

A „SZÁNDÉK ALLEGÓRIÁI”

AZ IDENTITÁS MÍTOSZAI DOSZTOJEVSZKIJ ÖRÖKÉBEN

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
az irodalomtudományban

Írta: Reichmann Angelika okleveles tanár

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok doktori iskolája
(Magyar és összehasonlító irodalomtudomány programja) keretében

Témavezető: Dr. Hajnádý Zoltán, az MTA doktora

.....

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.....
tagok: Dr.....
Dr.....

A doktori szigorlat időpontja: 200.....

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 200.....

Tartalom

Tartalom.....	i-ii
Bevezetés.....	1
Mítosz, miticitás, karnevál, identitás.....	11
Hat olvasó keres egy hőst	
Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: <i>Ördögök</i>	39
Sztavrogin gyónása – explicit és implicit mítosz.....	41
<i>Az „Aranykor”</i>	42
<i>„Tükröm, tükröm...” – Narcissus mítosza</i>	49
A szoláris hős mítosza.....	78
<i>Mitoszváltozatok</i>	79
<i>Pokoljárás</i>	90
Narcissus tragédiája.....	104
<i>Narcissus tükrei II.</i>	104
<i>Szövegtükrök – Sztavrogin megírása és olvasása</i>	112
Összegzés.....	118
(Tükör)képírás-olvasás	
Andrej Belij: <i>Az ezüst galamb</i>	119
Darjalszkij, „a gyermek a tó tükreben”.....	123
<i>Elsuhanó víztükörszilánkok – az ezüst galamb</i>	124
<i>„A szó mítosza”</i>	132
<i>Az elnyelő tükör</i>	144
Az Apa szent szövege: az ikon.....	155
Összegzés.....	171
Mitikus olvasatok Rabelais tükreben	
John Cowper Powys: <i>Wolf Solent</i>	173
Az olvasó olvasása.....	176
Mitikus olvasatok – Wolf Solent „mitológia”-ja.....	189
<i>A hős és a keresés mítosza</i>	190
<i>Narcissus mítosza, avagy „mitológia”, tükör és identitás</i>	196
Karnevalizált olvasatok.....	209

<i>A széttépett anyai test és az elnyelő anyaföld.....</i>	210
<i>Dorset – Az apa szülőföldjének testére írt történet.....</i>	218
Összegzés.....	243
Összegzés.....	244
Felhasznált irodalom.....	252
Illusztrációk jegyzéke.....	269

Bevezetés

Dosztojevszkij, Andrej Belij, John Cowper Powys – egy orosz klasszikus és szellemi örökségéhez vissza-vissza térő két modernista, akiket talán az irodalmi előd személyén kívül semmi nem köt össze. Esetükben még a modernizmus is más-mást jelent: míg Andrej Belij műveinek jó része az orosz irodalomtörténetekben a nyugat-európaiaktól eltérően a modernizmushoz sorolt szimbolizmus égisze alatt született¹, addig Powys első jelentősebb alkotásai az angol modernizmus csúcspontján jelentek meg, hogy aztán késői írásaiban határozottan a posztmodern irányába mozduljon el². Talán éppen ezért lehet önmagán túlmutató jelentőségű Andrej Belij *Az ezüst galamb* (1909) és John Cowper Powys *Wolf Solent* (1929) című regényének párhuzamba állítása: mindkettő felfogható az *Ördögök* (1873) különböző olvasataként két jórészt különböző regénypoétikai paradigmába és kultúrkörbe helyezve. *Az ezüst galamb* esetében az intertextuális kapcsolatra utaló elsődleges tényező maga a cselekmény: akárcsak az *Ördögök*ben, itt is mitikus/misztikus foglalatba burkolt politikai összeesküvésről van szó, melynek középpontjában a Sztavroginban (is) megtestesülő Dosztojevszkij-hőstípus késői leszármazottja, az identitását kereső Pjotr Darjalszkij áll, hogy végül tehetetlen áldozatává váljon. A *Wolf Solent*, ezzel ellentétben, a felszínen csupán néhány konkrét allúzió keresztül kötődik Dosztojevszkij műveihez, részben *A Karamazov testvérek*hez, részben pedig az *Ördögökhöz*. Powys művének cselekménye mentes mindenféle politikai irányultságtól: az önreflexív szövegrészletekben gazdag regényben éppen a címszereplő identitása jelenti az egyik központi problémát. A jórészt ellentmondó intertextuális utalásokon keresztül definiált Wolf Solent értelmezésében jelentős helyet foglal el azonosulása Ivan Karamazovval és a regényt záró „látomása” a szaturnuszi aranykorról, mely egyértelműen párhuzamba állítható Sztavrogin gyónásának (és Verszilov álmának³)

¹ Míg az angol „Modernism” kb. a szimbolizmust elutasító nyugat-európai avantgarde-nak felel meg kronológiailag és részben esztétikáját tekintve is (Cuddon 551-552), addig az orosz modernizmus három fő irányzata a szimbolizmus, a specifikusan orosz akmeizmus és a futurizmus (Szilárd, „Az orosz irodalom” 192-234). Piszkunov értelmezésében a Belij *Moszkva* című kötetét alkotó regénytrilógia már nem az impresszionizmus, hanem az expresszionizmus stílusirányzatához tartozik (Пискунов, „Сквозь огонь диссонанса” 36-37).

² Janina Nordius *‘I Myself Alone’: Solitude and Transcendence in John Cowper Powys* című monográfiájában rámutat, hogy kései regényeiben, különösen a *Poriusban* Powys mintegy előfutára a századvégi posztmodernizmusnak (2). Joe Boulter *Postmodern Powys – New Essays on John Cowper Powys* című tanulmánykötete ennél kissé radikálisabb megközelítést ígér – legalábbis címében. Elemzésében rámutat, hogy Powys és néhány posztmodern teoretikus témáiban és technikájában párhuzamok fedezhetők fel, melyek közül a legfontosabb a szó tág értelmében vett pluralizmus (5).

³ A szó szerint megegyező szövegrészek: Ф. М. Достоевский, *Бесы, Роман в трех частях – Бесы: Антология русской критики*, szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараксина (Москва, Согласие, 1996), 273-274, és Ф. М. Достоевский, *Подросток – Роман* (Минск, Народная асвета, 1986), 465-466. A két részlet azonosságára pl. V. L. Komarovics is felhívja a figyelmet – igaz, ez számára annak bizonyítéka, hogy Dosztojevszkij nem a kiadó nyomására hagyta ki az *Ördögökből* a

Claude Lorraine – a *Wolf Solent*ben szintén hangsúlyozottan a képek aranyló fényei miatt említésre kerülő (74; I/100)⁴ – festészetéhez kötődő részletével. Közelebbi elemzés azonban a három regény problematikájának és mitopoétikai szerkezetének sokkal alapvetőbb hasonlóságait fedheti fel.

Az *Ördögök* (üres?) középpontját Sztavrogin rejtélyes identitása képezi, jórészt annak köszönhetően, hogy minimális beszédtevékenységének⁵ következtében szinte kizárólag a narrátor és a többi szereplő diskurzusán keresztül jelenik meg. E szövegekben a számára előírt hely a mitikus hősé – olyan szerep, amelyet nem tud és nem akar betölteni. Ugyanakkor a regény cselekménye igen gazdag a karnevalizáció külsődleges elemeiben (Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского* 199), amelyek a polifonikus szerkesztésmóddal és a narráció sajátosságaival egyetemben aláássák e heroikus történeteket. Gyakorlatilag csak Sztavrogin gyónása és halála előtt írt levele jelenthetnek olyan autentikus narratívákat, amelyekben identitására fény derülhet, azaz szubjektumként létrejöhet. Sztavrogin öndefiníciójának egyik sarkalatos pontját explicit módon egy mitikus szöveg, az aranykor látomása jelenti. Ugyanakkor a vallomást – és egyben Sztavrogin identitását – implicit módon egy másik mitikus narratíva, Narcissus története strukturálja, mely a karnevál és a polifónia elemeivel egyetemben szintén az aranykor mítoszának implikációból összeálló látszólag koherens identitás egységét ássa alá.

Az ezüst galambban Darjalszkij akarata ellenére válik részévé egy végső soron szentségtelenként lelepleződő profán Szentháromságnak s ezáltal tevékeny szereplővé a keresztény megváltástörténet újrajátszásának elkerülhetetlenül karneválba – és tragédiába – fulladó kísérletében. A regény elbeszéléstechnikája ismét csak problematikussá teszi mind a cselekmény elemeinek, mind Darjalszkij identitásának kérdését, mivel a szöveg alacsony narratív kompetenciájú elbeszélőjének/elbeszélőinek szövege szinte észrevétlenül mosódik össze Darjalszkij átélt beszédben megjelenő önreflexív meditációival⁶. Mindez olyan állandó oszcillációt eredményez egymást gyakorlatilag kizáró interpretációk között, amely magát a

máig oly vitatott fejezetet: érvelése szerint egy olyan nagy író, mint Dosztojevszkij, nem tenné bele két regényébe is szó szerint ugyanazt a terjedelmes szövegrészletet (Комарович 572-573).

⁴ Itt és a továbbiakban a *Wolf Solent*re vonatkozó tartalmi utalások esetében a zárójeles oldalszámok közül az első az angol kiadásra [John Cowper Powys, *Wolf Solent* (Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1964)], a második a magyarra [John Cowper Powys, *Wolf Solent*, ford. Vajda Endre, 1-2. köt. (Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1959)] vonatkozik.

⁵ Kovács Árpád szintén kiemeli Sztavrogin alakjának e sajátosságát (Ковач 250), mely elemzésében ahhoz vezet, hogy Sztavrogin „eszmélését” nem szavainak, hanem a „противоположный жест” terminusának kontextusában követi végig (230-277). A „противоположный жест”-et párhuzamba állítja az action gratuite-tel. Ez utóbbi jelenti Fehér Ferenc elemzésében Sztavrogin lényegét, hiszen „ő ennek az elvnek a legnagyobb megtestesülése Dosztojevszkij életművében, egyszersmind a princípium ’ösjelensége’ (216).

⁶ Szilárd Léta „Az orosz szimbolisták prózája” című tanulmányában szintén rámutat a narráció problematikusságára *Az ezüst galambban*, melynek központi momentumát a „különböző elbeszélői maszkok ütköztetésében” és a „különböző stilisztikai egységek parodisztikus keverésében” látja, s melyet elválaszthatatlannak tart „a szöveg szubjektumának” kérdésétől (260).

szimbolista regénypoétikát és esztétikát látszik aláásni – azt a diskurzust, amely éppen a szimbólumon és a mítoszalkotáson keresztül megvalósuló „életalkotást”⁷, azaz a szubjektum öntételezését hirdeti, s amelyet Darjalszkij, a költő vall. E nárcisztikusként lelepleződő identitás-narratíva, melyből Darjalszkij kétségbeesetten keres kiutat látszólag akár a nyelv határain kívülre kerülés árán is, végső soron mégis az identitás definiálásának egyetlen módjaként tételeződik a regényben.

Powys regényének már a címe is utalásként fogható fel, hiszen a *Wolf Solent* egyik olvasatában nem más, mint a címben szereplő és egyben a narratív tudatot is meghatározó identitás meghatározására tett kísérlet – illetve kísérletek sorozata. Wolf Solent identitástörténeteinek metanarratíváját rejtélyes „mitológiája” képezi, ám az általa létrehozott mitikus olvasatok állandó ellentétbe kerülnek a regény cselekményének karneváli elemeivel, miközben állandó „önolvasása”, azaz önreflexiója identitásának egyetlen „hiteles” narratívájává Narcissus történetét teszi. A tudatosan mitizáló szereplő és az egyes szám harmadik személyű személytelen narrátor hangja szinte elválaszthatatlanul olvad össze, ami felszámol minden fix tájékozódási pontot a meghasadt identitású narratív tudat (Nordius, *‘I Myself Alone’* 6) által létrehozott szövegben. Az olvasás és írás nyíltan tematizálódik a regényben Wolf Solent mitikus identitáskeresésének elemeként: nem csak a neurotikus olvasó⁸ testesül meg benne, hanem Dorset történetének megírásán keresztül az író is. Bár a folyamatos tükröződés alapvetően a két orosz regényhez hasonlóan egyszerre klausztrófobikus és végtelen teret hoz létre a regényben, Wolf Solent, Sztavroginnal és Darjalszkijjal ellentétben nem a halált választja a folyamat egyetlen lehetséges lezárásaként: Powys a status quo tudomásulvételével tesz kísérletet egy olyan alternatíva felajánlására, amely a karnevál lehetőségeinek kihasználására és a nárcizmus tényének alaphelyzetként – sőt, az identitás létrejöttét egyedül lehetővé tevő feltételként – való elfogadására épül.

Dosztojevszkij, Belij és Powys munkássága között az utóbbiak nem szépirodalmi alkotásaiban és részben a szakirodalomban is jól dokumentált filológiai kapcsolat áll fenn. Andrej Belij Dosztojevszkijhez való viszonya – mint oly sok más témáról kifejtett indulatos kritikai véleménye is – notóriusan szélsőséges végletek között ingadozott, s e folyamatban éppen *Az ezüst galamb* megírásával párhuzamosan, s éppen az *Ördögök* című regényről megfogalmazott álláspontjában kicsúcsosodóan drámai változás állt be. Leonyid Dolgoplov kissé apologetikusan, az orosz irodalom egyik óriását félreolvasó másik óriását mentetve, Lavrov jóval tárgyilagosabban szentel monográfiájában rövidebb kitérőt e viszony

⁷ Ld. Nagy István, „Az orosz szimbolizmus irodalomszemlélete,” *Az orosz szimbolizmus – Helikon – Világirodalmi figyelő* XXVI (1980/3-4): 211-226.

⁸ Vö. Roland Barthes, *A szöveg öröme – Irodalomelméleti írások*, ford. Babarczy Eszter, Kovács Sándor et al. (Budapest, Osiris Kiadó, 2001). Barthes „olvasási neurózisról” (114) beszél és négy olvasótípust különböztet el. Wolf Solent talán a hisztérikushoz áll a legközelebb, de egyik csoportba sem sorolható be egyértelműen.

bemutatásának és interpretálásának (Долгополов 106-110; Лавров, *Андрей Белый* 114-115, 268-270). Utóbbi külön tanulmányban követi nyomon Belij Dosztojevszkijről alkotott véleményének állomásait a szerző publicisztikai írásaiban az 1900-as évek első évtizedében (Лавров, "Достоевский в творческом сознании Андрея Белого"), s nem kisebb fontosságot tulajdonít e folyamatnak, mint hogy Belij „szellemi önmeghatározásában”⁹, önálló írói arculatának kialakulásában alapvető szerepet játszott (131). Belij 17 éves gimnazistaként „falja fel” Dosztojevszkij nagyregényeit néhány nap alatt, hogy aztán elkeseredetten védelmezze a bálványként imádott óriást apjával szemben, aki a „betegesség” vádjával illeti az író (132-133). Az ifjonti elragadtatás Merezszkovszkij *Tolsztoj és Dosztojevszkij* című művének hatására ölt intellektuálisabb formát, s e könyv határozza meg később az érett Belij Dosztojevszkij-olvasatát is (133). Az 1905-ös „Ibsen és Dosztojevszkij” című tanulmány (Белый, *Символизм как миропонимание* 195-201) hatalmas fordulópontot jelent: a forradalom után megjelent cikkben Belij elkeseredett harcba kezd a „dosztojevcszinával” (Лавров, „Достоевский” 137). Merezszkovszkijjal ellentétben nem hajlandó az író a nemzet prófétájaként értékelni, regényeiben az epileptikusságot, a lelki összeomlás, a kocsmajelenetek ábrázolásának számára visszataszító elemeit hangsúlyozza, s egyben elmarasztalja Ibsennel szemben (Лавров, „Достоевский” 138-142), az általa kijelölt irányvonalat zsákutcának, elnyelő „mocsárnak” (Белый, *Символизм* 196) érzi. Főként a szimbolisták poétikájában és esztétikájában kulcsfontosságú szerepet betöltő, figuratív értelemben vett „muzikalitás” hiánya miatt marasztalja el Dosztojevszkijt: egyszerűen „botfűlűnek” titulálja (Белый, *Символизм* 196). Belij szemléletváltása egybeesik részben egy válságos történelmi időszak, részben magánéletének egyik legválságosabb és hosszú évekig húzódó periódusának kibontakozásával. Mint Lavrov rámutat, „Andrej Belij Dosztojevszkijjal folytatott harca bizonyos mértékig saját magával folytatott harc volt; Dosztojevszkij meghaladása azon kísérletének szublimációja volt, hogy kitörjön abból a kritikus, tragikusan eltompult lelkiállapotból, mely hol erősödött, hol gyengült, de amelytől Belij több éven keresztül nem tudott véglegesen megszabadulni” (Лавров, „Достоевский” 143). Dosztojevszkij fenyegető „hasonmásként” jelenik meg e harcban (143), mely 1908-ban az *Ördögök* című regény elleni kirohanásban csúcsosodik ki (146). Az elhíresült jelenetet egyetlen szemtanújaként Valentyinov örökíti meg memoárjában (idézi Лавров, „Достоевский” 146-147; Эткинд, *Хлыст* 392-394): Belij, miután külön e célzattal elrángigálja Valentyinovot az Ivanov-gyilkosság színhelyére, illusztrációként az *Ördögök* egy példányával a hóna alatt nem kevesebbet állít, mint hogy a regényben Dosztojevszkij

⁹ A magyar kiadásban meg nem jelent angol és orosz művekből itt és a továbbiakban saját fordításomban idézek.

szócsöveként megjelenő Satovot, a reakció képviselőjét a forradalmároknak meg kellett ölniük, azaz helyesli a Nyecsajev-féle anarchista kör által elkövetett gyilkosságot. Ekkoriban Dosztojevszkijjal és az *Ördögökkel* folytatott polémia részeként regényt tervez, mely soha nem kerül megírásra, viszont a néhány évvel később született *Pétervár* egyik legalapvetőbb intertextusát éppen ez a Dosztojevszkij-regény képezi (Szilárd, „A. Belij prózája sajátosságának kérdéséhez” 122) – az 1908-ashoz képest drasztikusan megváltozott felhangokkal. Belij szélsőséges, az anarchizmust is elfogadó revolucionizmusa 1909-re a múlté, s 1910-ben megjelenik a Dosztojevszkijt (majdnem) Tolsztojjal egy szintre helyező, „a teurgia glóriájával ékesítő” (Лавров, „Достоевский” 150), s mintegy rehabilitáló „Az alkotás tragédiája – Dosztojevszkij és Tolsztoj” (Белый, „Трагедия творчества – Достоевский и Толстой”) című tanulmánya. Belij a két szerző munkásságát a szimbolisták fiatalabb nemzedéke számára alapvető fontosságú „életalkotás” fogalmának tükrében értelmezi – már amennyire a szélsőségesen szubjektív hangvételű tanulmánnyal kapcsolatban egyáltalán ezt a kifejezést használni lehet. Már a két író tárgyalása közötti éles stilisztikai különbség is sokatmondó: Dosztojevszkij művészetének értékelésében – melyben Belij szerint végül a művész elpusztítja az embert (Белый, „Трагедия творчества” 399) – még a kritikai értelmezéshez közeli módszerességgel sorolja fel és illusztrálja példákkal az író poétikájának főbb elemeit, azaz Dosztojevszkij a racionális, tudományos igényű diskurzuson belül is megközelíthető számára, ám mindenképpen némi kritikai éllel. Ezzel ellentétben Tolsztoj az emberben a művészt elpusztító (Белый, „Трагедия творчества” 399) pályafutásáról, mely hallgatásban és halálában teljesedik ki, csak mélységesen patetikus, gyakorlatilag mindenféle konkrét elemzési kísérletet nélkülöző lírai vallomásban képes írni. Dosztojevszkij, talán az ifjúkori bálványozás visszahatásaként, az az író marad, akivel soha nem tud megbékélni, nem tudja fenntartás nélküli tiszteletét, vagy éppen műveire tett alapvető hatását felvállalni.

Az 1909-ben írt *Az ezüst galamb* tehát éppen a mélypontot követő átértékelés részeként jelentkezik Belij Dosztojevszkijjal folytatott polémiajában (Эткинд, *Хлыст* 408), melyre a cselekmény párhuzamai mellett az eredeti folyóirat-kiadásban még szereplő, s a későbbiekben valószínűleg az ötödik fejezet elől csak figyelmetlenségből kimaradó cím (Elsworth, „A Note”, 26, 29) is utal: „Бесы”, azaz „Ördögök”¹⁰. A szakirodalomban, bár Dosztojevszkij hatása Belijre közhelynek számít, a két regény kapcsolata általában magától értetődő tényként szerepel, s éppen ezért néhány, elsősorban a regény cselekményére, azaz a politikai provokációra és gyilkosságra vonatkozó megjegyzésen (pl. Эткинд, *Хлыст* 399),

¹⁰ Sajnálatos módon, noha mind a hivatalos magyar, mind az angol fordításban az ötödik fejezet címmel jelenik meg – szemben a standard orosz kiadásokkal, amelyek csak a jegyzetekben említik meg a harmadik és az ötödik fejezet címét (Богомолов, „Комментарии” 402) –, az allúzió mindkét esetben elvész: az orosz fejezetcím egybeesik a Dosztojevszkij-regényével, a magyarban „Árnyak” (Belij, *Az ezüst galamb* 239), az angolban „Demons” (Bely, *The Silver Dove* 180) szerepel.

illetve szórványosan a narráció hasonlóságaira utaló tömör kijelentésen (pl. Бахтин, "Белый" 329) kívül nem kerül részletezésre. Mintha kötelező érvényűvé vált volna a Belij öninterpretációja (Белый, „Гоголь и Белый” 321; "Луг зелёный," *Символизм как миропонимание* 328-334) által kijelölt irányvonalon haladni, a komparatistika területén uralkodóvá vált *Az ezüst galamb* kizárólagosan Gogol-stilizációként, elsősorban a „Szörnyű bosszú” című elbeszélés (Гоголь, *Вечера* 198-237; Gogol, *Művei* 140-179) (félre?)olvasásaként való interpretációja. Az egyetlen, ám annál markánsabb kivételt talán Alekszandr Etkind lebilincselő pszichoanalitikai megközelítése jelenti. Interpretációjának vezérfonalát a madármotívumok követése szolgáltatja, melyek alapján Belij „körtörténetében” *Az ezüst galamb* egyrészt igen erős kasztrációs félelmet, másrészt Puskin – azaz az orosz irodalom Aranykorának – hatásától való szorongást (a la Harold Bloom) dokumentáló írás¹¹. Etkind a XIX. sz-i és századfordulós orosz irodalom klasszikus (és kevésbé klasszikus) irodalmi és filozófiai alkotásainak olvasata kapcsán a nemzeti identitás meghatározásának problémakörében fed fel a szektánsság motívumához kapcsolódóan alapvető pszichológiai mozgatórugókat és összefüggéseket (Эткинд, *Хлыст* 389-453). A releváns alkotások között éppúgy kiemelkedő helyet foglal el Dosztojevszkij Belij Gogol-olvasatát felvállaltan beárnyékoló „A háziasszony” című elbeszélése (*Elbeszélések és kisregények* 345-428; Белый, „Гоголь и Белый” 321), mint az *Ördögök*. Részben Etkind olvasatát kiindulópontként felhasználva elmondható, hogy *Az ezüst galamb* mind cselekményét, mint mitopoétikus szerkesztését, mint pszichoanalitikai vonatkozásait tekintve – láthatóan Belij számára ugyancsak bevallhatatlanul – legalább olyan közel áll Dosztojevszkij, mint Gogol elsősorban a regény narrációját meghatározó világához. Dosztojevszkij és az *Ördögök* az emberi lélek kaotikus mélységeit és egyben a szubjektum végletes önmagába zártságát mitikus narratívákban megörökítő szövege az a – leküzdhetetlen – árnyék, amelytől a művészet teurgikus, „életalkotó” funkcióját valló Belij látszólag képtelen elmenekülni.

¹¹ Az egymással is összefüggő jelenségek felfedésének egyik kiindulópontját az arany? bádög? vörös? kakas motívumának elemzése szolgáltatja Puskin „Mese az aranykakasról” („Сказка о золотом петушке,” Пушкин 404-410) című írásának contextusában. Etkind a nyíltan felvállalt gogoli hatás mellett Puskin „elfojtás alá eső”, ám annál makacsabbul visszatérő hatását fedezi fel Belij ezen szövegében (is), mégpedig egy olyan szöveg motívumainak megjelenésében, amely olvasatában az orosz irodalomban a szektáns mozgalmak, konkrétan a szkopcok (öncsonkítók) reprezentációjának egyik alapszövege. Belij regényét anti-utópiaként olvassa: az utópia megvalósulásának feltétele a kasztráció, az identitás felszámolása az anyával való vérfertőző egyesülésben, amely az egyén hangsúlyozásával ellentétben a közösséghez való tartozást helyezi előtérbe, és a „megcsalást”, a kitörést lehetetlenné teszi. A kakas, mely a regényben Darjalszkij lelkének éppúgy metaforája, mint ahogy Kugyejarovhoz is hozzákapcsolódik, fallikus szimbólum, melynek elválása – Darjalszkij esetében a tó mélyében való eltűnése, Kugyejarov esetében lábra kelése és vidám szaladgálása az erdőben – Etkind olvasatában a kasztráció motívumára utal. Az anyafigura természetesen éppoly metaforikus, mint maga a kakas és a kasztráció: Oroszország Anyácskát, a Nedves Földanyát, az Örök Nőiséget vagy Sophiát egyaránt jelölheti. A szektánsság contextusában – a szlavofil és az ún. talajosság irányzatainak kapcsán – nyilván az első kettő releváns (Эткинд, *Хлыст* 389-453).

Powys esetében, bár csodálata Dosztojevszkij iránt fenntartás nélküli és töretlen, sokkal kevésbé konkrét párhuzamokról, mint Dosztojevszkij regényművészetével folytatott állandó dialógusról lehet beszélni. A *Wolf Solent*hez 1960-ben utólag írt előszavában Powys nem csak a regény önéletrajzi vonatkozásaira mutat rá, hanem ezen belül arra is, hogy leginkább az olvasáshoz való viszonyuk hasonlatossága köti Wolf Solent alakjához. Ezen belül pedig kulcsfontosságú momentumként jelenik meg az az anekdotikus történet, amelyben elmeséli, hogy még kisiskolásként hogyan ismerkedett meg Dosztojevszkij művészetével, akit élete alkonyán is nemes egyszerűséggel „a világ legnagyobb regényírója”-nak nevez (Powys, “Preface” 11). Egy életen át tartó lelkesedésének tanúbizonysága nem csak az 1938-ban, azaz kilenc évvel a *Wolf Solent* után megjelent *The Pleasures of Literature* Dosztojevszkijről szóló fejezete (87-101), hanem a terjedelmes művet át- meg átszövő Dosztojevszkij-utalások is, majd az 1946-ban külön Dosztojevszkijnek szentelt kötet (*Dostoievsky*). Powys sokkal inkább személyes vallomásként, mint irodalomkritikai műként olvasható tanulmánykötetében Dosztojevszkij speciális értelemben felfogott realizmusát (*The Pleasures of Literature* 87), regényeinek apokaliptikusságát (89), különleges, „a misztikus ekstázis és az érzéki szertelenség” skáláján mozgó pszichológiai atmoszféráját (89), „irtózatosan groteszk” (91) jellegét emeli ki. Hangsúlyozza, hogy noha műveiből hiányoznak a hétköznapi élet képei, csodálatos pillanatképeket rajzol a természetről (91). Powys személyes véleménye az, hogy Dosztojevszkij regényeinek atmoszférája nem a nagyvárosi történetekben, hanem az „névtelen vidéki kisvárosok” megrajzolásában, azaz *A Karamazov testvérekben* és az *Ördögökben* teljeseedik ki (92). Természetesen nem hagyhatja említés nélkül Dosztojevszkij jellemeit: kiemeli azokat, akik az író „prófétai filozófiájának” megtestesítői, mint Aljosa Karamazov, és a „gonosz jellemeknek” azt a különleges, „titokzatos” típusát, amelyekben a jó és a rossz „megdőbbentő közelsége” kerül bemutatásra – kimondva-kimondatlanul – a tudattalan ábrázolásával, s amelyhez Sztavrogin is tartozik (96-97). Az *Ördögök*, illetve az odúlakó típusának fontosságára utal azon megjegyzése, mely szerint „a legfontosabb részek Dosztojevszkij összes művében” – a „Feljegyzések az egerlyukból” egy részletét leszámítva – Kirillov és Satov „megkínzott kiáltásai” (101).

Mindemellett a szakirodalomban Dosztojevszkij és Powys konkrét műveinek összehasonlító elemzése lefedetlen terület: az általános megjegyzéseken túl, melyek szerint Powys Dosztojevszkijhez hasonlítható – mint ahogy sok mindenki máshoz is (pl. Hamvas 63) – a róla szóló tanulmányok nem foglalkoznak ezzel a témával. Ezen kijelentést némileg konkretizálva elmondható, hogy a *Wolf Solent* éppen a főhős identitásának problematizálásán keresztül folytat dialógust Dosztojevszkijjal: a regény főszereplője gyakorlatilag az egyik(?) legfontosabb dosztojevszkiji „típus”, az odúlakó folytatása, melyhez a „Feljegyzések az

egérlyukból” című elbeszélés önmagával meghasonlott és végtelen belső párbeszédet folytató, s egyben a típust meghatározó hőse éppúgy tartozik, mint a nagyregények felejthetetlen alakjai: Raszkolnyikov, Sztavrogin (és hasonmásai) és Ivan Karamazov (Криницын, *Исповедь* 8-9). Krinyicin e típus „antropológiájának” körvonalazásakor – részben a téma hatalmas szakirodalmának eredményeit is összegezve – hangsúlyoz néhány alapvető vonást. Az odúlakó a jóra és a rosszra egyaránt képes. Határtalan önreflexiója, mely részben az olvasás és az álmodozás önmagába zártságából eredeztethető, külön világot hoz létre, minek következtében szinte teljesen megszűnik kapcsolata a „valósággal”. Gondolkodásának „könyvízüsége” és „elvontsága” jellegtelenséggel, cselekvésképtelenséggel, ugyanakkor sokszor embergyűlölettel, végletes kegyetlenséggel és agresszióval társul. Mivel önmagát állandó kritikával szemléli, így mindez egyúttal kisebbségi komplexust, önmaga iránt érzett megvetést és szégyenérzetet is eredményez (Криницын, *Исповедь* 9-25). E típus képviselői általában idealisták is, gyakran megkeseredett romantikusok, így nem meglepő, hogy szinte mindegyikük esetében megjelenik a „mennyei harmónia” az aranykor-mítoszhoz kötődő képének valamely variánsa – Dosztojevszkij művészetének egy olyan visszatérő motívumát testesítve meg, mely legrészletesebb kifejtést „A nevetséges ember álma” (Достоевский, „Сон смешного человека”) című, az *Ördögök* megjelenése után hat évvel írt elbeszélésben nyert. A mítosz az olyan jellemek esetében, mint Szvidrigajlov vagy Sztavrogin, az elveszett paradicsom képeként jelenik meg, s általánosságban is összefonódik a kereszténység eszmerendszerével, a Krisztus alakjában megtestesülő szeretet és szépség, etikum és esztétikum ideális egységével. A látomás központi szimbolikus elemét szinte minden esetben a lemenő nap ferde sugarai képezik (Криницын, *Исповедь* 62-96). Powys hőse a fentebb felsoroltak közül számos vonással bír, melyek közül meghatározóak az álmodozásban, olvasásban gyökerező végletes önreflexió és nárcisztikusság, a „való” világ felváltása egy képzeletbeli élettel, az odúlakóra olyannyira jellemző, meghasonlottságának szimptomájaként jelentkező állandó belső dialógusa, s a típus „megszelídült” változataként jellegtelensége, tehetetlensége, és nietzschei alapokra támaszkodó – ám bevallhatatlan – amoralitása. Mindennek betetőzésében személyes „mitológiá”-jában központi szerepet tölt be a regény zárómotívumaként is megjelenő aranykor-mítosz. A nagyregények közül azért éppen az *Ördögökön* keresztül kerül részletezésre Wolf Solent és az odúlakó párhuzama, illetve az identitás narratívájának e típuson keresztül megjelenő problematikája, mert ez a regény mutat mitopoétikai és pszichoanalitikai vonatkozásaiban, valamint a külsődleges karnevalizáció elemeinek feltűnően nagy számában a legtöbb közös vonást Powys művével.

Jelen elemzés a fentebb vázolt filológiai összefüggésekre alapozva, ám a szerzők önelemzéseit és Dosztojevszkij-kritikája által kijelölt tematikától némileg elvonatkoztatva a

két modernista regényt Dosztojevszkij *Ördögök* című művének olvasataként kezeli, mégpedig a Sztavrogin alakján keresztül problematizált szubjektum státuszának, illetve a mitikus narratíván keresztül definiálható identitás kérdéskörének tekintetében. Mindhárom regényben a mítosz és a karnevál együttes megjelenéséről van szó, melyek alapvetően meghatározzák az identitást adó narratívákat és ezáltal a szubjektum létének lehetőségeit. Belij és Powys regényei két különböző irányban gondolják tovább Dosztojevszkij regényének implikációit identitás, mítosz és karnevál összefüggésében. Az *Ördögökben* az aranykor és a hős explicit mítosza mellett implicit módon – és egyben tragikusan – az önreflexió és ezzel együtt a szubjektum létrejöttének alapmítoszaként megjelenő Narcissus története mindkét modernista regényben dominánssá válva tölti be az identitás narratívájának funkcióját. Az egyén sorsát a nemzeti identitás kérdésétől elválaszthatatlannak tekintő Belij számára Narcissus önmagába zártságának tragédiája tovább mélyül: az individuum szemszögéből a nárcizmusban rejlő tükrözés és inverzió jelenségei végzetes következményekkel járnak, az aranykor és a hős mítoszt fokozatosan diszkreditáló narratíva kerül előtérbe és az identitás kérdését a jelek, a nyelv birodalmába helyező mítosz egyszerre az identitás elkerülhetetlen és elfogadhatatlan alapnarratívájává válik. Powys a *Wolf Solentben* a mitikus olvasatoktól fokozatosan a végletes nárcizmus és szubjektivitás álláspontjára helyezkedve éppen ezt az önmagába zártságot ünnepli, melyet azonban csupán a karneváli szemlélet tudatos pozitív életfilozófiává emelése tehet elviselhetővé, ami egyúttal a végtelenített jelölőláncolatban rejlő potenciák játékos kihasználását is jelenti. Ezzel Powys egyúttal a két orosz regényhez képest ellentétes álláspontot foglal el mind a nárcizmus, mind a karnevál megjelenítésének tekintetében, hiszen mind az *Ördögökben*, mind *Az ezüst galambban* a nárcizmus tükrjelenségei, illetve a karneváli inverzió az identitást adó szent történeteket dekonstruáló, az individuum kilátástalan önmagába zártságát, és meghasonlását eredményező antivilágot létrehozó tényezőkként jelennek meg. Míg az orosz regényekben a karnevál elemei az orosz irodalom a XIX. sz.-tól markánsan megfigyelhető karnevalizációjának, illetve speciálisan orosz kultúrszemiotikai tényeknek az összefüggésében értelmezhetőek, addig Powys e szépirodalmi alkotásában megjelenő karneváli szemlélet egyrészt közvetlenül Rabelais-hoz nyúlik vissza (Powys, *The Pleasures of Literature* 102-114), másrészt megdöbbentő hasonlóságot mutat Mihail Bahtyin irodalomkritikai álláspontjával, míg regénypoétikai vonatkozásai a posztmodern, illetve a dekonstrukció elemeit előlegezik meg.

A regények elemzése során gyakorolt olvasási stratégia éppen ezen elemek együttes megjelenése miatt felvállaltan eklektikus: a hagyományos motívumkutatás Mircea Eliade, Northrop Frye, Jeleazar Meletyinszkij, V. V. Ivanov és Toporov munkáiban megjelenő eredményeiből kiinduló alapvetően strukturalista olvasat dekonstrukciója. Utóbbi alapját

egyrészt Eric Gould a lacani pszichoanalízisre és annak nyelvelméleti vonatkozásaira támaszkodó poszt-strukturalista mítoszkritikai álláspontja, másrészt Mihail Bahtyin karneváelmélete és a benne rejlő potenciák poszt-strukturalista kifejtése jelentik. Ezen elméleti háttér körvonalazása szolgál bevezetőül a három regénynek szentelt egy-egy elemző fejezethez, amelyet a hasonlóságokat és különbségeket kiemelő összegző fejezet követ.

Vjacseszlav Ivanov híressé vált *Ördögök* elemzésében a regény „alapvető mítoszaként” beszél az Iván cárevics történetében megtestesülő messianisztikus várakozásról (ИВАНОВ, "Экскурс"); *Az ezüst galamb* szektánsai a keresztény rítusokat a görög misztériumok eksztatikus eufóriájával ötvözik; a *Wolf Solent* főhőse identitásának lényegét személyes „mitológiájában” látja. Úgy tűnik, hogy a három regény mitopoétikai elemei illusztrálják Laurence Coupe *Myth* című mítoszkritikai áttekintőjének kiinduló álláspontját a „mítosztalanság mítoszának” tarthatatlanságáról. A Robert Jewett-től és John Sheltontól kölcsönzött kifejezés arra „a kritikátlan feltételezésre” utal, „mely a Felvilágosodás korában alapozódott meg és még mindig él: a feltételezésre, hogy az emberiség sikeresen túljutott a gondolkodás mitikus formái iránti szükségleten” (13). Nem csak olyan tekintélyes gondolkodókra hivatkozik, mint Paul Ricoeur (13), hanem szemléletes példákkal mutat rá, hogy éppen a mitikus történetek nem ismerik a különböző művészeti ágak és tudományterületek közötti határokat. Ugyanakkor éppen az álláspontok sokszínűségének és ellentmondásosságának bemutatása világít rá, hogy maga a mítosz és az irodalmi szövegekhez való viszonya is milyen nehezen definiálható. Bár Laurence Coupe kötetnyi ismertetőjének megismétlése nyilvánvalóan szükségtelen, a továbbiakban az ő rendszerébe illesztve kerülnek bemutatásra a motívumkutatás az elemzés során felhasznált irányzatai, illetve a XX. sz-i Dosztojevszkij-szakirodalom egyik főbb vonulatát megalapozó Vjacseszlav Ivanov (Mítosz, „Swedenborg” 41-43), a Dosztojevszkij munkásságának pszichoanalitikus elemzésében uralkodó freudizmus, és a szimbolizmus teoretikusaként is hírnevet szerző Andrej Belij mítoszkritikai nézetei. Ezt Eric Gould *Mythical Intentions in Modern Literature* (1981) című írásában kifejtett elméletének összefoglalója követi. Végül, Mihail Bahtyin karneváleméletének és poszt-strukturalista továbbgondolásának összekapcsolása Gould álláspontjával egyúttal körvonalazza azokat az elemzési szempontokat, amelyek segítségével lehetővé válik a három regény értelmezése a mítosz kontextusában. Ezen elemzői háttér tehát összességében eklektikusnak mondható. Ugyanakkor az elemzés során alkalmazott olvasási stratégiák immanensen kapcsolódnak egymáshoz: a mítoszkritika éppúgy hagyományosan támaszkodik a freudi és jungi pszichoanalízis fogalmaira és eredményeire, mint ahogy a karneváleméletet is genetikus szálak kötik a mítoszkritikához, illetve a poszt-strukturalista olvasási módok egyik kritikátörténeti gyökeréül szolgál.

Laurence Coupe könyve két részre tagolódik, melyek címe „Reading Myth” és „Mythic Reading”. A kettő közötti árnyalatnyi különbség talán a „mítoszolvasat” és a „mitikus olvasat” kifejezésekkel fordítható és egyben szimptomatikus: Coupe tanulmányában mindenféle kategorikus osztályozás, besorolás csak fenntartásokkal értendő, a szerző ismételten hangsúlyozza a fogalompárok közötti átmeneteket, illetve az egyes kutatók és írók életművén belüli ellentmondásokat. Mindezek figyelembevételével elmondható, hogy az első rész a mítoszkutatás, míg a második a mind a különböző tudományterületeken, mind a szépirodalomban vissza-visszatérő mitikus olvasatok, azaz mitikus diskurzusok szisztematikus ismertetésére törekszik.

Mint azt a szerző hangsúlyozza, a mítoszkutatás terén jellemző egy-egy paradigma középpontba helyezése. Noha Coupe az általa a mítoszkutatásban kiemelkedő fontosságúnak tartott alkotókat az általuk hangsúlyozott paradigmák szerint tárgyalja, ő maga, Don Cupitt teológus álláspontjára helyezkedve, próbálja azokat egyenrangúként kezelni, tagadva a „tisza paradigma” (5) létezését. Éppen ezért kiindulópontként a mítoszt – szintén Cupittra támaszkodva – a legáltalánosabb módon definiálja:

Elmondhatjuk, hogy a mítosz tipikusan olyan tradicionális szent történet, melynek szerzője anonim, jelentése archetipikus vagy egyetemes, s amelyet egy adott közösségben mondanak el és gyakran rítushoz kötődik; hogy természetfeletti lények, például istenek, félistenek, hőrosok, szellemek vagy lelkek, tetteiről szól; hogy a történelmi időn kívül, ősi vagy eszkatologikus időben játszódik, vagy a természetfölötti világ és az emberi történelem világa között lejátszódó történeésekről is szólhat; hogy a természetfölötti lényeket antropomorfisztikusan képzei el, noha hatalmuk emberfeletti és a történet gyakran nem naturalisztikus, hanem az álmok töredezett, rendszertelen logikája jellemzi; hogy egy nép teljes mitológiája gyakran terjengős, extravagáns és következtelenségekkel teli; és végül, hogy a mítosz feladata az, hogy magyarázzon, összeegyeztessen, irányadóul szolgáljon vagy legitimáljon. Hozzátehetjük, hogy a mítoszalkotás nyilvánvalóan az emberi elme ősi és egyetemes funkciója, mivel célja a kozmikus rend, a társadalmi rend és az egyéni élet értelmének többé-kevésbé egységes víziója. Mind általánosságban véve a társadalom, mind az egyén számára ez a történetalkotó funkció pótolhatatlannak tűnik. Az egyén úgy találja meg élete értelmét, hogy életéből olyan történetet kreál, amely egy nagyobb társadalmi és kozmikus történetben foglaltatik benne. (5-6)

A szerző négy paradigmát különít el: a termékenységmítoszt, a teremtésmítoszt, a üdvtörténetet és a hérosz mítoszt. Ez utóbbit nem tárgyalja külön, hanem az első három áttekintése közben érintőlegesen foglalkozik vele, jelezve, hogy az egyes paradigmák közötti határvonal mennyire rugalmas és nehezen rögzíthető. A termékenységmítosz Coupe rendszerezésében Frazer (20-25), a teremtésmítosz Mircea Eliade mítoszolvasatának (57-63), míg az üdvtörténet a „bibliai mítosznak” (74-82) és az ezzel párhuzamba állítható marxizmus diskurzusának (67-74) preferált paradigmája. Az angol modernizmus mítoszalkotása a termékenységmítosz paradigmájának részletezésekor kerül kifejtésre.

Coupe az irodalmi modernizmust a modern korban lezajló „demitologizáció” folyamatának „tudatosan ellenálló esztétikai” irányatként definiálja (19) és ezen belül két, egymásnak gyökeresen ellentmondó mítoszpoétikai megközelítést különít el. Az elsőt a T. S. Eliot nevéhez kötődő „mitikus módszer” (35-43) fémjelzi, mely valószínűleg ’a’ modernizmus esztétikájaként vonult be az irodalomtörténetbe. Eliot elgondolása, melyet James Joyce *Ulysses*-éről írt tanulmányában fejt ki, egyértelműen tükrözi Frazer hatását: középpontjában a termékenységmítosz meghaló és feltámadó istenének paradigmája áll. Coupe véleménye szerint Eliot *Ulysses*-kritikájában a „mítosz” fogalma a „Hagyomány és egyéniség” című esszé „hagyományának” szinonimája (36), azaz szóhasználatában a mítosz nem más, mint prioritást élvező intertextus. Eliot mélységesen komoly és konzervatív megközelítésében a mítosz rendet jelent a történelem káoszával szemben, nem más, mint „a megváltás paradigmája” (35). Mint Coupe rámutat, amikor Eliot a mítosz ilyen módon történő alkalmazását Joyce-nak tulajdonítja, akkor saját mítoszalkotásának a *The Waste Land*-ben megtestesülő „mitikus módszerét” vetíti rá az *Ulysses* szerzőjére (45).

Coupe olvasatában valójában éppen Joyce regénye jelenti az angol modernizmus másik, a kevésbé ismert Edgell Rickword író és esztéta által megfogalmazott komikus mítoszpoétikai megközelítésének (43-48) iskolapéldáját. Rickword mítoszalkotásának alapvető paradigmája a visszatérő hérosz mítosza, amely egyben „sugallja a termékenységmítosz ciklikusságát” is (45). Rickword és James Joyce hőseit Coupe – Bahtyinra való utalás nélkül ugyan – a „karneváli” jelzővel jellemzi (56) és nem véletlenül:

Rickword „Hőse” látszólag mindenféle paradigmát összekuszálna. Pontosabban, jellemzi a feltámadó istenség központi jellege, de egyben a nevető állat abszurditásérzéke is. Mert univerzuma mindenekelőtt „humoros” lesz; ő maga pedig a „bohócok” és „csirkefogók” sorából kerülne ki. Ennél fogva a végtelenül produktív tökéletlenség és nem a terméketlen és statikus tökéletesség erejét hordozza. (46)

Míg Eliot számára elméleti írásaiban a mítosz „tragikus korlátokat” jelent, addig Rickword – és valójában Joyce – számára a „komikus felszabadultság” (Coupe 46) eszköze. Míg az előbbi a történetek zártságához vezet, az utóbbi nyitottságot eredményez. A három elemzett regény közül az *Ördögök* megközelítésére inkább a „mitikus módszer” jellemző. Az ezüst galambban mindkét pólus elkülöníthető: a főszereplő mitologizáló szemlélete pátosszal teli, míg a narráció szintjén mindez gyakran komikus megvilágításba kerül. A *Wolf Solent* dinamikája a komoly olvasattól a komikus felé való elmozdulást követi nyomon.

Az orosz szimbolisták „fiatalabb” nemzedékének elsősorban Vjacseszlav Ivanov és Andrej Belij által kidolgozott esztétikája, illetve az általuk képviselt mítosz-szemlélet fenntartásokkal ugyan, de besorolható Coupe paradigmatis rendszerébe. Mint Bogomolov is rámutat, Ivanov és Belij megközelítésének két legfontosabb közvetlen forrását Friedrich Nietzsche és Vlagyimir Szolovjov tanai jelentik, melyeket a szimbolisták gyakorlatilag mítoszokként kezeltek és építettek be saját irodalomelméleti írásaikba (Богомолов, „Литературная критика” 3-4). Coupe szerint Friedrich Nietzsche¹² filozófiájának központi figurája Dionüszosz, aki a keresztényég „élettől való megváltása” helyett arra tanít, hogyan lehet „az életben élni”, mindenféle „etikai vagy metafizikus aszkétizmus” és „megbánás” nélkül (54-55). Nietzsche olvasata egyben mítoszalkotás is, központi elemei, a „zene szelleme”, a „dionüszoszi” és „apollóni” ellentéte és az „emberfeletti ember” pedig „mitológémmákként” vonulnak be az orosz szimbolizmus esztétikájába, amelyek elsősorban *A tragédia születésére* építve Nietzsche filozófiájának olvasatát adja. Vlagyimir Szolovjov Sophia-tana, illetve a *Három beszélgetésben* (Соловьев, Три разговора) kifejtett apokaliptikus víziói éppígy alapvető „mitológémákat” jelentenek (Богомолов, „Литературная критика” 3-4), melyek végigkövethetők Ivanov és Belij irodalomelméleti és szépirodalmi alkotásaiban¹³.

¹² A párhuzam Dosztojevszkij hőseinek filozófiája és Nietzsche „emberfölötti embere” között szinte közhelyszerű, vö. Dukkon Ágnes, „Dosztojevszkij,” *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*, szerk. Zöldhelyi Zsuzsa (Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997), 163 és Fehér Ferenc, *Az antinómiák költője (Dosztojevszkij és az individuum válsága)*, (Budapest, Magvető Kiadó, 1972), 70. Nietzsche hatásáról az orosz századforduló gondolkodásában és esztétikájában ld. Силард Лена, *Русская литература конца XIX – начала XX века (1890-1917)*, том I. (Budapest, Tankönyvkiadó, 1989), 24-25; 47 és Nagy István, „Az orosz szimbolizmus irodalomszemlélete,” 211-226. Nietzsche és Powys filozófiájának összefüggéseiről ld. Janina Nordius, *‘I Myself Alone,’ Solitude and Transcendence in John Cowper Powys* (Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, c1997), 52-62.

¹³ Szolovjov Sophia-tanának végigkövetését az orosz szimbolizmus elméletében, szépirodalmi alkotásaiban, sőt, pl. Blok, Szergej Szolovjov és Andrej Belij életében ld. Samuel D. Cioran *Vladimir Solov'ev and the Knighthood of Divine Sophia* (Waterloo, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier University Press, 1977) című művében. Az ezüst galamb háttérét és elemzését tekintve különösen érdekesek a „The Solov'evian Circle” and „The Woman Clothed in the Sun” című fejezetek.

Vjacseszlav Ivanov Dionüszosz-kultuszra épülő, mítoszalkotásra felszólító művészetfilozófiájának mind ismeretelméleti, mind nyelvelméleti vonatkozásai a szimbólum fogalmát¹⁴ helyezik az érdeklődés középpontjába. Értelmezésében a szókép (általában metafora)-szimbólum-mítosz logikai sor¹⁵ fókuszában álló szimbólum egyszerre része a nyelvnek és egy nyelven és empirikus valóságon túli realitásnak, melynek megismerésében és megismertetésében a művészetnek – és a művésznek és a művészet mágikus nyelvének – teurgikus funkciót tulajdonít¹⁶. A jungi kollektív tudattalant és archetípust megelőlegező elmélete¹⁷ a termékenységmítoszt az apokaliptikus üdvtörténettel ötvözi: teóriája maga is mítosszá, az eljövendő, de még el nem ért vallásos művészetben megtestesülő tökéletes művészet mítoszává válik (Богомоллов, „Литературная критика” 5). Mivel azonban „a vallásos művészet az egyetemes eszme nevében újra tagadja az individuumot” (Nagy 215), a hős alakja háttérbe szorul, akárcsak Jung analitikus pszichológiájában, a művész legjobb esetben itt is médium¹⁸, aki a néplélek mélyéről felhozott szimbólumokat közvetíti, s ezért mágikus nyelven beszél. Az ivanovi vallásos művészet a művész és olvasó/néző közötti határokat elmosó misztériumhoz áll legközelebb (Szilárd Léna, „Az orosz irodalom” 199-200). Ebben a kontextusban nem meglepő, hogy Ivanov, az irodalomkritikus Dosztojevszkij regényeit a „Достоевский и роман-трагедия” című tanulmányában, illetve annak későbbi, könyv terjedelmű bővített és átdolgozott *Достоевский. Трагедия – миф – мистика* című változatában a regény szakirodalmi kánonjára döntő hatást gyakorolva a mítosz és a tragédia fogalmain keresztül, az apokaliptikus-messianisztikus várakozás jegyében olvassa.

Andrej Belij irodalomszemléletében a művészet teurgikus funkciója, vallásos jellege, a mítoszalkotás és az „életalkotás” elválaszthatatlanok egymástól. A művészet teurgikus funkciójának koncepciójában Belij Vlagyimir Szolovjov gondolatmenetét folytatja: nem csak azért, mert, mint Jurjeva rámutat, magát a fogalmat Szolovjov kölcsönözte a hermetikus és okkult tanok szókészletéből, hanem mert a Sophia-tannal ötvözve Belij vallásos művészetfelfogásának egyik központi fogalomsorát alkotja. Értelmezésében – Nietzsche támaszkodva – a legtökéletesebb művészet az absztrakt értelemben vett zene, a „szférák zenéje”, a „szimbólum szimbóluma”, amely a Múzsában, azaz Sophiában, az Isteni

¹⁴ Vjacseszlav Ivanov szimbólumfogalmát, illetve esztétikai, nyelvelméleti, ismeretelméleti vonatkozásait ld. Nagy István, „Az orosz szimbolizmus irodalomszemlélete”, 220-221.

¹⁵ Szókép, szimbólum és mítosz kapcsolatáról a szimbolizmus poétikájában ld. Силард Лена, *Русская литература*, 50-54.

¹⁶ Vjacseszlav Ivanov nézeteit a művészet mágikus nyelvéről ld. Nagy István, „Az orosz szimbolizmus irodalomszemlélete”, 219-220.

¹⁷ Vjacseszlav Ivanov és Carl Gustav Jung elméletének párhuzamairól részletesen ld. a „Pszichológiai vonatkozások” fejezetet Szilárd Léna, *A karneválemélet – Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig* [(Budapest, Tankönyvkiadó, 1989), 34-56] című könyvében.

¹⁸ Ld. Carl Gustav Jung, „Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről,” ford. Tényi Tamás, *Pszichoanalízis és irodalomtudomány – Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal és Erős Ferenc (Budapest: Filum, 1998), 94-105.

Bölcsességben, azaz a Logoszban, a teremtő erejű Igében testesül meg. Ennek megfelelően az ideális művész Orpheusz, akit a továbbiakban Dionüszossal, illetve Krisztussal, a megtestesült Igével azonosít (Юрьева 22-29), s akinek mítosza az orosz szimbolisták számára – Nietzsche hatásának is köszönhetően – összemosisodik Narcissus mítoszával (Силард, *Герметизм* 163-164). A szimbólum ebben az értelemben teremtő erejű szó, a művészet pedig a szimbólum kibontott narratíváit hozza létre, azaz mítoszt teremt (Юрьева 74-84). Misztikus megközelítésében az esztétikai szféra önmagán túlmutatva a lét átalakítását, átlényegítését tűzi ki célul (Юрьева 22). Belij szerteágazó irodalomelméleti írásainak így módon egyik jól megragadható magvát adja a meghaló és feltámadó isten görög mítoszai, bibliai története és mindezek mítoszként felfogott nietzschei változata összeolvasásán alapuló művészeszmény. Mind Belijről, mind Vjacseszlav Ivanovról elmondható, hogy a gyakran „misztikusokként” emlegetett orosz szerzők elméleti írásaiban kifejtett, a mítosza összpontosító áhítattal teli művészetszemlélete az angol modernizmus fentebb említett két megközelítésmódja közül T. S. Eliotéhoz áll közelebb. Vallásosságát, explicit tanító jellegét tekintve (Szilárd, „Az orosz irodalom” 199) elméletüket olyan didaktikusság jellemzi, amely talán Eliot késői szélsőséges konzervativizmusához hasonlítható. Belij – elméleti írásaitól néha nehezen elhatárolható – szépirodalmi alkotásait azonban gyakran homlokegyenest ellentétes megközelítés jellemzi: *Az eziüst galamb* például Belij patetikus és monologikus megközelítésének ironikus és karnevalizált változatát, azaz gyakorlati kritikáját szolgáltatja.

Laurence Coupe könyvének második része a mitikus olvasat a mítoszkutatást (mítoszolvasat) és mitopoeiát (mítoszalkotás) összekötő mozzanatát tárgyalja. A különböző olvasatok jellemzésére két egymást részben átfedő paradigmát alkalmaz: ismét Cupittra támaszkodva a filozófiai realizmusét (95-100), valamint az „allegória” és a „tipológia” ellentétpárját. A realizmuson belül elkülöníti a hagyományos értelemben vett és a modern realizmust, melyek kapcsolódási pontja az, hogy mindkettő feltételezi egy olyan valóság létét, amely nem nyelvi konstrukció. A hagyományos realizmus „transzcendens realitást” feltételez a nyelven túl vagy „fölött”, míg a nyelv mögötti vagy „alatti” „immanens realitás” a modern realizmus posztulátuma, amelyet Coupe a XIX. századi „nagyrealizmus” marxista értékelésével kapcsol össze. A realista megközelítés a *mythos logoszra* való lefordítását jelenti, feltételezi a narratíva és a fölötté álló végső vagy abszolút igazság hierarchiáját. Coupe végső soron T. S. Eliot és Mircea Eliade értelmezéseit is ide sorolja, illetve a később tárgyalandó ún. „allegorikus” mítoszolvasatokra általánosságban a realista megközelítés jellemző (100). A nem-realista, avagy anti-realista megközelítésben a „valóság a nyelvi tevékenység hatása”, csak különböző perspektívák léteznek, abszolút nézőpont és igazság nem (99). Ebben az értelemben a mítosz nem valamiféle tökéletesség hordozója, hanem a

végtelen lehetőségek tárháza. A nem-realista megközelítés tudatos mítoszalkotóként újra- és újrateremti a mítoszt (100). Coupe olvasatában Edgell Rickword megközelítése szolgál példaként az anti-realizmusra, melynek az „allegória” és „tipológia” oppozíciójában az ún. „radikális tipológia” felel meg. Kenneth Burke-re támaszkodva rámutat, hogy Rickword mítoszolvasatának flexibilitása valószínűleg a nevetés, illetve az ironia fogalmához köthető: ez teszi lehetővé a látszólag lezárt olvasattól való elmozdulást, a paradigma felnyitását és a mítosz újra-alkotását (97). Coupe az „allegorikus” olvasást a mítoszkutatás jellemző olvasási módjának tartja, és olyan gondolkodók példáin mutatja be, mint a XX. század mítoszkritikájára döntő hatást gyakorló Carl Gustav Jung és Claude Lévy-Strauss (94). Zárt mítoszolvasási gyakorlatuk határozottan pesszimista megvilágításba helyezi a rájuk támaszkodó mítoszkritikai gyakorlatot. Az „allegorikus” olvasás ellentétét a „tipologikus” olvasási mód képezi, bár „ortodox” formájában ez is zárt narratívát eredményez. A „radikális tipológia”, ezzel ellentétben, a mítoszra mint újabb mítoszok inspirálóira tekint, s ebben az olvasatban a mítoszalkotás tudatos és folyamatos aktus, amely nyitott történeteket hoz létre (106-115). Coupe a költők közül Dantét és William Blake-et, a regényírók közül Franz Kafkát említi példaként. A továbbiak szempontjából kiemelkedő fontosságú, hogy mind Freud, mind Northrop Frye ebben a csoportban szerepelnek (94).

Andrej Belij teoretikus írásaiban megjelenő szimbólum-fogalma és nyelvelmélete, valamint ebből kifolyólag mítoszolvasási gyakorlata jelenleg is vitatott pozíciót foglal el. Egyes kutatók, művészetének „vallásos” jellegére támaszkodva, kiemelik szimbólum-elméletének metafizikusságát (Alexandrov, *Andrei Bely* 69). Ugyanakkor egyre jobban terjed az az álláspont is, mely szerint a Potyebnya nyomdokain haladó Belij tulajdonképpen az orosz formalisták előfutára volt (Епофеев 484; Cassedy, „Belyj”), megközelítése alapvetően episztemológiai jellegű, s a valóságot – ahogy a tudatot is – a nyelv működése által létrehozott jelenségnek tekinti (Cassedy, „Bely’s Theory” 310-311). Míg az előbbi nézet Belijt a „hagyományos realista” állásponttal rokonítja, utóbbi – ezzel ellentétben – a „radikális tipológia”, illetve az „anti-realizmus” fogalmait sugallja, amit Belij ezzel az olvasási móddal asszociálható szerteágazó mítoszalkotó tevékenysége igazolni is látszik. Költészete és prózája olyan világfelfogást tükröz, amely szerint „a kozmosz a *variálódás*, a *transzformálódás* szakadatlan mozgásában lévő egység” (Szilárd Léna, „Az orosz szimbolisták” 263). *Az ezüst galamb* a mitológémák széles skáláját felhasználó, és azokat szabadon kombináló gyakorlata mindenképpen az utóbbi feltételezést igazolja, miközben magát a szimbólum fogalmát problematizálja.

