

Mihail Mihajlovics Bahtyin

A SZÓ ESZTÉTIKÁJA

(Válogatott tanulmányok)

Gondolat · Budapest, 1976

Válogatta és fordította

KÖNCZÖL CSABA

A népi nevetéskultúra és a groteszk
című tanulmányt fordította

KŐRÖSI JÓZSEF

A fordítást az eredeti szöveggel egybevetette

SZŐKE GYÖRGY



ISBN 963 280 395 7

© Gondolat, 1976
Hungarian translation Könczöl Csaba, Kőrösi József

A SZÓ ESZTÉTIKÁJÁHOZ

Egykor így hangzott a klasszikus jelszó: művészet nincsen, csak művészetek vannak. Ez a tétel lényegében az *anyag elsőbbségét* hirdette meg a művészi alkotómunkában, ugyanis a különböző művészeti ágak egymástól éppen anyagukban válnak el; ha tehát az esztéta tudatában módszertanilag is az anyagra kerül a fő hangsúly, a különböző művészetek *elszigetelődnek* egymástól. De nézzünk a dolog mélyére alaposabban: mi indokolja végül is az anyag elsőbbségét, és módszertanilag helyeselhető-e ez az elsőbbség?

A művészettudomány, arra irányuló igyekezetében, hogy a művészetről az általános filozófiai esztétikától függetlenül mondjon tudományos ítéleteket, elkerülhetetlenül az anyaghoz jutott el, benne lelvén föl a tudományosság legszilárdabb bázisát: amennyiben ugyanis a művészettudomány a művészet anyagának a kutatására fordítja fő figyelmét, a pozitív empirikus tudomány csábító közelébe kerülhet. S kétségbevonhatatlanul igaz, hogy a tér, a tömeg, a szín, a hang olyan jelenségek, melyeket a művészet kutatója — s a művész maga is — tálcán kap a matematizált természettudományok megfelelő ágaitól, a nyelvet pedig a nyelvészet szállítja számára. És éppen erről a művészettudományi talajról szökken szárba az a tendencia, amely a művészi formát az *adott anyag formájaként* kísérli megérteni, a formában nem lát egyebet, mint elemek kombinációját abban az anyagban, melynek meghatározottságát, törvényszerűségei ismeretét előzetesen a természettudományok, illetve a nyelvészet már biztosították; ezen az alapon meg van a lehetőség arra, hogy a művészettudomány megállapításai kielégítsék a pozitív tudományosság kritériumait, s esetenként akár matematikailag nyerjenek bizonyítást.

A művészettudomány, ha ezt az utat járja, egy olyan általános esztétikai hipotézisből indul ki, amely aligha helyeselhető, és a módszeres bizonyítás próbáját nem állja ki (persze pszichológiailag és történetileg érthető, hogy éppen ehhez a hipotézishez jut el). Ezt az előfeltevést így fogalmazhatjuk meg: minden, esztétikum létrehozására irányuló tevékenység *kizárólag az anyagra irányul, kizárólag az anyagot* alakítja; az esztétikai jelentést hordozó formák a természettudományos vagy a nyelvészeti értelemben fölfogott anyag formái; tehát minden művészi hitvallás, mely azt állítja, hogy a művész munkája értékekre, a világra s a valóságra irányul, emberekkel, társadalmi viszonyokkal, erkölcsi, vallási és egyéb értékekkel áll összefüggésben, csupán *metaforának* tekinthető, lévén hogy a művésznek valójában mindössze az anyaggal — a fizikailag-matematikailag meghatározott térrel, a tömeggel, az akusztikai értelemben vett hanggal, a lingvisztikailag fölfogott szóval — van dolga[1], és így minden művészi állásfoglalása pusztán az adott, meghatározott anyaggal szemben való állásfoglalás lehet.

Ez az általános esztétikai előfeltevés, amely — hol kimondva, hol kimondatlanul — igen sok tudományos munka és egész irányzatok alapját alkotja, felhatalmaz bennünket arra, hogy itt egy olyan kritikátlanul elfogadott általános esztétikai koncepcióról beszéljünk, amelyet a továbbiakban *materiális esztétikának* fogunk nevezni[2].

Materiális esztétikán olyan művészettudományi irányzatok munkahipotézisét értjük, amelyek célja az általános esztétikától való függetlenné válás; erre a hipotézisre építkeznek egyebek között a formalisták is — éppen ez az, ami összefűzi őket.

Talán nem felesleges itt megjegyeznünk, hogy az úgynevezett formális módszer sem történelmileg, sem rendszerét tekintve nem áll összefüggésben a formális esztétikával[3] (Kant, Herbart stb.), és nem is ennek útját járja; általános esztétikai szempontból a formális módszert úgy határozhatjuk meg, mint a fentebb említett materiális esztétika egyik — s meg kell mondanunk: némileg leegyszerűsített és primitív — válfaját; annak a vonulatnak az egyik állomása tehát, amelyet úgy jellemezhetünk, mint a „Kunstwissenschaften" küzdelmét a filozófiai rendszerektől való elszakadásért.

Amikor művészettudományi munkákról ítéletet mondunk, előzetesen szigorúan külön kell választanunk a materiális esztétika alapját alkotó,

s — mint az alábbiakban majd megkíséreljük bizonyítani — tökéletesen elfogadhatatlan általános koncepciót, valamint azokat a konkrét részmegállapításokat, amelyek a mögöttük álló hamis általános koncepció ellenére is tudományos értékeket képviselhetnek — igaz, csak ott, ahol a művészi alkotást valóban az adott anyag természete határozza meg.*

Azt mondhatnók, hogy a materiális esztétika mint munkahipotézis teljesen ártalmatlan, sőt — amennyiben alkalmazásának határait világosan tudatosítjuk — a művészi alkotás merőben *technikai* kérdéseinek vizsgálata során kifejezetten termékeny lehet — de káros és megengedhetetlen, ha belőle kiindulva kísérlik meg a műalkotás egészének, esztétikai sajátosságainak és jelentéseinek a kutatását és értelmezését.

A materiális esztétika, ha nem elégszik meg a művészi alkotás pusztán technikai oldalaival, számos alapvető hibához és számára megoldhatatlan nehézséghez vezet. Vegyük sorra a legfontosabbakat; előrebocsátjuk, hogy a materiális esztétikát a továbbiakban az egyes művészeti ágakról szóló tudományoktól függetlenül fogjuk vizsgálni, önálló esztétikai koncepcióként,[4] tehát annak tekintjük, ami valójában. Éppen mint ilyen szorul alaposabb szemügyre vételre és bírálatra: azt kell vele kapcsolatban tisztáznunk, hogy képes-e eleget tenni azoknak a követelményeknek, amelyek minden általános esztétikai elméletre nézve kötelezőek.

A materiális esztétika alkalmatlan a művészi forma megalapozására.

A materiális esztétika formára vonatkozó alaptétele egész sor vitatható mozzanatot tartalmaz, ezért egészében véve nem meggyőző.

A forma, ha rajta a természettudományosan — matematikailag vagy nyelvészetileg — meghatározott anyagi formát értjük, olyan tiszta külsődlegességgé alakul át, amely mentes minden őt szabályozó értékmozzanattól. Ez esetben feltáratlan marad *a formában működő érzelmi-akarati feszültség*, az adott formára jellemző kifejezési jelleg, melyben a szerző

* A formalisták munkáiban, a — többnyire általános elvi megállapításaikra jellemző — téves elgondolások mellett, sok értékes tudományos megfigyelés is található. Az olyan munkák például, mint V. M. Zsirmunszkij *A rím elmélete és gyakorlata* vagy B. V. Tomasevszkij *Az orosz metrika* című munkái, teljes egészükben jelentékeny tudományos értékeket képviselnek. A szépirodalmi alkotások technikájának a vizsgálata a nyugat-európai és az orosz esztétikai irodalomban egyaránt a materiális esztétika talaján indult meg.

és a szemlélő értékelő viszonya ölt alakot valami olyan dologgal szemben, ami az anyagon kívül van; ugyanis az, amit a forma — a ritmus, a harmónia, a szimmetria és minden más formális mozzanat — itt érzelmi-akarati viszonyulásként kifejezésre juttat, sokkalta nagyobb feszültséget, jóval erőteljesebb *aktivitást* mutat, hogysem egyszerűen az anyaghoz való viszonyként értelmezhessük.

Minden tárgy nélküli érzés az elszigetelt és kultúrán kívül eső, tényszerűséggé lecsupaszított pszichikai állapot mélyeibe hull alá, ezért ha a forma valamely, mindenfajta kötődéstől elszakított érzést fejez ki, egyszerűen az emberi szervezet egy pszichofizikai állapotát rögzíti, amely mentes mindennemű, a puszta lelki jelenlét körén túl eső intenciótól; egyszerűen élvezetté válik, amelyet végső soron csak tisztán hedonisztikusan lehet megmagyarázni és értelmezni, így például: a forma a művészetben az anyagot oly módon szervezi meg, hogy ezáltal a pszichofizikai organizmusban kellemes érzéseket és állapotokat váltson ki. A materiális esztétikának, még ha nem jut is el minden esetben eddig a konklúzióig, szükségképpen ide kell vezetnie.

A *szervezett anyagnak* fölfogott, *dologilag* értelmezett műalkotás vagy csak mint bizonyos fiziológiai és pszichikai állapotokat kiváltó fizikai inger játszhat szerepet, vagy pedig merőben utilitariánus, gyakorlati rendeltetést kell szolgálnia.

Az orosz formális módszer — a minden primitivizmusra jellemző következetességgel és enyhe nihilisztikus felhanggal — ilyen terminusokat használ: formát „érzékelni", műalkotást "csinálni"[5] stb.

Ha egy szobrász márvánnyal dolgozik, vitathatatlanul megmunkálja a fizikailag meghatározott márványt is, de az alkotó művészi tevékenysége korántsem kizárólag arra irányul, és nem ahhoz tartozik a művész által megvalósított forma sem, jóllehet maga ez a megvalósítás egyetlen pillanatra sem szakadhat el a márványtól — mint ahogy nem szakadhat el a vésőtől sem, bár ez utóbbi a legkisebb mértékig sem tartozik a művészi objektumhoz annak alkotóelemeként; a művész teremtette szoborforma az *ember* és *az emberi test* esztétikai jelentéssel bíró formája: az alkotó és a szemlélő egyaránt ezt keresi benne; ezzel szemben az a viszony, amelyben a művész vagy a befogadó meghatározott fizikai testként észleli a márványt, csak másodlagos, származékos jellegű, s az az

elsődleges kapcsolat irányítja, ami bizonyos tárgyi értékekhez — az adott esetben az emberi test értékéhez — fűződik.

Természetesen aligha akad ember, aki a materiális esztétika alapelveit oly következetességgel próbálná a márványra alkalmazni, ahogy példánk mutatta (emellett a márványnak mint anyagnak sokkal specifikusabb, szűkebb a jelentése, mint amennyi a materiális esztétikában az „anyag" terminusé); ám attól a helyzet alapjaiban vajmi kevéssé változik, ha márvány helyett akusztikai értelemben vett hangra vagy nyelvészetileg meghatározott szóra gondolunk; némileg ugyan bonyolultabb lesz, a sutasága sem lesz első pillantásra annyira szembeszökő (különösen ha anyagon a nyelvészet — tehát egy humán tudomány — által meghatározott szót értünk).

Az olyan szokványos metaforikus kifejezéseknek, hogy a művészi forma valakit megénekel, valakit vagy valamit fölékesít, átalakít, igazol, alátámaszt stb., némi tudományos jogosultságuk minden ellenérv ellenére van — tudniillik a művészi jelentést hordozó forma valóban mindig valami *anyagon kívül levő* dologhoz kapcsolódik, értékelő gesztust tartalmaz, s bár kívülről kötődik hozzá, vele mégis széttéphetetlenül összenőtt. Úgy látszik tehát, hogy a *tartalmi* mozzanatot mégsem szabad kiküszöbölnünk, mivel általa sokkal mélyrehatóbb formaértelmezésre nyílik módunk, mint ha a forma nyersen hedonisztikus felfogása mellett kötnénk ki.

S máris halljuk az ellenvetést: hiszen létezik szabad, mindentől független szépség, létezik tárgy nélküli művészet is, amellyel kapcsolatban a materiális esztétika minden jel szerint tökéletesen megállja a helyét!

A kérdés részletesebb taglalásába egyelőre nem megyünk bele, most csak a következőt jegyezzük meg: a szabad művészetek csupán tartalmuk tisztán fogalmi meghatározottságától és tárgyi differenciáltságától szabadok — ilyen például a zene —, ám a forma legalább ennyire szabad itt is az anyaghoz — az akusztikai hanghoz — való közvetlen, elsődleges kötődéstől.

Általában szigorú különbséget kell tenni (bár ezt igen sokszor elmulasztják) a tartalom mint — majd látni fogjuk — minden művészi objektum kiküszöbölhetetlen mozzanata, valamint a fogalmi-tárgyi differenciáltság — tehát egy minden további nélkül mellőzhető mozzanat — között; a fogalmi meghatározottságtól való mentesség korántsem

jelent tartalomtól való mentességet, a tárgynélküliség nem azonos a tartalom hiányával; más kultúrszférákban is vannak olyan értékek, amelyek lényegükből következően ellenállnak a tárgyi differenciálásnak s a szilárdan meghatározott fogalmak által történő keretbe foglalásnak: így például az erkölcsi cselekvés éppen legmagasabb teljesítményeiben olyan értéket realizál, melyet csak bevégezni lehet, de egy adekvát fogalomban kifejezni és megismerni nem. A zenéből hiányzik a tárgyi meghatározottság és a fogalmi differenciáltság, mégis mély tartalmakat hordoz: formája kiemel bennünket a merőben akusztikai hangzás határai közül, de nem az értékmentesség sivatagjára emel ki — a tartalom itt alapjában etikai (úgy is mondhatjuk, hogy amivel itt dolgunk van, az bizonyos etikai feszültség zenei formába foglalt szabad, meghatározatlan tárgyisága). A tartalom nélküli zene mint szervezett anyag nem volna több a kellemességérzet pszichofiziológiai állapotát kiváltó fizikai ingernél.

A forma tehát még a tárgy nélküli művészetekben sem alapozható meg tisztán anyagi formaként.

A materiális esztétika semminemű magyarázatot nem tud adni a művészeten kívüli esztétikai élményre: a természet esztétikai szemléletére, a mítosz, a világnézet esztétikai mozzanataira s végül mindarra, amit esztétizmusnak neveznek, és amelynek lényege az esztétikai formák megalapozatlan kiterjesztése az erkölcsi — magánéleti-személyes, politikai, szociális — tettek és a megismerés szférájára (Nietzsche és más filozófusok féltudományos, esztétizáló gondolkodása).

E művészeten kívüli esztétikumlátás valamennyi megnyilvánulásának jellegzetessége, hogy híján van minden meghatározott és szervezett anyagnak s — ebből eredően — mindenfajta technikának is; a forma itt többnyire nem objektivált, és nincsen rögzítve. Éppen ezért a művészeten kívüli esztétikumlátás e jelenségei sosem jutnak el a módszertani tisztaság, a kiteljesedett önállóság és sajátszerűség fokáig: zavarosak, képlékenyek, hibridszerűek. Az esztétikum teljességgel csak a művészetben valósul meg, ezért kell az esztétikának a művészetre orientálódnia; teljes módszertani félresiklás a természet vagy a mítosz esztétikájából kiindulva tenni kísérletet egy esztétikai rendszer fölépítésére, azonban az esztétikának magyarázatot kell adnia ezekre a zavaros, hibrid formákra is: ez filozófiailag is, az élet szempontjából is rendkívül fontos. Ez a feladat bármely esztétikai elmélet termékenységének próbaköve.

A materiális esztétika — formafelfogása miatt — az efféle jelenségeknek még csak a közelébe se juthat.

A materiális esztétika nem alkalmas arra, hogy a művészet történetének a megalapozása legyen.

Tagadhatatlan, hogy az egyes művészeti ágak történetének termékeny kidolgozása megköveteli, hogy az adott művészeti ág esztétikáját előzetesen kidolgozzák, de különleges nyomatékkal kell hangsúlyoznunk az általános rendszeres esztétika alapvető jelentőségét, mivel — túl azon a szerepen, amelyet bármely szakesztétika fölépítésében betölt — csak egy ilyen általános esztétika láthatja és alapozhatja meg a művészetet a kultúra más területeivel való lényegi kölcsönhatásában és kölcsönös meghatározottságában, a kultúra egységében és a kultúra történelmi alakulási folyamatának egységében.

A történelem nem ismer egymástól izolált sorokat: az izolált sor mindig statikus, az egyes mozzanatok ebben a sorban csupán a rendszeres tagolódás vagy a soron belüli mechanikus helyváltoztatás révén cserélődhetnek, de nem állnak össze történeti folyamattá; történelmi módszer csak akkor lesz a kezünkben, ha megállapítjuk azokat a kölcsönhatásokat és kölcsönös viszonylatokat, melyek az adott sort a többivel összekapcsolják. Ha be akarunk lépni a történelembe, föl kell adnunk magunkba zártságunkat.

A materiális esztétika, amely nemcsak a művészetet különíti el a kultúra többi szférájától, hanem a művészeti ágakat is egymástól, a műalkotást pedig nem eleven, művészeten belüli mozgásában, hanem dologként, szervezett anyagként ragadja meg, a legjobb esetben sem lehet többre képes, mint az adott művészeti ág technikai fogásaiban végbement változások *időrendi táblázatának* összeállítására, lévén hogy az önmagában vett technikának egyáltalán nem lehet történelme.

Ezek a materiális esztétika szükségképp kiütköző fő hiányosságai és leküzdhetetlen buktatói; jól illusztrálja valamennyit az orosz formális módszer, részben általános esztétikai koncepciójának primitív jellege, részben bizonyos szektás élessége következtében.

Végső soron mindazok a hibák, melyeket fentebb jeleztünk, abból a már említett hamis módszertani álláspontból erednek, hogy a művészettudományt a rendszeres filozófiai esztétikától függetlenül lehet és kell

fölépíteni. Ennek következtében kicsúszik a tudományos gondolkodás alól minden biztos talaj. A művészettudomány, hogy a talaját vesztett s a szubjektivizmus tengerében fuldokló esztétikai ítéletet valamiképp újra partközelbe vonhassa, azokhoz a tudományágakhoz fordul mentőövért, amelyek hatáskörébe az adott művészet anyaga tartozik; így korábban — és néha még ma is — a művészettudomány ugyanabból a célból közelgett a pszichológiához, sőt, még a fiziológiához is; ez a megmenekülés azonban csak látszólagos: az így született ítéletek addig tarthatnak csak számot a tudományosságra, ameddig a mentőövet nyújtó tudományág határain belül maradnak. Mihelyt ezeket a határokat áthágják és esztétikai ítéletekké válnak, újra a régi erővel rántják őket a szubjektivizmus és a véletlenszerűség mélységeibe azok a hullámok, amelyektől menekülni akartak. Legelébb az a művészettudományos alaptétel kerül ebbe a helyzetbe, amely az anyagra fekteti a művészi alkotásban a fő hangsúlyt: ez ugyanis általános esztétikai ítélet, s így — akár akarja, akár nem — ki kell állnia az általános filozófiai esztétika kritikájának próbáját: ilyen jellegű ítélet megalapozására csak filozófiai esztétika lehet képes, s csak filozófiai esztétika lehet elég erős a cáfolására is.

Az általunk vizsgált pontok szerfölött ingataggá teszik a materiális esztétika előfeltevését, egyszersmind részben már kirajzolnak egy olyan utat is, amelyen az esztétikum lényegének és mozzanatainak helyesebb megértéséhez juthatunk el.

Ha sikerült meghatároznunk a tartalmi mozzanat mibenlétét, ha sikerült világosan megállapítanunk, hogy mi az anyag helye a művészi alkotásban, helyes módszert kapunk a forma feltárásához is, s érthetővé válik, hogy a forma, amely egyfelől valóban anyagi természetű, teljesen az anyagban valósul meg, és hozzá kötődik, másfelől *miképpen lendít bennünket tovább a mű merőben anyagi szervezettségének, dologiságának határain túl levő értékek felé;* ez mélyebben megvilágítja és rögzíti mindazt, amit a fentebbiekben csupán hipotetikusan vázoltunk.

Ha az egyes kultúrszférák — a megismerés, az erkölcs, a művészet — problémáit egészükben akarjuk megérteni, a közöttük húzódó határok problémáját kell megértenünk.

Bármely lehetséges vagy létező alkotói nézőpont csak akkor válhat

meggyőzően szükségessé és nélkülözhetetlenné, ha a határvonalon, mely más nézőpontoktól elválasztja, szembesül velük. Ha ez a nézőpont nem illeszkedik a kultúra egységébe, csupasz tény marad, azt pedig, ami sajátossá teszi, csupán az önkényes képzelet kénye-kedve idézheti föl.

Mégsem szabad azonban a kultúra területét valamilyen határokkal és belterülettel rendelkező térbeli egésznek fölfogni. A kultúrának nincsen belterülete: egészében határvonalakon helyezkedik el, határvonalak fonják át, minden mozzanata határok metszéspontja — a kultúra rendszeres egysége ugyanúgy áthatja a kultúra életének atomjait is, ahogy minden cseppben az egész tenger tükröződik. Minden kulturális aktus lényegében egy határon megy végbe: ez adja meg komolyságát és jelentőségét; a határoktól elszakítva talajtalanná válik, kóros növekedésnek indul, majd eltorzul, és sorvadni kezd.

Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy minden egyes kulturális jelenség, minden egyes kulturális aktus *rendszerszerű konkrétum, autonóm rendszerbe tartozás vagy rendszerbe tartozó autonómia.*

A jelenség csak abban az esetben nem marad meddő, csupasz tény, csak akkor kap jelentést és értelmet, ha e konkrét rendszerszerűségében, azaz az egységes kultúrához való közvetlen viszonyában s irányultságában szemléljük, ha tehát olyan monász-szerű alakzatként jelenik meg, melyben minden és amely mindenben visszatükröződik.

A valóságban nem létezik olyan kultúrateremtő folyamat, amelynek az értékektől érintetlen, tökéletesen esetleges és rendezetlen anyaggal volna dolga — egyáltalán, az anyag és a káosz viszonylagos fogalmak —; amibe beleütközik, az mindig korábban már értékelt és valami módon rendezett dolog, s e viszonylatban alakítja ki saját felelős értékelő pozícióját. Például a fogalmi megismerés olyan valóságot talál, amelyet már feldolgoztak a tudományt megelőző gondolkodás fogalmai és — ami ennél is fontosabb — az erkölcsi cselekvés; amelyet a mindennapi gyakorlati élet, a társadalmi, a politikai tevékenység már megítélt és elrendezett, a vallás alátámasztott; s végezetül: a megismerés kiindulópontja a tárgy érzékelése, azaz a tárgy esztétikailag korábban már tagolt képe.

Amit tehát a megismerés a maga útján talál, az soha nem „res nullius", hanem az erkölcsi cselekvés valamennyi válfajának, valamint az esztétikai

érzékelésnek a valósága. A megismerés folyamata ezért ezzel a valósággal szemben minden ponton a lényeget érintő helyzetbe kerül; természetesen ennek egyáltalán nem kell véletlenszerű összeütközéshez vezetnie, sőt, esetről esetre a megismerés és a többi területek lényegéből, a rendszer alapjaiból nő ki.

Ugyanez a helyzet a művészi aktus esetében is: az sem üres térben zajlik és realizálódik, hanem egymást kölcsönösen korlátok között tartó s egymásnak feszülő értékek atmoszférájában. A műalkotás mint dolog tompult dermedtségben, térben és időben minden egyéb dologtól elkerítve létezik: fizikailag nézve a szobor vagy a kép az általa betöltött térből kiszorít minden mást; egy könyv elolvasása konkrét időpontban kezdődik, néhány óráig elhúzódik, s ezeket kitölti, majd egy újabb időpontban bevégződik; de a mű csak akkor lesz élő, és akkor közvetít művészi jelentést, ha feszült és aktív, formáló kölcsönhatásban van a megismert és tettekkel értékelt valósággal. Természetesen a mű — mint művészi alkotás — nemcsak pszichénkben eleven és jelentéssel teli; itt csak empirikusan jelenik meg, pszichikai folyamatként, időben lokalizáltan és lélektanilag meghatározott módon. Ilyen eleven és jelentésektől feszülő a mű a — szintúgy eleven és jelentésekkel teli — világban is, tapasztalati, társadalmi, politikai, gazdasági, szellemi szempontból egyaránt.

Az esztétikum alapvető sajátossága, amely élesen elkülöníti a megismeréstől és a tevékenységtől, receptivitásában, pozitíve befogadó jellegében áll. Ebben az értelemben mondhatjuk: a valóság, az élet nemcsak a művészeten kívül létezik, hanem azon belül is, társadalmi, politikai, ismereti és egyéb értékeket hordozva. A művészet gazdag — mi sem idegenebb tőle, mint a száraz szakosodás; a művész csak annyiban „specialista", amennyiben értenie kell a mesterséghez is, tehát csak az anyag vonatkozásában szakember.

Természetesen az esztétikai forma ezt az ismeretekben élő és a korábbi értékítéletek által elrendezett valóságot más értéksíkra emeli át, új egységnek rendeli alá, és új módon rendezi el: egyéníti, konkretizálja, elkülöníti és lekerekíti — de *nem szünteti meg megismert és értékelt voltát;* a lekerekítő esztétikai forma éppen erre a megismertségre és értékeltségre irányul.

Az esztétikai valóság nem teremt teljesen új valóságot.* A művészet, szemben a megismeréssel és a cselekvéssel — amelyek természetet és emberi társadalmat hoznak létre — megénekli, felékesíti, felidézi a megismerés és a cselekvés útjába került valóságot — a természetet és a társadalmasult emberiséget —, gazdagítja és kitölti azokat, és mindenekelőtt megteremti e két világ konkrét intuitív egységét: belehelyezi az ember esztétikai környezeteként fölfogott természetbe, antropomorfizálja a természetet, és „természetesíti" az embert.

Az esztétikum mindazt, ami tárgyával akár az etikai, akár a megismerés szférájában kapcsolatba kerül, mintegy magába fogadja, s éppen ebben fejeződik ki sajátos jósága és kegyelme: nem válogat, nem választ el, nem küszöböl ki semmit, semmit nem taszít el magától és semmitől nem vonatkoztat el. A művészetben e tisztán elutasító gesztusoknak csak az anyaggal szemben van helyük; anyagával a művész mindig szigorúan és kíméletlenül bánik: a költő könyörtelenül hajít félre szavakat, formákat, kifejezéseket, és csak keveset tart meg végül: a márvány szilánkjai bőven röpködnek a szobrász vésője alól — azonban ettől az előbbi esetben az emberi lélek, az utóbbiban pedig az emberi test csak gazdagabbá válik: az etikai ember azáltal gyarapszik, hogy pozitív igazolást nyer a természettől, a természeti ember pedig azáltal, hogy léte etikai jelentéssel töltődik föl.

Az emberi gondolkodásnak szinte valamennyi, a világra és az emberre vonatkozó, jóságot kifejező, befogadásra s belső gyarapodásra nyitott, optimista kategóriája — természetesen nem a vallásos, hanem a merőben világi gondolkodásról beszélünk — esztétikai természetű; de esztétikai jellegű e gondolkodás legállandóbb tendenciája is, amely mindig afelé törekszik, hogy a „legyen"-t és a megvalósítandót úgy idézze a képzelet elé, mint már adottat és létezőt; ez a tendencia hívta életre a mitologikus és jórészt a metafizikai gondolkodást is.

A művészet, amikor új formát teremt, új értékelési viszonyt mutat fel azzal szemben, ami a megismerési és a gyakorlati cselekvés számára

*Az esztétikainak e kvázi másodlagos jellege természetesen a legkisebb mértékben sem csökkenti önállóságát és sajátszerűségét az etikum vagy a megismerés szférájával szemben; az esztétikai tevékenység olyan valóságot alakít ki a maga számára, amely a megismerés és a tett valóságát magába oldja és átalakítja — s éppen ez az esztétikum sajátossága.

már valósággá vált: a művészetben mindent ismerünk, és mindenre emlékezünk (a megismerésben semmit sem ismerünk, és semmire sem emlékezünk, s ebben ellentmondunk Platón véleményének); éppen ezért van a művészetben oly nagy jelentősége az újszerűségnek, az eredetiségnek, a váratlanságnak, a szabadságnak; itt van ugyanis jelen az az elem, amelynek talaján észlelhető az újszerűség, az eredetiség, a szabadság — a megismerés és a cselekvés megismerhető és átérezhető világa, s éppen ez az, ami új módon tűnik fel és hangzik fel a művészetben, amihez viszonyítva a művészi tevékenységet szabad alkotásként fogadjuk be. A megismerés és a cselekvés elsődleges, vagyis először tárgyukat teremtik meg: a megismert dolgok nem új megvilágításban fölismert és fölidézett dolgok, hanem a megismerés aktusában válnak elsődlegesen meghatározottá; a cselekvést az élteti, ami még nem létezik — itt eredendően új minden, ezért újszerűségről sem beszélhetünk, s mivel itt minden „ex origino", nincs semmiféle eredetiség.

A megismerés és az erkölcsi cselekvés valóságát, ha már ismert és értékelt mivoltában az esztétikai objektumba belép, majd ott ösztönösen megszerveződik, individualizálódik, konkretizálódik, elkülönül és befejezést nyer, vagyis valamely meghatározott anyag segítségével minden mozzanatában alárendelődik a művészi megformálásnak, a magunk részéről — teljes összhangban a hagyományos szóhasználattal — a műalkotás (pontosabban az esztétikai objektum) *tartalmának* nevezzük.

A tartalom az esztétikai tárgy nélkülözhetetlen konstitutív mozzanata, s vele korrelatív a művészi forma, *amely e korreláción kívül tökéletesen értelmetlen.*

A tartalomhoz való viszony — vagyis a világgal és annak mozzanataival, a világgal mint a megismerés és az erkölcsi cselekvés tárgyával való kapcsolat — nélkül a forma nem közvetíthetne semmilyen esztétikai jelentést, nem tölthetné be alapvető funkcióit.

A szerző állásfoglalása és művészi célkitűzése a világban csak úgy érthető, ha a megismerés és az erkölcsi cselekvés valamennyi értékítéletével összefüggésben szemléljük. Nem az anyag egységesül, individualizálódik, kerekedik egésszé, izolálódik s határolódik körül. Az anyagnak nincs szüksége arra, hogy egységesüljön, mert nincsen benne szakadás, mint ahogy arra sincsen, hogy egésszé kerekedjen, lévén közömbös minden lezártsággal szemben — ugyanis ahhoz, hogy ezt

igényelje, a cselekvés értékelő-értelmező mozgásának kell magával sodornia. Tehát nem az anyag egységesül, individualizálódik, kerekedik egésszé, izolálódik és határolódik körül, hanem az a minden oldalú teljességében átélt értékállomány, ami a valóság — azaz *a valóság eseménye.*

Az esztétikai jelentéssel bíró formát a megismerés, a cselekvés világához lényegi viszony fűzi — de ez a viszony nem tartozik sem a megismerés, sem az etikum tartományába: a művész nem úgy avatkozik bele az eseménybe, mint közvetlen résztvevő — ekkor ugyanis mint megismerő és etikailag cselekvő szubjektum lépne föl —, hanem mindig *a cselekményen kívül* foglal el valamilyen lényegi pozíciót, olyan érdektelen szemlélődőként nézi s látja a cselekményt, aki mindamellett pontosan *érti összes értékjelentését;* nem benne él, de vele él — ugyanis ha teljesen lemondana az értékelés mozzanatáról, nem tudná a cselekményt mint cselekményt szemlélni.

Ez a *kívülálló* (de soha nem közömbös) helyzet az, amelyből a művészi aktivitásnak módja nyílik a cselekményt *kívülről* egységesíteni, megformálni, lekerekíteni. A megismerésen és a cselekvésen belül ez az egységesítés és befejezés elvileg is megvalósíthatatlan: ha hű marad önmagához, akkor sem a megismert valóság nem olvadhat egybe azzal, ami még csak kívánalomként él, sem ez utóbbi nem egyesülhet — sajátszerűségét fenntartatva — a valósággal; ez az egyesítés csak olyan — lényegéből eredően — értékelő alapállásból hajtható végre, amely kívül áll mind a megismerő, mind a „legyen"-t megfogalmazó és aszerint cselekvő tudaton (a megismerésből és a cselekvésből kiinduló befejezettség is teljességgel lehetetlen).

A forma azáltal, hogy kívülről fogja át a tartalmat, külsővé teszi, vagyis megtestesíti — tehát a klasszikus, hagyományos terminológia változatlanul igaz.

A jelenkori poétikában a tartalomnak mint az esztétikai tárgy konstitutív mozzanatának cáfolata olyan irányt vett — igaz, nem mindig szigorúan elkülöníthető és gyakran igen elmosódott megfogalmazásban —, amely szerint a tartalom csupán az anyag egyik mozzanata.

Ezzel kapcsolatban mindenekelőtt azt kell megjegyeznünk, hogy a művészi tárgyban a tartalom mindig teljes egészében megformáltan, anyagi alakot öltve jelenik meg, ellenkező esetben csupán otromba

prózaizmus, a műalkotás egészében föloldatlanul lebegő mozzanat volna. A műalkotásból egyetlen olyan, valamennyire is reális mozzanatot sem lehet kiemelni, amely sterilen csak tartalom, mint ahogy nem létezhet steril forma sem: a tartalom és a forma egymást kölcsönösen át- meg áthatják, szét nem választhatók; másfelől viszont az esztétikai elemzés során nem szabad egymásba folyniuk, ugyanis más rendbe tartozó értékeket jelölnek: ahhoz, hogy a forma tisztán esztétikai jelentés hordozója lehessen, az általa felölelt tartalomnak súlyos megismerési és etikai jelentésektől kell feszülnie — a formának tehát szüksége van a tartalom esztétikán kívüli súlyára, enélkül nem valósulhatna meg mint forma. Feljogosít-e azonban ez a tény arra, hogy a tartalmat tisztán formális mozzanatként kezeljük?

Figyelmen kívül hagyva azt a formállogikailag — terminológiailag — is lehetetlen megoldást, amely a „forma" terminust a tartalom teljes elutasítása mellett is fenntartja (ez tiszta értelmetlenség, mert a forma a tartalom — vagyis a nem-forma — korrelatív fogalma), egy ilyen álláspont jóval lényegesebb módszertani buktatót is magában rejt: a tartalom itt olyan értelmezésben jelenik meg, mint ami a forma szempontjából helyettesíthető, a formának semmi köze a tartalom megismerő-etikai jelentéséhez, a művészi objektumban ez a jelentés teljesen véletlenszerű; annak az álláspontnak, amely a tartalmat átalakítja a forma mozzanatává, a lényege abban foglalható össze, hogy a forma teljességgel relativizálja a tartalmat.

Igaz persze, a művészetben valóban előállhat ilyenfajta helyzet: a forma valóban elveszítheti elsődleges kötődését a megismerő-etikai jelentése által meghatározott tartalomhoz, a tartalom odáig degradálható, ahol már tényleg nem több **„tisztán formális mozzanatnál"**; de a tartalom efféle elkorcsosítása először is a forma művészi jelentését gyengíti: megfosztja a formát egyik legfontosabb funkciójától, a megismerés és az etikum intuitív egyesítésétől, jóllehet ennek — különösen a szépirodalomban — igen nagy a jelentősége; másodszor csökkenti az izoláló és a befejező funkció erejét is. Persze a tartalom ezekben az esetekben is a műalkotás konstitutív mozzanata marad — ellenkező esetben ugyanis már nem beszélhetnénk műalkotásról —, de ha másodkézből vett, súlyát vesztett a tartalom, súlytalanabb a forma is: röviden, úgynevezett „irodalommal" van dolgunk. Érdemes ennél a jelenségnél egy

kicsit elidőznünk, már csak azért is, mert néhány formalista hajlamos arra, hogy az „irodalmat" a művészet egyetlen kizárólagos fajtájának tekintse.

Vannak olyan művek, melyeknek valóban nincsen közük a világhoz, legfeljebb az irodalmi szövegben előforduló „világ" szóhoz — olyan művek, amelyek folyóiratok lapjain születnek, ott tengetik egy darabig életüket, s ott is halnak majd el, soha nem feszítik szét az adott kor folyóiratoldalait, semmilyen értelemben nem lendítenek kívül minket annak keretein. Bár ezek sem boldogulhatnak a tartalom, mint minden műalkotás konstitutív mozzanata nélkül, annak megismerési-etikai mozzanatát nem közvetlenül a megismerés világából és a cselekvés etikai valóságából merítik, hanem vagy más művészi alkotásokból veszik át, vagy azok puszta analógiájára konstruálják. Aligha kell mondanunk, hogy itt nem a művészi hatások és hagyományok meglétéről beszélünk, hiszen azok még a legmagasabb rendű művészetben is fellelhetők; a kérdés azon áll vagy bukik, hogy milyen a mű belső viszonya az általa elsajátított tartalomhoz: az olyan irodalmi alkotásokban, melyekről most esik szó, a szerző a tartalomhoz nem belső megismerés és megélés révén jut el, hanem csupán külsődleges, sterilen „irodalmi" megfontolások alapján teszi a magáévá; a művészi forma itt nem a megismerési-erkölcsi súlya szerint meghatározott tartalommal kerül szembe, hanem inkább az egyik irodalmi alkotás szembesül egy másikkal, amelyet éppen utánoz, vagy amelytől „eltávolodik", amelynek hátterén a saját jellegzetességei újdonságokként „érzékelhetők". A forma itt az esztétikain kívüli jelentésében érintetlenül meghagyott tartalommal szemben teljesen közömbössé válik.

A szó művészete soha nem csak a megismerésben és a cselekvésben megjelenő valósággal találja magát szemben, hanem az irodalommal is: küzdenie kell a régi irodalmi formák ellen — vagy azokért —, alkalmaznia és kombinálnia kell őket, meg kell birkóznia ellenállásukkal, vagy támaszra kell bennük lelnie; azonban annak a mozgásnak és harcnak az alapját, ami itt tisztán irodalmi kontextusban jelenik meg, egy jóval lényegibb, elsődlegesen meghatározó harc, a megismerés és a cselekvés valósággal vívott harca alkotja: minden művésznek, ha azt kívánja, hogy komolyan vegyék, úgy kell alkotnia, *mintha ő volna a legelső művész, akinek a megismerés és a cselekvés esztétikumon kívül eső valóságával szemben közvetlenül kell megteremtenie az esztétikai*

pozíciót, még ha csak a tisztán személyes, etikai-életrajzi érvényesség keretein belül sikerül is ez neki. Sem a műalkotás egésze, sem egyes részmozzanatai nem érthetők meg holmi egyetlen, elvont irodalmi törvényszerűség szempontjából, ehhez figyelembe kell venni az értelmezési sort — vagyis a megismerés és a cselekvés törvényszerűségét — is, mivel az esztétikai jelentést hordozó forma soha nem az űrt, hanem mindig az élet valamilyen konokul öntörvényű értelmezési irányát fogadja be.

A művészi alkotásban tehát mintegy két hatalom és két, e hatalmak által meghatározott jogrend uralkodik: minden mozzanat két értékrendszerben — a tartalomében és a formáében — határozódik meg, s mivel ez a két rendszer minden egyes jelentéshordozó mozzanatban lényegbevágó, következésképpen értékfeszültségekkel teli kölcsönhatásban áll egymással. Természetesen ugyanakkor az esztétikai forma a cselekvés és a megismerés valamennyi lehetséges belső mozgástörvényét magába fogja, s azokat teljes egészükben a saját egységének rendeli alá: csupán ez esetben beszélhetünk az adott műről mint műalkotásról.

Hogyan realizálódik a tartalom a műalkotásban és a befogadásban, és melyek a mű esztétikai elemzésének feladatai és módszerei? Röviden ki kell térnünk ezekre az esztétikai kérdésekre is. Az itt következő megjegyzések persze távolról sem azzal az igénnyel lépnek föl, hogy kimerítsék a tárgyat, mindössze magát a problémát vázolják fel; a tartalom valamely meghatározott anyagban történő kompozicionális feldolgozásának kérdését e helyütt teljesen mellőzzük.

Világosan meg kell egymástól különböztetnünk a mű tartalmát alkotó megismerő-etikai mozzanatot — vagyis az adott esztétikai tárgy konstitutív mozzanatát — azoktól az ítéletektől és etikai értékelésektől, amelyek ugyan a tartalom ürügyén születnek és hangzanak el, de magán az esztétikai tárgyon kívül maradnak.

A tartalom soha nem lehet tisztán megismerő, az etikai mozzanattól teljesen mentes; sőt, beszélhetünk az etikai elem primátusáról a tartalmon belül. A tiszta fogalom és a tiszta ítélet szempontjából a művészi forma soha nem valósíthatja meg magát: a tisztán megismerő mozzanat a műalkotás egészében feltétlenül emészthetetlen prózaizmusként izolálódik. Minden ismeretnek az emberi cselekvés világára kell vonatkoznia,

lényegi kapcsolatba kell kerülnie a cselekvő tudattal, s csak ily módon nőhet szervesen bele a művészi alkotásba.

Ha mindezek az ítéletek nem állnának valami módon szoros összefüggésben az emberi cselekvés konkrét világával, megmaradnának izolált prózaizmusoknak — mint ez nemegyszer megfigyelhető Dosztojevszkij műveiben, és előfordul Tolsztojnál is, például a *Háború és béké*ben, ahol a regény vége felé a fogalmi történetfilozófiai passzusok teljesen elvesztik kapcsolatukat az etikai eseménnyel, és elméleti fejtegetésekké alakulnak.

Némileg más módon kapcsolódik az etikai eseményhez a megismerő mozzanat, ha a történések leírásában, természettudományos vagy pszichológiai magyarázatában stb. jelenik meg. Ám az összes olyan módszer számbavétele, melyek révén az etikai és a megismerő mozzanatok az esztétikai tárgyban tartalmi egységgé kapcsolódhatnak, meghaladja kitűzött feladatunk határait.

Miközben nyomatékosan hangsúlyozzuk, hogy a műben az ismereti és az etikai mozzanat egybefonódik, meg kell jegyeznünk azt is, hogy az etikai esemény nem egyszerűen relativizálja a benne foglalt ítéleteket, és nem közömbös ezen ítéletek tiszta megismerési szempontú mélysége, tágassága és igazsága irányában. Így például a *Feljegyzések az egérlyukból* hőse életének erkölcsi eseményei — melyeket Dosztojevszkij művészileg formált meg és teljesített ki — híján vannak a világnézeti szilárdságnak és a tisztán fogalmi tudás szerint vett mélységnek, és ez a körülmény az „odúlakó ember" egész életberendezésének lényegi mozzanatává válik.

Ha — amennyire csak lehetséges és szükséges — a tartalom teoretikus mozzanatait tisztán az általuk hordozott ismeretek súlya szerint választjuk külön, a tulajdonképpeni esztétikai elemzésnek lesz a feladata, hogy megértse ezek összefüggését az etikai mozzanattal, valamint a tartalom egységén belüli jelentőségét is. Az is igaz persze, hogy az ily módon kiemelt megismerő mozzanatot megtehetjük az adott műalkotástól elvonatkoztató teoretikus vizsgálat és értékelés tárgyává is, úgy tehát, hogy már nem a tartalom egységével és az esztétikai tárgy egészével hozzuk vonatkozásba, hanem valamely — rendszerint a szerző által vallott — filozófiai világnézet merőben fogalmi-ismereti egységével. Az ilyen munkáknak nagy filozófiai és kultúrtörténeti jelentősége lehet,

azonban kívül esnek a voltaképpeni esztétikai elemzés határain, s ez utóbbitól mindig szigorúan külön is kell őket választani; sajátos metodikájukra itt nem térünk ki.

Mennyire hozhat a tartalmi elemzés szigorúan tudományos, általános érvényű eredményeket?

Elvileg a tudományosság követelményeinek magas fokon eleget lehet ugyan tenni, kiváltképp ha a megfelelő tudományágak — a filozófiai etika és a társadalomtudományok — maguk is elérték a számukra elérhető tudományosság szintjét, azonban a gyakorlatban a tartalmi elemzés rendkívül nehéz, emellett bizonyos mérvű szubjektivitás egyáltalán nem küszöbölhető ki, ami az esztétikai objektum lényegi természetéből következik; de a kutató tudományos érzéke a szubjektivitást mindig megfelelő határok között tarthatja, és maga jelölheti meg, ami az elemzésben szubjektív.

Ez röviden a tartalom esztétikai elemzésének metodikája.

Hogy választ adhassunk arra a kérdésre, mi a jelentősége az anyagnak az esztétikai tárgy szempontjából, az anyagot teljesen pontos tudományos meghatározottságában kell vennünk, anélkül tehát, hogy bármilyen — e meghatározottságtól független — mozzanatokat gondolnánk bele. Az anyaggal szembeni kétértelmű magatartás különösen a szó esztétikájában gyakori: lényegében mindenfélét szokás szón érteni, egészen addig a jelentésig, mely szerint „kezdetben vala az ige"[6]. A szó metafizikus felfogása kiváltképp a költők poétikai vizsgálódásaiban (minálunk Vjacseszlav Ivanovnál, Andrej Belijnél, Konsztantyin Balmontnál)[7] hat erősen — igaz, itt a legfinomabb formában —: a költő már eleve „átesztétizáltan" veszi birtokba a szót, de ezt az általa belevitt esztétikai mozzanatot úgy gondolja el, mintha közvetlenül a szónak a lényegéhez tartozna, s ezáltal a szót már a vizsgálódás megkezdése előtt mitizált vagy metafizikus minőséggé változtatja át.

Ha a szót mindazzal megterheljük, ami általában a kultúrára jellemző, vagyis beleviszünk minden kulturális minőséget — a megismerési, az esztétikai minőségeket —, igen könnyen juthatunk arra a következtetésre, hogy a kultúrában szón kívül lényegében nincsen semmi, hogy az egész kultúra nem egyéb, mint nyelvi jelenség, hogy a tudós és a költő egyformán kizárólag a szóval dolgozik. De ha a logikát és az esztétikát — sőt, akár a poétikát — beleoldjuk a nyelvészetbe, egyetlen

gesztussal fölszámoljuk mind a logikainak és az esztétikainak, mind — ugyanolyan mértékben — a nyelvészetinek a sajátszerűségét.

Csak úgy érthetjük meg, hogy mit jelent a szó a megismerés, a művészi alkotás és — ezen belül — a költészet számára — márpedig bennünket ez érdekel legfőképp — ha megértjük tisztán nyelvi-lingvisztikai természetét, teljesen függetlenül egyéb megismerési, művészeti, kultikus stb. funkcióitól, vagyis mindattól, aminek a szolgálatában áll a nyelv. Természetesen a nyelvészet sem maradhat közömbös a tudományos, a művészi, a kultikus nyelv sajátosságaival szemben, számára azonban mindez csupán a nyelv merőben lingvisztikai sajátossága — ezzel szemben hogy megérthessük, mi ezek jelentősége a művészet, a tudomány, a vallás szempontjából, ahhoz már számba kell vennünk az esztétika, az ismeretelmélet és a többi filozófiai diszciplina útmutatását is; ahogy a megismerés pszichológiája a logikára és a gnoszeológiára, a művészi alkotás pszichológiája az esztétikára kell hogy támaszkodjék.

A nyelvészet csak abban az esetben igazi tudomány, ha birtokolni képes tárgyát, vagyis a nyelvet. A nyelvet mint a nyelvtudomány tárgyát teljes egészében a nyelvészeti gondolkodás határozza meg. Az egyedi, konkrét megnyilatkozás mindig valamely értékelő és értelmező — tudományos, művészi, politikai vagy másfajta — kulturális kontextusban, vagy pedig valamilyen — szintúgy egyedi — személyes élethelyzetben hangzik el; az egyes megnyilatkozás kizárólag akkor eleven és értelemmel teli, ha e kontextusok valamelyikén belül áll: ilyenkor lehet csupán igaz és hamis, szép vagy rút, őszinte vagy álnok, nyílt, cinikus, tekintélyes stb., — semleges megnyilatkozás azonban nem létezik, és nem is lehetséges. A nyelvtudomány viszont ezekben csupán *nyelvi jelenséget* lát, pusztán a nyelv egységével hozza vonatkozásba őket, de sohasem a megismerés egységével, a gyakorlati élet, a történelem, az adott személyiség jellemének egységével.

Bármit jelentsen is valamely történelmileg valóságos megnyilatkozás a tudomány, a politika, az egyén privát élete szempontjából, a nyelvtudomány ezt nem úgy regisztrálja, mint a jelentés területére való behatolást, számára ez soha nem a világ valamilyen újszerű megpillantása, nem *új művészi forma,* nem bűn és nem erkölcsi hőstett — a nyelvészet ugyanis mindenütt csak nyelvi jelenséget, esetleg új nyelvi konstrukciót lát. A szó értelme, dologi jelentése a nyelvészet számára mindössze

a *nyelvészetileg meghatározott szó* mozzanata, amelyet — teljes joggal — kiemel abból az értelmező és értékelő kulturális környezetből; ahol a szó valóságosan elhangzott.

A nyelvtudománynak kizárólag akkor van megfelelő módszere a *lingvisztika horizontján kívül eső nyelvi minőségekkel szemben közömbös* tárgyának birtokbavételére, ha képes izolálni és kibontani a szó *tisztán nyelvi mozzanatát,* és létre tud hozni egy *új, nyelvi egységet,* illetve ennek konkrét osztályait (vagy ha ez a megfogalmazás rokonszenvesebb — létrehoz egy új, tisztán nyelvészeti minőséget, és erre vonatkoztatva vizsgál minden megnyilatkozást).

A nyelvtudomány csak akkor verekedheti át magát sajátos tárgyáig, ha következetesen igyekszik levetni metafizikai irányultságát (a szó szubsztancializációját és reális tárgyként való kezelését), a logicizálást, a pszichologizálást, az esztétizálást, ha metodikailag eleve tételezi tárgyát — s ezáltal végre tudománnyá válik.

A nyelvészet különböző ágai módszertanilag nem tudták egyenlő mértékben birtokba venni tárgyukat: csak nagy nehézségek árán s csupán most kezdi a nyelvészet meghódítani a mondattant, eddig nagyon kevés eredmény született a szemantika területén, és teljesen kidolgozatlan az az ágazat, amelynek a nagyobb nyelvi egységeket kellene kutatnia — így a hosszabb köznapi beszédmegnyilatkozásokat, dialógusokat, beszédeket, az értekezések, a regény nyelvét stb. —, ugyanis ezek a megnyilatkozások szintén meghatározhatók és meghatározandók, tanulmányozhatók és tanulmányozandók tisztán nyelvészeti szempontok szerint, nyelvi jelenségekként. E jelenségek vizsgálatára sem a régi poétikák és retorikák, sem ezek mai örököse, a poétika nem lehet tudományos szinten hivatott, mivel bennük a nyelvészeti szempontok keverednek a tőlük tökéletesen idegen — logikai, pszichológiai és esztétikai — szempontokkal. A nagy nyelvi egységek szintaxisa — avagy a kompozíció mint a nyelvészet tárgya, amely megkülönböztetendő a művészeti vagy tudományos funkcióban használatos kompozíciótól — még megalapozásra szorul: a nyelvtudomány az összetett mondatnál mind a mai napig nem lépett tovább — ez a leghosszabb nyelvi egység, amelynek tudományos vizsgálatára a nyelvészet eddig képes volt; az a látszat, mintha a nyelvészeti szempontból módszertanilag tiszta nyelv itt hirtelen véget érne, és ezen túl rögvest a tudomány, a költészet stb. kezdődne,

holott a tisztán nyelvészeti elemzést folytatni lehet tovább, bármennyire nehéz is, és bármilyen csábító is ezen a ponton a nyelvtudományon kívül eső szempontok bevezetése.

A nyelvészet csak akkor működhet termékenyen közre a nyelvi alkotások esztétikájának megteremtésében, s — másfelől — csak akkor élhet biztonságosan ez utóbbi szolgálataival, ha már teljes egészében, biztos és letisztult metodológiával képes birtokolni tárgyát; addig azonban az olyan terminusok, mint „költői nyelv", „kép", „fogalom", „ítélet" stb., csupán kelepcéket és komoly veszélyeket rejtegetnek számára — s egyáltalán nem felesleges ez az előlegezett félelem: túl sokáig tették zavarossá — és teszik ma is zavarossá — ezek a terminusok a nyelvészet módszertani tisztaságát.

Milyen jelentősége van a szigorúan *nyelvészetileg* fölfogott nyelvnek a költészet szempontjából? Korántsem arról van itt szó — mint gyakorta tudni vélik —, hogy melyek a költői nyelv nyelvészeti sajátosságai, hanem arról, hogy mi a jelentősége a nyelvtudomány által meghatározott nyelv egészének mint nyersanyagnak a költészet számára, s ez már tisztán esztétikai kérdés.

A nyelv a költészet szempontjából — éppúgy, mint a megismerés, az etikai cselekvés vagy ennek jogi, állami stb. objektivációi szempontjából — pusztán *technikai* mozzanat; ebben a vonatkozásban a nyelvnek a költészetben játszott szerepe teljesen egybevág azzal, amelyet a tudományosan meghatározott természet mint anyag (és nem mint tartalom) — a fizikai-matematikai tér, a tömeg, az akusztikai hang stb. — a képzőművészetekben játszik.

Ám a költészet — technikai szempontból nézve — igen eredeti módon használja a nyelvészetileg definiált nyelvet: *teljes egészében, mindenoldalúan, minden mozzanatában* igényli, a nyelvészetileg meghatározott szó egyetlen árnyalatával szemben sem közömbös.

A költészeten kívül nincs még egy területe a kultúrának, amely a nyelv egészére tartana igényt: a megismerés szempontjából abszolút szükségtelenek a szó hangzásvonatkozásai — minőségi és mennyiségi szempontból egyaránt —, itt érdektelenek az intonációs lehetőségek, közömbös az artikulációs szervek mozgásának érzékelése stb.; de ugyanezt a kultúrateremtés más területeiről is elmondhatjuk: bár nyelv nélkül egyik sem lehet meg, mindegyik csak a nyelv szerfölött kis részére tart igényt.

A nyelv összes lehetősége csak a költészetben tárul föl, mivel itt a vele szemben támasztott követelmények maximálisak: itt a nyelv minden eleme a végletekig feszül, tágul; a költészet mintegy kifacsarja a nyelvben rejlő összes lehetőséget, a nyelv pedig szinte önmagát múlja fölül.

De a költészet nemcsak magas követelményeket támaszt a nyelvvel szemben, hanem *mint nyelven, mint lingvisztikailag meghatározott jelenségen túl is lép rajta.* A költészet sem különbözik helyzetében a többi a művészettől: a műalkotás, jóllehet anyagában meghatározott, mégis éppen az anyag legyőzése révén válik művészi alkotássá.

Magától érthetődik, hogy a nyelvészeti megközelítés mindenütt csak szavakat, mondatokat stb. fog találni; ha fizikailag elemeznénk a műalkotást, papírt, különféle vegyi összetételű nyomdafestékeket vagy fizikailag meghatározott hanghullámokat találnánk; a fiziológus adekvát érzékelési folyamatokat az érzékszervekben és az idegközpontokban; a pszichológus megfelelő érzelmeket, hangérzékeléseket, látási képzeteket stb. Az esztétának a szakemberek valamennyi tudományos ítéletére s különösen a nyelvészek eredményeire — sokkal inkább, mint a pszichológusokéra — szüksége van, ha a mű struktúráját esztétikán kívüli meghatározottságában óhajtja vizsgálni; de az esztétának éppúgy, mint a művészet bármely befogadójának tudnia kell azt is, hogy mindezek a mozzanatok az esztétikai objektumba, amelyhez tehát esztétikai ítéleteink (szép, mély stb.) közvetlenül kapcsolódnak, már nem kerülnek be. E mozzanatok jelenléte csupán az esztéta másodlagos, magyarázó célzatú tudományos ítéleteinek eredményeként rajzolódik ki és határozható meg.

Ha megpróbálnánk meghatározni Puskin *Emlékezés* című versében mint esztétikai objektumban a következő sorok összetevőit:

Mikor a földi nap lármája véget ér
S végig az elnémult utcákon
Áttetsző fátyolát teregeti az éj...

(Szabó Lőrinc ford.)

— azt mondanánk, hogy az összetevők közé tartoznak: az utcák, az éj, az emlékezés stb., ezek azok az értékek, melyekhez művészi aktivitásunk közvetlenül kötődik, ezekre irányul szellemünk esztétikai intenciója:

ami tehát ebben a műben esztétikailag alakot öltött és formát kapott (a művészi megformálás elemei közé tartozik az izoláció, valamint a fikció, vagyis a csonka valóság mozzanata is), az az emlékezés és a megbánás etikai eseménye, nem pedig a szavak, fonémák, morfémák, mondatok és szemantikai sorok; ez utóbbiak kívül esnek az esztétikai befogadás tartalmán, vagyis a művészi objektumon, és csak a másodlagos, tudományos esztétikai ítéletek szempontjából szükségesek — akkor tehát, mikor közvetlenül az a kérdés, hogy a maga külsődlegességében tekintett alkotás esztétikumon kívül eső struktúrájának mely mozzanatai miképpen határozzák meg a művészi befogadás adott tartalmát.

Az esztétika feladata, hogy meghatározza, melyek a művészi befogadás tisztán esztétikailag tekintett tartalmának, vagyis az esztétikai objektumnak az immanens alkotóelemei, s ezúton választ találjon arra, milyen szerepet játszik e tartalomban az anyag és ennek konkrét szervezésmódja az objektivált műalkotásban; az esztétika, amennyiben így közelíti meg a tárgyát, a költészettel kapcsolatban szükségképp arra a megállapításra fog jutni, hogy a merőben nyelvészetileg meghatározott nyelv az esztétikai objektumba nem hatol be, ennek határai között nincsen helye, lévén hogy az esztétikai objektumot a művészileg megformált tartalom (avagy a tartalmas művészi forma) konstituálja.

Annak a megfeszített küzdelemnek, amelyet a költő a nyelvvel vív, mindig a nyelv legyőzése a célja, ugyanis az eszétikai objektum a szavak szélső határain, a nyelvnek mint olyannak a mezsgyéin születik; de az anyag legyőzése teljesen immanensen megy végbe: a művész nem úgy szabadul meg a nyelvészeti meghatározottságában vett nyelvtől, hogy azt tagadja, hanem úgy, hogy immanens úton tökéletesíti: a művész tehát *a nyelv saját fegyvereivel* gyűri maga alá a nyelvet, rákényszeríti, hogy nyelvészeti kvalitásainak tökéletessé finomítása révén túllendüljön önmagán.

A költészetben ez a nyelven való immanens túllépés élesen különbözik a nyelv negációjaként végbemenő meghaladástól, amely a megismerésre jellemző: az algebraizálástól, egyezményes jelek szavak helyett való használatától, rövidítésektől stb.

Az immanens meghaladás nemcsak a költészetben, hanem minden művészeti ágban az anyaggal szembeni viszony általános formális meghatározása.

A nyelvészetileg meghatározott nyelvet az irodalomesztétika nem ugorhatja át, de a nyelvészet minden eredményét a költői alkotás *technikájának* megértéséhez használhatja fel, azáltal, hogy megfelelően értelmezi egyrészt az anyag művészeten belüli helyét, másrészt az esztétikai objektum sajátos jellegét.

Az esztétikai objektum mint a művészi látásmód tartalma, és ezen objektum architektonikája az emberi lét teljesen eredeti képződménye, amely nem természettudományos — és bizonyosan nem pszichológiai —, de nem is nyelvészeti jellegű: sajátos esztétikai lét, amely a műalkotás határain, a mű anyagi-dologi, esztétikán kívüli determináltságának legyőzése árán jön létre.

DOSZTOJEVSZKIJ POÉTIKÁJÁNAK PROBLÉMÁI

A szerző előszava

Ez a könyv Dosztojevszkij **poétikájának*** kérdéseit elemzi, és Dosztojevszkij munkásságával **kizárólag** ebből a szemszögből foglalkozik.

Dosztojevszkij véleményünk szerint a művészi forma egyik legnagyobb megújítója volt. Meggyőződésünk, hogy a művészeti gondolkodás általa megteremtett típusa, amelyet mi feltételesen **polifonikusnak** nevezünk, a világirodalomban tökéletesen új jelenség. Jóllehet ez a művészi gondolkodástípus Dosztojevszkij regényeiben testesült meg, jelentősége messze túllépi a regényírás határait, és az európai esztétika alapvető elveit ingatja meg. Túlzás nélkül mondhatnánk úgy is, hogy Dosztojevszkij egy új, művészileg kifejezett világmodellt alkotott, amelyben a régi művészi formák számos döntő mozzanata gyökeres átalakuláson ment keresztül. Munkánk fő célkitűzése röviden abban foglalható össze, hogy irodalomelméleti analízis segítségével föltárjuk, miben áll Dosztojevszkij munkásságának **elvi jelentőségű** újszerűsége.

A Dosztojevszkijről szóló bőséges szakirodalom az író poétikájának legalapvetőbb vonásaira természetesen sokszor rátapintott (s munkánk első fejezetében a kérdéssel kapcsolatos leglényegesebb megállapításokat fogjuk áttekinteni), műveinek elvi újszerűségét és poétikája specifikus vonásainak szerves összefüggését művészi kozmoszának egészén belül azonban mindeddig még nem sikerült kielégítően föltárni és tisztázni. A Dosztojevszkij-irodalom főleg munkásságának ideológia problematikájával foglalkozott. Az éles ideológiai kérdések elfedték Dosztojevszkij művészi látásmódjának mélyebb és szilárdabb szerkezeti mozzanatait.

* **Kövér szedéssel** Bahtyin kiemeléseit jelöljük a szövegben, *dőlt szedéssel* pedig Dosztojevszkij vagy más idézett szerzők kiemelései szerepelnek.

Sokszor mintha teljesen elfeledkeztek volna arról, hogy Dosztojevszkij elsősorban mégiscsak **művész** — bármily sajátos típusú művész is —, nem pedig filozófus vagy publicista.

Dosztojevszkij poétikájának kutatása mindmáig az irodalomtudomány aktuális feladata.

Könyvünket, amely első ízben 1929-ben jelent meg *Dosztojevszkij művészetének problémái* címmel, az 1963-as második kiadás előkészítése során több ponton javítottuk, és jelentősen kibővítettük. De magától értetődik, hogy munkánk még ebben az újabb kiadásban sem tarthat igényt a tárgyalt problémák teljes áttekintésére — különösen ha közöttük olyan bonyolult kérdések is szerepelnek, mint a polifonikus regény **egészének** problémája.

I. Dosztojevszkij polifonikus regénye a szakirodalom tükrében

A könyvtárnyi Dosztojevszkij-irodalom olvasása során az az érzésünk támad, hogy nem **egyetlen**, regényeket és elbeszéléseket alkotó művészről van szó, hanem **több** gondolkodó — Raszkolnyikov, Miskin, Sztavrogin, Ivan Karamazov, a Nagy Inkvizitor és mások — filozófiai eszmevilágáról. Az irodalomtudományi kritikában Dosztojevszkij munkássága több önálló és egymásnak ellentmondó filozófiai rendszerre esett szét, amelynek bajnokaként hol az egyik, hol a másik Dosztojevszkij-hőst állítják sorompóba. S e rendszerek között az író saját filozófiai nézetei olykor háttérbe is szorulhatnak. Vannak kutatók, akik úgy látják, hogy Dosztojevszkij saját hangja hol egyik, hol másik hősének hangjával fonódik össze; mások szerint a szerző saját hangja specifikus szintézisbe fogja ezeket az ideologikus hangokat; s vannak végül, akik azt fejtegetik, hogy e különféle ideológiai szólamok egyszerűen elfojtják a szerzői hangot. Mindnyájan a hősökkel vitáznak, tőlük tanulnak, az ő nézeteiket igyekeznek zárt rendszerré kiteljesíteni. A hős önálló ideológiai tekintélyként jelenik meg, úgy mutatják be, mintha nem Dosztojevszkij egységes művészi látásmódjának tárgya volna, hanem maga lenne a szerzője saját teljes érvényű eszmerendszerének. A művek elemzőinek tudatában a hős szavainak közvetlen, teljes érvényűnek tekintett jelentése felrobbantja a regény monologikus síkját, és közvetlen vitára ingerel, mintha a hős nem a szerző szavainak a tárgya, hanem saját szavainak teljes jogú és teljes értékű ura volna.

A Dosztojevszkij-szakirodalom e sajátosságára helyesen figyelt föl B. M. Engelgardt: „Dosztojevszkij műveinek orosz szakirodalmát elemezve — mondja — könnyen észrevehetjük, hogy — kevés kivételtől eltekintve — soha nem emelkedik Dosztojevszkij kedvelt hőseinek

szellemi szintje fölé. Nem a szakmunkák uralkodnak az általuk meghódítandó anyagon, hanem az anyag az, amely fogságában tartja őket. A szakmunkák szerzői mindmáig hol Ivan Karamazov, hol Raszkolnyikov, hol Sztavrogin, hol a Nagy Inkvizitor tanítványai, maguk is ugyanazokba az ellentmondásokba bonyolódnak bele, mint a hősök, s tehetetlenül torpannak meg ugyanazon problémák előtt, amelyekre az utóbbiak sem találnak megnyugtató választ, majd végül tisztelettel hajtják meg fejüket e hősök bonyolult és gyötrelmes élményei előtt."*

Hasonló Julius Meier-Gräfe érszrevétele is: „Eszébe jutott-e valaha valakinek, hogy bekapcsolódjon az *Érzelmek iskolája* számtalan beszélgetése közül valamelyikbe? Raszkolnyikovval mégis eldisputálunk — de nemcsak vele, hanem sokszor még a legutolsó mellékszereplővel is.**

A Dosztojevszkij-szakirodalom e sajátosságát természetesen hiba volna kizárólag a kritikai gondolkodás metodológiai impotenciájával magyarázni, majd ezen az alapon úgy értékelni, mintha csupán a szerző művészi szándékának alapvető félreértése volna. Erről szó sincs; az efféle, az egész szakirodalomban eltrerjedt módszer — éppúgy, mint a Dosztojevszkij **hőseivel** minduntalan vitába szálló elfogulatlan olvasói befogadás — teljes összhangban van szerzőnk műveinek alapvető szerkezeti jellegzetességével. Dosztojevszkij, akárcsak Goethe Prométheusza, nem néma rabszolgákat teremt (mint Zeusz), hanem **szabad** embereket, akikben elegendő erő van ahhoz, hogy **egy sorba** emelkedjenek alkotójukkal, anélkül, hogy vele egyetértenének, sőt — ellene is szegülhetnek.

Dosztojevszkij regényeinek legalapvetőbb vonása az önálló, egymástól elváló szólamok és tudatok sokasága, a teljes értékű szólamok igazi, gazdag polifóniája. Műveiben nem jellemek és sorsok sokasága bomlik ki egy egységes, objektív világban, valamely egységes szerzői tudat fényében, hanem éppen **egyenrangú tudatok és világlátások sokasága**

*B. M. Engelgardt: *Igyeologicseszkij roman Dosztojevszkovo.* — L. *F. M. Dosztojevszkij. Sztatyi i matyeriali.* II. kötet. Szerk.: A. Sz. Dolonyin. „Miszl" Kiadó, Moszkva—Leningrád, 1924. 71. l.

**Julius Maier—Gräfe: *Dostojewski der Dichter. Berlin,* S. 189. — T. L. Motiljova *Dosztojevszkij i mirovaja litye*ratura *(K posztanovke voprosza)* című alapos munkája alapján idézzük — megjelent a Szovjet Tudományos Akadémia *Tvorcseszt*vo *F. M. Dosztojevszkovo* című tanulmánygyűjteményében, Moszkva, 1959. 29. l.

kapcsolódik itt össze valamilyen esemény egységében, anélkül, hogy ezáltal a közöttük húzódó éles határok elmosódnának. S ebben az értelemben teljesen igaz, hogy Dosztojevszkij főhősei már alkotójuk eredeti szándéka szerint **sem csupán a szerző szavainak objektumai, hanem egyben saját, közvetlenül őket kifejező szavaiknak a szubjektumai is.** A hős szavainak funkciója ezért itt egyáltalán nem merül ki abban, hogy a szokványos módon jellemzik azt, aki elmondja őket, vagy valamilyen pragmatikus megokolással* a cselekményt lendítik tovább, de éppígy nem szolgálják a hős szavai a szerző saját ideológiai álláspontjának kifejezését sem (ahogy ez például Byronnál látható). Bár a hősök tudata Dosztojevszkijnél mint másik, **idegen** tudat jelenik meg, mégsem válik le különálló dologként, nem zárul magába, nem alakul át a szerzői tudat egyszerű objektumává. Ebben az értelemben Dosztojevszkij hőseinek megjelenítési módja nem ugyanaz, mint a hős szokványos objektív megjelenítése a hagyományos regényben.

Dosztojevszkij **a polifonikus regény** megteremtője. Lényegét tekintve új regényformát hozott létre. Ezért munkássága nem fér el semmiféle keretben, nem sorolható be semmiféle olyan irodalomtörténeti sémába, amilyeneket az európai regény jelenségeire általában alkalmazni szoktunk. Műveiben föltűnik egy olyan hőstípus, amelynek szólama úgy szerveződik, ahogy a szokványos regényformában általában a szerzői szólam fölépül. A hős szavai, akár önmagára, akár a világra vonatkoznak, ugyanúgy teljes érvényűek, ahogy rendszerint a szerző szavai; szerepük nem az, hogy a dologi zártságban megjelenő hős alakját jellemezzék, de nem is az, hogy a szerzői szólam szócsövei legyenek. A hős szavai kivételes önállóságra tesznek szert a mű struktúráján belül, mintegy a szerzői beszéd *mellett* hangzanak, és vele, valamint a többi hős hasonlóképp teljes érvényű szólamaival sajátos módon kapcsolódnak össze.

Ebből következik, hogy Dosztojevszkij világában nem sokra megyünk, ha a megszokott tárgyi vagy pszichológiai jellegű tematikai és pragmatikus összefüggéseken keresztül akarunk eljutni a lényegéig: az ilyenfajta összefüggéseknek ugyanis előfeltétele, hogy a hősök már a szerzői elgondolásban dologszerűen körülhatárolva érezzenek, hogy tehát

*Vagyis az élet gyakorlatából vett motivációkkal.

a monologikusan befogadott és tudatosodott, egységes világban lekerekített emberalakok kapcsolódjanak össze és kötődjenek együvé, ne pedig egyenrangú tudatok és tudati világok sokasága. A szokványos pragmatikus cselekményszint Dosztojevszkij regényeiben másodrendű szerepet játszik, különleges, a megszokottól alapvetően különböző funkciót tölt be. Regényvilágának egységét végső soron másféle kapcsok tartják össze; a regényében föltárulkozó döntő esemény ellenáll a szokásos, a pragmatikus történések síkján mozgó magyarázatnak.

Továbbá ugyancsak tökéletesen másnak kell lennie az elbeszélés beállítódásának is — függetlenül attól, hogy ez az elbeszélés a szerző, egy fiktív elbeszélő vagy valamelyik hős szájából hangzik-e el —, mint a monologikus regénytípusban. Az a nézőpont, amelyből a szem végigkíséri az elbeszélést, s fölépíti az ábrázolást, vagy tudósít a látványról, ha ezzel az új világgal — vagyis teljes jogú szubjektumok, és nem objektumok világával — kerül szembe, szükségképpen arra kényszerül, hogy megváltoztassa hagyományos orientációját. Az élőbeszédet imitáló, az ábrázoló és a leíró szó szükségszerűen valamilyen új viszonyba kerül a tárgyával.

Dosztojevszkijnél tehát a regényszerkezet minden eleme teljesen eredeti; az összes elemet az az új művészi feladat határozza meg, amelyet egyedül ő tudott maga elé tűzni, átfogó szélességben és mélységben megoldani: s ez a feladat a polifonikus világkép megkonstruálása és a lényegében mindig **monologikus** (homofón) európai regény korábban kialakult formáinak megsemmisítése*.

A következetesen monologikus látásmód, az ábrázolt világ monologikus értelmezése és a monologikus regényszerkesztés kánonja felől

*Természetesen ez nem jelenti azt, hogy Dosztojevszkij a regény történetében elszigetelt helyet foglal el, és az általa megteremtett polifonikus regény elődök nélkül való. A történeti kérdésektől itt azonban el kell tekintenünk. Hogy Dosztojevszkij helyét pontosan határozhassuk meg a történelemben, és föltárhassuk **lényegi** összefüggéseit elődeivel és kortársaival, mindenekelőtt azt kell tisztáznunk, mik voltak az ő sajátosságai, azt kell kimutatnunk, mi volt Dosztojevszkijben éppen Dosztojevszkij, — annak ellenére, hogy a széles körű történelmi nyomozás előtt a sajátosságok efféle meghatározása csak előzetes és irányadó jellegű lehet. Ilyen előzetes betájolás nélkül a történelmi kutatás véletlenszerű analogizálások összefüggéstelen sorává torzul. Csak később fogunk kitérni Dosztojevszkij műfaji tradícióira, vagyis a történeti poétika kérdéseire.

nézve Dosztojevszkij világa kaotikusnak tűnik, regényeinek szerkezete pedig heterogén anyagok és összeegyeztethetetlen formálóelvek kusza konglomerátumának. Csak ha tisztázzuk Dosztojevszkij — általunk imént megfogalmazott — alapvető művészi feladatát, akkor érthetjük meg poétikájának mély szervességét, következetességét és egyetemességét.

Röviden összefoglaltuk bizonyítandó tételünket. Mielőtt hozzákezdenénk, hogy Dosztojevszkij műveinek anyagán alaposabban kifejtsük, tekintsük át, hogyan siklott ki munkásságának — veleményünk szerint — legdöntőbb tulajdonsága a szakkutatók kezei közül. Távol áll tőlünk, hogy akár csak hozzávetőleg is vázlatot készítsünk a Dosztojevszkij-szakirodalom teljes anyagáról. Csupán néhány XX. századi munkára térünk ki, azokra, amelyek — egyrészt — érintik Dosztojevszkij **poétikájának** a kérdéseit, és — másrészt — viszonylag közel kerültek e poétika általunk legfontosabbnak érzett sajátosságaihoz. Tehát kizárólag bizonyítandó tételünk szempontjából válogattunk a munkák között, s így összeállításunk szubjektív. Ez a szubjektivitás azonban az adott esetben elkerülhetetlen is, jogosult is: hiszen nem történeti áttekintésre, de még csak nem is holmi összefoglalásra törekszünk. A mi szempontunkból mindössze annyi fontos, hogy tételünket, saját szempontunkat betájoljuk azok közé a másfajta szempontok közé, amelyek Dosztojevszkij poétikájának kapcsán korábban kialakultak. E betájolási művelet folyamán igyekszünk saját tételünk egyes mozzanatait is megvilágítani.

A Dosztojevszkij-szakirodalom az utóbbi időkig túlnyomórészt az egyes hősök szólamaival való közvetlen ideologikus konfrontáció felé hajlott, s emiatt képtelen volt arra, hogy Dosztojevszkij újszerű regénystruktúrájának művészi ismérveit tárgyilagosan észlelje. A helyzetet még tovább súlyosbította, hogy mikor a Dosztojevszkij-kutatók ebben az új típusú, sokszólamú világban teoretikusan próbáltak eligazodni, rendszerint nem találtak más utat, mint hogy ezt a világot visszanyessék a szokásos monologikus típus mintája szerint, vagyis teljesen újszerű művészetteremtő akaratból[1] született műalkotásokat a régi és megszokott művészetteremtő akarat szempontjai szerint fogadtak be. Azok, akiket az egyes hősök ideologikus nézeteinek tartalmi vonatkozásai ejtettek rabul, azon fáradoztak, hogy ezeket kiteljesedett monologikus

rendszerré kerekítsék, kiküszöböljék az egymással összebékíthetetlen tudatok lényegi sokféleségét — jóllehet a szerző művészi koncepciójának ez szerves részét alkotta. Mások, bár a közvetlenül megjelenő ideológiai anyag szirénhangjainak ellent tudtak állni, a hősök teljes értékű tudatát dologi, külsődleges pszichikumokká alakították, és Dosztojevszkij világába az európai társadalmi pszichológiai regény megszokott világát látták bele. A teljes értékű tudatok kölcsönhatásának eseményei helyett az előbbi esetben filozófiai monológokhoz, az utóbbi esetben monologikusan fölfogott, az egyetlen és egységes szerzői tudatból következő dologi világhoz érkeztek el.

Sem a hősökkel való átszellemült együttfilozofálás, sem a külső, elfogulatlan pszichológiai vagy pszichopatológiai elemzés nem alkalmas arra, hogy eljusson Dosztojevszkij műveinek igazi művészi architektonikájáig. Az egyik csoport átszellemültsége képtelen idegen tudatok világát objektíve, valóban realista módon látni, a másik csoport realizmusa viszont földhözragadt. Teljességgel érthető, hogy a voltaképpeni művészi problémákat mind a két módszer megkerüli, vagy csak véletlenszerűen és felületesen tárgyalja.

A művek átmonologizálása filozófiává a Dosztojevszkij-szakirodalom legszélesebbre taposott útja. Ezt az utat járta Rozanov, Valinszkij, Merezskovszkij, Sesztov és mások is. Arra irányuló igyekezetük, hogy a Dosztojevszkij által ábrázolt sokféle tudatot valamilyen egységes világnézet monologikus rendszerébe gyömöszöljék bele, arra késztette őket, hogy vagy antinomikus, vagy dialektikus konstrukciókat vegyenek igénybe. A hősök — és a szerző — konkrét tudati világából kibontották azokat az ideológiai téziseket, amelyek vagy dinamikus dialektikus sorba voltak rendezhetők, vagy pedig feloldhatatlan, abszolút antinómiákként szegültek szembe egymással. Ezzel az egymástól élesen elváló tudatok kölcsönhatását olyan eszmék, gondolatok, álláspontok kölcsönviszonyával cserélték föl, amelyek teljes egészükben egyetlen tudatban helyezkednek el.

Dosztojevszkij világában valóban jelen van a dialektika is, az antinómia is. Hőseinek gondolkodása valóban hol dialektikus, hol monologikus. De mindezek a **logikai** összefüggések az egyes tudatok határain belül maradnak, a tudatok közötti kapcsolatok az események síkján már nem a logika törvényei szerint alakulnak. Dosztojevszkij világa

rendkívül személyes. Ő mindig úgy fogadja be és ábrázolja a gondolatot, mint valakinek a személyes állásfoglalását. Ezért a dialektikus vagy antinomikus sorok még az egyes tudatokon belül sem többek absztrakt mozzanatnál, amely eltéphetetlenül fonódik össze a konkrét tudat egészének egyéb mozzanataival. A logikai sor mindig csak a konkrét tudat **eleven, teljes emberi hangban** történő megszemélyesülése révén kapcsolódik az ábrázolt esemény egységéhez. Az eseménnyé transzformált gondolat maga is az esemény mozzanatává válik, és ettől kapja azt a sajátos „eszme-érzés", „eszme-erő" jelleget, amely Dosztojevszkij művészi világában az „eszme" megismételhetetlen különlegességét létrehozza. Ha az eszmét kiszakítjuk a tudatok eme eseménysíkban zajló szembesüléseinek összefüggéséből, és valamely monologikusan elrendezett kontextusba faragjuk bele, óhatatlanul épp ez a sajátszerűsége vész el, és átalakul silány filozófiai eszmefuttatássá. Ez a magyarázata annak, hogy mindazok a Dosztojevszkijről írott terjedelmes monográfiák, amelyek műveinek filozófiai „átmonologizálását" művelik, oly keveset foglalkoznak írói világának — általunk a fentiekben megfogalmazott — szerkezeti sajátosságaival. Kétségtelen ugyan, hogy az ilyen irányú kutatásokat éppen Dosztojevszkij világának különös ismérvei ösztönözték, de ezek a különös ismérvek épp ezekben a kutatásokban tudatosulhattak a legkevésbé.

Az efféle tudatosulás akkor kezdődik, amikor lépéseket teszünk Dosztojevszkij munkásságának objektív megközelítésére, vagyis amikor már nemcsak a magukban való eszmékre, hanem a művészi egészként fölfogott műalkotásokra irányul a kutatók figyelme.

Dosztojevszkij művészi világának alapvető struktúrális sajátosságára első ízben Vjacseszlav Ivanov tapintott rá — igaz, a kérdést ő is csupán érintette*. Ivanov Dosztojevszkij realizmusát olyan realizmusként határozza meg, melynek alapja nem a (tárgyi) megismerés, hanem a „belehelyezkedés". Dosztojevszkij világlátásának alapelve, hogy benne a másik ember „én"-je nem objektumként, hanem másik szubjektumként jelenik meg. Ivanov szerint a nem bennem való „én" — a „te vagy" — létrehozása az a központi feladat, melyre Dosztojevszkij hőseinek meg-

*L. *Dosztojevszkij i roman-tragegyija* című munkáját, a *Borozdi i mezsi* című kötetben. „Muszaget" Kiadó, Moszkva, 1916.

oldást kell találniuk, hogy túlléphessenek saját etikai szolipszizmusukon, saját elkülönült „idealista" tudatukon, és a másik ember létezését a maguk számára üres fantomból igazi valósággá változtassák. A tragikus katasztrófa alapja Dosztojevszkijnél mindig a hős tudatának szolipszista magára maradottsága, az önnön világába való bezártság.

A másik ember tudatának teljes jogú szubjektumként — azaz nem tárgyként — való igenlése tehát olyan valláserkölcsi posztulátum, amely egyszersmind a regény **tartalmát** (a magára maradt tudat katasztrófáját) is meghatározza. Ez az a világnézeti alapelv, amely felől a szerző hőseinek egész világát értelmezi. Ivanov következésképpen azt mutatja csak ki, hogy ez az alapelv a regény tartalmában hogyan törik meg a tematika síkján, s ez a megtörés az ő megvilágításában általában negatív irányban hajlik el: a hősök összeomlanak, mivel képtelenek a végsőkig elvinni a másik „én"-jének — a „te vagy"-nak — az igenlését. Dosztojevszkij műveinek témája a másik ember „én"-jének a hős részéről történő igenlése (és felfüggesztése).

Ez a téma azonban minden további nélkül kifejthető a tisztán monologikus regénytípusban is, és nemegyszer valóban ki is fejtik. A másik ember tudatának igenlése sem mint a szerző valláserkölcsi posztulátuma, sem mint a mű tartalmának témája nem hoz létre önmagában új formát, új regényszerkezetet.

Vjacseszlav Ivanov nem mutatta be, hogyan válik Dosztojevszkij e világszemléleti alapelve a világ **művészi** látásának és a **nyelvi** egész, azaz a regény művészi konstrukciójának alapelvévé. Pedig ez az alapelv az irodalomtörténész számára csak annyiban lényeges, amennyiben nem egy elvont világnézet valláserkölcsi princípiuma, hanem egy konkrét irodalmi konstrukció formaelve. És csak ebben az esetben nyílhat mód arra, hogy konkrét irodalmi alkotások empirikus anyagán lehessen föltárni.

Vjacseszlav Ivanov ezt nem vitte végig. Abban a fejezetben, ahol a „formálóelvvel" foglalkozik, számos, igen értékes észrevétel ellenére Dosztojevszkij regényét a monologikus regénytípus mintájára nyesi vissza. Azt a radikális művészi fordulatot, amelyet Dosztojevszkij végrehajtott, lényegében nem értette meg. Ivanov alapmeghatározása, melyben Dosztojevszkij regényformáját „regénytragédiaként" definiálja,

véleményünk szerint nem meggyőző.* Azok közé a jellegzetes kísérletek közé tartozik, amelyek egy új művészi formát megpróbálnak a művészi alkotás korábbról ismeretes sajátosságaiból levezetni. Ez azzal a következménnyel jár, hogy Dosztojevszkij regényei afféle művészi hibriddé válnak.

Vjacseszlav Ivanov tehát, jóllehet egyfelől mélyen és helyesen határozta meg Dosztojevszkij alapelvét — a másik „én"-nek nem dologként, hanem szubjektumként való igenlését —, másfelől ezt az alapelvet monologikusan fogta fel, vagyis a monologikusnak tételezett szerzői világnézet részeként kezelte, és úgy appercipiálta, mintha nem volna több a monologikus szerzői tudat szemszögéből ábrázolt világ tartalmi témájánál.** Emellett Ivanov ezt a gondolatát összekapcsolta egy sor olyan, közvetlenül metafizikai és etikai tétellel, amelyeknek, ha Dosztojevszkij műveinek anyagában keressük őket, az objektív vizsgálat során a leghalványabb nyomát se leljük.*** A Dosztojevszkij által elsőként megoldott polifonikus regény titka tehát megfejtetlen maradt.

Ivanovhoz hasolóan határozza meg Dosztojevszkij alapvető sajátosságát Sz. Aszkoldov is.**** De ő is megmarad Dosztojevszkij átmonologizált valláserkölcsi világnézetének és művei tartalma monologikus kezelésének a határain belül.

„Dosztojevszkij első erkölcsi parancsa — mondja Aszkoldov — az első pillantásra szerfölött formálisnak tűnhet, bizonyos értelemben mégis mindennél fontosabb. 'Légy személyiség' — szuggerálja minden íté-

*Vjacseszlav Ivanov e meghatározásának bővebb kritikai elemzésére még visszatérünk.

**Vjacseszlav Ivanov itt tipikus módszertani hibát követ el: a szerző világnézetéről közvetlenül áttér művei tartalmának taglalására, s közben átugorja a formát. Ivanov más esetekben helyesebben fogja fel a világszemlélet és a forma kölcsönviszonyát.

***Ide sorolható például Ivanovnak az a megállapítása, mely szerint Dosztojevszkij hősei a szerzői tudat sok alakban megjelenő képmásai — a szerző bennük születik újjá, és mintha az életben ledobta volna magáról evilági alakját (l. *Borozdi i mezsi* 39, 40. 1.).

****L. *Religiozno-etyicseszkoje znacsenyije Dosztojevszkovo* című tanulmányát az *F. M. Dosztojevszkij. Sztatyi i matyeriali* című gyűjteményben (I. köt.), A. Sz. Dolinyin szerk. „Miszl" Kiadó, Moszkva—Leningrád, 1922.

letével és rokonszenvével."* A személyiség — mint Aszkoldov kifejti — határtalan belső szabadsága és a külső körülményektől való teljes függetlensége révén szögesen eltér a jellemtől, a típustól és a temperamentumtól, amelyek többnyire az irodalmi ábrázolások tárgyaként szerepelnek.

Aszkoldov ebben látja a szerző világszemléletét meghatározó erkölcsi alapelvet. A világnézet tárgyalásáról rögtön Dosztojevszkij regényeinek tartalmára tér át, és azt mutatja be, hogyan és minek következtében lehetnek Dosztojevszkij hősei **az életben** személyiségekké, és mi módon nyilvánítják ott ki személyiségüket. A személyiség eszerint elkerülhetetlenül szembekerül a külső környezettel, s legfőképp minden általánosan elfogadottal. Ebből eredően van a „botránynak" — amely a személyiség pátoszának legelső és leginkább külsődleges kifejeződése — Dosztojevszkij regényeiben rendkívül nagy szerepe.** A személyiség pátoszának ennél mélyebb életmegnyilvánulása Aszkoldov véleménye szerint az áthágás (bűn). „Dosztojevszkij regényeiben — írja — a bűn, a szabályok áthágása egy valláserkölcsi problémának az életben való fölvetése. A bűnhődés e probléma megoldásának a formája. Ez az oka annak, hogy Dosztojevszkij munkásságában egyik is, másik is alapvető téma..."***

Tehát Aszkoldov csak arról beszél, hogy a személyiség mi módon bontakoztathatja magát ki az életben, s nem pedig arról, hogy melyek a művészi látásmódnak és ábrázolásnak azok az eljárásai, amelyek egy meghatározott művészi konstrukcióban — regényben — megjelenítik ezt a személyiséget. Emellett félresiklik a szerzői világnézet és a hősök világképe közötti kölcsönviszony ábrázolása is. A személyiségnek a szerző világnézetét átható pátoszától rögtön átugrani a hősök életbeli pátoszára, majd innen újra vissza, a monologikus szerzői konklúzióra — ez kétségkívül jellegzetes út. De a romantika monologikus regénytípusára, és nem Dosztojevszkijre jellemző.

„Dosztojevszkij — mondja Aszkoldov — minden művészi rokonszenvével és ítéletével a következő fontos tételt hangsúlyozza: a gazember,

*Uo., 2. l.
**L. Aszkoldov fentebb idézett tanulmányát, 5. l.
***Uo., 10. l.

a szent, a közönséges bűnöző, egyszóval mindazok, akik a végső pontig vitték el a személyiség elvét, összes különbözőségük ellenére bizonyos fokig azonos értékűek egy dologban — személyiségük szembeszáll a mindent egybemosó környezet kusza hömpölygésével."

Az ilyesféle kinyilatkoztatás a romantikus regényre jellemző, amely a tudatról és az ideológiáról csak úgy vett tudomást, mint a szerző személyes meggyőződéséről és konklúziójáról, a hőst pedig vagy e szerzői pátosz megtestesítőjeként, vagy a szerzői következtetés objektumaként kezelte. Éppen a romantikusok voltak azok, akik művészi rokonszenveiket és ítéleteiket az általuk ábrázolt valóságban közvetlenül kifejezték, oly módon, hogy mindazt objektiváltan, eltárgyiasítva jelenítették meg, amibe saját hangjuk akcentusát belevinni nem tudták.

Nem abban áll Dosztojevszkij sajátossága, hogy a személyiség értékét monologikusan hirdeti — ezt sokan megtették őelőtte is —, hanem abban, hogy első ízben ő tudta a személyiséget művészi objektivitással úgy meglátni és bemutatni, mint idegen személyiséget, anélkül, hogy átlírizálta volna, saját hangján szólaltatta volna meg — és egyben anélkül, hogy eltárgyiasított pszichikai reáliává degradálta volna. A személyiség nagyra értékelése nem Dosztojevszkijnél tűnik föl első ízben; viszont az ő regényeiben valósul meg legelőször az idegen személyiség (hogy feltételesen Aszkaldov terminusával éljünk) és az egymástól különálló, de valamely szellemi esemény egységében összefogott személyiségek sokaságának művészi megjelenítése.

Hőseinek lenyűgöző belső önállóságát, amelyre helyesen figyelt föl Aszkoldov, Dosztojevszkij meghatározott művészi eszközökkel érte el. Első helyen kell ezek között említenünk azt a szabadságot és önállóságot, melyet a hősök a regény struktúrájában a szerzővel — pontosabban a szokott módon külsővé változtató és lekerekítő szerzői meghatározásokkal — szemben tanúsítanak. Ez persze egyáltalán nem jelenti azt, hogy a hős a szerző elgondolásával kerül szembe. Nem — önállósága és szabadsága épp a szerzői elgondolásból fakad. Ez az elgondolás a hőst mintegy predesztinálja a — természetesen csak viszonylagos — szabadságra, és ezzel együtt építi be a mű egészének szigorúan szerkesztett és kiszámított tervébe.

A hős viszonylagos szabadsága éppúgy nem lazítja föl a konstrukció szigorú zártságát, ahogy a matematikai képlet szigorú meghatározott-

ságát sem szünteti meg, ha irracionális vagy végtelen értékeket szerepeltet. Ezt az újszerű hősábrázolást Dosztojevszkij nem azzal éri el, hogy kiválaszt valamilyen elvontan vett témát — jóllehet a témának szintén van szerepe —, hanem azoknak a sajátos regényszervezési írói eljárásoknak az összességével, amelyeket ő alkalmazott elsőként.

Tehát Aszkoldov is monologikussá alakítja át Dosztojevszkij művészi világát, domináns mozzanatként ebben a világban a monologikus prédikációt jelöli meg, s ezáltal a hősöket e prédikáció egyszerű illusztrációivá degradálja. Aszkoldov helyesen tapintott rá, hogy Dosztojevszkijben a belső embernek[2], s ebből eredően a belső embereket összekapcsoló eseményeknek tökéletesen új meglátása és ábrázolása a leglényegesebb, viszont ezt csak a szerző világnézetén és a hősök pszichológiáján keresztül tudta megmagyarázni.

Aszkoldov későbbi tanulmányában — *A jellemek pszichológiája Dosztojevszkijnél** — szintén beéri a hősök merőben karakterológiai jellegzetességeinek elemzésével, és nem lép tovább művészi meglátásuk és ábrázolásuk elveinek föltárása felé. A személyiség és a jellem, a típus, a temperamentum közötti különbséget — a korábbiakhoz hasonlóan — itt is lélektanilag világítja meg. De ebben a tanulmányban Aszkoldov már jóval közelebb kerül a regények konkrét anyagához, s ennek köszönhető, hogy számtalan igen értékes megfigyelést tesz Dosztojevszkij egyes művészi sajátosságaival kapcsolatban. Ám Aszkoldov koncepciója e magukban álló megfigyeléseken nem tudott túljutni.

Meg kell mondanunk, hogy Vjacseszlav Ivanov formulája — a másik „én"-nek nem objektumként, hanem szubjektumként való igenlése, a „te vagy" — minden fiozófikus elvontsága ellenére sokkal adekvátabb, mint Aszkoldov „légy személyiség" formulája. Ivanov megfogalmazása a másik személyiségre helyezi át a hangsúlyt, s ez jobban megfelel a Dosztojevszkij által a hős tudatának ábrázolása során alkalmazott **belső dialogikusságnak;** Aszkoldov formulája ezzel szemben többértelmű, és a súlypontot a személyiség önmegvalósítására helyezi, holott művészileg ez — ha Dosztojevszkij posztulátuma valóban ilyen lett volna — szükségszerűen szubjektív, romantikus regénykonstrukciót eredményezett volna.

*Az *F. M. Dosztojevszkij. Sztatyi i matyeriali* második kötetében, 1924.

A másik irányból — Dosztojevszkij regényeinek művészi konstrukciója felől — közelíti meg ugyanazt a központi sajátosságot Leonyid Grosszman. Grosszman Dosztojevszkijben mindenekelőtt a regény újszerű, rendkívül eredeti formájának megteremtőjét látja. „Ha áttekintjük Dosztojevszkij széles sodrású alkotótevékenységét és szellemének változatos útkereséseit — írja —, arra az eredményre fogunk jutni, hogy Dosztojevszkij legfőbb jelentősége nem annyira filozófiájában, pszichológiájában vagy misztikájában van, mint inkább abban, hogy az európai regény történetében új s vitathatatlanul zseniális oldalt kezdett."*

Irodalomtudományunkban L. P. Grosszman volt az első, aki Dosztojevszkij **poétikáját** objektív szempontok alapján, módszeresen kezdte kutatni.

Dosztojevszkij poétikájának alapvető sajátosságát Grosszman abban látja, hogy regényeiben felbomlik az anyagnak a régi kánonok által megkövetelt szerves egysége, a regény egységes konstrukciója különnemű és összeegyeztethetetlen elemek összekapcsolásából alakul ki, az elbeszélés összefüggő, egybeszabott szövete szétszakadozik. „Regényeinek kompozícionális alapelve röviden a következő — írja —: a szélső pólusokon álló s egymással teljességgel összeegyeztethetetlen elemek a filozófiai koncepció egységének és az események viharos száguldásának rendelődnek alá. Egyetlen művészi alakzattá fogni össze a filozófiai krédókat és bűnügyi kalandokat, egy bulvárnovella meséjébe vallási drámát építeni bele, egy kalandregény összes bonyodalmán keresztültörve juttatni el a hőst az új misztérium fölfedezéséig — ezek voltak azok a művészi feladatok, amelyekkel Dosztojevszkij magát szembetalálta, s amelyek őt bonyolult alkotói útján elindították. Dosztojevszkij, szembeszállva mindazokkal a meggyökeresedett esztétikai hagyományokkal, amelyek az anyag és a kidolgozás összhangját írják elő, amelyek eleve föltételezik, hogy az éppen előttük álló művészi alkotás konstruktív elemei egységben vannak — vagy legalábbis egy nembe tartoznak és rokoníthatók —, mindig ellentéteket enged össze. Kihívóan kesztyűt dob a művészetelmélet alapját alkotó kánonnak.

*Leonyid Grosszman: *Poetyika Dosztojevszkovo,* „Goszudarsztvennaja Akagyemija hudozsesztvennih nauk," Moszkva, 1925. 165. l.

Abban látja feladatát, hogy fölébe kerekedjék a művész legnagyobb gondjának: a különnemű, más értékrendszerbe tartozó és egymást taszító anyagokból egységes, kerek művészi alkotást teremtsen. Ez a magyarázata annak a különös vonásnak, hogy Jób könyve, János Jelenései, az evangéliumi szövegek, egyszóval mindaz, amiből regényei táperejüket merítik, és ami egy-egy fejezetének egész alaphangját megadja, furcsán ötvöződik újságszövegekkel, anekdotákkal, paródiával, utcai jelenetekkel, groteszk, sőt pamfletszerű elemekkel. Dosztojevszkij merészen hajít bele olvasztótégelyébe minden útjába kerülő új elemet, azzal a tudattal és hittel, hogy alkotó lázának hevében a köznapok valóságának nyirkos foszlányai, a bulvártörténetek szenzációi és a szent könyvek istenes áhitattal teli oldalai átizzanak, új összetétellé ötvöződnek, s az ő személyes stílusa és tónusa hatja őket át."*

Nagyszerű leírói jellemzését adja itt Grosszman a ¸Dosztojevszkij regényeit jellemző műfaji és kompozicionális sajátosságoknak. Ehhez szinte semmi hozzátennivalónk nincsen. De Leonyid Grosszman magyarázatait mégsem érezzük kielégítőknek.

Ugyanis az események viharos száguldása, bármily sodró is az iramuk, vagy az egységes filozófiai koncepció, bármily mély is, önmagában aligha elegendő annak a rendkívül összetett és ellentmondásos kompozicionális feladatnak a megoldásához, amelyet Grosszman oly pontosan és szemléletesen fogalmazott meg. Ami az események viharos száguldását illeti, e téren Dosztojevszkijt leköröžheti akármelyik silány mai filmtörténet. Az egységes filozófiai koncepció pedig önmagában nem lehet a művészi egység legvégső alapja.

Véleményünk szerint nem helytálló Grosszmannak az a megállapítása sem, hogy Dosztojevszkijnál e sokfajta anyagot „legvégül az ő személyes stílusa és tónusa hatja át". Ha a dolog így állna, miben különbözne Dosztojevszkij regénye a megszokott regénytípustól, az „egy tömbből faragott, lecsiszolt, monolit, flaubert-i modorban készült epopeiától"? Az olyan regény, mint például a *Bouvard és Pécuchet*[3], tartalmilag különnemű anyagokat egyesít, ám az anyagnak ez a többfélesége a regény konstrukciójára nem hat ki, de élesebben nem is szabad kiütköznie, mivel a regény az őt átható személyes stiláris és tonális egységnek,

*L. Grosszman: i. m. 174—175. 1.

egyetlen világkép és egyetlen tudat egységének van alárendelve. Dosztojevszkij regényének egysége viszont mind a személyes stílus, mind a személyes tónus **fölött** valósul meg — amennyiben e személyességet úgy értjük, ahogy a Dosztojevszkij előtti regényben megjelent.

Ha a stílus monologikus egysége felől közelítjük meg Dosztojevszkij regényeit (márpedig eddig csupán ilyen megközelítési mód létezett), **sokstílusúnak** vagy stílustalannak fogjuk találni őket; ha pedig a monologikusan fölfogott tónus felől, akkor azt látjuk, hogy **több hangsúlyi egységre** hullanak szét, és bennük egymásnak ellentmondó értékrendszerek érvényesülnek; az egymásnak ellentmondó hangsúlyok művei minden szavában keresztezik egymást. Ha Dosztojevszkij sokfajta anyagát egységes világgá terítenénk ki, mögéje egységes, monologikus szerzői tudatot gondolva, azt látnánk, hogy az összeegyeztethetetlen elemek egységesítése nincs megoldva, és Dosztojevszkij nem volna több rossz, stílus nélküli művésznél; az efféle monologikus világ „menthetetlenül széthullana az összehozhatatlan, egymást taszító alkotóelemek sokaságára, s ami előttünk kibomlana, az a Biblia lapjainak és naplóbejegyzéseknek, olcsó csasztuskáknak és az öröm schilleri ditirambusainak megalvadt, sután és erőtlenül egymásra hányt halmaza volna csupán."*

Az anyag összebékíthetetlen elemei Dosztojevszkijnél voltaképpen több világgá és több, teljes jogú tudattá rendeződnek el, nem egyetlen, hanem több teljes és egyenértékű nézőpont horizontján helyezkednek el, és nem közvetlenül az anyag, hanem épp e különböző világlátási módok, e más és más horizontok kapcsolódnak össze magasabb egységgé, második szintű egységgé — a polifonikus regény egységévé. A csasztuska világa így folyik össze a schilleri ditirambusok világával, Szmergyakov világa Dmitrijével és Iványéval. E **többvilágúsága** következtében az anyag a végletekig kifejleszthető specifikus tulajdonságát, anélkül, hogy ezzel az egésznek az egységét megszűntetné vagy mechanikussá tenné. Mintha csak különböző koordináta-rendszerek által leírható világok egyesülnének itt egy einsteini világegyetem bonyolult egységében (természetesen Dosztojevszkij világának összehasonlítása Einstein világával nem több szépírói hasonlatnál — s távolról sem tudományos analógia).

L. Grosszman egy másik munkájában már közelebb kerül Doszto-

*Uo. 178. l.

jevszkij regényeinek többszólamúságához. *Dosztojevszkij útja* című művében kiemeli a dialógus kivételes fontosságát. „A párbeszéd és a vita formája — mondja itt —, ahol tehát különböző szempontok juthatnak egymás után uralkodó szerephez, és visszatükrözik az egymással ellentétes álláspontok árnyalatait, kiváltképp ennek az örökké változó és megállapodni soha nem tudó filozófiának a megjelenítésére alkalmas. Aki úgy látja és jeleníti meg művészileg az alakokat, mint Dosztojevszkij, abban a pillanatban, ahogy mélyebben próbál elgondolkozni a jelenségek értelméről és a világ titkairól, szükségképpen azt a filozofálási formát fogja legalkalmasabbnak találni, amelyben minden egyes vélemény mintegy élőlényként jelenik meg, s úgy kerül kifejtésre, mintha szenvedélyektől fűtött emberi hangon adnák elő."*

Leonyid Grosszman hajlik arra, hogy ezt a dialogizmust úgy magyarázza, mint a Dosztojevszkij világnézetét meghatározó feloldhatatlan ellentmondás következményét. Dosztojevszkij tudatában — Grosszman szerint — igen korán került összeütközésbe egymással két hatalmas erő: a humanista szkepszis és a hit, s állandó, szakadatlan harcot vívnak azért, hogy világnézetében az egyik a másik fölé kerekedhessen.**

Grosszman magyarázatával lehet ugyan nem egyetérteni — mert lényegében olyan elemeket von be, amelyek az objektíve jelen levő anyag határain kívül helyezkednek el —, de a tény, amelyet leszögez, vagyis az egymással összebékíthetetlen tudatok sokaságának — az adott esetben kettőnek — a megléte: teljesen igaz. Helyesen vette észre azt is, hogy Dosztojevszkij megszemélyesített alakban fogadja be az eszméket. Őnála vitathatatlanul minden vélemény eleven lénnyé válik, és nem szakítható el attól az emberi hangtól, amelyben testet ölt. Ha absztrakt, monologikus rendszerszerű kontextusba illesztik be, megszűnik annak lenni, ami valójában.

Ha Grosszman Dosztojevszkij kompozicionális alapelvét — különböző nemű és összeegyeztethetetlen anyagok egyesítését — összefüggésbe hozta volna azoknak a tudati központoknak a sokaságával, amelyek nem hozhatók egyetlen közös ideológiai nevezőre, közvetlen közelébe

*Leonyid Grosszman: *Puty Dosztojevszkovo,* Brockhaus-Efron kiad., Leningrád, 1924. 9—10. 1.

**Uo. 17. 1.

jutott volna annak a jelenségnek, amely Dosztojevszkij regényeinek művészi kulcsát adja: a polifóniának.

Grosszman jellemző módon Dosztojevszkij dialógusát úgy fogja föl, mint drámai formát, és általában mindenfajta dialogizáltságot csak dramatizációként tud elképzelni. Az újkori irodalom csak a drámai dialógust és — részben — a filozófiai dialógust ismeri, mely utóbbi nem több a kifejtés egyszerű formájánál, pedagógiai fogásnál. Holott a drámai dialógust a drámában, valamint a dramatizált dialógust az elbeszélő formákban mindig szilárd és szétoldhatatlan monologikus keret fogja egybe. Ez a monologikus keret a drámában természetesen közvetlenül nyelvileg nem fejeződik ki, de épp a drámában különösen egyöntetű. A drámai dialógus replikái nem szakítják szét az ábrázolt világot, nem teszik ezt többsíkúvá; sőt épp attól igazán drámaiak, mert igénylik e világ monolit egységét. A drámában a dialógusnak egy tömbből kell lennie. Ha ez a monolitjelleg bármiképpen meggyengül, a drámai erő elernyed. A hősök dialogikusan ütköznek össze a szerző, a rendező, a néző egységes látómezején, valamely egységes összetételű világ plasztikusan érzékelhető hátterén.* A drámai cselekmény koncepciója, jóllehet lehetőség van benne a legélesebb dialogikus szembeállításokra, tisztán monologikus. Az igazi többsíkúság fölrobbantaná a drámaiságot, mivel ez esetben a drámai cselekmény, melynek végső alapja a világ egysége, képtelen lenne e síkokat összekapcsolni, és a közöttük feszülő ellentéteket föloldani. A drámában egyáltalán nincs lehetőség teljes világnézetek valamilyen világnézetek fölötti egységben való összefogására, mert a dráma konstrukciója az efféle egység számára semminemű szilárd támaszt nem biztosít. Ezért Dosztojevszkij polifonikus regényében az igazán drámai dialógus csak egészen másodrendű szerepet tölthet be.**

Lényeges megállapítása Grosszmannak, hogy az utolsó Dosztojevszkij-regények misztériumok.*** A misztérium valóban több síkon játszódik, és bizonyos mértékig polifonikus is. De a misztérium többsíkúsága és polifonikussága tisztán formális, és konstrukciója nem teszi lehetővé

*Az anyag azon heterogenitása, melyről Grosszman beszél, a drámában egyszerűen értelmetlen.

**Épp ezért helytelen Vjacseszlav Ivanov „regénytragédia" — formulája.

***Leonyid Grosszman: *Puty Dosztojevszkovo,* Brockhaus — Efron, Leningrád, 10. l.

tudatok és világnézetek sokaságának tartalmas kibontását. A misztériumban minden dolog kezdettől fogva predesztinált, lezárt és lekerekített, bár — és ez tagadhatatlan — nem egyetlen szférán belül az.*

Dosztojevszkij polifonikus regényében nem az anyag kifejtésének megszokott dialogikus formájával találkozunk, ahol az anyag valamely egységes tárgyvilág mozdíthatatlan hátterén, monologikusan kerül befogadásra. Nem, amiről itt szó van, az a végső dialogikusság — vagyis a legvégső, a minden mást magába foglaló egésznek a belső dialogikussága. Ebben az értelemben — mint már mondottuk — a dráma egésze monologikus; Dosztojevszkij regénye ezzel szemben dialogikus. Nem valamely egyetlen, teljes tudatként szerveződik, amely a többi tudatot csak dologi körülhatároltságában fogadja magába, hanem úgy, mint több tudat kölcsönhatásának teljessége, amelyek közül soha egyik sem válik teljes egészében puszta objektummá a másik számára; ez a kölcsönhatás a szemlélő számára semmiféle támaszt nem nyújt arra vonatkozólag, hogy miképpen objektiválható a megszokott monologikus típusok szerint (tematikailag, líraian, vagy az ismeretadás szempontjából) az esemény egésze, s ebből következően, mintegy résztvevő szereplővé teszi magát a szemlélőt is. A regény nemcsak hogy nem ad semmiféle biztos támaszt ahhoz, hogy a harmadik, monologikusan összegezni akaró tudat valahol a dialogikus szakadáson kívül egyértelmű fogódzóra leljen, hanem — ezzel ellentétes módon — épp úgy szerveződik meg benne minden, hogy a dialogikus szembenállás föloldhatatlanságát sugallja.**

Egyetlen elem sem alakul a műben a pártatlan „harmadik" nézőpontjából. Ez a pártatlan „harmadik" magában a regényben sem jelenik meg sehol. Sem kompozicionális, sem jelentésbeli értelemben nincs a számára hely. Ez nem a szerző gyengeségét, hanem épp rendkívüli erejét mutatja. Ezzel ugyanis olyan új szerzői pozíciót hódít meg, amely a monologikus pozíció fölött áll.

*A misztériumra és a platóni filozófiai dialógus kérdésére Dosztojevszkij műfaji előzményeinek problémája kapcsán még visszatérünk.

**Természetesen nem elvont eszmék antinómiájáról és szembenállásáról, hanem teljes személyiségek eseményszerűen kifejeződő ellentétességéről van szó.

Az egyforma súllyal föllépő ideologikus álláspontok sokaságára és az anyag rendkívül heterogén voltára hívja föl — mint Dosztojevszkij regényeinek legalapvetőbb jellegzetességére — a figyelmet Otto Kaus is *Dosztojevszkij és sorsa* című könyvében. Kaus szerint egyetlen író sem fogott össze annyi, egymásnak ellentmondó és egymást kölcsönösen kizáró fogalmat, ítéletet és értékelést, mint Dosztojevszkij; de ami a leginkább lenyűgöző, hogy Dosztojevszkij művei ezeket a végtelenül ellentmondásos álláspontokat mintha egytől-egyig egyenértékűen igazolnák is: regényeiben valóban alátámasztást kap mindegyik.

Nézzük, miképpen jellemzi Kaus Dosztojevszkij e hihetetlen sokoldalúságát és soksíkúságát:

„Dosztojevszkij olyan házigazda, aki kitűnően megfér egy fedél alatt a legtarkább vendégsereggel, képes komoly figyelemre méltatni e végtelenül sokszínű társaság minden tagját, és képes arra is, hogy egyformán érdekesnek lássa őket. A régi vágású realista teljes joggal lelkesedhet a katorga, Pétervár utcái és terei vagy az önkényuralmi rendszer ábrázolásáért, de ugyanúgy magával ragadja a misztikust, hogy Aljosával, Miskin herceggel és az ördögtől meglátogatott Ivan Karamazovval találkozhat. A különböző utópisták örömüket lelhetik a 'nevetséges ember', Verszilov és Sztavrogin álmaiban, a hívők viszont lelkierőt meríthetnek abból az Istenért folyó harcból, melynek e regényekben a szentek is, a bűnösök is részesei. Az egészség és az erő, a radikális pesszimizmus és a lángoló hit a megváltásban, az életszomj és a halálvágy — mind, mind soha el nem dőlő harcot vívnak itt egymással. Az erőszak és a jóság, a gőgös önhittség és az áldozatkész alázat — szóval az élet egész, beláthatatlan teljessége rendkívül erőteljesen jelentkezik Dosztojevszkij alkotásainak minden részletében. A legszigorúbb kritikusi lelkiismeretesség mellett is ki-ki teljes joggal értelmezheti a saját szája íze szerint a szerző utolsó szavát. Dosztojevszkij mérhetetlenül sokoldalú, és művészi gondolkodásának vonalvezetését soha nem lehet előre sejteni, műveit olyan erők és szándékok töltik ki, amelyeket, úgy tűnik, áthidalhatatlan szakadékok választanak el egymástól."*

Miképpen magyarázza Kaus Dosztojevszkij e sajátosságát?

Véleménye szerint Dosztojevszkij világa a kapitalizmus szellemének

*Otto Kaus: *Dostojwski und sein Schicksal.* Berlin, 1923. 66. l.

legtisztább és legigazabb kifejezése. Azok a világok, azok a különféle síkok — társadalmiak, kulturálisak és ideológiaiak —, amelyek Dosztojevszkij munkásságában egymással megütköznek, korábban szervesen zártak, megszilárdultak, és ebben az elkülönültségükben belsőleg tisztázottak voltak. Lényegi érintkezéseiknek és kölcsönös egymásba hatolásuknak ekkor még nem volt reális, anyagi szférája. A kapitalizmus azonban megsemmisítette e világok elszigeteltségét, szétrobbantotta e szociális szférák zártságát és belső ideológiai önállóságát. A tőkés rendszer mindent nivelláló tendenciája, amely semmiféle más megoszlást nem hagyott meg az emberek között, mint a proletárra és a tőkésre való megosztottságot, ezeket a világokat változékony, ellentmondásos egységükben szembeállította és összefonta egymással. Ezek a világok individuális arculatukat, amelyet századok alakítottak ilyenné, ugyan még nem vesztették el, viszont már beérni sem tudnak teljesen magukkal. Vak együttélésüknek, nyugodt és magabiztos kölcsönös egymás-tagadásuknak vége szakadt, és kölcsönös ellentmondásosságuk, egyszersmind kölcsönös összefüggésük teljes világossággal a felszínre bukkant. A tőkés világrendnek és a kapitalizmus tudatának ez az ellentmondásos egysége ott remeg minden atomban, semmit nem hagy a maga elkülönültségében megállapodni, ugyanakkor megakadályozza azt is, hogy az ellentmondások között valamiféle feloldás létrejöjjön. Dosztojevszkij munkásságában épp e képlékeny világ szellemisége kapta meg legteljesebb kifejezését. „Dosztojevszkij óriási hatása korunkban, valamint e hatás homályos, megfoghatatlan jellege, természete legalapvetőbb vonásában találja egyedüli magyarázatát és igazolását: Dosztojevszkij a kapitalista kor emberének leghatározottabb, legkövetkezetesebb és legkérlelhetetlenebb költője. Munkássága nem gyászinduló, hanem a most megszülető s a kapitalizmus tüzes leheletében fogant új világ bölcsődala."*

Kaus magyarázata több ponton helytálló. A polifonikus regény valóban csak a kapitalizmus korszakában születhetett meg. Ezen túlmenően, születéséhez a legkedvezőbb talajt éppen Oroszország biztosította, ahol a kapitalizmus betörése szinte katasztrofálisan folyt le, és a különböző szociális világok és csoportok sokaságát, amelyek individuális magukba zártsága — a Nyugattal ellentétben — a kapitalizmus

*Otto Kaus: i. m. 63. 1.

fokozatos előretörésének folyamatában még nem lazult fel, szinte teljesen érintetlen állapotban rohanta le. Az ekkor születő társadalmi életnek az az ellentmondásos lényege, amely a magabiztos és nyugodtan kontempláló monologikus tudat kereteiben már nem fért el, itt szükségszerűen különösen élesen tört a felszínre; egyszersmind és szükségképpen kivételes teljességében és élességében nyilvánult meg az ideologikus egyensúlyi helyzetükből kilendített és egymással szembekerült világnézetek individuális jellege is. Ez teremtette meg a polifonikus regény lényegét alkotó többsíkúság és többszólamúság objektív előfeltételeit.

Kaus magyarázata azonban éppen a megmagyarázandó tényt hagyja homályban. A „kapitalizmus szellemét" Dosztojevszkij ugyanis a művészet nyelvén, s ezen belül a regényműfaj egy eredeti válfajának a nyelvén szólaltatja meg. Ebből eredően, az elsőrendű feladat annak a feltárása volna, hogy melyek e többsíkú regénynek a megszokott, a monologikus egységtől eltérő konstrukciós tulajdonságai. Kaus ezt a feladatot nem oldja meg. Miután helyesen rámutat a többsíkúság, valamint a jelentésbeli többszólamúság puszta tényére, magyarázatait a regény szférájából közvetlenül a valóság síkjára csúsztatja át. Kaus alapvető érdeme abban keresendő, hogy tartózkodik ennek a világnak az átmonologizálásától, hogy nem tesz semmiféle kísérletet a benne ható ellentmondások bármiféle egyesítésére és összebékítésére: Dosztojevszkij munkáinak többsíkúságát és többszólamúságát úgy kezeli, mint az egész konstrukció és az írói koncepció lényegi mozzanatát.

Dosztojevszkij ugyanezen alapvető sajátosságának egy másik mozzanatát vizsgálja V. Komarovics *Dosztojevszkij „A kamasz" című regénye mint művészi egység* című munkájában. A regényt elemezve, öt egymástól elkülönült témát tár föl, melyeket csak igen felületesen köt össze a cselekmény fonala. Ez vezeti el arra a feltevésre, hogy a cselekmény pragmatikus szintjén túl lennie kell valamilyen másfajta összekötő kapcsolatnak is. „Dosztojevszkij... valóságfoszlányokat tép ki, a végsőkig elviszi ezek 'empirizmusát', s ezzel azt éri el, hogy egyetlen pillanatra se feledkezhetünk szabadon bele e valóság megismerésének örömébe (mint Flaubert-nél vagy Tolsztojnál), sőt, inkább ijeszt bennünket ez a valóság, éppen mert kitépve, kiszakítva bukkan elő a reáliák törvényszerű összefüggési láncolatából; Dosztojevszkij ezeket a foszlányokat *beemeli* ugyan

a regénybe, de nem emeli be azokat a közöttük való törvényszerű kapcsolatokat, amelyek tapasztalatunkban élnek: Dosztojevszkij regényét nem a cselekmény kapcsolja össze szerves egységgé."*

Való igaz, hogy Dosztojevszkij regényében a monologikus egység megszűnik, viszont a valóság kiszakított darabjai egyáltalán nem közvetlenül kapcsolódnak össze a regény egységében: ezek a darabok szervesen beleilleszkednek egyik vagy másik hős szemléletmódjának teljességébe, pontos jelentéssel rendelkeznek egyik vagy másik tudat síkján. Ha ezek a valóságfoszlányok, melyek között a pragmatikus összefüggések szétzilálódtak, közvetlenül kapcsolódnának egybe, akár lírai-emocionális, akár szimbolikus összecsengéseik alapján, valamely egyetlen monologikus világlátási mód egységében, akkor a romantika világa — például Hoffmann világa — tárulna szemünk elé, nem pedig Dosztojevszkijé.

Komarovics Dosztojevszkij regényének végső, nem tematikai egységét monologikusan, mi több, eltökélten csak monologikusan vezeti le, még ha — a polifonikusság analógiájaként — ez vezeti is be a fuga szólamainak ellenpontozott egyesítését. Broder Christiansen monologikus esztétikájának a hatása alatt Komarovics a regény cselekményen kívül megteremtődő, apragmatikus egységét mint az akarati aktus dinamikus egységét értelmezi: „A pragmatikus szinten különálló elemek (témák) együttes teleologikus alárendelése képezi tehát Dosztojevszkij regényében a művészi egység szervezőelvét. S ebben az értelemben regénye a polifonikus zene művészi egységére emlékeztet; Dosztojevszkij regényének 'szólamvezetése' egy fúga egymás után belépő és kontrapunktikus összhangban kibomló öt szólamához hasonlítható. Ez a hasonlóság, amennyiben igaz, elvezethet magának az egység-elvnek egy átfogóbb meghatározásához. Ahogy a zenében, úgy Dosztojevszkij regényében is az egységnek ugyanaz a törvénye realizálódik, ami bennünk magunkban, emberi 'én'-ünkben — azaz a teleologikus tevékenység egysége. A *kamasz*-ban az egységnek ez az elve tökéletesen adekvát azzal, amit a regény szimbolikusan ábrázol: Verszilov és Ahmakova 'gyűlölet—szeretet' viszonya mint a személyfölöttire törekvő individuális akarat nekilen-

*F. M. *Dosztojevszkij. Sztatyi i matyeriali.* II. köt. 48. l.

düléseinek tragikus szimbóluma; ezzel teljes összhangban, az egész regény szintén az individuum akarati aktusának típusa szerint épül föl."*

Úgy érezzük, Komarovics ott követte el az alapvető hibát, hogy **közvetlen** kapcsolódási módokat keresett az egyes valóságelemek vagy a különálló tematikai sorok között, holott valójában csak teljes értékű tudatok és világnézetek egyesítéséről lehet szó. Emiatt a több teljes jogú résztvevő között lefolyó esemény egysége helyett Komarovics csupán az individuális akarati aktus üres egységéhez juthatott el. S ebben az értelemben teljesen félremagyarázza a polifóniát is. A polifónia lényege éppen az, hogy a különálló szólamok mint ilyenek megtartják benne önállóságukat, és ebben az alakban fonódnak össze egy, a homofóniánál magasabb rendű egységben. Ha már individuális akaratról beszélünk, akkor a polifóniában épp azt figyelhetjük meg, hogy több individuális akarat kapcsolódik össze, s ezáltal olyan egység jön létre, amely különbözik az összes individuális akarattól. Ezt így is kifejezhetjük: a polifóniában a művészi akarat több akarat összekapcsolásának akarása, az esemény akarása.

Dosztojevszkij világának egységét nem lehet individuális emocionális-akarati egységből levezetni, mint ahogy nem lehet egy kalap alá vonni a zenei polifóniával sem. Ennek az egybemosásnak az a következménye, hogy *A kamasz* Komarovicsnál leegyszerűsített, monologikus lírai egységgé alakul át, mivel a tematikai egységeket ő emocionális-akarati hangsúlyaik, vagyis lírai princípiumok alapján kapcsolja össze.

Meg kell itt jegyeznünk azt is, hogy amikor Dosztojevszkij regényét a polifóniához hasonlítjuk, akkor ezt mindössze érzékletes analógiának szánjuk s nem többnek. A polifónia és az ellenpont hasonlata itt csupán utal azokra az új problémákra, amelyek akkor merülnek föl, ha a regény konstrukciója szétfeszíti a megszokott monologikus egység kereteit, ahhoz hasonlóan, ahogy a zene is új problémákkal került szembe, amikor kilépett az egyetlen szólam biztosította lehetőségek köréből. De a zene anyaga és a regény anyaga között túlontúl nagy különbségek vannak ahhoz, hogy itt többről lehessen szó, mint egy érzékletes analógiáról, mint egy egyszerű metaforáról. Mindazonáltal ezt a metaforát alakítjuk át mégis a „polifonikus regény" terminusává, azon egyszerű

*Uo. 67—68. l.

oknál fogva, hogy ennél jobb megnevezést nem találtunk. Mindamellett nem szabad elfeledkezni az általunk alkalmazott terminus metaforikus eredetéről.