Mivel Northrop Frye elmélete jelen elemzés egyik alapját képezi, s így Carl Gustav Jung fogalmai is említésre kerülnek, akárcsak a Dosztojevszkijnek munkásságának

tanulmányt szentelő Freud¹⁹ néhány alapkoncepciója, pszichoanalízis és mítoszolvasat kapcsolata szintén kiemelkedő jelentőséggel bír. Freud esetében annyira különböző megközelítések érvényesek az egyes szövegekben, hogy Coupe egyenesen „két Freudról” beszél, akik közül az egyik a Felvilágosodás szellemének örököse, míg a másik az „ellenfelvilágosodásé”. Az első – igazi pozitivistaként – a pszichoanalízist a megismerhető emberi lélek tudományának tartja. „Allegorikus” olvasatában mítosz és vallás neurózisként magyarázható, az isten az ősatya, a mítosz rejtett jelentése pedig a szexualitás (Coupe 126). Ez utóbbi vezet Freud notóriusan redukcionista irodalmi elemzéseire, mely például beárnyékolja nem csak saját Dosztojevszkij-olvasatát, hanem Neufeld elhíresült sokkal részletesebb freudista Dosztojevszkij-tanulmányát is²⁰. A hagyományos freudista megközelítés Hodaszevics nyomán Belij művészetét is gyakorlatilag egyetlen pszichológiai motívumra, az apagyilkosság – még csak nem is rejtett – vágyára vezeti vissza²¹. A másik Freud az Oidipusz-mítosz olyan olvasatát adja az Ödipusz-konfliktus teóriájában, amely leginkább a „radikális tipológia” típus-antitípus fogalmaival értelmezhető, majd a *Totem és tabu*-ban megalkotja saját mítoszáét, hogy végül a *Mózes és az egyistenhit*-ben a bibliai mítoszt az Ödipusz-konfliktus fogalmaival írja újra (128-131). Ezzel ellentétben Jung analitikus pszichológiája, melynek központi fogalmai a „kollektív tudattalan” és az „archetípus”, Coupe olvasatában mind „pszichológiai, mind metafizikai” értelemben a „hagyományos realizmus” egy formáját képviseli. Ennek oka részben éppen az archetípus természetében rejlik: Coupe elfogadja Eric Gould azon nézetét, mely szerint ha az archetípus nem értelmezhető tovább, akkor egy nyelven túli valóságba utalja azt a végső és szent jelentést, amelynek az archetípus, és ezzel a mítosz is, hordozója (145). Jung számára az archetípus az alapvetően szimbolikus mitikus gondolkodás részét képezi, tehát a végső jelentés nyelven túli szférába utalása a szimbólum természetével hozható összefüggésbe. A mitikus gondolkodás szimbolikussága természetesen nem azonos az orosz szimbolisták szimbólum-fogalmával – Jung a szimbolikusságot gyakorlatilag a tudatos logikai gondolkodás *nyelvi* jellegével állítja szembe – de mindenképpen rokonítható vele²².

Northrop Frye kísérlete, hogy a mítosz strukturalista olvasatán keresztül a mítosyra alapuló tudományos igényű irodalomtudományt körvonalazzon, talán máig is egyedülálló. *A*

¹⁹ Ld. Sigmund Freud, „Dosztojevszkij és az apagyilkosság,” ford. Ülkei Zoltán, *Művészeti írások. Művei IX.*, szerk. Erős Ferenc (Budapest, Filum Kiadó, 2001), 283-304.

²⁰ Ld. И. Нейфельд, „Достоевский, Психоаналитический очерк под редакцией проф. З. Фрейда,” németről oroszra fordította Я. Друскин, *Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль*, összeállította és a bevezetőt írta В. М. Лейбин (Moskva, Республика, 1994), 52-88.

²¹ Vö. Magnus Ljunggren, *The Dream of Rebirth – A Study of Andrej Belyj's Novel Petersburg* (Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1982).

²² Ld. Carl Gustav Jung, „A gondolkodás két fajtájáról,” ford. Sándorfi Edina, *Pszichoanalízis és irodalomtudomány – Szöveggyűjtemény*, 170-189.

kritika anatómiájában leírt rendszere, melynek központi fogalma a jungi „archetípus”, Coupe olvasatában nem csak mítoszolvasat, hanem maga is mítosz: a benne fellelhető két paradigma a termékenységmítoszé és az üdvtörténeté. Az előbbi explicit módon leginkább az egymást követő irodalmi módok szimbolikájában és abban jelenik meg, ahogy végül az irónia segítségével Frye visszatérést sejtet a kezdetekhez, azaz ciklikusságra utal. Az utóbbit az „apokaliptikus” és „démonikus” látomások állandó egyensúlya biztosítja. Végül pedig maga az elemzés is heroikus mítosz: nem más, mint a Frye által központinak tartott keresés (quest) aktusa, hőse az irodalomkritikus, a történet pedig maga a románc, a sikeresen teljesített küldetés mítoszának irodalmi változata (Coupe 159-170). Frye *A kritika anatómiájában* a mitikus gondolkodást alapvetően a szimbolikus gondolkodás paradigmájában elemzi, bár a szimbólum szót különböző jelentéseiben egyaránt használja. Könyvének második, a szimbólum elméletéről szóló fejezete tulajdonképpen a szemiotikai értelmű szimbolikusság fogalmából indul ki, majd az archetípus mint szimbólum, azaz a metafora kétpólusú azonosításával szembeállított asszociációs egység jelenségén keresztül eljut a szimbólum monász fogalmáig. Mint Coupe rámutat, Frye *A kritika anatómiájában* létrehozta a teljességgel leírható, az irodalmi szöveg jelentésének struktúráját adó és éppen ezért az interpretációs folyamat kiindulópontjául szolgáló mitikus szimbólumrendszer utópiáját (164-170). A művében megalapozott elemzési módszer a strukturalista megközelítés természetéből adódóan gyakorlatilag „allegorikus” zárt olvasatokat, „fordításokat” eredményez: az értelmezés célja az archetípus felfedezése²³. Mindamellet mind a keresés mítoszának elemei (a románc módja), mind az irodalmi elemzésbe beemelt jungi archetípusok kitűnő kiindulási pontul szolgálnak az *Ördögök* és a *Wolf Solent*, illetve részben *Az ezüst galamb* értelmezésében.

Az orosz strukturális szemiotikai módszer kiemelkedő alakjai, Jeleazar Meletyinszkij, V. V. Ivanov és Toporov a Claude Lévy-Strauss által megalapozott strukturalista mítoszkutatás hagyományának folytatói. Lévy-Strauss olvasatában a mítosz megfejtésének kulcsát a grammatika szolgáltatja, amelytől módszerét is kölcsönzi. Invariánsokat keres, számára „minden egyes mítosz minden mítosz kódjáról szól, arról a metanyelvről”, amely minden történetmondást meghatároz (Coupe 149). „Allegorikus”, a *mythos*ban a *logosz* keresésére épülő olvasata alapvetően hozzájárult a strukturalista mítoszolvasatokról kialakult általános benyomáshoz: döntően „esszencialistának” és „absztraktnak” tűnnek (Coupe 151). Mint Meletyinszkij rámutat, V. V. Ivanov és Toporov ugyanúgy bináris oppozíciókat elemeznek, mint Lévy-Strauss, de azt „a legősibb elemi szemantikai univerziadék

²³ Jeleazar Meletyinszkij *A mítosz poétikájában* ennél sokkal radikálisabban fogalmaz: a számára eleve elfogadhatatlan jungianizmuson alapuló Frye-i „ritualista-mitológiai módszer [...] elkerülhetetlenül leegyszerűsítésre, az irodalmi alkotásban a 'mítosz maszkjának', álarcának keresgélésére vezet” (204).

állományának kimutatása érdekében” teszik (190). Meletyinszkij megközelítése is alapvetően strukturalista: a mítosz tér- és időszerkezetének elemzése során elsősorban bináris oppozíciók rendszerében gondolkodik, melyet a mitikus gondolkodás alapvető logikájának tart. Bár foglalkozik hérosz mítoszokkal, valamint kalendáriumi és eszkatologikus mítoszokkal is, számára ezek alárendelődnek a teremtménymítosz paradigmájának: funkcióját tekintve a mítosz alapértelme, akárcsak T. S. Eliot számára, „a káoszok kozmosszá szervezése, a kozmosz pedig már kezdetektől fogva tartalmaz értékrendi és etikai szempontokat is” (216). Részben Lévy-Straussra, részben Olga Frejdenbergre (Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*) támaszkodva a mitikus szüzsék egymásba „transzformálódásáról” beszél, amelynek során az egyik szüzsé tag értelemben véve a másik „metaforájává”, ritkábban „metonímiájává” válik. Számára a mítosz központi trópusa a szimbólum, a transzformáció tehát „fordítás egyik metaforikus ’nyelvről’ a másikra” (302).

Meletyinszkij mítoszolvasatai a strukturalista elemzési módszer mintapéldájaként jelen elemzés számára is kiindulási alapul szolgálnak. A szerző a modernizmus „mitologizáló” irodalmának áttekintésekor angol és német példákat választ, a legkidolgozottabbnak James Joyce és Thomas Mann regényeit összehasonlító elemzése, illetve Franz Kafkáról írt fejezete tekinthető. A regényekben a mítosz strukturáló szerepét kívánja nyomon követni, mitikus motívumokat, mitikus gondolkodásra utaló tér és időszerkezetet vizsgál, így olvasási módszere talán joggal tekinthető végső soron „allegorikusnak”. A három fent említett szerző által képviselt mitologikus módszereket akár a modernizmusban megjelenő főbb típusoknak is lehetne tekinteni. Meletyinszkij Joyce-olvasatát érdemes összehasonlítani T. S. Eliot „félreolvasásával”, illetve a későbbiekben Gould értelmezésével módszerük különbségeinek jobb megvilágítása érdekében. Meletyinszkij arra a következtetésre jut, hogy míg a Joyce az *Ulysses*ben „a világtörténelem és a pszichológiai univerzálék magyarázatára mitológiai sémákat és motívumokat használ”, addig a *Finnegans Wake*-ben erről a szintről továbblépve „ironikus metamitológiát” hoz létre, azaz olyan „mitológiai módszert [...], amellyel magukat a mítoszokat és a mitológián kívül eső anyagot értelmezi” (417-418). Meletyinszkij számára „a XX. századi mitologizmus” alapvető célja, hogy „változatlan, örök értékeket” mutasson meg, „amelyek átsejlenek az empirikus lét és a történelmi változások áradásán” (380), s ezzel tulajdonképpen az általa is oly gyakran emlegetett T. S. Eliot nézeteit fogalmazza újra. Mindemellett éppen Joyce szövegei kapcsán jut arra a végkövetkeztetésre, hogy „a XX. századi mitologizmus elképzelhetetlen humor és irónia nélkül, s ezek már magából abból a tényből fakadnak, hogy a mai író az ókori mítoszok felé fordul” (421). A „mitologizálás poétikájában” elválaszthatatlannak tartja a „mitológiai szinkretizmust és pluralizmust, az irónia és travesztia

elemeit” (434). Meletyinszkij számára tehát a modernizmus gyakorlatában már csak a temporalitás tényéből következően is elválaszthatatlanul összefonódik a patetikus és ironikus megközelítés, ami elemzéseiben a tipologikus olvasási mód irányában nagyobb nyitottságot és flexibilitást eredményez. Noha Meletyinszkij az angol és a német modernizmus kiemelkedő alakjainak művei alapján vonja le következtetéseit és az orosz szimbolizmus elméleti diskurzusának idegenkedése az iróniától szinte szimptomatikus²⁴, amennyiben Meletyinszkij ezen állítása általánosan is helytállónak bizonyul, a modernizmus egy különleges esetét képviselő orosz szimbolista regény szövegét csak a szimbolista esztétika patetikus hozzáállását aláíró ironikus diskurzusként lehet olvasni. A Meletyinszkij strukturalista olvasási módja által levont következtetések tulajdonképpen dekonstrukciós olvasatot eredményezhetnek – és eredményeznek is *Az ezüst galamb* esetében.

Mint a fenti áttekintésből kiderül, a hagyományos motívumkutatás, illetve a strukturalista mítoszkritikai megközelítések nagyrészt zárt olvasatokat, „fordításokat” eredményezhetnek, esetleg a lehetőségek szintjén tartalmazzák a nyitott olvasatok alternatíváját. E probléma pedig elválaszthatatlannak tűnik magának az olvasásnak és a mítosz nyelvének – vagyis a nyelvnek – a problematikájától: az allegorikus, illetve tipologikus olvasatok dichotómiája a fentiekben összefonódik a metafora²⁵ és a szimbólum szerteágazó diskurzusaival. Eric Gould *Mythical Intentions in Modern Literature* című könyvében a Frye-i elmélet talajáról kiindulva próbálja a poszt-strukturalista interpretáció-elmélet, nyelvelmélet, pszichoanalízis és irodalomkritika kontextusában felülvizsgálni a mítoszkritika álláspontját és egyben megkísérel túllépni a zárt olvasatok posztmodern korban elfogadhatatlan alapálláspontján.

²⁴ Vö. Фёдор Сологуб, "Демоны поэтов," *Собрание сочинений в шести томах*, Т. 2., *Мелкий бес. Роман. Рассказы. Сказочки. Статьи* (Москва, НПК Ителвак, 2001), 515-527.

²⁵ Vö. A jelentésteremtő metafora – *Helikon – Irodalomtudományi Szemle* XXXVI (1990/4).

Eric Gould könyvében felvállaltan eltávolodik az állásfoglalása kiindulópontját képező strukturalista mítoszpoétikai megközelítéstől: saját meghatározása szerint poszt-strukturalista tanulmányában (8) az irodalmi művekben feltűnő mitologikus motívumok helyett a hangsúlyt az olvasás és írás miticitásának fogalmára helyezi át. Northrop Frye Jung nézeteire alapuló, korszakalkotó mítoszkritikai alapelveit kritikával kezelve gondolja tovább, hogy aztán az archetípus fogalmát újradefiniálva igen bonyolult feladatra, a mítoszkritika és a dekonstrukció ötvözésére vállalkozzon. James Joyce, T. S. Eliot és D. H. Lawrence néhány művének elemzésével támasztja alá elméleti téziseit, hogy végül a „szándék allegóriájának” tudatosan az „olvasás allegóriáit”²⁶ asszociáló és azzal összefüggő fogalmával zárja eszmefuttatását.

Elméletének alapvetését az a feltételezés képezi, hogy mítosz és interpretáció elválaszthatatlan egymástól, mivel „*az esemény és a jelentés között ontológiai hézag tátong*”²⁷, amely elkerülhetetlenül értelmezésre szorul, s ezáltal létre hívja a mítoszt „mint nyelvet, az értelmezés aktusát, eredetről és értékekről szóló diskurzust” és „tudatos problémamegoldó tevékenységet”. A mítosz az ontológiai hézag bezárására törekszik, hiszen olyan hiányzó „végső jelentésre” utal, amely az „értelmezés funkciójaként” jön csupán létre. A mítosz jelentésének „állandó nyitottsága és univerzalitása” a „végső jelentés” hiányának következménye: a tátongó hézag interpretációt követel, amely azonban a nyelv nyitottságának következtében újabb interpretációt generál (6). Irodalomkritikai szempontból vizsgálatának tárgyát az a kérdés képezi, hogy „a modern irodalom képes-e elérni a mítosz ontológiai státuszát”, melynek kulcsát az „olvasás és az írás miticitása” jelenti (8-9). Mivel a miticitás lényege „a diskurzuson keresztül az ember világban elfoglalt helyének ábrázolására és jelentéssel megtöltésére tett kísérlet”, Gould szerint az irodalmi szöveg annyiban őrzi meg ezt a sajátosságot, amennyiben e „szándék teljességét” tükrözi (12). Mivel leszögezi, hogy „a mítosz a nyelv és az interpretáció funkciója” (14), a kérdést a nyelv problémakörére tereli át: mind a nyelv, mind a mítosz szükségszerűen olyasmire törekszik, ami túl van a kompetenciáján, hiszen „magának a nyelvnek az a természete, hogy szimbolikus legyen, a mítosz természete pedig az, hogy e szándék retorikájává váljon” (14). Gould mítoszolvasata tehát a szó retorikai értelmében allegorikus²⁸: ez a fajta allegorikus olvasás olyan látszólagos

²⁶ Ld. Paul de Man, *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György (Szeged, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1999).

²⁷ Itt és a továbbiakban, hacsak a szövegben nincs utalás az ellenkezőjére, a kiemelések az eredeti forrásnak megfelelőek.

²⁸ Ld. Bókay Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban* (Budapest, Osiris Kiadó, 1997), 403-417, Paul de Man, „The Rhetoric of Temporality,” *Blindness and Insight – Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, a bevezetőt írta Wlad Godzich, második, javított kiadás (London, Routledge, 1983),

zárásokat, majd állandó továbbmozdulásokat eredményez az olvasásban, amely az anti-realista, illetve tipologikus olvasatok sajátossága.

A Northrop Frye nevéhez kötődő és Jung archetípusának fogalmára épülő mítoszkritikai irányzat jelenti Gould gondolatmenetének erős kritikával kezelt alapját. Jung elméletének legnagyobb támadási felületét Gould számára irodalomkritikai szempontból az archetípus fent említett értelmezéssel szemben tanúsított ellenállása, mi több, értelmezése szükségességének megkérdőjelezése jelenti (23). Mindamellet Gould leszögez néhány alapvető pontot, amelyekben – noha teljesen más elméleti háttérre támaszkodva – egyetért Frye-jal. Ezek többek között a mítosznak az irodalmi szöveg szervezőelveként való kezelése, a mítosz és az irodalom metszéspontjának a cselekményben, azaz a *mythos*ban való lokalizálása, annak leszögezése, hogy „a mítosz nyelve metaforikus” és hogy „a mítosz valódi jelentését nem eredete, hanem további sorsa fedi fel” (27-28). Gould továbbviszi az archetípus fogalmát, de jelként való létét csak akkor tartja elfogadhatónak, ha értelmezhető, mint minden más jel: a későbbiekben a nyelvi természetű archetípus definíciójára tesz kísérletet (Gould 31). Ezzel Junggal ellentétben éppen azt szögezi le, hogy az archetípus és a mítosz lehetőségei határozottan a nyelv tartományán belül léteznek. Tehát az irodalom és a mítosz kapcsolatának vizsgálata a „nyelv és a tudattalan kapcsolatának működő modelljére” épülhet, célterülete pedig a jelenkori mítoszkritika által olyannyira elhanyagolt olvasás és írás jelensége. Míg a mítoszok automatikusan irodalmi szövegek, nem minden irodalmi szöveget jellemez a miticitás dimenziója (28-30). A nehezen definiálható „narratív miticitás” meghatározásához Gould gondolatmenete további kifejtését három problémakörre összpontosítja, amelyek a miticitás kapcsolata a jel értelmezésének elméletével, a mítosz és a metafora viszonya, valamint az archetípus és a tudattalan összefüggései (33).

Első lépésben Gould a miticitás fogalmát a modern interpretáció-elmélet, azaz a hermeneutika és a dekonstrukció kontextusába helyezi. Ez egy olyan definíciót eredményez, amely a filozófiai és irodalomelméleti hermeneutikai kör fogalmához²⁹ hasonlítható:

...a miticitás mindenféle definíciója mögött [...] feltétlenül a szándék határozott allegóriája rejlik [...] Az, amit a mítosz lényegének tartunk, számomra sem nem több, sem nem kevesebb, mint a példaértékű értelmezési szándék funkciója, attól függetlenül, hogy az interpretáció tárgya a társadalmi kompromisszum, a természetfölötti, az én és világban elfoglalt helyének problematikája, vagy az általunk végsőnek, megválaszolhatatlannak, metafizikusnak tartott kérdések. A mítosznak

187-228 és J. Hillis Miller, „The Two Allegories,” *Allegory, Myth and Symbol*, szerk. Morton W. Bloomfield (Cambridge, Massachusetts és London, England, Harvard University Press, 1981), 355-370.

²⁹ Ld. Bókay Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, 78-79.

nevezett tapasztalat természetének értelmezése iránti szükséglet magyarázatokat eredményez, amelyek e szándékot reprodukálva elkerülhetetlenül csak önnön szükségességük konklúziójában végződhetnek. (Gould 34)

E körkörösség magyarázataként Gould a hermeneutikára támaszkodva jut el a tudat és a nyelv historicitásának fogalmáig, amely az értelmezést „lehetőségek hálózatává” teszi. Rámutat, hogy az értelmezés szándéka implikálja a nyelv történeti feltételeinek megalapozását a Lét alapjaként, miközben a „*cogito* megbízhatatlanságának tapasztalata” az én nyelvi decentralizálásához vezet, egyedül – Lacan fogalmával élve – „a jelölők locusának” pozícióját hagyva elérhetővé számára. Véleménye szerint e tények döntően befolyásolják a mítosz és a miticitás mibenlétének meghatározását: „*Mivel a mítosz nyelv, egyúttal magának a nyelvnek az adottságaira adott reakció is*” (39). Az értelmezés decentralizációjának momentumát Gould Heidegger filozófiájában lokalizálja: olvasatában „a ’jelenvaló lét’ története nem más, mint a Lét nyelvi hitelesítésére való képtelenségünk kiterjedésének összefoglalása” (40). A mitikus gondolkodás éppen a heideggeri semmi elkerülhetetlenségének tudatából fakad, az archetípus egyszerre fedi fel és el a hiány belátását, a semmit rejti el. Mivel pedig a modernista „világának nyelviségét kérdőjelezi meg” és ezáltal „a nyelvet a felfedezés kiindulópontjaként kezeli”, e problémakör „magának az *írásnak*, mint a tapasztalat egyszerre nyitott és zárt természete felidézőjének, miticitásához vezet”. Mivel a miticitás oly módon tölti meg a szavak és dolgok közötti hézagot jelekkel, hogy egyszerre próbálja azt bezárni és reprodukálja bezárhatatlanságát, Gould álláspontja szerint a mítosz „a nem-léttel leghatékonyabban szembeszegülő metaforikus nyelv” (41-44). E kijelentés egyúttal továbbvezet a mítosz és a metafora kapcsolatának problematikájához.

Következő lépésként Gould a metafora kontextusában újradefiniálja az archetípus fogalmát. Kiindulásképpen az archetípus univerzalitásának kulcsát a mítoszok által alkotott jelölőláncolatban, a mitikus jelölt ismétlésében fedi fel: „a mitikus jelölt a következő mítosz jelölőjévé válik, végtelenül ismételve az úgynevezett archetípust” (44-45). Az pedig, hogy az oly változatos és önkényes jelölők hogyan ismételhetik a mitikus jelöltet, azaz az archetípust, magának a nyelvnek, azaz a metaforának a természetétől függ (46). A metafora elméletének áttekintésekor Gould elsősorban Paul Ricoeur álláspontjából indul ki, s egy olyan definícióhoz érkezik el, amely, mint erre maga is rámutat, alapvetően összecseng Jacques Lacanéval³⁰. A metafora hozza létre azt az „*állandóan elmozduló belső távolságot*” amely a szubjektum végtelenségét eredményezi. Az interpretáció, azaz az olvasás és írás oly sokszor a

³⁰ Ld. Jacques Lacan, “The Insistence of the Letter in the Unconscious,” *The Structuralists From Marx to Lévy-Strauss*, szerk. Richard and Fernande DeGeorge (Garden City, New York, Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., 1972), 287-324.

pszichoanalitikus terápiához hasonlított mozzanata a lacani diskurzusban a vágy metonímiájának végső – vagy éppen elsődleges – jelentőjére irányul, amely szükségszerűen nonszensz. Az értelmezés mozzanata egyszerre foglalja magában a vágy megfogalmazását és beteljesítését, a belső külvilággá és a külvilág belsővé tételét, hiszen célként az elveszett egység helyreállítását tűzi ki célul (57-60). Roland Barthes inspirálta terminussal, a metonímia „a metafora retorikai nulla foka” (51-52). Ily módon „a metafora fókuszában [...] *a metafora mögött álló hiányzó metonímia áll*”, amelyet kénytelen feltételezni, hogy „jelentésének körét hipotetikus bezárhassa és ezáltal megmeneküljön a nonszensz” veszélyétől. A helyettesítési láncolat nem lehet végtelen játék, elérhetetlen, de inspiráló célként mindig ott lebeg a metonímia, a tautológia tökéletes helyettesítési aktusa: az olvasás és írás mindig a pontos jelentés céljával végzett interpretáció. Az archetípus azonban csak vágyainkban szerepel ősi szimbólumként: mivel „a nyelv egésze metonímia/metafora”, szó szerinti jelentés nem helyettesítheti a szóképet, a realitás „a legjobb esetben is csak a metaforát interpretáló metonímia” (52-53). A metonímia nem más, mint „a hiányzó *interpretációt-követelő-metonímia*”, egy olyan rendszert stabilizáló elem, amelyet muszáj feltételezni (54). Maga a mítosz „példaértékű változata a szó és a dolog közötti hézag *lehetséges* betöltésének”, azt eredményezve, hogy a mítosz metaforikus nyelve válik a „valódi” nyelvvé, míg a szó szerinti nyelv lehetetlennek, azaz „virtuálisnak” bizonyul (54-55).

Ezek után Gould újradefiniálja az archetípust az ily módon meghatározott metafora és metonímia kontextusában. Kijelenti, hogy „a metafora mint *diskurzus miticitása* a metonímián alapszik”, azaz az újraértékelt „archetípuson”, amely „az önmagát és az önmagán túlit a nyelv és jelentéseinek hagyományában kereső szubjektum által létrehozott hipotetikus tér”, az interpretáció „potenciális terében” lejátszódó „tranzakcionális tény”. Objektív, hiszen szemiotikai elem, amely azonban csak az interpretáció szubjektív aktusában létezik, mert önmagáról és önmagunkról alkotott képünk folyamatos újraértékelésére inspirál.

Mind a régi, mind a modern szövegekben a jelek azért tarthatják meg archetipikus jelentőségüket, mert a metonímia és metafora játékán keresztül folyamatosan újra meg újra színre viszik a belső és a külvilág közötti hézag váltakozó bezárását és kiszélesedését a diskurzusban. Ezáltal [...] mindenekelőtt a világ jelrendszerként való értelmezésének folyamatát inspirálják. [...] az archetípus metonímiaként a metafora retorikai nulla foka. Az archetípus tudatosulásához és remélhetőleg a tudattalan egy lehetséges jelentéséhez mindig sokkal inkább az interpretáció aktusának strukturális működése vezet, mint a motívumok tartalma. (68-69)

Az olvasás és írás dinamikája, azaz „a külvilág belsővé tételének és a belső külvilággá tételének” folytonos váltakozása a mítosz megközelítésének olyan sarkalatos pontját jelenti Gould szerint, amely kimondottan megköveteli az archetípus hagyományos fogalmán nyugvó mítoszkritikai állásponttól való elmozdulást a „diskurzus miticitásának *eklektikusabb* változata” irányába (68, kiemelés tőlem).

Metafora és miticitás kapcsolatának vizsgálata így módon az elmélet kifejtésének harmadik lépésében a pszichoanalízis területére vezet: a tudattalan és a mítosz összefüggéseinek elemzésekor azonban Frye-jal ellentétben Gould a freudista Jacques Lacan poszt-strukturalista nézeteit részesíti előnyben. Rámutat, hogy éppen a freudista álláspont helyezi a meghasadt identitás *diskurzusát*, mint „az én hiányzó középpontjának (metonímiájának) keresését” a figyelem fókuszába. „Az írás különleges jelentőségre tesz szert olyan szándékként, amely az író helyett egy objektív másik létrehozására törekszik, egy másikéra, aki a beszéd ’én’-je akar lenni” (69-70). Lacan az, aki a tudattalant nyelvként definiálja, „olyan diskurzusként, amely ’kiszökik’ a szubjektum száján, amelyről nem tudjuk, hogy miért hozzuk létre” (Gould 74). Gould számára a tudattalan „*az én mítosza a nyelv közegében*” (76). A szubjektum csak a Másik birodalmában létezhet: ahhoz, hogy önmagáról tudást szerezhessen, jelölővé kell válnia a saját maga számára, amely jelölő az interpretáció során további jelölőkkel helyettesítődik. Az én mítosza, a szubjektum metafora, amelynek hiányzó, ámde szervezőelemként működő eleme a tudattalan, a vágy metonímiája. Ez az a metonímia, amelynek elérése az interpretáció végső célját is jelenti egyben. „A nyelv miticitása az én, azaz a tudattalan locusa feletti kontrollban rejlik” (77-80).

A mítosz és időnként az irodalom fedi fel az egyetlen emberi diskurzust, amely ezen interpretációra tett erőfeszítések [a szubjektum fokozatos nyelvi szubverziója, valamint a folyamatban kulcsfontosságú tükör-stádium átélése] valamennyi fázisát megtestesíti: a fragmentáció szorongásától a nyelv általi szubverzióig, a történet megismerhetetlenségével való szembesülésig. Mindezeket a metonímiában keressük, amely azonban makacsul metaforaként jelenik meg. (83)

A mítosz és a tudattalan kapcsolatának e megközelítése a miticitás fogalmának a pszichoanalízis paradigmájában történő újradefiniálásához vezet. A „narratív miticitás egyrészt a tudatban lévő és az interpretáció aktusának részét képező központi *hiányban*³¹ [...], másrészt a *diskurzus* körülményeiben lokalizálható, mely utóbbiak létrehozzák/megerősítik e

³¹ Az eredetiben „*absence or lack*”. Mindkettő hiányt jelent, ám az „absence” valami alapvetően meglévő távollétére utal, míg a „lack” a hiányzó elem helyén lévő ürt hangsúlyozza.

hiányt, minden egyes szó jelölőként elfoglalt problematikus státuszából kiindulva (szemiotika) és a jelölők közötti referenciát felidéző problematikus kapcsolata irányába haladva (szemantika)”. A miticitás definíciójának sarkalatos pontjait „a szöveg pszichológiai rekonstrukciója”, „a megértés historicitása” és „a Másik diskurzus során lezajló pszichológiai decentralizációja” jelentik (85-86). Mivel a szubjektum számára a miticitás elválaszthatatlan a tudattól és a nyelvtől, a metafora és a mítosz olyan „*potenciális* teret” jelentenek, amely lehetőséget ad az identitás meghatározására. Ez pedig „a rejtett külső és a sérülékeny belső közötti távolság diskurzusban lejátszódó ismételt lerövidülésén és megnövekedésén keresztül” történik. A szubjektum és vágy, valamint a név és a dolog közötti szakadék homológiája következtében a tudattalan egyszerre célja és forrása a mítosznak, amely „*az én metonímiájaként*” megismerhetetlen tudattalan felé törekvő, önmagát újrageneráló interpretációs aktus (86-87).

Gould ezek után határozza meg azt a szerepet, amelyet szerinte a mítosz és miticitás betölthet a modern irodalom kontextusában. E két fogalom semmiképpen sem cserélhető fel egymással: a klasszikus mítoszok motívumainak változtatás nélküli ismétlése csak korlátozott lehetőségeket hordoz magában, a mitikus elemek felhasználása csupán az „*újjáalkotás*” kontextusában értelmezhető. A miticitás „a nyelv performanciájának lehetősége”, amely, az elhaló mitikus történetekkel ellentétben, nagyon is élő (125).

A mítosz mindenekelőtt szükségszerűen képzeletbeli ugrást jelent a [szubjektum és vágy, név és dolog, jelölő és jelölt közötti] szakadék felett [...] A modern irodalom nagy részének mitikus lehetőségei mindig is az állandóan önmagára reflektáló és „a dolgok középpontját” elérni szándékozó tudat és a között a tény között fennálló feszültségben rejlettek, hogy a tudat „középpontjában” a vágy ürje tátong, amely szerint a lényegi jelentés felfedezése csak ismétlődő aktus lehet [...] A mítosz a modernben [...] *a kifinomultság olyan fokáig válik absztrakttá, amelyet már csak az irodalom képes kezelni.* (134)

Joyce *Ulysses*-ének elemzése során mutatja be mítosz és miticitás fogalmának egyik alapvető összefüggését: olvasatában a narratív *miticitás* funkcióját éppen az tartja életben, ahogy az egyes *mítoszok* transzformálódnak a műben, miközben regény író újra mítoszt és mítosz író regényt, egymástól elválaszthatatlanul (136-141, kiemelés tőlem). Mint rámutat, a regényben az irodalmi szöveg válik azon közeggé, amelyben a szabadság uralkodik. Joyce értelmezésében e szabadság lényege „az ellentmondásos és az átalakuló elfogadása, valamint a képzelet problémamegoldó erejébe vetett hit”, noha az *Ulysses* „a világ következetes

megnevezésére tett minden kísérletet aláás”, s csupán a „mítosz *paradoxonát*” erősíti meg (157). Ezen a ponton érdemes visszatekinteni és összehasonlítani Meletyinszkij Joyce-olvasatát és Coupe *Ulysses* kapcsán tett megállapításait Gould értelmezésével. Gould szerint a folyamatosan transzformálódó, önmagát konstruáló és dekonstruáló regényszöveg kulcsát a metaforán belüli hézagból adódó állandó elmozdulás jelenti. Gyakorlatilag ugyanezt a jelenséget Meletyinszkij az „eredeti” mítosz és az azt újraíró modernista szöveg elkerülhetetlen temporális távolságából fakadó iróniával magyarázza, amelyet a mítosz pátozát aláásó karneváli elemként kezel (421-422). E kijelentése egybevág Paul de Man irónia és temporalitás viszonyáról vallott nézeteivel az allegória kontextusában: az irónia és temporalitás hozzák létre az allegorikus olvasatok közötti elmozdulást³². Coupe szerint Joyce „karneváli” hősei (56) értelmezhetők Edgell Rickword komikus mítosz-megközelítésének megtestesüléseként, amely a mítoszt folyton újjászülető paradigmaként kezeli, s melynek flexibilitását az irónia teszi lehetővé. A későbbiek szempontjából fontos érintkezési pontot jelent tehát, hogy Joyce modernista regénye kapcsán *allegorikus olvasat, irónia, temporalitás* és *karnevalizáció* fogalmai közvetlen összefüggést mutatnak.

A „mítosz paradoxona” vezet a „szándék allegóriájának” (Gould 199) fogalmához. Mint Gould rámutat, a fentebb részletesen tárgyalt nyelvi sajátosságokon kívül nem sok konkrétum ragadható meg a mítosszal kapcsolatban (178), s ez még nem teszi lehetővé nyelv és miticitás elhatárolását. Azt, hogy a miticitás, mint potencia, „a nyelv performanciájának lehetősége” (125), aktualizálódik-e egy adott irodalmi szövegben, egyedül az „*intencionalitás*” (178) határozza meg, „a megválaszolhatatlan konfrontációjának szándéka”, „a mitikus szándék, hogy a szöveg „mindent elmondjon”. Ez eredményezi a cselekmény transzformációit és ébreszt a szent tudatára. A mítosz „a cselekmény azon szándékán” keresztül fejt ki hatását, hogy „a tapasztalat önkényes egybeeséseit valahogy látszólag koherenssé tegye, hogy fenntartsa a kompromisszumokat és ellentmondásokat, sőt, hogy tautológiákat és teljes jelentéseket hozzon létre” (178-181). Metaforikus jellegéből adódóan azonban a mítosz önmaga állításánál tovább nem juthat, „a hermeneutikai kör megtestesülésévé válik” (181-183), célja a lezárt narratíva, amely azonban értelmezésként csak újabb értelmezést szül. A látszólag lezárt cselekményben allegória és irónia elválaszthatatlanul fonódik össze (188-189). Az allegória és irónia egymáshoz való viszonya tekintetében Gould véleménye gyakorlatilag megegyezik de Man „A temporalitás retorikájá”-ban kifejtett álláspontjával. Mivel a „mítosz nem más, mint a minden jelben implicit módon megtestesülő hiány metafizikája” (Gould 195), a „szándék allegóriájában” a hiány fenomenológiája „nem csupán az írás tudattalan alapfeltétele”, hanem olyan valami, amit

³² Vö. Paul de Man, „The Rhetoric of Temporality”.

„maga a szöveg hozhat létre témájaként” (201). Maga az írás „terapeutikus jelleget” ölt, hiszen „a nyelven túli tényével néz szembe”, sőt „a kimondhatatlant próbálja elérni”, annak tudatában, hogy ez lehetetlen (200). Ezért a modern irodalom és irodalomtudomány „egyik legmakacsabb tautológiája” a meghasadt tudat, amely kulcsszerepet játszik mítosz, vallás és irodalom kapcsolatának fenntartásában, éppen mert „a numinózus feltárásával igyekszik megteremteni a tudat egységét” (205-210). Gould azon kijelentésében, hogy a modern stílus alapvető jellemzője „az írás és az olvasás allegóriája” (210), az allegória fogalmán Harold Bloom, Jacques Derrida, Paul de Man és Lacan (212) olvasatainak összefoglalása értendő:

Az olvasás és írás allegóriája nem kizárólag a félreolvasás térképeként, kezdettől fogva önellentmondásos állításként, fallogocentrikus determinizmusként vagy korlátlan játékként hozzáférhető számunkra – noha *mindezeket* magába foglalja. Ez olyan allegória, amely, mint minden allegória, logikai és kreatív célok érdekében torzíthat (disfigure); amely nagyon tudatosan képes gondolatmenetek, sőt, a kimondhatatlan megközelítésének felfedezésére, miközben látszólag megköti a minden szókép által sugallt kép-telenség (the disfiguration which every figure implies). [...] [Az allegória szó egyik legrégebbi jelentésében szereplő] nyelvben „feltárt transzcendentális” is megőrzi relevanciáját... (214)

Gould tehát különlegesen nehéz feladattal próbál megbirkózni: hatalmas elméleti háttérre támaszkodva igyekszik megtalálni a mítoszkritika helyét a posztmodern diskurzusában és a lehetséges filozófiai, pszichológiai és nyelvelméleti megközelítések szintézisére törekszik. A szimbólum fogalma Gould elméletében a poszt-strukturalizmusra jellemző módon gyakorlatilag kikerül a mítosz diskurzusából. Az általa használt metonímia és metafora ellentéte párhuzamba állítható a szimbólum és az allegória, mint a „jelentésképzés két alapvető modelljének” oppozíciójával: míg a szimbólumban a „vágyott modell reprezentálódik”, addig az allegória a „ténylegesen működő háttérmodell”. A posztmodern „a szimbolizációt, mint a lényegi, totalizált magértelem lehetőségének elvét” a „szemantika metafizikájaként” a modernizmus hatáskörébe utalja. Ezzel ellentétben az allegória a dekonstrukcióban uralkodó modellé válik: az értelmezés célja annak megmutatása, hogy „a szimbolikus folyamatok miként szövődnek át allegorikus megszakításokkal”, az „allegorikus fordítás felfedezése a szimbolikus hibátlannak hitt szövegében” az elemzés kulcsmomentuma (Bókay 415-416). Gould elméletében a szimbólum vágyott, de soha el nem érhető tökéletes jelölése, amelyet azonban muszáj feltételezni ahhoz, hogy az olvasás ne veszítse értelmét, a hiányként felfogott metonímiában, az allegória realitása a metaforában testesül meg.

Fogalomváltásában az a paradigmaváltás tükröződik, amelyet Paul de Man „A temporalitás retorikájában” a szimbólum alapvetően romantikus – és később neo-romantikus, szimbolista – prioritása és a posztmodernben a szöveg sajátosságaként felfogott allegória viszonylatában feltételez. Gould arra törekszik, hogy a modernista irodalom és az erre alapuló Frye-i mítoszkritika „hagyományos realizmusát” részben továbbvigye – végül is, a mítosz a szent hiányának felfedésével leplezi le a szent létét –, részben a „radikális tipológia” nyitottságával egyeztesse össze. Tükröződik ez abban is, hogy Gould allegória-fogalma ötvözi a Hillis Miller által elkülönített kétfajta allegória terminusát. A „szándék allegóriája” nem más, mint a kettő közötti folyamatos oszcilláció fenntartása. Egyrészt a szubjektum mítosza arról, hogy a narratívában, azaz a nyelvben beteljesülhet vágya és létrejöhet, másrészt rettegése e vágy beteljesülésétől, hiszen az a pont, ahol jelölő és jelölt játéka véget ér, nem más, mint a történet vége, a halál. S végül, mint talán minden nyitott olvasásra felszólító mítoszolvasási elmélet, Gould elmélete is – legalább – egy korábbi mítosz „tipologikus” olvasata, azaz a mítoszalkotás egy példája: a tükör-stádium fogalmában (Lacan, „A tükör-stádium”), mely a szubjektum nyelv általi szubverziójának kulcsmomentuma és igen fontos szerepet játszik Gould megközelítésében, a nyugat-európai szubjektivitás történetében paradigmatisztikus szerepet betöltő Narcissus-mítosz (Kristeva, „Nárcisz” 51-52) köszön vissza.

Eric Gould gondolatmenete, melynek egyik csomópontja az a lacani alapokon nyugvó állítás, hogy a tudattalan „*az én mítosza a nyelv közegében*” és egyben „*az én metonímiája*”, amely csak historicitásában ragadható meg, a mítoszt a posztmodern értelemben felfogott szubjektum³³ öndefiníciójának diskurzusaként feltételezi és elválaszthatatlanná teszi a narratív identitás fogalmától. Az irodalmi szöveg miticitása azonban nem a mítosz abszolutizálásában rejlik: Gould értelmezésében a mítosz folyamatos transzformációja az identitás narratívájának lezárhatatlanságához vezet. A karneváelmélet – többek között – ugyanezt a problémát világítja meg más nézőpontból, mint ez a különböző strukturalista és poszt-strukturalista Bahtyin-olvasatok³⁴ dialógusából³⁵ kiderül. Jeleazar Meletyinszkij a karnevál diskurzusának alapvető mitikusságára világít rá, majd hangsúlyozza a modernizmus irodalmában a karnevál kontextusába került klasszikus mítosz parodisztikus transzformációját. Julia Kristeva pszichológiai és nyelvészeti megközelítésében a különböző diskurzusok találkozása a végtelen dialógusban megtestesülő posztmodern szubjektum-felfogást eredményez. Linda Hutcheon részben a karneválra alapuló paródia-fogalma éppen a Kristeva nevével fémjelzett intertextualitás elméletének eredményeit felhasználva oldja fel a paródia fogalmában rejlő negatív polaritást és rámutat, hogy a modernizmus és a posztmodern gyakorlatát jellemző, iróniára épülő paródia ambivalens és nyitott olvasatok forrása lehet. A karneváelmélet ezen továbbgondolásai karnevál, mítosz és szubjektum olyan összefüggésére világítanak rá, amelyek a továbbiakban az identitás narratívájaként olvasott meghaló és feltámadó hős mítosza (Napmítosz, szoláris hős, kultúrhérosz, Narcissus mítosza) a karnevál szintén mitikus diskurzusának (Dionüszosz-kultusz és aranykor-mítosz) elemeivel történő megjelenésének

³³ Ld. Catherine Belsey, "Constructing the Subject, Deconstructing the Text," *Feminist Studies – Critical Studies*, szerk. Teresa de Lauretis (Bloomington, Ind., Indiana UP, 1986), 583-609; Bókay Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, 253-257; Jacques Lacan, *The Language of the Self – The Function of Language in Psychoanalysis*, ford., a jegyzeteket és a kommentárt készítette Anthony Wilden (Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1981).

³⁴ A bahtyini diskurzus nyugat-európai kritikai diskurzusokkal való kapcsolatának áttekintését ld. Graham Allen, *Intertextuality* (London and New York, Routledge, 2000) című könyvében, mely olyan irányzatokat fed le, mint a francia poszt-strukturalizmus és strukturalizmus, a feminizmus(ok), a poszt-kolonialitás elmélete és általánosságban véve a posztmodern.

³⁵ Vö. K. Томсон, "Диалогическая поэтика Бахтина," ford. А. Махов and Г. Шелагурова, *М. М. Бахтин: pro et contra – Личность и творчества М. М. Бахтина в оценке русской и мировой мысли*, köt. 1, szerk., bevezetőt és kommentárokat írta К. Г. Исупов (Санкт-Петербург, РХГИ, 2001), 312-322. Thomson kijelenti, hogy Bahtyin dialógus-fogalma vitatott, és hogy jelenlegi értelmezői sokszor gondolatainak olyan aspektusait hangsúlyozzák, amelyek nem eléggé részletesen kidolgozottak ahhoz, hogy az adott kérdést egyértelműen eldöntsék. Ő maga a dialógus fogalmának polémiai „stratégiaként” való felfogását javasolja. Véleménye szerint Bahtyin maga is ezt a stratégiát használta, amikor a nivellálás mindenféle szándéka nélkül hagyta, hogy írásaiban vitapartnerei gondolatai is megszólalhassanak. Thomson Ken Hirschkop véleménye alapján ezt a stratégiát „egyfajta populista dekonstrukcióként” kezeli (313). A dialogicitás fogalmának hasonlóan tág értelmezése jellemzi a *Helikon* Bahtyinról szóló különszámát. Vö. *Változatok a dialógusra – Helikon – Irodalomtudományi Szemle* XLVII (2001/1).

interpretációjában döntő fontosságú. A mítosz a karnevál közegében ironikusan transz-kontextualizált metaforikus nyelvének sajátosságai az identitás narratíváit alapvetően befejezhetetlenné teszik, ám e tény kezelése a három elemzett regényben a paródia pragmatikájától függ.

Maga a karnevál és az irodalom karnevalizációjának fogalmai alkotják Bahtyin elméletének két főbb, egymástól nehezen elválasztható témakörét. Bahtyin a karneváli tudat kultúrtörténeti jelenségéből és központi eleméből, a karneváli nevetésből vezeti le azt a műfajpoétikai megállapítást, mely szerint a regény alapvető dialogikusságához képest további újítást jelent Dosztojevszkij „polifonikus” regénye³⁶. A karneváli nevetés ambivalenciát hoz létre, azaz egy jelentés és ellentéte egyidejű jelenlétét (Bahtyin, *François Rabelais művészete* 5-76). A tipikusan karneváli műfajokban, mint például a menipposzi szatíra, (Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского* 127-137), az ambivalencia különböző műfajú szövegek montázsszerű beillesztésében is tükröződik, amelyek az új kontextusban gyakran paródiaként jelennek meg. Ennek következtében a különböző jelentések és/vagy szövegek között „végtelen dialógus” (Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского* 280) zajlik. Maga a dialógus, a menipposzi szatíra hagyományainak megfelelően, gyakran az emberi lét végső kérdéseire koncentrálódik (Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского* 130-131), miközben a karnevál az inverzió logikáját követő „alulnézeti” perspektívája, mely alapvetően a komoly és hivatalos diskurzus ellenpontját adja, lefokozást eredményez (Bahtyin, *François Rabelais* 17). Ez azonban nem azonos a megsemmisítő tagadással: a karneváli nevetés egyszerre rombol és alkot újjá, a halál és az (újja)születés momentumai elválaszthatatlanul összefonódva vannak benne jelen (Bahtyin, *François Rabelais* 30-37). A hivatalos diskurzus, azaz a hivatalosan elfogadott normák, a „szent” és a „spirituális” válnak a lefokozás „áldozatává”, mivel a karneváli tudat megmutatja az érme másik, elkerülhetetlenül profán, anyagi, sőt vulgárisan testi oldalát.

Meletyinszkij strukturalista Bahtyin-olvasata inkább a karneváli tudatra összpontosít, bár különleges szerepet tulajdonít a karnevalizációnak a modernitás „mitologizáló”

³⁶ Ld. M. M. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского, Собрание сочинений*, köt. 2 (Москва, Русские словари, 2000), 5-175 és M. M. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского, Собрание сочинений*, köt. 6 (Москва, Русские словари, 2002), 5-300, különös tekintettel a második rész első fejezetére (81-101) az előbbiben és az ötödik fejezet első részére (203-228) az utóbbiban. A két kötet közötti legfontosabb különbség talán az, hogy Bahtyin beiktatott egy teljesen új fejezetet Dosztojevszkij regényeinek műfajáról és szűrségéről, amely a karneválemélet alap gondolatait is összefoglalja, és ebből a kontextusból vezeti le Dosztojevszkij regényeinek sajátosságait. A karnevál és Dosztojevszkij regényeinek összefüggése kevésbé kifejtett formában Bahtyin két másik művében is említésre kerül. Vö. M. M. Бахтин, „Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике,” *Энос и роман* (Санкт-Петербург, Азбука, 2000), 11-193 és Mihail Bahtyin, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba (Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982). Vö. Kovács Árpád éles kritikáját, mely szerint a polifónia és a karnevál nincsenek kapcsolatban egymással, és Bahtyin azon gondolatmenete, amelyben Rabelais és Dosztojevszkij regényeit ugyanazon eredethez, az irodalom karnevalizációjához és a menipposzi szatírához vezeti vissza, erőltetett (Ковач 53-54).

irodalmában. Véleménye szerint a karneválmélet „a legszorosabban kapcsolódik a mítosz poétikájához” (183), hiszen egyrészt a karneváli világkép mitikus szerkezetű, „a karneváli világban [...] egy időre mintha visszatérne Saturnus aranykora” (183), másrészt „az antik és középkori karneválkultúra jelenti az összekötő kapcsot a primitív mitológia és rítus, másrészt az irodalom között” (186). A karneváli világmodellre koncentráló Meletyinszkij számára Bahtyin módszerében a bináris oppozíciók, „a pólusok közt 'harmóniateremtő' átmenetek vizsgálata”, „a 'karneváli' világmodell jel jellegének kimutatása” (187) a fontosak, azaz a karnevál mint kultúrtörténeti jelenség szemiotikája, metaforáinak szemantikája érdeklik. A karnevál funkciójának vizsgálata során a modernizmus irodalmában a karneváli tudat lényegi elemének tekinthető karneváli nevetés irodalmi áttételeződéseként felfogható játékos szerzői hozzáállásra összpontosít. Nézete szerint a modernista „mitologizáló” irodalom azon sajátossága, hogy benne a mítosz felhasználása elválaszthatatlan a pluralizmus, irónia, travesztia és paródia jelenségeitől, szervesen kötődik az irodalom karneváli jellegéhez. Mindamellettt élesen szembeállítja a középkori és a modernista irodalomban megjelenő karnevál szerepét. A középkorban a karnevál „térben és időben korlátozott működésű 'szelep' volt, amely levezette „a szigorú szabályok világában” felgyült feszültséget, de „nem befolyásolta károsan az egész rendszert”. A modernista regényben viszont a karnevál a szerző mítoszhoz való hozzáállásának szabadságát és játékoságát fejezi ki: a mítosz „olyan jelképrendszer, amely rég elvesztette kötelező jellegét, de vonzó maradt, mint a mai tudat elemeinek metaforizálására alkalmas eszköz, amelyeket az író örökkévalónak és egyetemeseknek hisz” (421-422). A karnevál, illetve a karneváli nevetés e szemlélete tulajdonképpen egybevág magának Bahtyinnak a karneváli nevetés történelmi redukálódásáról tett kijelentésével, melynek eredményeképpen a nevetés elveszti újjászüelő, ambivalens jellegét, és irónia³⁷, illetve szarkazmus formájában valósul meg (Bahtyin 46-51). Mint Szilárd Léna is rámutat, „maga Bahtyin Dosztojevszkij regénytípusával lezárja a karnevalizált irodalom hagyományának és örökségének leírását”, „bizalmatlan volt a karnevalizáció kortárs formáival szemben [annak ellenére] hogy a XX. század első fele karnevalizált irodalmának művészi tapasztalata mélyen rejlő implicit alapot szolgáltatott elmélete számára” (*A karneválmélet* 107). A paródia hagyományos fogalmát alapul véve Meletyinszkij véleménye azt sugallja, hogy a modernizmus korára a karnevál, mint mitikus diskurzus, mindenféle ambivalencia nélkül olyan „negatívvá” válik, amely „Saturnus

³⁷ Vö. Л. А. Колобаева, *Русский символизм* (Москва, Издательство Московского университета, 2000), 83-117. Kolobajeva Szologub *Undok ördög* című regényét elemzi a „redukált nevetés” kontextusában, majd a fejezet végén felveti annak lehetőségét, hogy az orosz szimbolizmus az irónia egyedi formáját fedezte fel, melynek irodalomelméleti alapjai még nincsenek kidolgozva. Rámutat, hogy Belij *Szimfóniáiban*, a *Pétervárban* és a *Moszkva*-trilógiában egyértelműen felfedezhető a „redukált nevetés” szarkazmussal, fantasztikus abszurdal, groteszkkal egybeeső jelensége (116-117).

aranykorának” visszatérése, azaz a mitikus diskurzus transzcendens egységet hirdető álláspontjának tagadva állítása helyett minden ilyen irányú erőfeszítést aláás: a mítosz csak önmaga paródiájaként jelenhet meg. Ez a megközelítés bizonyos fókig a strukturalizmus bináris oppozíciókban gondolkodását tükrözi: a karnevál diskurzusa, noha maga is mitikus szerkezetű és az ellentétes pólusok elválaszthatatlanságára épül, egyszerűen a kozmoszteremtő mítosz kaotikus ellentétévé válik a miticitás oszcillációja és nyitottsága nélkül. E polarizációban kulcsfontosságú szerepet tölt be a karnevál temporális jellegének és a nevetés eredendő optimizmusának eltűnése. Az elemzendő három regényben hasonló jelenség figyelhető meg: a karneváli inverzió állandósul, a regények szereplői – akár többszörösen is – kifordított antivilágban találják magukat, s ez a két orosz regényben az individuum metafizikus bizonytalanságát, elveszettségét, a kiüresedés veszélyét jelenti. A nevetés pusztító ereje, a biztonságot adó végső válaszok lerombolása, s egy negatív felhanggal végtelen ironikus dialógus megjelenése kerül előtérbe. Az angol regény szintén e pozícióból kiindulva mozdul el a karnevál pozitív életfilozófiává emelésének és a lezártnak tűnő diskurzusok ironikus felnyitásának játékossága irányába.

Kristeva Bahtyin-olvasata részben a karneválelmélet pszichoanalitikai vonatkozásainak továbbgondolása a freudi-lacani fogalomrendszerben. Mivel Bahtyin freudizmushoz való viszonya igen bonyolult kérdéskört vet fel³⁸, a legbiztonságosabbnak annak leszögezése látszik, hogy ehhez a két elmélet közötti párhuzamok, illetve az egyazon diskurzushoz való tartozás szolgáltattak alapot. A karnevál, mint jelenség, felfogható az elfojtás alá került elem (Freud, *Ösztönök* 63-76) társadalmi szintű visszatéréseként. Az egyén szintjén a karneváli tudat, mely hangsúlyozottan szemben áll a társadalmi normák diskurzusával és azt aláásó beszédműfajokat hoz létre, párhuzamba állítható a tudattalannal. Mint Szilárd Léna rámutat, Bahtyin ismerte Freud viccről írt tanulmányát (*A karneválelmélet* 96), ami még inkább ráirányítja a figyelmet a karnevál „biztonsági szelep” funkciója és a

³⁸ Freud Bahtyinra kifejtett közvetlen hatásának problematikája itt nem szorul részletezésre: magának Bahtyin(?) a tudattalan teóriájáról írott korai munkájának szerzősége is oly mértékig vitatott, hogy egy 1994-ben a freudizmusról megjelent tanulmánykötetben még Volosinov neve alatt szerepel, egy jegyzet mellékelésével, mely szerint Bahtyin tagadta, hogy ezt a tanulmányt ő írta volna (Vö. B. Волошинов, “Фрейдизм – Критический очерк,” *Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль*, 269-346). V. V. Ivanov Bahtyin életművének értékelése során rámutat, hogy Bahtyin e tanulmányban igen erős kritikával illeti Freudot, ugyanakkor kiemeli azt is, hogy bahtyini „nem hivatalos tudat” megfelel a freudi „tudattalan”-nak (Вяч. Бс. Иванов 289-291), valamint a Bahtyin által feltételezett “másik”, azaz a szubjektum végtelen belső dialógusában belsővé tett beszélgetőpartner, és a lacani “Másik” között párhuzam fedezhető fel (271). Szilárd Léna a karneválelmélet eredetét és központi elemeit megvilágító tanulmányában ugyanerre a freudi párhuzamra mutat rá, mindamellett hangsúlyozza, hogy talán még fontosabbak a Jung nézeteivel fennálló hasonlóságok (*A karneválelmélet* 17-22). Tamarcsenko Bahtyin gondolatait a korabeli orosz vallásfilozófiával összevető kötetében rámutat a karneválelmélet és Freud „Rossz közérzet a kultúrában” című tanulmányának párhuzamára, melynek lényegét az elfojtott visszatéréseinek gondolatában látja. Szintén kimutatja a *Totem és tabu*, az *Álomfejtés* és *A halálösztön és az életösztönök* hatásait Bahtyin karneválelméletében, noha a hatás “bizonyítéka” néha csupán a két szerző által használt figuratív nyelv homológiája (Тамарченко 138-147).

karneváli műfajok tréfás jellege, valamint Freud nevetésről vallott nézeteinek párhuzamaira: a karneváli világmodell és a karnevalizált irodalom képi világa felfogható a tudattalan metaforikus diskurzusaként. A karnevalizált irodalom állandó inverziókra épülő dialógusa ily módon a tudattalannak a tudatos diskurzusba való emelésére tett kísérleteként is értelmezhető, amelyben azonban a két pólus nem különíthető el egymástól, hanem elemeik egymásba transzformálódnak. A strukturalista mítoszkritikai olvasathoz képest a pszichoanalízis nézőpontjából karnevál és dialógus nyitottsága nemcsak fenntarthatónak látszik, hanem elkerülhetetlen: olyan narratívát eredményeznek, amelyet par excellence miticitás jellemez.

A karnevalizáció fogalmát a nyugat-európai irodalmi köztudatba bevezető Julia Kristeva³⁹, bár Meletyinszkijhez hasonlóan foglalkozik a karneváli tudat központi elemét alkotó nevetéssel, mégis a karnevalizált irodalom poétikai sajátosságainak a szubjektum szempontjából történő továbbgondolására fókuszál. Egyrészt Bahtyin elméletét a nyugati irodalomkritikai elméleteken nevelkedett olvasó számára is érthető paradigmán fogalmazta újra⁴⁰, másrészt saját intertextualitás-elméletét⁴¹ is Bahtyin gondolataira alapozta⁴². Olyan bahtyini kulcsfogalmakat visz tovább, mint a karnevál, a dialógus, az ambivalencia („nem-kizáró ellentét”), a transzgresszió és a szubverzió elemei („Word, Dialogue, and Novel,” *Desire in Language* 68-80). Kristeva a karneváleméletet a lacani pszichoanalízis következtetéseivel ötvözi, mely a szubjektum-meghatározásának háttérében álló olyan koncepciókban tükröződik, mint a tudattalan nyelvi jellege, a szimbolikus és a képzetes, a tükör-stádium és az Apa Nevének fogalmai. Számára a szubjektum alapvetően „folyamatban-lévő-szubjektum”, amely a történetmondás folyamatában jön létre (“From One Identity to an Other,” *Desire in Language* 124-147). Kristeva később rámutat, hogy az általa létrehozott szubjektum-fogalom és a karnevál között alapvető hasonlóság áll fenn: mindkettő az állandó krízishelyzetben levő, folyton önmaga egységében kételkedő szubjektum gyökeréig paranoiás

³⁹ Vö. K. Томсон, "Беседа К. Томсона с Ю. Кристевой о рецепции работ Михаила Бахтина во Франции," ford. М. Пухлий, *Диалог, карнавал, хронотон* XXXVIII (2002/1): 108-134. Az interjúban Clive Thomson hangsúlyozza, hogy Kristeva „Word, Dialogue, and Novel” [Julia Kristeva, *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*, szerk. Leon S. Roudiez, ford. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), 64-91] című tanulmánya volt az első tudományos szöveg, amely Nyugaton megjelent Bahtyinról. A karnevalizáció témájának kidomborítására a cikk orosz fordításának például a címében is benne van Bahtyin neve (Ю. Кристева, "Бахтин, слово, диалог и роман," ford. Т. К. Косикова, *М. М. Бахтин: pro et contra*, köt. 1., 213-243).

⁴⁰ Vö. K. Томсон, "Беседа К. Томсона с Ю. Кристевой о рецепции работ Михаила Бахтина во Франции," 108-134. Mint Kristeva hangsúlyozza, a korabeli irodalomelméletben és kritikai gondolkodásban abban az időben a nyelvészeti és pszichoanalitikus megközelítés dominált. Ez utóbbi gyakorlatilag Jacques Lacan freudista iskoláját jelentette. Kristeva úgy találta, hogy Bahtyin és Lacan gondolatai egyazon diskurzus részét képezik, ezért Bahtyin gondolatait a lacani pszichoanalízis terminológiáján keresztül próbálta közvetíteni, miközben "melléktermékként" létrehozta saját fogalomrendszerét.

⁴¹ Az intertextualitás elméletéről és történetéről átfogóan ld. Graham Allen fentebb említett könyvét. Vö. *Intertextualitás – Helikon – Irodalomtudományi Szemle* XLII (1996/1-2) és Judith Still és Michael Worton, szerk., *Intertextuality – Theories and Practices* (Manchester and New York, Manchester University Press, 1990).

⁴² Vö. Julia Kristeva, „The Bounded Text,” *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*, 36-63.

természetét realizálja. Ugyanakkor kiemeli, hogy a karnevál, akárcsak a regény, nem abszolutizálja ezt a paranoiás jelleget, hanem miközben megjeleníti, küzdeni is próbál ellene (Томсон, „Беседа” 120-121). Mindent összevetve Kristeva karnevál-felfogásában dominál a karneváli nevetéssel összefüggő optimizmus: noha a karnevál fogalmából eredően transzgresszív, Kristeva számára a lélek drámai élményeinek „depatologizálására” szolgáló eszköz, hiszen megmutatja, hogy a számára „elviselhetetlen tudathasadásos állapot” ugyanakkor a szabadság és a művészi alkotás forrása is lehet (Томсон, „Беседа” 125). Ez az álláspont egyúttal Meletyinszkij gondolatmenetével is rokonítható: míg az orosz szerző szerint a középkorban a karnevál jelensége a társadalmi biztonsági „szelep” szerepét tölti be, Kristeva ugyanezen jelenség individuális, pszichológiai oldalát hangsúlyozza, anélkül, hogy felszámolná a karnevál ambivalenciáját⁴³.

A két olvasat részben a paródia fogalmában gyökerező ellentétének felszámolásához nyújthat segítséget Linda Hutcheon paródia-elmélete. Hutcheon alapfeltételezése az, hogy a paródia műfaja történelemfüggő, azaz nem lehet olyan definíciót alkotni rá, amely minden történelmi korban releváns lenne (xi-xii). Elméletét kifejezetten a XX. századi modernizmus és posztmodern különböző művészeti ágainak gyakorlatára alapozva dolgozta ki. Bahtyin karneváleméletéből indul ki, de hasznosítja az intertextualitás elméletének következtetéseit is (xiii). Álláspontja szerint a XX. századi paródia a következőképpen definiálható:

A paródia ismétlés, de olyan ismétlés, amely különbséget foglal magába; a paródia olyan imitáció, amely kritikus és ironikus távolságot feltételez, és amelynek iróniája kétfelé irányulhat. Legfontosabb formális eszközei a „transz-kontextualizálás” és az inverzió ironikus változatai, és pragmatikai ethosza a lenéző nevetségessé tételtől a mélységes tiszteletadásig terjedhet. (37)

Hutcheon az iróniára és a pragmatikus funkció jellegére támaszkodva elkülöníti a paródiát az idézéstől, az allúziótól, a pastiche-tól és a plágiumtól, csakúgy, mint a szatírától (30-49). Bár Bahtyin megközelítését, mely szerint a karneváli nevetés ambivalenciája egyszerre foglalja magában a halált és az újjászületést, némileg utópisztikusnak tartja (69-83), éppen a paródia ethoszának [„elérni kívánt uralkodó hatás” (26)] széles skálájában látja annak kulcsát, hogy a paródia mint szövegek dialógusa, és ne csak mint nevetségessé tétel, azaz egyértelmű rombolás szerepeljen (50-68).

⁴³ Kristeva a nárcizmus jelenségével érintkező abject-fogalmában is jelentős átfedések fedezhetők fel a karneváli groteszk elemeivel, ám az abjectio mintegy ugyanazon jelenségekhez a fentivel teljesen ellentétes viszonyt feltételez. Vö. Julia Kristeva, „Bevezetés a megalázottsághoz,” ford. Kiss Ágnes, *Café Babel* 20 (1996): 169-185.

Összegzőképpen elmondható, hogy a strukturalista mítoszkritika és a poszt-strukturalista irodalomelmélet kontextusában Bahtyin karneválmélete több párhuzamot is mutat Gould megközelítésével. Egyrészt, maga a karnevál felfogható nyitottságra törekvő mítoszolvasatként: míg Gould magának a nyelvnek a természetével magyarázza a mítosz és a modernista irodalom miticitását, addig Bahtyin elméletében a karnevál központi elemét képező ambivalens nevetés eredményez nagyon hasonló jelentés-oszcillációt. A karneváli nevetés ambivalenciája felszámolni látszik a bináris oppozíciók polarizációját, azaz a karneválmélet egyben a lehetséges harmónia mítosza is. Mint ilyen, rendelkezik a saját, messzi távolba helyezett aranykorával: Rabelais – irodalmi szöveg alapján „rekonstruált” – világa testesíti meg azt az ideált, amely már csak „redukált” formában jelentkezhet. A karneválmélet akár Dionüszosz mítoszának sokszoros áttétellel megfogalmazott „radikális tipológiájának” is tekinthető, hiszen egyik forrása a Dionüszosz-kultusz Vjacseszlav Ivanov által adott olvasata (Szilárd, *A karneválmélet* 23-61). Másrészt, az irodalmi karnevalizáció egyik legfontosabb jelenségeként értelmezett végtelen dialogicitás olyan szubjektum-felfogás gyökereit hordozza magában, amely leginkább a posztmodern szubjektum-fogalmával rokonítható. Ez a szubjektum szövegszinten jöhet létre – a szöveg nem más, mint a szubjektum folyamatos öntételezési kísérlete –, azaz narratív identitás⁴⁴ formájában valósulhat meg.

A pszichoanalitikus irodalomkritikai irányzat egyik alaptétele, hogy az identitás csak narratíva formájában képzelhető el (Brooks, *Reading for the Plot* 33). Peter Brooks az elbeszélés legfontosabb motivációjának azt tartja, hogy az elbeszélő létrehozza élettörtének egy jelentéssel rendelkező változatát, s ezáltal saját identitását. Ebből a szempontból természetesen a történet csak a vége, azaz a halál pillanata, illetve az „utolsó szó” felől olvasható, hiszen az zárja le a jelölés megszakíthatatlan láncolatát. Barthes szavaival, „a regény olyan, mint a halál; az életből sorsot csinál, az emlékezésből hasznos cselekedetet, a tartamból pedig iránnyal és jelentéssel rendelkező időt” (*A szöveg öröme* 24). Igaz, mint Brooks elemzései rámutatnak, a modernizmus történeteiben egyre inkább lehetetlen kimondani azt a végső szót, amely a történetet értelmes, átadható üzenetté tenné. Ahhoz viszont, hogy egyáltalán elmondásra érdemes és elmondható történet jöjjön létre, szükség van a „deviancia és a transzgresszió” (54) elemeire. Az individuum helyét a kozmoszban kijelölő, „végső választ” adó mítosz ebben az értelemben par excellence az identitás narratívája. Elmondhatóvá – és ugyanakkor végtelenné is – viszont talán éppen a transzgresszió elemét hordozó „karneváli tudat” nem hivatalos diskurzusa, a tudattalan nyelve teheti.

⁴⁴ Vö. *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. Rákai Orsolya és Z. Kovács Zoltán (Budapest – Szeged, Gondolat Kiadói Kör – Pompeji: 2003).

A fenti irodalomelméleti összefüggésekre támaszkodó elemzés módszertanilag a hagyományos értelemben vett mitikus történetek par excellence az identitás narratíváiként betöltött szerepének vizsgálatát jelenti. Mítosz és identitás interpretációs aktusként való felfogása implicálja a mitikus történetek metaforikus nyelvének a motívumkutatásra alapuló elemzését a (lehetséges vagy lehetetlen?) olvasás kontextusában. Ez vezet el a miticitás fogalmához. Kérdésként merül fel, hogy a három regényben hogyan valósulnak meg a „szándék allegóriái”: milyen mértékben maradnak nyitottak a mítoszolvasatok, illetve mennyire lezárhatók az identitás mitikus narratívái. A mítoszok mindhárom szövegben „karnevalizált” formában jelennek meg, de ez önmagában nem dönti el a miticitás kérdését, hiszen a karnevalizált mítosz éppúgy olvasható megsemmisítő paródiának, mint az identitás a mítoszt ironikus távlatba helyező, parodizálva megtartó, immanensen mitikus narratívájának. Az identitás hipotetikusán csak végtelen dialógus formájában elképzelhető narratívájának Dosztojevszkij és Belij regényében a halál vet véget, öngyilkosság, illetve gyilkosság(?) formájában. Powys regényének főhőse szimbolikus halála után némi lakonikussággal fog hozzá „posztumusz életének” (II/321) leéléséhez. Az eltérő befejezések azt engedik sejteni, hogy a különbség mítosz és karnevál (metafora és metonímia, szöveg és paródia) változó viszonyára vezethető vissza. Noha Gould az angol modernizmus anyagán dolgozta ki elméletét, alapfeltételezése, mely szerint a miticitás a nyelv természetéből következik, relevánssá teszi megközelítését Dosztojevszkij „realista” és Belij „szimbolista” regénye esetében is. Mind *Az ezüst galamb*, mind Powys regénye Dosztojevszkij az identitás narratívájaként felfogott mítosz-olvasatának szimbolista és modernista diskurzusba helyezett újraértelmezéseiként funkcionálnak. Powys regényében, mintegy a szintézisre törekvés jegyében, szimbolikus és allegorikus olvasás, mítosz és karnevál kérdései nyíltan tematizálódnak a regény cselekményében és a főszereplő identitáskeresésében, s ezzel a *Wolf Solent* problémakör sajátos metaszövegévé is válik egyúttal.

Hat olvasó keres egy hőst
Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *Ördögök*

Dosztojevszkij *Ördögök* című regényében a Sztavrogin gyónásának szövegében együtt jelentkező explicit aranykor-mítosz és implicit Narcissus-mítosz olyan alapvetően ellentétes, mégis elválaszthatatlanul összefonódó paradigmákat alkot, amelyek az egész regényen végigvonulva annak dekonstruktív mítoszkritikai olvasatát teszik lehetővé. Egyrészt, a Sztavrogin epifánia értékű álmában megjelenő aranykor, a földi paradicsom mítosza explicit módon szolgál az események post factum interpretációjára és tölti meg azokat jelentéssel. Ilyen értelemben funkcióját és nyelvi jellegét tekintve megtestesíti a mitikusság fogalmát. Az aranykor szimbolikája a regény során elkerülhetetlenül visszatér az etikus magatartás krisztusi ideáljának, a nap(isten)-cár mint szoláris hős mítoszának különböző – filozófiai, keresztényszlavofil, népmesei, irodalomba átvitt (displaced⁴⁵) – megjelenéseiben. A regény chronotoposa az aranykor-mítosz karneváli inverzió által létrehozott antitéziseként értelmezhető. Míg Sztavrogin álma a tisztán mitikus apokaliptikus képiség (Frye, *A kritika anatómiája* 121-125) felvillanása, addig a regény cselekménye a szimbolikus pokol alig kevésbé tisztán kirajzolódó démoni képiségű (Frye, *A kritika anatómiája* 125-129) világában játszódik. Ennél fogva a regény ideje a rítusban a beavatás szertartásához, a kereszténységben a húsvéti ünnepkörhöz tartozó pokoljárás, illetve az Apokalipszis terminusaival határozható meg. Ezáltal mítoszkritikai szempontból a meghaló és feltámadó isten halálát és eltűnését (pathosát és szparagmosát) öleli fel, miközben az anagnoriszis, azaz az újjászületés momentumát látványosan zárójelbe teszi⁴⁶, azaz a hős végleges eltűnését mutatja be⁴⁷. Tragikuma a karnevál temporális jellegének eltűnésével örökkévalóvá merevedő antivilág rettenetében, a felszabadult, újjáteremtő karneváli nevetés helyett a végletekig keserű ironia dominanciájában, a karneváli képiségre jellemző groteszk hibriditás (Bahtyin, *François*

⁴⁵ A fogalmat jelen esetben a Northrop Frye által meghatározott értelemben használom, azaz az átvitel avagy displacement „A mítosz és a metafora adaptálása az erkölcsiség és a hihetőség kánonjaihoz” (*A kritika anatómiája* 313), amelyre azért van szükség, mert „a mitikus struktúra jelenléte a realista fikcióban fölvet bizonyos technikai problémákat a hihetőséggel kapcsolatban” (*A kritika anatómiája* 117).

⁴⁶ Frye minden irodalmi mű struktúráját meghatározó műthosznak a keresés (quest) ciklusát tartja, noha az általa elhatárolt négy, műfajok feletti kategóriában a keresés ciklusának négy különböző eleme dominál. A pathosz az ősz műthoszaként jellemzett tragédia, a szparagmosz a tél műthoszaként meghatározott ironia és szatíra alapvető eleme (*A kritika anatómiája* 159-164). Vö. Эдит Ключ, „Образ Христа у Достоевского и Ницше,” *Достоевский в конце XX века*, szerk. К. А. Степанян (Москва, Классика плюс, 1996), 471-500.

⁴⁷ Meletyinszkij mítoszkritikai szempontból igen fontos megállapítást tesz Sztavrogin alakjával kapcsolatban: szerinte „Sztavrogin alakja, még ha lefokozott formában is, de magában foglalja a hős archetipusának teljes evolúcióját, a mitikus és epikus hőstől a hős teljes trónfosztásáig” (Мелетинский 15-26). Ugyanakkor Meletyinszkij főképp Toporov kutatásaira hivatkozva kijelenti, hogy „Dosztojevszkij regényei analogikusak a mitopoétikus szövegekkel” (20), s azzal, hogy a „káosz és a kozmosz harcát az emberi belsőbe helyezi” Dosztojevszkij tulajdonképpen a káosz és kozmosz archetipikus témáját fejt ki (18-19). A Dosztojevszkij regényeiben alaptémaként vissza-visszatérő hasonló alakját szintén archetipikus motívumokra vezeti vissza (17).

Rabelais 34-35) tájékozódást lehetetlenné tévő kaotikusságában rejlik. Másrészt, a gyónás-vallomás műfajában implicit módon megjelenő önreflexió, illetve a Sztavrogin által elmondott történetekben és a magában a gyónási szituációban domináló tekintet-tükör, szem-nap-fény, szem-ablak-(fikcionális)keret metaforikus láncolat a nyugat-európai identitás-centrikus gondolkodás alapvető paradigmájául szolgáló Narcissus-mítosz⁴⁸ kontextusába helyezik a regényt. E fogalomrendszer elsősorban a Sztavrogin hasonmásai által elmondott mitikus identitástörténetek, azaz az általuk Sztavroginnak mutatott tükörképek, illetve Marja Tyimofejevna és Liza mitikus-metaforikus Sztavrogin-képei alternatív interpretációját teszi lehetővé. Sztavrogin rejtélyes identitásának kérdését többek között éppen gyónásának különleges formája, illetve az a tény, hogy a többi szereplő Sztavrogin identitásának meghatározásában az olvasás és az alkotás-írás metaforáihoz folyamodik, az olvasás de Man-i értelemben vett allegóriájává teszi. Ezáltal a végtelenített tükröződés-ként megjelenő Narcissus-mítosz aláássa az identitás fentebb felvázolt, a szoláris hős mítosza általi meghatározásának lehetőségét. Ugyanakkor a Narcissus-mítoszban domináló esztétikum a szem-nap-fény metaforikus jelentése, illetve a nárcizmus pszichológiai jelenségének nyelvi és interpretáció-elméleti vonatkozásain keresztül elválaszthatatlan egységet alkot a regényben a szoláris mítoszhoz kapcsolódó etikummal. Ezáltal a Narcissus-mítosz tágan értelmezett fogalomkörében a regényben megjelenő bináris oppozíciók olykor ambivalens, olykor paradox egységének a bahtyini polifónia elméletére támaszkodó alternatív, dekonstrukciós olvasata válik lehetségessé.

⁴⁸ Vö. Julia Kristeva, „Vallásunk: a látszat,” ford. Szabó László, *Vulgo* IV/3 (2003/3): 68-76; Julia Kristeva, „Nárcisz: az újfajta téboly,” ford. Babarczy Eszter, *Café Babel* 18 (1995): 51-60 és Széplaky Gerda, „A szerelmes és a csaló – Autoerotizmus a karteziánus gondolkodásban,” *Vulgo* IV/3 (2003/3): 77-90.

A gyakran csak „Sztavrogin gyónása”-ként emlegetett „Tyihonnál” című fejezet talán mind filológiailag, mind az interpretáció tekintetében az *Ördögök* egyik legvitatottabb része⁴⁹. Ez utóbbi tény már önmagában is rávilágít a fejezet kulcsfontosságú szerepére a regényben: gyakorlatilag ez az egyetlen szövegrész, ahol az *Ördögök* középpontjában álló Sztavrogin hallgatása megtörik. A „gyónás” Sztavrogin identitásának egyes szám első személyű narratívája, amely retrospektív módon interpretálja a többi szereplő, illetve a narrátor által korábban Sztavroginról rajzolt képet. Látszólag tehát ezen a ponton az alakját körülvevő minden rejtély megoldódik, Sztavrogin vallomása rögzíti a folyton el-elcsúszó jelentéstartalmakat, „az utolsó szó” jogán lezárja identitásának történetét, egy végső, „igaz” változatot megjelenítve. Ám éppen ez a „látszólagosság” az, amely a gyónás „valódi” kulcsfogalma: ami nyilvánvaló módon megjelenik benne, az az aranykor⁵⁰ explicit mítoszának szentként funkcionáló szövege. Mint ilyen, szerepét az (értelmetlen? de

⁴⁹ A gyónás szövegét tartalmazó „Tyihonnál” című fejezet olyan filológia problémákat is felvet, amelyek részletezése e helyütt szükségtelen, megemlítése viszont elkerülhetetlen, mivel egyrészt az *Ördögök* kritikai fogadtatására is döntő hatással voltak és fordítási problémákat is felvetnek, másrészt jelen elemzés központi és kiinduló eleme éppen a regény sokat vitatott fejezete. Mint L. I. Szaraszkina rámutat, a regényt Oroszországban, ill. a szovjet korszakban hagyományosan az 1873-as első kiadás nyomán adták ki, melyet a cenzúráról való félelem miatt e fejezet nélkül publikálták (Сараскина 459). Ezért a későbbiekben a kérdéses fejezet általában függelékben jelenhetett csak meg és felvetődött a különböző szövegváltozatok problematikája is (vö. А. С. Долинин, „Исповедь Ставрогина,” *Бесы, Антология русской критики*, 534-559). Az is vitatottá vált, hogy esetleg nem (csak) a cenzúra miatt maradt ki a gyónás, hanem azért, mert a szerző az utolsó pillanatban úgy döntött, hogy az nem képezi a regény szerves részét (vö. В. Л. Комарович, „Неизданная глава романа *Бесы*,” *Бесы: Антология русской критики*, 567-573). А. Л. Bem nagy hatású 1931-es tanulmányában (А. Л. Бем, „Эволюция образа Ставрогина,” *Бесы: Антология русской критики*, 638-662) ezt az álláspontot képviseli és véleményét a gyónás kanonikus szövegének lefixálhatatlanságával, illetve az e fejezetben és a regény többi részében megjelenő Sztavrogin-alak inkongruenciájával indokolja. Ezen elemzés alapjául a regény 1996-os kritikai kiadásának [Ф. М. Достоевский, *Бесы, Роман в трех частях – Бесы: Антология русской критики*, szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина (Москва, Согласие, 1996), 5-434] szövege szolgál, mely a kérdéses fejezetet eredeti helyén, a második rész kilencedik fejezeteként közli. A kiadás szerkesztője, L. I. Szaraszkina anélkül, hogy filológiai vitákba bocsátkozna, egyszerű recepciótörténeti ténnyel indokolja döntését: az olvasói tudatban a regény cselekménye és művészi szerkezete e fejezettel együtt létezik (Сараскина 459). A kritikai kiadás a kérdéses fejezetet a következő forrás alapján közli: Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений*. В 30-ти тт. Т. 11. Ленинград: Наука, 1974: 5-30. Makai Imre fordítása [Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, *Ördögök*, köt. 1-2, utószó Molnár Gábor, jegyzeteket összeállította Bakcsi György (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1975)] a moszkvai Издательство Художественной Литературы 1956-57-ben megjelent gyűjteményes kiadása továbbá az Ф. М. Достоевский (Москва, Центральное архив РСФСР, 1922) című dokumentumkötet alapján készült, és a gyónás szövege több helyen jelentős mértékben eltér az orosz nyelvű 1996-os kritikai kiadásétól. A regényből idézett szövegrészek a továbbiakban ez alapján a magyar nyelvű kiadás alapján szerepelnek, a kötet- és oldalszám zárójelben történő megadásával. Az elemzés szempontjából jelentős különbség esetén az orosz eredeti lábjegyzetben szerepel a fent említett kritikai kiadás alapján, az eltérések jelölésével. Ez utóbbi esetben az idézetek helyét csak oldalszám jelöli.

⁵⁰ Mint ez már említésre került, Dosztojevszkij művei közül az *Ördögökben*, *A kamaszban* és az „Egy nevetséges ember álma”-ban tér vissza az aranykor látomása – ez utóbbiban a legkifejtettebb formában. Bahtyin értelmezésében a mítosz megjelenése az elbeszélésben a karnevalizált irodalom, illetve a menippea sajátosságaként fogható fel. „Maga az álom részletesen kifejti a földi paradicsom utópikus témáját [...] A földi paradicsom leírása az antik aranykor szellemében történik, és ezért mélyen áthatja a karneváli világszemlélet (Dosztojevszkij 191). Ugyanakkor rámutat, hogy „Az *Ördögökben* pedig Sztavrogin gyónása [menippea], melynek kerete Sztavrogin Tyihonnal folytatott dialógusa” (195).

legalábbis) értelmezhetetlen ősjelenet, Sztavrogin és Matrjosa történetének értelmezőjeként, az epifánia momentumában létrejövő megvilágításaként tölti be. S Sztavrogin – hiszen a gyónás szerzőjeként az olvasó őt kénytelen elfogadni – gondoskodik róla, hogy a mítosz „látsszon”: többszörös keretbe foglalja és stilisztikailag élesen elkülöníti⁵¹ a gyónás többi részétől, melynek gyakorlatilag drámai csúcspontját jelenti. Amit e „látszat” leplez, az magának a látszatnak a mérhetetlen fontossága, Narcissus implicit módon jelen lévő mítosza. Hiszen a „gyónás” helyzetében részben önmagával párbeszédet folytató Sztavrogin nem más, mint a „látszatot”, azaz saját tükörképét – egy magától elidegenített szövegben, kísérleti olvasójában és elképzelt olvasóinak tekintetében – szemlélő Narcissus. A röpiratként kinyomtatott „vallomás”-nak és az azt keretként magába foglaló gyónási szituációnak, valamint a vallomásban valójában elmondott négy különböző történetnek az egymáshoz való viszonyára, illetve magában az álomban megjelenő mitikus szövegnek a többszörös keretbe foglalására is alapvetően jellemző a tükröződés jelensége. Amennyiben tehát a „gyónás” szövege retrospektív módon újrinterpretálja Sztavrogin korábbi megjelenítéseit, azt e két mítosz – és részben egymást átfedő metaforáik – együttes jelenlétének és folytonos oszcillációjának jegyében teszi.

Az „Aranykor”

A gyónás explicit drámai csúcspontját képező mitikus látomás az álom keretének felhasználásával az aranykor univerzális mítoszt Sztavrogin személyes mítoszaként jeleníti meg, és ezzel az identitás narratívájának kulcsszövegévé teszi. Sztavrogin álmának explicit mitikus jellege bizonyításra nem, legfeljebb bemutatásra szorul, hiszen az elbeszélő nyíltan megnevezi az adott mítosz mind görög, mind keresztény változatát: Sztavrogin számára ez a Hesiodos által leírt (Kirk, 253-266) „Aranykor” (II/118), azaz a „földi paradicsom” (II/119). Az álom és valóság határán megjelenő mítosz világát a tiszta metaforikusság és „apokaliptikus képiség” (Frye, *A kritika anatómiája* 117-125) jellemzik, az idilli kép uralkodó elemei a paradicsomi szépségű sziget, a hullámozó tenger, a szelíden burjánzó növényvilág és a lenyugvó nap arany sugarai. Lakói hangsúlyozottan gyermeki tisztaságú lények, a nap „pompás fiai” (II/119), szinte félúton az isteni és az emberi teremtmények között. A leírás gyakorlatilag a Boldogok Szigetét (Eliade, *Vallási hiedelmek* I/220) tárja az olvasó elé, ám azáltal, hogy a jól ismert mítosz álom keretében jelenik meg, annak személyes pszichológiai

⁵¹ Grosszman kiemeli, hogy az álom leírásánál gyökeresen megváltoznak Sztavrogin gyónásának stilisztikai jegyei: a stilisztikailag tökéletesen felépített sorok az antik ditirambus, illetve a templomi himnusszal hasonlíthatók össze. A stilisztikailag heterogén szöveg keretét a hivatalos tanúvallomás formulái keretezik (Грочман 611).

motiváltságára tereli a figyelmet. Egyrészt, Claude Lorrain képének említésével, amelyet Sztavrogin (éppen!) három nappal az álom előtt ismét látott⁵², külsőleg és teljesen racionálisan motiválja az „Aranykor” látomását, hiszen az álmokban gyakran fellelhetők a megelőző napok élményeinek nyomai (Freud, *Álomfejtés* 25). Másrészt, az álom és a festmény legfeljebb metaforikus viszonyban vannak egymással, hiszen Sztavrogin *nem* a festményről álmodik, hanem annak jelentését – a mitikus világot – tapasztalja meg, hangsúlyozottan úgy, mintha az „valóság volna” (II/118). Ezen a ponton a mitikus élmény belsővé és irracionálissá válik, forrása pedig sokkal inkább a személyes – vagy talán a jungi kollektív – tudattalanban lokalizálható⁵³. Tehát amikor Sztavrogin kísérletet tesz rá, hogy elmondja álmát, tulajdonképpen a saját tudattalanjából származó tartalom – a kimondhatatlan – nyelvi megformálására törekszik, azaz kísérletet tesz a tudattalan cenzúrázott történetének (újra)historizálására, identitása megfogalmazására (Lacan, *The Language of the Self* 20-24).

Maga az álom és az általa kiváltott reakció az epifánia momentumát képezik Sztavrogin vallomásában. Northrop Frye meghatározása szerint az epiphaneia (epifánia) pontja „olyan archetípus, amely egyidőben jelenít meg apokaliptikus világot és a természet rendjéhez tartozó ciklust, illetve olykor csak az utóbbit. Szimbólumai rendszerint létrák, helyek, tornyok, világító tornyok, *szigetek*” (*A kritika anatómiája* 313, kiemelés tőlem). Az álomban látott paradicsomi sziget mitikus világa és Sztavrogin jelene, a „valóság” között az összekötő elemet a „*lenyugvó nap sugarai*” (II/119, kiemelés tőlem) jelentik, melyek mindkettőben megjelennek⁵⁴. Sztavrogin először az álom részeként idézi őket fel – saját szavaival: „mintha mind-mind láttam volna még, amikor felébredtem, és kinyitottam szememet” (II/119) –, majd észreveszi, hogy ébren ugyanez a kép fogadja: „az ablakban álló virágok zöldje közt áthatolt a lenyugvó nap ragyogó, ferde sugarainak egész pászmája, és elárasztott fénnyel” (II/119, kiemelés tőlem). Ily módon a nap aranyló sugarainak képe az epifánia momentumának metaforájává válik. A kép ilyen jellegű felhasználása szinte toposz és számtalan különböző forrásra vezethető vissza. Talán a legrelevánsabb Frye elemzése, mely szerint az *arany* motívuma az apokaliptikus képiség, azaz a tisztán mitikus világkép

⁵² Az orosz szövegben a következő mondat nem szerepel: „Sőt külön avégett mentem a képtárba, hogy megnézzem, és talán csakis ennek a kedvéért ejtettem útba Drezdát” (II/118), tehát szándékosságról szó sincs, az, hogy Sztavrogin véletlenül ismét látja a képet, éppoly sorsszerűnek és irracionálisnak tűnik, mint az átaludt állomás, a mitikus hármas szám ismétlődése tetteiben és maga az álom.

⁵³ Az álmok és a tudattalan kapcsolatáról vö. Sigmund Freud, *Álomfejtés*, ford. Hollós István (Budapest, Helikon Kiadó, 2003). A mítosz eredetének jungi interpretációjáról és a kollektív tudattalánról vö. G. S. Kirk, *A mítosz*, ford. Steiger Kornél (Budapest, Holnap Kiadó, 1995), 299-310, valamint C.G. Jung, „The Concept of the Collective Unconscious,” *The Portable Jung*, szerk. Joseph Campbell, ford. R. F. C. Hull (Harmondsworth, Penguin Books, 1971), 59-69.

⁵⁴ A naplemente momentumának mitikus értelmezéséről Dosztojevszkij regényeiben vö. B. H. Топоров, „Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления,” *М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчества М. М. Бахтина в оценке русской и мировой мысли*, том 1., szerk., a bevezetőt és a kommentárokat írta. К. Г. Исупов (Санкт-Петербург, РХГИ, 2001), 250-251.

egyik központi eleme (*A kritika anatómiája* 125). A keresztény teológia, és különösen az orosz kultúra paradigmájában mindenképpen említésre szorul Pavel Florenszkij teológus értelmezése⁵⁵. Szerinte az ikonokon megjelenő arany vonalkák, melyek olyannyira hasonlítanak a napfény absztrakt ábrázolásához, de nem lehetnek azok, mert olyan helyeken jelennek meg, ahová normális fény-árnyék viszonyok között nem eshet fény, általában az arany festéssel együtt a teremtetlen isteni fény, azaz az isteni bölcsessége képi megjelenítései (14-15)⁵⁶. Az epifánia a mítoszkritikához kevésbé kötődő, az irodalomtörténetben James Joyce nevéhez fűződő fogalma szerint a belátás pillanatát jelöli, amely általában valamely addig rejtett igazság megértéséhez, megvilágosodáshoz, sokszor a szereplő életében fordulóponthoz vezet (Cuddon 297-298). Sztavrogin álmának ezen aspektusát ismét csak a lenyugvó nap sugarainak – immár harmadszori – említése domborítja ki:

Én hamar behunytam ismét a szememet, mintegy *arra várva, hogy visszahozzam az elmúlt álmot*, de a vakítóan ragyogó fény közepén váratlanul megláttam egy piciny pontot. Ez a pont egyszer csak alakot kezdett öltetni, és máris világosan megjelent előttem egy *parányi piros pók*. Rögtön eszembe jutott, ahogy *a muskátlilevélen mászott, amikor ugyanígy ömlöttek a lenyugvó nap sugarai*. Mintha belém nyilallt volna valami, felkönyököltem, aztán felültem az ágyban...” (II/119, kiemelés tőlem).

Ezen a ponton a „lenyugvó nap sugarai” három idősíkot összekötő elemmé válnak: összekapcsolják az álomban megjelenő örök mitikus jelent – vagy ha úgy tetszik, az emberiség mítoszi homályba vesző régmúltját –, Sztavrogin jelenét és személyes múltjának egyik kulcsfontosságú eseményét, a Matrjosával lejátszódott eseményeket. Mivel Sztavrogin tudatában a Matrjosa halálakor lenyugvó nap sugarainak *emlékét* éppen az a „parányi piros pók” idézi fel, amely jelenében megtöri a vakító fény egyeduralmát, immár két, egymástól elválaszthatatlan, ugyanakkor ellentétes értelmű összekötő elemről van szó, amely rávilágít az álmokép epifanikus momentumának és Sztavrogin emlékének alapvetően ellentétes viszonyára. A pszichoanalízis kontextusában a tudattalanból feltörő mitikus tartalmú álom és a felejtés – azaz elfojtás – által a személyes tudattalanba került múltbéli esemény kapcsolódik össze a közös elemeken alapuló asszociáció segítségével. Sztavrogin szavai arra utalnak, hogy

⁵⁵ A képteológiai interpretáció relevanciáját igazolja „az az egész orosz irodalomban végigvonuló törekvés, hogy a művészetet *teurgiává*, szóbeli ikonná tegyék” (Hajnády 258). Alekszej Frischman Pomerancev álláspontját továbbfejlesztve egyenesen kijelenti, hogy „Dosztojevszkij a kép metafizikájának és az ikon esztétikájának kategóriáiban gondolkodott” (Фришман 584).

⁵⁶ Vö. Н. К. Голейзовский, „Исихазм и русская живопись XIV-XV вв”, *Византийский временник* XXIX (1969) és М. Н. Алпатов, „Искусства Феофана Грека и учение исихастов”, *Византийский временник* XXXIII (1972).

az álom katartikus élménnyel jár. Mint írja, „kinyitottam szememet, amelyet életemben először *öntöztek könnyek* – betű szerint. A számomra még ismeretlen boldogság érzése úgy át-meg átjárta a szívemet, hogy szinte fáj” (II/119, kiemelés tőlem). Ez a katartikus érzés immár ellentétes előjellel terjed át a parányi pók és a napsugarak által felidézett múltbéli emlékre, hogy a Sztavrogint öklével fenyegető Matrjosa látomásában teljessédjön ki. Az epifánia momentuma mindkét értelemben teljessé válik: az aranyló napsugarak képén keresztül nem csak mitikus és természeti világ kapcsolódik össze, hanem Sztavrogin belátást nyer saját tudattalanjába, életének egy értelmezés nélkül törölni kívánt eleme kerül – szó szerint – új megvilágításba és válik interpretáció tárgyává a mitikus tapasztalat katartikus élményén keresztül.

Az epifánia hatása tehát az action gratuite⁵⁷ retrospektív értelmezése: Sztavrogin az értelmezhetetlen esemény szándékos elfelejtésének amorális álláspontjától a (mitikus) bűnként való interpretáción és büntudat lehetőségének felvetésén keresztül a szándékos emlékezés mazochizmusáig jut el. Matrjosa halála után Sztavrogin szinte azonnal hangsúlyozza, hogy az esemény semmilyen nyomot nem hagyott benne, és – mint ahogy egyéb büntetteit is – azonnal elfelejtette:

Ezt éppen azért iktatom ide, hogy bebizonyítsam, mennyire tudtam *uralkodni emlékeimen*, és mennyire érzéketlenné váltam velük szemben. *Elvetettem őket mind egyszerre seregestül, és az egész sereg engedelmesen eltűnt, minden alkalommal, mihelyt akartam.* Én mindig untam felidézni a múltat, és *sohase tudtam beszélgetni a múltamról*, ahogy csaknem mindenki teszi, [...]. *Ami pedig Matrjosát illeti – még a fényképét is ottfelejtetem a kandallón* (II/117-18, kiemelés tőlem)⁵⁸.

Sztavrogin ezzel nem kevesebbet állít magáról, mint hogy múlt nélküli ember. Bár az állítás önmagában is megkérdőjelezendő, hipotetikus elfogadása igen fontos pszichológiai, narratív és etikai vonatkozásokhoz vezet. A pszichológiában a felejtés ebben a vonatkozásban a traumatikus élmény elszigetelését, elfojtását, a tudattalanba való száműzését jelenti, az élmény feldolgozása nélkül – leginkább mert maga az élmény feldolgozhatatlan (Freud, *A halálösztön* 29-39). Matrjosa esetében Sztavrogin biztos akar lenni a dolgában: ironikus

⁵⁷ Gide nyomán Fehér Ferenc Sztavrogint az action gratuite-ot legtisztább formájában megvalósító szereplőnek tartja Dosztojevszkijnél. Véleménye szerint az action gratuite a “mértéktelenség” egy formája Dosztojevszkij regényeiben, a “hirtelen hőstett” ironikus változata, amely Sztavrogin esetében a “modern ironikus cselekvés” démoniságát demonstrálja (215-220). Vö. V. Tóth László, *Dosztojevszkij-hőstípusok* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994), 47.

⁵⁸ A szögletes zárójel helyén a magyar szövegben egy olyan tagmondat szerepel – „annál is kevésbé, mert gyűlöltem, mint mindent, ami az enyém” –, amelyet az orosz szöveg nem tartalmaz.

módon kétszer is elfelejti a kislányt, másodjára akkor, amikor a rá *emlékeztető* fényképet (és nem az ő fényképét, mint ahogy itt írja) Párizsban felejtí. E második esemény már inkább a „mindennapi élet pszichopatológiájának” körébe tartozik – a fénykép otthagya értelmezhető a tudattalan azon szándékának megnyilvánulásaként, hogy a traumatikus elem felszínre kerülését megakadályozza⁵⁹. Sztavrogin saját állítása szerint nem emlékezik, azaz nem historizálja múltját, nem hoz létre olyan narratívát, amelyben identitását megfogalmazná (Lacan, *The Language of the Self* 20-24), mentes attól a vágytól, hogy élettörténetének egy jelentésteli változatát hozza létre és meghallgatásra találjon. Ebben az értelemben a regény során oly szembetűnően hallgató Sztavrogin múlt, történet és identitás nélküli ember⁶⁰. A keresztény gondolkodásban az emlékezés és felejtés problémaköréhez fontos etikai momentum, a megbocsátás fogalma társul (Weinrich 232-249): Sztavrogin állítása feltételezi, hogy neki nincs szüksége bűnei meggyónására, bűnbánatra és a bűnbocsánat elnyerésére ahhoz, hogy elfelejthesse múltját. Természetesen, mint Bahtyin is rámutat, magának a „gyónásnak” a ténye mindezen implikációkat paradox módon cáfolja meg (*Dosztojevszkij* 306), célja nem más, mint az emlékezés és emlékeztetés⁶¹.

A mitikus álom interpretatív funkciója ismét csak nem verbálisan megfogalmazott értelmezésben valósul meg, hanem az álom és Matrjosa történetének motivikus szembeállításában. A Matrjosa történetét asszociáló és a lenyugvó nap arany sugarainak ellenpontjaként megjelenő „kis piros pók” egy olyan metaforikus láncolat elindítója, amelynek végpontja a gyermek Sztavrogin számára kimondhatatlan halála, illetve saját megnevezhetetlen és törvényszegő vágya:

...lábujjhegyre álltam, és úgy *kémleltem be a résen*. Abban a pillanatban, amikor lábujjhegyre álltam, eszembe jutott, hogy amikor az ablaknál ülve a kis piros pókot nézegettem és eltűnődtem, akkor arra gondoltam, hogyan állok majd lábujjhegyre, hogy *elérjen a szemem eddig a résig*. Amikor közbeszúrom itt ezt az apróságot, azt akarom kétségtelenül bebizonyítani, hogy mennyire nyilvánvalóan birtokában voltam

⁵⁹ Vö. Sigmund Freud, *A mindennapi élet pszichopatológiája – Elfelejtésről, elszólásról, elvétésről, babonáról és tévedésről*, *Művei III.*, ford. Gergely Erzsébet és Lukács Katalin (Budapest, Cserépfalvi, 1992).

⁶⁰ Vö. Szilárd Léna értelmezését, aki szerint „az *Ördögök* a megszállott szerepkutatás enciklopédiája, illetve olyan maszkok gyűjteménye, amelyek a személyiség centrumának, a valódi önségnek a hiányát igyekeznek kompenzálni” (*„Dosztojevszkij”* 25). Ebben a kontextusban az action gratuite nem csak a tudattalan vágyak megmagyarázhatatlan felszínre törése, hanem az öntételezés alapvető formája. Mint Szilárd Léna rámutat, Sztavrogin „szélsőséges tettei a szituációk által ráerőszakolt szabványos formák elleni lázadások, s még legelítélendőbb cselekedeteinek lélektani indítékai is a hitelesség ellenőrzésében [...], valamint a tőle elvárt, kívülről ráerőszakolt formák elleni lázadásban keresendők” (34).

⁶¹ Vö. Maria Janion véleményét: „De a röpiratot is ezért kell megírnia: ez nem egészen ‘gyónás’, bár gyakran nevezik annak, inkább az a célja vele, hogy tette ne hulljon ki az emlékezetből” (130).

értelmi képességeimnek, [...]. *Sokáig néztem befelé a résen*, mert ott sötét volt, bár nem teljesen, úgyhogy végül felfedeztem *azt, ami nekem kellett...*

Végül aztán elhatároztam, hogy elmegyek. (II/115, kiemelés tőlem)⁶²

A „kis piros pók” tehát Sztavrogin kimondhatatlan vágyfantáziájához kötődik: várakozás közben – akárcsak a zsákmányának hálót szövő pók – elképzei, ahogy meglátja Matrjosa holttestét és ebben öröme telik. Mindez a voyeurizmus és a rés motívumaihoz kapcsolódik, hiszen nem csak Sztavrogin leselkedik először az ablakon majd egy apró résen át, hanem magának a halál látványának vágya és a vágy beteljesülése is rést, hézagot képez a szövegben: Sztavrogin nem konkretizálja sem Matrjosával kapcsolatos sejtését, sem azt, hogy mit fedezett fel végül a sötétben. Csak a nap további eseményeinek elmondása után közli ténszerűen, hogy „már tizenegy óra tájban elszalasztotta értem a Gorohovaja utcai háziasszonyom a házmester kislányát azzal a hírrel, hogy Matrjosa felakasztotta magát” (II/116). Ezáltal a kis piros pók–Sztavrogin vágya–Matrjosa halála asszociációs sor képezi azt a „pontot”, amelyen megtörnek a lenyugvó nap arany sugarai, azaz szertefoszlik az általuk felidézett „Aranykor” látomása. A töréspont tehát nem más, mint a földi paradicsom elvesztésének momentuma: Matrjosa története az aranykorral asszociálódó gyermeki ártatlanság⁶³ pusztulását viszi újra színre, azaz Sztavrogin megnevezhetetlen vágyának narratívája az aranykor mitikus látomása felől retrospektív módon értelmezve a mitikus bűnbeesés pillanatává válik, Sztavrogin pedig a paradicsomi kígyóvá, illetve a káoszt jelképező mitikus összárkánnyá (Eliade, *A szent és a profán* 42-43).

Az epifánia momentumának következménye az a fordulat, amelyet Sztavroginnak a gyónásban – vagy vallomásban? – legtisztábban megtestesülő önmagára kényszerített

⁶² A bekezdés vége az orosz eredetiben:

Вставляя здесь эту мелочь, хочу непременно доказать, до какой степени явственно я владел моими умственными способностями. Я долго глядел в щель, там было темно, но не совершенно. Наконец я разглядел, что было надо... все хотелось совершенно удостовериться. Я решил наконец, что мне можно уйти, и спустился с лестницы. (272, kiemelés tőlem)

Mint látható, a Sztavrogin felelősségére vonatkozó tagmondat – „tehát mindenért én vagyok a felelős” – hiányzik, ezt a fenti idézetben szögletes zárójel jelöli. Az utolsó két mondat hozzátétőleges fordításban így hangzik: „végül felfedeztem, *amit kellett... mégiscsak teljesen meg akartam bizonyosodni*. Végül aztán úgy döntöttem, hogy már *elmehe*tek, és lementem a lépcsőn”. Az orosz szövegben szembevető a kiemelt tagmondatok személytelen szerkesztése: Sztavrogint mintha akarától független külső – vagy belső – hatalom kényszerítené cselekvésre.

⁶³ Vö. „’A nevetséges ember álmában’ Dosztojevszkijnél az aranykor a tudatlan gyermeki világgal asszociálódik. A tökéletesen szép emberről szóló regényében pedig egy ’félkegyelmű’ hordozza a krisztusi bölcsességet, amire az egyik szereplő egy bibliai mondással utal: ’Amit az Isten elrejtett a bölcsék előtt, azt feltárta a csecsemők előtt’. (Az *idiotész* elsődleges görög jelentése: tudatlan.) Ez a tudatlanság és együgyűség a gyermekek privilégiuma és a szentek vívmánya. Mindez összhangban van az orosz *ikonografikus* hagyományokkal, melyek szerint az isteni ígét, a *logoszt*, csecsemő vagy gyermek képében ábrázolják” (Hajnády 267).

emlékezése jelent. A gyónás és vallomás közötti ingadozást a bűnbánat kérdése okozza: Sztavrogin megkérdőjelezi, hogy valóban büntudatot érez-e [„Ezt nevezzük-e lelkiismeret-furdalásnak vagy bűnbánatnak – nem tudom, és ma sem tudnám megmondani” (II/119)], mint ahogy Tyihon is azzal vádolja, hogy „szégyelli” a bűnbánatot és „fél tőle” (II/123). Ami Sztavrogin számára bevallható, az az etikai tartalmától jórészt megfosztott pusztá emlékezés, amelyet mégis mazochista módon, mintegy önmaga büntetéseként alkalmaz, hangsúlyozottan továbbra is uralva emlékeit:

[Lehet, hogy még most sem undorító számomra *magának a tettnek az emléke*. Lehet, hogy ebben az emléken még most is van valami, ami *kellemes az érzéseim számára*. Nem,] nekem csak ez az egy kép kibírhatatlan: ahogy ott áll a küszöbön, és felemelt kicsiny öklével engem fenyeget, csak az akkor külseje, csak az az egy perc, csak az a szemrehányó bólogatás. Ezt nem tudom én elviselni, mert azóta majdnem *mindennap megjelenik előttem*. Nem magától jelenik meg, hanem *én idézem fel*, kénytelen vagyok felidézni, bár élni se tudok vele. [...] [Vannak más régi emlékeim is, lehet, hogy még ennél is jobbak.] [...] Hát mi az oka, hogy életemnek egyetlen emléke sem kelt bennem semmi effélét? [...] Tudom, hogy most is *eltüntethetném Matrjosát, amikor akarom*. [...] Csakhogy épp arról van szó, hogy ezt *sohasem akartam megtenni, én magam nem akarom, és nem is fogom akarni. És ez így fog folytatódni egészen a megőrlésemig*” (II/119-120, kiemelés tőlem).⁶⁴

Pszichológiai értelemben tehát az elfojtott emlék önkéntelen visszatérése szándékos emlékezéssé válik, amely a tudattalan historizálásának vágyához, az identitás narratívában

⁶⁴ Az első két mondatot, illetve a bekezdés közepén szögletes zárójelben szereplő mondatot az orosz eredeti alapján illesztettem be a magyar szövegbe. Az utolsó mondat a magyar fordításban múlt időben szerepel – azaz Sztavrogin, miután a szövegben többször hangsúlyozza, hogy beszámítható és ezért felelősségre is vonható, egyszerűen örültnek nyilvánítja benne magát – ezért szükségesnek tartottam megváltoztatását.

Мне, может быть, не омерзительно даже доселе воспоминание о самом поступке. Может быть, это воспоминание включает в себе даже и теперь нечто для страстей моих приятное. Нет – мне невыносим только один этот образ, и именно на пороге, с своим поднятым и грозящим мне кулачком, один только ее тогдашний вид, только одна тогдашняя минута, только это кивание головой. Вот чего я не могу выносить, потому что с тех пор представляется мне почти каждый день. Не само представляется, а я его сам вызываю и не могу не вызывать, хотя и не могу с этим жить. [...] У меня есть другие старые воспоминания, может быть лучшие и этого. [...] Но почему ни одно из этих воспоминаний не возбуждает во мне ничего подобного? [...] Я знаю, что я бы мог устранить и теперь девочку, когда захочу. [...] Но в том все и дело, что никогда не хотел того сделать, сам не хочу и не буду хотеть; я уж про это знаю. Так и продолжится вплоть до моего сумасшествия. (274-275, kiemelés tőlem)

Az orosz szöveg ezen része egyébként több mondattal hosszabb a Makai által használt változatnál. A legjelentősebb különbség a hangnemben van: az orosz szöveg sokkal tárgyilagosabb, Sztavrogin még kevesebbet árul el érzelmeiből. Ugyanakkor konkrétan megnevezi egyéb – köztörvényes – büntetéseit is, például, hogy megmérgezett valakit.

való megfogalmazásához vezet. Jellemző, hogy a folyton felidézett emlékkép metaforikusan megtestesíti a tudattalanból feltörő elfojtott elem visszatérésének jellemzőit: a küszöbön álló Matrjosa nem csak fizikailag, hanem metaforikusan is többszörösen is „határhelyzetben” és szótlánul jelenik meg Sztavrogin számára. Egyrészt ismét olyan képről van szó, amely egyszerre valós emlék és az aranykor álmát követő hallucinatorikus látomás, azaz valóság és képzelet, tudatos és tudattalan határán helyezkedik el. Másrészt Matrjosa a halála előtti állapotában „kísérti” Sztavrogint, amikor maga is normalitás és örület, élet és halál mitikus küszöbét készült átlépni. Mindehhez járul a hallgatás momentuma – Matrjosa szintén képtelen verbalizálni az őt ért traumatikus élményt, csak gesztusai beszélnek helyette. Tehát amikor az epifánia momentuma Sztavrogint hallgatása megtörésére, szövegalkotásra készíti, melynek eredményeképpen szubjektumként létrejöhet, akkor újra és újra olyan történetek felidézésére, elmondására, és ezzel értelmezésére tesz kísérletet, amelyek alapvetően elmondhatatlanok.

Összességében elmondható, hogy Sztavrogin gyónásában explicit módon a totális metafora nyelvén, mítoszként verbalizálja identitását. Meghasonlottságának tükröződéseképpen két, egymással ellentétes narratívát hoz létre egy egységes, az ambivalenciákat feloldó történet helyett: egyrészt az aranykor látomásában, másrészt Matrjosa történetét ezen látomáson keresztül az elveszett paradicsom és a bűnbeesés mitikus kontextusába helyezve világítja meg személyes tudattalanjának traumatikus gócpontját. A mítosz tehát végső soron a megnevezhetetlent – a tudattalant, a vágyat, a halált és a semmit – próbálja interpretálni, ám mivel a történet megkettőződése miatt ambivalenciáját megőrzi és elkerülhetetlenül metaforikus, Sztavrogin identitásának problémáját továbbra is nyitott kérdésként hagyja.

„Tükröm, tükröm...” – Narcissus mítosza

„Sztavrogin gyónásában” a vallomásos műfaj irodalmi hagyományainak, a gyónási szituációnak és a pszichológiai analízis megelőlegezésének különleges keveréke figyelhető meg. A pszichoanalízis kontextusában e három összetevő – külön-külön és együttesen is – az implicit módon jelenlévő Narcissus-mítosz diskurzusához tartozó nárcizmus fogalmának, illetve a nárcizmus, a Szimbolikus és a beszédben létrejövő szubjektum viszonyának problémaköréhez vezet. Julia Kristeva a mítosz a nyugati szubjektivitás történetében betöltött szerepét hangsúlyozva és a mítosz e szempontból kulcsfontosságú elemeit kiemelve Ovidius szövege alapján a következőképpen foglalja össze a történetet:

Narcissus Boetiában, Theszpiszben született. Cephissos folyóisten [...] és Liriope nimfa gyermekeként. [...] Vakító és gögös szépségű ifjú, aki a fiatal fiúkat s a fiatal lányokat egyaránt visszautasítja – és saját megkettőződésének előképére bukkan Echo nimfában. Echo a maga visszautasított szerelmével nem képes másra, mint hogy mások szavait ismételve [...] s végül elveszíti saját testét is [...] Narcissus csalódott szerelmei végezetül „a rhamnuszi istennőhöz”, Nemesishez fordulnak, s azt kérik tőle, hogy „ő, Narcissus is szeressen már végre, és ő se birtokolhassa szerelme tárgyát”. A büntetés akkor éri el Narcissust, amikor egy forrás fölé hajol, hogy vadászat közben szomját oltsa, de egy másfajta szomjúság járja át: „miközben iszik, saját szépségétől lenyűgözve a tünékeny kép után nyújtja kezét – testnek nézi azt, ami pusztán árny.” [...] a csalódás kettős aspektusa [...] évszázadokon át táplálja majd a Nyugat pszichológiai és szellemi életét: egyfelől az elragadtatás a nem-tárgy láttán, a megcsalt szem egyszerű tévedése, másfelől a kép hatalma [...]. Erotikus jelenet tanúi vagyunk tehát Narcissus és képmása között [...]. A *szem* mellett a *száj* a szerelmi vágy legfontosabb szerve [...]. Narcissust a csalódások ráébresztik, hogy valójában „*jelek*” univerzumában jár [...]. A jelek felfejtésére irányuló erőfeszítés végül a tudáshoz vezet, az öntudathoz [...]. A tragédia akkor válik teljessé, amikor Narcissus könnyei felkavarják a forrást, s rá kell ébrednie, hogy nem elég, hogy a szeretett képmás a sajátja, de ráadásul el is tűnhet. [...] Narcissus ott hal meg saját képe mellett, s Ovidius hozzáteszi: „még a lenti világban, a Styx vizében is magát nézte mindig”. [...] a siratóasszonyok [...] észreveszik, hogy „teste nem volt sehol” [...]. Különös feltámadás: egy nárcisz volt a helyén. [...] A nárcisztikus tér fülledt, földalatti kábulata a mesét Dionüszosz növényi mámorához köti, amit a *látás* közös eleme is hangsúlyoz [...] s a szereplők közös genealógiája is, melyet Ovidius a dionüszoszi ciklusba foglal bele... („Nárcisz: az újfajta téboly” 51-52)

Mind a mitikus szövegben, mind a pszichoanalízis nárcizmus-fogalmában kulcsfontosságú szerepet tölt be a tükör és annak metaforái, melyek a gyónás szövegének – s egyúttal az egész regénynek is – vissza-visszatérő szervezőelemei. Sztavrogin a gyónás szituációjában saját magát az általa létrehozott szöveg tükrében szemlélő Narcissusként jelenik meg, ám a szépséges ifjúhoz hasonlóan azt kell tapasztalnia, hogy a tükröződési folyamat végtelen, identitásának narratíváját csak a halál zárhatja le. A kiüresedés tapasztalatának örülete és a paradox módon az önazonosság immár egyetlen lehetőségeként megjelenő halál vágya, mint két (vagy inkább egy?) kizárólagosan lehetséges alternatíva jelentkezik a gyónásban, előrevetítve ezzel a regény lehetséges végkimenetelét.

1) Narcissus *Vallomásai*

A szigorúan vett „gyónás” szövegének speciális formája három olyan problémakört vet fel, amely a vallomásos irodalom műfaji hagyományainak kontextusában értelmezhető: az írás nyomtatott kiáltvány jellegének implikációit; a stilisztika problematikáját, különös tekintettel a helyesírás kérdésére; valamint a vallomásos irodalom Rousseau-i hagyományában jellegzetesen kidomborodó szégyen és exhibicionizmus váltakozását. A kiáltvány formátuma egyrészt inkongruens akár a gyónás, akár a vallomásos irodalom kommunikatív szituációjával, hiszen politikai kontextusba helyezi a vallomás szövegét, másrészt a nyomtatás ténye aláássa azt a spontaneitást, amely a gyónás szövegének sajátja, s melynek illúzióját a vallomásos műfaj stilisztikai sajátosságaival próbálja elérni. A narrátor a következőképpen vezeti be a gyónás szövegét: „A szedés valóban külföldi volt – három nyomtatott és fűzött ív kis alakú, közönséges levélpapírból. Bizonyára *titokban nyomták valamelyik külföldi orosz nyomdában*, s a kis ívek első pillantásra nagyon hasonlítottak valami *kiáltványhoz*. A címe ez volt: Sztavrogintól” (II/104-5, kiemelés tőlem). Az a feltételezés, hogy a vallomás „kiáltvány”, amelyet titokban kellett kinyomtatni, a szöveget a regényben egyébként is hemzsegő politikai röpiratokkal rokonítja, különös tekintettel az *Ördögökben* egyetlen teljes terjedelmében megjelenő ilyen jellegű írásműre, a „Fényes személyiség”-re (II/13-14). Ebben a kontextusban tehát Sztavrogin szövege az egész nemzetet érintő, a rendőrség előtt titkolandó, forradalmi írás lenne, melynek valóban elég azt a címet adni, hogy „Sztavrogintól”, hiszen e névnek mindenki számára ismertnek kell lennie. A vallomás ettől a ponttól, tartalmának tragikuma ellenére is csupán némi ironiával kezelhető, akárcsak a „Fényes személyiség”, mely nem más, mint Pjotr Verhovenszkij saját kreálmánya, egyébként politikailag szinte teljesen jelentéktelen személyiségének Herzen jól csengő neve mögé bújtatott felnagyítása (II/45). Ugyanakkor a nyomtatás ténye hangsúlyozott időbeli távolságot hoz létre a szöveg létrejötté és elolvasása között, amely felveti a temporalitás tényéből származó ironia lehetőségét: a gyónást Tyihonnak odaadó és annak publikálását ígérő Sztavrogin már nem lehet azonos a szöveg megírójával, mint ahogy a szöveg szerzője sem lehet azonos a narratívában tükröződő szubjektummal⁶⁵. Noha a kiáltvány kísérlet arra, hogy Sztavrogin identitását politikai jelentéstartalommal bíró narratívaként a nyomtatás által fixálja az emlékezetben, a vallomás formája éppen ellenkező hatást ér el.

⁶⁵ Vö. „I think where I am not, therefore I am where I think not. [...] I am not, wherever I am the plaything of my thought; I think of what I am wherever I don't think I am thinking” (Lacan, “The Insistence of the Letter” 312).

Mivel a szubjektum a Szimbolikusba történő belépés, azaz a nyelv által jöhet létre, a gyónás nyelvi megformáltságának pszichoanalitikai szempontból kiemelkedő jelentősége van. A narrátor a következő szavakkal kommentálja a vallomás nyelvezetét:

Krónikámba *betű szerint* beleiktatom ezt a dokumentumot. [Feltételezhető, hogy már sokan ismerik.] De bátorkodtam kijavítani az eléggé nagyszámú *helyesírási hibát*, amelyek egy kissé meg is leptek, mivel a szerző mégiscsak művelt, sőt olvasott ember volt (persze csak viszonylag). A stíluson azonban a *helytelen fordulatok* [*sőt, homályos helyek*] ellenére sem változtattam semmit. Mindenesetre világosan látható, hogy *a szerző egyáltalán nem irodalmár*. (II/104-5, kiemelés tőlem)⁶⁶

Ez a bevezető két részre látszik tagolni a problémát: a helyesírás és a stilisztika kérdésére. Az első kapcsán több mint ironikussá válik a krónikás azon állítása, hogy „betű szerint” teszi közzé a vallomást. A nagyszámú elírás kijavítása a tudattalan nagyszámú „elszólásának” eltüntetését jelenti (Freud, *A mindennapi élet* 91-111), azaz a narrátor végső soron mégis csak átírja Sztavrogin egyetlen autentikus öndefinícióját. Sztavrogin szövegének ez az indokolatlanul pedáns felülírása többek között azért is kínos, mert a stílusra tett megjegyzéssel a narrátor – ezúttal az olvasó számára meglepő – inkompetenciáról tesz tanúbizonyságot. Az a krónikás, aki csodálatos stílusparódiákat hoz létre Sztjepan Trofimovics ifjúkori költeményének és Karmazin felolvasásának kapcsán, azt állítja a vallomásos irodalom műfaji hagyományait stilisztikailag híven követő Sztavroginról, hogy „egyáltalán nem irodalmár”. Mind Leonyid Grosszman, mind Jeleazar Meletyinszkij a vallomásos irodalom hagyományainak kontextusában tárgyalják Sztavrogin „gyónását”. Grosszman immár klasszikus tanulmányában rámutat, hogy a „gyónás ’irodalmitlansága’ pusztán látszat”, s „Sztavrogin elbeszélése mélységesen irodalmi” abban az értelemben, hogy hűen követi a vallomásos műfaj Dosztojevszkij korára már szilárdan körvonalazódott kánonját. Mint Grosszman kiemeli, a „szándékosan töredezett és mesterségesen elferdített beszéd” ennek a kánonnak egyik alapvető elemét képezik. A Dasának írt levél, illetve a búcsúlevél szintén szándékosan töredezetten, stilisztikailag ugyanezen jegyeket hordozzák.

⁶⁶ A szögletes zárójelben lévő szövegrészeket az orosz eredeti alapján iktattam be, mely a következőképpen szól:

Вношу в мою летопись этот документ буквально. *Надо полагать, что он уже многим теперь известен.* Я позволил себе лишь исправить орфографические ошибки, довольно многочисленные и даже несколько меня удивившие, так как автор все-таки был человеком образованным и даже начитанным (конечно, судя относительно.) В слогe же изменений не сделал никаких, несмотря на неправильности и даже неясности. Во всяком случае явно, что автор прежде всего не литератор. (266, kiemelés tőlem).

Grosszman rámutat, hogy a vallomásos irodalom kánonában az eltitkolt büntett bevallását hagyományosan a bűnös újjászületése és megváltása követi – Sztavrogin gyónásában ez utóbbi helyett szerepel az aranykor látomása. Grosszman szerint Sztavrogin gyónása a műfaj történetében Rousseau *Vallomásai*hoz áll a legközelebb. A hasonlóság alapját egyrészt a szexuális túlfűtöttség és a perverz szexualitás atmoszférája, másrészt „Rousseau pszichológiai tapasztalatának megismétlése” szolgáltatják (Гроссман 609-613). Meletyinszkij Robin Millerre hivatkozva Sztavrogin gyónását a *Vallomások* egyik legfontosabb direkt visszacsengésének tartja Dosztojevszkij művészetében. Több hasonlóságot is kiemel. Egyrészt, Dosztojevszkij felhasznál bizonyos eseményeket a *Vallomásokból* – például a szalag ellopása és Marion megvádolása egyértelműen párhuzamba állítható Matrjosa és a tollkés esetével. Másrészt mindkét szerzőnél „élesen kirajzolódik a személyiség megkettőződése, a tudatalatti érzelmek szerepe, az önleplezés és lemeztelenítés perverz szükséglete, a szánsalom és a cinizmus keltette meglepetés együttes kivívásának vágya” (Мелетинский 61). Mint látható, sem Grosszman, sem Meletyinszkij nem tárgyalja e sajátosságokat a gyónás szerzőjére, azaz Sztavroginra vonatkoztatva, aki „szándékos zavarossággal” mondja el „undorító cselekedeteit” (Szilárd, „Dosztojevszkij” 34). A párhuzam különlegességét az adja, hogy Sztavrogin, mintegy hangsúlyozandó szövegének stilizáció jellegét, gyakorlatilag rámutat „gyónásában” az általa követett irodalmi modellre: „[Miután tizenhat éves koromig különleges mértéktelenséggel vétkeztem abban, amit Jean-Jacques Rousseau is bevallott, rögvest abbahagytam, amint úgy akartam, tizenhetedik évemben]”⁶⁷. A szövegkörnyezetből egyértelműen kiderül, hogy az utalás a már Rousseau számára is csak eufemisztikusan körülírható kamaszkori onanizálásra vonatkozik (Rousseau I/117-118). Tehát Sztavrogin ismét csak a társadalmi normák szerint kimondhatatlan elemet érint, s megnevezését ismét nem vállalja fel: ehelyett irányítja olvasóját az irodalmi előd művéhez, ezzel egyszerre elfedve és felfedve azt. A Rousseau-i modell tudatos követése felveti annak lehetőségét, hogy Sztavrogin gyakorlatilag egy már meglévő irodalmi szöveg kontextusában olvassa önnön identitását, sőt, a stilizáció létrehozásával ebbe a szövegbe írja bele saját magát. Ebben az értelemben „gyónása” csak egy lehetséges „irodalmi szerepei” közül (Szilárd, „Dosztojevszkij” 31-32), melyben nárcisztikus módon önmaga, elképzelt közönsége, majd Tyihon előtt lép fel⁶⁸.