Úgy érezzük, Dosztojevszkij művészetének alapkérdését igen mélyen értette meg B. M. Engelgardt a *Dosztojevszkij ideologikus regénye* című munkájában.

B. M. Engelgardt Dosztojevszkij hősének szociológiai és kultúrtörténeti meghatározásából indul ki. Dosztojevszkij hőse a kulturális hagyományoktól, a hazai talajtól és földtől elszakadt vegyes rendi értelmiségi, a „véletlen törzs" képviselője. Az ilyen ember egészen különleges viszonyba lép az eszmével: védtelen előtte és hatalma előtt, mert nincsen meggyökeresedve a létben, és nem tartozik bele semmilyen kulturális tradícióba sem. Az ilyen ember az eszme „embere" lesz: eszméiből merít erőt a megmaradáshoz. Az eszme benne eszme-erővé alakul át; mindenoldalúan meghatározza és a maga képére torzítja tudatát és életét is. Az eszmének a hős tudatában önálló élete van: voltaképp nem is ő — a hős — az, aki él, hanem az eszme, és a regényíró ezért nem is a hős életét írja le, hanem az eszme életét a hősben; a „véletlen törzs" történetírója „az eszme historiográfusává" válik. Ebből következik, hogy a hős érzékletes jellemzésének domináns területe nem a megszokott típusnál (például Tolsztojnál, Turgenyevnél) általános életrajzi szféra, hanem a hőst foglyul ejtő eszme lesz. Ebből ered Dosztojevszkij regényeinek „ideologikus regényként" való műfaji meghatározása. Ez azonban korántsem azonos a megszokott értelemben vett eszmeregénnyel, az eszmét megjelenítő regénnyel.

„Dosztojevszkij — mondja Engelgardt — azt ábrázolta, hogyan él az eszme az egyéni és a társadalmi tudatban, mivel véleménye szerint az értelmiségi társadalom meghatározó tényezője az eszme. Ezt azonban nem szabad úgy értelmeznünk, hogy Dosztojevszkij eszmeregényeket, irányzatos elbeszéléseket írt, és tendenciózus művész volt, inkább filozófus, semmint költő. Dosztojevszkij nem valamely eszme illusztrálására írt regényeket, művei nem a XVIII. század szája íze szerint formált filozófiai regények, hanem *regények magáról az eszméről*. Ahogy más regényírók számára a centrális tárgy szerepét a kaland, az anekdota, a pszichológiai típus, a mindennapi vagy a történelmi tabló töltötte be,

az ő számára efféle objektumként az 'eszme' szolgált. Egy egészen különös regénytípust művelt, és emelt rendkívül magas szintre, amelyet — szemben a kalandregénnyel, a szentimentális, a pszichológiai vagy a történelmi regénnyel — *ideologikus regénynek* nevezhetünk. Munkássága ebben az értelemben, a rá jellemző örök polemizáló hajlam ellenére, az objektivitást illetően nem marad el a szó többi nagy művészének a teljesítménye mögött: Dosztojevszkij maga is közéjük tartozik, regényeiben mindenekelőtt olyan problémákat vetett föl és oldott meg, amelyek tisztán művészeti problémák. Éppen csak az anyag az, ami igen sajátos őnála: Dosztojevszkij hőse az eszme."*

Ha az eszme az ábrázolás tárgya és a hősalakok megkonstruálásának domináns mozzanata, ez azzal jár, hogy a regény világa széthullik a hősök világaira, melyeket az őket rabul tartó eszmék szerveznek meg és öntenek formába. Dosztojevszkij regényeinek többsíkúságát B. M. Engelgardtnak sikerült tökéletes pontossággal föltárnia: *„A hősnek a környezetében történő* tisztán művészi *betájolását a valósághoz való ideologikus viszonyának* formája biztosítja. Ahogy a hős művészi ábrázolásában a domináns szerepet azon eszme-erők komplexuma viszi, amelyek uralkodnak fölötte, úgy a környező valóság ábrázolásában mindig az a nézőpont a domináns, amelyből az éppen adott hős erre a világra tekint. A világ minden hős számára különleges nézőpontból adott, s e nézőpontnak megfelelően szerveződik a világ ábrázolása is. Dosztojevszkijnél a külvilág úgynevezett objektív leírását hiába keresnők; regényeiben, enyhe túlzással szólva, nincsen sem életforma, sem városi vagy falusi élet, sem természet, ami van, az mindig csak egy közeg, talaj, föld, attól függően, hogy milyen megvilágításban jelenik meg az éppen cselekvő személyek számára. Ennek következtében jön létre a valóság ama többsíkúsága a műalkotásban, amely Dosztojevszkij elődeinél egyebek mellett a létformák sajátos széthullására vezetett, s amelynek lényege az, hogy a regény cselekménye egyidejűleg vagy egymás után tökéletesen különböző ontológiai szférákban játszódik."**

Attól függően, hogy milyen a hős tudatát és életét irányító eszme jelle-

*B. M. Engelgardt: *Igyeologicseszkij roman Dosztojevszkovo.* In: *F. M. Dosztojevszkij, Sztatyi i matyeriali.* II. köt. 90. 1.

**Uo. 93. 1.

ge, Engelgardt három síkot különböztet meg, amelyeken a regény cselekménye folyhat. Az első sík a „közeg". Itt a mechanikus szükségszerűség uralkodik; itt ismeretlen a szabadság, itt az életakarat minden aktusa merőben a külső feltételek természeti produktuma. A második sík a a „talaj". Ez a „fejlődő népszellem" rendszerét jelenti. Végül a harmadik sík a „föld".

„E harmadik fogalom: a *föld* az egyik legmélyebb mindazok közül, melyeket Dosztojevszkijnél látunk — mondja erről a síkról Engelgardt. — Ez az a föld, amely nem szakad el gyermekeitől, az a föld, amelyet sírva, zokogva, könnyeivel öntözve csókolt meg, s amelynek szeretetére rajongva esküdözött Aljosa Karamazov — ez a föld minden: az egész természet, az emberek, a vadak, a madarak, az a csodálatos kert, amelyet az Úr hintett tele más világok magvaival, hogy felnevelje őket ezen a földön.

Egyszerre a legmagasabb realitás és az a világ, melyen a szellem éli földi életét, miután elérte az igazi szabadság állapotát... Egy harmadik birodalom ez, a szeretet birodalma, s épp ezért a teljes szabadság, az örökkévaló öröm és az örök vidámság birodalma is."*

Ezek Engelgardt szerint a regény síkjai. Minden (külvilági) valóságelem, minden élmény és minden tett elkerülhetetlenül e három sík valamelyikébe tartozik. Dosztojevszkij regényeinek alaptémáit Engelgardt szintén e síkok szerint osztja fel.**

Hogyan kapcsolódnak össze a regény egységében ezek a síkok? Milyen alapelvek határozzák meg egyesítésüket?

Engelgardt szerint ez a három sík és a nekik megfelelő témák, amelyeket ő a síkokra vonatkoztatva vizsgált, **a szellem dialektikus fejlődésének három különböző szakaszát** képezik. „Ebben az értelemben — mondja Engelgardt — olyan *egységes úttá* állnak össze, amelyet gyötrelmek és veszélyek között kell végigjárnia annak, aki a lét feltétel nélküli igazolá-

*Uo.

**Az első sík témái: 1. az orosz emberfölötti ember témája *(Bűn és bűnhődés)*; 2. az orosz Faust témája (Ivan Karamazov) stb. A második sík témái: 1. *A félkegyelmű* témája; 2. az érzéki „én" fogságában vergődő szenvedély témája (Sztavrogin) stb. A harmadik sík témája: az orosz próféta témája (Zoszima, Aljosa). — L. *F. M. Dosztojevszkij. Sztatyi i matyeriali.* II. köt. 98 és kk. 1.

sára törekszik. És nem nehéz föltárni, mi volt ennek az útnak a szubjektív jelentése Dosztojevszkij számára."*

Ez tehát röviden Engelgardt koncepciója. Nagyon pontosan világít rá Dosztojevszkij műveinek leglényegesebb struktúrális sajátosságaira, megpróbálja következetesen kiküszöbölni befogadásukból és értékelésükből az egyoldalú és elvont eszmei szempontot. De mégsem értünk ezzel a koncepcióval minden ponton egyet. Azokat a végkövetkeztetéseket pedig, amelyekhez Dosztojevszkij egész munkásságáról szólva műve végén eljut, teljes egészükben elhibázottaknak érezzük.

B. M. Engelgardt az első, akinek sikerült helyesen meghatároznia az eszme szerepét Dosztojevszkij regényeiben. Az eszme itt valóban nem **az ábrázolás alapelve** (mint minden regényben), nem az ábrázolás vezérmotívuma, és nem is az ábrázolásból levont végkövetkeztetés (mint az eszmeregényekben, a filozófiai regényben), hanem **az ábrázolás tárgya.** Sohasem a szerző, Dosztojevszkij, hanem csupán a hősei számára** válik az eszme a világ meglátásának és megértésének, az adott eszme aspektusából történő megformálásának alapelvévé. A hősök világai a megszokott, monologikus eszmei alapelv szerint épülnek föl, úgy, mintha maguk a hősök teremtenék őket. A „föld" szintén csak e világok egyike, a regény egységét alkotó egyik sík. Bármennyire határozottan foglalja is el a „talajjal" és a „közeggel" szemben a hierarchia legkiemeltebb helyét, mindamellett a „föld" is csupán eszmei aspektusa az olyan hősöknek, mint Szonya Marmeladova, Zoszima sztarec vagy Aljosa.

Azoknak a hősöknek az eszméi, akik ebben a regénysíkban helyezkednek el, ugyanúgy az ábrázolás tárgyai, ugyanúgy „eszmehősök", mint Raszkolnyikov, Ivan Karamazov és a többiek eszméi. A legcsekélyebb mértékben sem válnak az egész regény ábrázolási és konstrukciós alapelvévé — vagyis a szerző mint művész saját princípiumává. Ha így történne, közönséges filozófiai eszmeregény volna az eredmény. Az a hierarchikus hangsúly, amit ezek az eszmék kapnak, Dosztojevszkij regényét nem változtatja szokásos monologikus regénnyé, amely végső

*B. M. Engelgardt: i. m. 96. 1.

**Az eszme Ivan Karamazov mint a „filozófiai költemény" szerzője számára közvetlenül is a világ ábrázolásának alapelve — de potenciálisan Dosztojevszkij összes hőse ugyanilyen szerző.

soron mindig egyetlen hangsúlyozott elv köré szerveződik. A regény művészi konstrukciója felől nézve, ezek az eszmék mindössze a regény egyenrangú szereplői, egy sorban Raszkolnyikov, Ivan Karamazov és társaik eszméivel. Sőt, az egész regény fölépítésének alaphangját mintha sokkal inkább az olyan hősök adnák meg, mint Raszkolnyikov vagy Ivan Karamazov; emiatt válnak ki oly élesen Dosztojevszkij regényeiben — a sánta lány szavaiban, a zarándok Makar Dolgorukij történeteiben és beszédében s végül a „Zoszima élete" című részben — a hagiográfikus tónusok. Ha a szerzői sík egybeesett volna a „föld" síkjával, a regények is az ennek a síknak megfelelő hagiografikus stílusban íródtak volna.

Összegezve, a hősök eszméi közül — legyenek akár „negatív", akár „pozitív" hősök — egyik eszme sem válik a szerzői ábrázolás meghatározó elvévé, és nem szervezi a regények egész világát. S ez veti fel bennünk a következő kérdést: hogyan egyesülnek a hősök világai az alapjukat alkotó eszmékkel egyetemben a szerző, vagyis a regény világává? Engelgardt rosszul válaszolja meg ezt a kérdést — pontosabban: egyszerűen megkerüli, s lényegében egy egészen más kérdésre válaszol.

Valójában a regény világai vagy síkjai — Engelgardt szavaival élve: a „közeg", a „talaj" és a „föld" — közötti kapcsolatok magán a regényen belül egyáltalában nem úgy adottak, mint valamely egységes dialektikus sor láncszemei, mint az egységes szellem haladási útjának szakaszai. Hisz ha igaz volna, hogy az eszmék minden egyes regényben — a regény síkjait pedig az alapjukat alkotó eszmék határozzák meg — úgy rendeződnek el, mint egy egységes dialektikus sor láncszemei, akkor minden egyes regény dialektikus módszerrel megkonstruált zárt filozófiai egész volna. Ez esetben szemünk előtt a legjobb esetben is csupán filozófiai regény, eszmeregény — esetleg: dialektikus eszmeregény — bontakozhatna ki, a legrosszabb esetben pedig regény formájában előadott filozófiával állnánk szemben. A dialektikus sor utolsó láncszeme elkerülhetetlenül a szerző szintézise lenne, amely — mint merőben absztrakt és túlhaladott előzményeket — a korábbi láncszemeket feleslegessé tenné.

Valójában azonban nem ez a helyzet: Dosztojevszkij egyik regénye sem szól az egységes szellem dialektikus fejlődéséről, sőt, éppúgy nincsen itt szó semmiféle növekedésről, ahogy a tragédiában (s ebben az értelemben Dosztojevszkij regényeinek a tragédiával való összevetése

tényleg jogosult).* Ami valamennyi regényben adva van, az nem több tudat dialektikus szembenállásának feloldása, amelyek végül is valamely fejlődő szellem egységében futnak össze — ugyanúgy nem, ahogy a szellemek és a lelkek Dante formálisan polifonikus világában sem olvadhatnak együvé. A legjobb esetben is — éppúgy, mint Dante világában — csak arra lehetne módjuk, hogy megőrizve individualitásukat, nem egybeoldódva, hanem összekapcsolódva, statikus alakzatot képeznek, s ezzel afféle megdermedt eseménnyé alvadjanak, mint Danténál a kereszt (a keresztesek lelke), a sólyom (az uralkodók lelke) vagy a misztikus rózsa (a boldogok lelke). Magán a regényen belül a szerző szelleme sem fejlődik, és nem alakul, hanem — megint csak Dantéhoz hasonlatosan — vagy szemlélődik, vagy az egyik szereplővé válik. A regényben a hősök világai az eseményekben lépnek egymással kölcsönviszonyba, de ezek a kölcsönviszonyok, miképpen erről már szóltunk, a legkisebb mértékig sem rendezhetők el a tézis, antitézis és szintézis közötti viszonyok mintájára.

De nem lehet a dialektikus szellemfejlődés modellje szerint megérteni Dosztojevszkij egész művészi munkásságát sem. Az út ugyanis, amelyet végigjárt, az általa teremtett regényforma művészi evolúciója; jóllehet kétségkívül összefüggött Dosztojevszkij eszmei fejlődésével, soha nem volt ez utóbbiba beleoldható. A „közeg", a „talaj" és a „föld" stációit bejáró dialektikus szellemfejlődésről csak találgatásaink lehetnek, amelyek Dosztojevszkij művészi munkásságán kívülre irányulnak. Regényei, mint művészi egységek, sem nem ábrázolnak, sem nem fejeznek ki semmiféle dialektikus szellemfejlődést.

B. M. Engelgardt — mint már annyian őelőtte is — végül is átmonologizálja Dosztojevszkij világát, egy dialektikus fejlődésrajzot mutató filozófiai monológban meríti el. A hegeliánusan fölfogott egységes, dialektikusan fejlődő szellem a filozófiai monológon kívül semmi másra

*Dosztojevszkij egyetlen életrajzi regényének terve, az *Egy nagy bűnös élete*, mely az írói elgondolás szerint egy tudat fejlődéstörténetének ábrázolására lett volna hivatott, végül is nem valósult meg — pontosabban: megvalósítása közben különböző polifonikus regények sorára hullott szét. — L. V. Komarovics: *Nyenapiszannaja poema Dosztojevszkovo.* — In: *F. M. Dosztojevszkij. Sztatyi i matyeriali.* I. köt. A. Sz. Dolinyin szerk. „Miszl" Kiadó, Moszkva—Leningrád, 1922.

nem vezethet. A legkevésbé épp a monisztikus idealizmus talaján virulhat ki az összebékíthetetlen tudatok sokfélesége. Ebben az értelemben az egységes, fejlődő szellem még hasonlatként is szervesen idegen Dosztojevszkijtől. Dosztojevszkij világa mélyen **pluralisztikus.** Ha már feltétlenül olyan érzékelhető alakzatot keresnénk, amely felé ez az egész világ húz, és amely Dosztojevszkij saját világnézetének a szellemével is összhangban áll, a templom volna a legmegfelelőbb, ahol egymással összebékíthetetlen lelkek érintkeznek, ahol összetalálkoznak a bűnösök és az igazak; vagy választhatnánk Dante világát, amely a többsíkúságot az örökkévalóságba emeli át, ahol egyaránt helye van a kitaszítottaknak és az üdvözülteknek, a bűnbánóknak és a vezekelni nem tudóknak. Azonban az efféle kép, lévén valamilyen egységes szellemnek a képe, Dosztojevszkij stílusától — pontosabban szólva, ideológiájának a stílusától — tökéletesen idegen.

De még a templom képe sem több puszta hasonlatnál, amely a regény struktúráján belül semmire sem ad magyarázatot. A regényben megoldott művészi feladat, lényegét tekintve, teljesen független attól a másodlagos, ideologikus prizmától, amelyen esetenként Dosztojevszkij tudatában talán megtörhetett. A regény síkjai közötti konkrét művészi összefüggéseket, a mű egységében történő összekapcsolódásukat magának a regénynek az anyagán kell megmagyarázni és föltárni — s ettől a közvetlen feladattól csupán elvonja a figyelmet mind a „hegeli szellem", mind a „templom".

Ha mindezek után föltesszük azt a kérdést, hogy milyen művészeten kívüli tényezők és okok tették egyáltalán lehetségessé a polifonikus regény megszületését, akkor a legkevésbé épp a szubjektív tényekhez forduljunk válaszért, bármily súlyosak legyenek is. Ha a többsíkúság és az ellentmondásosság csak a személyes élet tényeként volna adott, s ha csak befogadta volna Dosztojevszkij, ha tehát mint a saját és az idegen szellem között levő többsíkúság és ellentmondás jelentkezik, akkor Dosztojevszkij romantikus lett volna, regényei pedig a hegeli koncepciónak valóban megfelelő alkotások az emberi szellem ellentmondásokon keresztül történő fejlődéséről. A valóság ezzel szemben az, hogy e többsíkúságot és ellentmondásosságot Dosztojevszkij nem a szellemből hozta felszínre és appercipiálta, hanem az objektív társadalmiságból. E társadalmi világban a síkok nem időben egymást követő szakaszok, hanem **táborok** vol-

tak, a közöttük feszülő ellentmondások pedig nem a személyiség emelkedő vagy lejtő útlehetőségei, hanem a **társadalom létállapota.** A társadalmi valóság többsíkúsága és ellentmondásossága a korszak objektív tényeként volt adott.

Maga a korszak teremtette meg a polifonikus regény előfeltételeit. Dosztojevszkij **szubjektíve** benne állt kora ellentmondásos többsíkúságában, többször tábort váltott, az egyiktől a másikhoz csatlakozott, és ebben a vonatkozásban a társadalom objektív életében egyszerre működő különböző síkok személyes életútjának és szellemi formálódásának különböző szakaszai voltak. Ez a személyes tapasztalat Dosztojevszkijt mélyen áthatotta, ő azonban ennek ellenére nem engedte munkáiban közvetlenül, monologikusan kifejeződni. Ez a tapasztalat őt csak hozzásegítette ahhoz, hogy mélyebben megértse ama egymás mellett élő, extenzíve kibomlott ellentmondásokat, amelyek az emberek között — és nem egyetlen tudat eszmei lehetőségei között — működtek. A kor objektív ellentmondásai tehát nem azzal hatottak meghatározólag Dosztojevszkij munkásságára, hogy ezeket önnön szellemi fejlődése során személyesen miképp élte át, hanem azzal, hogy párhuzamosan együttélő erőkként objektíve látta meg őket (igaz, e meglátás mélyen személyes átéléssel párosult).

Ezen a ponton Dosztojevszkij alkotói látásmódjának egy igen fontos sajátosságához érünk, amelyet a róla szóló szakirodalom eddig vagy egyáltalán nem értett meg, vagy pedig alábecsült. E dosztojevszkiji sajátosság alábecsülése vezette Engelgardtot hamis következtetésekhez. Dosztojevszkij művészi szemléletmódjának alapvető kategóriája nem a változás, hanem az **egymás mellett élés** és a **kölcsönhatás** volt. Számára a világ elsősorban térben, és nem időben jelent meg. Ebből ered a drámai forma iránti mély vonzódása is.*

A teljes gondolati és valóságanyagot, ami számára elérhető volt, egy idősíkban, drámai szembeállításokban, extenzíve kibontott formában igyekezett megszervezni. Az olyan művésztípus, amilyen például Goethe, már alkatilag is a fejlődési sorok felé vonzódik. Az egymás mellett élő ellentmondásokat igyekszik valamely egységes fejlődés különböző

*De — mint már mondtuk — az egységes monologikus világnak a drámához nélkülözhetetlen előfeltételezése nélkül.

szakaszaiként felfogni, arra törekszik, hogy a fennálló összes jelenségét úgy ábrázolja, mint a múlt csökevényét, a jelenidejűség csúcspontját vagy a jövő tendenciáját; ennek az a következménye, hogy nála semmi sem jelenik meg egyetlen extenzív keresztmetszetté kiterülve. Mindenesetre ez volt életlátásának és világfelfogásának alaptendenciája.*

Dosztojevszkij, szöges ellentétben Goethével, arra törekedett, hogy még a széthúzódó időszakaszokat is **egyidejűségként,** dramatikus **szembenállásban** appercipiálja, ahelyett hogy fejlődési sorrá nyújtaná ki. A világban való eligazodás az ő számára a világ tartalmai mint egyidejűségek között való helymeghatározást jelentette, és azt, hogy **e tartalmak kölcsönviszonyát egyetlen időmetszetben ragadja meg.**

Az a konok törekvés, hogy úgy nézzen mindent, mint ami egyszerre létezik, úgy fogjon föl és láttasson mindent, mint egymás mellett, egy időben létezőt, tehát mintha nem is időben, hanem csak térben létezne, nála oda vezetett, hogy még az egyes ember belső ellentmondásait és belső fejlődési szakaszait is térbelivé dramatizálja, mintegy rákényszeríti hőseit, hogy hol önnön hasonmásukkal, hol az ördöggel, hol saját alteregójukkal, hol karikatúrájukkal szálljanak vitába (Ivan és az ördög, Ivan és Szmergyakov, Raszkolnyikov és Szvidrigajlov stb.). Ugyanez a magyarázata, hogy Dosztojevszkijnél miért fonódnak a hősök rendszerint párokba. Nyugodtan kijelenthetjük, hogy Dosztojevszkij az egyes ember minden belső ellentmondásából két embert igyekszik csinálni, hogy ezzel dramatizálhassa az ellentmondást, és extenzíven bontakoztathassa ki. Ugyanez a Dosztojevszkij-vonás fejeződik ki abban is, hogy az író szerfölött vonzódik a tömegjelenetekhez, és rendszeresen arra törekszik, hogy — nemegyszer minden pragmatikus valószerűség ellenére is — egy helyre és időben a lehető legtöbb embert és témát zsúfolja össze, azaz egyetlen pillanatban minél nagyobb minőségi sokféleséget sűrítsen össze. S ugyaninnen ered, hogy az idő egységének drámai elvét igyekszik követni a regényben. Ugyanez a magyarázata a cselekmény katasztrofális gyorsaságának, a „viharzó száguldásnak", Dosztojevszkij dinamikájának is. A dinamika és a gyorsaság — mellesleg

*Goethe e sajátosságáról bővebben l. G. Simmel: *Goethe* és F. Gundolf: *Goethe* (1916).

mindenütt — nem az idő győzelme, hanem az idő legyőzése, mert a gyorsaság az egyetlen módja az idő időben történő leküzdésének.

Dosztojevszkij számára az egyidejű létezés lehetősége, az egymás mellett vagy egymás ellen való egyidejűség lehetősége mintegy kritériuma annak, hogy mi lényeges és mi lényegtelen. Dosztojevszkij világában kizárólag az számít lényegesnek, s így pusztán annak van létjogosultsága, aminek egy időn belül jelentése lehet, ami értelme szerint egy időn belül összekapcsolható; ez egyszersmind kiterjeszthető az örökkévalóságba is, mivel — Dosztojevszkij szerint — az örökkévalóságban minden egyidejű, minden egyszerre létezik. Ezzel szemben mindaz, ami értelme szerint csak „korábban" vagy „később" létezhet, ami bele van nőve saját pillanatába, ami csak mint múlt vagy mint jövő, vagy mint a múlt és a jövő vonatkozásában rögzíthető jelen igazolható, kívül szorul világán. Ezért nem emlékeznek semmire hősei; a múltban leélt és teljesen átélt élet értelmében életrajzuk sincsen. A múltból mindössze arra emlékeznek, ami máig se szűnt meg életük jelenének lenni, és amit jelenként élhetnek át: törleszthetetlen bűnökre, törvényszegésre, megbocsáthatatlan sértésekre. Dosztojevszkij kizárólag az ilyen tényeket emeli be regényeibe, mert csak ezek felelnek meg az egyidejűség elvének.* Ezért Dosztojevszkij regényeiből tökéletesen hiányzik az okozatiság, nincsen genezis, hiányzanak a múlttal, a környezeti hatással, a neveltetéssel stb. történő magyarázatok. A hős minden tette teljes egészében jelenidejű, és ebben a vonatkozásban nem determinált; a szerző szabadnak gondolja el, és ilyennek is ábrázolja.

Dosztojevszkij e fentebbiekben leírt sajátossága természetesen egyáltalán nem a szó közönséges értelmében vett világnézet specifikuma — csupán művészi világlátásának tulajdonsága: ő pusztán az egymásmellettiség kategóriájában tudta a világot látni és ábrázolni. Ugyanakkor e vonásnak tükröződnie kellett elvont világszemléletében is. Analóg jelenségeket valóban megfigyelhetünk itt is: Dosztojevszkij gondolkodásából hiányzanak a genetikai és a kauzális kategóriák. Örökké vitázik — méghozzá valamilyen alkati ellenszenvvel — a miliőelmélet minden megnyilvánulási formája ellen (például a környezeti hatásokra való prókátori hivatkozá-

*A múlt képei csak Dosztojevszkij korai műveiben tűnnek fel (például Varenyka Dobroszjolova gyermekkora).

sok ellen is); a történelemre mint olyanra szinte soha nem támaszkodik, minden társadalmi és politikai kérdést a teljes jelenidejűség síkján tárgyal, és ezt korántsem magyarázhatjuk meg kielégítően azzal, hogy publicista volt, akinek minden kérdést a jelen aspektusából kellett elemeznie. A magunk részéről fordítva gondoljuk: Dosztojevszkij éppen azért vonzódott a publicisztikához, azért szerette az újságot, azért jelenthették számára a lapok a társadalmi valóság ellentmondásainak egyetlen nap keresztmetszetében összesűrített s általa mélyen és finoman érzékelt összegezését, ahol egymással feleselve, extenzív sokoldalúságban bontakozik ki e hihetetlenül változatos és ellentmondásos anyag, mert művészi látásmódjának sajátosságai a figyelmét épp ebbe az irányba terelték.* Végül, ez a sajátosság az elvont világszemlélet síkján Dosztojevszkij — politikai és vallási — eszkatológiájában nyilvánult meg, abban a tendenciájában, hogy a „szélsőségeket" közel hozza egymáshoz, a jelenbe tömörítve tapintsa ki őket, a jövőt úgy találja el, mintha az jelen volna már a ma egymás ellen feszülő erők birkózásában is.

Dosztojevszkij legnagyobb erőssége, hogy mindent úgy tud látni, mint egymás mellett élő és kölcsönhatásban álló jelenségeket — de ugyanakkor ez a legnagyobb gyengesége is. Igen sok létező dologgal szemben süketté és vakká tette; a valóság sok oldala emiatt művészi szemhatárán egyszerűen kívül szorult. Másrészt viszont ugyanez a képesség hihetetlenül élessé tette a szemét annak észrevevésére, ami egy időmetszetre hozható, és lehetővé tette, hogy ott is változatosságot és sokféleséget

*Találóan jellemzi Dosztojevszkij újságolvasói szenvedélyét L. Grosszman: „Dosztojevszkij sosem ismerte a vele azonos szellemi beállítottságú emberekre olyannyira jellemző viszolygást az újságoktól, azt a megvető utálatot a napi sajtóval szemben, amelyet Hoffmann, Schopenhauer vagy Flaubert leplezetlen nyíltsággal hangoztatott. Tőlük eltérően, Dosztojevszkij szeretett belemerülni a legkülönfélébb újságközleményekbe, sőt, el is ítélte írókortársait, amiért közönnyel viseltettek ‚e legvalóságosabb és legfurcsább tényekkel' szemben, és vérbeli újságíró módján tudta a nap töredékes apróságai alapján reprodukálni a történelmi pillanat egész arculatát. "Járat-e valamilyen újságot — kérdezte 1867-ben egyik tudósítóját. — Olvasson újságot, az istenért, ma lehetetlen másképp meglenni, és nem is a divat miatt, hanem mert csak így lehet meglátni a sok nagy és kis dolog között egyre erősödő és világosabbá váló összefüggést..." (Leonyid Grosszman: *Poetyika Dosztojevszkovo.* Goszudarsztvennaja Akagyemija hudozsesztvennih nauk, Moszkva, 1925. 176. 1.)

lásson, ahol a többiek csak egyformaságot és egyes dolgokat. Ahol mások mindössze egy gondolatot vettek észre, ő kettőt — kettéhasadást — tudott találni és kitapintani; ahol mások csak egy tulajdonságot láttak, ő felszínre hozott egy másik, vele ellentétes, szintúgy jelenvaló tulajdonságot is. Minden, ami általában egyszerűnek tűnt, őnála bonyolulttá és sokrétűvé vált. Dosztojevszkij minden szólamban két feleselő szólamot hallott, minden kifejezésben észrevette a megbicsaklást és azt, hogy bármelyik pillanatban átfordulhat egy másik, ellentétes kifejezésbe; minden gesztusban egyszerre vette észre az őszinteség és az őszintétlenség árnyalatait; felfogta minden jelenség mélységes kétértelműségét és több szempontból lehetséges értelmezését. Ezek az ellentmondások és meghasonlások azonban őnála soha nem váltak dialektikussá, nem nyúltak ki időbeli mozgássá, fejlődési sorrá, hanem egyetlen rétegen belül, egymás mellett vagy egymással szemben álló jelenségekként bontakoztak ki, amelyek egymással összecsenghetnek ugyan, de soha össze nem olvadhatnak, vagy áthidalhatatlan ellentétekké merevülnek, s ezzel hol az egymástól elváló szólamok örök harmóniáját, hol elleplezhetetlen és föloldhatatlan vitáját testesítik meg. Dosztojevszkij látásmódja a föltárulkozó sokféleség pillanatszerűségébe zárul, s azon belül maradva, mindig az éppen adott pillanat metszetében szervezi meg és tagolja formává e sokféleséget.

Dosztojevszkijt az a — csak Dantéhoz hasonlítható — tehetsége tette képessé a polifonikus regény megteremtésére, hogy egyszerre, egy időben tudott hallani és megérteni minden szólamot. Korának objektív bonyolultsága, ellentmondásossága és többszólamúsága, szociális vegyesrendűsége és társadalmi hontalansága, mélyreható életrajzi és lelki kötődése az élet objektív többrétegűségéhez s végül a világ kölcsönhatásként és egymásmellettiségként való látásának adománya — ez volt az a talaj, amelyen Dosztojevszkij polifonikus regénye megszületett.

Dosztojevszkij látásmódjának általunk jellemzett sajátos vonásai, különleges idő- és térfelfogása abban az irodalmi tradícióban nyert szilárd támaszt, amelyhez Dosztojevszkij szervesen kapcsolódott.

Dosztojevszkij világa tehát nem egy egységes szellem fejlődési szakaszaiból áll össze, hanem a szellem egymás mellett létező és egymásra ható belső eltéréseit szervezi meg művészileg. Ezért a hősök világai,

a regény síkjai — a hierarchián belül levő hangsúlyaik különbözősége ellenére — a regény konstrukciójában szintén egymás mellett léteznek (ahogy Dante világai), és egymásra hatnak (ami Dante formális polifóniájából már hiányzik), nem pedig valamilyen fejlődés szakaszaiként követik egymást. Ez persze távolról sem jelenti, hogy Dosztojevszkij világában a nyers logikai zsákutcák, a végiggondoltság hiánya és egy elnagyolt **szubjektív** ellentmondásosság uralkodik. A maga módján Dosztojevszkij világa éppen úgy befejezett és legömbölyített, mint Dantéé. Mindamellett hiába keresnénk benne **monologikusan rendszerezett** — akár dialektikus — **filozófiai** befejezettséget; nem mintha a szerzőnek nem sikerült volna effélét teremtenie, hanem mert ez ellentmondott koncepciójának.

Mi késztette Engelgardtot arra, hogy Dosztojevszkij műveiben „egy olyan bonyolult filozófiai építmény egyes láncszemeit" keresse, „amelyek az emberi szellem fokról fokra történő fejlődésének történetét fejezik ki",* — vagyis hogy Dosztojevszkij művészete filozófiai átmonologizálásának szélesre taposott útját járja?

Úgy véljük, Engelgardt akkor követte el az alapvető hibát, amikor Dosztojevszkij „ideologikus regényét" meghatározta. Az eszme mint az ábrázolás tárgya kétségkívül óriási szerepet játszik Dosztojevszkij munkásságában, de mégsem főhőse regényeinek. Dosztojevszkij hőse az ember volt, s végső soron nem az eszmét ábrázolta az emberben, hanem — saját szavait idézve — „az embert az emberben"[4]. Nála tehát az eszmének vagy az emberben lakozó emberit kellett a felszínre hoznia, vagy az eszme a forma, amelyben ez az emberi a felszínre tör, vagy — végül, és ez a legfontosabb — az eszme volt számára az a „médium", az a közeg, amelyben az emberi tudat legmélyebb lényegei föltárulkoznak. Engelgardt alábecsülte Dosztojevszkij mélységes perszonalizmusát. A platóni értelemben vett „magánvaló eszmét" vagy a fenomenológusok „eszmei létét" Dosztojevszkij nem ismeri, nem érzékeli, és nem is ábrázolja. Dosztojevszkij számára nem létezik olyan eszme, gondolat, helyzet, amely senkié, amely „magánvaló". A „magában való igazságot" a keresztény ideológia szellemében fogja fel, mint Krisztusban testet

* *F. M. Dosztojevszkij. Sztatyi i matyeriali.* II. köt. 105. l.

öltött igazságot — tehát olyan személyiségként képzeli el, aki más személyiségekkel kölcsönviszonyban él.

Dosztojevszkij ezért nem azt ábrázolta, hogyan él a magányos tudatban az eszme, nem is azt, hogyan viszonyulnak egymáshoz a különböző eszmék, hanem azt, milyen kölcsönhatások lehetségesek a tudatok között az eszmék — és persze nem kizárólag az eszmék — szférájában. Mivel Dosztojevszkij világában a tudat nem fejlődésének és növekedésének folyamatában jelenik meg, azaz nem történetileg, hanem más tudatok **mellett,** ezért önmagára és saját eszméjére, ennek immanens logikai fejlődésére nem is koncentrálhat — ehelyett teljes egészében belemerül a többi tudatokkal való konfrontációba. Dosztojevszkijnél a tudat soha nem tud önmagánál megmaradni, mindig más tudatokkal létesít feszült kapcsolatot. A hős minden élménye, minden gondolata belsőleg dialogikus, polemikussággal és ellenszegülő daccal teli, vagy — épp fordítva — a nem-énben való harmóniára nyitott — mindenesetre, egyetlen alkalommal sem nyugszik meg önmagában mint saját tárgyában, mindig befolyásolja a másik emberre való odafigyelés. Úgy is mondhatnánk, hogy Dosztojevszkij valamiféle tudatszociológiát alkot művészi formában, igaz, csupán az egyidejű létezés síkján. De ettől eltekintve Dosztojevszkij mint művész eljutott a tudatok életének és eleven együttélésük formáinak **objektív** meglátásáig, ami értékes anyagot szolgáltat a szociológus részére is.

A Dosztojevszkij-hősök (az „odúlakó", Raszkolnyikov, Ivan stb.) minden gondolata az első pillanattól valamilyen befejezetlen dialógus **replikájaként** érzékeli magát. Ezért soha nem is törekszik arra, hogy legömbölyített és befejezett, rendszeres monologikus egészként hasson. Feszült léte minden pillanatában a másik gondolat, a másik tudat határvonalán van. A gondolat így a maga módján mindig esemény, és elszakíthatatlan az őt gondoló embertől.

Az „ideologikus regény" terminus ezért véleményünk szerint nem megfelelő, és elvonja a figyelmet Dosztojevszkij igazi művészi lényegéről.

Végső soron Engelgardtnak sem sikerült teljesen föltárnia Dosztojevszkij művészetakarásának mibenlétét; bár sok lényegi mozzanatára derített fényt, ezt az akaratot egészében mégis úgy értelmezi, mint monologikus filozófiai akaratot, s ezzel az együttélő tudatok polifóniáját egyetlen tudat homofón fejlődésévé változtatja át.

A polifónia problémáját nagyon világosan és átfogóan vetette föl A. V. Lunacsarszkij *A „sokszólamú" Dosztojevszkij* című cikkében.*

Lunacsarszkij nagy vonalakban egyetért Dosztojevszkij polifonikus regényéről fölállított tételünkkel. „Elismerem — írja —, hogy Bahtyinnak sokkal világosabban sikerült megállapítania azt, amit őelőtte mások hiába próbáltak: meghatározta, milyen óriási jelentősége van a többszólamúságnak Dosztojevszkij regényeiben, felfedte, milyen szerepet játszik a mű egészében ez a leglényegesebb vonás. Ámde nemcsak ez sikerült neki, hanem ennél több, mivel híven meghatározta az egyes szólamok rendkívüli önállóságát és teljesértékűségét (függetlenségét), ami tökéletesen elképzelhetetlen a többi író java részénél, viszont Dosztojevszkij műveiben olyan döbbenetesen bontakozik ki."[5] (45. l.)

Lunacsarszkij a továbbiakban helyesen emeli ki, hogy „a regényekben oly lényeges szerepet játszó szólamok 'meggyőződést' azaz 'világszemléletet' jelképeznek".

„Dosztojevszkij regényei pompásan rendezett párbeszédek.

Ilyen körülmények közt az egyes szólamok mélyen megalapozott önállósága — mondhatni — rendkívül pikánssá válik. Dosztojevszkijben feltételezhetően élt valami törekvés, hogy ezekben a sajátságos, szenvedélyektől remegő, a fanatizmus lángjától lobogó 'szólamokban' különféle életfontosságú problémákat vessen fel megvitatás, megítélés céljából, miközben ő egyszerűen csak jelen van ezeken a feszült hangulatú disputákon, kíváncsian várva, mivel fejeződik be a vita, merre fordul az ügy. És lényegében így is van." (45. l.)

Lunacsarszkij ezután azt a kérdést veti föl, kik voltak a polifónia terén Dosztojevszkij elődei. Ilyen elődnek tartja Shakespeare-t és Balzacot.

Shakespeare polifonikusságáról a következőket írja:

„Shakespeare, ha nem is tendenciózus (legalábbis igen sokáig ezt tartották róla), mindenesetre rendkívüli mértékben sokszólamú. Idézhetnénk a legjobb Shakespeare-kutatók, -utánzók vagy -tisztelők hosszú

* A. V. Lunacsarszkij tanulmánya először a *Novij mir* 1929. évf. 10. számában jelent meg. Többször újra kiadták. Lunacsarszkij Dosztojevszkijről szóló könyvünk első kiadása (M. M. Bahtyin: *Problemi tvorcseszтva Dosztojevszkovo*. Priboj Kiadó, Leningrád, 1929.) alkalmából írta tanulmányát.

sorát, akik Shakespeare-nek éppen azért a képességéért lelkesednek, hogy önmagától független alakokat teremt, s méghozzá hihetetlenül sokfélét, amellett e végtelen körtáncban mindegyik alaknak minden szava és tette hihetetlen belső logikát mutat...

Shakespeare-ről nem mondhatjuk sem azt, hogy színművei valamiféle tézis bizonyítását szolgálják, sem azt, hogy a shakespeare-i drámák világának nagy polifóniájában az egyes 'szólamok' a dráma alapgondolata, felépítése kedvéért veszítenének teljesértékűségükből." (49—50. l.)

Lunacsarszkij véleménye az, hogy Shakespeare korának társadalmi feltételei is hasonlítanak Dosztojevszkij koráéhoz.

„Milyen társadalmi tények tükröződtek Shakespeare sokszólamúságában? Nos, végső soron, leglényegükben persze ugyanazok, amelyek Dosztojevszkij műveiben. Hiszen az a színpompás és számos csillogó szilánkra széttörő reneszánsz, amely Shakespeare-t és kora más drámaíróit létrehozta, szintén annak az eredménye volt, hogy a kapitalizmus viharosan berontott a viszonylag csöndes, középkori Angliába. S itt ugyanúgy megkezdődött a gigászi bomlás, megkezdődtek a gigászi változások és olyan társadalmi formák, olyan tudatrendszerek váratlan összeütközései, amilyenek régebben egyáltalán nem kerültek érintkezésbe egymással." (51. l.)

Lunacsarszkijnak véleményünk szerint abban a vontakozásban igaza van, hogy Shakespeare drámáiban a polifónia némely elemei, csírái, kezdeményei már föltűnnek. Shakespeare — Rabelais-val, Grimmelshausennal, Cervantesszel és másokkal együtt — az európai irodalom fejlődésének abba a vonalába tartozik, melyben a polifónia csírái kifejlődtek, s amelynek betetőzője ebben a vonatkozásban épp Dosztojevszkij volt. Véleményünk szerint viszont — mint a következőkben megpróbáljuk alátámasztani — ez még nem jogosít föl arra, hogy Shakespeare esetében teljesen kialakult és céltudatos polifóniáról beszéljünk.

A dráma — először is — természetéből következően nem lehet igazán polifonikus; több síkja lehet ugyan, de soha nem lehet **több világa** — mindig csupán egyetlen olvasati rendszeren belül maradhat.

Másodszor, még ha elfogadjuk is, hogy Shakespeare-nél több teljes érvényű szólam létezik, ez akkor is csupán Shakespeare egész munkás-

ságára, nem pedig egyes drámáira nézve igaz; lényegében minden dráma csak egyetlen teljes érvényű szólamot tartalmaz: a hősét — a polifónia ezzel szemben mindig feltételezi a teljes érvényű szólamok sokaságának egyetlen művön belüli meglétét, ugyanis az egész mű csak ez esetben épülhet föl a polifonikusság elvei szerint.

Harmadszor, a szólamok Shakespeare-nél soha nem oly mértékig világlátási szempontok, mint Dosztojevszkijnél; Shakespeare hősei nem ideológusok — e szót a legteljesebb értelmében véve.

A polifónia elemeiről — de kizárólag elemeiről — Balzac esetében is beszélhetünk. Balzac az európai regény fejlődésének ugyanabba a vonalába tartozik, mint Dosztojevszkij, akinek kétségkívül egyik elődje volt. Balzac és Dosztojevszkij érintkezési pontjaira már sokszor rámutattak (különösen alaposan és sokoldalúan L. Grosszman), s ehhez nekünk sincs hozzátennivalónk. De Balzac sosem kerekedik sem hősei dologi körülhatároltsága, sem saját világa monologikus lezártsága fölé.

Meggyőződésünk, hogy az igazi polifónia megteremtője Dosztojevszkij.

A. V. Lunacsarszkij a fő figyelmet arra fordítja, hogy feltárja Dosztojevszkij sokszólamúságának társadalmi és történelmi okait.

Lunacsarszkij Kausszal egyetértve, de nála mélyebben világítja meg, hogy Dosztojevszkij korára, a fiatal orosz kapitalizmus időszakára mennyire jellemző a kiélezett belső ellentmondásosság, továbbá föltárja Dosztojevszkij társadalmi személyiségének ellentmondásos voltát, **kettősségét,** ingadozásait a forradalmi materialista szocializmus és a konzervatív — megtartásra beállított — vallásos világnézet között, azokat az ingadozásokat tehát, amelyeket végül is nem tudott a maga szempontjából egyik irányban sem eldönteni. Idézzük Lunacsarszkij történelmi-genetikai elemzésének végkövetkeztetéseit:

„Dosztojevszkijt csupán tudatának belső szétforgácsoltsága — a fiatal orosz tőkés társadalom szétforgácsoltságával együtt — késztethette arra, hogy újra meg újra felfigyeljen a szocialista elv és a valóság fejlődésére, miközben e fejlődés s mindenekelőtt a materialista szocializmus számára a legkellemetlenebb feltételeket akarta megteremteni." (72. l.)

Valamivel alább így folytatja:

„S Dosztojevszkij polifóniájában a 'szólamoknak' az a hallatlan szabadsága, amely bámulatba ejti az olvasót, éppen annak eredménye, hogy lényegében az írónak korlátozott a hatalma az általa felidézett lelkeken...

Ha Dosztojevszkij gazda a saját portáján mint író, gazda-e a saját portáján mint ember?

Nem, Dosztojevszkij, az ember, nem gazda a saját portáján, és személyiségének szétesése, kettéhasadása — szeretne hinni abban, ami nem kelt benne igazi hitet, és szeretné megdönteni azt, ami állandóan újból kétséget kelt benne —: éppen ez teszi őt szubjektíve alkalmassá arra, hogy kora zűrzavarának vajúdó és szükségszerű kifejezője legyen." (73. l.)

Lunacsarszkij genetikai elemzése Dosztojevszkij polifóniájáról vitathatatlanul mély, és mindaddig, amíg a történelmi-genetikai elemzés határain belül marad, komoly ellenvetésekre nem is ad okot. De azonnal vitába kell vele szállnunk, amikor ebből az elemzésből direkt következtetéseket von le a Dosztojevszkij által megteremtett új típusú polifonikus regény művészi értékére és — művészi értelemben vett — történelmi progresszivitására vonatkozólag. A fiatal orosz tőkés társadalom kivételesen éles ellentmondásai és Dosztojevszkij társadalmi személyiségének kettéhasadt volta, személyes képtelensége a határozott ideológiai döntés meghozatalára, ha önmagukban nézzük, negatív és történelmileg mulandó jelenségek — viszont mindamellett ugyanezek teremtették meg az optimális feltételeket a polifonikus regény létrehozatalához, „a 'szólamok' ama hallatlan szabadságához", amely vitathatatlan előrelépést jelent mind az orosz, mind az európai regény fejlődésében. A korszak a maga konkrét ellentmondásaival, Dosztojevszkij biológiai és társadalmi személyisége epilepsziájával és ideológiai meghasonlottságával együtt már rég a múltba merült — de a polifónia új szerkesztési elve, amelynek **felfedezését** éppen ezek a feltételek tették lehetővé, megőrizte művészi jelentőségét a későbbi korok tökéletesen eltérő feltételei közepette is. Az ember géniuszának nagy felfedezései csak meghatározott korszakok meghatározott feltételei mellett lehetségesek, de ama korok letűntével, amelyek táptalajukul szolgáltak, soha nem halnak el, és nem veszítenek értékükből.

A polifonikus regény elhalásáról szólva Lunacsarszkij nem közvetlenül jut el genetikai elemzéséből helytelen következtetéseiig. Cikkének utolsó szavai azonban mégis ilyen jellegű értelmezésre adhatnak alkalmat. Idézzük:

„Dosztojevszkij sem nálunk, sem Nyugaton nem halt még meg, mert nem halt meg a kapitalizmus, és még kevésbé haltak meg csökevényei... Ezért fontos, hogy figyelmesen vizsgáljuk meg a tragikus 'dosztojevszkijizmus' valamennyi problémáját." (74. l.)

Úgy érezzük, ezt a megfogalmazást aligha lehet sikerültnek nevezni. A polifónikus regény felfedezése, Dosztojevszkij nagy érdeme, túléli a kapitalizmust.

A „dosztojevszkijizmust", amely ellen Lunacsarszkij — ebben a vonatkozásban Gorkijt követve[6] — teljes joggal harcba szólít, megengedhetetlen a polifóniával azonosítani. A „dosztojevszkijizmus" olyan **tisztán monologikus** reakciós jelenség, amelyet Dosztojevszkij polifóniájából préseltek ki. Teljes egészében megragad egyetlen tudat határain belül, befészkeli magát ebbe a tudatba, s ott megteremti az **izolált** személyiség meghasonlottságának kultuszát. Dosztojevszkij polifóniájának legfőbb érdeme viszont éppen az, hogy **különböző tudatok között** zajlik, vagyis ezek kölcsönviszonya és kölcsönös összefüggése.

Nekünk nem Raszkolnyikov vagy Szonya, Ivan Karamazov vagy Zoszima tanítványainak kell lennünk, kiszakítva szólamukat a regény teljes polifóniájából (és már pusztán ezzel is eltorzítva őket), — nekünk Dosztojevszkijtől, a polifónikus regény megteremtőjétől kell tanulnunk.

Lunacsarszkij történelmi-genetikai elemzése csak Dosztojevszkij korszakának ellentmondásait és személyiségének meghasonlottságát tárja föl. De ahhoz, hogy e tartalmi tényezők a művészi szemlélet új formájává alakuljanak át, hogy megszüljék a polifonikus regény új struktúráját, az általános esztétikai és irodalmi előzmények hosszan tartó előkészítő munkájára is okvetlen szükség volt. A művészi szemlélet új formái mindig lassan, századokon át érlelődnek — a korszak csupán optimális feltételeket biztosíthat az új forma végső megszilárdulásához és realizációjához. A polifonikus regény művészeten belüli érlelődését a történeti poétikának kell feltárnia. A poétikát kétségkívül soha nem szabad elszakítani a társadalomtörténeti elemzésektől — de ezekbe beleolvasztani éppúgy nem szabad.

A következő két évtizedben — vagyis a harmincas és a negyvenes években — Dosztojevszkij poétikájának kutatását háttérbe szorították az egyéb fontos feladatok munkásságának föltárása terén. Folytatódott a textológiai munka, sor került Dosztojevszkij kéziratainak és jegyzetfüzeteinek nagy értékű közzétételére, folytatódott levelei négykötetes gyűjteményének előkészítése, kutatták egyes regényei keletkezéstörténetét.* Ám ebben az időszakban nem születtek olyan, kifejezetten Dosztojevszkij poétikáját kutató elméleti munkák, amelyeknek a mi tételünk — a polifonikus regény — szempontjából is jelentőségük lett volna.

Ebből a szempontból csak V. Kirpotyin néhány megfigyelése érdemel bizonyos figyelmet *F. M. Dosztojevszkij* című kis munkájában.

Ellentétben igen sok kutatóval, akik Dosztojevszkij valamennyi művében csupán egyetlenegy lelket, a szerző lelkét látják, Kirpotyin hangsúlyozza Dosztojevszkijnek azt a különleges képességét, amely épp az **idegen** lelkek **meglátásában** nyilvánult meg.

„Dosztojevszkij rendelkezett azzal a képességgel, hogy mintegy **közvetlenül belelásson idegen pszichikumokba.** Úgy tekintett bele a másik ember lelkébe, mintha különleges optikai lencséje lenne, amellyel rögzítheti az ember belső életének legfinomabb árnyalatait, nyomon követheti legapróbb elmozdulásait és átmeneteit is. Dosztojevszkij mintha **megszüntette volna az összes külső akadályt,** közvetlenül figyelte meg, és rögzítette papíron az emberben végbemenő pszichológiai folyamatokat...

Dosztojevszkij azon tehetségében, amely képessé tette az idegen pszichikum, az idegen 'lélek' meglátására, semmi nem volt a priori. Nála épp csak kivételes méreteket öltött, azonban alapját éppúgy az introspekció, más emberek megfigyelése, az embernek az orosz és a világirodalmon keresztül való szorgalmas tanulmányozása alkotta — vagyis belső és külső tapasztalatra épül, ezért **objektív jelentéssel** bírt."**

V. Kirpotyin elutasítja Dosztojevszkij pszichologizmusának szubjek-

* L. például A. Sz. Dolinyin *V tvorcseszkoj laboratorii Dosztojevszkovo (isztorija szozdanyija romana Podrosztok)* című értékes munkáját. „Szovjetszkij Piszatyel" Kiadó, Moszkva, 1947.

** V. Kirpotyin: *F. M. Dosztojevszkij,* „Szovjetszkij Piszatyel" Kiadó, Moszkva, 1957. 63—64. 1.

tivista és individualista fölfogását, és **realisztikus társadalmi** jellegét emeli ki.

„Eltérően a Proust vagy Joyce típusú dekadens pszichologizmustól, amely a burzsoá irodalom alkonyát és pusztulását jelzi, **Dosztojevszkij pszichologizmusa,** pozitív alkotásaiban legalábbis, **nem szubjektív,** hanem **realisztikus.** A pszichologizmus az ő számára olyan különleges művészi módszer, melynek segítségével behatolhat az **ellentmondásos emberi közösség** lényegébe, az írót rettenettel eltöltő **társadalmi viszonyok** legközepébe, s egyben olyan különleges művészi módszer is, amely lehetővé teszi e tapasztalatok reprodukálását a szó művészetében... Dosztojevszkij pszichológiailag kimunkált alakokkal dolgozott, de **társadalmi lényekként** gondolta el őket."*

Dosztojevszkij „pszichologizmusának" helyes értelmezése, mely szerint az nem más, mint idegen pszichikumok ellentmondásos együttesének objektív realista meglátása, hozzásegíti V. Kirpotyint Dosztojevszkij **polifóniájának** helyes megértéséhez is, bár ezt a terminust ő egyáltalán nem használja.

„Dosztojevszkijnél az individuális 'lélek' története soha nem elkülönülten... jelenik meg, hanem csak sok más individuum pszichológiai élményeinek leírásával együtt. Akár vallomásos formájú első személyű elbeszélést látunk Dosztojevszkijnél, akár valamilyen elbeszélő személy van közbeiktatva — az író minden esetben abból a feltételezésből indul ki, hogy *egy időben* sok **egyenrangú** élmény lehetséges. Dosztojevszkij világa objektíve létező és egymásra ható pszichologikumok sokaságának a világa, és ez teljesen kizárja a pszichológiai folyamatok szubjektivista vagy szolipszista értelmezését, ami annyira jellemző a polgári dekadenciára."**

V. Kirpotyin tehát, bár saját külön útját járta, végeredményben olyan megállapításokra jutott, amelyek közel állnak a sajátjainkhoz.

Az utóbbi évtizedben a Dosztojevszkij-irodalom számos értékes szintetizáló munkával — könyvvel és tanulmánnyal — gyarapodott, amelyek Dosztojevszkij munkásságának valamennyi oldalát felölelték (V. Jermilov[7], V. Kirpotyin, G. Fridlender, A. Belkin, F. Jevnyin, J. Bilinkisz

*Uo. 64—65. l.
** Uo. 66—67. l.

stb.) — de mindezek a munkák Dosztojevszkij művészetének és a benne tükröződő társadalmi valóságnak irodalomtörténeti és történelmi-szociológiai elemzését állítják előtérbe. A voltaképpeni poétikai kérdéseket általában csak mellékesen tárgyalják (jóllehet a felsorolt munkák között több is van, amelyben értékes — bár szórványos — megfigyelésekre bukkanhatunk Dosztojevszkij művészi formájának némely vonását illetően is).

A mi tételünk szempontjából Viktor Sklovszkij *Pro és kontra. Jegyzetek Dosztojevszkijről* című könyve tarthat számot különösebb érdeklődésre.*

V. Sklovszkij abból az — elsőként L. Grosszman által tett — megállapításból indul ki, hogy Dosztojevszkij művészi **formájának, stílusának** legközvetlenebb alapját a **vita,** az ideológiai szólamok harca alkotja. De Sklovszkijt nem annyira Dosztojevszkij polifonikus formája, mint az e formát létrehozó ideológiai, történelmi és életrajzi források érdeklik. *Kontra* című polemikus jegyzetében így határozza meg könyve lényegét: „Munkám jellegzetessége nem e stilisztikai sajátosságok hangsúlyozása, lévén hogy ezeket magától értetődőnek tartom — Dosztojevszkij maga hívta föl rájuk a figyelmet, mikor *A Karamazov testvérek* egyik fejezetének a ‚Pro és kontra' címet adta. Amit könyvemben megpróbálok megmagyarázni, az egészen más: mi hívta életre azt a vitát, amelynek maradandó nyoma Dosztojevszkij formája, továbbá miben áll Dosztojevszkij regényeinek világra szóló volta, vagyis kit érdekel ma ez a vita?"**

V. Sklovszkij terjedelmes és változatos történelmi, irodalomtörténeti és életrajzi anyag bevonásával, a tőle megszokott élénk, aforisztikus formában mutatja be a különféle társadalmi, politikai, ideológiai erőknek, a kor szólamainak ama történelmi vitáját, amely Dosztojevszkijt életének és alkotói útjának minden szakaszán végigkísérte, benyomult élete összes eseményébe, s egyben megszervezte valamennyi művének formáját és tartalmát is. Ez a vita végül is mind Dosztojevszkij kora, mind a saját maga szempontjából eldöntetlen maradt. „Dosztojevszkij

* Viktor Sklovszkij: *Za i protyiv. Zametki o Dosztojevszkom.* „Szovjetszkij Piszatyel" Kiadó, Moszkva, 1957.

** *Voproszi lityeraturi,* 1960. N 4. 98. 1.

úgy halt meg, hogy semmit sem oldott meg: a hamis lezárásokat elkerülte, és a falakkal megbékélni soha nem tudott."*

Ezzel minden további nélkül egyetértünk (bár Sklovszkij egyes megállapításaival természetesen vitába szállhatnánk). Azt azonban hangsúlyoznunk kell, hogy ha úgy halt is meg Dosztojevszkij, hogy a kor által föladott ideológiai kérdések közül „semmit sem oldott meg", új művészi látásmódot teremtett meg, a polifonikus regényét, amely művészi jelentőségét azután se veszti el, ha a kor összes ellentmondása a múlté lett.

Sklovszkij könyvében számos értékes észrevételt találunk Dosztojevszkij poétikáját illetően is. Ezek közül a mi tételünk szempontjából kettő érdemel figyelmet.

Az első Dosztojevszkij alkotómunkájának és kéziratvázlatainak néhány sajátosságát érinti.

„Fjodor Mihajlovics szerette egyre újabb és újabb művek ötletét papírra vetni; még több kedvvel fejlesztgette, bonyolította és elemezgette ezeket a terveket — és nem szerette **befejezni** a kéziratokat...

Természetesen ennek oka nem a 'sietség' volt, mivel Dosztojevszkij sok piszkozattal dolgozott, **'többször is** átélve' az adott jelenetet — (Levél M. Dosztojevszkijhez, 1858. — *V. S.*)[8]. Dosztojevszkij piszkozatai azonban valahogy mindig befejezetleneknek tűnnek — mintha időközben elvetette volna őket.

Feltételezem, nem azért nem volt elég ideje, mert túl sok kiadói szerződést írt alá, és maga odázta el a mű befejezését. **Amíg a műben több sík és több szólam feleselt, amíg az emberek vitatkoztak benne, soha nem csüggesztette el a megoldás hiánya.** A regény befejezése viszont úgy riasztotta Dosztojevszkijt, mint az új Bábel tornyának összeomlása."**

Igen helyes megfigyelés. Dosztojevszkij piszkozataiban műveinek polifonikus jellege és dialógusainak befejezetlensége nyersen, leplezetlen alakban bukik a felszínre. Dosztojevszkijnél az alkotói folyamat — mint ez jól látszik piszkozataiban — élesen különbözött más írók — például Tolsztoj — alkotómunkájától. Dosztojevszkij nem tárgyilag körülhatárolt emberalakokkal dolgozik, nem is tőle dologilag elszakadt

*V. Sklovszkij: i. m. 258. 1.
**Uo. 171—172. 1.

beszédformákat keres **szereplők** számára (amelyek jellemeznék és tipizálnák az utóbbiakat), nem kifejező, szemléletes, végérvényes szerzői szavakat keres, hanem elsősorban olyan végtelenül autonóm jelentésű és mintegy a szerzőtől független szavakat a **hős számára,** amelyek nem a jellemét (vagy tipikusságát) fejezik ki, nem is meghatározott életkörülmények között kialakult pozícióját, hanem legvégső világértelmezési (ideológiai) pozícióját. A **szerző számára** és **szerzőként** pedig minduntalan provokatív, ingerlő, kísértésbe ejtő, dialogizáló szavak és élethelyzetek után nyomoz. Ebben áll Dosztojevszkij alkotómunkájának mélyen sajátos jellege.* Fogalmazványainak ebből a nézőpontból történő vizsgálata érdekes és fontos feladat.

Sklovszkij idézett szavai a polifonikus regény alapvető befejezhetetlenségének bonyolult problémáját vetik fel. Dosztojevszkij regényeiben valóban sajátos konfliktus figyelhető meg a hősök és a dialógus belső befejezetlensége és az egyes regények **külső** (többnyire kompozicionálisan és a szüzsében jelentkező) **befejezettsége** között. Ebben a nehéz problémában most nem merülhetünk el. Csupán azt jegyezzük meg, hogy Dosztojevszkij szinte minden regényének **konvencionálisan irodalmi, konvencionálisan monologikus** a befejezése (különösen jellegzetes ebből a szempontból a *Bűn és bűnhődés*). Lényegében egyedül *A Karamazov testvérek*nek van teljesen polifonikus befejezése — a regény éppen ezért a megszokott, monologikus szempont felől nézve befejezetlen hatást kelt.

Nem kevésbé érdekes Sklovszkij másik megjegyzése, amelyben arra tér ki, hogy Dosztojevszkijnél a regényszerkezet minden eleme dialogikus.

„Dosztojevszkijnél nemcsak a hősök vitatkoznak — a kibomló szüzsé többi eleme szintén mintha kölcsönösen feleselne egymással:

*Ehhez hasonlóan jellemzi V. A. Lunacsarszkij is Dosztojevszkij alkotói munkáját: „...Dosztojevszkij aligha szerkesztett előre meghatározott tervet, nem volt ilyen terve **sem akkor, amikor először elgondolta regényét, sem a megírás folyamán.** Ilyen terv legföljebb a regény végső befejezésekor képzelhető el. Ebből az következik, hogy **valóban abszolút személyiségek** egymásba fonódásából eredő polifóniával van dolgunk. Az is lehetséges, hogy magát Dosztojevszkijt is roppant módon érdekelte, hová vezet végül is az elképzelt, az általa alkotott (vagy helyesebben kifejezve: a benne alkotott) személyek erkölcsi és eszmei összecsapása." (A. V. Lunacsarszkij: *Irodalmi tanulmányok*. Gondolat, Bp., 1959. 43—44. l.

a tények többféle magyarázatot kapnak, a hősök pszichológiája is önellentmondásos; ez a forma a lényeg következménye."*

A Dosztojevszkij lényegéből eredő dialogikusság valóban nem mérthető ki azokban a külső, kompozicionálisan kifejezett dialógusokban, amelyeket hősei lefolytatnak. **A polifonikus regényben minden mozzanat dialogikus.** A regénystruktúra minden eleme között dialogikus viszony áll fenn, vagyis az elemek kontrapunktikusan állnak egymással szemben. A dialogikus viszony sokkal tágabb jelenség annál, hogysem elférne a kompozicionálisan kifejezett dialógus replikái közötti viszony határain belül; szinte egyetemes jelenség, amely áthatja az egész emberi beszédet és az emberélet minden viszonyát és megnyilvánulását, általában véve mindazt, aminek értelme és jelentése van.

Dosztojevszkij képes volt rá, hogy mindenütt, a tudatosodott és értelmezett emberi élet minden megnyilvánulásából kihallja a dialogikus viszonyt; számára ott kezdődik a dialógus, ahol a tudat. Csak a tisztán **mechanikus** viszonyok nem dialogikusak — s Dosztojevszkij ezek jelentőségét az ember életének és tetteinek megértése és értelmezése szempontjából kategorikusan tagadta (harca a mechanikus materializmus, a divatos fiziologizmus, Claude Bernard, a miliőelmélet stb. ellen). Ezért őnála a regény külső és belső elemei és részei közötti viszonyok dialogikusak, a regény egésze pedig úgy szerveződik, mint valami **„nagy dialógus"**. Ezen a „nagy dialóguson" belül, ezt külön megvilágítva és tömörítve helyezkednek el a hősök kompozicionálisan kifejezett dialógusai, s végül a dialógus beivódik a regény legmélyébe is, minden egyes szavába, hogy ezeket kétszólamúvá tegye, a hős minden mozdulatába, minden arcrándulásába, hogy ezzel átütő erejűvé és feszültté tegye; ez az a **„mikrodialógus"**, amely Dosztojevszkij nyelvi stílusának jellegzetességét meghatározza.

Az utolsó jelenség a Dosztojevszkij-szakirodalomban, melyre áttekintésünkben ki kell térnünk, a Szovjet Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézetének *F. M. Dosztojevszkij munkássága* című (1959) tanulmánygyűjteménye.

A kötetben közreműködő szovjet irodalomtörténészek itt közölt

*Viktor Sklovszkij: *Za i protyiv*. 223. 1.

munkái között szinte mindegyikben találunk Dosztojevszkij poétikájának kérdéseivel kapcsolatban vagy néhány értékes egyedi részmegfigyelést, vagy átfogóbb elméleti megállapításokat,* — azonban számunkra, a mi tételünk szempontjából a legnagyobb érdeklődésre L. P. Grosszman nagy munkája, a *Dosztojevszkij mint művész* tarthat számot, s ezen belül is főképp a második fejezet, amelynek címe „A kompozíció törvényei".

L. Grosszman ebben az új munkájában új megfigyelésekkel gazdagítja, tágítja és mélyíti el azokat a koncepciókat, melyeket már a húszas években kifejtett, s mi fentebb elemeztünk.

Grosszman szerint a kompozíció alapját Dosztojevszkij minden regényében „két vagy több elbeszélés összekapcsolásának az elve" alkotja, amelyek kontrasztosan egészítik ki egymást, és a polifónia zenei elve szerint fonódnak együvé.

Vogüé és Vjacsaszlav Ivanov nyomán — akiket egyetértően idéz — Dosztojevszkij kompozíciójának zenei jellegét hangsúlyozza Grosszman is.

Idézzük ezzel összefüggésben Grosszman számunkra legérdekesebb észrevételeit és következtetéseit.

„Maga Dosztojevszkij hívta föl a figyelmet az ilyenfajta [ti. a zenei — *M. B.*] kompozicionális útra, és egy alkalommal analógiát vont saját konstrukciós rendszere és az 'átmenetek' vagy ellenpontok zenei elmélete között. Akkor éppen egy három fejezetből álló kisregényt írt, amelyben tartalmilag mindegyik elbeszélés különböző, a hármat mégis belső egység köti össze. Az első fejezet egy polemikus filozófiai monológ, a második egy drámai epizód, amely a harmadik részben kibontott katasztrofális végkifejletet készíti elő. Lehet-e külön-külön közölni ezt a három fejezetet? — teszi föl a kérdést a szerző. Hisz ezek belsőleg egymásnak felelgetnek, bennük különböző, azonban egymástól mégsem elszakítható motívumok hangzanak, ami a tónusok szerves váltakozását lehetővé teszi ugyan, mechanikus szétválasztásukat azonban nem. Ez a megfejtése Dosztojevszkij rövid, ám igen jelentős megjegyzésének, amit a *Feljegyzések az egérlyukból* közelgő megjelentetése alkalmából a fivéréhez írott levelében tett: 'A regény három fejezetből áll... Az első

*E tanulmánygyűjtemény szerzőinek legtöbbje nem osztja a polifonikus regény koncepcióját.

fejezet lehet vagy másfél ív... Megjelentessem külön? Ki fognak miatta nevetni, már csak azért is, mert a további két (fejezet) nélkül elvész az íze. Tudod, mit jelent a zenében az *átmenet*. Ugyanaz van itt is, az első fejezet látszólag csupa fecsegés; aztán ez a fecsegés a két további fejezetben váratlan katasztrófába torkollik' (*Levelek*, I. köt., 365. l.).

Dosztojevszkij itt igen pontosan alkalmazza az irodalmi komponálás síkján a zenei átmenetet az egyik tonalitásból a másikba. A regény a művészi ellenpontozás elvére épül. A bukott lány lelki meghurcoltatása a második fejezetben annak a megaláztatásnak felel meg, melyet kínzója az elsőben elszenvedett, de ugyanakkor ellentétben is áll vele, abban, hogy a hős kóros és bestiális önimádatát minden válasz nélkül szenvedi végig. A pont—ellenpont viszonya ez (punctum contra punctum). **Különböző szólamok, amelyek különféleképpen variálnak egy témát.** Épp ez az a többszólamúság, melyben föltárul az élet változatossága és az emberi élmények sokrétűsége. **'Az életben minden: ellenpont, vagyis ellentét'** — írta feljegyzéseiben Glinka, Dosztojevszkij egyik kedvelt zeneszerzője."*

Ebben összegezte L. Grosszman pontos és finom észrevételeit Dosztojevszkij kompozícióinak zenei jellegéről. Ha a zeneelmélet nyelvéről a poétika nyelvére fordítjuk le Glinkának azt a megállapítását, hogy az életben minden ellenpont, úgy mondhatjuk, hogy Dosztojevszkij számára **az életben minden dialógus, vagyis dialogikus ellentét.** Még tovább megyünk: a filozófiai esztétika szempontjából a kontrapunktikus viszonyok a zenében lényegében csupán zenei válfajai a tág értelemben vett **dialogikus viszonyoknak.**

L. Grosszman a következőkben zárja le idézett megfigyeléseit:

„Ami itt megvalósult, az az író által fölfedezett 'másféle regény' törvénye — egy olyan regényé, amely tragikusan, iszonytatóan robban be a valóságos élet jegyzőkönyvi leírásába. Poétikája szerint két ilyen fabula a szüzsében másokkal is kiegészülhet, s nemegyszer éppen ebből ered Dosztojevszkij regényeinek közismert soksíkúsága. Mindazonáltal a fő téma kétoldali megvilágítása az uralkodó. Ezzel függ össze Dosztojevszkijnél a már sokszor elemzett 'hasonmás'-jelenség, amely kon-

**Tvorcesztvo F. M. Dosztojevszkovo.* A Szovjet Tudományos Akadémia Kiadója, Moszkva, 1959. 341—342. l.

cepcióiban nemcsak eszmeileg és pszichológiailag, de kompozíciós tekintetben is mindig fontos szerepet játszik."*

Ezek L. Grosszman legértékesebb megfigyelései. Különösen érdekesek a mi szempontunkból azért, mert Grosszman — sok más kutatótól eltérően — Dosztojevszkij polifóniáját a kompozíció oldaláról közelíti meg. Nem annyira Dosztojevszkij regényeinek **ideológiai** sokszólamúsága érdekli, hanem inkább az ellenpont kompozícionális alkalmazása, ahogyan a regénybe beépített különböző elbeszéléseket, fabulákat, síkokat összekapcsolja.

A fentiekben összefoglaltuk Dosztojevszkij polifonikus regényének interpretációit a róla szóló szakirodalom ama része alapján, amelyben poétikájának problémái egyáltalán fölvetődtek. A Dosztojevszkijről írott kritikai és irodalomtörténeti munkák döntő hányada mind a mai napig megkerüli a Dosztojevszkij-mű formájának sajátosságait, s igazi jellemzőit ehelyett a regényeiből kiszakított témákban, eszmékben, egyes figurákban keresi, amelyeket pusztán életbeli tartalmaik szerint értékel. Ez természetesen azzal jár együtt, hogy elvékonyodik a tartalom is: épp az vész ki belőle, ami **új**, amit elsőként Dosztojevszkij látott meg. Ha nem értjük meg a szemlélet formájának újszerűségét, nem érthetjük meg helyesen azt sem, mi volt az, amit az életben először csak és éppen e forma segítségével lehetett észrevenni és felfedezni. A művészi forma, ha helyesen értjük meg mibenlétét, nem valamilyen kész és megtalált tartalmat önt formába, hanem először teszi lehetővé, hogy a tartalom egyáltalán észrevehető és meglelhető legyen.

Ami Dosztojevszkij előtt az európai és az orosz regényben a végső egésznek számított — a szerzői tudat egységes monologikus világa —, az Dosztojevszkij regényében résszé, az egész egyik mozzanatává válik; ami ott az egész valóságot felölelte, az itt a valóság egyik aspektusaként jelenik meg; ami ott összetartotta az egészet — a pragmatikus szüzsésor, valamint a személyes stílus és hangnem —, az itt csak alárendelt mozzanat. Az elemek új alapelvek szerint kapcsolódnak össze művészileg, és új módon építik föl az egészt, metaforikusan szólva: megjelenik az ellenpontozó regény.

*Uo. 342. l.

Ám a kritikusok és a kutatók tudatát mind a mai napig Dosztojevszkij hőseinek ideológiája tartja fogva. Az író művészi szándéka nem érte el a világos elméleti tudatosság szintjét. Úgy tűnik, hogy aki belép a polifonikus regény labirintusába, nem találhat benne egyetlen utat sem és az egyes szólamok erejétől nem hallja az egésznek a zengését. Az egésznek gyakran még csak homályos kontúrjait sem ragadják meg: a szólamok összekapcsolásának művészi elveit pedig a fül egyáltalán nem képes kivenni. Dosztojevszkij utolsó szavát mindenki a maga szája íze szerint értelmezi, de mindenki egyformán mint **egyetlen** szót, **egyetlen** szólamot, **egyetlen** akcentust értelmezi — s éppen ez minden hiba gyökere. A polifonikus regény szó fölötti, szólam fölötti, akcentus fölötti egysége rejtve marad.

II. A hős és a szerző viszonya a hőshöz Dosztojevszkij művészetében

Az eddigiekben kitűztük bizonyítandó tételünket, és — hogy azt saját fejtegetéseinkre is alkalmazzuk — monologikus áttekintést adtunk azokról a leglényegesebb kísérletekről, amelyek célja Dosztojevszkij alapvető művészi sajátosságainak meghatározása volt. E kritikai elemzés során megvilágítottuk saját álláspontunkat is. A továbbiakban áttérünk szempontjaink Dosztojevszkij műveinek anyagán alapuló részletesebb, érvekkel alátámasztott kifejtésére.

Sorrendben tételünk következő három mozzanatára fogunk kitérni: a hősnek és szólamának viszonylagos szabadsága és önállósága a polifonikus koncepció feltételei között; az eszme különleges státusza a polifonikus regényben; és végül a regény egészét létrehozó új kapcsolási elvek. Ebben a fejezetben a hős kérdésével foglalkozunk.

A hős Dosztojevszkij számára nem a valóság meghatározott, szilárd, társadalmilag és egyénileg tipikus jelensége, nem is egyértelmű és objektív vonásokból összeálló konkrét arc, melynek részletei összességükben választ adhatnak arra a kérdésre, hogy „kicsoda az illető". Dosztojevszkijt a hős mindig úgy érdekli, mint **a világnak és önmagának sajátos szemléleti módja,** az ember meghatározott értelmezési és értékelési pozíciója, amelyből önmagát és a környező valóságot megítéli. Dosztojevszkij számára sosem az fontos, hogy mi hőse a világban, hanem elsősorban az, hogy milyen a világ hősében, és milyen a hős önmaga szemében.

Ez alapvetően eredeti hősfelfogás. A hős mint nézőpont, mint világlátási és önszemléleti mód a kifejtés és az írói jellemzés teljesen eredeti módszereit követeli meg. Ugyanis itt az, amit ki kell fejteni és jellemezni kell, nem a hős létformája, szilárd alakja, hanem **tudatának**

és öntudatának végső összegezése, végeredményben tehát a **hős utolsó szava önmagáról és világáról.**

Ennek következtében nem a valóság vonásai — a hősnek és környezetének vonásai — azok az elemek, amelyekből képe összeáll, hanem azok a **jelentések,** amelyek **magában a hősben,** a hős tudatában e vonásokhoz tapadnak. A hős összes megfogható objektív tulajdonsága, társadalmi helyzete, szociológiai és karakterológiai tipikussága, egész habitusa, lelki berendezkedése, sőt még külleme is, azaz minden, ami rendszerint lehetővé szokta tenni, hogy az író a „kicsoda ő" kérdésre választ adó szilárd és rögzített hősalakot teremtsen, Dosztojevszkijnél átváltozik a hős önreflexiójának objektumává, öntudatának tárgyává; a szerzői szemléletnek és az ábrázolásnak mindössze egyetlen tárgya van: eme öntudat **működése.** Míg általában az öntudat csak a hős valóságának egyik eleme, csupán a hős alakjának egyik vonása, Dosztojevszkijnél az egész valóság a hős tudatának részelemévé alakul. A szerző önmagának — vagyis saját látókörének — nem tart fenn egyetlen lényeges meghatározást, egyetlen ismérvet, a hős egyetlen vonását sem: mindent a hős világképébe emel, mindent a hős tudatának olvasztótégelyébe hajít. Ennek következtében ezen az egyedüli teljességgé tágult, tiszta tudaton kívül semmi nem marad meg a szerző horizontján belül a világlátás és az ábrázolás tárgyának.

Dosztojevszkij már művészetének első, „gogoli" periódusában sem a „kishivatalnokot", hanem a kishivatalnok **tudatát** ábrázolja (Gyevuskin, Goljadkin, sőt Proharcsin[9] alakjában is). Ami Gogol tekintete előtt még objektív vonások összességeként jelent meg, és amiből a hős szilárd, társadalmilag jellegzetes profilja bontakozott ki, Dosztojevszkijnél közvetlenül a hős világképének részévé válik, s a gyötrelmes öntudatra ébredés tárgyaként tör fel; még a „kishivatalnok" külsejét is — melyet Gogol kívülről ábrázolt — Dosztojevszkij úgy mutatja be, hogy a hős tükörben vizsgálja önmagát.* S ennek következtében a hős

*Gyevuskin, amikor a tábornokhoz igyekszik, megpillantja magát a tükörben: „Úgy siettem, hogy az ajkam is reszketett, a lábam is reszketett. De volt is miért, kedveském. Először is a szégyen: pillantásom a jobb oldali tükörre esett, s nem lett volna csoda, ha egyszerűen megőrülök attól, amit ott láttam... Alakom és öltözetem azonnal magára vonta őkegyelmessége figyelmét. Eszem-

összes biztos vonása, jóllehet tartalmilag nem alakul át, az ábrázolás egyik síkjáról a másikra átkerülve gyökeresen új művészi jelentést kap: már nem körülhatárolja, lekerekíti a hőst, hogy ezzel megkonstruálja egész alakját, és íróilag adjon feleletet a „kicsoda ő" kérdésre. Már nem azt látjuk, ki ő, hanem azt, hogy **milyennek** érzékeli magát; az olvasó már nem a hős valóságával áll szemben, hanem e valóság öntudatosodásának tiszta funkciójával. Ezen az úton válik a gogoli hősből dosztojevszkiji hős.*

Azt a fordulatot, amit Dosztojevszkij vitt végbe a gogoli világban, némi egyszerűsítéssel a következő képletben fogalmazhatjuk meg: Dosztojevszkij a szerző és elbeszélő szempontjainak, a hősről adott leírásoknak, jellemzéseknek és meghatározásoknak valamennyi elemét a hős saját világképébe emelte át, s ezzel a hős befejezett, egész valóját a hős tudatának anyagává változtatta. Nem véletlen, hogy Dosztojevszkij Makar Gyevuskinnal Gogol *A köpönyegét* olvastatja, és úgy értelmezteti vele, mint saját magáról szóló elbeszélést, mint ellene írott „paszkvillust"; a szerzőt ezzel a szó szoros értelmében a hős világképébe emeli.

Dosztojevszkij azzal, hogy azt, ami korábban szilárd és kerek szerzői meghatározás volt, a hős önmeghatározásának mozzanatává változtatta, kisebb kopernikuszi fordulatot hajtott végre. Gogol világa — *A köpönyeg, Az orr*, a *Nyevszkij proszpekt, Az őrült naplója* világa — Dosztojevszkij első műveiben tartalmilag mit sem változott, sem a *Szegény*

---

be jutott, mit láttam a tükörben; az a hóbortom támadt, hogy felveszem a gombot!" (*Szegény emberek. Kisregények és elbeszélések,* I. köt. Bp., 1973. 125. l.)

Gyevuskin ugyanazt pillantja meg a tükörben, amit Gogol is ábrázolt, leírva Akakij Akakijevics külsejét és ruházatát, de amit maga Akakij Akakijevics nem látott, és nem hallott; a tükörrel azonos funkciót tölt be az is, hogy a hősök állandóan gyötrődve reflektálnak saját külsejükre, illetve Goljadkin a hasonmásáéra.

*Dosztojevszkij nemegyszer rajzolja meg vagy a szerző, vagy az elbeszélő, vagy más szereplők szempontjából hőseinek külsejét és portréját. De ezeknek a portréknak önála soha nincs lekerekítő-lezáró funkciójuk, belőlük nem áll össze szilárd és meghatározott alak. A hős egyik vagy másik vonásának funkciója természetesen csak e vonás föltárásának elemi művészi módszerével együttesen szemlélve határozható meg (a hős önjellemzése, szerzői jellemzés, közvetett jellemzés stb.).

*emberek*ben, sem *A hasonmás*ban. De a tartalmilag változatlan anyag szerkezeti elrendezése itt tökéletesen más. Amit az előbbi esetben a szerző teljesített, itt a hős végzi el — ő maga világítja meg minden lehetséges szempontból önmagát; a szerző pedig már nem a hős valóságát világítja meg, hanem a tudatát, mint másodfokú valóságot. A művészi látásmód és konstrukció máris átrendeződött, a világ kezdett új képet ölteni — holott Dosztojevszkij úgyszólván semmi lényegesen új, Gogolnál elképzelhetetlen anyagot nem vezetett be.*

Nemcsak a hős valósága, hanem az őt környező külvilág és életforma is önnön tudatosodásának elemévé válik, a szerzői világképből a hős világképébe emelődik át. Már nem egy rétegben helyezkednek el a hőssel, az egységes szerzői világ vele egyenrangú és rajta kívülálló jelenségeiként, ezért nem is határozhatják meg sem okozati, sem genetikai tényezőként a hőst, nem tölthetnek be a műben magyarázó funkciót. A teljes tárgyi világot magába foglaló tudattal egy sorban, ugyanazon a rétegen belül csak másik tudat lehetséges, a hős világképével egy szinten csak egy másik hős világképe, világszemléletével azonos érvénnyel csak egy másik világszemlélet. **A szerző a hős mindent elnyelő tudatával csupán egyetlen objektív világot állíthat szembe — más, vele egyenrangú tudatok világát.**

A hős öntudatát nem szabad társadalmi-karakterológiai vetületben értelmezni, és benne mindössze a hős egy újabb tulajdonságát látni — tehát például Gyevuskint vagy Goljadkint nem szabad úgy felfogni,

*A *Proharcsin úr* szintén a gogoli anyagon belül marad. Vélhetőleg nem lépte túl ezeket a kereteket Dosztojevszkij megsemmisített műve, *A leborotvált barkó* sem. De Dosztojevszkij itt már megérezte, hogy ha új művészi elvét ugyanabban a gogoli anyagban valósítja meg, csupán ismétli önmagát, s hogy elkerülhetetlen egy tartalmilag új anyag birtokbavétele. 1846-ban így írt fivérének: „Nem írom már *A leborotvált barkót* sem. Eldobtam az egészet. Ez ugyanis nem több, mint ismétlése annak, amit már régen csinálok, újbóli elmondása annak, amit már régen elmondtam. Most ennél eredetibb, elevenebb és ragyogóbb ötletek kívánkoznak belőlem papírra. Mihelyt *A leborotvált barkó* végére értem, azon nyomban magától értetődőnek éreztem mindezt. Az én helyzetemben minden egyformaság — halál". (F. M. Dosztojevszkij: *Piszma.* 1. köt. Goszizdat, Moszkva—Leningrád, 1928. 100. 1.) Dosztojevszkij ekkor lát hozzá a *Nyetocska Nyezvanová*hoz és *A háziasszony*hoz — azaz megkísérli saját új elveit — még mindig a gogoli világon belül maradva (*Az arckép* és részben a *Szörnyű bosszú*) — egy másik területre bevezetni.

mint a gogoli hőstípus kiegészítését az öntudattal. Gyevuskint épp ilymódon fogadta be Belinszkij. Bár idézi a jelenetet a tükörrel és a leszakadt gombbal, s ezek le is nyűgözték, mégsem veszi észre formaiművészi jelentőségüket: az öntudat őszerinte csupán gazdagítja a „szegény ember" képét, humánus töltést ad neki azzal, hogy a hős egyéni tulajdonságai mellé ezt is beépíti a hős szilárd, hagyományos, szerzői világkép alapján megkonstruált ábrázolásába. Feltehetően ez akadályozta meg Belinszkijt *A hasonmás* helyes értékelésében is.[10]

Az öntudat, ha a hős felépítésében a **művészi domináns** szerepét játssza, nem állhat egy sorban a figura többi tulajdonságával, ez utóbbiakat saját anyagaként magába emeli, és megfosztja őket minden, a hőst meghatározó és mozgósító erőtől.

A tudatot bármely ember ábrázolásában domináns mozzanattá lehet tenni. De nem minden ember egyformán alkalmas arra, hogy az ilyenfajta ábrázolás kedvező anyaga legyen. A gogoli kishivatalnok ebben a vonatkozásban túlontúl szűkre szabott lehetőségeket biztosított. Dosztojevszkij olyan hőst keresett, akit már eleve tudata határoz meg döntően, akinek tehát egész léte arra összpontosul, hogy a világot és önmagát egyértelműen tudatosítsa. Ennek eredményeként tűnik föl művészetében az „álmodozó" és az „odúlakó ember". Mind az „álmodozás", mind az „odúlakás" egyes emberek társadalmi-karakterológiai tulajdonsága, de Dosztojevszkijnek éppen ezekre van szüksége, mivel megfelelnek művészete dominanciájának. A megvalósítatlan és megvalósíthatatlan álmok kergetőjének vagy az „odúlakónak" a tudata olyannyira kedvező talaj Dosztojevszkij művészi beállítottsága számára, hogy benne úgyszólván egységes képbe tudja összeötvözni az ábrázolás művészi dominanciáját és az ábrázolt ember uralkodó reális tulajdonságait és jellemvonásait.

„Ó, ha csak lustaságból nem csinálnék semmit! Uram istenem, mennyire tisztelném én akkor magamat! Éppen azért tisztelném, mert legalább arra lennék képes, hogy lustaság legyen bennem, legalább egy határozott tulajdonságom lenne, amelyben biztos lehetnék. Kérdés: ki vagyok én? Felelet: lajhár. De hiszen ezt kellemes lenne hallani magamról. Tehát: határozottan minősítettek valamilyennek, tehát van mit mondani rólam. 'Lajhár!' — hisz ez rang és kinevezés, ez karrier, kérem!"[11] (Dosztojevszkij: *Elbeszélések, kisregények.* I. köt. Bp., 1973. 685. l.)

Az „odúlakó" nem csupán feloldja magában külső alakja összes szilárd tulajdonságát — azáltal, hogy reflexiója tárgyává teszi valamennyit —; neki ilyen tulajdonságai egyáltalán nincsenek, hiányzik belőle minden szilárd meghatározottság, nincs mit mondani róla; nem az élet embere, csak tudatának és ábrándjainak szubjektuma. S a szerző számára sem meghatározott tulajdonságok és olyan emberi minőségek hordozója, amelyek öntudata vonatkozásában semlegesek, és ezért biztos kontúrokkal foghatnák őt körül; ellenkezőleg: a szerző tekintete közvetlenül az „odúlakó" öntudatára, eme öntudat reménytelen széthullottságára, nyers töredékességére szegeződik. Az „odúlakó" alakjának életszerű, jelleméből fakadó definiálása és ábrázolásának művészi dominanciája ennek folytán úgyszólván eggyéolvad.

A hős és az ember formájának, az alakformálás és a jellem dominanciájának ilyen mély és tökéletes egybeesése csak a klasszicizmusban, Racine-nál található meg. Persze ez a Racine-nal történő egybevetés paradoxonnak hangzik, ugyanis valóban szerfölött eltérő az az anyag, amelyben a művészi adekvátság e teljességge megvalósul. Racine hőse maga a lét — állandó és szilárd, akár egy kőbe vésett plasztika. Dosztojevszkij hőse maga a tudat. Racine hőse mozdulatlan és végérvényes szubsztancia, Dosztojevszkij hőse végtelen funkció. Racine hőse mindig azonos önmagával, Dosztojevszkij hőse egyetlen pillanatra sem. Mindamellett művészileg Dosztojevszkij hősére ugyanaz a pontosság jellemző, mint Racine-ra.

A tudat mint a hős megformálásának domináns művészi eleme már egymagában is elég, hogy felbomlassza az írói világkép monologikus egységét, de csak azzal a feltétellel, ha a hős mint tudat valóban ábrázolódik, és nem kifejeződik — azaz ha nem olvad össze a szerzővel, nem a szerző hangjának szócsöve, vagyis — ebből következően — ha a hős öntudatának akcentusai valóban objektiválódnak, s magán a művön belül létesül távolság a hős és a szerző között. Ha nincs elvágva az a köldökzsinór, mely a hőst teremtőjével összeköti, nem művészi alkotással, hanem személyes dokumentummal állunk szemben.

Dosztojevszkij alkotásai ebben az értelemben mélységesen objektívak, ezért a hős öntudata mint domináns elem megsemmisíti a mű monologikus egységét (ami természetesen nem jelenti egy újszerű, nem monologikus művészi egység föladását). A hős itt viszonylag szabad és önálló,

mivel ami a szerzői koncepcióban meghatározza, vagy — mondhatni — kimondja róla a végső szót, ami tehát egyszer s mindenkorra a valóság egyfajta végérvényes ábrázolatává minősíti, az most már nem kereteket szabó forma, hanem csupán anyaga a hős öntudatának.

A monologikus koncepcióban a hős zárt, értelmezhetőségi határai szigorúan megvontak: annak megfelelően tényked ik, érez, gondolkodik és tudatosít, ami — vagyis saját determinált valóságának határain belül; soha nem lehet más, mint ami, azaz soha nem hághatja át jellemének, tipikusságának, vérmérsékletének határait a monologikus szerzői koncepció szétzúzása nélkül. Az efféle ábrázolás olyan szerzői világképet tükröz, amely a hős tudata vonatkozásában objektív; e konstruálási módnak — szempontjaival és lekerekítő meghatározásaival együtt — egy kívülről rögzített biztos pozíció, egy szilárd szerzői világkép az előfeltétele. A hős tudata a számára belülről elérhetetlen, de őt meghatározó és ábrázoló szerzői tudat biztos keretébe épül be, s a külvilág képezi mozdíthatatlan hátterét.

Dosztojevszkij valamennyi monologikus előfeltétellel szakít. Mindazt, amit a monologikus író fenntartott magának, hogy általa teremtse meg a mű és a benne ábrázolt világ végső egységét, Dosztojevszkij a hős rendelkezésre bocsátja, s ezzel tudatának részmozzanatává változtatja. A *Feljegyzések az egérlyukból* hőséről egy szóval sem tudunk többet annál, amit ő maga is tud: korát és szociális közegét jellemző tipikussága, belső arculatának józan pszichológiai vagy akár pszichopatológiai leírása, tudatának karakterológiai kategóriája, komikuma és tragikuma, személyiségének lehetséges morális determinánsai Dosztojevszkij elgondolása szerint teljesen világosak a hős előtt is, s e meghatározásokat önkínzó konoksággal saját bensejéből szívja ki. A külső szempont mintha már korábban erejét és szervező voltát vesztette volna.

Mivel az ábrázolás domináns mozzanata ebben a műben felel meg a legtökéletesebben az ábrázolt tárgy dominánsának, ezért a szerző formai feladata itt igen világos tartalmi kifejezést nyer. Az „odúlakó" arról gondolkozik a legtöbbet, mit gondolnak — és mit gondolhatnak — róla a többiek: úgyszólván arra törekszik, hogy megelőzzön minden idegen tudatot, kifürkésszen minden róla alkotható idegen véleményt, minden vele kapcsolatos szempontot. Vallomásainak minden lényeges mozzanatával azt akarja elérni, hogy előre fölkészüljön mások róla ki-

alakított véleményére és ítéletére, kitalálja ezek jelentését és hangnemét, majd megpróbálja pontosan megfogalmazni, mit vethetnek ellene mások — állandóan megszakítva saját beszédét a képzeletében vele feleselő idegen replikák közbeiktatásával.

„— De hát ez szégyenletes, ez lealázó! — mondhatják erre önök megvető fejcsóválással. — Maga az életre áhítozik, mégis logikai bukfencekkel akarja megoldani az élet kérdéseit. (...) Magában van talán igazság, de nincs szemérem; maga a legkicsinyesebb hiúságból kirakatba teszi, gyalázatos módon a piacra viszi az igazságát... Maga akar mondani valamit, de félelmében eltitkolja az utolsó szavát, mert magában csak gyáva pimaszság van, de bátorsága nincs ahhoz, hogy mindent kimondjon. Maga henceg a tudatával, mégis tétovázik, mert az agya működik ugyan, de a szívét bemocskolta a romlottság, márpedig tiszta szív nélkül nincs helyes és teljes tudat. És mennyi tolakodás, szemtelenség van magában, hogy alakoskodik maga! Hazugság, hazugság és hazugság!

Önök nek ezeket a szavait természetesen én magam most találtam ki. Ez is az egérlyuk terméke. **Én ott negyven éven át füleltem a lyukon az önök szavaira. Én magam találtam ki őket, mert csakis ezt találhattam ki.** Nem csoda, hogy örökre az agyamba vésődtek, és irodalmi formát öltöttek..." (Dosztojevszkij: *Elbeszélések és kisregények*. I. köt. Bp., 1973. 702—703. l.)

Az egérlyuk hőse ügyel minden róla mondott idegen szóra, az idegen tudatok tükörszobájában járatja körbe szemét, ismeri mindazokat a lehetséges töréseket, melyek alatt képe e tükrökben megjelenhet; de éppígy tisztában van önnön objektív meghatározásával is, amely egyaránt semleges az idegen tudattal és saját öntudatával szemben, azaz tekintetbe veszi a „harmadik" nézőpontját. Ugyanígy tisztában van azzal is, hogy ezek a meghatározások amilyen elfogultak, olyan objektívek, tőle függnek, és épp azáltal teszik őt lezáratlanná, hogy ő maga ismeri őket; kiléphet e meghatározások határai közül, és inadekváttá változtathatja őket. Tisztában van vele, hogy az **utolsó szó** mindenképp az övé, és mindenáron törekszik is rá, hogy fönntartsa magának e róla elmondható utolsó szót, saját öntudatának szavát, s ezáltal mindig módja legyen rá, hogy megszűnjék annak lenni, ami. Az „odúlakó" öntudatát e befejezetlensége, lezáratlansága és megoldatlansága élteti.

De mindez nem csupán jellemzi az „odúlakó" öntudatát, hanem alakjának szerzői felépítését is meghatározza. A szerző valóban megadja hősének az utolsó szó jogát. Éppen erre — pontosabban szólva, ebbe az irányba mutató — tendenciára van szüksége, hogy megvalósíthassa elgondolását. Az író hőse nem neki idegen szavakból, semleges meghatározásokból építi föl, nem jellemet, nem típust, nem temperamentumot, s egyáltalában, nem objektív hősalakot konstruál, hanem éppen a hős **szavait** önmagáról és saját világáról.

Dosztojevszkij hőse nem objektív alak, hanem teljes érvényű szó — **tiszta szólam;** nem látjuk, csak halljuk; amit saját szavain túl belőle látunk, és róla tudunk, lényegtelen, és a szó nyersanyagként emészti föl, vagy pedig ösztönző vagy provokáló tényezőként kívül rekeszti magán. Arról is meggyőződhetünk, hogy Dosztojevszkij regényének egész művészi felépítése arra irányul, hogy kifejtse és megvilágítsa a hős e szavát, és őt provokáló, illetve irányító funkciót tölt be. „Kegyetlen tehetség" — N. M. Mihajlovszkij nevezte így Dosztojevszkijt —: e jelzőnek kétségkívül van némi alapja, még ha nem is olyan egyszerű, mint Mihajlovszkij gondolta. Azok a morális kínzások, amelyeknek Dosztojevszkij a hőseit aláveti, hogy kipréselje belőlük az öntudat legmélyebb rétegeiig hatoló szavakat, lehetővé teszik, hogy az emberábrázolást, annak minden objektális mozzanatát, mindent, ami szilárd és változatlan, ami csak külső, s így az öntudat vonatkozásában közömbös, az öntudat és önkifejezés szférájában oldjon fel.

Hogy Dosztojevszkij provokatív művészi fogásainak mélységéről és pontosságáról meggyőződhessünk, elegendő őt egybevetnünk „kegyetlen tehetségének" nem olyan rég még agyonmagasztalt utánzóival: Kornfelddel, Werfellel és a többi német expresszionistával. Általában sohasem sikerült messzebb jutniok hisztériák és hisztérikus kitörések kiprovokálásánál, aminek az az oka, hogy nem tudnak a hős köré olyan bonyolult és feszült szociális atmoszférát sűríteni, ami kikényszeríthetené belőle a dialogikus föltárulkozást és megnyilatkozást, arra ingerelné, hogy idegen tudatok hálójában kísérelje meg önmagát értelmezni, hogy kibúvókat keressen, hogy az idegen tudatok elleni megfeszített hadakozásban kitépje magát a róla mondható utolsó szóból — és épp ezzel mondja ki ezt a szót. A művészileg leginkább tartózkodóak, így Werfel, szimbolikus környezetet teremtenek a hős önföltárásá-

hoz. Ilyen például Werfel *Tükörember-* (Spiegelmensch-) ében a bírósági jelenet, ahol az ítéletet maga a hős hozza meg, a bíróság csupán a jegyzőkönyvet vezeti és a tanúkat szólítja.

Az expresszionisták helyesen vették észre, hogy a Dosztojevszkij-hősök felépítésében az öntudaté az uralkodó szerep, de nem tudták arra ösztökélni ezt az öntudatot, hogy spontánul, meggyőző művészi erővel tárulkozzék föl. Emiatt amihez eljutnak, az vagy erőszakolt és otromba kísérletezés a hőssel, vagy pedig szimbolikus cselekmény.

A hős önértelmezése, önkitárulkozása, a rá vonatkozó, de semleges léte által a legkevésbé sem befolyásolt szavak mint a konstrukció végső céljai kétségkívül néha magánál Dosztojevszkijnél is „fantasztikussá" teszik a szerzői alapállást. A hős valószerűsége Dosztojevszkij számára mindig azt jelenti, hogy a hős magára vonatkozó bensőséges szavai belső világának törvényei szerint teljes tisztaságukban képzelhetők el — viszont hogy a hőst hallani és ábrázolni is lehessen, tehát be lehessen emelni valamely másik ember horizontjába, meg is kell szegni a hős világának belső törvényeit, hiszen egy normális világlátás mindig csak a másik ember tárgyilag megjelenő alakját foghatja be, soha sem a másik ember világképét egészében. Az író ezért arra kényszerül, hogy valamilyen, a szubjektív horizontokon kívül eső fantasztikus pontot keressen.

Lássuk, mit mond ezzel összefüggésben Dosztojevszkij *A szelíd teremtés* szerzői előszavában:

„Most néhány szót magáról a történetről. Én a címben 'fantasztikus'-nak neveztem, noha véleményem szerint a legnagyobb mértékben realisztikus. Hanem azért csakugyan van benne valami fantasztikus, mégpedig a formájában, amelyről, úgy érzem, bevezetőül kell néhány szót szólnom.

A dolog úgy áll, hogy ez a történet valójában nem is elbeszélés, nem is napló. Képzeljenek el egy férjet, akinek a felesége néhány órával ezelőtt öngyilkosságot követett el: kiugrott az ablakon, s most ott fekszik kiterítve az asztalon. A férj mélységesen meg van döbbenve. Még nem sikerült összeszednie gondolatait. Járkál a szobában, és igyekszik valamiképpen megérteni a történteket, 'pontosan rendezni gondolatait'. Ráadásul képzelődő, hipochondriás ember, az a fajta, aki magamagával szokott beszélgetni. Most is ezt teszi, magának beszéli el, próbálja

megvilágítani az esetet. Fejtegetésének látszólagos következetessége ellenére több ízben ellentmondásba keveredik mind logikai, mind érzelmi tekintetben. Magát igazolni igyekszik, az asszonyt hibáztatja, közben pedig mellékes magyarázatokba bocsátkozik: éppen ez mutat szíve és gondolkozásmódja durvaságára, de érzéseinek mélységére is. Lassanként csakugyan *megvilágosodik* előtte a helyzet, és sikerül 'pontosan rendeznie gondolatait'. Emlékezetébe idéz egy sor eseményt, s ez végül rávezeti az *igazságra,* amely megtisztítja, felemeli szellemét és szívét. Ezért a vége felé az elbeszélésnek még a hangja is megváltozik kezdeti kuszaságához képest. A szerencsétlen ember előtt ekkor már elég világosan bontakozik ki az igazság, ő legalábbis így látja.

Ez a novella tárgya. Maga a cselekmény a megszakításokkal, változásokkal együtt természetesen jó néhány órát ölel fel; a férj előadásmódja zavaros: hol önmagához beszél, hol valami láthatatlan hallgatóhoz, mintegy bírájához. De hát ez a valóságban is így szokott történni. Ha egy gyorsíró végighallgatja, és minden szavát lejegyzi, az elbeszélés nyilván darabosabb és kidolgozatlanabb lett volna, mint az én előadásomban, de lélektani felépítése, azt hiszem, ugyanaz marad. Nos, éppen ez a feltételezés, hogy egy gyorsíró az elmondottakat híven lejegyezte (én pedig a leírtakat feldolgoztam), éppen ez az, amit az elbeszélésben fantasztikusnak nevezek. Pedig effajta eljárást elég gyakran alkalmaztak eddig is a művészetben: ilyen eszközhöz folyamodott például Victor Hugo is *Egy halálraítélt utolsó napja* című remekművében. Gyorsírót ugyan nem szerepeltetett, de ennél nagyobb valószínűtlenséget hitetett el: hogy ugyanis egy halálraítélt ember képes (és van ideje) feljegyezni gondolatait — nemcsak élete utolsó napján, hanem utolsó órájában, sőt utolsó percében is. Ha Victor Hugo nem erre a fantasztikus feltevésre alapozza regényét, akkor az egész mű — amely pedig a szerző valamennyi írása közül a legrealisztikusabb és legigazabb — meg sem születhetett volna."[12] (*Elbeszélések és kisregények.* II. köt. Bp., 1973. 670—671. l.)

Majdnem teljes egészében idéztük ezt az előszót, mert amit Dosztojevszkij itt mond, kivételesen fontos művészetének megértése szempontjából: az **igazság,** melyre a hősnek rá kell jönnie — és amelyre rá is jön, amikor megmagyarázza magának a történteket — Dosztojevszkij számára kizárólag a **saját tudat igazsága** lehet. Ez az igazság soha nem lehet független az öntudattól. Egy másik ember szájából ugyanannak

a szónak, ugyanannak a meghatározásnak minden tartalmi azonossága ellenére más volna az értelme, más volna a tónusa — és ezzel többé nem is volna igazság. Dosztojevszkij szerint az emberről ama utolsó szót, amely valóban adekvát vele, csak vallomásos önkitárulkozás formájában lehet kimondani.

De mi módon lehet e vallomásos megnyilatkozást az elbeszélésbe úgy beépíteni, hogy ezzel ne szűnjék meg kötődése a személyes énhez, és ugyanakkor ne rongyolódjon szét az elbeszélés szövete, ne laposodjon az elbeszélés a vallomásos forma bevezetésének egyszerű indoklásává? *A szelíd teremtés* fantasztikus formája csak egyik lehetséges megoldása ennek a problémának, amit ráadásul korlátoznak az elbeszélés keretei is. Mekkora művészi erőfeszítésekre volt azonban szüksége Dosztojevszkijnek, hogy a fantasztikus gyorsíró funkcióját sokszólamú regények egészében el tudja helyezni!

Mondanunk sem kell, itt nem pragmatikus nehézségekről és nem külső kompozicionális akadályokról van szó. Tolsztoj például minden további nélkül közvetlenül beépíti a direkt szerzői elbeszélésbe hősei halál előtti gondolatait, tudatuk utolsó föllobbanását is (már a *Szevasztopoli elbeszélések*ben látjuk ezt; különösen tanulságosak e szempontból a kései művek: az *Ivan Iljics halála,* az *Úr és szolga*). Tolsztoj számára ez a probléma még csak nem is létezik, neki nem kell magyarázkodnia eljárásának fantasztikus volta miatt; a hős szavai nála mindig a hősről szóló szerzői szavak biztos kereteibe ágyazódnak. Egy idegen szó (a szerzői szó) keretében van adva a hős végső szava is; a hős öntudata csupán egyik mozzanata szilárd alakjának, lényegében még ott is, ahol tematikailag a tudat válságba jut, és a legradikálisabb belső fordulaton megy keresztül (*Úr és szolga*). Az öntudat és a szellemi újjászületés Tolsztojnál a tisztán tartalmi síkon belül marad, és nem válik formaalkotó erővé; az ember etikai befejezetlensége a halál előtt a Tolsztoj-hősöket nem teszi művészi-szerkezeti értelemben is nyitottá. Brehunov vagy Ivan Iljics alakjának művészi struktúrája semmiben nem különbözik az öreg Bolkonszkij herceg vagy Natasa Rosztova alakjának fölépítésétől. A hős öntudata és szavai, minden tematikai jelentőségük ellenére, Tolsztoj munkásságában soha nem válnak a hős megformálásának uralkodó mozzanataivá. Az ő világában sose törhet fel — a szerzői szólam mellé — egy másik teljes érvényű szólam; ezért nem merül fel

Tolsztojnál sem a szólamok összekapcsolásának problémája, sem a szerzői nézőpont önálló megtervezésének nehézsége. Tolsztoj monologikusan naív — egyetlen szempontot ismerő — tekintete és szavai elhatolnak mindenhová, a külvilág és a lélek minden zugába, és mindent saját egységes voltuknak rendelnek alá.

Dosztojevszkijnél a szerzői szó szembekerül a hős teljes értékű, vegytiszta szavaival. Ezért vetődik fel nála problémaként a szerzői szólam és annak a hős szavaival szemben álló formai-művészi pozíciója. Ez a probléma sokkal mélyebbről fakad, mint a szerzői szólam felületi, kompozicionális kérdése, továbbá mint a kérdés — ugyancsak felületi, kompozicionális — felfüggesztése az Icherzählung (első személyű elbeszélés) formája révén, elbeszélő személy bevezetésével, a regény jelenetsorként való megkonstruálásával, melyben a szerzői szó szerepe a rendezői utasításokéra csökken. A kompozicionálisan kifejezett szerzői szólam kiküszöbölésének — vagy legalábbis gyengítésének — ezek a merőben kompozicionális fogásai önmagukban még csak nem is érintik a probléma lényegét; valóságos művészi jelentésük mélyen különbözhet, attól függően, milyen művészi feladat megoldására hivatottak. *A kapitány lánya* „Icherzählung" formája végtelen távol esik a *Feljegyzések az egérlyukból* „Icherzählung"-jától még akkor is, ha e formák tartalmi kitöltésétől absztrakt módon elvonatkoztatunk. Puskin Grinyov elbeszélését egy eltökélten monologikus horizonton belül építi föl, jóllehet ez a horizont külső kompozicionális eszközökkel semmiképpen nincs bemutatva, mivel itt teljes mértékben hiányzik a szerzői szólam. Ennek ellenére az egész konstrukciót ez a horizont határozza meg. Az eredmény, hogy *Grinyov szilárdan megrajzolt alak* — tehát alak, nem pedig szó: Grinyov szavai mindössze elemei ennek az alaknak, vagyis szerepük kimerül a karakterizáló és a tematikus-pragmatikus funkciók betöltésében. Grinyov világlátási módja és az eseményeket láttató szempontja szintén nem több, mint az egész alak rajzának egyik összetevője: **karakterisztikus valóság,** nem pedig közvetlenül önmagában jelentést hordozó teljes érvényű **intellektuális pozíció.** Közvetlenül csak a szerzői nézőpont hordoz jelentést, amely a konstrukció egészének alapját alkotja — ami rajta kívül esik, az nem több az ő objektumánál. Előfordul, hogy a fiktív elbeszélő bevezetése szintén nem gyöngít semmit a szerzői pozíció egy pontban látó, egy jelentést ismerő monologizmusán,

és semmivel sem erősíti a hős szavainak gondolati súlyát és önállóságát. Jó példa erre Puskin elbeszélője, Belkin.[13]

Tehát a kompozicionális fogások önmagukban nem alkalmasak arra, hogy szétfeszítsék a művészi világkép monologizmusát. Dosztojevszkijnél viszont valóban ilyen funkciót kapnak, a polifonikus művészi koncepció megvalósításának eszközeivé válnak. A továbbiakban látni fogjuk, hogyan és minek következtében képesek betölteni e funkciót. Számunkra most egyelőre csupán a művészi koncepció fontos, és nem konkrét megvalósításának eszközei.

Az öntudat mint a hősalak fölépítésének uralkodó mozzanata előfeltételez egy radikálisan új **szerzői viszonyt** is az ábrázolt ember irányában. Ismételjük, itt nem különböző új tulajdonságok vagy új embertípusok felfedezéséről van szó, mert ilyeneket föl lehetett volna fedezni, meg lehetett volna látni, be lehetett volna mutatni az ember szokványos monologikus művészi megközelítésével — tehát a szerzői pozíció bárminemű radikális megváltoztatása nélkül — is. Nem: itt valójában **egy új, teljességre törekvő emberfelfogás** — a „személyiség" (Aszkoldov), avagy „az emberben lakozó emberi" (Dosztojevszkij) — fölfedezéséről van szó, amelynek az az előfeltétele, hogy az író az embert teljesen új — és **teljességre törekvő** — szerzői pozícióból közelítse meg.

Próbáljuk valamivel részletesebben is megvilágítani e minden mozzanatra kiterjedően új szerzői alapállást, a művész emberszemléletének e lényegi alapelvek tekintetében új **formáját!**

Dosztojevszkij már legelső művében[14] is kisebbfajta lázadást ábrázol: hőse tiltakozik a „kisembert" a kívülálló szemével látó, merőben külső s így kívülről lehatárolt figuraként bemutató írói módszer ellen. Mint már említettük, Makar Gyevuskin, miután elolvassa Gogol *A köpönyegét*, úgy érzi, **személyében** érte sértés. Akakij Akakijevicsben önmagára ismert, fölháborítja, hogy valaki kileste az ő nyomorúságát, kielemezte és leírta az egész életét, és őt magát, egész lényét úgy definiálta egyszer s mindenkorra, hogy a legcsekélyebb perspektívát sem hagyta előtte nyitva.

„Az ember meg rejtőzik, csak rejtőzik, elbújik, fél a pletykáktól, szóbeszédtől, hisz bármit művel is, mindjárt gúnyiratot szerkesztenek róla, egész társadalmi életének, családi életének minden részlete nyomta-

tásba kerül, mindent kitalálnak róla, elolvassák, kinevetik, elítélik."[15] (*Szegény emberek;* Dosztojevszkij: *Elbeszélések és kisregények*. I. köt. Bp., 1973. 79. l.)

Makar Gyevuskint legjobban az háborítja föl, hogy Akakij Akakijevics halála ugyanolyan volt, mint az élete.

Gyevuskin *A köpönyeg* hősének alakjában utolsó porcikájáig kiszámolt, fölmért és meghatározott önmagára ismert: ennyi vagy és semmi több, többet ezért rólad mondani sem lehet. Gyevuskin ebben a tükörben reménytelenül meghatározottnak és befejezettnek látja magát, úgy érzi, mintha már halála előtt meghalt volna — s ugyanakkor érzi valahogy az afféle megközelítés mély igaztalanságát is. A hős e sajátos „lázadását" önnön írói lezárása ellen Dosztojevszkij Gyevuskin tudatának és beszédének tartózkodóan érzékeltetett primitív formáiban mutatja be.

E lázadás komoly, mélyreható értelmét így fejezhetnénk ki: nem szabad az eleven embert a kívülről szemlélődő és lekerekítő tudat élettelen objektumává átalakítani. **Az emberben mindig rejlik még valami, amit csak ő maga bontakoztathat ki az öntudatosodás és a nyelv szabad aktusaiban, és ami nem alkalmazkodik a mindent külsővé-idegenné változtató, személytől elvonatkoztatott determinációhoz.** Dosztojevszkijnek éppen a *Szegény emberek*ben sikerült — bár még tökéletlenül és kiforratlanul — először bemutatnia az embernek azt a **belsőleg átérzett befejezetlenségét,** amit sem Gogol, sem a „kishivatalnokról szóló elbeszélések" más írói nem tudtak saját monologikus beállítottságuk talaján ábrázolni. Dosztojevszkij tehát már első művében kezdett ráérezni későbbi, radikálisan újszerű viszonyára hőséhez.

A további Dosztojevszkij-művekben a hősök már nem folytatnak **irodalmi** polémiát a külső szemlélet embert lezáró determinációja ellen (igaz, néha ezt megteszi helyettük a szerző, igen finom parodisztikus-ironikus formában), viszont továbbra is ádázul rúgkapálnak, valahányszor más emberek szájából hallják személyiségük efféle meghatározását. Igen intenzíven érzékelik, hogy belsőleg még nem befejezettek, még módjuk van belsőleg túlnőni önmagukon, és módjukban áll bármely reájuk vonatkozó, őket külsővé-idegenné és befejezetté tevő determinációt **hazugsággá** tenni. Amíg az ember él, az élteti, hogy lényege még lezáratlan, és ügyében nem mondatott ki az utolsó szó. Említettük már, az „odúlakó" milyen önkínzó éberséggel figyel minden rá vonatkozó,

valóban elhangzott vagy esetleg elhangozható idegen szóra, hogyan próbálja örökké eltalálni és azon nyomban szét is feszíteni személyisége összes lehetséges idegen meghatározását. A *Feljegyzések az egérlyukból* hőse Dosztojevszkij művészetében az első ideológus-hős. Egyik legfontosabb eszméje — melyet a szocialisták elleni polémiájában ad elő — éppen az, hogy az ember nem holmi véges és meghatározható mennyiség, amelyre eleve kiszámítható konstrukciókat lehet alapozni; az ember szabad — ezért szabadon fölrúghat mindenfajta ráerőszakolt törvényszerűséget.

A Dosztojevszkij-hős mindig arra törekszik, hogy szétzúzza azokat a reá vonatkozó **idegen** szavakat, amelyek őt egy külső meghatározás kereteibe zárják, és ezáltal mintegy elsorvasztják. Néha ez a küzdelem a hős életének is fontos tragikus mozzanatává válik (például Nasztaszja Filippovnánál).

A főhősöknél, a nagy dialógus olyan protagonistáinál, mint Raszkolnyikov, Szonya, Miskin, Sztavrogin, Ivan és Dmitrij Karamazov, a belső határtalanság és lezáratlanság mélyreható tudata vagy az ideológikus gondolkodás, vagy a bűn és a hőstett szerfölött bonyolult útjain realizálódik.*

Az ember soha nem azonos önmagával. Nem alkalmazható rá az *A—A* formula. Dosztojevszkij művészi koncepciója szerint a személyiség legigazibb élete azokon a pontokon folyik, ahol az ember elveszti önmagával való azonosságát, áttöri azokat a határokat, amelyek őt mint dologi létet meghatározzák, és lehetővé teszik, hogy akaratának tökéletes figyelmen kívül hagyásával, „kontemplatíve" lehessen őt szemlélni, róla véleményt kialakítani, jövőjéről jóslásokba bocsátkozni. A személyiség igazi élete csak **dialogikus** behatolás számára elérhető, amelyre reflektálva a személy **maga** tárulkozik föl szabadon.

*A Dosztojevszkij-hősök e belső nyitottságában határozta meg — nagyon helyesen — legfőbb tulajdonságukat Oscar Wilde. Idézzük, mint mond ezzel kapcsolatban T. L. Motiljova Wilde-ról *Dosztojevszkij és a világirodalom* című munkájában: „Wilde abban látta Dosztojevszkijnek mint művésznek a legnagyobb érdemét, hogy nála 'a hősök soha nincsenek teljes egészükben megmagyarázva'. Dosztojevszkij hősei, mondja Wilde, 'mindig meg tudnak bennünket lepni azzal, amit mondanak és tesznek, és mindvégig megőrzik magukban a lét örök titkát'. (L. *Tvorcseszivo F. M. Dosztojevszkovo*. A SZTA Kiadója, Moszkva, 1959. 32. 1.)

Az olyan igazság az emberről, amely idegenek ajkáról, tehát nem dialogikusan hangzik el — vagyis **szembesített** igazság —, megalázó és minden emberit elsorvasztó hazugsággá válik, amint az ember „legszentebb rétegeit", vagyis „az emberben lakozó emberit" érinti.

Nézzük meg néhány példán, hogyan nyilatkoznak Dosztojevszkij hősei — ugyanezt a gondolatot fejtegetve — az emberi lélek ilyen személytől **elvonatkoztatott elemzéséről!**

*A félkegyelmű*ben Miskin és Aglaja Ippolit sikertelen öngyilkossági kísérletét tárgyalja. Miskin Ippolit tettének legmélyebb indokait elemzi. Aglaja erre megjegyzi válaszul:

„Az ön részéről nagyon helytelennek tartom ezt az egészet, mert igen **sértő** úgy **szemlélni** és **megítélni egy ember lelkét,** ahogy ön Ippolitot megítéli. Önben nincs gyengédség, **csupán az igazság van meg, vagyis: igazságtalan.**"[16] (*A félkegyelmű.* Bp., 1970. 493. l.)

Az igazság tehát igazságtalanság, ha egy *másik* személyiség belső mélységeire vonatkozik.

Még egyértelműbben, de valamivel bonyolultabban föltűnik ugyanez a motívum *A Karamazov testvérek*ben is, ott, ahol Aljosa és Lise arról beszélget, miért taposott Sznyegirjov a neki fölajánlott pénzre. Aljosa a tettet előadva Sznyegirjov lelkiállapotát elemzi, és mintegy **eleve meghatározza** további várható magatartását, **megjósolja,** hogy Sznyegirjov a következő alkalommal **okvetlenül** elfogadja majd a pénzt. Erre Lise a következőket jegyzi meg:

„Idehallgasson, Alekszej Fjodorovics, nincs ebben a mi egész, vagyis a maga... nem, mégis inkább a mi egész okoskodásunkban valami **lenézés** ővele, azzal a szerencsétlen emberrel szemben... Abban tudniillik, hogy mi most így, ilyen **fölényesen,** pontosan elemezgetjük a lelkét? Abban, hogy mi most ilyen **biztosan** megállapítottuk, hogy el fogja fogadni a pénzt?"[17] (*A Karamazov testvérek.* I. köt. Bp., 1971. 278. l.)

A személyiség mélyrétegeiig a *másik* ember soha nem juthat el: e motívum az előbbiekhez hasonló módon jelenik meg Sztavrogin éles szavaiban is, melyeket Tyihonnak vág a szemébe, amikor „gyónni" megy hozzá:

„Idehallgasson, és nem szeretem a **kémeket** meg a **pszichológusokat,** legalábbis az olyanokat, akik a lelkemben vájkálnak."[18] (*Ördögök.* Bp., 1972. 473. l.)

Ez esetben — meg kell jegyeznünk — Sztavrogin tévesen ítéli meg Tyihont: Tyihon mélyen **dialogikusan** közeledik hozzá, és pontosan érti személyiségének belső **befejezetlenségét.**

Alkotói útja legvégén Dosztojevszkij így határozza meg jegyzetfüzetében saját realizmusának lényegét: „A teljes realizmusban **megtalálni az emberben az embert**... **Pszichológus**nak neveznek: **nem igaz,** csak realista vagyok, a szó **legmagasabb értelmében,** mert **az emberi lélek teljes mélységét ábrázolom.**" (*Tanulmányok, levelek, vallomások.* Bp., 1972. 364. l.)

Most csak három mozzanat fontos számunkra.

Először: Dosztojevszkij realistának, nem pedig romantikus szubjektivistának tartja magát, aki be van zárva önnön tudatának világába; a maga **új** feladatát — „az emberi lélek mélységeinek ábrázolását" — a „legteljesebb realizmussal" oldja meg, tehát e mélységeket saját magán **kívül, mások** lelkében látja.

Másodszor: Dosztojevszkij szerint ennek az **új** feladatnak a megoldásához nem elegendő a hagyományos értelemben vett realizmus — vagyis a mi terminológiánk szerint: a **monologikus** realizmus —, mert az „emberben lakozó emberi" megközelítéséhez különleges módszer, a „magasabb értelemben vett realizmus" szükséges.

Harmadszor: Dosztojevszkij **kategorikusan tagadja, hogy pszichológus volna.**

Az utolsó mozzanatra részletesebben kell kitérnünk.

Dosztojevszkij elítélte a korabeli pszichológiát mind a tudományos és a szépirodalomban, mind a bírósági gyakorlatban. Úgy tartotta, hogy a pszichológia az emberi lélek megalázó **eldologiasítása,** amely fölszámolja az ember belső szabadságát, nyitottságát és azt a sajátos **meghatározatlanságát** és **eldöntetlenségét,** amely művészetének legfőbb tárgya volt: Dosztojevszkij az embert mindig a végső döntés **küszöbén,** a **válság,** valamint a lélek lezáratlan és **meghatározatlan** fordulása pillanataiban ábrázolja.

Dosztojevszkij állandóan és élesen bírálta a mechanikus pszichológiát, ezen belül is kiváltképp annak pragmatikus vonalát, amely a **természetesség** és a **haszon** fogalmaira épült; valamint fiziológiai irányát, amely a fiziológia hatáskörébe utalta a pszichológiát. Regényeiben is gúnyo-

lódott rajtuk. Gondoljunk itt például azokra az „agyi daganatokra", melyeket Lebezjatnyikov emleget, Katyerina Ivanovna lelki válságát magyarázva (*Bűn és bűnhődés*), vagy pedig arra, hogyan alakul át Claude Bernard neve az ember felelősség alól való fölszabadulásának ócsárolt szimbólumává Mityenka Karamazov „bernardiáiban" (*A Karamazov testvérek*).

Mindennél tanulságosabb azonban Dosztojevszkij írói pozíciójának megértése szempontjából kritikája a bírósági és nyomozati lélektanról — amely a legjobb esetben is az a bot, melynek két vége van, vagyis egyforma valószínűséggel támaszt alá egymást gyökeresen kirekesztő döntéseket, a legrosszabb esetben pedig megalázó hazugság.

A *Bűn és bűnhődés* nagyszerű nyomozója — mellesleg a pszichológiát éppen ő nevezte „kétvégű botnak" — nem is a szokásos jogi-nyomozati pszichológiához tartja magát, hanem különleges **dialogikus intuícióra** támaszkodik, ennek segítségével sikerül Raszkolnyikov még lezáratlan, végérvényesen nem kialakult lelkéig hatolnia. Porfirij három találkozása Raszkolnyikovval egyáltalán nem szokványos nyomozati kihallgatás; és nem azért, mert — mint Porfirij sosem mulasztja el hangsúlyozni — beszélgetéseik „nem hivatalosak", hanem mivel e találkozások a nyomozó és a bűnös lélektani kapcsolatának összes hagyományos alapelvét felrúgják (amit viszont Dosztojevszkij hangsúlyoz). Porfirij és Raszkolnyikov mindhárom találkozása hamisítatlan, nagyszerű polifón dialógus.

A hazug alapokon álló lélektani gyakorlat legmélyebb rajzai a Dmitrij elleni előzetes nyomozás, majd a tárgyalás jelenetei *A Karamazov testvérekben*. Sem a nyomozó, sem a bíróság, sem az ügyész, sem a védő és a szakértő nem tudnak Dmitrij lezáratlan, megoldatlan személyiségének magja közelébe kerülni, holott ő éppen nagy belső döntések és válságok küszöbén áll. Az eleven és egyre újabb és újabb életalakot öltő mag helyett valamennyien valami **végérvényes meghatározottság**, „természetes" és „normális" **determináltság** után szimatolnak minden szavában, mivelhogy ezeket szerintük a pszichológia törvényei eleve meghatározzák. Akik Dimitrijt elítélik, kivétel nélkül híján vannak a valódi dialogikus megközelítés, a személyiség lezáratlan magjához való dialogikus eljutás képességének. Csak az élmények és a tettek tényszerű, **dologi determinációját** keresik és látják meg benne, s ezeket különféle, már determinált

fogalmak és sémák hatálya alá vonják. Az igazi Dmitrij kívül marad ítélkezésükön (és önmagát fogja elítélni).

Ezért nem tartotta magát pszichológusnak Dosztojevszkij. Természetesen számunkra nem bírálatának tisztán elméleti és filozófiai oldala a lényeg, ez semmiképp nem elégíthet ki bennünket; arról tanúskodik, hogy Dosztojevszkij nem értette meg azt a dialektikát, ami az ember cselekvéseiben és tudatában a szabadság és szükségszerűség viszonyát meghatározza.* Ami számunkra itt fontos, az Dosztojevszkij **művészi** figyelmének iránya, továbbá a belső ember írói láttatásának őnála megjelenő új **formája.**

Itt kell hangsúlyoznunk: Dosztojevszkij művészetének pátoszát mind formai, mind **tartalmi** vonatkozásban az ember — a tőkés viszonyokat alkotó emberi viszonyok és a bennük megjelenő emberi értékek — **eldologiasodása** ellen vívott küzdelem adja meg. Dosztojevszkij ugyan nem értette az eldologiasodás mélyreható gazdasági gyökereit, soha — legalábbis a mi ismereteink szerint — nem használta az „eldologiasodás" terminust, mindamellett mégis ez fejezi ki az emberért vívott harcának legmélyebb jelentését. Dosztojevszkij rendkívüli éleslátással vette észre, hogyan hatja át az ember **eldologiasodott értéknivellálása** kora életét és az emberi gondolkodás legmélyebb alapjait. Az eldologiasodott gondolkodást bírálva nemegyszer vitathatatlanul „rossz címekre küldte kritikáját"** — mint V. Jermilov írta —, például emiatt ítélte el a forradalmi demokrácia és a nyugati szocializmus minden képviselőjét, mert bennük a kapitalizmus szellemének hajtásait látta. Ám újra hangsúlyozzuk: számunkra ezen a helyen nem Dosztojevszkij kritikájának elméleti vagy

*Az író naplójában 1877-ben az *Anna Kareninár*ól írja Dosztojevszkij: „Szinte kézzelfoghatóan nyilvánvaló és érthető, hogy a rossz mélyebben rejlik az emberben, mint amiképp a szocialista felcserek feltételezik, hogy semmilyen társadalmi rendszerben nem lehet kiküszöbölni a rosszat, hogy az emberi lélek változatlan marad, hogy a természetellenesség és a bűn belőle fakad, és hogy végül az emberi lélek törvényei még oly ismeretlenek, a tudomány számára még oly megközelíthetetlenek, oly meghatározatlanok és titokzatosak, hogy nincsenek, és nem is lehetnek olyan orvosok, de még *végső* bírák sem, csak Az van, aki így szól: 'Enyém a bosszúállás, és én megfizetek'." (*Dosztojevszkij: Tanulmányok, levelek, vallomások*. Bp., 1972. 136. l.)

**L. V. Jermilov: *F. M. Dosztojevszkij*. Goszlitizdat, Moszkva, 1956. Magyarul: V. Jermilov: *Dosztojevszkij*. Bp., 1959.

publicisztikai oldala a fontos, hanem **művészi formájának** embert fölszabadító és az ember eldologiasodott helyzetén túlmutató **jelentése.**

E szempontból a szerzőnek a hőssel szemben elfoglalt írói pozíciója Dosztojevszkij polifonikus regényében **teljes komolysággal megvalósított és végigvitt dialogikus pozíció,** amely mindig a hős önállóságát, belső szabadságát, lezáratlanságát és minden irányú nyitottságát nyomatékosítja. A szerző számára a hős soha nem „ő", és nem is „én", hanem teljes értékű „te" — azaz valamely másik, idegen egyenértékű „én" („te vagy"). A hős mindig mélységesen komoly **igazi** — vagyis nem retorikailag **megjátszott** vagy irodalmilag **fiktív** — dialogikus kapcsolat szubjektuma. És ez a dialógus — azaz a regény részét alkotó „nagy dialógus" — soha nem a múltban játszódik, hanem mindig itt és most, közvetlenül a **valóságos** alkotói folyamaton belül.* Nem egy már **lezárult** dialógus gyorsírói jegyzőkönyvéről van tehát szó, melyen a szerző maga túljutott már, és csak **felülről,** valamilyen magasabb és megoldást adó helyzetből tekint vissza rá — ezzel ugyanis a valóságos, lezáratlan dialógus azon nyomban a monologikus regényben szokásos **dialógus** tárgyi és befejezett **képévé** változna át. Dosztojevszkijnél íróilag ez a nagy dialógus mint a mindig **küszöbön** álló élet **nyitott teljessége** szerveződik egésszé.

Hőse dialogikus szemléletét Dosztojevszkij egyidejűleg realizálja az alkotói folyamatban és annak lezárásában, részévé teszi a kiinduló elgondolásnak, így a kész regénybe is nélkülözhetetlen formaszervező elemként építi be.

Dosztojevszkij regényeibe a hősre vonatkozó szerzői szavak úgy illeszkednek be, mintha olyan **jelen levő személyhez** kapcsolódnának, aki szüntelen figyelemmel hallgatja őt (a szerzőt), és készen áll rá, hogy **feleljen** neki. A szerzői beszédnek ez a szervezési módja Dosztojevszkij regényeiben nem fiktív fogás, hanem a szerző megfellebbezhetetlen **végső** álláspontja. Később teszünk majd kísérletet annak alaposabb kimutatására, hogy Dosztojevszkij nyelvi stílusának sajátosságát éppen a szó e dialogikus irányultságának nagy szerepe és a monologikusan zárt, válaszra nem váró szó elhanyagolható jelentősége határozza meg.

*Hiszen az **értelem** nem abban az időben „él", melyben van „tegnap", „ma", „holnap", vagyis nem abban az időben, amelyben a hősök „éltek", és a szerző élete folyik.

Dosztojevszkij koncepciója szerint a hős nem a szerzői szó néma, tűrő tárgya, hanem egy teljes érvényű szólam hordozója. A szerzői elgondolásban kirajzolódó hős tehát azonos a szerzői **elgondolásban kirajzolódó szóval.** Ezért minden, a hősre vonatkozó szerzői szó voltaképp a szóra vonatkozó szó. A szó a hősre mint másik szóra vonatkozik, azaz **dialogikusan kapcsolódik hozzá.** A szerző — regényének konstrukciója révén — nem a hős*ről*, hanem a hős*sel* folytat párbeszédet. De ez nem is lehetne másképp: csak a dialogikus, ráhangolt beállítódás tudja a másik szavait komolyan venni, csak ennek van módjában közel férkőzni mind a másik gondolati alapállásához, mind pedig nézőpontjának megértéséhez. Kizárólag a belső dialógusra való irányultság hozhatja szavaimat szoros összefüggésbe mások szavaival, anélkül hogy összeolvadna azokkal, elnyelné őket, és önálló jelentéstartalmaikat a magáéba ömlesztené — anélkül tehát, hogy a másik szavainak teljes önállóságát bármi módon veszélyeztetné. Ugyanakkor korántsem könnyű feladat megőrizni a távolságot a feszült gondolati összefüggések mellett. De a távolság mégis bekerül a szerzői elgondolásba, mert csak ezáltal biztosítható az igazi objektivitás a hős ábrázolásában.

Az öntudat mint a hősalak konstrukciós elvének domináns mozzanata olyan művészi atmoszféra kialakítását követeli meg, amely lehetővé teszi, hogy a hős szavai belülről bontakozzanak ki, s tisztázódjanak. Egy ilyen atmoszférában egyetlen elem sem maradhat semleges: minden mozzanatnak a hős elevenébe kell vágni, provokatív, faggató, polemikus és gúnyolódó éllel feléje fordulni, mindennek a hős felé kell irányulnia, minden neki szól, és minden szónak azt az értelmezést kell keltenie, hogy egy **jelenlévő személyről** beszél és nem távollévőről, azaz „második" — nem pedig „harmadik" — személy szava. Egy „harmadik" személy gondolati nézőpontja, amely a hőst szilárd kontúrokkal körülvett zárt egészként befogja, megszüntetné ezt az atmoszférát, éppen ezért nem is lehet helye Dosztojevszkij művészi világképében; nem azért, mintha ez számára (például a hősök önéletrajzi vonatkozásai vagy a szerző rendkívül polemikus volta következtében) elérhetetlen lenne, hanem azért, mert kívül áll művészi koncepcióján. A koncepció megköveteli a szerkezet minden elemére kiterjedő dialogizáltságot. Ez a magyarázata annak a látszólagos idegességnek, szélsőséges zaklatottságnak és nyugtalanságnak Dosztojevszkij regényeiben, ami a felületes szemlélő elől

el szokta takarni az összes tónus, hangsúly, a cselekményben bekövetkező váratlan fordulat, botrány, excentrikusság pontos művészi kiszámítottságát, szükségszerűségét. Csak ha tisztában vagyunk e művészi feladattal, akkor juthatunk el az olyan kompozicionális elemek funkciójának helyes megértéséig, mint a fiktív elbeszélő és tónusa, mint a szerzői elbeszélés sajátosságai (már ahol a szerző megszólal) stb.

Ilyen a hősök viszonylagos önállósága Dosztojevszkij művészi koncepciójában. E ponton tisztáznunk kell egy esetleges félreértést. Az a látszat keletkezhet, mintha a hős önállósága ellentmondásban állna azzal, hogy csupán egy művészi alkotás egy mozzanata, tehát tetőtől-talpig a szerző teremtménye. Itt azonban valójában nincs ellentmondás. A hősök szabadsága csak az írói elgondolás keretein belül bontakozik ki, s így, ebben az értelemben e szabadság éppúgy írói alkotás, ahogy az a tárgy-hősnek a szabadságtól való megfosztottsága is. Ámde létrehozni és kitalálni két különböző dolog. Minden alkotást egyszerre kötnek önnön belső törvényei és annak az anyagnak a törvényei, amelyre irányul. Minden alkotást determinál tárgya és e tárgy struktúrája, kizárva az önkény lehetőségét; az alkotó lényegében sohasem kitalál, csupán azokat a lehetőségeket bontakoztatja ki, amelyek magában a tárgyban adottak. El lehet jutni a helyes gondolathoz, de e gondolatnak megvan a maga logikája, ezért kitalálni — vagyis mesterségesen elképzelni — nem lehet. A művészi kép sem merő lelemény: bármilyen is, megvan a saját művészi logikája, törvényszerűségei. Egy feladat végrehajtása megköveteli, hogy belső törvényszerűségeit feltétlenül elfogadják.

Dosztojevszkij hősei semmivel sem kitaláltabbak, mint a megszokott realista regényhős, a romantikus hős, a klasszicisták hőse. De mindegyiknek megvan a maga törvényszerűsége, logikája, amelyet a szerző művészi akarata eleve tartalmaz, a szerzői önkény viszont nem szeghet meg. A szerzőt, mihelyt kiválasztja hősét és az alapelvet, ami meghatározza annak ábrázolását, máris köti a kiválasztott objektum belső logikája; feladata az ábrázolás során éppen ennek a kibontakoztatása. Az öntudat logikájának föltárása és ábrázolása csak bizonyos művészi módszerekkel lehetséges. Csak úgy jeleníthető meg és fejthető ki, ha örökös faggatózásnak és provokálásnak teszi ki a szerző, anélkül, hogy valamilyen eleve determinálható és lekerekíthető alak határai

közé kényszerítené. Az ilyen tárgyilag megragadott alakból éppen az hiányozna, amit a szerző célként maga elé tűzött.

A hős szabadsága tehát a szerzői koncepció egyik momentuma. A hős szólamát a szerző teremti, de úgy, hogy benne a végkifejletig bontakoztathassa ki belső logikáját és önállóságát mind az **idegen szó,** mind a **hős szava.** A szó ennek következtében nem a szerző elgondolásából, csak a monologikus szerzői beállítottság horizontjából szökik ki. Ám ennek a horizontnak a szétfeszítése a dosztojevszkiji kompozíció szerves része.

V. V. Vinogradov *A szépirodalom nyelvéről* című könyvében ismerteti Csernisevszkij egy nagyon érdekes, majdnem **polifonikus** — de befejezetlenül maradt — regényének tervét. Ő a **szerzői alak** lehető legobjektívebb megkonstruálására irányuló szándék példájaként idézi. Csernisevszkij a kéziratban több címet is adott a regénynek, közülük az egyik *A teremtés gyöngye.* A regény előszavában Csernisevszkij így foglalja össze elgondolásának lényegét: „Nagyon nehéz dolog szerelem nélkül, sőt minden női szereplő nélkül regényt írni. Én viszont egy ennél is nehezebb feladaton vágytam próbára tenni erőimet: **tisztán objektív regény írására vállalkoztam, melyben semmi nyoma sincsen személyes viszonyaimnak, sőt, — személyes vonzalmaimnak sem. Az orosz irodalomban ilyen regény eddig nem volt.** Az *Anyegin,* a *Korunk hőse* leplezetlenül szubjektívek; a *Holt lelkek*ben nem tűnik föl ugyan sem a szerzőnek, sem ismerőseinek emberi portréja, viszont nyíltan érvényesülnek az író személyes rokonszenvei, sőt, éppen ezek biztosítják azt a hatást, amelyet a regény kivált. Érzem, hogy nekem, aki az erős és szilárd meggyőződések embere vagyok, mindenkinél nehezebb úgy írnom, mint **Shakespeare: ő úgy ábrázolta az embereket és az életet, hogy maga nem nyilatkozott, mi a véleménye azokról a kérdésekről, amelyeket hősei a saját szájuk íze szerint oldanak meg.** Othello azt mondja, 'igen'; Jago azt mondja, 'nem'; Shakespeare pedig hallgat, nincs igénye elárulni, vajon vonzó vagy visszataszító számára ez az 'igen', vagy ez a 'nem'. Aligha kell mondanom: csak az előadás módjáról, és nem a tehetség erejéről beszélek most... **Kapjanak tehát rajta, kivel érzek egyet, s kivel nem...** *A teremtés gyöngyé*ben minden költői szituációt négy oldalról veszek szemügyre — keressék tehát, melyik megközelítéssel értek egyet,

és melyikkel nem. **Keressék, hogyan siklik át az egyik nézőpont egy másik, vele tökéletesen összeegyeztethetetlen nézőpontba.** Ez a voltaképpeni magyarázata *A teremtés gyöngye* címnek is: munkám, akár a gyöngy, tartalmazza a szivárvány valamennyi színének összes átmenetét. De akárcsak a gyöngyben, itt is derengve jelenik meg minden árnyalat, csupán fölcsillámlik a hófehér háttéren. Ezért regényem mottójának két sorából:

Wie Schnee, so weiss,
Und kalt, wie Eis, —

a második rám vonatkozik.

'Fehér, akár a hó' — ez valóban a regényem tulajdonsága; 'hideg, akár a jég' — ez viszont már a szerzőjéé... Jéghidegnek lenni: nehéz feladat volt ez számomra, lévén olyan ember, aki igen forrón szereti, amit szeret. De sikerült megoldanom. Ebből látom, hogy rendelkezem annyi költői erővel, amennyit tőlem a regényírás megkövetel... **Szereplőim rendkívül eltérőek, összhangban azokkal a kifejezési különbségekkel, amelyek szerepeikből szükségszerűen következnek**... Gondolják mindegyikről, amit akarnak: **ők mindenesetre egytől egyig csak fújják a magukét: 'a teljes igazság énmellettem áll'; — ám válasszanak eme egymásnak ellentmondó nézetek között. Én nem ítélkezem.** Ezek a szereplők hol magasztalják egymást, hol vadul támadják — de nekem ehhez semmi közöm nincsen."*

Ez volt tehát Csernisevszkij szándéka (már amennyiben az előszó alapján megítélhetjük). Látjuk, hogy Csernisevszkij itt pontosan ráérzett az általa „objektív regénynek" nevezett, gyökeresen új szerkezeti formára. Csernisevszkij maga is hangsúlyozza e forma tökéletes újdonságát („Az orosz irodalomban ilyen regény eddig nem volt"), és szembeállítja ezt a megszokott „szubjektív" regénnyel (amit mi monologikus regénynek mondanánk).

Miben áll Csernisevszkij szerint ennek az új regénystruktúrának a lényege? A szubjektív szerzői nézőpontnak nem kell benne megjelennie: kívül marad rajta az író rokon- és ellenszenve, egyetértése és vélemény-

*Idézve V. V. Vinogradov *O jazike hudozsesztvennoj litye raturi* című könyve alapján (Goszlitizdat, Moszkva, 1959. 141—142. l.).

különbsége a hősökkel, ideológiai pozíciója („mi a saját véleménye azokról a kérdésekről, amelyeket hősei mind a saját szájuk íze szerint oldanak meg...").

Ez persze nem jelenti azt, hogy Csernisevszkij olyan regényt képzelt el, amelyben nincsen szerzői pozíció. Ilyen regény nem képzelhető el. Teljes joggal mondja ezzel kapcsolatban V. V. Vinogradov: „A valóság 'objektív' reprodukálása iránti vonzódás és általában az 'objektív' megszerkesztés különböző fogásai mindig a **szerző attitűdjének** bár különös, de egybehangolható alapelvei."* Nem a szerzői pozíció hiányáról, hanem **radikális megváltoztatásáról** van tehát szó, s ezzel összefüggésben maga Csernisevszkij emeli ki, hogy egy ilyen új attitűd jóval nehezebb a megszokottnál, és hatalmas „költői erőt" tételez fel.

Az új, „objektív" szerzői pozíció — melyet Csernisevszkij kizárólag Shakespeare-nél lát megvalósultnak — lehetővé teszi, hogy a hősök szempontjai sokoldalú teljességükben, független módon bontakozzanak ki. Minden személy **szabadon** — tehát a szerző beavatkozása nélkül — fejti ki és alapozza meg önnön igazságát: „Egytől egyig csak fújják a magukét: 'a teljes igazság énmellettem áll'; — ám válasszanak eme egymásnak ellentmondó nézetek között. Én nem ítélkezem."

Éppen **az egymással ellentétes nézőpontok e szabad,** a lezáró szerzői ítélkezéstől független **önkifejtésében** látja Csernisevszkij az új, „objektív" regényforma legfőbb érdemét. Hangsúlyozzuk, hogy Csernisevszkij ezt egyáltalán nem tekintette „erős és szilárd meggyőződései" elárulásának. Bízvást állíthatjuk tehát, hogy Csernisevszkij a polifónia eszméjének közvetlen közelébe jutott.

Csernisevszkij, túl a mondottakon, megpendítette itt az ellenpont és az „ábrázolt eszme" kérdését is. „Keressék — mondja —, **hogyan siklik át az egyik nézőpont egy másik, vele tökéletesen összeegyeztethetetlen nézőpontba.** Ez a voltaképpeni magyarázata *A teremtés gyöngye* címnek is: munkám, akár a gyöngy, tartalmazza **a szivárvány valamennyi színének összes átmenetét.**" Ez lényegében nem egyéb, mint az irodalmi ellenpont igen szép metaforikus meghatározása.

Ezt az érdekes koncepciót az új regény struktúrájáról Dosztojevszkij egy olyan kortársa alakította ki, aki — akárcsak ő — szintén élesen

*V. V. Vinogradov: i. m. 140. l.

érzékelte kora kivételes sokszólamúságát. Igaz, e koncepciót nem lehet a szó teljes értelmében polifonikusnak nevezni. Csernisevszkij az új szerzői magatartást még csak negatív formában jellemzi benne, és a szokásos szerzői szubjektivitás hiányaként határozza meg. Nem utal a szerző dialogikus aktivitására, holott enélkül az új szerzői attitűd egyszerűen nem valósítható meg. Mindamellett így is kiváló érzékkel ismerte föl, hogy túl kell lépnie az uralkodó monologikus regényforma határain.

S itt még egyszer hangsúlyoznunk kell az új szerzői pozíciónak a polifonikus regényben nélkülözhetetlen **pozitív aktivitását.** Balgaság volna azt hinni, hogy Dosztojevszkij regényeiben a szerzői tudat egyáltalán nem fejeződik ki. A polifonikus regény alkotójának tudata mindig és mindenütt jelen van e regényformában, és a legnagyobb mértékig aktív szerepet játszik benne. Azonban e tudat funkciói és aktivitásának formái mások, mint a monologikus regényben: a szerzői tudat nem alakítja át más emberek — övétől idegen — tudatát (vagyis hőseinek tudatát) objektumokká, és nem közli tőlük függetlenül a maga ítéletét. Maga mellett és önmagával szemben is egyenrangú, tőle különböző világképeket lát, amelyek ugyanolyan végtelenek és lezáratlanok, akár ő maga. Nem objektumok világát teremti és tükrözi vissza, hanem éppen ezeket a tőle eltérő tudatokat és világképüket, és eredeti **lezáratlanságukban** teremti őket újjá (mivel épp e lezáratlanság a lényegük).

De az idegen tudatokat nem lehet tárgyként, dologként szemlélni, elemezni és meghatározni — csak **dialogikusan** lehet velük közvetlen érintkezésbe lépni. Másfajta tudatokról gondolkozni — ez annyit jelent, hogy **beszélni velük; máskülönben rögvest tárgyi oldalukat mutatják nekünk:** elnémulnak, magukba zárulnak, és merőben tárgyi alakzatokba dermednek. A polifonikus regény szerzőjével szemben a fő követelmény a hatalmas, megfeszített dialogikus aktivitás: ha ez az aktivitás gyengül, a hősök fokozatosan kihűlnek és dologi formát öltenek, és a regényben monologikusan megformált élettöredékek kezdenek feltűnni. Ilyen, a polifonikus koncepcióból kilógó töredékek Dosztojevszkijnél is előfordulnak minden regényben, azonban természetesen nem ezek határozzák meg a regény egészének jellegét.

A polifonikus regény szerzőjével szemben a követelmény nem önmagának és saját világképének a föladása, hanem az, hogy e világképet

szokatlanul tágassá, méllyé, és — igaz, meghatározott irányban — más fölépítésűvé formálja azon cél érdekében, hogy alkalmassá tegye az egyenrangú idegen tudati világok befogadására. Nagyon nehéz és szokatlan feladatot jelentett ez (amit szemmel láthatóan pontosan értett Csernisevszkij is, amikor fölvázolta az „objektív regényforma" tervét). De lehetetlen volt megkerülni, mert az élet polifón természetét csak így lehetett reprodukálni.

Dosztojevszkij minden **igazi** olvasója, aki regényeit nem monologikus módon értelmezi, hanem képes rá, hogy fölemelkedjék Dosztojevszkij új szerzői pozíciójának szintjéig, jól ismeri önnön tudatának eme különös **aktív kitágulását,** amelynek lényege nem annyira újabb objektumok (emberi típusok, jellemek, természeti és társadalmi jelenségek) birtokbavétele, hanem mindenekfölött valami különleges, korábban soha nem tapasztalt dialogikus érintkezés teljes érvényű idegen tudatokkal és aktív, dialogikus behatolás az ember feltáratlan mélyeibe.

A monologikus regényíró zárt meghatározásokra törekvő aktivitása egyebek mellett abban is megnyilvánul, hogy mindazokra a nézőpontokra, amelyeket maga nem oszt, a tárgyiasság árnyékát veti, ezek — bár különböző fokon — eldologiasulnak. Dosztojevszkij szerzői aktivitása ezzel szemben valamennyi egymással vitatkozó világítási módot maximális erővel és mélységgel, a meggyőzés lehetséges határáig mutatja fel. Dosztojevszkij arra törekszik, hogy mindazokat a gondolati lehetőségeket, melyeket az adott nézőpont kifejtetlenül tartalmaz, föltárja, és teljes szélességében kiterítse (mint láttuk, Csernisevszkij *A teremtés gyöngyé*ben szintén erre törekedett). Dosztojevszkij kivételes erővel tudta e feladatot végrehajtani. És az ilyen — idegen gondolatok elmélyítésére is képes — aktivitásra csak olyan világkép talaján van lehetőség, amely dialogikusan viszonyul a másfajta tudati világokhoz és az idegen nézőpontokhoz.

Szükségtelennek érezzük annak külön bizonygatását, hogy a polifonikus rendszernek semmi köze nincsen a relativizmushoz (és a dogmatizmushoz sem). A relativizmus és a dogmatizmus egyformán kizárja minden vita, minden igazi dialógus lehetőségét, akár oly módon, hogy fölöslegessé nyilvánítja (relativizmus), akár úgy, hogy saját pozícióját vitán fölül állónak tekinti (dogmatizmus). Velük szemben a polifónia mint általános **művészi** módszer egészen más szférában helyezkedik el.

A polifonikus regényben jelentkező új szerzői magatartást úgy világíthatjuk meg legjobban, ha konkrétan összehasonlítjuk egy határozott monologikus pozícióval, egy adott mű anyagán.

Elemezzük röviden a bennünket érdeklő szempontból Lev Tolsztoj *Három halál* című elbeszélését! Ez a kis terjedelmű, de három síkon játszódó alkotás szerfölött jól jellemzi Toslsztoj monologikus stílusát.

Az elbeszélés három halált mutat be: egy gazdag úrnő, egy kocsis és egy fa halálát. De Tolsztoj a halált itt úgy állítja elénk, mint az élet summázatát, amely megvilágítja az egész korábbi életet — tehát a halál úgy jelenik meg, mint az élet egészének megértésére és megítélésére legalkalmasabb pozíció. Ezért nyugodtan mondhatjuk, hogy az elbeszélés voltaképp három, értelmét és értékét tekintve teljesen lezárult életet ábrázol. Ez a három élet és a három, általuk meghatározott sík Tolsztoj elbeszélésben egyformán **befelé zárt, a másik kettőről nem tud semmit.** Csak tisztán külsődleges, pragmatikus kapcsolatok fűzik egybe őket, amelyek nélkülözhetetlenek az elbeszélés kompozicionális és tematikai egysége szempontjából: Szerjoga, a beteg úrnő kocsisa a kocsisszálláson egy haldokló kocsis lábáról lehúzza a csizmát (hisz úgyse veszi már a haldokló hasznát), majd a kocsis halála után elmegy az erdőre fát vágni, hogy keresztet faragjon belőle a sír fölé. Ez teremti meg a három élet és a három halál között a külső kapcsolatot.

De a belső, a **tudatok közti kapcsolatot,** itt hiába keresnénk. A haldokló úrnő semmit sem tud a kocsis és a fa életéről és haláláról, ezek kívül esnek látókörén és tudati világán. De a kocsis tudatától is távol áll az úrnő vagy a fa. A három szereplő élete, halála és világképe egymás mellett helyezkedik el az egységes objektív világban, és jóllehet **külsőleg** kapcsolatba kerülnek, egymásról nem tudnak, és egymásból nem is tükröznek semmit. Némán magukba zártak, nem hallják egymást, és nem felelnek egymásnak. Közöttük nincsen és nem is képzelhető el semmiféle dialogikus viszony. Nem vitatkoznak — de nem is értenek egyet egymással.

Ugyanakkor a három személyt, önmagukba záruló világképeiket egybekapcsolja, összehasonlítja és egymásra vetíti a mindnyájukat magába foglaló egységes **szerzői** tudat és látókör. A szerző az, aki róluk mindent tud, aki a három életet és a három halált összehasonlítja, szembeállítja és értékeli. A három élet és a három halál meg-

világítják ugyan egymást, de csupán a szerző előtt, aki **kívül** áll mindhármójukon, és saját **kívülállását** használja föl értelmezésükhöz és lezárásukhoz. A szerző mindent átfogó szemhatára a szereplők látókörével összevetve óriási és alapvető többlettel rendelkezik. Az úrnő csak és kizárólag saját kis világát, saját életét és saját halálát érti, és még csak nem is gyanítja, hogy lehetséges olyan élet és halál is, mint a kocsisé vagy a fáé. Éppen ezért nem is értheti meg önnön életének és halálának mélyen **hazug** voltát: nincs meg benne az ehhez szükséges dialogizáló háttér. De a kocsis éppúgy nem értheti és ítélheti meg életének és halálának bölcsességét és igazságát. Mindez csupán abban a többletben tárulkozhat föl, mellyel az övékéhez képest a szerző látóköre rendelkezik. A fa már puszta természete miatt sem foghatja fel halálának bölcsességét és szépségét — de helyette megteszi ezt a szerző.

Tehát az egyes szereplők életének és halálának totális, lezáró jelentése csak a szerzőn keresztül, annak a többletnek a révén tárulkozik föl, mellyel az ő látóköre tágasabb bármely szereplőénél — azaz annak a szemléleti zónának köszönhető, melyet maguk a szereplők sem nem láthatnak, sem nem ismerhetnek. Ebben összegezhetjük a tág szerzői világkép lezáró, monologikus funkcióját.

A szereplők és világképek között — mint láttuk — nincsen dialogikus viszony. De a szerző sem lép velük dialogikus kapcsolatba. A hősökkel való dialógus Tolsztojtól idegen. Ama nézőpontot, ahonnan ő látja a hőst, nem emeli, de alapelveiből következően nem is emelheti be a hős tudatába, és a hős sem kap módot a válaszadásra. A hősre vonatkozó végső, lezáró szerzői értékelés a monologikus természetű műben, annak lényegi fölépítéséből eredően, mindig a **hős távollétében hozott ítélet,** amely nem előfeltételezi és nem is veszi számba, hogy a hős erre az ítélkezésre esetleg **válaszolhat** is. A hős sohasem kapja meg az utolsó szó jogát. Az őt szilárd keretek közé záró, nélküle készült szerzői értékelést soha nem feszítheti széjjel. A szerzői viszony soha nem ütközik a hős belső, dialogikus ellenállásába.

A szerző — Lev Tolsztoj — tudata és szavai soha nem fordulnak a hőshöz, soha nem intéznek hozzá kérdést, és választ sem várnak tőle. A szerző nem száll vitába a hőssel, és nem is ért egyet vele. Nem vele, hanem róla beszél. Az utolsó szó mindig a szerzőé, s így, mivel arra ala-

pul, amit a hős nem lát és nem ért, ami tudati világán kívül helyezkedik el, soha nem találkozhat egyetlen dialogikus szférán belül a hős szavaival.

A külvilág, ahol az elbeszélés szereplői élnek és meghalnak, valamennyi szereplő tudatának vonatkozásában objektív **szerzői világ**, amelyben minden úgy ábrázolódik, ahogy a mindent magába foglaló, mindent tudó szerzői szemléletben tükröződik. Az úrnő világa — lakása, berendezkedése, közeli élményei, orvosai stb. — csak a szerző szempontjából ábrázolva jelennek meg, nem úgy, ahogy maga az úrnő látja és átéli őket (jóllehet ennek ellenére az elbeszélést olvasva pontosan érzékeljük azt a **szubjektív aspektust** is, amely felől az úrnő látja e világot). De a kocsis világát — a kunyhót, a kemencét, a szakácsnét stb. — és a fa világát — a természetet, az erdőt —, amelyek — akárcsak az úrnő világa — egy és ugyanazon objektív világ részeiként jelennek meg, Tolsztoj **ugyanabból a szerzői pozícióból** láttatja és ábrázolja. A szerző horizontja soha nem kereszteződik vagy ütközik dialogikusan a hősök világképeivel és aspektusaival, a szerző beszéde soha nem érzékeli a hős szavainak olyasfajta lehetséges ellenállását, amely más módon, a saját szája íze szerint kísérelné meg — ugyanannak a tárgynak a megvilágítása során — a **maga igazságát** érvényre juttatni. A szerző szempontjai nem találkozhatnak egyetlen rétegen belül, egyenlő szinten a hős szempontjaival. A hős szempontja — ha a szerző ennek bemutatására is kitér — a szerzői szempontok felől nézve mindig eltárgyiasulva jelenik meg.

Összegezve: annak ellenére, hogy Lev Tolsztoj elbeszélése több síkon játszódik, sem polifónia, sem ellenpont (ahogy e szót mi használjuk) nincsen benne. Itt mindössze **egyetlen megismerő szubjektum** létezik, minden egyéb csupán az ő megismerésének objektuma. Itt elképzelhetetlen, hogy a szerző dialogikus viszonyban legyen a hőseivel, ezért elképzelhetetlen az a fajta **„nagy dialógus"** is, melyben egyenlő jogokkal vesznek részt a hősök és a szerző — az elbeszélésben csak a szereplőknek a szerzői világképen belül megjelenő, kompozicionálisan kifejezett eltárgyiasult dialógusai kaptak helyet.

Az elemzett elbeszélésben nagyon élesen és erőteljes **külső szemléletességgel** érvényesül Lev Tolsztoj monologikus pozíciója. Éppen ezért esett választásunk erre az elbeszélésre. Tolsztoj regényeiben és kisregényeiben az egész kérdés természetesen sokkal bonyolultabban jelentkezik.

A regények főhősei és világképeik sokszorosan keresztezik és átjárják egymást. A hősök tudnak egymásról, kicserélik „igazságaikat", vitatkoznak vagy egyetértenek, egymással dialógust folytatnak (egyebek között a végső világszemléleti kérdésekről is). Az olyan hősök, mint Andrej Bolkonszkij, Pierre Bezuhov, Levin és Nyehljudov, fejlett saját világképpel rendelkeznek, melynek szélső határai nemegyszer **majdnem** teljesen egybeesnek a szerzőével (azaz a szerző néha mintegy az ő szemükkel látja a világot), szólamaik néha **majdnem** a megkülönböztethetetlenségig összeolvadnak a szerzői szólammal. De közülük egyik sem helyezkedik el ugyanabban a rétegben, amelyben a szerzői beszéd és a szerző igazsága, és a szerző egyikkel sem kezd párbeszédet. Világképeikkel, igazságfölfogásaikkal, útkereséseikkel és vitáikkal együtt valamennyien beleágyazódnak a teljes regény **monolit-monologikus egységébe**, amely Tolsztojnál — ellentétben Dosztojevszkijjel — soha nem „nagy dialógus". E monologikus egész minden összekötő kapcsa és formáló mozzanata annak a szerzői többletnek a zónáján belül marad, amely a hősök számára már elvileg teljesen elérhetetlen.

Térjünk vissza Dosztojevszkijhez! Milyen lett volna a *Három halál*, ha — engedve egy pillanatra e különös feltételezés kísértésének — Dosztojevszkij írta volna, azaz ha polifonikus előadásmódban került volna sor ábrázolására?

Dosztojevszkij a három síkot mindenekelőtt olyan szituációba kényszerítette volna, hogy kölcsönösen tükröződjenek egymásban; dialogikusan kapcsolta volna őket össze. A kocsis életét és halálát ő az úrnő szemlélete és tudata határai közé emelte volna, az úrnő életét viszont a kocsis nézőpontja és világképe felől mutatta volna be. Rákényszerítette volna hőseit, hogy maguk is lássanak és ismerjenek minden olyan lényegi mozzanatot, melyet ő — a szerző — lát és tud. Nem tartott volna meg a maga számára semmilyen **lényeges** — a keresett igazság szempontjából lényeges — szerzői többletet. Az úrnő igazságát és a kocsis igazságát szembeállította volna, dialogikus érintkezést létesített volna közöttük (persze nem okvetlenül kompozicionálisan is kifejezett dialógusokban), és velük szemben maga is csupán egyenrangú dialogikus pozíciót foglalt volna el. Őnála az egész mű nagy dialógusként épült volna föl, ahol a szerző szerepe e dialógus megszervezésére és a benne való részvételre korlátozódott volna, anélkül hogy magának tartotta volna fönn

az utolsó szó jogát — egyszóval nála az egész alkotás közvetlenül az emberi élet és az emberi gondolkodás dialogikus természetét tükrözte volna. És az elbeszélés szavaiban sem csak a tisztán **szerzői intonációk** hangzottak volna, hanem az úrnő és a kocsis intonációi is, azaz minden szóban két szólam fonódott volna egybe, minden egyes szóban a nagy dialógust visszhangozó vita hangzott volna el (mikrodialógus).

Természetes továbbá, hogy Dosztojevszkijnek sosem jutott volna eszébe három *halált* ábrázolni: az ő világában, ahol az emberábrázolás domináns eleme az öntudat, a legfontosabb esemény pedig a teljes érvényű tudatok interakciója, a halálnak nem lehet semmilyen lezáró és életet megvilágító jelentősége. A halál tolsztoji értelmezése Dosztojevszkij világából tökéletesen hiányzik.* Dosztojevszkij nem hősei halálát ábrázolta volna, hanem életük **válságait** és **töréseit,** vagyis életüket valamilyen **küszöb** átlépésének a pillanatában ragadta volna meg. És a hősök belsőleg **befejezetlenek** maradtak volna (hisz az öntudat **belülről** nem zárulhat le). Így festene tehát ez az elbeszélés polifonikus előadásban.

Dosztojevszkij soha nem enged semmilyen — valamennyire is lényeges — mozzanatot főhőseinek tudatán kívülre (s őnála azok a főhősök, akik regényei nagy dialógusaiban egyenrangúakként vesznek részt); dialogikus kapcsolatba hozza őket mindazzal, ami lényeges, ami regényeinek világába befér. Minden idegen „igazság", ami a regényekben föltűnik, okvetlenül az összes többi főhős **dialogikus látókörének** fénytörésén átmegy. Ivan Karamazov például egyformán ismeri és érti Zoszima, Dmitrij, Aljosa igazságát, sőt, az élvhajhásznak — apjának, Fjodor Pavlovicsnak — az „igazságát" is. Az *Ördögök*ben nincs egyetlen olyan eszme, amely Sztavrogin tudatában ne visszhangzana dialogikusan.

Önmagának Dosztojevszkij soha nem tart fönn semmilyen lényegi **gondolati** többletet, nála a szerzői többlet csupán ama pragmatikus minimumra, a külső tények **tudósítására** szorítkozik, amely nélkülözhetetlen az elbeszélés irányításához. Ha ugyanis a szerző lényegi gondolati többlettel rendelkezne, a regény nagy dialógusa zárt eltárgyiasult dialógussá vagy merőben retorikailag megjátszott dialógussá változna át.

* Dosztojevszkij világára a (gyilkos szemszögéből ábrázolt) gyilkosságok, az öngyilkosságok és az elmezavarok jellemzőek. Normális haláleset csak ritkán fordul elő, és Dosztojevszkij akkor is beéri puszta tudósítói közlésükkel.

Emeljünk ki egy részletet Raszkolnyikov első nagy belső monológjából (a *Bűn és bűnhődés* elejéről); itt Dunyecskának arról a döntéséről van szó, hogy férjhez megy Luzsinhoz:

„Világos, hogy aki itt szóban forog, a fő személy, senki más, mint Rogyion Romanovics Raszkolnyikov. Hát hogyne, mikor így megalapozhatjuk a szerencséjét, megtarthatjuk az egyetemen, társtulajdonossá tehetjük az ügyvédi irodában, egész jövőjét biztosíthatjuk, sőt, később vagyont is szerezhet, tekintélyes, köztiszteletben álló férfiú lehet belőle, ki tudja, talán nagy emberként végzi életét! No és az anya? Ó, hiszen Rogyáról van szó, az ő drága egyetlen Rogyájáról, elsőszülöttjéről! Hogyne áldozna fel egy ilyen fiúért akár egy ilyen lányt is! Ó, ti drága, igazságtalan szívek! Igen: akkor még a Szonyák sorsa sem riaszt vissza, még az sem! Ó, Szonyecska, Szonyecska Marmeladova, te, örök Szonyecska, aki voltál és leszel, míg világ a világ! De vajon felmértétek-e az áldozatot, felmértétek-e igazán? Igen? És győzitek majd erővel? Meglesz-e a haszna? Van-e értelme? És tudja-e kegyed, Dunyecska, hogy a Szonyák sorsa semmivel se rosszabb a Luzsinnék sorsánál? 'Szerelemről, persze, nincs szó' — írja mamácska. De mit történik akkor, ha nemcsak szerelem, de becsülés sincs, sőt, éppen ellenkezőleg, irtózás van, és megvetés és utálat? Nem oda jutunk-e majd, hogy 'neki is vigyáznia kell a tisztaságra'? Nem így van? Megérti ezt, megérti, mit jelent ez a tisztaság? Megérti, mondja, hogy a Luzsinnék tisztasága pontosan ugyanaz, mint a Szonyecskáké, sőt talán még rosszabb, még aljasabb és undorítóbb, mert hiszen kegyed, Dunyecska, mégis bizonyos jólétre számít, míg ott a puszta éhhalálról van szó. 'Sokba, igen sokba kerül ez a nagy tisztaság', Dunyecska! És ha mégse győzi majd erővel? Jön a megbánás, a keserűség, ó, de milyen! A fájdalom és az átok ó, mennyi könny, és titokban, mert hiszen kegyed nem Marfa Petrovna, igaz? És mi lesz akkor anyánkkal? Hiszen már most is nyugtalankodik, gyötrődik, hát még ha tisztán lát majd mindent! És mi lesz velem? Kinek néz engem, mondja? Nem kell az áldozat, Dunyecskám, anyácskám! Nem is lesz belőle semmi, amíg én élek! Olyan nincs! Nem fogadom el!"

„Vagy lemondani az életről végképpen! — kiáltotta szinte őrjöngve. — Engedelmesen vállalni a sorsomat, így, amint van, egyszer s mindenkorra elfojtani magamban mindent, lemondani a jogomról, hogy cselekedjem, éljek, szeressek!"

„Megérti, uram, megérti, mit jelent az, ha valakinek már nincs hová mennie? — villant eszébe a Marmeladov tegnapi kérdése. — Mert hiszen mindenkinek kell hogy legalább egy utolsó menedéke legyen!"[19] (*Bűn és bűnhődés*. Bp., 1970. 45., 46., 47. l.)

E belső monológ, mint mondottuk, a regény legelején hangzik el, a cselekmény második napján, közvetlenül azt megelőzően, hogy Raszkolnyikov végérvényesen elhatározza az öregasszony megölését. Raszkolnyikov éppen csak megkapta anyja részletes levelét, melyből értesülhetett Dunya és Szvidrigajlov históriájáról és a Luzsinnal kötött eljegyzéséről. És előző este találkozott Raszkolnyikov Marmeladovval, akitől megtudta Szonya történetét. És a regény e későbbi főhősei máris egytől egyig tükröződnek Raszkolnyikov tudatában, beleépülnek e minden elemében dialogizált belső monológba „igazságaikkal", életfölfogásukkal együtt — ő pedig feszült és lényegét tekintve belső dialógust kezdett velük az élet végső, nagy kérdéseiről. Raszkolnyikov már a kezdet kezdetén mindent tud, mindent számbavesz, és mindent előre lát. Már dialogikus kapcsolatba lépett az őt körülvevő egész élettel.

Raszkolnyikov idézett belső monológja nagyszerű példa a **mikrodialógusra:** itt minden egyes szó két szólamban hangzik egyszerre, minden szóban különböző szólamok birkóznak egymással. A részlet elején, ha jobban szemügyre vesszük, Raszkolnyikov először Dunya szavait, annak értékelő és érvelő intonációját reprodukálja, majd erre a Dunya-féle intonációra játssza rá a maga ironikus, fölháborodott, figyelmeztető intonációját — vagyis e szavakban egyidejűleg két szólam hangzik: Raszkolnyikové és Dunyáé. A következő szavakban („Ó, hiszen Rogyáról van szó, az ő drága, egyetlen Rogyájáról, elsőszülöttjéről!") már az anya szólamát és ennek szeretettel és gyöngédséggel teli intonációját halljuk — és vele egyszerre Raszkolnyikov szólamának keserű iróniáját, fölháborodását (az érte hozott áldozat miatt) és szomorú viszontszeretetét. A későbbiekben aztán még Szonya és Marmeladov szólama is előtűnik. A dialógus behatolt minden egyes szóba, és emiatt valamennyiben különböző szólamok harcolnak és ütköznek meg egymással.

Tehát a nagy dialógus valamennyi vezető szólama fölhangzott már a regény elején. E szólamok nem zárulnak magukba, és nem süketek egymás iránt. Állandóan hallják egymást, feleselnek egymással, és —

kiváltképp a mikrodialógusban — kölcsönösen visszatükrözik a másikat. És a „hadban álló igazságok" e dialógusán kívül nem történik egyetlen lényegbevágó tett, nem merül föl a főhősökben egyetlen lényeges gondolat sem.

De mindaz, ami a regény tartalmába belép: — emberek, eszmék, dolgok —, a későbbiekben sem marad Raszkolnyikov tudatán kívül, hanem mindig szembehelyezkedik vele, dialogikusan tükröződik benne. Személyiségének, jellemének, eszméjének, tetteinek minden lehetséges megítélése és megközelítési módja benyomul tudatának legmélyére, és ténylegesen érintkezésbe lép vele a Porfirijjel, a Szonyával, a Dunyával, a Szvidrigajlovval és a többiekkel folytatott beszélgetésekben. Minden másfajta világszemlélet kereszteződik az övével. Mindaz, amit lát és megfigyel — a pétervári kémények vagy Pétervár monumentalitása éppúgy, mint véletlen találkozásai és apró kalandjai —, belesodródik a dialógusba, kérdésekre felel és új kérdéseket tesz föl, provokálja őt, és vitatja — vagy épp fordítva: érvekkel igazolja — gondolatait. A szerző tehát magának semmilyen gondolati többletet nem tart meg, és Raszkolnyikovval egyenlő jogokkal vesz részt a regény egészének nagy dialógusában.

Így foglalhatjuk össze a hőssel szemben elfoglalt újszerű szerzői pozíció lényegét Dosztojevszkij polifonikus regényformájában.

III. Az eszme Dosztojevszkijnél

Térjünk át kiinduló tézisünk következő mozzanatára: mi az eszme státusza Dosztojevszkij művészi világában? A mű polifonikus terve összeegyeztethetetlen a szokásos egyeszméjűséggel. Dosztojevszkij sajátos felfogásának épp az eszme elhelyezésében kell különösen világosan megnyilvánulnia. Elemzésünk során elvonatkoztatunk a Dosztojevszkij által fölvonultatott eszmék tartalmától, számunkra itt mindössze az a fontos, hogy milyen művészi funkciót töltenek ezek be a műalkotásban.

Dosztojevszkij hőse nem csupán önmagára és közvetlen környezetére vonatkozó szó, hanem egyben szó a világról is; a szerző nemcsak tudósít, hanem ideologizál is.

Ideológus már az „odúlakó" is, de a hősök ideológusi aktivitása teljes jelentőségében csak a regényekben bontakozik ki; az eszme a regényekben úgyszólván a mű főhősévé lép elő. De a hősábrázolás uralkodó eleme itt sem változik: e szerepet továbbra is az öntudat tölti be.

Ezért a világra vonatkozó szó minduntalan összeolvad a hős önmagára vonatkozó vallomásos szavaival. Dosztojevszkij álláspontja szerint a világról kimondható igazság nem választható külön a személyiség igazságától. Az öntudatnak azok a kategóriái, amelyek már Gyevuskinnál, de még inkább Goljadkinnál meghatározták az egész életet — azaz az elfogadás és az elutasítás, a lázadás és a megbékélés —, most a világról alkotott gondolatoknak is alapkategóriáivá válnak. Emiatt a legemelkedettebb világnézeti alapelvek a legkonkrétabb személyes élményeket is meghatározzák. Ez teremti meg a magánélet és a világnézet, a legbensőségesebb élmény és az eszme Dosztojevszkijre oly mélyen jellemző

művészi eggyéolvadását. Itt a magánélet sajátosan önzetlenné és elvekhez kötötté válik, a legemelkedettebb ideologikus gondolkodás viszont bensőségesen személyes és szenvedélyes alakot ölt.

A hős önmagára vonatkozó szavainak említett eggyéolvadása a világra vonatkozó ideologikus szavával rendkívül megnöveli az önfeltárás közvetlen tartalmi súlyát, megerősíti azt a belső ellenállást, amely minden külső lezárással szembeszegül. Dosztojevszkij művészi világában az eszme hozzájárul az öntudat szuverén mivoltának hangsúlyozásához és az összes biztos, szilárdan álló semleges figurán, gondolaton való fölülkerekedéshez.

Viszont a másik oldalról nézve az eszme csak a hős művészi ábrázolásának domináns tényezője, amely az öntudat talaján őrizheti meg jelentőségét, tartalmi teljességét. A monologikus fölépítésű művészi világban az eszme, amely szilárd, biztos kontúrokkal megrajzolt, művészi képben ábrázolt hős szájából hangzik el, szükségszerűen elveszti közvetlen eszmei jelentőségét, mivel maga is csak egy mozzanata a valóságnak, éppúgy e külső valóság határozza meg, ahogy a hős egyéb megnyilvánulásait. Vagy társadalmilag tipikus eszme, vagy individuálisan jellemző eszme, de mindeképpen csak a hős intellektuális mozdulata, lelki alkatának intellektuális „mimikája". Az eszme itt elveszti eszme mivoltát, és a művészi jellemzés egyik eszközévé változik. Csak mint ilyen kapcsolódik a hős alakjához.

Ha az eszme a monologikus világban mégis megtartja eszmeiségének önálló jelentőségét, akkor szükségszerűen leválik a hős szilárd alakjáról, és nem művészileg kapcsolódik hozzá: jóllehet formálisan egy bizonyos hős szájából hangzik el, minden csorbulás nélkül hangozhatna bármely másik hős szájából is. Ez esetben a szerző számára mindössze az a fontos, hogy az adott igaz eszmét az adott műben valaki kimondja, de hogy ki és mikor, ezt csak a kényelmesség és az odatartozás kompozícionális szempontjai vagy esetleg tisztán negatív kritériumok határozzák meg: az eszme ne veszélyeztesse a beszélő alakjának valószerűségét. Az ilyen eszme önmagában **senkihez** sem tartozik. A hős nem több, mint ennek az önérvényű eszmének egyszerű hordozója; ez az igaz, jelentéssel teli eszme valamilyen személytelen, rendszerezett monologikus kontextus felé — más szóval: a szerző rendszeres-monologikus világnézete felé — mutat.

A monologikus művészi világban az idegen gondolat, az idegen eszme

nem lehet az ábrázolás tárgya. Ebben a világban minden ideologikus elem két kategóriába osztható. Egyes gondolatok — az igazak, tartalmilag jelentősek — nem lépnek túl a szerzői tudat határain, és arra törekszenek, hogy tisztán intellektuális világnézeti egységgé álljanak össze: ezek a gondolatok nem ábrázolva, hanem helyeselve jelennek meg; igenelt voltuk objektív hangsúlyozottságukban, a mű egészén belül kiemelt helyükben, előadásuk közvetlen nyelvi-stilisztikai formájában és egész sor egyéb olyan módszerben fejeződik ki, amelyek alkalmasak egy gondolat jelentős, helyeselt gondolatként való kifejtésére. Mindig kihalljuk a mű egészének kontextusából: az igenelt gondolatok mindig másképp hangzanak, mint az elutasítottak. Az egyéb gondolatok és eszmék — melyeket a szerző helytelenít vagy közömbösen kezel, mert nem felelnek meg saját világfelfogásának — a műben nem nyerik el a szerző helyeslését, esetleg polemikusan cáfolva vagy pedig közvetlen jelentésüket elvesztve jelentkeznek, hogy mint a jellemzés egyszerűbb elemei, a hős pillanatnyi intellektuális gesztusai vagy tartósabb szellemi tulajdonságai szerepeljenek.

A monologikus világban tertium non datur: a gondolatot az ábrázolás vagy helyesli, vagy cáfolja, máskülönben egyszerűen megszűnne teljes érvényű gondolat lenni. Az elutasított gondolatnak, hogy a mű struktúrájába egyáltalán beilleszkedhessék, el kell vesztenie önálló jelentését, és pszichikai ténnyé kell válnia. Ami a polemikusan elutasított gondolatokat illeti, a szerző ezeket sem ábrázolja, mivel a cáfolat, bármilyen formát vegyen is fel, kizárja az eszme igazi ábrázolásának lehetőségét. A megtagadott idegen gondolat nemhogy nem feszíti szét a monologikus kontextust, hanem még határozottabban és erősebb kapcsokkal fogja össze azt. Az elutasított idegen gondolat nem alkalmas arra, hogy egy adott tudat mellé egy teljes jogú idegen tudatot állítson — amennyiben ez az elutasítás megmarad az adott gondolat mint olyan tisztán elméleti cáfolatának.

Az eszme művészi ábrázolására csak ott nyílik mód, ahol az eszme már túljut az igenlésen vagy az elutasításon, de ugyanakkor nem degradálódik puszta pszichikus élménnyé, amelynek nincsen semmi önérvényű eszmei jelentése. A monologikus világban az eszme soha nem kerülhet ilyen helyzetbe: e helyzet ugyanis ellentmond a monologikus világ alapvető elveinek. Ezek az elvek a művészetnél jóval tágabb érvényűek;

az újkor egész ideológiai kultúrájának alapjai. Lássuk, mik is ezek az elvek!

Az ideológiai monologizmus alapelvei a legvilágosabban és a legtisztább elméleti alakban az idealista filozófiában fejeződtek ki. A monisztikus alapelv, vagyis a **lét** egységét hangsúlyozó álláspont, az idealizmusban a **tudat** egységének elvévé alakul át.

Természetesen nekünk itt nem a kérdés filozófiai oldala a fontos, hanem az a minden ideológiai területre kiterjedő sajátosság, amely a lét monizmusának a tudat monologizmusává történt idealista átalakításában is megnyilvánult. Továbbá, ez az általános ideológiai folyamat is csak abból a szempontból fontos a számunkra, hogy milyen művészi alkalmazásai alakultak ki a későbbiekben.

A lét egységét kiszorító tudati egység idővel szükségszerűen elvezet az **egy** tudat egységére épülő álláspontho; s itt tökéletesen mindegy, hogy ez az egy tudat konkrétan milyen metafizikai formát vesz föl: „tudat általában" („Bewusstsein überhaupt"), „abszolút én", „abszolút szellem", „normatív tudat" stb. Emellett az egységes és szükségszerűen **egy** tudat mellett létezik az empírikus emberi tudatok halmaza. Az „általános tudat" szempontjából a tudatok e halmaza merőben véletlenszerű, és úgyszólván fölösleges. Minden, ami lényeges és igaz, belefolyik az „általános tudat" egységes kontextusába, és ott valamennyi individuális tulajdonságát levetkőzi. Ami viszont egyéni, ami az egyik tudatot megkülönbözteti a másiktól és az összes többi tudattól, a megismerés szempontjából lényegtelen, és az emberi egyedek pszichikai fölépítésének és korlátozottságának tartozéka. Az igazság szempontja nem ismer individuális tudatokat. A megismerő individuumot csak egyetlen módon tudja számba venni az idealizmus: **hibaforrásként.** Az igaz ítéletek nem szorulnak rá a személyiség támogatására, nekik elég, ha valamely egységes, rendszeres monologikus kontextusnak a részei. Csak a hiba tesz egyénivé. Mindaz, ami igaz, egyetlen tudat határain belül helyezkedik el, ha pedig ténylegesen mégsem jut itt a számára hely, ennek okai olyan elképzelések lehetnek csupán, amelyek magához az igazsághoz képest esetlegesek és mellékesek. Egy tudat és egy száj teljességgel elég az egész megismerés számára: a tudatok halmaza felesleges és talajtalan.

Meg kell itt jegyeznünk, hogy az egységes igazság fogalmából önmagá-

ban még egyáltalán nem következik az egységes tudat egyedülvalóságának szükségessége. Minden további nélkül megengedhető és elképzelhető olyan egységes tudat, amelynek előfeltétele a tudatok sokfélesége, olyan tudat, amely már elvileg sem szorítható be egyetlen tudat határai közé, amely természetéből eredően **eseményszerű,** és a különböző tudatok értinkezési pontjain születik meg. Minden csakis attól függ, hogyan értelmezzük az igazságot, és ez milyen kapcsolatban van a tudattal. A megismerés és az igazság monologikus formája csupán egy a lehetséges formák közül. Ez a forma csak ott jöhet létre, ahol a lét önmaga fölé emeli a tudatot, és a lét egysége a tudat egységévé változik át.

A filozófiai monologizmus talaján ki van zárva a tudatok közötti lényegi kölcsönhatások lehetősége, ezért elképzelhetetlen bárminemű lényegi dialógus is. Az idealizmus a tudatok közötti megismerő kölcsönkapcsolat egyetlen formáját ismeri csupán: azt, amelyben az igazság tudója és letéteményese kioktatja a tudatlant és a hibázót — azaz a mester és a tanítvány közötti kapcsolatot —, s innen eredően számára a dialógus egyetlen formája a pedagógiai célzatú dialógus.*

A tudat monologikus fölfogása meghatározza az ideológiai tevékenység egyéb szféráit is. Mindenütt azt látjuk, hogy ami jelentős és értékes, egy hordozó középpont köré tömörül. Minden ideológiai aktust úgy értelmeznek és fognak fel, mint egyetlen tudat, egyetlen szellem lehetséges kifejezését. Még ahol közösségről, az alkotóerők változatos gazdagságáról van szó, a monologikus tudat az egységet ott is egyetlen tudatformával illusztrálja: a nemzet szellemével, a nép szellemével, a történelem szellemével stb. Minden, ami jelentéssel bír, egyetlen tudatba sűríthető és egyetlen hangsúlyozási módnak rendelhető alá, és viszont: ami ellenáll az efféle sűrítésnek, az csupán véletlen és lényegtelen. A monologikus alapelv megszilárdítását és behatolását az ideológiai élet minden szférájába az újkorban az európai racionalizmus segítette elő az egységes és egyetlen ész kultuszával, s ezen belül is mindenekelőtt a felvilágosodás kora, amelyben az európai szépprózа legalapvetőbb műfaj-formái kialakultak. Az európai utopizmusban is az említett monologikus alapelv

* Platón idealizmusa nem tisztán monologikus. Csak a neokantiánus interpretáció változtatja őt tisztán monologikussá. De nem is pedagogikus a platóni dialógus, noha kétségtelen, hogy erős benne a monologizmus.

jut kifejezésre. Ide tartozik a meggyőzés mindenható erejébe vetett hitével az utópikus szocializmus is. Az egységes értelmezést minden téren valamely egyetlen tudat és egyetlen nézőpont képviseli.

A hit abban, hogy az ideológiai élet minden területén elegendő egyetlen tudat, nem merő teória, amelyet egy filozófus egyszer valahol létrehozott, hanem az újkori ideológiai alkotóformák legmélyebb strukturális vonása, amely meghatározza az ideológiai tevékenység valamennyi külső és belső formáját. Bennünket itt mindössze e sajátosság irodalmi megjelenése érdekel.

Mint láttuk, az eszme az irodalomban általában teljes egészében monologikusan jelenik meg. A szerző vagy az adott eszme mellé áll, vagy elutasítja. Valamennyi igenelt eszme a mindent látó és ábrázoló szerzői tudat egységébe épül be; az elutasított eszmék a hősök között oszlanak meg, de már nem eszmei mivoltukban jelentenek valamit, hanem csak a gondolkodás társadalmilag tipikus vagy egyénileg jellegzetes megnyilvánulásaiként. Ezen az első fokon egyedül a szerző az, aki tud, ért és lát. Kizárólag ő ideológus. A szerző eszméi magukon viselik egyéniségének lenyomatát. Tehát benne a **közvetlen és teljes érvényű ideológiai jelentés összefonódik az egyéniséggel, s e kettő nem gyengíti egymást.** Ez azonban csak a szerzőre érvényes. A hősökben az egyéniség megöli eszméik jelentését, illetve — ha az eszmék jelentése mégsem semmisül meg — leszakadnak a hős individualitásáról, és a szerzői egyéniségbe folynak bele. Ez az oka **a mű eszmei egyhangsúlyúságának;** bármilyen másik akcentus jelentkezése csak mint a szerzői világnézet durva belső ellentmondása hatna a befogadóra.

Az igenelt és teljes értékű szerzői eszme a monologikus műalkotásban három funkciót tölthet be: először, lehet közvetlenül **a világlátás és világábrázolás alapelve,** az anyag **kiválasztásának** és egységesítésének elve, a művet alkotó összes elem **ideológiai egybehangolásának** alapelve; másodszor, lehet az eszme az ábrázoltakból levonható, élesebben vagy elmosódottabban kifejezett **következtetés;** és végül harmadszor, a szerzői eszme közvetlenül is kifejezésre kerülhet a **főhős ideológiai pozíciójában.**

Az eszme mint az ábrázolás alapelve a formával fonódik együvé. Meghatározza az összes formai hangsúlyt, mindazokat az ideológiai ítéleteket, amelyek az írói stílus formális egységét és a mű egységes tónusát kialakítják.

E formaszervező ideológia mélyrétegei, amelyek megszabják a mű alapvető műfaji sajátosságait, jellegüket tekintve tradicionálisak, századok során át alakulnak ki és fejlődnek. A forma ilyen mélyrétegeihez tartozik az itt vizsgált művészi monologizmus is.

Az ideológia mint végkövetkeztetés, mint az ábrázolás gondolati konklúziója, a monologikus alapelv talaján az ábrázolt világot óhatatlanul **e végkövetkeztetés némán tűrő objektumává** változtatja. Az ideológiai konklúzió megjelenési formái igen változatosak lehetnek. E formáktól függően változik az ábrázolás tárgyának helyzete is; a tárgy lehet az eszme egyszerű illusztrációja, egyszerű példa, lehet ideológiai általánosítás anyaga (kísérleti regény), s végül a végkövetkeztetéssel ennél bonyolultabb kapcsolatba is kerülhet. Ahol az ábrázolás teljes egészében egy ideológiai tanulsághoz való eljutás szolgálatában áll, eszmeregénnyel, filozófiai regénnyel (például Voltaire *Candide*-ja), avagy— a rosszabbik esetben — otromba tendenciózus regénnyel állunk szemben. De még ha nincs is ilyen egyenesvonalúság, az ideológiai konklúzió akkor is jelen van mindenfajta ábrázolásban, legyenek bármilyen szerények vagy burkoltak is e konklúzió formai funkciói. Az ideológiai végkövetkeztetés hangsúlyainak a legkevésbé sem kell szembekerülniük az ábrázolás formaalakító hangsúlyaival. Ha mégis van ilyen ellentmondás, a befogadó hibaként érzékeli, mivel a monologikus világban az ellentmondásban álló hangsúlyok egyetlen szólamon belül bukkannak föl. A nézőpont egységének kell eggyé ötvöznie mind a stílus legformálisabb elemeit, mind a legabsztraktabb filozófiai konklúziókat.

A formaalkotó ideológiával és az ideológiai végkövetkeztetéssel egy rétegben helyezkedhet el a szerző gondolati állásfoglalása is. A hős nézőpontja az objektív szférából átcsúszhat a princípium szférájába. Ebben az esetben a konstrukció alapját alkotó ideológiai alapelvek már nem annyira ábrázolják a hőst — azzal, hogy meghatározzák a szerzői nézőpontot —, hanem mint a hős világszemléleti nézőpontjának meghatározói, a hősön keresztül közvetlenül is kifejeződnek. Formai szempontból az ilyen hős élesen különbözik a megszokott hőstípustól. Semmi szükség rá, hogy az adott mű keretein kívül kutassunk dokumentumok után, amelyek igazolják, hogy a szerző ideológiája valóban egybeesik a hős ideológiájával. Sőt, az efféle tartalmi egybeesésnek, amely nem magából a műből derül ki, önmagában semmiféle bizonyító ereje

nincs. Az ábrázolást meghatározó szerzői ideológiai alapelvek, valamint a hős által képviselt ideológiai pozíció egységét magában a műben kell föltárnunk mint **a szerzői ábrázolás és a hős (beszédében és élményeiben jelentkező) álláspontjának egybeesését.** Ez nem a hős gondolatai és a szerző másutt kifejtett ideológiai nézetei között kimutatható tartalmi egybeesés. Az ilyen hősnek még a beszéde és élményei is mások: nem eltárgyiasulva jelentkeznek, és nemcsak a beszélőt, hanem azt az objektumot is jellemzik, amelyre irányulnak. Az ilyen hős beszéde egy rétegben helyezkedik el a szerzői szóval.

A szerzői pozíció és a hős pozíciója közötti distancia hiánya a mondottakon kívül sok más formai jellegzetességben is megnyilvánul. A hős például lezáratlan, és belsőleg befejezetlen, akárcsak maga a szerző, ezért nem is fér el ama szüzsé Prokrusztész-ágyában, amely az adott hős szempontjából csak mint az egyik lehetséges — és így végső soron véletlenszerű — szüzsé jelenik meg. Az ilyen lezáratlan hős a romantika — Byron, Chateaubriand — jellemzője, részben ilyen Pecsorin is Lermontoynál stb.

Végül, a szerzői eszmék sporadikusan szétszórva is beépülhetnek a műbe. Megnyilvánulhatnak a szerzői beszédben mint különálló kijelentések, szentenciák vagy hosszabb eszmefuttatások, de elhangozhatnak — esetenként nagy és összefüggő tömegekben — valamelyik hős szájából is, anélkül azonban, hogy összemosódnának egyéniségével (például Turgenyev Potuginja).

Ennek az egész — akár rendszeres, akár rendszertelen — ideológiatömegnek, a formaalkotó elemektől egészen a véletlenszerű és akár el is hagyható szerzői szentenciákig, egyetlen akcentusnak kell alárendelődnie, és valamely egyetlen és egységes nézőpontot kell kifejeznie. Minden egyéb csak ennek a nézőpontnak az objektuma, hangsúlyozásmódja. Csak a szerzői nézőpont irányát követő eszme tarthatja meg jelentését anélkül, hogy megsértené a műalkotás egyhangsúlyú egységét. Ezek a szerzői eszmék, bármilyen funkciót töltsenek is be, **nem tárgyai az ábrázolásnak:** vagy maguk ábrázolnak és belülről irányítják az ábrázolás menetét, vagy megvilágítják az ábrázolást, vagy — végül — csupán kísérőjelenségei, különálló gondolati ornamentikája az ábrázolásnak. **Közvetlenül, minden distancia nélkül fejeződnek ki.** Az általuk kialakított

monologikus világ határain belül semmilyen más eszme nem ábrázolható. A másfajta eszme vagy asszimilálódik, vagy polemikusan elutasított eszmeként jelenik meg, vagy megszűnik eszme lenni.

Dosztojevszkij **az idegen eszmét** éppen **ábrázolni** tudta, anélkül, hogy ezzel megszűntette volna teljes érvényű eszmei jelentését, egyszersmind azonban megőrizte az ábrázolt eszmétől való távolságát is, úgy, hogy saját kifejtett ideológiájával azt nem olvasztotta össze, s nem is igenelte.

Művészetében az eszme **a művészi ábrázolás tárgyává** válik — s ez az, ami Dosztojevszkijt **az eszme legnagyobb művészévé** avatja.

Jellemző, hogy az eszme művészének alakja Dosztojevszkijnek már 1846—47-ben útjába került, tehát már művészi pályája legelején találkozott vele. Ordinovra, *A háziasszony* hősére gondolunk. Ordinov magányos fiatal tudós. Sajátos alkotói módszere van, s eléggé szokatlan szempontjai a tudományos eszmével szemben:

„Ő maga igyekezett valami rendszert teremteni magának, amely az évek során kezdett is kialakulni benne, és lelkében lassanként már megszületett egy új, **derűs formát öltő eszmének** egyelőre még elmosódott és homályos, de valahogy csodálatosan vigasztaló **képe,** és ez a forma a lelkét marcangolva kikívánkozott belőle; ő még csak félénken **érezte** e forma eredetiségét, **igazságát** és sajátosságát; erejét próbálgatva már jelentkezett, egyre formálódott és erősödött a teremtő szellem." (*Elbeszélések és kisregények*. I. köt. Bp., 1973. 349. l.)

Majd a kisregény vége felé ezt olvashatjuk:

„Talán egy egészen eredeti, sajátos eszme öltött volna testet benne. Talán arra lett volna hivatva, hogy **a tudomány művésze** legyen."[20] (*Elbeszélések, kisregények*. I. köt. 424. l.)

Dosztojevszkij szintén arra volt hivatva, hogy az eszme művésze legyen, csak nem a tudományban, hanem az irodalomban.

Milyen feltételek tették lehetővé Dosztojevszkij számára az eszme művészi ábrázolását?

Mindenekelőtt arra emlékeztetünk, hogy az eszme képe elválaszthatatlan az eszmét hordozó ember alakjától. Nem az eszme önmagában — mint B. M. Engelgardt állította — „Dosztojevszkij műveinek a főhőse", hanem **az eszme embere.** Ismételten hangsúlyozzuk tehát: Dosztojevszkij hőse — az eszme embere; ez nem jellemet, vérmérsékletet,

társadalmi vagy lélektani típust jelöl: az efféle külsővé tett és lezárt emberalakokkal a **teljes értékű** eszme mint olyan természetesen nem kapcsolódhat egybe. Badarság volna például, ha valaki Raszkolnyikov eszméjét — amelyet értünk és **érzünk** (Dosztojevszkij szerint az eszmét nem elég megérteni, „érezni" is kell) — megkísérelné Raszkolnyikovval mint lezárt jellemmel, vagy Raszkolnyikovval mint a hatvanas évek vegyesrendi értelmiségijének társadalmi tipikusságával összekötni. Raszkolnyikov eszméje nyomban elvesztené közvetlen, teljes érvényű eszmei jelentőségét, és kilépne abból a vitából, ahol ez az eszme a többi teljes érvényű eszmével állandó dialogikus kölcsönhatásban — Szonya, Porfirij, Szvidrigajlov és a többiek eszméivel konfrontációban — egyedül **élő**. A teljes értékű eszme hordozója az a fajta szabad, lezáratlan, befejezetlen „emberben élő ember" lehet, akiről a korábbi fejezetben beszéltünk. Szonya, Porfirij és a többiek éppen Raszkolnyikov személyiségének e befejezetlen belső magjához igyekeznek dialogikusan eljutni. Raszkolnyikov személyiségének ehhez a lezáratlan magjához fordul dialogikusan — regénye egész konstrukciójával — maga a szerző is.

Következésképp az eszme embere, akinek képe szervesen összenőhet a teljes értékű eszme képével, csupán a lezáratlan és kimeríthetetlen „ember az emberben" lehet. Ez Dosztojevszkijnél az eszme ábrázolásának első előfeltétele.

Ez a feltétel azonban ellentétes irányban is hathat. Elmondhatjuk, hogy Dosztojevszkijnél az ember csak akkor győzheti le saját „dologiságát" és válhat „emberré az emberben", ha belép az eszme tiszta és lezáratlan szférájába, azaz hogyha önzetlenül átadja egész emberségét az eszmének. Dosztojevszkij valamennyi főhőse — a nagy dialógus részesei — ebbe a kategóriába tartoznak.

Mindezekre a hősökre jól illik az a meghatározás, amelyet Zoszima adott Ivan Karamazov személyiségéről. A sztarec természetesen a saját egyházi nyelvén fejezte ki magát, tehát annak a keresztény eszmének a szférájában, melyben ő maga élt. Idézzük az idevágó részletet abból a — Dosztojevszkijre rendkívül jellemző — **ihletett** dialógusból, amelyet Zoszima folytat Ivan Karamazovval.

„— Csakugyan az a meggyőződése, hogy ilyen következményekkel jár, ha az emberekben kiapad a lelkük halhatatlanságába vetett hit? — kérdezte a sztarec Ivan Fjodorovicstól.

— Igen, ezt állítottam. Nincs erény, ha nincs halhatatlanság.

— Boldog ön, ha ezt hiszi, vagy nagyon is boldogtalan.

— Miért lennék boldogtalan? — szólt elmosolyodva Ivan Fjodorovics.

— Mert minden valószínűség szerint maga se hisz sem a lelke halhatatlanságában, sem abban, amit az egyházról és az egyházi kérdésekről írt.

— Talán igaza van!... De azért én mégsem mindenben tréfáltam... — ismerte be furcsán, egyébként gyorsan elpirulva Ivan Fjodorovics.

— Nem mindenben tréfált, ez igaz. **Ez a gondolat még nincs teljesen eldöntve a szívében, és kínozza.** De a mártír is szeret néha elszórakozni a kétségbeesésével, szinte ugyancsak kétségbeesésből. Egyelőre ön is kétségbeesésből szórakozik az újságcikkekkel is, a nagyvilági vitákkal is, mert maga se hisz a saját dialektikájában, és fájó szívvel kineveti magában... **Önben még nincs eldöntve ez a kérdés, és ez az ön nagy baja, mert sürgetően megoldást követel...**

— Hát eldönthető ez bennem? Eldönthető pozitív irányban? — kérdezte megint csak furcsán Ivan Fjodorovics, és még mindig valami megmagyarázhatatlan mosollyal nézett a sztarecre.

— Ha nem dönthető el pozitív irányban, akkor sohase dől el negatív irányban sem, maga is ismeri szívének ezt a tulajdonságát; éppen ez okozza minden szenvedését. De adjon hálát a teremtőnek, hogy **magasabb rendű szívet adott önnek, amely képes ilyen kínt elszenvedni, 'fennkölten gondolkozni, a magasságokat keresni,** mert a mi otthonunk a mennyekben van'. Adja Isten, hogy szívének döntése még itt érje önt ezen a földön, és áldja meg az Isten az ön útját!" (*A Karamazov testvérek*. I. köt. Bp., 1971. 89—90. l.)

Jóllehet világibb hangnemben, de ehhez hasonló meghatározást ad Ivanról Aljosa is, Rakityinnal beszélgetve.

„Ej Misa, az ő (Ivan — M. B.) lelke szilaj. **Az ő elméje rabságban van: nagy és megoldatlan gondolat forog benne. Ivan azok közé tartozik, akiknek nem milliók kellenek, hanem az, hogy megoldjanak valami nagy kérdést.**"[21] (Uo. 105. l.)

Minden Dosztojevszkij-főhősben megvan a képesség „fennkölten gondolkozni, a magasságokat keresni", és mindnyájuk életében az a legfőbb, „hogy megoldjanak valami nagy kérdést". Egész igazi életük és belső lezáratlanságuk lényege e gondolat (eszme) megoldásában

rejlik. Ha gondolatban elválasztjuk őket attól az eszmétől, melynek jegyében élnek, alakjuk azonnal pozdorjává törik. Más szóval, a hős ábrázolása eltéphetetlenül összenő az eszme ábrázolásával, s ezért az utóbbitól nem választható külön. A hőst az eszmében és az eszme révén **látjuk,** az eszmét pedig csak a hősben és a hős által.

Dosztojevszkij főhősei, mint az eszme emberei, teljesen önzetlenek, minthogy személyiségük legmélyebb magját is az eszme tartja hatalmában. Ez az önzetlenség nem objektív jellembeli tulajdonságuk, és nem is tetteik külső meghatározása — az önzetlenség annak kifejeződése, hogy valódi életük az eszme szférájában folyik (nekik „nem milliók kellenek, hanem az, hogy megoldjanak valami nagy kérdést"); az eszméhez kötöttség és az önzetlenség úgyszólván szinonímák. Ebben az értelemben teljesen önzetlen Raszkolnyikov is, aki megöli és kirabolja az uzsorás öregasszonyt, a prostituált Szonya is, Ivan is, aki bűnrészességet vállal apja meggyilkolásában; abszolút érdek nélküli a „kamasz" **eszméje** is (Rotschildnak lenni). Még egyszer hangsúlyozzuk: a lényeg itt sosem a jellem és a tett megszokott minősítése, hanem annak kimutatása, hogy a személyiséget mennyire mélyen tudta fölszívni magába a meghatározó eszme.

Az eszme ábrázolásának második előfeltétele Dosztojevszkijnél az emberi gondolkodás dialogikus természetének, az eszme dialogikus természetének mély megértése. Dosztojevszkijben megvolt az a tehetség, hogy meglássa, a felszínre hozza és bemutassa az eszme igazi szféráját. Az eszme soha nem valamilyen izolált, individuális emberi tudatban él — ha így lenne, elpusztulna, kihalna. Az eszme csak akkor elevenedik meg, vagyis akkor formálódik, fejlődik, csak akkor találja és újítja meg nyelvi kifejeződését, csak akkor születnek belőle újabb eszmék, ha lényegi dialogikus viszony létesül közötte, és más, **idegen** eszmék között. Az emberi gondolat igazi gondolattá, vagyis eszmévé csupán akkor válhat, ha eleven kontaktust tud teremteni az idegen gondolattal, amely egy másik szólamban, azaz egy nyelvileg is kifejezésre jutó idegen tudatban ölt testet. Az eszme a tudatok és szólamok eme érintkezési pontjain éli életét.

Az eszme — ahogy Dosztojevszkij, a művész **látta** — nem valamilyen szubjektív individuálpszichológiai képződmény, amelynek „állandó tartózkodási helye" az ember fejében van; nem — az eszme mindig

interindividuális és interszubjektív, létezési szférája nem az egyéni tudat, hanem a különböző tudatok **közötti** dialogikus érintkezés. Az eszme olyan **élő esemény,** amely két vagy több tudat dialogikus találkozási pontjában játszódik le. Az eszme ebben a vonatkozásban hasonlít a **szóhoz,** amellyel dialektikus egységben van. Ahogy a szó, az eszme is azt akarja, hogy a többi szólamok és a sajátjáétól eltérő álláspontok meghallják, megértsék, és tőlük feleletet kapjon. Az eszme — éppúgy, mint a szó — lényege szerint dialogikus, a monológ mindig csupán kifejtésének konvencionális kompozíciós formája, amely az újkor általunk fentebb már jellemzett ideológiai monologizmusának talaján jött létre.

Dosztojevszkij az **eszmét** éppen ilyen — különböző tudatok, illetve szólamok között lejátszódó — eleven eseménynek látta és ábrázolta. Az tette őt az eszme legnagyobb művészévé, hogy mind az eszmének, mind a tudatnak és általában mindannak, amit a tudat megvilágít, föltárta dialogikus természetét (akármilyen szerényen kapcsolódik is ez az eszméhez).

Dosztojevszkij soha nem fejt ki semmilyen kész eszmét monologikus formában, de nem foglalkozik annak bemutatásával sem, hogyan születik meg **pszichológiailag** az eszme **egy** individuális tudatban. Az eszmék mind az első, mind a második esetben nem lennének többé élő képek.

Gondoljunk például Raszkolnyikov első belső monológjára, amelyből az előző fejezetben idéztünk részleteket! Itt még csak utalást sem találunk arra, hogyan keletkezik az eszme pszichológiailag az **egyes** ember zárt tudatában. Éppen ennek fordítottját látjuk: a magányos Raszkolnyikov tudata válik egymástól idegen szólamok harcterévé; a megelőző napok eseményei (anyja levele, találkozás Marmeladovval), amelyek tudatában visszhangra leltek, itt a különböző jelen nem levő vitapartnerekkel (nővérével, anyjával, Szonyával és másokkal) folytatott feszült dialógussá alakultak át, és Raszkolnyikov ebben a dialógusban próbálja „megoldani a maga nagy gondolatát".

Raszkolnyikov a regény cselekményének kezdetét megelőző időben egy újságban tanulmányt jelentetett meg, melyben kifejtette eszméjének elméleti alapjait. Dosztojevszkij ezt a tanulmányt monologikus formában sehol sem írja le. Tartalmát, következésképp Raszkolnyikov alapvető eszméjét először a Porfirijjal folytatott parázs és számára oly félelmetes

dialógusból ismerjük meg (a dialógusban Razumihin és Zametov is részt vesz). A tanulmányt Porfirij kezdi ismertetni, méghozzá szándékosan kihegyezett és provokatív formában. Ezt a belsőleg dialogizált kifejtést minduntalan Raszkolnyikovhoz intézett kérdései, illetve az utóbbi válaszai szakítják meg. Ezt követően maga Raszkolnyikov ismerteti tanulmányát, és Porfirij újra meg újra megállítja provokatív kérdéseivel és megjegyzéseivel. Raszkolnyikov előadásmódját is a Porfirijjal és a hozzá hasonlókkal folytatott belső vita hatja át. Közbe-közbeszól Razumihin is. Mindennek eredményeként Raszkolnyikov eszméje a különböző egyéni tudatok között folyó „birkózás" interindividuális zónájában bomlik ki előttünk, s így az eszme teoretikus oldala eltéphetetlenül kötődik a dialógus résztvevőinek legvégső életkérdéseihez.

Ebben a dialógusban Raszkolnyikov eszméje mindig más és más oldalával, árnyalatával, lehetőségével fordul felénk, más és más kapcsolatokba kerül a tőle eltérő életfelfogásokkal. Az eszme, elvesztve absztrakt-teoretikus monologikus zártságát (ez esetben soha nem lépné túl egy tudat határait), ellentmondásosan bonyolult és sok irányban élő eszmeerővé válik, amely saját kora nagy dialógusában keletkezik, él és hat, és egyben feleselő-vitázó viszonyban áll más korok rokon eszméivel is. Kibontakozik előttünk **az eszme képe.**

Raszkolnyikov eszméjével a Szonyával folytatott, ugyanilyen feszült dialógusokban találkozhatunk újra: itt már egészen más hangnemben hangzik, mivel Szonya egészen másfajta, de éppoly erőteljes és kerek életfelfogásával kerül dialogikus kapcsolatba, ily módon teszi láthatóvá újabb síkjait és lehetőségeit. Később ezt az eszmét újabb dialogizált kifejtésben Szvidrigajlov és Dunya párbeszédében halljuk viszont. De itt, Szvidrigajlov szólamában — aki Raszkolnyikov egyik parodisztikus hasonmása — megint egészen másképp hangzik, és ismét újabb oldalát fordítja felénk. Összegezve, Raszkolnyikov eszméje az egész regényben a legkülönbözőbb életjelenségekkel lép érintkezésbe, ezek próbára teszik, ellenőrzik, igazolják vagy cáfolják. Erről bővebben már az előző fejezetben beszéltünk.

S gondoljunk Ivan Karamazov eszméjére: „Mindent szabad, ha a lélek nem halhatatlan." Milyen feszült dialogikus életet él ez az eszme *A Karamazov testvérek*ben, hányféle hangon halljuk viszont, milyen váratlan dialogikus kontaktusokba bocsátkozik!

Erre a két eszmére (Raszkolnyikovéra és Ivan Karamazovéra) éppúgy visszahatnak a többi eszmék, ahogy a festészetben egy bizonyos tónus a környező más tónusok visszahatása következtében elveszti absztrakt tisztaságát, de éppen ettől kezd igazán élni a festményen. Ha ezeket az eszméket kiemeljük dialogikus életszférájukból, és azokat monologikusan zárt teoretikus formába tesszük át, csak kiaszott és könnyen megingatható ideológiai konstrukciók maradnak kezünkben.

Dosztojevszkij mint művész nem úgy alkotta meg eszméit, mint a filozófusok vagy a tudósok; ő eleven eszmetesteket teremtett, melyeket **magában a valóságban** talált, hallott vagy — néha — kitalált, olyan eszméket tehát, amelyek már élő, élni kezdő eszmeerők. Dosztojevszkij rendelkezett azzal a zseniális képességgel, hogy meghallja korának dialógusát — vagy pontosabban: úgy hallja korát, mint egy nagy dialógust —, benne ne csak az egyes szólamokat vegye észre, hanem mindenekelőtt a különböző szólamok **dialogikus kapcsolatát,** dialogikus **kölcsönviszonyát.** Hallotta a kor uralkodó, elismert, „hangos" szólamait, azaz a — hivatalos vagy nem hivatalos — uralkodó eszméket, de meghallotta azokat is, amelyek még gyengék voltak, teljes egészükben még nem fejlődtek ki, sőt, volt füle az olyan ingerküszöb alatti eszmékre is, amelyeket rajta kívül senki más még nem hallott, amelyek még épp csak megfogantak, és egyelőre mindössze embriói majdani világnézeteknek. „A valóság — írta Dosztojevszkij — nem merül ki abban, ami láthatóan jelenvaló, mert tetemes hányadát olyan dolgok alkotják, amelyek csak egy ma **még homályos, kimondhatatlan eljövendő Igében** fognak a világ elé lépni."*

Dosztojevszkij kora dialógusából éles füllel hallotta ki mind a közeli (a harmincas-negyvenes évekbeli), mind a távolabbi múlt eszmei szólamainak utórezgéseit. Mint fentebb említettük, igyekezett meghallani

* *Zapisznije tyetragyi F. M. Dosztojevszkovo.* „Academia", Moszkva—Leningrád, 1935. 179. 1. Találóan beszél erről — Dosztojevszkij saját szavaira támaszkodva — L. P. Grosszman is: „A művész 'hallja, érzi, sőt, szinte látja', hogy 'új elemek keletkeznek és közelednek, új szóra szomjasan' — írta jóval később Dosztojevszkij; a feladat épp ezek elfogása és kifejezése." (L. P. Grosszman: *Dosztojevszkij-hudozsnyik.* In: *Tvorcsesztvo F. M. Dosztojevszkovo.* SZTA kiadása, Moszkva, 1959. 366. 1.)

a jövő eszmei szólamait is, arra törekedett, hogy mintegy ama hely alapján következtessen rájuk, amely már a jelen dialógusában is előkészítve várja őket, hasonlóan ahhoz, ahogy a csak eztán bekövetkező, de eddig még el nem hangzott választ is eltalálhatjuk egy már kifejlődött dialógusban. Dosztojevszkijnél tehát a korabeli valóság síkján összetalálkozott és vitázott a múlt, a jelen és a jövő.

Ismételjük: Dosztojevszkij sohasem a semmiből teremtette ábrázolt eszméit, soha nem „találta ki" őket — ugyanúgy, ahogy a festő sem találja ki az általa ábrázolt embereket —, az adott valóságból tudta ezeket az eszméket kihallani vagy kikövetkeztetni. Ezért mindig megtalálhatók és kijelölhetők Dosztojevszkij regényeiben mind az eszmeképek, akárcsak hőseinek képei, mind pedig azok konkrét **prototípusai.** Így például Raszkolnyikov eszméinek ősképei részben Max Stirnernek *Az egyetlen és tulajdona*[22] című értekezésben kifejtett gondolatai, részben III. Napóleon ideái voltak, melyeket ő a *Julius Caesar története* című könyvében (1865) foglalt össze;* Pjotr Verhovenszkij eszméinek egyik prototípusa *A forradalmár katekizmusa* volt;** Verszilov eszméihez (*A kamasz*) Csaadajev[23] és Herzen filozófiája adta a példát.*** Dosztojevszkij eszmeábrázolásainak valamennyi prototípusát még egyáltalán nem tekinthetjük teljesen kiderítettnek. Hangsúlyozzuk azonban: a hangsúly itt nem Dosztojevszkij „forrásain" van (ez a terminus itt nem lenne helyénvaló), hanem azon, hogy ezek mögött az eszmeábrázolások mögött **prototípusok** álltak.

Dosztojevszkij ezeket a prototípusokat egyáltalán nem másolta és nem magyarázta, hanem az alkotó szabadságával eleven művészi eszmeképekké dolgozta őket át, ugyanúgy, ahogy a művész saját emberi prototípusaival szokott eljárni. Mindenekelőtt fölnyitotta az eszme-prototípusok zárt monologikus formáját, hogy ennek révén beilleszthesse

* E munka, amely akkor jelent meg, mikor Dosztojevszkij a *Bűn és bűnhődést* írta, Oroszországban nagy visszhangot váltott ki. Erről l. bővebben F. J. Jevnyin: *Roman „Presztuplenyije i nakazanyije".* In: *Tvorcsesztvo F. M. Dosztojevszkovo* 1959. 153—157. l.

** Erről bővebben l. F. J. Jevnyin: *Roman „Beszi". In: Tvorcsesztvo F. M. Dosztojevszkovo.* 228—229. l.

*** L. erről A. Sz. Dolinyin könyvét: *V tvorcseszkoj laboratorii Dosztojevszkovo* „Szovjetszkij piszatyel", Moszkva, 1947.

őket regényei nagy dialógusába, ahol ezek új, eseményszerűen bonyolódó művészetbeli életre keltek.

Dosztojevszkij mint művész az egyik vagy a másik eszme képében nem pusztán az adott eszme valóságos történelmi jegyeit bontakoztatta ki, olyan formában, amelyben ezek már a prototípusban is megvoltak (például III. Napóleon *Julius Caesar történetében*), hanem az eszmében rejlő **lehetőségeket** is — és a művészi eszmekép szempontjából alighanem épp ezek a lehetőségek a legfontosabbak. Dosztojevszkij mint művész gyakran próbálta eltalálni, vajon bizonyos feltételek megváltozása esetén hogyan fog fejlődni és működni az adott eszme, milyen váratlan irányváltozásokat mutathat további fejlődése folyamán, és hogyan alakulhat eközben át. Évégből Dosztojevszkij az eszmét egymást dialogikusan keresztező tudatok határára helyezte. Olyan eszméket és világnézeteket vett birtokába, amelyek a valóságban egymástól elkülönülten léteztek, és kölcsönösen süketek voltak egymás iránt, s arra kényszerítette őket, hogy vitába kezdjenek. Ezeket az egymástól távol eső eszméket úgyszólván meghosszabbította, egészen addig a pontig, ahol dialogikusan keresztezik egymást. Ezáltal mintha megjósolta volna ma még egymástól távoli eszmék eljövendő dialogikus találkozásait. Előre látta eszmék új összekapcsolódásait, új eszmeszólamok megjelenését és azokat a változásokat, melyek az eszmeszólamoknak a világméretű dialóguson belüli helyzetében bekövetkeztek. Ez a magyarázata annak, hogy a Dosztojevszkij műveiben hangzó orosz és világméretű dialógus a maga már eleven és még csak most csírázó eszmeszólamaival — amelyek lezáratlanságuk folytán számos új lehetőséget is nyitva hagynak — mindmáig belesodorja Dosztojevszkij olvasóinak elméjét és szólamát a maga emelkedett és tragikus játékaiba.

Tehát a Dosztojevszkij-regényekben fölhasznált eszme-prototípusok, anélkül hogy elvesztenék eszmei mivoltuk teljesértékűségét, megváltoztatják létezési formájukat: monologikusan be nem fejezett, teljesen dialogizált eszmeképekké alakulnak, azaz egy számukra gyökeresen új **művészi** létszférába lépnek.

Dosztojevszkij nemcsak regényeket és elbeszéléseket alkotó művész volt, hanem egyszersmind publicista és gondolkodó, aki tanulmányok sorát jelentette meg folyóiratokban, a *Vremjá*ban, az *Epohá*ban, a *Grazsdanyin*ban, valamint *Az író naplójá*ban. E tanulmányokban mindig

meghatározott filozófiai, vallásbölcseleti, társadalompolitikai és egyéb **eszméknek** adott hangot; itt (vagyis a tanulmányokban) **rendszerszerűen monologikus** vagy retorikailag monologikus (azaz **tulajdonképpeni publicisztikai**) formában fejtette ki őket, mint **saját igenlő eszméit.** Ugyanezeket az eszméket többször vázolta leveleiben is. De a tanulmányokban és a levelekben — mondanunk sem kell — ezek nem eszmék ábrázolásai, hanem közvetlenül monologikus, helyesléssel előadott eszmék.

Viszont ugyanezekkel a „Dosztojevszkij-eszmékkel" találkozunk regényeiben is. Milyen módszerrel kell vizsgálnunk őket itt, munkásságának művészi kontextusán belül?

Ugyanúgy, ahogy III. Napóleon eszméit a *Bűn és bűnhődés*ben, amelyeket Dosztojevszkij mint gondolkodó teljesen elfogadhatatlannak tartott, vagy Csaadajev és Herzen eszméit *A kamasz*ban, amelyekkel több ponton egyetértett — vagyis Dosztojevszkijnek, a gondolkodónak saját eszméit is úgy kell tekintenünk, mint a regényeiben megjelenő **eszmeábrázolások** (Szonya, Miskin, Aljosa Karamazov, Zoszima eszméi) **prototípusait.**

Dosztojevszkij, a gondolkodó eszméi, mihelyt beépülnek polifonikus regényformájába, valójában megváltoztatják létezésük formáját, eszmék művészi képeivé alakulnak át: eltéphetetlen egységbe szövődnek össze különböző emberalakokkal (Szonya, Miskin, Zoszima), kitörnek monologikus zártságukból és befejezettségükből, minden ízükben dialogizálódnak, és a regény nagy dialógusába a többi ott ábrázolt eszmével (Raszkolnyikov, Ivan Karamazov stb. eszméivel) **teljesen egyenrangúan** lépnek be. A szerzői eszméknek a monologikus regényben játszott lekerekítő funkcióját itt hiába keresnénk. Itt egy nagy dialógus egyenjogú résztvevőiként e funkciót egyszerűen levetik magukról. Még ha Dosztojevszkij mint publicista a regényeiben ábrázolt egyes eszmék és alakok iránt némi elfogultságot mutat is, ez nála megmarad a felületi jelenségek szintjén (ilyen például a *Bűn és bűnhődés* konvencionális monologikus epilógusa), és a polifonikus regényforma lenyűgöző művészi logikáját nem roppantja meg. A művész Dosztojevszkij mindig győzedelmeskedik a publicista Dosztojevszkij fölött.

Tehát Dosztojevszkij személyesen vallott eszméi, amelyeket munkássága művészeten kívüli szféráiban (cikkekben, levelekben, beszélgeté-

sekben) monologikus alakban kifejtett, csupán prototípusai némely, a regényeiben is ábrázolt eszméknek. Ezért teljesen megengedhetetlen az a módszer, amely e monologikus eszme-prototípusok bírálatával cseréli föl Dosztojevszkij polifonikus gondolkodásának igazi elemzését. Dosztojevszkij polifonikus világában az eszmék **funkcióját** kell mindenekelőtt föltárni, s nem szabad beérni **monologikus szubsztanciájuk** föltárásával.

Hogy helyesen értelmezzük Dosztojevszkij eszmeábrázolását, figyelembe kell vennünk formaalkotó ideológiájának még egy sajátosságát. Ezen Dosztojevszkijnek azt az ideológiáját értjük, amely világlátásának és világábrázolásának alapelveként működött, a formaszerző ideológiát tehát, mivel végső soron ettől függnek a műben az elvont eszmék és gondolatok funkciói is.

Dosztojevszkij formaszervező ideológiájából épp az a két alapvető elem hiányzott, amely tartópillére mindenfajta ideológiának: az **elkülönült gondolat** és a gondolatok eltárgyiasult egységű **rendszere.** A megszokott ideologikus gondolkodás számára léteznek egymástól izolált gondolatok, megállapítások, álláspontok, amelyek attól függően, hogy milyen viszonyban állnak a tárggyal — viszont attól függetlenül, hogy ki a hordozójuk, azaz kinek a gondolatai —, vagy igazak, vagy hamisak lehetnek. Ezek a „senkihez se tartozó" és csak tárgyi vonatkozásuk révén hitelesíthető gondolatok ugyanilyen tárgyi függésben álló, rendszerezett egységbe állnak össze. Az egységes rendszerben a gondolat más gondolatokkal kerül kapcsolatba, és e kapcsolatokban ismét mint tárgyakkal létesít velük viszonyt. A gondolat csak egy rendszeren — mint a számára létező legvégső teljességen — belül mozog, a rendszer egésze pedig az alkotóelemeiként kezelt egyes gondolatokból épül föl.

Ebben az értelemben Dosztojevszkij ideológiájában éppúgy ismeretlen az egyes gondolat, ahogy a szisztematikus rendszer. Számára a végső, tovább nem osztható egység nem az egyes, tárgyszerűen korlátozott gondolat vagy megállapítás, hanem mindig valamely teljes álláspont, a személyiség teljes pozíciója. A gondolat tárgyi jelentése őnála eltéphetetlenül összefonódik a személyiség pozíciójával. A személyiség minden egyes gondolatában teljes személyiségként van jelen. Ezért a gondo-

latok összekapcsolása: pozíciók teljességének összekapcsolása, személyiségek összekapcsolása.

Dosztojevszkij, hogy paradoxonnal fejezzük ki magunkat, nem gondolatokban, hanem nézőpontokban, tudatokban, szólamokban gondolkozott. Törekvése az volt, hogy minden gondolatot úgy fogadjon be és fogalmazzon meg, hogy benne az egész ember visszhangozzék és fejeződjön ki, de tömörített formában éppígy kifejeződjön benne az alfától az omegáig az ember világnézete is. Dosztojevszkij csak olyan elemeket épített be művészi világnézetébe, amelyekben a gondolat egy teljes szellemi irányultságot sűrít össze; számára az ilyen gondolat jelentette a tovább nem osztható egységet; ilyen egységekből viszont már nem tárgyszerű egységes rendszer áll össze, hanem szervezett emberi beállítódások és szólamok konkrét létezése. Dosztojevszkij számára két különböző gondolat már két embert jelent, mert a gondolat, amelyet senki sem gondol, nem létezik — ha viszont már gondol valaki, akkor egész ember gondolja.

Dosztojevszkijnek az a törekvése, hogy minden egyes gondolatot a teljes személyiség állásfoglalásaként fogjon föl, hogy egész szólamokban gondolkozzék, nyilvánvalóan megmutatkozik még publicisztikai munkáinak kompozícióján is. A modor, ahogyan gondolatait kifejti, mindenütt egyforma: gondolatai dialogikusan fejlődnek, de soha nem száraz logikai dialógusban, hanem teljes, mélyen individualizált szólamok szembeállításában. Lényegében még polemikus cikkeiben sem közvetlen meggyőzésre törekszik, hanem a szólamok szervezésére, különféle szellemi magatartásokat kapcsol össze, többnyire valamely elképzelt dialógus alakjában.

Nézzük egy jellemző cikkszerkesztését!

A miliő című cikkében Dosztojevszkij először kérdések és föltevések formájában néhány elképzelést sorakoztat föl az esküdtszéki ülnökök lelkiállapotával és mentalitásával kapcsolatban, és — mint mindig — önnön gondolatait itt is más emberek hangjával vagy odavetett megjegyzéseivel szakítja félbe, illetve illusztrálja — például:

„Az esküdtszéki ülnökök legáltalánosabb érzésének világszerte, nálunk meg különösen (egyéb érzések mellett persze) alighanem a hatalom, pontosabban szólva, az önkény érzését kell tartanunk. Förtelmes egy érzés ez néha, akkor tudniillik, ha a többiek fölötti hatalmaskodás

szüli... Képzeletemben földerengtek olyan tárgyalások, ahol az esküdtszék tagjai kivétel nélkül, mondjuk, olyan parasztok lesznek, akik tegnap még jobbágyok voltak. Az ügyész, az ügyvédek hozzájuk intézik majd szavaikat, az ő kegyeiket keresik és az ő pillantásaikat lesik, a mi parasztjaink meg csak ülnek, és magukban így morfondíroznak: 'Hát ez van... no lássuk csak... ha akarom, fölmentem, ha akarom — irány Szibéria...'

(...) 'Egyszerűen fáj más sorsot, más embereket derékba törni. Az orosz nép irgalmas' — határoznak majd mások, ahogy ezt többször hallottuk már."

Dosztojevszkij ezután rátér témájának egy elképzelt dialógusra való áthangszerelésére.

„— Még ha föl is tételezzük — hallom az ellenvetést —, hogy az önök erős alapjai (ti. a keresztény alapok) változatlanul szilárdak, továbbá hogy először igazából polgárnak kell lenni, majd ott is zászlóvivőnek stb., szóval ha egyelőre mindezt vita nélkül elfogadjuk is, gondolják csak el: honnan támasszunk hirtelenjében ilyen polgárokat? Hisz emlékezzenek: mi volt még tegnap! Hisz a polgárjogok (ráadásul milyenek!) szinte hegyomlásként szakadtak rá a parasztra. Szinte agyonnyomták őt, s bennük ma sem lát mást, mint terheket, újabb terheket!

— Természetesen van némi igazság abban, amit mond — felelem én ennek a hangnak, fölhúzva kissé az orrom —, de az orosz nép akkor is...

— Az orosz nép? Már engedelmet — hallok megint egy újabb hangot —, hisz épp most mondták, hogy az ingyenjogok hegyomlásként szakadtak rá és agyonnyomták. És könnyen lehet, hogy ő nem is csak azt érzi, mekkora hatalom az, ami ajándékképp reászállt, hanem túl ezen érzi még azt is, hogy ajándékba kapta ezt a hatalmat, vagyis hogy egyelőre még nem érdemli meg..."

„Ez csak valami szlavofil hang lehet — meditálok magamban. — Kétségkívül vígasztaló gondolat, az a sejtelem pedig, hogy a nép az ajándékba kapott és egyelőre még nem 'kiérdemelt' hatalom előtt elcsöndesül, nyilván tisztább, mintsem az 'ügyészbosszantás' vágyának kérdése..." (A felelet kifejtése következik.)

„— Úgy tűnik — hallok megint egy epés hangot —, úgy tűnik, ön itt a nép rovására akarja írni ezt az újmódi miliőfilozófiát — pedig hát

mi köze ehhez a népnek? Hiszen a tizenkét esküdt legtöbbször kivétel nélkül muzsik, és kivétel nélkül úgy hiszi, hogy aki böjt idején húst eszik, az már halált érdemel. Ön meg szociális tendenciózussággal vádolná őket.

'Persze, persze, honnan is tudnák ők, mi is az a miliő — töprengek —, de mégis, a koreszmék a levegőben lógnak, az eszmékben mindig van valami átható...'

— Kolosszális! — kacag az epés hang.

— És mi van akkor, ha a nép különös vonzalmat érez a miliő-elmélet iránt, esetleg már lényegéből következően, vagy tételezzük föl, szláv hajlamai miatt? Hiszen épp a nép az, ami Európában is a legjobb nyersanyag különféle propagátorok számára!

Az epés hang még harsogóbban nevet, de kacagásába most már valami mesterkéltség vegyül."*

A téma további kifejtése félhangokra, konkrét mindennapi jelenetek és élethelyzetek anyagára épül, amelyek végső célja mindig az, hogy valamely emberi mentalitást jellemezzenek: a bűnösét, az ügyvédét, az esküdtekét stb.

Dosztojevszkij több publicisztikai munkája készült ezzel a módszerrel. Saját gondolata mindig szólamok, félszólamok, idegen szavak, idegen gesztusok labirintusán verekszi magát keresztül. Saját álláspontját sehol nem bizonyítja más elvont álláspontok anyagával, a gondolatokat soha nem kapcsolja tárgyi elvek szerint egybe, csupán mentalitásokat hasonlít össze, és ezek közé illesztve adja elő saját véleményét.

Természetesen Dosztojevszkij ideológiájának ez a formaszervező sajátossága nem tud igazi mélységében kibontakozni a publicisztikai írásokban. Itt ez mindössze a kifejtés külső formája. A monologikus gondolkodás itt természetesen változatlanul érvényben van. A publicisztika ennek meghaladásához mindennél kedvezőtlenebb feltételeket biztosít. Ennek ellenére, Dosztojevszkij itt sem tudja, nem is akarja a gondolatot elválasztani az embertől, annak élő nyelvétől, hogy ezáltal egy teljesen eltárgyiasult, személytelen síkon kapcsolja össze más gondolatokkal. Ha a megszokott ideológusi mentalitás a gondolatban csak annak

* F. M. Dosztojevszkij: *Polnoje szobranyije hudozsesztvennih proizvegyenij.* Szerk.: B. Tomasevszkij és K. Halabajev. XI. köt. Goszizdat, Moszkva—Leningrád, 1929. 11—15. 1.

tárgyi jelentését, tárgyi „lombozatát" veszi figyelembe, Dosztojevszkij tekintete elsősorban az emberben rejlő „gyökereire" figyel; számára minden gondolat kétoldalú; és ez a két oldal Dosztojevszkij szerint még az absztrakcióban sem különíthető el egymástól. Előtte minden elébe kerülő anyag emberi mentalitások soraként tárul fel. Az út, amelyet jár, nem gondolattól gondolatig, hanem szellemi magatartástól szellemi magatartásig vezet. A gondolkodás neki kérdezés és meghallgatás, szellemi magatartások próbára tétele, egyesek összekapcsolása, mások leleplezése. Hangsúlyoznunk kell, hogy Dosztojevszkij világában még az **egyetértés** is megőrzi **dialogikus** jellegét, vagyis soha nem vezet a különböző szólamok és igazságok egyetlen **személytelen** igazságban való összeolvadásához, mint ahogy ez a monologikus világban tapasztalható.

Jellemző, hogy Dosztojevszkij műveiben egyáltalán nincsenek olyan szentenciaszerű, aranyigazságszerű, aforizmaszerű stb. **egyes** gondolatok, megállapítások és megfogalmazások, amelyek eredeti kontextusukból kiemelve, szólamuktól elszakítva, elszemélytelenített formában is megtartanák gondolati tartalmukat. Pedig mennyi ilyen izolált, helyes gondolatot lehet kiemelni (és általában ki is emelnek) Lev Tolsztoj, Turgenyev, Balzac és mások regényeiből: ezek elszórva éppúgy megtalálhatók a szereplők, ahogy a szerző beszédében; szólamuktól elválasztva is megmarad személytelen érvényű aforisztikus jelentésük.

A klasszicizmus és a felvilágosodás irodalmában alakult ki az a fajta sajátosan aforisztikus gondolkodás, amelyben egymástól izolált, önmagukban kerek és teljes, a szövegösszefüggéstől független jelentésérvényű gondolatok kapcsolódtak egymáshoz. Az aforisztikus gondolkodás másik típusát a romantikusok dolgozták ki.

Dosztojevszkij ezekhez a gondolkodási típusokhoz különösen idegenkedve és ellenségesen viszonyult. Formaszervező világnézete nem ismert **személytelen igazságot** és a személytől függetlenítve kiemelhető igazságokat. Itt csak eszmék és nézőpontok teljes és oszthatatlan szólamai léteznek, ezeket pedig lehetetlen természetük eltorzítása nélkül kiemelni a mű dialogikus szövetéből.

Igaz, Dosztojevszkijnél szerepelnek olyan alakok, akik az aforisztikus gondolkodás, pontosabban az aforisztikus fecsegés epigon nagyvilági vonulatát képviselik, és lépten-nyomon lapos elmésségeket és aforiz-

mákat sütögetnek el — ilyen például az öreg Szokolszkij herceg figurája (*A kamasz*). Ide tartozik részben, jóllehet csak személyisége periferikus oldalaival, Verszilov is. Ezek a társasági aforizmák természetesen objektivizáltak. Van azonban Dosztojevszkijnél egy különálló hősfajta is: Sztyepan Trofimovics Verhovenszkij. Ő az aforisztikus gondolkodás egy előkelőbb vonulatának, a felvilágosodás és a romantika aforisztikus modorának epigonja. Ő azért sütögeti el „egyedi igazságait", mert nincsen „uralkodó eszméje", amely meghatározhatná személyisége magvát, nincsen **saját** igazsága, csak egyedi, személytől elszakadt igazságai vannak, amelyek épp személytelenségük miatt soha nem is lehetnek teljesen igazak. Halála óráján így határozza meg viszonyát az igazsághoz:

„Kedves barátom, én egész életemben hazudtam. Még akkor is, amikor igazat mondtam. Mert sohasem az igazság, hanem csak a magam kedvéért mondtam, és ezt eddig is tudtam, de csak most látom pontosan..." (*Ördögök*. Bp., 1972. 750. l.)

Azonban Sztyepan Trofimovicsnak sem minden aforizmája őrzi meg a kontextuson kívül teljes jelentését, csak bizonyos mértékig objektivizálja az aforisztikus forma ezt a jelentést, és mindig áthatja a szerző iróniája is (azaz aforizmái kétszólamúak).

A Dosztojevszkij-hősök kompozicionálisan kifejlesztett dialógusaiban ugyancsak nincsenek kiemelhető gondolatok és álláspontok. A hősök sosem **egyedi álláspontokat,** hanem mindig **teljes szellemi magatartásokat** ütköztetnek, és még a legapróbb replikájukban is személyiségük és eszméjük teljességével vannak jelen. Saját eszmei pozíciójuk egészét ők maguk szinte soha nem tagolják és elemzik.

Az egyes szólamok és a hozzájuk tartozó világképek a regény nagy dialógusában is oszthatatlan egészekként állnak szemben egymással, minden belső tagoltság nélkül, anélkül hogy egyes álláspontokra és tételekre volnának bonthatók.

Dosztojevszkij egy levélben, melyet *A Karamazov testvérek* kapcsán Pobedonoszcevnak írt, nagyon jól jellemezte a teljes dialogikus szembeállítások e módszerét:

„...Erre az egész *negatív oldalra* elképzelésem szerint ennek a 6. könyvnek, az 'Orosz szerzetes'-nek kell megadnia a választ, amely augusztus 31-én jelenik meg. És éppen ezért aggódok ebben az érte-

lemben: vajon *megfelelő* válasz lesz-e. Annál is inkább, mert **ez nem közvetlen válasz, nem adok választ pontról pontra a korábban** ('A nagy inkvizitor'-ban és előbb) **kifejtett tételekre,** hanem ez csak közvetett válasz. Itt ábrázolok valamit, ami homlokegyenest (és visszájáról) ellenkezik a fentebb kifejtett világnézettel — de az ábrázolás itt megint csak **nem pontról pontra követi az előbbit,** hanem úgyszólván **művészi képben adom meg a választ.**" (*Tanulmányok, levelek, vallomások.* Bp., 1972. 714. l.)

Dosztojevszkij formaszervező ideológiájának itt bemutatott jellegzetességei polifonikus művészetének minden oldalát meghatározzák.

Ennek az ideologikus módszernek a következménye, hogy a világ Dosztojevszkij számára nem objektumok világaként bontakozik ki, amelyet a szerző monologikus gondolkodása világít meg és rendez el, hanem egymást kölcsönösen megvilágító tudatok, egymásba kapcsolódó szellemi magatartások világaként. Dosztojevszkij ezek között keresi a legmagasabb rendű, a legtekintélyesebb magatartást, azonban nem úgy fogadja be ezt sem, mintha tulajdon gondolkodásának igazsága volna, hanem csak úgy, mint egy másik igaz embert és annak szavát. Eszmei útkereséseinek megoldásaként Dosztojevszkij előtt az ideális ember, illetve Krisztus alakja jelenik meg. Ez az alak vagy ez a legmagasabb rendű szólam hivatott arra, hogy megkoronázza, megszervezze és maga alá sorolja a szólamok egész világát. Épp az ember alakja és az embernek a szerzőtől idegen szólama képezi Dosztojevszkij számára a legvégső ideológiai kritériumot: tehát nem a saját meggyőződéseihez való ragaszkodás és nem is az elvontan vett meggyőződések igazsága ez a kritérium, hanem az ember emberként való tekintélyének hiteles ábrázolása.*

Kavelinnak válaszolva Dosztojevszkij a következőket vetette papírra jegyzetfüzetében:

„Nem elegendő úgy meghatározni az erkölcsösséget, hogy 'hűség

* Ezen természetesen nem lehatárolt és zárt valóságalakot (típust, jellemet, temperamentumot) értünk, hanem nyitott szóábrázolást. Az ilyen eszményi tekintély alakja, amely nem szemlélhető, csak követhető, Dosztojevszkij számára mint művészi elgondolásainak szélső lehetősége fölmerült ugyan, munkásságában azonban ennek ellenére nem valósult meg.

meggyőződésünkhöz'. Szakadatlanul fel kell tenni önmagunknak a kérdést: helyes-e a meggyőződésem. És igazolás csak egy van: Krisztus. De ez már nem filozófia, hanem hit, és a hit — piros virág...

Azt, aki megégeti az eretnekeket, nem ismerem el erkölcsös embernek, mert nem ismerem el az önök tézisét, hogy az erkölcsösség a belső meggyőződéssel való összhang. Ez csak becsületesség (gazdag az orosz nyelv). Az én erkölcsi példaképem és eszményem Krisztus. Kérdem én: megégette volna-e ő az eretnekeket? — Nem. Tehát az eretnekek megégetése erkölcstelen dolog...

Krisztus tévedett — bebizonyították! Ez a belső izzás ezt mondja: inkább tévedjek, de Krisztussal, nem veletek...

Elszállt belőletek az eleven élet, csak formulák és kategóriák maradtak vissza, ti pedig mintha még örülnétek is ennek. Többet ér a nyugalom (a lustaság), mondjátok...

Ön azt mondja, hogy csak a meggyőződés szerinti cselekedet erkölcsös. De miből következtette ezt? Egyáltalán nem hiszek önnek, és azt vetem ellen, hogy erkölcstelen a meggyőződés szerinti cselekedet. És ön persze semmivel sem tud megcáfolni." (*Tanulmányok, levelek, vallomások*. Bp., 1972. 361—362., 364. l.)

Ezekben a gondolatokban számunkra nem annyira Dosztojevszkij keresztény hitvallása a fontos, mint művészi-ideológiai gondolkodásának azok az élő **formái,** amelyek itt tudatosodnak és fejeződnek ki világosan. A formulák és kategóriák idegenek az ő gondolkodásától. Számára még az is jobbnak tűnik, ha téved, amennyiben Krisztussal téved — vagyis ez esetben jobb akár az igazságról is lemondani, amennyiben ezt a szó teoretikus jelentésében, megformulázott, tételes igazságként fogjuk föl. Rendkívül jellemző az eszményi emberalaknak szegezett **kérdés** (mit tett volna Krisztus?) — a belső dialógus itt nem az alakkal való egybeolvadás, hanem közlés.

A kétkedés a meggyőződésben és monologikus funkciójában, az igazságnak a tudat lehetséges következtetésein kívül — és általában a saját tudat monologikus kontextusán kívül egy másik ember eszményi alakjában való keresése —, az idegen szólamra, az idegen szóra való beállítódás alapvető jellegzetességei Dosztojevszkij formaszervező ideológiájának. A szerzői eszmének és gondolkodásnak a műben nem kell az egész ábrázolt világot bevilágító fényforrás szerepét játszania, hanem úgy kell

ebbe az univerzumba beépülnie, mint emberalaknak, magatartásnak a többi magatartás, szónak a többi szó között. Ezt az eszményi magatartást (igaz szót) és mindenkori lehetőségét állandóan szem előtt kell tartani, anélkül azonban, hogy mint a szerző személyesen vallott ideológiai tónusa, színezhetné a művet.

Az *Egy nagy bűnös életé*nek tervében olvashatjuk a következő tanulságos részletet:

„1. ELSŐ OLDALAK. 1. Hangnem, 2. művészien és tömören sűríteni a gondolatokat.

Első N. B. Hangnem (az elbeszélés egy *élet* — vagyis habár a szerző mondja el, de tömören, nem fukarkodva a magyarázatokkal, de bemutatva a jelenetekben. Itt harmóniára van szükség). **Az elbeszélés néha annyira száraz legyen, mint a** Gil Blas**-ban.** A hatásos és színpadi jelenetszerűen felépített helyeken — *mintha* ez egyáltalán nem volna becses.

De az **élet uralkodó eszméje is látható legyen** — vagyis **ha szavakkal nem mondom is ki az egész uralkodó eszmét,** és mindig rejtve, kimondatlanul hagyom is, az olvasó azért mindig lássa, hogy ez az eszme jámbor eszme, hogy az élet annyira fontos dolog, hogy érdemes volt elkezdeni mindjárt a gyermekévektől. — Ugyanez — **annak megválasztásával, amiről az elbeszélés szólni fog,** valamennyi tény szelektálásával mintegy **szakadatlanul előtérbe állítok valamit, és szakadatlanul bemutatom és piedesztálra emelem a leendő embert.**" (*Tanulmányok, levelek, vallomások*. Bp., 1972. 340. l.)

Az „uralkodó eszme" Dosztojevszkij minden regényében jelezve van. Leveleiben gyakran hangsúlyozza, mennyire kivételes fontossága van számára az alapeszmének. *A félkegyelmű*ről mondja Sztrahovnak: „Sok mindent elkapkodtam a regényben, sok minden túlságosan elhúzódott és félresikerült, mégis, van, ami sikerült. Nem a regényemért, hanem eszmémért állok ki."* Az *Ördögök*ről írja Majkovnak: „Az *eszme* rabul ejtett, irtózatosan megszerettem, de vajon boldogulok-e vele, nem rondítom-e tele az egész regényt — ez most a bökkenő!"** De az uralkodó eszme már a tervekben is sajátos funkciót hordoz. Nincs kiemelve a nagy dialógus határain túlra, és azt nem is zárja le. Feladata

* F. M. Dosztojevszkij: *Piszma*. II. köt. Goszizdat, Moszkva—Leningrád, 1930. 170. l.

** Uo. 333. l.

mindössze az, hogy az anyag megválasztásának és elrendezésének vezérelve legyen („annak megválasztásával, amiről az elbeszélés szólni fog"), ez az anyag viszont nem más, mint az idegen szólamok, az idegen nézőpontok, és közöttük — mint Dosztojevszkij vallja — „szakadatlanul előtérbe állítok valamit, és szakadatlanul bemutatom és piedesztálra emelem a leendő embert".*

Beszéltünk már arról, hogy az eszme csupán a hősök számára funkcionál, mint a világ látásának és megértésének megszokott monologikus elve. Ők osztoznak a műben mindazon, amiben az eszme közvetlenül kifejeződhet, és külső támaszra lelhet. A szerző csupán a hőssel, annak tiszta szólamával áll szemközt. Dosztojevszkij soha nem ad objektív ábrázolást a környezetéről, az életformáról, a természetről, a dolgokról, egyszóval semmiről, ami a szerző számára közvetlen külső adottság lehetne. A dolgoknak és a dologi viszonylatoknak ama hihetetlenül változatos világa, amely Dosztojevszkij regényeibe beárad, mindig a hősök szavaiban, az ő szellemükben és az ő hangnemükben jelenik meg. A szerző mint saját eszméjének hordozója közvetlenül nem kerül kapcsolatba egyetlen dologgal sem, ő kizárólag emberekkel érintkezik. Teljes mértékig érthető ezért, hogy a szubjektumoknak ebben az univerzumában sem ideológiai főtéma, sem az anyagot objektummá változtató ideológiai végkövetkeztetés nem lehetséges.

Egyik levelezőjének írta Dosztojevszkij 1878-ban: „Mindezen felül tegye még hozzá az én *énemet,* amely mindezt felismerte. Ha megismerte mindezt, mármint az egész földet és a világ axiómáját [az önfenntartás törvényét — *M. B.*], akkor következésképpen az én *énem* fölötte áll az axiómának, ő maga legalábbis nem fér bele ebbe az axiómába, hanem mintegy kívüle áll, fölébe kerül, megítéli és tudatosan felismeri azt... De ebben az esetben ez az *én* nemcsak hogy nem veti alá magát

* Egy Majkovhoz írott levelében mondja Dosztojevszkij: „A második elbeszélésben Tyihon Zadonszkijt akarom szerepeltetni főhősként, természetesen más néven, de az is sztarecként fog éldegélni a kolostor nyugalmában. ...Remélhetőleg sikerül megrajzolnom ezt a fenséges, *pozitív,* szent figurát. Ez már nem Kosztanzsonglo és nem a német (a nevét elfelejtettem) az *Oblomov*ból... nem Lopuhov és nem Rahmetov. **Igaz, én semmit sem fogok teremteni,** csak meg fogom rajzolni a valódi Tyihont, akit már régen lelkesen a szívembe zártam." (*Tanulmányok, levelek, vallomások.* Bp., 1972. 635—636. l.)

a földi axiómának, a földi törvénynek, hanem ki is lép belőle, megvan a maga felsőbb törvénye." (*Ny. L. Ozmidovnak,* 1878. február. *Tanulmányok, levelek, vallomások.* Bp. 1972. 677. l.)

Dosztojevszkij azonban ebből az alapjában véve idealista tudatfelfogásból művészetében nem monologikus következtetéseket vont le. A megismerő és ítélkező „én" és a világ mint ennek objektuma őnála nem egyes, hanem többes számban jelennek meg. Dosztojevszkij fölébe kerekedett a szolipszizmusnak. Az idealista tudatot önmaga helyett hőseiben — méghozzá valamennyiben — testesítette meg. Világa középpontjába nem a megismerő és ítélkező „én" világhoz való viszonyát, hanem a különböző megismerő és ítélkező „én"-ek egymás közti kölcsönviszonyának a problémáját helyezte.