⁶⁷ „Предаваясь до шестнадцати лет, с необыкновенною неумеренностью, пороку, в котором исповедался Жан-Жак Руссо, я прекратил в ту же минуту, как положил захотеть, на семнадцатом году” (268). A mondat a magyar fordításban nem szerepel, helye (II/108), első bekezdés, az „Én mindig ura vagyok magamnak, amikor akarom” mondat előtt.

⁶⁸ A közönség tekintetének elképzelése, amely implicit módon a beszélő önmagára tekintését jelenti, s így alapvetően nárcisztikus, Bahtyin értelmezésének is egyik sarkalatos pontját jelenti. Bahtyin a *Dosztojevszkij poétikájának problémáiban* éppen Leonyid Grosszman tanulmányával száll polémiába a gyónás elemzése során. Véleménye szerint Grosszman „Sztavrogin tudatának monologikus kifejeződéseként” fogta fel a gyónást,

A gyónás Rousseau *Vallomásaival*, és különösen a szalaglopás jelenetével fennálló és a fent említett módon Sztavrogin által is hangsúlyozott párhuzama a szégyen és exhibicionizmus, illetve az elrejtés és a feltárulkozás vágyának kérdéskörére tereli a figyelmet, mely a „Rousseau-i szerep” egyik központi eleme. Mint Paul de Man rámutat, a szalaglopás történetének elmesélésében a szégyen két teljesen különböző megközelítésben is az elbeszélés mozgatórugójaként szerepel. Egyrészt Rousseau a leleplezés szégyenét hozza fel mentségül hazugságára, ami áttételes módon Marion iránti szerelmének, azaz vágyának leleplezésétől való félelmét jelöli meg az egyébként teljesen indokolatlan és értelmetlen lopás okaként. Ezért ebben a kontextusban „a szégyennek a birtoklással kell kapcsolatban lennie, a vágyat pedig úgy kell felfogni, mint ami – legalábbis időnként – birtoklás iránti vágyként működik, a szó minden értelmében. [...] Miközben a szalag gazdát cserél, olyan pályát ír le, mely egy rejtett, tiltott vágy feltárulásához vezet” (de Man, *Az olvasás allegóriái* 380). Másrészt azonban bevallhatatlan módon a szégyen magának az egész elbeszélésnek – sőt, az elbeszélés, mint olyan, végtelenített folyamának – okává is válik, amire Rousseau esetében a történet későbbi megismétlése a bizonyíték, noha a *Vallomásokban* tanúsított bűnbánat – vagy inkább, de Man kifejezésével élve, mentegetőzés – célja éppen a kínos esemény elfelejthetővé tétele lenne. A szégyen ebben az értelemben nem más, mint a „kitárulkozás iránti vágyunk feltárulása” felett érzett szégyen, azaz elrejtés és feltárás, elfedés és magamutogatás elválaszthatatlanul összefonódva jelennek meg benne:

Minél több a bűn – a lopás, a hazugság, a rágalom és a mindezekben rejlő konok kitartás -, annál jobb. Minél több a feltárnivaló, annál több mindent lehet szégyellni; minél nagyobb az ellenállás a feltárással szemben, annál élvezetesebb a jelenet, s különösen: annál ékesszólóbb és annál nagyobb kielégülést okoz majd a felfedésre való képtelenség utólagos felfedése a későbbi elbeszélésben. Ez a vágy igazán szégyenletes, hiszen azt sugallja, hogy Mariont nem azért kellett tönkretenni, hogy Rousseau megőrizhesse jóhírét [...] hanem pusztán azért, hogy mindez színpadot nyújtson a számára, melyen közszemlére teheti szégyenét. (de Man, *Az olvasás allegóriái* 383-84)

Sztavrogin vallomásában a lopás motívuma kétszer is megismétlődik, ám ebben a kontextusban Matrjosa és a tollkés esete tűnik relevánsabbnak, annál is inkább, mert

és pedig azért, mert figyelmen kívül hagyja, hogy „A sztavrogini vallomást valójában mindenekelőtt a másik emberre való, belülről jövő dialogikus beállítottság határozza meg. Éppen ez a *másikra tekintés* eredményezi a stílustöréseket és adja meg a vallomás sajátos arculatát” (304-305, kiemelés tőlem). Elemzésében Bahtyin rámutat, hogy Tyihon szavaiból nyilvánvalóan kiderül, észrevette Sztavrogin gyónásának dialogikus természetét, azt, hogy Sztavrogin eljövendő közönsége számára fogalmazta meg vallomását (303-308).

szimbolikája folytán a megrontási jelenetnek és Matrjosa öngyilkosságának előképévé válik. A szalaglopás esetével szemben több fontos különbség adódik. Egyrészt valójában semmilyen lopásról nincs szó, minek eredményeképpen szégyen és büntett viszonya megfordul Rousseau szövegéhez képest: Sztavrogin még látszólag sem a szégyen miatt takar el hazugsággal valamilyen vétket, hanem azért hazudik, hogy egy szégyenletes szituációt hozzon létre, magának a szégyennek a vágya megnevezhető számára. Másrészt, noha a kérdéses tárgy itt is a vágy jelévé válik és szimbolikus jelentéseiben többször visszatér a gyónás, illetve a regény szövegében, nyíltan bevallott agresszió társul hozzá. A tollkés a freudi álomszimbolika alapján egyértelmű fallikus szimbólumként (*Álomfejtés* 250, 271) utal Matrjosa megrontására, s így az érte kapott büntetés és Matrjosa hallgatása megelőlegezik a kislány későbbi hallgatását és magára kiszabott büntetését. A kés szimbolikájában összekapcsolódó szexualitás és agresszió egyfajta magyarázatot adhat Matrjosa büntületének metaforaként is nehezen értelmezhető megfogalmazására, mely szerint „megölte az Istent” (II/111). Az esettel kapcsolatban a szégyen részben Matrjosa szégyeneként, mint a kislány hallgatásának motivációja jelenik meg, és a büntetés módjának kapcsán ismét csak szexuális tartalommal telítődik:

...a szemem láttára sebesre vesszőzte a kislányt [...] Matrjosa nem kiabált a verés közben, *bizonyára azért, mert én ott voltam* [...] Egyébként valószínűleg érzett valamelyes *szégyent amiatt, hogy olyan formában, énelőttem büntették meg*. De mint afféle gyermek, *e szégyen miatt is bizonyára csakis önmagát okolta*. (II/107, kiemelés tőlem)⁶⁹

Vágy és agresszió e furcsa elegyének magyarázataképpen Sztavrogin a tollkés esete kapcsán kisebb expozéba bocsátkozik a szégyen és a szégyenérzetben számára rejlő mámoros öröm témájáról: érzéseinek ambivalenciáját hangsúlyozza, mint ahogy az élvezetet okozó

⁶⁹ A szögletes zárójel helyén a magyar szövegben egy olyan tagmondat szerepel, ami nincs benne az orosz változatban: „noha már elmúlt tizenegy éves”. Az orosz szövegben – a krónikás által említett „homályos helyek” egyikeként – két ellentmondó utalás található Matrjosa korára: a bevezetőben Sztavrogin számára a kislány tizennégy év körülnek tűnik, de kiemeli, hogy külseje teljesen gyerekes (267). Az álom utáni látomásban már „десятилетнее существо”-ként (274) utal rá. Akár Sztavrogin freudi elszólásáról van szó, akár nem, mindkét kifejezés Matrjosa kifejezetten gyermeki mivoltát hangsúlyozza, illetve – ami ennél még fontosabb –, hogy Sztavrogin számára a gyermeki létet testesíti meg, annak minden szimbolikus tartalmával. Matrjosa korának meghatározása problematikussága [az orosz kritikai kiadásban hol 14 körülnek, hol 10 évesnek írja, a magyar fordításban 11 szerepel, Alekszandrovics tanulmányában 12 évesként emlegeti (Александрович 574)] egyébként a fentiek gyökeresen ellentmondó interpretáció lehetőségét is nyitva hagyja. Alekszandrovics tanulmányában kiemeli, hogy egy kamaszlányról van szó, aki a pubertás igen kényes átmeneti korszakát éli át, tehát akár már nőként is kezelhető, s e csúsztatással Sztavrogin bűne tulajdonképpen megszűnik létezni, illetve nem sorolható a liliomtiprás, megrontás vagy éppen erőszak kategóriájába. Alekszandrovics véleménye szerint Matrjosa öngyilkossága tehát motiválatlan, az egész gyónási jelenet pedig művészileg elhibázott volt, ezért hagyta ki Dosztojevszkij szándékosan a regényből.

események is végtelenül ambivalens jellemzőkkel rendelkeznek, egyszerre „szégyenletes[ek], mértéktelenül megalázó[ak], aljas[ak] és megalázó[ak]” (II/107). Az önreflexió momentuma tehát nála is létrehozza a szégyennek egy olyan definícióját, ami az események mozgatórugójává válik, s szégyenletessége ellenére a vallomás kontextusában nyíltan felfedhető, sőt, Sztavrogin szinte büszkélkedik vele: „De mindent keményebb szavakkal mondok el, hogy immár semmi se maradjon többé *rejtve*” (II/107, kiemelés tőlem). Akárcsak Rousseau-nál, a szadizmus és mazochizmus furcsa keverékeként nála is megjelenik a vágy ebben a fogalomban, bár Matrjosa esetében bevallottan a szadizmus dominál, mint Sztavrogin ezt nyíltan ki is mondja: „Mindjárt az agyamba ötlött, hogy nem szólok, épp azért, hogy megvesszőzzék a kislányt” (II/107). A vágyban rejlő szexuális tartalomra Sztavrogin Matrjosa érzéseire vonatkozó fentebb idézett találgatásai utalnak. Rousseau-val ellentétben, Sztavrogintól igen messze áll a „mentegetőzés” legcsekélyebb jele is, épp ellenkezőleg, a bűnbánatnak lehetőleg még a látszatát is el akarja kerülni. A gyónás szövegében hangsúlyozottan nem tart igényt a bűnbánat által biztosított megbocsátás, és felejtés lehetőségére, sőt, mintha rettegne attól, hogy olvasója valamilyen végzetes mentő körülményt talál számára, amely megsemmisítené büntetettét, és ezzel feledésre ítélné azt – és őt magát. Bűnének semmilyen tárgyi bizonyítéka nem maradt – még a házat is elbontották, ahol az események lezajlottak. Az egyetlen tanú Matrjosa lehetne, aki először hallgatásba burkolózik, majd önmagán teljesíti be Sztavrogin pánikrohamában megfogalmazódó gyilkos vágyát, s ezzel végképp feledésre ítéli Sztavrogin bűnét. Egyedül a vallomás marad bizonyítékként, s így a mentő körülmények közül az örület az, amely akár a vallomás hiteltelenítése által, akár Sztavrogin a tett elkövetésekor fennálló beszámíthatatlanságának tényével megsemmisítené Sztavrogin bűnösségét. Ez utóbbi érvényes például szülővárosában elkövetett „csínytevéseire”, melyek alól az utánuk bekövetkezett delírium utólagosan felmentette. Sztavrogin azonban a gyónás szövegében makacsul és ismételten hajtogatja, hogy nagyon is épelméjű: bűnére szüksége van, hogy egyetlen autentikus történetét elmondhatóvá tegye (Brooks, *Reading* 108), hogy az aranykor mítoszában keresztül mitikus méreteket öltő bűne alapozza meg identitását. Az ő esetében a szégyen mechanizmusa a bűn feltárásának és a bűn semmivé válásának, tehát a semmi feltárásának oszcillációján alapul. A legnagyobb szégyent az jelentené, ha a felfedés pillanatában a szövegben megjelenő képmás pusztán látszatként szertefoszlana, akárcsak Narcissus képmása a víztükörben.

2) Narcissus szégyene – a nevetéstől szertefoszló képmás

A vallomásos irodalom hagyományai kapcsán csak érintőlegesen említett bűnbánat kérdése átvezet Sztavrogin szövegének a gyónási szituáció kontextusában való értelmezéséhez. Noha a gyónás betölteni látszik a Dosztojevskijnél oly kiemelkedő fontosságú vallomásos dialógus funkcióját⁷⁰, hiszen Sztavrogin és Tyihon kölcsönösen megbocsátanak egymásnak (II/125), a fentiek következményében az egész gyónási szituáció egy más kontextusban is olvasható: az író és kísérleti – ám annál műértőbb – olvasóközönsége párbeszédneként⁷¹, melyben az írás motivációjában és az olvasó reakciójában nárcizmus, szégyen és nevetés ökonómiája játsszák a központi szerepet. Mint azt Bahtyin kiemeli, Tyihon nemcsak a gyónás szövegében rejlő dialogikusságot ismeri fel, hanem azzal is szembesíti Sztavrogint, hogy a szégyen – ő a bűnbánat szégyenéről beszél (II/125) – és a nevetéstől való félelem tartják vissza gyónása közzétételétől, illetve, hogy amennyiben megvalósítja tervét, e két momentumon bukhat el szándéka⁷². A dialogikusság, mint Tyihon rámutat, Sztavrogin esetében túllép a pusztá önreflexió tényén: gyakorlatilag nárcizmussal vádolja Sztavrogint, amikor azt mondja, hogy Sztavrogin „[M]intha gyönyörködne a pszichológiájában” (II/123), [„вы как бы любуетесь психологией вашею” (276)]. A szövegben szereplő *любоваться*–gyönyörködni ige könnyen felismerhető etimológiai rokonságban áll a *любить*–szeretni igével, ráadásul csak visszaható szemléletű alakja van, ami mintegy a szeretet önmagára irányulását sugallja, azaz Tyihon önmagában gyönyörködő

⁷⁰ „Dosztojevskijnél óriási szerepe van a vallomásos dialógusnak. A másik ember mint 'másik' szerepe – legyen az bárki – itt különösen világosan mutatkozik meg” – mondja Bahtyin. Ezek után Sztavrogin és Tyihon dialógusát „a vallomásos dialógus legtisztább példájaként” elemzi. Sztavrogin folyamatos 'másikra tekintésének' „eredménye a beszédében, mimikájában és gesztusaiban megjelenő küzdelmes összeütközés, az éles hangulat- és hangnemváltások, a szüntelen elszólások és magyarázkodások, Tyihon replikáinak anticipálása és a képzeletbeli replikák heves cáfolata. [...] Végül, még mielőtt odaadná Tyihonnak a vallomását tartalmazó lapokat, Sztavrogin [...] fennhangon kinyilvánítja a másiktól való függetlenségét és a vele szemben táplált megvetést, ami egyenesen ellentmond a vallomás szándékának, mint ahogy magának a kinyilvánítás tónusának is. [...] Tyihon tudja, hogy Sztavrogin szemében neki 'a másikat' mint olyat kell képviselnie, s hogy az ő szólama nem Sztavrogin monologikus szólamával áll szemben, hanem betör annak belső dialógusában, ahol 'a másik' számára már eleve ki van jelölve a hely.” Bahtyin rámutat, hogy ezzel a másik mint olyan funkcióját kell betöltenie, ami nem más, „mint 'tisztá ember az emberben’, az 'összes többi másik' képviselője az 'én' számára” (*Dosztojevskij* 329-332). A bahtyini interpretáció érdekes megfordítása Krinyicin azon következtetése, mely szerint mivel a vallomásos dialógusban „a másik' számára már eleve ki van jelölve a hely”, tulajdonképpen a dialógus monologizálódásáról van szó, Sztavrogin mintegy megírja Tyihon szövegét is, azaz saját magával beszélget (Криницын, *Исповедь* 220).

⁷¹ Krinyicin véleménye szerint a gyónás igazából azért nem töltheti be funkcióját, mert a bűnbánat „irodalmi öntételezésként” lepleződik le, Tyihon gyóntatóból pusztá bizalmassá válik, sőt, tulajdonképpen Sztavrogin hasonmása, tehát igazából monológrol van szó (Криницын, *Исповедь* 220-222).

⁷² Bahtyin álláspontja szerint - aki elemzésében a szégyen és a félelem szavakra irányítja a figyelmet – a gyónás szövegét és az azt keretező gyónási szituációt Sztavrogin részéről ugyanaz a hozzáállás jellemzi:

Sztavrogin vallomása, [...] feszültségteli várakozással irányul a másik ember felé, aki nélkül a hős nem tud megenni, de akit egyszersmind gyűlöl, és ítéletét nem fogadja el. Ezért Sztavrogin vallomása [...] híján van a befejező, lezáró erőnek, és ugyanúgy a rossz végtelenség felé törekszik, mint – oly letisztult és világos formában – az odúlakó beszéde. (*Dosztojevskij* 306)

és szerelmes Narcissusként leplezi le Sztavrogint. Ugyanakkor a vágy, szégyen és a komikum összefüggésével kapcsolatban Tyihon olyan felismerésre jut, amely gyakorlatilag teljes ellentétben áll Sztavrogin kimondott szavaival:

„- Elég. Mutassa ki, mi tesz engem nevetségessé ebben a röpiratban. *Én tudom, hogy mi, de azt akarom, hogy ön mutasson rá az ujjával.* És mondja meg minél cinikusabban [...]

- Ennek a nagy gyónásnak már *a formájában* is van valami nevetséges [...]

- Ön tehát *csak a formában, [a stílusban]* talál valami nevetségest? – firtatta tovább Sztavrogin.

- A lényegben is. Agyonüti a *silányság* – suttogetta a szemét lesütve Tyihon.

- A *silányság*! Miféle *silányság*?

- A büntetté. Vannak büntettek, amelyek csakugyan *silányak*. A bűncselekmények, bármilyenek legyenek is, annál hatásosabbak, hogy úgy mondjam, annál *mutatósabbak*, minél több a vér, minél több a borzalom; de vannak szégyellni való, hitvány büntettek, amelyek – minden borzalomtól függetlenül –, hogy úgy mondjam, egy cseppet sem *tetszetősek...*” (II/126-127, kiemelés tőlem)⁷³

Sztavrogin sürgetésére Tyihon mintegy „formai” és „tartalmi” elemzést végez a gyónás szövegén és az esztétika fogalmai segítségével fejezi ki véleményét, azaz ezen a ponton válik azzá a kísérleti alannyá, akin Sztavrogin felméri gyónása várható hatását, s mintegy kikényszeríti belőle, hogy legtitkoltabb félelmét, a nevetségessé válás lehetőségét vesse fel. Tyihon igazát később alátámasztja az a tény, hogy Sztavrogin valóban mindent megtesz a röpirat közzétételének elkerülésére. Mindeközben a nevetségesség forrásának megjelölésekor éppen Sztavrogin fent említett nárcizmusán – azaz legfájóbb pontján – kell sebet ejtenie: a büntett nevetségességét szerinte a „silányság”-ként fordított „некрасивость” (278) okozza, ami éppúgy jelenti az esztétikai, mint az etikai értelemben vett szépség hiányát, azaz a csúfságot. Tyihon kifejtett magyarázatában a jelentés hangsúlya az esztétika irányába tolódik el, a (festett) kép, a *látzat* kerül középpontba, amit a „mutatósabb” jelzővel fordított orosz „картиннее” (278) melléknév is sugall. A büntett és az azt Sztavrogin identitásának narratívájaként elmondó gyónás szövege metaforikusan Sztavrogin csúf (tükör)képévé válik, s mivel Sztavrogint az „esztétikai törekvés” (Janion 129) mozgatja⁷⁴, a csúfság látszata

⁷³ A szögletes zárójelben lévő kifejezés az orosz szöveg alapján szerepel, eredetiben „в члоре” (278).

⁷⁴ Vö. Szilárd Léna, „Dosztojevszkij. Az *Ördögök* és az analitikai pszichológia,” *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája* (Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2001), 23-24. Mint Szilárd Léna

megsemmisítő erővel rendelkezik. Ily módon Tyihon tulajdonképpen a komikum igen eredeti teoretikusaként lép fel, s esztétikai megközelítése Sztavrogin a hagyományos értelemben nevetségesként nehezen értelmezhető történetének a regényen belüli irodalomkritikai igényű interpretációjaként jelenik meg.

Tyihon magyarázata ugyanakkor nem kielégítő a gyónás szövegében és a gyónási szituációban egyaránt nyíltan megjelenő nevetségessé válás vágyának tekintetében, ami felveti a gyónás „nevetségességének” alternatív értelmezései iránti igényt. A gyónásban a szégyennek szentelt kitérőben Sztavrogin hangsúlyozza, hogy önkínzó élvezetet talál a nevetségessé válásban, míg Tyihonnal folytatott párbeszédében az utal erre a tényre, hogy noha Sztavrogin tudja nevetségességének okát, mégis Tyihon szájából akarja hallani, és lehetőleg mindenféle könyörület nélkül. A kérdés tehát úgy vetődik fel, hogy milyen módokon jöhet létre Sztavrogin történetének komikus olvasata úgy, hogy nevetségessé válásának vágybeteljesítő funkciója is legyen. Ez elsősorban magának Sztavroginnak saját története – és identitása – olvasásakor alkalmazott stratégiáját jelenti, hiszen „Sztavrogin csak saját maga, nem pedig a regény többi szereplője, és még kevésbé az olvasó számára tűnik néha ’nevetségesnek’; ez utóbbi számára tisztán tragikus hősként jelenik meg” (Гессен 669). Bergson, Freud és Bahtyin és ehhez kapcsolódóan Lihacsov komikumról, illetve nevetésről kifejtett nézetei szolgáltatják a lehetséges paradigmákat ezen olvasási módok mechanikájának felfedéséhez.

A Bergson által meghatározott komikum jónéhány eleme megtalálható Sztavrogin (ön)interpretációjában. Bergson *A nevetésben a nevetségesség fogalmát az automatizmushoz, az élő élettelenként*⁷⁵ való megjelenéséhez kapcsolja (53), melynek legegyszerűbb alapesete „zsinóron mozgatott báb”-ként való ábrázolása (54). Hangsúlyozza, hogy a komikum csak a közöny légkörében, az együttérzés kizárásával jöhet létre (37). A test⁷⁶, különösen a torz test a komikum egyik leggyakoribb forrása, és rámutat, hogy a komikus és a rút időnként egybemosódó fogalmak (48-49). A helyzetkomikum esetei közül Bergson az ismétléshez (81) és a megfordításhoz – lefokozásként és túlzásként megjelenő átvitelhez kötődőket emeli ki (112). A mérték elvétésének egyik formájánál Kantra hivatkozik, s tulajdonképpen a parodisztikus műfajokban, például a travesztiában megjelenő antiklimax poétikai fogalmát

rámutat, Sztavrogin az orosz kritikában hagyományosan az etikum és esztétikum alternatívájának paradigmájában értelmezik, s alakja az „esztétikai démonizmus” megtestesítőjeként jelenik meg.

⁷⁵ Utalásszerűen ez Bergsonnál a személyiség elvesztését is jelenti: „Vagyis csak akkor lehet minket utánozni, ha már nem vagyunk önmagunk. [...] gesztusainkban csak azt lehet utánozni, ami gépiesen uniformizált, s ezáltal élő személyiségünkől idegen” (55, kiemelés tőlem).

⁷⁶ Akárcsak a bahtyini megközelítésben, az élet materiális oldala, a test és annak legalapvetőbb funkciói Bergsonnál is a komikum forrását jelentik – olyannyira, hogy maga is humorral közelíti meg a problémát: „Mihelyt a test bármi gondot okoz, attól kell tartani, máris belopakodik a komikum. A tragédia hősei tehát nem isznak, nem esznek, nem melegszenek. Sőt, amennyire lehetséges, le sem ülnek” (67, kiemelés tőlem).

definiálja: „Már Kant is mondta: 'A nevetés olyan várakozásból származik, amely egyszerre semmivé foszlik.' [...] a nagy okok jelentéktelen okozatokba torkoltnak” (88). Kiemeli a nevetés kollektív büntetés jellegét, amelyet a közösség valamilyen „tökéletlenségért” ró ki (89-90). Sztavrogin bábjellege – sőt, halotti maszkhoz vagy viaszfigurához való hasonlatossága⁷⁷ – a kritikában gyakran visszatérő elemek, akárcsak Camus regényét megelőlegező közönye és immoralitása (Janion 125). Sztavrogin hangsúlyozott testi szépsége ellenére ezek a „fogyatékoságok” a szövegben metaforikusan megnyomorítják, azaz eltorzítják testét. Sztavroginnal kapcsolatban a nyomorékság metaforája két kontextusban jelenik meg. Egyrészt gyónásában ő maga jelenti ki, hogy házasságával tönkre akarta tenni az életét (II/117), s e mondatban az oroszban az *искалечить жизнь* (273) kifejezést használja, amelyben az ige a *калека*–nyomorék szóval áll rokonságban. A metaforikus jelentést szó szerint alkalmazva, szinte morbid szóviccként veszi el Sztavrogin a nyomorék Marja Tyimofejevnát. Másrészt Darja Pavlovnával való kapcsolatát ő és Liza is notóriusan az ápolónő és betege kapcsolatának metaforájában értelmezik. Sztavrogin a következőket mondja Dasának: „...alighanem úgy érdeklődik irántam, ahogy némelyik előregedett ápolónő érdeklődik valami okból jobban egyik-másik *betege* iránt, vagy helyesebben: ahogy némelyik, temetésről temetésre vándorolható istenes vénasszony jobban kedve egy-egy *mutatósabb hullát*, mint a többieket” (I/324-325, kiemelés tőlem). Liza, aki visszautasítja ezt az „ápolónői” szerepet (Szilárd, „Dosztojevszkij” 26), Sztavrogin betegségét már fizikai hiányosságként, a torz test képeivel jeleníti meg hasonlatában: „Lehet ugyan, hogy csakugyan elmegyek betegápolónőnek, he nem sikerül meghalnom talán még ma; de ha elmegyek, akkor sem magához, bár kétségtelenül felér akármilyen *féllábúval* vagy *félkezűvel*” (II/241, kiemelés tőlem). A komikum és csúfság átfedésének problematikáját fejt ki Tyihon fenti elemzése, ugyanakkor bizonyos elemei az antiklimax, a meghíúsult várakozás kontextusában értelmezhetők. Mint mondja, „megrémített az a nagy, meddő erő, amelyet szándékosan aljasságra pazarolt” (II/124). Tyihon szavai sokkal drasztikusabb formában térnek vissza Sztavrogin Darja Pavlovnához írt búcsúlevelében: „Mindig minden *kicsinyes* volt és bágyatag” (II/409, kiemelés tőlem), ahol az orosz szövegben a „kicsinyes” megfelelőjeként ismételten előforduló „*мелко*” (432) éppúgy, mint a magyar melléknév, tetteinek szó szerinti kicsinységére is utal. A bergsoni kontextusban Sztavrogin – elsősorban önmaga számára – komikus olvasatát az a meg hasonlottság teszi lehetővé, amellyel kívülről, közönyösen, szinte színjátékként figyeli saját életét. Ebben az olvasatban a potenciális hős, akire mindenki nagy

⁷⁷ Mint Sztjepun Romano Guarinire hivatkozva rámutat, „Sztavrogin mechanikussága mögött a csontváz mozdulatlansága érződik” (Степун 688).

várakozásokkal tekint, pitiáner tetteket végrehajtó, testileg és lelkileg egyaránt torz, személytelen és élettelen báb.

Arra a kérdésre, hogy ezt a „bábot” mi mozgatja, az egyik lehetséges választ a komikum freudi megközelítése adja. Freud „A vicc és viszonya a tudatalattihoz” című tanulmányában a nevetés mechanizmusában azt az „örömrzést” emeli ki, amely azáltal keletkezik, hogy „hallás útján jön létre a tilalmas képzet, az elfojtására szolgáló energia egyszeriben fölöslegessé válik, a gátlás megszűnik, az energia pedig a nevetés révén levezethetővé válik” (164). A viccet ebben az értelemben társadalmi folyamatnak tekinti, hiszen lehetővé teszi a társadalmi normák és/vagy a belső gátlások – például a szégyen – miatt elfojtás alá eső elemek megjelenését, ezáltal mintegy biztonsági szelepként felszabadítva az elfojtást fenntartó energiát. Teszi mindezt úgy, hogy tulajdonképpen a normaszegést legalizálja (155-194). A nevetés mechanizmusának freudi fogalmát alapul véve, amennyiben Sztavrogin gyónása nevetséges, akkor abban olyan tudatalatti tartalomnak kell feltörnie, amely társadalmilag elfogadhatatlan vágyat takar, s mégis jelen van a nevető félben is, hiszen számára éppen az okozza a megkönnyebbülését, hogy valaki más nevezi meg azt helyette. Tyihon szavai rámutatnak, hogy Sztavrogin vágyában és bűnében nincs semmi egyedi, olyasmit követett el, amit rajta kívül sokan mások is – talán éppen ezért nevetnének oly felszabadult és megkönnyebbült örömmel gyónásán:

Ami magát a bűncselekményt illeti, sokan követik el ugyanezt a vétket, de békében és nyugalomban élnek a lelkiismeretükkel, sőt a fiatalság elkerülhetetlen botlásainak tartják az ilyesmit. Öregek is vannak, akik ugyanezt a bűnt követik el, mégpedig gyönyörűséggel, játékosan. Mindezekkel a rémségekkel van tele az egész világ.
(II/124)

Ugyanez vonatkozik a Sztavrogin által élvezetesnek talált egyszerre nevetséges és megalázó helyzetekre, még akkor is, ha azokban nézőként szerepel. A legszemléletesebb példa erre éppen Matrjosa megvesszőzése, amely a Freud által elemzett „klasszikus” vágyfantáziák egyikeként is értelmezhető: a gyermek verésének jelene többszörös identifikációra ad lehetőséget, így sadista és mazochista elemeket egyaránt tartalmazó öröm forrása lehet, amelyben rejtett vérfertőző és egyéb szexuális természetű vágyak teljesülnek be (Easthope 127-129). Sztavrogin, bár nyíltan a leginkább szexualizált nézői pozíciót (Easthope 128) foglalja el, mint arra a szereplők indítékainak általa adott elemzése rávilágít, gyakorlatilag azonosul mind Matrjosával, mind a kislányt vesszőző anyával. Míg előbbire a kislány szégyenét szexuális tartalommal megtöltő fentebb idézett magyarázata, utóbbira az

indokolatlan büntetés értelmezése utal: Sztavrogin mintegy az anya kimondatlan vágyát látszik beteljesíteni azzal, hogy ürügyet szolgáltat, amire hivatkozva a kislányt a korábban kapott indokolatlan büntetés miatt még egyszer meg lehet büntetni. A több különböző pozíció átéléséből származó végletes önreflexió jellemzi Sztavrogint nem csak a verési jelenetnél, hanem a kislány öngyilkosságának végignézésekor, amely a vesszőzési jelenet felfokozott ismétléseként jelentkezik. Matrjosa anyja önkéntelenül is összekapcsolja a két jelenetet, amikor a temetés után azt mondja, hogy „A maga kis kése miatt bántottam meg ennyire” (II/116). A Sztavrogin feltörő tudatalatti vágyak ily módon igen erős mazochista és nárcisztikus komponensekkel rendelkeznek: Matrjosa megvesszőzésekor és öngyilkosságakor részben a kislánnyal azonosulva nézi saját magát megfeszített figyelemmel, nézőként és a néző nézőjeként is perverz örömet él át. Ugyanakkor a gyónásában többször is hangsúlyozza, hogy mindig képes uralkodni magán, amikor úgy látja jónak, azaz az elfojtás mechanizmusa saját bevallása szerint esetében igen jól működik. Ugyanúgy, ahogy az örület lehetőségét konokul visszautasítja, azt sem hajlandó elfogadni, hogy vágyainak tehetetlen játékszere. A freudi kontextusban tehát az teszi Sztavrogint „nevetségessé” a saját szemében, hogy vágyait – s éppen ezért bűneit is – már szinte legalizálja az, hogy mindenki szeretné elkövetni őket, s így egyrészt éppen az válik komikussá, hogy ő lelkiismereti problémát csinál belőlük, másrészt őt magát a vágyai által hajtott gépezetként tüntethetik fel.

Bahtyin karneválemmélete, és rá épülve Lihacsov óorosz nevetésről szóló tanulmánya a kultúrszemiotika kontextusában lehetőséget ad a nevetés funkciója felőli megközelítésre Sztavrogin esetében. Bahtyin a karneváli nevetés kapcsán kiemeli, hogy ambivalens, inverzió és a groteszken alapul, kifordít és felfüggeszti a halál hatalmát, pusztít és újjáteremt, a folyamatában lévő, alakuló és változó világot ünnepli, tehát mérhetetlenül optimista (*François Rabelais* 30-37). Ehhez képest különbözteti meg az irodalomban megjelenő redukált nevetés fogalmát, amelyben a karneváli nevetés már csak nyomokban fedezhető fel, s éppen újjáteremtő ereje csökken a minimumra, amellet, hogy áttevődik az elbeszélés, a dialogikusság és a szerzői pozíció szintjére (*Dosztojevszkij* 205-207). Ebben a kontextusban Bahtyin a következőképpen értelmezi Sztavrogin „nevetségességét”:

Sztavrogin viszonya önmagához és a másikhöz ugyanabba az ördögi körbe zárva mozog, mint az odúlakóé, aki ’ügyet sem vet társaira’, s épp ezért nagyokat koppant csizmájával, hogy feltétlenül vegyék észre végre, mennyire nem figyel rájuk. Ugyanez a jelenség itt egy másik anyagon ölt alakot, mely *nagyon távol áll a komikumtól*. Sztavrogin helyzete mégis *komikus*. (*Dosztojevszkij* 306, kiemelés tőlem)

Tehát a Sztavrogin esetében a nevetés végletesen redukált formája, végtelen önirónia jelentkezik, amely azonban éppen a nárcizmusán esett sérelemhez kötődik. Noha megtartja az orosz nevetés olyan alapvető sajátosságait, mint az önmagára irányultság és a leleplező erő (Лихачёв 453-455), de a „rossz végtelenség” túl fenyegető, Sztavrogin helyzetének kilátástalansága már „kissé túl valódi ahhoz, hogy nevetséges legyen” (Лихачёв 453-455). Sztavrogin nevetésében a metafora szintjén már csak a pusztítás van jelen: „...bocsássa meg nekem ezt az ostoba *tréfát*, úgy látszik, kezdem átvenni az ő rossz modorukat. Tudja, tegnap éjjel óta borzasztóan szeretnék nevetni, folyton nevetni, szakadatlanul, hosszan, sokat. Mintha *robbanásig megtöltöttek volna nevetéssel...*” (I/325, kiemelés tőlem). Az orosz eredetiben a „заряжен” (183) melléknévi igenév szerepel, ami kifejezetten lőfegyver vagy ágyú megtöltésére utal, azaz Sztavrogin nevetése (ön)gyilkos nevetés. A morbid „tréfa” egyébként szadista módon Darja Pavlovna ellen (is) irányul: annak felvetése, hogy Sztavrogin esetleg valóban megbízza Fegykat Marja Tyimofejevna meggyilkolásával, hiszen az „Éjszaka” című fejezetben lezajlott találkozás óta Fegyka lehet, hogy már érvényesnek is tekinti a „megbízást”. Sztavrogin nevetésre vonatkozó vágya tehát vonatkozhat ugyan arra a karneváli nevetésre, amely győzedelmeskedik a halál felett, a regényben azonban ennek redukált formája kapcsolódik alakjához, amely a fix jelentések lehetetlenné tételével ironikus módon az örület rettenetét és a kiútként a halál vágyát implikálja.

A három lehetséges olvasási stratégia közös pontját az jelenti, hogy a nevetés Sztavrogint bűnének és/vagy ezzel identitásának felszámolásával, azaz a metaforikus halállal fenyegeti. Mindezekből adódik az a következtetés, hogy Sztavrogin szégyenének bevallhatatlan része önnön komikusságának *félelméhez*⁷⁸ kötődik: a nevetségesség bevallható vágya értelmezhető a tudattalan tartalmak felszabadítására, a törvényszegésre, a valóság – karneváli módon való – groteszk eltorzítására, hogy az ezáltal kiváltott nevetés és pusztítás egyúttal az újjászületés mitikus lehetőségét is magában foglalja. Bár halálvágyról van szó, Narcissus halálvágyához hasonlóan ez végre az önazonosság, az imádott tükörképpel való egyesülés lehetőségét ígéri (Kristeva, „Nárcisz” 55-58; Wilden 190-191). Ezért is mondhatja Kristeva, hogy Sztavrogint nárcizmusa és a nevetés mentik meg attól, hogy teljes mértékben abject legyen („Bevezetés a megalázottsághoz” 179). Bevallhatatlan féelme viszont arra irányul, hogy mindez hiábavaló, a nevetés az újjászületés mindenféle lehetősége nélkül számolja fel bűnét és ezzel identitását, ugyanakkor végteleníti meghasonlott állapotát, önnön elérhetetlen tükörképének szemlélését és vágyát, s ezzel tetszhalott állapotra ítéli. Ezért lehetséges az, hogy paradox módon „Sztavrogin számára a komikusság és a nevetségesség a

⁷⁸ A nevetségessé válás rettenetéről Dosztojevszkij hőseinek jellemében vö. Fehér Ferenc, *Az antinómiák költője* 213-214.

legnagyobb kísértés és a legszörnyűbb borzalom” (Janion 123) A gyónási helyzetet arra használja fel, hogy egyszerre váljon nevetségessé és meneküljön meg a kinevetéstől, hiszen egy gyóntató reakciója feloldás, esetleg a feloldás megtagadása lehet, de semmiképpen nem nevethet: Tyihon elmondja, hogy Sztavrogin története miért nevetséges anélkül, hogy ő maga nevetne. A nevetségesség vágyának és félelmének oszcillációja eredményezi a beszédet és hallgatást, írást és olvasást, nevetségessé válást és a nevetés elkerülését, végső soron irodalmi és irodalmiatlan szöveget egyesítő paradox vallomásos-gyónási szituációt.

3) Narcissus tükrei I.

A vallomásos irodalom és az olvasás stratégiáinak kontextusán kívül a pszichoanalízis szolgáltatja azt a harmadik paradigmát, amelyben Tyihon és Sztavrogin párbeszéde – mint minden gyónási szituáció (Brooks, *Troubling Confessions* 35) – értelmezhető. A gyónás és az analitikus szituáció közötti analógia olyan fogalmakat helyez az elemzés középpontjába, mint a párbeszédben betöltött szerepek és az indulatáttétel (transzferencia) problematikája, illetve a nárcizmussal kapcsolatban központi szerepet betöltő tükör metaforikája. E három tárgykör vizsgálata rávilágít, hogy a gyónási szituáció keretébe foglalt gyónás és a benne foglalt történetek végtelenített tükörlabirintusként funkcionálnak, melyek Sztavrogin identitásának narratívájában folytonos jelentésselcsúszásokhoz, végső soron pedig a kiüresedés jelenségéhez vezetnek.

Sztavrogin gyónása a pszichonaltikus szituációban betölthető csekély számú szerep minden lehetséges kombinációját felmutatja. Mint Peter Brooks rámutat, gyóntató és gyónó, pszichoanalitikus és analízisben lévő személy kapcsolatának egyik alapvető jellemzője, hogy

[a]z analizált személy vallomásai sokféle okból fakadhatnak – szégyenből, bűntudatból, bosszúból, öngazolásból, megalázkodásból – de a szégyen és a bűntudat mélyebb forrásainak megjelenését a vallomásban gátolja az elfojtás és az ellenállás. [...] Az analitikust nem az önkéntes vallomás érdekli, hanem az önkéntelen – amelyet az analízis során az analizált személyből ki lehet kényszeríteni. (*Troubling Confessions* 52-53)

Ennek értelmében Sztavrogin „röpirata” az az önkéntes vallomás, amelyhez képest legalább ugyanolyan fontosak Sztavroginnak önkéntelen megnyilvánulásai a gyónási szituációban. E megnyilvánulások első fontos jellemzője magának az analízisnek a visszautasítása:

...én nem szeretem a kémeket meg a pszichológusokat, legalábbis az olyanokat, akik a lelkemben vájkálnak. *Én senkit sem hívok*, hogy beletúrjon a lelkembe, *nekem nincs szükségem semmire, meg tudok én lenni magam is*. [...] tudja meg, hogy semmit sem tárok fel önnek, semmiféle titkot, *mert nagyon jól meg tudok lenni ön nélkül is...* (II/103-104, kiemelés tőlem).

Éppen ezért Sztavrogin, bár elvben az analizált személy szerepét kellene betöltenie, gyakorlatilag egyszerre tör önmaga és Tyihon pszichoanalitikusának pozíciójára. Részben ismét csak a „gyónás” különleges formája az, ami ezt lehetővé teszi: paradox módon szigorúan véve semmilyen gyónás nem *hangzik* el párbeszédükben – Sztavrogin egyetlen vallomása az ördög megjelenésével kapcsolatos, de ezt a harmadik személyű narrátor összefoglalásában tartalmazza a szöveg. Sztavrogin a gyónás tárgyiasításával megfosztja azt a szóbeli kommunikáció minden metakommunikációs elemétől, a szövegben objektivált identitását közös elemzésük tárgyává teszi. Mindeközben Tyihon elemző megjegyzéseit arra használja fel, hogy azokat visszafordítva magát Tyihont elemezze. Párbeszédükben részben kiegyenlítődnek az analitikus és a gyónási szituációra jellemző hierarchizált hatalmi pozíciók, hiszen kölcsönösen analizálják egymást és kölcsönösen meg is bocsátanak egymásnak. Analitikus és analizált személy elkülönítését tovább nehezíti, hogy Tyihon meglepő hasonlatosságokat mutat Sztavroginnal. Közülük a két legszimbolikusabb a Sztavrogin számára oly sokat jelentő bibliai idézet fejből elmondása, melyre az azonnal a rokon lélek felismerésével reagál, illetve az a képesség, hogy Tyihon Sztavrogin gyónásának komikus olvasatát hozza létre. Összességében az analitikus és analizált személy szerepének felcserélődése, illetve egymásban tükröződése aláássa a jelenetben az autoritás pozícióját, s ezzel meggátolja a szöveg potenciális jelentéseinek lezárulását.

A gyónás és a vallomás szituációjában a szereplők között hasonló érzelmi kapcsolat áll fenn, mint az analitikus és az analizált személy között: az indulatáttétel (Brooks, *Troubling Confessions* 35). Ez Sztavrogin és Tyihon esetében azt jelenti, hogy Sztavrogin a hiányzó – biológiai és szimbolikus – apa iránti érzelmeit viszi át Tyihonra, ezen érzelemkomplexum minden jellegzetes ambivalenciájával egyetemben. Mint Jacques Lacan Freud írásainak elemzése során rámutat, az analizált személy esetében jelentkező és az analitikus részéről általában viszontreakciót kiváltó indulatáttétel az analitikus szituációban az elhárító mechanizmusok egy formájaként az egyik legfontosabb gátló tényező. Ennek oka az, hogy az analízisben lévő személy valamilyen gyermekkori (traumatikus) szituációt kényszeresen ismételve valaki más – legtöbbször az egyik szülő – iránti érzelmeit vetíti rá az pszichoanalitikusra és elvárja, hogy az ennek a szerepnek megfelelően viselkedjen.

Ugyanakkor beszédét az analitikus – a gyermekkori szituáció alapján – elképzelt elvárásaihoz igazítja, azaz gyakorlatilag nem fed fel semmi értékelhetőt, és az analízis elakad (Lacan, *Seminar I* 240-246). Az apa szerepének Tyihonra ruházása legszembetűnőbb módon abban nyilvánul meg, hogy Sztavrogin a gyónás végén kétszer is „atyá”-nak szólítja Tyihont (II/127-128). E megszólítás metaforikus értelmét nem közömbösíti pusztá formasággá Tyihon papi méltósága, mert ha ezt Sztavrogin komolyan venné, akkor a párbeszéd kezdetétől „atyá”-nak szólítaná őt. Az ambivalens érzelmkomplexum elemeit olyan jelenségek képviselik, mint a szeretet tagadása és állítása, Tyihon feltételezett elvárásainak beteljesítése és ezen elvárások visszautasítása, a megbocsátó és a büntető apa szerepének Tyihonra ruházása, végső soron pedig annak egyidejű állítása és tagadása, hogy Sztavroginnak szüksége lenne Tyihonra. A lelki hasonlóságukra utaló *Jelenésekből* vett idézet kapcsán Sztavrogin megdöbbenő melegségű szeretetkitörésnek ad hangot:

- Elég – szakította félbe Sztavrogin. – [ez a se hideg, se melegeknek, a közönyöseknek szól, ugye?] Tudja, én nagyon szeretem önt.

- Én is önt – válaszolta halkán Tyihon. (II/103)⁷⁹

Mindezt megbánva Sztavrogin kémnek és pszichológusnak nevezi Tyihont (II/103-104), és közvetve kijelenti, hogy nem szereti, s mivel feltételezi, hogy Tyihon valamilyen „titok” felfedését várja tőle, nem hajlandó semmit feltárni (II/103-104). Majd éppen ezen elvárásnak megfelelően néhány mondattal később odaadja a röpiratot. A feltételezett elvárásnak megfelelő reakcióként fogható fel az, amit Sztavrogin Tyihon bocsánatáról, illetve az önmagának való megbocsátás vágyáról mond, hiszen az egyházi hagyományoknak megfelelő gyónási szituáció szimbolikájának lényege a feloldás által a megtért bűnös visszafogadása a szülő szeretetébe (Brooks, *Troubling Confessions* 46). Ugyanakkor a nevetségesség kérdésével kapcsolatban egyértelműen az derült ki, hogy Sztavrogin vágyai ezzel ellentétes irányúak, s így szinte rákényszeríti Tyihonra a ítélőbíró és büntető (apa)szerepet. Mindezt az ambivalenciát a felszínen könnyű az apjától elhagyott, illetve a Sztjepan Trofimovics szolgáltatta kétes értékű apamoddellel beérni kénytelen fiúgyermek ödipuszi komplexusának (Freud, *Az ősválami és az én* 39-48) képletére redukálni, ám a gyónás és a regény olvasatának

⁷⁹ A szögletes zárójelben szereplő szövegrészlet – mely hangsúlyozza, hogy milyen lelki tulajdonságokkal bírnak azok, akiknek ez az idézet szól, tehát mind Sztavrogin, mind az idézetet fejből elmondó Tyihon – csak az orosz eredetiben szerepel:

- Довольно, - оборвал Ставрогин, - это для середины, это для равнодушных, так ли? Знаете, я вас очень люблю.

- И я вас, - отозвался вполголоса Тихон. (265, kiemelés tőlem)

szemszögéből sokkal gyümölcsözőbb következtetésekre vezet e jelenségek lacani kontextusba helyezése. Ebben az értelemben Sztavrogin az Apa, azaz a Törvény és a Nyelv szimbolikus megtestesítőjének (*The Language of the Self* 23) szerepét próbálja ráruházni Tyihonra. A Nyelvbe, vagyis a Szimbolikus rendbe történő belépés momentuma Lacannál (Easthope 61), akárcsak Kristevánál, a par excellence beszélő szubjektum létrejöttének pillanata, amely fejlődés-lélektani szempontból az anyával való törvénysértő (mert vérfertőző) szimbiózis felszámolásához vezet. A hangsúly a törvényszegés megakadályozásán van: az Apa Nevének metaforája Lacannál nem a fizikai apára vonatkozik, hanem az általa megtestesített törvényre, mely határt szab a gyermek vágyának (Füzesséry 51). Tyihon e törvény megtestesítőjeként mutat rá a „belső, lelki hasonlóság”-ra (II/98) Sztavrogin és édesanyja között. Sztavrogin e gondolatot „túlzottan és fölöslegesen” (II/98) erősködve utasítja vissza, s éppen önkéntelen és eltúlzott érzelmi reakciója utal a neurotikus gócpont közelségére: olyan identifikációról van szó, amelyet Sztavrogin nem fogadhat el, mert az a Nyelvből való kilépését és identitása felszámolását jelentené. Amikor Sztavrogin Tyihon szájába adja a *Jelenésekből* a laodiceabeli gyülekezet feletti *ítéletet*, Tyihon hangsúlyozottan a szent isteni törvény hangjává válik. Ebben a kontextusban az, hogy Tyihon *stilisztikai* elemzéssel kezdi a gyónásról mondott véleményét, a Szimbolikussal fennálló kapcsolatára utal. Tyihon alakjában az, amit Bahtyin „a másik”-ként említ (*Dosztojevszkij* 329-332), gyakorlatilag megfelel a Lacan által „a Másik”-nak nevezett komplexumot megtestesítő Apa Neve metaforájának (Wilden 168). Mindezek következtében Sztavrogin párbeszéde Tyihonnal az analitikus hatalmi pozíciójának aláásásával, a szerepcserékkel, az apa iránti ambivalens érzelmek Tyihonra átvitelével és a nyelv kereteinek a gyónás stilsztikájában megjelenő feszegetésével egyszerre fogadja el és utasítja vissza az Apa hatalmát. Az elfogadás momentuma szükségszerű, hiszen a szubjektum a Nyelven kívül megszűnik létezni, s a törvényszegésnek is csak a Törvény léte ad értelmet. Ám az Apa hatalmának megkérdőjelezése nem csak az ödipuszi konfliktus alaptörvényéből fakad, hanem abból a tényből is, hogy az „[Ördögök] világában az apaszerep eljátszhatatlan” (Szilárd, „Dosztojevszkij” 27). Tyihon végső soron nem is vállalja, nem is vállalhatja fel az apa szerepét: Sztavrogint továbbküldi egy sztarechez. E látogatás már nem valósul meg, a regény eseményei, mint arra Tyihon profetikus szavai is utalnak, feltartóztathatatlanul Sztavrogin katasztrófája felé tartanak: a Szimbolikus apával való kulcsfontosságú identifikáció (Wilden 165) lehetetlen, Sztavrogin a gyónás pillanata után visszatér hallgatásához, majd végleg kilép a Nyelv és a Törvény birodalmából.

A Szimbolikusba való belépés elválaszthatatlan a nárcizmus és a tükör fogalmaitól, mely utóbbi különböző metaforikus megfelelőivel a gyónás és a keretszituáció talán legfontosabb szervezőeleme. Lacan elméletében a Szimbolikusba, azaz a Nyelvbe történő

belépés, és ezzel a beszélő szubjektum és az identitás létrejöttének momentuma az úgynevezett „tükör-stádium” (Easthope 61):

...a tükör-stádiumot *mint egy identifikációt* kell felfognunk, abban a teljes értelemben, amelyet az analízis adott ennek a kifejezésnek. Vagyis ez nem más, mint az az átváltozás, amely az alanyban megy végbe olyankor, amikor egy képet magáévá tesz, egy képet, amelynek e fázishatáshoz való eleve hozzárendeltségét jól kifejezi az ősi *imago* szó, ahogyan az a pszichoanalitikus értelemben használatos. (Lacan, „A tükör-stádium” 66)

Mint Anthony Easthope rámutat, noha „Lacan szó szerinti tükrökről beszél, nyilvánvaló, hogy ez csak *példázza* az identitás létrehozását, hiszen a számunkra fontos tükör a *többi ember*” (60). A tükör-stádium tulajdonképpen elvont strukturális fogalom, soha nem „történik meg”, viszont a hozzá kapcsolódó jelenségek – elsősorban a nárcizmus és a *Doppelgänger*, melyeknek hatalmas irodalma van – bizonyítják fontosságát (Wilden 174). Lacan a tükör-stádiumhoz a primer nárcizmus fogalmát rendeli („A tükör-stádium” 68), amelyet elkülönít a vágy dialektikájában jelentkező későbbi másodlagos nárcizmustól. A primer nárcizmus „az én elidegenítő funkciójához kapcsolódik” („A tükör-stádium” 68), a halálösztön és az agresszivitás fontos elemeit képezik: a szubjektumon belüli rivalizálásról van szó (Wilden 173). Ebből a szituációból jelenti a kivezető utat a szimbolikus Apával való azonosulás, azaz az ödipuszi komplexus túllépése és a valódi szubjektum létrejötte a Nyelvbe való belépéssel (Wilden 172). A hasonmás jelensége azonban az elidegenített szubjektummal fennálló rivalizálással van kapcsolatban (Wilden 173), mint ahogy a „nárcisztikus visszahúzódás” is:

...a nárcisztikus visszahúzódás, vagyis az, amikor a létező másikkal nem tudunk kapcsolatba lépni, nem egy kezdeti magába zárulás felé való visszahúzódást jelent, hanem egy eredeti, képzelt, az ideális ént jelképező másik felé való visszafordulást, akivel tudattalanul valami „elintézni” valónk van. (Füzesséry 50)

A lacani kontextus rávilágít a tükörkép és a hasonmás kapcsolatára⁸⁰. Mindemellett a pszichoanalízis a nárcizmus jelenségében kulcsfontosságú anya-tükör kapcsán a „tükör–nap–szem egyenlet”-ről beszél, s hangsúlyozza, hogy „az összelmélet a szemet [és a tükröt] világítónak fogja fel” (Virág 47-48). A jelenség mitikus gyökereire utal az a tény, hogy sok

⁸⁰ Anthony Wilden rámutat, hogy az irodalomban a tükör-stádium fogalma által megvilágított jelenségek, úgy mint a képmásban való gyönyörködés és az elidegenedés, igen gyakoriak, s legszemléletesebb példaként a romantikus hasonmást és „Dosztojevszkij skizoid hősei”-t említi (162)

napmítoszban szerepel a nap(isten) és a szem azonosítása⁸¹. Beke László tanulmányában tovább terjeszti ezt a metaforikus láncolatot:

...a tükör a kép [...] archetípusa, következésképpen a művészet archetípusa [...] a tükör és a tükörkép az emberi megismerés, az emberi gondolkodás metaforája [...] kivétel nélkül minden műalkotás „tükör” [...] ebben az összefüggésben az olyan fogalmak sokasága, mint „arcmás”, „lenyomat”, „szimmetria”, „perspektíva”, „ablak”, „transzparencia”, „fényforrás”, „keret”, „fény(forrás)” stb. a tükör szinonimáinak, vagy jelentésmódosulással a tükör metaforáinak számíthatók. [...] különböző primitív népek egyazon szóval illetik vagy azonos szótóból vezetik le a következő fogalmakat: „tükör”, „lélek”, „szellem”, „isten”, „kép”, „árnyék”, „Doppelgänger”, „szem”. (91-92)

Ugyanakkor Jurij Lotman hangsúlyozza, hogy az irodalmi alkotásokban a szöveg a szövegben és a hasonmások megjelenése, valamint az építészetben a tükrök alkalmazása azonos funkciójú jelenségek: valóság és illúzió határait ássák alá (Лотман 112-117). Összességében tehát az identitás létrejöttében központi szerepet játszó rendkívül bonyolult metaforarendszerről van szó, amelyben „minden mindennel összefügg” (Beke 92).

E hatalmas komplexumból az *Ördögökben* néhány elem igen hangsúlyos szerepet tölt be: a regény világában a szimbolikus Apával való azonosulás és ezzel a primer nárcizmus „lenni vagy nem lenni” dialektikáján alapuló fázisából (Füzesséry 56-57) való kilépés Sztavrogin számára lehetetlennek bizonyul, s így a gyónás – és a regény – szövege metaforikus tükrök labirintusává változik. E tükrök Sztavrogin elidegenített ideális énjének képeit mutatják, amelyekhez Sztavrogint mélységesen ambivalens kapcsolat fűzi: a beleolvadás és az agresszív rombolás vágya egyszerre jellemzik érzéseit. Furcsamód a szó szerinti tükrök kevésbé jelentősek: mint Bahtyin rámutat, Dosztojevszkij regényeiben az olyan típusú hősök, mint Sztavrogin is, nem nézegetik a külsejüket tükörben, „de annál kízóbban nézik és próbálják megragadni lelkiviláguk tükröződését az *idegen tudat tükrében*” (Бахтин, „Дополнения и изменения к Достоевскому” 307, kiemelés tőlem). A valódi tükör előtti páváskodás csak olyan félig-meddig komikus alakok számára megengedhető, mint Sztjepan Trofimovics. Annál inkább bővelkedik a regény metaforikus tükrökben, melyek közül a gyónás kapcsán a szöveg a szövegben, a festmény (műalkotás), a nap(fény), a keret, a tekintet és a voyeurizmus (szem), az ablak és a hasonmás kerülnek előtérbe. A keretbe foglalt gyónás többszörösen is a szöveg a szövegben elvére épül, s olyan egymást tükröző történeteket

⁸¹ В. В. Иванов, „Соляные мифы” (Токарев II/461).

tartalmaz, amelyeket a tükör különböző metaforái szerveznek. E metaforák értelmezése csak saját kontextusukban lehetséges, az elemzés az egyes történetek értelmezése kapcsán világít rá a metaforák ismétlődésére. A többszörösen keretezett történet(ek) látszólagos legbelső, oszthatatlan magja Sztavrogin álma, amely az interpretatív funkciójú szent szöveg státuszára törekszik és így ismét csak a „kifelé” haladó, a keretszituáció olvasatával záruló értelmezés kiindulópontjául szolgálhat. A gyónás pszichoanalízis kontextusában való értelmezése során a tükör metaforái az analízis – és az identitás narratívájának – alapvető befejezhetetlenségére irányítják a figyelmet (Brooks, *Troubling Confessions* 53). A mítosz kontextusában viszont a Lévy-Strauss által a tükörszoba metaforájával leírt primitív – mitikus – gondolkodásmód megjelenésére utalnak: a szoba falait alkotó nem egészen párhuzamos tükrök egymásban is tükröződnek és a szobában lévő tárgyakat is tükrözik, mindegyik „ugyanazt” mutatja, de mégsem *egészen* ugyanazt, s a segítségükkel nyerhető tudás az analogikusság elvére épül (Gould 107).

A gyónás magját képező álom a szöveg a szövegben és a tükröződés jelenségét központi metaforái által nem lezárja, hanem végteleníti. Az aranykor látomását többszörös keret veszi körül: maga a gyónási szituáció, a krónikás rövid bevezetője a gyónás szövege előtt (befejezetlen keret), a gyónás szövege, azon belül Sztavrogin utazásának rövid története, és végül a látomást a valóságtól elhatároló álom szituációja. Az aranykor mítosza tehát látszólag az, ami a keretben benne foglaltatik, a legbelső elem, ahonnan nem lehet tovább lépni. E látszatot több tény is megtöri: egyrészt maga a keret mosódik el, másrészt a keretben benne foglalt látomás képként és tükörként jelenik meg, miközben kép és keret helyet cserélnek. Fentebb már szó volt arról, hogy az aranykor látomásának narratívájában központi szerepet játszik a határok elmosódása. Az álom szituációja maga az élet és a halál, a tudatos és tudattalan közötti átmenet megtestesítője, ugyanakkor Sztavrogin hangsúlyozza, hogy álma mintha valóság lett volna, s ébredésekor a valóságban álma képei fogadják. A napsugarak metaforája nem csak a természeti és mitikus világ közötti, hanem a térbeli és időbeli határokat is elmosa: kinn és benn (a napsugarak az ablakon, egy újabb *kereten* áradnak be), múlt és jelen, temporalitás és öröklét kapcsolódnak össze benne. Az aranykor álmától elválaszthatatlan Matryosa látomásszerű megjelenése, amely ismét csak valóság és képzelet, élet és halál, múlt és jelen bináris oppozícióját ássa alá. Az aranykor mítosza azonban egyszersmind kép, amely többszörös tükröződés áttételén keresztül jelenik meg. A köztudatban a mítosz irodalmi forrása Hesiodos műve, végső forrása talán a kollektív tudattalan (Kirk, 253-266), amely a nyelv határain túl helyezkedik el, ám csak a nyelven keresztül létezhet. Sztavrogin *interpretációjában* Claude Lorrain *Acis és Galatea* című festménye, mely nem *ennek* a mítosznak a képe (Hamilton 100), a tudatos szintjén az

aranykor megtestesítőjeként tükröződik, amiről a kép átnevezése is tanúbizonyságot tesz. Tudattalanjából álmoként tör elő, az álom azonban ismét csak nem a festmény szó szerinti tükröződése, hanem annak kiterjesztett narratívaként megjelenő interpretációja. A Sztavrogin által interpretált mítosz e hierarchiát felborítva Sztavrogin gyónásának interpretatív *kereteként* lép fel, egyúttal külső és belső oppozícióját is megfordítva. Ez az interpretáció az erkölcsi ítélet momentumával kapcsolódik össze, s ezzel még egy fontos oppozíció, az aranykor tökéletes szépségében megjelenő esztétikum és az etikum határvonalát ássa alá, mintegy demonstrálva, hogy a felettes én a lehető legszorosabb kapcsolatban van a tudattalannal (Freud, *Az ősvalami* 35-48). Teszi pedig mindezt a nap(fény) metaforáján keresztül: az isten szeme metaforájának is felfogott napból áradó fény, azaz a teremtetlen isteni fény, az isteni bölcsesség avagy világító tükör szó szerint rávilágít Matrjosa történetére, mely jellegzetesen először „piciny pont”-ként (II/119) jelenik meg. E piciny *pont*, azaz a semmi mértani megfelelője, a zéró, a verbálisan megtöltendő *hézag* lepleződik le a „parányi piros pók”-ként (II/119), azaz Sztavrogin vágyának, történetének és identitásának *egyik* metaforájaként. Paradox módon identitásának *másik* legfontosabb metaforája éppen a *nap* lesz, hiszen Sztavrogin az álom forrásaként és nézőjeként, azaz a fényt tükröző szemként jelenik meg, amely azonban egyszerre tör a fény forrásának szerepére is. Sztavrogin a fenyegető Matrjosa képét viszi magával a látomásból, azaz „valódi” identitásának narratívájaként kénytelen Matrjosa történetét elfogadni. Ugyanakkor az aranykor, mint egy talán soha nem volt, talán korábbi, ám a „bűnbeesés” momentumában végképp érvényét veszített, elidegenített identitás narratívája vágyként tovább kísérti⁸². Az álom stilisztikailag kitüntetett interpretatív funkciójú mitikus szövege így módon az interpretáció lezárása helyett a bináris oppozíciók fogalmi közötti határvonalak elmosódására, a metaforikus elcsúszásokra és a tükröződés által lehetővé tett inverziókra irányítja a figyelmet.