LEV TOLSZTOJ: FELTÁMADÁS

Több, mint egy évtized telt el az *Anna Karenina* befejezése (1877) után, mikor Tolsztoj hozzákezdett utolsó nagy regényéhez, a *Feltámadás*hoz (1890). Ebben az évtizedben zajlott le Tolsztoj úgynevezett „válsága", amely életére, ideológiájára és művészetére egyaránt kiterjedt. Tolsztoj (családja javára) lemondott minden tulajdonáról, hazugságnak nyilvánította korábbi életelveit és meggyőződéseit, megtagadta korábban írott műveit.

A kortársak ezt a törést, ami az író világszemléletében és életvezetésében bekövetkezett, igen érzékenyen éppen Tolsztoj „válságaként" regisztrálták. Ma már a kutatók másképp vélekednek erről. Immár tudjuk, hogy e fordulat gyökerei messze visszanyúlnak Tolsztoj korai munkásságába; már akkor, az ötvenes-hatvanas években kiütköztek azok a tendenciák, amelyek a nyolcvanas években a *Gyónás*ban, az író meséiben, vallásbölcseleti értekezéseiben és életvitele radikális megváltoztatásában törtek a felszínre. De éppígy tudjuk ma már azt is, hogy e fordulat nem csupán Tolsztoj személyes életére korlátozódott: a fordulatot azok a bonyolult társadalmi, gazdasági és ideológiai folyamatok készítették elő és juttatták el a kibontakozásig, amelyek akkoriban az orosz társadalomban végbementek, és az egyéniségét egy másfajta korszakban kialakító írót arra kényszerítették, hogy megváltoztassa egész addig fölfogását a művészetről. S éppen a nyolcvanas évekre esett Tolsztoj ideológiájának és művészetének szociális újraorientálódása.

Tolsztoj világszemlélete, művészete, sőt életstílusa is — már irodalmi fellépésétől kezdve — szembekerült az egykorú uralkodó irányzatokkal. „Harcos archaizálóként" kezdte, mint a XVIII. századi tradíciók és elvek, Rousseau és a korai szentimentalisták követője. Elavult eszmék

híveként ugyanúgy védelmére kelt a patriarchális földesúri, mint az alapját képező jobbágyrendszernek, és ellenséges dühvel reagált, valahányszor az új, polgári liberális viszonyok legkisebb jelére felfigyelt. Az ötvenes-hatvanas években Tolsztoj számára túlontúl demokratikusnak tűnt még a nemesi irodalom olyan jellegzetes képviselője is, mint Turgenyev. Tolsztoj ideológiájának és művészetének középpontjában már ekkor is a patriarchális birtokszervezet, a patriarchális család, illetve az e formákban kifejlődött emberi kapcsolatok álltak — lényegében azonban mindig erősen idealizált alakban, voltaképpen történelmi konkrétságuktól megfosztva képzelte el ezeket.

A patriarchális birtok mint reális társadalmi és gazdasági forma csupán mellékösvénynek bizonyult a történelem széles országútjához képest. De Tolsztoj sohasem vált a feudális nemesi fészek egyre halványabban pislákoló életének érzelmes krónikásává. Igaz ugyan, hogy a haldokló feudalizmus romantikája a *Háború és béké*be beszivárgott — a mű alaphangját azonban nem ez adja meg. Tolsztoj számára a patriarchális viszonyok, az alakok, élmények, érzelmek sokszólamú szimfóniája, a természetnek és a természet emberben való folytatódásának kivételesen árnyalt érzékelése kezdettől fogva csupán olyan félig reális, félig szimbolikus hímzővászon, melybe a kor egészen másféle társadalmi szférák, más viszonyok mintáit szőtte bele. A tolsztoji udvarház soha nem a valóságos jobbágytartó földesúr világának fölpántlikázása, nem a közelgő új élettől ellenségesen elzárkózó s a tőle várható változásokra süket és vak világ kiszínezése. Ez a világ valójában olyan erősen feltételes közeg, amely alkalmas arra, hogy az író beléplántálhassa saját pozícióját, és ebbe a közegbe akadálytalanul hatolnak be a hatvanas évek társadalmának, az orosz ideológiai élet e sokszólamú és feszültségekkel terhes periódusának egyéb szólamai is. Tolsztoj kizárólag egy efféle félig stilizált feudális udvarháztól juthatott el egyenes úton a paraszti viskókhoz. Ezért elmondhatjuk, hogy Tolsztojnál akár a terjeszkedő tőkés viszonyok kritikája, akár a készségesen hozzájuk idomuló emberi pszichikum és eszmevilág elutasítása már a kezdetek kezdetén is szélesebb társadalmi alapokra épült, mint amit a földesúri birtok biztosíthatott. Tolsztoj művészi világának másik oldala — az ember testi és lelki életének pozitív ábrázolása, a válság előtti Tolsztoj összes művét átható kicsattanó életkedv — nagyrészt azokat az újonnan föllépő

társadalmi erőket és formálódó társadalmi viszonyokat fejezte ki, amelyek ekkortájt tűntek fel a történelemben.*

Így festett tehát a kor képe: a szétkorhadó jobbágyrendszerrel szemben az újabb társadalmi csoportok ideológiai univerzuma még csak gyengén differenciálódott. A polgári rend még nem volt elég erős, hogy saját szempontjai szerint rendezze a társadalom erőit, ezért ezek ideológiai szólamai még egymással keveredve, sokrétűen összefonódva hangzottak, különösen a művészetben. Ebben az időszakban még széles társadalmi bázisra lelhetett a művész; igaz, a mélyben ezt már ekkor is súlyos ellentmondások feszegették, azonban ezek még csak latensen, a föld alá szorítva hatottak, ugyanúgy, ahogy nem tudtak kibontakozni gazdasági téren sem. Ellentmondásoktól volt ugyan terhes ez az időszak, ideológiája viszont — különösen művészileg kifejezett eszmevilága — naivitását sok vonatkozásban még megtartotta, mert — mint mondottuk — belső ellentmondásai rejtve működtek, tudatilag nem aktualizálódtak.

Tolsztoj monumentális alkotásainak társadalmi alapját e széles, differenciálatlan, az antinómiákat még nem tudatosító szituáció alkotta; műveiben ugyanezek az ellentmondások működtek, csak naivul, öntudatlanul — innen ered e művek gigantikus gazdagsága, a legkülönfélébb társadalmi típusok, formák, nézőpontok és megítélési módok hihetetlen bősége. Éppúgy jellemzi ez Tolsztoj epopeiáját, a *Háború és békét*, mint kisregényeit és elbeszéléseit, s még az *Anna Kareninát* is.

A differenciálódás már a hetvenes években megkezdődött. A tőkés viszonyok ekkorra megszilárdultak, kegyetlen következetességgel jelölték ki minden társadalmi erő új helyét, az egyes ideológiai szólamokat széjjelválasztották, és élesen elhatárolták őket egymástól. Ez a folyamat a nyolcvanas-kilencvenes években tetőzött. Az orosz társadalom ebben az időszakban jutott el a végérvényes differenciálódás szakaszába. A feudális világ megcsontosodott szószólói, a polgári liberalizmus legkülönbözőbb árnyalatai, a narodnyikok, a marxisták kölcsönösen

* Ez az oka annak, hogy Tolsztoj, bár sok vonatkozásban a szlavofilekhez állt közel, mégis egyetértésre és rokonszenvre talált — jobban, mint Turgenyev — az ötvenes-hatvanas évek raznocsinyec (vegyesrendi) értelmiségi köreiben, így Csernisevszkijnél, Nyekraszovnál stb. is, akik Tolsztoj műveiből olyan szociális vonzalmakat hallottak ki, amelyek saját nézeteikhez közel álltak.

elhatárolták magukat egymástól, kiépítették saját ideológiájukat, amely — párhuzamosan az osztályharc kiéleződésével — egyre pontosabbá és egyértelműbbé vált. Ebben a társadalmi harcban egyértelmű állásfoglalásra kényszerül az alkotó is, amennyiben meg akar maradni alkotónak.

A rejtett ellentmondások e differenciálódása és aktualizálódása a művészi formákat is belső válságba sodorja. Az olyan fajta epopeia, amely a művészi szemlélet egyenletes fényét tudja hinteni Nyikolaj Rosztov és Platon Karatajev, Pierre Bezuhov és az öreg Bolkonszkij herceg világára, vagy egy olyan típusú regény, ahol a szorongó Levin földesúrnak maradva is eljuthat a parasztok istenében való megnyugváshoz, a kilencvenes években már nem képzelhető el. Az ellentmondások felszínre jöttek, és kiéleződtek a művészetben is; ahogy az objektív társadalmi-gazdasági valóságban kibontakoztak és éleződtek, belülről feszítették szét a műalkotás egységét.

E belső válság alatt — amely személyes ideológiájában és művészetében egy időben zajlott — Tolsztoj kísérletet tett arra, hogy eszmeileg és művészileg egyaránt a patriarchális parasztot tegye meg szemléleti bázisává. Ha azelőtt egy régivágású földesúr félig feltételes pozíciójából utasította el az egész kapitalizmust és bírálta a városi kultúrát, most ezt egy — szintén régivágású és éppúgy minden történelmi realitást nélkülöző — paraszti pozícióval cseréli föl. Azok a világnézeti elemek, amelyek Tolsztoj munkásságában kezdettől fogva ebbe az irányba mutattak, s amelyek a legradikálisabban és a legádázabbul szegültek szembe az egész környező társadalmi, politikai és kulturális valósággal, most hatalmukba kerítették egész gondolkodását, sőt őt magát arra ösztönözték, hogy kíméletlen dühvel taszítson el magától mindent, ami velük teljes mértékben nem összeegyeztethető. Tolsztoj, az ideológus, a moralista, a próféta, kellő erővel rendelkezett ahhoz, hogy új társadalmi alapokra helyezkedjék, és — Lenin szavaival élve — a sokmilliós parasztság megszólaltatójává váljon. „Tolsztoj nagy mint azoknak az eszméknek és érzelmeknek a kifejezője — mondja Lenin —, amelyek az orosz parasztság millióiban az oroszországi polgári forradalom bekövetkezéséig kialakultak. Tolsztoj eredeti, mivel nézeteinek összessége együttvéve éppen forradalmunknak mint *paraszti* polgári forradalomnak sajátosságait fejezi ki. Tolsztoj nézeteinek ellentmondásai ebben az értelemben való-

ban azokat az ellentmondásos viszonyokat tükrözik, amelyek közt forradalmunkban a parasztság történelmi tevékenysége végbement."*

Viszont ha ez a parasztság felé forduló radikális szemléletváltás Tolsztoj, a gondolkodó és a moralista elvont világnézetében akadálytalanul ment is végbe, sokkal több bonyodalmat és nehézséget okozott a művészi alkotómunkában. Nem véletlen, hogy a hetvenes évek végétől a művészi alkotás kezd háttérbe szorulni az erkölcsi és vallásbölcseleti értekezések mögött. Tolsztoj ekkor már szakított korábbi művészi módszerével, viszont nem sikerült még olyan új művészi formákat találnia, amelyek megfelelnek megváltozott szociális beállítottságának. A nyolcvanas-kilencvenes évek Tolsztoj írói útján a paraszti irodalmi formák megfeszített keresésének évei.

Tolsztoj műveiben kezdettől fogva jelen volt a paraszti kunyhó világa és életszemlélete, de korábban ez csak epizodikus jelentőségű volt. Vagy egy másik társadalmi szférához tartozó hős szemléleti horizontján jelent meg, vagy egy antitézis második tagjaként, a művészi párhuzam egyik mozzanataként szerepelt (*Három halál*). Régebben tehát a paraszt csak a földbirtokos szemhatárán tűnt fel, s a földbirtokos útkereséseinek egyik lehetőségét jelképezte. Ő maga még nem szervező középpontja a műnek. Mi több, a paraszt Tolsztoj műveiben ekkor még olyan beállításban jelenik meg, hogy a téma, a cselekmény hordozója elvben sem lehetne. A parasztok csupán a művész és hősei eszménykeresésének tárgyai, de maguk soha nem szervező centrumai a műnek. Szofja Andrejevna Tolsztaja 1877 októberében Lev Nyikolajevics következő jellemző vallomását vetette papírra: „A paraszti életforma rendkívül nehéz és érdekes; de csak akkor érzem magam otthon, ha a sajátoméról írok."**

Tolsztojt már régóta foglalkoztatta egy parasztregény terve. Még az *Anna Karenina* előtt, 1870-ben latolgatott egy regényötletet. Hőse afféle „Ilja Muromec"[1] lett volna, aki származására nézve muzsik, viszont egyetemet is végzett — vagyis Tolsztoj a népi hősi énekek szel-

* *Lev Tolsztoj mint az orosz forradalom tükre.* Lenin: *Összes Művei.* II. kiad., 17. köt., Bp., 1968. 196.

** L. *Dnyevnyik Szofii Andrejevni Tolsztoj, 1860—1891.* Izd. Szabasnyikovih, 1928. 40. 1.

lemében fogant parasztvitéz típusát akarta megvalósítani.* 1877-ben, az *Anna Karenina* befejezése idején, Tolsztoj felesége Lev Nyikolajevics következő szavait jegyezte föl:

„Jaj, csak jutnék mielőbb ennek a regénynek [ti. az *Anna Kareninának*] a végére, hogy nekiülhessek egy újnak! A terv már teljesen világosan előttem áll. Hogy jól sikerüljön egy mű, nagyon kell benne szeretni a legfőbb, a legalapvetőbb gondolatot. Az *Anna Kareninában* például a család ez a gondolat. A *Háború és békében*, a tizenkettes háború eredményeként, a *népi* gondolatot szerettem. Most azt érzem tisztán, hogy az új munkában az orosz nép gondolata, a *hódító erő* gondolata lesz az, amit igazán kedvelek majd."**

A dekabristákról tervezett regény újabb — parasztregénnyé átalakult — koncepcióját látjuk itt. Mint kitűnik, az új mű alapja Levinnek az a gondolata lett volna, hogy az orosz parasztság történelmi hivatása a végtelen ázsiai földek kolonializálása.*** Az orosz muzsik ezt a történelmi missziót kizárólag úgy teljesíti, hogy földet művel, és patriarchális családi fészket alapít. Tolsztoj elképzelése szerint az egyik dekabrista Szibériában az áttelepült parasztok közé kerül. A regény tervében tehát már nem a tétlenkedő Platon Karatajev jelenik meg Pierre látóhatárán, hanem inkább Pierre a valóban történelmi tetteket véghezvivő muzsik horizontján. A történelem voltaképp nem „december 14-ékben" és nem Szenátus téri fölkeléseken zajlik: az igazi történelmi mozgás a földesuraktól megsértett parasztok áttelepülési mozgalma. Tolsztoj azonban a tervet nem valósította meg. Csak néhány töredéke készült el.****

Ugyancsak a paraszti irodalom megteremtésére irányuló — de másik irányból kiinduló — kísérletet jelentettek a „népi elbeszélések", melyeket Tolsztoj nemcsak parasztokról, hanem parasztokhoz szóló elbeszéléseknek is szánt. Tolsztojnak itt valóban sikerült bizonyos új formákra ráéreznie, még ha ezek a folklórműfajok, konkrétan a népi példabeszédek hagyományához kapcsolódtak is — mert a stílus szempontjából a

* Uo. 30. 1.

** Uo. 37. 1.

*** L. *Anna Karenina*, Hetedik rész, 3. fej. (Tolsztoj: *Művei*. 6. köt. Bp., 1966. 726—730. 1.)

**** Négy részlet látott belőle napvilágot.

„népi elbeszélések" mindenképp mélyen eredetiek. Ilyen formákra azonban csak a kis műfajokban van lehetőség. Belőlük sem a paraszt-regényhez, sem a paraszti epopeiához nem vezethetett út.

Ezért Tolsztoj egyre messzebb távolodik az irodalomtól, és világszemléletét mindinkább értekezések, publicisztikus írások, szentenciák (*Minden napra*) írásában, illetve összeállításában igyekszik formába önteni. Ebben az időszakban valamennyi szépirodalmi munkája (*Ivan Iljics halála, A Kreutzer-szonáta* stb.) a régi modorban íródott, jóllehet szembeszökően túlsúlyba kerültek bennük is a kritikai, a leleplező mozzanatok és az elvont moralizálások. Tolsztoj konok és egyre reménytelenebbnek tűnő küzdelme az új formáért — amely rendszeresen abba torkollott, hogy a moralista maga alá gyűrte a művészt — az összes ekkoriban írott munkán rajta hagyta bélyegét.

Ezekben az esztendőkben, a művészet társadalmi átértékeléséért folytatott megfeszített küzdelem közben született a végül is gyötrelmes lassúsággal, válságokkal megszakítva megírt *Feltámadás* terve is.

A *Feltámadás* konstrukciója élesen különbözik a korábbi Tolsztoj-regényekétől. Önálló alesetnek kell tekintenünk a műfajon belül. Ha a *Háború és béke* (epopeiába hajló) történelmi családregény, ha az *Anna Karenina* pszichológiai családregény volt — a *Feltámadást ideologikus társadalmi regénynek* nevezhetjük. Műfaji ismérvei alapján ugyanabba a csoportba tartozik, mint Csernisevszkij *Mit tegyünk?*-je, Herzen *Ki a bűnös?*-e, a nyugat-európai irodalomban pedig George Sand regényei. Ennek a regénytípusnak az alapja mindig valamilyen ideologikus tézis egy kívánatosnak vélt vagy szükségszerűen elkövetkező társadalmi berendezkedésről. A regény e tézis szempontjából mond alapvető bírálatot a társadalom fennálló viszonyairól és formáiról. Ezt a valóságkritikát kísérhetik vagy megszakíthatják olyan részletek, ahol a szerző közvetlen bizonyítékokkal, elvont fejtegetésekkel vagy próféciákkal, néha az utópisztikus eszmény ábrázolását megkísérelve is igyekszik bizonyítani tételét.

Az ideologikus társadalomregény szervező elve tehát nem a társadalmi csoportok életvitele — mint a társadalmi életet leíró regényekben —, nem is meghatározott társadalmi viszonyokból eredő pszichológiai konfliktusok — mint a szociálpszichológiai regényben —, hanem egy

társadalmi-esztétikai eszményt kifejező ideológiai tézis, melyből kiindulva a szerző kritikusan ábrázolja az egész fennálló valóságot.

Ezeknek az alapvető műfaji sajátosságoknak megfelelően a *Feltámadás* három meghatározó formai mozzanatból épül föl: 1. minden fennálló társadalmi viszony alapvető bírálata; 2. a hősök „lelki ügyének" bemutatása, vagyis Nyehljudov és Katyusa Maszlova erkölcsi feltámadásának ábrázolása; 3. a szerző szociális, erkölcsi és vallási nézeteinek elvont alakban történő kifejtése.

Jóllehet ez a három mozzanat már Tolsztoj korábbi regényeiben is föllelhető, ott még egyáltalán nem töltötték ki a regények egész konstrukcióját, és mindig a háttérben maradtak olyan más, náluk fontosabb formaszervező mozzanatokkal szemben, mint a patriarchális földesúri és családi berendezkedés félig idealizált feltételei között folyó lelki és szellemi élet pozitív ábrázolása vagy a természet és a természetes élet megjelenítése. Az új regényben ennek még csak halvány árnyékával se találkozunk. Gondoljunk vissza azokra a részletekre, melyekben Tolsztoj leírja Konsztantyin Levin ellenséges viszonyát a városi kultúrához, a bürokrácia intézményeihez és a társadalomban folytatott tevékenységhez, vagy megmutatja hősének lelki válságát és élete értelmének keresését. Milyen csekély hányadát töltik ki e részletek az egész *Anna Kareninának*! A *Feltámadás* viszont éppen ezekre — és kizárólag ezekre — épül.

Összefügg ezzel a regény kompozíciója is. A kompozíció itt, ha a korábbi művekhez hasonlítjuk, rendkívül egyszerű. A régebbi regényekben mindig több centrumot találunk az elbeszélésen belül, s ezeket szilárd, lényegi fontosságú tematikai-pragmatikus kapcsolatok fűzik össze. Például az *Anna Kareninában* Oblonszkijék és Karenin világát, Anna és Vronszkij világát, Scserbackijék és Levin világát egyaránt belülről, ugyanolyan beható alapossággal és részletességgel ábrázolja Tolsztoj. Csak a másodrendű szereplőket láttatja más hősök szemével — hol Levinével, hol Vronszkijéval vagy Annáéval stb. De néha még olyan figurák is, mint például Koznisev, önálló elbeszélést sűrítenek maguk köré. Ezeket a világokat különféle családi kötelékek és egyéb lényegi pragmatikus viszonyok fonják egybe, és fűzik a legszorosabban össze. A *Feltámadásban* az elbeszélés csak Nyehljudov és — részben — Katyusa Maszlova köré épül, valamennyi más szereplő és az egész rajtuk kívül

eső világ Nyehljudov látómezején kerül bemutatásra. A főhősön és a hősnőn kívül egyetlen szereplő se kapcsolódik a regényben a többihez, és csak az a merőben külsődleges körülmény egyesíti őket, hogy érintkezésbe kerülnek az őket fölkereső, saját ügyében fáradozó Nyehljudovval.

Tulajdonképpen az egész regény nem más, mint a társadalmi valóságban gyökerező alakok hosszú sorának éles bírálattal kísért felvonultatása, őket csak Nyehljudov külső és belső aktivitása fűzi egységes fonalra. A regényt a szerző elvont tézisei koronázzák meg, ezeket pedig az evangéliumi idézetek hivatottak nyomatékosabbá tenni.

A regényben vitathatatlanul az első mozzanat — a társadalmi valóság bírálata — a legfontosabb és a legjelentősebb. Ezt érzi a mai olvasó is a leglényegesebbnek. Igen széles területet ölel föl ez a valóságkritika, szélesebbet, mint Tolsztoj bármely egyéb művében; a moszkvai börtön (a Butirki), Oroszország és Szibéria börtönei, a szenátus az egyház és az istentisztelet, a nagyvilági szalonok, a bürokrácia szférái, a közép- és felső adminisztráció, a köztörvényes bűnözők, a szektahívők, a forradalmárok, a liberális ügyvédek, a liberális és a konzervatív törvényszéki emberek, a nagy-, közép- és kiskaliberű bürokrata-adminisztrátorok a miniszterektől kezdve, egészen a börtönfelügyelőkig, a nagyvilági és a polgári dámák, a városi kispolgárság s végül a parasztok — mind átvonulnak Nyehljudov és a szerző értékelő horizontján. Több szociális kategória, például a forradalmi értelmiség vagy a munkásforradalmár, itt tűnik föl Tolsztoj művészi világában legelőször.

Tolsztoj valóságkritikája — akárcsak nagy XVIII. századi elődjéé, Rousseau-é — *minden társadalmi konvenciót* élesen elutasít, amit az ember a természet fölé emelt, ezért kritikájából az igazi történelmi szemlélet hiányzik.

A regény egy átfogó tágasságú képpel: a külső természetet és az emberi természetet egyaránt elnyomorító város ábrázolásával indul. A város és a városi kultúra kialakulását a szerző itt úgy mutatja be, mint több százezer kis helyre összezsúfolódott ember igyekezetét arra, hogy a földet, amelyen megtelepedtek, elcsúfítsák, teleépítsék kővel, kiirtsanak rajta minden előtörő fűszálat, összefüstöljék kőszénnel meg olajjal a levegőt, megcsonkítsák a fákat, elüldözzenek minden madarat és négylábút. És ha beköszönt a tavasz, hogy új életre keltse a még

mindig nem tökéletesen megsemmisített természetet, már nem lesz elég ereje áttörni a társadalmi hazugságok és konvenciók vastag falát, melyet a városlakók emeltek maguk köré, hogy egymáson uralkodjanak, hogy ámítsák magukat is, a többieket is.

E tágas, tisztán filozófiai kép a városi tavaszról, a jó természet és a rossz városi kultúra harcáról sem átfogó szélességében, sem erőteljes és meghökkentő tömörségét illetően nem marad el Rousseau legjobb lapjai mögött. Megadja az összes további leleplezés alaphangját, amelyek már közvetlenül az emberi leleményeket: a börtönöket, a bíróságot, a nagyvilági életet stb. veszik célba. Tolsztoj, mint mindig, e rendkívül széles általánosítástól itt is rögtön a legaprólékosabb részletezésekre, a legkisebb gesztusok, véletlen gondolatok, érzések és szavak pontos regisztrálására vezeti át az elbeszélést. Ez a meredek és közvetlen áttérés a legátfogóbb általánosításokról az aprólékos részletezésekre Tolsztoj minden művének jellemző sajátossága. De alighanem a *Feltámadás*ban érvényesül mégis a legélesebben, mivelhogy az általánosítás itt elvontabb, filozofikusabb, a részletezés pedig akkurátusabb és szárazabb, mint másutt.

A regényben a bíróság képe van a legrészletesebben és a legmélyebben kidolgozva; éppen ezek az egész regény legerősebb lapjai. Térjünk ki alaposabban erre a képre!

Azok az evangéliumi idézetek, amelyeket Tolsztoj mottóul választott a regény első része elé, azonnal elénk tárják a szerző meghatározó ideológiai tételét: megengedhetetlen, hogy ember ítélkezzék ember fölött. Ezt a tételt először is a regény cselekményének, alapszituációjának kell alátámasztania: Nyehljudov, jóllehet a törvény rendje szerint esküdtszéki ülnökként vesz részt Maszlova perében, vagyis Katyusa egyik bírája, valójában maga okozta a lány bukását. Tolsztojnak az az elgondolása, hogy a bíróság rajzán keresztül egyben mindenfajta bíróság illetéktelenségét is bemutatja: a jól táplált elnököt feszülő bicepszeivel s a szobalánnyal fönntartott intim viszonyát; az esküdtszék akkurátus tagját, aki megnyúlt képpel töpreng aranykeretes szemüvege mögött, mert nemrég összeszólalkozott feleségével — s most ennek az élménynek a hatása alatt ügyködik a bíróságon is —; vagy azt a másikat, aki emberbarát ugyan, de örökké gyomorbántalmak gyötrik; a helyettes ügyészt, akit korlátolt karrierista becsvágya sarkall ügybuzgóságra, a kicsi-

nyesen hiú, ostobán öntelt, értelmetlenül és rátartian bőbeszédű ülnököket. Illetékes bíróságok nincsenek, és nem is lehetnek, mert a bíróság, bármilyen is, gonosz és hazug emberi találmány. Értelmetlen és hamis a bíróság egész ügyintézési módja — nem egyéb, mint üres formalitások és szabályok hamis fetisizmusa, amely alatt reménytelenül vergődik az ember igazi természete.

Ebben foglalhatjuk össze, amit Tolsztoj ideológusként mond a számunkra. A bíróság lenyűgöző művészi ábrázolása azonban mond még mást is. Mert mi is ez a kép valójában? *Bíráskodás a bírák fölött;* meggyőző és hivatott ítélethozatal: a földbirtokos Nyehljudov, a bürokrata bírák, a nyárspolgári ülnökök, egyszóval az osztályrendszer és az „igazságszolgáltatás" belőle létrejött hazug formái fölött. A Tolsztoj rajzolta kép meggyőző mélységgel mond ítéletet arról a csoport- és osztályszempontokhoz igazodó bíráskodásról, amely a nyolcvanas évek orosz valóságában kialakult. Ez a *társadalmi bíráskodás* lehetséges és hihető; maga az ítélkezés eszméje pedig — nem az ember fölötti absztrakt morális ítélkezés, hanem a kizsákmányoló társadalmi viszonyok és hordozóik, a kizsákmányolók, a bürokraták stb. társadalmi elítélése — Tolsztoj művészi ábrázolásában csak még világosabbá és meggyőzőbbé válik.

Tolsztoj minden művét a társadalmi ítélkezés pátosza hatja át. Ám elvont ideológiája kizárólag az ember önmaga feletti morális ítélkezését, társadalmi vonatkozásban pedig csak az „ellent nem állást" ismeri. Ez Tolsztoj egyik legmélyebb ellentmondása, amelyet meghaladni soha nem tudott — s a legplasztikusabban épp az általunk vizsgált részletben domborodik ki, ott tehát, ahol Tolsztoj *a bíráskodás intézményét idézi ítélőszék elé.* A történelem dialektikája, illetve relatív tagadása, amely ugyanakkor a megtagadott mozzanatok részleges igenlését is tartalmazza, teljesen kívül rekedt Tolsztoj gondolatvilágán. Ezért a bíróság tagadása abszolúttá, s egyben kilátástalanná, dialektikátlanná, ellentmondásossá válik. Jóval bölcsebb ennél művészi látásmódja és ábrázolása: itt Tolsztoj egyfelől élesen elutasítja a csoport- és osztályérdekek kiszolgálására szervezett bírósági intézményt, másfelől helyesel is egy — ettől különböző — ítélkezési módot, nevezetesen az elfogulatlan, nem formális társadalmi ítélkezést, ahol maga a közösség ítélkezik a közösség nevében.

Tolsztoj meghatározott művészi fogásokkal mutatja be igazi értelmét

— pontosabban teljes értelmetlenségét — mindannak, ami a bíróságon történik; ezek nem a *Feltámadás*ban tűntek föl első alkalommal, hanem megtalálhatók összes korábbi művében is. Tolsztoj úgy mutat be minden eseményt és történést, mint aki legelőször látja őket, semmit nem tudván rendeltetésükről — ezért az események külső tulajdonságait is a legaprólékosabb részletességgel veszi szemügyre. Ha valamilyen eseményt leír, gondosan kikerül minden olyan szót és kifejezést, amellyel ezt általában jellemezni szokás.

Ezzel az ábrázolási eljárással szorosan összekapcsolódik egy másik azt kiegészítő s így rendszeresen vele együtt járó fogás is. Tolsztoj minden alkalommal, ha konvencionális társadalmi aktusok — például eskü, a bíróság bevonulása, ítélethirdetés stb. — külső lefolyását mutatja be, leírja azokat a belső élményeket, amelyek eközben az adott aktusok résztvevőiben működnek. Ezek az élmények viszont soha nincsenek az eseményekkel összhangban, egészen más szférákban — a legtöbb esetben a nyersen köznapi gondok körében vagy a szellemi és testi élet merőben személyes síkján — mozognak. Például, a bíróság egyik tagja, miközben méltósága teljében lépked a fölálló publikum előtt a bírósági emelvény felé, feszülten koncentráló arckifejezéssel számlálgatja a lépéseket — így találgatva, használ-e vajon az újonnan kapott gyógyszer gyomorhurutjára. E fogás következtében a tett mintegy leválik tevőjéről, s mechanikus, emberektől függetlenül működő értelmetlen erővé alakul át.

Végül e két eljáráshoz egy harmadik is csatlakozik: Tolsztoj újra és újra bemutatja, hogyan használják föl az emberek saját önző, kicsinyesen hiú céljaik érdekében ezt a mechanizálódott, értelmét vesztett, embertől elszakadt erőt. Ennek következménye, hogy fönntartják, óvják és védik a belül halott formákat — természetesen csak azok, akiknek kifizetődő a fönntartásuk. Így a bíróság tagjai, akiket az ünnepélyes bírósági procedúrával teljesen összeegyeztethetetlen érzések és gondolatok foglalkoztatnak, aranyhímzéses egyenruháikban feszítve hiú elégedettséggel nyugtázzák, milyen szuggesztív benyomást kelt megjelenésük — és persze megfelelő módon tudják értékelni a hasznot is, amit ez a pozíció hoz nekik.

Ugyanezzel a módszerrel építi föl Tolsztoj a többi leleplező képet is — például a börtönben tartott istentisztelet híres jelenetét.

Tolsztoj nem éri be az egyházi szertartások, a világi ceremóniák, az adminisztratív formalitások stb. konvencióinak és belső értelmetlenségének a leleplezésével, hanem még tovább lép, és teljesen elutasít mindenfajta egyezményes szociális formát. Eszmei tétele ezen a ponton már mindennemű történelmi dialektikával szakít. Művészileg valójában csak a társadalmi élet visszataszító formáit leplezi le, azokat, amelyeknek szociális produktivitása már elsorvadt, úgyhogy csak azok az uralkodó csoportok tartják őket fenn, amelyeknek érdeke az osztályelnyomás. Ezzel szemben lehetségesek olyan termékeny társadalmi konvenciók is, amelyek az emberi érintkezés nélkülözhetetlen előfeltételei. Hiszen végső soron konvencionális szociális jel még az emberi szó is, amelynek oly nagy mestere Tolsztoj.

A tolsztoji nihilizmus, amely az egész emberi kultúrára — mint emberek által kitalált konvencióra — kiterjesztette a tagadást, szintúgy annak a történelmi dialektikának a meg nem értéséből fakad, amely eltemeti halottait, ha élők léptek a helyükre. Tolsztojnak csak a halottakra van szeme, s emiatt úgy érzi, hogy a történelem rétje elsivatagosodott. Tekintetét csak arra tudja fordítani, ami fölbomlóban van, aminek ütött a végórája; csupán a kizsákmányolás viszonyainak s a belőlük sarjadt szociális formáknak a meglátására képes. Ama pozitív formák mellett viszont, amelyek a kizsákmányoltak seregeiben érlelődnek, közömbösen halad el: nem látja, nem érzi őket, és nem hisz bennük. Igehirdetése ezért válik tiszta tagadássá, kategorikus tiltások és abszolutizált, nem dialektikus tagadások formájában.*

Ezzel magyarázható, hogy a regényben a forradalmár értelmiség és a munkásmozgalom képviselőjét szintén kritikus szemmel, leleplező szándékkal mutatja be. Tolsztoj ebben a világban szintén csak ostoba konvenciót, meddő emberi képzelgést lát, ahol a külső forma és az őt hordozó belső világ között éppúgy megbomlott a kapcsolat, s itt sem vesz észre mást, mint e halott forma önző és kicsinyes fölhasználását.

Idézzük például, hogyan ábrázolja Tolsztoj Vera Bogoduhovszkaját, a Narodnaja Volja mozgalmának tagját:

„Nyehljudov megtudakolta, hogyan került ebbe a helyzetbe. Vera

*Erről bővebben Plehanov: *Karl Marx és Lev Tolsztoj.* A G. V. Plehanov: *Irodalom és esztétika* c. könyvben. Bp., 1962. 432—456. l.

Jefremovna élénken válaszolgatott, elmondta történetét. Beszédjét megtűzdelte idegen szavakkal, propagandával, dezorganizációval, szekciókkal és alszekciókkal; szemlátomást meg volt róla győződve, hogy e fogalmakkal mindenki tisztában van, Nyehljudov azonban először hallott róluk.

Bőven áradt belőle a szó; nyilván úgy képzelte, Nyehljudovot roppant érdeklik a *Narodnaja Volja* összes titkai; Nyehljudov pedig elnézte szánalmas, vékony nyakát, ritkás, zilált haját, és elcsodálkozott rajta, vajom miért tette mindezt, s miért meséli el. Sajnálta őt, de nem úgy, ahogy Maszlovát sajnálta, vagy a fiatal muzsikot, aki ártatlanul senyved a bűzös magánzárkában, s arca, keze úgy kifehéredett, mint a burgonya pincehajtása. Ezt a lányt tulajdonképpen azért látta sajnálatra méltónak Nyehljudov, mert olyan reménytelen zűrzavar uralkodott az agyában. Szemlátomást hősnőnek tekintette önmagát, ezzel kérkedett is Nyehljudov előtt, s ezáltal még szánandóbbnak tetszett.."*[2]

A muzsik Mensov közvetlen, természetes világával Tolsztoj itt egy forradalmárnő formákba merevedett, mesterkélt és céltalan világát állítja szembe.

Még negatívabb az a mód, ahogyan Tolsztoj a forradalmárvezér Novodvorovot ábrázolja: az ő számára az egész forradalmi tevékenység, a pártban betöltött vezető pozíció és általában a polititkai eszmék csupán telhetetlen személyes becsvágya kielégítésére hivatottak.

Markel Kondratyev, a munkásforradalmár, aki *A tőke* első kötetét tanulmányozza és vakon hisz mesterében, Novodvorovban, képtelen önállóan gondolkozni, és bálványimádó módján hajbókol a merőben formális tudományos megismerés előtt.

Így épül ki Tolsztoj leleplező bírálata az összes konvencionális érintkezési formáról, melyeket a városi kultúrán nevelkedett emberek — úgymond — azért hoztak létre, hogy „györtörjék önmagukat és egymást". Tolsztoj szerint sem azok, akik fönntartják a kizsákmányolás formáit, sem azok, akik forradalommal szeretnék szétzúzni e formákat, nem képesek kitörni a konvenciók, a társadalmiság, a mesterkélt világ, az emberileg fölösleges dolgok varázsköréből. Egyformán hazug és gonosz az összes evilági tevékenység, irányuljon akár a fönntartásra,

*L. Tolsztoj: *Feltámadás.* (Tolsztoj: *Művei,* 7. köt. 206. l.)

akár a forradalmasításra, s egyformán ellentétben áll az igazi emberi természettel.

Mit állít szembe Tolsztoj a regényben a konvencionális társadalmi formák és viszonyok elutasított világával?

Korábbi műveiben a pozitív eszmény a természet, a szerelem, a házasság, a család, a gyermekek születése, a halál, az újabb nemzedékek növekedése, az intenzív gazdálkodás volt. A *Feltámadás*ban ezeknek nyoma sincsen; itt még a halál sem igazán nagyszerű. A Tolsztoj által megtagadott világgal itt csak a hősök — Nyehljudov és Katyusa — belső élete, erkölcsi feltámadása, valamint a szerző — csak tiltásokat és tagadásokat ismerő — igehirdetése áll szemben.

Hogyan mutatja be Tolsztoj hősei lelki életét? Az utolsó regényben nyoma sincs azoknak a lenyűgöző erejű képeknek, melyekben Tolsztoj — Andrej Bolkonszkij, Pierre Bezuhov, Nyikolaj Rosztov, sőt, Levin belső világát ábrázolva — a lélek elemi sodrású mélyörvényeit, nekilendüléseit és lehanyatlásait, a legapróbb érzelem- és hangulatváltozásokat kibontakoztatta. Tolsztoj Nyehljudovval szemben szokatlanul tartózkodó és hűvös. A régi modorra csak azok az oldalak emlékeztetnek, amelyben az ifjú Nyehljudovot, a Katyusa Maszlova iránti első fiatalos szerelmet írja le. A feltámadás voltaképpeni lelki lefolyását ezzel szemben egyáltalán nem ábrázolja. Eleven, valóságos lelki történés helyett mindössze száraz tudósításokat kapunk arról, mi az erkölcsi jelentése Nyehljudov élményeinek. Mintha a szerző célja egyenesen az volna, hogy a lélek eleven empíriájából — amelyet most szükségtelennek, sőt, gyűlöletesnek érez — mielőbb eljuthasson az erkölcsi tanulságig, az okulást szolgáló összegezésekig és az evangéliumi szövegekig. Naplójában egy helyütt Tolsztoj nyíltan beszél róla, hogy Nyehljudov lelki életének ábrázolásától kifejezetten viszolyog, kiváltképp ott, ahol Nyehljudov elhatározza, feleségül veszi Maszlovát; ugyanitt jegyzi meg azt is, hogy hősét „negatív éllel és enyhe gúnnyal" akarja bemutatni. A gúnyos hang Tolsztojnak nem sikerült. A gondolati viszolygás viszont kiütközött abban, hogy Nyehljudov lelki életének rajzában Tolsztoj képtelen volt elmélyedni: ha erről szólt, szavai öntudatlanul hűvössé váltak, elszállt belőlük az igazi, szeretetteli ábrázoló kedv. Az élmények lépten-nyomon való erkölcsi summázata, a belőlük levont szerzői szentenciák megbénítják élő, a moralizáló formulákat szétvető lüktetésüket.

Ugyanilyen száraz és tartózkodó Tolsztoj hangja akkor is, amikor Katyusa élményvilágát festi; itt is a szerző, nem pedig Maszlova szavait és hanghordozását halljuk. Mindamellett a regényben Katyusa Maszlováé a meghatározó szerep. A Nyehljudov-féle „bűnbánó nemes" figuráját Tolsztoj ebben az időben majdhogynem komikus színben látta. Nem véletlenül említette meg naplójában, hogy ábrázolásához nélkülözhetetlen „az enyhe gúny". Az események pozitív részének Katyusa alakja köré kellett sűrűsödnie. Ezzel egyben az a Tolsztoj által kívánt cél is elérhető, hogy árnyék vetődjön Nyehljudov belső ügyére, vagyis egész bűnbánata éppen és csak mint „úri passzió" tűnjék szembe. „Általam akarod megmenteni a lelked üdvösségét — mondja Katyusa Nyehljudovnak, amikor visszautasítja házassági ajánlatát. — Kiélveztél engem ebben az életben is, most a túlvilági életben is általam akarsz üdvözülni!"

Gorombán, de pontosan fogalmazza meg Katyusa a „bűnbánó nemes" egoisztikus gyökereit, azt, hogy valójában kizárólag saját „én"-jével van elfoglalva. Nyehljudov egész lelki életének végső soron csak egy tárgya van: saját „én"-je. Ez a teljes magába zártság határozza meg összes élményét, minden lépését és egész újdonsült ideológiáját. A világ, a valóság és a társadalom bűnei Nyehljudov szemében nem mint ilyenek léteznek, hanem csupán lelki gyarapodásának nyersanyagaként: arra szolgálnak, hogy ő elérhesse általuk önnön üdvözülését.

Katyusa nem vezekel; de nemcsak azért, mert — áldozat lévén — megbánandó bűnei nincsenek, hanem sokkal inkább mert nem tud, de nem is akar saját „én"-jére összpontosítani. Nem befelé figyel, hanem maga köré, a körülötte nyüzsgő világra.

Tolsztoj jegyezte föl naplójában:

„(Konyevszkajához). A feltámadás után Katyusára néha olyan periódusok törnek, amikor valami furcsa, huncut, s lustán elégedett nevethetnékje támad, s ilyenkor szinte mindent elfelejt, ami korábban történt vele: egyszerűen vidáman akar élni."*

Sajnos, ez a megkapó, pszichológiailag mély motívum a műből szinte tökéletesen kimaradt. De Katyusa azért a regényben sem hagyja magát, lelki föltámadása korántsem oldódik föl abban a tisztán negatív igaz-

*L. Tolsztoj: *Dnyevnyik.*

ságban, melynek meglelésére Tolsztoj rákényszeríti. Neki egészen egyszerűen kedve van élni. S ebből válik érthetővé, miért nem tudta Tolsztoj sem a regény ideológiáját, sem a valóság abszolút elítélését Maszlova alakjába belegyömöszölni. Hiszen ennek az ideológiának, akárcsak az abszolút — tehát történetietlen — nemet mondásnak a közös alapja a „bűnbánó nemes" önimádata. A regény szervező középpontjába Nyehljudovnak kellett kerülnie — ez az oka, hogy Katyusa ábrázolása eléggé száraz, róla szólván Tolsztoj az írói eszközökkel fösvényül bánik, és végső soron őt is Nyehljudov útkereséseinek tükrében mutatja be.

A mondottak után már világos a szerep, melyet ez a tétel a regény egészének megszervezésében játszik. A regényben nincsen egyetlen olyan figura sem, amely közömbös az ideologikus tézis szempontjából. Tolsztoj ebben a regényben soha nem engedi meg magának, hogy egyszerűen gyönyörködjék az emberekben és a tárgyakban, hogy pusztán a maguk kedvéért ábrázolja őket — ahogy a *Háború és béké*ben és az *Anna Kareninä*ban oly sokszor. Itt minden szó, minden jelző hangsúlyozottan erre az ideologikus tételre utal. Tolsztoj a tendenciózusságot nemcsak hogy nem próbálja elkerülni, hanem ritka művészi bátorsággal, sőt, kihívóan hangsúlyozza a legapróbb részletekben, a mű szinte valamennyi szavában.

Hogy erről meggyőződhessünk, hasonlítsuk össze Nyehljudov ébredésének, öltözködésének, reggeli teájának leírását (III. fejezet) Oblonszkij tartalmilag ezzel tökéletesen analóg ébredési jelenetével az *Anna Karenina* elején.

Oblonszkij ébredésének leírásában minden részlet, minden jelző csupán ábrázoló szerepet játszott: a szerző egyszerűen bemutatta nekünk hősét és a tárgyakat, s közben gondtalanul átadta magát az ábrázolás örömének. E nyitójelenet attól erőteljes és dús, hogy a szerző gyönyörködik hősében: tetszik neki életkedve, frissesége, élvezettel járatja körbe szemét hőse tárgyain is.

Ezzel ellentétben Nyehljudov ébredési jelenetében a szavak nem annyira ábrázoló, mint inkább leleplező, vádló, bűntudatot szuggeráló szerepet játszanak. Az egész ábrázolás e funkciókat szolgálja.

A jelenet a következőképpen kezdődik:

„Amikor Maszlova a hosszú gyaloglástól elgyötörve, fegyveres kísérőivel a járásbíróság épületéhez ért, nevelő vénkisasszonyainak ama

bizonyos unokaöccse, Katyusa csábítója, név szerint Dmitrij Ivanovics herceg, még magas, rugós, pehely derékaljas, gyűrött ágyában feküdt, és szépen vasalt, szegőzött, finom hollandi vászonhálóingének nyakát kigombolva, cigarettáját szívta."*

Tolsztoj itt közvetlenül éles kontrasztba állítja a „csábító" ébredését a minden komforttal berendezett hálószobában, a kényelmes ágyon Maszlova börtönbeli reggelével és a bíróság felé vezető nehéz úttal. S ez egyszeriben célzatossá teszi az egész ábrázolást, és meghatározza az összes jelző, valamennyi apró részlet megválasztását is: feladatuk, hogy egytől egyig ezt a leleplező kontrasztot emeljék ki. Az ágy jelzői: magas, rugós, pehely derékaljas, a hálóing: szépen vasalt, szegőzött, finom, hollandi (mennyi idegen munka!) — mindez teljesen nyíltan arra hivatott, hogy egy társadalmi eszmét közvetlenül hangsúlyozzon. E szavak voltaképp nem is ábrázolnak, csak lelepleznek.

Ugyanerre az elvre épül a jelenet többi része is. Például: „...hideg vízzel végigöntötte fehér, izmos, hízásnak indult testét...", „...felvette frissen vasalt, patyolat fehérneműjét, tükörfényesre tisztított cipőjét..." stb. Kivételes gonddal domborítja ki Tolsztoj mindenütt azt a tömérdek idegen emberi munkát, amit e komfort legparányibb részlete is elemészt — ezt hivatottak az ilyen szavak nyomatékosítani: „tükörfényesre *tisztított*", tisztára *kefélt*, s a székre *előkészített* ruhája"; „a finoman *kikeményített* abroszon *már ott állt* az ezüst kávéskanna, benne [ti. *már ott volt*] illatozó feketekávé" stb. Nyehljudov környezetének minden részletén annyira átsüt más emberek munkája, hogy az az érzésünk támad, valójában csak ezt az idegen munkát ölti magára ruhái képében.

A stilisztikai elemzéssel tehát felszínre hozható az a hangsúlyozott tendenciózusság, amely az egész szöveg stílusában érvényesül. S ezzel kiviláglik az ideologikus tétel stílusszervező szerepe, ami a regény egészének felépítését is megszabja. Gondoljunk vissza arra, hogy befolyásolta a törvényszéki tárgyalás ábrázolásakor alkalmazott összes eszközt az a tétel, hogy megengedhetetlen az ember ember fölötti ítélkezése. Akár a bíróság ábrázolását vesszük, akár az istentiszteletét, olybá tűnik, mintha az volna a feladata, hogy *bizonyítsa* a szerző nézeteit. Minden részlet egy-egy tézis alátámasztására hivatott.

*L. Tolsztoj: *Feltámadás*. (Tolsztoj: *Művei*. 7. köt. 18. l.)

A regény e szélsőséges, hivalkodó tendenciózusság ellenére nem hat unalmasan élettelennek. Tolsztoj kivételes mesterségbeli tudással oldotta meg a maga elé tűzött feladatot: az ideologikus társadalomregény fölépítését. Bízvást állíthatjuk, hogy a *Feltámadás* az ideologikus társadalmi regény legkövetkezetesebb és legtökéletesebb példája nemcsak Oroszországban, hanem a világirodalomban is.

Eddig azt vizsgáltuk, milyen formai-művészi jelentősége van a regény konstrukciójában az ideologikus tételnek. Lássuk ezek után, mi ennek a tételnek a tartalma!

Nincs módunk itt Tolsztoj szociális, etikai és vallási nézeteinek mélyebb elemzésére. Ezért a tézis tartalmi vonatkozásaira csak röviden, pár szóban térünk ki.

A regény — már a mottóban — evangéliumi szövegekkel kezdődik, s evangéliumi idézetekkel ér véget (Nyehljudov az Evangéliumot olvassa). E szövegek egyazon alapgondolat alátámasztására hivatottak: megengedhetetlen, hogy ember ember felett ítélkezzen, és megengedhetetlen minden olyan igyekezet is, amely a világban uralkodó gonoszt meg akarja változtatni. Az emberek, akiket Istennek, az élet gazdájának akarata vetett a világba, szolgai alázattal kötelesek teljesíteni az ő akaratát. Ezt az akaratot fejezik ki azok a parancsolatok, amelyek tiltják, hogy felebarátaink ellenében bármiféle erőszakkal éljünk. Az embernek csak önmagán, a lelke mélyén lakozó „én"-jén szabad munkálkodnia (mert csak így juthatunk a bennünk lakozó Isten országához közelebb); ha e parancsnak engedelmeskedik, az ember egyéb dolgai is elrendeződnek.

Amikor Nyehljudov a regény utolsó lapjain rátalál erre a gondolatra, egyszerre azt is megérti, hogyan győzheti le a környezetében eluralkodott töméntelen gonoszságot, amelynek a regény cselekménye során szemtanúja volt: *passzívnak* kell lennie vele szemben, mert csak az ellent nem állással kerekedhet fölébe. „Így vált most világossá előtte az a gondolat, hogy az egyedüli menekvés attól az iszonyatos rossztól, amelynek uralmától az emberiség szenved: ha tudatára ébredünk bűnös voltunknak Isten előtt, és beismerjük, hogy emiatt képtelenek vagyunk másokat akár büntetni, akár megjavítani. Világosan látta: mindaz a félelmetes rossz, aminek a börtönökben tanúja volt, s a rosszat végrehajtó

emberek nyugodt magabiztossága onnan ered, hogy ezek az emberek a lehetetlent akarják véghezvinni: rossz létükre kiirtani a rosszat... ...'De hiszen lehetetlen, hogy ez ilyen egyszerű legyen!' — gondolta magában Nyehljudov, és ugyanakkor kétségtelen bizonyossággal tudta, akármilyen különösnek tetszett is eleinte ez az igazság az ellenkezőjéhez szokott elméjének, tudta, hogy ez a kérdés kétségtelen megoldása, mégpedig nemcsak elméleti, hanem minden tekintetben gyakorlati megoldása. Az örök ellenvetés — mit csináljunk tehát a gonosztevőkkel, hisz csak nem hagyhatjuk őket büntetlenül? — most már nem tántorította meg."*

Ez a tolsztoji ideológia az egész regény szervező elve.

Tolsztoj a regény eszméjét nem elvont erkölcsi és vallásfilozófiai eszmefuttatásokban fejti ki, hanem a művészi alkotás során, konkrét valóságanyagon. S minthogy a Nyehljudov által befutott pálya társadalmilag tipikus életút, ezért kivételes plaszticitással érzékelhetők társadalmi osztálygyökerei és lélektani alapjai is.

Hogyan kerül szembe Nyehljudov a saját életében azzal a problémával, melyre a regény ideológiájának kell megadnia a választ?

Nyehljudovot már kezdetben sem annyira a társadalomban uralkodó rossz gyötörte, s nem ez okozott számára súlyos fejtörést, hanem az, hogy *személyesen részt vesz ő maga is ebben a rosszban.* Éppen ebből a kérdésből, tehát a rossz uralmában való személyes részvétel problémájából fakad Nyehljudov összes élménye és kiútkeresése. Hogyan téphetné ki magát e részességből, hogyan szabadulhatna meg a tömérdek idegen munkát kiszipolyozó komforttól, a parasztok kizsákmányolására alapuló földtulajdontól, hogyan mentesülhetne társadalmi kötelezettségei teljesítése alól — melyekkel maga is hozzájárul a rabság viszonyainak megszilárdításához —, s végül a legfontosabb kérdés: hogyan válthatná meg gyalázatos múltját, Katyusa elleni vétkét?

A rossz uralmában való személyes részvétel kérdése fontosabb Nyehljudov számára, mint az objektíve létező rossz: a személyes vezekléshez és az egyéni tökéletesség sóvárgásához képest az utóbbi csak alárendelt, másodlagos kérdés. Az objektív valóságot és az objektív megoldást sürgető feladatokat elnyelik és magukba oldják a lélek bensőséges

*Uo. 488. 1.

kérdései, a vezeklés, a megtisztulás, a személyes morális üdvösség szubjektív programja. A kérdés már akkor a feje tetején áll, amikor fölmerül: nem az objektíve létező rosszra, hanem csak a benne való személyes részvételre irányul.

A regény ideológiája éppen az utóbbira ad választ.

A kérdésfeltevés módja tehát már eleve meghatározta, hogy ez az ideológia a lelki élet merőben szubjektív közegében bontakozzék ki. A bűneit bánó kizsákmányolónak fölkínál egy tisztán szubjektív kiutat, azokat pedig, akik még nem jutottak el a bűnbánatig se, vezekelni hívja. Viszont még csak föl sem merül, mi legyen a kizsákmányolás áldozataival. Jó nekik: ők semmiben nem vétkesek — őket csak irigyelni lehet.

Tolsztoj a *Feltámadás* írása közben, amikor középponti figurává próbálta megtenni Katyusát, a következőt jegyezte föl naplójába: „Ma nagyot sétáltam. Betértem Konsztantyin Belijhez. Szánalmasnak találtam. Aztán jártam egyet a faluban. Jó a parasztoknak. Minálunk minden gyalázatos."*

A beteg, éhségtől fölpuffadt parasztok tehát szánalmasak, mégis jó nekik, mert nem kell szégyenkezniük. Az irigység azok iránt, kiknek nincsen miért pirulniuk a társadalmi rossz világában, Tolsztoj ekkortájt írott naplóin és levelein vörös fonalként húzódik végig.

A *Feltámadás* ideológiája a kizsákmányolókhoz szól. Teljes egészében abból a programból nőtt ki, amely a nemesség belsőleg elbizonytalanodott, hanyatló, bűnbánó képviselői előtt a megváltás ígéreteként jelent meg. De az ily módon kitűzött feladatok híján voltak minden történelmi perspektívának. Ama osztály képviselői, amelynek már leáldozott a napja, nem lelnek objektív támaszt a külvilágban, nincs történelmi feladatuk és küldetésük — ezért minden figyelmüket befelé, a személyiség lelki ügyeire összpontosítják. Igaz, Tolsztoj ideológiájának több olyan lényeges mozzanata is volt, amely őt a parasztsághoz közelítette, de eszmerendszerének ezek az oldalai nem épültek be a regénybe, s anyagát, amely teljes egészében Nyehljudov, a „bűnbánó nemes" köré sűrűsödött, nem tudták megszervezni.

A regény alapja tehát Tolsztoj-Nyehljudov következő kérdése:

*L. Tolsztoj: *Dnyevnyik*. 7. 1.

„Én, mint az uralkodó osztály tagja, hogyan szabadulhatok meg egyénileg, magános személyiségként a társadalmi rosszból való részesülés terhétől?" A válasz erre a kérdésre: „Külsőleg is, lelkileg is kívül kell helyezkednem a rosszon, s evégből teljesítenem kell az összes, tisztán negatív parancsot."

Teljes egyetértéssel idézhetjük Plehanov szavait, aki Tolsztoj ideológiáját így jellemezte:

„Tolsztojnak, aki képtelen volt tekintetét az elnyomókról az elnyomottakra emelni, más szóval: a kizsákmányolók álláspontjáról a kizsákmányoltak álláspontjára helyezkedni, erejét természetesen arra kellett irányítania, hogy erkölcsileg megjavítsa az elnyomókat, arra buzdítsa őket, hogy mondjanak le helytelen cselekedeteik megismétléséről. Ezért vált erkölcsi hitvallása negatív jellegűvé."*

Az osztályok és rétegek hierarchiájára épülő társadalmi rendben uralkodó társadalmi rossz, melyet Tolsztoj regénye lenyűgöző művészi erővel ábrázolt, ily módon a hanyatló osztály egy képviselőjének szubjektív életlátása által keretezve jelenik meg, tehát olyan ember nézőpontjából, aki kizárólag a belső lelki aktivitás — s így *az objektív, történelmi passzivitás* — útján keresi a kiutat helyzetéből.

Végezetül pár szót arról, mit jelent a *Feltámadás* a mai olvasó számára.

Láttuk, hogy a regényben a kritikai mozzanatok vannak túlsúlyban. Láttuk azt is, hogy a valóság kritikai ábrázolásának igazi, a formát meghatározó ereje az a pátosz, amely áthatja Tolsztoj kíméletlen, nagy művészi szuggesztivitással kifejtett bírálatát. Az ábrázolás során a művészi hangsúlyok sokkal energikusabbak, erőteljesebbek, forradalmibbak, mintsem a vezeklés, könyörgés, ellent nem állás azon tónusai, amelyek éppúgy átszövik a hősök belvilágának bemutatását, mint a regény elvont ideológiai téziseit. A regény fő értékei épp e művészileg bíráló mozzanatok. Azok az írói fogások, amelyekkel ezt Tolsztoj megvalósítja, mindmáig mintául szolgálnak, s fölülmúlni senkinek se sikerült őket.

A szovjet irodalom az utóbbi időben komoly erőfeszítéseket tesz, hogy megtalálja az ideologikus társadalmi regény új formáit. Alighanem épp ez mai irodalmunk legfontosabb és legidőszerűbb műfaja. Az ideolo-

*L. Plehanov: i. m. 445. l.

gikus társadalmi regény — s így végső soron a tendenciaregény — teljesen jogosult művészi forma. Esztétikai jogosultságát csak naiv előítéletek, felszínes esztéticizmus vonhatta kétségbe, ezekhez nincs okunk ragaszkodni.* Vitathatatlan tény viszont, hogy a tézisregény az egyik legnehezebb és a legtöbb buktatóval fenyegető regényforma. Túl erős benne a csábítás a legkisebb ellenállás irányába: az író vagy az ideologikus mozzanatoknak ad a kelleténél nagyobb hangsúlyt, és a valóságot ezek puszta illusztrációjává degradálja, vagy az ellentétes irányban téved el, és az ideológiát az ábrázoláshoz szerves belső összefüggés nélkül, védjegyek és absztrakt szentenciák alakjában férceli hozzá. Szerfölött nehéz feladat elvont társadalmi, ideológiai tézisekre úgy fölépíteni az egész művészi anyagot, hogy közben ne sorvadjon el, ne aszalódjon meg a benne rejlő konkrét, eleven élet.

Tolsztoj kivételes művészettel oldotta meg ezt a feladatot. A *Feltámadás,* mint az ideologikus társadalmi regény nagy példája, számos tanulsággal szolgálhat napjaink írói útkereséseihez.

*Másfelől a hozzájuk ragaszkodó francia és angol regények jó részét teljes lelki nyugalommal a szépirodalom határain kívülre lehetne zsuppolni.

A SZÓ A KÖLTÉSZETBEN ÉS A PRÓZÁBAN

1.

A regénystílus kérdését egészen a XX. századig nem világították meg oly módon, hogy a regénynyelv (a szépprózai nyelv) stilisztikai sajátosságából kiindulva láttak volna hozzá a feladat megoldásához. A regényt hosszú időn keresztül csupán elvont ideológiai szempontokból és publicisztikai megközelítésben vizsgálták. A stilisztika konkrét kérdéseit vagy teljességgel megkerülték, vagy csak mellékesen és minden elvi megalapozás nélkül érintették: a szépprózа nyelvét egyszerűen a szó szorosabb értelmében vett költői nyelvhez sorolták, és kritikátlanul alkalmazták rá is a hagyományos stilisztika kategóriáit (és ennek alapját, a trópusok elméletét); vagy pedig beérték azzal, hogy önmagukban üres jelzőkkel méltassák a nyelvi stílust — „kifejező", „érzékletes", „erőteljes", „világos" stb. —, anélkül azonban, hogy ezeknek a fogalmaknak valamennyire is meghatározott és végiggondolt stilisztikai értelmet adtak volna.

A múlt század végére, a merőben elvont ideológiai vizsgálódások ellenhatásaképp, megerősödött az érdeklődés a szépprózа mint alkotás konkrét kérdései, a regény és a novella technológiai problémái iránt. Ám ami a stilisztika problémakörét illeti, a helyzet mit sem változott: szinte kizárólag a — szó tág értelmében vett — kompozicionális problémákra fordították a figyelmüket. Viszont ahogy korábban, úgy jelenleg sincsen egy elvi s ugyanakkor konkrét — a kettő egymástól elválaszthatatlan —, a regény (és a novella) stilisztikai sajátosságainak föltárására irányuló módszer. Továbbra is a hagyományos stilisztika szellemében fogant véletlen megfigyelések dominálnak, amelyek még csak nem is érintik a szépprózа igazi lényegét.

Igen elterjedt és mindmáig jellegzetes álláspont, hogy a regény nyelve

valamiféle művészeten kívül álló, minden különleges, sajátszerű stilisztikai megmunkáltságtól mentes közeg. Mivel nem leltek rá a regény nyelvében arra a — szűkebb értelemben vett — tisztán költői formaalakításra, amit kerestek, ezért mindennemű művészi jelentést elvitatnak tőle, és úgy kezelik, mintha — miként a beszélt nyelv vagy az értekező próza — pusztán a közlés művészi szempontból közömbös eszköze volna.*

Ez az álláspont teljességgel fölmenti a kutatót a regény stilisztikai elemzésének kötelessége alól, egészében kiiktatja a regény stílusának kérdését, és lehetővé teszi az elemzés leszűkítését a tisztán tematikus szempontokra.

Mindamellett éppen az 1920-as években változik a helyzet: a regény prózanyelve lassacskán teret kezd magának hódítani a stilisztikán belül. Egyrészt ekkortájt egész sor konkrét stíluselemzés lát napvilágot a regényprózáról; másrészt számos kísérlet történik arra is, hogy elvileg tudatosítsák és meghatározzák a szépprózát a költészettől megkülönböztető sajátosságokat.

Ám éppen ezek a konkrét elemzések és elvi tisztázásra törekvő kísérletek mutatták meg teljes világossággal, hogy mind a hagyományos stilisztikai kategóriák, mind pedig az ezek alapját alkotó költői, művészi nyelvfogalom tökéletesen alkalmazhatatlan a regény nyelvére. Ez utóbbi végül is az egész stilisztikai gondolkodás próbakövének bizonyult, egyszeriben leleplezte e gondolkodás szűkösségét és azt, hogy voltaképpen inadekvát a szépirodalmi nyelv létének összes szférájával.

Minden kísérlet, amely a regénypróza konkrét stíluselemzését tűzte

*Még az 1920-as években írta V. M. Zsirmunszkij: „Míg a lírai költemény, amely a szavak gondolati és hangzásbeli megválasztása és összekapcsolása tekintetében egyaránt a *szépirodalom* fogalmába tartozó alkotás, mert összes eleme az esztétikai elgondolás megvalósítását szolgálja, Lev Tolsztoj regénye, amely a kompozíció szempontjából szabad, a nyelvet nem a hatás művészileg jelentéssel bíró elemeként használja, hanem semleges közegként vagy jelek rendszereként, s e jelek önála — akárcsak a köznapi beszédben — a kommunikatív funkciónak rendelődnek alá, s ezáltal bennünket a tematikus elemeknek a nyelvtől elvonatkoztatott mozgásába vonnak be. Az ilyen *irodalmi alkotást* nem nevezhetjük *szépirodalmi* alkotásnak — vagy ha mégis, akkor egészen más értelemben, mint egy lírai költeményt." (*K voproszu o 'formalnom metogye'* l. Zsirmunszkij: *Voproszi tyeorii lityeraturi* című kötet. Academia, Leningrád, 1928. 173. l.)

maga elé, vagy zátonyra futott a regényíró nyelvének merőben nyelvészeti leírásán, vagy beérte azzal, hogy kiszakította a regényből azokat a stíluselemeket, amelyek beilleszthetők voltak — vagy legalábbis beilleszthetőknek tűntek — a hagyományos stilisztika kategóriáiba. A regény és a regénynyelv stilisztikai teljessége mind az első, mind a második esetben kicsúszik a kutató kezéből.

A regény mint egész sokstílusú, több szólamú, több nyelvi réteget magába foglaló jelenség. A kutató mindig többféle, eltérő fajtájú stilisztikai egységre bukkan benne, amelyek esetenként más és más nyelvi rétegekben helyezkednek el, és különböző stilisztikai törvényszerűségeknek vannak alárendelve.

A regény egésze általában a kompozicionális-stilisztikai egységek következő alaptípusaira bontható fel:

1. közvetlen szerzői — irodalmi-művészi — elbeszélés (ennek valamennyi válfajával);

2. a mindennapi, szóbeli elbeszélés különféle formáinak stilizációja (szkaz);

3. a félirodalmi (írott) mindennapi elbeszélés különféle formáinak stilizációja (levelek, naplók stb.);

4. az irodalmi, ám a művészeten kívül eső szerzői beszéd különböző formái (erkölcsi, filozófiai, tudományos fejtegetések, szónoki deklamációk, néprajzi leírások, jegyzőkönyvi tudósítások stb.);

5. a hősök egyénített beszédstílusa.

E különböző eredetű stílusegységek a regénybe bekerülve egységes művészi rendszerré állnak össze, és az egész mű magasabb stílusegységének rendelődnek alá, amely már nem azonosítható egyetlen benne működő egységgel sem.

A regény műfajának stilisztikai sajátossága éppen ezeknek az alárendelt, de viszonylag mégis önálló — esetleg akár más nyelvű — egységeknek az egész magasabb egységében való összefonódása: a regény stílusa — több stílus egybekapcsolódása; a regény nyelve — „nyelvek" rendszere. Ha a regény nyelvéből bármelyik elemet kiemeljük, úgy ezt legközvetlenebbül mindig az az alárendelt stilisztikai egység határozza meg, amelynek közvetlenül része: a hős egyénített beszédstílusa, az elbeszélő köznapi, élőbeszédes előadásmódja, levél stb. Ez a legközelebbi egység szabja meg az adott elem nyelvi és stilisztikai képét

(a szókincs, a szemantika, a mondattan szempontjából egyaránt). Ez az elem azonban a legközelebbi stílusegységgel együtt egyszersmind beletartozik a teljes regény stílusába is, meghatározott hangsúlya van az egészen belül, részt vesz az egész által hordozott egységes gondolat fölépítésében és kifejtésében.

A regény művészi egységbe szervezett, társadalmilag különböző beszédmódok, sőt, néha különböző „nyelvek", egyéni beszédstílusok összekapcsolódása. Az egységes nemzeti nyelv belső rétegződése különféle rétegnyelvekre, egyes csoportnyelvekre, szakmai zsargonokra, különböző műfajok nyelveire, egymástól eltérő nemzedékek és életkorok nyelvére, irányzatok nyelvére, némely tekintélyek által meghonosított nyelvekre, különböző körök és futó divatok nyelveire, társadalmilag, politikailag kiemelt napok vagy akár órák nyelvhasználatára (minden napnak megvan a maga sajátos jelszava, szókészlete, akcentusa) — ez a minden egyes nyelvben föllelhető belső rétegződés az adott nyelv történelmi létezésének bármelyik pillanatában a regényműfaj nélkülözhetetlen előfeltétele: a regény a nyelv belső szociális tagolódására és az ebből kinövő beszédindividualizációra hangszereli témáit, az egész benne ábrázolt és kifejezett tárgyi és fogalmi világot. A szerzői beszéd, a fiktív elbeszélők beszéde, a regénybe applikált egyéb műfajok, a hősök beszéde — mind, mind csupán olyan kompozicionális alapegységek, amelyek segítségével a regény nyelvi sokrétegűsége létrejöhet; mindegyikük feltételezi a társadalmi rétegszólamoknak, illetve azok viszonylatainak és kapcsolatainak (ez utóbbiak többé-kevésbé mindig dialogizált alakban jelentkeznek) gazdagságát. Ezek a különleges viszonylatok és kapcsolatok a kijelentések és a nyelvek között, a témának ez a mozgása a nyelvek és beszédmódok szövevényén keresztül, a társadalmi nyelvi sokrétűség szerteágazó sugaraira és cseppjeire való széttöredezése, dialogizálódása: ezek azok a tulajdonságok, amelyek a regény-stilisztika alapvető sajátosságát alkotják.

A hagyományos stilisztika nem ismeri a nyelvek és stílusok efféle magasabb egységbe rendezését, nincsen megfelelő módszere a regényben összekapcsolódó különböző nyelvek sajátos szociális dialógusának megragadásához. Ezért van az, hogy stíluselemzései nem a regény teljességére, hanem csupán egyes alárendelt stílusegységekre irányulnak. A kutató így elsiklik a regényműfaj legdöntőbb vonása mellett, mintegy

elvéti a kutatás tárgyát, és a regénystílus helyett voltaképp valami egészen mást vizsgál. Zongorára transzponál egy szimfonikus témát.

A tárgy ilyen fölcserélésének két típusa figyelhető meg: az első esetben a regénystílus elemzése helyett a kutató az író nyelvének — jobbik esetben a regény „nyelveinek" leírását nyújtja; a másodikban kiemel egyet a több alárendelt stílus közül, és úgy elemzi, mintha ez egyben a teljes regénynek a stílusa volna.

Az első esetben a stílus elszakad mind a műfajtól, mind a műtől, pusztán nyelvi jelenségnek tetszik, az adott mű stilisztikai egysége pedig vagy valamilyen individuális nyelvi egységgé („individuális dialektussá"), vagy individuális beszéd egységévé (parole) változik át. Ami a nyelvi, nyelvészeti jelenséget stilisztikai egységgé alakítja át, az eszerint az álláspont szerint épp a beszélő egyénisége: ez tölti be a stílusteremtő tényező funkcióját.

Számunkra jelen esetben érdektelen, mit kíván kimutatni a regénystílus elemzésének ez a típusa: az író valamilyen egyéni dialektusát (szókincsét, mondatszerkesztési sajátosságait) akarja-e felszínre hozni, vagy pedig a műnek mint valamely nyelvi egésznek, „megnyilatkozásnak" jellegzetességeit tárja-e fel. A stílus értelmezése mindkét esetben ugyanúgy Saussure fölfogását tükrözi: itt is, ott is a közös nyelvnek — a közös nyelvi normák rendszerének — egyénítése értendő rajta. Ezzel viszont a stilisztikából vagy az egyéni nyelvek sajátos nyelvészete, vagy a megnyilatkozások nyelvészete lesz.

Az itt tárgyalt állásponttal összhangban tehát a stílus egysége egyfelől nyelvi egységet jelent (közös normatív formák rendszerét), másfelől pedig a magát ebben a nyelvben realizáló egyediség egységét.

Ez a két előfeltétel kétségkívül nélkülözhetetlen a legtöbb verses költői műfajban, jóllehet még ott sem merítik ki és határozzák meg a mű stílusát. A költő egyéni nyelvének és szóhasználatának, a nyelvi és beszédelemek ábrázolóerejének legpontosabb és legteljesebb leírása sem jelenti még a műalkotás stíluselemzését, minthogy ezek az elemek a nyelv rendszeréhez vagy a beszéd rendszeréhez tartoznak — vagyis csak meghatározott nyelvi egységek részei, de nem épülnek be a mű rendszerébe, amely pedig egészen másféle törvényszerűségeknek engedelmeskedik, mint a nyelv és a beszéd nyelvészeti rendszerei.

Ám ismét ki kell jelentenünk: a legtöbb költői műfajban a nyelvi

rendszer egysége, valamint a költő ebben közvetlenül realizálódó nyelvi és szóhasználati individualitásának egysége (és egyszerisége) a költői stílusnak nélkülözhetetlen előfeltételei. A regényben viszont ezek a feltételek nemcsak szükségtelenek, hanem — mint mondottuk — az igazi regénypróza előfeltétele épp a nyelv belső rétegezettsége, a többféle társadalmi szóhasználat és az egyéni hangvételek különbözősége.

Ezért kétszeresen is félrevezető eljárás, ha a regény stílusát fölcseréljük a regényíró egyéni nyelvhasználatával (feltéve, ha ez egyáltalán kibogozható a regény „nyelveinek" és „beszédmódjainak" egymásba fonódó rendszerében); ezzel éppen a regény stílusának leglényegesebb vonása torzul el. Ez a fölcserélés elkerülhetetlenül oda vezet, hogy a regényből csupán azokat az elemeket emeljük ki, amelyek elhelyezhetők egy egységes nyelvi rendszer keretein belül — ezekben a szerző nyelvi egyénisége direkt közvetlenséggel fejeződik ki. A regény teljessége, valamint e teljesség kompozíciója a több nyelvű, több szólamú, különböző stílusú elemekből — kívül rekednek az efféle kutatás horizontján.

Ez az első típus, amelynél a regény stilisztikai elemzésének tárgya fölcserélődik. Itt nem megyünk bele mélyebben e típus különböző változataiba, amelyeket rendszerint az olyan fogalmak eltérő használata határoz meg, mint a „nyelvi egész", a „nyelv rendszere", az „egyéni szerzői nyelv- és szóhasználat", valamint a stílus és a nyelv (egyszersmind a stilisztika és a nyelvtudomány) közötti viszony felfogásában mutatkozó nézetkülönbségek. Az ilyen típusú elemzés összes lehetséges változatában — mivelhogy valamennyi kizárólag egyetlen nyelvet és egyetlen, ebben a nyelvben közvetlenül kifejeződő szerzői individualitást ismer — a regény stílusának leglényegesebb vonása reménytelenül kisiklik a kutató kezéből.

Az itt tárgyalt fölcserélés második típusa ugyan már nem a szerző nyelvét veszi célba, hanem a regény stílusát — de ezt a stílust leszűkíti a regény valamely egyetlen alárendelt — és viszonylagos önállósággal rendelkező — egységére.

A regénystílust többnyire azonosítják az „epikus stílus" fogalmával, és a hagyományos stilisztika megfelelő kategóriáit alkalmazzák rá. Eközben a regényből csupán az epikus ábrázoló elemeket emelik ki (leginkább a direkt szerzői beszédet). Ezzel elmossák azt a mélyreható különbséget, ami a tisztán epikai és a regényszerű ábrázolásmód kö-

zött van. A regény és az eposz különbözőségeit a legtöbbször csak kompozicionális és tematikai megvilágításban veszik szemügyre.

Más esetekben a regény stílusának egyéb elemeit szakítják ki, ezeket tartva az adott konkrét alkotás legjellegzetesebb sajátosságainak. Így például az elbeszélő elemet nemcsak az objektív ábrázolásmód szempontjából lehet nézni, hanem a szubjektív kifejezőerő (expresszivitás) szempontjából is. Ki lehet emelni a mindennapi, nem irodalmi elbeszélés (élőbeszéd-imitáció, szkaz) elemeit vagy a tematikus közlésekre orientált mozzanatokat (például a kalandregény elemzésénél).* Végül a regényből kiragadhatók a tisztán dramatikus elemek is, és így az elbeszélő mozzanatok a regény szereplői között folyó párbeszédek egyszerű kommentálására redukálódnak. Ugyanakkor a nyelvek rendszere a drámában alapvetően másképp szerveződik, s így másképp is hangzanak ezek a nyelvek, mint a regényben. Nincsen egy átfogó nyelv, amely dialogikusan hol az egyik, hol a másik nyelvhez fordulna, nincsen egy második, átfogó, témán kívüli (nem dramatikus) dialógus sem.

Mindezek az elemzési típusok inadekvátak nemcsak a teljes regényre, de még arra az egy elemre vonatkozóan is, amelyet a regényből — mint annak alapvető stilisztikai meghatározóját — kiemelnek. Ugyanis ez az elem, ha kiszakítjuk a többivel való kölcsönhatásából, megváltoztatja stilisztikai értelmét, és megszűnik az lenni, ami a regényben valóban volt.

A regénystílus kérdéseinek jelenlegi állása tökéletesen nyilvánvalóvá teszi, hogy a hagyományos stilisztika egyetlen kategóriája és módszere sem képes megragadni a regénynyelv művészi sajátosságait, specifikus életét a regényen belül. A „költői nyelv", a „nyelvi egyéniség", a „kép", a „szimbólum", az „epikus stílus" és minden egyéb olyan általános kategória, melyeket a stilisztika kidolgozott és alkalmazott — de úgyszintén az összes konkrét stilisztikai eljárás, amit e kategóriákhoz hozzákapcsoltak (bármily nagy különbségek mutatkoznak is értelmezésükben a kutatók között) —, egytől egyig ugyanúgy egynyelvű és egystílusú műfajokra, vagyis a szó szűkebb értelmében vett költői műfajokra irányulnak. Ezzel a kizáró beállítottsággal függ össze a hagyomá-

*Minálunk a szépprózа stílusát a formalisták elsődlegesen e két utóbbi szempontból tanulmányozták: vagy az élőbeszédet imitáló elemekben határozták meg a szépprózа legjellemzőbb ismérveit (Eichenbaum), vagy a szüzsét alkotó informatív elemekben (Sklovszkij).

nyos stilisztikai kategóriák egész sor lényegi sajátossága, de korlátja is. Ezek a kategóriák — akárcsak a költői nyelvnek az a filozófiai koncepciója, amely alapjukat alkotja — mind túlontúl szűkek és merevek ahhoz, hogy a szépprózá, a regény nyelvét befogadják.

A stilisztika és a művészetfilozófia így lényegében dilemma elé került: a regényt — és természetesen a vonzáskörében álló szépprózá egészét — művészietlen vagy kvázi-művészi műfajnak fogják fel, vagy pedig radikálisan felülvizsgálják a költői nyelvnek azt a felfogását, amelyre az egész hagyományos stilisztika épül, és annak valamennyi kategóriáját meghatározza.

Ezt a dilemmát azonban korántsem mindenki ismerte fel. A többség nem hajlik a költői nyelv alapvető filozófiai koncepciójának radikális felülvizsgálatára. Sokan még csak nem is látják, és nem is ismerik el, hogy az a stilisztika (és az a nyelvészet), melynek szellemében dolgoznak, filozófiai gyökerekből táplálkozik, és elutasítanak mindennemű elvi filozófiai tisztázást. A különálló és egymástól izolált stilisztikai megfigyelések és lingvinisztikai leírások mögött többnyire meg sem látják a regény nyelvének elvi problémáit. Mások viszont, bár biztosabb elvi bázison állnak, a nyelv és a stílus értelmezésében a következetes individualizmus hívei. A stílus jelenségeiben elsősorban a szerző egyéniségének direkt kifejeződését keresik, márpedig ez a felfogás a legkisebb mértékben sem segíti elő az alapvető stilisztikai kategóriák kellő irányú felülvizsgálatát.

Elvileg elképzelhető azonban az említett dilemma egy másfajta megoldása is: újra elő lehet venni a rég sutba dobott retorikát, hiszen az egész szépprózá századokon át ennek hatáskörében szerepelt. Elvégre ha visszaállítjuk a retorikát ősi jogaiba, nem kell elhagynunk a költői nyelv régi felfogásának kereteit, bízvást besorolhatjuk a regény prózájának minden olyan elemét a „retorikai formák" alá, amely a tradicionális stilisztikai kategóriák Prokrusztész-ágyában nem fér el.*

*A kérdés efféle megoldása felé a poétikában különösen a formális módszer hajlott: hiszen amennyiben a retorikát sikerül visszahelyezni régi jogaiba, rendkívül megerősödnek a formalista pozíciók. A formalista retorika a formalista poétika szükségszerű kiegészítése. Az orosz formalisták teljesen következetesen jártak el, amikor arról beszéltek, hogy a poétika föltámasztásával együtt életre kell kelteni a retorikát is (l. ezzel kapcsolatban B. Eichenbaum: *Lityeratura*. Priboj, Leningrád, 1927. 147—148. l.)

A dilemma ilyetén megoldására tett javaslatot annak idején teljes elvi következetességgel G. Spet, aki a szépprózát és ennek legteljesebb megvalósulását, a regényt, teljes egészében a költészeten kívül rekeszti, és a tisztán retorikai formákhoz sorolja.*

G. Spet a következőket írja a regényről: „Alighogy tudatosítjuk és megértjük, hogy az erkölcsi propaganda jelenkori formái — *a regény* — nem *költői* műformák, hanem merőben retorikai kompozíciók, szóval alighogy eddig eljutunk, egyszerre egy, csak nagy nehézségek árán legyőzhető akadály tornyosul elénk: az az általánosan elterjedt vélemény, amely a regénynek ennek ellenére bizonyos esztétikai jelentőséget tulajdonít."**

Spet egyértelműen tagadta, hogy a regénynek bármiféle esztétikai jelentősége volna. A regény nála művészietlen retorikai műfaj, „az erkölcsi propaganda jelenkori formája"; művészi nyelvnek csak a költői nyelvet ismeri el (az említett értelemben).

Hasonló álláspontot fejtett ki V. Vinogradov is *A szépprózá*ról című munkájában, amelyben a szépprózá problémáját teljesen a retorika hatáskörébe utalta. Jóllehet a „költői" és a „retorikai" fogalmainak alapvető filozófiai meghatározásában igen közel kerül Spethez, Vinogradov mégsem oly paradox módon következetes: a regényt ő szinkretikus, kevert formának („hibrid képződménynek") látja, és nem tartja kizártnak azt sem, hogy a retorikai elemek mellett költőiek is lehetnek benne.***

Ez az álláspont, amely a regény prózáját mint tisztán retorikus képződményt teljes egészében a költészet határain kívülre tolja, alapjaiban elhibázott ugyan, ám mégis van néhány elvitathatatlan erénye. Elvileg megalapozottan jut benne kifejezésre, hogy a jelenkori stilisztika a maga filozófiai-nyelvi bázisával alkalmatlan a regénypróza sajátos vonásainak megragadására. Továbbá a retorikai formákhoz való fordulásnak önmagában is nagy heurisztikai jelentősége van. A retorikus nyelv, ha sor kerül sokoldalú, eleven változatosságának alapos kutatására, elkerülhetetlenül mélyreható forradalmasító szerepet fog játszani mind a nyelvtu-

*Először az *Esztyetyicseszkije fragmenti,* majd — teljesebb formában — a *Vnutrennyaja forma szlova,* (GIZ, Moszkva, 1927.) című munkáiban.

**Vnutrennyaja forma szlova. 215. l.

***V. V. Vinogradov: *O hudozsesztvennoj proze* (A szépprózáról). GIZ, Moszkva—Leningrád, 1930. 75—106. l.

dományban, mind a nyelvfilozófiában. A retorikus formákban — amennyiben helyesen és elfogulatlanul közeledünk hozzájuk — plasztikus élességgel bontakoznak ki a szó, a nyelv olyan oldalai is (a szó belső dialogikussága, valamint ennek kísérő jelenségei), melyeket mindeddig nem vettek figyelembe, és nem ismerték föl a nyelv életében betöltött hatalmas jelentőségüket. Ebben látjuk a retorikus formák általános módszertani és heurisztikai szerepét a nyelvészetben és a nyelvfilozófiában.

Ugyanilyen nagy a retorikus formák speciális jelentősége a regény megértése szempontjából is. Az egész szépprózа — és ezen belül a regény is — a legszorosabb genetikai rokonságban áll a retorikus formákkal. De később, a regény egész további fejlődése során is, a legszorosabb kölcsönhatás állott fenn — hol békés formákban, hol egymás elleni küzdelemben — közte és az élő retorikus — publicisztikai, erkölcsi, filozófiai stb. — műfajok között, és alighanem e kölcsönhatás nem volt kisebb annál, ami a regényt a művészi — epikai, drámai és lírai — műfajokhoz fűzte. Azonban eme állandó kölcsönhatás ellenére a regény nyelve megtartja minőségi különállását, és nem azonosítható a retorikus nyelvvel.

A regény — művészi műfaj; így a regény nyelve költői nyelv, jóllehet a költői nyelv jelenkori felfogásának határain belül valóban nem helyezhető el. Ennek a felfogásnak az alapját különböző korlátozó feltevések alkotják. Maga a koncepció, történelmi változásainak egész folyamatában — Arisztotelésztől napjainkig — mindig bizonyos „hivatalos" műfajokat tartott elsősorban szem előtt, és a művészeti-ideológiai élet meghatározott történelmi tendenciáihoz kötődött. Ezért számos jelenség kiszorult látóköréből.

A nyelvfilozófia, a nyelvészet és a stilisztika posztulátumai: a beszélő egyszerű és közvetlen viszonya „saját" egységes és egyetlen nyelvéhez, valamint e nyelv egyszerű realizációja az individuum monológszerű megnyilatkozásában. Lényegében mindössze két pólust ismernek a nyelv életében, és e kettő között helyezik el az összes számunkra megragadható nyelvi és stilisztikai jelenséget. Ezek a pólusok: 1. az *egységes nyelvi rendszer,* 2. az e nyelvet beszélő *individuum.*

A nyelvfilozófia, a nyelvészet és a stilisztika különféle irányzatai

a „nyelvi rendszer", a „monológszerű megnyilatkozás", a „beszélő individuum" fogalmainak koronként — a legszorosabb összefüggésben e korok konkrét poétikai és ideológiai stílusaival — változó jelentésárnyalatokat adtak ugyan, alapjaiban azonban tartalmuk változatlan maradt. Ezt a tartalmi alapot az európai nyelvek konkrét társadalmi-történelmi sorsa, az ideológiai nyelv alakulása és azok a különleges történelmi feladatok határozták meg, amelyeket az ideológiai nyelv bizonyos társadalmi szférákban, történelmi fejlődésének meghatározott szakaszaiban megoldott.

A nyelvek sorsa, valamint az említett feladatok szabták meg az ideológiai nyelv bizonyos műfaji variánsait, ezek determináltak meghatározott nyelvi-ideológiai irányzatokat, és végül kialakítottak a nyelvről — és ezen belül a költői nyelvről — mint az összes stílusirányzat alapjáról egyfajta filozófiai koncepciót is.

Ezek az alapvető stilisztikai kategóriák épp annak köszönhetik erejüket, hogy a történeti sors és az ideologikus nyelv feladatai hívják létre őket — viszont ugyanakkor ebből fakadnak korlátaik is. Mindig bizonyos társadalmi csoportok nyelvi-ideológiai eszmélésének történelmileg éppen aktuális erői dobták a felszínre és alakították ki őket; e kategóriák elméletileg fejezték ki ezeket az aktív, eleven nyelvet teremtő erőket.

Ezek az erők: *a nyelvi-ideologikus világ egyesítésének és centralizációjának erői.*

Az egységes nyelv kategóriája a nyelvi egyesítés és centralizáció történeti folyamatának teoretikus kifejezése, benne a nyelvben ható centripetális erők kapnak hangot. Az egységes nyelv nincs adva, hanem mindig csak feladva: feladatot jelöl, és a nyelv életének minden pillanatában szemben áll a fennálló beszédkülönbségekkel. Mégis reális mint olyan erő, amely újra és újra legyűri ezt a soknyelvű állapotot, határt szab a nyelvben ható széthúzó erőknek, biztosítja a kölcsönös érthetőség egy bizonyos minimumát, és végül az uralkodó beszélt (mindennapi) és irodalmi nyelv, a „helyes nyelvhasználat" valóságos, bár mindig viszonylagos egységében kristályosodik ki.

A közös egységes nyelv: nyelvi normák rendszere. Ezek a normák azonban nem objektíve szükségszerűek, hanem a nyelvet éltető-teremtő erők, amelyek a nyelven belüli differenciák leküzdése, a nyelvi-ideoló-

giai gondolkodás egységesítése és centralizációja irányába hatnak, és a sokrétűen tagolt nemzeti nyelven belül vagy az elismert irodalmi nyelv szilárd és állandó magvát hozzák létre, vagy pedig a már kialakult irodalmi nyelvet védelmezik a növekvő nyelvi differenciálódástól.

Nem a közös nyelv absztrakt nyelvészeti minimumára gondolunk, amelynek feladata az, hogy szavatolja a gyakorlati kommunikáció során a megértés *minimumát*. A nyelvet mi nem absztrakt grammatikai kategóriák rendszerének vesszük, hanem *ideológiai tartalmakkal telített* nyelvnek, világszemléletnek, sőt, konkrét véleménynek — a mi felfogásunk szerint vett nyelv tehát az ideológiai élet összes szférájában a kölcsönös megértés *maximumát* teszi lehetővé. Ezért az egységes nyelv a konkrét nyelvi-ideológiai egyesítés és centralizáció irányában ható erőket fejezi ki, amelyek eltéphetetlen szálakkal kapcsolódnak a társadalmi-politikai és a kulturális centralizáció különféle folyamataihoz.

Arisztotelész poétikája, Szent Ágoston poétikája, az „igazság egységes nyelvének" középkori egyházi poétikája, a neoklasszicizmus karteziánus poétikája, Leibniz absztrakt grammatikai univerzalizmusa (az „univerzális grammatika" eszméje), Humboldt konkrét ideologizmusa — árnyalati eltéréseik mellett is — egyaránt a társadalom nyelvi és ideológiai életének azonos centripetális erőit fejezik ki, egyaránt az európai nyelvek centralizációját és egységesülését segítik elő. Egy uralkodó nyelvnek (nyelvjárásnak) a többi fölé kerekedése, némely nyelv kiszorulása, leigázása s egy „igazi" nyelv általi „felvilágosítása", a barbárok és az alsóbb társadalmi rétegek nyelvének beolvadása a kultúra és az igazság egységes nyelvébe, az ideológiai rendszerek kanonizálódása, a filológia a maga kutatási módszereivel, amelyek ismertté tették a holt — tehát gyakorlatilag egységes — nyelveket, az indoeurópai nyelvtudomány, amely a nyelvek sokaságától egy egységes protonyelvhez jutott el: ezek voltak azok a tényezők, melyek a lingvisztikai és stilisztikai gondolkodásban meghatározták az egységes nyelv kategóriájának tartalmát és erejét, valamint alkotó, stílusszervező szerepét a költői műfajok többségében, amelyek maguk is a nyelvi-ideológiai élet ugyanazon centripetális erővonalaiban jöttek létre.

De a nyelv életének centripetális erői, jóllehet csupán az „egységes nyelvben" öltenek testet, hatnak a soknyelvű közegben is. A nyelv, történetének akármelyik pillanatában nézzük, nemcsak a szó szorosabb

értelmében vett nyelvi dialektusokra (formálisan főleg hangtani nyelvi jegyek alapján elkülönböző nyelvekre) tagolódik, hanem — és számunkra itt ez a lényeges — különböző társadalmi-ideológiai nyelvekre is: társadalmi csoportok, „szakmák", „műfajok", nemzedékek stb. nyelveire. Az irodalmi nyelv, ha ebből a szempontból nézzük, csupán e sokrétű nyelvek egyike, másfelől pedig ő maga éppúgy különböző — műfaji, irányzatok szerinti stb. — nyelvekre tagolódik. Ez a nyelvi tagoltság és differenciáltság a nyelv életének nemcsak statikája, hanem dinamikája is: a különféle nyelvek széttagoltsága és sokrétűsége mindaddig tágul és mélyül, amíg a nyelv élő és fejlődésképes; a centripetális erőkkel egyidejűleg szakadatlanul hatnak a nyelvben centrifugális erők is, a nyelvi-ideológiai centralizációval és egységesüléssel párhuzamosan állandóan működnek a decentralizáció és a szétválás irányában ható folyamatok is.

A beszélő szubjektum minden egyes kijelentése a centrifugális és a centripetális erők ütközési pontja. Centralizáló és decentralizáló, az egyesítés és a szétválás irányába ható folyamatok keresztezik benne egymást; nemcsak a szubjektum saját nyelvével — mint annak a beszéden belüli individualizációjával — függ össze, hanem kapcsolódik a nyelv differenciálódási folyamatához is, aktívan részt vesz benne. A kijelentések eme aktív részvétele az eleven nyelvi differenciálódásban nem kevésbé lényeges a kijelentések nyelvi jellegének és stílusának meghatározásánál, mint az egységes nyelv normatív-centralizáló rendszerével való összhangjuk. Minden kijelentés egyszerre része az „egységes nyelvnek" (a centripetális erőknek és tendenciáknak) és a társadalmi-történelmi soknyelvűségnek (a centrifugális, szétfeszítő erőknek).

Ez nem más, mint egy adott nap, korszak, társadalmi csoport, műfaj irányzat stb. nyelve. Bármely *kijelentésnek* elkészíthető az olyanfajta konkrét és átfogó elemzése, amely az adott kijelentést mint a nyelv két egymással harcoló tendenciájának ellentmondásos, feszült egységét tárja föl.

Az a valóságos közeg, melyben a kijelentés él és formálódik, mint nyelv mindig dialogizáltan sokrétű, anonim és társadalmi jellegű sor, viszont mint individuális kijelentés, konkrét, tartalommal teli és hangsúlyozott.

Míg a költői műfajok alapvető válfajai a nyelvi-ideológiai élet

egységesítő és centralizáló, centripetális erőinek befolyása alatt fejlődnek, a regény és azok az egyéb prózai műfajok, melyek a regény vonzáskörébe tartoznak, a decentralizáló, centrifugális erők hatására alakultak ki. Miközben a költészet a társadalom és az ideológia hivatalos felső szféráiban a művészeti-ideológiai világ kulturális, nemzeti, politikai centralizációjának feladatát teljesítette, az alsóbb régiókban, a mutatványosok és vásári komédiások emelvényein csúfondáros többnyelvűség harsogott, itt kifiguráztak minden „nyelvet" és dialektust, fejlődött a fabliau-k és a bohózatok, az utcadalok, a mondókák, az anekdoták irodalma; itt ismeretlen volt bármely nyelvi centrum; itt a költők, a tudósok, a szerzetesek, a lovagok stb. „nyelvei" eleven vidor játék tárgyai voltak, minden „nyelv" egy-egy álarc — és nem létezett egyetlen valódi és vitathatatlan nyelvi arculat.

Az alsóbb műfajokban kialakult nyelvi sokrétűség nem egyszerűen csak eltért a hivatalosan elismert irodalmi nyelvtől — és ennek műfaji változataitól —, vagyis az adott nemzet és az adott korszak nyelvi-ideológiai életének nyelvi centrumától, hanem annak tudatos ellentétét alkotta. Parodizáló, polemikus éllel fordult szembe a kor hivatalos nyelveivel: dialogizált többnyelvűséget képezett.

A nyelvfilozófia, a nyelvészet és a stilisztika, mivel maguk is a nyelvi élet centralizáló tendenciáinak medrében keletkeztek és alakultak, vizsgálódási körükön teljesen kívül rekesztették a nyelvfejlődés centrifugális erőit megtestesítő dialogizált többnyelvűséget. Ezért maradt számukra megragadhatatlan a nyelv dialogikus volta, melyben a szociális és nyelvi nézőpontok harca, nem pedig egyéni akaratok nyelven belüli harca vagy logikai ellentmondás jutott kifejezésre. Mindamellett egészen a legutóbbi időkig szinte egyáltalán nem tanulmányozták a nyelvészet és a stilisztika szempontjából az egy nyelven belüli dialógusok (drámai, retorikai, ismeretközlő, mindennapi dialógusok) természetét sem. Bízvást állíthatjuk, hogy a nyelv dialogikus mozzanata és valamennyi ezzel kapcsolatos jelenség mind a mai napig a nyelvtudomány horizontján kívül rekedt.

A stilisztika pedig teljesen süketnek bizonyult a dialógus elemzésénél. Az irodalmi műalkotást a stilisztika olyan zárt és öntörvényű egészként gondolta el, melynek elemei zárt rendszert képeznek, önmagukon kívül semmit, semmilyen más kijelentéstípus figyelembevételét sem tételezik.

A műalkotás rendszerét a nyelvi rendszer analógiájaként fogták fel, amely nem kerülhet dialogikus kölcsönviszonyba más nyelvekkel. A stilisztika szempontjából minden műalkotás öntörvényű és zárt szerzői monológ, amelynek önnön határain kívül csupán a passzív hallgatósággal kell számolnia. Ha a műalkotást úgy képzeljük el, mint valamilyen dialógus replikáját, melynek stílusát az határozza meg, hogy milyen viszonyban van ez a replika — a beszélgetés egészében — ugyanezen dialógus többi replikájával, akkor a hagyományos stilisztika szempontjából nem találunk olyan adekvát módszert, amely az ilyen dialogizált stílus természetét föltárhatná. Az idetartozó legélesebb, legszembeszökőbb megnyilvánulásokat — a polemizáló, a parodizáló, ironizáló stílust — rendszerint nem poétikai, hanem retorikai jelenségnek minősítik. A stilisztika minden stílusjelenséget az adott öntörvényű és zárt kijelentés monologikus kontextusába préssel bele, egyetlen kontextus tömlöcének a mélyére veti, ezért ezek nem feleselhetnek más kijelentésekkel, ez utóbbiakkal nem érintkezhetnek, s így nem realizálhatják stiláris jelentésüket — be kell érniük annyival, amennyit a maguk zárt kontextusában hordozhatnak.

A nyelvfilozófia, a nyelvészet és a stilisztika — az európai nyelvi-ideológiai élet nagy centralizációs tendenciáinak érdekében — elsősorban a sokféleségben megjelenő *egység* keresését tekintették feladatuknak. Ez a kizárólagos *„egységre való beállítódás"* a nyelvek életének jelenében és múltjában a nyelvelmélet figyelmét a szó legszilárdabb, legállandóbb, legkevésbé változékony és legegyértelműbb — főleg *fonetikai* — mozzanataira összpontosította, azokra tehát, amelyek a legtávolabb esnek a szó változékony társadalmi jelentésének szférájától. A reális, ideológiai tartalmakkal telített „nyelvi tudat", amely a beszéd és a nyelv valóságos differenciáltságának alapját alkotja, a kutatás látómezején kívülre szorult. Ugyanez az egységre való beállítottság magyarázza mindazon nyelvi műfajok (beszélt nyelvi, retorikai, szépprózai stb.) mellőzését, amelyek a nyelvben működő decentralizációs tendenciák hordozói voltak, vagy legalábbis lényegi szálakkal kötődnek a nyelv sokrétű voltához. A nyelvi sokrétűség tudata, belső differenciáltságának kifejezése az irodalmi élet különféle specifikus formáiban és jelenségeiben a nyelvészeti és stilisztikai gondolkodásra semmiféle határozott befolyást nem gyakorolt.

Éppen ezért a nyelv és a szó érzékelésének azt a sajátos módját, amely a stilizációkban, az élőbeszédes imitációban (szkaz), a paródiákban, a nyelvi maszkírozás számtalan formájában, a „nem közvetlen beszédben" és olyan más, ezeknél bonyolultabb művészi formában öltött testet, amelyek szintúgy több nyelvű anyagból szerveződtek, s témáikat nyelvileg hangszerelték, s amellyel a regénypróza jellegzetes és mély példaképeinél — Grimmelshausennél, Cervantesnál, Rabelais-nál, Fieldingnél, Smollettnél, Sterne-nél és másoknál — találkozunk, nem lehetett elméleti szempontból megfelelőképp tudatosítani és föltárni.

A regénystilisztika problémái jellegüknél fogva szükségessé teszik, hogy érintsük a nyelvfilozófia több olyan elvi kérdését, amelyeket a nyelvészeti és stilisztikai vizsgálódások mind ez idáig szinte teljesen elkerültek: a szó életét és viselkedését a nyelvi sokrétűség, a beszédstílusok tarka világában.

2.

Szinte teljesen kívül rekedtek a nyelvfilozófia, a nyelvészet, valamint a reájuk épülő stilisztika látókörén a szó sajátos jelenségei, amelyek abban gyökereznek, hogy a szó eredendően dialogikus, szemben ugyanannak a nyelvnek a többi megnyilatkozásával, dialogikus ugyanannak a nemzeti nyelvnek a határain belül más „társadalmi nyelvek" közegében, és — végül — ugyanannak a kultúrának, ugyanannak a társadalmi-ideológiai látómezőnek a határain belül a többi nemzeti nyelv közegében.*

Tagadhatatlan ugyan, hogy az utóbbi évtizedekben már mutatkozott némi érdeklődés a nyelvtudományban és a stilisztikában e jelenségek iránt, ám még távolról sem állíthatjuk, hogy ezek alapvető és átfogó jelentősége a nyelv életének összes szférájában tudatossá vált.

A szó dialogikus irányultsága a kívülről hozott szavak közegében —

*A nyelvészet csupán azokat a mechanikus (társadalmilag nem tudatosult) nyelvi kölcsönhatásokat és keveredéseket ismeri, amelyek az absztrakt nyelvi (fonetikai és morfológiai) elemekben visszatükröződnek.

s itt közömbös, milyen mértékűek és jellegűek azok — új és fontos művészi lehetőségeket nyit meg a nyelv előtt, lehetőséget biztosít ama különleges *prózai művésziség* kibontakozásához, amely leginkább, legmélyebben a regényben teljesedik ki.

A továbbiakban a szó dialogikus orientációjának különböző formáira és fokozataira, valamint az ezzel kapcsolatos sajátos szépprózai lehetőségekre összpontosítjuk figyelmünket.

A szó a hagyományos stilisztika felfogásában csak önmagáról (vagyis saját kontextusáról), saját tárgyáról, saját közvetlen expressziójáról és saját egyetlen és egységes nyelvéről vesz tudomást. Minden más szót, ami kontextusán kívül fekszik, csak mint a nyelv merőben semleges szavát, mint semmihez se tartozó szót, mint egyszerű beszédlehetőséget képes elgondolni. A hagyományos stilisztika értelmezése szerinti közvetlen szó a tárgyra irányulva mindig csupán magának e tárgynak az ellenállásába ütközik (csak a tárgy nyelvi kimeríthetetlensége, mondhatatlansága készteti megtorpanásra), de a tárgyra irányultságát soha nem tartóztatja föl más szavak érdemi és sokfelől ható ellenereje. Senki nem gördít útjába akadályt, senki nem kezd vele vitába.

Az élő szó azonban nem mindig egyformán szembesül tárgyával: a szó és tárgya, a szó és a beszélő személyiség között az ugyanarra a tárgyra, ugyanarra a témára vonatkozó másfajta, tőle idegen szavak rugalmas, gyakran alig áthatolható közege terpeszkedik. És a szó stilisztikai szempontból éppen azáltal nyerheti el individuális arculatát, hogy élénk kölcsönhatásba kerül ezzel a sajátos közeggel.

Bármely konkrét szó (megnyilatkozás) úgy találja meg a tárgyát, amelyre irányul, hogy az már előbb is minden esetben korlátok közé volt fogva, viták és értékelések tárgya volt, más szavak ködösítő homálya vagy éppen fényköre lengte körül. A tárgyat keresztül-kasul átjárják, átszövik a rá vonatkozó idegen gondolatok, nézőpontok, értékelések, hangsúlyok. A szó ezért, midőn tárgya felé tör, minden esetben a tőle idegen szavak, értékelések és hangsúlyok általa fölkavart üledékének sűrű, dialogikus közegébe hatol be, maga is belefonódik a bonyolult kölcsönkapcsolatok szövedékébe; lesznek, amelyekkel együtt fut tovább, lesznek, amelyeket elutasít, lesznek, amelyeknek keresztezi az útját; és mindez lényegesen alakíthatja a szót, nyomot hagyhat összes jelentés-

rétegén, árnyaltabbá teheti kifejezőerejét, befolyásolhatja egész stiláris arculatát.

Az élő megnyilatkozás, amely meghatározott történelmi pillanatban, társadalmilag meghatározott közegben hangzik el, ezernyi hasonló dialogikus szálat rezdít, amelyekkel a társadalmi-ideológiai tudat e megnyilatkozás adott tárgyát már körülfonta; következésképp, e társadalmi dialógus aktív résztvevője lesz. Mi több, a megnyilatkozás éppen ebből a dialógusból nő ki, feleselő továbbfolytatását képezi, nem pedig valahonnan a semmiből jut el a tárgyhoz.

A tárgy szó által történő fogalmi rögzítése bonyolult aktus: az összes már „megmagyarázott" és „megvitatott" tárgy egyfelől tisztázottnak vehető ugyan, viszont másfelől ködburokba is fogják a különböző nyelvi megközelítésekben rávonatkozó külső elemek, a sokrétű társadalmi vélekedés,* és a szó mindig ebbe a bonyolult fény-árnyék játékba lép be, ezzel telítődve nyerheti csak el saját értelmezési és stilisztikai kontúrjait. A tárgy nyelvi meghatározását az teszi bonyolulttá, hogy a tárgyban olyan *dialogikus kölcsönhatások* működnek, amelyek a róla kialakított másfajta szociális és nyelvi tudatosítások és magyarázatok egyes mozzanataira reflektálnak. A művészi ábrázolást, a tárgy „képét" mélyen áthatja a nyelvi intenciók e dialogikus játéka — mivel ezek az intenciók épp az adott tárgyban szembesülnek és csomósodnak össze —, és nemcsak nem fojtja meg a képet, hanem annak aktivizáló-szervező erejévé válhat. Ha ezt az *intenciót,* ezt a *tárgyra való beállítottságot* a nyelvben a fénysugár hasonlatával próbáljuk érzékeltetni, azt mondhatnánk, hogy a színek és a fény eleven, megismételhetetlen játékát az általunk teremtett látványban nem a szónak az adott tárgyon belüli fénytörése váltja ki — mint a szűkebb értelemben vett költői nyelv, az „izolált szó" kép-trópusai játékának esetében —, hanem a másféle szavak, megítélések és hangsúlyok azon közegének fénytörő hatása, amelyen a tárgyat célba vevő fénysugárnak át kell hatolnia: a szó tár-

*Igen jellemző ebben a vonatkozásban a tárgy beszéd általi elfedése ellen újra és újra föllángoló harc (az eredendő tudathoz, az ősi tudathoz, a magában való tárgyhoz, a tiszta érzethez való visszatérés eszméje) a rousseau-izmusban, a naturalizmusban, az impresszionizmusban, az akmeizmusban, a dadaizmusban, a szürrealizmusban és még több hasonló irányzatban.

gyat övező szociális atmoszférája a kép körvonalait sokértelmű fényjátékokba oldja.

A szó, amikor ebben a — vele szemben idegen jelentés-vonatkoztatási módoktól és hangsúlyoktól telített — közegben önmaga egyértelművé tételére és önálló expresszivitásra törekszik, csak úgy tehet szert eredeti stiláris arculatra és tónusra, ha e dialogikus folyamat egyes mozzanataival konszonáns, másokkal pedig disszonáns viszonyt tart fenn.

Ilyen tehát a *szépprózai képalkotás,* és különösen a regény képalkotó módszere. A közvetlen nyelvi intenció a regény atmoszférájában megengedhetetlen naivitás, sőt, lényegében nem is valósítható meg, mivel a naiv viszony az igazi regényben a formán felül polemikus töltést kap — következésképp maga is dialogizált (például a szentimentális regényekben, Chateaubriand-nál, Tolsztojnál). A kép ilyen dialogizált fölépítése fölbukkanhat valamennyi költői műfajban, így még a lírában is (anélkül persze, hogy ezek alaptónusát megadná).* De ez a fajta ábrázolás teljes bonyolultságában és mélységében, ugyanakkor művészileg is végérvényes alakban csak a regény műfajának közegében bontakozhat ki.

A szűkebb értelemben vett költői megjelenítésben (a trópusok általi megjelenítésben) minden cselekvés — a szó általi megjelenítés egész dinamikája — a nyelv (valamennyi járulékos mozzanatával) valamint a tárgy (valamennyi járulékos mozzanatával) között megy végbe. A szó mintegy feltöltődik célba vett tárgyának kimeríthetetlen gazdagságával és ellentmondásos belső változatosságával, ennek „szűzi", „szóval még nem illetett" természetével; ezért tulajdon kontextusán kívül semmiféle egyéb előzetes tételezést nem kell tekintetbe vennie (leszámítva természetesen maguknak a nyelvi lehetőségeknek gazdagságát). A szó itt éppúgy nem törődik a tárgyát körülövező ellentmondásos nyelvi tudatosítások korábbi történetével, mint ahogy zárójelbe teszi e tudatosítások legalább olyan sok szólamból összetevődő jelenét is.

A prózaíró számára ellenben a tárgy mindenekelőtt éppen saját elnevezéseinek, meghatározásainak és megítélésének ezt a sokszólamú társadalmi változatosságát tárja föl. A prózaíró előtt nem a tárgy szűzi

*A horatiusi líra, Villon, Heine, Laforgue, Annyenszkij és sokan mások — bármennyire különböző jelenségek is.

teljessége és kimeríthetetlensége bontakozik ki, hanem azoknak az utaknak, ösvényeknek és kaptatóknak a sokfélesége, melyeket a társadalmi tudat vágott magának a tárgyban. A prózaíró a tárgy belső ellentmondásaival egy időben pillantja meg a körülötte kavargó sokféle társadalmi nyelvet is, azt a bábeli nyelvzavart, amely ott gomolyog minden tárgy körül; a tárgy immanens dialektikája összefonódik a körülötte örvénylő szociális dialógussal. A tárgy a prózaíró számára olyan sokrétű szólamok centruma, amelyek kórusában neki is hallatnia kell saját hangját; ezek a szólamok alkotják a saját írói hangnak azt a nélkülözhetetlen hátterét, amely nélkül kivehetetlenek volnának, „nem hangoznának" e saját hang megkülönböztető szépprózai árnyalatai sem.

A prózaíró a tárgy e szociális sokrétűségét fogja egy olyan kiteljesedett képbe, amelyet minden részletében dialogikus visszhangok, ennek a soknyelvűségnek az összes lényeges hangjára és tónusára ráfelelő, művészileg kiszámított rezonanciák hatnak át. De — mint erről már szóltunk — minden nem művészi prózanyelv is — beszélt nyelvi, retorikai vagy tudományos — csak a „már mondott", a "már tudott", a „már kialakult közítélet" stb. közegében irányulhat a tárgyra. A szó dialogikus orientációja olyan jelenség, amely természetesen mindenfajta nyelvre jellemző. Minden eleven nyelvnek ez a természetes beállítottsága. A szó a tárgyhoz vezető útjának minden állomásán, bármilyen irányba indul is, másik idegen szóba ütközik, amellyel szükségszerűen élő, feszült kölcsönviszonyba lép. Csak a mítosz Ádámja, aki elsőként adott nevet az előtte még szóval sosem érintett, szűzi világnak, csak egy ilyen magányos Ádám kerülhette meg teljesen a szavaknak azt a kölcsönös dialogikus egymásra hatását, amely az egyazon tárgyra vonatkozó különböző szavak között elkerülhetetlenül fellép. A konkrét, történelmileg létező emberi beszéd számára ez nem adatott meg: a szó csupán feltételesen és csupán egy bizonyos határig vonatkoztathatja el magát.

Annál különösebb, hogy a nyelvfilozófia és a nyelvészet leginkább éppen a szónak ezt a dialógusból kiszakított, művi úton feltételes közegbe helyezett alakját vette alapul, ezt tekinti normálisnak (még ha sokszor deklarálja is a dialógus primátusát a monológgal szemben). A dialógust csak a beszédszervezés kompozicionális formájaként vizsgálták, viszont a szó belső dialogikusságát — mind replikában, mind monologikus megnyilatkozásban —, amely áthajtja annak egész struktúrá-

ját, minden expresszív- és jelentésrétegét, szinte teljesen elhanyagolták. Holott épp a szó e belső dialogikusságának van kivételes stílusszervező ereje; nem vesz föl külsőleg, kompozicionálisan dialogikus formákat, nem válik le külön aktusként a tárgy közvetlen nyelvi megfogalmazásától. A szó belső dialogikussága a jelentéstan, a mondattan és a kompozíció egy sor olyan sajátosságában jut kifejezésre, amelyeket a nyelvészet és a stilisztika ez ideig egyáltalán nem tanulmányozott (mint ahogy mellesleg elhanyagolta a közönséges dialógus szemantikai sajátosságainak a vizsgálatát is).

A szó a dialógusból, annak replikájaként születik, dialogikus kölcsönhatásban formálódik a tárgyra vonatkozó más szóval. A szó dialogikusan rögzíti a tárgyat, amelyre irányul.

Ezzel azonban korántsem merítettük ki a szó belső dialogikusságát. A szó nemcsak a tárgyban ütközik másik szóval. Minden szó *válaszra* vár, és szükségképp mélyen befolyásolja az általa előlegezett válasz-szó lehetőségének a körét.

Az élőbeszédben, a társalgásban a szó közvetlenül és nyers nyíltsággal áll rá az utána következhető válaszszóra: provokálja és előlegezi az utóbbit, és már előre mintegy hozzászerveződik. A szó egyfelől a már mondott szavak atmoszférájában hatol előre, másfelől — ezzel egyidejűleg — a ki ugyan még nem mondott, ám a megjelenítésre épp őáltala már előkészített és anticipált válasz-szó befolyása alá is kerül. Minden igazi dialógusra ez jellemző.

Minden retorikai forma, amely kompozicionális felépítését tekintve monologikus, számít a hallgatóra, illetve annak reakciójára. Olyannyira általános ez, hogy rendszerint épp a hallgatóra való ráhangolódást tekintik a retorikai nyelv alapvető konstitutív mozzanatának.* A retorikai formákra kétségtelenül jellemző, hogy a konkrét hallgatóhoz való viszonyt és ennek a hallgatónak a meglétét beépítik a retorikai nyelv külső szerkezetébe. A válaszra hangoltság itt teljesen nyílt, burkolatlan és konkrét.

Az, hogy a mindennapi dialógus és a retorikai formák ennyire

*L. V. Vinogradov: *O hudozsesztvennoj proze* című könyvében a „Ritorika i poetyika" című fejezetet — 75. l. és kk. —, ahol régi retorikák meghatározásait idézi.

nyíltan a hallgatóságra és a válaszra hangolódnak, a nyelvészek figyelmét is magára vonta. Ők azonban többnyire itt is megtorpantak a hallgató számításba vételének merőben kompozicionális formáinál és nem néztek utána, hogy ez milyen hatást fejt ki a jelentés és a stílus mélyrétegeire. Csak a stílus azon oldalait vették tekintetbe, melyeket az érthetőség és világosság követelményei határoznak meg — tehát éppen azokat, amelyek a belső dialogikusságtól mentesek, a hallgatót csak mint a szavak jelentésének passzív felfogóját, és nem mint aktívan válaszoló és feleselő lényt veszik számba.

A beszélt nyelvi dialógust és a retorikai formákat az jellemzi, hogy teljesen nyíltan számolnak a hallgatóval és a tőle jöhető válasszal (és ezt kompozíciós eszközökkel is kiemelik); de az összes másfajta nyelvi alakzat is úgy szerveződik, hogy válaszra kész, értő befogadóra állítják be — igaz, ez a beállítódás többnyire nem válik le önálló aktusként, és kompozicionális szempontból sincsen kiemelve. A válasz megértésére való felkészülés alapvető erő, amely tevékenyen részt vesz a szó megformálásában; tehát ez a megértés *aktív,* és a szó mindenkor úgy érzékeli, mint valamely őt gazdagító ellenállást vagy fölerősítő közeget.

A nyelvfilozófia és a nyelvtudomány csak a szó passzív megértését ismeri — és ezt is elsősorban a köznyelv síkján —, tehát amivel foglalkoznak, az csupán a megnyilatkozások *semleges jelentésének* a megértése, nem pedig *aktuális értelmük* appercipiálása.

Egy adott megnyilatkozás nyelvi jelentése csak nyelvi hátterébe ágyazódva érthető, aktuális értelmét viszont azoknak az egyéb konkrét megnyilatkozásoknak a háttere határozza meg, amelyek ugyanarra a témára vonatkoznak. A kijelentés értelmét tehát a különböző vélekedések, szempontok és értékelések háttere határozza meg, amely — mint láttuk — bonyolítja minden egyes szónak a tárgyhoz vezető útját. Csakhogy a külső elemeknek ez a sokszólamú közege a beszélő számára nem a tárgyban van adva, hanem hallgatójának a lelkében, ahol mint válaszoktól és ellenvetésektől terhes *befogadói háttér* működik. Minden konkrét megnyilatkozás éppen a megértésnek erre a — nem nyelvi, hanem tárgyi-expresszív — appercepciós hátterére hangolódik rá. *A megnyilatkozás és a külső elem új módon ütközik össze,* és ez új, sajátos hatást gyakorol a stílusára.

A *nyelvi jelentés* passzív megértése tulajdonképpen egyáltalán nem

tekinthető megértésnek, nem több a megértés egyik absztrakt mozzanatánál; de még a megnyilatkozás értelmének, a beszélő intenciójának ennél némileg konkrétabb *passzív* fölfogása is — amennyiben megmarad a tiszta passzivitás, a tiszta receptivitás szintjén — a megértendő szóba nem visz új elemet, csupán mechanikusan tükrözi azt, és a legmagasabb cél, amit maga elé tűzhet, legfeljebb a megértendő szóban már eleve benne rejlő jelentések lehetőség szerint teljes reprodukálása. A megértés itt egyetlen ponton sem hágja át a szó éppen adott kontextusának határait, és semmivel sem teszi gazdagabbá azt, amit meg akar érteni. Ezért még ha a beszélő tekintetbe veszi is az efféle passzív megértést, pusztán ennek révén szavaihoz semmi újat nem adhat hozzá, nem gyarapíthatja őket semmiféle újabb tárgyi vagy expressziós mozzanattal. Hiszen az olyan merőben negatív követelmények, amelyek csak a tisztán passzív megértés talajáról nőhetnek ki — például a világosság, a meggyőzőerő, a szemléletesség stb. —, a beszélőt mindig befagyasztják saját kontextusába, saját világképébe, soha nem ösztökélik arra, hogy túllépjen ennek határain; ezek a követelmények teljes mértékben immanensek a beszélő saját nyelvhasználatával, és nem feszítik szét értelmi és kifejezésbeli zártsága falát.

A valóságos, eleven beszédben minden egyes megértés aktív: a megértendő szó benne mindig a *saját* tárgyi és kifejezésbeli horizont határain belülre kerül, és elkerülhetetlenül egybeforr a válasszal, a megértendő szó „ingere" által motivált ellenvetéssel vagy helyesléssel. Bizonyos értelemben — mint aktív indíték — épp a válasz játssza a főszerepet: ez lazítja föl a megértés előtt a talajt, ez aktivizálja és magnetizálja azt a közeget, melyben a megértésnek működnie kell. A megértés csupán a válaszban érik be. A megértés és a válasz dialektikusan egybeforrottak, kölcsönösen termelik és zárják ki egymást, egyik a másik nélkül nem képzelhető el.

Íly módon tehát az aktív megértés, mikor a megértendő szót a ráirányuló megértés olyan körébe vonja be, amely a korábbi kontextusához képest új, bonyolult kölcsönhatások, összecsengések és diszharmóniák rendszerét hozza létre a megértendővel szemben, új mozzanatokkal árnyalja-gyarapítja ez utóbbit. Pontosan ilyen megértéssel számol a beszélő is. Ezért amikor a hallgatóra ráhangolódik, minden alkalommal valamilyen, a hallgatóról feltételezett sajátos látókörre, világszemléletre

számít, és ezzel a számítással egyben tökéletesen új mozzanatokat is visz szavaiba: eközben ugyanis a különböző kontextusok, különböző látásmódok, különböző horizontok, különböző kifejezési és hangsúlyrendszerek, különböző szociális „nyelvek" kölcsönösen hatnak egymásra. A beszélő arra törekszik, hogy szavait és az azokat meghatározó világképet tartani tudja a megértésnek a sajátjáétól eltérő közegében is, és eközben dialogikus viszonyt létesít e számára külső szemléletmód egyes mozzanataival. A beszélő betör a hallgató — számára idegen — horizontjába, idegen területen, a hallgató befogadói közegében építi föl saját megnyilatkozásait.

A szó belső dialogikusságának ez az új típusa nem azonos azzal, amelyet úgy határoztunk meg, mint „külső elemmel való ütközést magán a tárgyon belül"; itt e szembesülés színtere nem a tárgy, hanem a hallgató szubjektív látóköre. Ezért ez a dialogikusság inkább szubjektív-pszichológiai és — gyakran — esetleges természetű, néha tüntetően alkalmazkodó, néha pedig kihívóan polemikus. Igen gyakran előfordul — kiváltképp a retorikai formák esetében —, hogy ez a hallgatóságra való ráhangolódás és a szó innen eredő belső dialogikussága egyszerűen maga alá temeti a tárgyat: a konkrét hallgató meggyőzése kizárólagos feladattá válik, és ezzel a szót akadályozza tárgyának formálásában.

A tárgyon belüli és az anticipált hallgatói válaszban található külső elemhez való kétféle dialogikus viszony — jóllehet lényegüket tekintve különböznek, és a szóban más- és másféle stíluseffektusokat hívnak életre — igen szorosan, a stilisztikai elemzés számára szinte megkülönböztethetetlenül egymásba is fonódhat.

Így például Tolsztoj nyelvére a kiélezett belső dialogikusság a jellemző, ez a nyelv azonban egyszerre dialogizált a tárgyban és a feltételezett olvasó világképében, amelynek sajátos értelmezési és kifejezésbeli rendszerét Tolsztoj mindig kivételes érzékenységgel fogja fel. Ennek a — többnyire polemikus színezetű — dialogizáltságnak e két szála rendkívül szorosan fonódik össze stílusában: Tolsztoj nyelve még a leg-„líraibb" kifejezésekben és a leg-„epikusabb" leírásokban is a tárgyat kusza folyondárként körülövező soknyelvű társadalmi-nyelvi tudat különféle szálaival harmonizál vagy disszonál (leginkább disszonál), s eközben energikusan vitázó indulattal nyomul be az olvasó dologi képzeteinek és értékeléseinek világába — azzal az állandóan hangsúlyozott

céllal, hogy az aktív olvasói megértés appercepciós bázisán rajtaüssön, és azt sarkaiból kifordítsa. Tolsztoj ebben a vonatkozásban a XVIII. századnak — főleg Rousseau-nak — az örököse. Ennek a következménye, hogy Tolsztoj azt a soknyelvű szociális tudatot, amellyel polemizál, nemegyszer leszűkíti a legközvetlenebb kortársi tudat, az „aznapi" kortársi tudat körére; azaz nem a korszak, hanem a nap szociális tudatával vitázik — ennek következtében dialogikussága — amely nála majd mindig polemizálást jelent — végtelenül konkréttá válik. Ez az oka annak, hogy bár expresszív erővel megformált stílusából mindig határozottan kihalljuk e dialogikusságot, a „helymeghatározást" elősegítő irodalomtörténeti kommentárokat mégis hiába keressük: semmit nem tudunk meg a szövegből arról, hogy az adott tónus konkrétan mivel cseng össze és mivel szemben disszonáns — és mégis, ez a disszonancia vagy összecsengés a stílus funkciójának részét alkotja.* Igaz, az efféle végletes — sokszor tárcaszerű — konkrétság csak a másodrendű mozzanatokra, a tolsztoji nyelv belső dialogikusságának felhangjaira jellemző.

A szó belső dialogikusságának általunk vizsgált jelenségeiben — melyeket a külsődleges, kompozicionális dialógustól megkülönböztetendő nevezünk belsőknek — a külső elemhez, a más megnyilatkozáshoz való viszonyítás a stílus feladatkörébe tartozik. A stílus szervesen foglalja magában a kívülre utalást, azaz a stílus belső elemeinek kölcsönös összefüggését a rajta kívüli idegen kontextus elemeivel. A stílus belpolitikáját (az elemek összekapcsolásának módját) külpolitikája (az idegen szóhoz való viszonyulás) határozza meg. A szó mintegy határon él, a saját és az idegen szövegkörnyezet határán.

De ugyanilyen kettős életet folytatnak az összes reális dialógus replikái: mindig az egész dialógus szövegösszefüggésében alakulnak és nyerik el értelmüket, vagyis olyan nyelvi közegben, amely — a beszélő szempontjából nézve — saját és idegen — a partner részéről elhangzó — megnyilatkozásokból áll. Egyetlen replikát sem lehet a saját és az idegen szavaknak ebből az elegy kontextusából kiszakítani úgy, hogy az továbbra is megtartsa jelentését és tónusát. Önmagában csupán szerves része a sokszólamú teljességnek.

*L. Borisz Eichenbaum *Lev Tolsztoj* című könyvét — 1. köt. —„Priboj" Leningrád, 1928., ahol sok ezzel összefüggő anyag található: itt tárja föl például a szerző a *Családi boldogság* aktuális kontextusát.

A belső dialogikusság jelensége — mint már említettük — bár különböző mértékben, de megfigyelhető a szó életének minden területén. Míg azonban a nem művészi — mindennapi, retorikus, értekező — prózában a dialogikusság rendszerint önálló, elkülönült nyelvi aktussá terebélyesedik, és vagy nyíltan dialógussá, vagy az idegen szóval szembeni elhatárolódás és polémia egyéb, kompozicionálisan kifejezett, szembetűnő formáivá bomlik ki, a művészi prózában — kiváltképp a regényben — belülről hatja át már a tárgy szó által történő puszta rögzítését és expresszszív meghatározását is, átalakítja a nyelv egész szemantikáját és szintaktikai felépítését. A kölcsönös dialogikus iránymódosítás itt mintegy magának a szónak lesz az eseménye, belülről jeleníti meg és dramatizálja a szó valamennyi mozzanatát.

A — szűkebb értelemben vett — költői műfajok legtöbbje, mint említettük, nem él a szó belső dialogikusságában rejlő művészi lehetőségekkel; a dialogikusság itt nem épül be a mű „esztétikai objektumába", hanem a költői nyelvben feltételesen érvényét veszti. Ezzel szemben a regényben éppen a belső dialogikusság válik a prózastílus egyik leglényegesebb momentumává, s művészileg egészen sajátos módon dolgozzák fel.

Ám a belső dialogikusság kizárólag ott válhat ilyen alapvető formaalkotó erővé, ahol az egyének közötti szólambeli különbségeket és ellentmondásokat a társadalom általános soknyelvűsége termékenyíti meg, ahol a dialogikus hangzásdisszonanciák nemcsak a szó fogalmi jelentéseinek felszínén láthatók — mint a retorikai műfajokban —, hanem lehatolnak a szó legmélyebb rétegeiig, magát a nyelvet, a nyelvben kifejeződő világlátást (a szó belső formáját) teszik dialogikussá; ahol a szólamok dialógusa közvetlenül sarjad ki a nyelvek össztársadalmi dialógusából; ahol minden idegen megnyilatkozás egyszersmind társadalmilag idegen nyelvként is hangzik; ahol a szónak az idegen megnyilatkozások közegében való orientációja átvezet abba az állapotba, melyben ugyanannak a nemzeti nyelvnek a határain belül, de tőle társadalmilag elkülönült nyelvek között kell magának utat törnie.

A szűkebb értelemben vett költői műfajok a szó természetes dialogikusságát művészileg nem használják ki; a szó itt beéri önmagával, és nem vet számot a határain kívül eső másfajta megnyilatkozásokkal.

A költői stílus feltételesen el van zárva a külső elemektől, a tőle idegen szóval fennálló kapcsolataitól, nem is lehet ki rájuk.

Ugyanilyen távol áll a költői stílustól az is, hogy kitekintsen más nyelvekre, másféle szókincs, másféle szemantika, másféle szintaktikai formák stb. lehetőségére, szóval az eltérő nyelvi látásmódok lehetőségére. Ebből következik, hogy a költői stílustól távol áll saját nyelve korlátozottságának, történeti jellegének, társadalmi meghatározottságának és sajátszerűségének érzékelése, és így távol áll tőle az a fajta kritikus, kívülálló viszony is, amely képes arra, hogy az éppen használt nyelvben a sokszólamú társadalom számtalan nyelve közül mindössze az egyik lehetőséget lássa, amely nem adja oda magát, egész értelmét kizárólagosan ennek az egyetlen nyelvnek.

Természetesen a történelemben soha nem létezett még költő, aki — mint környezetének pezsgő sokszólamúságában és soknyelvűségében élő ember — ne érzékelte volna (valamilyen mértékben) a saját nyelv ilyetén viszonylagosságát; azonban ez az érzékelés művének *költői stílusában* nem kapott helyet, nem borította föl ezt a stílust, nem siklatta át prózára — azaz a költőt nem változtatta prózaíróvá.

A költői műfajokban a művészi tudat — melyen a szerző összes értelmezési és kifejezésbeli intenciójának egységét értjük — teljes egészében immanens a nyelvvel; közvetlenül, megszorítások és distanciák nélkül, teljes egészében ez utóbbiban fejezi ki magát. A költő nyelve — a költő vára: a költő a legvégsőkig, oszhatatlanul azon belül van, s minden formát, minden szót, minden fordulatot ezek közvetlen rendeltetésének megfelelően használ (mondhatnánk: „idézőjel nélkül"), vagyis úgy kezeli őket, mint saját elgondolásának tiszta, közvetítésektől mentes kifejezését. A költő, bármilyen erős „szülési fájdalmakat" élt is át az alkotás folyamán, a kész műbe már csak olyan nyelvet engedett be, amely engedelmes hangszerként minden ponton egybeesett a szerzői elgondolással.

A nyelv a költői alkotásban mint kétségbevonhatatlan, félbeszakíthatatlan, mindent magába foglaló nyelv valósítja meg önmagát. Amit a költő egyáltalában megláthat, megérthet és elgondolhat, azt kizárólag az adott nyelven át, e nyelv belső formáiban láthatja, értheti és gondolhatja el, és semmi nem létezik, ami szükségessé tenné, hogy önnön maradéktalan kifejezése végett — az éppen adott mellett — egy másik nyelvet is igénybe kelljen vennie. A költői műfajok nyelve olyan egységes

és egyedüli *ptolemaioszi világ,* melyen kívül semmi más nem létezik, és semmi másra nincsen szükség. A költői stílus számára szervesen elérhetetlen a nyelvi univerzumok — s ezzel egyben a gondolkodás- és a kifejezésbeli univerzumok — sokféleségének eszméje.

A költészet világát — akármilyen ellentmondásokat és kilátástalan konfliktusokat hoz is a költő benne felszínre — mindig az egységes, magabízó szó sugárzása hatja át. Az ellentmondások, a konfliktusok, a kételkedés a tárgyon, a gondolatokon, az élményeken, egyszóval az anyagon belül maradnak és nem fúrják innen át magukat a nyelvbe. A költészetben a szónak, még mint a kétely szavának is, kétségbevonhatatlannak kell lennie.

A költői stílussal szemben lényegi követelmény, hogy egyenletes és közvetlen felelősséget viseljen az egész mű nyelvéért, *saját nyelvének* tekintse, teljesen szolidáris legyen minden mozzanatával, egész tónusával, valamennyi árnyalatával, azaz hogy beérje egyetlen nyelvvel és egyetlen nyelvi tudattal. A költő soha nem teheti meg, hogy saját költői tudatát, saját elgondolásait szembehelyezze azzal a nyelvvel, amelyet használ, mivel teljes egészében azon belül van maga is, s ezért a stílus határain belülről nem teheti azt a tudatosítás, a reflexió, a viszonyítás objektumává. Számára a nyelv csak *belülről,* saját intenciójának működésében adott, nem pedig kívülről, a maga objektív sajátszerűségeiben és korlátozottságában. A nyelv efféle közvetlen, feltétel nélküli intencionalitása, önmagán belülisége és ezzel egyidejű objektív — társadalmilag és történelmileg korlátozott nyelvi realitásként való — felmutatása a költői stílus nyújtotta lehetőségeken belül nem egyesíthető. A költői stílusnak és a költői stílus monologikus hangoltságának közvetlenül intencionális — tehát nem tárgyi-karakterisztikus — individualitása kizárólag abban az esetben valósulhat meg, ha a nyelv egyedüli és egységes.

Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a költői műbe a többnyelvűség vagy a másnyelvűség egyáltalán nem hatolhat be. Igaz, ennek a lehetőségei itt mindig korlátozottak: tágasabb mozgásterületet a soknyelvűség számára csak az „alacsonyabb rendű" költői műfajok — a szatirikus, komikus stb. formák — biztosítanak. A „többnyelvűség", a más jellegű társadalmi-ideologikus nyelvek mindamellett betörhetnek a tisztán költői műfajokba is, különösen a szereplők beszédén keresztül. A többnyelvűség itt azonban tárgyiag jelenik meg. Lényegében úgy mutatják be,

mint idegen *testet, nem ugyanabban a rétegben* helyezkedik el, ahol az adott mű valóságos nyelve: itt nem ábrázoló szó, hanem a szereplő ábrázolt gesztusa. A többnyelvűség elemei itt nem a másik nyelv jogán szerepelnek — amely a maga sajátos szempontjait hozza magával a műbe, amelyen olyasmit is el lehet mondani, melyre a saját nyelv nem alkalmas —, hanem az ábrázolt dolog jogán. És erről az idegen ábrázolandóról a költő a saját nyelvén szól. Amikor egy idegen világot akar megvilágítani, nem folyamodik evégett idegen nyelvhez is, amely ezzel a világgal adekvátabb. A prózaíró ellenben — mint látni fogjuk — még arról is igyekszik valamilyen nem saját nyelven beszélni, ami a sajátja (például egy meghatározott társadalmi-ideológiai réteget képviselő elbeszélő nem irodalmi nyelvén), ő még a maga világát is gyakran más nyelvi léptékeken méri le.

A vázolt követelmények azzal a következménnyel járnak, hogy a nyelv a költői műfajokban — s minél inkább megközelítik saját stílushatáraikat,* annál inkább — tekintélyelvi, dogmatikus és konzervatív nyelvvé merevedik, amely elzárkózik az irodalmon kívüli szociális dialektusok befolyása elől. Ezért alakulhatott ki éppen a költészet talaján a speciálisan „költői nyelv", az „istenek nyelve", a „költészet varázsnyelve" stb. eszméje. Jellemző, hogy az a költő, aki vonakodik elfogadni az éppen rendelkezésre álló irodalmi nyelvet, több hajlandóságot mutat egy új, soha nem létezett költői nyelv mesterséges megteremtésére, mintsem a reálisan létező szociális dialektusok fölhasználására. A szociális nyelvek tárgyi idegenségben jelennek meg, karakterisztikusak, társadalmilag lokalizáltak és korlátozottak; ezzel szemben a költészet mesterségesen létrehozott nyelve közvetlenül intencionális, más nyelvek által nem keresztezett, egyetlen és egységes nyelv. Ebben gyökerezik, hogy a XX. század elején, amikor az orosz prózaírók kivételesen élénk érdeklődést tanusítottak a dialektusok és a „szkaz" iránt, a szimbolisták (Balmont, Vjacseszlav Ivanov), majd később a futuristák is arról álmodoztak, hogy egy különleges „költői nyelvet" teremtenek, sőt, egy

*Talán szükségtelen külön hangsúlyoznunk, hogy mindvégig ideális költői műfajhatárokat jellemzünk; valójában ezekben a műfajokban is lehetségesek lényegi fontosságú prózaelemek, létezik számos hibrid műfaj is — ezek kiváltképp a költői irodalmi nyelv változási periódusaiban terjednek el.

ilyenfajta nyelv létrehozására még konkrét lépéseket is tettek (Velemir Hlebnyikov kísérletei).

A különálló, egységes és egyetlen költői nyelv eszméje a költői szó történetének jellegzetes utópikus filozofémája; egy olyan költői stílus egykor reális feltételeiben és követelményeiben gyökerezik, amely beéri egyetlen közvetlen-intencionális nyelvvel, melynek nézőpontjából a többi nyelvek — a társalgási, a hivatalos, a prózai stb. nyelv — külső objektumként, tehát nem egyenrangúként jelennek meg.* A különleges „költői nyelv" eszméje ugyanazt a ptolemaioszi nyelvi-stilisztikai világképet fejezi ki.

A nyelv — mint az az eleven konkrét közeg, melyben a szó művészének a tudata él — soha nem egységes. Egységesnek csak abban az esetben tekinthető, ha rajta normatív formák elvont grammatikai rendszerét értjük, tehát elvonatkoztatunk mind a grammatikai rendszert kitöltő konkrét ideológiai jelentéstől, mind az élő nyelv szakadatlan történelmi változásától-alakulásától. A társadalom eleven élete és történelmi változékonysága az absztrakt értelemben egységes nemzeti nyelv keretein belül konkrét világképek, önmagukba zárt nyelvi-ideológiai és szociális látásmódok sokaságát hozza létre, és a nyelv azonos absztrakt elemei e különböző világlátási módokon belül különböző jelentés- és értéktartalmakkal töltődnek fel, és eltérően is hangzanak.

Maga az irodalmi nyelv — akár beszélt, akár írásbeli nyelvként jelentkezik —, lévén hogy nem csupán általános, absztrakt nyelvi ismérvei szerint egységes, hanem az absztrakt mozzanatokhoz illeszkedő jelentések formái szerint is, a konkrét tárgyi-értelmi és expresszív oldal alapján tagolódik és rétegeződik.

Ezt a rétegeződést mindenekelőtt a *műfajok* sajátos organizmusai határozzák meg. A nyelv némely mozzanatai (lexikológiai, szemantikai, irodalmi stb.) elválaszthatatlanul együtt növekednek bizonyos műfajok intencionális beállítottságával és általános hangsúlyrendszerével: szorosan hozzákapcsolódnak a szónoki, a publicisztikai, zsurnaliszta műfajokhoz, az alacsonyabb irodalmi műfajokhoz (például a bulvárregény) és — legvégül — a nagy irodalom különféle műfajaihoz. A nyelv egyes

*Így viszonyult egykor a latin a középkor nemzeti nyelveihez.

mozzanatai e kötődésük révén magukba szívják az adott műfaj sajátos aromáját: annak sajátos látásmódja, módszerei, gondolkodásformái, árnyalásai és hangsúlyai szerint működnek.

A nyelvnek ezzel a műfaji tagolódásával jár együtt továbbá — hol vele párhuzamosan, hol tőle eltávolodva — a nyelv (tág értelemben vett) *szakmai* rétegződése: a jogászok, az orvosok, a kereskedők, a politikusok, a néptanítók stb. nyelve. Ezek a nyelvek egymástól természetesen nemcsak a szókincsükben térnek el; az intencionális ráhangolódás meghatározott formáit involválják, bizonyos értelmezési és értékelési formákat sugallnak. Az író (a költő, a regényíró) nyelve is appercipiálható sajátos, de szervesen a többi sorába illeszkedő szakzsargonként.

Ami a mi számunkra a mondottakból a legfontosabb, az a „köznyelv" rétegződésének tárgyi-jelentésbeli és kifejezésmód szerinti vonatkozása. Hiszen nem a nyelv valamely semleges lingvinisztikai állománya rétegződik és differenciálódik, hanem a nyelvet a benne rejlő intencionális lehetőségek alapján a beszélők mintegy szétmarcangolják: ezeket az elvont lehetőségeket eltérő módon valósítják meg, meghatározott tartalmakkal töltik fel, konkretizálják, sajátos jelentéseket adnak nekik, konkrét értékképzetekkel itatják át, meghatározott tárgyi és kifejezésbeli képzetekkel telített műfaji és szakmai *világlátássá* kerekítik ki őket. Belülről — vagyis a beszélők szemszögéből — nézve a világlátási módok, az őket realizáló műfaji nyelvek és szakzsargonok közvetlenül intencionálisak — jelentéseik tökéletesen kitöltik őket, és közvetlenül fejezik ki tárgyukat —, kívülről viszont — tehát azok felől nézve, akiknek az adott nyelvben intencionált világkép nem a sajátjuk — objektívak, karakterisztikusak, meghatározott kolorittal rendelkeznek stb. Ezeket a nyelveket az őket átható intenciók a kívülállók elől mintegy elbarikádozzák, érthetőségi és kifejezésbeli sorompókkal veszik körül, a kívülállók számára megnehezítik és elidegenítik szavaik használatát, meggátolják, hogy közvetlen intencionális jelentésükben, velük feltétel nélkül azonosulva alkalmazhassák őket.

Ám az irodalmi köznyelv műfaji és szakmai tagozódásával még korántsem merítettük ki a kérdést. Jóllehet az irodalmi nyelv legbensőbb magja szociális szempontból igen gyakran homogén, mivel az uralkodó társadalmi csoport társalgási és írásbeli nyelvét rögzíti, mégis megfigyelhető bizonyos mérvű társadalmi differenciáltság, szociális rétegezettség,

amely egyes időszakokban rendkívüli módon kiéleződhet. A társadalmi rétegezettség bárhol egybeeshet ugyan a műfaji és a szakmai tagozódással, azonban aligha kell külön hangsúlyoznunk, hogy lényegét tekintve teljesen önálló és sajátszerű jelenség.

A szociális rétegeződésre elsősorban szintén a tárgyi-értelmezési és a kifejezésbeli horizontok különbözősége gyakorolja a döntő hatást — vagyis a nyelvi elemekhez kapcsolt jelentések és hangsúlyok közötti típus-eltérések fejeződnek benne ki —, de nem kizárt az sem, hogy a szociális rétegezettség mögött érintetlenül fennmarad az irodalmi köznyelv elvont nyelvi-dialektológiai egysége.

Továbbá minden társadalmilag jelentékeny világnézet képes arra, hogy a nyelvben rejlő intencionális lehetőségeket kiaknázza, azokat konkrét, specifikus módon alkalmazza. A különféle irányzatok — akár művésziek, akár más rendbe tartozók —, a körök, a folyóiratok, bizonyos újságok, sőt, egyes kivételes jelentőségű művek és emberek is képesek — társadalmi hatósugaruk arányában — befolyásolni a nyelv tagolódását, szóhasználatát és formáit a rájuk jellemző tipikus intenciókkal és hangsúlyokkal megterhelni, és ezáltal relatíve elidegeníteni egyéb irányzatok, művek és személyek nyelvétől.

Minden egyes nyelvi föllépés, ha társadalmilag jelentékeny helyzetből történik, képes a széles rétegek számára esetleg hosszú időre szólóan is hatni intencióival a szemantikai és expresszív erővonalaihoz tartozó nyelvi mozzanatokra, hozzákapcsolni bizonyos jelentésárnyalatokat és értékhangsúlyokat; ennek következményeképp jöhetnek létre különböző jelszavak, pejoratív szóhasználatok, magasztaló kifejezések stb.

A nyelv ideologikus életének valamennyi történelmi pillanatában, valamennyi társadalmi réteg valamennyi nemzedékének saját nyelve van; de ennél még tovább is léphetünk: lényegében minden életkornak van saját nyelve, saját szókincse, saját specifikus hangsúlyrendszere, s ezeket esetről esetre tovább variálja konkrét társadalmi hovatartozásuk, az oktatási intézmények (a kadét, a humán tagozatos gimnazista, a reáltagozatos gimnazista nyelvei különböző nyelvek) és a többi, rétegeződést elősegítő tényező. Bármily szűk társadalmi réteg használja ezeket, mégis egyformán társadalmilag tipikus nyelvek. A nyelv szélső szociális határaként lehetséges még a családi zsargon is, amelyre jó

példa Irtyenyevék családjának Tolsztojnál leírt nyelve a maga különleges szókincsével és sajátos hangsúlyrendszerével.

Végül, minden adott pillanatban a nyelv ideologikus-szociális létének különböző korszakaira és periódusaira jellemző nyelvek élnek együtt. Még a napoknak is saját nyelvük van, hisz társadalmi-ideológiai és politikai szempontból még a mai és a tegnapi nap nyelve sem azonos; minden napnak saját társadalmi-ideológiai és jelentésbeli felhangja, saját szókincse, saját akcentusa, saját jelszava, saját becsmérlési és magasztalási stílusa van. A költészet egybemossa a nyelvben a napokat, a próza ellenben — mint látjuk — sokszor szándékosan éles kontúrokkal különíti el őket, testet farag hozzájuk, majd véget nem érő regénydialógusokban dialogikusan szembesíti őket.

A nyelv tehát történelmi létezése minden pontján belsőleg keresztülkasul differenciált: nem más, mint a jelen és a múlt, az egyik vagy másik multbéli korszak, a különféle jelenbéli társadalmi-ideológiai csoportosulások, az irányzatok, az iskolák, a körök stb. közötti társadalmi-ideológiai ellentmondások objektivált együttélése. Ezek a sokrétű „nyelvek" sokrétűen kereszteződnek, s ezáltal új, társadalmilag tipikus „nyelveket" hoznak létre.

E különböző „nyelvek" között mély metodológiai szakadékok húzódnak: alapjukat ugyanis a kiválás és kialakulás gyökeresen eltérő alapelvei alkotják (egyes esetekben valamely funkcionális elv, máskor bizonyos tartalmi-tematikai, s megint máskor sajátos szociáldialektológiai elvek dominálnak). Ennek következménye, hogy a nyelvek eltéréseik ellenére sem zárják ki egymást, hanem több szinten kereszteződnek (az ukrán nyelv, az epikus poéma nyelve, a korai szimbolizmus nyelve, az egyetemista nyelv, a gyermeknyelv, a kispolgári értelmiség nyelve, a nietzscheánus nyelve stb.). Mindezek alapján már akár olyan látszat is keletkezhet, hogy magának a „nyelv" szónak semmi értelme nincs, hiszen — mint kitűnik — egyáltalán nincsen olyan közös réteg e különböző „nyelvekben", amely biztosítaná összehasonlíthatóságukat.

Ez azonban csak a látszat; valójában létezik olyan közös réteg, amely módszertanilag igazolja összehasonlításukat: valamennyi, egymástól a fentebbiek szerint elkülönbözött nyelv, bármilyen alapelveken nyugszik is elhatárolódása, megegyezik abban, hogy sajátos világlátási módot, nyelvileg élő valóságértelmezési formát, tárgyrögzítési módszert, jelen-

tésbeli és értékelési látókört képvisel. Ezen a valamennyire nézve közös alapon össze lehet őket hasonlítani, egymást kölcsönösen kiegészíthetik, egymással ellentmondásba kerülhetnek, dialogikus kölcsönviszonyba hozhatók. Az emberi tudatban általában, a regényíró alkotói tudatában pedig különösen éppen ilyen nyelvekként élnek. Csak mint ilyenek lehetnek egyáltalán valóságosan elevenek, csak mint ilyenek jöhetnek létre, és kerülhetnek egymással konfliktusba a társadalmi tudatban. Ezért léphetnek egységes síkra a regényben, amely egyesíteni tudja a műfaji nyelvek parodisztikus stilizációit, a szakzsargonok, az irányzati és nemzedéki nyelvek, a szociális dialektusok stb. stilizálásának és bemutatásának különféle formáit (például az angol humoros regényben). A regényíró mindezekkel a nyelvekkel szabadon élhet, amennyiben intencióinak és értékeléseinek témái, valamint áttételes (indirekt) kifejezése ezt indokolttá teszi.

Ez az oka annak, hogy az irodalmi köznyelv tagolódását és differenciálódását alapvetően meghatározó erőt mindig a nyelv tárgyi-jelentésbeli és expresszív — vagyis intencionális — mozzanataiban, nem pedig a műfaji nyelveknek, a szakzsargonoknak stb. azokban a lingvisztikai jegyeiben (lexikai árnyalatok, szemantikai felhangok stb.) látjuk, amelyek nem többek az intencionális folyamat elmeszesedett lerakódásainál, az intenció, a közös nyelvi formák értelmezése után hátramaradt hulladékoknál. Ezek a nyelvészet által megfigyelt és rögzített külsődleges jegyek se nem érthetők, se nem vizsgálhatók, amennyiben intencionális értelmi töltésüket nem értjük meg.

A szó önmagán kívül, az eleven tárgyra irányulásában él; ha ettől az irányultságtól teljesen elvonatkoztattuk, csupán a szó lemeztelenített teteme marad, amelyből semmit nem tudhatunk meg az adott szó társadalmi pozíciójáról és életsorsáról. *A szó önmagában való kutatása, amely elvonatkoztat attól, hogy a szó mindig önmagán kívülre irányul, éppoly értelmetlen, mint ha a pszichikus élményt arról a realitásról lemetszve vizsgálják, amelyre irányul, s amely meghatározza őt.*

Ha az irodalmi nyelv tagolódásának intencionális oldalára helyezzük a hangsúlyt, akkor — mint mondottuk — módunk nyílik arra, hogy egy sorba állítsunk olyan metodológiailag különnemű jelenségeket, mint a szakzsargonok, a szociális dialektusok, a világnézetek és az egyedi művek; ezek intencionális vetületében ugyanis megtaláljuk azt a közös

síkot, amelyen dialogikusan összehasonlíthatók. A kérdés lényege az, hogy a „nyelvek" között, bármilyen szempontból válnak is konkrétan külön, mindig lehetséges (valamilyen) dialogikus kapcsolat; vagyis mindig fölfoghatók meghatározott világlátási módokként. Bármennyire különböznek is egymástól azok a társadalmi erők, amelyek véghezviszik a nyelv belső differenciálását — szakma, műfaj, irányzat, individuális személyiség —, maga a differenciálódási folyamat szükségképp arra vezet, hogy a nyelv meghatározott — tehát természetszerűleg korlátozó hatású — intenciókkal és hangsúlyokkal telítődik (viszonylag) hosszú időre és társadalmilag jelentékeny (kollektív) érvénnyel.

Minél tovább tart ez a differenciáló hatású telítődés, minél szélesebb társadalmi kört érint, azaz minél lényegesebb az a társadalmi erő, amely a nyelv tagolásának művét végzi, annál élesebben kiválnak és állandóbbak azok a nyomok, azok a nyelvi jegyekben — lingvisztikai szimbólumokban — bekövetkező változások, amelyek ennek az erőnek a tevékenysége folytán a nyelvben föltűnnek; a megmerevedett — vagyis szociális természetű — szemantikai árnyalatoktól egészen az olyan dialektológiai (fonetikai, morfológiai stb.) jegyekig áthatják a nyelvet, ahol már bízvást beszélhetünk körülhatárolható szociális dialektusról.

E differenciáló erők együttes működése következtében a nyelvben nem marad semmiféle semleges, „gazdátlan" szó és forma: a nyelv teljes egészében a magukat benne kiélő erők martaléka lesz, átjárják az intenciók, és szétfeszítik az egymással feleselő hangsúlyrendszerek. A nyelv a benne élő tudat számára soha nem normatív formák elvont rendszere, hanem konkrét, sokrétű világszemlélet. Minden szó valamely szakma, műfaj, irányzat, egyedi műalkotás, egy ember, egy nemzedék, egy korosztály, egy nap és egy adott óra aromájával van körülvéve. Minden szó annak a kontextusnak s azoknak a kontextusoknak az illatát árasztja, melyekben feszültségekkel terhes társadalmi léte folyt; minden szó és minden forma intencióktól hemzseg. A szóban elkerülhetetlenek a (műfaji, irányzati, egyéni) kontextuális felhangok.

A nyelv, ha mint eleven társadalmi-ideológiai konkrétumot, mint differenciált társadalmi ítéletmondást tekintjük, az egyéni tudatban lényegében a sajátnak és az idegennek a mezsgyéjén él. A nyelv minden szava félig idegen szó. Akkor válik „sajáttá", ha a beszélő betáplálja saját intencióit, hangsúlyait, ha birtokba veszi, saját értelmezési és ki-

fejezésbeli beállítódásához kapcsolja. Az elsajátítás e pillanatáig a szó nem valamely semleges és személytelen nyelvnek a része (hisz a beszélő soha nem szótárból emeli ki!), hanem idegen ajkakon, idegen szövegkörnyezetben, idegen intenciók szolgálatában él: a beszélőnek minden esetben innen kell kiragadnia, és saját képére gyúrnia. De a szavak nem egyforma könnyedséggel hajlíthatók a beszélő számára ehhez a saját tulajdonba vételhez: vannak, amelyek konokul ellenszegülnek, mások még az elsajátítás után is megtartják idegenségüket, az őket birtokába vevő beszélő ajkán továbbra is idegenül hangzanak, képtelennek mutatkoznak rá, hogy az itt feléjük nyújtózkodó kontextusba asszimilálódjanak, és ezért rendre kisiklanak előle; mintha csak öntevékeny módon, a beszélő szándéka ellenére, idézőjelbe raknák magukat. A nyelv nem semleges közeg, amely szabadon és készségesen megy át a beszélő intencionális tulajdonába — mindig csordulásig, sőt, a túlcsordulásig telített idegen intenciókkal. Meghódítása, a saját intenciónak hangsúlyoknak történő alárendelése nehéz és bonyolult folyamat.

Abból a feltevésből indultunk ki, hogy az irodalmi nyelvnek van egy absztrakt lingvisztikai (dialektológiai) egysége. Valójában éppen az irodalmi nyelv egyáltalán nem azonosítható semmiféle zárt dialektussal. Így például az irodalmi nyelv beszélt, illetve írott változata máris többékevésbé elkülöníthető. A műfaji különbségek gyakran esnek egybe a dialektológiai különbségekkel (például a fennkölt műfajok nyelve a XVIII. században az egyházi szláv, az alacsonyabb műfajoké a beszélt nyelv); és végül némely dialektusok irodalmi rangra emelkedhetnek, s ennek következtében jelentős mértékben egybeolvadhatnak az irodalmi nyelvvel.

Természetes, hogy ha a dialektusok belépnek az irodalomba, belenőnek az irodalmi nyelvbe, akkor ez utóbbi talaján már elvész zárt, társadalmilag körülhatárolt nyelvrendszerjellegük; deformálódnak, és voltaképp megszünnek annak lenni, amik dialektusokként voltak. Másfelől viszont ezek a dialektusok, ha az irodalmi nyelvbe belenőve is képesek megőrizni nyelvi-nyelvjárási rugalmasságukat, kívülről jött jellegüket, ha ezáltal is deformálják az irodalmi nyelvet, akkor többé már ez utóbbi sem marad meg annak, ami korábban volt — vagyis zárt, társadalmilag meghatározott nyelvi rendszernek. Az irodalmi nyelv éppúgy mélyen specifikus jelenség, ahogy az irodalmilag művelt ember vele korrelatív viszonyban

álló tudata; az intencionális differenciák — amelyek megvannak az összes eleven zárt dialektusban is — az irodalmi nyelvben többnyelvűségbe csapnak át; s ez már nem nyelv, hanem nyelvek közötti dialógus.

Lényegében minden népnek, amelynek fejlett a szépprózai, s különösen a regénykultúrája, konfliktusokban gazdag társadalmi-eszmei története van, a nemzeti irodalmi nyelve olyan szervezett mikrokozmosz, amelyben nemcsak a nemzeti, hanem az európai soknyelvűség makrokozmosza is visszatükröződik. Az irodalmi nyelv egysége nem egyetlen zárt nyelvi rendszer egysége, hanem olyan különböző „nyelvek" alapvetően sajátos egysége, amelyek egymással érintkeznek, s kölcsönösen egymáson keresztül tudatosítják önmagukat (e nyelvek között csupán egy a szó szűkebb értelmében vett költői nyelv). Ebben rejlik az irodalmi nyelv metodológiai problémájának legdöntőbb sajátossága.

A konkrét szociál-ideológiai nyelvi tudat, amikor aktív alkotó működésbe lép — vagyis irodalmilag aktivizálódik — soha nem egyetlen és egységes, feltétel nélküli és minden keresztező tendenciától mentes nyelvként ébred magára, hanem számos tőle különböző nyelv közé ágyazódva kezd működni. Az irodalmilag aktivizálódott nyelvi tudat mindig és mindenütt — legalábbis valamennyi általunk ismert irodalomtörténeti korszakban — „nyelvekkel", nem pedig egyetlen nyelvvel találja szemben magát. *Nyelvválasztási* kényszer előtt áll. Minden nyelvi-irodalmi megnyilvánulásával valamely többnyelvű közegben tör magának utat célja felé, abban meghatározott pozíciót foglal el, tehát „nyelvet" választ. Az ember csupán befelé forduló zártságban, egy leíratlan és értelmezetlen létállapotban, a társadalmi-eszmei változások összes útjától távol maradhat érintetlen ettől a választásra kényszerítő nyelvi aktivitástól, csak ebben a helyzetben lelhet nyugvópontot a saját nyelv nyelvi megfellebbezhetetlenségében és apriorisztikus meghatározottságában.

Voltaképpen azonban még az ilyen ember sem egyetlen nyelvvel, hanem nyelvek sorával áll szemközt; csakhogy ebben a sorban minden egyes nyelv helye szilárdan rögzített és mozdíthatatlanul egyértelmű, ezért az egyikből a másikba való átlépés lehetőségei éppúgy eleve meghatározottak, éppúgy nem igényelnek gondolkodást, mintha az ember az egyik szobából a másikba lépne át. Ezek a nyelvek nem kerülnek egymással összeütközésbe a tudatában, ő maga sem kísérli őket egymással

vonatkozásba hozni, nem törekszik arra, hogy a tudatában élő nyelvek egyikét valamely másik, tudatában élő nyelv szemszögéből nézze.

Így például több nyelvi rendszerben élt még a műveletlen parasztember is, akit sok-sok mérföld választott el minden nagyobb településtől, s aki naivul összenőtt a számára még megingathatatlan szilárdságú életformával: egyik nyelvén (az egyházi szlávon) istenéhez imádkozott, a másikon énekelt, a harmadikon családja körében beszélt, s a negyedik nyelvén (a hivatali „papirosnyelven") próbált megszólalni, mikor a helybéli írástudónak a járási székhelyre küldendő kérvényt kezdett diktálni. S ezek egytől egyig *különböző nyelvek,* ha elvont szociáldialektológiai ismérveik alapján nézzük őket. Mindamellett a parasztember nyelvi tudatában nem létesült közöttük *dialogikus kapcsolat;* az egyikből a másikba ő öntudatlanul, automatikusan lépett át: az ő szemében a maga helyén mindegyik megfellebbezhetetlen érvényű volt, s megfellebbezhetetlen volt a hely is, amelyet elfoglaltak. A paraszt tehát még nem tudott egyik nyelve (és az annak megfelelő nyelvi világkép) „ablakából" kitekinteni másik nyelvére. (A mindennapi élet világának nyelvét nem tudta imái vagy dalai nyelve felől nézni, és viszont.)*

De mihelyt a mi parasztemberünk tudatában is kezd derengeni, hogy a fejében élő nyelvek fölfoghatók egymás kritikai korrekcióiként is, mihelyt érezni kezdi, hogy azok nem csupán különálló nyelvek lehetnek, hanem a többnyelvűség részmozzanatai is — hogy tehát ezeket a nyelveket eltéphetetlen szálak fűzik össze olyan eszmerendszerekkel és világlátási módokkal, amelyek nemhogy nem férnek meg békésen egymás mellett, hanem kölcsönösen ellentmondanak egymásnak — azon nyomban szertefoszlott e nyelvek korábbi megfellebbezhetetlensége és a priori meghatározottsága, hogy helyét a közöttük történő aktív szelektív orientációnak adja át.

Az imádság, a dal, a munka és a mindennapi élet, a járási központ sajátos nyelve és világa, az idénymunkára a faluba érkező városi munkás nyelve és világa idővel egyaránt kizökkentek nyugodt és halott egyensúlyi állapotukból, hogy perlekedő felekként szembesüljenek egymással.

Az íróilag aktivizálódott nyelvi tudat természetesen ennél még sok-

* Itt természetesen szándékosan egyszerűsítjük a való helyezetet: a valóságos parasztember bizonyos mértékig mindig képes volt erre, és élt is ezzel a képességével.

réttűbb és mélyebben differenciált többnyelvűséggel találja szemben magát mind az irodalmi nyelvben, mind rajta kívül. Ebből az alapvető tényből kell kiindulnia minden olyan kutatásnak, amely a szó stiláris életének lényegi mozgatóerőiig akar hatolni. A szó konkrét stiláris mozgását az útjába kerülő többnyelvűség természete, valamint a benne történő tájékozódás módozatai határozzák meg.

A költőt az egységes és egyetlen nyelv és az egységes, monologikusan zárt megnyilatkozás eszméje tartja fogva. Ezek az eszmék immanensek azokkal a költői műfajokkal, melyekkel a költő dolgozik. Ez a körülmény meghatározólag hat azokra a módszerekre, amelyekkel a költő a valóságos többnyelvűség közegében orientálódik. Neki az általa használt nyelvet teljes, egyszemélyi birtokává kell tennie, minden mozzanatáért azonosulva kell felelősséget vállalnia, valamennyit tökéletesen alá kell rendelnie a saját — és kizárólag a saját — intencióinak. Minden szónak közvetlenül, direkten kell kifejeznie a költői elgondolást; a költő és az általa használt szó között még repedésnyi távolságnak sem szabad lennie. Őneki az a feladata, hogy a nyelvből mint egységes intencionális teljességből induljon ki: a költői alkotásban e teljesség belső tagolódásának, beszédbeli differenciáinak, s legfőképp többnyelvű karakterének mindenfajta nyomatékos tükröződését kerülnie kell.

Evégből a költő a szóból mintegy kivasalja az idegen intenciók gyűrődéseit, csak olyan szavakat és formákat használ, s ezeket csak úgy, hogy mentesek legyenek a nyelv minden meghatározott intencionális szférájához való kötődéstől és az összes konkrét szövegkörnyezettel való összefüggéstől. Szükségtelen, hogy a költői alkotás szavai mögött érzékelhessük egyes műfajok — kivéve az adott költemény műfaját —, egyes szakágak, irányzatok — kivéve a költő saját irányzatát —, világnézetek — kivéve a költő saját egységes és egyetlen világnézetét — tipikus és körbejárható formáit, különböző beszélő emberek tipikus, egyéni vonásait, beszédmodorát, tipikus intonációját. *Mindannak, ami a műbe a világból bekerül, el kell merülnie a Léthé hullámai között, emlékezetéből ki kell törölnie egész korábbi, más szövegkörnyezetben lefolyt életét: a költemény nyelvének kizárólag arra az életre szabad emlékeznie, amelyet költői kontextusokban átélt (s itt lehetséges még konkrét reminiszcenciák idézése is).*

Természetesen mindig létezik a többé-kevésbé konkrét kontextusok-

nak olyan korlátozott köre, amelyek érzékelhető kapcsolatban állnak a költői nyelvvel. Ezek a kontextusok azonban tisztán gondolatiak, és — nevezzük jobb híján így — elvontan-akcentuálisak; nyelvi vonatkozásban személytelenek — vagy legalábbis nem tapintható ki mögöttük semmilyen konkrétabb nyelvi sajátosság, meghatározott beszédmodor stb. —; nem kandikál ki belőlük semmiféle társadalmilag tipikus nyelvi profil (fiktív elbeszélő személy). Mindenütt egyetlen arcot látunk csak, a szerző nyelvi arculatát, aki — mint a sajátjáért — vállalja a felelősséget műve minden szaváért. Bármily tömérdek és sokrétű értelmezési és akcentuális szál, asszociáció, hivatkozás, utalás, összecsengés fut is a világba minden egyes költői szóból, ezek mindig beérik egyetlen nyelvvel, egyetlen látókörrel, és nem igényelnek nyelvi differenciáktól szabdalt szociális kontextust. És ennél még tovább mehetünk: a költői szimbólum mozgása (például a metafora kibomlása) eleve olyan nyelvi egységet feltételez, amelyen belül minden, a tárgyra való vonatkozás közvetlen. Ha a társadalmi többnyelvűség benyomulna a műbe, és tagolná annak nyelvét, lehetetlenné válna benne a szimbólum normális mozgása és kifejlése.

A költői műfajokban már maga a *ritmus* sem kedvez a nyelv valamenynyire is lényegbevágó rétegeződésének. *A ritmus, azáltal hogy minden egyes mozzanatot közvetlenül az egész mű hangsúlyrendszerébe integrál* (a legközelebbi ritmikai egységek révén), már csírájukban elfojtja azokat a szociális beszédhasználatban működő világokat és személyeket, melyeket a szó potenciálisan magában hordoz: a ritmus legalábbis meghatározott keretek közé szorítja őket, nem teszi lehetővé számukra a kibontakozást, a materializációt. A ritmus tehát még tovább erősíti és tágítja a költői stílus, valamint az e stílus által posztulált egységes nyelv rétegének egységét és zártságát.

E folyamat eredményeként teremtődik meg a költői alkotásban a nyelv fölfokozott egysége, az idegen intenciók és akcentusok valamennyi nyelvi mozzanatból történő kivasalása, a szociális nyelvi differenciák és a többnyelvűség nyomainak teljes eltörlése következtében. Ez az egység csak azokban a szerfölött ritka költői korszakokban lehet naiv és készen adott, melyekben a költészet még nem lépett túl egy olyan naivan magába záruló, egységes, még differenciálatlan társadalmi kör határain, ahol az ideológia és a nyelv ténylegesen tagolatlan egységet alkot. Rendszerint jól

érzékelhető viszont az a mélyből fakadó, tudatos erőfeszítés, mellyel a mű egységes költői nyelve a vele egykorú eleven irodalmi nyelv sokféle beszédformát felölelő, több nyelvű káosza fölé emelkedett.

Így jár el tehát a költő. A regényíró — s jószerével szinte minden prózaíró — egész más utat követ: az irodalmi és nem irodalmi nyelv beszédbeli differenciáit és nyelvi megosztottságát úgy emeli be művébe, hogy szemernyit se gyengíti különbözőségüket, sőt, inkább igyekszik tovább mélyíteni azokat (mivel maga is tevékenyen hozzájárul ahhoz, hogy különbözőségüknek tudatára ébredjenek). A regényíró a nyelv e belső differenciáltságára, beszédbeli, sőt, akár nyelvi megosztottságára alapítja a stílusát, úgy, hogy egyszerre őrzi meg eközben saját alkotó személyiségének, valamint stílusának — igaz, más rendbe tartozó — egységét.

A prózaíró nem tisztítja meg szavait a tőle idegen intencióktól és tónusoktól, nem öli el a csíraformában bennük rejlő szociális beszédeltéréseket, nem szorítja a színfalak mögé azokat a nyelvi személyeket és beszédmodorokat — potenciális elbeszélő személyeket —, amelyek a nyelv minden szavát és formáját átvilágítják, hanem arra törekszik, hogy mindezeket a szavakat és formákat a mű legmélyebben fekvő gondolati magvától, saját személyes intencionális középpontjától különböző távolságra helyezze el.

A prózaíró nyelve a szerzőtől és annak meghatározó indítékától kisebb-nagyobb távolságra helyezkedik el: egyes nyelvi mozzanatok közvetlenül — akárcsak a költészetben — a szerző személyes gondolati és expresszív intencióit fejezik ki, másokon viszont ezek az intenciók megtörnek; a szerző ilyen esetben nem szolidáris maradéktalanul az éppen használt szavakkal, ezért sajátos — humoros, ironikus, parodisztikus stb. — hangsúlyokkal jelzi távolságtartását;* vannak szavak, amelyek még ennél is messzebb távolodnak a középponti gondolati indítéktól, még ennél is meredekebb szögben törik meg a szerzői intenciót; s legvégül, vannak olyanok is, amelyek tökéletesen mentesek az alkotói intencióktól: a szerző itt nem kifejezi magát bennük — mint a szó szerzője —, hanem csak *bemutatja* őket, a beszédet mintegy dologi-

* Azaz ha mint direkt szavakat fogjuk őket fel, akkor nem az ő szavai, viszont mint őáltala ironikusan előadott, bemutatott stb. szavak, melyekkel szemben távolságot tart a sajátjai.

lag prezentálja, ezzel jelezve hozzá való tisztán külsődleges, tárgyi viszonyát. Ezért a nyelv belső rétegezettsége — műfaji, szakmai, szűkebb értelemben társadalmi, világnézeti, irányzati, individuális szempontok szerinti beszéddifferenciái és nyelvekre (dialektusokra) szabdaltsága —, a regény világába hatolván, ott sajátos módon rendeződik el, s a szerző intencionális témájára hangszerelt művészi rendszerré szilárdul.

A prózaíró tehát távolságot tarthat fenn művének nyelvével szemben, s e távolság mértéke a nyelv különböző rétegei és mozzanatai szerint változik. Használhatja a nyelvet, anélkül hogy egyszersmind átadná magát neki, kezelheti félig idegenként, vagy egészen eltaszíthatja magától — végső soron azonban mégis mindig arra kényszeríti, hogy saját intencióival összhangban működjön. A szerző tehát nem azon a nyelven, hanem csak azon a nyelven *keresztül* mondja el mondandóit, amelytől kisebb vagy nagyobb mértékben eltávolodik, mihelyt a szavak elhagyják ajkát.

A regényíró nem vasalja ki az idegen intenciók ráncait, hisz művében a nyelv beszéddifferenciáiból építkezik, nem zúzza szét azokat a társadalmi és eszmei világképeket — kis- és nagyvilágokat —, amelyek a beszéd belső differenciáiban a felszínre ütköznek, hanem beilleszti őket alkotásába. A prózaíró olyan szavakat használ, melyeket idegen társadalmi intenciók népesítenek be, s arra kényszeríti őket, hogy szolgálják az ő újabb intencióit is — tehát hogy egyszerre két urat szolgáljanak. A prózaíró intenciói ezért *megtörnek,* méghozzá *különböző szögben* törnek meg, attól függően, hogy a többnyelvűség fénytörést előidéző nyelvei között milyen fokú a társadalmi-eszmei idegenség, a távolság, a dologgá dermedtség.

A szó irányulásai a tőle idegen megnyilatkozások és a tőle idegen nyelvek közegében — éppúgy, ahogy mindazok a sajátos jelenségek és lehetőségek, amelyek ezzel az irányulással összefüggnek — a regény stílusában művészi szerepet kapnak. A többszólamúság és a nyelv belső differenciái beépülnek a regénybe, s ott szilárd művészi rendszerré szerveződnek. Ebben foglalhatjuk össze a regényműfaj különleges sajátosságát.

Az a stilisztika, amely a regényműfaj e sajátosságával adekvát, csak *szociológiai stilisztika* lehet. A regénynyelv legbensőbb *szociális* dialogikusságából következik az a feladat, hogy feltárjuk a szó ama konkrét

társadalmi szövegkörnyezetét, amely meghatározza egész stiláris struktúráját — „formáját" éppúgy, mint „tartalmát" —, mégpedig nem kívülről, hanem belülről; a szociális dialógus ugyanis magán a szón belül, annak valamennyi — „tartalmi" és „formai" — mozzanatában zajlik.

A regény fejlődéstörténete e dialogikusság elmélyülésének, kiszélesülésének és pontosabbá válásának a folyamata. Egyre kevesebb elem őrzi meg semlegességét, szilárdságát, egyre kevesebb elem marad kívül a dialóguson. A dialógus lassan a molekuláris mélységekig hatol, s kikezdi az atomisztikus szerkezeteket is.

Természetesen a költői nyelv is szociális jelenség, azonban a költészet formáiban hosszabban elhúzódó társadalmi folyamatok, a társadalom életének „százados tendenciái" tükröződnek. A regény nyelve ezzel szemben rendkívül érzékenyen reagál a szociális atmoszféra legapróbb elmozdulására és kilengésére is, méghozzá — mint mondottuk — egész fölépítésével, minden mozzanatával reagál.

Az író a regénybe bevezetett többnyelvűséget művészileg dolgozza fel. A társadalom és történelem valamennyi szólama, amely a nyelvben, annak összes szavában és formájában elhangzik, és a nyelvet meghatározott, konkrét értelmezésekkel látja el, a regényben szilárd stílusrendszerré szerveződik, s ily módon fejezi ki a szerző *differenciált* társadalmi-ideológiai állásfoglalását a korszak többértelműségével szemben.

A REGÉNYNYELV ELŐTÖRTÉNETÉHEZ

1. A regény stilisztikai kutatása csak a közelmúltban kezdődött meg. A XVII. és a XVIII. század klasszicizmusa nem ismerte el a regényt önálló költői műfajnak, és a vegyes retorikai műfajok körébe sorolta. Az első teoretikusok, akik a regény problémáival is foglalkoztak — Huet,* Wieland,** Blankenburg,*** és a romantikusok (Friedrich Schlegel, Novalis) —, a stilisztika kérdéseit szinte egyáltalán nem érintették.**** A XIX. század második felében, amikor a regény válik az európai irodalom vezető műfajává, fokozódik az érdeklődés a regény elmélete iránt is***** — a kutatások azonban többnyire ekkor is csak a kompozíció és a tematika kérdéseire összpontosulnak.****** A stílus kérdéseit

* Huet, Pierre Daniel: *Essay sur l'origine des romans*, 1670 (A görög és a barokk regény problémája.)

** Az *Agathon* ismert előszavában (1766—67).

*** *Versuch über den Roman* (1774, név nélkül jelent meg).

**** A romantikusok azon az álláspontón voltak, hogy a regény kevert műfaj (a versek és a próza keveréke), amely különböző műfajokat foglal magában (ezek között lírai műfajokat is), ebből a megállapításból azonban nem vontak le semminemű stilisztikai következtetést. L. például Friedrich Schlegel: *Brief über den Roman.*

***** Németországban Friedrich Spielhagen munkáitól kezdve (ezek 1864-től jelentek meg) és kiváltképp R. Riemann: *Goethes Romantechnik* című munkájától (1902): Franciaországban főleg Brunetière és Lanson voltak e téren a kezdeményezők.

****** A regényműfaj sokstílusú és több síkú természetének problémájához igen közel kerültek a „keretelbeszélés" („Ramenerzählung") műalkotáson belüli technikáját vizsgáló kutatók, valamint azok is, akik az elbeszélő szerepét elemezték az eposzban (Käte Friedemann: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*,

csak mellékesen érintik, és minden elvi megalapozás nélkül tárgyalják.*

Századunk húszas éveitől kezdődően ez a helyzet alapvetően megváltozott: számos munka látott napvilágot egyes írók, illetve egyes regények stílusáról. Ezek a munkák gyakran sok értékes megfigyelést tartalmaztak.** A regénynyelv sajátosságai, a regényműfaj stiláris specifikuma azonban lényegében ekkor is homályban marad. Mi több, még ennek a specifikumnak a problémája sem vetődött föl mindeddig elvi szinten. A regénynyelv stilisztikai szempontú megközelítésének öt típusa különböztethető meg: 1. a regényben csak a szerzői „szólamokat", tehát kizárólag a közvetlen szerzői beszéd nyelvét (többé-kevésbé helyesen elkülönítve) elemzik a megszokott módon, vagyis a közvetlen költői ábrázolásmód és kifejezőerő szempontjából (metaforák, hasonlatok, szókincs stb.);

2. a regény mint művészi egész stiláris elemzését a regényíró nyelvének semleges lingvisztikai leírásával helyettesítik.*** 3. a regényíró nyelvéből azokat az elemeket válogatják össze, amelyek annak a művészeti-irodalmi irányzatnak a jellegzetességei, melyhez a tárgyalt író tartozik (romantika, naturalizmus, impresszionizmus stb.);**** 4. a regény nyelvében a szerzőre jellemző egyéni kifejezéseket keresnek, vagyis úgy elemzik, mint az adott író egyéni stílusát;***** 5. a regényt mint retori-

---

Leipzip, 1910.) Stilisztikai vonatkozásban azonban a kérdés itt is kidolgozatlanul maradt.

* Mint jellegzetes példára, itt egy több ízben is megjelent összegző példára utalunk: Heinrich Keitar und Tony Keller: *Der Roman (Theorie und Technik des Romans)*. A stilisztika kérdéseivel itt három kis fejezet — az ötszázból mindössze harminc oldal — foglalkozik. De még ez a harminc oldal is hemzseg a banális megállapításoktól, és végül abba az átfogó tételbe torkollik, hogy „a regény epikai stílusát mindenekelőtt világosság és szemléletesség jellemzi". (427. l.)

** Különösen értékes H. Hatzfeld: *Don Quijote als Wortkunstwerk* című munkája, Leipzig—Berlin, 1927.

*** Ilyen például L. Sainéan: *La Langue de Rabelais* című könyve, Paris. (I. köt. 1922.; 2. köt. 1923.)

**** L. pl. G. Loesch: *Die impressionistisch Syntax der Goncourts* Nürnberg, 1919.

***** Ide tartoznak a vossleriánusok stilisztikai munkái; különösen figyelemre méltóak Leo Spitzer értékes megfigyelésekben gazdag munkái Charles—Louis

kai műfajt elemzik, s így a benne alkalmazott eljárásokat a retorikai hatásosság szempontjából vizsgálják.*

A stiláris elemzés valamennyi itt felsorolt típusa — bár eltérő mértékben — figyelmen kívül hagyja a regényműfaj sajátosságait, azokat a specifikus feltételeket, melyek között a nyelv a regény egészén belül működik. A regényíró nyelvét és stílusát nem mint a *regény* nyelvét és stílusát közelítik meg, hanem vagy mint egy bizonyos művészegyéniség individuális kifejezésmódját, vagy mint valamilyen irányzat stílusát, vagy — végül — mint a szokványos értelemben vett költői nyelv jelenségét. A szerző művészi egyénisége, az irodalmi irányzat, a költői nyelv általános jellegzetességei, az adott korszak irodalmi nyelvének sajátosságai az összes említett esetben eltakarják szemünk elől magát a műfajt, azokat a sajátos követelményeket, melyeket éppen a regényműfaj támaszt a nyelvvel szemben, és azokat a különleges lehetőségeket, melyek kizárólag a regényben tárulnak föl a nyelv számára. Ez azzal az eredménnyel jár, hogy a regényről szóló munkák többségében a viszonylag jelentéktelen stilisztikai variációk — egy művészegyéniség vagy egy irodalmi irányzat jellegzetességei — teljesen elfedik előlünk azokat a nagy stiláris vonulatokat, melyeket a regény önálló műfajként való belső fejlődése határozott meg. A regény közegében ugyanis a nyelv egészen különleges életet él, amelyet lehetetlen megérteni azokból a stilisztikai kategóriákból, amelyek a szó szűkebb értelmében vett költői műfajok talaján nőttek ki.

Azok a különbségek, amelyek a regényt és néhány hozzá közel álló formát minden más műfajtól — a szó szűkebb értelmében vett költői műfajoktól — elválasztják, olyan lényegbevágóak és alapvetőek, hogy minden kísérlet, amely a költői képszerűség fogalmát és normáját a regényre is át akarja vinni, elkerülhetetlenül bukásra van ítélve. A szűkebb értelemben vett költői megjelenítés, bár kétségtelenül előfordul a regényben is (kiváltképp a közvetlen írói beszédben), a regény szempontjából csupán másodrendű szerepet játszik. Mi több, a közvet-

---

Philippe, Charles Péguy és Marcel Proust stílusáról, a *Stilstudien* című könyvének második kötetében (B. II, *Stilsprachen*, 1928.)

* Ezt az álláspontot képviseli V. Vinogradov is *O hudozsezstvennoj proze* című könyvében (1930).

lenül képszerű kifejezésmódnak a regényben gyakran egészen különleges, nem direkt funkciói vannak. Nézzük például, hogyan jellemzi Puskin Lenszkij költészetét:

Szerelemről *dalolt,* s az ének,
A hódoló vers *tiszta* volt,
Mint gyermek álma, lányka-lélek
S felhőtlen ég-pusztán a hold...

(Áprily Lajos fordítása)

(a továbbiakban az utolsó hasonlat kifejtése következik).

Ezeknek a költői képeknek — konkrétan: metaforikus hasonlatoknak —, amelyek Lenszkij „énekét" érzékeltetik, semmiféle direkt költői szerepük nincsen. Nem szabad úgy fölfognunk őket, mint Puskin saját, közvetlen költői képeit (bár formális értelemben a jellemzés a szerzőtől származik). Itt ugyanis Lenszkij „éneke" önmagát jellemzi azzal, hogy saját nyelvén, saját költői stílusában szól. Egészen másképp hangzik, amikor Puskin közvetlenül, a saját nevében jellemzi Lenszkij „énekét" — mert a regényben ezt is megtaláljuk:

Bágyadt borongás volt *szavában...**

(Áprily Lajos fordítása)

Az idézett négy sorban maga Lenszkij szólal meg, az ő hangját, az ő költői stílusát halljuk — de úgy, hogy emelkedettségét a szerző parodizáló-ironizáló hangsúlyai enyhén lejjebb szállítják; ezért a szerzői beszédből nem válik ki sem kompozicionálisan, sem grammatikailag. Valóban Lenszkij énekének érzéki képe áll előttünk, de ez nem a szűkebb értelemben vett költői, hanem tipikusan regényszerű megérzékítés: egy — a szerzőtől idegen — másik nyelv képe, az adott esetben egy idegen költői stílusban (szentimentális-romantikus módon) megjelení-

* Vö. „Dalolt", „ének" — „szavában" helyett; „tiszta", „felhőtlen" — „bágyadt borongás" helyett. Oroszul: „pel" — „piszal"; „jaszno — „tyomno".

tett kép. Így ezekben a sorokban a költői metaforák („Mint gyermek álma...", „ég-pusztán a hold" stb.) egyáltalán nem elsődleges eszközei az ábrázolásnak (holott Lenszkij saját, közvetlen, komoly hangvételű költeményében azok lennének); itt maguk válnak az ábrázolás, konkrétan a stilizált-parodisztikus ábrázolás tárgyává. Az idegen stílusnak — s így az ebbe tartozó közvetlen metaforáknak — ez a regényszerű megjelenítése a közvetlen szerzői beszéd egészének rendszerén belül — amit itt adott posztulátumnak tekintünk — az intonációval, itt konkrétan az ironikus-parodizáló hangvétellel, mintegy idézőjelbe kerül. Ezért ha ezeket az intonációs idézőjeleket feloldjuk, és a részletben szereplő metaforákat úgy tekintjük, mint a szerző közvetlen ábrázoló-eszközeit, akkor épp az idegen stílus regényszerű megérzékítését romboljuk szét, vagyis a formálásnak éppen azt a típusát vesszük semmibe, amelynek törvényei szerint itt Puskin mint regényíró építkezett. Az általunk posztulált direkt szerzői beszéd igen távol áll Lenszkij ábrázolni kívánt költői nyelvétől: ez utóbbi csak tárgya az ábrázolásnak (mintha egy dolog volna), maga a szerző pedig majdnem tökéletesen kívülről közeledik Lenszkij nyelvéhez (csak parodizáló-ironikus hangsúlyai hatolnak be ebbe az „idegen szövegbe").

Nézzünk az *Anyegin*ből egy másik példát:

Ki élt s gondolkozott, az embert
Lelkében mélyen megveti;
Ki érezett, azt múltja felvert
Kísértete kerülgeti,
Nem rabja többé bűvöletnek:
Bűnbánatnak s emlékezetnek
Kígyója marja szüntelen.

(Áprily Lajos fordítása)

Azt hihetnénk első pillanatra, hogy itt valóban a szerző saját közvetlen költői szentenciájával van dolgunk. De már a következő két sor:

S ez néha nem érdektelen
Fűszert vegyít a beszélgetésbe...

(ti. amit a fiktív szerző folytat Anyeginnel) — kissé tárgyiasítja ezt a szentenciát. Bár maga a részlet a szerzői beszédhez tartozik, mégis, belső felépítése az anyegini hangvétel és a anyegini stílus áramkörébe kapcsolja. Tehát megint csak egy idegen stílus regényszerű megjelenítésével állunk szemben. A kép azonban itt az előző esettől eltérően szerveződik. Ebben a részletben valamennyi kép az ábrázolás tárgya: itt minden az anyegini stílus, az anyegini világszemlélet érzékletes bemutatását célozza. Ebben a vonatkozásban szerepük kétségkívül Lenszkij énekének képeire emlékeztet. Ám különböznek is az utóbbitól, mivel az idézett szentencia képei azzal együtt, hogy az ábrázolás tárgyai, maguk is ábrázolnak, pontosabban kifejeznek: közvetlen formában adják elő a szerző gondolatát, mert a szerző bár jól látja az anyegini—byroni világszemlélet korlátait és hiányosságait, nagyrészt maga is ezt vallja. Tehát a szerző (vagyis az általunk posztulált közvetlen szerzői beszéd) sokkal közelebb áll Anyegin „nyelvéhez", mint Lenszkijéhez: nem tudja teljesen kívülről ábrázolni, mert maga is benne áll; nemcsak bemutatja ezt a „nyelvet", hanem bizonyos mértékig ő maga is ezen a „nyelven" beszél. A hős tehát a szerzővel való lehetséges konverzálás, a dialogikus kontaktus zónájában helyezkedik el. A szerző egyfelől látja a még divatos anyegini életstílus és az ennek megfelelő nyelvezet korlátait és hiányosságait, látja ennek a személyiségtípusnak a nevetségességét, mesterkélt különcségét („Moszkvai, /ki tud Haroldot játszani,/ Divatszavak bő lexikonja?/ ... /Talán csak egy paródia?") (Áprily L. ford.); viszont másfelől ő maga is számos olyan lényegbevágó gondolattal és észrevétellel birkózik, amelyet kizárólag ennek a „nyelvnek" a segítségével tud kifejezni, habár annak egésze történelmi zsákutcába torkollik. A „más nyelvi" világszemlélet ilyenfajta ábrázolása, ahol a nyelv egyszerre tárgya és eszköze az ábrázolásnak, a regényben igen elterjedt módszer; a legnagyobb regényalakok bemutatása épp ebbe a típusba tartozik (gondoljunk például Don Quijote figurájára). A közvetlen — szűkebb értelemben vett — költői képszerűség megjelenítő- és kifejezőeszközei az ilyen típusú ábrázoláson belül megőrzik ugyan ezt a direkt jelentésüket, ám ugyanakkor „idézőjelbe" is kerülnek, külsővé válnak, történelmi viszonylagosságukban, korlátozottságukban és töredékességükben jelennek meg a színen, vagyis úgyszólván önkritikusak. Úgy vetnek fényt a világra, hogy ezzel saját magukat is megvi-

lágítják. Ahogy az ember sem kényszeríthető bele mindörökre saját valóságos helyzetébe, éppúgy a világ sem tud végérvényesen elférni a szóban, amellyel megnevezik; minden direkt stílus korlátozott — ezért lehet úgyszólván idézőjelek között alkalmazni.

Miközben Anyegin „nyelvének" — ennek az irányzatos, világszemléletet kifejező nyelvnek — önmagát értelmezve beszéltetett ábrázolását adja a szerző, ábrázolásának tárgyával szemben korántsem marad közömbös: hol vitába száll vele, kétségbe vonja állításait, hol bizonyos megszorításokkal egyetért vele, bele-belekérdez, figyelemmel hallgatja, eközben gúnyolódik is rajta, parodizálva eltúlozza stb. — egyszóval a szerző mindig dialogikus viszonyban van Anyegin nyelvével; valóban beszélget Anyeginnel — és ez az állandó beszélgetés lényegi konstitutív mozzanata mind az egész regénystílusnak, mind az anyegini nyelv formájának. A szerző úgy mutatja be ezt a nyelvet, hogy állandó párbeszédet folytat vele, a dialógus behatol a nyelvi forma legmélyébe, vagyis az egész forma belsőleg dialogikus szerkezetű. De ugyanez jellemző az összes lényeges regényalakra: mind belsőleg dialogikus formák; különböző nyelvek, stílusok, világlátási módok „beszélgetéseiből" épülnek föl (amelyek nem szakíthatók el a konkrét nyelvi, stilisztikai megvalósulástól). A költői ábrázolást tárgyaló divatos elméletek teljességgel képtelenek ezeknek a bonyolult, belsőleg dialogikus nyelvi formáknak a lényegéig hatolni.

Az *Anyegint* elemezve minden különösebb nehézség nélkül megállapíthatjuk, hogy az Anyeginre és Lenszkijre jellemző nyelvi formákon kívül létezik a műben még egy bonyolult és igen mélyen megformált nyelv, Tatjánáé; ennek jellegzetessége, hogy sajátos, belsőleg dialogikus alakban kapcsolódik benne együvé a „vidéki udvarház kisasszonyának" ábrándos-szentimentális richardsoni nyelve és a dajka meséinek, történeteinek, a parasztdaloknak, szokásoknak stb. népi nyelve. Ebben a nyelvben korlátolt, már-már nevetséges, ódivatú elemek fonódnak össze a népnyelv mindig határtalanul komoly és nyílt igazságaival. A szerző nemcsak bemutatja ezt a nyelvet, hanem igen lényeges dolgokat mond ki rajta. A regény legjelentősebb és leglényegesebb részei éppen Tatjana hangvételének zónájában vannak (ez a zóna azonban, éppúgy, mint a többi hősé, sem kompozicionálisan, sem szintaktikailag nem válik külön a szerzői beszédtől — tehát kizárólag stilárisan különíthető el).

A hősök beszédstílusának zónáin kívül — amelyek a regényben a szerzői beszéd jelentős részét kitöltik — az *Anyegin*ben találunk nem egy stílusparódiát is, amelyek különböző egykorú nyelvi irányzatokat és irodalmi műfajokat figuráznak ki (például a neoklasszicista epikus indítás paródiája, parodisztikus sírfeliratok stb.) De még a szerző lírai kitérői sem mentesek a stílusparódia vagy a parodizáló polémia elemeitől; ezek nemegyszer a hősök zónájába csúsznak át. Tehát ezek a lírai kitérők a regényben stiláris szempontból gyökeresen különböznek Puskin igazi lírájától. Ami bennük megjelenik, az valójában nem líra, hanem a líra és a lírai költő — regényszerű megjelenítése. Ennek következménye, hogy — ha figyelmesebb elemzésnek vetjük alá — szinte az egész regény különböző nyelvi vonulatokra esik szét, amelyeket egymással és a szerzővel dialogikus kapcsolat fűz össze. Ezek a nyelvi vonulatok alapjában véve mind a kor irodalmi nyelvének, egy változó és megújuló nyelvnek a műfajokra, irányzatokra és a beszélt nyelvre jellemző variánsai. Ezek a nyelvek közvetlen ábrázolóeszközeikkel együtt az ábrázolás tárgyaivá alakulnak: tipikus, korlátolt, néha már-már nevetséges leképzésüket látjuk. Ugyanakkor azonban az ábrázolt nyelvek maguk is ábrázoló funkciót töltenek be. A szerző úgy mozog a regény közegén belül (mert mindenütt jelen van benne), hogy saját közvetlen nyelvén szinte soha nem szólal meg. A regény nyelve egymást dialogikusan megvilágító nyelvek rendszere. Ezért sem leírni, sem elemezni nem lehet úgy, mintha egyetlen egységes nyelv volna.

Nézzünk még egy példát! Íme, egy-egy részlet az *Anyegin* négy különböző fejezetéből:

1. „Так думал *молодой повеса*..."
2. *Младой певец*
   Нашёл безвременный конец..."
3. Пою *приятеля младого*
   И множество его причуд..."
4. Что ж, если вашим пистолетом
   Сражен *приятель молодой*..."

Mint látjuk, itt két esetben az egyházi szláv „младой" forma szerepel, két másikban pedig az orosz „молодой". Mondhatjuk-e, hogy mindkét szóalak az egységes szerzői nyelvhez és egységes szerzői stílushoz tartozik, és megválasztásukat „csupán a mérték" befolyásolta? Aligha kell külön bizonyítanunk, hogy az efféle állítás teljes képtelenség. Ugyanakkor mind a négy esetben valóban szerzői beszéddel állunk szemben. Egy mélyrehatóbb elemzéssel azonban meggyőződhetünk róla, hogy ezek a formák a regény különböző stiláris rendszereihez tartoznak.

A „младой певец" (ifjú dalnok) szavak (második részlet) Lenszkij beszédzónájában helyezkednek el, az ő stílusát adják vissza, vagyis a szentimentális romantika enyhén archaizáló stílusát. Meg kell mondanunk, hogy a „петь" (dalolni) és „певец" (dalnok) szavak is (a „verset írni", illetve „költő" jelentésben) akkor fordulnak elő, ha Puskin Lenszkij zónájában vagy más parodisztikus zónákban beszél (maga Puskin így szól a saját nyelvén Lenszkijről: „так он *писал*" — („így írt ő!"). A párbajjelenetet, valamint Lenszkij „siratását" („Друзья мои, вам жаль поэта...") jórészt Lenszkij nyelvi zónájában, az ő költői stílusában adja elő, ebbe azonban minduntalan beleszól a szerző realista, hűvösen kijózanító hangja; a regény e részének partitúrája meglehetősen bonyolult, és rendkívül érdekes.

A „пою приятеля младого" (az ifjú barátot zengem) szavak (harmadik részlet) a neoklasszikus epikus indítások parodizáló travesztiáját képezik. Ennek a parodizáló átköltésnek a követelményei magyarázzák, hogy miképpen jöhetett létre az archaikus, fennkölt „младой" és a közönséges „приятель" stílustalan egybekapcsolódása.

A „молодой повеса" és a „приятель молодой" szavak a kor familiáris társalgási irodalmi nyelvének „hagmagasságában" mozgó közvetlen szerzői beszéd szférájában helyezkednek el.

A különféle nyelvi és stiláris formák a regény nyelvének más és más rendszereibe tartoznak. Ha elhagynánk az intonációs idézőjeleket, ha a különböző hangok és stílusok közötti határokat elmosnánk, ha fölszámolnánk az ábrázolt „nyelvek" valamennyi eltérését a direkt szerzői nyelvtől, eredményül a legkülönfélébb nyelvi és stiláris alakzatok stílustalan és értelmetlen konglomerátumát kapnánk. A regény nyelvének lényegét lehetetlen egyetlen síkra kivetíteni, egyetlen vonallá nyújtani: ez mindig egymást keresztező síkok egybefüggő rendszere. Az *Anyegin-*

ben Puskinnak szinte egyetlen direkt szava sincs — abban a kizárólagos értelemben, ahogy ez például költészetére vagy poémáira jellemző. A regényben ezért egységes nyelv és stílus nem létezik. Ezzel szemben van a regénynek egy nyelvi (nyelvi-ideologikus) centruma. A szerző — mint a regény egészének alkotója — közvetlenül a mű egyik nyelvi síkján sincsen jelen: az ő helye e síkok szervező középpontjában van. És e különböző síkok különböző módon térnek el ettől a szerzői középponttól.

Belinszkij Puskin regényét „az orosz élet enciklopédiájának" nevezte. De nem valamiféle néma, tárgyi-dologi, mindennapian gyakorlatias enciklopédia. Maga az orosz élet szólal meg benne a kor valamennyi hangján, nyelvén és stílusában. Az orosz irodalmi nyelv a regényben nem egységes, kész és megingathatatlan nyelvként áll előttünk, hanem eleven soknyelvűségében, az örökös változás és megújulás folyamatában. A szerző saját nyelve kerüli a felszínes, akár elhaló, ósdi stílusokból, akár a divatos irodalmi irányzatok nyelvéből lepárolt „irodalmiasságot", s a népnyelv lényegi elemeivel — de soha nem holmi nyers és vulgáris nyelvi egyveleggel — gazdagodva újul meg.

Puskin regénye a kor irodalmi nyelvének önbírálata: benne a korszak alapvető, irányzatonként, műfajonként, mindennapi életszféránként váltakozó nyelvi rétegei állítják kölcsönösen reflektorfénybe egymást. Ez a kölcsönösség azonban nem elvont lingvisztikai jelentésében értelmezendő; a nyelvi formák nem szakíthatók el a világszemlélet formáitól és ezek eleven hordozóitól, a gondolkodó, beszélő, konkrét társadalmi-történelmi körülmények között tevékenykedő emberektől. Stilisztikai szempontból nézve, a korszak nyelvi formáinak bonyolult rendszerével állunk szemben, amelyet egy egységes dialogikus mozgás fog össze, s ezen belül az egyes nyelvek eltérő mértékben térnek el a regényben őket egybekapcsoló művészi-eszmei középponttól.

A *Jevgenyij Anyegin* stiláris felépítése minden igazi regényformára jellemző. Bizonyos értelemben minden regény a világnézetek nyelvétől elválaszthatatlan stílusok nyelvi vetületének dialogizált rendszere. A nyelv a regényben nem csupán ábrázol, hanem maga is az ábrázolás tárgya. A regény nyelve mindig önkritikus nyelv.

A regény ebben tér el alapvetően az összes többi közvetlen műfajtól: a poémától, a lírától, a szigorú értelemben vett drámától. E műfajok valamennyi közvetlenül ábrázoló és kifejező eszköze — de maguk a

műfajok is — a regénybe bekerülve, rögvest az ábrázolás tárgyaivá alakulnak át.

A regény közegében minden direkt szó — legyen bár epikai, lírai, szigorú értelemben drámai — kisebb-nagyobb mértékben objektálódik, érvényességi köre korlátozottá lesz, és igen gyakran e korlátozottságában nevetséges képpé változik át.

A nyelvi és stílusformák sajátosságai, e formák szervezésének módja, igen változatos tipológiájuk, a nyelvi rétegek egybekapcsolása a regény egészében, az egyes nyelvek és szólamok közötti átmenetek és átváltások módozatai, dialogikus kölcsönviszonyuk — ezek a kérdések alkotják a regénynyelv kutatásának legalapvetőbb problémáit. A közvetlen műfajok, a direkt költői nyelv stilisztikája szinte semmiféle támpontot nem nyújt ezeknek a kérdéseknek a megoldásához.

Regénynyelvről beszélünk, mert ez a nyelv, vagyis ez a nyelvi forma kizárólag a regényben tudja kibontakoztatni lehetőségeit, csak itt tud igazi mélységekig jutni. A regény azonban viszonylag későn kialakult műfaj. Ugyanakkor a közvetett nyelv, az idegen nyelvi forma mint az ábrázolás tárgya, az intonációs idézőjelbe rakott idegen nyelvi elem igen régi eredetű — már a nyelvi kultúra legkorábbi szakaszaiban is megtaláljuk. Mi több, jóval a regény megjelenése előttről a legkülönbözőbb formák sokszínű világa maradt ránk, amelyek mind idegen szóhasználatot, idegen beszédstílust, valamely nem saját nyelvet — ezen belül a direkt műfajok nyelvét — adják elő, utánozzák csúfondárosan, mutatják be. Ezek a változatos formák a regényt készítik elő, és akárcsak később a regény, valamennyien szemben állnak az összes közvetlen műfajjal.

Úgy véljük, hogy a regénynyelvet két nagy tényező készítette elő és hozta létre: a nevetés és a soknyelvűség. A nevetés volt az a szervezőerő, amely a nyelv ábrázolásának legősibb formáit kialakította, minthogy ezek tulajdonképpen valamilyen idegenes nyelvhasználat és a direkt nyelv fölötti csúfolkodások voltak. A soknyelvűség, valamint a különböző nyelvek — ezzel összefüggő — kölcsönös relativizáló hatása ezeket a formákat új művészi-eszmei szintre emelte, ahol már lehetőség nyílt a regényműfaj kialakulására.

A továbbiakban ezt a két, a regénynyelv és a regényműfaj megjelenését előkészítő tényezőt vesszük közelebbről szemügyre.

2. A külső nyelv bemutatásának egyik legősibb és legelterjedtebb formája a paródia. Mi a paródiaforma legáltalánosabb jellegzetessége?

Vegyük például azokat a szonettparódiákat, amelyek a *Don Quijotét* vezetik be! Bár kifogástalanul megkomponált szonettek, mégsem sorolhatók e műfajba. Itt a regény részeiként szerepelnek, azonban még az izolált szonettparódia sem tartozik a szonett műfajába. A szonettforma, ha paródiában jelenik meg, egyáltalán nem műfajt, vagyis egy egész formát jelenít meg, hanem csupán az ábrázolás egyik tárgyát; itt tehát a szonett a paródia szereplője. A szonett paródiájában föl kell ismernünk a szonettet, annak formáját, sajátos stílusát, látásmódját, azt a módszert, mellyel a világ jelenségei között válogat, és amellyel értékeli ezeket, egyszóval meg kell benne látnunk a „szonettszerű világszemléletet". A paródia a szonettnek ezeket a jellegzetességeit bemutathatja és kicsúfolhatja jól vagy rosszul, mélyebben vagy felületesebben — de mindamellett soha nem lesz szonett, csak a szonett megjelenítése.

Ugyanezen az alapon semmiképp sem sorolható a kiseposz műfajába a *Békaegérharc*[1] eposzparódiája sem. Ez a homéroszi stílus megjelenítése. Ennek a műnek épp a homéroszi stílus az igazi hőse. Ugyanez mondható el Scarron *Le Virgile travesti*járól[2] is. Éppígy nem tartoznak a prédikáció műfajába a *Sermons joyeux* XV. századi prédikációi, az imádságéba a Miatyánk- és Ave Maria-paródiák stb. sem.

A különböző műfajok és műfajstílusok („nyelvek") e paródiái azoknak a nyelvi formáknak a hatalmas és sokszínű világába illeszkednek be, amelyek az önmagát komolyan vevő direkt nyelvből, ennek műfaji változataiból űznek gúnyt. Ez a világ rendkívül gazdag, sokkal gazdagabb, mintsem ezt általában hinni szokás. A csúfolódás jellege és módszerei maguk is szerfölött sokfélék, távolról sem merülnek ki a parodizálásban és a szűkebb értelemben vett travesztiában. A direkt nyelv fölötti csúfolkodásnak ezeket a módszereit még igen hiányosan kutatták fel. A parodizáló-travesztáló irodalomra vonatkozó általános felfogás a tudományban az irodalmi paródia különféle kései formáinak vizsgálatából nőtt ki, olyanokéból, mint Scarron *Aeneise,* Platen-Hallermünde *Végzetes villák*ja[3] — egyszóval szegényes, felületes és történelmileg igen kevéssé lényeges formákéból. A nyelv parodizáló átköltésének jellegéről alkotott elszegényített és leszűkített fogalmakat vetítették

ki később az elmúlt korok parodikus travesztiáinak mérhetetlenül gazdag és változatos világára is.

A parodikus-travesztív formák súlya a világirodalom egészében rendkívül nagy. Nézzünk néhány tényt, amelyek tanusítják gazdagságukat, és egyúttal kivételes jelentőségüket is bizonyítják!

Vessünk először egy pillantást az antikvitásra! A késő antik „tudós irodalom" — Aulus Gellius, Plutarkhosz (a *Moraliá*ban), Macrobius Theodosius és különösen Athenaiosz[4] — elég nagyszámú támpontot szolgáltat, melyek alapján megítélhetjük az antikvitás paródia- és travesztiairodalmának terjedelmét és különös ismertetőjegyeit. E tudós férfiak megjegyzései, idézetei, utalásai és allúziói lényegi vonásokkal egészítik ki azt a szórványos és véletlenszerű képet, amit az antikvitás napjainkig fönnmaradt eredeti szatirikus irodalmának alapján alkothattunk magunknak. Olyan kutatók munkái, mint Dieterich, Reich, Cornford stb., előkészítették számunkra a talajt, hogy helyesebben tudjuk megítélni azt a szerepet, melyet a paródiák és az átköltések az antikvitás nyelvi kultúrájában játszottak. Meggyőződésünk, hogy egyáltalán nem létezett egyetlen olyan szigorúan közvetlen műfaj, egyetlen olyan direkt nyelvtípus sem — művészeti, retorikai, filozófiai, vallási vagy gyakorlati célzatú, mindegy —, amelynek ne lett volna parodizáló-travesztív hasonmása, komikus-ironikus contra-partie-ja.[5] Ugyanakkor nem ritka az olyan eset sem, amikor a direkt nyelvnek ezeket a parodikus hasonmásait és torzított tükörképeit idővel a tradíció fölszenteli és kanonizálja, akárcsak fennkölt előképeiket.

Említsük meg az úgynevezett „negyedik dráma", vagyis a szatírjáték problémáját. Ez a dráma, amely mindig a tragikus trilógiát követte, a legtöbb esetben ugyanazokat a mitológiai motívumokat dolgozta fel, mint a trilógia. Tehát egyfajta parodisztikus-travesztív ellenpontként a világ tragikus feldolgozásával feleselt: fonákjáról mutatta be ugyanazt a világot.

A fennkölt nemzeti mítoszoknak ezeket a parodizálva travesztált ellen-feldolgozásait ugyanúgy törvényesítették és kanonizálták, mint közvetlen tragikus változataikat. Minden tragédiaíró — Phrünikhosz,[6] Szophoklész, Euripidész — egyszersmind szatirikus drámák alkotója is volt, és a görögök még a legkomolyabb és legjámborabb íróban, az eleusziszi misztériumok Aiszkhüloszában is[7] a szatirikus dráma

mesterét látták. Aiszkhülosz *A csontgyűjtő* című szatírdrámájának töredékeiből kitűnik, hogy ez a dráma a trójai háború eseményeit és hőseit, konkrétan Odüsszeusz Akhilleusszal és Diomédésszel történt összetűzését parodizálta, s benne Odüsszeusz fejéhez bűzlő éjjeliedényt hajítottak.

De általában is elmondhatjuk, hogy a „nevetséges Odüsszeusz" alakja — vagyis a fennkölt epikai-tragikai hős parodisztikusan átköltött változata — egyik legnépszerűbb figurája volt a szatírdrámának, az Arisztophanész komédiáit megelőző ókori dór farce-nak, egész sor kis komikus epopeiának és az egész antik komikus irodalomban — de különösen Dél-Itáliában és Szicíliában — elterjedt parodizáló szónoklatoknak és disputáknak. Jellemző az a sajátos szerep, melyet a „nevetséges Odüsszeusz" figurájában a hibbantság motívuma játszott: Odüsszeusz bohócsityakot, bolondsipkát húzott a fejébe, egyszerre fogott ekéje elé lovat és bikát, hogy így, félkegyelműnek tettetve magát, mentesülhessen a háborúzástól. Ez a hibbantság-motívum volt hivatva átemelni Odüsszeusz alakját a közvetlen és magasztos síkról a komikus, parodisztikus átköltés síkjára.*

A szatírdrámáknak és a többi parodisztikus nyelvi kifigurázási formának a legnépszerűbb hőse azonban mégis a „komikus Héraklész" volt. Héraklész, a gyáva és hazug Eurisztheusz király hatalmas erejű és naiv lelkű szolgája, aki legyőzi a halált és leereszkedik a síron túli birodalomba, aki egyben telhetetlen falánk, örök részeges, tivornyázó és kötekedő és — mindenekelőtt — félkegyelmű: ezek azok a motívumok, amelyek e figura komikus aspektusát meghatározzák. A hősiesség és erő megmaradnak ebben a komikus aspektusban is, de összefonódnak a nevetségessel és az élet különböző anyagi-testi oldalaival.

A komikus Héraklész alakja nemcsak Görögországban, hanem Rómában, majd később Bizáncban is rendkívül népszerű volt (Bizáncban a bábjátékok egyik központi figurájává alakult át). De élt még a viszonylag közeli múltban is, a *Karagöz* című török árnyjátékban .A komikus Héraklész a vidám és egyszerű hősiesség számos népi megtestesítése között is — amelyek hatása az egész világirodalomra felmérhetetlen volt — az egyik legmélyebben megformált alak.

*L. J. O. Schmidt: *Ulixes comicus.*

A „negyedik dráma", amely elmaradhatatlan kiegészítése volt a tragikus trilógiának, valamint az olyan figurák, mint a „komikus Odüsszeusz" és a „komikus Héraklész", arról tanúskodnak, hogy a görögség irodalmi tudata a nemzeti mítosz parodisztikus-travesztív átdolgozásaiban nem érzett semmiféle profanizálást vagy istenkáromlást. Jellemző, hogy a görögök minden zavar nélkül magát Homéroszt tekintették a *Békaegérharc* című eposzparódia szerzőjének is. Ugyancsak Homérosznak tulajdonítottak egy másik komikus művet (poémát) is, ahol a bolond Margitészről volt szó.[8] Bármelyik közvetlen műfaj, bármilyen direkt nyelv — epikus vagy tragikus, lírai vagy filozófiai — válhat, és szükségképpen tárgyává is válik az ábrázolásnak, célpontjává a parodisztikus „kifigurázásnak". Az ilyen kifigurázás mintegy elszakítja a közvetlen megnevezést a tárgytól, különválasztja őket, és kimutatja, hogy a közvetlen műfajok nyelve — akár epikus, akár tragikus — mindig egyoldalú, korlátozott, nem meríti ki a tárgyat; a parodizálás a tárgy azon oldalainak érzékelésére ösztönöz, amelyek az adott műfaj, az adott stílus keretein belül nem mutathatók be. A parodisztikus-travesztív alkotás a nevetéssel és bírálattal minduntalan korrigálja a fennkölt közvetlen nyelvhasználat egyoldalú komolyságát, állandóan korrekciókat hajt végre a valóság talajáról, amely mindig lényegesen gazdagabb, és — ami a legfőbb — ellentmondásosabb és sokrétűbb, mint amennyit az emelkedett közvetlen műfaj magába fogadni képes. Az antik paródia mentes a nihilisztikus tagadástól: hisz a paródia korántsem a hősöket veszi célba, tárgya nem a trójai háború vagy annak résztvevői, hanem ezek epikai heroizálása; nem Héraklészt és hőstetteit figurázza ki, hanem csak ezek tragikus heroizálását. Magát a műfajt, a stílust, a nyelvet teszi mulattatóan vidám idézőjelek közé, azt az ellentmondásos valóságot csúsztatva háttérül mögéjük, amely már nem fér el kereteiken belül. A közvetlen, komoly értelmű szó, miután a szó nevetséges fölmutatásává alakult át, látni engedi belső korlátozottságát és hiányosságait — ettől azonban egyáltalán nem értéktelenedik el. Éppen ezért vélhették úgy a görögök, hogy Homérosz maga írta meg a homéroszi stílus paródiáját is.

A római birodalom anyagán a „negyedik dráma" problémája további támpontokkal egészül ki. Funkcióját Rómában a fabula atellana[9] irodalma töltötte be. Miután — Sulla korától kezdve — az atellánák

irodalmi alakot és rögzített szöveget kaptak, a tragédiák után, az exodiumban[10] játszották őket. Igy például Pomponius és Novius atellánáit Accius[11] tragédiái után játszották. Az atellánák és a tragédiák mindig szigorúan megfeleltek egymásnak. A komoly és a komikus anyag egyoldalúságának követelménye a római talajon jóval szigorúbban és következetesebben érvényesült, mint Görögországban. Később a tragédiák exodiumában atellánák helyett mimusokat játszottak: de mint kitűnik, ezek is az előttük játszott tragédia anyagát travesztálták.

Az a törekvés, amely az anyag minden tragikus — és általában: komoly — változatát egy vele párhuzamos komikus — parodizálva átköltött — feldolgozással igyekezett összekapcsolni, a rómaiaknál a képzőművészet alkotásaiban is tükröződött. Például az úgynevezett „konzuli diptychonokon" baloldalt rendszerint komikus jeleneteket ábrázoltak groteszk maszkos szereplőkkel, jobboldalt pedig valamilyen tragikus jelenetet. Az ábrázolások analóg szembeállítása megfigyelhető a pompeji falfestményeken. Dieterich, aki a pompeji festészetet használta föl az antik komikus formák kérdésének megoldásához, leír például két ilyen egymással szemben elhelyezett freskót: az egyik Andromédának Perszeusz által történő megszabadítását ábrázolja, a szemben levőn viszont egy tóban fürdő meztelen asszony látható, amint kígyó tekeredik a testére, s botokkal és kövekkel fölfegyverkezett parasztok sietnek segítségére.* Aligha kell bizonyítanunk, hogy az utóbbi az előző mitológiai jelenet parodisztikus travesztiája. A mítosz témája egy velejéig prózai valóságsíkra helyeződik át: Perszeuszt furkósbottal fölszerelt falusi parasztok váltották föl.

És gondoljunk most egy pillanatra Don Quijote lovagi világára — ahogy az Sancho előadásában megjelenik.

Számos forrásból, mindenekelőtt Athenaiosz XIV. könyvéből tudjuk, hogy a legkülönfélébb parodisztikus-travesztív formáknak sokfelé szerteágazó világuk volt; tudunk például olyan dikélisztészekről,[12] akik egyrészt a közös népi és helyi mítoszok travesztiáit alkották, másrészt az idegenből jött orvosok, kerítők, hetérák, parasztok, rabszolgák stb. sajátos „nyelvét" és beszédmodorát figurázták ki. Különösen gaz-

* Dieterich, Albrecht: *Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele.* Leipzig, 1897. S. 131.

dag és sokszínű parodizáló travesztiairodalom volt Dél-Itáliában. Itt virágzottak a tréfás népi játékok és rejtvények, a tudományos és jogi szónoklatok paródiái, a parodisztikus párbeszédek, amelyek egyik válfaja a görög komédiának is konstitutív részét alkotta. A nyelv itt egészen másfajta életet él, mint Görögország emelkedett közvetlen műfajaiban.

Emlékeztetünk itt arra, hogy a legprimitívebb mímusnak, vagyis a legsilányabb vándorszínésznek is mindig rendelkeznie kellett legalább két képességgel: tudnia kellett madár- és állathangokat utánoznia, valamint értenie kell a rabszolgák, a parasztok, a kerítők, az iskolamesterek, az idegenek beszédének, arcjátékának, gesztikulációjának a kifigurázásához. És a vásári mutatványosok, az imitátorok még ma is épp ilyenek.

A római szatirikus kultúra világa éppoly gazdag és sokszínű, mint a görög. Különösen jellemzőek Rómára a rituális csúfolódások. Közismert eset, hogy a katonák törvényesített rituális keretek között kicsúfolják győztes hadvezérüket; közismert a rómaiak rituális nevetése a temetéseken; közismert a mimikai nevetés törvényesített szabadsága; szükségtelen külön kitérnünk a szaturnáliákra. Számunkra itt nem ennek a nevetésnek a rituális gyökerei fontosak, csupán az a művészeti-irodalmi produkció, amely belőlük kinőtt, csak az a szerep, amit a rómaiak nevetése a szó sorsának alakulásában betöltött. A nevetés éppoly mélyen megtermékenyítő és halhatatlan alkotása volt Rómának, mint a római jog. Ez a kacagás átverekedte magát a középkor komor és vastag falán, hogy megtermékenyítse a reneszánsz irodalom legnagyobb alkotásait; de hallatszik azóta is egészen napjainkig, az európai irodalom számos alkotásában.

A rómaiak irodalmi és művészeti tudata a komoly formát soha nem tudta elképzelni nevettető ekvivalens nélkül. A komoly, közvetlen forma csupán töredéknek, csak a teljesség felének tűnt; az egész teljessége csak akkor valósult meg, ha a komoly formához hozzátoldották ennek csúfondáros contra-partie-ját. Minden komoly formához egy nevettető dublőrre is szükség volt. Ahogy a szaturnáliákban a bolond játszotta a királyt, a rabszolga az urát, a kultúra és az irodalom formáiban is kialakultak efféle nevettető dublőrformák. Ezért a római irodalom — és ott is kiváltképp az alacsonyrendű népi irodalom — a parodizáló travesztiaformák beláthatalan tömegét hozta létre: ezekkel voltak tele a mímusok,

a szatírák, az epigrammák, az asztali beszélgetések, a retorikai műfajok, a levelek s a népi komédiázás különböző jelenségei. A főleg szóbeli hagyomány e formákból sokat átörökített a középkorra, átadta az utóbbinak magát a stílust, valamint a római paródiák merész következetességét. Nevetni és nevetségessé tenni minden európai kultúra Rómától tanult meg. De Róma hatalmas komikai örökségéből az írásos emlékekben csak szánalmasan kevés maradt fönn: azok az emberek, akiktől ennek az örökségnek a továbbadása függött, agelastusok[13] voltak, csak a komoly szavakat válogatták ki, de elvetették — profanizációnak tartva — ezek kifigurázó tükörképeit, így például a Vergilius-paródiákat.

Tehát az antikvitás, egyidőben a közvetlen műfajok és a közvetlen, feltétel nélküli nyelv nagy példáival, létrehozta a parodisztikus-travesztáló, közvetett, feltételes érvényű nyelv legkülönfélébb formáinak, típusainak és változatainak egész gazdag világát is.

A „parodizáló travesztia nyelve" terminus természetesen messze nem fejezi ki a nyelvi bohózat lehetséges típusainak, változatainak és árnyalatainak teljes gazdagságát. De miben ragadható mégis meg mindezeknek a változatos komikus formáknak az egysége, és hogyan viszonyulnak ezek a regényhez?

A parodizáló travesztia egyes formái szülik a különféle poéma- és tragédiaparódiákat (például Lukianosz *Tragódopodagrá*ját,) perbeszédek paródiáit stb. Ezek a szűkebb értelemben vett paródiák és travesztiák. Más esetekben különálló műfajformákkal találkozunk: szatírdrámával, improvizált komédiával, szatírával, tématlan mímusokkal (Hérondasz mímusai), téma nélküli dialógussal stb. A paródia műfajai — mint már mondottuk — soha nem tartoznak az általuk parodizált műfajokhoz, vagyis például a kiseposz paródiája nem kiseposz. A parodizáló travesztia különálló műfajai pedig, melyeket itt megemlítettünk, képlékenyek, nem megkomponáltak, nincsen meghatározott és szilárd műfaji csontrendszerük. A parodizáló travesztia nyelve az antik korban műfaji vonatkozásban talajtalan volt. A sokféle parodizáló travesztív forma afféle műfajokon kívüli vagy műfajok közötti világot alkotott. Ezt a világot mindamellett mégis elsősorban egy közös cél fogta össze: hogy az összes létező közvetlen műfaj, direkt nyelvhasználat, stílus, hang mellé valamilyen nevettető kritikai korrekciót helyezzen, hogy megláttassa mögöttük a valóságnak az — általuk közvetlenül nem meg-

ragadható — ellentmondásosságát is. Másrészt összefogta őket a tárgy közössége is: ez a tárgy minden esetben maga a nyelv, közvetlen funkcióiban — ami itt a nyelv ábrázolásává, a közvetlen szó érzéki megjelenítésévé alakul át. Tehát ez a műfajokon kívüli vagy műfajok közötti világ belsőleg mégis egységesül, és még valamiféle teljességet is mutat. Minden egyes jelensége — dialógusparódia, mindennapi jelenet, komikus bukolika — stb. mint valamely egységes egész részlete jelenik meg. Ez az egész hatalmas regényre emlékeztet — műfajok, stílusok sokaságával, kíméletlenül kritikus, tárgyilagosan gúnyoros hangvétellel —, mely e tulajdonságai révén tükrözi az adott kultúra, nép és korszak ellentmondásosságának, sokrétűségének totalitását. Ebben a nagy regényben, a kialakuló sokrétűség eme tükrében minden direkt értelemben használt szó — különösen az éppen uralkodó — csak meghatározott korlátok között érvényes, tipikusan jellemző, de avulófélben levő, s megújulásra érett szóként verődik vissza. A szó és a szólamok parodizáló visszatükrözésének e hatalmas egészéből az antik talajon már-már meg is született a regény mint sokoldalú, több stílusú képződmény — de még nem volt alkalmas arra, hogy magába fogadja és fölhasználja a nyelvi képek már előkészített anyagát. A „görög regényre", Apuleiusra és Petroniusra gondolok. Ennél többre azonban a rabszolgatartó rendszer minden jel szerint nem volt képes.

A parodisztikus travesztív formák egy igen fontos — mondhatni: döntő — vonatkozásban készítették elő a regényt. Megszabadították a tárgyat a nyelvtől, melybe a tárgy úgy belegabalyodott, mint valami hálóba; fölszámolták a mítosz hatalmi monopóliumát a nyelv fölött; kiragadták a tudatot a direkt nyelv hatalmából, szétzúzták a tudat süket bezártságát saját nyelvébe, saját szóhasználatába. Kialakult tehát az a távolság a nyelv és a valóság között, amely szükségszerű előfeltétele minden valóban realista nyelvi forma létrehozásának.

A nyelvi tudat azzal, hogy parodizálja a direkt szót, a közvetlen stílust, ráérez ennek határaira és nevetséges oldalaira, kimutatja jellegzetes, tipikus mivoltát, egyszeriben e közvetlen nyelven, annak valamennyi ábrázoló- és kifejezőeszközén kívül került. Létrejön a nyelvi alkotótevékenység egy új módszere: az alkotó megtanul kívülről, idegen szemmel, egy másik lehetséges nyelv és stílus szempontjából nézni a nyelvre. Hisz éppen ennek a lehetséges másik nyelvi stílusnak a fényében tudja

parodizálni, travesztálni, kifigurázni az adott közvetlen stílust. Az alkotó tudata mintegy a nyelvek és stílusok mezsgyéjén áll. Ez az alkotó tudatának a nyelvhez viszonyított egészen sajátos állásfoglalása. Nyilván másképpen érezte magát egy rapszódosz a saját nyelvében, mint például a *Békaegérharc* vagy a *Margitész* szerzője.

Aki közvetlen nyelven alkot epikai, tragikus vagy lírai művet, annak mindig az általa megénekelt, ábrázolt vagy kifejezett tárggyal van dolga, és számára a nyelv, amelyet éppen használ, az egyetlen tökéletesen megfelelő eszköz ahhoz, hogy direkt tárgyi elgondolását megvalósítsa. Ez az elgondolás és ennek tárgyi-tematikai összetevői nem válnak el az alkotó saját közvetlen nyelvétől: ebben a nyelvben, az ezt gyökeréig átható nemzeti mítoszban és nemzeti hagyományban születtek és érlelődtek. Más a parodizáló-travesztáló tudat beállítottsága és irányulása: egyszerre irányul a tárgyra és az erre a tárgyra vonatkozó idegen, parodizálandó szóra, s e szó maga is képi ábrázolássá válik. Kialakul a nyelv és a realitás között az a distancia, amelyről korábban már szóltunk. Abszolút dogmából — amilyen a zárt és önmagával szemben süket egynyelvűség állapotában volt — a nyelv a valóság megragadásához és kifejezéséhez fölhasználható munkahipotézissé alakul.

Ám az efféle átalakulás elvi következetességgel és totalitással csak egy bizonyos előfeltétel mellett mehet végbe — ez pedig a soknyelvűség. Csak a soknyelvűség szabadítja meg a tudatot saját nyelvének és nyelvi mítoszának hatalmától. A parodizáló travesztia formái csak a soknyelvűség közegében virágozhatnak igazán, csak itt lehetnek elég erősek ahhoz, hogy egy tökéletesen új eszmei magaslatra emelkedjenek.

A kétnyelvűség a római irodalmi tudat lényegi jellegzetessége volt. A tulajdonképpeni latin nemzeti műfajok, melyek az egynyelvűségből nőttek ki, elsatnyultak, és nem jutottak el az irodalmi megformáltságig. A rómaiak irodalmi alkotó tudata — egészen a kezdetektől mindvégig — a görög nyelvre és a görög műfajokra épült. A latin irodalmi nyelv már a legelső lépéseknél is a görög nyelv fényében, a görögség nyelvi tudatának szemével nézte önmagát; kezdettől stilizáló irányultságú nyelv volt; úgyszólván poétikus stilizáló idézőjelek között alakult ki.

A latin irodalmi nyelv valamennyi műfaji változatával együtt a görög irodalmi nyelv égisze alatt teremtődött meg. Nemzeti sajátszerűségére, a lényegéhez tartozó specifikus nyelvi gondolkodásra az írói-művészi

tudat úgy tekintett, mint ami az egynyelvűség állapotán belül tökéletesen elképzelhetetlen. Hisz a saját nyelvet, annak belső formáját, sajátos világlátási módját, specifikus nyelvi habitusát csak egy másik idegen nyelv fényében lehet objektiválni, amely majdnem ugyanannyira „saját", mint az anyanyelv.

Ny. J. Marr[14] idézi egyik munkájában — a nyelvek kereszteződésének mint keletkezésük és belső fejlődésük alapvető tényezőjének kérdésével kapcsolatban — Wilamowitz-Möllendorf Platónról írott könyvéből a következő megállapítást: „Csak egy más gondolatvilágú nyelv ismerete vezethet el a saját nyelv igazi megértéséig..."* Nem folytatom az idézetet tovább. Itt elsősorban a saját nyelv — merőben megismerési szempontok szerinti — lingvisztikai értelmezéséről van szó, amely kizárólag egy másik nyelv visszfényébe állítva hajtható végre; de az itt kifejtettek a művészi gyakorlat során ugyanúgy kiterjeszthetők a nyelv irodalmi-művészeti felfogására is. Mi több, az irodalmi alkotómunka folyamán ez a „visszfénybe állítás" a saját (és az idegen) nyelv „világlátási" oldalát, belső formájukat és a lényegükhöz tartozó értékhangsúlyok rendszerét objektiválja. Az irodalmi alkotói tudatban azon a „mezőn", melyet a másik nyelv megvilágít, természetesen soha nem a saját nyelv fonetikai rendszere, nem ennek morfológiai sajátossága, nem absztrakt szókészlete jelenik meg, hanem éppen az, ami a nyelvet konkrét és egészében nem lefordítható világszemléletté teszi — vagyis a nyelvnek mint egésznek a stílusa.

A kétnyelvű írói tudat számára — és a római literátor tudata éppen ilyen volt — a nyelv egészében véve — mint saját anyanyelv és saját idegen nyelv — mindig konkrét stílusként, nem pedig elvont lingvisztikai rendszerként él. A nyelvnek stílusként való befogadása — a legközönségesebb használattól a legfennköltebb gyakorlatig —, ez a némiképp hűvös és „külsődleges" befogadás rendkívül jellemző volt a római literátorra. Stilizált volt a nyelv, amelyen írt — de stilizált volt a beszéde is, tehát mindig hűvös idegenséggel viszonyult a saját nyelvéhez. Ezért a latin irodalmi nyelv tárgyi és expresszív közvetlensége — mint minden stilizáció — mindig kissé feltételes jellegű. E stilizációs mozzanatok

*Ny. J. Marr: *Osznovnije dosztyizsenyija jafetyicseszkoj tyeorii. (az Etapi razvityija jafetyicseszkoj tyeorii*ban, 1933. 202. l.) és Wilamovitz-Möllendorf: *Platon.* I. köt. Berlin, 1920. S. 290.

a római irodalom közvetlen műfajainak lényegi sajátosságaihoz tartoznak, beleértve még egy olyan grandiózus művet is, mint az *Aeneis*.

De a lényeg nem merül ki a római irodalmi kultúrának ebben a kétnyelvűségében. A római irodalom kezdeteire a háromnyelvűség a jellemző. „Három lélek élt Ennius keblében",[15] de éppúgy három lélek — három nyelv, három kultúra — élt a római irodalmi nyelv szinte valamennyi úttörőjének, valamennyi stilizátorának a keblében; Alsó-Itáliából érkeztek Rómába, ahol három nyelv és három kultúra keresztezte egymást: a görög, az oscus és a római. Alsó-Itália egy sajátosan kevert, hibrid kultúrának és hasonlóképp kevert, hibrid irodalmi formáknak volt olvasztókohója. Ehhez a háromnyelvű kulturális kohóhoz a római irodalom már csírájában igen mélyen kapcsolódott: három nyelv kölcsönös egymásra hatásából született meg, amelyek közül az egyik sajátja, az anyanyelv volt, a másik kettő — szintén sajátjai — viszont idegen.

A soknyelvűség szempontjából Róma csupán a hellenisztikus korszak utolsó szakasza, amelynek végére az tett pontot, hogy a soknyelvűség átszivárgott, és lényegi állapotává vált a barbár Európának is, és ezzel kialakult a középkori soknyelvűség új típusa.

A hellenizmus minden barbár nép számára, melyeket magába szívott, hatalmas — saját nyelvüket megvilágító — idegen nyelvű ítélőszéket teremtett. Ez a fórum végzetes szerepet játszott a szó művészetének valamennyi közvetlen, nemzeti formája szempontjából. Megfojtotta a nemzeti eposznak és a nemzeti lírának mindazokat a csíráit, melyek közvetlen — epikai és lírai — nyelvét félig-meddig feltételes, többékevésbé stilizált nyelvvé alakította át. Ezzel szemben rendkívül kedvezett az összes parodizáló travesztív nyelvi forma kifejlődésének. A hellenisztikus, valamint a római-hellenisztikus talajon vált lehetségessé a legnagyobb távolság megteremtése a beszélő (az alkotó) valamint az ő nyelve, és — másfelől — általában a nyelv és a tárgyi-tematikus világ között. Ezek a feltételek tették lehetővé a római humor szédületes iramú fejlődését is.

A hellenizmust a bonyolult soknyelvűség jellemzi. A Kelet, ahol számtalan nyelv és kultúra keveredett, amelyet egymásba érő ókori kultúrák és nyelvek szabdaltak át meg át, a legkevésbé sem volt a görög kultúrával szemben passzív, naivan egynyelvű világ. Maga volt a legősibb

és legösszetettebb soknyelvűség. Az egész hellenisztikus világban voltak elszórt centrumok, városok, települések, amelyekben több kultúra és nyelv közvetlenül élt együtt sajátosan egymásba fonódva. Ilyen volt például Szamoszata, az európai regény történetében oly hatalmas szerepet játszott Lukianosz hazája is. Szamoszata őslakói örmény nyelvet beszélő szírek voltak. A városi lakosság irodalmilag művelt felső rétege görögül beszélt és írt. Az adminisztráció hivatalos nyelve a latin volt, minden hivatalt rómaiak töltöttek be, és a városban egy római légió is állomásozott. Szamoszatán vezetett keresztül egy nagy — és stratégiailag fontos — út is, amelyen szüntelenül áramlottak Mezopotámia, Perzsia, sőt még India „nyelvei" is. A kultúráknak és a nyelveknek ebben a metszéspontjában született meg és formálódott Lukianosz kulturális és nyelvi tudata. De ugyanilyen volt az afrikai Apuleiusnak, valamint a görög regények alkotóinak — többnyire elgörögösödött barbároknak — kulturális és nyelvi közege is.

Erwin Rohde elemzi a görög regény történetéről írott könyvében* azt a folyamatot, melynek során a hellenizmus talaján a görög nemzeti mítosz fölbomlott, és ezzel párhuzamosan széthullottak és elaprózódtak az eposz és a dráma nagy formái is — mivel ezek csak egy egységes és teljes nemzeti mítosz talaján létezhettek. A nyelv és a stílus problémáival Rohde nem foglalkozik, a soknyelvűség kérdését nem világítja meg. Rohde számára a görög regény a nagy közvetlen műfajok felbomlásának és degradálódásának terméke. Részben igaza van: hiszen minden új a régi halálából születik meg. Rohde azonban nem dialektikus. Az újat itt voltaképpen még csak észre sem veszi. Majdnem helyesen sikerül meghatároznia, hogy mi a jelentősége a teljes és egységes nemzeti mítosznak a görög eposz, líra és dráma nagy formái szempontjából. Ám a nemzeti mítosz fölbomlása, jóllehet a közvetlen, egynyelvű hellén műfajokra végzetes hatást gyakorolt, az új szépprózai regénynyelv születésére és kifejlődésére termékenyítőleg hatott. A soknyelvűség kivételesen nagy szerepet játszott a mítosz elhalásában és az elfogulatlan, regényszerű látásmód megszületésében. A nyelvek és kultúrák aktív egymásra hatásának ebben a folyamatában a nyelv valami egészen mássá alakult át, gyökeresen megváltoztak a tulajdonságai: az egységes és egyedüli

*Erwin Rohde: *Die griechische Roman und seine Vorläufer*. 1876.

lekerekített ptolemaioszi nyelvi világkép helyén több egymásra ható nyelv nyitott, „galileiánus" világképe jelent meg.

A baj csupán az, hogy a mondottak ellenére a görög regény igencsak gyengén képviseli a soknyelvű tudatnak ezt az új nyelvezetét. Ez a regénytípus lényegében kizárólag a tematikai problémákat tudta megoldani (és még azokat is csupán részlegesen). Kialakult egy új, nagy, „sokműfajú" műfaj, amely a legkülönbözőbb dialógusokat, lírai betéteket, leveleket, beszédeket, ország- és városleírásokat, novellákat stb. egyesítette magában. De ez a sokműfajú műfaj csaknem egystílusú volt. A szó itt mindig félig feltételes közegbe állított, stilizált szó. A minden soknyelvű állapotot jellemző stilizáló beállítottság a nyelv viszonylatában itt nagyszerűen érvényesült. Viszont nem tudott ez a forma meglenni a különféle félig parodisztikus, kifigurázó ironikus formák nélkül sem; részarányuk valószínűleg sokkal nagyobb, mint ahogy a kutatók vélik. A félig stilizált és a félig parodisztikus nyelv között a határok rendkívül elmosódottak. Hiszen elég annyi, hogy a stilizált nyelvben halványan érzékeltessük annak feltételes jellegét — és a nyelv máris könnyed parodisztikus és ironikus ízt kap, megkérdőjeleződik: ezt — úgymond — tulajdonképpen nem is én mondom, én alighanem egészen másképp mondanám... Mégis, olyan nyelvi formák, amelyek visszatükröznék a sokféleképp beszélő kort, a görög regényben alig találhatók. Ebben a vonatkozásban a hellenisztikus és a római szatírák némely válfaja összehasonlíthatatlanul „regényszerűbb", mint a görög regény.

Kénytelenek vagyunk kissé kiszélesíteni a soknyelvűség fogalmát. Eleddig a már kialakult és egységesült nagy nemzeti nyelvek (görög, latin) közötti kölcsönös érintkezésről beszéltünk, vagyis olyan nyelvek közötti viszonyról, amelyek előzetesen már túljutottak a viszonylag szilárd és nyugodt egynyelvűség egy hosszú szakaszán. De láttuk azt is, hogy a görögségnek már történelmének klasszikus periódusában is a parodisztikus travesztív formák gazdag világa állt rendelkezésére. A nyelvi formák efféle gazdagsága viszont aligha születhetett volna meg a rövidre zárt egynyelvűség állapotában.

Nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy lényegében minden egynyelvűség relatív. Hiszen az egyetlen saját nyelv sem egységes: mindig megbújnak benne a másnyelvűségnek vagy csökevényei, vagy lehetőségei, melyeket az alkotó irodalmi-nyelvi tudat többé-kevésbé mindig érzékel.

Történelmi — pontosabban történelem előtti — szempontból nézve minden nyelv hibrid. Nincsenek tiszta nyelvek, és nincsenek tiszta törzsek. Mint a jafetológiai kutatások[16] föltárták, a nyelv, a kultúra és a gondolkodás területén a „saját" fogalma teljesen viszonylagos. Mescsanyinov akadémikus[17] igen szellemesen bizonyítja a „saját"-nak ezt a viszonylagosságát az etimológiára alkalmazva.* Kimutatja, hogy egy adott nép etimológiai tudata hogyan alakítja át a kölcsönszavakat sajátjaivá, és ezek hogyan épülnek be az adott nép nyelvének törzsállományába. Ha következetesen kiemelnénk valamely kor nyelvéből először minden nyilvánvaló jövevényszót, majd azokat, melyek jövevényszó volta már feledésbe merült, de más nyelvi rendszerek elemeiként még föllelhetők, majd általában mindazokat a szavakat, amelyek ekvivalenseik révén más csoportokban megvannak stb., akkor minden nyelvben csak egy meglehetősen szűk készlet maradna fönn — de még ezekről sem volna nehéz kimutatni, hogy alapjaikban azokból az eltűnt nyelvekből kerültek át, amelyek bázisán a vizsgált nyelv létrejött. Végső soron tehát arra az erdményre jutunk, hogy „nem létezik egyetlen olyan nyelv sem, amely az önálló szókészletet sajátjának mondhatná: voltaképpen mind idegen elemekből áll össze". Erre a következtetésre jut Mescsanyinov akadémikus. De a „saját" és az „idegen" közötti efféle viszonylagosságot minden nyelvi forma vonatkozásában megállapíthatjuk.

A jafetológia rámutat arra a kivételesen fontos szerepre, amit a kereszteződések és összekapcsolódások játszanak a nyelvek életében. Marr elmélete szerint a nyelv, a kultúra és a gondolkodás először általában az egyszavas törzsi nyelvek kereszteződésének folyamatában alakul ki. A nyelvek életének ebben a stádiumában a nyelvek „belpolitikája" teljes egészében egybeesik „külpolitikájukkal": itt a nyelv minden változása egyszersmind határainak átlépését és egy másik nyelv területére való elkalandozását jelenti. Az összeolvadás és a kereszteződés a nyelvfejlődés későbbi stádiumaiban is megőrzi jelentőségét.

A tudomány azonban a jafetológiától függetlenül is jelentős tényanyagot gyűjtött össze, amely a görög nyelv általunk ismert viszonylagos stabili-

*I. I. Mescsanyinov: *Problema klasszifikacii jazikov v szvetye novovo ucsenyija o jazikah.* 1935.

tását megelőző feszült, nyelvek közötti és nyelven belüli harcról tanúskodik. E nyelv töveinek jelentős része egy olyan népesség nyelvéből ered, amely a görögök előtt népesítette be a később általuk birtokolt területet (Marr bizonyítja be ennek a jafetikus természetét). A görög irodalmi nyelvben megfigyelhetjük, hogy az egyes műfajok sajátos módon rögzítettek egy-egy dialektust (az eposz a jónt, a líra az eolt, a tragédia a dórt). E nyers tények mögött a nyelvek és dialektusok közötti harc, a hibridizálódás, a letisztulás, a helycserék és megújulások bonyolult folyamata rejlik, az irodalmi nyelvnek és műfaji változatainak egységesüléséért folyó küzdelem hosszú és kacskaringós útját láthatjuk. Utána a viszonylagos stabilitás hosszú időszaka következett. Ám a nyelvben egykor dúlt viharok emléke később is fönnmaradt, nemcsak megdermedt nyelvi nyomokban és csökevényekben, hanem az irodalmi-stilisztikai képződményekben, mindenekelőtt a szó művészetének parodisztikus travesztív formáiban.

A hellének életének történelmi korszakát nyelvi vonatkozásban a stabilitás és az egynyelvűség jellemezte; valamennyi téma, a teljes tárgyi anyag, képeik, expresszióik, intonációjuk egész alapkészlete az anyanyelv bázisán jött létre. Mindazt, ami kívülről jött — és ez éppenséggel nem csekélység —, asszimilálta a zárt egynyelvűség hatalmas és magában feltétel nélkül bízó közege, amely csak megvetéssel tekintett a barbár világ soknyelvűségére. E magabiztos, kétségeket nem tűrő egynyelvűség talaján születtek meg a hellének nagy közvetlen műfajai: az eposz, a líra és a tragédia. Ezek a műfajok fejezték ki a nyelvben ható centralizációs tendenciákat. De mellettük — különösen az alsóbb néprétegekben — virágzott a parodisztikus-travesztáló művészet is, melyben a régi nyelvi háborúságok emléke élt tovább; ezt folyamatosan táplálták a nyelvben újra feltűnő tagolódási és differenciálódási folyamatok is.

A soknyelvűség problémájával elválaszthatatlanul összefügg a nyelven belüli sokrétűség, vagyis a minden nemzeti nyelvre jellemző belső differenciálódás, rétegződés problémája is. Hogy megérthessük az újkori, vagyis a XVII. századtól kezdődően kialakuló európai regény stílusát és történelmi sorsát, elsődleges fontosságúnak kell tekintenünk ezt a problémát. Az újkori regény stiláris struktúrájában az európai nyelvekben ható centralizáló és decentralizáló tendenciák közötti harc tükröződik. A regény a kiforrott, uralkodó irodalmi nyelv és a diffúz, az iro-

dalmon kívüli nyelvek határán érzi magát; innen vagy egy új, kibontakozó irodalmi nyelv (és a vele együtt járó grammatikai, stilisztikai, ideológiai normák) egységesítésének a szolgálatába lép, vagy — ezzel ellenkezőleg — az elavult irodalmi nyelv mindenfajta megújítása ellen száll harcba, és a nemzeti nyelvnek azokat a rétegeit igyekszik fölszabadítani, amelyek addig — bizonyos mértékig — kívül rekedtek az uralkodó irodalmi nyelv művészi és eszmei normáinak centralizáló és egységesítő hatásán. Az újkori regényben működő irodalmi és nyelvi tudat, miközben az irodalmi és nem irodalmi nyelv határán érzi magát, egyben különböző korok közötti választóvonalon is találja magát: kivételes élességgel fogja föl az időt, annak változásait, a nyelv elavulását és megújulását, a nyelvben megjelenő múltat és jövőt. Természetesen a nemzeti nyelv változásának és megújulásának ezek a regényben tükröződő folyamatai nem elvont nyelvészeti jelleggel tűnnek föl: nem választhatók el a társadalmi-ideológiai harctól, a társadalomban és a népben lezajló változási és megújulási folyamatoktól.

A nyelv belső tagolódásának tehát elsődleges jelentősége van a regény szempontjából. De a nyelvi differenciáltság alkotói tudatosodása csak ott teljesedhet ki, ahol kialakultak az aktív soknyelvűség feltételei. Az egyetlen nyelv mítosza az egységes nyelv mítoszával együtt foszlik semmivé. Ezért készíthette elő az újkori európai regény megjelenését — amelyen belül a legteljesebb formában tükröződött a nyelven belüli rétegződés és elavulás, az irodalmi nyelvnek és műfajainak a megújulása — az a minden európai nép által végigjárt középkori soknyelvűség, a nyelveknek az a kiteljesedő kölcsönhatása, amely a reneszánsz idején, az ideologikus nyelv cserélődésének folyamatában és az európai népeknek az újkor kritikai egynyelvűségére való áttérése során ment végbe.

3. A középkor parodisztikus-travesztív-nevettető irodalma rendkívül gazdag volt. Formáinak bősége és sokszínűsége a rómaiakéval vetekszik. Meg kell mondanunk, hogy a középkor komikus művészetének számos vonatkozása alighanem közvetlenül Rómától öröklődött; a szaturnáliák hagyománya, bár megváltozott formában, az egész középkor folyamán elevenen élt. Bármily különös, a szaturnáliák kacagó, bolondsipkával megkoronázott Rómája — „Pileata Roma" (Propertius) — vonzerejét és magával ragadó hatását még a középkor legsötétebb századaiban sem

vesztette el. De épp ilyen jelentős volt az európai népek eredeti bohózati termése is, amely a helyi folklór talaján alakult ki.

A hellenisztikus kor egyik legérdekesebb stilisztikai problémája az idézetek kérdése. Az idézés nyílt, félig vagy egészen rejtett formái, az idézetek szövegbe ágyazásának módozatai, az intonációs idézőjelek formái, az idézett idegen szó környezettől elütő jellegének vagy beolvasztásának fokozatai hihetetlenül változatos képet mutattak. De nemegyszer merül itt föl az a kérdés, hogy vajon a szerző tiszteletből folyamodik-e az idézetekhez, vagy éppen fordítva: iróniából, gúnyolódva. Ez a kétértelműség az idegen szövegbetét alkalmazásánál gyakran szándékos volt.

Legalább ilyen bonyolult és kétértelmű volt a középkor viszonya is az idegen szóhoz. Az idegen szöveg, az idézetek, a nyílt és tisztelettel hangsúlyozott, a félig rejtett, félig tudatos, öntudatlan, helyes, szándékosan vagy szándéktalanul eltorzított, akarattal átértelmezett stb. átvételek a középkori irodalomban hatalmas szerepet játszottak. A saját és az idegen szöveg közötti határok elmosódóak, kétértelműek, sok esetben tudatosan összezavarodtak, és a homályba vesztek. A művek egyes fajtái mozaikszerűen, idegen szövegekből épültek föl. Például az úgynevezett „cento"[18] kizárólag idegen verssorokból és félig verses idézetekből állt. A középkori paródia egyik legjobb ismerője, Paul Lehman egyenesen azt állítja, hogy a középkori és ezen belül kiváltképp a latin irodalom egész története „átvételeknek, átdolgozásoknak és idegen javak utánzásának a története" („Eine Geschichte der Aufnahme, Verarbeitung und Nachahmung fremden Gutes").* Mi ezt így mondanánk: „idegen nyelv, idegen stílus, idegen szóhasználat története."

Ilyen idegen nyelvhasználatot tükröző idegen szó volt mindenekelőtt a Biblia, az evangéliumok, az apostolok, az egyházatyák és a tanítók nagy tekintélyű, összefüggő nyelve. Ez a nyelv állandóan beépül a középkori irodalomnak, valamint a literátus műveltséggel rendelkező emberek (klerikusok) beszédének a szövegébe. De hogyan megy végbe ez a beépülés, hogyan viszonyul az átvételhez a befogadó szöveg, milyen intonációs idézőjelek közé kerül az idézet? Az idegen szövegrészletekkel szembeni viszony nagyon sokféle, kezdve attól az esettől, amikor kegyelettel

*L. Paul Lehman: *Die Parodie im Mittelalter*. München, 1922. S. 10.

tekintenek rájuk, és mintegy a tehetetlenségi erőt látják bennük, ahol az idézeteket kiemelik és elkülönítik, mint az ikont, és végezve a legkétértelműbb és legkétesebb, merőben parodisztikus-travesztáló felhasználásukkal. E skála különböző árnyalatai között az átmenetek oly egybefolyók és kétértelműek, hogy sokszor nehéz eldönteni, vajon az adott esetben a szent szövegek áhitatos átvételével van-e dolgunk vagy ennél familiárisabb fölhasználásával, sőt esetleg játékos parodizálásával — és ha ez utóbbi bizonyosodik be, akkor milyen mértékig szabad a játék.