A gyónásban szereplő három másik történet – Matrjosa további kisebb történetekre bontható narratívája, a pénzlopás és Sztavrogin házasságának története – ismét csak a tükrözés viszonyában állnak egymással, néhány ismétlődő elem variációiként is felfoghatók. Matrjosa fokozásra és ismétlésre épülő története képezi azt az alapvető narratívát, amelynek a két kevésbé kidolgozott történet bizonyos elemeit kidomborítja, azaz az egyes történetek kölcsönösen egymást olvassák. A gyónás szerkezete a történetek visszafelé, az aranykor

⁸² Vö. A lacani paradigmában az aranykor mítoszának értékelését:

Ha a gyermek nem menekül el az elidegenített én vonzásától, potenciálisan a elveszett tárgy patológikus keresésébe bonyolódik [...] mivel a tárgy hiányának felfedezése Lacannál a vágy feltétele és oka, a felnőttek esetében a transzcendencia, az eltűnt idő, az elveszett paradicsom, az elvesztett bőség keresése, és azon milliónyi forma bármelyike, amelyeket az elvesztett tárgy magára ölthet [...] ha az ember akarja, leredukálható a neurózis és a pszichózis gyökerét alkotó kérdéssé, Ödipusz kérdésévé: „Ki (vagy mi) vagyok én?” (Wilden 166)

látomása felőli olvasására inspirál – mint ahogy alapvetően az identitástörténetek is visszafelé, a halál momentuma felől válnak elmondhatóvá és olvashatóvá (Brooks, *Reading* 22). Az aranykor mítosza a mindhárom történetben közös action gratuite momentumát retrospektív módon motivációval látja el, azaz az önkényes és éppen ezért rejtélyként megjelenő metaforikus kapcsolatokat metonímiákként, logikai összefüggésekként bontja ki (Brooks, *Reading* 10-24). Így válik Matrjosa története Sztavrogin olvasatában mitikus eredettörténetté, a kezdet kezdetévé, pszichológiai szempontból a neurotikus góchoz, az öselfojtáshoz legközelebb álló utolsó felfedhető ponttá. A rejtélyes ismétlődések – például Matrjosa háromszori indokolatlan megbüntetése a rongy, a tollkés, és végül „Isten megölése” miatt – mágikus ok-okozati viszonyba lépnek egymással. A mítosz logikájának eluralkodására utal az, hogy mintha minden tettben a mesebeli hármas szám ismétlődne: Sztavroginnak három lakása van, háromnaponként tér vissza a Grohovaja utcába, később három nap telik el a Claude Lorrain kép megtekintése és az álom között⁸³. Ezt a mitizálást a narratívában jelen lévő két feltűnő hézag teszi lehetővé és szükségessé: a Sztavrogin számára megnevezhetetlen szexualitás és halál bűnét – és ezzel identitását – megfejtendő rejtéllyé teszik.

A megnevezhetetlen szexualitás által hagyott hézag betöltését a szöveg különböző metaforákkal kísérli meg, melyek Sztavrogin házasságának tükrében válnak interpretálhatóvá. Matrjosa „elcsábításának” jelenetében a szöveg kísérteties hasonlóságot mutat a korábban már idézett részlettel, melyben Sztavrogin meglátja a halott kislányt, ám az olvasó soha nem tudja meg, mi történt:

Kis híján felálltam és elmentem – annyira kellemetlen volt ez nekem ebben a kis teremtsében, épp a szájalomtól, amely váratlanul feltámadt bennem. [De legyőztem a váratlanul feltámadt félelmet és maradtam.]

Amikor mindenen túl voltunk, zavarba esett. (II/110)⁸⁴

Sztavrogin először igen készségesen veszi át e hézag betöltésére Matrjosa metaforáját, mely szerint a kislány „megölte az Istent” (II/111), s amely tulajdonképpen Sztavrogin büntettének mitikus-metafizikus olvasatát támasztja alá. Ezen olvasat kibontása közben Sztavrogin a megnevezhetetlen büntetetre a „halálos galádság” (II/111) kifejezést használja, aminek az

⁸³ A számok mitikusságáról Dosztojevszkij regényében vö. В. Н. Топоров, „Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления,” 262-265.

⁸⁴ A szövegletes zárójelben lévő mondat a magyar fordításban nem, csak az orosz változatban szerepel:

Я чуть не встал и не ушел – так это было мне неприятно в таком крошечном ребенке – от жалости. Но я преодолел внезапное чувства моего страха и остался.
Когда все кончилось, она была смущена. (269-270, kiemelés tőlem)

orosz eredetiben „беспредельное безобразие” (270, kiemelés tőlem) felel meg. A szó az образ – „kép, képmás, forma” és nem utolsó sorban „ikon, szent kép” főnév fosztóképzős alakjaként szó szerint kép-telenséget jelent, azaz benne a rút esztétikai fogalma telítődik etikai tartalommal. Az action gratuite alapvető kép-telenségére a безобразие melléknévi alakban történő visszatérése világít rá Sztavrogin házasságával kapcsolatban: azért akarja elvenni Marja Tyimofejevnát, mert „[e]nnél képtelenebb dolgot el se lehetett képzelni” (II/116-17, kiemelés tőlem), azaz „Безобразнее нельзя было вообразить ничего” (273, kiemelés tőlem). A безобразный melléknévnek, a hangsúly helyétől függően az oroszban két különböző, bár egymással nyilvánvalóan kapcsolatban lévő jelentése van: hangsúllyal az a-n „csúnya, rút, felháborító”, hangsúllyal az o-n „költőietlen, alaktalan”. Frischman hívja fel a figyelmet tanulmányában arra, hogy Dosztojevskij esetében az „образ” képteológiai jelentéséből származó konnotáció szinte a szó denotációjává válik: ami kép-telen, az nem az isteni képmás alapján megformált, előkép nélküli, azaz az esztétikai rútság és az etikai rútság ugyanaz (Фришман 584). A két tett nem csak azért válik egymás tükörképévé, mert ugyanaz a jelző vonatkozik rájuk, hanem azért is, mert az, amit Sztavrogin Matrjosa ellen elkövetett, metaforikusan egybeesik azzal, amit saját maga ellen elkövet házasságával: a két történet bűn és büntetés kapcsolatába lép egymással, méghozzá a szemet szemért elv alapján. Mint arról már korábban szó volt, Sztavrogin célja a házassággal az, hogy „tönkregye az életét” (II/116), aminek az oroszban az „искалечить жизнь” (273, kiemelés tőlem) kifejezés felel meg. A fent említett metaforikus megnyomorításon kívül, amely egyébként egyértelműen kapcsolódik a kép-telenség, azaz a torz külső metaforájához, a калечить–искалечить igepár „(erkölcsileg) megrontani” jelentésben is ismert. A gyermek „megrontása” után tehát Sztavrogin ugyanazzal akarja büntetni magát, amire az orosz szövegben – a magyarból hiányzó – (szándékos?) elszólása is utal: „[Nem vállalkozom rá, hogy eldöntsem, közrejátszott-e határozottságomban akár csak öntudatlanul is (magától értetődik, hogy öntudatlanul!) az aljas gyávaságért érzett harag, amely a Matrjosa dolga után eluralkodott rajtam]”⁸⁵. Természetesen Sztavrogin – bevallottan – csak a gyávaságáért bünteti magát, ami azonban ennél sokkal fontosabb, az a két esemény között felfedett ok-okozati viszony. Matrjosa azzal, hogy öngyilkosságát a tyúkólban, a mellékhelyiség mellett követi el, többszörösen is abjectnek nyilvánítja magát és metaforikusan végrehajtja magán az emberi közösségből való kiűzetés mitikus büntetését. Sztavrogin a metaforikus „megnyomorítás” gesztusával szinte öncsonkítást hajt végre válaszul, önmagán végrehajtva ezzel a rítusban a beavatási szertartáshoz – azaz általában metaforikus pokoljáráshoz – kötődő egész életre szóló

⁸⁵ Az orosz szövegben ez a rész a képtelenségre vonatkozó mondat után következik: „Но не берусь решить, входила ли в мою решимость хоть бессознательно (разумеется, бессознательно!) злоба за низкую трусость, овладевшая мною после дела с Матрешей” (273).

csonkítást (Eliade, *A szent* 180). A Sztavrogin házasságának történetében tükröződő olvasat tehát a metaforák szintjén logikusan végigviszi az aranykor mítoszának tükrében megformálódó mitikus olvasatot, mely szerint Matrjosa története a mitikus bűnbeesés, az Isten ellen elkövetett metafizikai bűn momentuma, amiért örök életre szóló büntetés jár.

A másik megnevezhetetlen momentummal, a halállal kapcsolatban a voyeurizmus motívuma kerül a középpontba, amely Sztavrogin lopási történeteinek központi eleme. Korábban már volt szó a rés-vágy-halál metaforikus összefüggésről Matrjosa történetében: Sztavrogin itt alapvetően ablakokon és ajtókon leselkedő passzív voyeurként jelenik meg, azaz a szem metaforikája kulcsfontosságú szerepet tölt be a történetben. Ez a tollkés „ellopásának” egyik szervezőeleme, éppúgy, mint ahogy az áldozat szemében megjelenő „tükörkép” látványának öröme motiválja retrospektív módon Sztavrogin harmadik action gratuite-jét, a kishivatalnok fizetésének ellopását. A hatás ebben az esetben várakozáson alulinak bizonyul: „Később szerettem, ha találkozott a tekintetünk; kétszer is előfordult a folyosón, de hamar *meguntam*” (II/109, kiemelés tőlem). Sztavrogin voyeurként tehát elsősorban saját magát akarja látni a másik (a Másik) szemében, olyan megvilágításban, amely a saját nézőpontjából lehetetlen (Easthope 153), hogy a „Ki vagyok én?” kérdésre választ nyerhessen. Ez valósul meg álmában az epifánia momentumában, amikor a nap–szem és a pont–parányi piros pók metaforáiban nézőként és nézettként egyszerre van jelen. Mivel e helyzet metaforikus szinten annak a szituációnak a megismétlése, amikor Matrjosa halálát várva ült az ablaknál a lenyugvó nap sugaraiban, ám egyrészt a napsugarak említése hiányzik, másrészt Sztavrogin egyszerűen törli az eseményeket az emlékezetéből, a jelenet mintegy elmaradt epifániaként értelmezhető, befejezetlen történetként, amelyet csak kényszeres ismétlése juttathat el a befejezéshez és ezzel a traumatikus mozzanat tudatosításához⁸⁶. A bűn momentuma a hierophánia szent terének és a profán tér mitikus határának (Eliade, *A szent* 15-18) átlépésére tett eredménytelen kísérletként jelenik meg, amit a történetben hangsúlyozott küszöbön, ajtón való be- és átlépések metaforái jelölnek. Így például Matrjosa elcsábításakor Sztavrogin belép a kislány terét határoló spanyolfal mögé, később azonban Matrjosa nem mer Sztavrogin szobájába belépni, a küszöbről fenyegeti. A határátlépés egy formája Sztavrogin folytonos ablakon és ajtón át való leselkedése is. E határátlépési kísérlet más formában történő ismétlésére utalnak Sztavrogin utazásai többek között Athosz hegyére, Egyiptomba és tanulmányai Göttingában – a sorban szereplő szent és mitikus helyek, valamint az ész által megszerezhető tudást jelképező Göttinga a „belátás” momentumának más-más módon való elérési lehetőségeire utalnak, amelyek azonban Sztavrogin esetében eredménytelenek. Az

⁸⁶ Vö. Sigmund Freud, „Remembering, repeating and working-through,” *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol. 12, szerk. James Strachey et al. (London, Hogarth Press, 1958), 146-156.

ismétlés momentuma az, amikor a történet befejezetté válik a küszöbön öklét rázó Matrjosa látomásával, mely megválaszolni látszik Sztavrogin kérdését. A kép azonban csalóka: egyszerre видение és видение (274), látás és látomás, azaz egyike azon elemeknek, amelyek a bináris oppozíciók elemei közti határok elmosódására utalnak. Ugyanakkor nyilvánvalóvá válik, hogy Sztavrogin Matrjosában *mindvégig* saját magát nézi: Matrjosa a látomásban gyakorlatilag Sztavrogin inverz tükörképeként, feminin énjének megtestesítőjeként, azaz animájaként⁸⁷ jelenik meg. Viszonyukban Narcissus és Echo története ismétlődik (Holmes 22-24): Sztavrogin, aki a másokra nézve mindig magát keresi, büntetésül nem menekülhet saját, Matrjosában megtestesülő tükörképétől, mely egyszerre gyönyörködteti és undorítja. Sztavrogin voyeurizmusa és nárcizmusa Matrjosa történetét a mítosz keretei között az etika paradigmájából az episztemológia és ontológia kontextusába helyezi át, identitása, önazonossága ezen a ponton válik létkérdéssé.

A gyónás szövegét *keretbe* foglaló gyónási szituáció a szöveg a szövegben, a hasonmás és a tekintet (szem) metaforáit ismétli. A szöveg a szövegben szerepe azért különleges, mert a gyónási szituációban megjelenő bibliai idézetek hasonló funkciót töltenek be, mint az aranykor mítosza a gyónáson belül: szent szöveggént interpretálják a szöveg többi részét és erkölcsi ítéletet hordoznak, miközben a totális metafora nyelvének bevezetésével a történetek metaforikus olvasatát inspirálják. Az első idézet a *Jelenésekből* a gyónás szövegének elolvasása előtt hangzik el, s mintegy előzetes interpretációul szolgál. A második idézet – „ha e kicsinyek közül egyet is elcsábítottok” – (II/128) a gyónás elolvasása után hangzik el, megismételve és konkretizálva ezt az ítéletet. Ezt a hierarchikus pozíciót azonban aláássa az a tény, hogy bár csak a második idézet hangzik el Sztavrogin szájából, mindkettő Sztavrogin – egyik – interpretációját tükrözi. Ily módon, akárcsak az aranykor mítosza, a gyónási szituációban elhangzó bibliai idézetek sem zárják le a szöveg jelentését, hanem a metaforikus olvasat lehetőségének hangsúlyozásával felnyitják azt.

A hasonmás problematikáját nyíltan Sztavrogin „másik” gyónása, az ördög látomása tematizálja, ugyanakkor Tyihonnal való kapcsolatának is egyik központi eleme. Sztavrogin ördögének egyik különlegessége, hogy megjelenése „[k]örülbelül egy éve” (II/100) egybeesik az aranykor mítoszának (és a küszöbön álló Matrjosának) a látomásával „[k]örülbelül egy évvel ezelőtt, tavasszal” (II/118). Mivel az ördög maga is a mitikus világkép eleme⁸⁸, s megjelenése éjszaka, ébrenlét és álom, valóság és képzelet, örület és ép elme választóvonalán éppolyan határhelyzetet képvisel, mint az aranykor látomása, megjelenése az aranykor mítoszának antitéziseként démonikus epifániaként interpretálható (Frye, *A kritika anatómiája*

⁸⁷ Az anima fogalmáról vö. C. G. Jung, „Aion: Phenomenology of the Self,” *The Portable Jung*, szerk. Joseph Campbell, ford. R. F. C. Hull (Harmondsworth, Penguin Books, 1971), 149-162.

⁸⁸ С. Ю. Неклюдов, „Низшая мифология” (Токарев II/215-17).

189). Az ördög hasonmás jellege⁸⁹ megjelenésének racionális magyarázataként szerepel a szövegben: „Ez én magam vagyok különböző alakokban, ennyi az egész. Mivel most hozzátettem ezt a mondatot, ön bizonyára azt hiszi, hogy még mindig kételkedem, és nem vagyok biztos abban, hogy ez én vagyok, nem pedig csakugyan az ördög” (II/100). Ez az ördögöcske Sztavrogin Dasával folytatott beszélgetésében jelenik meg a regényben, mint „pocsék, náthás, félresikerült, görvélykóros kis ördögfi” (I/326), s olyan énképet tükröz, amely a mitikus bűnbeesés történetének komikus olvasata eredményeképpen jöhet létre. Ennek ellentétéképpen a gyónási szituációban Tyihon és Sztavrogin között annyi hasonlóság mutatkozik, kapcsolatukat annyira a tükörszerűség jellemzi, hogy ez lehetőséget ad akár alakjának Sztavrogin hasonmásaként való értelmezésére is (Криницын, *Исповедь* 220-222). Mivel „az identifikáció, a nárcizmus, és a hasonmás jelenségének lényege a másik helyének elfoglalására tett kísérlet” (Wilden 168), ez az interpretáció magyarázatot adhat állandó szerepcseréjükre, illetve arra, hogy Tyihon mért nem képes túllépni az érzelemátvitel kapcsán a tükrözés fázisán, ami pedig alapvető feltétele lenne a transzferencia szituációjából való kilépésnek és a gyónás/vallomás/analízis sikerének (Wilden 168). A keretszituációban megjelenő két „hasonmás” az árnyéknak és a bölcs öregnek⁹⁰ felelne meg, bár ez utóbbi szerep, mint arról fentebb már volt szó, nem eljátszható a regény világában.

A voyeurizmus és a szem metaforájának motívumai Tyihon Sztavroginra szegeződő tekintetének és az elképzelt Sztavroginra szegeződő tekintetek visszautasításában jelennek meg. Mint Bahtyin rámutat, Sztavrogin mások tekintetéhez való viszonya szinte a komikum határait súrolóan ambivalens: miközben hangsúlyozza, hogy nincs szüksége a másokra – „Egyáltalán nem szorulok és önre” (II/104), mondja Tyihonnak – mindent elkövet, hogy magára terelje a másik figyelmét (*Dosztojevszkij* 306). Mint Tyihon felismeri, gyónása a „Mindenki énrám tekintsen” (II/123) felhívással fordul a többi emberhez, miközben ő maga is tekintetként létezik: „hogyan tekint majd órájuk ön?” (II/123). A paradox elkerülhetetlen: a másik tekintete nélkül az individuum megszűnik létezni. A lopás és Matrjosa története kapcsán felmerült episztemológiai és még inkább ontológiai jelentéskör az egzisztencializmus filozófiájával oly gyakran párhuzamba állított⁹¹ kiteljesedésekként a keretben a másik – és a

⁸⁹ Meletyinszkij az *Ördögök* elemzése során említi, hogy Sztavrogin ördöge Ivan Karamazovéhoz hasonlóan mintegy a hasonmás pozíciójára tart igényt (Мелетинский 118). Noha Sztavrogin ördöge szinte teljesen kidolgozatlan, a Dasának említett „pocsék, náthás, félresikerült, görvélykóros kis ördögfi” (I/327), és a Tyihonnak bevallott „kaján, csúfondáros és ‘értelmes’ lény, ‘különböző arculattal és különböző jellemmel, de mindig egy és ugyanaz...’” (II/99) alapvető hasonlóságokat mutat Ivan Karamazov ördögével.

⁹⁰ Vö. C. G. Jung, „Aion: Phenomenology of the Self,” *The Portable Jung*, szerk. Joseph Campbell, ford. R. F. C. Hull (Harmondsworth, Penguin Books, 1971), 139-162.

⁹¹ Vö. Czesław Miłosz, „Dosztojevszkij és Sartre,” ford. Körner Gábor, *Az Antikrisztus halála – Lengyel esszék Dosztojevszkijről*, összeállította Pálfalvi Lajos (Budapest, Napkút Kiadó, 2004): 17-33.

Másik – tekintetként jelenik meg, alapvető metaforájává a szem – és a tükör – válik. Ugyanakkor Narcissus mítosza e léthelyzet alapvető narratívájaként lepleződik le.

Az aranykor és Narcissus mítosza tehát interpretatív és központi metaforáikon keresztül szövegstrukturáló funkcióval rendelkezik a gyónás szövegében. E mitikus világszemléletre épülő szöveg a tükör metaforáján, illetve a hozzá kapcsolódó metaforarendszeren keresztül teszi problematikussá az identitás narratívájának létrehozását, illetve olvasását. A gyónás, mely Sztavrogin „szólamát” képviseli a polifonikus regényben, a tükrözések által maga is polifonikus szólamokra bomlik – nem véletlenül kategorizálja Bahtyin e szövegrészt menippeaként a regényben (*Dosztoevszkij* 195). A végtelenített tükröződési folyamat során megjelenő határhelyzetek és ambivalencia, a bináris oppozíciók pólusainak összemosódása és inverziója, valamint a folytonos jelentés-eltolódást okozó (ön)íronia azonban olyan narratívát hoznak létre, amely megkérdőjelezi a polifonikus szólamok egybecsengésének lehetőségét és ehelyett a kiüresedés alternatívájával fenyeget⁹².

⁹² Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán, „Kiüresedés és (negatív) dialektika: a chiazmus példája,” *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, 96-133.

Az aranykor mítosza szolgáltatja az *Ördögökben* a főhős és a regény tér-idő szerkezetének alapvető interpretatív paradigmáját. Egyrészt, a mítosz központi metaforájaként megjelenő nap(fény) motívumának továbbviteleként a regényen végigvonulnak a szoláris hős mítoszának különböző változatai. Mint V. V. Ivanov rámutat, e mítosz kapcsolata a paradicsomi kerttel, azaz az aranykor mítoszának egy változatával, igen gyakori a különböző népek mitológiájában, s többek között fennmaradt a szláv varázsmesékben is. A mítosz egyik változatában a hős⁹³ a napisten, aki az istenek panteonjában a legfőbb helyet foglalja el, s cselekménye gyakran magában foglalja egy mitikus szörny, általában kígyó vagy sárkány legyőzését. E mítosz részeként a földi uralkodó gyakran a napisten fiaként jelenik meg, s a nap a szent, illetve felkent uralkodó szimbólumává válik. A szoláris hős gyakran kultúrhérosz, így összefüggés figyelhető meg a hérosz mítosza, illetve ennek egy változatként az ikrek mítosza és a szoláris mítosz között⁹⁴. Ez utóbbi a hasonmás irodalmi jelenségének forrását képezi a mitikus gondolkodásban⁹⁵. Ily módon, mint Meletyinszkij hangsúlyozza, a pozitív és negatív tulajdonságok elkülönülése a (szoláris) hősben és az őt „ügyetlenül utánozó” démonikus-komikus ikertestvérében/hasonmásában, egyfajta trickster alakban, a mítosz jellegzetes eleme lehet⁹⁶. Northrop Frye *A kritika anatómiájában* a románc *müthosz*aként és így gyakorlatilag a sikeres keresés mítoszának ekvivalenseként írja le a szoláris mítoszt. Négy fázis jellemzi: „az *agon*, azaz maga a konfliktus. Másodszor a *pathosz*, azaz a halál, gyakran a hős és a szörny kettős halála. Harmadszor a hős eltűnése, egy olyan téma, amely gyakran a *sziparagmosz*, azaz a darabokra tépés formáját ölti. [...] Negyedszer, a hős újrafeltűnése és újrafelismerése [azaz *anagnoriszis*]” (163). A románc tipikus elemeként jelenik meg az elveszett aranykor keresése. Frye e *müthosz*hoz sorolja a meghaló és feltámadó istenek mítoszait, illetve a kereszténységben a Húsvétot (159). A keresésmítosz jellegzetes témája a sárkányölés, amelyben a szörny „a téllal, a sötétséggel, a káosszal, a terméketlenséggel, a halódással és az öregséggel asszociálódik, míg a hős a tavasszal, a hajnallal, a renddel, a termékenységével, az életerővel és az ifjúsággal” (160-161). A Napmítosz részét gyakran képezi a hős alászállása, hiszen „veszélyes utazást kell megtennie a hősnek az alvilág sötét, szörnyekkel teli labirintusában napnyugta és napkelte között” (162). A szoláris hős mítoszának variációit az *Ördögökben* az egyes szereplők az eltolódó jelentések szent szövegben történő fixálásának igényével alkotják meg, hogy aztán azok sorra saját

⁹³ Vö. Mircea Eliade megállapítását, mely szerint „sok hősmítosz szoláris struktúrájú” (*A szent* 149).

⁹⁴ В. В. Иванов, „Солярные мифы” (Токарев II/461-462). Ugyanezen a véleményen van Meletyinszkij is, aki a hasonmásokat „archaikus archetipusoknak” tartja (Мелетинский 53).

⁹⁵ В. В. Иванов, „Близнечные мифы” (Токарев I/176).

⁹⁶ Е. М. Мелетинский, „Культурный герой” (Токарев II/26).

narcizmusuk és vágyuk szövegeiként lepleződjenek le. Ily módon a regény az egyik lehetséges olvasatában – Sztavrogin mitikus szövegekre épülő gyónásának mintájára – az identitás narratívájának mitikus szövegben történő lezárására tett önmagát elkerülhetetlenül megghiúsító kísérlet. Másrészt, a regény karneváli alvilágként megjelenő tere az aranykor mítoszának inverzeként értelmezhető. Ennek következtében az *Ördögök* cselekménye a szoláris hős eltűnéseként, alvilágba szállásaként, a metafora szintjén lelki pokoljárásaként értelmezhető. A karneváli világ ideiglenes és ugyanakkor optimista jellegével ellentétben az *Ördögök* világában a hős számára lehetetlenné válik a visszatérés, a karnevál metamorfózist és hibriditást ünneplő világa (Bahtyin, *François Rabelais* 34) pedig végleges káosszal fenyeget.

Mitoszváltozatok

Az *Ördögök* szereplői szinte megszállottan próbálják interpretálni a Sztavrogin identitása által képviselt rejtélyt. Közülük legalább hatan ezt olyan narratívák segítségével teszik, amelyek a szoláris hős, illetve a napisten mítoszának különböző változataiként foghatók fel. E mítosz Kirillov esetében az emberisten nietzschei filozófiájaként, Satovnál szlavofil ideológiaként és a krisztusi ideál követéseként, Lebjadkin változatában a mítosz komikus inverzeként, Marja Tyimofejevna-nál a mítosz keresztény és népmesei elemekkel átszőtt variánsaként, Pjotr Verhovenszkijnél mitikus gondolkodásra épülő politikai utópiaként, végül Lizánál a mítosz irodalomba átvitt formájaként a románc alakjában jelenik meg. A regény cselekménye során e narratívák sorra aláássák önnön autoritásukat.

A szakirodalomban ehhez igen hasonló álláspontot képvisel Ryszard Przybylski „Sztavrogin” című esszéjében: ő a cár „ideologikus mítoszának” kontextusában elemzi a Sztavrogin alakjáról szőtt történeteket, és szintén a *nap* központi metaforájára támaszkodik, anélkül azonban, hogy a szoláris hős mítoszára utalást tenne. Przybylski kultúrszemiotikai megközelítésében a cár, mint isteni személy mítoszának és a bizánci kultúrában a császár istenként való tiszteletét kifejező szertartásnak, a proszkinézisz fogalmának központba állításával elemzi Sztavrogin és az őt körülvevő szereplők kapcsolatát. A szertartás lényege, hogy a császár elé bocsátott alattvaló “kitárt karral a császár lába elé borult és megcsókolta lábfejét”. A későbbiekben ezt a szertartást módosított formában, bevezették a cári udvarban is (97). Przybylski rámutat, hogy mind Satov, mind Pjotr Verhovenszkij verbálisan végrehajtják a proszkinézisz szertartását: előbbi olyan alázattal beszél Sztavroginhoz, hogy az magát a naphoz, Satovot egy kis bogárhoz hasonlítja viszonyuk jellemzésénél, utóbbi különös

visszhangként maga ismétli meg a hasonlatot. Przybylski a nap metaforáját a következő értelemben használja:

A nap a legfelsőbb hatalom szimbóluma volt. [...] a basileus is ezzel a szimbólummal ékesítette fejét, egyszerre utalva a keleti szatrapára és az evangéliumi Jézusra. A politikai kultuszok, melyeket átvett Oroszország, és az ősi népi képzetek a hatalommal, az örökléttel hozták kapcsolatba a napot. [...] Ennél jobban aligha lehetett volna kifejezni a cár mítoszától rabul ejtett ember elszemélytelenedését. (98)

Przybylski ugyanakkor hangsúlyozza a verbális gesztus mitikus jelentőségét: „A szó, akárcsak az álom, legyen bármilyen hazug, a tudat mítoszairól árulkodik” (101). Aktivitás-passzivitás, teremtő és teremtetten alak viszonyában Przybylski véleménye Szilárd Lénáéhoz hasonló: szerinte „Satov és Pjotr [Verhovenszkij] mindvégig az ideologikus mítosz szférájába taszítaná Sztavrogint” (104), azaz a Sztavroginról mint cárról szóló szöveget vágyuk hozza létre. Ebben az értelemben Marja Tyimofejevna nagyon is hasonlóan viselkedik. „A téboly, ami a szent örült számára lehetővé teszi, hogy a mitikus időben létezzék, átjárhatatlan határt von a Marjára jellemző, tiszta állapotban lévő vallásos tudat és Sztavrogin preparált ateista tudata közé. Sztavrogin Marja képzeletének játékszere” (106). Más kérdés, hogy a regény cselekményének idejére „fölfigyel arra, hogy Sztavrogin teljesen jogtalanul került a vallási mítosz szférájába” és találkozásuk „epifanikus” jelenetében (szó szerint is) kiüzi onnan. Mindeközben azonban végig a mitikus diskurzus, illetve annak népmesékben fennmaradt változatának keretein belül marad: csupán a szimbólumok változnak ellentétes előjelűvé, például a mitikus fény és a mitikus sötétség (104-106). Sztavrogin „leleplezését” azonban Przybylski a grafomániája miatt szintén Sztavrogin hasonmásaként értelmezett Lebjadkin kapitány svábbogárról szóló meséjéhez köti (106-110). Éleslátó és igen meggyőző elemzése mindamelllett egyrészt a cár speciálisan orosz kultuszánál mélyebb mitikus gyökerekig vezethető vissza, másrészt kiterjeszthető a regény más szereplőire is. A lengyel szerző egyáltalán nem érinti e mitikus narratívák dekonstrukciójának problémáját.

Kirillov nietzschei filozófiája⁹⁷, bár esetében a proszkinézisz gesztusa lehetetlen, a szoláris hős mítoszának magára vonatkoztatásaként értelmezhető. Az ember istenülésének általa megfogalmazott története a meghaló és feltámadó isten történetének paradigmáján⁹⁸

⁹⁷ Vö. Ryszard Przybylski, „Az Antikrisztus halála,” ford. Pálfalvi Lajos, *Az Antikrisztus halála – Lengyel esszék Dosztojevszkijről*, 79-94.

⁹⁸ Vö. Edith Clowes tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy mind Nietzsche a *Zarathustrában*, mint Dosztojevszkij *A Karamazov testvérekben* új, „keresztény-dionüszoszi” fabulát dolgoz ki, melynek négy fázisa van: 1) erkölcsi lázadás 2) önfeláldozás 3) szétépetés és szenvedés 4) újjászületés és új életigenlő tudat. Kiemeli azonban, hogy Dosztojevszkij hősei nem változnak meg véglegesen, sőt, megtartják régi

belül marad, ami ugyanezen mítosz változata. Ugyanakkor ez a par excellence a beszélőt emberfeletti emberként megjelenítő narratíva eredetileg Sztavrogin szájából hangzott el, tehát rá vonatkozott. Kirillov igazi hasonmásként egyszerűen átvette Sztavrogin helyét a narratíva főszereplőjeként, egy „készen kapott identitástörténet”, a Sztavrogin által szolgáltatott jelölő jelöltjévé vált, szó szerint megvalósítva az „Éjszaka” című fejezetben szereplő, „jusson eszébe, Sztavrogin, mit *jelentett* maga az én életemben” (I/264) mondatban megfogalmazott sablont. Sztavrogin tehát számára jellé változik, saját identitásának az ideális én-hez hasonló képévé, amellyel azonosult. Kirillov mint szubjektum státuszának instabilitására enged következtetni notóriusan szabálytalan beszéde, melyet furcsa szórend és egyfajta minimalizmus jellemeznek. Halála, amelynek végleg igazolnia kellene filozófiája és identitása autentikusságát, több problematikus mozzanatot is tartalmaz: az időpont megválasztásának jogáról való lemondást, Kirillov rá oly kevésbé jellemző szószátyárságát és a Verhovenszkij által diktált búcsúlevelet, különös tekintettel az aláírásra. Przybylski „Az Antikrisztus halála” című esszéjében rámutat, hogy Kirillovnak a szervezethez való viszonyai alapjaiban rengeti meg elméletét: „Kirillov átengedte öngyilkossága idejét a szervezetnek. Így a halála idejét a saját akaratához képest *transzcendens* akarat jelöli ki, az ő személyére vonatkozólag ez tölti be *Isten* funkcióját. [...] Tudatában van annak, hogy az ő idejét a legnagyobb barom [Pjotr Verhovenszkij] méri, akit csak ismert életében” (89, kiemelés tőlem). Ebben az értelemben tehát Kirillov pontosan arról a szerepről mond le a szervezet javára, amelyet halálával ki kíván érdemelni. Amikor eljön az idő, tőle szokatlan bőbeszédűséggel „mindent meg akar írni” (II/347), többször is „Várj” (II/347) felkiáltással abbahagyja az írást – mintha mégis csak késleltetni akarná a halál pillanatát. A búcsúlevél megírásával végül nem csak szabadságát adja Verhovenszkij kezébe, hanem azt a jogot is, hogy identitásának történetében kimondja az utolsó szót, amely felől története olvasható lesz, s amely megfosztja a Kirillov által kifejezni kívánt mitikus tartalomtól – Verhovenszkij valóban „beidomítja” (Szilárd, „Dosztojevszkij” 35), bábót csinál belőle. Hogy Kirillov mennyire tudatában van a helyzet abszurdításának, azt eksztatikus és groteszk mulathatnékja mutatja: végig kacag, s utolsó gesztusként, korábbi megnyilvánulásainak karneváli kifordításaként egy „kilógó nyelvű pofát” (II/346) akar a levél tetejére. Különböző aláírások között válogat, halmozza őket, mintha nem tudná, ki is ő tulajdonképpen, s végül az egyetlen „saját” szava a levélben az aláírása alá kerülő francia forradalmi jelszó – azaz egy klisé. Az emberisten mítosza semmivé foszlik még azelőtt, hogy Kirillov öngyilkossága paródiába (Przybylski, „Az Antikrisztus” 92) torkollana.

jellemvonásait, így aztán nem valamiféle “happy end”-del zárulnak a regények, csupán az “epifánia” pillanatairól van szó. E fabula végpontját, a Frye-i keresés ciklusához hasonlóan, a “teljes személyiség” megvalósítása jelentené (Ключ 496-500).

Satov esetében az a tény, hogy Sztavrogint a szoláris hős mítoszának kontextusában mintegy személyes megváltójaként értelmezi, ahhoz vezet, hogy profanizált hierophániák egész sorában vállalja magára Sztavrogin „dublőre”-ként az áldozat szerepét. A készen kapott identitástörténet átvételének Kirillovéhoz hasonló mechanizmusára egy szinte szó szerint ismételt mondat utal: „maga olyan sokat jelentett az életemben” (I/266), mondja Satov Sztavroginnek szintén az „Éjszaka” című fejezetben, a pofon magyarázataként. A regény cselekményében Satov sorra olyan jelenetek szereplőjévé válik, amelyek a meghaló és feltámadó isten krisztusi történetének profán változataiként, illetve a pogány áldozati szertartás rituális ismétléseként értelmezhetők. Így amikor Marja Ignatyevna megszüli Sztavrogin gyermekét, akinek Satov mind hivatalos, mind lelki értelemben az apjává válik, modern Józsefként vállalja magára Sztavrogin – az Atya – szerepét e profán Szent Családban. A jelenet egyszerre olvasható emelkedett pátosszal „misztériumként” (II/316) és felszabadult kacajjal, mint arra Arina Prohorovna, a bába gúnyos szavai utalnak: „Egész életemre megnevettetett; pénzt nem fogadok el magától; álmomban is felnevetek. Sose láttam még mulatságosabbat, mint amilyen maga volt ezen az éjszakán” (II/317). A néző perspektívájától függő két teljesen ellentétes olvasat lehetősége „a Passió kigúnyolt Krisztus-alakjának” figuráját idézi (Frye, *A kritika anatómiája* 187). Satov számára Sztavrogin az Atya mellett természetesen az önkéntes áldozatvállalásban kiteljesedő Fiúi szerepet is megtestesíti, mint erre neve is utal⁹⁹. Sztavrogin a Mester, akinek tanítványa korábbi újjászületését köszönheti, tehát a Lázár feltámadásában (Jn 11, 1-44) és a földbe esett búzaszem példázatában (Jn 12,20-33) narratív formába öntött „Én vagyok az út, az igazság és az élet” (Jn 14,6) metaforáinak megtestesítője: „Hiszen beszélgetésünk egyáltalán nem is volt: volt tanítómester, aki óriási *igéket hirdetett*, és volt tanítvány, aki *feltámadt halottaiból*. Én vagyok az a *tanítvány*, maga meg a *mester*” (I/274). Ezzel magyarázható Satov reakciója, amikor Sztavrogin az életét fenyegető veszélyre figyelmezteti: „Én tehetségtelen ember vagyok, és csak a véremet tudom odaadni, semmi mást, mint minden tehetségtelen ember. Vesszen a vérem is!” (I/280). A Sztavrogin nevében és alakjában felfedezhető kettős metaforarendszerhez hasonlóan Satov halálában és az azt megelőző eseményekben a bűnbak kiközösítésének, illetve a pogány építésáldozat rítusának elemei is felfedezhetők. Szilárd Léna utal a Sztavrogin nevében szereplő „por” metaforájának démoni tartalmára, amely természetesen az ördög Sztavroginnal kapcsolatos másik szimbólumára, a kígyóra is utal („Dosztojevszkij” 36). Olyan metaforikus sor építhető fel tehát, amely Sztavrogin nevében a keresztyén és a pogány mitikus

⁹⁹ Sztavrogin neve magában foglalja a görög „kereszt” (stauros) szót, ami a felkent uralkodó jogainak jele, annak, hogy Sztavrogin misztikus titkok tudója, melyekbe követőit be is avatja (Иванов, "Экспурс. Основной миф в романе *Бесы*" 309-310). Szilárd Léna elemzésében a Sztavrogin nevében foglalt kereszt egyértelműen Krisztusra utal („Dosztojevszkij” 36).

gondolkodás egymással elválaszthatatlan összefonódásáról tanúskodik: szarv–ördög–kígyó–sárkány–káosz (Eliade, *A szent* 42-44). E metaforarendszer implikációit, azaz Sztavrogin másik szerepét teljesíti be Satov egyrészt akkor, amikor a „mieink” gyűlésén, amely profán Utolsó Vacsoraként is olvasható, hagyja, hogy bűnbakként kiközösítsék és Júdasként kivonul. Meggyilkolása „rituális áldozathozatal” (Сараскина 449), melyre többek között a jelenlévők mitikus száma – Sigaljev távozása után hatan maradnak, akik megölik a hetediket – és nem utolsó sorban Ljamsin „állati hangú üvöltésében” (II/330) tükröződő „önkívületük” (II/329) utal. A gyilkosság éppúgy értelmezhető a meghaló és feltámadó isten „szétszaggatásaként” (Иванов, "Экскурс. Основной миф в романе *Бесы*" 311), mint az építésáldozat rítusának végrehajtásaként (Eliade, *A szent* 46). A rítus elemei a vér és a Pjotr Verhovenszkij csoportjait összetartó „csiriz” (II/84) metaforájában, valamint Verhovenszkij apokaliptikus utópiájában jelennek meg: nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy kozmoszt építsen az általa kirobbantott világégés után, amelyet a „строение каменное” (260), azaz „kőépítmény”¹⁰⁰ metaforájával jelöl. A rítus a káoszt szimbolizáló mitikus kígyó/sárkány megölésének ismétlése, mely az elásott kincset őrző sárkány motívumának is forrása (Frye, *A kritika anatómiája* 164). E „kincs” Satov esetében a nyomda. Mivel Satov a metaforák szintjén egyszerre játssza a szoláris hős és az általa elpusztított szörny szerepét, a szoláris hősként értelmezett Sztavrogin hasonmásaként a mítoszban rejlő immanens paradoxont leplezi le.

Lebjadkin alakjához a szoláris hős mítoszának parodisztikus változata kötődik, illetve a „bölcс kígyó” metaforájának megalkotása Sztavrogin jellemzésére. A parodisztikus jelleg magából az ismétlésből származik (Bergson 80): az „Éjszaka” című fejezet folytatásaként Sztavrogin Kirillovval és Satovval folytatott párbeszédeinek szegmentumai hangzanak el Lebjadkin szájából egy alapvetően megváltozott kontextusban, s tűnnek immár komikusnak. Lebjadkin a karneváli bohóckodás szöveggörnyezetébe helyezi az azonosulásra és hasonmás pozíciójára utaló, Kirillov és Satov által is elmondott mondatot: „Igaz, akkoriban a maga Shakespeare-től kölcsönzött Falstaffjának nevezték, de mégis *oly sokat jelentett a sorsomban*” (I/292). Sztavrogin és hasonmását az írás motívuma és a kígyó metaforája köti össze. Przybylski mutat rá esszéjében Lebjadkin grafomániájának és a paródia fogalmának összefüggéseire: „[Lebjadkin] Beszéde csak stilizáció lehet. [...] mivel mind versben, mind prózában 'komolyan' fogalmaz, egy ciklusra való rosszul sikerült irodalmi pastiche-t kapunk, melyek nem a stilizált mintát, hanem a kétbalkezes imitátort teszik nevetségessé”. Lebjadkin grafomániája így módon felfogható a Sztavrogin gyónásában megjelenő „irodalmiatlan” irodalmi ambíciók komikus változataként („Sztavrogin” 107-108). Lebjadkin a pétérvári

¹⁰⁰ A magyar szövegből hiányzik ez a metafora, Makai fordításában a kérdéses mondat „Mi fogunk építeni, mi, csakis mi!” (II/92).

napokról tett nosztalgikus megjegyzése arra utal, hogy a két férfi irodalmi szövegekhez való hozzáállását nem átjárhatatlan határok választják el egymástól: „Még a versírást is abbahagytam, pedig *valamikor maga is el-elszórakozott a verseimmel*, Nyikolaj Vszevolodovics, emlékszik, poharazás közben?” (I/294, kiemelés tőlem). Lebjadkin tehát ok-okozati összefüggést sugall a Sztavrogintól való elválás és az írás abbahagyása között (ez utóbbi természetesen hazugság), mintha a műzsáját veszítette volna el. Akárcsak Kirillov és Satov, ő is tanítójaként emlékszik vissza az akkori Sztavroginra, bár csak egyetlen állítólag Sztavrogin által mondott paradoxont tud felidézni: „A maga mondásai közül, Nyikolaj Vszevolodovics, különösen egyet jegyeztem meg, amelyet még Pétervárott mondott: ’Valóban nagy embernek kell lennie valakinek ahhoz, hogy ellen tudjon állni még a józan észnek is.’ Ez igen!” (I/293). A Kirillov és Satov Sztavroginnal való kapcsolatának középpontjában álló szentként tisztelt Mester és tanítvány viszony ezen a ponton paródiaként, a fentebb nosztalgiával emlegetett író és hallgatója viszonyban inverzként jelentkezik. Lebjadkin számára, aki mint írásaiban, itt is teljes komolysággal beszél, összességében a pétervári napok válnak azzá az elveszett paradicsommá, aranykorra, amelynek visszatérése legfontosabb vágya: „Pityerről ábrándozom [...] *újjászületésről* ábrándozom... Jótevőm! Számíthatok arra, hogy nem tagadja meg tőlem az *útiköltséget*? Egész héten *úgy vártam, mint a napot!*” (I/295, kiemelés tőlem). A Pétervárra való visszatérés az „újjászületés” metaforájával mitikus dimenziót ölt, mivel azonban e vágy beteljesüléséhez Sztavrogin *pénze* jelenti az eszközt, amely a nap és Sztavrogin hasonlatának alapját képezi, az aranykor mítosza saját paródiájává, karneváli módon a materiális jólét, azaz a pénz mítoszává válik. A pénz tehetné Sztavrogint Lebjadkin „jótevőjé”-vé, Messiásává, mint arra a várakozás Kirillovnál és Satovnál is megjelenő itt megismételt momentuma utal. Ezt előlegezi meg a „terülj, terülj, asztalkám!”, amelyet Lebjadkin Sztavrogin pénzéből már itt is rögtönöz. „Mester” és „tanítvány”, „megváltó” és „üdvözült” azonban a kígyó metaforáján keresztül is hasonmásokként lepleződnek le. Eredetileg Liputyin mondja el, hogy Lebjadkin „bölcс kígyónak” titulálta Sztavrogint (I/112), majd ez az első rész utolsó, ötödik fejezetének címeként jelenik meg, amely a Sztavrogin hazatérésének napján az anyja házában lezajlott botrányt írja le¹⁰¹. A „змей” (65) a kígyó szó kifejezetten régies, főleg egyházi és mitológiai kontextusban használt formája, egyszerre utal a bibliai gonoszra és a káoszt szimbolizáló ósszárkányra. A vasárnapi botrány során a metafora már lefokozott, szinte parodisztikus formában jelenik meg: Sztavrogin belépésekor a szalonba „a kapitány egyszeriben szinte egészen összezsugorodott előtte, és sóbálvánnyá dermedve egy pillanatra se vett le róla

¹⁰¹ A magyar fordításban ugyanaz a „премудрый змей” (65) kifejezés Liputyin szavaiban „bölcс kígyó”-ként, az említett fejezet címeben „okos kígyó”-ként (I/176) szerepel.

szemét, akár a nyúl az óriáskígyóról” (I/216). A mitikus „змей” itt egyszeriben már csak méreteinél, hidegvéréinél és ragadozó természeténél fogva félelmetes „удав” (123). Így válik lehetővé Lebjadkin számára, hogy saját magát is a mitikus dimenzióitól megfosztott kígyóhoz hasonlítsa. Igaz, a gigantikus méretek és félelmetesség nélkül, a köznyelvi neutrális „змея” (165) szót használja és az újjászületés képességére koncentrált: „De most már minden, minden elmúlt, és én megújhodom, mint a kígyó” (I/293)¹⁰². Lebjadkin tehát a kígyó metaforájának ambivalens jellegét helyezi előtérbe: szóhasználatában nem csak a káosz, a túlvilág, az alvilág megtestesítője, hanem a bölcsessége, a termékenység és a hatalom is¹⁰³. Összességében Lebjadkin esetében a nap és a kígyó metaforájához kapcsolódó mitikus narratívák karneváli lefokozás és inverzió eredményeként materiális szinten jelennek meg, azaz alakjához a Sztavrogin identitását meghatározó mítoszok komikus változatai kötődnek.

A szoláris hős mítoszának Marja Tyimofejevna Lebjadkinához kötődő változata kereszténység előtti mitikus, keresztény és folklorisztikus elemek egyvelege. Alakját a Vjacseszlav Ivanov által megalapozott szimbolista mítoszkritikai olvasat jegyében hagyományosan a Földanyával, az Istenanyával¹⁰⁴ „az isteni vőlegényére váró „Legszentebb Szűz”-zel (Przybylski, „Sztavrogin 104) hozzák összefüggésbe. Vallási tudata természetesen elválaszthatatlan a szent örület, a „юродство”¹⁰⁵ fogalmától. E tudat a totális metafora nyelvén nyer kifejezést, amely azonban képi világát részben a folklórtól kölcsönzi: Ryszard Przybylski a népdalok képi világához köti a herceg és a nap felé szálló sólyom Sztavrogin identitását meghatározó metaforáit („Sztavrogin” 105). Lebjadkinát neve a

¹⁰² Vö. Szilárd Léna utalását a „премудрый змей–змей–гад–удав–червь szemantikai sorra” és többretegű szimbolikusságára, mely mitológiai és népmesei elemeket is tartalmaz, azaz például Sztavrogint egyszerre jeleníti meg sárkányként és sárkányölőként („Dosztojevszkij” 35).

¹⁰³ A kígyó mitikus alakjáról vö. В. В. Иванов, „Змей,” (Токарев I/468-471).

¹⁰⁴ Vjacseszlav Ivanov azonossági sort állít fel Хромоножка és az Örök Nőiség különböző megtestesülései között, úgy mint a *Faust* Gretchene, Margit, Heléna, Psziché, és a Földanya (Иванов, "Экскурс. Основной миф в романе *Бесы*" 308-309). E gondolatmenetet folytatja Szerгий Bulgakov, aki alapvetően „a kereszténység előtti korhoz tartozónak” tartja Marja Tyimofejevna-t. Bulgakov szerint az ő szentsége „a Földanya természetes szentségéhez” hasonlítható, számára Marja Tyimofejevna az „arctalan Örök Nőiség” megtestesítője (Булгаков 495-496). Ugyanezen paradigmán belül maradvá Sztyepun Marja Tyimofejevna „misztikus panteizmusáról” beszél (Степун 693). Przybylski szintén a Vjacseszlav Ivanov által kidolgozott értelmezéshez nyúl vissza:

[Marja Tyimofejevna] sántítása a Genezissel (32, 24-32) összhangban az istennel folytatott harc misztikus jele, isten előtt rejtegetett bünt fejez ki. [...] Ezenkívül az Istenanyát a mitikus *Tellus Materrel*, az anya–istennővel azonosítja, aki adja és elveszi az életet. Ez nem a szlavofil ideológiában szimbolikus értelmet kapott talaj, [...] hanem a mitikus Ősanya, a népi hitvilág központi alakja, aki egészen a modern időkig fennmaradt a népi hiedelmekben. Vjacseszlav Ivanov a hellenisztikus bölcséktől vett terminussal határozta meg Marját, hisz ők egykoron minden eksztatikus állapotot osztályoztak: *katokhosz ek tesz gesz*, a föld megszállottja. („Sztavrogin” 103).

¹⁰⁵ Szilárd Léna. „Dosztojevszkij. Az Ördögök és az analitikai pszichológia,” 28 és Ю. М. Лотман, *Культура и взрыв* (Москва: Гнозис, Издательская группа Прогресс, 1992), 129-130.

hattyúmenyasszony¹⁰⁶ totemisztikus eredetre visszavezethető népmesei alakjához¹⁰⁷ köti, ami hangsúlyozza, hogy egy másik – mitikus – világhoz tartozik. Mint Przybylski e fejezet elején felvázolt elemzéséből is kitűnik, Marja Tyimofejevna számára is a *nap* motívumához kapcsolódik az egyik központi metafora, amellyel Sztavrogin identitását meghatározza. A lengyel szerző gondolatmenetét folytatva azonban elmondható, hogy Marja Tyimofejevna és Sztavrogin első találkozása Varvara Petrovna szalonjában tartalmaz egy olyan, félig-meddig groteszk momentumot, ahol a szent örült a regény valamennyi szereplője közül a legközelebb kerül ahhoz, hogy szó szerint végrehajtsa a proszkinézisz szertartását, és ezzel (nap)istenként tisztelje meg Sztavrogint. Amikor Sztavrogin odalép hozzá, Marja Tyimofejevna még csupán le akar térdelni előtte, amit Sztavrogin a szimbolikus apafigurák – és isten – szerepének visszaütésével akadályoz meg: „Nem, ezt semmiképpen sem szabad [...] Gondoljon arra, hogy nem kislány, én pedig bár a legodaadóbb barátja vagyok, mégiscsak idegen vagyok magának, nem lévén sem a férje, sem az apja, sem a vőlegénye” (I/203-204). Amikor azonban elindulnak kifelé, „egy kis baleset” történik Marja Tyimofejevnnal, és „ha nincs ott az a karosszék, a padlóra zuhan” (I/204, kiemelés tőlem). A jelenet különleges fontosságát az bizonyítja, hogy később maga Marja Tyimofejevna ezt a momentumot jelöli meg a felismerés pillanataként, amikor Sztavrogin „féreg”-ként lepleződik le előtte: „Ahogy megláttam azt a galád arcodat, amikor elestem, te pedig megkaptál – mintha féreg mászott volna a szívembe: nem ő, gondoltam, nem ő! Az én sólymom sohase szégyellt volna engem az előtt a nagyvilági kisasszony előtt!” (I/308). Az orosz szövegben a „червь” (173) hasonlata szerepel, amely egyértelműen beilleszthető a Satovnál és Lebjadkinnál is megjelenő, a kígyó motívumára alapuló szemantikai sorba¹⁰⁸. Az „Éjszaka” című fejezet folytatásában lezajló második találkozásuk epifanikus jelenetében (Przybylski, „Sztavrogin” 106) e két alapvető metafora szinonimáiból két szemantikai sor épül fel, amelyekkel Marja Tyimofejevna Sztavrogin két identitását meghatározza: (nap)isten–napba néző sólyom–herceg, illetve vaksi bagoly–fülesbagoly–halálmadár–kereskedőcsemete–féreg–(trón)bitorló¹⁰⁹. A két szemantikai kört a nap metaforája eggyé kapcsolja össze: mint Szilárd Léna Borisz Uszpenszkijre hivatkozva¹¹⁰ rámutat, a trónbitorló Ál-Dmitrijt hívei „igazi napnak” azaz „праведное солнце”-nak

¹⁰⁶ Vö. „Иван царевич и Молода-молодица,” *Русские народные сказки*, szerk. Н.Савушкина (Москва, Издательство „Художественная литература”, 1965), 180-183.

¹⁰⁷ A totemállattal kötött házasság motívumának megjelenéséről a mesékben vö. Е. М. Мелетинский, „Мифы и сказки” (Токарев II/441).

¹⁰⁸ Vö. Szilárd Léna, „Dosztojevszkij. Az Ördögök és az analitikai pszichológia,” 35.

¹⁰⁹ Az oroszban солнце–(ясный) сокол на солнце взирает–князь és сова слепая–филин–сыч–купчишка–червь–самозванец. A sólyomhoz társuló „ясный” (fényes) állandó jelző az orosz eredetiben egyrészt szintén a népmesék motívumvilágára utal (vö. „Перышко Финиста, Ясна сокола,” *Русские народные сказки*, 153-159), másrészt értelmezhető a sólyom és a nap metaforája közötti kapcsolóelemként is.

¹¹⁰ A trónbitorló alakjának orosz kultúrszemiotikai értelmezéséről vö. Б. А. Успенский, „Царь и самозванец – Самозванчество в России как культурно-исторический феномен,” *Этюды о русской истории* (Санкт-Петербург, Азбука, 2002), 149-196.

nevezték, s „ezzel Krisztust megillető jelzővel ruházták fel” („Dosztojevszkij” 22). Ily módon Marja Tyimofejevna Sztavrogint tulajdonképpen a szoláris hős mítoszának kontextusán belül önmaga hasonmásaként, pontosabban árnyékaként jelöli meg: az örök jelenben élő mitikus tudat számára fel sem merül az időben lejátszott változás lehetősége, az ellentétes tartalmakat paradox egységben, szinkron módon egymásra vetítve tapasztalja meg.

Pjotr Verhovenszkij esetében a szoláris hős mítosza Ivan cárevics legendájának¹¹¹ beépítésével politikai utópia¹¹² formáját ölti. Az „Ivan cárevics” című fejezetben Pjotr Verhovenszkij a már oly sokszor használt „nap” és „féreg” metaforáival – az oroszban „солнце” és „червяк” (258) – határozza meg Sztavrogin és önmaga identitását: „Maga a vezér, a nap, én pedig a maga kis férge vagyok...” (II/89). Ezt azonban a fentebb már említett apokaliptikus világégés és az építésáldozat segítségével végrehajtott kozmoszteremtés kontextusába helyezi: „Mi tűzvészeket támasztunk... Mi legendákat terjesztünk...[...] Akkor aztán *elszabadul a pokol!* Lesz olyan felfordulás, amelyet még nem látott a világ... Ködbe borul Oroszország és sírni fog a régi istenek után... Ekkor aztán harcba vetjük... no kit? [...] Ivan cárevicset” (II/91, kiemelés tőlem). Pjotr Verhovenszkij és Sztavrogin viszonyában is megjelenik a féreg motívumához kapcsolódó kígyó metaforája, azonban a nap motívumával korábban megfigyelhető, gyakran paradox összefonódással ellentétben egyértelműen Verhovenszkijhez kapcsolódik, aki bibliai kísértőként és népmesei-mitikus sárkányként jelenik meg, s akivel szemben Sztavrogin valóban „sárkányölő” lesz (Szilárd, „Dosztojevszkij” 35). Verhovenszkijt a narrátor első megjelenésekor a kígyó implicit metaforájával írja le: túl sima beszéde köti a paradicsomi kígyóhoz, aki szavaival viszi az első emberpárt kísértésbe (1Móz 3,1-5):

Szaporán, sietősen beszél, de magabiztosan, úgyhogy *nem keresgéli a szavakat*. Gondolatai sietős külseje ellenére is *nyugodtak, világosak, befejezettek* – ez különösen szembetűnik. *Kiejtése csodálatosan tiszta*; szavai úgy peregnek, mint egyenletes, nagy *gyöngyszemek*, mindig rendezettek és mindig szolgálatkészek. Ez eleinte még tetszik is az embernek, de aztán ellenszenvenné válik, mégpedig éppen e tiszta kiejtés meg az állandóan kész szavaknak e gyöngypergése miatt. Valahogy azt képzeljük, hogy *bizonyára egészen különleges formájú, szokatlanul hosszú és vékony, rettentően vörös és rendkívül hegyes, szüntelenül, akaratlanul is pergő nyelv van a szájában*” (I/199, kiemelés tőlem).

¹¹¹ Ivan cárevics legendájának rövid áttekintését ld. Ryszard Przybylski, „Sztavrogin,” 99-100. Ivan cárevics ugyanakkor népmesei alak is, és mint Meletyinszkij rámutat, a róla szóló mesék archaikus analógiái a napisten fiáról szóló mítoszokban találhatók meg [E. M. Мелетинский, „Мифы и сказки” (Токарев II/442)].

¹¹² Vö. Laurence Coupe, *Myth* (London and New York: Routledge, 1997), 67-74.

Mivel Verhovenszkij az, aki Sztavrogin hasonmásaként csak negatív tulajdonságaiban osztozik vele, tulajdonképpen Sztavrogin árnyékaként jelenik meg¹¹³. Az „Ivan cárevics” című fejezet ily módon Jézus harmadik megkísértéseként (Mt 4,8-9) is interpretálható, amelyben Verhovenszkij a világi hatalmat, illetve személyes vágyainak teljesítését ajánlja fel Sztavroginnak azért, hogy játssza el az általa kívánt szerepet¹¹⁴. Sztavrogin ellenáll a kísértésnek és fizikailag is győzelmet arat Verhovenszkij felett, hiszen hajánál fogva „teljes erejéből a földre löki” (II/85). Verhovenszkij ajánlatának visszautasítása zárja azt a sort, amelybe Satov pofonjának eltűrése majd figyelmeztetése az életét fenyegető veszélyre, majd a Gaganovval vívott különös párbaj tartoztak. A szoláris hős mítoszában a jelenet a *pathosz*, azaz a szörny halála momentumának felel meg, azaz ezen a ponton látszólag letisztulnak a határok a nap és a kígyó metaforája között és felszámolódik az a paradox és ambivalens helyzet, amely Satov, Lebjadkin és Marja Tyimofejevna alakja kapcsán kirajzolódott.

Liza alakjához kapcsolódik a szoláris mítosz irodalmi formában, románcként való megfogalmazása. Erre utal annak a fejezetnek a címe is, amely búcsújelenetét Sztavroginnal, s aztán halálát mondja el: „Befejezett regény” (II/235), azaz „Законченный роман” (337). A magyartól eltérően az oroszban a regény műfajának neve francia jövevényszó, s így etimológiailag a románcból, a középkori lovagregény műfajának nevéből származik (Cobley 75). Northrop Frye utal e műfaj különös naivitására:

Valamennyi irodalmi forma közül a románc áll legközelebb a vágyteljesítő álomhoz, s ezért társadalmi vonatkozásban különösképp paradox a szerepe. Az uralkodó társadalmi vagy értelmiségi osztály minden korban a maga ideáljait próbálja kivetíteni a románc valamennyi formájában, ahol az erényes hősök és szép hősnők testesítik meg az ideálokat, az érvényesülésüket pedig a gonoszok fenyegetik. (*A kritika anatómiája* 158)

Liza Nyikolajevna az ünnepély másnapján pontosan ilyen beteljesületlen vágyfantáziaként jellemzi azt a képet, amelyet Sztavroginról kialakított:

- Bosszút állsz a tegnapi képzelődésemért... – dörmögte kaján mosollyal Sztavrogin. [...]

¹¹³ Meletyinszkij Verhovenszkij hasonmás-figuráját egyrészt a jungi árnyék (shadow) fogalmával határozza meg, másrészt a kultúrhérosz és az ikermítoszok hagyományaihoz visszanyúlva a trickster „démonikus-komikus archetípusára” vezeti vissza alakját (Мелетинский 17).

¹¹⁴ Vö. „Ez a mélypszichológiai síkon – és egyben mitikus és folklór szinten – hangsúlyozott párviadal azonban Sztavrogin önmagával vívott harca is, amelyet énjének sötét, ’kígyó’ felével, illetve ’árnyékával’ (Schatten) folytat” (Szilárd, „Dosztojevszkij” 36).

- [...] Itt éppenséggel az én képzelődésemről van szó – ahogy az imént kifejezte magát –, semmi többről.” (II/237-38)

Az oroszban a „képzelődésnek” a „фантазия” (339) szó felel meg, s Liza hangsúlyozza, hogy álmait egy olyan képzelet szülte, amely az opera melodramatikus világának terméke: „Én előkelő kisasszony vagyok, az én szívem az operában nevelődött, nos, hát ezzel kezdődött, ez a rejtély nyitja [...] Én cudar, szeszélyes kisasszony vagyok, aki engedett az operai csónak csábításának” (II/239-240). Liza neve hangsúlyozza alakjának kapcsolatát az orosz szentimentalizmus irodalmával (Топоров, „Поэтика Достоевского” 261): nem csak Sztavrogin szólítja „Szegény Lizá”-nak (II/240), hanem ő maga is arra kéri Sztjepan Trofimovicsot, hogy imádkozzék a „’szegény’ Lizáért” (II/257). A többi fent említett szereplővel ellentétben a búcsújeleneten kívül, mely kapcsolatuk katasztrofális végkifejletét jelenti, a regényben Sztavrogin és Liza nem beszélnek egymással négy szemközt. Ily módon arra, hogy „regényük”, illetve Liza regényes elképzelései miben álltak, csak visszamenőleg lehet következtetni. Így az egyik legfontosabb utalást Liza kérdése tartalmazza: „Hová utaznánk még ma? Valahová megint *’feltámadni’?*” (II/237, kiemelés tőlem) Az idézőjel az eredeti szövegben arra enged következtetni, hogy Liza valamelyik négy szemközti dialógusukból idézi Sztavrogin kifejezését, immár nyilvánvalóan ironikus hangnemben: az ígért újjászületés, a románc *anagnoriszisze* elmaradt. Ez a románcal összeférhetetlen, szertefoszlott vágyaiból fakadó keserű ironia tetőződik be Liza későbbi kijelentésében: „kacagni fogok magán, amíg csak él” (II/241). Akárcsak a románc fent idézett „definíciójában”, Liza álmaiban is a társadalmi elvárások tökéletes teljesítőjeként szerepelt Sztavrogin: ha nem utazhat vele Moszkvába, hogy ott a nagyvilági társaságban viziteljének – márpedig ez egy nő emberrel lehetetlen – akkor nem akar vele sehová sem menni, noha az együtt töltött éjszaka arról tanúskodik, hogy hajlandó felrúgni a társadalmi konvenciókat. Persze, csak ha sikerül még aznap meghalnia, és nem kell a következményekkel élnie, hiszen melodramatikusan „bukása” órájához szabta az életét (II/240). Sztavrogin esetében azonban a románcot záró társadalmi kompromisszum lehetetlen: a vágyalom rémálomként, a románc rémregényként¹¹⁵ lepleződik le. Sztavrogin a jellegzetesen női műfajnak tartott rémregények átszexualizált szörnyeként jelenik meg: vámpírként [“vérszopó Sztavrogin” (II/240), azaz “кровопийца Ставрогин” (340)] és Kékszakállként. Ez utóbbit a titkai elmondásával kapcsolatban használt „feltár” (II/240) [“открыть” (340)] ige implicálja: Liza nem akarja „feltárni” Sztavrogin titkainak ajtaját, noha nem is tudja, hogy valóban halott nőket találna

¹¹⁵ Meletyinszkij rámutat, hogy az *Ördögök* piszkozatában még konkrét utalás található Sztavrogin és a romantikus rémregény közvetlen kapcsolatára: a kormányzóné Sztavrogin egy korabeli közismert rémregény címszereplőjéhez, Charles Robert Maturin Melmothjához hasonlítja (Мелетинский 48).

mögötte. A szöveg mégis sejtetni engedi e lehetőséget, amikor Sztavrogin mondatára, mely szerint „egy étellel fizetett” az „új reményért”, visszakérdez: „A sajátjával vagy a máséval?” (II/238). Ugyanebbe a történetbe írja bele magát Liza, amikor Sztavroginhoz belépve „*hulla* gyanánt mutatkozik be” (II/236, kiemelés tőlem). Végül mintegy a gyónásban a bűnbeesés momentumának metaforájaként – és egyben Sztavrogin metaforájaként – megjelenő „parányi piros pók” horrorisztikus változata zárja a rémségek sorát: „Mindig úgy rémlett, hogy egy olyan helyre vezet, ahol egy *embernagyságú óriási [gonosz] pók* lakik, és egész életünkön át azt fogjuk nézni, attól fogunk rettegni” (II/241, kiemelés tőlem)¹¹⁶. Liza mindkét olvasata a romantika paradigmáján belül marad, azaz tulajdonképpen ugyanaz a megfordítás tapasztalható az ő esetében, mint Marja Tyimofejevna mitikus gondolkodásában. Nála azonban a szoláris hős a románc vágyfantáziájában megjelenő mítoszt *felváltja* a démoni hős ugyancsak mitikus története, s nem szinkron módon vetíti őket egymásra.

Összességében elmondható, hogy a regény szereplői Sztavrogin identitását a szoláris hős mítoszvariációként olvassák. Ezáltal a Sztavrogin álmában szereplő aranykor-mítosz analógiájára, illetve annak metaforarendszeréhez szervesen kapcsolódva olyan mitikus szövegeket hoznak létre, amelyek a „szent” szöveg interpretatív státuszára törve saját identitásuk narratívájaként funkcionálnak. Sztavrogin korábban megfogalmazott identitástörténetei számukra azzá a jelölővé válnak, amelynek jelöltjeként önmagukat kívánják tételezni. E folyamat általánosságára utal Sztavrogin hasonmásainak nagy száma is. A szoláris hős mítoszmódosításai azonban tarthatatlanok az identitás narratívájaként: önmagukat ássák alá a karneváli inverzió, az ironia és pátosz együttes jelenlétén, a mítosz kulcsfontosságú metaforáinak ambivalenciájában rejlő potenciák megvalósításán keresztül. A fenti mítoszvariációk a regény kronológiáját követve kerültek elemzésre. Az „Ivan cárevics” című fejezet kulcsfontosságú szerepet tölt be a mitikus narratívák sorában: Sztavrogin ellenáll a kísértésnek és legyőzi a „mitikus sárkányt”, tehát a szoláris hős mítoszt alapul véve, lehetővé válik győzedelmes visszatérése az alvilágból, azaz újjászületése. Hogy ez mégsem következik be, az a regényben megjelenő implicit Narcissus-mítoszra vezethető vissza.

Pokoljárás

A szoláris mítosz kontextusában a regény tere a hős alászállásának terévé, az aranykor mítoszában megjelenő földi paradicsom antitéziseként a mitikus alvilággá válik, annak összes metaforikus jelentésével együtt. E világ alapvető jellemzői a karneváli inverzió transzformációjának eredményeképpen jönnek létre, s mint Bahtyin rámutat, „az *Ördögök*

¹¹⁶ A szögletes zárójelben a „злой” (341) melléknév a magyar szövegből hiányzó megfelelője szerepel.

című regényben az élet, melybe behatoltak az ördögök, úgy van ábrázolva, mint a *karneváli* alvilág. [...] A *külsődleges karnevalizáció* elemzése szempontjából az *Ördögök* nagyon hálás anyagul szolgál (*Dosztoevszkij* 220-221, kiemelés tőlem)¹¹⁷. Ezek az elemek hipotetikusán négy nagy csoportba sorolhatók. Elsőként az *Ördögök* világa az aranykor gyermeki ártatlanságának és őszinteségének ellentétéként az általános alakoskodás, a színház antivilága, melyben színpad és nézőtér, fikció és valóság között elmosódtak a határok, illetve a fikció látványosan a valóság státuszára tör. Másodikként angyali teremtmények helyett ördögök népesítik be, mégpedig a karneváli bohóckodással szervesen összefüggő „шут” szerepében. Harmadikként kimondottan keresztény kontextusban Krisztus életének elemei profanizált és parodisztikus formában jelennek meg, azaz a karnevalizáció eredményeképpen a hierophánia profanizálódik és hibrid képek jönnek létre. A negyedik csoportot az apokalipszis elemei alkotják, amelyeket azonban a regényben nem követ az újjászületés momentuma. Mint ez utóbbi két csoport elkülönítése is hangsúlyozza – az apokalipszis szimbólumrendszere egyszerre utal a hierophániára és része a kifordított karneváli világ képiségének – maga a csoportosítás valóban hipotetikus és a rendszerezés lehetőségének megteremtését szolgálja. Igen sok a későbbiekben megemlített jelenség könnyedén besorolható lenne több csoportba is. Az alvilágba való alászállás a mítoszban és az irodalomban a lélek terébe történő alászállást is jelenti. Ebben a kontextusban ismét a mű címében szereplő ördögök metaforarendszere kerül középpontba: a mű mottójául választott bibliai idézet és a mitikus gyökerekig visszanyúló népi hitvilág e metaforarendszeren keresztül szerves kapcsolatot teremt a fizikai és a lelki tér között. Az elemzés fókuszában az ördögök és az utazás (út és kiútatlanság, öngyilkosság) metaforája, valamint az ördögök és az (esetleg öngyilkossághoz vezető) örület az oroszban etimológiai szinten is megjelenő kapcsolata áll. Ez utóbbi elválaszthatatlan attól a tényről, hogy az örült beszéd a regényben a totális metafora nyelve.

Az *Ördögökben* az általános alakoskodás teszi lehetővé a regény világának antivilágként történő értelmezését, s az orosz kultúrszemiotikában az aranykor mítosza által megtestesített ideális világ ellentétéként megjelenő antivilág jelensége elválaszthatatlanul kötődik a karnevalizációhoz. Az alakoskodás példáinak felsorolására jelen esetben nincs szükség: Szilárd Léna „Dosztoevszkij. Az *Ördögök* és az analitikai pszichológia” című tanulmányában a téma átfogó elemzését adja. Meggyőzően bizonyítja, hogy a regényben „A teatralitás, a szerepjátszás motívuma [...] úgy jelenik meg, mintha valamilyen szüzsétermelő impulzusból nőne ki. [...] A regény grammatikai terét a második bekezdéstől az utolsó előtti oldalig átszövő alakoskodás láttán jogunk van rá, hogy a totális színészkedésről mint a regény

¹¹⁷ Ugyanez a gondolat visszatér a Dosztoevszkij-könyv tervezett kiegészítésének vázlatában. Vö. М. М. Бахтин, „Дополнения и изменения к 'Достоевскому'”, *Собрание сочинений*, том 6, 347. Egyik műben sem kerül kifejtésre, illetve nem társul hozzá részletes elemzés.

metatémájáról beszéljünk” (20). Miközben a regény tere ily módon korlátok nélküli színpaddá változik, Szilárd Léna Borisz Uszpenszkij kultúrszemiotikai írásaira támaszkodva kijelenti, hogy „a ’világ–színház’ azonosításnak ’világ–színház–antivilág’ értelműre változtatása főként abban a világi teatralitáshoz való nagyfokú bizalmatlanságban keresendő, amelynek igen mélyre nyúló gyökerei vannak az orosz ortodox mentalitásban” (21). Mint Lihacsov Bahtyin karneváleméletének továbbgondolásaként rámutat, az orosz kultúrában az antivilág képisége alapvetően az ideális világ elemeinek kifordításához kötődik, melynek eszközéül az óorosz nevetés szolgál. Ez az antivilág, bár mindig gonosz, irreális és illogikus, mégis mindig tételezi is azt az ideális világot, amelynek kifordításaképpen létrejött (Лихачёв 452-456). Az már speciálisan orosz kultúrtörténeti jelenség, hogy különösen Rettegett Iván és Nagy Péter idején a nevetés nem hivatalos kultúrája, azaz az irreális és kaotikus antivilág a hivatalos kultúra, s ezzel a „való világ” státuszára emelkedett (Лихачёв 466). E jelenség tükröződéseképpen a karneváli antivilág eluralkodásának a valóság felett az orosz irodalomban messze nyúló hagyományai vannak, s a folyamat egyik csúcspontját az *Ördögök* képviseli.

E kifordított világban eluralkodik a karneváli bohóckodás jelensége, alakjai a „шут”-ként megjelenő ördögök. Noha az ördögök a pokol lakói és a bűnösök kínozói, Bahtyin értelmezésében a karneválhoz a népi groteszk szemlélete kapcsolódik, amelyben az ördög „mindig a hivatalostól elütő életfelfogás, a fonákjára fordított szentség vidám, ambivalens szószólója, az anyagi-testi ’lent’ képviselője. Nem kelt félelmet, nem hat idegennek [...] Néha az ördög és a pokol sem több ’mulatságos mumusnál’” (*François Rabelais* 54). Az oroszban ezt a szemléletet tükrözheti részben az a tény, hogy az ördög fogalmára létező számos köznyelvi eufémizmus egyike éppen a „шут”, azaz „bohóc, bolond”¹¹⁸. E karneváli bohóckodás legfontosabb megtestesítői az *Ördögökben* megjelenő „gúnyolódók” vagy „csúfolódók”, Szemjon Jakovlevics, mint „szent örült” és a parodizáló hasonmások, különös tekintettel Pjotr Verhovenszkijre. A „csúfolódók” alapvetően karneváli térként kezelik a regény színteréül szolgáló kisvárost: számukra az „Ostobák városa”¹¹⁹ (I/354). Ártatlan és kevésbé ártatlan „csínyek” gyakorlatilag mind az anyagi-testi előtérbe helyezésén, karneváli lefokozáson és inverzióan alapulnak, s gyakran groteszk, hibrid képek létrejöttét eredményezik. A legegységesebb példák a szentkönyvek helyett „botrányosan ocsmány külföldi fényképeket” előszedő vándor könyvárusnő (I/356), a „Marseillaise” és a „Mein Lieber Augustine” „keresztelésével” létrehozott hibrid (I/356-358), az Istenanya ikonjának üvege mögé csempészett élő egér (I/358), az öngyilkos fiú kapcsán a halál kinevetése, valamint a

¹¹⁸ „Черт” (Токарев II/625).

¹¹⁹ Egyúttal irodalmi reminiscencia is: Glupov, az „Ostobák városa” Szaltikov-Scsedrin 1861-62-ben megjelent feuilleton-sorozatának, majd *Egy város története* (1864) című satirikus művének is színhelye (Krutikov, Dukkon 167-168).

„szent őrült” Szemjon Jakovlevics színházi látványosságként kezelése. Részletezést az utolsó két jelenet igényel. A karneváli nevetés egyben a haláltól való félelem – ideiglenes – legyőzése is (Bahtyin, *François Rabelais* 116), mely az öngyilkos fiú kapcsán a lehető legdirektebb módon nyer kifejezést, amit a halál egyidejű esztétizálása tesz lehetővé:

A halott még egészen fiatal, legfeljebb tizenkilenc éves, sűrű, világosszőke hajú, szabályos tojásdad arcú, gyönyörű, tiszta homlokú, bizonyára nagyon szép fiú volt. Már megmerevedett, és fehér arcocskája úgy hatott, mintha márványból faragták volna [...] Ljamsin, aki megtiszteltetésnek tartotta, hogy a *bohóc* szerepét játszhatja, elcsent a tányérról egy fürt szőlőt, utána *nevetve* egy másik is [...] Általában az út hátralevő részén szinte *kétszerte élénkebbé vált a vidám nevetés meg a pajzán társalgás*. (I/361-363, kiemelés tőlem)

A „csúfolódók” Szemjon Jakovlevicsnél tett látogatása részben jelenlétüknek köszönhetően, részben attól függetlenül tartalmaz karneváli elemeket. Előbbi annak következménye, hogy a „csúfolódók” színházi, vásári mulatságként kezelik a „szent őrült”-et: „A mi hölgyeink vidáman nevetgélve és sugdolózva, közvetlenül a rácsnál tolongtak. [...] vidám és mohón kíváncsi tekintetek szegeződtek Szemjon Jakovlevicsre, úgyszintén lornyettek, csíptetők, sőt látcsövek is” (I/364). Ez a reakciónk azonban csak a helyzetben rejlő potenciák kidomborítását jelenti. A helyiség ugyanis valóban a szentélyrekesztővel kettéosztott pravoszláv templom paródiája, tehát komédia és cirkusz színtere: „Az a szoba, amelyben a szent ember fogadott és ebédelt, eléggé tágas, háromablakos volt, és faltól falig keresztben húzódó, derékig érő farács osztotta két egyenlő részre” (I/363). Szemjon Jakovlevics, aki ebéd közben, tea és cukor osztogatásával fejezi ki irracionális és önkényes ítéleteit, az isteni ítélkezés paródiáját adja elő, mégpedig éppen a karnevál anyagi-testi princípiumának előtérbe helyezésével. Ugyanakkor alakja felhívja a figyelmet a „szent őrült” jelenségének kultúrszemiotikai ambivalenciájára: noha az általa viselt „német ruha” valóban a maszkabálhoz és az ördögök ábrázolásához kötődik (Szilárd, „Dosztojevszkij” 21-22), Lotman Pancsenkóra hivatkozva rámutat, hogy az orosz szent őrültek között jelentős helyet foglaltak el a külföldiek, köztük a németek is (Лотман 130). A harmadik ide tartozó jelenség, a parodizáló hasonmások jelenléte a regényben, Bahtyin szerint a karneváli nevetésnek a halál felett aratott győzelmével hozható összefüggésbe: a hasonmásokban mintegy „meghal” a hős, hogy feltámadjon és újjászülessen. Ilyen parodizáló hasonmások az *Ördögökben* Sztavroginhoz képest Kirillov, Satov, és hangsúlyozottan Pjotr Verhovenszkij (*Dosztojevszkij*

159), akit Sztavrogin nevetve a „majmának”¹²⁰ nevez, s aki tudatosan vállalja magára a „шут” szerepét (II/247). E jelenségek a regényben több szempontból is problematikusak. Egyrészt nem az ünnep idejére korlátozóztak, hanem állandósulnak – a parodizáló hasonmások leggonoszabbika, Verhovenszkij életben marad, miközben a „hős” végleg távozik a karnevál színpadáról. Másrészt e nevetés nem egyetemes, hanem egy adott csoporthoz kötődik, tehát kinevetettek és nevetők elválnak egymástól, ami legalábbis megkérdőjelezi az általános felszabadultság és nevetés általi újjászületés lehetőségét.

Jórészt Sztavrogin hasonmásaihoz, illetve a vonzáskörébe tartozó főbb szereplőkhöz kötődik néhány olyan esemény, amely tipikusan karneváli jelenséggént Krisztus életének, azaz a kereszténység központi hierophániájának egyes elemeit profanizálja és/vagy parodizálja: a szent szövegek parodizálása képezte a kimondottan karneváli „bolondünnep”, „szamárunnep” és „húsvéti nevetés” alapját is (Bahtyin, *François Rabelais* 94-100). Közülük fentebb már említésre került Sztavrogin nevének ambivalenciája; a „mieink” gyűlésén megvalósuló profán Utolsó Vacsora, ahol a későbbi áldozatot üzik ki áruló Júdásné; Satov krisztusi áldozatvállalása, mely a káoszt megtestesítő mitikus sárkány megöléseként is olvasható; a Marja Tyimofejevna gyermekének születésekor kialakuló profán Szent Család; Kirillov „Krisztus kereszthalálát parodizáló” halála (Przybylski, „Az Antikrisztus” 92); és Sztavrogin halála, amely egyrészt nyilvánvaló allúzió Júdás öngyilkosságára, másrészt „Krisztus kálváriáját travasztálja” (Szilárd, „Dosztojevszkij” 36). Két kevésbé gyakran elemzett jelenet valószínűleg szintén ebbe a körbe tartozik: Marja Tyimofejevna bevonulása a templomba és Sztjepan Trofimovics halála. Előbbi a metaforák szintjén a virágvasárnap paródiájaként olvasható, mely egyébként Sztavrogin hazatérését parodisztikus összefüggésbe hozza Krisztus bevonulásával Jeruzsálembe:

[Marja Tyimofejevna] *Teljesen fedetlen fején*, a tarkójánál, pici kontyba volt kötve a haja, melybe jobboldalt egy művirágot, olyan rózsát dugott, amilyenekkel a *virágvasárnap*i bazárban vett angyalfigurákat szokták díszíteni. Ilyen *virágvasárnap*i angyalkát, rajta ilyen papírrózsákból való koszorút vettem én észre tegnap a sarokban, a szentképek alatt, amikor Marja Tyimofejevnánál ültem [...] Ha csak egy csöppet tétovázik, talán be sem engedik a székesegyházba” (I/169, kiemelés tőlem).

A jelenet karneváli jellege részben annak köszönhető, hogy Marja Tyimofejevna egy alapvető pravoszláv szabályt megszegve fedetlen fejjel lép be a templomba, majd ott először folytonos

¹²⁰ A magyarban az összefüggés kevésbé nyilvánvaló: „- A majmot nevetem” (II/247). Az oroszban egyértelműen hangsúlyozott a birtokos jelző: „Я на обезьяну мою смеюсь” (344, kiemelés tőlem).

nevetésével okoz feltűnést, később pedig az ajtónál kisebb tumultust és botrányt idéz elő. Ez a botrány készíti elő Sztavrogin „Messiás”-ként történő hazatérését. A másik esemény, Sztjepan Trofimovics halála, a húsvéti ünnepkör eseményeinek tragi(komi)kus változataként¹²¹ is értelmezhető. Tatyjana Kaszatkina tanulmányában, amely az ikonfestészet kontextusába helyezi Dosztojevszkij nagyregényeit, rámutat, hogy mindegyik regény epilógusa egy-egy ikont rajzol meg. Az *Ördögök* esetében pedig ez a haldokló Sztjepan Trofimovics körül kirajzolódó „Kenetvivő asszonyok” ikonja (Касаткина 68). Ez az olvasat, akárcsak a virágvasárnap motívumának megjelenése, a húsvéti ünnepkörbe helyezi a regény cselekményét, hiszen ez az ikon az ortodox festészetben nem ábrázolt „Krisztus feltámadása” jelenet egyik ekvivalense. Mint Kaszatkina rámutat, a későbbiekben apokrif szövegek alapján kezdték a „Krisztus pokolraszállása” ikont húsvéti ikonként tisztelni (92). Bár Kaszatkina elemzésében mély pátosszal elemzi a zárójelenetet, Sztjepan Trofimovics alapvetően komikus alakja némi fenntartásra adhat okot. Így például valójában ez a harmadik „halála” és „feltámadása” a regényben. Az első állampolgári és tudományos szerepéhez kötődik, és természetesen ironikus tartalmú: „Aztán valaki azt írta az újságban, hogy már *meghalt*, és *nekrológot* ígért az emlékére. Sztjepan Trofimovics egy pillanat alatt *feltámadt*, és fölöttébb méltóságos tartást öltött” (I/23, kiemelés tőlem). A második „feltámadás” a pétervári fiaskót követi, amikor a következő felkiáltással indul külföldre: „Ott majd újjáéledek!” (I/28), azaz „Там я *воскресну!*” (*Бесы* 18, kiemelés tőlem). Összességében a paródia eredményeként létrejött elemeket általában groteszk hibriditás és ambivalencia jellemzi. Bár a paródia nyilvánvalóan nem sérti és nem is sértheti a bibliai szöveg szentségét, azaz az óorosz és karneváli hagyományokhoz hűen nem diszkreditálja a parodizált szöveget, hanem a regényben ábrázolt szituációt teszi a nevetés tárgyává (Лихачёв 452-453), ugyanakkor arra is rámutat, hogy a regény világában, mely alapvetően antivilág, a krisztusi magatartás követésére nem nyílik lehetőség, tehát a karneváli nevetés újjászülő mozzanata mintegy végleg zárójelbe kerül.

Az *Ördögök*ben a bibliai apokalipszisnek, azaz a kereszténység másik legfontosabb hierophániájának, az elemei is igen nagy számban vannak jelen, részben konkrét formában, részben metaforikus megfelelőjükön keresztül. Mint Bahtyin rámutat, a világvégét követő újjászületés motívuma éppily fontos eleme a karneválnak is és a tűz ambivalens szimbolikájához kötődik: a „pokol”-nak nevezett „groteszk építményt [...] az ünnep végén rendszerint folyóújtották. [...] A karneválon a pokol ugyanaz, mint a mindent elnyelő és újjászülő föld, bármikor bőségszaruvá változhat” (*François Rabelais* 116-117). Az *Ördögök*ben megjelennek a bibliai apokalipszis olyan „klasszikus” elemei, mint a természeti

¹²¹ Vö. Szilárd Léna, „Dosztojevszkij. Az *Ördögök* és az analitikai pszichológia,” 37.

csapások (örökös eső és tűzvészek), járványok (kolera és marhavész), az ünnepélyt követően a káosz¹²² eluralkodása, a világégés metaforájaként a tűzvész, a vérözön megfelelőjeként a (véres) gyilkosságok¹²³, az Antikrisztus, illetve a sárkány, sőt, metaforikus szinten a Napba öltözött asszony. Ezen elemek közül jónéhány karneváli színezetben tűnik fel. Így például a káosz egyik elemeként kitörő forradalom(paródia) eseményeit a narrátor hasonlatával szó szerint karneváli – farsangi – kontextusba helyezi: „Olyan volt ez, akár a farsangi szánkó a hegyen: el lehet-e képzelni, hogy megálljon a lejtő közepén, amikor csak úgy repül lefelé?” (II/152). A legösszetettebb és legtisztább példa Julija Mihajlovna kaotikussá váló ünnepélye, mely bővelkedik tipikus karneváli elemekben. Ilyen az események hangsúlyozott irracionalitása, hiszen a krónikás „rút lidércálomként” (II/216) írja le az ünnepélyt. Az „irodalmi francia négyes” álarcosai (II/222) már anélkül is kellőképpen karneváliak, hogy „a ’nem pétervári, félelmetes kiadvány’ kiadója [...] az utolsó figurában hirtelen *kézen járva* indult a pápaszemes felé; ezzel bizonyára azt akarta jelképezni, hogy a ’nem pétervári, félelmetes kiadvány’ állandóan a *feje tetejére* állítja a józan eszt” (II/225, kiemelés tőlem). A kormányzó az est folyamán nyilvánvalóan megőrül, saját feleségét akarja letartóztatni, aki erre elájul: az események megfelelnek a karneváli bolondkirály szimbolikus leleplezésének és halálának a karnevál végén. A krónikás ezen a ponton már egyszerűen „pokol”-ként aposztrofálja az ünnepélyt (II/227). Mint Meletyinszkij kiemeli, noha „a bál leírását karneváli kolorit” jellemzi, a Dosztojevszkij regényeiben általában pozitív érték hordozójaként megjelenő „vidámság” itt „démonikus-kaotikus” színezetet ölt (Мелетинский 128). A megjegyzés gyakorlatilag kiterjeszthető a regény egész végkifejletére. E vidámság nélküli démoni elemek közé tartozik Kirillov (Przybylski, „Az Antikrisztus” 88) és Sztavrogin trónbitorlóként/Antikrisztusként való megjelenése. A hagyományosan Sztavroginhoz kötődő kígyó, illetve sárkány metaforája ebben a kontextusban a *Jelenések* sárkányát idézi, s a gyermekét szülő Marja Ignatyevna a Napba öltözött asszonynak felel meg. Az *Ördögök* apokalipszisének reménytelenségét talán már az az egy tény is megvilágítja, hogy ez a „Napba öltözött asszony”¹²⁴ gyermekével együtt meghal a regény végére: ezt a világégést nem követi feltámadás, az új Ige akár halva is születhetett volna, annyira életképtelen. A

¹²² Az *Ördögök* elemzése során Pjotr Verhovenszkijt hagyományosan a külső, Sztavrogin a belső káosz hordozójának tekintik. В. Золтан Хайнади, „Человек-анархист – Бесы (Роман о битве идей),” *Русский роман* (Debrecen, 1992), 194. Az *Ördögök*ben „az általános káosz eszkatologikus képe bontakozik ki”, írja Meletyinszkij (Мелетинский 13).

¹²³ Szaraszkina egyik tanulmányában rámutat, hogy az *Ördögök*ben „a tizenhárom elhalt személy közül [...] csak hárman halnak meg természetes úton” (Сараскина 453).

¹²⁴ „Az egyik beszélgetésében Dosztojevszkij Oroszországhoz hasonlította Szent János apostol látomását a napba öltözött asszonyról, aki kínok közt akarja megszülni fiát. Az asszony Oroszország, amit pedig szül, az az új ige, melyet Oroszország kell, hogy mondjon a világnak. Akár helyes a „nagy jelnek” ez a magyarázata, akár nem, Dosztojevszkij bizonyára eltalálta Oroszország új Igéjét. Ez pedig a „megbékélés” ígéje, mely Kelet és Nyugat számára megbékélést hoz az örök isteni igazság és emberi szabadság szövetségében” (Szolovjov, „Előadások az Istenemberségről”, idézi Hajnádý 251).

karneváli pokol leégése után nem lepleződik le bőségszaruként: még a Sztepan Trofimovics „feltámadásában” rejlő mérsékelt optimizmust is megtagadja a regény záróképe, a kötélén lógó Sztavrogin.

Az *Ördögök* terének (karneváli) alvilágként történő értelmezése Sztavrogin szempontjából a regény cselekményét alvilági utazásként definiálja, mely metaforikus értelemben a lélek terébe történő alászállásnak felel meg¹²⁵. Northrop Frye értelmezésében az utazás egyértelműen a születéstől a halál felé tartó élet metaforája, s akkor válik kereséssé, „amikor a ciklikus mozgás behatol az individuum életébe” (*Myth and Metaphor* 213). A sikeres keresés magába foglalja az otthon elhagyását – az otthon definíciója ebben az esetben „az a hely, ahonnan [a hős] elindul” – és a hazatérést. Az utazás történhet a föld felszínén és fölötte vagy alatta, aminek a felfelé vagy lefelé tartó spirál képe felel meg. „A romantikában gyakori [az olyan utazás], amely folyamatos felfedezés, s amelynek során bármiféle végcél csak stagnálást jelenthet”. Ennek az utazásnak a meander képe felel meg, míg „a rossz fajta meander a labirintus vagy az útvesztő”. „Különösen a romantika mozgalmával az utazás metaforáját az én tudat alatti szintjeinek érzékelése kezdte bonyolultabbá tenni, amely gonosz is lehet, de kötődhet az alkotóképességhez is, vagy olyan semlegesebb és többértelmű jelenségekhez, mint például az álom” (*Myth and Metaphor* 216-222). A dantei és romantikus hagyományra alapozva tehát az *Ördögök* karneváli alvilágában tett „utazás”-nak a lélek terében zajló vándorlásként való értelmezése mintegy a metafora egyik hagyományos értelmének felel meg. A bibliai és puskinsi mottóban megjelenő ördögök metaforájának implikációi ezen utazást valóban „lefelé tartó spirállá”, illetve „labirintusban” való bolyongássá teszik, azaz a regény tere a lélek síkján a totális metafora nyelvén megnyilvánuló és öngyilkossághoz vezető örület terévé, Sztavrogin „személyes poklává” válik¹²⁶.

¹²⁵ Vö. Paul Cobley, *Narrative* (London and New York, Routledge, 2001), 53-55. Cobley elemzésében rámutat, hogy a nyugati hagyományban narratíva és identitás között hagyományosan szoros összefüggés van, amelyen belül maga a narratíva sokszor „az én felé vezető utazás”-ként funkcionál.

¹²⁶ Czesław Miłosz mutat rá Dosztojevszkij regényeinek ezen aspektusára Swedenborg szimbolikus világlátásának Dosztojevszkijre kifejtett gyakorlatilag közvetlen hatása kapcsán: az író könyvtárában megtalálható volt mind Akszakov két orosz Swedenborg fordítása, mind Swedenborgról 1970-ben írt könyve („Swedenborg és Dosztojevszkij” 44-45). „Swedenborgnál *korrespondenciákból* épül fel a pokol, vagyis minden, ami a kárhozottakat körülveszi, lelkiállapotuk *projekciója*, méghozzá azért, mert minden látható és tapintható dolognak megvan a maga másik, alkalmasint reálisabb létezése az emberi képzeletben, ahol az értékek, vagyis a jó és a rossz jeleként szolgál. [...] Swedenborgnál sok pokol van. Annyi pokol, ahány egyéniség” (47). Noha „a swedenborgi *korrespondenciák* objektív természetűek [...] vannak ambivalens jelenségek, melyek szimbolikus funkciója annak függvényében változik, milyen más elemekkel kerül kapcsolatba” (48). Bár Miłosz elsősorban a Szvidrigajlovot körülvevő szimbolikus elemeket értelmezi, Szvidrigajlov alakjának és élettörténetének igen sok Sztavroginéval közös momentuma teszi relevánssá értelmezését. Kiemeli, hogy az eső és a nedvesség „kapcsolatban állnak [Szvidrigajlov] belső tespedtségével és bomlásával” (48). A gyermek megerősöklése pedig a „bűntudat *korrespondenciájává*”, „szimbólumává” válik Szvidrigajlov számára, és ettől a ponttól kezdve teljesen mindegy, hogy a kislány valóban miatta halt-e meg. Miłosz ezt a szimbólumot nyíltan párhuzamba állítja „Sztavrogin gyónásával”, ahol nem lehet eldönteni, egészen pontosan mit követett el Sztavrogin Matryosa ellen, de ez mindegy is (50). Miłosz gondolatmenetét folytatva

A regény kettős mottójában megjelenő ördögök a népi hitvilág és a bibliai szöveg hagyománya alapján a szó szerinti és metaforikus bolyongás, az örület és az öngyilkosság pszichológiai terébe helyezik a regényt. Időrendben az első a Puskin „Ördögök” című verséből vett idézet, mely a népi hitvilágban továbbélő alsóbb mitológiában az ördögökkel kapcsolatba hozott jelenségeket használja fel¹²⁷:

Хоть убей, следа не видно,	Ha megölsz, se látok nyomot,
Сбились мы, что делать нам?	Ismeretlen már e táj.
В поле бес нас водит, видно,	Alighanem ördög vezet,
Да кружит по сторонам.	Összevissza, körbe jár.
.....	
Сколько их, куда их гонят,	Hányan vannak, hová űzik
Что так жалобно поют?	E jajongó sereget?
Домового ли хоронят,	Boszorkányt kísérnek nászba,
Ведьму ль замуж выдают?	Házimanót temetnek?

A vers kontextusában az ördögök a káosz metaforikus megfelelőjeként szereplő hóvihar keltői, akik útvesztőbe viszik a magányos vándort¹²⁸. A kitörésre lehetőséget adó spirális mozgás helyett a körkörösség, a reménytelen ismétlés válik dominánssá. A halál motívuma kétszer is megjelenik: egyszer a kocsis metaforikus kiszólásában, egyszer pedig a házimanó temetésének képében. Közvetett kapcsolat áll tehát fenn a kiúttalanság és a halál között, mely talán a népi hitben a lelki zavarodottságnak¹²⁹ az öngyilkosság kísértésének az ördöghöz kapcsolódó motívumaira utal¹³⁰. A táj az alvilági szereplőknek, a kintől fájdalmasan jajongó ördögöknek köszönhetően nem csak a mitikus káosz, hanem a keresztény pokol képévé is válik, mely a hóviharban átveszi az evilági kozmosz és realitás helyét. Ugyanakkor már a vers is sugallja a belső és a külső tér fogalmainak összemosódását, amely a bibliai allegóriában teljeseedik ki: a gadarai megszállott történetének idézett részletében (Lk 8,32-36) az ördögök az örület és az öngyilkosság metaforáiként jelennek meg. A két mottó együttesen tehát interpretatív funkcióval lép fel a regény szövegéhez képest, mégpedig a bibliai idézet státuszának köszönhetően a gyónásban szereplő aranykor-mítoszhoz hasonlóan (és egyben

elmondható, hogy a küszöbön álló, öklével fenyegetőző Matrjosa Sztavrogin személyes poklának talán legfontosabb „rémképévé” válik, magának a bűntudatnak a megtestesülésévé.

¹²⁷ Vö. С. С. Аверинцев, „Бесы” (Токарев I/169-70); С. А. Токарев, „Дьявол” (Токарев I/416-17); С. Ю. Неклюдов, „Низшая мифология” (Токарев II/215-17) és „Черт” (Токарев II/625-26).

¹²⁸ Vö. „Черт” (Токарев II/625).

¹²⁹ Vö. С. С. Аверинцев, „Бесы” (Токарев I/169).

¹³⁰ Vö. „Черт” (Токарев II/625).

annak képi ellenpontjaként) a mitikus/szent szöveg értelmező funkciójával. Egymással hierarchikus viszonyban vannak: a népi hitvilágból származó félelmeket tükröző kérdéssorra a szent szöveg Krisztusnak az ördögök – azaz a káosz, az örület és végső soron a halál – feletti hatalmát demonstráló határozott állítással felel. Ezt az interpretatív funkciót és optimista kicsengést erősíti az a tény, hogy a bibliai történetet Sztjapan Trofimovics megismétli a regény végén [a narrátor itt meg is említi, hogy az ő inspirációjára választotta a mottót (II/386)], s ezáltal tulajdonképpen keretbe foglalja a regény cselekményét, a gyónásban szereplő keretezettség mintájára. Sztavrogin karneváli alvilágban tett utazása Krisztus pokolraszállásának és a halál felett aratott végső győzelmének kontextusába kerül, bár hozzá való viszonya ambivalens. Ugyanakkor éppen a példabeszéd Sztjapan Trofimovics komikus figurájához kötése alá is ássa a mottóban teljes fennköltségében megjelenő szent szöveg autoritását az értelmezés – és csak az értelmezés – szempontjából: Sztavrogin halála például látványosan e kereten kívül, sőt, bizonyos értelemben e keret felett helyezkedik el, ezzel ismét csak felnyitva az szent szöveg által látszólag lezárt értelmezési folyamatot. Mindemellett elmondható, hogy a mottók alapvetően mitikus interpretatív keretbe foglalják a regény és annak a totális metafora nyelveként való olvasására inspirálnak: első megközelítésben a belső és a külső tér megfeleltetésének felismerésére, illetve az ördögöknek mint a kiúttalanság, az örület és az öngyilkosság metaforájának értelmezésére sarkallnak.

Sztavrogin pokoljárásának, azaz lelki terébe történő alászállásának történetében a vándorút különböző metaforái, így a körkörösség, illetve a labirintus, valamint különleges módon a lefelé és felfelé ívelő spirál is felfedezhetők. A körkörösség alapvetően a vándorút keretét adó elindulás és hazatérés ismétléséből adódik: Sztavrogin története Szkvovesnyiki elhagyásának és a társadalmi kompromisszumot, illetve a hős feltámadását implikáló sikeres hazatérés¹³¹ kísérleteinek dialektikájára épül. Ilyen értelemben a mitikus utazás végpontjaként megjelenő hazatérés, amellyel a regény cselekménye kezdődik, s amelyekhez képest Sztavrogin élettörténetét retrospektívan elmondott elemei – elsősorban a gyónásban megjelenő pétervári időszak és az utána következő vándorút – jelentenek a pokoljárást, átértelmeződik. Sztavrogin hazatérésekor “magával hozza” személyes poklát, amely részben a megjelenése után eluralkodó káoszban objektiválódik, részben abban, ahogy az “Éjszaka” és a “Tyihonnál” című fejezetekben “újrajárja” vándorútjának legfontosabb – és legtragikusabb – állomásait. Így a körkörösség a múlt és a pszichológiai mélység dimenziójának megjelenésével lefelé irányuló spirállá változik. Ezen alvilági utazás metaforái mintegy Sztavrogin regénybeli

¹³¹ Vö. Fehér Ferenc véleményével, mely szerint Dosztojevszkij regényeiben „már nem az a kérdés merül fel [...] haza tud-e találni [a hős], hanem az: *van-e végcél*, van-e számára hazatalálás” (485). Vö. Czesław Miłosz, „Swedenborg és Dosztojevszkij,” ford. Pálfalvi Lajos, *Az Antikrisztus halála – Lengyel esszék Dosztojevszkijről*, 41-57.

vándorlásainak objektív körülményeiben aktiválódnak. Az „Éjszaka” című fejezet(ek)ben a labirintusszerűen „kanyargós sétányok” „a rendkívüli esőzés matt elviselhetetlen sár” mocsarában vezetnek. A „felázott, nedves, vén kert[...], amely olyan sötét volt, mint a verem”, s amelyet „síkos és süppedős” sétányok (I/ 255, kiemelés tőlem) szelnek át, a mocsárban való elsüllyedéssel fenyeget és a síron túli világba történő alászállást is felidézi a metaforák szintjén: a „погреб” (144), amelyhez Sztavrogin a kertet hasonlítja, az oroszban azonos tőből származik a „koporsó, halál, sír” jelentésű „гроб” szóval. A lefelé irányuló mozgást hangsúlyozza a „völgynek lefelé vezet[ő]” út, amely a folyónál „a mellékutczák *kusza sokasága*” (I/285, kiemelés tőlem) által alkotott labirintushoz vezet. Akárcsak Puskin versében, az útvesztő, az eltévelyedés veszélye démoni tartalommal bír: a város a folyón túl olyan „mintha az ördög szórta volna szanaszét” (I/288, kiemelés tőlem). Ezen alapvetően lefelé irányuló, illetve kiúttalansággal fenyegető mozgás ellentétéként megjelenik a határokon felfelé történő átkelés és az alapjában felfelé ívelő spirál. Azt a tényt, hogy Sztavrogin valamilyen fontos lelki határhelyzetben van, a határokon való átkelés¹³² hangsúlyozza: Sztavrogin hol küszöbökön áll (I/257), hol küszöbön lép át (I/256), hol hídon halad át. Különösen fontos, hogy mindkét találkozása Fegykával a „vizes hajóhid közepén” (I/285) zajlik le, s mivel másodjára szópárbajuk fizikai küzdelemmé fajul és a folyó „ködös és szinte *puszta térség[e]*” (I/285, kiemelés tőlem) veszi őket körül, a jelenet Jákob tusakodásának az Úrral (1Móz 32,23-32), illetve Krisztus pusztában történt megkísértésének (Mt 4,1-11) reminiscenciájává és Pjotr Verhovenszkijel folytatott küzdelmének előképévé válik. Mindkét jelenet rávilágít a szoláris hős mítoszának kontextusában történő értelmezés eredményezte paradoxonra: a sárkányölő és a sárkány, a hős és a mitikus alvilági szörny a regényben tulajdonképpen egyazon személy. A jelenet beilleszthető abba a felfelé ívelő spirálba, amelyet Sztavrogin „hőstettei” alkotnak a regényben: a pofon eltűrése, Satov figyelmeztetése, Gaganov megkímélése, Fegyka és Pjotr Verhovenszkij kísértésének visszautasítása látszanak alkotni azt a sort, amely a *padlásszobában* elkövetett öngyilkosságban ér véget¹³³, s amelyben a regény paradoxonának kiteljesedéseként a lefelé és felfelé ívelő spirál egy pontban találkozik.

A mottóban a mitikus és szent szövegben az ördögökhöz kapcsolódó metaforikusság a regény szövegében az örült beszéd totális metaforájában jelenik meg. Az ördög, és a potenciálisan öngyilkossághoz vezető örület kapcsolata az oroszban etimológiailag is tükröződik: a szövegben folyton vissza-visszatérő бес–беситься–бешенство–бесноватый,

¹³² Az átmenetek, az átmenetrítusok és a beavatási szertartások – többek között a Jákob történetében is megjelenő rituális megnyomorítás és új név adása – és az alvilágba szállás szimbolikája közötti összefüggésekről ld. Mircea Eliade, *A szent és a profán*, 168-191.

¹³³ A fény szimbolikájáról az orosz „светелка” szóban, illetve a felmenetel fokozatainak Krisztust parodizáló mozzanatáról vö. Szilárd Léna, „Dosztojevszkij. Az Ördögök és az analitikai pszichológia,” 36.

azaz ördög–dühöngeni–dühöngés–megszállott/őrjöngő szavak a népi hiedelemvilág egy fontos elemét tükrözve egyazon szóbokorhoz tartoznak¹³⁴. Az öngyilkosra használt „черты баран” kifejezés arra a hagyományra utal, mely szerint az ördög a bűnök elkövetése mellett az öngyilkosság felbujtója is¹³⁵. E metaforikus kapcsolat megfelelőjeként a regényben számtalan szereplővel kapcsolatban merül fel az épelméjűség (metaforikus és valódi) megkérdőjelezése: Lembke valóban megőrül, és szanatóriumba kerül; Sztavroginnal, Lizával, Kirillovval és Matrjosával kapcsolatban egy rokon jelenség, a „delírium” (I/270), illetve az epilepszia lehetősége merül fel; Sztavrogint egy időben az egész városban őrültnek tartják, de közelebbi ismerőseiknek ugyanez a véleménye Kirillovról és Pjotr Verhovenszkijről is; Sztavrogin Lizát és Marja Tyimofejevnát egy kalap alá veszi, és „őrült”-nek nevezi (I/324); s végül Ljamsint a gyilkosság éjszakáján egy hajszál választja el attól, hogy megzavarodjon. Közülük Sztavrogin, Kirillov és Matrjosa követ el szó szerint öngyilkosságot, míg Liza a társadalmi konvenciók értelmében és Sztavrogin szavai szerint [„Зачем ты себя погубила...” (Бесы 340)¹³⁶] metaforikusan – olyannyira, hogy szinte redundánssá válik a regényben bekövetkező fizikai halála. A megszállottság fenti formáinak ellenpontját a Marja Tyimofejevna, és részben Tyihon által képviselt „szent őrület”, azaz „юродство” jelenti, melyet Szemjon Jakovlevics parodizált formában jelenít meg. Az oroszban egyébként a „szent őrület” fogalmának nyelvileg semmi köze nincs az elmezavarra használt szavakhoz. A regényben azonban mindkét típusú „őrült” nyelvi megnyilvánulásai a nyelv határait feszegetik, mégpedig a metaforikusság irányába. Gyakran emlegetett példa¹³⁷ az, amikor Sztavrogin szó szerint „az orránál fogva vezeti” Gaganovot (I/50), azaz egy már elhomályosult, halott metaforát „támaszt fel”. Ám mint a gyónás kapcsán fentebb említett példákból kiderül, Sztavrogin esetében nem egyedi esetről, hanem egyfajta stratégiáról van szó. Így például Tyihonon kívül egyedül Dasának beszél az „ördögéről”, mivel azonban előtte Fegyenc Fegykat nevezte „ördögfinak” és „ördögnek” (I/325), a látomásbeli ördög mintegy e metafora realizálódásaként jelenik meg. Kirillov, Satov, de még Verhovenszkij is az ihlet pillanataiban a bibliai parabola nyelvén beszélnek – ami például különösen szembetűnő Kirillov esetében, akinek egyébként a legegyszerűbb mondatok összerakásával is problémái vannak, s akitől a képes beszéd igen távol áll. Lembke megőrülését a nyelv metaforikus potenciái által előidézett abszurd felismerésének az érintett fejezet címébe kiemelt momentuma jelöli: többször is megismétli a Flibusztjerov *rendőrbiztos* nevében rejlő szójátékot: „Flibustier-k”, azaz „kalózik”-nak hívják (II/151). Korábban már volt szó arról,

¹³⁴ Vö. С. С. Аверинцев, „Бесы” (Токарев I/169).

¹³⁵ Vö. „Черты” (Токарев II/625).

¹³⁶ A magyar fordításban szereplő „Miért tetted tönkre magad” (II/240) nem tükrözi az ige másik, „elpusztítani” jelentését.

¹³⁷ Vö. Szilárd Léna, „Dosztojevszkij. Az Ördögök és az analitikai pszichológia,” 34.

hogy Matrjosa kimondhatatlan bűnét(?) lázálmában csak a bibliai metafora nyelvén tudja megnevezni: „megölte az Istent” (II/112). Ugyanennek a mitikus büntudatnak a metaforája Marja Tyimofejevna esetében a tóba veszejtett gyermek (I/162). Ő azonban nem csak átmenetileg, hanem állandóan a totális metafora nyelvén beszél, a denotáció kiiktatásával¹³⁸: így például napnyugtakor átélt epifánikus élményének leírásakor a hegytető, a kolostor, a sziget és a tó, valamint a hegy tóra vetülő árnyéka (I/161-162) által kirajzolt képben a hármas tagolású mitikus világkép szintjei jelennek meg, illetve Sztavroginnal kapcsolatos kételyeit is a metafora nyelvén fogalmazza meg. Szemjon Jakovlevics a totális metaforában rejlő nyelvi kreativitást parodizálva a nyelv teljesen önkényes használatáig jut el, amely túl van a megérthetőség tűréshatárán. Ezt jelzi, hogy egy szerzetes „fordítja” Szemjon Jakovlevics rejtélyes szavait, egyébként szintén teljesen önkényesen. A totális metafora nyelve tehát az örület momentumához kapcsolódó belátás, ha úgy tetszik, epifánia nyelve, amely éppúgy lehet a megszállottsághoz kapcsolódó, a világot pokolként, a lélek terét pedig az örület és káosz tereként leleplező démoni epifánia, mint a „szent örült” mitikus-vallási tudatának megnyilvánulása.

Összességében tehát elmondható, hogy az *Ördögökben* megjelenő karneváli alvilág, amely egyben a lelki térben eluralkodó káosz, az örület kivetülése is, képiségét tekintve a gyónásban megjelenő aranykor-mítosz antitéziseként jelenik meg, azaz alapjában véve a mitikus paradigmán belül marad. Akárcsak a gyónásban, a szent szöveg a regény egészében is alapvetően interpretatív funkcióval lép fel, amely azonban a nyelv hangsúlyozott metaforikus potenciáinak köszönhetően nem zárja le az értelmezést. Ez azonban a regény eluralkodó káoszában tragikus következményekkel jár: a nevetséges karneváli ördögöcskék, akik éppen a szent szöveg státuszának meggyengülése miatt vehetik át az uralmat a regény terében, a regény végére túl valódi halált és világégést hoznak ahhoz, hogy továbbra is egyszerű „nevetséges mumusok” legyenek. Ugyanennek következtében a karneváli nevetés újjászülő ereje minimumra csökken, a krónikás ironikus hangnemében megjelenő redukált nevetés¹³⁹ jelenségére szűkül, illetve eltűnik. Az ambivalencia és többértelműség olyan örülettel fenyegető világot teremt, amelyben az alapvetően optimista karneváli világképben megjelenő határátlépés és folytonos metamorfózis sokkal inkább abjectként jelenik meg. Az eligazodást éppen a végletekig vitt metaforikusság akadályozza, hiszen epifánia és démoni epifánia

¹³⁸ Bahtyin Marja Tyimofejevna szölamát a „hagiográfikus szó” stilizált változataként értelmezi. „A hagiográfikus szó nem tekint a másakra, hanem békésen beéri önmagával és tárgyával. De Dosztojevszkijnél ez a szó természetesen stilizált”. Noha hősei esetében nem lehet szó monologikusságról, amikor „közel kerülnek a rájuk vonatkozó igazsághoz”, ilyen irányú tendenciák érvényesülnek, ami a stilizált hagiográfikus szó megjelenésében tükröződik (*Dosztojevszkij* 311).

¹³⁹ „Dosztojevszkij regényeiben a redukált nevetés néha kívülről kerül be, különösen ott, ahol elbeszélő vagy krónikás szerepel, s elbeszélésük majdnem mindig parodisztikus-ironikus, ambivalens hangvételten alapul (például az *Ördögökben* Sztjepan Trofimovics ambivalens dicsőítése...)” (Bahtyin, *Dosztojevszkij* 208).

nyelve gyakorlatilag nem választható el egymástól. Sztavrogin pokoljárásában vándorútjának metaforikusan látszólag felfelé tartó spirálja paradox módon hirtelen identikusnak bizonyul a lefelé tartó spirállal, az alvilág látszólag legyőzött mitikus szörnyei pedig magával a hőssel azonosak, s százfejű hidraként élednek újjá. A szoláris hős lehetetlennek bizonyuló újjászületése helyett a Sztavrogin előtt nyitva maradó valójában egyetlen lehetőség Narcissus tragédiájának¹⁴⁰ felvállalása: saját képmásában fájdalmasan gyönyörködve a víztükör mellett elpusztulni, s a szemlélődést az alvilág folyójának tükreben folytatni.

¹⁴⁰ „Sztavrogin [...] közönye mindenekelőtt az értékek iránti közöny, képtelen választani a jó és a rossz között. [...] Az ilyen immoralizmus lehetővé teszi a megismerést, lehetetlenné teszi a választást. Ez az eset igen jellemző az új tragikus szituációkra: megismerés és döntésképtelenség. Ez a probléma már a romantikusokat is gyötörte, de csak Nietzsche fogalmazta meg világosan: az erkölcs összeegyeztethetetlen a megismeréssel, illetve ez utóbbi lehet immorális, sőt, törvényszerűen az. [...] Sztavrogin alakjában jelenik meg *a tragikum új, modern minősége*. [...] Vakmerő privát egzisztenciális kísérletekről van szó, el akarnak menni a végsőkéig – elvből, az ironia kedvéért, meg akarnak győződni arról, hogy a korábbi stabil horizont mögött csak a pusztaság áll” (Janion 135-136).

A *Ördögök* szövegében továbbgyűrűzik a gyónásban megfigyelhető végtelenített tükröződési folyamat: részben az anyai tükör a pszichológiai nárcizmusban kulcsfontosságú szerepet betöltő jelenségében, részben a hasonmások kiterjedt hálózatában érhető tetten. A tükör-stádium fogalmának kontextusába helyezve mind az anyai tükörben megjelenő kép, mind a hasonmások (és szerelmesek) által Sztavroginról szőtt fent elemzett mitikus történetek alapvetően a néző vágyának tükröződéseként jelennek meg. Szintén tovább szélesedik a gyónásban megjelenő tükörként funkcionáló szöveg a szövegben, illetve a tükör metaforájaként szereplő keret hatósugara: a mottók az előbbieken elemzett igen fontos szerepén kívül a különböző irodalmi szövegekre való utalásokban jelenik meg, amelyeknek segítségével a regény szereplői szó szerint vagy metaforikusan „olvassák”, illetve „megírják” Sztavrogin. E jelenség narratíva és identitás összefüggésén keresztül nem utolsósorban az olvasást problematizálja episztemológiai és ontológiai szinten egyaránt: az önazonosság elérését tragikus és paradox módon csak az én megszűnésével, a halálban mutatja lehetségesnek, amely egyedüli módon képes lezárni a folyton elcsúszó jelentések láncolatát.

Narcissus tükrei II.

Korábban már történt utalás Bahtyin azon véleményére, mely szerint az olyan típusú hősök, mint Sztavrogin is, saját lelkiviláguk tükröződését szemlélik „az idegen tudat tükrében” (Бахтин, „Дополнения и изменения к Достоевскому” 307). Mint a fentiekben kiderült, Sztavrogin gyónása igen jól beilleszthető ebbe a paradigmába: a gyónás szövegében kínzó fájdalommal szemléli a szövegben elidegenített énjét, a tükör-stádium fogalmai szerint *imago*kat vagy ideális énjét, míg a keretszituációban Tyihonban véli felfedezni, illetve Tyihonra próbálja rávetíteni az Apa szerepét. Az aranykor mítoszának inverziójához hasonlóan ez a viszony is bizonyos értelemben megfordul a regény szövegében: immár maga Sztavrogin válik azzá a tükörképpé, amelyet a többi szereplő ideális énje jeleként és vágyának tárgyaként szemlél, s amellyel megpróbál azonosulni. Különösen igaz ez hasonmásaira, de mivel Lacan értelmezésében a másodlagos nárcizmus tulajdonképpen a tükör-stádiumhoz kapcsolódó primer nárcizmus mechanizmusát követi, az anyai tükrözés és Sztavrogin „szerelmi” kapcsolata is ebbe a paradigmába illeszthető: Varvara Petrovna teljesen nyilvánvalóan önmagát szemléli fiában, Marja Tyimofejevna és Liza pedig olyan történeteket szőnek róla, amelyben saját maguk számára vágyuknak megfelelő szerepet tölthetnek be. A mechanizmus lényegi mozzanata az a lépés, amikor a – megismerhetetlen – „valódi”

Sztavrogint a vágyuk által létrehozott jellel, szöveggel helyettesítik, hogy ráruházhassák a szimbolikus Apa, illetve a Másik szerepét, akinek tükrében saját identitásuk definiálható. A hasonmásokkal kapcsolatban nagyon fontos szerepet tölt be a temporalitás fogalma: a hasonmások ideális énjeként funkcionáló mitikus szövegek Kirillov, Satov és Lebjadkin esetében nyilvánvalóan többé-kevésbé egybeesnek Sztavrogin korábbi, kígyóbőrként levedlett és elidegenített ideális énjének jeleivel¹⁴¹. Így rájuk ebben az értelemben valóban igaz az, hogy Sztavrogin „emanációi”¹⁴². A regény cselekményének idejére azonban egy többszörös tükröződési folyamat „végeredményeként” a hasonmások egyszerre Sztavrogin kimerevített múltbeli tükörképei és Sztavroginban saját tükörképüket szemlélő nézők. Pjotr Verhovenszkij esetében a viszony ennél sokkal egyértelműbb: az ő szövegét egyértelműen egyedül saját vágya hozza létre, vágyának tárgya – szó szerint – Sztavrogin vágya, s így „bálványimádása” sokkal inkább a szerelmi viszonyokkal¹⁴³ rokonítható, s kapcsolatuk Narcissus hangsúlyozottan biszexuális vonzerejének (Holmes 24) reminiscenciájává válik. Az *Ördögök* terének a gyónásban is megjelenő fülledt, szexualitással, agresszióval, vággyal és e vágyak kitöréseként botrányokkal teli légköre Narcissus mítoszát idézi. A bonyolult tükröződési folyamatoknak köszönhetően a Sztavrogin által képviselt „üres középpont”, illetve „űr” ezen a ponton már nem az erkölcsi értékítélet alapját képező démoni jelenség¹⁴⁴, hanem a végletekig vitt önreflexió folyamatának tragikus velejárója, azaz Narcissus tragédiája.

¹⁴¹ Vö. Mihail Bahtyin értelmezéseit, mely szintén rávilágít, hogy Sztavrogin identitásának Kirillovban és Satovban megtestesülő narratívái tulajdonképpen Sztavrogin saját vágyának termékei:

[Sztavrogin] csak saját kiüttalan belső dialógusának résztvevőivé tette őket [Satovot, Kirillovot és Pjotr Verhovenszkijt], mely során önmagát, nem pedig őket akarta meggyőzni. Most pedig Sztavrogin mindegyiküktől saját tulajdon szavait hallja vissza, de monologizált, megszilárdult akcentussal. Ő maga most csakis gúnyos, s nem meggyőző akcentussal tudja megismételni e szavakat. Neki ugyanis semmiről sem sikerült meggyőznie magát, és nehezebbre esik hallani az általa meggyőzött embereket. Erre épülnek Sztavrogin és három követőjének dialógusai. (*Dosztojevszkij* 326-327).

Ugyanakkor ez az értelmezés, mint arra Szilárd Léna elemzése rávilágít, Pjotr Verhovenszkij esetében fenntartásokkal kezelendő. Vö. Szilárd Léna, „Dosztojevszkij. Az *Ördögök* és az analitikai pszichológia,” 27, 33.

¹⁴² Vö. H. A. Бердяев, "Ставрогин," *Бесы: Антология русской критики*, 519-520.

¹⁴³ Szergij Bulgakov és Bergyajev osztani látszanak azt a véleményt, hogy Sztavroginba a regény szereplői „többé-kevésbé szinte mind szerelmesek, férfiak és nők egyaránt”. Vö. C. H. Булгаков, "Русская трагедия," *Бесы: Антология русской критики*, 493 és H. A. Бердяев, "Ставрогин," 520.