A középkor hajnalán számos jelentékeny parodikus alkotás tűnt föl. Ezek közül az egyik a nevezetes *Coena Cypriani,* vagyis a *Cyprianus lakomája.* Szerfölött érdekes gótikus szimpozion ez a mű. Hogyan készült? Mintha valaki az egész Ó- és Újszövetséget apró foszlányokra szabdalta volna szét, majd ezeket úgy rakta volna össze, hogy hatalmas lakoma képe kerekedjék ki belőlük, amelyen a szenttörténetnek Ádámtól-Évától Krisztusig és apostolaiig minden szereplője együtt eszik-iszik és vigadozik. Valamennyien ülnek, esznek és isznak, de a Bibliával teljes összhangban viselkednek. Júdás például egy pénzesláda tetején trónol, és a lakoma — pontosabban a „szimpozion" — második felében minden jelenlevőnek csókot ad; Noé egy bárka tetejére telepszik, és — kell-e mondani? — holtrészegre issza le magát; a minduntalan elbóbiskoló Péter apostolt pedig egy kakas nem hagyja nyugodtan aludni stb. A lakoma minden részletében rigorózus pontossággal ragaszkodik a Szentíráshoz, ennek ellenére a Szentírás itt teljes egészében karneváli jelenetté, pontosabban szaturnáliává alakul át. Ez tehát a „pileata Biblia".

De vajon ez volt-e a mű szerzőjének az eredeti elgondolása? Hogyan viszonyult ő a Szentíráshoz? A kutatók különféleképpen válaszolnak erre a kérdésre. Természetesen abban valamennyien egyetértenek, hogy ami itt folyik, az valamilyen játék a szent igével, azonban ennek a játéknak a fontosságát és értelmét már igen eltérően ítélik meg. Sok kutató úgy véli, hogy ennek a játéknak teljesen ártalmatlan, tiszán mnemotechnikai célja van: játékosan akar tanítani. Elősegítendő, hogy a csak nemrég megkeresztelkedett hívők jobban megjegyezzék a Szentírás alakjait és eseményeit, a *Lakoma* szerzője egy lakoma élénken emlékezetbe vésődő mintázatát szőtte belőlük. Más tudósok a *Lakomá*ban egyenesen istenkáromló paródiát látnak.

Csupán példaképp idéztük ezeket a véleményeket. Jól tükröződik bennük az a bonyolult kétértelműség, amellyel a középkor az idegen szent szöveget kezelte. A *Cyprianus lakomája* természetesen nem az emlékezetet segítő fogás. Paródia — méghozzá parodizáló travesztia. Ám a középkori paródiára — éppúgy, mint az antikra — nem lehet átvinni a nyelvi paródiáról alkotott jelenkori fogalmakat. A paródia funkciói az újkorban szűkösek és lényegtelenek. A paródia mára elsatnyult, az újkor irodalmában jelentéktelen szerepet játszik. Ma valamennyien egy szabad és demokratizált nyelv világában élünk, írunk és beszélünk; a nyelvek, formák, képek, stílusok hajdani bonyolult és soklépcsős hierarchiáját, amely egykor a hivatalos nyelv és a nyelvi tudat egész rendszerét áthatotta, a reneszánsz nyelvi fordulatai elsöpörték. Az európai irodalmi nyelvek — a francia, a német, az angol — éppen e hierarchia lerombolása során alakultak ki, és egyben ezek a nyelvek teremtették meg a késő középkor és a reneszánsz komikus és travesztia-műfajait is: a novellát, a farsangi mulatságot, a farce-ot, és legvégül a regényt. A francia prózai irodalmi nyelv megteremtői Kálvin és Rabelais voltak, de Kálvin nyelve, a lakosság középső rétegeinek („a boltosoknak és iparosoknak") a nyelve szintén a bibliai szent ige szándékos és tudatos alulstilizálása, majdnem travesztiája volt. A népnyelvek középső rétegei, miután a legmagasabb ideológiai szférák és a Szentírás nyelvévé váltak, e magasabb szférák alulstilizált travesztiájaként hatottak. Az újabb nyelvekben ezért a paródia számára csak igen szerény hely jutott: egyáltalán nem ismerték és nem ismerik a szakrális rétegeket, és e nyelvek létrejöttében nem elhanyagolható szerepet játszott maga a paródia.

A középkorban azonban a paródia szerepe szerfölött lényeges volt: rá hárult az új irodalmi és nyelvi tudat előkészítésének a feladata, egyszersmind a nagy reneszánsz regény előkészítése is.

A *Cyprianus lakomája* a középkori „parodia sacra", vagyis a „szent paródia", pontosabban a szent szövegek és rituálék fölötti parodizálás egyik legrégibb és legnagyszerűbb példája. Legmélyebb gyökereivel az ókori rituális paródiába, a magasabb erők rituális kicsúfolásába és kinevetésébe nyúlik vissza. Ezek a gyökerek azonban messze nyúlnak, az ókori rituális elem új értelmet nyert, a paródia a középkorban olyan lényeges, új funkciókat tölt be, amelyekről korábban már szóltunk.

Mindenekelőtt azt kell megemlítenünk, hogy a középkorban a parodizálás szabadságát mindenütt elismerték, legálisnak tekintették. A középkor bizonyos korlátok között tisztelte a bolondsipkát, s a nevetésnek, valamint a nevetés nyelvi megjelenítésének elég tág teret biztosított. Ez a szabadság voltaképpen az ünnepekre és az iskolai vakációk idejére korlátozódott. A középkori nevetés — ünnepi nevetés. Közismertek a parodisztikus travesztív „bolondok ünnepei", a „szamár ünnepe", melyeket az alsóbb klérus magukban a templomokban rendezett. Nagyon jellemző a „risus paschalis", vagyis a „húsvéti nevetés" is. A húsvéti ünnepek alatt a hagyomány a templomban is engedélyezte a nevetést. A prédikátor szabados tréfákat és vidám anekdotákat engedett meg magának a templomi szószékről szólva, hogy ezzel megnevettesse a gyülekezetet, mivel az egykori felfogás szerint a nevetés hozta meg a vidám újjászületést a csüggedés és a böjt napjai után. A középkor igen sok parodisztikus-travesztív alkotása közvetve avagy közvetlenül éppen ehhez a „risus paschalis"-hoz kötődik. De ugyanilyen megtermékenyítő hatása volt a „karácsonyi nevetésnek" (risus natalis) is; ez azonban — a „húsvéti nevetés"-től eltérően — nem történetekben, hanem dalokban jutott kifejezésre. A komoly egyházi himnuszokat utcai dalocskák motívumaira énekelték — és ezzel gyökeresen megváltoztatták hangsúlyaikat. Ez utóbbiak mellett óriási mennyiségben születtek kifejezetten karácsonyi énekek is, melyekben az áhitatos karácsonyi tematikát a régi halálának és az új születésének vidám népi motívumai szőtték át. Ezekben az énekekben sokszor a régi fölött való parodisztikus-travesztáló csúfolódásé volt az uralkodó szólam, különösen Franciaországban, ahol a „noël", vagyis a karácsonyi ének utóbb a forradalmi utcadal egyik legnépszerűbb műfajává vált (itt utalok Puskin *Noël*jére is, amely szintén parodisztikus-travesztív formában használja föl a karácsonyi tematikát). Egyszóval az ünnepi nevetés során szinte minden meg volt engedve.

Ugyanilyen széles jogkörrel és szabadsággal rendelkeztek a nevetni vágyók az iskolai szünidők alatt is, amelyek nagy szerepet játszottak az egész középkor kulturális és irodalmi életében. A szünidei alkotások jórészt parodizáló travesztiák voltak. A középkori kolostori iskolák tanulói, később mint az univerzitások hallgatói, a vakációk idején tiszta lélekkel kacagtak ki mindent, ami az év folyamán magasztos stúdiumaiknak tárgya volt: a Szentírást éppúgy, mint az iskolai latin gramma-

tikát. A középkor a parodisztikus-travesztív latin grammatikák számos változatát hozta létre. Minden esetet, minden formát és általában minden grammatikai kategóriát vagy obszcén erotikus jelentéssel, vagy az evés-ivással kapcsolatos jelentésekkel töltöttek fel, vagy pedig — nem utolsósorban — az egyházi és a szerzetesi hierarchiát és szubordinációt kifigurázó értelemmel láttak el. Ezt a sajátos grammatikus hagyományt egy XII. századi mű, a *Virgilius Maro grammaticus* nyitja meg. Szerfölött tudós alkotás, elképesztő mennyiségű utalással, az ókor minden elképzelhető tekintélyétől vett idézetekkel — nemegyszer soha nem létezett szerzőktől is. Az idézetek számos esetben parodisztikusak. A komoly és nagyon alapos grammatikai elemzéseket át- meg átszövik ugyanezen tudós elemzések skrupulózus alaposságának meredeken parodisztikus túlzásai; például a *Virgilius* bemutat egy kéthetes tudományos vitát, melynek az a tárgya, hogy miképpen lehet az „ego" vocativusát — vagyis az „én" szó megszólító esetét — képezni. A *Virgilius Maro grammaticus* egészében véve a késő antikvitás formális grammatikai gondolkodásának nagyszerű és szellemes paródiája. Afféle grammatikai szaturnália — „grammatica pileata".

Nem érdektelen, hogy a középkor tudósainak többsége ezt az értekezést minden jel szerint teljesen komolyan vette. De messze nincsenek egy véleményen a mai tudósok sem a *Virgilius* parodikusságának jellegét és mértékét illetően. És ez megint csak azt bizonyítja, hogy mennyire elmosódott az a háttér, amely a középkori irodalomban a közvetlen nyelvet a paródia prizmáján megtört nyelvtől elválasztotta.

Az ünnepi és a szünidei nevetés teljes mértékben legalizált nevetés volt. Ezeken a napokon mintegy engedélyezve volt a középkor tekintélyelvű, magasztos komolyságának sírjából a föltámadás, a közvetlen értelmükben szent szavakat szabadon lehetett átalakítani parodisztikus travesztív szöveggé. Ezekből a körülményekből válik érthetővé, miért örvendhetett hatalmas népszerűségnek még szigorú egyházi körökben is a *Cyprianus lakomája.* A IX. században a szigorú fuldai apát, Rabanus Maurus verses formában dolgozta át; a királyi lakomák asztalainál olvasták föl, húsvéti vakációk idején a kolostori iskolák tanulóinak adták elő.

Az ünnepek és vakációk atmoszférájában keletkezett a középkor hatalmas parodizáló travesztiairodalma is. Nem volt egyetlen műfaj,

szöveg, imádság, bölcs mondás sem, amely paródiaekvivalens nélkül maradt volna. Fönnmaradtak különböző liturgiaparódiák: iszákosok, szerencsejátékosok liturgiái, pénzliturgia. Számos parodisztikusan átköltött evangéliumi szöveg is fönnmaradt, kezdve a hagyományos „ab illo tempore"-tól, amelyek nemegyszer meglehetősen borsos történeteket tartalmaztak. Fönnmaradt igen sok imádság- és himnuszparódia is. Eero Ilvoonen finn tudós *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge* (Kegyes témák paródiái a középkor francia költészetében) című disszertációjában (Helsingfors, 1914.) közzétett hat *Pater noster-*, két *Credo-*, egy *Ave Maria*-paródiát stb., de ő csupán latin-francia keverékszöveget ad. A latin és a kevert nyelvű imádság- és himnuszparódiák mennyisége a középkor kéziratos kódexeiben áttekinthetetlen. F. Novati a *Parodia sacra* című munkájában csak csekély részét vizsgálja ennek az irodalomnak.* Hihetetlenül változatosak ennek a a parodizálásnak, travesztálásnak, átértelmezésnek és hangsúlyáthelyezésnek a stilisztikai fogásai is. Ezeket a fogásokat eleddig nagyon kevéssé kutatták, és akkor is az itt nélkülözhetetlen stilisztikai mélység nélkül.

A tulajdonképpeni „parodia sacra" mellett sokféle egyéb, szent szövegekre írott paródiát és travesztiát találunk a középkor más komikai műfajaiban és műveiben, például a komikus állateposzban is.

Ennek az egész hatalmas, főleg latin — és részben kevert — nyelvű parodisztikus irodalomnak a főhőse a nagy tekintélyű, közvetlen idegen nyelvű szó volt. Ez a nyelv, ennek stílusa és értelme vált itt az ábrázolás tárgyává, korlátozott és nevetséges képekké. A latin „parodia sacra" a vulgáris nemzeti nyelvek előterében szerveződött. A nemzeti nyelv hangsúlyrendszere behatol a latin szöveg legmélyéig. A latin nyelvű paródia ezért voltaképp kétnyelvű jelenség: bár a nyelv maga egy, mégis egy másik nyelv tükrében épül fel, és így is fogadják be; számtalan esetben nemcsak a hangsúlyok, hanem a vulgáris nyelv mondattani formái is plasztikusan érzékelhetők a latin paródiában. A latin paródia szándékoltan kétnyelvű hibrid. A továbbiakban az ilyen szándékolt hibrid problémájával fogunk foglalkozni.

* F. Novati: *Parodia sacra nelle letterature moderne.* (L. *Novatis Studi critici e letterari.* Turin, 1889.)

Minden paródia, minden travesztia, minden lehatárolt jelentésérvénynyel, ironikusan használt szó, amely intonációs idézőjelek közé van téve — egyszóval minden nem közvetlen jelentésben használt szó — szándékolt hibridet képez, de valamilyen stilisztikai rendhez igazodó, egynyelvű hibridet. Valóban, a paródiában két stílus, két — nyelven belüli — „nyelv" keresztezi egymást: egy parodizált nyelv — például a hősi ének nyelve — és egy parodizáló nyelv: valamilyen alantas prózai nyelv, familiáris beszélt nyelv, realista műfajok nyelve, a normális vagy — ahogy a paródia szerzőjének elképzelésében él — az „egészséges" irodalmi nyelv. Ez utóbbi parodizáló nyelv, melynek előterében a paródia szerveződik és befogadásra kerül, magába a paródiába — amennyiben ez szigorú értelemben vett paródia — közvetlenül nem épül be, viszont láthatatlanul jelen van benne.

Ugyanis minden paródia megváltoztatja a parodizált stílus hangsúlyait: egyes mozzanatokat összesűrít benne, másokat viszont árnyékban hagy; a paródia mindig elfogult, és ezt az elfogultságot a parodizáló nyelv sajátosságai, annak külön akcentus-struktúrája, szerkezete diktálja; folyton-folyvást a parodizáló nyelvének nyomát érezzük a paródiában, és minduntalan rá is ismerhetünk, mint ahogy számtalanszor a tiszta latin paródiában is fölismerjük a vulgáris nyelv akcentusát, szintaktikai fölépítését, tempóját és ritmusát (vagyis fölismerjük, hogy az adott paródiát egy francia vagy egy német írta-e). Elméletileg valamennyi paródiában kitapintható és fölismerhető az a normális nyelv, normális stílus, melynek fényében az adott paródia megszületett, a gyakorlatban viszont ez korántsem könnyű, és nem is mindig lehetséges.

A paródiában tehát két nyelv, két stílus, két nyelvi látásmód, két nyelvi gondolkodás s így lényegében két beszélő szubjektum kereszteződött. Igaz, e nyelvek közül az egyik — amelyiket parodizáltak — a maga testi valójában jelenik meg, a másik ellenben csak láthatatlanul, mint az alkotás és a befogadás aktív háttere. A paródia szándékolt hibrid, de rendszerint az adott nyelven belüli hibrid, amely annak ellenére fejlődik, hogy az irodalmi nyelv műfaji és irányzatos nyelvekre tagolódik.

Bizonyos mértékig minden szándékolt stilisztikai hibrid dialogizált. Ez azt jelenti, hogy az egymást keresztező nyelvek úgy viszonyulnak egymáshoz, mint egyazon párbeszéd replikái. Nyelvek, nyelvi stílusok feleselnek benne egymással. Ez azonban nem tematikus és nem is elvont

fogalmi dialógus, hanem egymásra le nem fordítható konkrét nyelvi látásmódok párbeszéde.

Tehát minden paródia szándékoltan dialogizált hibrid; nyelvek és stílusok aktív kölcsönhatása.

Mindenfajta, korlátozott érvényességi körrel, intonációs idézőjelek között használt szó szintúgy szándékolt hibrid, amennyiben a beszélő ettől a szótól mint „nyelvtől", mint stílustól elhatárolja magát, tehát amennyiben ez az ő számára például túlzottan vulgárisnak vagy ellenkezőleg, túlságosan keresettnek és fellengzősnek tűnik, vagy valamilyen meghatározott irányzat, meghatározott nyelvi modor stb. érződik benne.

Térjünk ezek után vissza a latin „parodia sacra"-ra. Ez is szándékoltan dialogizált hibrid, méghozzá nyelvi hibrid. Nyelvek párbeszéde, jóllehet ezek közül az egyik (a vulgáris) csak mint aktív, feleselő háttér szerepel. Egy végtelen folklorisztikus dialógussal állunk itt szemben: a zord szakrális nyelv mintegy perlekedik a vidor népnyelvvel, hasonlóan azokhoz a középkori dialógusokhoz, melyekben Salamon vitázott Markalffal — míg azonban Markalf mindig latin nyelven perlekedett Salamonnal, itt különböző nyelvek perlekednek egymással. Az idegen, más nyelvű szent szöveget a vulgáris népi nyelvek akcentusai alulstilizálják, e nyelvek közegébe lépve megváltoznak hangsúlyai és jelentései: egyetlen komikus képbe sűrűsödik össze, holmi korlátolt és komor, pedáns, kenetteljes, álszent képmutató vagy kiaszott, zsugori kéjenc komikus karneváli maszkjává alakul át. Ez a hatalmas terjedelmű, közel ezeresztendős, kéziratos „parodia sacra" nagyszerű, bár mindeddig helytelen olvasatú dokumentuma annak a feszült, nyelvek közötti küzdelemnek és kölcsönhatásnak, amely egész Nyugat-Európában végbement. Nyelvi dráma ez, amit vidám bohózatként játszanak el. Szaturnália a nyelven belül — lingua sacra pileata.

A szent latin nyelv idegen anyagú testként hatol be az európai nyelvek szervezetébe. A középkor folyamán a nemzeti nyelvek szervezete kilökte magából ezt a testet. De nem valami dolgot lökött ki, hanem olyan jelentésekkel telített nyelvet, amely addig a nemzeti ideológiai gondolkodás valamennyi felső emeletét egyedül lakta. Az idegen anyagú szent nyelv kitaszítása dialogikus jelleggel folyt le, és az ünnepek és vakációk alatti nevetés leple alatt ment végbe. A népi örömünnepek régi formáiban

ekképpen zavarták el a régi királyt, az óévet, a telet, a böjtöt. Ilyen tehát a „parodia sacra".

De lényegében a középkor összes egyéb latin nyelvű irodalma is óriási és bonyolult dialogizált hibrid. Nem alaptalanul határozza meg úgy P. Lehman, mint idegen tartomány, vagyis idegen nyelv elsajátítását, átdolgozását és imitálását. A kölcsönös orientálódás gazdag tonalitással megy végbe, a tiszteletteli átvételtől a parodikus kifigurázásig, és eközben igen sokszor csak nehezen lehet megállapítani, hol végződik a tisztelet, és hol kezdődik a csúfolódás. Megfelel ez az újkori regény ama sajátosságának, hogy gyakran lehetetlen tudni, hol végződik a közvetlen szerzői szó, és hol kezdődik a hősök nyelvének parodisztikus eljátszása. Csak itt, a középkor latin nyelvű irodalmában ment végbe az idegen szó befogadásának és eltaszításának bonyolult és ellentmondásos folyamata, csak itt alakult ki az egész nyugat-európai világot átfogó érvénnyel mind a tiszteletteljes odafigyelés, mind a fölötte való gúnyolódás, kitörölhetetlen nyomot hagyva az itt élő népek irodalmi-nyelvi tudatában.

A latin paródia mellett — mint már mondottuk — létezett kevert nyelvű paródia is, ahol a szándékoltan dialogizált kétnyelvű (néha háromnyelvű) hibrid már teljesen kifejlődött. A középkornak ebben a kétnyelvű irodalmában szintén föllelhető az idegen nyelvhez való viszonyulás valamennyi lehetséges típusa, az áhitatostól a kíméletlen kifigurázásig. Például Franciaországban széles körben elterjedtek voltak az úgynevezett „épître farcie"-k[19]. A Szentírás verseit — melyeket az apostoli levelek miséje közben olvastak föl — nyolcszótagos francia versek kísérték, melyek a legmélyebb áhitat hangján lefordították és franciásították a latin nyelvű szöveget. Ugyanilyen áhitatos kommentáló szerepet játszik a francia nyelv számos vegyes nyelvű imádságban is. Nézzük példának okáért egy XIII. századból való kevert nyelvű *Pater noster*-részletet (az utolsó strófa kezdete):

Sed libera nos, mais delivre nous, Sire,
a malo, de tout mal et de cruel martire.

(De szabadíts meg minket — de szabadíts meg minket —, Uram, a gonosztól, minden rossztól és a kegyetlen vértanúhaláltól.)
(Latin és ófrancia)

Ebben a hibridben a francia replika a legmélyebb tisztelet hangján, nyomatékosító célzattal fordítja le és egészíti ki a latin replikát.

Nézzük meg most egy XIV. századi *Pater noster* kezdetét, amely a háború viszontagságait ábrázolja:

Pater noster, tu n'ies pas foulz
Quar tu t'ies mis en grand repos,
Qui es montés haut *in celis.*[20]

Itt a francia replika szemtelenül gúnyt űz a szent latin igéből. Betolakszik az ima kezdő szavai közé, és úgy mutatja be a mennyekben való tartózkodást, mint egy szerfölött nyugalmas állapotot az evilági viszontagságokhoz képest. A francia replika stílusa itt, ellentétben az első példával, nem korrespondál az imádság fennkölt stílusával, hanem szándékosan vulgáris. Nyers földi válasz ez az ima mennyekben lebegő kenetteljességére. Az áhitat és a paródia hangját különböző arányban vegyítő kevert nyelvű szövegek száma rendkívül nagy. Közismertek a *Carmina Burana*[21] kevert nyelvű versei. Meg kell még emlékeznünk a liturgikus drámák kevert nyelvéről. A népnyelvek szerepe ezekben igen gyakran az, hogy a fennköltség értékét devalválva feleseljenek a dráma emelkedett latin nyelvű részeivel.

A középkor miszcelláns irodalma ugyancsak igen értékes és fontos dokumentuma a nyelvek közti *harcnak* és kölcsönhatásnak.

Szükségtelen külön kitérnünk a középkor hatalmas, nemzeti nyelveken született parodisztikus travesztáló irodalmára. Ez az irodalom az összes komoly, közvetlen műfajra teljes komikus felépítményt emelt. Akárcsak Rómában, itt is a nevettető dublőrformák totalitására törekedtek. Emlékeztetek a középkor bohócaira, akik foglalkozásszerűen törekedtek ugyanerre. Emlékeztetek a legkülönfélébb, bohózatokkal kitöltött intermediumokra és szünetekre, amelyek a görög negyedik dráma vagy a vidám római exodium szerepét játszották. Ragyogó példája az efféle komikus dublőrformáknak a Shakespeare-drámák és -vígjátékok bolondozó háttere. Ennek a bohózati paralelizmusnak ma is élő lecsapódása például az a meglehetősen gyakori cirkuszi fogás, hogy a bohóc utánozva újrajátssza a program komoly és veszedelmes számait, vagy a konferansziék évődő, félig bohóckodó szerepe.

A középkorban az összes parodisztikus travesztáló forma, éppúgy, mint az antikvitásban, minden jellegzetességével a vidám népünnepélyek irányába mutatott, melyeket az egész középkor folyamán a karnevál-szerűség jellemzett, s kiirthatalanul kordozták magukon a szaturnáliák nyomait.

A középkor vége felé és a reneszász idején a parodikus travesztáló szó minden gátat elsöpört. Betört a középkor valamennyi szigorú és zárt műfajába. Erőteljesen hangzik a hegedősök és a cantastoriék[22] eposzában. Áthatotta az emelkedett lovagregényt is. A diablerie[23] szinte teljesen elfedte a misztériumot, holott eredetileg csupán része volt az utóbbinak. Olyan nagy és rendkívül lényeges műfajok tűnnek föl, mint a sotie.[24] Majd végül megjelenik a reneszánsz nagyregénye: Rabelais *Gargantua és Pantagruel*je és Cervantes *Don Quijoté*ja. A regény-nyelv, melyet az összes eddig tárgyalt forma, valamint az antik örökség együttesen készítettek elő, éppen ebben a két műben jutott el legjobb lehetőségeinek kibontakoztatásáig, és óriási szerepet játszott az új irodalmi és nyelvi tudat kialakításában.

A nyelvek kölcsönhatása a kétnyelvűség felszámolásának folyamatában éppen a reneszánsz idején érte el tetőpontját. Ezzel egyszersmind rendkívül összetetté is vált. Ferdinand Bruno, a francia nyelv történetének kutatója, klasszikus munkájának második kötetében teszi föl a következő kérdést: miképpen lehetséges, hogy a népi nyelvre való áttérés éppen a reneszánsz idején, a reneszánsz klasszicizáló tendenciáival párhuzamosan ment végbe? Igen helyesen ezt válaszolja: az a reneszánsz törekvés, hogy a latin nyelv klasszikus tisztaságát visszaállítsák, szükségszerűen annak holt nyelvvé válásához vezetett. A latin klasszikus, cicerói tisztaságát nem lehetett megőrizni, mihelyt a XIV. század mindennapi gyakorlatában és tárgyi közegében használták, és egykorú fogalmakat és dolgokat fejeztek ki rajta. A klasszikus tisztaságú latin visszaállítása azzal a következménnyel járt, hogy alkalmazhatósági területe lényegében kizárólag egy szférára, a stilizáció szférájára csökkent. A nyelv mintegy megméretett az új világon. És szűknek találtatott. Ugyanakkor a klasszikus latin megvilágította a középkori latin arculatát is. Ez az arc torznak bizonyult; ezt az arcot, vagyis a középkori latinság érzéki képét azonban csak a klasszikus latin tükrében lehetett meglátni. És így nagyszerű nyelvi példa született: a *Sötét emberek levelei*.[25]

Bonyolult, tudatos nyelvi hibrid ez a szatíra. „Sötét emberek" nyelvét parodizálja, vagyis meghatározott módon összesűríti, eltúlozza, tipizálja a humanisták korrekt és helyes latinságának előterében. Ugyanakkor a „sötét emberek" latin nyelvén keresztül éles fényt vet anyanyelvükre, a németre: a sötét emberek a német nyelv mondatszerkezeteit használják, s ezeket latin szavakkal töltik föl, emellett a sajátosan német kifejezéseket szó szerint fordítják át a latinra; intonációjuk is darabos, németes. A sötét emberek felől nézve ez a hibrid nem szándékos: ők úgy írnak, ahogy tudnak. Viszont ezt a latin—német hibridet a szatíra szerzőinek parodizáló akarata szándékosan eltúlozza, és reflektorfénybe állítja. Meg kell azonban azt is jegyeznünk, hogy ez a nyelvi szatíra jellegét tekintve mintha főleg a céhen belüliekhez szólna, és néha elvontan grammatikai beállítottságú.

A makaronikusok költészete[26] szintén bonyolult nyelvi szatíra, de már nem a konyhalatin paródiája; inkább a ciceroniánus puristák[27] emelkedett, és szigorú lexikológiai normák szerint működő latinságának alulstilizáló travesztiája. A makaróni-költészet a latin szerkezeteket helyesen alkalmazza (eltérően a „sötét emberektől"), de ezekbe a szerkezetekbe bőségesen emel be szavakat a vulgáris (olasz) anyanyelvből, külsődleges latin jelmezbe bújtatva őket. A befogadás aktív háttere az olasz nyelv és az alsóbb műfajok — facetiák, novellák — stílusa, ezek hangsúlyozottan profán, materialista, testi dolgokhoz kötődő tematikájával. A ciceroniánusok nyelve, amely involválta a fennkölt stílust, lényegében nem is nyelv, hanem stílus volt. Éppen ezt a stílust parodizálja a makaróni-költészet.

A reneszánsz nyelvi szatíráiban (*Sötét emberek levelei,* a makaróni-költészet) tehát három nyelv vetül egymásra: a középkori latin, a humanisták megtisztított, szigorú latinja és a vulgáris nemzeti nyelv. Ugyanakkor két világ vet fényt egymásra: az elrenyhült középkori és a friss népi-humanista. Újra a régi felesel az újjal, az elhaló a most születővel, ahogyan ezt a folklórból már jól ismerjük. Szemünk előtt megint lejátszódik a régi — a régi hatalom, a régi igazság, a régi nyelv — folklorisztikus meggyalázása és kicsúfolása.

A *Sötét emberek levelei,* a makaróni-költészet és egy sor más, ezekhez hasonló jelenség is azt mutatja, milyen mélyreható tudatossággal valósult meg a nyelvek kölcsönhatásának, a valósághoz és a korhoz mérésének

folyamata. Továbbá arról is tanuskodik, hogy a nyelvi és a világszemléleti, ideológiai formák elválaszthatatlanul összefüggnek egymással. És — végezetül — megmutatják, hogy az elhaló régi és a születő új világot mennyire mélyen jellemezték éppen nyelveik, nyelvi formáik. A nyelvek állandóan vitáznak egymással, de ez a vita — mint ahogy a nagy és lényeges kultúrtörténeti erők vitái általában — nem adható vissza sem elvontan fogalmi, sem tisztán drámai dialógus segítségével — kizárólag bonyolult dialogizált hibridek lehetnek erre képesek. Ilyen — stíluszempontból egynyelvű — hibridek voltak a reneszánsz korának nagy regényei is.

E nyelvváltás közben újra mozgásba lendültek a nemzeti nyelveken belül létrejött dialektusok is. Közönyös, vak egymás mellett élésüknek vége szakadt: a nemzeti nyelv kialakuló és — a centralizáció irányában ható — átfogó normáinak tükrében újszerűen kezdték érzékelni sajátosságaikat. A dialektológiai különösségek kicsúfolása, az ország különböző területein és városaiban élő lakosság nyelvi és beszédmodorának kifigurázása minden nép nyelvi formáinak legősibb alapjához tartozik. Ám a különféle népcsoportok e kölcsönös kifigurázása — a nyelvi kölcsönhatás tükrében és a népnyelv össznemzeti normáinak kialakulási folyamatában — a reneszánsz korában döntően új jelentőségre tett szert. A dialektusok parodizált képei ekkortól művészileg mélyebbé formálódnak, és kezdenek behatolni a nagy irodalomba is.

Így például a commedia dell'artéban az itáliai dialektusok meghatározott embertípusokkal — ennek a komédiának a maszkjaival — nőnek össze. Ebben a vonatkozásban a commedia dell'artét akár a nyelvjárások komédiájának is nevezhetnénk: szándékolt dialektológiai hibrid áll előttünk.

Így alakult ki a nyelvi kölcsönhatás az európai regény születésének időszakában. A nevetés és a soknyelvűség készítette elő az újkori regénynyelv megjelenését.

A TÉR ÉS AZ IDŐ A REGÉNYBEN

A valóságos történeti időt és teret, továbbá a bennük mozgó reális történelmi embert az irodalom bonyolult, megszakításokkal teli folyamat során vette birtokába. A térnek és az időnek mindig csak azokat az oldalait hódíthatta meg, melyek az emberiség fejlődésének adott stádiumában már hozzáférhetők voltak; hozzájuk igazodva alakultak ki azok a műfaji módszerek, amelyek révén a valóság meghódított oldalai az irodalomban tükröződtek és művészileg megjelenítődtek.

Az irodalom által művészileg már meghódított tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggését mi **kronotoposznak** fogjuk nevezni (ami szó szerinti fordításban 'téridő'-t jelent). E terminus a matematizált természettudományban használatos, és az einsteini relativitáselmélet alapján került sor bevezetésére és megalapozására. Számunkra közömbös az a speciális jelentés, melyet e terminus a relativitás elméletében hordoz. Az irodalomtudományba majdnem — csak „majdnem", de nem teljesen — mint metaforát kíséreljük bevezetni; a mi szempontunkból az a lényeges, hogy e terminus egyértelműen kifejezi a tér és az idő (vagyis a tér negyedik dimenziójaként fölfogott idő) egymástól való **elszakíthatatlanságát.** A kronotoposz a mi értelmezésünk szerint az irodalomban egyszerre formai és tartalmi kategória.* Az irodalmi-művészeti értelemben vett kronotoposzban a tér- és az időbeli ismérvek konkrét, tartalmas egységben olvadnak össze. Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyamattá,

* Ez a kategória természetesen csupán a poétika egy speciális területén alkalmazható, a legkevésbé sem tart igényt arra, hogy nála általánosabb irodalomelméleti fogalmakat (például a művészi módszer és stílus fogalmát) helyettesítsen.

szüzsévé, történetté nyúlik ki. Az idő tulajdonságait a tér tárja föl, a tér viszont az időn méretik meg és töltődik föl tartalommal. E kereszteződések, a tér- és időbeli ismérveknek ez az összeolvadása határozza meg a művészi kronotoposz jellegét.

A kronotoposznak az irodalomban lényegbevágó **műfaji** jelentősége van. Különféle műfajilag tipikus kronotoposzokról beszélhetünk, amelyek éppúgy eltérhetnek egymástól műfajokként, ahogy műfajokon belüli alcsoportokként is. E munkában olyan sajátos **regényepikai** kronotoposzokkal foglalkozunk, melyek az időbeli — s végső soron a történelmi — valóság birtokbavételét szolgálják, és lehetővé teszik, hogy e valóság lényeges mozzanatai beépüljenek a regény művészi szférájába.

A regényegység három lényeges típusa már az ókorban kialakult, és ezzel összhangban létrejött a tér és az idő regénybeli művészi birtokbavételének három adekvát formája is, vagyis — röviden szólva — megszületett a három regény-kronotoposz. E három típus rendkívül termékenynek és rugalmasnak bizonyult, és sok vonatkozásban egészen a XVIII. század közepéig meghatározta a kalandregény minden változatának fejlődését.

Az antik regény (nem időrendben) első típusát feltételesen nevezzük „próbatételes kalandregénynek". Ide soroljuk az úgynevezett „görög" vagy „szofisztikus" regényt, amely az i. sz. II—VI. század között alakult ki.

E típusból a következő egészükben fönnmaradt művek olvashatók orosz fordításban is: Héliodórosz *Etiópiai története* vagy *Aithiopikája*,[1] Akhilleusz Tatiosz *Leukippé és Kleitophónja*, Kharitón *Khaireasz és Kallirhoéja*, epheszoszi Xenophón *Epheszoszi története*, Longosz *Daphnisz és Khloéja*.[2] Néhány jellemző mű csak részletekben vagy másodlagos közlésekben maradt ránk.*

Ezekben a regényekben megtaláljuk a **kalandidő** magas szinten, pontosan kidolgozott típusát, ennek összes sajátos jegyét és árnyalatát. A kalandszerűen szervezett idő kidolgozása és regénybeli alkalmazásának technikája olyannyira fejlett és kiteljesedett, hogy a **tiszta** kalandregény egész későbbi fejlődése mind a mai napig nem tett hozzá semmi lényegi-

* Antóniosz Diogenész: *A Thulén túli csodálatos dolgok*, a Ninosz-regény, Khión királylány regénye stb.

leg új vonást. Ezért a kalandszerűen szervezett idő sajátos vonásait legjobban e regények anyagán tanulmányozhatjuk.

E regények szüzséi — éppúgy, mint legközelebbi, közvetlen utódaiké, a bizánci regényeké — hihetetlenül hasonlítanak egymásra, és voltaképp mindig ugyanazon elemekből, motívumokból épülnek föl, az egyes regényekben csak ezeknek az elemeknek a mennyisége, a szüzsé egészén belüli részarányuk, kombinációik változnak. Minden nehézség nélkül készíthetünk olyan összesített tipikus szüzsésémákat, ahol egyben utalunk a leglényegesebb eltérésekre és variációkra. E séma így festene:

Házasulandó korú ifjú és leány. Származásuk **ismeretlen, titokzatos** (nem mindig, például Tatiosznál ez a momentum hiányzik). Mindketten **kivételesen szépek.** És ugyanígy **kivételesen erényesek** is. Váratlanul találkoznak valahol — rendszerint valamilyen **ünnep** alkalmával. **Egyetlen pillanat alatt** sorsszerű, gyógyíthatalan betegségként elháríthatatlan szenvedély tör **hirtelen** rájuk egymás iránt. De nem házasodhatnak azonnal össze. Az ifjú elé akadályok tornyosulnak, amelyek **visszahúzzák,** visszatartják őt. A szerelmesek **elszakadnak, keresik** és **meglelik** egymást; aztán újra **elvesztik** egymást — és újra megtalálják. A szerelmesek útjában álló megszokott akadályok és kalandok: a menyasszonyt elrabolják az esküvő előtti napon; a **szülők** (ha vannak) **nem adják beleegyezésüket,** mert más menyasszonyt, illetve vőlegényt szántak gyermeküknek (**hamis párok**); a szerelmesek megszöknek, hosszú utazás, tengeri **vihar, hajótörés,** csodálatos megmenekülés, **kalózok** támadása, **fogság** és **börtön,** merénylet a hős és a hősnő ártatlansága ellen, a hősnőt engesztelő áldozatnak ajánlják föl, háborúk és csaták, **rabszolgának adják el a hősöket, tetszhalálok, álöltözetek,** felismerés és félreismerés, vélt megcsalatás, az erényesség és a hűség megkísértései, hamis vádaskodások, törvény elé állítás, a szerelmesek erényességének és hűségének törvény általi megpróbáltatásai. A hősök megtalálják szüleiket (amennyiben addig ismeretlenek voltak). Nagy szerepet játszanak a váratlan barátokkal vagy a váratlan ellenségekkel való találkozások, a talányok, és a jövendölések, a jósálmok, az előérzetek, az álomlátások. A regény mindig szerencsésen végződik, a szerelmesek házasságban egyesülnek. Ilyen az alapvető szüzsémozzanatok sémája.

Ez a szüzsét alkotó cselekmény nagyon tágas és változatos földrajzi háttéren bontakozik ki, rendszerint három-négy, egymástól tengerekkel

elválasztott országban (Görögország, Perzsia, Fönícia, Egyiptom, Babilónia, Etiópia stb.). A regények tartalmazzák — néha igen részletesen — a különböző országok, városok, híres építmények és művészi alkotások (például festmények), a helyi erkölcsök és szokások némely sajátosságainak, különféle egzotikus állatoknak és csodaszörnyeknek a leírásait is. A regénybe emellett különböző — néha meglehetősen terjengős — vallási, filozófiai, politikai és tudományos eszmefuttatások is beépülnek (a végzetről, a jóslatokról, Erósz hatalmáról, az emberi szenvedélyekről, a könnyekről stb.). A regények nagy hányadát töltik ki a szereplők szónoklatai, amelyek — akár önigazoló, akár más célzatúak — mindig a kései retorika szabályainak figyelembevételével vannak megszerkesztve. Azt látjuk tehát, hogy a görög regény, összetételét tekintve, bizonyos enciklopédikus teljességre tör, ami e műfaj általános jellemzője.

A regény kivétel nélkül valamennyi általunk fölsorolt mozzanata (elvont formában) — akár a szüzsé elemei, akár leíró vagy retorikai betétek — egyáltalán nem új: az összes megtalálható — méghozzá jól kidolgozott formában — az antik irodalom más műfajaiban: a szerelmi motívumok (az első találkozás, a hirtelen föllobbanó szenvedély, a szerelmi bánat) a hellenisztikus szerelmi költészetben alakultak ki; a többi motívum (vihar, hajótörés, háború, elrablás) az antik eposzban; néhány motívum a tragédiában játszott lényeges szerepet (fölismerés); a leíró motívumok az antik útleíró regényekben és történetíró művekben (például Hérodotosznál); az eszmefuttatások és a beszédek a retorikai műfajokban.

Ezek a heterogén műfaji elemek azonban itt új, specifikusan regényszerű egységgé ötvöződnek és szervesülnek, és éppen ennek az egységnek egyik konstitutív mozzanata a kalanddá szervezett regényidő. E tökéletesen új **kronotoposzba** — **„a kaland idejének idegen világába"** — kerülve a műfaji eredetüket tekintve heterogén elemek új jelleget és különös funkciókat kaptak, s így itt többé már nem ugyanazok, mint más műfajokban.

Mi a lényege a görög regények kalandidejének?

A szüzsé belső mozgásának kiindulópontja: a hős és a hősnő első találkozása és egymás iránti szenvedélyük hirtelen föllobbanása; a szüzsé mozgását a szerelmesek boldog egybekelése zárja le. E két pont

között bontakozik ki a regény egész cselekménye. Ezek a pontok — a szüzsé mozgásának szélső időbeli határai — a hősök életének fontos eseményei; ha önmagukban nézzük őket, életrajzi jelentőségük van. A regény azonban mégsem reájuk épül, hanem arra, ami közöttük van (történik). **Lényegében** viszont e pontok között egyáltalán nem kellene semminek sem lennie: a hős és a hősnő kölcsönös szerelme az első pillanattól fogva minden kétségen fölül áll, és a szerelem **abszolút változatlan** marad az egész regény folyamán, érintetlenül megőrzik a hősök erényességüket is, a házasság a regény végén **közvetlenül kapcsolódik** a regény kezdetén bemutatott, első látásra föltámadt szerelemhez, mintha e két mozzanat között egyáltalában nem történt volna semmi, mintha a házasság közvetlenül az első találkozás másnapján menne végbe. A biográfiai értelemben vett életnek, a biografikus időnek e két szélső mozzanata közvetlenül egymásba ér. Az a szakadék, az a pauza, az a tátongó űr, ami e két közvetlenül határos életrajzi mozzanat között elterül, és amelyben voltaképp az egész regény szerveződik, az életrajz időrendjébe egyáltalán nem épül be, azaz a biografikus időn kívül helyezkedik el; a hősök életében semmit nem változtat meg, és egyetlen új elemet sem visz bele. Nem egyéb, mint időtlen űr a biográfiai idő két mozzanata között.

Ha nem így volna, hanem például az átélt kalandok és megpróbáltatások következtében a hősök kezdeti, hirtelen föllobbant szenvedélye megerősödne, tettekben állaná ki a próbát, és egy szilárd, megérdemelt szerelem új vonásaival gyarapodna, avagy maguk a hősök érettebbekké válnának és alaposabban megismernék egymást, akkor az európai regény egy igen kései — és egyáltalán nem a kalandra alapuló — típusával állnánk szemben, nem pedig a görög regénnyel. Ebben az esetben ugyanis, még ha a szüzsé időbeli határai változatlanok maradnának is (az első látásra támadt szenvedély mint kezdet és az egybekelés mint lezárás), maguk az események, melyek a házasságkötést késleltetik, bizonyos mérvű életrajzi vagy legalábbis pszichológiai szerephez jutnának, belenőnének a hősök életének reális idejébe, amely megváltoztatja őket magukat, és életük (lényegi) eseményeit is. Éppen ez az viszont, ami a görög regényből hiányzik: a biográfiai idő két mozzanata között itt űr tátong, s még csak nyomot sem hagy a hősök életének folyásán és jellemükön.

Az összes regénybeli esemény, amely feltölti ezt az űrt, teljesen eltér az élet normális menetétől, s épp ezért mentes a normális életrajz adalékainak valóságos tartamától.

De a görög regény idejéből hiányzik a legelemibb biológiai, életkori időbeliség is. A hősök házasulandó korban találkoznak a regény elején, és ugyanolyan zsenge házasulandókként, éppoly friss és szép emberpárként lépnek frigyre a regény végén. Az az idő, ami alatt tömérdek kalandjukat átélik, a regényben nem méretik, és nem jön számításba: nem több, mint napok, éjszakák, órák, pillanatok halmaza, **technikailag** csak az egyes kalandokon belül van jelölve. A hősök életkorát ez a rendkívül intenzív, de meghatározatlanul hagyott kalandidő egyáltalán nem növeli. Ugyanolyan időn kívüli űr tátong tehát itt is a két biológiai mozzanat: a szenvedély fölébredése és kielégülése között.

Amikor Voltaire a *Candide*-ban a XVII. és a XVIII. században fénykorát élő görög típusú kalandregényt — az úgynevezett „barokk regényt" — parodizálta, egyebek mellett azt sem mulasztotta el kiszámítani, mennyi reális idő szükséges ahhoz, hogy a hős végigélhesse a kalandoknak és a „sors hányattatásainak" egy regényre kiszabott átlagos dózisát. Hősei (Candide és Kunigunda) a regény végén, miután már legyőztek minden akadályt, megérdemelt boldog házasságra lépnek. De jaj! Már mindketten öregek, és a szépséges Kunigunda förtelmes boszorkára hasonlít. A szenvedélyt csak akkor követheti kielégülés, amikor az már biológiailag lehetetlenné vált.

Mondani sem kell, a görög kalandregények ideje mentes mindenfajta természeti és köznapi ciklikusságtól is, amely időrendet és emberi mértéket vinne be ebbe az időbe, s ezáltal összefüggésbe hozná a természeti és az emberi élet ismétlődő mozzanataival. A kalandregény idejének történelmi lokalizációjáról — aligha kell külön hangsúlyoznunk — még csak szó sem eshet. A görög regény világában — bármennyi országot, várost, építményt, művészi alkotást öleljen is át — semmi nyoma a történeti idő és valamely konkrét korszak leghalványabb ismérvének sem. Ez a magyarázata annak a ténynek, hogy a tudomány a görög regények kronológiáját pontosan máig sem tudta tisztázni, és az egyes regények keletkezési idejére vonatkozó tudományos nézetek még a közelmúltban is öt-hat évszázados tűréshatárok között mozogtak.

A görög regény cselekménye, azok az események és kalandok, amelyek

megtöltik, nem rendeződnek tehát történelmi, mindennapi, biográfiai vagy akár a legelemibb biológiai-életkori időbeli sorokba; e sorokon és a rájuk jellemző törvényszerűségeken, valamint a hozzájuk illeszthető emberi mértékeken kívül helyezkednek. Ebben az időbeliségben ismeretlen minden változás: a világ mindvégig ugyanolyan marad, amilyen kezdetben volt, a hősök élete biográfiai értelemben szintén nem változik, érzéseik is mozdulatlanok, sőt, az emberek még csak nem is öregszenek ezen időn belül. Üres idő ez, amely semmin sem hagy nyomot, semmi nem őrzi meg múlásának leghalványabb jelét sem. Ismételjük: az időn kívül tátongó űr valamely reális időfolyamat — az adott esetben biográfiai sor — két mozzanata között jön létre.

Így fest tehát a kalandregény ideje egészében nézve. Vizsgáljuk meg, milyen belülről!

Rövid időszelvények alkotják, amelyek egy-egy kalandnak felelnek meg. Az idő minden ilyen kalandon belül külsődlegesen, technikailag van megszervezve: időben el kell menekülni; be kell érni, meg kell előzni valakit; egy adott időpontban valamely meghatározott helyen jelen kell lenni, vagy onnan idejében el kell tűnni; valakivel találkozni kell, vagy a találkozást el kell kerülni stb. Az egyes kalandokon belül ugyanúgy jönnek számításba a napok, az éjszakák, az órák, sőt, a percek és a másodpercek is, ahogy minden küzdelemben és minden aktív gyakorlati vállalkozásban. Ezeket az időszelvényeket sajátos **„hirtelen"**-ek és **„éppen akkor"**-ok kötik-csomózzák össze.

A **„hirtelen"** és az **„éppen akkor"** fordulatokkal lehet a legalkalmasabban jellemezni ezt az időt, lévén hogy általában ott kezdődik, és akkor lép föl saját jogaival, ahol és amikor az események normális, pragmatikusan vagy okozatilag racionális menete megszakad, hogy helyét a **tiszta véletlennek** és a véletlenszerűség sajátos logikájának adja át. E logika: a véletlen **egybeesés** — azaz a **véletlen egyidejűség** — és a véletlen **elszakadás** — vagyis a **véletlen másidejűség.** Mindamellett e véletlen egyidejűségben és másidejűségben lényegbevágó és döntő szerepe van a „korábban"-nak és a „később"-nek is. Hisz ha bármi egy perccel korábban vagy egy perccel később történik, vagyis ha bizonyos véletlen egyidejűség, illetve másidejűség nem következik be, azon nyomban szertefoszlana az egész szüzsé, és nem volna miről regényt írni.

„Tizenkilencedik esztendőmben jártam, atyám a következő évre

tervezte menyegzőmet, ám a **Sors közbeszólt a maga játékaival"** — kezdi történetét Kleitophón.

A „Sors játékainak" „hirtelen"-jei és „éppen akkor"-jai szolgáltatják a regény egész tartalmát.

Váratlanul háború tör ki a trákok és a bizánciak között. A háború okairól a regény egyetlen szót sem ejt, viszont e háborúnak köszönhető, hogy Kleitophón atyja házába vetődik Leukippé. „Mihelyt megpillantottam, végem volt" — mondja Kleitophón.

De Kleitophónnak már más menyasszonyt szánt az atyja. Sürgetni kezdi a házasságkötést, kitűzi a **következő napra,** és hozzálát, hogy bemutassa az előzetes áldozatokat. „Midőn ezt meghallottam, úgy éreztem, azon nyomban elpusztulok; majd törni kezdtem a fejem, vajon milyen huncutsággal halaszthatnám későbbi időpontra az esküvő napját. Éppen ezek a gondok töltötték el elmém, amikor **váratlanul** a férfiak lakrésze felől zsivajgás szűrődött hozzám." Kiderül, hogy az apa által előkészített áldozati húst elrabolta egy sas. Vitathatatlanul rossz jel — ezért nincs mit tenni, az esküvőt néhány nappal el kell halasztani. És egy véletlen folytán éppen e napok alatt a Kleitophónnak szánt menyasszonyt elrabolták, mert tévedésből őt hitték Leukippének.

Kleitophón elhatározza, hogy belopakodik Leukippé hálószobájába. **„Alighogy** átléptem a leány szobájának küszöbét, **mikor** anyjával a következő dolog **esett meg:** álmot látott, s ez fölriasztotta." Az anya bemegy leánya hálószobájába, rajtakapja Kleitophónt, akinek azonban sikerül felismeretlenül elillannia. De a következő napon mindenre fény derülhet, Kleitophónnak és Leukippének tehát szöknie kell. Az egész menekülés nem egyéb, mint a hősök kezére játszó véletlen „hirtelen"-ek és „éppen akkor"-ok láncolata. „Hogy el ne feledjem, a szolga, aki utánunk szaglászott, **véletlenül éppen aznap** eltávozott a házból, hogy eleget tegyen úrnője valamilyen megbízásának." **„Szerencsénk volt:** alighogy elérkeztünk a bejruti öbölhöz, találtunk egy tengernek vágó hajót, amelynek **már éppen készültek** fölszedni a horgonyait."

A hajón: **„Véletlenül** egy ifjú került mellénk." Az ifjú összebarátkozik a szerelmesekkel, és fontos szerepet játszik későbbi kalandjaikban.

Majd bekövetkezik a tradicionális tengeri vihar és a hajótörés. „Hajóutunk harmadik napján **hirtelen** elsötétült a kék ég, és sűrű homály nyelte el a napvilágot."

A hajótörés alkalmával mindenki elpusztul, a hősök azonban szerencsés véletlen folytán megmenekülnek. „Majd mikor az egész hajó diribdarabra esett szét, valamelyik kedvünkben járó istenség a hajóorr egy részét vetette a közelünkbe." Ez viszi őket partra: „Estére pedig, **a véletlennek hála,** elértük Peluszia partját, és boldog örömmel léptünk ismét földre."

A továbbiakban kiderül, hogy a többi hős, akiről addig a szerelmesek úgy hitték, hogy a tengerbe veszett, különböző szerencsés véletlenek segedelmével szintén megmenekült. Sőt mi több, valamennyien éppen akkor és éppen ott bukkannak újra elő, amikor és ahol a hősöknek szükségük van sürgős segítségükre. Kleitophón, aki úgy véli, Leukippét a rablók föláldozták, öngyilkosságra készül: „...Fogtam a kardomat, hogy ugyanazon a helyen végezzek magammal, ahol Leukippét föláldozták. Hát látom ám hirtelen — holdas éjszaka volt —, két ember fut..., egyenest felém...; ahogy kivehettem, Menelaosz meg Szatürosz. Jóllehet **nem vártam** volna, hogy valaha még elevenen láthatom barátaimat, most mégsem öleltem meg őket, s nem hevített igazi öröm." A barátok természetesen megakadályozzák Kleitophón öngyilkosságát, és közlik vele, hogy Leukippé él.

Már a vége felé tart a regény, amikor Kleitophónt hamis vád alapján halálra ítélik, és a kivégzés előtt kínzásnak akarják alávetni. „Erős vasakkal megkötöztek, a testemet lemeztelenítették, és úgy fölhúztak, hogy csak lábam ujja érintse a földet; néhány hóhér korbácsokat és és hurkot hozott, és tüzet gyújtott. Kleiniászból jajkiáltás szakadt föl, és az isteneket kezdte hívni, **amikor hirtelen,** minden jelenlevő előtt bevonult Artemisz babérkoszorúval övezett papja. Eljövetele azt jelzi, hogy közeleg az istennő tiszteletére rendezendő ünnepi körmenet ideje. Ettől kezdve el kell halasztani minden kivégzést egészen addig, amíg e körmenet valamennyi résztvevője be nem mutatta áldozatát. Ennek köszönhettem akkor, hogy bilincseimtől megszabadultam."

A kivégzés elhalasztása alatti napokon minden kiderül, az események más fordulatot vesznek — persze egész sor újabb egybeeséssel és szétválással megtűzdelve. A regény boldog egybekelésekkel ér véget.

Mint látjuk — bár a véletlen egyidejűségeknek, illetve másidejűségeknek itt csupán jelentéktelen hányadát említettük —, a regényben a kalandként megszervezett idő meglehetősen mozgalmas életet él;

minden esetben meghatározó jelentősége van, ha valami egy nappal, egy órával, sőt, akár egy perccel **korábban** vagy **később** történik. Ugyanakkor maguk a kalandok időtlen és tulajdonképpen végtelen sorban épülnek egymásra; láncolatukat voltaképp addig lehet nyújtani, amíg csak jólesik, semmi nincsen, ami sorukat valamilyen belső lényegnél fogva korlátozná. A görög regények viszonylag kis terjedelműek. A XVII. században az analóg módon fölépülő regények terjedelme ennek tíztizenötszörösére növekszik.* E növekedésnek nincs semmiféle belső határa. Az egyes kalandokon belül számba jövő napok, órák és percek egymáshoz illesztve nem egyesülnek reális időbeli sorrá, nem válnak emberi életek napjaivá és óráivá. E napok és órák folyása semmilyen nyomot nem hagy maga után, ezért mennyiségileg tetszés szerint növelhetők.

A vég nélküli kalandidőben az összes mozzanatot egyetlen erő kormányozza: a **véletlen.** Mint láttuk, ez az idő teljes egészében véletlen egyidejűségekből és hasonlóképp véletlen másidejűségekből áll össze. A „kaland **véletlenének ideje**" — egyértelműen **az irracionális erők emberi életbe való beavatkozásának a sajátos ideje:** a beavatkozó erő a sors („tükhé"), istenek, démonok, varázsló mágusok, jobb esetben — a kései kalandregényekben — különféle regényes gonosztevők, akik gazemberségeik eszközéül a véletlen időbeli egybeesést, illetve elkülönülést használják föl — „kilesik", „kivárják" a kedvező pillanatot, hogy „hirtelen", „éppen *akkor*" csapjanak le.

A kaland idejét alkotó mozzanatok azokon a pontokon helyezkednek el, ahol az események normális menete, a normális élet kauzális vagy teleologikus sora megszakad — ott tehát, ahol e láncolat megtörik, és utat enged különböző emberfölötti erők — a sors, az istenek, a szörnyek — beáradásának. A kaland idejében éppen *ezek* az erők, nem pedig a hősök játsszák a **kezdeményező** szerepet. Természetesen a hősök is cselekszenek ebben az időben — elmenekülnek, védekeznek, megütköznek, megmenekülnek —, aktivitásukat azonban az jellemzi, hogy mintegy csak fizikai lényekként tevékenyek, a kezdeményezés sohasem tőlük

* Néhány ismertebb XVII. századi regény terjedelme: D'Urfé *L'Astrèe*-ja öt kötet, több mint hatezer oldal; Calprenè de *Cleopatre*-ja tizenkét kötet, több mint ötezer oldal: Lohestein *Arminius és Tusneldá*-ja két hatalmas kötet, együttesen több mint háromezer oldal.

indul ki; még a szerelmet is a mindenható Erósz bocsátja rájuk váratlanul. Ebben az időtípusban az emberekkel minden csak megtörténik (akár birodalmakat is szerezhetnek); a kaland igazi embere — a véletlen embere; ő mindig úgy lép be a kaland idejébe, mint akivel ez is éppen csak megesik. A kezdeményezés szerepe itt nem az embereké.

Nem nehéz belátni, hogy a kaland idejének összetevőit, mindezeket a „hirtelen"-eket és „éppen akkor"-okat lehetetlen kiszámítani értelmes elemzésekkel, tanulmányozással, bölcs előrelátással, tapasztalattal stb. Következésképpen ezek az „éppen akkor" mozzanatok csak egy úton ismerhetők meg: találgatással, auspiciumokból, hagyományokból, orákulumok és álomlátások jóslataiból, előérzetekből. A görög regények hemzsegnek tőlük. Alighogy Kleitophón életébe a „Sors beleszólt játékaival", varázslatos álom adja neki hírül közeli találkozását Leukippéval, és így szerez tudomást majdani közös kalandjaikról is. De a regény további részei szintén bővelkednek hasonló jelenségekben. A kezdeményezés az eseményekben a sorsé és az isteneké, és ők így hozzák szándékaikat az emberek tudomására. „Az istenség gyakran örömét leli benne, hogy éjidőn bepillantást nyújtson az embereknek jövőjükbe — mondja Akhilleusz Tatiosz, Kleitophónjának szájába adva a szót —, de éppen nem azért, hogy ezzel kikerülhetővé tegye számukra a szenvedést — mert a végzet akaratát senki nem gyűrheti maga alá —, hanem azért, hogy e tudás révén könnyebben viselhessék el szenvedéseiket."

Mindenütt, ahol az európai regény későbbi fejlődése során a görög kalandregény időszerkesztése felbukkan, a **véletlen** veszi át a kezdeményező szerepet, ez kormányozza a jelenségek — szintúgy véletlenszerű — időbeli egybeesését vagy elkülönülését, akár mint személytelen, a regényben megnevezetlenül hagyott erő, akár mint sors vagy isteni elhatározás, akár mint regényes „gonosztevő" és regényes „titokzatos jótevő". Ez utóbbiak jelen vannak még Walter Scott történelmi regényeiben is. A véletlennel — ennek különféle álcáival — együtt szükségszerűen nyomulnak be a regénybe a jóslások és — mindenekelőtt — a jósálmok és előérzetek is. Természetesen egyáltalán nem szükséges, hogy az egész regény a görög típusú kalandidőben játszódjék, elég az is, ha másfajta időbeli sorokhoz ennek az időtípusnak bizonyos elemei hozzákeveredjenek, és máris föltűnnek mindazok a jelenségek, melyek ennek szükségszerű kísérőjelenségei.

A XVII. század folyamán a véletlenek, istenek és szörnyek kalandidejének és a reá jellemző logikának a szférájába az első európai történelmi regényekben népek, birodalmak és kultúrák sorsát is bevonták; ilyen volt például Madelaine de Scudéry *A nagy Cyrus* című regénye, Lohenstein *Arminius és Tusneldája* és La Calprenède történelmi regényei. Ennek következtében sajátos „történetfilozófia" sugárzik e regényekből, amely a történelmi sorsok közötti döntést mindig a reális időfolyamat két pontja között tátongó, időn kívül fekvő űrre bízza.

A barokk történelmi regények számos mozzanata a „gótikus regény" közvetítésével átszivárgott Walter Scott történelmi regényeibe is, és meghatározta egyes jellegzetességeit: így a kulisszák mögött tevékenykedő titokzatos jótevők és gonoszok szerepeltetését, a véletlenek, a különféle jövendölések és előérzetek hangsúlyozott jelentőségét. Természetesen ezek a mozzanatok Walter Scott regényében már korántsem meghatározó fontosságúak.

Sietve aláhúzzuk: nem általában beszélünk a véletlenről, csupán a **kezdeményezéseknek** a görög kalandregény idejében uralkodó **véletlenszerűségét** emeljük ki. A véletlen, ha általánosságban nézzük, a szükségszerűség egyik megjelenési formája, és mint ilyennek, helye van bármilyen regényben — ahogy helye van magában az életben is. Ahol valószerűbb emberi időfolyamatok szerepelnek (a realitás különböző fokain), ott a görög kalandregény kezdeményező véletlenszerűségének emberi tévedések, bűnök — részben már a barokk regényben is —, illetve ingadozások és választások, kezdeményező emberi döntések felelnek meg (persze **szigorú** értelemben vett megfelelésről itt nincsen szó).

Ilyen tehát a görög regény kalandideje. Milyen térben realizálódik vajon ez az idő?

A görög kalandregény ideje **absztrakt** térbeli extenzitást igényel. Természetesen a görög regény világa is kronotopikus, de benne a tér és az idő nem organikusan, hanem úgyszólván tisztán technikailag (és mechanikusan) kapcsolódik. Ahhoz, hogy a kaland kibontakozhasson, térre — méghozzá sok térre — van szükség. A jelenségek véletlen egyidejűsége és véletlen másidejűsége szükségképpen tágas teret igényel, amely mindenekelőtt a **távolsággal** és a **közelséggel** — és ezek különböző fokozataival — mérhető. Ahhoz, hogy Kleitophón öngyilkossága elhárítható legyen, szükséges, hogy barátai éppen akkor és éppen ott

bukkanjanak föl, ahol ő az öngyilkosságot végrehajtani készül; és hogy **odaérjenek,** azaz hogy a kellő **pillanatban** érkezzenek éppen arra a **helyre, futniuk** kell, vagyis **térbeli távolságot** kell legyőzniük. És hogy Kleitophón a regény végén megmenekülhessen, Artemisz papjának s a mögötte vonuló körmenetnek azelőtt kell **odaérkeznie** a kivégzés **helyére, mielőtt** a kivégzést végrehajtanák. Az elrablás előfeltételezi, hogy akit elrabolnak, azt **gyorsan távoli és ismeretlen helyre** szállítsák. Az **üldözés a távolság** és bizonyos **térbeli akadályok** leküzdését előfeltételezi. A **fogság** és a **börtön** annyit jelentenek, hogy a hős **a tér meghatározott helyére van bekerítve,** és **izolált** helyzetben van, ami megakadályozza további mozgását a cél felé, vagyis lehetetlenné teszi a további üldözést, keresést stb. Az elrablás, a menekülés, az üldözés, a fogság nagy szerepet játszik a görög regényben. Ezért fontos, hogy benne nagy területek, szárazföldek és tengerek, különböző országok szerepeljenek. E regények világa tág és sokszínű. De mind a nagyság, mind ez a sokféleség szerfölött elvont. A hajótöréshez okvetlenül **tengerre** van szükség, de hogy ez a tenger földrajzi vagy történelmi szempontból konkrétan hogyan fest, tökéletesen mindegy. A menekülés nélkülözhetetlen kelléke a szökés **más országba,** a rablóknak szintén fontos, hogy áldozatukat más országba vihessék át, de hogy milyen ország konkrétan ez a másik, szintén tökéletesen közömbös. A görög regény kalandos eseményeinek nincsen semmiféle lényeges kapcsolata a regényben szereplő egyes országok sajátosságaival, társadalmi-politikai berendezkedésével, kultúrájával, történelmével. Mindezek a tulajdonságok teljes mértékben kívül maradnak a kalandon, nem válnak annak meghatározó mozzanatává; ugyanis a kalandos eseményt csakis a **véletlen** határozza meg, vagyis valamely **véletlen** időbeli egybeesés vagy különbség a tér egy **adott** pontján (egy adott országban, egy városban stb.). Az adott hely jellege az eseménybe magába — annak összetevő részeként — nem hatol be, a helyszín a kalandon belül mindössze puszta absztrakt kiterjedés.

A görög regényben ezért minden kaland tetszés szerint áthelyezhető: ami Babilonban játszódik, éppúgy történhetett volna Bizáncban vagy Egyiptomban is és viszont. Az egyes, magukba záruló kalandok időben is áthelyezhetők, mert a kaland ideje semmilyen lényeges nyomot nem hagy, következésképp reverzibilis. Éppen ezért a kalandregény kronotoposzát az jellemzi, hogy benne **a teret és az időt absztrakt, merőben**

technikai kapcsok fűzik össze, az időbeli folyamat minden mozzanata **megfordítható,** és a térben **áthelyezhető.**

Ebben a kronotoposzban minden kezdeményezőerő és hatalom egyedül a véletlené. Ezért e világ **meghatározottságának** és **konkrétságának** foka szerfölött korlátozott. Ugyanis minden konkretizálás — földrajzi, gazdasági, társadalmi-politikai vagy életforma-vonatkozású — megbéklyózná a kalandok szabadságát és könnyedségét, és korlátozná a véletlen abszolút hatalmát. Még a legegyszerűbb hétköznapi konkretizálás is magával hozná saját **törvényszerűségeit,** saját **rendjét,** saját **szükségszerű kötődéseit** a valóságos emberi élethez, s ezzel együtt annak konkrét idejét is. Az események végül is belefonódnának ezekbe a törvényszerűségekbe, kisebb vagy nagyobb mértékben idomulnának ehhez a rendhez, és belesimulnának e nélkülözhetetlen kötődésekbe. A véletlen hatalma ezzel párhuzamosan lényegesen korlátozódna, a kalandok szervesen lokalizálódnának, és ezzel korlátozódna idő- és térbeli mozgásuk is. Az efféle meghatározottság és konkretizáció azonban (valamilyen fokon) szükségképpen elkerülhetetlen volna, amennyiben az ábrázolás közege a hazai világ, az otthon valóságos környezete lenne. Az absztraktságnak azt a fokát, mely a görög kalandregény korában szükséges, a a saját hazai világ ábrázolásában — bármilyen is e hazai világ — egyszerűen nem lehetne megvalósítani.

A görög regény világa ezért **idegen világ:** benne minden meghatározatlan, ismeretlen, idegen, először látják a hősök is, semmi sem fűzi őket ehhez a világhoz, amelynek társadalmi, politikai, köznapi és egyéb törvényszerűségei tőlük idegenek, nem tudnak róluk semmit; éppen ezért ebben a világban az ő számukra mindössze véletlen időbeli egybeesések és különbségek léteznek.

A görög regény azonban soha nem hangsúlyozza ennek a világnak az idegenségét, ezért ezt nem nevezhetjük egzotikusnak. Az egzotikum előfeltétele az **idegennek és a sajátnak a nyomatékos szembeállítása.** Az egzotikumban az idegen dolgok más, eltérő voltát mindig hangsúlyozzák, úgyszólván oly módon ábrázolják, hogy mögéje a szerző odagondolja a saját, a megszokott, a jól ismert világ hátterét. A görög regényben erről nincsen szó. Itt minden idegen, beleértve még a hősök saját hazáját is (mellesleg, a hős és a hősnő hazája többnyire különböző), és itt nyoma sincs annak az ábrázolt vidék mögé gondolható, otthonos,

megszokott, ismerős tájnak — azaz a szerző és az olvasó szülőhazájának — sem, melynek hátterén az idegen dolgok furcsasága és idegensége éles kontúrok révén ötlene szembe. A szerző és az olvasó szempontjából föltételezett otthonosság, megszokottság, normalitás egy kevéssé megtalálható ezekben a regényekben is, az idegen világ csudabogarainak és furcsaságainak befogadásához itt is szükség van többé-kevésbé egyértelmű léptékekre. Ám az otthonosság és a jólismertség itt oly csekély, hogy a tudomány, ha csak e regények elemzésére szorítkozik, szinte semmit nem tud föltárni abból, mi volt a szerző számára a föltételezett „saját világ" és „saját korszak".

A görög regény világa **absztraktan idegen világ,** méghozzá minden porcikájában idegen, mert sehol nem világítja be a hazai világ képe, ahonnan a szerző származik, és ahonnan a dolgokat nézi. Ezért ebben a világban semmi sem korlátozza a véletlen abszolút hatalmát, és ez az oka, hogy benne oly hihetetlen gyorsan és könnyedén követik egymást az emberrablások, a menekülések, a fogságok és a kiszabadulások, a tetszhalál, a föltámadás és egyéb kalandok.

Ebben az absztraktan idegen világban azonban sok olyan dolog és jelenség szerepel, melyet a szerző, mint erre korábban utaltunk, szerfölött részletesen ír le. Hogyan egyeztethető ez össze az absztrakcióval? A kérdés nyitja, hogy a görög regények aprólékos leírásai mind majdnem teljes mértékben **izolált, egyedi és egyszeri** jelenségek leírásai. Sehol nem bukkanunk bennük valamely ország egészének, sajátosságainak és a többi országtól való eltéréseinek vagy a velük való összefüggéseknek átfogó bemutatására. Mindig csupán egyes építményeket írnak le — az őket övező egésztől függetlenül; ugyanígy kiszakítva jelennek meg a természeti jelenségek, például az adott országban tenyésző furcsa állatok is. Sehol sem találkozunk valamely nép szokásainak és életmódjának egészében való leírásával, mindössze egyes furcsa — és minden összefüggésből kiemelt — szokásokkal ismerkedhetünk meg. Minden tárgyra, melyet a regény leír, ez az izoláltság és összefüggéstelenség jellemző. Ezért e tárgyak összességükben sem jellemzik az ábrázolt — pontosabban a megemlített — országokat, voltaképpen minden egyes tárgy beéri önmagával.

A regényben leírt izolált dolgok egytől egyig szokatlanok, különösek, ritkák; éppen ez indokolja szerepeltetésüket. A *Leukippé és Kleitophón*

szerzője leír például egy furcsa állatot, amelyet „nílusi lónak" (hippopotámosz) nevez. „Egy alkalommal a harcosok **figyelmet érdemlő** vízi vadat fogtak." Ezzel kezdődik a leírás. Más helyütt a szerző az elefántot írja le, és különböző **„csodálatra méltó dolgokat"** mesél el arról, hogy s mint jelent meg a világon. Másutt krokodil leírását olvashatjuk: „Láttam egy másik nílusi vadat is, amely még a folyami lónál is *érdekesebb* volt. A neve ennek krokodil."

Mivel e dolgok és jelenségek megméréséhez hiányzik a kellő mérték, és — mint mondottuk — hiányzik a megszokott, hazai világ világosan kivehető háttere mögülük, ezért szükségszerűen kuriózumok, csudabogarak.

Ugyancsak izolált, egymással össze nem függő kuriózumok és furcsaságok töltik ki a görög regényben az **idegen világ** terét is. E magukban álló érdekes kuriózumok és csudabogarak éppen olyan **véletlenszerűek** és előreláthatatlanok, akár a kalandok; egyazon anyagból készültek, tulajdonképpen megalvadt „hirtelenségek", amelyek ugyanabból a **véletlenből** keletkezve a kaland dologi részévé váltak.

A görög regények kronotoposza — idegen világ a kaland idejében — tehát következetes és egységes képet mutat. Következetes logikája van, amely meghatározza valamennyi mozzanatát. Bár a görög regényben — mint mondottuk — elvontan nézve egyetlen motívum sem új, mert már korábban kialakult más műfajokban, mégis, a kalandregény új kronotoposzában — alávetve e kronotoposz következetes logikájának — gyökeresen új jelentést és funkciókat kapott.

Ezek a motívumok a többi műfajban más, konkrétabb és tömörebb kronotoposzokba ágyazódtak. A szerelmi motívumokat (első találkozás, hirtelen szerelem, szerelmi bánat, első csók stb.) az alexandriai költészetben elsősorban a bukolikus — pásztori idilli — kronotoposzban dolgozták ki. Ez a nem túl tágas, nagyon konkrét és koncentrált lírai-epikai kronotoposz az egész világirodalomban jelentős szerepet játszott. Az idő itt sajátosan ciklizált (de nem tisztán ciklikus) idillikus idő, melyben a természeti (ciklikus) idő a konvencionális pásztori — sok esetben ennél tágabb, paraszti — életforma mindennapi idejével fonódik össze. Az idő itt bizonyos félig ciklikus ritmus szerint múlik, és összecsendül egy finom részletességgel kidolgozott, sajátosan idilli tájrajzzal. Az apró szerelmi jelenetek és lírai áradozások sűrű, nehéz, mézillatú

ideje ez, amely átitatja a természeti tér szigorú határokkal elkülönített, befelé zárt és minden részletében stilizált darabkáját (ezúttal elvonatkoztatunk a hellenisztikus — és ezen belül a római — költészet idillikus szerelmi kronotoposzának különféle változataitól). A görög regény ebből a kronotoposzból természetesen semmit nem őrzött meg. Mindössze Longosz magában álló regénye, a *Daphnisz és Khloé* tekinthető kivételnek. Ennek középpontjában pásztori idilli kronotoposz áll, melyet azonban már megérintett a fölbomlás lehelete; zártsága és lehatároltsága megszűnt, minden oldalról idegen világ övezi, és félig-meddig már idegenné vált maga is; idillikus természeti ideje már nem annyira tömény, réseket ütött rajta a kalandidő. Bizonyos, hogy Longosz idilljét nem lehet minden további nélkül a görög kalandregény típusába sorolni. A regény további történelmi fejlődése folyamán ez a mű majd egy külön út kiindulópontjának bizonyul.

A görög regénynek azokat a — tematikai és **kompozicionális** — mozzanatait, melyek különféle idegen országokban történő utazással kapcsolatosak, az antik útleíró regények alakították ki. Az útleíró regény világa még csak nem is hasonlít a görög regény idegen világára. Először is, középpontjában mindig a **szerző valóságos hazája** áll, ez szolgáltatja a nézőpontot, a távlatokat, a módszerek és az értékelés alapját, az író erre támaszkodva látja és érti meg az idegen országokat és kultúrákat (nem okvetlenül fontos, hogy saját hazája eközben feltétlenül pozitívabb megítélés alá essen, viszont okvetlenül ez utóbbi szolgál mindig léptékül és háttérül). Már ez az egyetlen tény — az tehát, hogy a látásmód és az ábrázolás belső szervező középpontja a hazai világ — gyökerestől megváltoztatja az útleíró regényben az idegen világ egész képét. Továbbá: az ember ebben a regényformában mindig az antikvitás **politizáló közösségi embere,** akit társadalmi, politikai, filozófiai, utópisztikus vonzalmai vezérelnek. Emellett itt az utazás, az **út** mindig reális, és e regényforma időbeli folyamatában fontos szervező középponttá válik. Végezetül ezekben a regényekben az időfolyamat lényeges szervező elve az életrajzi elem is. (Itt feltételesen ismét elvonatkoztatunk az útleíró regények több változatától, például attól, amelyben lényegi fontossága van ugyan a **kaland** mozzanatának, azonban mégsem meghatározó szervező elve a regénynek, és ettől eltérő funkciót hordoz.)

Itt nincsen módunk alaposabban elmélyedni az antik irodalom egyéb

műfajai — így a nagyeposz és a dráma — kronotoposzaiban. Mindössze annyit jegyzünk meg, hogy alapjukat a népi mitologikus időfelfogás alkotja, és ezen a háttéren kezd kiválni az antikvitás történelmi ideje (és ennek specifikus korlátai is). Ezek az idők mindig gyökerükig lokalizáltak, teljességgel elszakíthatatlanok a hazai görög természet, továbbá a „második természet", vagyis az otthon, a szülőváros, a saját állam konkrét jegyeitől. A görög ember a hazai természet összes jelenségében a mitologikus idő nyomát, a beléje sűrűsödött eseményt látta, amely hol tágas mitológiai színpadon, hol apró jelenetekben bontakozott ki. Ugyanolyan kivételesen konkrét és helyhez kötött volt a történelmi idő is, amely az eposzban és a tragédiában még szorosan együvé fonódott a mitologikus idővel. Ezek a **klasszikus** görög kronotoposzok majdnem tökéletes ellenpólusai voltak a görög regények idegen világának.

Tisztázván többé-kevésbé a görög regény jellegzetes vonásait, föltehetjük a kérdést: milyen a görög regény **emberábrázolása.** Ennek során fény derül majd e regényforma valamennyi tematikai mozzanatára is.

Milyen lehetett az **ember alakja** a kalandregény idejének fentiekben jellemzett közegében, ahol csak véletlen időbeli egyezések és véletlen eltérések uralkodnak, amely minden nyom nélkül múlik el, és amelyben a véletlen a kezdeményező erő? Könnyű belátni, hogy efféle időszerkezetben csak abszolút **passzív** és abszolút **állandó** ember képzelhető el. Mint mondottuk, az emberekkel itt minden csak **történik.** Ők maguk soha nem kezdeményeznek. Csupán fizikai szubjektumai különféle történéseknek. Teljesen világos, hogy tetteik ezért elsődlegesen és elemeileg térbeliek. Lényegében a görög regény szereplőinek összes tette nem egyéb, mint **kényszerű térbeli mozgás** (menekülés, üldözés, keresés), vagyis **térbeli helyváltoztatás.** Éppen az ember térbeli mozgása szolgáltatja a görög regényekben a tér és az idő — vagyis a kronotoposz — alapvető mércéit is.

A térben viszont mégiscsak **eleven ember,** nem pedig a szó betű szerinti értelmében vett fizikai test mozog. Igaz, ez az ember a saját életében teljesen passzív — elvégre a „sors" játssza vele játékait —, mindazonáltal ő eleven lényként **tűri** a sors játékait. És nemcsak tűri, hanem közben meg is őrzi magát, és átvészeli a sors hányattatásait, és a sors és véletlen viszontagságai közül végül is épen menti ki **önmagával való abszolút azonosságát.**

A görög regényben az emberábrázolás **szervező középpontja** az ember **önmagával való azonossága.** Az ember belső azonosságának e mozzanatában rejlő kivételes ideológiai mélységet és jelentőséget semmiképp nem lehet lekicsinyelni. A görög regény e mozzanatában az **osztálytársadalmak előtti folklór** legmélyebb rétegeihez kötődik, és tartalmazza annak a népi emberfölfogásnak egyik leglényegesebb elemét, amely a folklór különféle formáiban, kiváltképp a népmesékben, mind a mai napig eleven. Bármennyire ellaposodott és lecsupaszodott is az ember önmagával való azonosságának eszméje a görög regényben, annyi tény, hogy a népi emberség egy drága szilánkja mégis megmaradt benne, hogy továbbadta az ember törhetetlen erejébe vetett hitet a természettel és valamennyi nem emberi erővel vívott küzdelmében.

Ha figyelmesebben szemügyre vesszük a görög regény szüzsét és kompozícióját, meggyőződhetünk róla, milyen nagy szerepet játszanak benne az olyan mozzanatok, mint a **fölismerés,** az **átöltözés,** az (időleges) ruhacserék, a **tetszhalál** (amelyet mindig föltámadás követ), a **vélt megcsalatás** (melyet aztán a mindenkori állhatatos hűség bizonyítása követ), és végül **a hősök állhatatosságának, önmagukkal való azonosságának** alapvető fontosságú kompozicionális (formaszervező) momentuma. A szüzsé mindezekben a mozzanatokban közvetlenül **az ember saját magával való azonosságának ismérveivel** játszik. De a másik alapvető motívumkomplexum, a **találkozás—elszakadás—keresés—visszaszerzés,** szintén ennek az emberi azonosságnak a kifejeződése, csak — mondhatni — a szüzsé tükörfordításában megjelenítve.

Vizsgáljuk meg mindenekelőtt a hősök **kipróbálásának** kompozicionális formaszervező motívumát! Fentebb az antik regény első típusát **próbatételes kalandregényként** határoztuk meg. A „próbatételes regény" (Prüfungsroman) terminust az irodalomtörténészek már régóta használják a (XVII. századi) barokk regényre alkalmazva, amely — szélesebb európai talajon — a görög típusú regényt fejlesztette tovább.

A görög regényben a próbatétel eszméje szerfölött határozottan jelentkezik formaszervező erőként, oly határozottan, hogy a próbatétel eszméje itt ráadásul jogi-törvénykezési alakban jut kifejezésre.

A görög regényben a legtöbb kaland arra épül, hogy a hős és a hősnő próbára teszik egymást, mindenekelőtt erényességüket és egymás iránti hűségüket. De túl ezen, próbán kell bizonyítaniuk nemességüket, fér-

fiasságukat, erejüket, rettenthetetlenségüket, és — valamivel ritkábban — okosságukat is. A véletlen a hősök útját nemcsak veszélyekkel, hanem különféle kísértésekkel is megtűzdeli, a legsikamlósabb helyzetek elé állítja őket, és ők mindig makulátlan tisztességgel kerülnek ki e helyzetekből. A bonyolultabbnál bonyolultabb helyzetek mesteri ábrázolásában világosan érvényesül az újszofisztika kifinomult kazuisztikája. A próbatételek épp ezért mutatnak némi külsődleges és formális bírósági retorikai jelleget.

De a lényeg nem merül ki az egyes kalandok megszervezésében. Nem csak ezek, hanem a regény egésze is mint a hősök próbára tétele épül föl. A görög kalandregény ideje — mint ezt tisztáztuk — nem hagy nyomot sem a világban, sem az emberekben. Bármilyen sok esemény játszódik is le a regényben, valamennyire is maradandó külső és belső változást egyik sem hagy maga után. A regény végére visszaáll a véletlen beavatkozása által megbillent kiinduló egyensúlyi állapot. Minden visszakerül eredeti helyzetébe. Az egész hosszú regény summájaként a hős feleségül veszi menyasszonyát. Közben azonban az emberek és a dolgok valamin mégiscsak keresztülmentek, ami ugyan nem változtatta meg őket, viszont éppen ezért a tömérdek esemény úgyszólván megszilárdította őket, ellenőrizte és hitelesítette önmagukkal való azonosságukat, állhatatosságukat és változatlanságukat. Az események pörölye nem tör szét és nem kovácsol össze semmit, mindössze a már kész termék tartósságát veti próba alá. És a termék állja a próbát. Ez a görög regény művészileg kifejezett ideológiai jelentése.

Egyetlen művészi műfaj sem épülhet kizárólag a szórakoztatásra, hiszen ahhoz, hogy egyáltalában szórakoztató lehessen, tartalmaznia kell valami lényeget is. Elvégre szórakoztató mindig csak az emberi élet lehet — vagy legalábbis olyasmi, ami vele közvetlen kapcsolatban áll. És ennek az emberinek valamicske lényeget még a legrosszabb esetben is magával kell „sodornia", vagyis tartalmaznia kell bizonyos mérvű eleven **realitást.**

A görög regény szerfölött rugalmas műfajtípus, amelynek roppant életereje van. Különösen a próbatétel mint a kompozíció szervező elve bizonyult életképesnek a regény történetében. Megtaláljuk a középkori lovagregényben, mind a koraiban, mind — kiváltképpen — a késeiben. Jórészt szintén a próbatétel köré szerveződött az *Amadís* és a *Palmerino*[3]

is. A barokk regényben betöltött fontos szerepére már utaltunk. Ez az elv itt meghatározott ideológiai tartalommal töltődik föl, kialakulnak bizonyos embereszmények, és a próbára tett hősök — „a félelem és gáncs nélküli lovagok" — éppen ezeket testesítik meg. Amikor a hősök abszolút tökéletessége merő szólammá torzul, ez arra készteti Boileau-t, hogy éles és a gyökerekig hatoló bírálatban részesítse őket *A regényhősök* című lukianoszi dialógusában.

A barokk után a próbatétel elvének formaszervező jelentősége hirtelen összezsugorodik, de ennek ellenére sem hal el, és megmarad a regény egyik fontos formaelvének a következő korszakokban is. Különféle ideológiai tartalmakat szív föl magába, és a próbatétel gyakran vezet negatív eredményre. A XIX. században és a XX. század elején például a próbatétel elvének a következő típusai és válfajai terjedtek el: a hős elhivatottságának, választottságának, zsenialitásának próbára tétele; ennek egyik alesete a Napóleon-rajongó parvenü próbára tétele. A másik típus az, amely a biológiai értelemben vett egészség és az életrevalóság bizonyítására épül. Végül megemlíthetjük még a harmadosztályú regényprodukció olyan kései típusait és válfajait is, mint a morálreformer, a nietzscheánus, az amoralista, az emancipált nő stb. próbára tételét.

De a próbatételes regény itt felsorolt európai típusai — akár tisztán e motívumra épülnek, akár csak részlegesen — mind jelentősen eltávolodnak az ember önmagával való azonossága próbájának attól az egyszerű, lapidáris, ám mégis erőteljes formájától, melyet a görög regényben látunk. Megmaradtak ugyan, ez igaz, de bonyolultabbakká váltak, s ezzel elvesztették eredendő erejüket és egyszerűségüket az ember belső azonosságának ama külső megnyilvánulásai, amelyek mint a fölismerés, a vélt halál stb. motívumai bontakozhattak ki. Ezeknek a motívumoknak az összefüggése a folklórral itt — a görög regényben — közvetlenebb (annak ellenére, hogy a görög regény eléggé messze esik a folklórtól).

A görög regény emberábrázolásának és az ember belső azonossága különös vonásainak — következésképpen, az azonosság próbára tétele különös vonásainak — teljesebb megértése végett nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy a görög regényben az ember — eltérően az antik irodalom összes klasszikus műfajától — mindig **privát** ember. Ez a tulajdonsága összefügg a görög regények **világának absztrakt idegenségével.**

Egy idegen világban az ember nem is lehet más, mint izolált privát ember, akit nem fűz lényegi kapcsolat országához, városához, társadalmi csoportjához, nemzetségéhez, sőt, családjához sem. Nem tekinti magát a társadalmi egész tagjának. Magányos ember, aki csupán belekeveredett az idegen világba, és ebben a világban nincsen semmilyen küldetése. A privát jelleg és az izoláltság egyformán lényeges tulajdonságai a görög regény emberének, amelyek szorosan összefüggnek a kalandidő és az absztrakt térbeliség sajátos vonásaival. A görög regény emberét e tekintetben éles és alapvető szakadék választja el a korábbi antik regények **közéleti** emberétől és ezenbelül az útleíró regények **közéleti és politikus emberétől** is.

A görög regény privát, izolált embere ugyanakkor sok vonatkozásban — a felszínen — úgy viselkedik, mint a közéleti ember — konkrétan a retorikai és történelmi műfajok közéleti ember — típusa; hosszú, retorikailag fölépített beszédeket tart, amelyekben szerelmének, cselekedeteinek és kalandjainak legprivátabb, legintimebb részleteit sem a bensőséges vallomások, hanem a **nyilvános számadás** rendje-módja szerint tárja föl. Végül, a regények jelentős részében lényeges helyet foglalnak el a törvény előtti tisztázások, amelyekben összegeződnek a hősök kalandjai, és bírói-jogi megerősítést nyer azonosságuk — mindenekelőtt a legdöntőbb pontban, az egymás iránti szerelmi hűségben (és ezen belül a hősnő erényességében). Ez azt az eredményt vonja maga után, hogy a regény összes fontos mozzanata nyilvános-retorikus megvilágítást és igazolást (apológiát) kap, összességük pedig egy végső jogi-bírói minősítés révén is szentesül. Olyan jellegzetes mozzanat ez, hogy amennyiben azt kérdezzük, végül is mi határozza meg a görög regényben az **emberalak egységét,** csupán azzal felelhetünk, hogy jellegét tekintve ez az egység **retorikai-jogi** természetű.

Ám ezek a nyilvános retorikai-jogi momentumok csupán külsődlegesek, és **nem felelnek meg** az emberalak valóságos belső tartalmának. Az alakok belső tartalma itt **tisztán privát** jellegű: a hős életének alapszituációja, a célok, amelyek őt vezérlik, élményei és cselekedetei egytől egyig teljesen magántermészetűek, és nincsen az égvilágon semmilyen társadalmi-politikai jelentésük. Hiszen a tartalom fő tengelye a hősök szerelme és azok a belső és külső erőpróbák, melyeket e szerelemnek ki kell állnia. Minden más esemény csak annyiban jelentékeny a regényben,

amennyiben a tartalom fő tengelyével valamilyen vonatkozása van. Mi sem jellemzőbb, hogy még az olyan események is, mint a **háború**, kizárólag azáltal válhatnak jelentőssé, hogy a hősök szerelmi ügyébe beleszólnak.

Nem a magánélet eseményeit irányítják és értelmezik a társadalmi-politikai élet eseményei, hanem fordítva: a társadalmi és politikai események azok, amelyek csak úgy válhatnak fontossá a regényben, hogy a magánélet eseményeihez kapcsolódnak. És a regény mindössze annyit világít meg belőlük, amennyi közük van az adott privát sorsokhoz; társadalmi-politikai lényegüket még csak nem is érinti.

Az emberalak nyilvános-retorikai egysége tehát ellentmond tisztán privát tartalmának. Nagyon jellemző ez az ellentmondás a görög regényre. De jellemző néhány későbbi retorikai műfajra — így az önéletrajzi műfajokra — is.

Az antikvitás egyáltalán nem hozott létre adekvát művészi formát és egységet a privát embernek és életének ábrázolásához. Amikor az élet magánjellegűvé, az emberek pedig egymástól izoláltakká váltak, és az irodalmat ez a magánjellegű tartalom kezdte kitölteni, adekvát irodalmi formák mindössze a kis lírai-epikai műfajokban és a kisebb hétköznapi tárgyú műfajokban — a hétköznapi tárgyú vígjátékokban és novellákban — alakultak ki. Az izolált ember magánélete a nagy formákban külsődleges, nem adekvát, és ezért jelképes, formalisztikus közéleti vagy nyilvános-retorikai formákat öltött.

A görög regényben külsődleges, formalisztikus és jelképes az ember retorikailag megteremtett közéleti egysége, mint ahogy az az általa átélt események szintúgy retorikai egysége is. Általában annak a — mind eredete, mind lényege szerint — végtelenül heterogén anyagnak az egyesítése, amelyet a görög regényben találunk, csak azon az áron eredményezhet ilyen nagy, szinte enciklopédikus teljességű műformát, hogy végtelenül elvonttá, sematikussá, minden konkrétumtól és lokális jegytől megfosztottá tesz mindent. A görög regény kronotoposza a legabsztraktabb az összes nagy regénykronotoposz között.

Ez a rendkívü absztrakt kronotoposz egyszersmind a legstatikusabb is. Benne a világ és az ember abszolút kész és mozdulatlan. A keletkezés, növekedés, változás potenciáljai nem léteznek. A regényben ábrázolt cselekmény következtében a világban semmi nem semmisül meg, nem

alakul át, nem változik meg, nem teremtődik újjá. Mindössze megerősíti önmagával való teljes azonosságát mindannak, ami már a kezdet kezdetén is készen állt. A kalandregényben minden nyomtalanul múlik el.

Térjünk át az antik regény második típusára, amelyet a magunk részéről feltételesen **köznapi kalandregénynek** fogunk nevezni!

Szigorú értelemben mindössze két alkotás tartozik ebbe a típusba: Petronius *Satyricon*ja és Apuleius *Az aranyszamár*ja. De a típus több lényeges eleme föllelhető egyéb műfajokban is, főleg a szatírákban (valamint a hellenisztikus diatribében), továbbá a korai keresztény hagiografikus irodalom némely változatában (megkísértésekkel zsúfolt bűnös élet, amelyet belső válság, majd az ember újjászületése követ).

Az antik regény második típusát alapvetően Apuleius *Az aranyszamár*jára támaszkodva elemezzük. Ezt követően foglalkozunk majd e típus másfajta, napjainkig fönnmaradt válfajainak legjellemzőbb vonásaival.

A második típusban az a legszembeötlőbb, hogy a kalandidő összefonódik a mindennapok idejével: mi a típust épp e jellegzetességéért nevezzük „köznapi kalandregénynek". Ez azonban természetesen nem jelenti ezeknek az időtípusoknak pusztán mechanikus összegzését. Ebben a kombinációban, minthogy egy tökéletesen új — és e regény által megteremtett — kronotoposzra épül, mind a kalandidő, mind a köznapi idő gyökeresen megváltozik. Tehát létrejön a kalandidő új típusa, amely szögesen eltér a görög kalandregényekétől, és a mindennapi életidő sajátos típusa.

Az aranyszamár szüzséje korántsem időn kívüli űr valamely valóságos életút két, határt képező mozzanata között. Ellenkezőleg: e regény szüzséjét éppen a hős (Lucius) életútjának lényeges mozzanatai szolgáltatják. Ám ennek az életútnak az ábrázolását két olyan sajátosság determinálja, amely meghatározza e regényben az *idő* sajátos természetét is.

Ezek a sajátosságok a következők: 1. Lucius életútja „metamorfózis" formájában jelenik meg; 2. maga az **életút** egybeszövődik a szamár képébe bújtatott Lucius **vándorlásának és bolyongásának reális útjával.**

A regényben nemcsak az alapszüzsé — vagyis Lucius életútja — jelentkezik metamorfózis formájában, hanem az Ámor és Pszükhé történetét elbeszélő betétnovella is, amely nem más, mint az alapszüzsé gondolatával párhuzamos változat.

A **metamorfózis (átváltozás)** — főleg emberek átváltozása — az

azonossággal — elsősorban szintén emberi azonossággal — együtt a népek ősközösségi folklórkincsének része. Az átváltozás és az azonosság a folklór emberábrázolásában szorosan összefügg egymással. Ezt az összefüggést a legvilágosabb formában a népmese őrizte meg. **A mesebeli ember ábrázolása** — a mesefolklór hihetetlen gazdagsága ellenére is — mindig az átváltozás és az azonosság motívumaira épül (bármennyire változatos konkrét tartalmakat vesznek is föl ezek a motívumok). Az átváltozás-azonosság motívumok az emberről extrapolálódnak az egész emberi világra — a természetre és az ember által létrehozott dolgokra egyaránt.

Az antikvitásban az átváltozás eszméje bonyolult és szerteágazó fejlődési utat futott be. Ennek az útnak egyik leágazása a görög filozófia, ahol az átváltozás eszméje — az azonosság eszméjével együtt — óriási szerepet játszik; ezeknek az eszméknek alapvető **mitológiai alcája** egészen Démokritoszig és Arisztophanészig megmarad (és teljes egészében még ők sem tudnak tőle megszabadulni).

Másfajta leágazások: a metamorfózis eszméjének kultikus fejlődése az antik misztériumjátékokban — mindenekfölött az eleuszisi misztériumokban (később majd ebbe a fejlődésvonalba illeszkednek a kereszténység korai kultikus formái is) —, valamint az átváltozás motívumainak további élete a tulajdonképpeni folklórban.

Természetesen aligha lehet kétségbe vonni, hogy a metamorfózis elvének általunk fölsorolt fejlődési útjai mind hatottak az irodalomra is.

A metamorfózis mitologikus meze tartalmazza ugyan a fejlődés eszméjét, ez a fejlődés azonban itt nem egyenes vonalú, hanem sűrített, ugrásszerű — következésképpen az **időaspektus** egy meghatározott formája. Ennek az eszmének az összetétele azonban szerfölött bonyolult, ezért belőle több időtípus is kiindul.

Ha az átváltozás eszméjének a művészetben végbement fölbomlását nyomon követjük Hésziodosznál — a *Munkák és napok*ban vagy a *Theogónia*ban —, azt látjuk, hogy sajátos genealogikus rendszerek nőnek belőle ki: korszakváltások-nemzedékek sora (az öt korszak mítosza: arany-, ezüst-, réz-, trójai és vaskor), a természet átváltozásának irreverzibilis sora, a mag átváltozásainak ciklikus sora, a szőlőfürt átváltozásának analogikus sora. Sőt, nála még a földművelési életforma ciklikus sora is úgy épül föl, mint a „földműves" sajátságos „metamorfózisa". Ezzel

még távolról sem merítettük ki az összes időbeli sort, amelyek Hésziodosznál a **metamorfózisból** mint mitológiai protofenoménjükből fejlődtek ki. Ezekben a sorokban közös, hogy egy és ugyanazon dolog legkülönbözőbb, egymásra semmiben sem hasonlító formái — (illetve alakjai) váltogatják (vagy követik) egymást. Így például a teogóniai folyamat során Kronosz érájára Zeusz érája következik, egymást váltják a korszakok és az emberi nemzedékek (arany-, ezüstkor stb.), váltakoznak az évszakok.

A különböző korszakok, nemzedékek, évszakok, a földművelés munkaszakaszai gyökeresen eltérnek egymástól. De az összes eltérés mögött fönnmaradt a teogóniai, a történelmi folyamat, a természet, a földműves élet egysége.

Az átváltozás értelmezése Hésziodosznál — éppúgy, ahogy a korai filozófiai rendszerekben és a klasszikus misztériumokban is — igen tágas és maga a metamorfózis szó őnála még egyáltalán nem valamely jelenség másikba való egyszeri, csodaszerű — a mágikussal határos — átalakulása értelmében szerepel, ahogy majd a római hellenisztikus korszakban.

Ezt a késői stádiumot Ovidius *Átváltozások*ja (Metamorphoses) jellemzi a legjobban. A metamorfózis itt már szinte teljesen egyedi, izolált jelenségek magán-metamorfózisává válik, és mint csodás külső átváltozás jelenik meg. Minden metamorfózis beéri önmagával, és ebben az elkülönültségben válik zárt poétikai egésszé. A metamorfózis mitológiai burka itt már nem képes rá, hogy nagy és lényeges idősorokat fogjon egybe. Az idő izolált, önmagukban álló időmetszetekre hull szét, amelyek csak mechanikusan alkotnak egy sort. Az antik idősorok mitologikus szétesésének ugyanezt a széthullását figyelhetjük meg Ovidius *Ünnepek* című művében is.

Apuleiusnál az átváltozás még ennél is töredékesebb, izoláltabb, és már közvetlenül mágikus jelleget ölt. Az egykori tágasságból és erőből itt már szinte semmi sem marad. A metamorfózis Apuleiusnál a **privát emberi sors** értelmezésének és ábrázolásának formája, amely kiszakadt a kozmikus és történelmi egészből. Ugyanakkor — főleg a közvetlenül ható folklórhagyomány következtében — az átváltozás elvének itt még megvan a kellő energiája ahhoz, hogy **az emberi sors egészét** alapvető **fordulópontjaiban** foghassa át.

A metamorfózis elvének alapján jön létre az emberi élet egészének

alapvető fordulópontjain, **válság**mozzanatain keresztül való ábrázolása: hogyan **válik az ember valami mássá.** Ugyanannak az embernek különböző, egymástól élesen elütő alakjai jelennek meg, melyek élete különböző korszakaihoz, szakaszaihoz hasonlóan szerveződnek egységgé. A szó szoros értelmében vett valamivé válást hiába keresnénk, megtaláljuk azonban a válságot és a más alakban való újjászületést.

Ez határozza meg azokat a lényegbevágó eltéréseket, amelyek az apuleiusi szüzsét a görög regény szüzséjétől megkülönböztetik. Az események, melyeket Apuleius bemutat, a hős életét — méghozzá **egész** életét — meghatározzák. Ez persze nem azt jelenti, hogy az ábrázolás a hős útját a gyermekkortól az öregségen át a halálig végigköveti, ezért teljes értelemben vett **biográfiai életutat** hiába is keresnénk. A válságtípus mindössze egy vagy két olyan mozzanatot ábrázol, amelyek megszabják az ember egész további sorsát, és meghatározzák jellemét. Ennek megfelelően a regény egy ember két vagy három alakváltozatát mutatja be, amelyeket ennek az embernek a válságai és újjáteremtődései választanak el és kötnek össze. Apuleius az alapszüzsében Luciust mutatja be három alakban: Luciust a szamárrá változás előtt, Luciust mint szamarat és Luciust, aki a misztérium révén megtisztult és újjászületett. A párhuzamos szüzsében Pszükhé két alakja szerepel: a megtisztító vezeklés előtt, és ugyanő — utána; az ábrázolás itt a hősnő újjászületését folyamatként mutatja be, és ez nem törik szét alakjának három élesen megkülönböztetett változatára.

A valóságot ábrázoló kora keresztény **hagiográfiában,** amely ugyanehhez a típushoz tartozik, általában szintén csak két alakban jelenik meg az ember, és ezeket a válság és az újjászületés választja el és kapcsolja össze: a bűnös alakja (az újjászületés előtt) és a megtért szent alakja (a válságot és az újjászületést követően). Néha megjelenik a hős három alakban is, konkrétan azokban az esetekben, ahol különös hangsúllyal van kiemelve és kidolgozva a megtisztító vezeklést, az aszkézist, a belső küzdelmet bemutató életszakasz (ez felel meg Lucius szamár képében töltött idejének).

A mondottakból kitűnik, hogy az ebbe a típusba tartozó regény nem a szigorú értelemben vett **biográfiai időben** bontakozik ki. Csupán az emberi élet **kivételes,** teljesen szokatlan mozzanatait ábrázolja, amelyek az egész hosszú élethez viszonyítva szerfölött rövid ideig tartanak.

De ezek a mozzanatok **meghatározzák** mind **magának az embernek a végső formáját,** mind **egész további életének jellegét.** A későbbi hosszú élet — tulajdonképpeni életrajzi menetével, ügyes-bajos dolgaival — csak az újjászületés után következik, s így a regény határain kívül esik. Lucius például, csak miután végigjárta három beavattatását, akkor érkezik el voltaképpeni rétori és papi pályája kezdetére.

Ez határozza meg a második típusba tartozó kalandregények jellegzetességét. Az idő itt már nem tűnik el nyomtalanul, mint a görög regényekben. Ellenkezőleg: mély és eltörölhetetlen nyomot hagy magán az emberen, annak egész életén. S mégis, ez az idő — kalandidő: a véletlen meghatározta kivételes és rendkívüli események ideje, és a görög regényekhez hasonlóan ezeket az eseményeket is a véletlen időbeli egybeesések és különbözőségek jellemzik.

A véletlen logikája azonban itt beleágyazódik egy őt magába foglaló magasabb logikába. Lássuk csak: Fotis, a varázslónő szolgálója **véletlenül** rossz dobozocskát vett kézbe, és madárrá változtató balzsam helyett szamárrá változtató kenőcsöt adott Luciusnak. *És* **véletlenül** pont ebben a pillanatban egy fia rózsa nem akadt a ház körül, holott csak ezzel lehetett volna a visszájára fordítani az átváltozást. **Véletlenül** éppen akkor éjjel rablók törnek a házra, és elrabolják a szamarat. És a továbbiakban mind a szamár, mind egymást váltó gazdáik kalandjaiban ugyanilyen szerepet játszik a véletlen. A véletlen újra és újra hátráltatja a szamár visszaváltozását emberré. De a véletlen hatalma és kezdeményező szerepe itt mégis korlátozott, csak a számára kiszabott terület határain belül tevékenykedhet. Nem a véletlen, hanem az élvezetek hajszolása, az ifjonti könnyelműség és a „bűnös kíváncsiság" vitték bele Luciust a boszorkánykodás veszélyes kalandjába. **Ő maga volt a bűnös.** Oktalan kíváncsiskodásával maga hívta ki a véletlen packázásait. Az **elsődleges kezdeményezés** tehát **magából a hősből, jellemből** fakad. Igaz, **nem pozitív alkotó** kezdeményezés ez (és ez a tény igen fontos): a kezdeményező a **vétek,** az **eltévelyedés,** a **hiba** (a keresztény hagiográfiai változatban: a bűn). Ennek a negatív kezdeményezésnek felel meg a hős első alakja is: ifjú és könnyelmű, féktelen, élveteg, öncélúan kíváncsi. Kihívja maga ellen a véletlen hatalmát. A kalandok láncolatának első szemét tehát nem a véletlen, hanem a hős és jelleme határozza meg.

De az utolsó láncszemet — amely pontot tesz a kalandok sorának végére — szintén nem a véletlen határozza meg. Luciust Ízisz istennő menti meg, megmutatva, mit kell tennie, hogy visszanyerhesse emberi alakját. Ízisz istennő itt nem a „szerencsés véletlen" szinonímája — — mint az istenek a görög regényben —, hanem Lucius vezetője, aki elsegíti őt bizonyos vezeklő szertartásokat és aszkézist kívánó megtisztulása útjára. Jellemző, mennyire más a látomások és az álmok szerepe Apuleiusnál, mint a görög regényben. Az utóbbiban az álmok és a látomások nem avégből tudatták az emberekkel az istenek vagy a véletlen szándékát, hogy ennek segítségével kitérhessenek a sors csapásai alól, és ellenük bizonyos intézkedéseket tegyenek, hanem azért, hogy „könnyebben viselhessék el szenvedéseiket" (Akhilleusz Tatiosz). Az álmok és látomások ezért a hősöket semmiféle tettre nem késztették. Ezzel szemben Apuleiusnál az álmok és látomások arról tájékoztatják a hősöket, mit kell tenniük, hogyan kell föllépniük, hogy megváltoztathassák sorsukat, vagyis a hősökből bizonyos cselekedeteket, aktivitást váltanak ki.

Tehát a kalandok láncolatának első és utolsó szeme is független a véletlen hatalmától. Ennek következtében megváltozik az egész láncolat. Tevékeny közeggé válik, amely változásokat idéz elő mind a hősben, mind sorsának menetében. A hős által megélt kalandok sora nem egyszerűen csak igazolja önmagával való azonosságát, hanem hozzájárul megtisztult alakban való újjászületéséhez is. Ezért új értelmezést kap az egyes kalandokat belülről irányító véletlen is.

Jellemző ebből a szempontból Ízisz papjának beszéde Lucius visszaváltozása után (XI. könyv). A beszéd egyértelműen utal arra, hogy Luciust **saját vétke** taszította a véletlen (a Balsors) hatalmába. És hasonló egyértelműséggel van itt hangsúlyozva a „vak sors", a „pusztító véletlen" és a „látó Fortuna" ellentéte — ebből az utóbbi a Luciust megmentő istennő útmutatása. És végül világos itt a „vaksors" értelmezése is, melynek hatalmát egyfelől Lucius saját vétke, másfelől a „látó Fortuna" hatalma, vagyis az istennő gyámkodása korlátozza. Ez a jelentés: a **„végzet bosszúja"** és az **„igazi boldogsághoz"** elvezető út, amelyet e „vaksors" úgy mutatott meg Luciusnak, hogy „maga se sejtette". Tehát a teljes kalandsor úgy kapja meg jelentését, mint **büntetés** és **vezeklés.**

Ugyanilyen módon van megszervezve a párhuzamos szüzsében —

az Ámorról és Pszükhéről szóló novellában — a meseszerű kalandsor. A sor első láncszeme itt is Pszükhé saját vétke, az utolsó pedig az istenek segítő gyámkodása. Pszükhé kalandjai és mesebeli megpróbáltatásai ugyancsak büntetésként és vezeklésként értelmeződnek. A véletlen, „a vak Fortuna" itt még korlátozottabb és alárendeltebb szerepet játszik.

A kalandok sora és az ezt meghatározó véletlen itt tehát teljesen alá vannak rendelve az őket magában foglaló és értelmező vétek—bűnhődés—vezeklés—boldogság sornak. Ez utóbbit már egy egészen másfajta logika irányítja, nem a kalandé. Ez a sor aktív, és mindenekelőtt meghatározza magát a metamorfózist, vagyis a hős alakváltoztatásait: a könnyelmű és öncélúan kíváncsi Luciusból szenvedő szamár-Lucius, majd megtisztult és megvilágosult Lucius lesz. Továbbá e sornak jellemzője a szükségszerűség egy bizonyos formája és fajtája is, holott a görög regényben effélének még csak halvány árnyékával sem találkozunk: a vétket szükségszerűen követi a büntetés, az átvészelt büntetést szükségszerűen követi a megtisztulás és a boldogság. Amellett ez a szükségszerűség emberi természetű, és nem mechanikusan, az embertől függetlenül érvényesül. A vétket magának az embernek a jelleme okozza — a büntetés szintén mint az embert megjobbító és megtisztító erő szükségszerű. Ennek az egész sornak az alapja **az ember felelőssége önmagáért**. Végezetül az is emberileg lényegessé teszi ezt a sort, hogy benne ugyanannak az embernek **alakváltozásait** látjuk.

Ezek a körülmények biztosítják e sor vitathatatlan fölényét a görög kalandidővel szemben; a sor a metamorfózis mitológiai talaján oly módon bővül, hogy az idő bizonyos lényegesebb és reálisabb oldalait birtokba veszi. Az idő itt nemcsak technikai idő, nem tetszés szerint fölcserélhető, áthelyezhető és belső korlátoktól mentes napok, órák, pillanatok egyszerű egymásutánja; az időbeli sor itt lényegi és **megfordíthatatlan egész**. Ennek következtében kiküszöbölődik az a fajta absztraktság is, amely a görög kalandregény idejét jellemezte. Ez az új típusú időbeli sor megköveteli a kifejtés konkrétságát.

E pozitív mozzanatok mellett azonban lényeges korlátokkal is találkozunk. Az ember itt is — akárcsak a görög regényben — **izolált privát ember**. A vétek, a bűnhődés, a megtisztulás és a boldogság ezért egyéni és privát természetűek: az **egyes** ember **magánügyei**. És az ilyen ember aktivitásából szintén hiányzik a teremtő mozzanat: aktivitásának csak

negatív formái — meggondolatlan cselekedet, hiba, vétek — lehetségesek. Emiatt az ember és sorsa az egész sor aktivitását is korlátozza. Ez az időbeli sor — éppúgy, mint a görög kalandidő múlása — semmilyen nyomot nem hagy a környező világban. Ennek következményeként az ember sorsa és a világ **külsődlegesen** kapcsolódik egymáshoz. Az ember a világtól teljesen függetlenül változik, és éli át metamorfózisait; a világ maga azonban nem változik. Ezért a metamorfózis merőben magánjellegű és nem alkotó természetű.

Ennek következtében a regény időbeli sora, jóllehet — mint mondottuk — megfordíthatatlan és egységes egész, mégis magába zárt, izolált, és a történelmi időn belül elfoglalt helye meghatározatlan (vagyis nem épül be a történelem visszafordíthatatlan időfolyamatába — mert a regény ezt a fajta időszemléletet ekkor még egyáltalában nem ismeri).

Ez a kalandidő alkotja e regényforma alapját. De emellett jelen van benne a mindennapok időbelisége is. Hogyan fonódik össze a regény egészében a fentiekben jellemzett különleges kalandidővel?

Elsősorban az jellemzi a regényt, hogy benne az egyes ember életútja — legdöntőbb fordulópontjain — összefonódik reális térbeli útjával, vagyis vándorlásaival. Az „életút" metaforája itt szó szerinti értelmet kap. Maga az út a jól ismert szülőföld határain belül húzódik, ahol nincs semmi egzotikus, idegen és távoli. Sajátos regény-kronotoposz születik meg itt, amely hatalmas szerepet játszik majd a műfaj egész történetében. E kronotoposz a folklórban gyökerezik. Az életút metaforájának valóra váltása a különböző változatokban minden folklórműfajban nagy szerepet játszik. Bízvást állíthatjuk, hogy a népköltészetben az út sohasem egyszerűen út, hanem mindig vagy az egész életutat, vagy legalábbis annak egy részét jelenti; az út megválasztása — életútválasztás; az elágazás mindig a folklórhős életének fordulópontja; az útnak indulás a szülői háztól, majd a visszatérés ugyanoda — rendszerint az emberi **életkor** szakaszai (az ifjú távozik, és az érett férfi tér vissza); amivel a hős az úton találkozik, az mind sorsának jele stb. A regényben az út kronotoposza ezért olyan konkrét és korlátozott, ezért hatják át gyökereiig népköltészeti mozzanatok.

Az ember térbeli helyváltoztatása, bolyongása során a tér- és időbeli determinánsok (közelség-távolság, egyidejűség — másidejűség) már nem olyan absztraktan és technikailag kapcsolódnak egymáshoz, mint a gö-

rög regényben. A tér konkréttá válik, és időbelisége sokkal lényegibb. A tér reális élettartalommal töltődik fel, lényegessé válik, mi a viszonya a hőshöz és sorsához. Annyira telített ez a kronotoposz, hogy benne új, jóval konkrétabb és kronotopikusabb jelentőséget kapnak az olyan mozzanatok is, mint a találkozás, az elválás, az ütközés, a menekülés stb.

Az út kronotoposzának ez a konkrétsága teszi lehetővé, hogy benne kibontakozhasson a **mindennapok élete** is. Ám ez a mindennapi élet úgyszólván csak az út mentén, annak mellékösvényein folyik. A főhős életének döntő fordulatai voltaképp **a mindennapi életen kívül** zajlanak. A főhős ugyan figyeli a mindennapokat, néha — idegen elemként — akár beléjük is hatol, néha maga is felölti a mindennapiság álarcát, lényegileg azonban maga soha nem része e mindennapoknak, és sorsát nem is azok határozzák meg.

A hős olyan **kivételes, nem mindennapi eseményeket** él át, melyeket a a vétek—bűnhődés—vezeklés—boldogság sor determinál. Ilyen hős Lucius. De a bűnhődés—vezeklés — vagyis épp a matemorfózis — során Lucius arra kényszerül, hogy leereszkedjék a legközönségesebb hétköznapiság világába, és ott mindennél alantasabb szerepet játsszon: még csak nem is rabszolga, hanem szamár legyen. Mint igavonó barom, a legmegalázóbb köznapiság sűrűjébe csöppen, hol hajcsárok ösztökéjét kell tűrnie, hol egy molnárnál kell őrlőkövet forgatnia, de szolgál kertésznél, katonánál, szakácsnál, pékmesternél is. Állandóan ütlegektől szenved, gonosz asszonyok (a hajcsár felesége, a pék felesége) üldözéseinek van kitéve — de mindezt nem Luciusként, hanem szamárként éli végig. A regény végén, megszabadulva a szamárkülsőtől, az ünnepi menetben újra magasabb, a köznapiság fölötti életszférákba lép át. Mi több: Lucius köznapi élete = Lucius tetszhalála (rokonai ekkor valóban halottnak is hiszik), és kilépése a köznapokból = föltámadás. Lucius metamorfózisának legősibb folklórgyökere: a halál, az ezt követő pokoljárás, majd a föltámadás. Itt a mindennapok életszférájának felel meg a pokol, a sír. (Megfelelő mitológiai párhuzamokat *Az aranyszamár* szüzséjének minden motívumához találhatunk.)

Az a tény, hogy a hős így viszonyul a mindennapiság világához, az antik regény e második típusának rendkívül fontos jellegzetessége. Ez a sajátosság — természetesen különböző alakváltozatokba öltözve — e típus egész későbbi történetében is fönnmarad. A főhős itt lényegében

soha nem illeszkedik bele szervesen a mindennapi életbe; csak mint egy másik világhoz tartozó ember jár-kel a köznapi realitások világában. Többnyire szélhámos, aki mindig más és más alakot vesz föl, anélkül, hogy a köznapokban bármiféle határozott helyet foglalna el — csak játszadozik a köznapokkal, anélkül hogy azokat komolyan venné; de lehet vándorszínész is arisztokrata álöltözetben, vagy pedig született nemesember, aki azonban nem ismeri saját származását („talált gyermek"). A köznapiság mindezekben az esetekben a létezés legalantasabb szférája, amelyből a hős szabadulni igyekszik, és amellyel belsőleg soha nem azonosul. Szokatlan, nem mindennapi életútjának csupán egy részletét képezi a hétköznapi élet.

Lucius, miközben az alantasabb köznapi életszférában a legmegalázóbb szerepet játssza — anélkül, hogy belsőleg a legkisebb mértékben is részévé válna e köznapiságnak —, kifigyeli és tanulmányozza e világ legrejtegetettebb titkait. Számára ez **tapasztalatszerés** az emberek tanulmányozásához és megismeréséhez. „Én magam pedig nagy hálával emlékezem arra az időre, mikor szamár képében voltam — mondja Lucius —, minthogy eközben **állatbőrben** kipróbálhattam **a szerencse forgandóságát**, és ha okosabb nem is, számos **tapasztalattal gazdagabb lettem.**"

A köznapi élet titkainak kileséséhez kiváltképp alkalmas lehet egy szamár helyzete. A szamár jelenlétében senki sem zavartatja magát, és mindenki bátran mer összes dolgában nyíltan viselkedni. „Csupán egyetlen örömem maradt gyötrelmes életemben: velem született kíváncsiságomat szabadjára engedve nagyszerűen szórakozhattam az embereken, **akik jelenlétemmel mit sem törődtek, s úgy beszéltek és cselekedtek, mint amikor minden kandi szemtől távol tudják magukat.**"

Ebből a szempontból még a szamárfülek is előnyt jelentettek: „És bár Fotis hibája miatt, akinek jóvoltából madár helyett szamárrá változtam át, szívből szenvedtem, átváltozásom ilyetén módja miatti keserűségemet némileg mégis enyhítette, hogy **hála tekintélyes füleimnek, kitűnően hallottam azt is, ami tőlem messze történt.**"

Ezek a szamárállapotból eredő privilégiumok a regényben mind roppant fontosak.

Az a hétköznapi élet, melyet Lucius kiles és tanulmányoz, **kivételesen magánjellegű, csak privát élet.** Benne — lényegi természetéből eredően — semmilyen **nyilvánosan** is jelentős mozzanat nem fordul elő. Ebben

a tiszta köznapiságban minden esemény izolált emberek **magánügye**: egyik sem történhetne „a világ előtt", nyilvánosan, kórus jelenlétében; nem lehet róluk nyilvánosan — a nép előtt — számot adni a köztéren. Specifikusan közérdekű jelentésük legfeljebb ott van, ahol köztörvényes bűnökként realizálódnak. A **bűnözés** a privát életben az egyetlen olyan ablak, amely — szubjektíve teljesen **akaratlanul** — a nyilvánosságra nyílik. Ebben az életben minden más csak hálószoba-intimitás („csalárd asszonyok" csalásai, férjek impotenciája stb.), nyerészkedési titkok, apró hétköznapi gazemberségek stb.

Az ilyen privát életben, lényegéből következően, nem jut hely a szemlélő, egy olyan „harmadik" számára, akinek jogában állna az eseményeket állandóan nyomon követni, megítélni és értékelni. Ez az élet mindig négy fal és négyszemközt folyik. Természetéből következően zárt — csak meglesni és kihallgatni lehet. A nyilvános élet ezzel szemben — vagyis minden olyan esemény, amelynek van valamilyen társadalmi jelentősége — lényegéből eredően kívánja a közzétételt, szükségszerűen előfeltételezi a nézőt, a bírát, az értékelőt, akinek számára mindig van hely az eseményben, sőt, annak szükségszerű (nélkülözhetetlen) résztvevője. A nyilvánosság embere mindig „a világnak él és cselekszik", és életének alapvető, lényegi tulajdonsága, hogy minden mozzanatában közölhető legyen. A nyilvános élet és a nyilvánosság embere természeténél fogva **nyitott, látható és hallható**. Számos, szerfölött eltérő forma áll a rendelkezésre — egyebek mellett az irodalomban is —, hogy önmagát nyilvánossá tegye. Éppen ezért itt még csak föl sem vetődhet az a kérdés, hol a helye annak, aki ezt az életet szemléli és hallgatja (hol a helye ama „harmadiknak"), mint ahogy azt sem ismerjük, hogy közlése milyen sajátos formákat igényel. Ez az oka, hogy a klasszikus antik irodalom — amely a nyilvános életnek és a nyilvánosság emberének irodalma volt —, ezt a problémát egyáltalában nem ismerte.

Amikor azonban — a hellenizmus korában — a privát ember és a privát élet irodalmi témává vált, szükségképp előtérbe kerültek ezek a kérdések is. Ellentmondás lépett föl az irodalmi forma nyilvános jellege és tartalmának privát természete között. Elkezdődött a privát műfajok kialakulásának folyamata. Ez a folyamat az ókorban nem fejeződött be.

Láttuk már, hogyan oldotta meg a magánélet és a privát ember ábrázolásának feladatát a görög regény. Merőben külsődleges, inadekvát

publikus-retorikai formákat — amelyek ebben az időben már konvencióvá merevedtek — alkalmazott —, ez azonban csak a görög kalandidőnek és az ábrázolás végtelen absztraktságának a körülményei között volt lehetséges. Emellett, ugyanezen a retorikai alapon épült be a görög regénybe a bűnüldözési eljárás is, melynek itt igen nagy szerepe van. A görög regény részben fölhasználta a privát közlés és önvallomás némely köznapi formáját, például a levelet is.

A bűnüldözés mozzanatai Apuleius *Az aranyszamár*jában is jelentős szerepet játszanak. Apuleiusnál azonban a hangsúly nem magán a bűn anyagán, hanem a privát életet leleplező mindennapi intimitásain van — vagyis azon, amit csak meglesni és kihallgatni lehet.

Luciusnak mint szamárnak ehhez a privát életbe való bekukucskáláshoz és hallgatózáshoz kivételesen kedvező a helyzete. Ez az oka annak, hogy ez az alaphelyzet megszilárdult, és különféle variációkban a regény későbbi történetében is előbukkant. A szamárrá változásból éppen az marad meg, hogy a hős „harmadik személyként" viselkedik a magánélet hétköznapjaiban, és ez lehetővé teszi számára a leskelődést és a hallgatózást. Ugyanez a szerepköre a **szélhámosnak** és a **kalandornak** is, aki belsőleg soha nem vesz részt a mindennapi életben, ott semmilyen meghatározott, szilárd hellyel nem rendelkezik, de mindamellett bejárja ezt az életet, és tanulmányozni kénytelen annak mechanizmusát és összes titkos mozgatórugóit. S ilyen funkciót tölt be az urait váltogató szolga is. A szolga örökös „harmadik személy" gazdáinak magánéletében, elsősorban a magánélet közvetlen tanúja. Előtte éppoly kevéssé szégyenkeznek, mint egy szamár előtt, s ugyanakkor önkéntelen résztvevője a magánélet valamennyi intimitásának. Ezért a második típusú kalandregény — vagyis a köznapi kalandregény — későbbi történetében a szolga lépett a szamár helyébe. A szolga szituációjának lehetőségeit széles körben kihasználja a pikareszk regény — a *Lasarillo*tól a *Gil Blas*-ig. A szélhámosregény e klasszikus (tiszta) típusában *Az aranyszamár* sok egyéb mozzanata is tovább él (mindenekelőtt érintetlen marad ez utóbbi kronotoposza). A tovább bonyolódott, kevert típusú köznapi kalandregényben a szolga figurája némileg hátrébb kerül, ám jelentőségét így is megtartja. De a szolga figurájának más regénytípusokban — sőt, más műfajokban — is lényeges funkciója van (például Diderot *Mindenmindegy Jakab*jában, Beaumarchais drámai trilógiájában stb.). A szolga minden eset-

ben a magánélet különleges nézőpontját személyesíti meg; nélküle a magánéletről szóló irodalom egyszerűen nem boldogulhat.