¹⁴⁴ A szakirodalomban Sztavrogin kapcsán végigvonul a nem-lét, az üresség és a démonikus jelleg (megszállottság) vallásfilozófiai összekapcsolása. Vö. C. H. Булгаков, "Русская трагедия," 492. Ugyanez a megközelítés kerül át az analitikai pszichológia kontextusába Szilárd Léna elemzésében („Dosztojevszkij. Az *Ördögök* és az analitikai pszichológia”), összekapcsolódva a színészkedés/színpad, tükrözés és üresség/tükrözés/alakoskodás/áttetszőség fogalmainak a vallásfilozófiában szintén Szergij Bulgakov nevéhez fűződő összekötésével. Vö. C. H. Булгаков, "Русская трагедия," 498. Dolinyin szintén a lelki középpontját veszített személyiség képének megrajzolását látja Sztavroginban, aki ugyanakkor a regény középpontját képezi (Долинин 549). Bergyajev ugyanezt mondja Pjotr Verhovenszkijrel kapcsolatban (Бердяев, "Духи русской революции" 516), ugyanekkor szintén kiemeli Sztavrogin maszk jellegét: az „áttetsző apollonizmus” megjelenéseként értékeli, és többek között a dekadencia jelenségével rokonítja (Бердяев, "Ставрогин" 521). Sztjepun ugyanezen a gondolatkörön belül maradván a regény egyik központi metaforájának továbbvitelével Sztavrogint „a horizont alá szállt nap”-nak nevezi (Степун, 687). Meletyinszkij ugyancsak a dekadencia hőseinek előfutáraként „unatkozó egoistá”-nak tartja Sztavrogint, és gyakorlatilag Bergyajev véleményét veszi

Az anyai tükrözés a hatalmi és nemi szerepek felcserélődésének köszönhetően¹⁴⁵ Sztavrogin szempontjából két alakban, Varvara Petrovnában és Sztjepan Trofimovicsban testesül meg a regényben – egyaránt diszfunkciós formában. Mint Ignusz Iván tanulmányában rámutat, az anyai tükrözés lényege, hogy „[a]z anya mintegy tartályként tartalmazza a csecsemő által kivetített érzelmeket, és így indul el a gondolkodás a 'gondoló nélküli gondolatról'”. Ez egy olyan internalizációs folyamatot eredményez, amely a nárcizmussal összefüggő „lelki tartalom”, a „szelf”, azaz a „személyes én” megjelenéséhez vezet. A szelf fogalma az „én” fogalmának azon jelentéséből alakult ki, „hogy személyesen mi vagyunk és nem a másik ember”. Az anyai tükrözés alapvető diszfunkcionalitása abban nyilvánul meg, hogy az anya „depresszív személyiségéből” kifolyóan nem tudja „gyermek érzelmét tükrözni” és „egyáltalán nem jelennek meg érzések az arcán” vagy „csak a saját érzéseit képes kifejezni” (81-82). Az *Ördögök*ben a diszfunkció e két típusát Sztavrogin gyermekkorában egyrészt Varvara Petrovna, másrészt a hiányzó apa pótlásaként alkalmazott, ám teljes egészében feminin módon viselkedő Sztjepan Trofimovics¹⁴⁶ testesíti meg. Varvara Petrovna és a gyermek kapcsolatát a krónikás a következőképpen jellemzi: „A fiúcska *tudta*, hogy az anyja nagyon szereti, de ő aligha szerette nagyon az anyját, aki *keveset beszélt vele*; ritkán korlátozta erélyesen, de *a fiú mindig szinte már fájdalmasan magán érezte fürkészően figyelő tekintetét*” (I/44, kiemelés tőlem). Ez a tekintet egyirányúnak látszik: nem tükröz, nem közvetít érzelmeket, mint azt anya és fia közötti kommunikáció hangsúlyozott hiánya is jelöli, hanem szinte fizikai fájdalmat okozva boncol, sőt, az oroszban a „fájdalmasan” megfelelőjeként szereplő „болезненно” (27) egyfajta betegességet is sugall. Amikor „[a] mama egyébként a tanítás és az erkölcsi nevelés dolgában mindent teljesen Sztjepan Trofimovicsra hagyott” (I/44), akkor arra adott lehetőséget a férfinak, hogy az minden

át. Közvetlenül az orosz irodalomban a „felesleges ember” típusából, illetve a byroni hős démonikus alakjából vezeti le megjelenését (Мелетинский 15-26). Przybylski elemzése az orosz vallásfilozófiai megközelítés késői leszármazottjaként a belső üresség gondolatát implicit módon a nárcizmus önreflexiójával köti össze: „[Sztavrogin] életét próbatételek sorozatává szervezte át, amely végül eljutatta volna az önismerethez. A személye körül képződött mítoszoktól mentes tudáshoz.” Przybylski a következő „próbatételeket” különbözteti meg: a kicsapongás, a szerelem és a hűség próbája. Ez utóbbival kapcsolatban kiemeli, hogy „A nőket szépségével, a férfiakat eszméivel nyűgözte le. Számára azonos volt az eszmék és az erotika jelentése. [...] Az ideológiákat megvető Sztavrogin hűtlen Don Juan lett. [...] A romantika életunt Don Juanja jól tudta, hogy az unalom a halál küszöbe.” Sztavrogin öngyilkosságát a hit elvesztésével magyarázza: „Az ateista mindenképp gúnyt űző automata. Amikor elutasította Krisztust, elvetette az ember eszményi énjét s egyúttal – mivel a személyt az eszményi énjével folytatott állandó dialógus konstituálja – fölszámolta önmagát mint egyéniséget. [...] A hitetlenség szétbomlasztja az Egót. [...] Sztavrogin] magára maradt ürességével” („Sztavrogin” 110-117).

¹⁴⁵ Vö. „Az *Ördögök* nem megtagadott, megjátszott vagy halott apák birodalma, amin kevésbé kísérteties vad bálványok, hatalomtól megszállt matrónák uralkodnak?” (Kristeva, „Bevezetés a megalázottsághoz” 179). „Ezek a párjuk társadalmi szerepvállalását irányító 'first lady'-k lényegében egy saját maguknak álmodott társadalmi szerephez teremtenek férfi maszkot” (Szilárd, „Dosztojevszkij” 30).

¹⁴⁶ Sztjepan Trofimovics a lánykéréssel kapcsolatos „elszólása” rámutat, hogy tudatában van verbális kasztrációjának: „Én... én sohasem képzeltem, hogy rá tudja szólni magát, hogy engem ... *egy másik ... nőhöz adjon!*” (I/81, kiemelés tőlem) [„я... я никогда не мог вообразить, что вы решитесь *выдать меня... за другую... женщину!*” (*Бесы* 48, kiemelés tőlem)]. Ezután ő elájul, Varvara Petrovna pedig magához veszi az ernyőjét, azaz a férfi feminin viselkedést produkál, a nő pedig egy fallikus szimbólummal a kezében távozik.

ézelmet a gyermekre öntse, akár az éjszaka közepén is. Így aztán Sztjepan Trofimovics és Sztavrogin gyakran „[e]gymás nyakába borulva sírtak” (I/45), azaz a normális szülői tükrözés helyett egyértelműen a kisfiú reakciói tükrözték Sztjepan Trofimovics ézelmeit. A gyermekben felkeltett ézelések a szövegben a vágy paradigmáján belül helyezkednek el:

Sztjepan Trofimovics meg tudta pendíteni barátjának szívében a legmélyebb húrokat, és előcsalta belőle annak az *örök, szent mélabúnak* első, még homályos ézelését, amelyet némely kiválasztott lélek, ha egyszer belekóstolt és megismert, már soha többé nem cserélne el holmi *olcsó elégedettségért*. (Vannak e mélabúnak olyan kedvelői is, akik többre becsülik a *legtökéletesebb kielégülésnél* is, ha egyáltalán lehetséges volna ilyesmi.) (I/45, kiemelés tölem)

Az orosz szövegben az „mélabú” megfelelője „*mocka*” (27), azaz „bánat, szomorúság, sóvárgás, vágy”, s a szövegkörnyezetből kiderül, hogy e vágy Narcissus önmagára irányuló vágyához hasonlóan alapvetően kielégíthetetlen, ám éppen ezáltal nyújt perverz élvezetet. Narcissus mítoszára emlékeztet az a tény is, hogy Sztjepan Trofimovics a regény egyetlen olyan szereplője, akinek nárcizmusa tükör előtti páváskodásban (is) megnyilvánul. Míg Sztavrogin anyjától a depresszív típus magába zárkózását látja, addig Sztjepan Trofimovics mintegy saját nárcizmusát próbálja belé plántálni.

Ily módon Sztavrogin „körtörténete” a klinikai nárcizmus fogalmaival válik értelmezhetővé. Holmes mutat rá, hogy bizonyos fokú egészséges nárcizmus, amely a szülői szeretetre támaszkodik, elkerülhetetlenül szükséges a helyes önértékelés kialakulásához (9-10). Mint a fentiekből kiderül, Sztavrogin esetében erről nem is lehet szó. Holmes értelmezésében Narcissus mítoszában a klinikailag diagnosztizált kórosan nárcisztikus típusok közül Narcissus a „feledékeny nárcisztikus típus”-nak felel meg (23), aki „látszólag kevésbé érti meg mások ézeléseit, és öncélú arroganciával és kegyetlenséggel gázol át másokon. Viselkedése grandiózus és exhibicionista”. Holmes e típus kialakulásának gyökereit, melynek viselkedésmódja bizonyos mértékig „a Másik néhány funkciójának abszorpciójára” utal (51), a „nem reagáló” anyai tükörrre vezeti vissza (48-49). A felnőtt Sztavrogin szinte e típus iskolapéldájának tűnik: szabadon kísérletezik mások ézeléseivel, képtelen ézelmileg kötődni bárkihez, miközben férfiak és nők vágyának egyaránt tárgya. A Kirillovval és Satovval szemben magára vállalt tanítói szerep értelmezhető a Másik funkciójának magára vállalásaként, még akkor is, ha elsősorban önmagát kívánta meggyőzni. Kézenfekvőnek látszik e viselkedés Varvara Petrovna „nem reagáló” anyai tükörre való visszavezetése. Ugyanakkor Holmes rámutat, hogy a „feledékeny nárcisztikus típus” egyik inverze a

mítoszban Echo alakjában figyelhető meg: „hiperérzékeny”, végletes sértődékenységekben és függőségben megnyilvánuló nárcizmusa arra utal, hogy esetében az anyai tükör az anya érzelmeit tükrözte, s viselkedésének döntő eleme a Másik szerepének a tárgyra történő átruházása (48-51). A klinikai gyakorlatban a két típus között nem húzódnak ilyen éles határok: a terápia során a „feledékeny” típus gyakran mélységes, a „hiperérzékeny” típusra jellemző belső ürességet és kétségbeesést fed fel (19-20). Sok tekintetben ugyanilyen módon lepleződik le Sztavrogin a gyónás közben: voyeurizmusának lényege a másik (a Másik) tekintetétől való fájdalmas függőség és belső bizonytalanság, exhibicionizmusa a kinevetés rettenetével párosul. Magabiztos viselkedése olyan maszkként (Szilárd, „Dosztojevszkij” 31) lepleződik le, mely elsősorban védekezést szolgál¹⁴⁷. Egyáltalán nem véletlen, hogy a felnőtt Sztavroginban Varvara Petrovna – akkor éppen tévesen, saját érzéseit fiára vetítve (Szilárd, „Dosztojevszkij” 29), de mégis – „magára ismer” (I/212) a szalonjában lezajlott vasárnapi botrány során. A felnőtt Sztavrogin funkciója – Sztjepan Trofimovicshoz hasonlóan, akivel kapcsolatban a krónikás szintén az „ábránd” (I/17) szót használja – immár anyja számára is saját kielégítetlen vágyainak megvalósítása: „Varvara Petrovna előtt a fia most új reményként, sőt valami új *ábrándként* jelent meg [...] *fürkészően figyelte* Nicolas-t” (I/49, kiemelés tőlem). Az ismételt „fürkésző figyelem” arra enged következtetni, hogy a gyermekkel való bánásmódjának hátterében is hasonló elvárások álltak. Anya és fia valódi közös pontjaként szerepel nárcisztikus félelmük a kinevettetéstől, hiszen Varvara Petrovna „semmitől se félt annyira, mint ettől a humoros hangnemtől” (I/14). S valószínűleg elsősorban a fia által okozott nárcisztikus sérelemnek (Holmes 19) köszönhető, hogy Varvara Petrovna már Sztavrogin halála előtt kijelenti: „Nincs nekem fiam!” (II/398). Új értelmet nyer az a tény is, hogy a gyónás során Tyihon rámutat a „belső, lelki hasonlóság”-ra (II/98) Sztavrogin és édesanyja között: Sztavrogin maszkyszerű arca ugyanolyan nem tükröző, „vak” tükörként jelenik meg, mint anyjáé, míg tekintete éppen úgy csak saját magát keresi a másik tekintetében, mint Sztjepan Trofimovicsé.

¹⁴⁷ Sztavrogin arcának szó szerinti maszk jellege, mely oly sok elemzésben visszaköszönő érv alakjának démonikussága mellett, a regényben egyáltalán nem egyértelmű. Sztavrogin visszatéréskor a városba a krónikás kiemeli, hogy a négy évvel ezelőtti benyomással ellentétben Sztavrogin arca már *nem* álarcszerű, s „talán azért, mert most valami új gondolat világolt tekintetében?” (I/ 201). Nem sokkal később azonban az alvó Sztavroginnal kapcsolatban előkerül a híres „viaszbábu” hasonlat (I/ 253).

A regényben Sztavrogin a tükör metaforájaként megjelenő hasonmásai¹⁴⁸ által Sztavroginról teremtett mítoszok kialakulásában, akárcsak az anyai tükrözés esetében, döntő szerepet játszik e szereplők saját nárcizmusa és vágya: „Sztavroginban összpontosulnak környezetének legintimebb, tudatalatti elvárásai” (Szilárd, „Dosztojevszkij” 31). Kirillov, Satov, Lebjadkin és bizonyos fenntartásokkal Pjotr Verhovenszkij esetében is elmondható, hogy Sztavrogin számukra az ideális ént testesíti meg, akivel azonosulni kívánnak, illetve akinek (korábbi) narratíváján keresztül önmagukat kívánják definiálni, ezáltal szubjektumként belépve a Nyelv rendjébe, azaz a Szimbolikus rendbe. Ahogy azonban a tükör-stádiumban a tükörben meglátott ideális nem más, mint a gyermek elidegenített tükörképe, Sztavrogin különböző narratívái is „testre szabottak”, azaz a hasonmások nárcizmusának függvényei. Kirillov és Satov az úgynevezett „negatív nárcizmus” fogalmával jellemezhetők: mint Holmes rámutat, az önmagukkal megszállottan elégedetlen páciensek nárcizmusa a köztudatban élő nárcizmus ellentétéként mélységes önutálatukban és állandó önmagukkal való elfoglaltságukban nyilvánul meg (13). Kirillov esetében az eszmei öngyilkosság, Satov esetében a megalázkodás és önfeláldozás teljesen önpusztító magatartása nagyon is jól megfér ezzel az önutálattal. Mint Przybylski hangsúlyozza, „[a]z a tény, hogy [Kirillov] magára vállalja a szervezet bűnét, inkább csak másodlagosnak tekinthető. Csak kivételes önutálatáról

¹⁴⁸ Az *Ördögökkel* – és általában Dosztojevszkijjal – kapcsolatos szakirodalomban a hasonmás az egyik központi fogalom, bár használata koránt sem egységes, sőt, időnként zavarba ejtő. Szergej Bulgakov Satovot és Kirillovot említi Sztavrogin hasonmásaiként (Булгаков, 501-502), szerinte Pjotr Verhovenszkij szempontjából nézve Sztavrogin tükör, hasonmás (504). Bahtyin Kirillovot, Satovot és Pjotr Verhovenszkijt említi (*Dosztojevszkij* 159). Przybylski rajtuk kívül Lebjadkint is Sztavrogin hasonmásának tartja („Sztavrogin” 106-110). Hajnáy Zoltán szintén Sztavrogint tarja a regény fő mozgatójának („primum mobile”), passzivitása ellenére. Alakját az orosz irodalomban vissza-visszatérő fenséges és tragikus Démon változatának tekinti, ugyanakkor kiemeli végtelen magányosságát és önmagába zártságát. Hangsúlyozza, hogy Satov, Kirillov és Pjotr Verhovenszkij Sztavrogin helyett viszik különböző eszméit a végletekig, azaz tulajdonképpen kísérleti alanyokként szerepelnek a főhős kegyetlen játékában, aki, még ha közvetett módon is, de elpusztítja őket (Хайнади, „Человек-анархист – Бесы” 191-194). V. Tóth László bipoláris hőstipológiát körvonalaz, amelyet táblázatban állít párhuzamba a korábbi hasonló irányú törekvésekkel:

V. Tóth László	lelkiismeretes hős	gátlástalan hős
André Gide	alázatos hős	büszke hős
Bahtyin, Poszpelov	hasonmás hős	alter ego
Pereverzev	hasonmás hős	önkényes hős
Dobroljubov	jámbor hős	felbőszült hős
Grigorjev	szelíd hős	szenvedélyes hős
Grosszman	gondolkodó hős	odúlakó hős
Zaharov	filozófus hős	útítárs hős
Szkaftimov	megbékélt hős	büszke ember

(*Dosztojevszkij-hőstípusok* 50)

Hangsúlyozza, hogy „a táblázattal inkább a hasonlóságokra, egyezésekre szeretne volna felhívni a figyelmet” (50). V. Tóth tipológiájának problematikájához azonban hozzátartozik, hogy *A Karamazov testvérek* alapján dolgozta ki, ahol a lelkiismeretes hőst Ivan Karamazov testesíti meg, a gátlástalant pedig Szmergyakov. Legalaposabban ezt a két szereplőt és dialógusaikat vizsgálja, majd viszonyrendszerüket analogikusan terjeszti ki a többi nagyregényre. Így az *Ördögökben* Sztavrogin lesz a lelkiismeretes hős, Pjotr Verhovenszkij pedig a gátlástalan. V. Tóth tipológiájában a lelkiismeretes hős legfontosabb jellemvonása a belső megkettőzöttség (29). Szilárd Léna Pjotr Verhovenszkijjal kapcsolatban az „árnyék” terminust használja („Dosztojevszkij” 36).

tanúskodik. Egyébként Kirillov tudat alatt vágyik is némiképp az önlealacsonyításra, mert úgy gondolja, hogy maga a létezés ocsmányság és abszurdum” („Az Antikrisztus” 89). Satov szinte szerelmi vallomást tesz Sztavroginnak, mintha csak ki akarná provokálni a megalázó választ: „Én nem tudom kitépni magát a szívemből, Nyikolaj Sztavrogin! – Sajnálom, hogy nem tudom szeretni magát, Satov – mondta hidegen Nyikolaj Vszevolodovics” (I/282-83). Satov feleségével szemben tanúsított nagylelkűsége kapcsán a krónikás indoklásként kénytelen megjegyezni, hogy „magát ijesztő torzszülöttnek tartotta, gyűlölte az arcát is, a természetét is, és mindig valami szörnyeteghez hasonlította magát, amelyet vásárokon lehetne mutogatni” (II/290). Lebjadkin, a „költő” számára a pétervári időszakban Sztavrogin azért lehetett az ideális hallgató, aki mellett énképe nem szenvedett csorbát, mert valószínűleg nem mentes hasonló érzésektől: „határtalanul sokra tartotta és fölöttébb becsülte a költeményeit, de valamiféle kópés lelki kettősség folytán az is tetszett neki, hogy Nyikolaj Vszevolodovics mindig jól mulatott a versein, sőt néha az oldalát fogva hahotázott” (I/294). Természetesnek fogadja el a Sztavrogin által számára kijelölt falstaffi bohócszerepet. Összességében e szereplők azért vállalják fel Sztavrogin korábbi identitásait meghatározó narratíváit és az azokban számukra kijelölt helyet, mert azokban saját vágyaik tükröződnek, sőt részben talán épp azok hozták létre őket. Pjotr Verhovenszkij, ezzel ellentétben, tudatosan maga akarja létrehozni Sztavrogin narratíváját, bár célja szintén az, hogy egy általa betölthetetlen szerepet játszon el Sztavroginnal (Szilárd, „Dosztojevszkij” 35). Az ő narratívája mozog a felszínen is legnyilvánvalóbb módon a vágy terében: bár szinte szerelmes a vágya által létrehozott „bálványba”, vágyának tárgyává szó szerint Sztavrogin vágyát kívánja tenni. Nem csak az „Ivan cárevics” fejezetben ígéri Sztavroginnak kifürkészhetetlen vágyai teljesítését [„Ide hallgasson, én akár holnap elviszem magának Lizaveta Nyikolajevnát, akarja? Nem? Miért nem felel? *Mondja meg, mit akar, és én azt teszem.* Ide hallgasson: odaadom magának Satovot, akarja?” (II/85, kiemelés tőlem)], hanem még az ünnepély végzetes másnapján is: „Hisz maga most szabad özvegy, és mindjárt holnap feleségül veheti. Ő még nem tudja – *bízza rám, én rögtön elintézek magának mindent*” (II/246, kiemelés tőlem). Verhovenszkij mintha nem látná, hogy a lehetetlennel próbálkozik: Sztavrogin vágyai már csak saját magára irányulnak. Amikor Kirillov, Satov és Lebjadkin elismétli Sztavrogin korábbi szövegeit, Pjotr Verhovenszkij pedig megalkotja Ivan cárevics legendájából a sajátját, végső soron valóban saját „autentikus” szövegeiket mondják el, „lemeztelenítik” magukat, mint azt Satov nyíltan ki is mondja (I/280), hiszen vágyuknak adnak hangot, még ha áttételes módon is. Sztavrogin azonban korábbi szövegeit nem, vagy csak részben ismeri fel és el sajátjaként, a Verhovenszkij által felajánlott szerepet pedig kétszer is visszautasítja: mint Darja Petrovnához írt leveléből kiderül, „undorodik” tőlük (II/409), azaz önazonosságának keresésében

kulcsfontosságú lépésként önmagából kivetett és elidegenített részei, a tagadás hatókörébe eső korábbi vágyai abjectté, a megvetés tárgyává válnak számára (Kristeva, „Bevezetés” 169-174). Hasonmásai Narcissusként magukra ismernek az általa nyújtott tükörképben, ő viszont Narcissusként képtelen azonosulni elidegenített *képmásaival*.

Akár csak Pjotr Verhovenszkij, a „bálványimádó” Sztavroginról alkotott szövegében, a Sztavroginba szerelmes nők történeteiben is nyíltan tematizálódik a vágy, mégpedig az a vágy, hogy Sztavrogin vágyának tárgyai legyenek: a legalapvetőbb vágyfantáziákként lepleződnek le, melyeknek megformálásában a nárcizmus alapvető szerepet játszik. Marja Tyimofejevna ábrándozásai a nárcizmus megnyilvánulásaként értelmezhetők¹⁴⁹. Sokszor emlegetett kis tükre és erős arcfestése, mely valóban bohóchoz teszi hasonlóvá¹⁵⁰, minden komikusságuk ellenére is nőiségének – és nárcizmusának – kézzelfogható jelei. Ő álmai hercegét akarja, s az „Éjszaka” című fejezetben lezajlott epifanikus jelenet nem utolsó sorban sértett nárcizmusának színrevitele. Találkozásuk a tekintetekről szól: Sztavrogin „fürkésző” tekintetéről, amely talán „undort fejezett ki” (I/302), Marja Tyimofejevna „lesütött szeméről” (I/303), amely hol nem mer szembenézni a Sztavrogin által mutatott tükörképpel, s ezért a másik tekintetét is elutasítja, hol pedig kifejezetten felszólítja a másikat, hogy nézzen rá (I/303). A napba néző sólyom ellentéte is „vakci bagoly” (I/308, kiemelés tőlem): vakci, mert nem látja Marja Tyimofejevna, vagy mert nem vágyja látni, vagy nem azt látja, amit Marja Tyimofejevna szeretne. Mert Sztavrogin csak szégyent érez, amikor a sánta lány majdnem végigvágódik a padlón, s mert noha megígéri, hogy Svájcban „minden este *mesélgetheti a történeteit, mint annak idején Pétervárott*, azokban a zugokban. Ha kívánja, könyveket olvasok fel magának” (I/306-7, kiemelés tőlem), azaz beteljesíti vágyát és ideális hallgatója lesz, a legfőbb vágyát nem tudja és nem is akarja teljesíteni: nem tud vágyani rá. A nárcisztikus sérelem mélységére utal, hogy Marja Tyimofejevna a felismerés pillanatának a szalonbeli esését jelöli meg és a szégyent, amit akkor észrevett Sztavrogin arcán (I/308). A sérelmet csak felfokozva ismétli meg az a tény, hogy Sztavrogin el akarja rejteni Svájcban. Liza a felszínen szintén a „mesebeli herceg” szerepét osztja Sztavroginra, részben a fentebb elemzett „románc” vágyfantáziájában, részben a korabeli nagyvilági élet szabályaihoz adaptálva: ha nem viheti Moszkvában vizitelni, azaz ha nem lehet nagyvilági dáma Sztavrogin mellett, akkor egyáltalán nem kell neki. Ezt azonban a végzetes éjszaka előtt is tudta, s így sokkal valószínűbb, hogy kétségbeesett vagdalkozásának igazi okára Sztavrogin mutat rá: „Valahogy rájött, épp ezen az éjszakán, hogy egyáltalán nem szeretem...ezt egyébként mindig is tudta”

¹⁴⁹ Fehér Ferenc, bár a nárcisztikus magatartást nem tartja Dosztojevszkij hőseire jellemzőnek, illetve az örülettel hozza összefüggésbe, rámutat, hogy „Marja Lebjadkina, aki szüntelenül 'Prince Harry'-val töltött – vagy elképzelt – pillanataira emlékszik, a nárcisztikus magatartás legnagyobb példája az *Ördögökből*” (449).

¹⁵⁰ Vö. „A szent örültek nevetségesnek kell lennie, ezért Marja, mint a cirkuszi bohócok, ríktó fehérre festi az arcát és fantasztikus göncöket vesz magára” (Przybylski, „Sztavrogin” 103).

(II/247). Liza csalódását is az okozza tehát, hogy nem lehet Sztavrogin vágyának tárgya – a regény végére, mint azt szalonbéli hisztérikus jelenetében előrevetítette, valóban Marja Tyimofejevna sorsában osztozik, mint arra metaforikus és szó szerinti „bukása” is utal (II/253). Mindkettőjükkel szemben áll Darja Pavlovna, aki mintegy a hallgatás apoteózisává válik a regényben, akiről Sztavrogin egyenesen ki is mondja, hogy „soha nem bírta megtudni, mit akar” (II/324). Beszélgetésükben azonban egyetlen vágyát mégis ismételten megfogalmazza: hogy Sztavrogin hívja, ha mindennek vége lesz, és hívja minél előbb. Természetesen Sztavrogin mindeközben ugyanúgy végigtapos önérzetén, mint a bátyjában, vagy mint Narcissus Echoén, akihez Darja Pavlovna igen csak hasonlatos szerepet tölt be: a Narcissus szavait visszhangzó nimfa modern változataként ő is tükörként funkcionál Sztavrogin számára, aki számára ő „az egyetlen, aki előtt hangosan tudott magáról beszélni” (II/408). Igazi Narcissus módjára tehát Sztavrogin csak őt hívhatja halála előtt, hiszen Marja Tyimofejevna és Liza nárcizmusát saját „feledékeny” nárcizmusát sérti.

Összefoglalva, mind az anyai tükrözés jelenségének, mind a hasonmások, és a szerelmesek történeteinek elemzése arra enged következtetni, hogy Sztavrogint a többi szereplő vágya megtestesüléseként kívánja értelmezni s ennek köszönhetőek a köré szőtt mítoszok. Az egyes változatok megformálásában azonban döntő szerepet játszik a szereplők saját nárcizmusát: a történetek körkörösére utal, hogy időrendben az anya vágyában megtestesülő másik vágyától, a hasonmások primer nárcizmusához kötődő Másik vágyán keresztül a szerelmesek másodlagos nárcizmusában megjelenő másik vágyához vezet. Mindeközben Sztavrogin, aki a gyónásban önmagában gyönyörködő Narcissusként lép fel, sokkal inkább hallgató és passzív tükörként funkcionál.

Szövegtükrök – Sztavrogin megírása és olvasása

Mivel a regény szereplői Sztavroginon keresztül elsősorban saját identitásukat kívánják – és vélik – meghatározni, szinte megszállottan próbálják „elolvasni” Sztavrogin általuk rejtjeles szöveggé felfogott identitását, illetve „megírni” az identitását jelölő szöveget. Előbbire a fentebb elemzett mitikus szövegeken kívül az irodalmi párhuzamok szolgálnak példát, melyek a „szöveg a szövegben” változataként allúziókon keresztül az egész művet – esetleg műfajt – idézik meg mint interpretatív keretet. Utóbbi a regényben eluralkodó grafomániában – azaz az írásművek beemelésével a „szöveg a szövegben” jelenségének másik változatában – ölt testet, hogy végső soron az egész regény a névtelen kisváros – és Oroszország – identitásának Sztavrogin portréján keresztüli meghatározására tett kísérletté váljon. A végtelenített tükröződési folyamatoknak köszönhetően az *Ördögök* e

kísérlet kudarcának krónikájaként egyúttal a kísérlet elkerülhetetlenségét is dokumentálja: a Narcissus mítoszában megtestesülő végtelenített önreflexió nélkül öntudat sem létezik.

Sztavrogin identitásának megfejtése a regényben az olvasás és az írás részben Satovhoz, részben Pjotr Verhovenszkijhez és Varvara Petrovnához kapcsolódó metaforáin keresztül jelentkezik. Az „Éjszaka” című fejezetben lezajlott találkozásuk során Satov metaforikusan olvassa Sztavrogin múltbéli tanítását, és ezzel identitásának narratíváját is. „Megengedi, hogy teljes egészében elismételjem maga előtt az akkori fő gondolatát? Ó, csak tíz *sort*, csak a *befejezést!*” (I/276, kiemelés tőlem), mondja, mielőtt belekezdené összefoglalójába, ahol a „sor” és „befejezés” mindenképpen narratívára, mégpedig írott narratívára utalnak. Pjotr Verhovenszkij esetében az írás, mégpedig a fiktív narratíva írása alapvetően a beszéd metaforája, mint arra Sztavrogin szavai rávilágítanak:

Sejtem, miről *kerepelt* itt [Pjotr Sztjepanovics] maguknak. Mert éppenséggel *kerepelve szokott beszélni*. Olyan a feje, mint egy *kancellária*. Ne felejtse el, hogy *mint realista*, sohase hazudhat, és hogy az igazság becsebb neki a sikernél... természetesen kivéve azokat a különleges eseteket, amikor a siker becsebb az igazságnál. (I/217, kiemelés tőlem)¹⁵¹

Az orosz szövegben az etimológiailag a Satov szavaiban szereplő „строка”, „sor” szóhoz kötődő „строчить”, azaz „firkant” gúnyos felhangú ige szerepel, s természetesen így nyer értelmet Pjotr Verhovenszkij fejének kancelláriához hasonlítása. Irodalmi kreativitása a metafora szintjén még többször visszatér a szövegben. Először Fegyenc Fegyka mondja róla, hogy „Pjotr Sztjepanovicsnak roppant könnyű az élete ezen a világon, mert aszerint bánik kivel-kivel, amilyenek ő maga *elképzei* az illetőt” (I/287, kiemelés tőlem). Ezt azonban később a krónikás – szándékosan? – félreidézi, és a Fegyka szavaiban szereplő „elképzel” jelentésű „представит” (162) helyett a „сочинит” (223)¹⁵² igét használja. Ez különösen azért érdekes, mert Fegyka szavai idézőjelben vannak, tehát szó szerinti idézetnek kellene lennie. A szinonima használata hangsúlyeltolódást eredményez az alkotás, írás, szépírás irányába a krónikás szavaiban, hiszen ez utóbbi ige éppúgy használatos „kigondol”, mint „ír, alkot, zenét szerez” jelentésben, bár „füllent” jelentésében rendelkezhet ugyanazzal a pejoratív

¹⁵¹ A magyar szövegből ez a metafora legfeljebb sejthető. Az orosz szövegben

Догадываюсь, о чем он вам тут *настрочил*. Он именно *строчит*, когда рассказывает; в голове у него *канцелярия*. Заметьте, что в качестве *реалиста* он не может солгать и что истина ему дороже успеха... разумеется, кроме тех особенных случаев, когда успех дороже истины. (123, kiemelés tőlem).

¹⁵² A magyar szövegben a I/287 és a II/25 helyeken szereplő két szövegrészlet egybeesik.

tartalommal is, mint a korábban használt „строчить”. Pjotr Verhovenszkij ezen a ponton tehát már embereket megíró szerzőként jelenik meg. Ugyanehhez a szemantikai körhöz – és jelenséghez – tartozik a „выдумал”, azaz „kitaláltam, kigondoltam” ige, amit maga Verhovenszkij használ Sztavroginnal kapcsolatban: „Эн még ott külföldön találtam ki magát; úgy találtam ki, hogy állandóan figyeltem. На nem figyelem alattomban, akkor nem is jut eszembe semmi!...” (II/93)¹⁵³. A „сочинить” szintén megjelenik Verhovenszkij szavaiban, mégpedig igen hangsúlyos helyen: a „mieink” gyűlése előtt felszólítja Sztavrogint, hogy „Öltsön megfelelő ábrázatot, Sztavrogin; én mindig ezt teszem, ha belépek hozzájuk” (II/53, kiemelés tőlem), azaz „Сочините-ка вашу физиономию, Ставрогин; я всегда сочиняю, когда к ним вхожу” (239, kiemelés tőlem). A metaforikus fordulat inkább értelmezhető, mint lefordítható: az oroszban az ábrázatot sokkal inkább költik, mint öltik, a fiziognómia, az arc megírható és megírandó hangsúlyozottan fiktív szöveggé válik általa. Mint Szilárd Léna rámutat, Varvara Petrovna, aki metaforikusan bábozik Sztyepan Trofimoviccsal, „öltönyt és szobabelsőt költ” („сочинила”) neki („Dosztojevszkij” 29). A regényben tehát az arcokat, a tanításokat, és végső soron az identitásokat metaforikusan olvassák, illetve megírják.

Ez az írás és olvasás azonban már kész szövegek segítségével történik, amire a Sztavrogin identitásával kapcsolatos nagyszámú szépirodalmi allúzió¹⁵⁴ is utal, melyek hol konkrét műveket, hol egész műfajokat idéznek. Varvara Petrovna és Sztyepan Trofimovics olvasatai a közöttük fennálló speciális kapcsolat folytán nem igazán különíthetők el: Harry herceg (Shakespeare, *V. Henrik*) és Hamlet éppúgy előkerülnek, mint a lovagregény (román), hiszen Pjotr Verhovenszkij meséje alapján Varvara Petrovna szerint Sztavrogin „lovagiasan nemes lelkű” (I/216) viselkedést tanúsított Marja Tyimofejevnával. Sztavrogin egyébként (ettől függetlenül?) szintén az *V. Henrik* kontextusában olvasta pétervári életét, hiszen Verhovenszkij szerint „annak idején a Falstaffjának nevezte ezt az urat [Lebjadkint]” (I/206), amire később Lebjadkin is utal. Liputyin a „szívragló Pecsorinok” (I/114) sorában említi Sztavrogint, s ezzel Lermontov *Korunk hőse*¹⁵⁵ című regényének kontextusába helyezi, ám a jelző a démonikus romantikus hős vulgarizált, főleg az erotikus vonatkozásokra koncentráló olvasatára utal. Korábban már volt szó Liza románcot, rémregényt és operai melodramát

¹⁵³ „Я вас с заграницы выдумал; выдумал, на вас же глядя. Если бы не глядел я на вас из угла, не пришло бы мне ничего в голову!...” (*Бесы* 260, kiemelés tőlem).

¹⁵⁴ Szilárd Léna egyenesen „sablonok”-ról és „klisék”-ről beszél a regényben megfogalmazódó szerepalternatívák kapcsán („Dosztojevszkij” 31-32).

¹⁵⁵ A Pecsorinra történő utalás szolgáltatja az egyik legnyilvánvalóbb alapot a regényben arra, hogy Sztavrogint a „felesleges ember” típusának kontextusában elemezzék. Vö. Золтан Хайнади, „Человек-анархист – Бесы (Роман о битве идей),” *Русский роман* (Debrecen, 1992), 184. E párhuzam ugyanakkor a Dosztojevszkij Puskin-beszédének köszönhetően kultúrtörténeti fogalomként vált „orosz vándor” típusához is sorolja Sztavrogint: Lermontov démonikus hőiséhez hasonlóan lelki vándorutat jár be, melynek kiváltója a „történelmi kilátástalanság” és – ami ennél talán sokkal fontosabb – „metafizikai otthontalanság” rettenete (Хайнади, *Культура как память* 175-185).

idéző olvasatairól, illetve Marja Tyimofejevna mesés képzeletvilágáról. Ez utóbbi szintén érintkezik a lovagregény műfajával, mint arra az asztalán heverő könyv, mely „könnyű kis tanulságos történeteknek és javarészt lovaghistóriáknak karácsonyi ajándéku és intézeti jutalomkönyvül szánt gyűjteménye” (I/301) következtetni enged. Az allúziók közül különleges interpretatív és autoritativ státuszt foglalnak el a regényben azok, amelyeket a krónikás beemel a fejezetcímekbe, így a „Harry herceg” Shakespeare-i¹⁵⁶, és a Liputyin szerint eredetileg Lebjadkin nevéhez fűződő „bölcs kígyó”¹⁵⁷ bibliai és mitológiai reminiscenciái. Emellett a krónikás magában a narrációban többször is kísérletet tesz arra, hogy irodalmi műalkotások és irodalomtörténeti jelenségek kontextusában interpretálja Sztavrogint. Így például Sztavrogin több okból is romantikus, démoni byroni hősként jelenik meg: egyrészt mutatja e típus bizonyos általános jellemzőit [„*Hölgyeink majd megbolondultak az új vendégtől. [...] Némelyeket különösen elbűvölt az, hogy talán valami titok rejlik a lelkében; másoknak határozottan tetszett, hogy embert ölt*” (I/47, kiemelés tőlem) és „*festeni valóan szép férfi*” (I/47)], másrészt hosszan kifejtett összehasonlítása L-nnel (I/227-228) közvetlen utalást tartalmaz Lermontovra, és közvetített a *Korunk hőse*-re. Akár csak Liza olvasatában, a narrációban is megjelennek a tipikusan romantikus regényműfajként értékelt rémregény elemei. Így például a farkasember metaforájára enged következtetni az olyan fokozva ismételt fordulatok használata, mint „*vadállati eljárását egy jó társaságbeli hölggyel szemben*” (I/46, kiemelés tőlem), „*megmutatta karmait a fenevad*” (I/48, kiemelés tőlem), „*a fenevad egyszer csak kieresztette karmait*” (I/49, kiemelés tőlem) és végül „*még egy pillanat, és [a kormányzó] biztosan meghal szegény rémületében; de a szörnyeteg megkönyörült rajta, és elengedte a fülét*” (I/56, kiemelés tőlem). Mint látható, a fenti szövegrészek Sztavrogin „csínytevéseihez” kapcsolódnak, s a narrátor hangneme nem mentes némi iróniától. Erre utal az is, hogy miután a legnagyobb pátosszal leírja Sztavrogin cellabeli őrvongását, aki „*emberfeletti erővel letépte az ajtó is ablakáról a vasrácsot*”, hirtelen „*kiderült, hogy a legerősebb delíriumban van; hazaszállították a mamájához*” (I/56, kiemelés tőlem). Sztavrogint tehát mindenki lelkesen „olvassa”, akárcsak a korszak legnépszerűbb irodalmi alkotásait, na és persze az örökzöld, a köztudatban bennelévő szövegeket, mint Shakespeare és a Biblia.

Sztavrogin identitásának megírása, amely végső soron az *Ördögök* narratíváját szolgáltatja, ugyanezen irodalmi megszállottság másik megjelenéseként a szereplők

¹⁵⁶ A Shakespeare-i párhuzamokat ld. E. M. Мелетинский, *Заметки о творчестве Достоевского* (Москва, РГГУ, 2001), 120 és А. Б. Криницын, „Шекспировские мотивы в романе Ф. М. Достоевского *Бесы*,” *Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф. М. Достоевского* (Москва, МАКС Пресс, 2001), 356-370.

¹⁵⁷ A magyar fordításban ugyanaz a „премудрый змий” (65) kifejezés Liputyin szavaiban „bölcs kígyó”-ként, a fejezetcímekben „okos kígyó”-ként (I/176) szerepel.

narcizmusára visszavezethető „járványos grafománia” kontextusába foglalható bele. A regényben szinte mindenki szépirodalmi ambícióval bír, vagy legalábbis élete meghatározó momentumaiban nem tud ellenállni az íráskényszernek: olvasóból szerzővé kíván előlépni, illetve olvasás és írás az interpretáció aktusában egybeesik, s természetesen mindig magával a léttel egyenértékűvé váló öninterpretációról van szó. Sztjepan Trofimovics nem csak „a bolondulásig szeretett levelet írni” (I/16)¹⁵⁸, de ifjúkori költeménye – melyet saját kezűleg másol le – is ugyanannak a megállíthatatlan beszédfolyamnak a részei, amelyben narcizmusa egyik legnyilvánvalóbb megtestesüléseként folyton önmagát szemléli. Lebjadkin költeményei szolgáltatják a másik legkézenfekvőbb példát, de mint a krónikás paródiája rávilágít, a hivatásos író, Karmazinov szövegei is az öntömjénezés megtestesülései. Lembke regényt ír (ha már diplomát nem ragaszthat), Satov Sztavroginnak ír végigolvashatatlanul hosszú levelet (I/274), Kirillovon búcsúlevele írásakor uralkodik el a szószátyárság – mintha csak Seherezádé módjára addig maradhatna életben, amíg szöveget tud alkotni. Pjotr Verhovenszkij Herzen nevében hamisít verset magáról, hogy kellő autoritással rendelkező szerzőnek tulajdoníthassa „fényes személyiségét”. Sztavrogin kinyomtatja és háromszáz példányban sokszorosítja identitása narratíváját, sőt, az újságban is közzé akarja tétetni, bár Darja Pavlovnának „szinte undorral” mondja, hogy „nem ért az íráshoz” (I/323). Az ismét csak megjelenő undor arra utal, hogy immár az írás, azaz önmaga elidegenített szövegben jelként való szemlélésének vágya is tagadás alá esik, abjectté válik.

Liza Satov segítségével megvalósítandó irodalmi ambícióinak (I/142-143) különleges jelentőséget ad, hogy gyakorlatilag a krónikás ars poeticájának tekinthető: mint a krónika műfajának¹⁵⁹ következetes alkalmazása is mutatja, tulajdonképpen a Történelem „grand narrative”-jával (Cobley, 187-89, 232) szemben álló alternatív történelemírást tűz ki célul. Liza tervének dokumentum-irodalom jellegére utal, hogy korábbi újságcikkek kompilációja lenne, azaz olyan eljárással születne, amely a polifonikus szerkesztésmódhoz és a menippea különböző szövegeket beemelő stratégiájához hasonlóan heterogén, „többszólamú” szöveget eredményezne. Az egyes „szólamokat” hangsúlyozottan egyenrangúvá tenné az irányzatosság elkerülése, illetve a tárgyilagos szemlélet középpontba állítása (I/143). Az „irodalmi vállalkozás” célkitűzéseinek megfogalmazását végigkíséri a személyiség tükrözésének metaforikája: az orosz életet képként meg kell rajzolni („*обрисовать* всю характеристику русской жизни”), az orosz élet apró történeteinek elmondása az identitás narratívájaként az orosz nép személyiségét/arculatát határozná meg („*выражающих нравственную личную*

¹⁵⁸ Az orosz szöveg nem korlátozza a *levél*írásra Sztjepan Trofimovics e mániáját: „он *писать* любил без памяти” (12, kiemelés tőlem).

¹⁵⁹ A narrátorról és a narrációról a krónikaírás tükrében vö. Золтан Хайнади, „Человек-анархист – Бесы (Роман о битве идей),” *Русский роман*, 180-182.

жизнь народа, личность русского народа”), s a külső történések ily módon a belső, az orosz lélek képévé válnának [„картина духовной, нравственной, внутренней русской жизни”(Бесы 82)]¹⁶⁰. Az „irodalmi vállalkozás” tehát Oroszország portréjának megfestése, amely az *Ördögök* krónikájában egy kisváros arcképévé, még pontosabban Sztavrogin arcképévé válik. Egyrészt a regény tematikája pontosan beleillik a Liza által meghatározott „furcsaságok, tűzvészek, adakozások, mindenféle jó és rossz cselekedetek, mindenféle beszédek és megnyilatkozások, esetleg még a folyók kiáradásáról szóló tudósítások” (I/143) körébe. Másrészt, a krónikás nem másra tesz kísérletet, mint hogy megteremtse a „jel(enték)telen” (I/7) – és névtelen – kisváros jelként jelentéssel bíró történetét, hiszen Sztavrogin története előtt egy a többtől nem különböző városban, azaz „ничем не отличавшемся городе” (7, kiemelés tőlem) élt. Arc, személyiség, különbözőség és ismertető jegy/jel kapcsolata az oroszban nyilvánvaló, hiszen egyazon szótöből származnak: лик–личность–отличаться–отличие. Arcot, identitást tehát a jelrendszeren belüli különbözőség, a jel, a szöveg ad, s mivel az *Ördögökben* Sztavrogin identitása áll a narratíva középpontjában, az ő története válik Oroszország (meghatározhatatlan) identitásának szövegévé¹⁶¹. Liza és a krónikás szövege eközben egyaránt a vágy narratíváiként lepleződnek le. Liza „irodalmi vállalkozás”-át Sztavrogin megismerésének, múltja felderítésének, Satovon keresztül Marja Tyimofejevna megközelítésének vágya motiválja, azaz végső soron egy koherens identitás képének létrehozására törekszik, akárcsak a krónikás a múltbéli események narratívában történő megfejtése által. A kisváros, és így Oroszország identitásának narratívája azonban, akárcsak Sztavrogin gyónása, elmondhatatlan a transzgresszió momentuma nélkül a hivatalos diskurzusból cenzúrázott elem, a tudatalattiról hírt adó szimptóma válik a történetet elmondhatóvá tévő elmondhatatlan, de elmondandó elemmé, a metafora a megnevezhetetlen megnevezésének egyetlen „valódi” nyelvéné.

A narratívát és a jelölők metaforikus láncolatát így szükségszerűen Sztavrogin halála zárja le – sőt, még az sem. Akárcsak az alvilági folyó, a Styx tükrében önmagát szemlélő Narcissus esetében, Sztavrogin utolsó szavaiban, rövidke búcsúlevelében is folytatódik a végtelenített tükrözési folyamat. Az öngyilkosság tényét bejelentő száraz, szokás szerint a nyelvtani szabályokat felrúgó és hézagokat tartalmazó levele az orosz szövegben Narcissus mítoszának tükröződéseként a szolipszis alapegységével zárul: „я сам” (433)¹⁶².

¹⁶⁰ A magyar fordítás az oroszral ellentétben nyíltan viszi végig a tükröződő arc metaforáját az idézett részletekben: „az orosz élet teljes *tükröképe*” „ábrázolják a nép sajátos erkölcsi életét, az orosz nép *arculatát*” az orosz belső, szellemi, erkölcsi élet egy egész évének *tükröképe* lenne” (I/142-143, kiemelés tőlem). Ezzel ellentétben az orosz szövegben inkább a portré jelenik meg alapmetaforaként, amely a tükröződés egy formája.

¹⁶¹ Narratíva és identitás, különösen nemzeti identitás kapcsolatáról vö. Paul Cobley, *Narrative*, 37-41.

¹⁶² A magyar fordítás a krónikus skrupuluságához hasonlóan pótolja az ígét a hiányos mondatban: „magam tettem” (II/411).

Összegzés

Dosztojevszkij *Ördögök* című regénye két mitikus történet, az aranykor-mítosz és Narcissus mítoszának paradigmáján belül is értelmezhető. Az aranykor mítosza a regényben explicit módon interpretatív funkcióval lép fel, azonban mind Sztavrogin egyes szám első személyű szövegében, mind a többi szereplő róla alkotott mitikus narratíváiban előtérbe kerülnek a mítosz metaforáinak ambivalenciához, sokszor paradoxhoz vezető jelentéspotenciái. Így az aranykor-mítosza épülő szövegeket nem csak mitikusság, hanem a miticitás is jellemzi, hiszen nem zárják le véglegesen az értelmezés folyamatát, hanem a lezárás momentumában újabb hézagokat nyitnak fel a szövegben. Ez azonban a regény kontextusán belül tragikus jelenségként szerepel. A mítosz változatlan formában nem mondható el: a transzgresszió teszi elmondhatóvá, ami az *Ördögök* esetében a mítosz karnevalizációjaként, azaz kifordításaként és lefokozásaként jelentkezik. Az alapvetően az ideális világot tételező inverz, karneváli antivilág helyett azonban az *Ördögökben* a karnevál folyamatos metamorfózisa és ambivalenciája elveszíti temporális jellegét, a karneváli nevetés újjászülő ereje gyakorlatilag megszűnik, a transzgresszió momentuma abjectként és végleges káosz előidézőjeként szerepel. Bár a paródia nem a szent szöveget teszi nevetségessé, éppen a szent szöveg interpretatív autoritásának gyengülése előtérbe helyezi az önreflexiót, amely végtelenített, szolipszishez és kiüresedéshez vezető folyamatként, Narcissus tragédiájaként jelenik meg. A szoláris hős és Narcissus története is az alvilágban ér véget: jelek univerzumába zárva a tudattalan nyelven kívüli és mégis csak a nyelven keresztül létező történetei válnak az identitás kizárólagosan autentikus narratíváivá, azaz a mítosz újabb mítoszt szül. Az *Ördögök* szövege a megnevezhetetlen nyelvbe integrálására tett kísérletek sorozatává válik, a vágy terévé, amely egyúttal a nárcizmus transzgresszív autoerotizmusának tere is. Éppen ezért válhatnak a regény egyik kulcsmondatává Sztavrogin szavai: „A világon semminek sincs semmilyen vége” (I/323).

Az ezüst galamb Pjotr Darjalszkij identitáskeresésének tragikus krónikája. E folyamat egyik alapvető és hagyományos értelmezői kontextusát az orosz szimbolizmus poétikájának egymással összefüggő és az individuum léte metafizikai garanciáinak problematikájától elválaszthatatlan elemei jelentik: maga a szimbólum fogalma, az alkotás, a mítoszteremtés, valamint teurgia és az életalkotás kérdéskörei¹⁶³. Az orosz századforduló eszmevilágának – is – központi elemét alkotó és a regényben prominensen megjelenő „nép és intelligencia” dilemmája¹⁶⁴ a személyes identitás meghatározhatóságának kérdését a nemzeti identitás tágabb kérdésköre felé mozdítja el: Darjalszkij önmeghatározásra tett kísérletei egyúttal az egységes orosz identitás lehetőségének kérdését is tematizálják Kelet és Nyugat bináris

¹⁶³ A szimbolisták poétikájának főbb elemeit Szalma Natália kapcsolja össze az individuum státuszának metafizikai szinten történő megvédésére irányuló törekvésekkel (Салма 29-44). Értelmezésében a szimbólumnak „a tiszta személyes szubjektivitás kifejezésére kell szolgálnia” (31), s ezen kiindulópontból vezeti le a szimbolizmus főbb poétikai és esztétikai elemeinek funkcióját. Ebben a kontextusban elemzi Andrej Belij regényét is: szerinte az a kiábrándultság pozíciójából íródott, Darjalszkij a szimbolisták eszmevilágával oly közeli rokonságban álló, a szimbolista „életalkotás” mintájául létrehozott és személyes mítoszként megélt „igazsága” parodisztikus fényben jelenik meg (251-252). A regényben – véleménye szerint – emberekről csak egzisztenciális értelemben lehet beszélni, akik létezésük alapélményeként önmagukat abszolút semmiként élik meg (253-254). Ugyanezen megközelítésben Szőke Katalin Pjotr Darjalszkijt egyszerűen nem tekinti egyénnek, személyiségnek, alakjában számára az életalkotás szimbolista eszméjének démonizmusa testesül meg. Maga Darjalszkij csupán „médiüm”, „tükör” vagy éppen „marionettbábu”. Vö. Сёке Каталин, "Элементы 'демонизма' в романе А. Белого *Серебряный голубь*," *Acta Universitatis de Attila József Nominatae – Dissertationes Slavicae XIV* (1981): 85-95 és Сёке Каталин, "Усадьба Гуголево – Символистская трактовка дворянской культуры в романе Андрея Белого *Серебряный голубь*," *Научные издания Московского Венгерского Колледжа I* (2001): 195-206. Mivel a szimbolisták fiatalabb nemzedékének mindkét kiemelkedő alkotója, Vjacseszlav Ivanov és Andrej Belij is az irányzat teoretikusai is voltak egyben, az identitás problematikájának a szimbolista esztétika és poétika kontextusába helyezése implicit módon felveti Belij szépirodalmi műveinek az elméleti írások tükrében való értelmezésének problémáját. Olyan kérdésről van szó, amely a Belij-kutatás egyik sarkalatos pontja. Egyrészt, a két csoport közötti mindenféle határvonal meghúzása csak feltételes lehet. Másrészt, Belij esetében mindehhez hatalmas memoár-irodalom társul, ami – a regények többé-kevésbé explicit önéletrajzi párhuzamainak következtében – részben rányomja bélyegét pl. Lavrov Belij-monográfiájának [А. Лавров, *Андрей Белый в 1900-е годы* (Москва, Новое литературное обозрение), 1995] biografikus megközelítésére. Az elméleti írások figyelembe vételének szükségességéről a legszélsőségesebb álláspontok léteznek. A nyugat-európai Belij-recepció áttekintése során V. V. Bibihin maró gúnnyal idézi A. Höniget, aki szerint „a művész hatalmas terjedelmű teoretikus munkássága nem szabadítja fel a kutatót azon kötelesség alól, hogy magukban a [szépirodalmi] művekben keresse a művész titkát” (Бибихин 513). V. Papernij és Szalma Natália, ha nem is ugyanazokkal a szavakkal, a szimbolisták öninterpretációin való túllépésre szólítanak fel (Паперный 156), miközben utóbbi konstatálja, hogy „az orosz kutatók több nemzedéke volt [...] a maguk a szimbolisták által javasolt és makacsul ismételt öndefiníciók fogságában” (Салма 11). George Nivat az orosz szimbolisták összes (!) szövegét egyetlen hatalmas tükröződésre alapuló komplexumként olvasná (Нива, „Русский символизм” 85). John Elsworth Belij esetében kompromisszumos megoldásként javasolja a – hangsúlyozottan nehezen elhatárolható – szépirodalmi és elméleti írások együttes olvasását, miközben elutasítja a „terv és kivitelezés” mélységesen leegyszerűsítő viszonylatának kiinduló álláspontját. Szerinte érdekes módon sokkal inkább a regények világítják meg az elméleti írásokat, s a kétfajta szöveg egyszerűen sokkal jobban érthető együtt, mint külön-külön (*Andrej Bely* 52-53). Jelen dolgozat szintén e kompromisszumos irányzatot követi.

¹⁶⁴ Vö. Б. А. Успенский, "Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры," *Этюды о русской истории*, 393-413.

oppozíciójának kontextusában¹⁶⁵. Darjalszkij öndefiníciós törekvései a regényben explicit módon testesítik meg a szimbólumokból kibomló személyes mítoszalkotás és életalkotás gyakorlatát, melynek magvát – az orosz szimbolistákra oly jellemző módon – az antik mitológia, a kereszténység és az orosz nép messianisztikus szerepét előtérbe állító szlavofil eszmekör egyvelege alkotja¹⁶⁶. E szüzsé elemei alapvetően a meghaló és feltámadó termékenységisten dionüszoszi kultuszának egy variánsát hozzák létre, melyben az áldozat és megváltás motívuma dominál¹⁶⁷. A regényben megjelenő galambok szektájának a keresztény megváltástörténet és utópia egy változatát megtestesítő, a baloldali forradalmi eszmékkel nyíltan közösséget vállaló kollektív mítoszával találkozva e személyes mítosz robbanóelegyet alkot. A szektánsok szertartásaiban való részvétel egyetlen kézzel fogható eredménye azonban csupán Darjalszkij tudattalan vágyainak felszínre törése a szertartások során megtapasztalt misztikus, dionüszoszi (vagy karneváli?) extázisban (Пискунов, "Сквозь огонь диссонанса" 21). A várt apokaliptikus végkifejlet paródiába fullad (Салма 254-55), az individuum – és Oroszország – teurgikus átformálása helyett Darjalszkij a regény végén

¹⁶⁵ V. M. Piszkunov véleménye szerint a regény eszmevilága szoros kapcsolatban áll Vjacseszlav Ivanov 1909. januárjában, tehát a regény megírásának évében, elhangzott, "О русской идее" [В. И. Иванов, "О русской идее," *Родное и вселенское*, szerk., a bevezetőt és a jegyzeteket írta В. М. Толмачев (Москва, Республика, 1994), 360-372] című programadó beszédével. Az előadáson Belij jelen volt, s oly nagy hatással volt rá, hogy ki kellett vezetni a teremből (Пискунов, "Сквозь огонь диссонанса" 23). Ivanov előadása egyébként a szlavofil és narodnyik gondolkör [vö. Хайнади Золтан, „Славянофилы и западники,” *Культура как память – Главы из истории русской культуры* (Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998), 112-125] folytatásaként a nietzschei alászállás momentumában látja a nép és az intelligencia közötti szakadék átívelésének lehetőségét. Ugyanakkor megkülönbözteti a „helytelen” – a dionüszoszi mámorban, a nép elementáris, primitív extázisában feloldódó – és a „helyes”, a fény sötétbe hatolásához hasonlított alászállást. Miközben Andrej Belij regényének cselekménye nyilvánvalóan ugyanezen dilemma gyakorlati megvalósításának lehetőségeit feszegeti, fontos kiemelni, hogy Ivanov az egész problematikát az orosz nemzeti identitás kérdésének kontextusába helyezi: számára az intelligencia nép felé törekvése éppen az a speciálisan orosz eszme, amely az orosz nemzeti öntudatot definiálhatja. Többek között Lavrov is rámutat, hogy Belij *Az ezüst galambban* „sok-sok meggyökeresedett nemzeti mítoszt diszkreditál” (Лавров, *Андрей Белый* 276).

¹⁶⁶ Maria Carlson Darjalszkij „személyes mítoszában” a Dionüszosz-kultusz és a kereszténység misztériumának egyvelegére mutat rá (92). Hogy mennyire az orosz szimbolistákra jellemző jelenségről van szó, azt jól illusztrálja az a szakirodalomban gyakran feltűnő olvasat, amely *Az ezüst galambot* gyakorlatilag kulcs-regényként, illetve önéletrajzi regényként értelmezi: Pjotr Darjalszkij alakját Andrej Belij a külső, az eszmevilág és néhány életrajzi esemény tekintetében is közeli barátjáról, a sokadrangú szimbolista költőről, Szergej Szolovjovról, Vlagyimir Szolovjov filozófus unokaöccséről mintázta (Лавров, *Андрей Белый* 287-88, Козьменко 11-12). Közismert az a tény is, hogy a Darjalszkij-Kugyejarov-Matrjona szerelmi háromszög ábrázolása mindemellett terapeutikus funkciót is szolgált: a Belijt élete végéig nyugtalanító traumatikus élménynek, Ljubov Dmitrijevna Blokhoz fűződő viszonyának és a Blok által e kapcsolatban játszott szerepnek a feldolgozására tett egyik kísérlet. Ezen analógia legkézenfekvőbb interpretációjaként Darjalszkij magának Belijnek, Kugyejarov pedig Bloknak feleltethető meg, amit az is alátámaszt, hogy Darjalszkij eszméiben Belij gyakorlatilag saját, „Луг зелёный” [Андрей Белый, „Луг зелёный,” *Символизм как миропонимание*, szerk., a bevezetőt és a jegyzeteket írta Л. А. Сугай (Москва, Республика, 1994), 328-333] című tanulmányának főbb motívumait – és szövegét – idézi (Козьменко 12-15). Ugyanakkor Топоров elég meggyőzően érvel amellett, hogy Darjalszkij alakja Blokkal is feltűnő párhuzamokat mutat [vö. В. Н. Топоров, "О 'блоковском' слое в романе Андрея Белого *Серебряный голубь*,” *Москва и Москва Андрея Белого – Сборник статей*, felelős szerk. М. Л. Гаспаров (Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 1999), 212-316]. Mivel a szektánsok ábrázolása Merezkovszkij misztikus nézeteinek kritikájaként is olvasható, Kugyejarov alakját vele is kapcsolatba hozzák (Carlson 67).

¹⁶⁷ Darjalszkijt a regényben hozzá kapcsolódó motívumok részben Dionüszosszal, részben Krisztussal állítják párhuzamba (Elsworth, „Introduction” 19, Пискунов, "Сквозь огонь диссонанса" 22-23).

bekövetkező halála alig-alig hagy kétséget öndefiníciós kísérleteinek tragikus végkifejlete felől¹⁶⁸. A kollektív mítosszal való azonosulás nem az individuum státuszának metafizikai megalapozását, hanem pusztulását, a formátlan, kaotikus erők általi elnyeletését eredményezi (Лавров 291), s ezáltal a regény mintegy a szimbolisták fiatalabb, „misztikus” nemzedékének (Салма 22-29) eszmerendszerét gyakorlati kritikának veti alá az individuum szemszögéből.