A szolgáéhoz hasonló funkcionális helyet foglal el a regényben a **prostituált** és a **kurtizán** (például Defoe Moll Flanderse és Roxanája). Az ő helyzetük szintén szerfölött alkalmas a magánélet titkainak és intim mozgatórugóinak kileséséhez-kihallgatásához. Ugyanilyen szerepet tölt be, csak éppen másodszereplőként, a **kerítőnő** alakja; ő rendszerint maga az elbeszélő. Már *Az aranyszamár*ban láthatjuk, hogy a kilencedik betétnovellát egy öreg kerítőnő meséli el. Utalok itt Sorel *L'histoire comique de Francion*jában az öreg kerítőnő nagyszerű elbeszélésére is, amely a magánélet ábrázolásának realisztikus erejét tekintve Balzackal vetekszik (és sokkal jobb Zola hasonló írásainál).

Végül — mint említettük — funkcionális szempontból ezzel analóg szerepet játszik a regényben a — legtágabban értelmezett — **kalandor,** valamint a **parvenü** is. A kalandort és a parvenüt, aki az életben még nem harcolt ki magának biztos és határozott pozíciót, viszont mint magánember, sikerre vágyik — karrierre, vagyonszerzésre, dicsőségre (önös magánértékei szempontjából) —, e törekvése arra készteti, hogy tanulmányozza a magánéletet, kipuhatolja rejtett mechanizmusát, kilesse és kifigyelje annak legintimebb titkait. Útjukat mindig alulról kezdik — ahol szolgákkal, prostituáltakkal, kerítőkkel érintkeznek, és tőlük ismerik meg az életet „olyannak, amilyen" —, majd — rendszerint kurtizánok közvetítésével — egyre följebb emelkednek, s így érkeznek el a magánélet csúcsaira; esetleg útjuk során zátonyra futnak, vagy pedig végleg megmaradnak alacsonyrendű kalandoroknak (a csőlakóvilág kalandorainak). E helyzetük kivételesen kedvező lehetőséget biztosít ahhoz, hogy az író az ő közbeiktatásukkal fölfedje és bemutassa a magánélet valamennyi rétegét és szintjét. Éppen emiatt az összetettebb köznapi (realisztikus) kalandregények egész fölépítését a kalandor és a parvenü helyzete határozza meg: a szó tágabb értelmében még Sorel Francionja is kalandor (noha természetesen nem parvenü); a kalandor helyzetébe vannak beállítva Scarron *Komikus regény*ének hősei is (XVII. század); kalandorok Defoe — tágabb értelemben — szélhámosregényeinek (*Singleton kapitány, Jacque ezredes története*) hősei is; a parvenük legelőször Marivaux-nál tűnnek föl (*A felvergődött paraszt*); kalandorok Smollett hősei is. Kivételesen mélyen és átfogóan sűríti a szamár, a szélhámos, a

„picaro", a szolga, a kalandor, a parvenü, a színész helyzetének valamennyi sajátosságát Rameau unokaöccse Diderot-nál: benne nagyszerű mélységgel és erővel épp a **magánélet ama „harmadikjának" filozófiája** szólal meg. Olyan ember filozófiája ez, aki csupán a magánéletet ismeri, anélkül azonban, hogy ő maga is részese volna, helye volna benne — emiatt éles szemmel, teljes meztelenségében látja azt, el tudja játszani valamennyi szerepét, de anélkül, hogy bármelyikkel eggyéolvadna.

A nagy francia realistáknál — Stendhalnál és Balzacnál — a bonyolult szintetikus regényformákban a kalandor és a parvenü csorbítatlan teljességgel tartja meg továbbra is formaszervező jelentőségét. Regényeik második síkján ott mozog a magánélet „harmadikjainak" számos más figurája is — kurtizánok, prostituáltak, kerítők, szolgák, nótáriusok, uzsorások, orvosok stb.

A kalandor és a parvenü a klasszikus angol realizmusban — Dickensnél és Thackeraynél — kisebb szerepet játszik. Másodszerepeket tölt be (kivétel Thackeray *Hiúság vásárának* Rebecca Sharpja).

Jelzem, bizonyos mértékig és különböző sajátságos formákban a fentiekben elemzett összes jelenség megtartotta a metarmorfózis mozzanatát is: a szélhámos váltogatja szerepeit és álarcait, a koldusból gazdag ember lesz, a hontalan csavargó arisztokratává, a rabló és csirkefogó bűneit megbánó jó kereszténnyé változik át stb.

A szélhámos, a szolga, a kalandor, a kerítő stb. alakja mellett a regényforma a magánélet titkainak megleséséhez és kifürkészéséhez egyéb, kiegészítő módszereket is kialakított, amelyek néha ugyan igen szellemesek és finomak, de tipikus, lényegi jelentőségre nem tettek soha szert. Például Lesage Sánta Ördöge (az azonos című regényben) leemeli a házak tetejét, hogy így mutassa be a magánéletet azokban a pillanatokban is, amikor hozzá semmilyen „harmadik" nem férkőzhet közel. Smollett *Pickle peregrinus*ában a hős megismerkedik egy tökéletesen süket angollal, akinek jelenlétében mindenki tartózkodás nélkül mer beszélni mindenről (éppúgy, mint a szamár Lucius előtt); a továbbiakban azonban kiderül, hogy az illető egyáltalán nem süket, csupán azért tettette a süketséget, hogy így kifürkészhesse a magánélet titkait.

Ilyen tehát Luciusnak mint szamárnak, a magánélet megfigyelőjének döntő fontosságú pozíciója. De vajon milyen idősíkon bontakozik ki a köznapok e privát élete?

A mindennapi idő sem *Az aranyszamár*ban, sem a köznapi antik kalandregény egyéb példáiban nem ciklikus. Általánosságban elmondható, hogy egy és ugyanazon mozzanatok (jelenségek) ismétlődése, periodikus visszatérése nem játszik bennük szerepet. Az ókor irodalma csak a földművelési munkák ciklikus, idealizált mindennapi idejét ismerte, amely szorosan összefonódott a természeti és a mitológiai idővel (e fejlődés fő állomásai: Hésziodosz—Theokritosz—Vergilius). A regény mindennapi ideje ettől a ciklizált időtől — és annak összes változatától — élesen különbözik. Mindenekelőtt teljesen elszakadt a természettől (és minden természeti és mitológiai ciklikusságtól). A mindennapok síkjának ez a természetből való kiszakadása még külön hangsúlyt is kap. Apuleiusnál a természeti motívumok mindössze a bűn—vezeklés—boldogság sorba illesztve jelentkeznek (lásd például a Lucius visszaváltozását megelőző tengerparti jelenetet). A mindennapiság itt mindig pokol vagy sír, ahol nap nem süt, és csillag nem kúszik föl az égre. Ezért a mindennapi élet itt az igazi élet fonákjaként jelenik meg. Középpontjában trágárkodások állnak, azaz a testi szerelem fonák megnyilvánulásai, elszakítva a gyermekek nemzésétől, a nemzedék váltásától, a család és az emberi nem folytatásától. A mindennapi élet itt mindig phallikus, logikája a perverzitások logikája. De a köznapokat összefogó nemiség következményei (megcsalások, a semmiségek miatti gyilkosságok stb.) mellett a mindennapi élet másfajta mozzanatai is láthatóvá válnak: erőszakos cselekmények, lopások, a legkülönbözőbb csalások, verekedések stb.

A magánélet hétköznapjainak e posványában az idő nem egységes, és és nem lezárt. Különálló szelvényekre hull szét, amelyek a mindennapiság egyedi epizódjait ölelik föl. Az egyes epizódok — kiváltképp a realisztikus betétnovellákban — zártak és befejezettek, a többi mozzanattól elszigetelődnek, és beérik önmagukkal. A mindennapok világa diffúz, széthulló, híján van a lényeges belső összefüggéseknek. Benne nem érvényesül semmilyen egységes időbeli sor, sem annak sajátságos törvényszerűsége és szükségszerűsége. A köznapi élet időszelvényei ezért a regény meghatározó tengelyvonalára — a vétek—büntetés—vezeklés—megtisztulás—boldogság (s ezen belül is konkrétan a büntetés—vezeklés) sorra — mintegy merőlegesen helyezkednek el.

Ez az idő, szétszabdaltsága és naturalisztikussága ellenére, nem teljesen passzív. Egészében véve a Luciust megtisztító büntetésnek nevezhetjük,

egyes epizódjaiban pedig **tapasztalat** gyanánt szolgál Lucius számára, melyben föltárul szemei előtt az ember igazi természete. Maga a mindennapi világ Apuleiusnál **statikus**, nincsen benne semmilyen változás (és emiatt nincsen semmilyen **egységes** mindennapi idő sem). De kibontakozik benne a **társadalom változatossága**. Ebben a sokféleségben ugyan szociális ellentmondások még nincsenek, de a mélyén már ott rejlenek. Amennyiben ezek az ellentmondások a felszínre bukkannának, a világ mozgásba jönne, indító lökést kapna a jövő felé, az idő kiteljesedne és történeti idővé alakulna. Az antikvitásban azonban — s ez Apuleiusnál sincs másként — a folyamat még nem fejeződött be.

Petroniusnál ez a folyamat tagadhatatlanul továbbjut. Az ő világában a társadalom változatossága már-már ellentmondásossá válik. Ennek megfelelően az ő világában csíraformában feltűnnek a történeti idő nyomai is, például a korszak sajátos ismérvei (akár Trimalchio lakomájának leírásában, akár magának Trimalchio alakjának ábrázolásában). Mindamellett e folyamat még egyáltalán nem tekinthető nála sem teljesnek.

Petronius *Satyriconja* — mint korábban már említettük — a mindennapi kalandregénynek ugyanehhez a típusához tartozik. De a kalandidő itt igen szorosan fonódik eggyé a mindennapi idővel — a *Satyricon* emiatt jóval közelebb áll az európai típusú pikareszk regényhez. A hősök vándorlásai és kalandjai (Encolpiosé meg a többieké) nem valamely jól kivehető átváltozásra, avagy vétek—bosszú—vezeklés típusú eseményláncolatra épülnek. Ezt itt egy — igaz, ezzel analóg, de letompítottan és parodisztikusan hangzó — másik motívum, a fölbőszült Priapus istenség általi üldöztetés váltotta föl (amely viszont Odüsszeusz és Aeneas bolyongásainak tulajdonképpeni eredőjét parodizálja). De a hősök viszonya a mindennapok privát életéhez itt is ugyanolyan, mint amilyet a szamárrá vált Lucius esetében láttunk.

A mindennapi kalandregény típusába tartozó szentéletrajzokban a metamorfózis mozzanata lép az első helyre (bűnös élet—válság—vezeklés —szentté válás). A mindennapi kaland-sík itt vagy mint a bűnös élet leleplezése, vagy mint bűnbánó vallomás szerepel. Ez a forma — s különösen az utóbbi — már az antik regény harmadik típusával érintkezik.

Harmadik típusként az **életrajzi regényt** tartjuk számon. Igaz, ilyen **regényt** — tehát olyan nagy terjedelmű életrajzi művet, melyet saját ter-

minológiánk szerint regénynek nevezhetnénk — az ókor nem hozott létre. Ugyanakkor egész sor olyan lényeges önéletrajzi és életrajzi formát dolgozott ki, amelyek óriási hatással voltak nemcsak az európai életrajz és önéletrajz, hanem általában az egész európai regény fejlődésére is. Ezeknek az antik formáknak az alapját a biográfiai idő új felfogása és az életpályáját befutó ember újszerű ábrázolása alkotja.

Az eddigiekben csak azokat a nagy, tipológiailag megszilárdult kronotoposzokat elemeztük, melyek a regény korai fejlődési szakaszaiban annak legfontosabb műfaji változatait meghatározták. Most viszont, elemzésünk végén, nagy általánosságban — bár szükségszerűen igen röviden — jellemezni kívánunk néhány olyan lényeges kronotoposzt és kronotopikus értéket is, amelyek különböző egyéb nagy műfaji egységeknek — s ezen belül egész sor későbbi regény-kronotoposznak — váltak alkotóelemeivé.

A kronotoposz a műben mindig olyan **értékelő** mozzanatot foglal magában, amely a művészileg objektivált kronotoposz egészéből csupán absztrakt elemzés segítségével emelhető ki. A művészetben az idő- és a térbeli determináció egymástól soha nem választható el, és mindig emocionálisan-értékelő árnyalatok színezik. Az elvont gondolkodás az időt és a teret természetesen különválasztva is bemutathatja, és elvonatkoztathat ezektől az emocionális-értékelő mozzanatoktól. Ám az eleven művészi szemlélet (amely — mondanunk sem kell — gondolatteli, csakhogy ezek a gondolatok nem absztraktak) semmit sem választ el, és semmitől nem vonatkoztat el. Így a kronotoposzt is csak a maga teljességében, egész mivoltában tudja megragadni.

Az olyan motívumok, mint a találkozás—elválás (elszakadás), a veszteség—visszaszerzés, a keresés—fellelés, a felismerés—félreismerés stb., nemcsak a különböző korszakokban született, más és más típusú regények szüzséibe illeszkednek be azok alkotóelemeiként, hanem más irodalmi műfajok — epika, dráma, sőt líra — alkotásainak szüzséibe is. Ezek a motívumok természetüknél fogva már eleve kronotopikusak (igaz, minden műfajban sajátos módon azok).

Először is vessünk egy pillantást a minden bizonnyal legfontosabb motívumra: a **találkozásra!**

Az időbeli meghatározottság — mint ezt a görög regény elemzésekor

már kimutattuk —, tehát az „egy és ugyanazon időben" történő körülhatárolás, minden találkozásban elválaszthatatlan a térbeli meghatározottságtól („egy és ugyanazon a helyen"). De megmarad ez a kronotopikusság a negatív motívumban — azaz akkor is, ha „nem találkoztak" —, csakhogy ilyen esetben a kronotoposz vagy egyik, vagy másik tagja negatív előjellel szerepel: nem találkoztak, mert nem egyszerre érkeztek a megadott időben ugyanarra a helyre, illetve egyazon időben más helyeken tartózkodtak. Az idő- és térbeli determináció szétszakíthatatlan (de nem megkülönböztethetetlen) egysége a találkozás kronotoposzában elementárisan pontos, formális, úgyszólván matematikai jelleget mutat. Természetesen azonban e jelleg absztrakt. Izolált helyzetben ugyanis a találkozás motívuma nem képzelhető el: mindig alkotóelemként épül be mind a szüzsébe, mind a mű egészének konkrét egységébe, így ebből eredően egy őt magába foglaló konkrét kronotoposzba ágyazódik — a görög regényben a kalandidőbe és (az idegenség érzése nélkül megjelenő) idegen országba. A találkozás motívuma művenként váltakozva más és más konkrét árnyalatokat kap, s ezek közé tartoznak az emocionálisan értékelő árnyalatok is (a találkozás lehet kívánatos vagy szándékolatlan, örömteli vagy szomorú, néha félelmet keltő, de lehet ambivalens is). Jelentése szerint lehet félig vagy egészen metaforikus, és végezetül esetenként lehet szimbólum is (méghozzá néha igen mély).

A találkozás kronotoposzában az időbeli mozzanatokon van a hangsúly; e találkozás kitűnik magas fokú intenzitásával, emocionális értékelésével. Az **út** kronotoposza, amely szorosan összefügg vele, jóllehet kiterjedése szempontjából tágasabb, az emocionális értékelések intenzitása tekintetében jóval szegényesebb. A találkozások a regényben rendszerint „útközben" történnek. Az úton („a nagy úton") egy bizonyos idő- és térbeli pontban a legkülönbözőbb emberek — különféle társadalmi rétegek, állapotok, hitvallások, nemzetiségek, életkorok képviselői — tér- és időbeli útjai keresztezik egymást. A véletlen itt összehozhat olyanokat, akiket normális körülmények között elválaszt egymástól a társadalmi hierarchia és a térbeli távolság, itt előfordulhat bármilyen kontraszt, összeütközhetnek és egymásba fonódhatnak a legkülönfélébb emberi sorsok. Az emberi sorsok és életek tér- és időbeli sorai itt egészen sajátságos módon kapcsolódnak, ama **szociális distanciák** által bonyolítva és konkretizálva, amelyeket meghaladnak. Innen indulnak ki az esemé-

nyek, melyek itt is zajlanak le. Az idő itt úgyszólván beleoldódik a térbe, és (utat képezve) benne zajlik — s épp ez a magyarázata az út különösen gazdag metaforizációs lehetőségeinek: „életút", „új útra lépni", „történelmi út" stb.; az úttal kapcsolatos metaforák igen változatosak és soksíkúak ugyan, fő tengelyük azonban mindig az idő folyása. Hatalmas jelentősége van az irodalomban az út kronotoposzának: ritka az olyan mű, ahol az út-motívum semmilyen változatban nem szerepel: annál több olyan akad viszont, amely közvetlenül az út kronotoposzára, útközbeni találkozásokra és kalandokra épül.

A XVIII. század végén Angliában, az úgynevezett „gótikus" vagy „fekete" regényben alakul ki és szilárdul meg a regényesemények leforgatásának új területiuma, a **„várkastély"** (ebben az új szerepkörben először Horace Walpole *Otrantói kastélyá*ban, később Radcliffnál, Lewisnél stb.). A várkastélyban minden zug „időtől terhes", sőt, a szűkebb értelemben vett történelmi időtől — azaz a történelmi múlt idejétől — az. A vár az a hely, ahol a feudális kor hatalmasságainak — s ezzel egyszersmind a múlt történelmi alakjainak — élete folyt, látható alakban benne halmozódtak föl — az építmény különféle részeiben, a berendezésben, a fegyverzetben, az ősök arcképcsarnokában, a családi levéltárakban, a dinasztikus öröklődés specifikus emberi viszonylataiban, az öröklési jogok átruházásának formáiban — elmúlt korok és nemzedékek nyomai. Legvégül, a legendák és a hagyományok elmúlt események emlékeivel teszik élővé a kastély és környéke minden zugát. Ezek a körülmények töltötték föl a várkastélyt azzal a sajátszerű szüzsétartalommal, mely a gótikus regényekben realizálódott.

Mivel a várkastély időbelisége mindig történelmi időbeliség, e kronotoposz meglehetősen fontos szerepet játszott a történelmi regény fejlődése folyamán. A vár a múltból bukkant elő, és a múltba tért vissza. Igaz persze, hogy az idő nyomának itt mindig van némi múzeumi vagy antikváriumi jellege. Walter Scottnak azzal sikerült elkerülnie ezt a veszélyt, hogy alapvetően a kastély legendáira orientálódott és arra a kapcsolatra, amely a kastélyt a történetien fölfogott és értelmezett tájhoz fűzi. A tér- és időbeli mozzanatok szerves összeforrottsága a „várkastélyban" — és tartozékaiban —, továbbá e kronotoposz történelmi intenzitása voltak azok a tényezők, amelyek a történelmi regény különböző

fejlődésszakaszaiban a kronotoposz kivételes művészi produktivitásának előfeltételeit alkották.

Stendhal és Balzac regényeiben az események lefolyásának egy merőben új közege alakul ki, a — tág értelemben vett — **„fogadószalon"**. Természetesen nem ők voltak e szempontból a legelsők, de mégiscsak őnáluk bontakozott ki teljes egészében a szalon mint a regény tér- és időbeli sorainak legfontosabb kereszteződési színhelye. A szüzsé és a kompozíció szempontjából itt zajlanak le a találkozások (amelyek — a korábbiaktól eltérően — már nem hangsúlyozottan véletlen találkozások valahol „útközben" vagy „egy idegen országban"), itt bonyolódnak az intrikák szálai, itt futnak keresztül a hősök viszontagságainak szálai, nemegyszer még a végső feloldás is itt következik el, és végül — s ez különösen fontos — itt folynak a **dialógusok**, amelyek jelentősége a regényben rendkívül megnövekedett, s itt válik láthatóvá a hősök jelleme, „eszméje", „meghatározó szenvedélye" is.

Teljesen érthető, miért ilyen nagy a jelentősége a szüzsé és a kompozíció szempontjából a szalonoknak. A restauráció és a júliusi monarchia szalonjai a politikai és üzleti élet barométerei, itt születnek és semmisülnek meg a politikai, üzleti, irodalmi, társadalmi reputációk, itt kezdődnek és törnek derékba a nagy karrierek, itt születnek a nagypolitikai és a pénzügyi döntések, itt dől el a törvénytervezetek, a könyvek, a színdarabok, egyes miniszterek és kurtizán énekesnők sikere vagy bukása; itt az új társadalmi hierarchia úgyszólván minden lépcsőfoka képviselve van (egy helyen és egy időben fut össze); és legvégül: itt konkrét és látható formákban nyilvánul meg az élet új gazdájának, a pénznek mindenütt jelenvaló hatalma.

De mindebben az a legfontosabb, hogy a szalonban — jobban, mint bárhol másutt — összefonódva jelentkezik az élet történelmi érvényű, társadalmilag nyilvános szférája, és a magán-, sőt, akár kizárólagosan privát oldal; itt szétbogozhatatlanul együtt él a merőben magánéleti intrika a politikai vagy pénzügyi intrikákkal, az államtitok a hálószobatitkokkal, a történelmi sor a mindennapi és az életrajzi sorral. Ezen a helyen úgyszólván besűrűsödnek, kondenzálódnak a történelmi, a biográfiai és a mindennapi idő látható, szemlélhető jegyei, másfelől viszont ezek a legszorosabban egymásba nőnek, és együttesen adják a kor egysé-

ges ismérveit. A történelmi korszak érzékletes, látható és szüzsében ábrázolható korrá alakul át.

Természetesen a legnagyobb realistáknál — Stendhalnál és Balzacnál — a tér- és az idősorok kereszteződésének, az idő térbeli sűrítésének színhelye nem kizárólag a szalon. Balzac kivételes érzékkel tudta a térben „látni" az idő folyását. Elég, ha arra gondolunk, miképpen ábrázolja Balzac a házakat materializálódott történelemként, az utcákat, a várost, az épületeket, a falusi tájat az idő, a történelem általi formálódásuk vetületében.

Nézzünk még egy példát a tér- és idősorok kereszteződésére! Flaubert *Bovarynéjában* a cselekmény színhelye a **provinciális kisváros**. A nyárspolgári vidéki városka és ennek fülledt életmódja rendkívül elterjedt regényszínhely — Flaubert előtt és után is — a XIX. században. E városka több változatban is ismert — közöttük is az egyik legfontosabb az idilli kisváros (a regionalistáknál). Itt csak a flaubert-i változatra térünk ki (noha valójában ez nem Flaubert-től ered). E kisváros a ciklikusan folyó mindennapi idő helye. Benne nem események zajlanak, hanem csupán minduntalan ismétlődő „léthelyzetek". Az idő itt teljesen mentes a történelem előrehaladó mozgásától, s szűk körökben mozog: napok, hetek, hónapok vagy az egész élet körében. A napok itt nem napok, az évek nem évek, az élet nem élet. Napról napra ugyanazok a mindennapi cselekvésformák, ugyanazok a beszélgetési témák, ugyanazok a szavak stb. ismétlődnek. Az emberek ezen az időn belül esznek, isznak, alusznak, feleségük van, szeretőt tartanak (akiben semmi regényesség nincsen), kicsinyes intrikákkal veszkölődnek, szatócsüzleteikben vagy íróasztalaik mögött szunyókálnak, kártyáznak és pletykálkodnak. A köznapiságba záródott élet ciklikus ideje ez. Jól ismerjük számos változatban — Gogol, Turgenyev, Gleb Uszpenszkij, Scsedrin, Csehov műveiből. Ez az idő egyszerű, nyersen materiális, erősen összenőtt a legközönségesebb színhelyekkel: a kisváros házacskáival és szobáival, az álmos utcákkal, a porral és legyekkel, a klubokkal, biliárdasztalokkal stb. Az idő itt teljesen eseménytelen, emiatt úgy tűnik, mintha megállt volna. Itt nincsenek se „találkozások", se „elválások". Ez az idő sűrű, nyúlós, és úgyszólván belemászik a térbe. Ezért az egész regény meghatározó ideje nem is lehet. Az írók általában alárendelt időbeliségként használják, összefonják más, nem ciklikus időbeli sorokkal, vagy az utóbbiakkal félbeszakítják, és

gyakran használják a kontraszthatás kedvéért, eseménydús és energikus idősorok hátteréül.

Meg kell itt említenünk még a nagy emocionális értéktartalmakkal teli **küszöb**-kronotoposzt; kísérheti ugyan a találkozási motívum is, a legjellegzetesebb kiegészítése mégis a **válság** és az életre szóló **fordulat** kronotoposza. Maga a „küszöb" szó a reális jelentés mellé már a mindennapi beszédben is metaforikus jelentést kapott, és összekapcsolódott az életre szóló fordulat, a válság, az ember egész életét megváltoztató döntés (avagy a döntésképtelenség, a küszöb átlépésétől való félelem) mozzanatával. Az irodalomban a küszöb motívuma mindig metaforikus és szimbolikus, néha nyílt, többnyire azonban implicit alakban. Például Dosztojevszkijnél a küszöb, illetve az olyan vele határos egyéb kronotoposzok, mint az utca és a tér, a cselekmény fő színhelyei, olyan helyek, ahol a válságesemények bonyolódnak: a bukások és a föltámadások, az újjászületések, a gyanúsítások, az ember egész életét meghatározó döntések. Az idő ebben a kronotoposzban lényegében mindig pillanatnyi, valahogy tartam nélküli, és kilóg a biográfiai idő normál menetéből. Ezek a döntő pillanatok Dosztojevszkij műveiben belefolynak a misztérium- és karneválidő nagy átfogó kronotoposzaiba. Dosztojevszkijnél az utcákon és a falakon belül — főleg a szalonokban — folyó tömegjelenetekben mintegy új életre kelve, újult erővel sugárzik a karneválok és misztériumok ősi köztere. Ezzel persze Dosztojevszkij kronotoposzait távolról se merítettük ki: ezek éppoly bonyolultak és változatosak, mint a bennük új életre kelt hagyományok.

Dosztojevszkijtől eltérően, Lev Tolsztoj művészetében az alapvető kronotoposz a nemesi házak és birtokok belső terében zajló biográfiai idő. Persze ez nem azt jelenti, hogy Tolsztoj műveiben nincsenek válságok, bukások, újjászületések és föltámadások; azonban őnála ezek sosem pillanatnyiak, és minden zökkenő nélkül, erősen ágyazódnak bele a biográfiai idő folyamatába. Szemben Dosztojevszkijjel, Tolsztoj szerette, ha az idő hosszan tart és elhúzódik.

Az irodalmi alkotások idő- és térbeli viszonylatainak kutatása csak a közelmúltban kezdődött meg, de a hangsúly ezen belül is főleg az időbeli vonatkozásokra került, amelyek eközben elszakadtak a mindenképp csak velük összefüggésben érthető térbeli vonatkozásoktól, azaz nem állt

rendelkezésre a poétika e területének elemzéséhez az itt nélkülözhetetlen következetesen kronotopikus módszer. Azt, hogy az általunk javasolt módszer mennyire bizonyul termékenynek, csupán az irodalomtudomány további fejlődése során tudjuk majd felmérni.

A NÉPI NEVETÉSKULTÚRA ÉS A GROTESZK

...A népi nevetés, mulatság különböző formáit a népi művészet egyéb műfajaihoz képest eddig alig-alig tanulmányozták. A népiesség és a népköltészet szűk — a preromantika korszakában kialakult, alapjában Herder és a romantikusok által kidolgozott — koncepciója szinte alig vett tudomást a sajátos népi-vásári kultúráról, a gazdag népi mulatságról. És a folklorisztika, az irodalomtudomány későbbi fejlődése során sem írtak valamennyire is éles elméjű vagy mélyenszántó művelődéstörténeti, folklorisztikai vagy irodalomtudományi elemzést a nevető vásári népről. A népi szokásoknak, mítoszoknak, a népi lírának és epikának szentelt kiterjedt tudományos irodalom csak nagyon kis helyet szánt a mulattató mozzanatoknak. Ami azonban a legsajnálatosabb: így a népi mulatság sajátos természetét hamisították meg, mert idesorolták a tőle teljesen idegen jelenségeket és fogalmakat is, azokat, amelyek a polgári kultúra viszonyai között, illetve az újabb kor esztétikája alapján alakultak ki a nevetésről, a mulatságról. Túlzás nélkül állíthatjuk tehát, hogy a régi népi mulatság kultúráját jellemző sajátosságok mindmáig feltáratlanok.

Pedig a középkorban és a reneszánszban ez a kultúra hallatlanul kiterjedt és jelentős helyet foglalt el. A mulattató formák és megnyilvánulások beláthatatlan világa állt szemben az egyházi-feudális középkor hivatalos és — hangvételét tekintve — komoly kultúrájával. Egységes stílust képviseltek, az egységes népi mulatság, a karneváli kultúra részei és részecskéi voltak, lett légyen szó a legeltérőbb formákról: a karneváli vásári ünnepségekről, a különféle mulattató szertartásokról és kultuszokról, bohócokról és bolondokról, óriásokról, törpékről és szörnyekről, a kü-

lönböző rendű és rangú vándorkomédiásokról, a számtalan és sokféle paródiairodalomról és így tovább.

A sokféle és változatos népi mulatságokat jellegüket tekintve három alapformára oszthatjuk:

1. *szertartások, színpadi formák* (karneváli ünnepségek, különböző vásári mulatságok stb.);

2. különböző *mulattató művek* (beleértve a paródiákat): szájhagyományként élők és írásosak, latin nyelvűek és a nép nyelvén szólóak;

3. *a vásári beszélt nyelv különböző formái és fajai* (káromkodás, esküdözés, átkozódás, tréfás népköltészet stb.).

E három forma minden sofélesége ellenére a világ egységes, vidám szemléletét tükrözi, szoros kapcsolat van köztük, sokféleképpen hatnak egymásra.

A nevettetés e három formáját a bevezetőben megpróbáljuk röviden jellemezni.

A középkori ember életében nagy helyet foglaltak el a karneváli ünnepségek és a velük kapcsolatos mulatságok és szertartások. A többnapos, bonyolult vásári és utcai jelenetekkel, felvonulásokkal és körmenetekkel tarkított tulajdonképpeni karneválokon túl kialakultak a különleges „bolondünnepek" (festa stultorum) és „szamárünnepek", a kötetlen „húsvéti nevetés" (risus paschalis) tradíciói. Továbbmenve: szinte minden egyházi ünnepnek megvolt a maga népi-vásári mulattató fonákja, ugyancsak tradíciók által szentesítve. Ideszámíthatjuk például a többnyire „búcsúkkal" és változatos vásári mulatsággal kísért ünnepeket (óriások, törpék, nyomorékok és „tudós" állatok részvételével). Karneváli hangulat uralkodott a misztérium-előadások és a sotie-k idején, meg bizonyos — városokban is tartott — mezőgazdasági ünnepeken (például a szüreteken — vendange). A vidámság a polgári és mindennapi ceremóniákat és szertartásokat is áthatotta: a bohócok és bolondok ezek nélkülözhetetlen résztvevői voltak, utánozták, parodizálták a komoly szertartás különböző mozzanatait (a tornák győzteseinek magasztalása, a hűbéri jogok átruházása, lovaggá ütés stb.). A gyakran előforduló kisebb lakmározások sem lehettek meg enélkül — a lakoma idejére például „kacagó"-királyt és -királynőt (roi pour rire) választottak.

Az itt felsorolt szervezett és a tradíciók által szentesített mulatságos

szertartásformák elterjedtek az egész középkori Európában, de különösen gazdag változatosságban a latin országokban, így Franciaországban is. Rabelais alkotói rendszerének elemzése során a továbbiakban részletesebben megvizsgáljuk a szertartásokat, színi formákat.

Mindezek a *vidámság* elve alapján szervezett formák rendkívül élesen, mondhatni elvileg különböztek a *komoly*, hivatalos — egyházi és feudális-állami szertartásoktól és ceremóniáktól. A világnak, az embernek és az emberi viszonyoknak egy teljesen más, hangsúlyozottan nem hivatalos, egyházon és államon kívüli aspektusát mutatták fel; a hivatalos világ pándanjaként építettek fel egy *másik világot*, egy *másik életet*, amelyben valamilyen mértékben minden középkori ember részt vett, s amelyben bizonyos ideig mindannyian *éltek*. Ez különleges válfaja a *kettős világ*nak, amelynek számbavétele nélkül nem értelmezhető helyesen sem a középkor kulturális tudata, sem a reneszánsz kultúrája. Ha figyelmen kívül hagyjuk, vagy nem értékeljük kellőképpen a nevető népi középkort, eltorzítjuk az európai kultúra egész későbbi történelmi fejlődéséről alkotott képet.

A világ és az emberi élet érzékelésének e kettős aspektusa már a kultúra fejlődésének legkorábbi szakaszaiban is fellelhető. Az őskori népek folklórjában a komoly — formáját és tónusát tekintve komoly — kultuszok mellett ott találjuk a mulattató kultuszokat is, a nevetséges és szemérmetlen isteneket („rituális nevetés"), a komoly mítoszok mellett a nevettető és szitkozódó mítoszokat, a hősök mellett parodizált másukat. Az utóbbi időkben ezek a mulattató szertartások és mítoszok a folkloristák figyelmét is felkeltették.*

A korai szakaszokban, az osztály nélküli, állam nélküli társadalom viszonyai között azonban az istenségről, a világról, az emberről kialakított komoly, illetve mulatságos szemlélet egyaránt szentesített, egyformán — mondhatni — „hivatalos" volt. Egyes szertartásokban ez néha a későbbi periódusokban is fennmaradt. Így például Rómában — az államiság fokán is — a győzelmi ünnepségen szinte egyenlő joggal szerepelt a győző dicsőítése és kinevetése, a temetési szertartásokon pedig az

* L. Meletyinszkij könyvében (*A hőseposz kialakulása* Moszkva, 1963, különösen a 45—58. oldal) az érdekes elemzést a nevetséges dublőrökről és a velük kapcsolatos hiedelmekről. Meletyinszkij könyve bőséges bibliográfiát tartalmaz.

lehunyt siratása (dicsőítése) és kinevetése. A kialakult osztálytársadalom és állami rend viszonyai között azonban a két aspektus teljes egyenjogúsága lehetetlenné vált, s a nevettető formák — egyik korábban, másik később — mind a nem hivatalos szintre csúsztak át, s ha jól meggondoljuk, bizonyos értelemben bonyolultabban és mélyebben fejezték ki a népi világszemléletet, a népi kultúrát. Ilyenek az antik világ karnevál típusú ünnepségei, s ilyenek a középkori karneválok is. Ezek már természetesen nagyon távol esnek az ősközösségek rituális nevetésétől.

Melyek tehát azok a sajátosságok, amelyek a középkor mulattató szertartásformáit jellemezték, s főleg milyenek voltak, milyen volt létezési formájuk?

Természetesen nem vallási szertartások voltak, mint például a keresztény liturgia, amellyel távoli rokonságban állnak. A karneváli szertartások szervező elve — a mulatság, a nevettetés — tökéletesen felszabadította e szertartásokat mindenfajta vallási-egyházi dogmatizmus, misztikum és áhitat alól, megfosztotta őket mágikus és könyörgő jellegüktől (semmit sem akartak kierőszakolni, semmit sem kértek). Egyes karneváli formák kifejezetten az egyházi kultusz paródiái voltak. Valamennyi karneváli forma következetesen egyházon és valláson kívüli volt, a lét teljesen más szférájába tartozott.

Szemléletes, konkrétan érzékelhető jellegüket és kifejezetten *játékos* mivoltukat tekintve közel állnak a művészi-alkotói formákhoz, nevezetesen a színházi látványosság formáihoz. S valóban, a középkor színházi formái igen erősen vonzódtak a népi-vásári karneváli kultúrához, s bizonyos mértékben bele is olvadtak. De e kultúra igazi karneváli magja egyáltalán nem tisztán *művészi* színházi forma, s általában nem tartozik a művészetek körébe — a művészet és az élet határán helyezkedik el. E karneváli mag lényegét tekintve maga az élet — különleges, játékos megformálásban.

Valóban, a karnevál nem szakad szét játszókra és nézőkre. A rivaldát még kezdeti formájában sem használja. A rivalda, a színpad megsemmisítené a színházi látványt. A karnevált nem szemlélik, hanem *élik*, s *mindenki* éli, mert eszméje *össznépi*. Míg a karnevál tart, nincs más élet, csak a karneváli. Nem lehet elkerülni, mert nincs térbeli határa. Karnevál alatt csak a karneváli törvények, vagyis a karneváli *szabadság* törvénye alapján lehet élni. A karnevál jellege egyetemes, a karnevál az egész

világ sajátos állapota, az újjászületés és megújulás állapota, amelynek mindenki részese. A karneválnak ez az eszméje igen plasztikusan megfigyelhető a római szaturnáliákon, amelyet úgy fogtak fel, hogy a saturnusi aranykor valóságosan és teljesen — bár ideiglenesen — visszatért a földre. A szaturnáliák tradíciója nem szakadt meg, tovább élt a középkori karneválokon, amelyek a többi középkori ünnepségnél teljesebben és tisztábban testesítették meg az egyetemes megújulás eszméjét. A többi karnevál típusú középkori ünnepség valamilyen értelemben korlátozottabban, kevésbé teljes és tiszta formában képviselte a karneváli eszmét; de bennük is jelen volt, s a résztvevők plasztikusan érzékelhették, hogy időlegesen kiléptek az élet megszokott (hivatalos) kereteiből.

Ebben az értelemben tehát a karnevál nem művészi-színházi forma, inkább az élet reális — bár időleges — formája, amelyet nem egyszerűen eljátszanak, hanem — a karnevál idején — szinte valóságosan átélnek. Ezt úgy is mondhatjuk, hogy a karneválon maga az élet játszik, s színpad, rivalda, színészek, nézők nélkül — vagyis minden művészi, színpadi sajátosság nélkül — játssza el saját másik, szabad (kötetlen) létét, újjászületését és jobb elveken alapuló megújulását. Az élet reális formája itt egyidejűleg azt is jelenti, hogy az élet ideális formában újjászületik.

A középkori mulatságra jellemzőek a bohócok és a bolondok. A köznapi — vagyis nem karneváli — életben ők képviselik a karneváli elv állandóságát, megszilárdítását. Ezek a bohócok és bolondok (mint például a Rabelais regényében is szereplő I. Ferenc korabeli Triboulet) egyáltalán nem színészek, akik a színpadon eljátsszák a bohóc és a bolond szerepét (ahogy később a komikus színészek eljátszották Harlequinét, Hanswurstét stb.). Mindig és mindenütt bohócok és bolondok maradtak, bárhol jelentek is meg az életben. Mint bohócok és bolondok egyidejűleg egy sajátos életformát: reálisat és ideálisat testesítenek meg. Az élet és a művészet határán élnek — mintegy sajátos köztes szférában —: nem pusztán fura vagy buta emberek — köznapi értelemben —, de nem is komikus színészek.

A karneválon tehát maga az élet játszik, s a játék egy időre életté válik. Ebben rejlik a karnevál sajátos természete, létezésének különös volta.

A karnevál a nép második élete, amely a nevetés alapján szerveződik. *Ünnepi élet.* Az ünnepélyesség a középkori mulattató szertartások lényegi sajátossága.

Mindezek a formák külsődlegesen is kapcsolódtak az egyházi ünnepekhez. És még maga a karnevál is, bár nem kapcsolódik semmilyen szent eseményhez, semmilyen szent élethez, általában a nagyböjtöt megelőző napokon zajlik (ezért nevezik Franciaországban Mardi gras-nak vagy Carêmprenant-nak, a német nyelvű országokban Fastnachtnak). Még fontosabb e formák genetikus kapcsolata az ókori pogány mezei ünnepségekkel, amelyeknek szintén megvolt a maguk mulattató mozzanata.

Az *ünnepség* — annak minden fajtája — az emberi kultúra igen fontos *elemi formája.* Nem lehet az ünnepséget levezetni és megmagyarázni a társadalmi munka gyakorlati feltételeiből és céljaiból, vagy — ami még vulgárisabb magyarázat — az időszakonkénti pihenés biológiai (fiziológiai) követelményeiből. Az ünnepség mindig lényeges és mély gondolati, világszemléleti tartalmat hordoz. Semmiféle „gyakorlat" a társadalmi munkafolyamatok szervezésében és tökéletesítésében, semmiféle „játék a munkában" és munkaközi pihenés vagy szünet *magában véve* soha nem válhat *ünnepivé.* Ahhoz, hogy ünnepivé váljon, egy másik szférából, a lét vagy a szellemi ideológia szférájából kell hogy kapcsolódjon hozzá valami. A szankcióknak nem az *eszközök* és a szükségszerű feltételek világából kell származniuk, hanem az emberi lét *magasabb céljainak* világából, vagyis az eszmék világából. Enélkül semmiféle ünnepiségről nem beszélhetünk.

Az ünnep mindig szoros kapcsolatban van az idővel. Alapja mindig a természeti (kozmikus), biológiai és történelmi idő meghatározott és konkrét koncepciója. Emellett az ünnepség történelmi fejlődésének minden szakaszában kapcsolatban állt a természet, a társadalom és az ember életének *válságos* fordulóival. A halál és a születés, az elmúlás és a megújulás mozzanatai mindig vezető helyet foglaltak el az ünnepi világszemléletben. Éppen ezek a mozzanatok biztosították — meghatározott ünnepségek konkrét formájában — az események sajátos ünnepi jellegét.

A középkorban, a feudális állami rend, az osztálytársadalom viszonyai között ez az ünnepi jelleg — vagyis az emberi lét magasabb céljaival, a születéssel és a megújulással való kapcsolat — hamisítatlan teljességében és tisztaságában csak a karneválon és egyéb népi vásári ünnepléseken nyilvánulhatott meg. Az ünnepi jelleget itt azt jelentette, hogy a nép második életét éli, időlegesen átlép az egyetemesség, szabadság, egyenlőség és bőség utópikus birodalmába.

A középkor hivatalos ünnepei — és ez az egyházi és a feudális állami ünnepekre is vonatkozik — soha nem léptek ki a fennálló világrend kereteiből, soha nem alkottak semmilyen másik életet. Ellenkezőleg: szentesítették, szankcionálták, megerősítették a fennálló rendet. Az idővel való kapcsolat formálissá vált, a változások és a krízisek a múltba tevődtek át. A hivatalos ünnep lényegében csak hátra, a múltba tekintett, s a múlttal szentesítette a fennálló rendet. A hivatalos ünnep — néha még önnön eszméje ellenére is — az egész fennálló világrend stabilitását, változatlanságát és örökkévalóságát erősítgette: a fennálló hierarchiát, a fennálló vallási, politikai és erkölcsi értéket, normákat és tilalmakat. Az ünnep a kész, győzedelmeskedő, uralkodó — magát öröknek, változatlannak és csalhatatlannak feltüntető — igazság diadalünnepe volt. A hivatalos ünnepek tónusa tehát egységesen csak *komoly* lehetett, a nevettető elv idegen volt természetétől. A hivatalos ünnep megváltoztatta, meghamisította az emberi ünneplés *igazi* természetét. Az igazi ünnep azonban elpusztíthatatlan volt, sőt részben kényszerű legalitást nyert a hivatalos ünnepléseken kívül, kilépett a nép sokadalmába.

A hivatalos ünnepekkel szemben a karnevál azért diadalmaskodott, mert időlegesen megszüntette a fennálló, uralkodó igazságot és a fennálló rendet, időlegesen eltörölte a hierarchikus viszonyokat, privilégiumokat, normákat és tilalmakat. Ez volt az idő igazi ünnepe, a változás, az átalakulás és megújulás ünnepe. Szemben állt mindenfajta örökkévalósággal, befejezettséggel, tökéletességgel. A befejezetlen jövőbe tekintett.

Különös fontossága van annak, hogy a karnevál idején megszűntek a hierarchikus viszonyok. A hivatalos ünnepeken a hierarchikus különbségek nagy hangsúlyt kaptak: mindenki olyan hatalmi jelvényekkel jelent meg, és azt a helyet foglalta el, amely címének, rangjának, szolgálatainak megfelelt. Az ünnep szentesítette az egyenlőtlenséget. A karneválon ezzel szemben mindenki egyenlő. Itt — a karneváli piactéren — sajátos, szabad, familiáris kapcsolat jött létre az emberek között, akiket a szokásos, — vagyis a karneválon kívüli — élet rendi, vagyoni, szolgálati, családi és kor szerinti helyzetük alapján osztott meg. A kivételesen hierarchizált feudális középkori rend, a végletesen tagolt és korporatív elszigeteltség viszonyai között ez a szabad, familiáris kapcsolat nagyon szembeszökő volt, s az általános karneváli világfelfogás lényegi részét ké-

pezte. Az ember mintegy újjászületett egy új, tisztán emberi viszony számára. Az elidegenedés időlegesen megszűnt. Az ember visszatért magához, és emberként valósította meg magát az emberek között. És a viszonyoknak ez a valóban emberi mivolta nem csupán képzelet vagy absztrakt gondolat szüleménye volt, hanem az élő, anyagi, érzéki kapcsolatok reális megvalósítása és átélése. Az eszmei-utópikus és a reális időlegesen egybeolvadt ebben az egyedi karneváli világszemléletben.

A hierarchizált emberi viszonyoknak ez az egyidejűleg ideális és reális ünnepsége a karneválokon kialakított egy olyan sajátos típusú közösséget, amely a köznapi életben elképzelhetetlen volt az emberek között. Kialakultak a vásári beszédek és gesztusok sajátos formái is, amelyek nyíltak és kötetlenek voltak, nem tettek különbséget a résztvevők között, az etikett és illem általános — karneválon kívüli — normáitól függetlenül. Kialakult a karneváli-vásári beszédstílus, amelynek példáit bőséggel megtalálhatjuk Rabelais műveiben.

A középkori karnevál több évszázados fejlődése során — amelyet a régebbi mulattató szertartások több évezredes fejlődése készített elő, beleértve az antik kor szaturnáliáit is — kialakult a karneváli formák és szimbólumok sajátos nyelvezete. Ez a nyelvezet nagyon gazdag volt, és képes volt kifejezni a nép egységes, mégis bonyolult karneváli világszemléletét. Ez a világszemlélet szemben állt az örökkévalóságra és a megingathatatlanságra vonatkozó előítéletekkel, és dinamikus, változásra és változtatásra alkalmas formákat alakított ki magának. A változás és a megújulás pátosza, az uralkodó jogok és hatalmasságok viszonylagosságának vidám felismerése hatotta át a karneváli nyelvezet valamennyi formáját és szimbólumát. Nagyon jellemző volt e nyelvezetre a „fonák" (a l'envers), az „ellenkezőleg", a „kifordítva" sajátos logikája, a fent és lent állandó felcserélhetőségének („kerék"), a színe és a fonákja felcserélhetőségének logikája, a különböző paródiák és travesztiák, trónfosztások és profanizálások, dicsőítő és kigúnyoló jelenetek. A népi kultúra második élete, második világa bizonyos mértékig a megszokott, vagyis karneválon kívüli élet paródiája, a „fonák viág" volt. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a karneváli paródia nagyon messze esik az újabb kor tisztán tagadó és formális paródiáitól: a karneváli paródia tagad ugyan, de ugyanakkor elősegíti az újjászületést és a megújulást. A puszta tagadás általában is teljességgel idegen a népi kultúrától.

Bevezetőnkben csak érinthetjük a karneváli formák és szimbólumok sajátos nyelvezetének kivételes gazdagságát. Munkánk fő célja, hogy megértsük ezt a félig elfelejtett és sok tekintetben már homályos nyelvezetet, hiszen ezt használta Rabelais is. Ha nem ismerjük, nem ismerhetjük meg igazán Rabelais ábrázoló rendszerét sem. Ugyanezt a karneváli nyelvezetet használta különbözőképpen és különböző mértékben Erasmus, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara és Quevedo is; használták a német „bolond irodalom" (Narrenliteratur) képviselői is, Hans Sachs, Fischart, Grimmelshausen stb. E nyelv ismerete nélkül nem ismerhetjük meg, nem értelmezhetjük sokoldalúan és igazán a reneszánsz és a barokk irodalmát. Nem csupán a szépirodalmat, hanem a reneszánsz utópiákat, az egész reneszánsz világnézetet mélyen áthatotta a karneváli világszemlélet, gyakran annak formáiban és szimbólumaiban realizálódott.

Néhány előzetes megjegyzés a karneváli vidámság bonyolult természetéről. Mindenekelőtt ez *ünnepi* vidámság, vagyis nem csupán egyéni reakció az ilyen vagy olyan egyedi (elkülönült) „nevetséges" jelenségre. A karneváli vidámság először is *össznépi* — mint már említettük, ez a karnevál természetéből ered —, itt *mindenki* nevet, itt a „világon" nevetnek; másodszor a karneváli nevetés *egyetemes*, mindenre és mindenkire vonatkozik — a karnevál résztvevőire is –, az egész világ nevetségessé válik, nevetséges-mulattató aspektusában, vidám viszonylagosságában érzékelik a nézők és a résztvevők; s végül, harmadszor, a karneváli vidámság *ambivalens:* vidám, ünneplő s ugyanakkor elgondolkodtató, tagad is és állít is, temet is és újjá is szül. Így summázhatjuk a karneváli vidámságot.

Hadd emeljük ki a népi, ünnepi vidámság fontos sajátosságait is. A nevetés magukra a nevetőkre is irányul. A nép nem rekeszti ki magát az egész világ változásából. A nép sem befejezett, a nép is meghal, újjászületik és megújul. Ez az egyik lényeges különbség a népi-ünnepi nevetés és az újabb korok tisztán szatirikus nevetése között. A pusztán tagadó nevetést ismerő tiszta szatíra kívül helyezi magát a kigúnyolt jelenségeken, szembehelyezi magát velük, s ezzel megsérti a világ nevetséges aspektusának egységét; a tagadó nevetés egyedi jelenséggé válik. Az ambivalens népi nevetés viszont az egész világ változását fejezi ki, s e világba beletartozik a nevető is.

Hangsúlyozzuk, hogy ez az ünnepi nevetés világszemléleti és utópisz-

tikus jellegű, s magasabb dolgokra irányul. Lényegesen változott formában, de benne él az ókori mulattató szertartásokból ismert rituális bálványgúnyolás. A kultikus és korlátozott elemek itt eltűnnek, de megmarad az összemberi, egyetemes és utópikus jelleg.

A világirodalomban Rabelais ennek a népi-karneváli mulatságnak legnagyobb alakja és megtestesítője. Az ő munkásságán keresztül érthetjük meg e mulatság bonyolult és mély természetét.

Nagyon fontos, hogy helyesen vessük fel a népi nevetés kérdését. A szakirodalomban mind ez ideig otromba modernizálásoknak lehetünk tanúi: az újkor mulattató irodalmának szellemében vagy csupán tisztán tagadó, szatirikus nevetésként értékelték — s Rabelais-t csupán szatirikusnak tartották —, vagy csupán tisztán szórakoztató, gondtalan vidámságnak tüntették fel, amelyből hiányzik minden világszemléleti mélység és erő. Ambivalens voltát általában észre sem vették.

Térjünk át a középkor mulattató népi kultúrájának második formájára, a szóbeli művekre (amelyek részben latin, részben nemzeti nyelven szóltak)!

Természetesen ez már nem folklór, bár a nemzeti nyelveken szóló művek egyes részei a folklór hatáskörébe is tartozhatnak. De az egész irodalom át van hatva karneváli világszemlélettel, átszövik a karneváli formák és alakok. Ez az irodalom a felsorolt karneváli kötetlenségek között fejlődött, és — az esetek többségében — szerves kapcsolatban állt a karneváli típusú ünnepségekkel, sőt néha egyenesen a karneváli ünnepség irodalmi vetülete volt.* S ebben az irodalomban a nevetés is ambivalens, ünnepi nevetés. A középkor irodalma újrateremtette az ünnepi nevetést.

Mint már említettük, a karneváli ünnepség a középkori ember életében nagyon nagy helyet foglalt el időtartamát tekintve is: a középkor nagyvárosai mindent egybevéve akár évente három hónapig is karneváli életet éltek. A karneváli világnézetnek a szemléletre és a gondolkodásra gyakorolt hatása alól nem lehetett kitérni: arra késztette az embereket, hogy szabaduljanak meg hivatalos kötöttségüktől — még ha szerzete-

*Hasonló volt a helyzet az ókori Rómában: a nevettető irodalomban erősen elterjedt az irodalommal szerves kapcsolatban álló szaturnáliák szabadossága.

sek, papok vagy tudósok voltak is —, és karneváli-mulatságos aspektusában szemléljék a világot. Nemcsak a diákok és az alsó papság, de magas rangú egyházi vezetők és tudós teológusok is vidáman reagáljanak, megszabaduljanak az ájtatos komolyságtól, részt vegyenek a szerzetesi tréfákban (ioca monacorum) — ahogy a középkor egyik legnépszerűbb művét hívták. Celláikban velük parodizálták — vagy részben parodizálták — a tudós traktátusokat és a latin nyelven írt egyéb vidám műveket.

A középkori mulattató irodalom ezeresztendei fejlődéséről beszélhetünk, sőt talán többről, mivel kezdete a keresztény antikvitásig nyúlik vissza. Ilyen hosszú időszak alatt természetesen meglehetősen sokat változott (mindenekelőtt megváltozott a latin nyelvű irodalom). Számtalan műfaj és stilisztikai variáció alakult ki. Valamennyi történeti és műfaji különbség ellenére is ez az irodalom többé-kevésbé megmaradt a népi karneváli világszemlélet kifejezőjének, s mindig a karneváli formákat és szimbólumokat használta.

Széles körben elterjedt a latin nyelvű, részben parodikus és tisztán parodikus irodalom. A fennmaradt kéziratok mennyisége is óriási. Bennük az egész hivatalos egyházi ideológia és szertartásrend tükröződik mulattató formában. Még a vallási gondolkodás és kultusz legmagasabb formáit is áthatja a nevetés.

Az egyik legrégibb és legnépszerűbb ilyen mű a *Cyprianus lakomája*, amely az egész Szentírásnak — az Ótestamentumnak és az evangéliumoknak is — sajátos karneváli-ünnepi travesztiája. A művet a „húsvéti nevetés" tradíciója szentesítette, s távolról még a római szaturnáliák hatása is kimutatható benne. A másik ismert középkori mű ebből a műfajból a *Virgilius Maro grammatikája* című félparodisztikus tudós traktátus a latin grammatikáról, amely ugyanakkor a korai középkor iskolai bölcselmeit és tudományos módszereit is parodizálja. Mindkét mű a középkor és az antikvitás fordulóján született, megnyitotta a középkori mulattató latin nyelvű művek sorát, s meghatározó befolyást gyakorolt a latin nyelvű irodalom tradícióira. E két mű népszerűsége szinte a reneszánszig megmaradt.

A későbbi fejlődés során az egyházi kultusz és hitoktatás szinte valamennyi mozzanatára születtek paródiák. Ez az úgynevezett szent paródia (parodia sacra) a középkori irodalom egyik legsajátosabb és mindmáig nem kellően megértett jelensége. Meglehetősen sok liturgiaparódia

maradt ránk (részegek liturgiája, játékosok liturgiája stb.); paródiák maradtak fenn az evangélium tanításairól, az imádságokról, köztük a legszentebbekről is (Miatyánk, Ave Maria stb.), a litániákról, az egyházi himnuszokról, zsoltárokról, travesztiák születtek a különböző evangéliumi mondásokról stb. Végrendelet-paródiák is létrejöttek (a disznó végrendelete, a szamár végrendelete), sírfelirat-paródiák és a zsinati okmányok paródiái stb. Ez az irodalom szinte áttekinthetetlen. Mindet szentesítette a tradíció, s az egyház többé-kevésbé eltűrte. Egy részük a „húsvéti nevetés" vagy a „karácsonyi nevetés" égisze alatt alakult ki és terjedt, más részük — a liturgia- és imádságparódiák — viszont közvetlen kapcsolatban volt a „bolondünnepekkel", s minden valószínűség szerint a bolondünnepek alatt játszották, mondották őket.

A fentieken kívül más műfajok is léteztek a latin nyelvű irodalomban, például a vita- és dialógusparódiák, a krónikaparódiák stb. E latin irodalom mintegy megkövetelte a szerzőktől a tudományosság egy bizonyos fokát (néha meglehetősen magasat). Mindezt úgy tekinthetjük, mint a vásári-karneváli mulatságnak a kolostorok, egyetemek és iskolák falain belüli visszhangját és hatását.

A középkori latin nyelvű mulattató irodalom a késő reneszánszban Erasmus *A balgaság dicsérete* című művével — ez az egész világirodalomban a karneváli mulatság egyik legnagyobb műve — és a *Balgák leveleivel* érte el a csúcsot.

Nem kevésbé gazdag és még változatosabb volt a középkor nemzeti nyelveken megszólaló mulattató irodalma. Itt is egy, a „parodia sacrá"-val rokon jelenséggel találkozunk: imaparódiák, prédikációparódiák (az úgynevezett „tréfás prédikációk" — sermons joieux — Franciaországban), karácsonyi dalok, patrisztikus legendaparódiák stb. A nemzeti nyelveken azonban már a világi paródiák és travesztiák voltak túlsúlyban, amelyek a feudális rend és a feudális hőskultusz mulattató aspektusát ábrázolták. A középkorban megjelennek a parodisztikus állat-, bohó-, kópé- és bolondeposzok, a hőseposzok parodizált elemei, az éneklőknél-mesélőknél az eposzhősök nevetséges változatai (a komikus Roland) stb. Kialakult a lovagregény paródiája *(A fékevesztett öszvér, Aucassin és Nicolette)*. Kifejlődnek a komikus retorika különböző műfajai: a karneváli típusú perbeszédek, viták, dialógusok, komikus magasztaló beszédek (vagy dicsőítések) stb. különböző válfajai. A karneváli

nevetés feltűnik a fabulákban és a vágánsok (vándordiákok) sajátos vidám lírájában is.

A nevettető irodalomnak mindeme műfajai és változatai kapcsolatban voltak a karneváli színtérrel, és természetesen a latin nyelv korlátain túllépve használták a karneváli formákat és szimbólumokat. De mindenekelőtt és legfőképpen a középkori mulattató színdarabok kapcsolódtak a karneváli színtérhez. Már az első fennmaradt komikus színdarab (Adam de la Halle: *Játék a lugasban*) az élet és a világ tisztán karneváli szemléletét és értelmezését tükrözi; kezdetleges formában megtalálhatjuk itt Rabelais későbbi világának számos elemét. Többé-kevésbé karnevalizálták a mirákulumokat és a moralitásokat is. A nevetés áthatotta a misztériumokat is: a misztériumok ördöngősségei kifejezetten karneváli jellegűek voltak. A késő középkor igaz karneváli műfaja volt a sotie.

Csupán a leglényegesebb jelenségeket érintettük, azokat, amelyekről külön kommentálás nélkül is beszélhetünk. A probléma felvetése szempontjából ennyi elegendő. A továbbiakban — Rabelais munkásságát elemezve — mind ezekre, mind a középkori mulattató irodalom több más, kevésbé ismert műfajára és műveire is részletesebben ki kell térnünk.

Áttérünk a népi mulattató kultúra harmadik formájára: a középkor és a reneszánsz familiáris, vásári nyelvezetének néhány sajátos jelenségére.

Már említettük, hogy a karneválokon, ahol időlegesen minden, embereket elválasztó hierarchikus különbség és gát eltűnt, s megszűntek a karneválon kívüli mindennapi élet bizonyos normái és tilalmai — olyan kontaktus alakult ki az emberek között, amely egyszerre volt ideális és reális is, s amely a megszokott életben lehetetlennek tűnt. Ez a szabad, familiáris vásári kapcsolat nem ismert semmilyen távolságot ember és ember között.

Egy új típusú kapcsolat a beszéd világának is mindig új formáit szüli: új beszédfordulatokat, bizonyos régi formák átértelmezését vagy megváltoztatását stb. Hasonló jelenséget mindenki tapasztalhat a mai szóbeli közlés alakulása során is. Ha például két ember közeli kapcsolatba kerül egymással, a távolság csökken köztük (kebelbarátok), határozottan megváltozik a szóbeli közlés formája: feltűnik a familiáris „te", megváltozik a megszólítás és a név is (Ivan Ivanovics helyett Vanya vagy Vanyka)[1], néha gúnynevet használnak, a durva kifejezések is kedveske-

désnek hatnak, kölcsönösen megmosolyoghatják egymást (közeli kapcsolat hiányában csak egy harmadikat lehet megmosolyogni): gyengül a szóbeliség etikettje, gyöngülnek a tilalmak, gyakoribbá válnak az illetlen szavak és kifejezések stb. Természetes azonban, hogy a mai *életnek* ezek a familiáris kapcsolatai nagyon messze állnak a népi karneváli vásártér szabad familiáris kapcsolatától. Hiányzik belőlük a legfontosabb: az össznépi, ünnepi jelleg, hiányzik az utópikus gondolat, a világszemléleti mélység. Általában az egyes karneváli formák újabb kori feleleventése megőrizte ugyan a külső burkot, de elvesztette belső értelmét. Mellesleg megjegyezzük, hogy az ókori szertartások egyes formáit a karneválokon átgondoltabban és mélyebben alkalmazták. A karneválokon keresztül néhány ilyen elem bevonult az újabb kor mindennapi életébe is, de gyakran teljesen elvesztette karneváli értelmezését.

A karneváli-vásári familiáris érintkezés új típusú, tehát számos változást hozott a beszéd világában is. Nézzünk meg közülük néhányat!

Jellemző a familiáris vásári beszédre, hogy meglehetősen gyakran alkalmazzák a *káromkodást*, vagyis gyakoriak a durva szavak és kifejezések, melyek néha meglehetősen hosszúak és bonyolultak. A káromkodás általában grammatikailag és szemiotikailag is elkülönül az egész kontextustól, s hasonlóan a szólásokhoz, szinte különálló életet él. Ezért a káromkodás a familiáris vásári beszéd speciális műfaja. Eredetét tekintve nem egynemű, az őskori kezdetleges érintkezésben különböző funkciót tölt be, elsősorban mágikus, ráolvasó jelleggel. Bennünket azonban elsősorban azok a megszentségtelenítő istenkáromlások érdekelnek, amelyek az ősi mulattató kultuszok elengedhetetlen részei voltak. Ezek a szemérmetlen káromkodások ambivalensek voltak: a lefokozással és a megsemmisítéssel egyidejűleg az újjászületést, a megújulást segítették elő. Éppen a trágár beszédnek ez az ambivalens volta határozta meg a karneváli vásári érintkezésben a káromkodás jellegét és műfaját. A karneválok alatt a káromkodások más jelleget öltöttek: teljesen elvesztették mágikus és általában gyakorlati jellegüket, öncélúvá, egyetemessé váltak, elmélyültebbek lettek. Ebben a megváltozott értelemben a káromkodás sajátos módon hozzájárult ahhoz, hogy kialakulhatott a kötetlen karneváli atmoszféra, a világ második, mulatságos aspektusa.

A káromkodások sok vonatkozásban analóg jelenségek az esküdözésekkel és szitkozódásokkal (jurons). Ezek is áthatották a familiáris vá-

sári beszédet. Ugyanazon az alapon, mint a káromkodást, az esküdözést is külön beszédműfajnak tekinthetjük (elszigeteltség, befejezettség, öncélúság). Az esküdözésnek és a szitkozódásnak eredendően nincs kapcsolatuk a mulatsággal, de kiszorultak a hivatalos beszédformákból, mert sértették a hivatalos beszédnormákat, s így bekerültek a familiáris vásári beszéd kötetlenebb, szabadabb szférájába. A karneváli atmoszférában áthatotta őket a mulattató elv, s kialakult ambivalens jellegük is.

Más nyelvi jelenségeknek is hasonló a sorsuk, például a különböző illetlenségeknek. A familiáris vásári beszéd lett az a gyűjtőhely, ahol a különböző beszédjelenségek felhalmozódtak — legalábbis azok, amelyek a hivatalos szóbeli közlésből kitiltódtak, kiszorultak. Bármilyen változatosak voltak is eredetüket tekintve, egyformán áthatotta őket a karneváli világszemlélet, megváltoztatva ősi funkciójukat, általános mulattató tónust nyertek, s így a világot megújító egységes karneváli tűznek mintegy szikráivá váltak.

A familiáris vásári beszéd egyéb sajátos jelenségeire a maguk helyén térünk vissza. Befejezésül hangsúlyozzuk, hogy változatos műfajai és formái nagyon nagy befolyással voltak Rabelais stílusára.

Ez tehát a középkori népi mulattató kultúra három legfontosabb formája. Az általunk taglalt jelenségek — különösen a nemzeti nyelveken íródott nevettető irodalom — természetesen nem ismeretlenek a tudomány előtt. De csak egyediségükben tanulmányozták őket, teljesen elszakítva az őket szülő anyaöltől — a karneváli szertartásformáktól —, vagyis nem a középkori mulattató kultúra keretében tárgyalták. *E kultúra problémája egyáltalán fel sem vetődött.* Ezért e jelenségek változatossága és sokfélesége mögött nem látták meg, hogy ezek részei a világ nevettető aspektusának, amely egységes és sajátos.

Következésképp e jelenségek lényege mindmáig felderítetlen maradt. Az újkori kulturális esztétikai és irodalmi normák alapján tanulmányozták e jelenségeket, tehát nem saját mértékükkel mérték, hanem az újkor velük szemben álló eszméje alapján. *Modernizálásukkal* helytelenül magyarázták és értelmezték őket. Nem kapta meg értelmezését a *vidám ábrázolás sajátos típusának* sokrétűsége sem, amely oly mértékben jellemző a középkor kultúrájára, s általában idegen az újabb koroktól (különösen a XIX. századtól). S ezek után most rátérhetünk a nevettetés képalkotásának előzetes jellemzésére.

Rabelais műveit vizsgálva általában kiemelik, mennyire eluralkodik bennük *az élet anyagi-testi oldala:* elburjánzanak magának a testiségnek, az evésnek, ivásnak, ürítésnek, nemi életnek képei. S a képek rendkívül felnagyítva, hiperbolikus formában jelennek meg. Rabelais-t a „testiség" és a „has" kiváló költőjének nyilvánították (például Victor Hugo). Mások „durva fiziologizmussal", „biologizmussal", „naturalizmussal" stb. vádolták. Kevésbé éles formában a reneszánsz más irodalmi képviselőinél (Boccaccio, Cervantes, Shakespeare) is találtak analóg jelenségeket. Úgy magyarázták, hogy ez éppen a reneszánszra jellemző, s a „testiség rehabilitációja" reakció a középkor aszketizmusára. Egyesek úgy tekintik ezt, mint a polgári elvek korai megjelenését a reneszánszban, vagyis hogy a „homo oeconomicus" anyagi érdekei a maguk egyéni, egoisztikus formáiban nyilvánulnak meg.

Ezek és az ezekhez hasonló magyarázatok voltaképpen különböző formában *modernizálják* a reneszánsz irodalom anyagi-testi képeit: a reneszánsz ábrázolásra átvetítik azokat a leszűkített és megváltozott jelentéseket, amelyeket az „anyagiság", a „test", a „testi lét" (evés, ivás, ürítés stb.) a következő évszázadok — elsősorban a XIX. század — folyamán kaptak.

Pedig az anyagi-testi elv Rabelais-nál — és a reneszánsz többi írójánál — a népi mulatság — jóllehet, a reneszánszban bizonyos mértékben megváltozott — kultuszának öröksége, annak az ábrázolásmódnak és — szélesebb értelemben — annak a sajátos esztétikai koncepciónak az öröksége, amely jellemző a népi kultúrára, és amely határozottan elkülönül (a klasszicizmustól kezdve) a következő századok esztétikai koncepcióitól. Ezt az esztétikai koncepciót — egyelőre feltételesen — *groteszk realizmus*nak nevezzük.

A groteszk realizmusban — vagyis a népi humor alkotó rendszerében — az anyagi-testi elv össznépi, ünnepi és utópisztikus aspektust kap. A kozmikus, a szociális és a testi itt mint elszakíthatatlan egység, mint elválaszthatatlan élő egész szerepel. S ez az egység vidám és jóságos.

A groteszk realizmusban az anyagi-testi ösztönvilág mélységesen *pozitív*, és egyáltalán nem egyedi-egoisztikus formában, nem az élet többi szférájától elkülönülve jelenik meg. *Az anyagi-testi elv* itt *univerzális és össznépi,* és éppen mint ilyen áll szemben mindazzal, ami bármilyen módon elválasztja a világ anyagi-testi gyökereitől, ami bármilyen módon

elszigeteli és önmagába zárja, szemben áll minden elvont idealizálással, minden olyan *igénnyel, amely el akarja szakítani földi és testi jelentésétől.* A test és a testi élet — még egyszer hangsúlyozzuk — itt kozmikus, és ugyanakkor össznépi jelleget visel; ez egyáltalán nem csupán a test és a fiziológia a szűk és pontos modern értelemben; nem végletesen individualizált, és nem határolódik el a világ többi részétől. Az anyagi-testi elv hordozói itt nem elkülönült biológiai egyedek, és nem polgári egoisztikus egyének, hanem a *nép,* amely a fejlődés során mindig növekszik és megújul. Épp ezért olyan grandiózus, felnagyított, mérhetetlen itt az egész testi világ. Ez a felnagyítás *pozitív, igenlő jellegű.* Az anyagi-testi élet képeiben az uralkodó mozzanat a termékenység, a tobzódó bőség, a növekedés. Az anyagi-testi élet minden megnyilvánulása, minden dolog — még egyszer hangsúlyozzuk — nem a biológiai egyedekre, nem az elszigetelt, egoisztikus, „gazdasági" emberre vonatkozik, hanem a népi, kollektív, nembeli testiségre (a későbbiekben igyekszünk pontosabbá tenni ezt a kifejezést). A bőség és az össznépi jelleg határozza meg az anyagi-testi élet képeinek sajátosan *vidám, ünnepi* — és nem köznapi — jellegét. Az anyagi-testi elv itt ünnepi, örvendetes — hogy ne mondjuk: „hegyen-völgyön lakodalom". Az anyagi-testi elvnek ez a jellege *jelentős mértékben* megőrződött a reneszánsz irodalomban és művészetben, és természetesen mindenkinél teljesebben Rabelais-nál.

A groteszk realizmus kiemelkedő sajátossága a *lefokozás,* vagyis hogy minden magasztos, lelki, ideális, elvont fogalmat anyagi-testi térre visz át, a föld és a test elszakíthatatlan kapcsolatára vetít. Így például a *Cyprianus lakomája* és a középkor más latin paródiái jelentős mértékben a Bibliából, az evangéliumból és egyéb szent szövegekből merítenek, kiválasztva valamennyi anyagi-testi vonatkozást és földközeli részletet. A középkorban nagyon népszerű volt például Salamon és Markalf vidám párbeszéde, amelyben a „tónusában" magasröptű és komoly salamoni szentenciákkal szemben állnak a bolond Markalf vidám és lefokozó mondásai, amelyek a taglalt kérdéseket a durván materialista testi szférába (evés, ivás, emésztés, nemi élet) helyezik át.* Említésre méltó, hogy a középkori bolondtréfákban az egyik vezető mozzanat éppen az, hogy min-

*Salamon és Markalf párbeszédei a lefokozás és a földközelbe hozás, a „földiesítés" szempontjából sokban hasonlítanak Don Quijote és Sancho párbeszédeihez.

den magasztos szertartást, ceremóniát anyagi-testi térbe helyeznek át; ezekhez sorolható a lovagi tornákon, a lovaggá ütés közben a bolondok viselkedése stb. A groteszk realizmusnak éppen ezekben a tradícióiban gyökerezik az a mód, ahogyan a *Don Quijoté*ban a lovagi ideológiát és szertartásokat lefokozzák, és földközelbe hozzák.

A középkor századaiban a tanulók és a tanárok között széles körben elterjedtek a vidám grammatikaparódiák. Az efféle grammatikák tradíciója a fentebb említett *Virgilius Maro grammatikájá*ból ered, végigkíséri az egész középkort és a reneszánszt, s Nyugat-Európa egyházi iskoláiban, kollégiumaiban és szemináriumaiban mindmáig őrzi a szájhagyomány. E vidám grammatika lényege, hogy minden nyelvtani kategóriát — eseteket, igealakokat stb. — anyagi-testi, többnyire erotikus viszonylatokba helyez át.

De nemcsak a szűkebb értelemben vett paródiák, hanem a groteszk realizmus valamennyi többi formája is lefokoz, „földiesít", „testiesít". Ez az alapvető sajátosság különbözteti meg a groteszk realizmust a középkor magas művészetének és irodalmának minden más formájától. A népi vidámság, a groteszk realizmus valamennyi formájának e szervezőereje már eleve összefonódott az anyagi-testi alapokkal. A nevetés lefokoz és materializál.

Mi a jellege ennek a lefokozásnak, amely a groteszk realizmus valamennyi formájára jellemző? Egyelőre csak előzetes választ adhatunk erre a kérdésre. Rabelais alkotóművészete lehetővé teszi, hogy a következőkben tisztázzuk, szélesítsük és elmélyítsük értelmezésünket.

A magasztos lefokozása, lealacsonyítása a groteszk realizmusban egyáltalán nem formális, és nem viszonylagos. A „fent" és a „lent" itt *abszolút* és szigorú *topográfiai* jelentést hord. A fent nem más, mint az ég; a lent — a föld; a föld viszont az elnyelő elv (sír, has) és a születő, újjászülető elv (anyaöl) is. Kozmikus aspektusban ez a fent és a lent topográfiai jelentése. Voltaképpen a *testi* aspektusban, amely sehol sem határolódik el élesen a kozmikustól, a fent — az arc (fej), a lent — a szaporodás szervei, a has és a fenék. A fent és a lent eme abszolút topográfiai jelentésével él a groteszk realizmus, köztük a középkori paródia is. A lefokozás itt földiesítés, a földhöz, az elnyelő és *ugyanakkor* az újjászülető elvhez való viszonyítás; lefokozva eltemet, és ugyanakkor elveti a magot, meghal, hogy jobbat és nagyobbat szülhessen. A lefokozás jelenti továbbá, hogy

az élethez tartoznak a test alsó részei, a has élete, a szaporodást szolgáló szervek, vagyis az olyan aktusok, mint a közösülés, fogamzás, terhesség, születés, zabálás, ürítés. A lefokozás *új* születést fakaszt a testi sírból. Nem csupán kicsinyítő, tagadó, hanem pozitív, újjáalakító jelentése is van: *abmivalens* módon tagad és erősít egyidejűleg. Nem csupán letaszít a nemlétbe, az abszolút megsemmisülésbe — nem, átteszi a dolgokat a szaporodás szintjére, arra az alantas szintre, ahol a fogamzás és a születés történik, ahonnan minden bőséggel ömlik; a groteszk realizmus nem ismeri a lenti szint más jelentését, a lent nem más, mint a szülőföld és az anyaöl, a lent mindig *termékeny*.

A középkori paródia ezért egyáltalán nem vehető egybe az újkor tisztán formális irodalmi paródiájával.

Az irodalmi paródia — mint minden paródia — szintén lefokoz, de ez a lefokozás pusztán tagadó jellegű, hiányzik belőle az újjászületés ambivalenciája. Éppen ezért a paródia mint műfaj és a lefokozás többi formái az újkorban természetesen nem tudták megőrizni előbbi kivételes jelentőségüket.

A lefokozás — a paródiában és más műfajokban — nagyon jellemző a reneszánsz irodalomra is, amely ebben az összefüggésben a népi humor legjobb tradícióit folytatja (legteljesebben és legmélyebben Rabelais). Az anyagi-testi elv azonban itt már átgondoltabb, de egyben szűkebb, valamelyest csökken egyetemessége és ünnepélyessége. Igaz, a folyamat még éppen csak megkezdődött. Ezt a *Don Quijote* példáján figyelhetjük meg.

Cervantes esetében a parodisztikus lefokozás legfontosabb része a földi jellegnek, a föld és a test újjáteremtő erejének hangsúlyozása. Ezzel a groteszk vonalat folytatja, ugyanakkor azonban Cervantes esetében az anyagi-testi elv jelentősége némileg csökkent. Sajátos krízis és kettősség állapotában van, az anyagi-testi élet képei kezdenek kettős életet élni.

Sancho Panza kövér pocakja, étvágya és szomjúsága még határozottan karneváli; vonzódása a bőséghez és a teltséghez alapjában nem egyéni-egoisztikus, nem elkülönülő — csupán vonzódás a népi bőséghez. Sancho egyenes leszármazottja a termékenység nagy hasú ókori démonainak, például az ismert korinthoszi vázákon szereplőknek. Ezért az evés-ivás képeiben még él a népi lakomai-ünnepi mozzanat. Sancho materializmusa — pocakja, étvágya, bőséges széklete — a groteszk realizmusnak ez az abszolút alsó szintje, a vidám testi sír (has, öl, föld), amelyet Don Quijote

elvont és földöntúli idealizmusának ástak; ebben a sírban a búsképű lovagnak szinte el kell vesznie, hogy újjászülessen, jobbá és nagyobbá; ez az egyéni és elvont lelki igények anyagi-testi s ugyanakkor össznépi „kijavítása"; ezenkívül a vidámság népi korrigálása a lelki igény egyoldalú komolyságával szemben (az abszolút lent mindig nevettet; ez az újjászülő és nevettető halál). Sancho szerepe Don Quijotéval szemben olyasmi, mint a középkori paródia a magasröptű ideológiával és kultusszal szemben, mint a bolond szerepe a komoly ceremóniákkal szemben, mint Charnage szerepe a Carême-mel szemben stb. Az újjászülető vidámság elve — kisebb mértékben — megtalálható valamennyi „földiesítő" ábrázolásban, a szélmalmok (óriások), vendégfogadók (várak), birkanyájak (lovagcsapat) kocsmárosok (várurak), prostituáltak (nemes hölgyek) párhuzamában. Mindez tipikus groteszk karnevál, amely átteszi az ütközet székhelyét a konyhába és az ebédlőbe, a fegyverzetet és a páncélsisakot a konyhaedényekkel és a borotválkozótállal cseréli fel, a vért borrá változtatja (a borostömlőkkel vívott ütközet jelenete) stb. A cervantesi regény testi-anyagi ábrázolásainak, képeinek ez az első karneváli oldala. De éppen ez az oldal teremti meg a cervantesi realizmus stílusát, egyetemességét és mély népi utópizmusát.

Másfelől a testek és a dolgok Cervantesnél kezdenek egyéni, privát jelleget ölteni, kisebbek lesznek, hozzászelídülnek gazdáikhoz, az egyéni lét mozdulatlan elemeivé, az egoista birtoklásvágy és birtoklás tárgyaivá válnak. Ez már nem a pozitív újjászülő és megújító alsó réteg, hanem valamennyi eszmei törekvés sötét és halálos akadálya. Az elkülönült egyének privát szférájában, a mindennapi életben a testi lét képei, megőrizve a tagadás momentumát, szinte teljesen elvesztik pozitív, újjászülő és megújító erejüket; megszűnik kapcsolatuk a földdel és a kozmosszal, s a mindennapi lét naturális erotikájára szűkülnek. Cerantesnél azonban ez a folyamat éppen csak megkezdődik.

Az anyagi-testi képeknek ez a második aspektusa szoros és ellentmondásos egységben van az elsővel. Az alakok kettős feszítettségnek kitett és ellentmondásos életében rejlik erejük és legfőbb történelmi realitásuk. Ebben rejlik a reneszánsz irodalomban az anyagi-testi elv sajátos drámája, amely kiszakítja a testet és a dolgokat abból az egységből, amely a népi kultúrában összekapcsolta az újjászülető földet és az össznépi, növekvő és örökké megújuló testet. Ez a szétszakítás a reneszánsz művészi-

ideológiai tudatában még nem ment teljesen végbe. A groteszk realizmus anyagi-testi „lent"-je itt is összefog; lefokozó-degradáló, de ugyanakkor újjászülő funkciót is betölt. Bármilyen szétszórtak és elkülönültek az „egyéni" testek és dolgok, a reneszánsz nem vágja el azt a köldökzsinórt, amely egyesíti őket a föld és a nép újjászülő ölével. Az egyes test és dolog itt nem egyenlő saját magával, mint a későbbi századok naturalista realizmusában; az anyagi-testi mivoltában növekvő egységes világot képviseli, s következésképpen túllép egyedisége határain; az egyedi és az általános még ellentmondásos egységben olvad össze. A világ karneváli felfogásában rejlik a reneszánsz irodalom igazi mélysége.

A reneszánsz realizmus összetettségét mind ez ideig még nem tárták fel kellőképpen. A világ ábrázolásának két típusa húzódik meg benne: az egyik a kultikus népi mulatság, a másik a befejezett és elkülönült élet voltaképpen polgári koncepciója. A reneszánsz realizmus jellemzője, hogy az anyagi-testi elv felfogásának e két ellentétes vonala harcol egymással. Az élet növekvő, kimeríthetetlen, megsemmisíthetetlen, bőséges anyagi elve, a mindent feloldó és megújító örök vidámság elve ellentmondásban van az osztálytársadalom létének tunya és sekélyes „anyagelvével".

A groteszk realizmus semmibevevése megnehezíti, hogy helyesen értelmezzük nemcsak a reneszánsz realizmust, hanem a realista fejlődés későbbi szakaszainak számos nagyon fontos jelenségét is. A következő három évszázad realista irodalmában — szinte szó szerint unos-untalan — a groteszk realizmus töredékei tűnnek fel; néha nem is annyira töredékek, mint inkább megújulásra képes tényezők. Az esetek többségében ezek mind groteszk ábrázolások, amelyek vagy teljesen elvesztették, vagy meggyengítették pozitív pólusukat, kapcsolatukat a változó világ egészével. E töredékek vagy erőtlen élőképek valódi értelmét csak a groteszk realizmus fényében érthetjük meg.

A groteszk ábrázolásra jellemző a változás, a még befejezetlen metamorfózis, a halál és a születés, a növekedés és a kialakulás stádiuma. Az időhöz, a kialakuláshoz fűződő viszony a groteszk ábrázolás, a groteszk kép elengedhetetlen alkotó (meghatározó) vonása. A másik, ezzel kapcsolatos elengedhetetlen vonás a groteszk kép *ambivalens volta:* benne valamilyen formában adott (vagy felvázolt) *a változás mindkét pó-*

lusa — a régi és az új, az elhaló és az újjászülető, a metamorfózis kezdete és vége.

E formák alapja az időhöz való viszony, az idő érzékelése és felismerése az évezredes fejlődési folyamatban, mely természetesen alapvetően fejlődik, változik. A groteszk kép fejlődésének korábbi szakaszaiban, az úgynevezett groteszk archaikumban az idő mint egyszerű egymásutániság — lényegében egyidejűség — létezik, mint a fejlődés két fázisának — a kezdetnek és a végnek: a télnek és a tavasznak, a halálnak és a születésnek a sorrendje. Mindez még primitív képekben, a természeti és emberi életműködés ciklikus fázisváltásainak biokozmikus körében mozog. Az ábrázolás összetevői: évszakváltozások, vetés, megtermékenyülés, halál, növekedés stb. Az ezekben az ókori képekben implicite fellelhető idő fogalma nem más, mint a természeti és biológiai élet ciklikus ideje. A groteszk ábrázolás azonban természetesen nem marad meg ezen a primitív fejlődési fokon. A rá jellemző időérzékelés és időváltás kiterjed, elmélyül, saját körébe vonja a társadalmi-történelmi jelenségeket: szűnik ciklikus volta, a történelmi idők érzékelésévé változik. S éppen az időváltozás felfogásával, ambivalens voltával a groteszk ábrázolás nagyszerű eszközt szolgáltatott arra, hogy művészi, ideológiai formában kifejezhesse a történelem és a történelmi változás hatalmas érzését, amely oly kivételes erővel észlelhető a reneszánsz korában.

De a fejlődésnek ebben a stádiumában is, különösen Rabelais-nál, a groteszk ábrázolás megőrzi sajátos természetét, élesen elkülönül a kész, befejezett lét ábrázolásától. A groteszk ábrázolás ambivalens és ellentmondásos; bármely „klasszikus" esztétika, vagyis *a kész, befejezett lét* esztétikája szempontjából csúf, visszataszító és torz. Az *új történelmi felfogás* más megvilágításba helyezi, de megőrzi tradicionális tartalmát, anyagát: a közösülés, a terhesség, a nemi aktus, a testi növekedés, az öregség, a testi hanyatlás, az enyészet stb. — mindez közvetlen anyagiságában a groteszk ábrázolás alapvető mozzanata. Szemben áll a kész, befejezett, érett emberi test klasszikus ábrázolásával, amelytől távol áll a születés és a fejlődés minden salakja.

Az Ermitázsban őrzött híres kercsi terrakották sorában többek között láthatjuk az *Állapotos öregasszonyok* sajátos alakjait, amelyek rút öregsége és terhessége groteszk ellentétben áll egymással. Az állapotos

öregasszonyok emellett *mosolyognak**. Nagyon jellemző és kifejező ez a groteszk. És rendkívül ambivalens: állapotos halál, újjászülő halál. Az állapotos öregasszonyok testében nincs semmi befejezett, megállapodott, megnyugodott. Itt összeolvad a széteső, már deformálódó és a még kialakulatlan, a növekvő új élet. Az életet ambivalens voltában, belső ellentmondásosságában ábrázolja. Itt semmi sincs kész, ez maga a befejezetlenség. S éppen ez a test groteszk koncepciója.

Az újabb korok kánonjaitól eltérően a groteszk test nincs elhatárolva a világ többi részétől, nem magába zárt, nem befejezett, nem kész, hanem túlnövi önmagát, kilép saját kereteiből. A hangsúly azokon a testrészeken van, amelyek nyitottak a külső világ felé — vagyis ahol a világ behatol, illetve eltávozik —, vagy pedig maga távozik a világba, azaz a különböző tagok, dudorok: a kitátott száj, a nemi szervek, a kebel, a phallosz, a nagy pocak, az orr a főszereplő. A test mint a növekvő és a saját határain túlnövő elv kifejezése csak az olyan aktusokban tárja fel lényegét, mint a közösülés, terhesség, születés, agónia, evés, ivás, ürítés. Ez a sohasem kész, örökké változó, alakuló test az emberi fejlődés láncszeme, pontosabban két láncszeme, s ott bemutatva, ahol egyesülnek, ahol egymásba folynak. Különösen határozottan ötlik ez szembe a groteszk archaikumban.

A test groteszk ábrázolásának egyik alapvető tendenciája, hogy *két testet egynek* mutat: az egyik a születő és elhaló, a másik a kezdődő, kifejlődő, éppen megszülető. Ez egy mindig termékeny, szülő vagy legalábbis fogamzásra és megtermékenyítésre kész test, hangsúlyozottan nagy phallosszal, illetve általában nemi szervvel. Az egyik testből valamilyen formában és fokon mindig egy másik, új test tör elő.

E test életkora továbbá — eltérően az újabb kánonoktól — mindig rendkívül közel van a születéshez és a halálhoz: a fiatalság és az öregség szoros közelben van az anyaméhhez és a sírhoz, a szülő és magába fogadó anyaölhöz. Tendenciájában — mintegy határértékként — azonban e két test egyesül. Az egyéni jelleg a változás stádiumában érzékelhető, mint a már meghalt és még nem kész; ez a test a sír szélén és a bölcső

*L erről H. Reich: *Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch.* Berlin, 1903. 507—508. l. Reich felületesen, a naturalizmus szellemében értelmezi ezeket a terrakotta figurákat.

mellett áll egyidejűleg. Ez már nem egy test, de nem is kettő: mindig két pulzus ver benne.

A nem befejezett és nyitott test továbbá (elhaló — szülő — megszületŏ) nem válik el éles határokkal a világtól: keveredik a világgal, az állatokkal, a dolgokkal. Kozmikus ez a test, az egész anyagi-testi világot felöleli minden elemében (ösztöneiben). Voltaképpen a test az egész anyagi-testi világot képviseli, mint elnyelő és a szülő elvet, mint testi sírt és az anyaölt, mint elnyelő szántóföldeket, amelyekbe vetnek, és amelyekből új élet sarjad.

Durván, szándékoltan elnagyolt formában ekként vázolhatnánk fel a test e sajátos koncepcióját. E koncepció Rabelais regényében teljesedett ki igazán zseniális módon. A reneszánsz irodalom többi műveiben gyengébben és elmosódottabban. A festészetben Hieronymus Bosch és az idősebb Brueghel képviseli ezt a koncepciót. Elemeit korábban is felfedezhetjük azokon a freskókon és féldomborműveken, amelyek a XII—XIII. század székesegyházait, sőt, gyakran falusi templomait is díszítik.*

Különösen nagyot fejlődött a testnek ez a felfogása a középkor népi-ünnepi formáiban: a bolondünnepeken, a vásárokon, karneválokon, az úrnapi körmenetek népi-profán felfogásában, a misztériumok ördögjeleneteiben, a sotie-kban és farce-okban. A középkor egész népi-színházi kultúrája a testnek egyedül ezt a koncepcióját ismerte.

Az irodalomban az egész középkori paródia a test groteszk koncepciójára épül. Ez a koncepció a test ábrázolását a legendák és irodalmi művek sokaságában eleveníti meg, amelyek egyaránt kapcsolatban vannak az „indus csodákkal" és a Kelta-tenger nyugati csodáival. Másik területe ennek az ábrázolásnak a földöntúli látomások hatalmas irodalma. Gyakori még az óriásokról szóló legendák ábrázolásmódja — elemével találkozunk állateposzokban, fabulákban és trufákban.

Végül a testnek ez a felfogása húzódik meg a káromkodások, átkozódások és esküdözések mögött, amelyeknek a groteszk realizmus értelmezése szempontjából rendkívül nagy a jelentősége. Ezek kifejezetten szervező hatást gyakorolnak az egész beszédre, a stílusra, az ábrázolás

*A középkor művészetének groteszk motívumairól sok érdekes anyagot ad E. Mâle alapos műve: *L'art religieux du XII siècle, du XIII^e et de la fin du Moyen Age en France*. I. köt. 1902.; II. köt.; 1908. III. köt. 1922.

felépítésére. Az őszinte, nyílt igazság sajátos dinamikus formulái ezek, genezisüket és funkciójukat tekintve szoros rokonságot tartanak a groteszk és a reneszánsz realizmus egyéb lefokozó és „földiesítő" formáival. A mai illetlen káromkodásokban és átkozódásokban a koncepciónak csupán halott és tisztán negatív maradványai élnek. A „kacskaringós" káromkodások különböző variációi vagy az olyan kifejezések, mint „menj a ...", a címzettet groteszk módon fokozzák le, vagyis abszolút topográfiai értelemben a test alsó zónájába helyezik, a testi sírba — vagy a testi pokolba — a megsemmisülés és az újjászületés céljából. Az ambivalens újjászülő értelemből a mai szitkozódásokban azonban úgyszólván semmi sem maradt meg, csak a puszta tagadás, a tiszta cinizmus és sértés: az új nyelvek értelmi és értékrendszereiben, az új világtérképen ezek a kifejezések teljesen elszigeteltek: csupán maradványai valamilyen idegen nyelvnek, amelynek segítségével egykor valamit mondani lehetett, ma azonban már nem több értelmetlen sértésnél. Hiábavaló és képmutató dolog volna azonban tagadni, hogy bizonyos mértékig még mindig maradt bennük vonzóerő (mégpedig erotika nélkül). Azt mondhatnánk, hogy a régi karneváli kötetlenségek és igazságok emléke szunnyad bennük. Kimeríthetetlen életerejük komoly problémáját még nem vizsgálták kellően. Rabelais korában a káromkodások és átkozódások a nép nyelvének abban a szférájában, amelyből regénye kinőtt, még megőrzik teljes jelentőségüket, és mindenekelőtt megtartják pozitív, újjászülő oldalukat. Szoros rokonságot tartanak a groteszk realizmus egyéb lefokozó formáival, a népi-ünnepi, karneváli travesztiák formáival, a démonok alakjaival, az irodalmi pokoljárások alakjaival stb. Ezért is játszhatnak a regényben oly nagy szerepet.

Külön ki kell emelni, milyen határozottan fejeződik ki a test groteszk koncepciója a középkor és a reneszánsz népi-vásári és általában a profán komikum formáiban. A test groteszk koncepcióját leginkább ezek a formák örökítették át az újabb időkre: a XVII. században fellelhető Tabarin „parádéiban", Turlupin komikumában és más analóg jelenségekben. Azt mondhatnánk, hogy a test groteszk és folklóri realista felfogása még ma is él — bár halványabb és csökevényes formában — a vásári és a cirkuszi komikumban.

A felvázolt előzetes koncepció végül éles ellentétben áll a „klasszikus"

antikvitás* irodalmi és képzőművészeti kánonjával, amely a reneszánsz esztétikájának az alapját képezte, és egyáltalán nem maradt hatás nélkül a további művészi fejlődésre sem. Ezek az újabb kánonok a testben egészen mást láttak, a testi életnek teljesen más momentumait emelték ki. Teljesen más volt a test kapcsolata a külső — nem testi — világgal. E kánonok szerint a test mindenekelőtt szigorúan befejezett, teljesen kész. Továbbá egyedi, a többi testtől elhatárolt és magába zárt. Ezért homályosulnak el a befejezetlenség, a növekvés és a szaporodás jelei: eltűnnek a kinövések és nyúlványok, elsimulnak a domborulatok (amelyek új sarjakat, bimbókat jelentenek), becsukódnak a rések. A test örök változása elhalványul, elrejtőzik: a fogamzás, terhesség, születés, agónia általában már nem tárgya az ábrázolásnak. Az életkor maximális mértékben eltávolodik az anyaöltől és a sírtól, vagyis az individuális élet „fordulóitól". A hangsúly a teljesen befejezett egyéni testre kerül. Csak azokat a cselekedeteket ábrázolják, amelyekben a test és a külső világ között megvan az éles és pontos határvonal; a test belső működése, a bekebelezés és a kibocsátás folyamata eltűnik. Az individuális testnek nincs kapcsolata az őt szülő népi testtel.

Ezek az újabb kor kánonjainak legfőbb tendenciái. Teljesen érthető, hogy e kánonok szempontjából a groteszk realizmus által ábrázolt test visszataszító, ocsmány és formátlan valami. Az új korban, a „szép esztétikájának" keretei között a groteszkül ábrázolt test háttérbe szorul.

A groteszk és a klasszikus kánonok összehasonlításával egyáltalán nem az egyik kánon fölényét akarjuk bizonyítani a többivel szemben, csupán lényeges különbségükre igyekszünk rámutatni. Vizsgálódásaink előterébe kerül azonban természetesen a groteszk koncepció, mert éppen ez az, amely meghatározza a népi humor ábrázolási módját, meghatározza Rabelais koncepcióját: meg szeretnénk érteni a groteszk kánon sajátos logikáját, művészi sajátosságát. A klasszikus kánon érthető számunkra művészileg, bizonyos mértékig magunk is élünk vele, a groteszk káno-

*De nem általában az antikvitásról van szó; az ókori dór komédiában, a szatirikus drámában, a szicíliai komikum formáiban, Arisztophanésznál, a mítoszokban és atellanákban megtaláljuk az analóg (groteszk) koncepciót; találkozunk vele Hippokratésznél, Galenusnál, Pliniusnál, az „asztali beszélgetés" irodalmában — Athenaiosznál, Plutarkhosznál, Macrobiusnál és a nem klasszikus antik világ számos más művében.

nokat viszont már rég elfelejtettük megérteni, vagy legalábbis szűken értelmezzük. Az irodalom- és művészettörténészek és esztéták feladata, hogy rekonstruálják ezt a kánont, felfedjék igazi értelmét. Nem szabad az újabb idők normái alapján magyarázni, s csupán abból a szempontból megítélni őket, mennyire térnek el a mai normáktól. A groteszk kánont saját mértékével kell mérni.

Még egy kitérőt kell tennünk. A kánon szót nem a szűk értelemben használjuk, mint az emberi test ábrázolására tudatosan kialakított szabályok, normák és arányok összességét. Ebben a vonatkozásban csak a klasszikus kánonról beszélhetünk, arról is csak fejlődésének meghatározott szakaszaiban. A test groteszk felfogása viszont sohasem ismert hasonló kánont. Természetétől fogva kánonellenes. Itt a kánon szót olyan tágabb értelemben használjuk, amely dinamikusan és a fejlődés tendenciájában határozza meg a test és a testi élet ábrázolását. A múlt művészetében és irodalmában két olyan tendenciát észlelünk, amelyet feltételesen groteszk, illetve klasszikus kánonnak nevezünk. E két kánont tiszta — hogy úgy mondjam: körülhatárolt — kifejezésként határoztuk meg. Az élő történelmi valóságban azonban ez a két kánon — sohasem volt dermedt és változatlan, hanem állandóan fejlődött, a klasszikus és a groteszk különböző történelmi változatait hozva létre. Emellett a két kánon között rendszerint különböző kölcsönhatások is megfigyelhetők — harc és egybemosódás. Különösen jellemző ez a reneszánsz korára. Még Rabelaisnál is, aki pedig a groteszk koncepció legtisztább és legkövetkezetesebb képviselője, megtalálhatjuk a klasszikus kánon elemeit, például ahol Ponokrates neveli Gargantuát, és a thelemai epizódban. Vizsgálódásaink célja azonban mindenekelőtt az, hogy a két kánon tiszta formája közötti alapvető különbségeket megmutassuk. Erre összpontosítjuk figyelmünket.

Feltételesen *„groteszk realizmusnak"* neveztük azt az ábrázolásmódot, amely a népi kultúra, a népi humor minden megjelenési formájára jellemző. Most megkíséreljük a választott terminológiát alaposabban alátámasztani.

Vizsgáljuk meg a „groteszk" szót! A terminus fejlődését kapcsoljuk össze magának a groteszknek a fejlődésével és a róla szóló teóriákkal.

A groteszk ábrázolási mód — vagyis az ábrázolás groteszk felépítésé-

nek módszere — nagyon régi: találkozunk vele a mitológiában és minden nép archaikus művészetében, köztük természetesen az ókori görögök és rómaiak legrégibb emlékeiben is. A klasszikus görög, illetve római korban sem hal ki, de a hivatalos nagy művészet határain kívülre szorul, a művészet egyes „alantasabb", nem kanonizált területein marad fenn: a komikus plasztikában — különösen a kisplasztikában, mint például az előbb említett kercsi terrakottákon —, a komikus maszkokban, a szilenoszok[2], a bőségdémonok alakjaiban, a nagyon népszerű Therszitész-szobrocskákban[3] stb.; a humoros vázafestészetben — például a komikus hasonmásokban (Héraklész, Odüsszeusz) —, komédiajelenetekben, megint csak a bőségdémonoknál stb., végül a humoros irodalom ünnepi-karneváli fajtáinál, a szatírákban, az attikai komédiában, mímoszokban stb. A késő antikvitásban a groteszk ábrázolásmód felvirágzott, megújult, s a művészetnek és irodalomnak úgyszólván minden szféráját áthatotta. A keleti népek művészetének erős hatása alatt ekkor a groteszk új formája alakult ki. Az antikvitás esztétikai és művészettörténeti felfogása azonban a klasszikus tradíció szellemében fejlődött, tehát az ábrázolás groteszk típusa még általánosan elterjedt terminussal sem rendelkezett, hiányzott elméleti elismerése és átgondolása.

Az antik groteszk mindhárom fejlődési szakaszában — a groteszk archaikumban, a kalsszikus kor groteszkjében és a késő antik groteszkben — a realizmus lényeges elemei alakultak ki. Helytelen benne csupán a „durva naturalizmust" látni (mint azt többen teszik). A groteszk realizmus antik korszakának tárgyalása azonban túllép munkánk keretein.* A következő fejezetekben az antik groteszknek csupán azokat a jelenségeit érintjük, amelyek valamilyen módon hatottak Rabelais művészetére.

A groteszk realizmus a középkor népi kultúrájának, humorának ábrázoló rendszerében indult igazán virágzásnak, művészi magaslatát pedig a reneszánsz irodalom jelentette. Ekkor, a reneszánsz korban jelenik meg először a *groteszk* terminus, bár először csupán szűk jelentésben. A XV. század végén Rómában Titus fürdőjének ásatásakor addig

*Az antik és különösen a középkori reneszánsz groteszkről érdekes anyagot és nagyon értékes megfigyeléseket olvashatunk A. Dieterich művében: *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele,* Leipzig. A szerző azonban magát a „groteszk" terminust nem használja. Dieterich könyve sok vonatkozásban mindmáig nem avult el.

ismeretlen római kori falfestményeket tártak fel. Az ilyen ornamenseket nevezték olaszul „la grottescá-nak (grotta = barlang). Nem sokkal később hasonló ornamenseket találtak Itália más részeiben is. Mi a lényegük ezeknek?

Az újonnan feltárt római kori ornamensek meglepték a kortársakat, mert bennük szokatlanul, szeszélyesen, kötetlenül fonódtak össze a növényi, állati és emberi formák, játékosan egymásba bogózódva, mintha egymást szülnék. Nincs meg az éles és megmásíthatatlan határvonal, amely a szokott világtérképen elválasztja ezeket a „természeti övezeteket": a groteszkben a határok merészen leromboltatnak. Hiányzik a valóság ábrázolásának megszokott statikája is: a mozgás nem a már kész — növényi és állati — formák mozgását jelenti ugyancsak kész és megállapodott világban, hanem magának a létnek a belső mozgását, a különböző formák egymásba való átmenetét, a lét örök *alakulását* fejezi ki. Ebben az ornamentális játékban a művészi fantázia kivételes szabadsága és könnyedsége nyilvánul meg, s ez a szabadság *vidám, majdhogynem nevettető kötetlenség*. Az uj ornamensnek ezt a vidám tónusát Raffaello és tanítványai pontosan megértették s a Vatikán-loggiák díszítésénél maguk is éltek a groteszk ábrázolás módszerével.*

Így foglalhatnánk össze a római kori ornamensek legfontosabb sajátosságát, amelyekre először alkalmazták a sajátos körülmények között kialakult „groteszk" terminust. Csupán egy új szó volt ez egy addig ismeretlennek, újnak tűnő jelenségre. Eredeti jelentése rendkívül szűk volt: a római kori ornamens újra felfedezett sajátosságát jelölte. Azonban mégis csak egy kis darab (töredék) volt ez a groteszk ábrázolás hatalmas világából, amely az antikvitás minden időszakában virágzott, s tovább élt a középkorban és a reneszánszban is. Ebben a kis töredékben is tükröződtek e hatalmas világ jellemző vonásai. Ez magyarázza az új terminus

*Idézzünk egy szép meghatározást a groteszkről, L. J. Pinszkij tollából: „Az élet áthatja a groteszk minden fázisát — a legalsó, ösztönös és primitív foktól a legmagasabb rendűig, a felemelőig és lelkesítőig —, s a különböző formáknak ebben a láncolatában a groteszk egysége nyilvánul meg. Közelít és távolít, összefonja az egymást kizárót, elveti, szétzúzza a megszokott elképzeléseket, vagyis a groteszk ugyanaz a művészetben, ami a paradoxon a logikában. Első látásra a groteszk csupán elmés és mulattató, valójában hatalmas lehetőségeket rejt magában." (L. J. Pinszkij: *A reneszánsz realizmusa*. Moszkva, 1961.)

további termékeny életét, fokozatos kiterjedését a groteszk ábrázolás szinte végtelen világára.

A terminus értelme azonban nagyon lassan bővült, anélkül, hogy elméletileg világosan felismerték volna a groteszk világ sajátosságát és egységét. A groteszk elméleti analízisének — pontosabban: puszta leírásának — és értékelésének első kísérlete Vasari nevéhez fűződik, aki Vitruvius (Augustus korának római építésze és művészeti írója) ítéletére támaszkodva negatívan értékeli a groteszket. Vitruvius — Vasari egyetértően idézi — elítéli az új „barbár" módszert, amely „a tárgyi világ áttekinthető ábrázolása helyett telefirkálja a falakat holmi szörnyekkel", vagyis a klasszikus álláspontról ítéli el a groteszk stílust mint a „természetes" formák és arányok durva megsértését. Ez volt az álláspontja Vasarinak is. És lényegében ez az álláspont maradt hosszú évszázadokig az uralkodó. A groteszk mélyebb és átfogóbb értelmezése csupán a XVIII. század második felében kezdődött.

A klasszicista kánon uralmának időszakában, a XVII—XVIII. század művészetének és irodalmának minden területén a népi humorral, a népi kultúrával összefonódott groteszk kívül rekedt a nagy irodalom keretein: az alantas komikumba vagy naturalisztikus ábrázolásba szorult.

Ebben a korszakban — voltaképpen a XVII. század második felétől — a népi kultúra rituális-színházi, karneváli formái fokozatosan leszűkülnek, csökkennek és elszegényednek. Egyrészt az ünnepi élet *kezd államivá válni, parádévá lesz,* másrészt nagyon is *köznapivá válik,* vagyis bekerül a magánélet, a házi, a családi lét keretei közé. Az utcai, vásári ünneplés régebbi privilégiumai egyre inkább korlátokba ütköznek. A sajátos karneváli világszemlélet, a népi, szabados, utópisztikus, jövőbe tekintő szemlélet kezd egyszerű ünnepi hangulattá válni. Az ünnep *szinte* már egyáltalán nem jelenti a nép második életét, újjászületését, megújulását. Aláhúztuk a „szinte" szót, mert a népi-ünnepi karneváli-elv lényegében elpusztíthatatlan. Szűkebb és gyengébb formában, de továbbra is megtermékenyítette az élet és a kultúra különböző területeit.

Bennünket e folyamat egyik sajátos oldala érdekel. E századok irodalmára már szinte alig hatott az elszegényedett népi-ünnepi kultúra. A karneváli világszemlélet és a groteszk ábrázolás csupán mint irodalmi tradíció él tovább, főképp mint a reneszánsz tradíciója.

A groteszk elveszítette élő kapcsolatát a népi profán kultúrával, tisz-

tán irodalmi tradícióvá vált, de ugyanakkor újjá is született. Kialakult a karneváli groteszk ábrázolás bizonyos *formalizációja,* ami lehetővé tette, hogy különböző irányzatok különböző célokkal használják fel. Ez nem csupán külső formalizáció volt, s a karneváli groteszk formák tartalmassága, művészi-heurisztikus és általánosító ereje megőrződött e korszak — vagyis a XVII—XVIII. század — valamennyi lényeges jelenségében: a commedia dell'artéban (ez őrizte meg legjobban kapcsolatát az őt szülő karneváli öllel), Molière vígjátékaiban (amelyek a commedia dell' artéhoz kapcsolódnak), Voltaire és Diderot filozófiai elbeszéléseiben (*Fecsegő csecsebecsék*, *Mindenmindegy Jakab*), Swift műveiben és néhány más művészi alkotásban. Jellegük és irányzatuk minden különbözősége ellenére e jelenségekben a karneváli groteszk forma közös funkciót hordoz: szentesíti a gondolat szabadságát, összekapcsolja a különnemű dolgokat, közelebb hozza a távolit, felszabadít az uralkodó világfelfogás nyomása alól, megszabadít minden kötöttségtől, bevett igazságtól, a mindenki által elfogadottól és megszokottól, másként tekint a világra, érzékelteti a létező viszonylagosságát, egy teljesen más világrend lehetőségét.

A groteszk terminus által jelölt mindeme jelenségek egységének, művészi sajátosságának világos és körülhatárolt elméleti felismerése azonban csak nagyon lassan következett be. Még maga a terminus is keveredett egy darabig az „arabeszk" terminussal (főképpen a díszítőművészetben) és a „burleszk"-kel (főképpen az irodalomban). A klasszikus szempontok uralkodása idején ilyen elméleti felismerés még nem is volt lehetséges.

A XVIII. század második felében mind az irodalom, mind az esztétikai gondolkodás lényegében megváltozott. Németországban ebben az időben lángolt fel az irodalmi harc Harlequin alakja körül, aki akkoriban minden színházi előadásnak — még a legkomolyabbaknak is — állandó szereplője volt. Gottsched és más klasszicisták azt követelték, hogy tiltsák ki Harlequint a „komoly és magasztos" deszkákról. S ez sikerült is nekik egy időre. Részt vett a harcban Harlequin oldalán Lessing is. A voltaképpen szűk Harlequin-kérdés mögött szélesebb és elvi probléma állt: megengedhetnek-e az irodalomban olyan jelenségeket, amelyek nem felelnek meg a szép és a magasztos esztétikája követelményeinek, vagyis megengedhető-e a groteszk. Ennek a problémának szentelte Justus Möser

1761-ben megjelent rövidebb lélegzetű művét (*Harlekin oder die Verteidigung des Grotesck-Komischen*). A szerző magának Harlequinnek szájával szólva védi a groteszket. Möser hangsúlyozza, hogy Harlequin egy sajátos világ — vagy egy kisvilág — része, amelybe Colombina is, a Kapitány is, a Doktor stb. is, vagyis a commedia dell'arte egész világa beletartozik. Ez a világ is célszerű, megvan a maga esztétikai törvényszerűsége, rendelkezik a tökéletesség sajátos kritériumaival, amelyek nem maradnak le a szép és a magasztos klasszicista esztétikája mögött. Ugyanakkor azonban Möser szembeállítja ezzel a világgal az „alantas" vásári komikumot, s ezzel leszűkíti a groteszk értelmezését. A továbbiakban Möser feltárja a groteszk világ néhány sajátosságát: „kimérikusnak" nevezte, vagyis különnemű elemeket egybeolvasztónak, megállapította a természetes arányok lerombolását (hiperbolikusság), a karikaturisztikus és parodisztikus elemek jelenlétét. Végül Möser aláhúzta a groteszk nevettető, mulattató elvét (s a nevetés szerinte abból ered, hogy az emberi lélek vágyódik az örömre és a vidámságra). Ez a groteszk első, egyelőre még meglehetősen szűkös apológiája.

1799-ben Flögel német tudós, a komikus irodalom négykötetes történetének és az *Udvari bolondok* című könyvnek a szerzője kiadta *A groteszk komikum történetét.** Flögel sem történelmi, sem módszertani szempontból nem határozza meg, nem határolja körül a groteszk fogalmát. A groteszkhez számítja mindazt, ami élesen elvált a megszokott esztétikai normáktól, és amelyben határozottan megnyilvánult, sőt, eluralkodott az anyagi-testi mozzanat. De műve jelentős részében éppen a középkor népi-ünnepi formáit (bolondok ünnepe, szamárünnep, az úrnapi ünnepségek népi-profán elemei, karneválok stb.), a késői középkor tréfás irodalmi társaságait (Basoche királysága, Gondtalan gyermekek stb.), a sotie-kat, farce-okat, farsangi mulatságokat, a népi profán komikum néhány más formáját stb. elemzi. Végső soron a groteszk még így is kissé szűken jelenik meg Flögelnél: a groteszk realizmus kifejezetten irodalmi jelenségeit egyáltalán nem vizsgálja (például a középkori latin paródiákat). Mivel nem volt rendszerezett történeti szempontja, az anyag kivá-

*Flögel könyvét némileg átdolgozott és kibővített formában 1862-ben ismét kiadták: Fr. Ebeling: *Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen.* Leipzig, 1862. A könyv ebben az átdolgozott formában öt kiadást ért meg. 1914-ben Flögel munkája újra megjelent Max Brauer átdolgozásában.

lasztása meglehetősen esetleges. A jelenségek értelmezése maga is felületes — lényegében nem is beszélhetünk értelmezésről: a jelenségeket pusztán mint kuriózumokat gyűjti össze. Mindennek ellenére Flögel könyve gazdag anyaga révén mindmáig megőrizte jelentőségét.

Möser is, Flögel is csak a groteszk komikumról beszél, vagyis a nevettető elv által szervezett groteszkről, s amellett ez az elv nála vidám, örömteli. Ezt segítette elő a kutatók választott témája is: Mösernél a commedia dell'arte, Flögelnél a középkori groteszk.

Éppen akkor, midőn Möser és Flögel művei megjelentek — amikor tehát a szerzők a groteszk fejlődésének elmúlt korszakaihoz fordultak—, a groteszk új fejlődési fázisához érkezett. A preromantikában és a korai romantikában a groteszk újjászületett, de gyökeresen más formában. A groteszk a szubjektív individuális világszemlélet kifejezési formájává vált, amely nagyon távol esett az elmúlt századok népi-karneváli világszemléletétől (habár megőrizte a régi felfogás egyes elemeit). Az új, szubjektív groteszk első, jelentős kifejezése Sterne *Tristram Shandy*je volt (amely a rabelais-i és cervantesi világfelfogást sajátos módon fordítja le az újkor szubjektív nyelvére). Az új groteszk másik fajtája a gótikus vagy fekete regény. A szubjektív groteszk talán Németországban fejlődött a leghatározottabb és legeredetibb módon. Idesorolhatjuk a Sturm und Drang dramaturgiáját és a korai romantikát (Lenz, Klinger és az ifjabb Tieck), Hippel és Jean Paul regényeit és végül Hoffmann műveit. Hoffmann óriási befolyást gyakorolt a világirodalom új groteszkjének fejlődésére. Az új groteszk teoretikusa Friedrich Schlegel és Jean Paul volt.

A romantikus groteszk a világirodalom nagyon jelentős és a további fejlődésre nagy befolyást gyakoroló jelensége. Bizonyos mértékig reakció volt ez a klasszicizmusnak és a felvilágosodásnak azokra a mozzanataira, amelyek a magasztos korlátozott és egyoldalú felfogást megteremtették: a szűk értelmi racionalizmusra, az állami és a formállogikai tekintélyelvre, a kész, a befejezett, az egyértelmű elterjedésére, a felvilágosítók didaktizmusára és utilitarizmusára, a naiv vagy a kincstári optimizmusra stb. A romatikus groteszk mindezt elvetette, s mindenekelőtt a reneszánsz tradícióira kívánt támaszkodni, különösen Shakespeare-re és Cervantesre, akiket ebben az időben fedeztek fel újra. Az ő művük fényében értelmezték a középkori groteszket is. Nagyon nagy befolyást gya-

korolt a romantikus groteszkre Sterne, akit bizonyos értelemben az irányzat alapítójának tekinthetünk.

Ami az élő — bár nagyon elhalványult — népi-színházi karneváli formák közvetlen hatását illeti, ez láthatóan nem volt túlzottan jelentős. Eluralkodtak a tisztán irodalmi tradíciók. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a népi színház — különösen a bábszínház — és a vásári-színpadi komikum néhány más formája továbbra is hatással volt a groteszk fejlődésére.

A népi kultúrával közvetlen kapcsolatban levő, profán és össznépi jellegű középkori és reneszánsz groteszktől eltérően a romatikus groteszk *kamara*groteszk volt. Olyan sajátos karneválnak is tekinthetnénk, amelyben az egyén erőteljesen érzékeli magányosságát. A karneváli világfelfogás mintegy lefordítódik a szubjektív idealista filozófiai gondolat nyelvére, a középkori és reneszánsz groteszktől eltérően megszűnik a lét egységének, kimeríthetetlenségének konkrétan átélt (sőt mondhatni — *testileg* átélt) érzékelése.

A romantikus groteszkben a leginkább a nevettető elv változott. A nevetés természetesen megmaradt; a monolit komolyságok között még a legbátortalanabb groteszk sem létezhet. A nevetés azonban a romantikus groteszkben erősen csökkent, humorrá, iróniává, szarkazmussá változott. Megszűnt örvendező és vidám jellege. A nevetés elvének pozitív *újjászülő* mozzanata a minimumra csökkent.

Nagyon jellemző bírálatot olvashatunk a nevetésről a romantikus groteszk egyik jelentős mintájában, Bonaventura *Éjjeli őrjáratá*ban (Bonaventura itt álnév, valószínűleg Wetzel rejlik mögötte). A könyv voltaképpen az éjjeliőr elbeszélését és gondolatait tartalmazza. Az egyik részben az elbeszélő így jellemzi a nevetés jelentőségét: „Van-e a világon a nevetésnél erősebb eszközünk arra, hogy szembeszállhassunk a világ és a sors kajánságával?! E szatirikus maszk láttán rémület fogja el a legerősebb ellenséget is, még a balsors is visszavonul, ha ki merem nevetni! Hát mi van még, az ördög vigye, a nevetésen kívül, amire az egész Föld és érzékeny kísérője, a Hold úgy rászolgált?"

Az idézet megfogalmazza a nevetés világnézeti és univerzális jellegét, amely minden groteszk kötelező tartozéka, magasztalja *felszabadító* erejét, de még csak utalás sincs a nevetés *újjászülő* erejére. Ezért azután veszít vidám és örömteli tónusából.

A szerző — az elbeszélő éjjeliőr szavaival — sajátos módon mítosz formájában magyarázza a nevetés kialakulását. Maga az ördög küldte a földre a nevetést, amely az *öröm* maszkjában jelent meg a népek előtt, és az emberek szívesen is fogadták. S egyszer csak ledobta vidám maszkját, és úgy nézett a világra és az emberekre, mint egy gonosz szatír.

A groteszket létrehozó nevettető elv átalakulása, az újjászülő erő elvesztése következtében a romantikus groteszk számos lényeges pontban erősen különbözik a középkori és a reneszánsz groteszktől. A legélesebb különbség a *szörnyűséges* dolgokkal kapcsolatos. A romantikus groteszk világa ilyen vagy olyan formában szörnyű és az embertől *idegen* világ. Minden, ami megszokott, hétköznapi, mindenki által átélt és elismert, hirtelen értelmetlenné, kétségessé, idegenné és ellenségessé válik az ember számára. *Saját* világa hirtelen *idegen* világgá változik. A megszokott, szolid dolgokban hirtelen feltárulkozik a szörnyűség. Így foglalhatnánk össze a romantikus groteszk tendenciáját (legalábbis szélsőséges és kiélezett formájában). A világgal való kibékülés — ha egyáltalán létrejön — csak szubjektív-lírai vagy éppenséggel misztikus formában lehetséges. A népi humorral, a népi kultúrával összekapcsolódó középkori és reneszánsz groteszk viszont a szörnyűségeket csak *mulatságos furcsaságok* formájában ismeri. A szörnyűség mindig nevetségessé és vidámmá válik. A népi kultúrával összefonódott groteszk közelebb — testi közelbe — hozza a világot az emberhez, és a testi életen keresztül sajátjává teszi (szemben az elvont-lelki-romantikus kisajátítással). A romantikus groteszkben viszont az anyagi testi élet groteszk képei — evés, ivás, ürítés, közösülés, szülés — szinte teljesen elvesztik újjászülő jelentésüket, s az „alantas létet" fejezik ki.

A romantikus groteszk ábrázolása arra utal, hogy félni kell a világtól, és ezt a félelmet igyekszik beoltani az olvasóba. A népi kultúra groteszk alakjai egyáltalán nem szörnyűek. A szörnyűség jellemző módon hiányzik a reneszánsz irodalom legnagyobb művéből is. Ebből a szempontból Rabelais regénye a csúcs. Itt a szörnyűség már csírájában elpusztul, minden vidámmá válik. A világirodalomnak ez a legkevésbé szörnyű műve.

Az újjászülő momentum gyengülésével kapcsolatosak a romantikus groteszk más sajátosságai is. A dőreség például minden groteszkben nagyon jellemző motívum, mert lehetővé teszi, hogy más szemmel tekintsünk a világra — másképpen, mint a normális emberek, vagyis az álta-

lánosan elfogadott felfogások és értékek képviselői. A népi groteszkben azonban a dőreség a hivatalos ész, a hivatalos „igazság" egyoldalú komolyságának vidám paródiája. Ez *ünnepi* dőreség. A romantikus groteszkben viszont a dőreség az egyéni magányosság sötét és tragikus árnyékát vetíti elénk.

Nagyon fontos motívum ebből a szempontból a *maszk*. A népi kultúra összetett és sokjelentőségű motívuma ez. Kapcsolatban áll a változás és átalakulás örömével, a vidám viszonylagossággal, az azonosság és az egyértelműség vidám tagadásával s annak elvetésével, hogy a dolgok ostoba módon egybeesnek; a maszk kapcsolatban áll az átmenetekkel, metamorfózisokkal, a természetes határok eltörlésével, a gúnyolódással, a rendes nevek helyett alkalmazott csúfnevekkel; a maszkban az élet játékos elve testesül meg. Alapja a valóság és az ábrázolás különös kapcsolata, amely a középkori szertartásos-színházi formák jellemzője. Természetesen lehetetlen a maszk szimbolikájának teljes összetettségét és értelmi-árnyalati gazdagságát kimeríteni. Meg kell jegyeznünk, hogy az olyan jelenségek, mint a paródia, a karikatúra, grimaszok, fintorok stb., lényegüket tekintve a maszk derivátumai. A maszkban nagyon élesen kifejeződik a groteszk tulajdonképpeni lényege.*

A romantikus groteszkben a maszk elszakad az egységes népi-karneváli világszemlélettől, meggyengül, s ugyanakkor új, eredeti természetétől idegen jelentést kap: a maszk valamit elrejt, eltitkol, megtéveszt stb. Ilyesmiről természetesen nem beszélhetnénk, ha a maszk megtartotta volna szerves kapcsolatát a népi kultúrával. A romantikában a maszk szinte teljesen elveszti újjászülő és megújító momentumát, s mintegy sötét tónust kap. A maszk mögött gyakran a szörnyű pusztaság, a „Semmi" sejlik fel (nagyon erősen érződik ez a motívum Bonaventura *Éjjeli őrjáratá*ban). A népi groteszkben viszont mindig a kimeríthetetlen, sokarcú élet tárul fel a maszk mögött.

De még a romantikus groteszkben is megőriz a maszk valamit népi-karneváli természetéből. Nem lehet belőle kiirtani, hiszen még a mindennapi életben is valami különös atmoszférát áraszt a maszk, úgy tekint-

*Csupán az antikvitás és a középkor népi ünnepi kultúráját érintve beszélünk a maszkról, figyelmen kívül hagyva a régebbi korokban betöltött kultikus jelentőségét.

jük, mint valamiféle más világ részét. A maszk sohasem válhat a többi dolgok közé besorolható puszta dologgá.

Nagy szerepet játszanak a romantikus groteszkben a marionettfigurák és bábok. Nem idegen ez a motívum természetesen a népi groteszktől sem. A romantikában azonban előtérbe kerül az embereket irányító *idegen,* nem emberi erők képzete, amely az embereket marionettfigurákká változtatja. Mindez nagyon távol áll a népi humortól, a népi kultúrától. Csak a romantikára jellemző a sajátos, groteszk *bábtragédia.*

A romantikus és a népi groteszk különbsége élesen megnyilvánul az ördög ábrázolásának különböző felfogásában. A középkori misztériumok ördögjeleneteiben, a vidám földöntúli látomásokban, a parodisztikus jellegű legendákban, a fabliaukban stb. az ördög a nem-hivatalos szempontok vidám, ambivalens hordozója, a szentség fonákjának, az anyag és a test alantasabb tájainak képviselője stb. Nincs benne semmi szörnyű és idegen (Rabelais-nál Epistemon földöntúli látomásában „az ördögök remek fiúk és kiváló ivócimborák"). Gyakran az ördög, sőt maga a pokol is csupán „mulatságos furcsaság". A romantikus groteszkben viszont valami szörnyűséges, melankolikus, tragikus vonást kap az ördög. Az infernális nevetés sötét tónusúvá, vészjóslóvá válik.

Meg kell jegyeznünk, hogy a romantikus groteszkben az ambivalencia rendszerint éles, statikus kontraszttá vagy holt antitézissé válik. Így például az *Éjjeli őrjárat*ban az apa az ördög, az anya pedig szentté avatott nő; s maga az elbeszélő is gyakran nevet a templomban, és sír az örömtanyán (vagyis a nyilvánosházban). Így válik az istenek ókori népi-rituális kinevetése, a középkor ünnepi nevetése, a bolondok ünnepén való nevetés a XIX. század kezdetére magányos különcök excentrikus nevetésévé a templomban.

Még egy oldalát emeljük ki a romantikus groteszknek: az *éjjeli* groteszk eluralkodására gondolunk (Bonaventura *Éjjeli őrjárat*a, Hoffmann *Éjjeli elbeszélései*). Általában nem a világosság, hanem a homály, a sötétség jellemző rá. A népi groteszkre, ellenkezőleg, a világosság jellemző: ez tavaszi és reggeli, pirkadati groteszk.*

Így jellemezhetnénk a romantikus groteszket a német nyelvterületen.

*Pontosabban: a népi groteszk éppen azt a pillanatot tükrözi, amikor a sötétség világossággá, az éjjel hajnallá, a tél tavasszá válik.

A román nyelvterületen élő változatát később vizsgájuk meg. Röviden áttekintjük viszont a groteszk romantikus elméletének kialakulását.

Friedrich Schlegel *Beszélgetés a költészetről* című művében (Gespräch über die Poesie, 1800) foglalkozik a groteszkkel, habár nála hiányzik a terminológiailag pontos megnevezés (többnyire arabeszknek hívja). Schlegel a groteszket „az emberi fantázia legrégebbi formájának és a költészet természetes formájának" tartja. Megtalálja a groteszket Sterne-nél és Jean Paulnál. Lényegét abban látja, hogy fonák módon összekeveri a valóság különnemű elemeit, szétfeszíti a világ megszokott rendjét, szabadon, fantasztikus módon ábrázol, „felcseréli a lelkesedést és az iróniát".

Élesebben határolja körül a romantikus groteszk vonásait Jean Paul *Bevezetés az esztétikába* című művében (Vorschule der Ästhetik). Ő sem használja a groteszk terminust, „megsemmisítő humornak" nevezi a jelenséget. Jean Paul meglehetősen szélesen értelmezi a groteszket (a megsemmisítő humort), nemcsak az irodalom és a művészet keretei között: idesorolja a bolondok ünnepét, a szamárünnepet (szamármisét), vagyis a középkor szertartásos-színpadi vidám formáit. A reneszánsz kor irodalmából gyakran említi Rabelais-t és Shakespeare-t. „Az egész világ kinevetéséről" (Welt-Verlachung) beszél például Shakespeare-nél, elsősorban „melankolikus" bolondjaira és Hamletre gondolva.

Jean Paul kiválóan megérti a groteszk nevetés univerzális jellegét. A „megsemmisítő humor" nem a valóság egyes negatív jelenségeire irányul, hanem az egész valóságra, az egész véges világra. A humor minden végleges dolgot megsemmisít. Jean Paul hangsúlyozza a humor radikalizmusát: az egész világot valami idegen, szörnyűséges, *igaztalan* dologgá változtatja, a humor következtében elveszítjük lábunk alól a talajt, megszédülünk, mert nem látunk magunk körül semmi állandót. A morális és társadalmi pillérek szétzúzásának ilyen univerzalizmusát és radikalizmusát látja Jean Paul a középkor szertartásos-színpadi vidám formáiban is.

Jean Paul nem szakítja el a groteszket a nevetéstől. Megérti, hogy a nevetés elve nélkül nem lehetséges groteszk sem. Elméleti koncepciója azonban csak redukált nevetést (humort) ismer, amelyből hiányzik az újjászülő és megújító erő, s ezért örömtelen és sötét. Jean Paul maga is hangsúlyozza a megsemmisítő humor *melankolikus* jellegét, és azt mondja,

hogy voltaképpen az ördög lenne a legnagyobb humorista (természetesen romantikus értelmezésben).

Habár Jean Paul a középkori és a reneszánsz groteszk jelenségét — magát Rabelais-t is — bevonja vizsgálódási körébe, lényegében csak a romantikus groteszk elméletét állítja fel, s ennek prizmáján keresztül, „romantizálva" vizsgálja a groteszk fejlődésének korábbi szakaszait (főként Rabelais és Cervantes sterne-i interpretációjának szellemében).

A groteszk pozitív elemét, mintegy lényegét Jean Paul — akárcsak Friedrich Schlegel — a nevettető elv kirekesztésével abban látja, hogy a humor megsemmisítő hatására minden véges határon túl átkerülhetünk a tisztán lelki szférába.*

Jóval később, a XIX. század húszas éveinek végétől a francia romantikában is újjászületett a groteszk ábrázolásmód.

Érdekes és a francia romantikára jellemző módon vetette fel a groteszk problémáját Victor Hugo, először a *Cromwell*hez írt előszavában, később Shakespeare-ről írott könyvében.

Victor Hugo nagyon szélesen értelmezi a groteszk ábrázolásmódot. Megtalálja a klasszikus antikvitás előtti korban is (hidrák, hárpiák, küklopszok és a groteszk archaikum más alakjai), a későbbi korokra vonatkozólag pedig az egész antikvitás utáni irodalmat idesorolja, kezdve a középkortól. „A groteszk — írja Hugo — mindenütt megtalálható: egyrészt formátlan és szörnyű, másrészt komikus és mulatságos." A groteszk leglényegesebb aspektusa a rút formátlanság. A groteszk esztétikája voltaképpen a rút esztétikája. Ugyanakkor azonban Hugo gyengíti a groteszk önálló jelentőségét, úgy tekinti, mint ami csupán a *magasztos* kifejezés ellenpárja. A groteszk és a magasztos kölcsönösen kiegészítik egymást, egységük (legteljesebben Shakespeare-nél) nyújtja az igazi szépséget, amelyet a tiszta klasszicitás nem érhet el.

A groteszk ábrázolás s különösen a nevettető és anyagi-testi elv legérdekesebb és legkonkrétabb elemzését Shakespeare-ről írt könyvében

*Maga Jean Paul mint író igen sok olyan képet használ, amelyek minden szempontból a romantikus groteszk jellegzetességeit mutatják — különösen ott, ahol „álmokat" és „látomásokat" ír le (l. e műfaj R. Benz által kiadott gyűjteményét, R. Benz: *Jean Paul, Träume und Visionen.* München, 1954). Számos nagyszerű példát találunk itt az éjszakai és a temetői groteszkekre.

nyújtja Hugo. Erre a későbbiekben visszatérünk, mivel Hugo itt Rabelais-ról szóló koncepcióját is kifejti.

A francia romantika többi képviselője is érdeklődött a groteszk iránt, fejlődésének korábbi szakaszai iránt, s amellett francia talajon nemzeti tradícióként kezelték a groteszket. 1853-ban jelent meg Théophile Gautier gyűjteményes kötete: *Les grotesques*. Théophile Gautier összegyűjtötte a francia groteszk képviselőit, meglehetősen szélesen értelmezve a fogalmat: megtalálhatjuk a kötetben Villont, a XVII. század libertinista költőit (Théophile de Viau, Saint-Amand), Scarront, Cyrano de Bergeracot, sőt, Scudéryt is.

Így foglalhatjuk össze a groteszk romantikus korszakát és elméletét. Befejezésül két pozitív mozzanatot emelünk ki: először, a romantikusok megtalálták a groteszk népi gyökereit, másodszor, sohasem tulajdonítottak a groteszknek pusztán szatirikus funkciót.

Elemzésünk a romantikus groteszkről természetesen korántsem teljes. Kissé talán egyoldalú, sőt, csaknem polemikus jellegű is. Ennek az az oka, hogy számunkra csupán az volt fontos, hogy rámutassunk, milyen különbségeket találhatunk a romantikus groteszk, illetve a népi kultúrából fakadó középkori és reneszánsz groteszk ábrázolása között. A romantika szempontjából hatalmas jelentőségű volt a groteszk felfedezése: felfedezték a szubjektív ember mély, bonyolult és kimeríthetetlen belső világát.

Az individuális személyiségnek ez a *belső végtelensége* távol áll a középkori és a reneszánsz groteszktől, de a romantikusok e végtelenséget csak a groteszk módszer segítségével fedhették fel, amely segít megszabadulni mindenféle dogmatizmustól, befejezettségtől és korlátozottságtól. Egy körülzárt, kész, megállapodott világban, a jelenségek és értékek között húzódó éles és áthághatatlan határok között a belső végtelenséget nem lehet feltárni. Ennek bizonyítására elegendő összehasonlítani a belső élet racionális és kimerítő klasszicista elemzését Sterne és a romantikusok belső ábrázolásával. A groteszk módszer művészi-heurisztikus ereje itt szembeszökő módon nyilvánul meg. Ez azonban már meghaladja e tanulmány kereteit.

Néhány szót még arról, hogyan értelmezte a groteszket Hegel és F. T. Vischer esztétikája.

A groteszkről szólva Hegel lényegében csak a groteszk archaikumot

vizsgálja, amelyet úgy határoz meg, mint a szellem őskori, filozófia előtti állapotát. Elsősorban az indiai archaikumra támaszkodva, Hegel a groteszk ábrázolás három jellemző vonását emeli ki: a természet különnemű területeinek egybevonása, egyes szervek mérhetetlen felnagyítása és megsokszorozódása (a sok kéz és a több láb az indiai isteneknél). A nevettető elv szervező szerepét Hegel egyáltalán nem ismeri, és anélkül vizsgálja a groteszket, hogy bármiféle kapcsolatba hozná a komikussal.

F. T. Vischer a groteszk kérdésében eltér Hegeltől. Vischer szerint a groteszk lényege és mozgató ereje a mulatságos, a komikus. „A groteszk a csodálatosnak komikus formája, mitologikus komikum." Vischer meghatározása eléggé mélyértelmű.

Meg kell mondanunk, hogy a filozófiai esztétika további fejlődése során a groteszk mindmáig nem kapott kellő magyarázatot és értékelést, úgyszólván nem is kapott helyet az esztétika rendszerében.

A romantika után, a XIX. század második felétől mind az irodalomban, mind az irodalomesztétikai gondolkodásban csökkent a groteszk iránti érdeklődés. A groteszket — ha egyáltalán megemlítették — vagy az alantas, vulgáris komikum formái közé sorolták, vagy úgy tekintették, mint a szatíra sajátos formáját, amely az egyes, tisztán negatív jelenségekre irányul. Ilyen körülmények között szinte nyomtalanul eltűnt a groteszk ábrázolási mód egész mélysége és univerzalitása.

1894-ben jelent meg a groteszkről a legnagyobb, legalaposabb munka, Schneegans német tudós könyve: *A groteszk szatíra története* (Geschichte der grotesken Satyre). A könyv jelentős része Rabelais-val foglalkozik, akit Schneegans a groteszk legnagyobb képviselőjének tart. Egyidejűleg a középkori groteszk egyes jelenségeit is röviden áttekinti. Schneegans a legkövetkezetesebb képviselője annak az álláspontnak, amely a groteszket pusztán mint szatírát értelmezi. A groteszk őnála mindig és kizárólag negatív szatíra, *a kellemetlen felnagyítása, eltúlzása*, méghozzá a negatívum olyan eltúlzása, amely túlmegy a hitelesség határain, amely fantasztikussá válik. S éppen a kellemetlen rendkívüli eltúlzása miatt részesül morális és társadalmi elutasításban. Így foglalhatnánk össze Schneegans koncepciójának lényegét.

Schneegans egyáltalán nem értette meg, milyen *pozitív* szerepet töltött be a középkori groteszkben és Rabelais művészetében az anyagi-testi elv *hiperbolizmusa*. Nem értette meg a groteszk nevetés pozitív újjászülő és

megújító erejét sem. A XIX. századi szatíra tisztán negatív, retorikus, egyáltalán nem vidám nevetését ismerte csupán, és ennek szellemében magyarázta a középkori és a reneszánsz nevetés megnyilvánulásait. Az irodalomtudományban ez a nevetés meghamisító modernizálásának szélsőséges példája. Nem érti Schneegans a groteszk ábrázolás univerzalizmusát sem. Schneegans koncepciója nagyon jellemző a XIX. század második felének és a XX. század első évtizedeinek egész irodalomtudományára. Napjainkig él az a felfogás, amely a groteszket s ezen belül Rabelais munkásságát is — Schneegans nyomán — tisztán mint szatírát értelmezi.

A XX. században a groteszk újjászületett, bár maga az újjászületés szó nem nagyon alkalmas a groteszk egyik-másik új formájának jellemzésére.

A legújabb groteszk fejlődésképe meglehetősen összetett és ellentmondásos. Nagy általánosságban azonban a fejlődés két vonalát különböztetjük meg. Az első vonal a *modernista* groteszk (Alfred Jarry, a szürrealisták, expresszionisták stb.). A modernista groteszk — különböző mértékben — a romantikus groteszk tradícióihoz kapcsolódik, jelenleg pedig az egzisztencializmus különböző áramlatainak hatása alatt fejlődik. A második vonal a realista groteszk (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda stb.), mely a groteszk realizmus és a népi kultúra tradícióihoz kapcsolódik, s olykor a karneváli formák közvetlen hatása is érződik rajta (Pablo Neruda).

A legújabb groteszk sajátosságainak jellemzése egyáltalán nem tartozik feladataink közé. Csupán az első, modernista vonal legújabb elméletével foglalkozunk röviden. Az ismert német irodalomtudós, Wolfgang Kayser könyvéből indulunk ki (*Das Groteske in Malerei und Dichtung,* 1957 — A groteszk a festészetben és a költészetben).

Kayser könyve az első és mind ez ideig egyetlen komoly mű a groteszk elméletéről. Nagyon sok értékes megfigyelést és pontos elemzést találunk benne. Általános koncepciójával azonban semmiképpen sem érthetünk egyet.

Kaysernak az volt a szándéka, hogy áttekintést adjon a groteszk általános elméletéről, feltárja a groteszk lényegét. Valójában azonban csak a romantikus és modernista groteszk elméletét — és rövid történetét —

nyújtja, sőt, ha szigorúan vesszük, csupán a modernistáét, mivel Kayser a romantikus groteszket a modernista groteszk prizmáján keresztül szemléli, s ennek következtében némileg elferdítve értelmezi és értékeli. A romantika előtti groteszk több évezredes fejlődésére — a groteszk archaikumra, az antik groteszkre (például a szatirikus drámára vagy az attikai vígjátékra), a népi kultúrához kapcsolódó középkori és reneszánsz groteszkre — Kayser elmélete egyáltalán nem alkalmazható. Könyvében még csak nem is érinti ezeket a jelenségeket (csupán megnevez néhányat közülük). Minden következtetését és általánosítását a romantikus és a modernista groteszk analízisére építi, mégpedig — mint már említettük — ez utóbbi határozza meg Kayser koncepcióját. Éppen ezért homályban maradt, mi az igazi értelme a groteszknek, amely oly szoros kapcsolatban van a népi kultúra és a karneváli világszemlélet egységes világával. A romantikus groteszkben ez a sajátosság meggyengül, elhalványodik, jelentős mértékben át is alakul. Ugyanakkor minden alapvető motívuma, a nyilvánvalóan karneváli eredetű motívumok valamilyen módon megőrzik az emlékét annak a hatalmas egésznek, amelynek valamikor részei voltak. Ez az emlék élteti a romantikus groteszk legjobb műveit (nagyon erősen, de különbözőképpen Sterne-nél és Hoffmann-nál). Ezek a művek erősebbek és mélyebbek — és *vidámabbak* —, mint a bennük kifejeződő szubjektív filozófiai világnézet. Kayser azonban minderről nem vesz tudomást. A koncepcióját meghatározó modernista groteszk úgyszólván teljesen elvesztette a humormozzanatot, szinte végletekig formalizálta a groteszk motívumok és szimbólumok karneváli örökségét.

Melyek tehát Kayser szerint a groteszk ábrázolás legfontosabb sajátosságai?

Kayser meghatározásaiban mindenekelőtt szemünkbe tűnik a groteszk világ általános borús és félelmetes, fenyegető tónusa. Valójában azonban ez a tónus a romantika előtt teljességgel idegen a groteszk egész fejlődésétől. Már volt arról szó, hogy a karneváli világszemlélettől áthatott középkori és reneszánsz groteszk megszabadítja a világot a félelmetes és fenyegető dolgoktól, s szinte végletesen vidámmá és könnyeddé változtatja. Mindaz, ami a köznapi világba szörnyű és ijesztő volt, a karneváli világban vidám, „mulatságos furcsasággá" vált. A félelem az egyoldalú és ostoba — mosolytól megfosztott — komolykodás szélsőséges kifejezése (Rabelais-nál megtaláljuk ennek a motívumnak egy nagyszerű ki-

dolgozását a Malbrouk-jelenetben). Csupán a szörnyűségektől teljesen megszabadított világban lehetséges a groteszkre jellemző végletes szabadság.

Kayser számára viszont a groteszk világban a legfontosabb: „valami ellenséges, idegen és embertelen" („das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche", 81. 1.).

Különösen aláhúzza Kayser az idegenség, elidegenedés mozzanatát: „a groteszk nem más, mint az elidegenült világ." Kayser a mesevilággal való összehasonlításban mondja ezt a groteszkről. Hiszen a mesék világában is — ha kívülről tekintjük — megtalálhatjuk az idegen és szokatlan dolgokat, de ez nem idegenné *váló* világ. A groteszkben viszont, ami a sajátunk, hozzánk közel álló volt, hirtelen idegenné és ellenségessé válik. Éppen a *mi* világunk változik hirtelen *idegenné*.

Kaysernak ez a meghatározása csupán a modernista groteszk néhány jelenségére alkalmazható, de már nem teljesen adekvát a romantikus groteszkkel, és egyáltalán nem alkalmazható a groteszk fejlődésének korábbi szakaszaira.

Valójában a groteszk — a romantikus groteszk is— felcsillantja egy teljesen *más* világ, más világrend, más életmód lehetőségét. Túlmegy a létező világ látszólagos (hazug) egyediségének, csalhatatlanságának, rendíthetetlen voltának korlátain. A népi kultúra, a népi humor által szült groteszk lényegében mindig — ilyen vagy olyan formában, ilyen vagy olyan eszközökkel — a saturnusi aranykort idézi fel, felcsillantja annak lehetőségét. Ezt teszi a romantikus groteszk is — másként nem lenne groteszk —, de a rá jellemző szubjektív formában. A létező világ azért válik hirtelen idegenné — ha már Kayser terminológiáját akarjuk használni —, mert felsejlik a valóban saját világ, az aranykor, a karneváli igazság lehetősége. Az ember önmagához tér vissza. A létező világ megsemmisül, hogy újjászülethessen, megújulhasson. Haldokolva szül a világ. A groteszkben a létező viszonylagossága mindig vidám, mindig áthatja a változás öröme, még ha a vidámság és az öröm a minimumra redukálódik is (mint a romantikában).

Még egyszer hansúlyoznunk kell, hogy a romantika előtti groteszkben az utópikus mozzanat („az aranykor") nem az elvont gondolat, nem a belső átélés számára tárul fel, hanem minden ember, az *egész* ember észleli, éli át, gondolataiban is, érzéseiben is, *testében* is. A lehetséges új

világban való testi részvétel, a testi nyilvánvalóság hatalmas jelentőségű a groteszk szempontjából.

Kayser koncepciójából azonban teljesen hiányzik a kimeríthetetlen és mindig megújuló anyagi-testi elv. Hiányzik az idő, a változás, a válság, vagyis mindaz, ami a Nappal, a Földdel, az emberrel, az emberi társadalommal történik, s ami az igazi groteszk éltető eleme.

Nagyon jellemző a modernista groteszkre Kayser egyik meghatározása: „A groteszk az 'ES' kifejezési formája".

Kayser az „es" kifejezést nem annyira freudista, mint inkább egzisztencialista szellemben értelmezi: az „es" voltaképpen a világot, embereket, az emberi életet és az emberi cselekedeteket irányító idegen, embertelen erő. A groteszk legfőbb sajátosságai közül sokat ezzel az idegen erővel magyaráz, így például a marionettfigurák motívumát. Idesorolja az őrültség motívumát is. Kayser szerint az őrültségben mindig valami idegen, valami embertelen szellem hatását érezzük. Már mondottuk, hogy a dicsőség motívumát a groteszk teljesen másképpen használja: arra, hogy megszabadítson a világ hazug „igazságaitól", hogy e hazug „igazságoktól" *megszabadult* szemmel tekinthessünk a világra.

Kayser maga is többször beszél a fantázia *szabadságáról* mint a groteszk fontos jellemzőjéről. De hogyan lehetséges a szabadság egy olyan világban, ahol az „es" idegen ereje uralkodik? Ebben rejlik Kayser koncepciójának áthághatatlan ellentmondása.

Valójában a groteszk az embertelen szükségszerűség minden olyan formájától megszabadít, amely a világról vallott uralkodó nézeteket áthatja. A groteszk ezt a szükségszerűséget viszonylagossá, korlátozottá változtatja. A szükségszerűség minden elfogadott, uralkodó világszemlélet keretén belül úgy lép fel, mint valami monolitikus, komoly, fenntartás nélküli és áthághatatlan dolog. A szükségszerűség felfogása történetileg azonban viszonylagos és változó. A groteszket létrehozó nevettető elv és a karneváli világszemlélet szétrombolja a korlátozott komolyságot, az időn kívüli jelentést, a szükségszerűségről vallott képzetek szilárdságát, és az emberi tudatot, gondolatot és képzeletet felnyitja az új lehetőségek befogadása előtt. Ez az oka annak, hogy a nagy változásokat mindig bizonyos karneváli tudat kialakulása előzi meg, készíti elő — még a tudományban is.

A groteszk világban mindenféle „es" eltűnik, „mulatságos félelemmé"

válik; ha ebbe a világba lépünk — még ha a romantikus groteszk világába is —, mindig a gondolat és képzelet valamiféle vidám kötetlenségét, szabadságát észlelhetjük.

Kayser koncepciójának még két mozzanatára szeretnénk kitérni.

Elemzésének végső következtetését megvonva, Kayser azt állítja, hogy „a groteszk világban nem a halál, hanem az élet rettenetéről van szó".

Az egzisztencializmus szellemében fogant eme állítása szembeállítja az életet és a halált. Ez a szembeállítás teljességgel idegen a groteszk ábrázoló rendszerétől. A halál ebben a rendszerben egyáltalán nem az élet tagadása, nem az általános népi, az egész népet kifejező test életének a tagadása. A halál itt az egész élet részeként, szükséges mozzanataként szerepel, mint az állandó megújulás és szaporodás feltétele. A halál mindig kapcsolatban van a születéssel, a sír az újjászülő földdel. A születés—halál, a halál—születés, magát az életet megszabó mozzanat, ahogy a Föld Szelleme mondja Goethe *Faust*jában.* A halál hozzátartozik az élethez, és mint a születésből, a halálból is következik az örök mozgás. A groteszk ábrázolásmódban még az egyéni testben folyó élet és halál harca is úgy értelmezhető, mint a makacs régi élet harca a születő újjal, mint a változás krízise.

Leonardo da Vinci mondotta: „Amikor az ember örömteli türelmetlenséggel várja az új napot, az új tavaszt, az új évet, nem nagyon tudja, hogy ezzel lényegében saját halálát várja." Habár Leonardo da Vincinek

*Ezekben a sorokban:

„*Geburt* und *Grab*,
Ein ewiges Meer
Ein weschelnd' Weben,
Ein glühend *Leben*."

Születés, halál,
Apály és dagály,
cserélve érlelt
örökös *élet*!

(Jékely Zoltán fordítása)

A költő itt nem állítja *szembe* az életet és a halált, hanem éppenséggel egymás mellé helyezi a *születést* és a *sírt*, amelyek egyaránt kapcsolatban vannak a szülő és elnyelő földdel és testtel, egyaránt az örökké változó és megújuló élet szükséges mozzanatai. Mindez nagyon jellemző Goethe világnézetére is. Teljesen kétfajta világ az, ahol szembekerül az élet és a halál, illetve az, ahol egymás mellé kerül a születés és a sír. Ez utóbbi a népi kultúra világa, és részben Goethe világa.

ez az aforizmája formailag nem tekinthető groteszknek, alapja a karneváli világszemlélet.

A groteszk ábrázolás rendszerében tehát a halál és a megújulás összefonódnak egymással, az élet egészét alkotják, és ez az egész semmiképpen sem félelmetes.

Azt kell mondanunk, hogy a középkori és reneszánsz groteszkben még a halál ábrázolása is tartalmaz nevettető elemeket (mint például Holbein *Haláltánc*ában vagy Dürernél). A halál — kisebb-nagyobb mértékben — mindig mulatságos félelem, szörnyűség. A későbbi századokban és különösen a XIX. században szinte teljesen elhalványult a nevettető elv, egyoldalúan csak komoly vonása került előtérbe, ami sajátos laposságot és hamisítást eredményezett. A polgári XIX. század csak a tisztán szatirikus nevetést tisztelte, amely lényegében retorikus nevetés, komoly és tanulságos, minden vidámság nélkül (nemhiába hasonlították össze a korbáccsal és a vesszőzéssel). Ezenkívül elfogadott volt még a tisztán gondűző nevetés, a gondtalan és jámbor nevetés. A komolynak mindazonáltal komolynak kellett lennie, vagyis egyenes vonalúnak és tónusát tekintve laposnak.

Kayser koncepciójának utolsó említésre méltó mozzanata a groteszk nevetés taglalása. Meghatározása így hangzik: „A fájdalommal keveredő nevetés a groteszkre való áttérés során előbb csúfolódó és cinikus, míg végül sátáni nevetéssé válik."

Látjuk, hogy Kayser ugyanúgy értelmezi a groteszk nevetést, mint ahogyan Bonaventura „éjjeliőre" és Jean Paul „megsemmisítő humorának" elmélete, vagyis lényegében a romantikus groteszk szellemében. A nevetés vidám, felszabadító, újjászülő, vagyis alkotó mozzanata hiányzik. Emellett Kayser megérti a nevetés problémájának egész bonyolultságát, és elhatárolja magát a túlságosan egyértelmű meghatározásoktól.

Így summázhatnánk Kayser könyvét. Mint már említettük, a groteszk a mai modernizmus különböző irányzatainak uralkodó formája. Lényegét tekintve Kayser koncepciója is a modernista groteszk elméleti megalapozását szolgálja. Koncepciója bizonyos fenntartásokkal még meg tudja magyarázni a romantikus groteszk néhány vonását. A groteszk ábrázolás fejlődésének más korszakaira azonban teljességgel lehetetlen kiterjeszteni Kayser koncepcióját.

Csak a középkor népi humorának, kultúrájának és a reneszánsz iro-

dalmának ismeretében lehet helyesen felvetni és megoldani a groteszk problémáját és esztétikai sajátosságát. E vonatkozásban különösen jelentős Rabelais művészete. Csak a népi kultúra és a karneváli világszemlélet egységében lehet teljes mélységében, sokértelműségében és erejében megérteni a groteszk motívumot; ha viszont elszakítjuk alapjától, egyértelmű, lapos és halvány jelenséggé válik.

Semmi kétség: jogosan alkalmazzuk a „groteszk" terminust a középkor népi kultúrájának és a reneszánsz irodalmának speciális ábrázolási típusára. De jogosnak tekinthetjük-e a „groteszk *realizmus*" kifejezést? E bevezetőben csak megközelítő választ adhatunk erre a kérdésre.

Azokat a sajátosságokat, amelyek oly élesen megkülönböztetik a középkori és reneszánsz groteszket a romantikus és modernista groteszktől — s mindenekelőtt a lét ösztönös anyagi és ösztönös dialektikus értelmezését —, a legadekvátabban *realistának* nevezhetjük. A groteszk ábrázolás itt következő konkrét analízisei alátámasztják e tételt.

A népi karneváli kultúrával szoros kapcsolatban álló reneszánsz groteszk ábrázolás — Rabelais, Cervantes, Shakespeare — meghatározó befolyást gyakorolt a későbbi századok egész hatalmas realista irodalmára. A nagyrealista stílus (Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens stb.) mindig kapcsolódott — közvetlenül vagy közvetve — a reneszánsz tradíciókhoz, a vele való szakítás viszont szükségszerűen a realizmus lefokozására vezetett, arra, hogy a naturalista empirizmusban szülessen újjá.

A groteszk néhány formája már a XVII. században statikus „jellemképpé", szűk zsánerképpé fajult. Ez az elfajulás a polgári világnézet sajátos korlátozottságával függ össze. Az igazi groteszk a legkevésbé sem statikus: éppen arra törekszik, hogy képeiben magát a kialakulást, a növekedést, a lét örök befejezetlenségét fogja át; ezért a változás mindkét pólusát egyidejűleg mutatja fel: az elmúlót és az újat, az elhalót és születőt; egy testben két testet mutat, a bimbózást és az élet elősejtjének osztódását. Itt, a groteszk és a népi realizmus magaslatain — akárcsak az egysejtű szervezetek pusztulásakor — sohasem marad tetem (az egysejtű szervezet pusztulása egybeesik szaporodásával, vagyis egy sejtből kettő lesz, két szervezet, „halál" nélkül), itt az öregség, a halál állapotos; minden, ami jellegzetesen korlátozott és megdermedt, a testi „lent"-be készül, hogy átalakuljon, újjászülessen. A groteszk realizmus elfajulási

folyamatában viszont eltűnik a pozitív pólus, vagyis a változás második, fiatal láncszeme (helyére erkölcsi szentenciák és elvont fogalmak kerülnek): marad a puszta hulla, amely már nem terhes új élettel, és csak azt jelenti, amit tisztán képvisel; marad a különvált öregség, elszakítva a fejlődő egésztől, ahol a fejlődés és növekedés egységes láncolatában összeforrt a következő fiatal láncszemmel. Így alakul ki a félbetört groteszk, a bőség démonának figurája letört phallosszal, behorpadt hassal. Így születnek aztán a terméketlen, „jellegzetes" alakok, a „hivatásos" ügyvédek, kereskedők, kerítőnők, öregemberek és öregasszonyok stb. — a kisstílű és elfajult realizmus mindeme figurája. Megtaláljuk ezeket az alakokat a groteszk realizmusban is, de ott nem kerekedett ki belőlük az *egész* élet rajza, ott csupán a születő élet elhaló részei voltak. Tudniillik a realizmus új koncepciója másként vonja meg a határt test és dolog között. Szétszakítja a kettős értelmű testet, elválasztja a testet a dolgoktól, amelyekkel a groteszk és népi realizmusban összefonódhat, s minden egyénit a *végső cél* mellőzésével akar megoldani, mert már elveszett a régi példakép, de még nem találták meg az újat. Lényegesen megváltozott az idő értelmezése is.

A XVII. század úgynevezett „hétköznapi realizmusának" irodalma (Sorel, Scarron, Furetière) az igazi karneváli mozzanatok mellett tele van annak a „megállapodott" groteszknek az ábrázolásával, amely elszakadt a „nagy" időtől, kiszakadt a változás folyamatából, s ezért vagy megdermedt, vagy teljesen különálló részekre szakadt. Egyes tudósok (például Regnier) hajlamosak ezt úgy magyarázni, mint a realizmus kezdetét, első lépését. A valóságban azonban mindez csupán a hatalmas és mély groteszk realizmus csökevényes és csaknem teljesen értelmét vesztett maradványa.

Bevezetőnk elején már beszéltünk arról, hogy a népi mulatság egyes jelenségeit, valamint a groteszk realizmus sajátos elemeit meglehetősen alaposan tanulmányozták, de természetesen a XIX. században és a XX. század első évtizedeiben uralkodó kultúrtörténeti és irodalomtörténeti módszerek alapján. Nemcsak az irodalmi műveket kutatták, hanem az olyan specifikus jelenségeket is, mint a „bolondünnepek" (F. Bourquelot, H. Drewes, H. Villetard stb.), a „húsvéti játékokat" (J. P. Schmidt, S. Reinach stb.), a „szent paródiát" (F. Novati, E. Ilvoonen, P. Leh-

mann) s egyéb olyan jelenségeket, amelyek lényegében a művészeten és az irodalmon kívül állnak. Tanulmányozták — természetesen — az antik mulatságok történetét is (A. Dieterich, Reich, Cornford stb.). A folkloristák is sokat tettek annak érdekében, hogy tisztázzák a népi mulatság különböző motívumainak és szimbólumainak a jellegét (elegendő Frazer *Aranyág* című monumentális művét említeni). Mondhatjuk, hatalmas az a tudományos irodalom, amely közvetve vagy közvetlenül a népi mulatság kultúrájával foglalkozik.*

Ebből a hatalmas irodalomból azonban — egy-két kivételtől eltekintve — hiányzik az *elméleti pátosz*, nem törekszik szélesebb elvi-elméleti általánosításra. A szinte áttekinthetetlen, gondosan összeállított és gyakran skrupulózusan tanulmányozott anyagból ily módon hiányzik az egységes, átgondolt szemlélet. Amit mi a népi mulatság egységes világának neveztünk, azt ez az irodalom olyan különálló kurióziumok sokaságának tudja, amelyet — bármily rengeteget ismerünk belőlük — nem lehet az európai kultúra és irodalom „komoly" történetének részeként felfogni. A kuriózumok és illetlenségek eme gyűjteménye kívül marad azoknak a „komoly" elméleti kérdéseknek a körén, amelyeket az európai emberiség felvetett-megoldott. Nyilvánvaló, hogy így csaknem teljesen rejtve marad az a hatalmas befolyás, amelyet a népi mulatság kultúrája az egész irodalomra és az emberiség „művelt gondolkodására" gyakorolt.

*A szovjet művek közül igen értékes O. Frejdenberg műve (*A szüzsé és a zsáner poétikája.* 1936.). A könyv hatalmas néprajzi anyagot tartalmaz, amely szoros kapcsolatban áll a népi mulatság kultúrájával (elsősorban az antikkal). A könyv azonban a prelogikus gondolkodás elméletének szellemében magyarázza anyagát, s nem veti fel a népi mulatság kultúrájának problémáját.

A SZÓ MŰVÉSZETE ÉS A NÉPI NEVETÉSKULTÚRA (RABELAIS ÉS GOGOL)

Rabelais-ról írott könyvünkben* azt igyekeztünk bebizonyítani, hogy e nagy író művészetének alapvető elveit az egykori népi nevetéskultúra határozta meg. A jelenkori irodalomtudomány egyik leglényegesebb hibája, hogy az egész irodalmat — s ezen belül a reneszánsz irodalmat is — a hivatalos kultúra keretei közé próbálja kényszeríteni. Holott Rabelais művészetét valójában csak úgy érthetjük meg, ha annak a népi kultúrának a folyamatába állítjuk, amely mindig, valamennyi fejlődési szakaszában a hivatalos kultúra ellenzéke volt, és egészen sajátságos világlátási szempontokat, továbbá sajátos formákat alakított ki e világ visszatükrözéséhez is.

Az irodalomtudomány és az esztétika az elmúlt három évszázad irodalmára jellemző leszűkített és elszegényített nevettető formákat tekinti kiindulópontjának, és a nevetésnek, illetve a komikumnak e szűkös koncepciójába próbálja beszorítani a reneszánsz nevetéskultúráját is. Pedig e koncepció valójában még Molière megértéséhez sem elégséges.

Rabelais egy évezredes nevetéskultúra örököse és betetőzője. Művészete pótolhatatlan kulcs az egész európai nevetéskultúrának, e kultúra legerőteljesebb, legmélyebb és legeredetibb megnyilvánulásainak megértéséhez.

A továbbiakban az újkor nevettető irodalmának legfontosabb jelenségével, Gogol művészetével foglalkozunk; ezúttal azonban csak egyetlen

*M. N. Bahtyin: *Tvorcsesztvo Franszua Rable i narodnaja kultura szrednyevekovja i reneszansza* (François Rabelais munkássága és a középkor és a reneszánsz népi kultúrája). Hudozseszetvennaja lityeratura, Moszkva, 1965. (Részletét l. a jelen kötetben.) E tanulmány a Rabelais-disszertációnak a végső formába be nem került részlete.

vonatkozása érdekel bennünket: a népi komikai kultúrának nála föllelhető elemei.

Nem térünk ki arra a kérdésre, mennyiben hatott Rabelais akár közvetlenül, akár közvetve (Sterne-ön és a francia kulturális iskolán keresztül) Gogolra. Nekünk itt Gogol művészetének csak azok a vonásai fontosak, amelyeket — Rabelais-tól teljesen függetlenül — Gogol saját szülőföldjének népi-ünnepi formáival közvetlen kapcsolatban kialakított.

Az ukrán népünnepélyek és vásárok élete, amelyeknek Gogol kitűnő ismerője volt, közvetlen szervező elvéül is szolgált az *Esték egy gyikanykai tanyán* legtöbb elbeszélésének: *A szorocsinci vásárnak*, a *Májusi éjszaka vagy a vízbefult lány*nak, a *Karácsony éjszakájá*nak, a *Szent Iván éj*nek. *A népünnepély tematikája és a zabolátlanul víg ünnepi atmoszféra határozza meg ezekben az elbeszélésekben a szüzsét, az alakokat és a hangnemet is.* Az ünnep, a vele kapcsolatos hiedelmek, a különleges, fölszabadult és vidám ünnepi atmoszféra kizökkentik az életet a rendes kerékvágásból, és lehetővé teszik a lehetetlent (így az elképzelhetetlen házasságok megkötését is).

Nemcsak az általunk említett, tisztán népünnepélyi elbeszélésekben, hanem a többiben is igen lényeges szerepet játszik a *vidám ördöngősség*, amely jellegét, hangvételét és funkcióját tekintve közeli rokona a jókedvű karneváli pokoljárásoknak és a diablerie-knek.* Az evés, az ivás és a nemi élet ezekben az elbeszélésekben mindig ünnepi, karneváli jelleget mutat. Hangsúlyoznunk kell még a ruhacserék és a legkülönbözőbb misztifikációk, a verekedések és a leleplezések óriási jelentőségét. Végül, ezekben az elbeszélésekben a *gogoli* nevetés mindig *tisztán népünnepélyi nevetés*. Ambivalens és ösztönösen materialista. A gogoli komikum, jóllehet a későbbi fejlődés során változott, e népi gyökereit mindvégig megőrizte.

Az *Esték egy gyikanykai tanyán*-hoz fűzött előszavak (különösen az első rész előszava) fölépítésüket és stílusukat tekintve közeli rokonságban állnak Rabelais prológusaival. Tónusuk hangsúlyozottan olyan, mintha az olvasóval folytatott csevegések volnának; az első rész előhangja egy eléggé terjedelmes zsörtölődéssel kezdődik (igaz, nem a szerző zsörtölő-

*Teljesen karneváli jelenet, amikor — *Az elveszett levél*ben — a hősök durákot játszanak a pokolban.

dik, hanem elképzelt olvasója): „Hát ez mi a csuda: 'Esték egy gyikanykai tanyán?' Miféle 'Esték'? S holmi méhész vetette a világra...!" Ezt aztán jellegzetes pocskondiázások („minden rongyos kölyök, minden koszos suttyó, aki a hátsó udvaron turkál..."), káromló fohászok és átkozódások követik („csapna belé a mennykő", „Belzebub pöccentette volna le apjukat a pokolra" stb.). Az egyik elbeszélés egy mindent átlatinosító diákról szól (vö. a limousini egyetemista epizódjával Rabelais-nál). Az előhang vége különböző étkek légiójának leírása, azaz egy lakoma képe.

Idézzük itt az öregek táncának (már-már *haláltáncot* akaródzik mondani) karakterisztikus jelenetét *A szorocsinci vásár*ból:

„Kavargott a tömeg, mindenki táncolt. De még különösebb, még talányosabb érzés ébredt volna a lélek mélyén, látva a kicserélődött, nevető, eleven emberek között az öregasszonyokat, akiknek fonnyadt arcán a sír közönye ült. A részvétlenek! Még gyermeki öröm, az együttérzésnek még egy szikrája sem mutatkozott rajtuk; mint ahogy a gépész valami emberi munkára kényszeríti élettelen szerkezetét, őket csak a mámor késztette, hogy elnehezült fejüket ingatva ott topogjanak a mulatozók seregében, rá sem tekintve a fiatal párra..."

A *Mirgorod*ban és a *Tarasz Bulbá*ban megtalálhatók a groteszk realizmus némely elemei. A groteszk realizmus tradíciói Ukrajnában — de Belorussziában is — igen erősek és életképesek voltak. Melegágyaik főleg a papi iskolák, a szemináriumok és az akadémiák voltak (Kijev városának, analóg hagyományokkal, saját „Szent Genovéva-hegye" volt). A vándordiákok (papnövendékek) és az alsóbb klérus tagjai, a diakónusok terjesztették Ukrajna-szerte mindenfelé a facetiák, az anekdoták, az apróbb nyelvi travesztiák, a parodisztikus grammatikák stb. szóbeli rekreatív irodalmát. Az iskolai rekreációk, sajátos szokásvilágukkal és legális szabadosságukkal lényeges szerepet játszottak Ukrajna kulturális fejlődésében. A groteszk realizmus hagyományai az ukrán oktatási intézményekben — és nemcsak a papi iskolákban — Gogol idejében, sőt még később is, elevenen éltek. Erejük teljében virágzottak a — főleg papi közegből kikerülő — vegyesrendi ukrán értelmiség asztali beszélgetéseiben. Gogol ezeket akarva-akaratlanul is közvetlenül ismerhette, élőszóbeli alakjukban. De kitűnően ismerte őket az írott forrásokból is. És végül, a groteszk realizmus sok lényeges elemét Narezsnij műveiből sajátította el, akinek művészetét ezek a legmélyebb gyökerekig áthatották. *A pap-*

növendékek fölszabadult rekreatív nevetése rokonságban állt azzal a népünnepélyi nevetéssel, amely az *Esték egy gyikanykai tanyán*-ban hangzott fel, egyszersmind azonban ez az ukrán kispapi nevetés *távoli kijevi visszhangja volt a nyugati húsvéti nevetésnek*. Emiatt az ukrán népünnepélyek folklórelemei és a kispapi groteszk realizmus elemei ugyanolyan szervesen és biztosan kapcsolódnak egybe a *Vij*ben vagy a *Tarasz Bulbá*ban, ahogy a velük analóg elemek három évszázaddal előbb Rabelais regényében. A közrendi kispap, Homa Brut figurája, akiben a latin bölcsesség plebejus vidámsággal, hősi erővel, kolosszális étvággyal és szomjúsággal párosul, rendkívül közel áll nyugati testvéreihez, Panurge-höz és különösen Jean testvérhez.

A *Tarasz Bulbá*ban a behatóbb elemzés az említett mozzanatok mellett rábukkanhatna a *vidám hősiesség* Rabelais óta már szintén ismert alakjaira, a *véres verekedések és a lakomák rabelais-i típusú hiperboláira,* és végül a *szabad Szecs* fölépítésének és életformájának ábrázolásából a *népünnepélyi* utópiák, afféle sajátos *ukrán szaturnáliák* elemeit hozhatná a felszínre. A *Tarasz Bulbá*ban sok karneváli elem is található, például rögtön a kisregény elején a papnövendékek hazaérkezése és *Osztap ökölharca apjával.*

A *Pétervári elbeszélések*ben és Gogol egész kései munkásságában előfordulnak a népi nevettető kultúrának egyéb elemei is, méghozzá mindenekelőtt magában a *stílusban.* Vitathatalan, hogy ebben a vonatkozásban közvetlenül hatottak Gogolra az utcai és a vásári népi komikum formái. *Az orr* ábrázolásmódja és stílusa természetesen Sterne-höz és a sterne-i irodalomhoz kapcsolódik; azokban az években közkézen forogtak az ilyen formák. Mert ahogy az elbeszélés leggroteszkebb elemét, az önálló életre törő orrot a vásári komédiázás anyagából — úgy az orr témáját általában is orosz Pulcinellából a Petruskából — vette át Gogol. De éppígy a vásári bódékban lelte meg a stílust, a cselekmény menetébe minduntalan bele-beleszóló *vásári kikiáltó beszédmódját,* ennek ironikusan reklámozó és magasztaló hangvételét, alogizmusait és szándékolt nyelvi sutaságait. A gogoli stílusnak ezekben a sajátságaiban a Sterne-hatás — következésképp: Rabelais áttételes hatása — egyesült a népi komédiázás közvetlen hatásával.

A groteszk elemek — legyenek ezek akár egyes alogizmusok, akár kifejlettebb nyelvtorzítások — Gogolnál igen gyakoriak. Különösen akkor

szaporodnak el, amikor Gogol pereskedéseket és hivatali huzavonákat, pletykákat és szólásokat mutat be, például ahol a helyi vezetőség Csicsikov kilétét találgatja, ahol Nozdrjov fecseg ugyanerről a témáról, vagy a két hölgy párbeszédében, azokban a beszélgetésekben, ahol Csicsikov a földesurakkal a holt lelkekre alkudozik stb. Aligha vitatható ezeknek az elemeknek az összefüggése a népi komikummal és a groteszk realizmussal.

Végül térjünk ki még egy mozzanatra! A beható elemzés a *Holt lelkekben* minden nehézség nélkül föltárhatja a vidám (karneváli) pokoljárás, a halál birodalmában tett utazás formáit. A *Holt lelkek* rendkívül érdekes párhuzamokat mutat Rabelais *Negyedik könyvé*vel, vagyis Pantagruel utazásával. Korántsem tekinthető puszta véletlennek, hogy a síron túli világ már a Gogol-regény tervében és címében (*Holt lelkek*) is megjelenik. A *Holt lelkek* világa — a vidám pokol világa. A felületes szemlélő hasonlatosabbnak látja ugyan Quevedo poklához,* belső lényege szerint azonban Rabelais *Negyedik könyvé*hez áll közelebb. Éppúgy megtaláljuk benne a karneváli „pokol" söpredékét és hulladékát, ahogy olyan alakok sorát is, akik voltaképp káromkodásmetaforákat jelenítenek meg. A behatóbb elemzés fölfedhetné itt a karneváli pokol, az alantas evilágiság és testiség számos hagyományos elemét. Csicsikov „utazásának" („kálváriájának") típusa maga is a mozgás kronotoposza. Természetes azonban, hogy a *Holt lelkek* e mélyről fakadó hagyományos alapállományát hatalmas tömegű, más rendbe és más hagyományokhoz tartozó anyag gyarapítja és színezi.

Gogol művészetében a népi ünnepélyek kulturális örökségének szinte valamennyi elemét megtaláljuk; Gogolt alapvetően karneválszerű világérzékelés jellemezte, igaz, többnyire romantikus színezettel. E világérzékelés különböző kifejezési formákat kapott műveiben. Gondoljunk csak a gyors utazás és az orosz ember teljesen karneváli szellemű jellemzésére: „Van-e orosz ember, aki nem szeret gyorsan utazni? Aki nem szeret amúgy istenigazából nekifeledkezni, mindent maga mögött tudni és néhanapján mindenre úgy legyinteni, hogy: 'Vigye el az ördög!' Van-e, akinek ez nincs ínyére?" Majd nem sokkal ezután: „Az egész út repül, ki

* Quevedo y Villegas *Sueños* című művéhez, mely 1607—1623 között íródott, s 1627-ben adták ki. Itt különféle osztályok, foglalkozások, egyes bűnök és emberi gyöngeségek képviselői kerülnek a pokolra. A szatírából szinte teljesen hiányzik a mély és igazi ambivalencia.

tudja, merre, csak bele a végeláthatatlan messzeségbe, — és van valami ijesztő a gyors villódzásban, abban, hogy a tovarohanó tárgyak sosem tudnak kivehető alakká szilárdulni..." Hangsúlyozzuk itt a jelenségeket egymástól elkülönítő statikus határok megsemmisülését. Az „út" különleges érzékelése (ezt Gogol számos esetben kifejti) szintén teljesen karneváli jellegű.

Nem idegen Gogoltól a test groteszk koncepciója sem. Ime, egy igen jellemző vázlat a *Holt lelkek* első kötetéhez: „Igaz is, — mennyiféle arc van a világon! Ha már egyszer megvan az ábrázat, egészen biztos, hogy nem hasonlít a másikra! Emennél a parancsnoki tisztet az orr viszi, a másiknál az ajkak, a harmadiknál az orca, amely néha még az orr rovására is terjeszkedik, úgyhogy az utóbbiból nem marad több, mint egy lajbipityke; van, akinek meg a tokája akkora, hogy minden pillanatban zsebkendőt kell elébe tennie, mert különben leköpné... És hányan vannak, akik még csak nem is hasonlítanak emberre: ez teljesen mintha frakkot öltött kutya volna, úgyhogy csak azon csodálkozol, miért tart a kezében sétapálcát; azt hinnéd, megmarja rögvest, aki szembejön vele."

Rendkívül következetes rendszert alkot Gogolnál a nevek gúnynevekké történő átalakítása. Például az ambivalens, magasztalva szidalmazó gúnynév lényegét szinte teroetikus világossággal fejezi ki ez a *Holt lelkek* II. kötetéhez kitalált gogoli városnév: „*Pfujeszlavl*"! A magasztalás és káromkodás — lelkesült, áradozó átkozódás formájában történő — familiáris egyesítésének olyan nagyszerű példáival is sokszor találkozhatunk nála, mint: „A ménkű csapjon beléjük, micsoda jó földek!"

Gogol mélyen átérezte nevetésének univerzális, világszemléleti jellegét, viszont ugyanakkor a XIX. század „komoly" kultúrájában nem tudta meglelni sem ennek a helyét, sem teoretikus megalapozásának és fogadtatásának módját. Amikor fejtegetéseiben azt magyarázta, miért is nevet voltaképp, jól látható, hogy nem volt mersze alapjaiig föltárni a nevetés természetét, annak egyetemes, mindent átfogó plebejus jellegét; saját komédiázását gyakran korának korlátolt erkölcseivel próbálta igazolni. Ezekben az önigazolásokban, amelyek azok felfogásához igazodtak, akikhez közvetlenül szóltak, Gogol akaratlanul is alábecsülte, korlátozta, hivatalos keretek közé kényszerítette azt a hatalmas átalakító erőt, amely nevettető művészetében a felszínre tört. Az elsődleges, felszíni, „minden fölött kacagó" elutasító hatás a szokványos fogalmak ke-

reteibe kényszerítve meggátolta a közvetlen szemlélőt abban, hogy meglássa a nevettető erő pozitív oldalát. „Miért is szorítja össze szívemet a bánat?" — kérdi Gogol a *Színház után*-ban (1842), majd így felel: „Senki nem vette észre, hogy darabomnak van becsületes szereplője is." Majd így folytatja: „ez a becsületes, nemes lelkű személy a *nevetés*"; „nemes ez a nevetés, mert bátran elő mer lépni, nem riadva vissza attól a lealacsonyító megítéléstől, amellyel a világ fogadja".

„Alacsony", alpári, népi jelentése ad ennek a nevetésnek Gogol meghatározása szerint „nemességet" — s ezt akár meg is toldhatta volna: ez teszi a nevetést istenivé, mert az ókori népi vígjátékokban kacagnak így az istenek. A Gogol korában meglevő, akkor lehetséges koncepciókban azonban ez a fajta nevetés (a nevetés mint „ szereplő személy") nem férhetett bele.

„A nevetés sokkal jelentősebb és mélyebb, mint általában gondolják — írta ugyanott Gogol. — Nem az a nevetés persze, amelyet átmeneti ingerültség vagy a jellem epés, beteges természete szül; és nem is az a léha nevetés, amely az emberek unaloműzésére és mulattatására szolgál. — Hanem az a nevetés, amely a fényben úszó emberi természetekből árad, s amely azért ömlik bőven az ilyen természetekből, mert a legmélyükben hordják 'a vidámság bőven bugyogó forrását'...

Tévednek, akik szerint a nevetés fölháborít. Csak ami komor, az háborít föl — a nevetés mindig áttetszően tiszta. Sok minden fölkavarhatná az embert, ha mezítelenül állna lelke a világban; de ha a fölháborító komorságot a nevetés erős fénye besugározza, a lélek is lecsillapul... Csakhogy az emberek nem hallják ki az ilyen nevetés hatalmas erejét: 'mind alantas, ami nevetni való' — mondja a világ; s csak annak adja meg a fennkölt nevet, amit zordul és megerőltetett hangon ejtenek ki."

Gogol „pozitív", „tiszta", „magasrendű" nevetését, amely gyökereivel a népi nevetéskultúrába nyúlt, a kortársak nem értették (és sok szempontból értetlenség övezi ma is). Épp ez a nevetés — melynek a szatirikus nevetéshez semmi köze — határozza meg Gogol művészetének legfőbb vonását. Úgy is kifejezhetnénk ezt, hogy nevethetnékje belső természetéből fakadt, akár „az isteneké", ő azonban szükségét érezte, hogy e nevethetnéket saját korának szűkkeblű emberi morálján belül is igazolja.

Ez a nevetés mindamellett Gogol poétikájában, nyelvformáló módszerében teljes egészében ki tudott bontakozni. Ebbe a nyelvbe akadály-

talanul hatol be a nép még nem irodalmias beszédmódja (ennek irodalomtól érintetlen rétegei). Gogol nyomdafestéket nem látott beszédszférákat fedez föl. Jegyzetfüzetei a szó szoros értelmében dugig vannak meghökkentő, az értelem és a hangzás szempontjából talányos és ambivalens szavakkal. Még saját *Orosz nyelvi értelmező szótár* kiadására is rászánta magát, s ennek előszavában írta: „Már csak azért is szükségesnek éreztem egy ilyenfajta szótár kiadását, mert társadalmunkban, amely földünk és népünk szellemétől idegen életformák befolyása alatt él, eltorzul a tősgyökeres orosz szavak közvetlen és igazi jelentése, némelyek más jelentést kapnak, mások meg teljesen feledésbe merülnek." Gogol élesen érzékeli, mekkora szükség van rá, hogy a népben eleven beszédelem harcba lépjen a nyelv elhalt, külsővé-idegenné vált rétegeivel. A reneszánsz tudatra rendkívül jellemző, hogy hiányzik belőle az egységes, ellentmondást nem tűrő nyelvi tekintély. Gogol művészetében ez a motívum újra megjelenik, mint a különböző beszédszférák mindenre kiterjedő, nevettető kölcsönhatásának szervezőereje. Ebből ered, hogy nyelvében már elfelejtett vagy tiltott jelentések bukkannak állandóan a felszínre.

A múltban megrekedt, elfeledett jelentések kezdenek érintkezésbe lépni egymással, kitörnek megkérgesedett burkukból, új alkalmazási és illeszkedési módokat keresve indulnak társaik felé. Azok az értelmi kapcsolatok, amelyek csak meghatározott megnyilatkozások kontextusaiban, meghatározott — és mindig valamely őket aktivizáló beszédszituációhoz kötött — beszédszférákban voltak működőképesek, e feltételek között ismét újjászületnek, alkalmazkodnak az új életlehetőségekhez. Hisz egyébként úgyszólván láthatatlanok, és nem léteznek; tulajdonképpen nem is maradtak meg, általában nem eresztettek biztos gyökeret semmilyen elvont jelentéskontextusban (amelyet az írott és a nyomtatott nyelvhasználat alakított ki), mondhatnánk, alighogy létrejöttek egyetlen élő és megismételhetetlen alkalom kifejezésére, máris eltűntek a süllyesztőben. Az absztrakt normatív nyelvben nem volt létjogosultságuk, nem tudtak beépülni semmilyen világnézeti *rendszerbe,* mert nem rendelkeztek egységes rendszerré összeálló fogalmi jelentésekkel — mindössze a *beszélő élet* voltak. Mivel rendszerint irodalmon kívüli, ügyintézésektől távoli, komolytalan szituációk fejeződtek ki bennük (amikor az emberek nevetnek, énekelnek, káromkodnak, szórakoznak, lakmároznak, egyszóval amikor kizökkennek a rendes kerékvágásból), ezért nem tarthattak rá

igényt, hogy a komoly, hivatalos nyelv részévé váljanak. De annak ellenére, hogy az irodalom megfeledkezett róluk, sőt kerülte őket, ezek a szituációk és beszédfordulatok nem haltak el.

Ezért van szükség az eleven népi beszéd forrásához való visszatérésre; e visszatérés mindenki számára érzékelhetően a népi tudat olyan zseniális kifejezőinek művészetében megy végbe, amilyen Gogol is volt. Itt egyszerűen lomtárba kerül a fejlődés egyenes vonalú előrehaladásáról szóló primitív elképzelés, amelyet többnyire a normákat meghatározó körök alakítanak ki. Világossá válik, hogy minden valóban lényeges előrelépést a *kezdethez* — az eredeti kiindulóponthoz — való visszatérés, pontosabban szólva a *kezdet föltámasztása* kísér. Csak az *emlékezet* képes előbbre lépni, a feledés soha. Az emlékezet visszatér a kiindulóponthoz, hogy új életre keltse. Természetesen ebben az értelmezésben az „előre" és a „vissza" terminusok is elvesztik magukba záruló abszolút mivoltukat, kölcsönviszonyuk inkább a mozgás élettel teli, paradox természetét tárja föl, amelyet a filozófia — az eleatáktól Bergsonig — számtalan szempontból kutatott és értelmezett. A nyelv vonatkozásában ez a visszatérés azt jelenti, hogy jelentéstartalmainak teljes terjedelmében új életre kel a nyelv aktív, fölhalmozódott emlékezete. S ennek a megújító-föltámasztó aktusnak egyik legfontosabb eszköze épp az a népi nevetéskultúra, amelynek Gogol oly nagyszerű megszólaltatója volt.

A nevettető szó Gogol művészetében oly módon szerveződik, hogy célja soha nem bizonyos negatív jelenségekre való egyszerű utalás, hanem a világegész sajátos aspektusának föltárása.

Ebben az értelemben Gogolnál a kontaktusok zónája válik a nevetés zónájává. Itt egyesül, ami ellentmond, és ami összegyeeztethetetlen, és *kapcsolatként* elevenedik meg. A szavak olyan kontaktusok — különböző beszédzsánerek — totális impresszióit hívják elő, amelyek szinte minden esetben igen távol esnek az irodalomtól. A legközönségesebb fecsegés (valamely hölgyé) ebben a kontextusban mint beszédprobléma hangzik föl, mint olyan jelentéstömeg, amely egy látszólag minden jelentés híján levő beszédhulladékon tör keresztül.

Ez a nyelv újra és újra kizökken a kor irodalmi normáiból, olyan másfajta realitásokkal lép kapcsolatba, amelyek szétfeszítik a szó hivatalos, közvetlen, „illedelmes" felszínét. Az evés és általában az anyagi-testi élet különböző megnyilvánulásai, egy furcsa formájú orr, egy daganat stb.

a pontos leírás végett a nyelvtől újabb és újabb huncutságokat, megfeleléseket követel, azaz küzdelem folyik, hogy a fönnálló kánonok betartásával létrejöjjön a lehető legpontosabb kifejezés; de ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy e nyelvi csalafintaságok nem férnek el a kánonok határain belül. Ennek következtében a szavak jelentése kezd szétszakadozni, az egyik végletről a másikra ugrálni, jelentkezik az egyensúly fönntartására és fölborítására törő igyekezet, s ebből a törekvésből a szó komikus travesztálása, amely egyidejűleg tárja föl a nyelvben egyszerre ható sokféle mércét, s ezzel egyszersmind jelzi az újjászületés felé vezető utat is.

E célt szolgálják az emberből előtörő állatias vonások, a féktelen tánc stb. Gogol különösen élénken figyel a gesztikulációs és a káromkodási készletre, és a népi komikum beszédmegnyilvánulásainak egyetlen sajátosságát sem hanyagolja el. Szokatlanul nagy vonzerővel hat rá a mundéroktól és rangoktól távol folyó élet, jóllehet ifjúkorában maga is mundérról és tisztes rangról ábrándozott. A nevetés megtépázott jogai benne találnak oltalmazójukra és kifejezőjükre, noha ő maga egész életében komoly, tragikus és erkölcsjobbító irodalomról szőtt terveket.

Két világ összeütközését és kölcsönhatását látjuk tehát: az egyik oldalon a legális, hivatalos, rangokkal és egyenruhákkal fölékesített, a „fővárosi életről" szőtt álmokban kifejezésre jutó világ, a másikon pedig az, ahol mindez nevetséges és komolytalan, ahol csupán egyetlen komoly dolog van: a nevetés. Mindaz az ostobaság és abszurditás, amit ez a világ előhoz, a másik — a külső — világ felől nézve az élet voltaképpeni igazi belső összetartó elve. A népi források *vidám* abszurdja ez, amelyek bővelkednek a Gogol által pontosan rögzített, meghökkentő nyelvi alakzatokban.

Gogol világa tehát — mint minden komikus ábrázolás — a kontaktus zónájában helyezkedik el. Ebben a zónában újra érzékelhetővé válik minden dolog, a nyelvileg bemutatott étel étvágyat csinál, itt lehetséges egy-egy mozdulat analitikus ábrázolása is, anélkül hogy egysége megtörne. Minden létezik, minden itt és most van, minden realitásként van jelen.

Jellemző, hogy mihelyt Gogol az emlékek zónájába lép át, többé nem tud lényegeset mondani. Például Csicsikov múltja egy távoli zónában, és egészen más beszédsíkban jelenik meg, mint a „holt lelkek" utáni kutatóútja; a múlt ábrázolásából hiányzik a nevetés. Ezzel szemben, ahol való-

ban egy jellem bontakozik ki, ott állandóan a mindent egyesítő, összeütköztető, összekapcsoló hahota harsogását halljuk.

Nem árt megjegyeznünk, hogy ez a nevettető világ mindig kész újabb kapcsolatokat teremteni. Az egészről és az értelmét csak az egészbe illesztve elnyerő *elemről* alkotott szokásos, hagyományos fogalmainkat itt felül kell vizsgálnunk, s ennél mélyebbre kell nyúlnunk. Itt ugyanis minden egyes elem egyben valamely másik egész (például a népi kultúra) képviselője is, és elsősorban éppen onnan nyeri jelentését. A gogoli világ teljessége tehát alapelveiből eredően nyitott, nem éri be önmagával.

Gogol kora csak a népi kultúrán keresztül kötődik — a művekben — a „nagy időhöz".

A népi kultúra adja meg a mélységet és az összefüggést a kollektívák karnevalizált ábrázolásainak: a Nyevszkij proszpektnek, a hivatalnokoknak és a hivataloknak, az ügyosztálynak stb. Csak a népi kultúra talajáról érthető Gogolnál a vidám pusztulás, a sok „vidám halál": Bulba, aki azért hal meg, mert elvesztette pipáját, a vidám hősiesség, a haldokló Akakij Akakijevics átváltozása (a haldokló káromkodásokkal és lázadással teli lázálma), holta utáni kísértetjárása. E karnevalizált szituációkat a népi nevetés lényegében kivonta a „valódi", „komoly", „kötelességszerű" életből. Hiányzik a komoly nézőpont, amely szembeállhatna a nevetéssel. A nevetés — „az egyetlen pozitív hős".

A mondottakból eredően Gogolnál a groteszk nem egyszerűen a norma áthágása, hanem minden olyan absztrakt, statikus norma elutasítása, ami az abszolútumra és az örökkévalóságra tartana igényt. A gogoli groteszk a látszatok és a „magától értetődőségek" világát az igazság váratlansága és lényegi előreláthatatlansága nevében tagadja. Ugyanis azt mondja, hogy a jót nem a szilárd és megszokott dolgok világától kell várni, hanem a „csodától". E groteszk tartalma a megújulás, az életigenlés népi eszméje.

A holt lelkek fölvásárlása és a Csicsikov ajánlataira adott különféle reakciók ebben az értelemben szintén az élet és halál összefüggéséről alkotott népi elképzelések körébe, az élet és a halál karneváli kicsúfolásához tartoznak. Itt is a halállal és az életet a haláltól elválasztó határokkal folytatott karneváli játék elemeit láthatjuk (például Szobakevics eszmefuttatása arról, hogy milyen kevés haszon származik a holtakból; Korobocska félelme a halottaktól és az a szavajárása, hogy „csak legalább elkerítenék őket" stb.). Voltaképpen karneváli játék a jelentéktelennek és a

komolynak, az ijesztőnek ez az állandó szembesítése; karneválszerűen vannak felhasználva a végtelenre és az örökkévalóra vonatkozó elképzelések (végtelen perek, végtelen ostobaság stb.). De ugyanígy befejezetlen Csicsikov utazása is.

Ebben a perspektívában pontosabban láthatjuk a jobbágyrendszer reális helyzeteihez és témáihoz való hasonlóság kérdését is (emberek eladása és fölvásárlása). Ezek a helyzetek és szüzsék a jobbágyrendszerrel együtt megszűnnek. Gogol alakjai és szüzsészituációi azonban halhatatlanok — a nagy időben élnek. A jelenség, amíg csak a kis időben látjuk, esetleg tisztán negatív, gyűlöletre méltó, de a nagy időbe átlépve ambivalenssé válik, és mint a lét integráns része, kedves lesz. Abból a rétegből, ahol csak megsemmisíteni, csak gyűlölni vagy csak elfogadni lehet őket, e Pljuskinok, Szobakevicsek stb. megszűnésük után egy másik rétegbe lépnek át, ahol örökké élni fognak, ahol már úgy látjuk őket, mint az örökké keletkező és soha meg nem semmisülő lét részeit.

A nevető szatirikus általában nem vidám. Zordon és mogorva. Gogolnál ellenben mindent legyűr a nevetés. Nála a banalitás sajátos *katarzison* megy át.

A gogoli komikum problémáját csak a népi nevetéskultúra talajáról lehet helyesen fölvetni és megoldani.

FÜGGELÉK

JEGYZETEK

Válogatásunk Mihail Bahtyin fél évszázados tudományos munkásságának átfogó megismertetését, elméleti jelentőségű kutatásainak bemutatását tűzte célul maga elé. 1974-ig — az anyag összeállításának lezárásáig — tizenkét műve jelent meg (a *Dosztojevszkij poétikájának problémái* című munka két újabb kiadását ehhez természetesen nem számítottuk hozzá). Kötetünk ebből hat tanulmányt közöl (ezek közül három 1974-ig nem publikált nagyobb munkák önálló tanulmánnyá lekerekített részlete) és terjedelmes részleteket ad Bahtyin két fő művéből, a Dosztojevszkij poétikájáról és a Rabelais-ról írott monográfiákból is. Azok számára, akik Bahtyin kutatásai iránt ennél az első bemutatásnál mélyebben érdeklődnek, a mellékelt bibliográfiában a szovjet kiadások és méltatások mellett feltüntettük Bahtyin külföldi kritikai fogadtatásának adatait is.

A kötetünkben közölt tanulmányok megírásának idejét általában jó néhány év választotta el az első megjelenés időpontjától. A tanulmányok sorrendjének megállapításánál a megírás idejét vettük figyelembe.

Bahtyin saját jegyzeteit csillaggal jelölve, a szöveggel párhuzamosan, lábjegyzetként, a szerkesztői jegyzeteket pedig — számozva — a kötet végén közöltük.

A szó esztétikájához

A tanulmány eredeti címe: *K esztyetyike szlova.* Eredetileg a *K voproszam metodologii esztyetyiki szlovesznovo tvorcseszt va* (A nyelvi művészet esztétikájának módszertani kérdései) című terjedelmes tanulmány

részeként keletkezett, 1924-ben. A *Russzkij szovremennyik* című — részben Gorkij által irányított — folyóirat, melynek fölkérésére Bahtyin ezt a munkáját írta, nem sokkal később megszűnt, a tanulmány közlése ezért elmaradt. Teljes szövegét 1975-ben tették közzé (l. Bibliográfia, I. 15.), *Problema szogyerzsanyija, matyeriala i formi v szlovesznom hudoszeszt-vennom tvorcseszt've* cím alatt. A kötetünkben közölt részlet megjelent a *Kontext 1973. (Litye raturno-tyeoretyicseszkije isszledovanyija)* című tanulmánykötetben, Moszkva, Nauka, 1974. Mint Vagyim Kozsinov írja e munkáról, „az itt lefektetett módszertani elvek alkották M. M. Bahtyin összes későbbi irodalomtudományi munkájának alapját".

1. *...a lingvisztikailag fölfogott szóval van dolga...* — Bahtyinnál az irodalmi mű anyagát jelölő „szó" terminus mást és többet jelent, mint az irodalomtudományban általában használatos „nyelv". Tartalmát Dosztojevszkij-könyve ötödik (kötetünkben nem közölt) fejezetének címét magyarázva így határozza meg: „E fejezetnek 'A szó Dosztojevszkijnél' címet adtuk, mivel amire gondolunk, az éppen szó, tehát a konkrét, eleven teljességként fölfogott nyelv, és nem az a nyelv, amely a nyelvtudomány specifikus tárgya, tehát nem az a nyelv, amelyet a tudomány — teljes joggal és szükségszerűen — úgy alkotott meg, hogy a szó konkrét életének számos oldalától elvonatkoztatott. A mi céljaink szempontjából viszont a szó életének azok az oldalai, amelyektől a nyelvtudomány elvonatkoztat, elsőrendű jelentőségűek... **Tisztán** a lingvisztika oldaláról nézve nem tárható föl semmilyen valóban lényeges különbség a szó monologikus és polifonikus szépirodalmi fölhasználása között..." *(Problemi poetyiki Dosztojevszkovo,* Moszkva, 1972. 309—310. 1*)* A „szó" és a „nyelv" közötti éles különbségtevés funkciója annak közvetett, de nyomatékos hangsúlyozása, hogy az irodalom anyagának lényegi természetét a nyelvtudomány kutatási módszereivel nem lehet megközelíteni.

2. *...materiális esztétikának fogunk nevezni...* — oroszul matyerialnaja esztyetyika.

3. *...összefüggésben a formális esztétikával...* — A formális esztétika a tartalmi elem döntő jelentőségét hangsúlyozó hegeliánus irányzattal

(F. Th. Vischer) szemben álló tendencia a XVIII—XIX. század fordulójának klasszikus német esztétikai gondolkodásán belül. Célja, hogy a szépet az *ízlésítéletek* felől, mint ezek objektív mozzanatát határozza meg. E törekvésének megfelelően a tartalmi (eszmei) mozzanatokkal szemben a szép tárgyi-formai szerkezetének juttatja a fő szerepet.

4. *...önálló esztétikai koncepcióként...* — a formalisták a rendszerszerű teoretikus kifejtés ellenfelei voltak, így a kifejtés szempontjából nem volt egységes művészetelméleti koncepciójuk. Ugyanakkor a résztanulmányok hosszú sorában foglalt nézeteiket maguk is „önálló esztétikai koncepcióként" gondolták el — l. például Eichenbaum szavait: (a formalisták) „nem egy részproblémát kívántak megoldani, hanem kísérletet tettek az egész művészettudomány birtokbavételére". (*Az irodalmi elemzés.* Bp., 1974. 8. l.) Bahtyin itt is, későbbi tanulmányaiban is ennek az igénynek a jogosultságát, és nem a konkrét részeredményeket vitatja.

5. *...műalkotást „csinálni"* — utalás Viktor Sklovszkij *Kak szgyelan 'Don Quijote'* (szó szerint: Hogyan van megcsinálva a *Don Quijote*) és Borisz Eichenbaum *Kak szgyelana 'Sinyel' Gogolja* (magyarul Hogyan készült Gogol *A köpönyege*? címen jelent meg) című tanulmányaira.

6. *...kezdetben vala az ige...* — az orosz „szlovo" „szó"-nak és a bibliai szóhasználat szerint „igé"-nek is fordítható.

7. *Vjacseszlav Ivanov, Andrej Belij, Konsztantyin Balmont* — az orosz szimbolizmus kiemelkedő alakjai, költők, írók, egyben — főleg V. Ivanov és A. Belij — teoretikusok is.

Dosztojevszkij poétikájának problémái

Eredeti címe: *Problemi poetyiki Dosztojevszkovo.* (Első, 1929-es kiadása *Problemi tvorcsesztva Dosztojevszkovo* címen jelent meg.) Fejezetei: I. Dosztojevszkij polifonikus regénye a szakirodalom tükrében; II. A hős és a szerző viszonya a hőshöz Dosztojevszkij művészetében; III. Az eszme Dosztojevszkijnél; IV. Dosztojevszkij műveinek műfaji, tematikai és kompozíciós jellegzetességei; V. A szó Dosztojevszkijnél. — Kötetünk a mű első három fejezetét tartalmazza. A fordítás a harmadik (1972-es) kiadás alapján készült. A Dosztojevszkij műveiből vett idézetek lelőhelyét, alkalmazkodva a tanulmány eredeti szövegéhez, a szöveg közben, zárójelben közöltük. Az idézetek visszakeresésekor Dosztojevszkij műveinek eddigi legteljesebb magyar nyelvű kiadását, a hetvenes évek elején megjelent tízkötetes gyűjteményt vettük alapul. A magyarul még kiadatlan művek esetében a Bahtyin által használt orosz és szovjet kiadások adatait tüntettük fel.

1. *...teljesen újszerű művészetteremtő akaratból...* (oroszul: 'hudozseszt-vennaja volja'). — utalás a „Kunstwollen" ('művészetteremtő akarat', 'művészetakarás') koncepciójára, amely jelentős hatást gyakorolt a XX. század művészeti gondolkodására, s ezen belül Bahtyinéra is.

2. *...belső embernek* — (oroszul: 'vnutrennyij cselovek'). A Dosztojevszkijtől átvett és Aszkoldov által tudományos terminus technikusszá változatott kifejezés eredetileg közvetlen evangéliumi utalás volt — vö. Pál Lev. Róm., 7/22.

3. *Bouvard és Pécuchet* — Flaubert regénye.

4. *...az embert az emberben...*" — utalás Dosztojevszkij egyik naplójegyzetére (*Tanulmányok, levelek, vallomások,* Bp., 1972. 364. l.).

5. Magyarul A. V. Lunacsarszkij: *Irodalmi tanulmányok.* Bp., 1959. „A 'sokszólamú' Dosztojevszkij." Fordította Nyilas Vera. A zárójelbe tett lapszámok a magyar kiadásra vonatkoznak.

6. Gorkij Dosztojevszkijt „gonosz zseninek", „az emberiség megrágalmazójának" tartotta; Dosztojevszkij-ellenes felfogása, anélkül hogy ez közvetlen szándéka lett volna, egy időben érvként szolgált a Szovjetunióban Dosztojevszkij művészetének mellőzéséhez.

7. *V. Jermilov* — monográfiája magyarul is: *Dosztojevszkij.* (Fordította Elbert János.) Bp., 1959.

8. *...'többször is átélve'...* — az idézett levél magyarul: *Tanulmányok, levelek, vallomások.* 509—512. 1.

9. *Gyevuskin, Goljadkin, sőt Proharcsin...* — a *Szegény emberek, A hasonmás* és a *Proharcsin úr* hősei.

10. *...ez akadályozta meg Belinszkijt* A hasonmás *helyes értékelésében...* — l. Belinszkij: *Áttekintés az 1846-os orosz irodalomról. Válogatott esztétikai tanulmányok* Bp., 1950. 356—359. 1.

11. *Feljegyzések az egérlyukból.* Fordította Makai Imre.

12. Fordította Devecseriné Guthi Erzsébet.

13. Puskin: *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszélései.*

14. *Dosztojevszkij már legelső művében...* — ti. a *Szegény emberek*ben.

15. A *Szegény emberek* részleteit Devecseriné Guthi Erzsébet fordította.

16. Fordította Makai Imre.

17. Fordította Makai Imre.

18. Fordította Makai Imre.

19. Fordította Görög Imre.

20. Fordította Makai Imre.

21. Fordította Makai Imre.

22. *Der Einzige und sein Eingentum* — Max Stirner német filozófus (1806—1856) 1854-ben megjelent műve, az anarchizmus fontos eszmei alapvetése. Részletes bírálatát Marx és Engels végezte el *A német ideológiá*ban.

23. *Csaadajev,* Pjotr Jakovlevics (1794—1856), orosz filozófus. Ifjúkorában Puskin barátja, a dekabrista felkelés résztvevője. Fő műve a *Filozófiai levelek,* melyben a fennálló viszonyok elleni tiltakozását egy megreformált katolicizmus alapján álló szociális utópiával kapcsolja össze. Műve katartikusan hatott mind kora legkiválóbb orosz értelmiségieire, mind a kormányzatra: cári rendeletre 1839-től haláláig elmegyógyászati felügyelet alatt élt.

Lev Tolsztoj: Feltámadás

A tanulmány megjelent a *Polnoje szobranyije hudozsesztvennih proizvegyenyij L. N. Tolsztovo* (L. Tolsztoj összes szépirodalmi művei) XIII. kötetének előszavaként (Goszudarsztvennoje izdatyelsztvo, Moszkva—Leningrád, 1930.). Magyarul először a *Világosság* 1975/5—6. számaiban látott napvilágot.

1. *...afféle „Ilja Muromec"* — középkori eredetű orosz hősi énekek (bilinák) legendás hőse, csodálatos erejű és bölcsességű vitéz.

2. A *Feltámadás* részleteit Szőllősy Klára fordította.

A szó a költészetben és a prózában

A tanulmány eredeti címe: *Szlovo v poezii i proze.* Keletkezéséről V. Kozsinov a következőket írja: „Röviddel a Dosztojevszkij-könyv megjelenése után M. M. Bahtyin a Szibéria és Kazahsztán határán fekvő Kusztanaj városba települt át. Itt a regényforma elméleti és történeti kérdéseivel foglalkozott. 1934—1935-ben fejezte be *A szó a regényben* című nagy kutatását..." Ez teljes terjedelmében először Bahtyin 1975-ös kötetében — ld. *Bibliográfia,* I. 15. — jelent meg. A kötetünkben közölt tanulmány ennek a nagyszabású munkának első fejezete. Megjelent a *Voproszi lityeraturi* 1972/6. számában, a következő bevezető szavak kíséretében: „...A megírás ideje természetszerűleg érződik a jelen publikáción — a terminológiai jellegzetességeken éppúgy, mint a hivatkozásokban szereplő tudományos anyagon. Azonban a munka alapvető gondolatai — némely megállapítások vitathatósága ellenére — ma is érdeklődésre tarthatnak számot. Az 'egynyelvűség' (monologikusság) és a 'többnyelvűség' (polifonikusság) mint a tulajdonképpeni költői, illetve a regénynyelv konstitutív mozzanatai, olyan módszert jelentenek a költészet és a próza művészi sajátosságainak, az irodalmi műfajok specifikumának megközelítése terén, amely irodalomtudományunkban mindmáig úgyszólván teljesen ismeretlen. (Természetesen az említett mozzanatokat éppen mint sajátságos jegyeket és nem mint értékelési szempontokat kell felfogni; ezek a legkisebb mértékig sem annak bizonyítását szolgálják, hogy a költészet és általában a költői nyelv 'korlátoltabb' a prózánál, a polifonikus nyelvnél.)

Bahtyin koncepciója, mint az olvasó látni fogja, polemikusan elutasítja a kor nyelvfilozófiájának, nyelvtudományának és a rájuk épülő stilisztikának elméleti alapjait, és éles kritikával fordul szembe mindazokkal a kísérletekkel, amelyek az irodalmi elemzés során eltúlozzák a nyelvtudomány eredményeinek jelentőségét.

Úgy véljük, M. Bahtyin munkájának voltaképpeni nyelvészeti aspektusa az a leglényegesebb elem, amely a szakemberek (nem csak a nyelvészek) érdeklődésére számot tarthat. Igaz, az elavult terminológia hellyelközzel olyan benyomást kelthet, mintha Bahtyin munkájára rányomták volna bélyegüket a harmincas évek némely olyan nyelvészeti koncepciói, amelyek eltúlozták a nyelv 'szociológizálását' (az utalás Ny. J. Marr

elméletére vonatkozik, amelynek néhány lényegi mozzanata — így a nyelvek kereszteződésének tétele — fontos ösztönzéseket adott Bahtyin teóriájához. — K. Cs.) — valójában azonban itt csupán terminológiai összecsengésekről van szó, amelyek nem fedhetik el a lényeget. A Bahtyin munkáján végighúzódó gondolat, hogy a nyelvet nem csupán absztrakt lingvisztikai egységként kell megérteni, hanem funkcionális-kommunikatív tartalmaival együtt, valóságos *társadalmi funkcióiban*, tehát mint az 'ideológia' sajátos formáját, napjaink gyakorlatában a szociolingvisztika és a szociálpszichológia (szűkebben: az emberi érintkezések lélektana) keretein belül új élettel telítődött. A nyelv ilyen jellegű felfogása egyre gyakrabban kap hangot mai nyelvészek és pszichológusok munkáiban, főleg azokban, melyekben a nyelvészeti struktúrák, mint olyanok iránti érdeklődést a kommunikációs folyamatok... vizsgálata szorítja háttérbe..."

A regénynyelv előtörténetéhez

A tanulmány eredeti címe: *K pregyisztorii romannovo szlova.* Első része *A szó a regényben* címmel 1940-ben, a második *A regény mint irodalmi műfaj* címmel, 1941-ben, előadás formájában hangzott el. Ebben az alakban, két különálló tanulmánnyá átdolgozva jelent meg: *Szlovo v romanye. Voproszi lityeraturi,* 1965/8. és *Iz pregyisztorii romannovo szlovo,* a *Russzkaja i zarubezsnaja lityeratura.* (Szaranszk 1967.) című tanulmánykötetben. Fordításunk az említett kiadások alapján, a szerző kéziratának felhasználásával készült. Magyarul először a *Valóság* 1974/12. számában jelent meg. (Oroszul — a kézirat Marr-ra és Mescsanyinovra hivatkozó sorainak elhagyásával — a szerző 1975-ös kötetében látott napvilágot.)

1. *Békaegérharc* — görög komikus eposz, az *Iliász* paródiája, az i. e. IV—V. sz. fordulója körül keletkezett.

2. *Scarron,* Paul (1610—1660) — francia komédiaíró, novellista. A *Le Virgile travesti* című komikus eposza Vergilius *Aeneis*-ének paródiája.

3. *Platen-Hallermünde,* August Graf von (1796—1835) — német költő. A *Végzetes villák* (Die verhängnisvolle Gabel) című, 1826-ban írott szatirikus drámai műve az antik sorstragédiák paródiája.

4. *Aulus Gellius* — az i. sz. II. században élt római író. *Noctium Atticarum libri XX.* című műve számos irodalmi, filológiai, történelmi adat egyetlen fennmaradt forrása. *Plutarkhosz Moraliája* a főleg történetíróként ismert szerző etikai elmélkedéseinek gyűjteménye. Vallási, politikai, régészeti és irodalmi értekezéseket is tartalmaz. *Macrobius Ambrosius Theodosius* — római grammatikus az i. sz. V. században. Aulus Gellius példáját követő műve, a *Saturnalium convivi-orum libri septem* című dialógusgyűjteménye főleg gazdag tényanyaga miatt értékes. *Athenaiosz* — grammatikus az i. sz. II—III. század fordulóján. A *Szofisták lakomája* című 15 könyvből álló, görögül írott munkája sok, később megsemmisült irodalmi alkotásról tudósít.

5. *contra-partie* — ellenszólam.

6. *Phrünikhosz* — tragédiaíró az i. e. V. sz.-ból, Aiszkhülosz előtt a legnagyobb tragikus költőnek tartották. (Nem tévesztendő össze a hasonló nevű komédiaíróval.)

7. *Eleusziszi misztériumok* — Démétér és leánya, Perszephoné tiszteletére rendezett misztikus ünnepek az Athén közelében fekvő Eleuszisz községben. A szertartások részét alkották azok az éjszakai drámai előadások, amelyek cselekménye: Démétér gyásza leánya elvesztése miatt.

8. *Margitész* — egy később megsemmisült görög komikus eposz szeleburdi, naiv főhőse. A hagyomány Arkhilokhosz nyomán — tévesen — Homérosznak tulajdonította, néhány fennmaradt töredékét ezért mindmáig a homéroszi költemények között, az „epikus ciklus" darabjaként publikálják.

9. *Fabula Atellana* — egyszerűen atellána: álarcos, állandó jellemalakokat szerepeltető római bohózati műfaj. Nevét Atellana campaniai városról kapta, ahonnan elterjedt.

10. *exodium* vagy exludium: a tragédiák után „könnyszárítóul" játszott vidám latin „kimeneteli" bohózat, „utójáték".

11. *Pomponius, Novius* — népszerű római atellánaszerzők az i. e. II—I. sz. fordulója körül. A fellépésüket megelőzően csupán rögtönzött atellánákat ők emelték irodalmi formává. *Accius*, Lucius (i. e. 170—94) — római drámaköltő. A római tragédia benne érte el tetőpontját. Bár műve nem maradt fenn, egykori népszerűségét jól jelzi Horatius részben őrá vonatkozó pár sora: „...idézi ma nagy Rómánk s bámulja a színház /zsúfolt padsorait teleülve, s Livius óta/ mindmáig csak ezek költők igazán a szemében." (Horatius ep., 2,1. 60—62. sor.)

12. *dikélisztész* — moralizáló köznapi jelenetek bemutatója; a valószínűleg nyersen trágár jelenetek az emberben lakozó zabolátlan állatias vágyakat, és a fölöttük győzedelmeskedő Dionüszosz hatalmát ábrázolták.

13. *agelastus* (görög—latin): soha nem nevető, nevetni nem tudó.

14. *Marr*, Nyikolaj Jakovlevics (1865—1934) — szovjet nyelvész, a róla elnevezett nyelvészeti iskola („marrizmus") alapítója. 1917 előtt a pétervári egyetemen a kaukázusi filológia tanára. Világhírét ún. „bakui előadásainak" köszönhette — ezekben fejtette ki teóriáját a nyelv felépítményjellegéről. Ennek bírálataként születtek az ötvenes évek elején Sztálin nyelvtudományi cikkei.

15. *Ennius, Quintus* (i. e. 239—169) — a cicerói—augustusi aranykorig a legnagyobb római nemzeti költő. Elsőként sikerült szintézist teremtenie művészetében a görög, a római és a szülőhelyéről magával hozott oscus kultúrhagyomány között. Erre vonatkozik az idézett megjegyzés Ennius „három lelkéről".

16. *Jafetológia* — vagy jafetita nyelvelmélet: Marr elmélete, amely szerint rokonság áll fenn az ún. „jafetita" — kaukázusi és Kaukázus környéki — nyelvek (grúz, megreli, szvani, dagesztáni stb.) és a

Földközi-tenger partvidékének számos elszigetelt nyelve (például a kihalt etruszk és hettita, a baszk stb.) között.

17. *Mescsanyinov I. I.* (1883—1967) — szovjet nyelvész, Marr halála után a marrista iskola vezető alakja.

18. *Cento* — a gör. 'kentrón' (='rongyszőnyeg') szóból képzett latin műfajnév. Valamely közismert mű (szerző) soraiból összeállított, de az eredetitől szögesen különböző jelentésű költői alkotás. A római császárkortól Bizáncon s a középkoron át egészen a barokk korig népszerű volt.

19. *épître farcie* — Francia- és Spanyolországban népszerű kevert nyelvű középkori műfaj. Részben kétnyelvű vallásos himnuszokat, részben vallásos színjátékokat neveztek így. A szöveget a szent latin textus anyanyelvi parafrázisa alkotta.

20. „Miatyánk, te aztán nem vagy bolond, jól berendezkedtél ott fenn, — bízvást lehetsz nyugodt, te, ki vagy a mennyekben."

21. *Carmina Burana* („Benediktbeureni énekek"): 1803-ban felfedezett középkori versgyűjtemény. Több mint 200 XII—XIII. századi latin nyelvű diákéneket tartalmaz, egyes esetekben ezek népnyelvi (német és francia) átiratával, az ún. contrafactákkal együtt.

22. *cantastorie* — a. m. 'történeténeklő'. Középkori olasz vándorénekes, aki különböző témájú epikus énekeket — cantarékat — adott elő a köztereken az egyszerű nép számára.

23. *diablerie* — a 'diable' (='ördög') szóból képzett műfajnév. A XV. századi francia passiójáték humoros, morális tanulságokat sugalló ördögcsúfoló közjátéka.

24. *Sotie* — a 'sot' (='bolond') szóból képzett francia műfajnév. A 'sot'-ok által előadott XVI. századi szatirikus komédia, amely a bolond-jelmezre fölhúzott foglalkozásjelölő (például papi, bírói, katonai) jelmezek révén a különböző társadalmi rétegeket figurázza ki.

25. *Sötét emberek levelei* — „Epistolae obscurorum virorum". 1515—1517-ben írott német szatíra. Szerzője Hermann von dem Busche (Pasiphilus), U. v. Hutten és néhány más egyházi férfiú és tanár. Közvetlen előzménye, hogy Reuchlin és Pfefferkorn egy zsidókról írott humanista röpiratát pápai bulla betiltotta, és ezt számos kölni teológus is támogatta. A szatíra őellenük és Reuchlinék védelmében íródott. Magyarul: *Obscurus emberek levelei.* Fordította Barcza J. Kisújszállás, 1914.

26. *Makaróni-költészet* — a saját anyanyelv szavait a klasszikus latin mondattan és grammatika elemeivel összekapcsoló költői formák. A klasszikus latin parodizálásának közkedvelt formája. A XV. század utolsó évtizedeitől terjedt el az itáliai egyetemek hallgatói körében.

27. *puristák* — nyelvtisztítók.

A tér és az idő a regényben

A tanulmány eredeti címe: *Vremja i prosztranszvto v romanye.* A szerző *Formi vremenyi i hronotopa v romanye* (Az idő és a kronotoposz formái a regényben) című nagy munkájának részlete. Megjelent a *Voproszi lityeraturi* 1974/3. számában. A megírás időpontja: 1937—1938. Az egész mű első megjelenése: ld. Bibliográfia, I.15. A tanulmány a *Voproszi lityeraturi*ban rövid szerkesztői jegyzet kíséretében jelent meg: „A tér- és időbeli viszonylatok szerepe az irodalomban a poétikának szinte tökéletesen ismeretlen területe. Ez szolgáljon mentségül arra, hogy a szerző által használt fogalmi apparátus több vitatható mozzanatot tartalmaz."

1. ...*Héliodórosz Etiópiai története vagy Aithiopikája...* — magyarul: *Sorsüldözött szerelmesek.* Fordította Szepessy Tibor. Bp., 1964. Részlete *A mostoha szerelme* címen megjelent *A boldog vadászok (Görög novellák)* című antológiában, Révay József fordításában. Bp., 1959.

2. ...*Longosz* Daphnisz és Khloéja... — magyarul több kiadásban is megjelent, utoljára 1975-ben (fordította Détshy Mihály).

3. *...próbatétel köré szerveződött az* Amadís *és a* Palmerino *is*... — XVI. századi spanyol lovagregények, illetve azok hősei. Amadís de Gaulának, Amadís de Graeciának — aki unokafivére az előbbinek — és Palmerino de Olivának a maguk korában szinte beteges hatására és népszerűségére mi sem jellemzőbb, mint hogy Don Quijoténak is a róluk és társaikról szóló regények „veszik el az eszét".

A népi nevetéskultúra és a groteszk

A tanulmány a szerző *Tvorcsesztvo Franszua Rable i narodnaja kultura szrednyevekovja i renesszansza* (François Rabelais művészete és a középkor és reneszánsz népi kultúrája) című munkájának bevezetése. Bahtyin itt azokat a gondolatokat fejti ki szélesebb alapokon, melyeket korábban, *A regénynyelv előtörténetéhez* című tanulmányában még csak vázlatosan tárgyalt. Itt fejti ki első ízben összefoglalóan a groteszkről mint átfogó élet- és világszemléleti formáról szóló elméletét, és erre támaszkodva adja meg több, korábban csak homályosan megértett kultúrtörténeti jelenség — a „groteszk test", a káromkodások stb. — egységes értelmezésének kulcsát. A Rabelais-könyv első változatát, melynek címe *Rabelais a realizmus történetében* volt, a szerző 1940-ben fejezte be. A munka doktori disszertáció gyanánt született, a védés időpontját az SZTA Világirodalmi Intézete 1946-ban tűzte ki. A felkért opponensek (A. A. Szmirnov, I. N. Nuszinov, A. K. Dzsivelegov) egyhangú pozitív véleménye ellenére Bahtyin csak kandidátusi fokozatot kapott, mivel N. K. Pikszanov, N. L. Brodszkij és V. J. Kirpotyin a munkával szemben „alapvető elvi kifogásokkal" élt. „Ennek következtében M. M. Bahtyin említett kutatásai kéziratban maradtak, és érintetlenül hevertek több mint húsz évig" (Sz. Sz. Konkin). A munka végül is átdolgozott, némileg kibővített formában 1965-ben jelent meg.

A kötetünkben közölt bevezetésből csupán néhány olyan részletet hagytunk el, amelynek jelentése csak az egész könyv összefüggéséből világos.

1. Az oroszban a nem hivatalos, udvarias megszólítás a keresztnév+apai név; a keresztnév önmagában — a magyarhoz hasonlóan — bizalmas, közeli kapcsolatra utal.

2. *szilénoszok* — Szilénoszt, Dionüszosz nevelőjét a mítoszok pocakos, kopasz, mindig ittas virágkoszorús öregemberként emlegetik. Alakja kedvelt tárgya volt képzőművészeti ábrázolásoknak.

3. *Therszitész-szobrocskák* — Therszitészt, Agriosz fiát a görög mitológia a legrútabb és a leghitványabb harcosok egyikeként ábrázolta.

A szó művészete és a népi nevetéskultúra

(Rabelais és Gogol)

Eredeti címe: *Iszkussztvo szlova i narodnaja szmehovaja kultura (Rable i Gogol)*. A *Kontext 1972. (Lityeraturno-tyeoretyicseszkije isszledovanyija)* című tanulmánygyűjteményben jelent meg 1973-ban, a moszkvai Nauka Kiadónál. A Rabelais-monográfia önálló fejezeteként íródott, de végül onnan kimaradt.

BIBLIOGRÁFIA

I. Mihail Bahtyin megjelent tudományos munkái

1. *Problemi tvorcsesztva Dosztojevszkovo.* Leningrád, Priboj, 1929.

2. *Polnoje szobranyije hudozsesztvennih proizvegyenyij L. N. Tolsztovo* (L. Tolsztoj összes szépirodalmi művei). XI. köt. (Drámai művek). *Előszó.* Goszudarsztvennoje izdatyelsztvo. Moszkva—Leningrád, 1930.

3. *Polnoje szobranyije hudozsesztvennih proizvegyenyij L. N. Tolsztovo* (Lev Tolsztoj összes szépirodalmi művei). XIII. köt. *(Feltámadás). Előszó.* Goszudarsztvennoje izdatyelsztvo, Moszkva-Leningrád, 1930.

4. *Problemi poetyiki Dosztojevszkovo* 2. (átdolgozott és bővített) kiadás. Szovjetszkij piszatyel. Moszkva, 1963.

5. *Tvorcsesztvo Franszua Rable i narodnaja kultura szrednyevekovja i Reneszanszа.* Hudozsesztvennaja lityeratura. Moszkva, 1965.

6. *Szlovo v romanye. Voproszi lityeraturi,* 1965/8. sz.

7. *Iz pregyisztorii romannovo szlova.* In: *Russzkaja i zarubezsnaja lityeratura* (isszledovanyija, sztatyi, publikacii). Ucsonije zapiszki Mordovszkovo goszunyiverszityeta. Vip. 61. Szaranszk, 1967.

8. *Eposz i roman. Voproszi lityeraturi,* 1970/1. sz.

9. *Szmeleje polzovatysza vozmozsnosztyami. Novij mir.* 1970/11.

10. *Szlovo v poezii i proze. Voproszi lityeraturi,* 1972/6. sz.

11. *Problemi poetyiki Dosztojevszkovo.* 3. kiadás. Hudozsesztvennaja lityeratura, Moszkva, 1972.

12. *Iszkussztvo szlova i narodnaja szmehovaja kultura* (Rable i Gogol). — In: *Kontext 1972. (Lityeraturno-tyeoretyicseszkije isszledovanyija),* Nauka, Moszkva, 1973.

13. *K esztyetyike szlova.* — In: *Kontext 1973. (Lityeraturno-tyeoretyicseszkije isszledovanyija),* Nauka, Moszkva, 1974.

14. *Vremja i prosztransztvo v romanye. Voproszi lityeraturi,* 1974/3. sz.

15. *Voproszi lityeraturi i esztyetyiki. Isszledovanyija raznih let.* Hudozsesztvennaja lityeratura, Moszkva, 1975.

16. *K metodologii lityeraturovegyenyija.* — In: *Kontext 1974. (Lityeraturno—tyeoretyicseszkije isszledovanyija.)* Nauka, Moszkva, 1975.

17. *Problema tyekszta. Opit filoszofszkovo analiza.* Voproszi lityeraturi, 1976/10. sz.

A kéthetenként megjelenő lengyel *Współczesność* -ban látott napvilágot egy Bahtyinnal folytatott, hangszalagra rögzített beszélgetés szövege: *Wielogsosowość. Rozmowa z Michailem Bachtinem.* Przeprowadzil Zbigniew Podgorzec. — *Współczesność*, Warszawa, 1971. 17—30/X. (21. sz.) (Néhány kutató, így V. V. Ivanov és Sz. G. Bocsarov a felsoroltak mellett Bahtyinnak tulajdonít több, a 20-as—30-as években más neveken megjelent nyelvfilozófiai és irodalomelméleti monográfiát és tanulmányt is. Ld.: V. V. Ivanov tanulmányát, Bibliográfia, II. 34. De mivel nézeteik eddig, valószerűségük ellenére, nem általánosan elfogadottak, kötetünk és a bibliográfia összeállításakor nem vettük őket figyelembe.)

II. Szovjet tanulmányok, bírálatok, recenziók Bahtyin műveiről

1. N. Berkovszkij: Recenzió Bahtyin *Problemi tvorcsesztva Dosztojevszkovo* című munkájáról. *Zvezda,* 1929/7. sz.

2. I. Grosszman—Roscsin: *O poznavajemosztyi hudozsesztva proslovo v „szociologizme" M. M. Bahtyina* (A múlt művészetének megismerhetősége M. M. Bahtyin „szociologizmusában"). *Na litye raturnom posztu,* 1929/18. sz.

3. A. Glagolev: *Novaja knyiga o Dosztojevszkom* (Új könyv Dosztojevszkijről). *Ucsityelszkaja gazeta,* 1929. aug. 8.

4. A. V. Lunacsarszkij: *O „mnogogolosznosztyi" Dosztojevszkovo* (Dosztojevszkij „sokszólamúságáról"). *Novij Mir,* 1929/10. (Magyarul: *A 'sokszólamú' Dosztojevszkij.* A. V. Lunacsarszkij: *Irodalmi tanulmányok.* Gondolat, 1959. 41—74. 1.)

5. (Név nélkül). *M. Bahtyin: Problemi tvorcsesztva Dosztojevszkovo* (Dosztojevszkij művészetének problémái). Recenzió. *Oktyabr,* 1929/11. sz.

6. V. V. Vinogradov: *O hudozsesztvennoj proze.* (A szépprózа). GIZ Moszkva—Leningrád, 1930. 23—33. 1.

7. M. Sztarikov: *Mnogogolosznij igyealizm* (Sokszólamú idealizmus). *Litye ratura i markszizm,* 1930/3. sz.

8. (Név nélkül). *Rable v isztorii realizma* (Rabelais a realizmus történetében). *Vesztnyik AN SZSZSZR,* 1947/5. sz.

9. (Név nélkül): *Preodolety otsztavanyije v razrabotke aktualnih problem litye raturovegyenija* (Küzdjük le az elmaradottságot az irodalom-

tudomány aktuális kérdéseinek kidolgozása terén). *Kultura i zsizny*, 1947. november 20. (32. sz.)

10. V. Kozsinov: *Litye ratura i litye raturovegyenije* (Az irodalom és az irodalomtudomány). *Litye ratura i zsizny*, 1962. március 16. (32. sz.)

11. V. Kozsinov: *Naucsnoszty — eto szvjaz sz zsiznyju* (A tudományosság — élethez kötöttség). *Voproszi litye raturi*, 1962/3. sz.

12. V. Vinogradov — N. Ljubimov— K. Fegyin: *Knyiga, nuzsnaja ljugyam* (Egy könyv, melyre az embereknek szükségük van). *Litye raturnaja gazeta*, 1962. június 23. (74. sz.)

13. A Kukanov—Sz. Konkin: *Problemi poetyiki Dosztojevszkovo* (Dosztojevszkij poétikájának problémái). *Szovjetszkaja Mordovija*, 1964. február 2. (28. sz.)

14. G. Fridlender: *Novije knyigi o Dosztojevszkom* (Új könyvek Dosztojevszkijről). *Russzkaja litye ratura*, 1964/2. sz.

15. A. Dimsic: *Monologi i gyialogi* (Monológok és dialógusok). *Litye raturnaja gazeta*, 1964. július 11. (82. sz.)

16. I. Vasziljevszkaja — A. Mjasznyikov: *Razberjomsza po szuscsesztvu* (Beszéljünk a lényegről). *Litye raturnaja gazeta*, 1964. augusztus 6. (93. sz.)

17. V. Aszmusz — V. Jermilov — V. Percov — M. Hrapcsenko — V. Sklovszkij: *V redakciju „Litye raturnoj gazeti"* (A *Litye raturnaja gazeta* szerkesztőségéhez). *Litye raturnaja gazeta*, 1964. augusztus 13. (96. sz.)

18. A Dimsic; *Voszhvalenyije ili kritykа?* (Magasztalás vagy bírálat?) *Litye raturnaja gazeta*, 1964. augusztus 13. (96. sz.)

19. F. I. Jevnyin: *O nyekotorih voproszah sztyilja i poetyiki Dosztojevszkovo* (K vihodu novih knyig o Dosztojevszkom-hudozsnyike). (Dosz-

tojevszkij stílusának és poétikájának néhány kérdéséről — A Dosztojevszkijről újabban megjelent munkák kapcsán.) Izvesztyija Akagyemii Nauk SZSZSZR, Irodalom- és nyelvtudományi sorozat. 1965. XXIV. köt. 1.

20. L. Subin: *Gumanyizm Dosztojevszkovo i „dosztojevscsina"* (Dosztojevszkij humanizmusa és a „dosztojevszkijizmus)". *Voproszi litye-raturi,* 1965 1. sz.

21. G. Poszpelov: *Preuvelicsenyija ot uvlecsenyija* (A rajongás túlkapásai) *Voproszi litye-raturi,* 1965/1. sz.

22. B. Burszov: *Vozvrascsenyije k polemike* (Újra egy régi vitáról). *Oktyabr,* 1965/2. sz.

23. Sz. Jerjomina: *I vcsera... i szevodnya* (Tegnap is... és ma ismét.) *Moszkovszkij komszomolec,* 1966. március 11.

24. Sz. Konkin: *Glubokoje i originalnoje isszledovanyije* (Mély és eredeti kutatás). *Szovjetszkaja Mordovija,* 1966/6. sz.

25. L. Pinszkij: *Rable v novom oszvescsenyii* (Rabelais — új megvilágításban). *Voproszi litye-raturi* 1966/6. sz.

26. A. Gurevics: *Szmeh v narodnoj kulture szrednyevekovja* (A nevetés a középkori népi kultúrában). *Voproszi litye-raturi,* 1966/6. sz.

27. A. Anyikszt: *Szmeh — gyelo veszjoloje* (A nevetés — vidám dolog). *Tyeatr,* 1967 1. sz.

28. L. M. Batkin: *Szmeh Panurga i filoszofija kulturi* (Panurge nevetése és a kultúra filozófiája). *Voproszi filozofii.* 1967/12. sz.

29. Sz. Konkin: *Zsiznyi navsztrecsu.* K 75-letyiju szo dnya rozsgyenyija M. M. Bahtyina (Befogadni az életet. M. M. Bahtyin 75. születésnapjára). *Szovjetszkaja Mordovija,* 1970. november 15. (270. sz.)

30. V. Sklovszkij: *Franszua Rable i knyiga M. Bahtyina.* (François Rabelais és M. Bahtyin könyve.) — A *Tyetyiva. O nyeszhodsztve szhodnovo* c. könyv fejezete. Szovjetszkij Piszatyel, Moszkva, 1970. (Újabb kiadás: V. S.: *Szobranyije szocsinyenyij v 3 tomah,* 3. köt., Hudozsesztvennaja lityeratura, Moszkva, 1974. 689—727. l.)

31. G. M. Fridlender — B. Sz. Mejlah — V. M. Zsirmunszkij: *Voproszi poetyiki i tyeorii romana v rabotah M. M. Bahtyina.* (A regény poétikájának és elméletének kérdései M. Bahtyin munkáiban). Izvesztyija-Akagyemii Nauk SZSZSZR, Irodalom- és nyelvtudományi sorozat, XXX. köt. 1. szám

32. V. Dnyeprov: *Igyeologicseszkoje i szocialnoje* (Az ideológia és a társadalmiság). *Voproszi lityeraturi,* 1971/1. sz.

33. V. Kozsinov — Sz. Konkin: *M. M. Bahtyin. Kratkij ocserk zsiznyi i gyejatyelnosztyi* (M. M. Bahtyin. Életének és munkásságának rövid vázlata.) *Problemi poetyiki i isztorii lityeraturi* (Szbornyik sztatyej). Szaranszk, 1973. 5—15. l.

34. V. V. Ivanov: *Znacsenyije igyej M. M. Bahtyina o znake, viszkazivanyii i gyialoge dlja szovremennoj szemiotyiki* (M. Bahtyin jelre, megnyilatkozásra és dialógusra vonatkozó elveinek jelentősége a mai szemiotika szempontjából). Trudi po znakovim szisztyemam VI, Tartu, 1973. 5—44. l.

III. M. Bahtyin művei a külföldi kritikában

1. František Kautman: *Kudy vede cesta* (Na okraj knihu M. Bachtine „Problemy poetiky Dostojevskogo"). *Česka literatura,* Praha, 1964/3. 243—252. l.

2. Danuta Danek: *M. Bahtyin. Problemi poetyiki Dosztojevszkovo. Pamiętnik literacki,* Wrocław, 1965, 2. 632—652. l.

3. F. Kautman: *Michail Michajlovič Bachtin a jeho studie o F. Rabelaisovi. Plamen,* Praha, 1966/5. 100—102. 1.

4. M. Nag: *En russisk forskerskjebne. Arbeiderbladet,* Oslo, 1966. július 25. 169. sz. 5, 8. 1.

5. Alexander Bereza: *M. Bahtyin. Tvorcsesztvo Franszua Rable i narodnaja kultura szrednyevekovja i Renesszansza. Pamiętnik literacki,* 1967. 3. 203—212. 1.

6. Jaroslav Kolár: *Lidová smichová kultura v koncepci sovětského vědce. Česka literatura,* 1967/5. 434—443. 1.

7. Julia Kristeva: *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. Critique,* Paris, 1967. április, 239. sz. 438—465. 1.

8. L. Jeremić: *Bahtinov „polifonijski roman". Izraz,* Szarajevo, 1968/1. 25—26. 1.

9. E. Finci: *Polifonijski roman Dostojevskog. Politika,* Beograd, 1968. 22/9.

10. Vlastimir Petrović: *Mihail Bahtin. Problemi poetike Dostojevskog. Književnost,* 1969/6. 628—630. 1.

11. A. Rossi: *La concezione „dialogica" e „carnevalesca" della letteratura in Bachtin. Paragone,* Milano, 1968/46. 136—140. 1.

12. *Michail Bachtin: Dostoevski. Libri nuovi,* Torino, 1968. december, 3. sz. 6. 1.

13. Vittorio Saltini: *Dostoevski romanziere polifonico. Espresso,* Roma, június 5. 1. sz. 19. 1.

14. Vittorio Strada: *Stagione feconda. L'Unita,* 1969. június 25.

15. Tito Perlini: *Michail Bachtin. Dostoevskij: estetica e stilistica. Nuova corrente,* Milano, 1969/49. 216—219. 1.

16. Stephen Miller: *Rabelais and His World, by Mikhail Bakhtin. The New York Times Book Review,* 1969. 19/1. 36. 1.

17. Ray Ortali: *Rabelais par un Soviétique. Quinzaine littéraire,* 1969. március 16—31. 69. sz. 13—14. 1.

18. Dominique Desanti: *Un discours poliphonique. Le Monde,* 1970. május 16.

19. J.—F. Revel: *La poliphonie de Dostoievski. L'Express,* Paris, 1970. jún. 15—21. 988. sz. 43. 1.

20. Claude Jannoud: *Par-delà le bien et le mal. Le Figaro littéraire,* 1970. augusztus 10—16. 1264. sz. 22—23. 1.

21. J.—N. Vuarnet: *Les surfaces du texte. Les Lettres françaises,* Paris, 1970. október 7—13. 1354. 12—13. 1.

22. André Dalmas: *Rabelais et la culture populaire selon le critique soviétique M. Bakhtine. Le Monde* 1970. november 27. 15. 1.

23. D. Okáli: *Michal Bachtin o epose a románe. Slovenská literatúra,* XVII. 1970. 6. sz.

24. Julia Kristeva: *Une poétique ruinèe.* In: M. Bakhtine: *La poétique de Dostoievski,* Edition du Seuil, Paris, 1970, 5—27. 1.

25. J. M. Le Clézio: *La revolution carnavalesque. Quinzaine littéraire,* 1971. február 1—15. 11. sz. 3—5. 1.

26. Claude Frioux: *Bakhtine devant ou derrière nous. Littérature,* 1971/1. február, 109—115. 1.

27. Simone Gabay: *Rabelais: des années 30 à 1970. Littérature, 1971/1.* február. 116—119. 1.

28. Matei Călinescu: *Elogiul dialogului. România literară*, Bucureşti, 1971. 11/2. 7. sz. 5. 1.

29. Nicolae Manolescu: *Dostoievski. Luceafârul, Bucureşti,* 1971. február 13. 7. sz. 4. 1.

30. Alfred Heinrich: *Probleme de poeticâ şi teorie a romanului. Orizont,* 1971/5. 72—73. 1.

31. R. Messina: *Michail Bachtin. L'opera di François Rabelais e la cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento. Rassegna sovietica,* Roma, 1971. július-szeptember. 3. sz. 159—161. 1.

32. R. Messina: *Michail Bachtin e la parodia letteraria.* (Appunti.) *Opera aperta,* 1971. december — 1972. március. 19—20. sz.

33. Jerzy Niecikowski: *Sztuka Dostojewskiego. Współczesność,* Warszawa, 1971. 26/12. — 1972. 8/1. 26. sz. 4. 1.

34. Bogdan Owczarek: *Powieść a teoria. Tygodnik kulturalny,* 1971. 5/9. 36. sz. 4. 1.

35. Yves Benot: *Le „Rabelais" de Bakhtine ou l'eloge du rire. La pensée.* 1972. 162. sz. április, 113—125. 1.

36. Fehér Ferenc: *Az antinómiák költője. Dosztojevszkij és az individuum válsága,* Bp., 1972. Magvető, 422—444. 1.

37. Könczöl Csaba: *M. Bahtyin: A regénynyelv előtörténetéhez* — Bevezetés. *Valóság,* 1974/12. 56—57. 1.

38. Könczöl Csaba: *Mihail Bahtyin Tolsztoj* Feltámadásáról — *A tézisregény formaproblémája. Világosság.* 1975/5. 265—266. 1.

39. Könczöl Csaba: *A nyelv eldologiasodása és az irodalom. Mihail Bahtyin irodalomelmélete. Valóság,* 1975/8. 10—25. l.

40. Könczöl Csaba: *Mihail Bahtyin — a viták keresztttüzében.* Literatura, 1975/3—4., 49—66. l.

41. Könczöl Csaba: *A Janus-arcú esztétika.* Nagyvilág, 1976/6. 944—946. l.

42. Peter Pór: *Michael Bachtin: Literatur und Karneval (Zur Romantheorie und Lachkultur); Probleme der Poetik Dostojewskijs.* Beide: Carl Hauser Verlag, München, 1969. — *Literatur und Kritik* (Wien), 1976. júl.—aug. (106—107. sz.); s. 440—442.

MIHAIL BAHTYIN*

Mihail Mihajlovics Bahtyin 1895-ben, régi orosz nemesi családból született Orjolban. Apja, akinek birtoka Bahtyin születése idején már nem volt, banktisztviselőként dolgozott, először Orjolban, később Vilnában (ma Vilniusz), majd Odesszában — Bahtyin itt érettségizett 1913-ban. Még ugyanebben az évben jelentkezett a novorosszijszki (ma odesszai) egyetem bölcsészkarára, ahonnan nem sokkal utóbb a szentpétervári egyetemre lépett át. Érdeklődésének kialakulására itt különösen nagy hatást gyakorolt F. Zelinszkij klasszikafilológus, A. Vvegyenszkij logika-professzor, Ny. Bergyajev filozófus stb. De a legdöntőbb szerepet Bahtyin nézeteinek és tudományos módszerének megszilárdulásában a kultúrtörténet, az esztétika, a filológia, és — mindenekelőtt — a német filozófiai kultúra önálló beható tanulmányozása játszotta. Bahtyin tudományos eszményévé már ekkor, a század elején, „a német filozófiai gondolkodás módszerességének, objektivitásának és következetességének, valamint az orosz szellemi kultúra egyetemes tágasságának és mélységének szerves egyesítése" vált (Kozsinov).

Az egyetem befejezése (1918) után Bahtyin két évet a neveli egységes munkaiskola tanáraként dolgozik. 1920-ban Vityebszkbe települ át. A város ekkoriban országosan is jelentős kulturális központ: az itt létrehozott felsőfokú népművelési intézet a fiatal szovjet kultúra és művészet sok jelentős alakját vonzotta ide. (Itt működött többek között ekkoriban Marc Chagall is.) Bahtyin szívvel-lélekkel kapcsolódott be Vityebszk mozgal-

* Bahtyin életrajzának adatait főleg az eddig megjelent legrészletesebb biográfiai összefoglalóból, V. Kozsinov és Sz. Konkin Bahtyin életét és munkásságát bemutató tanulmányából vettük (In: *Problemi poetyiki i isztorii lityeraturi*, szb. sztatyej; Szaranszk, 1973.).

mas kulturális életébe: világirodalmi és esztétikai kollégiumok sorát vezette, számos nyilvános előadást és fakultatív irodalmi kört szervezett és vezetett. Itt került szoros baráti kapcsolatba két — évtizedekre elfelejtett s napjainkban újra felfedezett — tanítványával, Medvegyevvel és Volosinovval; „Bahtyinnal folytatott filozófiai és pszichológiai, filológiai és esztétikai beszélgetéseikből később könyvek és tanulmányok egész sora született" (Kozsinov) *

1923-ban Bahtyin súlyos csontvelőgyulladást kap, ami vityebszki tevékenységének félbehagyására kényszeríti. Visszaköltözik Pétervárra, ahol ezek után a Művészettörténeti Intézetnek és az Állami Kiadónak végez munkákat. 1924-ben, a — részben Gorkij által irányított — *Russzkij szovremennyik* című folyóirat megrendelésére írja első nagy munkáját, *K voproszam metodologii esztyetyiki szlovesznovo tvorcseszt va* (a. m.: „A nyelvi művészet esztétikájának módszertani kérdéseihez") címmel, amelyben — közvetve a „formális módszer" körül ekkor folyó vitákhoz kapcsolódva — az irodalomtudomány számos elméleti alapkérdésének mélyebb megvilágítására törekszik. (E nagy tanulmány részlete *A szó esztétikájához* c., kötetünkben közölt munka.)

1929-ben jelenik meg Bahtyin első munkája, a *Problemi tvorcseszt va Dosztojevszkovo* ('Dosztojevszkij munkásságának problémái') c. könyv; 1930-ban két kisebb tanulmánya lát (előszóként) napvilágot Tolsztoj drámáiról és *Feltámadás*áról.

A Dosztojevszkij-könyv újabb kiadásáig, 1963-ig Bahtyintól egyetlen munka sem jelenik meg.

1930-tól Bahtyin a Szibéria és Kazahsztán határán fekvő Kusztanaj városban élt. Itt kezdett behatóbban foglalkozni a regénystílus elvi kérdéseivel. Ennek eredményeként született meg 1934—35-ben *A szó a regényben* című nagy tanulmánya (ennek első fele a kötetünkben közölt,

* Nem érdektelen, hogy Bahtyin ez idő tájt ismerkedett meg Lukács György *A regény elmélete* c. művével, — amely a szerző eredeti elgondolása szerint egy Dosztojevszkij-könyv bevezetése lett volna. Mint egyik tanítványának és közeli munkatársának (Sz. G. Bocsarov) elmondotta, Lukács munkája olyan mély benyomást tett rá, hogy jelentős részét még a 20-as években le is fordította. A fordítást azonban végül nem fejezte be, kézirata pedig később elkallódott.

A szó költészetben és a prózában c. munka). Ugyancsak itt kezdi el Rabelais-kutatásait is.

Bahtyin 1936-ban egy évet a szaranszki pedagógiai főiskolán dolgozott; 1937-ben munkáját kénytelen volt félbeszakítani, ettől kezdve a Moszkva környéki Kimriben élt. Itt fejezte be könyvét a XVIII. századi német Erziehungsroman-ról, melynek kézirata utóbb elkallódott. Ugyancsak itt írta a *Formi vremenyi i hronotopa v romanye* ('Az idő és a kronotoposz formái a regényben') c. nagy tanulmányát 1937—38-ban (részletét, *A tér és az idő a regényben* címmel kötetünk tartalmazza).

1940-től A Szovjet TA Világirodalmi Intézete irodalomelméleti és esztétikai tagozata munkájában vesz részt. Itt hangzott el, előadás formájában, először *A regénynyelv előtörténetéhez* című tanulmánya. Ugyancsak 1940-ben fejezte be a Rabelais-monográfia első változatát. A háború után, 1945-ben Bahtyin visszatelepül Szaranszkba, a mordvin SzSzK fővárosába. 1946-ban nyújtotta be a Szovjet TA Világirodalmi Intézetéhez, doktori disszertáció gyanánt, Rabelaisról írott nagy monográfiáját, amely 1965-ben jelent meg.

1957-ben a Mordvin Állami Egyetem orosz- és világirodalmi tanszékének élére került. Itt működött 1961-ig, amikor nyugdíjba vonult. 1969-ben, egészségi állapota miatt, elhagyta Szaranszkot, és egy Moszkva-környéki gyógyintézetbe költözött.

1963-tól rendszeresen jelentek meg régi és eddig kéziratban hagyott művei, ill. a Dosztojevszkij-monográfia. Ez utóbbi, az újabb kiadást követően nem sokkal, megjelent horvátul, olaszul, japánul, franciául (két fordításban egyszerre), románul, lengyelül, németül is. Az 1965-ben publikált Rabelais-monográfia külföldi kiadása sem váratott sokáig magára: négy éven belül jelent meg az USA-ban, az NSZK-ban és Franciaországban.

Bahtyin kisebb tanulmányainak terjedelmes gyűjteménye 1975-ben jelent meg a Hudozsesztvennaja Lityeratura kiadónál. Szerzőjük azonban fél évszázados munkásságának ezen összefoglalását már nem foghatta kézbe: 1975 márciusában, hosszú betegség után, Moszkvában meghalt. A Szovjet Írószövetség titkársága bizottságot hozott létre tudományos hagyatékának gondozására és megjelentetésére.

TARTALOM

A szó esztétikájához 5
Dosztojevszkij poétikájának problémái 29
A szerző előszava 29
I. Dosztojevszkij polifonikus regénye a szakirodalom tükrében 31
II. A hős és a szerző viszonya a hőshöz Dosztojevszkij művészetében 83
III. Az eszme Dosztojevszkijnél 119
Lev Tolsztoj: Feltámadás 149
A szó a költészetben és a prózában 173
A regénynyelv előtörténetéhez 217
A tér és az idő a regényben 257
A népi nevetéskultúra és a groteszk 303
A szó művészete és a népi nevetéskultúra (Rabelais és Gogol) 353

Függelék *(Könczöl Csaba)*

Jegyzetek 367
Bibliográfia 381
Mihail Bahtyin 391

Kiadja a Gondolat, a TIT kiadója
Felelős kiadó a Gondolat Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő: Bakcsi György
Műszaki vezető: Kálmán Emil
Műszaki szerkesztő: Hodu Pálné
A borító- és kötésterv Panner László munkája
Megjelent 3000 példányban
24,75 (A/5) ív + 2 oldal melléklet terjedelemben
Ez a könyv az MSZ 5601-59 és 5602-55 szabványok szerint készült
76-341 — Szegedi Nyomda

DEBRECENI EGYETEMI KÖNYVTÁR
Lelt. 5288-1977.

30

161564