*Az ezüst galamb*bal kapcsolatos kritikai írások fentebb vázolt főbb eredményeinek figyelembe vételével ugyanakkor elmondható, hogy Darjalszkij identitáskeresésének implicit kontextusát a víztükörbe néző Narcissus mítosza szolgáltatja. A költő önreflexiójának átélt beszédben megjelenített momentumait a regényben végigkísérik a víztükörben való szemlélődés hangsúlyozott motívumai, majd a Matrjona szemében való szemlélődés – szintén a víztükörrel összefonódó – motívuma kapcsán az anyai tükrözés jelensége, mely Darjalszkijt „tükörbe néző gyermek”-ként definiálja. A tükörképpel történő identifikáció tematikájának központi szerepére utal az is, hogy a regény címében szereplő ezüst galamb metaforájának – a galambok szektájára való utalás mellett – éppoly fontos jelentésrétegét adja a víztükör motívumával való összefüggése. A regényben a tükröződés – és az azon keresztül történő önmeghatározás – sarkalatos és tragikus motívuma a tükrözött és a tükröződő kép felcserélhetősége. A Szimbolikus metaforájaként megjelenő tükör egyszerre választ el és köt össze, miközben önmaga folyton változó jelenségként a jelölők játékának – a regényben tragikus felhangot kapó – lezárhatatlanságára utal. Mivel az identitás meghatározása a szimbólumon keresztül történhet, szemiotikus, és elsősorban nyelvi természetű, az individuum szempontjából a jelek – jelölők – birodalmának eluralkodása az immár határaikat vesztett jelöltek felett az identitást csak allegorikusan teszi meghatározóvá, szimbolista értelemben nem. Darjalszkij nárcizmusának legkézzelfoghatóbb eleme állandósult szerepjátéka, mely a metaforikus tükörbenézést a lét alaphelyzeteként definiálja számára. Az általa játszott szerep fentebb említett személyes mítoszára alapul, mely a meghaló és feltámadó isten mítoszára keresztül a misztérium céljaként az Aranykor felidézését, a Paradicsomba való visszatérést, azaz a Napmítosz egy utópisztikus változatát tűzi ki. Bár Darjalszkij a regény cselekményének kiinduló és végpontjában is költőként, íróként definiálja önmagát, nem közvetített, stilizált vagy parodizált „saját szava” – néhány kivételtől eltekintve

¹⁶⁸ Darjalszkij halálának értelmezésében – mindannak elfogadása mellett, hogy a galambok szektája az arctalan, személytelen, őselemi, dionüszoszi Kelet megtestesítője, tehát a szektával való azonosulás szükségszerűen az individuum felszámolását jelenti (Пискунов, "Сквозь огонь диссонанса" 19-21) – eltérő vélemények uralkodnak. V. M. Piskunov például a regény végén a „helyes alászállás” útjára lépő Darjalszkij halálában egyrészt az általa szeretteinek okozott szenvedés megváltását, másrészt „a fény és feltámadás” ígétét látja (Пискунов, "Сквозь огонь диссонанса" 23-24). Maria Carlson, aki Darjalszkij botjában a kereszt és a kozmikus halál fájának szimbolikáját ismeri fel, szintén „a démoni erők feletti győzelem”-ként értékeli Darjalszkij „keresztrefeszítés”-ét (87). A meghaló és feltámadó (termékenység)isten rituális halálaként felfogott misztérium véleménye szerint az „átalakulás és újjászületés reményét fejezi ki” (89-90).

– gyakorlatilag hiányzik *Az ezüst galamb* szövegéből. Mindez a Darjalszkij identitásának szinte egyetlen hozzáférhető jeleként funkcionáló elbeszélői szövegre irányítja a figyelmet.

A nárcizmus jelenségének körébe tartozó szerepjátszás a narráció szintjén megjelenő formája az elbeszélő(k?) identitásának problematikája. A különböző intelligenciaszinttel, elbeszélői kompetenciával és megbízhatósági fokkal rendelkező elbeszélői pozíciók az eseményekből mit sem értő falubéli elbeszélőtől a nitzsche-i idézetből szóviccet csináló kisvárosi intelligencián, és a szimbolista költészet nyelvét beszélő személytelen elbeszélőn keresztül a szereplők gondolatait olvasó és átélt beszédben megjelenítő, az eseményeket teljes egészében ismerő és profetikusan előrejelző mindentudó elbeszélő pozíciójáig terjednek. A eseményektől való távolság gyakran hirtelen és drasztikus megváltoztatása az olvasót különlegesen nehéz helyzetbe hozza: az eseményeket gyökeresen eltérő nézőpontból megjelenítő, gyakran egymást aláásó és ironikus megvilágításba helyező elbeszélői kommentárokat szintetizálva kell létrehozni saját olvasatát. E folyamat bonyolultságának kitűnő példájául szolgál a szüzsén végigvonuló ikon motívumának nyomon követése. Az orosz kultúrszemiotikában különleges szerepet betöltő ikon alapértelmezésben szent szöveg, tökéletes, jelölőre és jelöltre nem bontható tautologikus jel, szimbólum, kép, amely nem tükröz, hanem az állandót és ideálist testesíti meg. Ezen általános jelentésnek specifikus, ám mindenképpen releváns aspektusát képezik az Andrej Belij szimbólum-fogalma és az ikon képteológiai sajátosságai között fennálló nyilvánvaló átfedések, a szimbólum és az ikon, mint jel, funkcionálásának formális egybeesése. Az ikon tehát több okból is „szent szöveggént” végső autoritással rendelkező interpretatív funkcióval rendelkezhetne a regényben, miközben a nárcizmus végtelen önreflexióján felül emelkedő, a keresztény szimbolikán keresztül megtestesülő ideális énrel való identifikációra adna lehetőséget. A különböző elbeszélői pozíciókhoz és szereplőkhöz kötődő szövegrészletekben azonban az ikon, mint szimbólum és interpretatív kontextusként szolgáló szent szöveg, eltérő gnoszeológiai és ontológiai státusszal rendelkezik. A narrációban az ikon motívumának megjelenései a profanizálástól és karneváli kifordítástól az „ikonarcúság” állandósult jelzőként való megjelenésén keresztül az eseményeknek – különösen a szektánsok szertartásainak – „megtestesült ikonként” való olvasásáig, azaz mintegy hívőként az ikon terébe való belépésig terjednek. A narráció sajátosságainak következtében a szent szöveg és annak paródiája, illetve démoni kifordítása között elmosódnak a határok. A szent szöveg autoritásának így történő aláásása egyben a szimbolista értelemben vett szimbolikus olvasást és az identitás szimbólumon – és a szimbólumra alapuló mítoszteremtésen és életalkotáson – keresztül történő meghatározását is megkérdőjelezi: a jeltermészetű identitás meghatározásában éppen a jel természete válik problematikussá.

Az ezüst galambban Darjalszkij útját végigkísérik a Narcissus mítoszának kontextusában értelmezhető tükröződés motívumai, melynek során Darjalszkij öndefiníciós kísérleteinek alapparadigmáját a „gyermek a tó tükreben”¹⁶⁹ oly jól ismert mitológé mája szolgáltatja. E motívumok bonyolult „akusztikus-szemantikai komplexumának”¹⁷⁰ értelmezésében talán az egyik legkézenfekvőbb kiindulópont a címben is szereplő ezüst galambnak – a regény cselekményében explicit módon a Galambok szektájához kötődő metaforának – Darjalszkij tudatában való megjelenése¹⁷¹. A motívumhoz kötődő asszociációs sor két, egymással is kapcsolatban lévő, mégis külön tárgyalható irányba vezet: Darjalszkij öndefiníciós kísérleteihez, melyben a jel (szó, szimbólum) problematikus jelensége és a férfi nárcisztikus szerepjátása központi szerepet töltenek be, valamint a pszichológiai nárcizmus, illetve azon belül is elsősorban az anyai tükrözés témaköréhez. Az ezüst galamb nem csak az identitás meghatározását az orosz szimbolizmus diskurzusában lehetővé tévő szimbólum – a Szimbolikus – metaforájaként jelenik meg, alapvetően problematikus téve annak

¹⁶⁹ Szilárd Léna a tükröződés Belij művészetében makacsul visszatérő motívumát az „orosz szimbolizmus Dante-kódja”-ra, a dantei képek használatára vezeti vissza, bár kiemeli, hogy jelen esetben több asszociációs kör bonyolult egymásra rétegződéséről van szó. Szerinte Belij azon koncepciója, hogy a világot makrokozmoszt és mikrokozmoszt összekötő tükrörendszerként fogja fel, Dionüsziosz Areopagitész Dantén átszűrt hatása. Ugyanakkor minderre ráakodik a „gyermek tükörrel” mitológus képe, amely éppúgy aktivizálja az orphikusok Dionüszosz-kultuszát, mint Narcissus, Orpheus, és Eros mítoszait – miközben mindez Nietzsche és Vjacseszlav Ivanov szövegeinek áthallásaival bonyolódik (Силард, *Герметизм и герменевтика* 163-164). A „gyermek a tó tükre fölött” Szilárd Léna értelmezésében Belij művészetében a megértő alkotói tudat képe, a gyermek és a világ elementáris egységét testesíti meg, s így a tükör széttröése, a szétagolódás ezen egység baljóslatú megtörését jelzi (270-273). E motívumot azonban elsősorban a *Pétervár* [Andrej Belij, *Pétervár*, ford. és utószó Makai Imre (Budapest, Európa, 1985)] és a *Keresztrefeszítés* [Andrej Belij, *Keresztrefeszítés*, ford. Makai Imre (Budapest, Magyar Helikon, 1969)] kapcsán értelmezi.

¹⁷⁰ Maria Carlson Belij – többek között – a „Магия слов” (Андрей Белый, „Магия слов,” *Символизм как миропонимание*, 131-141) című tanulmányában a teurgiaról kifejtett nézeteire alapozva arra a következtetésre jut, hogy – legalábbis egyik olvasatában – „Az ezüst galamb teurgikus aktus során jött létre”, azaz az egész regény egy – nem kimondottan nagy – „mágikus hangkészlet”-ből nőtt ki, szinte a szómágia teremő erejére alapozva. A regény kulcsszövege ebben az olvasatban a Schmidt által Darjalszkij számára készített horoszkóp, amely egyébként igen nagy mértékben egybeesik azzal a horoszkóppal, amelyet Belij saját magának készített kabbalisztikus, teozófiai és alkímiai olvasataira támaszkodva (nem véletlenszerű Schmidt könyvtárának részletes ismertetése sem). Carlson értelmezésében a horoszkópban kódolt hangkészletből épülnek fel azok az „akusztikus-szemantikai komplexumok”, amelyek a regény központi szóképeit létrehozzák (68-73).

¹⁷¹ Carlson a következő „komplexumokat” különíti el: 1) голубь–голубиный–голубчик–голубка–голубятня–глубь–глубина–глубокий–голубизна–голубые–пространства; 2) дух–Святой Дух–Духов День–духовный–душа–душевный–воздух–душный–душно–духота–душить; 3) Куд(еяров)–кудель паука (az előző komplexum inverze); 4) мать–Матрена–тьма–муть–мутный (68-73). John Elsworth szintén felhívja a figyelmet a tó tükre szemlélő, s az orientáció képességét szinte elvesztő Darjalszkij tudatában az „ezüst galamb” képének megjelenésére, amely a серебряный голубь–рябь–рябая баба–Матрена akusztikus-szemantikai soron keresztül a szemlélődés és öndefiníciós kísérlet archetipikus momentumát egyértelműen összefüggésbe hozza Matrjonával, illetve Kugyejarov szektájával (*Andrey Bely* 75). A szavak hangalakjára figyelmet felhívó, az olvasást lassító ornamentális szövegfelépítés mindezen összefüggéseket különösen előtérbe helyezi: noha a szöveg ritmusa nem tér el a „normális” prózáétól, mondat szerkesztésében a parallelizmusok és a chiazmus dominál (utóbbi Belij összes többi szövegénél nagyobb mértékben), s mindehhez az inverzió Belij által feltűnően kedvelt eszköze társul. A parallelizmusok bizonyos mértékben ritmusossá teszik a szöveget, s gyakran a hangok ismétlődését is eredményezik (Janecek 93).

természetét, hanem a szinonimájaként megjelenő anyai tükör jelenségének kapcsán az individuum és a nemzet identitásának mitikus narratíván keresztüli definiálhatóságát is aláássa. E két tény logikus következménye, hogy Darjalszkij mitikus narratívák egyvelegéből létrehozott személyes mítoszában alapuló szerepjátszása a regényben hiteltelennek bizonyul. Ugyanakkor – tudattalanul – mégis maga írja élete történetét, s tragikus módon halálának felvállalásával, „szómágia” általi előidézésével válik azonossá önmagával, és egyben a meghaló és feltámadó isten mitikus narratívájának hőisével, azaz a végtelen tükröződés folyamata lezárul. A feltámadás ígérete azonban csak a minimumra redukálva van jelen a regény szövegében: az újjászületés lehetősége az individuum szintjén nem, csak a közösség – Oroszország – számára tételeződik.

Elsuhanó víztükörszilánkok – az ezüst galamb

Az ezüst galamb ornamentális prózájában a címbe szereplő metaforához akusztikusan és szemantikailag a regényben fokozatosan, az ismétlődő jelenetekben – sokszor lírai leírásokban, a szereplők gondolatait átélt beszédben, a tudatregényhez közeli módon leíró részletekben – kibontakozó komplexum tartozik. Ezen elemek részben egymást kölcsönösen megvilágítva és interpretálva egymás szinonimáiként szerepelnek, részben a szóképekben rejlő önellentmondásosságra, a jelölőlánc gyakorlati lezárhatatlanságára irányítják a figyelmet. Maga az ezüst galamb ezen ismétlésre és gondolati párhuzamokra alapuló részletekben a szélfuvallattól felborzolt, hullámzó, csillogó víztükör metaforája – azé a víztüköré, amely eget és tó mélyét összekötő és egyben elválasztó, sőt, a kettő felcserélhetőségét, egybemosódását hangsúlyozottan lehetővé tévő, tükröző felületként jelenik meg. Darjalszkij a regényben újra meg újra e tükörbe néz bele, s amit lát, az saját tudatának a víz felszínén, és lelkének – tudattalanjának – a víz mélyében megjelenő metaforikus képe. A párhuzam kézenfekvőnek látszik a víztükörbe néző és önmagával szerelembe eső Narcissus és Darjalszkij között, különösen azt figyelembe véve, hogy az öndefiníció meditatív momentumai is a vízparthoz, víztükörhöz kötődnek. Narcissus mítoszában mintájára a víztükör – a tükör – a jelek univerzuma, mely azonban felcserélhetőnek látszik a „valósággal”: Darjalszkij egy adott ponton úgy érzi, hogy eddigi élete – kifejezetten pejoratív értelemben – a tükör felszínén, azaz a jelek birodalmában zajlott. A jelek univerzumán „túl” egyrészt egy inverz, ám mélységgel rendelkező világ jelenik meg, másrészt – akárcsak Narcissus érintéstől szétfoszló tükörképe – a felszín instabil, örök mozgásban van: a Darjalszkij tudatában megjelenő ezüst galamb metaforájától elválaszthatatlan a mozgás és a széttöredezettség képze, hiszen a fodrozódó víztükör elsuhanó ezüst galambok sokaságaként

jelenik meg. A jelek törékeny felszíni birodalma alól folyton felsejlik és fel-feltör a mélység világa: a tükörben megjelenő jelek, topográfiájuknak megfelelően, nem csak Darjalszkij tudatáról, hanem tudattalanjáról is információt adnak, azaz a tudattalan historizálásával valódi identitását megfogalmazva lehetővé teszik, hogy szubjektumként létrejöjjön. E folyamatot az ezüst galamb és a hozzá tartozó metaforák olyannak ábrázolják, mint a pszichoanalízis: lezárhatatlannak. A folyamat lezárására tett kísérletek – az ezüst galambok metaforájának „egyértelműsítése”, azaz a személyes és kollektív mítosz találkozásokor a Galambok szektájával történő azonosítása; a tükör azonosítása Matrjona szemének anyai tükrével, annak mitikus és pszichológiai vonatkozásait is figyelembe véve; valamint a jelölőláncot lezáró „végső szó” kimondása egyaránt a jelek birodalmából való kilépéshez és egyúttal az identitás felszámolódásához vezetnek.

Darjalszkijhoz a regény kezdetétől hozzákapcsolódik a tó víztükrének motívuma. Az őt – először – bemutató „Darjalszkij” című fejezetben a falubéli elbeszélő szkaza szinte észrevétlenül megy át a tóparton sétáló Darjalszkij élményeit bemutató átélt beszédbe: a naiv elbeszélő Darjalszkijt hatalmas távolságból, a józan paraszti ész annál kritikusabb és ironikusabb szemszögéből láttató általános bemutatása után ez az első „közeli kép” Darjalszkijról, mely e távolságot hirtelen a minimumra csökkenti, hiszen az elbeszélő szemszöge – és részben a szöveg stilsztikája – szinte egybeesik a szereplőével. Ez válik azzá az alaphelyzetté, amelyben az olvasó belátást nyerhet Darjalszkij tudatába – és tudattalanjának elfojtott tartalmába:

Megint felrázta magát gondolataiból Darjalszkij, ahogy közeledett már a templom felé; ment a tó mellett, visszatükröződött a mély, kék vízben: felrázta magát, aztán megint csak elmerült gondolataiban.

Mikor nincs felhő az égen, kékebb és mintha magasabbra feszített volna a magasságos kék ég; milyen magas, milyen mély; a zöld rét, mintha keretbe foglalná a kristályos, tükörszerű, tiszta vizet, és hogy úszkálnak a szomorú kiskacsák rajta ott is – úsznak egy kicsit, kijönnek a rétre egy kis füvet csipegetni, megbillegtetik a farkukat, aztán megindulnak szépen, rendben a hápogó gácsér után, beszélnek egymás közt érthetetlen kacsanyelven; és a tó fölé hajlik, hajlik, bozontos karjait kinyújtva, egy sok-sokéves odvas nyírfa, s hogy mit látott – el nem mondja. Darjalszky szeretett volna a fa alá borulni és nézni, csak nézni a mélybe az ágakon át, a pók magasan kifeszített ragyogó hálóján át ott fenn – míg a mohó pók, miután megszívta magát a legyek vérével, elterül mozdulatlanul a levegőben, és úgy tűnik, mintha az égben lenne. Hát az ég? Hát sápadt levegője, először sápadt, de ha jobban megnézed, teljesen

fekete levegője?... Megrázkódott Darjalszky, mintha titkos veszedelem fenyegetné onnan, ahogy fenyegette már nem egyszer, mintha titokban szörnyű, az idők kezdetétől az égbe zárt titok hívogatná, és azt mondta magának:

- Ne félj, nem a levegőben vagy – nézd, milyen szomorúan csobog a víz a pallónál.

[...] Ragyogó aranyfényű nap, ragyogó aranyfényű víz: olyan kék, hogyha belenézel, azt se tudod: ég-e, víz-e. Jaj, legény, megszedül a fejed, menj már onnan! (9-11)¹⁷²

Az önreflexió a tó tükréhez kapcsolódó momentumra tehát az az „alaphelyzet”, amelyben az olvasó először találkozik Pjotr Darjalszkijjal. A jelenet mitikus szent helyen, a kozmosz szférái közötti lehetséges átmenet helyén játszódik: a nyírfák a szláv mitológiában gyakori világfa¹⁷³, melynek ágai között a mennyország, a paradicsom, gyökereinél – a tó mélyén – pedig a fenyegető alvilág helyezkedik el. Ez a topográfia jelen esetben megfordul: a fekete ég mintegy a tó fenyegető mélységeként jelenik meg, amelyhez képest megnyugtató biztonságot ad a víz határvonala – amíg a szemlélő rá nem jön, hogy az ég tükröződik benne, és a víz felcserélhető az éggel. Az egyén felépítése a mitikus tudatban a világgal analóg (Eliade, *A*

¹⁷² Itt és az elkövetkezőkben a regényből vett idézeteket Peterdi István fordítására [Andrej Belij, *Az ezüst galamb*, ford. Peterdi István (Budapest, Genius, 1926)] támaszkodva, saját átdolgozásomban közlöm, kizárólag a magyar kiadás megfelelő oldalszámainak zárójeles jelölésével. Ezt elsősorban az indokolja, hogy a magyar fordítás olyan jelentős eltéréseket mutat a regény standard orosz szövegétől – *Az ezüst galamb* orosz kiadásai a következő kiadást veszik alapul: Андрей Белый, *Серебряный голубь: Повесть в семи главах* (Москва, Скорпион, 1910) – amely a közeli olvasásra alapuló elemzést meglehetősen nehezítené. Átdolgozásom nem műfordítói igényrel, hanem elsősorban a szövegűsége és az elemzés szempontjait szem előtt tartva készült. Az átdolgozás során figyelembe vettem John Elsworth hasonló alapelvekből kiinduló angol fordításának [Andrey Bely, *The Silver Dove*, ford. John Elsworth (Evanston, Illinois, Northwestern UP, 2000)] szövegét. Ugyanakkor az eredeti orosz szöveget mindenütt közlöm lábjegyzetben, szintén csak oldalszámokkal, a következő kiadás alapján: Андрей Белый, *Серебряный голубь, Сочинения*, szerk., a bevezetőt és a jegyzeteket írta Н. А. Богомолов (Москва, Лаком-книга, 2001), 158-394.

Опять оторвался от думы Дарьяльский, уже подходя к церкви; он проходил мимо пруда, отраженный в глубокой, синей воде: оторвался и опять ушел в думы.

Когда нет туч, свежо и точно выше подтянуто высокое небо, такое высокое и глубокое; луг обнимает валом этот хрустальный, зеркальный и чистый пруд, и как там плавают грустные утки – поплавают, выйдут на сушу грезцы пощипать, хвостиками повертят, и чинно, чинно пойдут они развальцем за кряхнувшим селезнем, ведут непонятный свой разговор; и висит над прудом, висит, простирая лохматые руки, дуплистая березонька много десятков лет, а что видывала – не скажет. Дарьяльскому захотелось броситься под нее и глядеть, глядеть в глубину, сквозь ветви, сквозь сияющую кудель паука, высоко натянутую там – там, когда жадный паук, насосавшийся мух, неподвижно распластан в воздухе – и кажется, будто он в небе. А небо? А бледный воздух его, сперва бледный, а коли приглядеться, вовсе черный воздух?... Вздрыгнул Дарьяльский, будто тайная погрозила ему там опасность, как грозила она ему не раз, будто тайно его призывала страшная, от века заключенная в небе тайна, и он сказал себе: 'Ей, не бойся, не в воздухе ты – смотри, грустно вода похлопывает у мостков'.

[...] Ясный солнечный день, ясная, солнечная водица: голубая такая; коли заглянуть, не знаешь, вода ли то или небо. Ей, молодец, закружится голова, отойди! (162)

¹⁷³ В. В. Иванов és В. Н. Топоров, „Берёза” (Токарев I/169).

szent 162-168): a víztükör értelmezhető a tudattalan felett elhelyezkedő szemiotikus természetű tudat metaforájaként, amelyben tükröződve a szubjektum feletti elemek – jelen esetben az ég – értelmezhetővé válnak. Darjalszkij rettegése az ég fenyegetésétől a nyelven – és szubjektumon – kívüli káosztól való félelem, amelyhez képest a tó metaforájában megjelenő tudattalan éppoly rettenetes, talán éppoly káoszt magában rejtő mélység. Erre utal az elbeszélő jóindulatú figyelmeztetésében a vízbe szédülés, vízbe fulladás felsejlő motívuma. Ugyanakkor a vízfelszín határfelületként nem csak elválaszt, hanem össze is köt – megteremti a belső és a külső között azt a létfontosságú kapcsolatot, amely nélkül a szubjektum létrejötte szintén lehetetlen – ugyanazt a szerepet tölti be, amelyet Belij elméletében az „élő” szó, azaz a szimbólum¹⁷⁴. A víztükörnek – a tudat, a jel, a szimbólum világának – az instabil, tűnékeny felszíne látszik Darjalszkij számára az egyetlen kapaszkodónak, melyen keresztül saját identitását definiálhatja.

Erre az alaphelyzetre épül rá a jelenet nem sokkal későbbi ismétlődése során az ezüst galamb motívuma egy szinesztézián alapuló komplex képben, amikor Darjalszkij ismét elhalad a tó mellett: „...rezgő hangok sodródtak Darjalszkij nyomában; ezernyi csillogó szilánkra törték a tavat: csillogás-csobbanás, mint megannyi ezüst galamb, suhantak el – a vízben-e, az égben-e – amikor szellő fodrozta a tavat és felsusogott a kálmos” (48)¹⁷⁵. Az előbbi jelenet kétértelműségének – továbbra sem tudni, hogy a leírt jelenség az ég vagy a víz részét képezi-e – fenntartása és fokozása tovább hangsúlyozza a víztükörnek, azaz a jelek

¹⁷⁴ 'Эн'-em az öt körülvevő dolgoktól elszakítva egyáltalán nem létezik; a világ sem létezik tőlem elszakítva; az „эн” és a „világ” csak hangban való egyesítésük folyamatában jönnek létre. [...] a beszédén kívül nincs sem természet, sem világ, sem megismerő szubjektum. A szóban adott az ősi alkotás; a szó összeköti azt a szótlán, láthatatlan világot, amely személyes tudatom tudatalatti mélységében kavarg, azzal a szótlán, értelmetlen világgal, amely az egyéniségemen kívül kavarg. A szó egy új, harmadik világot hoz létre – a hangalakkal rendelkező szimbólumokét, amelynek segítségével megvilágítást nyernek a rajtam kívül eső világ titkai éppúgy, mint a belsőmben zárt világ titkai... (Белый, "Магия слов" 131)

Megjegyzendő, hogy a pszichoanalízis nyelvezetével való egybeesés véletlenszerű: Belij közismerten idegenkedett a freudizmustól, amelynek egyébként ekkoriban Oroszországban is nagy divatja volt, és szinte bizonyossággal elmondható, hogy közvetlenül nem ismerte Freud munkásságát (Эткинд, *Эрос невозможного* 9-11). Vlagyimir Papernij Belij „Магия слов” című tanulmányára (Андрей Белый, "Магия слов," *Символизм как миропонимание*, 131-141) hivatkozva Belij, és általában az orosz szimbolisták poétikájának a személyiség meghatározása szempontjából fontos sajátosságára mutat rá: Belij az „эн”-t szóként, és kizárólag szóként definiálja, azaz a személyiség számára alapvetően jeltermészetű, míg a „valóság” nem más, mint a szemiozisz határain kívül eső „káosz” (Паперный 157). Ennek eredményeként szövegeiben a szerzői hang nem más, mint „beszédmaszkok” halmaza, amelyek egy kollektív én, a szimbolista mítoszalkotás imperszonális metanyelvének részei (158-160). Papernij véleménye szerint Belij, a jeltermészetű személyiség archaikus modelljére támaszkodva, azt szövegeiben „álarcok, maszkok” összességeként kezeli, amelyeket szabadon váltogat egyik szituációból a másikba mozdulva (162).

¹⁷⁵ „...а вслед Дарьяльскому неслись дребезжащие звуки; они разбивали пруд на тысячу блестящих: блестящие-всплески, будто серебряные голуби – в воде ли, в небе ли – пропорхнули, когда ветерок пруд тронул рябью, прошумел аер зеленый (181)”. Az orosz szövegben az „аер” szó az „аир” szó helyett áll (Богомолов, „Комментарии” 406), amely egy mocsári növény, szótári jelentésben a „kálmos” neve. Mindamellett az eredeti szövegben nyilván szerepe van az oroszban csak szóösszetételekben megjelenő „аэр-”, azaz „lég” szóval való összecsengésének.

birodalmának határhelyzetét. A hasonlatban az ezüst galambok egyrészt a fodrozódó víztükör szóképéből a jelek birodalmának széttörését, felaprózódását, a pillanatnyi egység egyetlen apró külső hatásra is végbemenő felbomlását megjelenítő képpé válnak, amit tovább bonyolít a madarak, különösen a galamb hagyományos lélekszimbólumként való megjelenése¹⁷⁶. A felröppenő ezüst galambok másrészt ugyanis Darjalszkij határhelyzetben vergődő tudatának, lelkiállapotának metaforái: a hullámozó víztükör megfelel a tudattalanjából feltörő és egyben a jelen valóságában létező „ragyavert” női arc által keltett nyugtalanságnak, hiszen Matrjona arcának jelzője, a „прябой”, azaz „himlőhelyes” melléknév összezseng a „рябь”, azaz „vízfodor, fodrozás, káprázat” főnévvel (Elsworth, *Andrey Bely* 75). A galambok felröppenésével az identitástudatot definiáló szó, a szimbólum státusza problematizálódik: noha a galambok egy „harmadik világot” hoznak létre, amely a személyes tudattalan és az egyéni kívüli világ összekötésének egyetlen eszköze, anélkül, hogy a kettő közül bármelyik kaotikus mélységhez is hozzátartozna, a víz fodrozódásával maga a tudat metaforájaként felfogható tükröző felület szűnik meg létezni, miközben paradox módon Darjalszkij tudatában létrejön a lelkiállapotát tautologikusan, önmagával azonosan meghatározó jel.

A jelenet szóképeinek további kifejtését és egyben megfordítását a tóban tükröződő – és ugyanakkor egy másik határhelyzetben, álom és valóság keveredéseként megjelenő – Gugolevo ábrázolása adja (245-246; 167-168)¹⁷⁷. A víztükör jelenti Darjalszkij számára azt az – immár pejoratív értelemben vett – felszínt, amelyen eddigi élete zajlott, a szavak, jelek birodalmát, mely esztétikai tökéletessége ellenére is hangsúlyozottan irreális:

...de az – a víz felszíne; akkor miért mutatta meg nekem az a felszín a mélyét, ahogy az éveim is, melyek a felszínen múltak el – ahogy az éveim sem itt múltak el, hanem ott, a tükörképben... Hallgasd a hullámok csobogását, nézd a fényesen hullámozó tükörképet, mely szebb, mint maga az élet: hívnak a hullámok – oda hívnak... (168)¹⁷⁸

Mivel a tükörkép Gugolevót mutatja, az ódon udvarház válik „Tükörország” – eddigi élete és valószínűleg szimbolista költészete légvárának – metaforájává, melyet Darjalszkij elhagyni készül. Pszichológiai értelemben a felszín, a jelek birodalma itt már az elfojtás eszközévé válik, amely nem engedi a mélyből a felszínre törni a felszínt megzavaró hullámokat:

¹⁷⁶ С. С. Аверинцев, „Дух святой” (Токарев I/412-413).

¹⁷⁷ Itt és a továbbiakban a regényre tett tartalmi utalások esetében a zárójeles oldalszámok közül az első az orosz, a második a magyar kiadásra vonatkozik.

¹⁷⁸ ...но то – вод поверхность; так почему же поверхность эта мне показала свою глубину, как и годы мои, что протекали на поверхности, - так и годы мои не здесь протекали, а там, в зеркальном отражении... Слушай струи лепет, гляди в светло зыблемое отражение, более прекрасное еще, чем жизнь: зовут струи – туда зовут... (245).

Darjalszkij csak „bepillantást nyerhetett” a mélybe, a tudattalan, a vágyak hívogató birodalmába, életét azonban a tudat meseországában – Katya gyermeki világában – élte. Darjalszkij lelkének metaforája ismét csak madár, mégpedig a tóban tükröződő Gugolevo tornyáról hirtelen felröppenő – azaz a mélybe zuhanó – ércmadár. A metafora kifejtésében a madár sas által elragadott gyermekké válik, akit égre néző anyja hiába vár vissza – azaz a tükröződés törvényei szerint eltűnik a mélységben. A tükörbe néző Darjalszkij alakja itt jelenik meg először gyermekként – ez az a kép, amely majd Matrjonával való kapcsolatának egyik domináns eleme lesz, hiszen az asszony kezdetől fogva a férfi lelkét hatalmába kerítő ragadozó madárként és a gyermekkortól elválaszthatatlan nőalakként – azaz anyafiguraként –, a későbbiekben tárgyalandó nyilvánvalóan ambivalens misztikus, mitikus vonásokkal felruházva jelenik meg:

Ragyavert parasztasszony, szemöldöktelen szemmel, héja: a lelke mélyéből nem gyengéd virágként támadt fel, és nem is ábrándként, vagy hajnalfényként, vagy mézillatú pázsitként, hanem sötét felhőként, viharoként, tigrisként, vérfarkasként hatolt lelkébe egy szemvillanás alatt és hívta; s gyengéd ajkának halovány mosolya részeg, zavaros, édes, könnyed szomorúságot keltett, és nevetést, és szégyentelenséget: úgy, ahogy az ezeréves múlt mélységei feltáruznak egy pillanatra s felidéznek annak emlékét, ami az életben soha nem történt meg, életre hívnak egy ismeretlen, az álmokból rettentően ismerős ábrázatot; és az az ábrázat egy sosemvolt és mégis volt gyermekkor képeként támad fel; hát ilyen ábrázatod van neked, te ragyavert asszony!

Így gondolkodott Darjalszkij... (13-14)¹⁷⁹

A Darjalszkij lelkét mélybe zuhanó madárként megjelenítő allegorikus kép megelőlegezi a férfi sorsát: a tükörkép, azaz a jelek tünékeny felszínének világából, menyasszonyát elhagyva a szektánsokhoz menekül – csupán az nem derül ki, hogy ez a tudattalanba zuhanást, vagy a külvilágba való beleolvadást jelenti-e. Egyébként a képek sejtetik, hogy ez mindegy is: a jelek

¹⁷⁹ Рябая баба, ястреб, с очами безбровыми, не нежным со дна души она восходила цветком, и не вовсе грезой, или зорькой, или медвяной муравкой, а тучей, бурей, тигрой, оборотнем вмиг вошла в его душу и звала; и будила нежных уст ее усмешка пьяную, смутную, сладкую, легкую грусть, и смех, и бесстыдство: так жерло тысячелетнего прошлого, на миг разъятое, воскрешает воспоминанье о том, чего не было в жизни твоей никогда, будит неведомый, до ужаса знакомый во сне лик; и лик восходит образом небывалого и все же бывшего детства; так вот у тебя такой лик, рябая баба!

Так думал Дарьяльский... (164)

Az orosz szövegben megjelenő „образ” és „лик” szavaknak nagyon erős képteológiai konnotációjuk van: előbbi egyik alapjelentése „ikon”, utóbbi pedig, mint John Elsworth is rámutat, „hagyományosan az ikonon megjelenített arc megnevezésére használt szó”. Szintén ő emelik ki, hogy a végső, abszolút szimbolikus kép megnevezésére Belij elméleti szövegeiben mindig a „Лик” szó szerepel (*Andrey Bely* 70).

birodalmából való kilépés mindenképpen a káosz eluralkodását, az identitás pusztulását jelenti, amely ismét csak a vízbefulladás metaforikus képében jelentkezik. Ugyanakkor szintén a víz fodrozódásával, és a mesés tükörkép eltűnésével együtt látomásszerűen, immár nem a tükörkép részeként, de mégis abból kiemelkedve, a vízi szellem szláv mitológiai alakja is megjelenik:

Íme itt van ő [Darjalszkij] is: Gugolevo mered rá a vízből, – de mondjátok, hát valóban Gugolevo az? Könnyű hullám fodroz a víz színén, és már nincs is ott semmi: csak fehér buborékok, mintha valaki üveggyöngyöket szórt volna szét a vízen, meg a sás vénasszonyos susogása, meg még talán valaki más: íme, karja – hatalmasan kinyújtott, öregemberes – kiemelkedik a vízből. (169)¹⁸⁰

Mivel Darjalszkij a víztükör mellett áll, a szellem képe felfogható identitásának egy másik, szintén a regény cselekményét előrevetítő és a gyermek metaforájához inverz módon viszonyuló képeként – vagy az identitását elnyeléssel fenyegető öregember, Kugyejarov előképének, aki egyben Darjalszkij egyik árnyéka is a regényben. A vízi szellem mitológiai alakjának a regény cselekménye és motívumrendszere szempontjából több releváns eleme is van: alvilági, gonosz szellem, akinek alakjában sokszor emberi és állati motívumok keverednek (Darjalszkij számtalanszor farkasként jelenik meg, Kugyejarovnak disznóarca van) vagy éppen csak hosszú szakállú rút vénember (Kugyejarov arca feltűnően csúnya, ő maga beteges öregember, s babráló kézmozdulatai hangsúlyozzák szakállát). A vízi szellemek a női vízi szellemek közül választanak maguknak feleséget, akiknek alakjához a ruszalkákhoz, azaz vízitündérekhez, sellőkhöz hasonló asszociációk kapcsolódnak a szláv mitológiában: a veszélyes, bajt hozó – általában vízbefulladt – holtak, a vámpírok, a csábítás és a vízbe fojtás motívumai társulnak hozzájuk¹⁸¹. Matrjona mind Kugyejarov, mind Darjalszkij tekintetében ilyen ruszalka-szerű lény, akinek szemeiben hívogató és ugyanakkor elnyeléssel fenyegető óceán rejlik¹⁸². Darjalszkij első találkozásukkor – amely Pünkösöd vasárnapján, a népi babonavilágban a ruszalkákkal kapcsolatos szertartások hetét bezáró napon esik meg – úgy érzi, hogy „könnyedén megrándult [Matrjona] nevető piros szája, mintha a lelkét inná vele

¹⁸⁰ Вот и он: Гуголево уставилось на него из воды, - ну скажите: разве то Гуголево? легкая по воде пробежала рябь, и там уже нет ничего: только белые пузырьки, будто кто-то по воде прощелся стеклярусом, да старушечей шепот осоки, да, пожалуй, еще кто-то: вон тянется из воды его рука, могуче простертая, старческая. (246)

¹⁸¹ Vö. В. В. Иванов és В. Н. Топоров, „Водяной” (Токарев I/240-241), В. В. Иванов, „Русалки” (Токарев II/390), „Упырь” (Токарев II/549).

¹⁸² Топоров kiemeli Matrjona szemének „ kozmikus kékségét”, amely utalás a sötétkék égre, illetve az óceán kékjére. Топоров véleménye szerint a regényben mindkettő a halál közegeként jelenik meg (Топоров, „О 'блоковском' слове” 267).

kényére-kedvére” (13)¹⁸³, azaz az asszony vámpírként jelenik meg, aki vér helyett lelkekkel táplálkozik. E konnotációkat erősíti a Galambok szektájához tartozó másik csábító nőalak, Galambdúc Annuska, aki szintén a vámpírral és a ruszalkával kerül összefüggésbe a metaforák szintjén: hol „hangtalanul repült a folyosón sápadtan – tiszta fehérben – Galambdúc Annuska, repült sápadt fehér vértelen denevérként” (84)¹⁸⁴, hol „a fekete tisztaszobákban a hideg, terméketlen tükörfelszínen szállt tova, majd elmerült az előszobában” (87)¹⁸⁵. Mindkettőjük alakjában a galamb madármotívuma – mely a szektához való tartozásukból kifolyólag mindkettőjükkel asszociálódik, s melyet Annuska ráadásul még ragadványnevében is hord –, valamint az alvilági repülő lények és a vízi világ baljóslatú nőalakjainak motívumai kontaminálódnak. Ugyanakkor mindketten szerető-, nővér- és anyafigurák is, s így a motívumok szintjén a víztükörhöz kapcsolódó alakjuk egyúttal az anyai tükrözés jelenségét is megidézi, Matrjona esetében prominens ödipális felhangokkal: szemei óceánjának hívogató mélysége az anyával való egyesülésre, az óceánban való önkéntes elmerülésre, a tudat – és a jelek – birodalmából a tudattalan a nyelven kívül eső tartományába szállásra és – végső soron – öngyilkosságra csábít. Ezért lehet a vízi szellem Darjalszkij identitásának a tükör felszíne alól megjelenő megfelelője, amely már nem kép, hanem minden természetfelettsége ellenére is a regény mitikus „realitásának” része. Gugolevo elhagyása ennek az identitásnak a felvállalása, és egyben a tükörkép – a jelek birodalmának – elutasítása: az allegória akkor teljesedik ki, amikor Darjalszkij valóban elmegy Gugolevóból, s a tölgyek sűrűjében eltűnő udvarház kifejtett metaforájaként a tengerben elsüllyedő hajó képe jelenik meg előtte (253; 181-182).

Az ezüst galamb metaforájával asszociálódó motívumok tehát – legalább – két, egymással is elválaszthatatlanul összefonódó és legfeljebb feltételesen elválasztható irányvonalat jelölnek ki az elemzés számára. Az első Darjalszkij tudatos viszonyának vizsgálata a Szimbolikushoz, azaz az ezüst galamb, mint a jel, szimbólum metaforájának követése a szó és az identitás kapcsolatának viszonylatában, illetve a tükörbe néző Narcissus motívumának követése a szerepjátszás jelenségében. A második a Szimbolikusból való látszólagos kilépés lehetősége a Matrjona kiterjedt mitikus dimenzióval rendelkező alakjához kapcsolódó anyai tükrözés jelenségében, amely az ezüst galamb hasonlatával jelölt fodrozódó víztükör és Matrjona arcának, szemének akusztikus-szemantikai kapcsolatára épülő motívumrendszer követése.

¹⁸³ „...легко дрогнули красные ее, усмехнувшиеся губы, испивая будто душу его вольготно” (163).

¹⁸⁴ „...неслышно летала по коридору бледная – вся в белом – Аннушка-Голубятня, бледно-белым летала бескровным нетопырем” (200).

¹⁸⁵ „...скользнула она по поверхности зеркала – холодной, бесплодной – и утонула в прихожей” (202).

Pjotr Darjalszkij számára – aki költészete nélkül leginkább a középkori moralitások Akárkijéhez hasonlít – a szó identitása meghatározásának tudatosan használt eszköze. A szóhoz való viszonyában a regényben három szakasz különíthető el: a Galambokhoz való csatlakozása előtt, a szektához tartozása idején, és kitörési kísérletének rövid, tragikus periódusában drámai változások állnak be e viszonyban. A Galambokhoz való csatlakozása előtt költészetén keresztül definiálja önmagát, miközben „szómágiával” tartja kordában tudattalanját, s az így létrejött szöveg – a fikció határait túllépve – „igazságaként” azzá a mítosszá válik, amely életalkotásának, a saját maga számára írt szerepnek és – áttételesen, Darjalszkij alakjának mitikussá nőtt dimenziói következtében – az orosz nemzeti identitásnak az alapját is képezi. A szó és a belőle kinövő mítosz tehát az egyén szintjén az elfojtás szükséges eszköze, amellyel létrehozza tudatának védősáncait a külső és belső káosz támadásai ellen, egy olyan koherens narratívát formál, mely kohéziós erőként működik énképe kialakításában. A közösség szintjén e mítosz az identifikációt lehetővé tévő ideális énkép meghatározója. A különböző kultúrák romjaiból ily módon létrejött építmény leginkább a szecesszió művészetének paródiája: Darjalszkij szövegeit a saját szó hiánya jellemzi, amely szavait „szenvelgessé”, mítoszteremtését és életalkotását hiteltelen „ripacskodássá” teszi, az őt a nép megváltójaként feltüntető mítoszának pedig ironikus felhangot kölcsönöz az a tény, hogy éppen e mítosz távolítja őt el az emberektől. A Galambokhoz való csatlakozása idején, amikor a személyes és a kollektív mítosz találkozik és valóban „ráosztják a megváltó szerepét”, a „szómágiát” a hallgatás apoteózisa és a misztérium előtérbe kerülése váltja fel. Darjalszkij a Galambok diskurzusával elválaszthatatlanul összefolyó belső beszédében immár nem csupán saját szava tűnik „üresnek”, hanem a par excellence üres szó – és az írás – a haldokló Nyugat kultúrájának metaforájává válik, szemben a Kelet mitikus, elementáris, nyelven kívüli őseréjével. A mitikus, megváltó szerepű Oroszország nemzeti identitásának alapjává a jelentésteli hallgatás válik, szemben a Nyugat üres szavával. A kettő találkozásából kellene megszületnie annak az „élő” szónak, amely az „első megnevezés” mágikus erejével új világot hozhat létre – a szó e mítoszban szimbólumként, Tűzmadárként feltámadva egy elveszett aranykort hoz vissza. A harmadik szakaszt a Galambok szektájának lelepleződése és a „színről színre látás”, Darjalszkij kiábrándulása jelzik: hirtelen nem csak Kugyejarov és Matrjona kerülnek új megvilágításba, de a szertartások láthatatlan szereplője, sőt, a Lihov utcáján járó ördög is materiális valójában láthatóvá válik Darjalszkij számára. Ezek a látomások egy olyan „új világot” jelenítenek meg

¹⁸⁶ A kifejezést Geroje Nivat-tól kölcsönöztem (Нива, „Русский символизм” 94).

előtte, amely – a regényben először – saját szó alkotására indítja, aminek eredményeképpen ismét a szón keresztül, íróként definiálja önmagát. Utolsó és legmarkánsabb autentikus megnyilvánulása azonban halálának öntudatlan – és jellemző módon az írás metaforáján keresztül történő – felvállalása, s ez az önzonosság pillanatában egyben a tudat és az identitás felszámolásához is vezet.

A Galambokhoz való csatlakozása előtt Pjotr Darjalszkij elsősorban költőként jelenik meg. Az a tény, hogy két különböző elbeszélő két különböző fejezetben is nekilát az ifjú költő bemutatásának, már önmagában is jelzi a feladat problematikuságát. Darjalszkij költészetének első bemutatása a falubeli naiv elbeszélő tollából kerül ki, a második pedig csak jóval később, a Gugolevóban zajló fejezet költészetet értő – s nem minden kritika nélkül szemlélő – narrátorának sokszor mégis lírai hangvételű leírása. Költészet és identitás direkt kapcsolatát már ez utóbbi fejezet címe is jelzi: „Kicsoda hát Darjalszkij?” (142)¹⁸⁷ A két bemutatás egymást korrigáló, kiegészítő és értelmező nézőpontok ütköztetéseként fogható fel: a naiv elbeszélő által Darjalszkij verseiről adott leírás, mely a meztelen görög istennők erkölcsi feletti eszmefuttatásban csúcsosodik ki (161; 8-9), például kitűnően demonstrálja a gugolevói narrátor azon állítását, mely szerint a saját mítoszában a nép „jövendőjeként” (231; 144) szereplő Darjalszkij szavai ironikus módon teljesen érthetetlenek mások – és leginkább a nép – számára (230; 141). Darjalszkij, a költő, szava csak interpretált formában jelenik meg a regényben: az egyik bemutatás gyakorlatilag a paródiáját adja, a másik minden szimpátiája ellenére sem mentes jó adag iróniától. A két leírás leghatározottabb közös pontja az a tény, hogy Darjalszkij szóból épített univerzuma – a víztükörben saját arcát néző Narcissuséhoz hasonlóan – egyszemélyes világ, mely meg nem értésre és magányra ítéli.

A gugolevói narrátor olvasatának főbb pontjai arra épülnek, hogy Darjalszkij tulajdonképpen jelentéktelen figura, aki csupán – költészetére épülő – szerepjátszásával hívja fel magára a figyelmet, identitása nem más, mint egy eléggé inkongruens maszk. Darjalszkijt a szeme villogásán – hagyományosan a „lélek tükrén” – kívül semmi nem különbözteti meg „bármelyik arra járó helyre legénytől” (142)¹⁸⁸. Igazi identitása tehát a szemében felsejlő tudattalanjában rejlik, amelyet azonban létét fenyegető ellenségként minden erejével, elsősorban szavaival igyekszik elfojtani:

Ó, azok az énekek, ó, azok a táncok! Elfátyolozzátok-e lelke mélységeit, vagy még inkább lemeztelenítitek? Bizonyos, hogy kénköves e mélység, mely gonosz sáskahadat bocsát ki magából, hogy a fullánkjuk átdöfje a szívet s az aztán vérben

¹⁸⁷ „Кто же Дарьяльский?” (230)

¹⁸⁸ „любой прохожий молодец” (230).

fürödjön: saját sötét mélységeivel úgy harcolt Darjalszkij, mint annak idején Heracles a hidrával, harcolt, beszédét mágiával és az összegyűjtött szavak mézével fűszerezve, amit nem értettek az emberek [...]

Vad szépséggel zengtek a versei; érthetetlen varázsigéivel bűvölték meg a sötétséget vihar, harc, elragadtatás hevében. És ahogy leigázta a vihart, a harcot, az elragadtatást – erőszakosan verte le őket hetykeségével – s aztán tovább: a hazug, de szükségszerűen színlelt hetykeséget bizantinizmussal és mosusz illatával győzte le: de – ó, jaj – gőzölgő vér szaga szállt a mosusz illata felett. (141-145)¹⁸⁹

E lírai leírás az Apokalipszis metaforarendszerére (Jel 9,1-11, közli Богомолов, „Комментарии” 408) és a pokol hagyományos attribútumaira támaszkodva írja le Darjalszkij tudattalanját: nem véletlen, hogy a mélybe szállás leírása a későbbiekben a pokoljárás (és a beavatás) metaforarendszerére épül a regényben. Az elfojtás eszközeként megjelenő verseket – a tudat, a jelek birodalmát – az elbeszélő analitikushoz illő gyanakvással olvassa: e nyelv alaptermészete, hogy éppen azt fedi fel, aminek elrejtésére a beszélő szándéka szerint létrejön. Így paradox módon a Darjalszkij tudattalanját elfojtó szó mégis csak e tudattalan jelévé válik, melynek éppen inkongruens jellege tükrözi lelkivilágának kaotikus, önmagával meghasonlott állapotát. A mágikus erejű szóáradat egyúttal a Darjalszkij által folyamatosan játszott szerepet is definiálja: mindkettő különböző kultúrák hagyatékának eklektikus gyűjteményére épül, mely összességében az elbeszélő olvasatában kevésbé autentikus szöveget és szerepet, identitásnarratívát eredményez. Darjalszkij verseinek leírásában csak az utalások szintjén van jelen az antik Görögország, Bizánc és az ortodox Oroszország hagyománya. Ezek azok a főbb elemek, amelyekből Darjalszkij „életével megalkotott” „fölöttébb különös igazsága” (230; 141)¹⁹⁰, azaz identitásának személyes mítosza és életalkotása éppúgy felépülnek, mint Darjalszkij időközben mitikus méreteket öltő, és az egész Oroszországot védő, különböző kultúrák romjaiból felépülő metaforikus sáncként megjelenő alakja (232;144-145). Mítoszának és szerepének célja az antik Görögország harmonikus, idilli – és idealizált – eszményképének feltámasztása, a szó teurgikus erejével egy új aranykor és egy új

¹⁸⁹ Ах, эти песни, и – ах! – эти пляски! Занавешиваете ли вы или вы обнажаете еще больше бездны его души? Верно, серные это бездны, выпускающие злую саранчу, чтоб пронзилось сердце саранчиным жалом и потом чтоб оно кровью облилось: он с темными своими боролся недрами, как некогда с гидрой Геракл, уснащая речь магией и медом собранный слов, чего не понимали люди [...]

Дикой красой звучали его стихи, тьму непонятным заклинаящие заклятьем в напоре бурь, битв, восторгов. И, сковывая эти бури, битвы, восторги, - он насильно обламывал их ухарством – и далее: побеждал ложное, но неизбежно отламываемое ухарство византийством и запахом мускуса: но – о, о: запах крови дымился над запахом мускуса. (230-32)

¹⁹⁰ „жизнью своею сложил правду; она была высоко нелепа” (230).

embereszmény létrehozása. Darjalszkij identitásának minden aspektusa elsősorban szó, szöveg, műalkotás. „Különös igazsága”-val kapcsolatban az orosz „сложить” (230) ige szerepel, mely – többek között – „ír, szerez, komponál” jelentésben is használatos, s főnévi alakja például a „стихосложение”, azaz „verselés, versszerzés” szóösszetételben szerepel. A Darjalszkij testét és egyben az orosz nemzeti identitást is megtestesítő erődítmény képe pedig szecessziós mintára – illetve a szimbolista irodalom reminiscenciákra épülő technikájának (Салма 34-37) kifejtett metaforájaként – képzőművészeti alkotások romjaiból épül fel: bizánci mozaikcserepekből és az orosz porban heverő antik szobortöredékekből. A Darjalszkij identitását meghatározó metaforikus szövegek összességében a szimbolista összművészet – némileg parodisztikus – képét is kirajzolják: zene, tánc, vers, mozaik és szobrászat, építészet egyaránt helyet kapnak benne, miközben az építményt összetartó habarcs a vér, Krisztus megváltó áldozatának misztériuma. A szecesszióra jellemző módon a korábbi kultúrák harmonikus, egységes világszemléletét megtestesítő elemek töredékesen, stilizáltan, új kontextusban, s talán pusztán dekoratív jelleggel jelennek meg¹⁹¹: a bizánci esztétikában Isten jelenlétének helyeként szereplő mozaikokból csak csillogó cserepek, a szimbolizmus emberideálját megtestesítő antik szobrokból csupán porban heverő torzók maradnak.

Éppilyen inkongruens egyveleg Darjalszkij szerepe is, amelynek szövege – azaz Darjalszkij szavai – alkotják legproblematicusabb aspektusát:

Csak hogy a szaván kezdjük: Darjalszkij szavai az emberek fülében a lehető legszükségtelebb ripacskodásként, szenvelgésként csengtek, s ami a legfőbb, egyáltalán nem ügyes ripacskodásként; különösen a nevetése hozta ki őket a sodrúkból – még annál is jobban, mint az, hogy megjátszotta az *együgyűt*, mert az *együgyűség* jól megfér benne valami józan ésszel fel nem fogható egyszerűséggel, süketséggel és vaksággal a világon mindennel szemben; már annak a gondolatától is megborzongott Darjalszkij, hogy odafigyeljen a róla alkotott véleményekre, ugyanúgy, ahogy mások az ő viselkedésétől borzongtak meg. Így esett, hogy magának ripacskodott, és csakis magának: ugyan ki másnak is ripacskodhatott volna Darjalszkij? (143)¹⁹²

¹⁹¹ В. Сёке Каталин, "Элементы стиля модерн в эстетике Андрея Белого," *Андрей Белый – Жизнь – Миропонимание – Поэтика, Литературное обозрение* 252 (1995\4-5): 196-200.

¹⁹² Начнем со слов: слова Дарьяльского в людских отдавались ушах что ни на есть ненужным ломаньем, рисовкой, а главное, ломаньем вовсе не умным, и особенно выводил из себя смешок моего героя – еще более чем выламыванье из себя *простак*, потому что *простак* в нем уживался с уму непостижимой простотою, глухотою и слепотою к что ни на есть всему; от всякого желания прислушаться к составленному о себе мненью Дарьяльского передергивало, как передергивало других его поведение. Выходило – он ломался для себя, и только для себя: для кого же иного мог Дарьяльский ломаться? (231)

Darjalszkij szerepjátszása a szimbolizmus „mágikus”, allúziókra épülő „metanyelvének” (Салма 36) az életalkotás során a fikció határain túllépő sikertelen, hiteltelen és parodisztikus változataként jelenik meg. Élete egyszemélyes színház, melyben igazi Narcissusként ő a színész s a közönség is egyben: látszólag valóban csupán a tükörfelszínen, a jelek az életnél szebb, sőt, az élet helyét átvevő birodalmában létezik. Identitását keresvén már megírt szövegekből hoz létre egy kompilációt, melyben saját szava nem, csak az összeillesztések fedezhetők fel. Mielőtt azonban az olvasó teljesen azonosulna az elbeszélő ironikus megközelítésének hangnemével, rá kell jönnie, hogy ezen leírások éppolyan jól jellemzik *Az ezüst galamb* elbeszélői szövegét is: annak vezérmotívumai a fentebb említett kultúrkörökből származnak, s maszkokat váltogató elbeszélője, az olvasó véleményével mit sem törődve, időnként éppúgy megjátssza az együgyűt, mint Darjalszkij, s még az sem zavarja, hogy lírai kitörései leleplezik ügyetlen ripacskodását. Darjalszkij – közvetlenül szinte soha meg nem jelenő – szava lehet paródia tárgya, vádolhatja ürességgel és érthetlenséggel az elbeszélő vagy ő maga, mégis ez az a szó, amelyet a Belij által képviselt szimbolizmus alapdiskurzusaként, a szubjektum létrejöttének egyetlen garanciájaként ismer el.

A Galambokhoz való csatlakozás után a szó mítoszát látszólag a hallgatás esztétikája váltja fel Darjalszkij identitásnarratívájában, mely azonban motívumrendszere alapján korábbi személyes mítoszának, a szó teurgikus erejével felidézett aranykor-mítosz egy változatának bizonyul. Nyugat és Kelet – azaz Nyugat és Oroszország – antitézise Pjotr Darjalszkij átélt beszédben megjelenő, a Galambok diskurzusának nyilvánvaló hatásait mutató gondolataiban a szó (elsősorban az írott szó, a könyv) és a hallgatás bináris oppozíciójaként jelenik meg (322-323; 305-306). A Nyugat a kiüresedett, jelentés nélküli, hazug szemiotika világa: a jelek univerzuma, amelynek metaforái az álom, a kimondott szó látszatvilága, a farkasember¹⁹³, a felhalmozott, de a lelket nem boldogító aranykincs, a sárba hulló, szomjat nem oltó aranylő bor cseppjei. E szó megtestesítője a regényben Pavel Pavlovics Todgrabe-Graaben: a szóhoz való viszonyának egyik kulcsát alakjának Darjalszkij szemszögéből történő, bibliai nyelvezetű leírása adja. Pavel Pavlovics „öregúr a nyugat képmására és hasonlatosságára” (309), ami az embert saját „képmására és hasonlatosságára”¹⁹⁴ szóval teremtő Isten szavainak parodisztikus megismétlése. Pavel Pavlovics valóban a „megtestesült Ige”: a beszéd embere, akinek nyugati rációra épülő logikai fejtegetései ellenállhatatlan hatalommal bírnak. A szó az

¹⁹³ Az orosz szövegben a nehezen lefordítható „оборотень” (223) szó szerepel, amellyel valójában a „farkasember” rész-egész viszonyban van: mitikus alakváltoztatásra képes lényt jelöl, melynek egyik alakja emberi, a másik általában állati vagy ritkábban növényi. Többek között az alakváltoztatás képességének az ördöghöz kapcsolódó motívuma folytán a szláv hagyományban alapvetően démonikus jelenség. Vö. C. Ю. Неклюдов, „Оборотничество” (Токарев II/254-235).

¹⁹⁴ „...старик в образе и подобии запада” (325). Vö. „сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему” (Быт 1,26), azaz „Alkossunk embert a saját képmásunkra, hozzánk hasonlóvá” (1Móz 1,26).

ő monopóliuma, félbeszakítani, ellene érvelni lehetetlen, a társalgás számára egyszemélyes műalkotás, „vászon, melyen Pavel Pavlovics saját témáit hímzi ki” (293)¹⁹⁵. Az e szó által megtestesített nyugati rációhoz – az orosz irodalomban hosszú hagyományra visszatekintve (Хайнади, *Культура* 161-174) – a démoniség elemei¹⁹⁶ kapcsolódnak: Todgrabe-Graaben bárónak nem csak a neve sugall halált és sötétséget¹⁹⁷, hanem hangja is a „mocsári madár” (309)¹⁹⁸ kiáltását idézi, azaz összefügg a regényben következetesen elnyeléssel, az identitás felszámolásával fenyegető víz és mélység motívumrendszerével. Pavel Pavlovics a regényben fokozatosan Darjalszkijt a Galamboktól visszacsábító „ördögi” kísértés alakját ölti magára, hiszen párbeszédük során nyugati racionalizmusához társuló német neve és ruhája, valamint tüsszögése utalások Sztavrogin „náthás [...] kis ördögfi”-jére (Dosztojevszkij, *Ördögök* I/326) és Ivan Karamazov ördögére, aki meghűlt világűrbeli utazása közben (Dosztojevszkij, *A Karamazov testvérek* III/104-105). Hozzájuk hasonlóan ő is a főszereplő hasonmásává válik, akit az meghasonlása idején hiába próbál elüldözni magától: „Távozz tőlem, Sátán, én keletre megyek” (341)¹⁹⁹.

Ezzel ellentétben Darjalszkij tudatában Oroszországhoz a ki nem mondott szóban rejlő ima, a hallgatás pátosza kapcsolódik. Oroszország, az orosz nemzeti identitás olyan nyelven kívüli realitásként jelenik meg, amely a Nyugat üres szavával szemben mégis jelentésteli, azaz látszólag a Szimbolikuson kívül helyezkedik el. A szó, mint hallgatás paradoxonának – melyet azonban az ima metaforája az ortodox vallás kontextusában tesz értelmezhetővé – látszólagos feloldása Kugyejarovhoz alakjához köthető. A Galambok szektájának vezetője ugyanis, ha mély érzelmekről, lelki dolgokról akar beszélni, elkezd dadogni, s képtelen kifejezni gondolatait (190; 64). Fel is adja kísérletét, ám amikor elhallgat, „Az arca lassan kiemelkedett a ködmönből, valahogy teljesen más lett: olyan fehér, ragyogó lett: nem sápadt, nem is piros – fehér lett az asztalos” (65)²⁰⁰. A jelenség az orosz kultúrszemiotikától elválaszthatatlan ikonfestészet és a hészükhiaszták hagyományainak összefüggéseiben interpretálható: a csend – illetve Isten nevének folyamatos ismétlése – eljuttathatja az aszkétát arra a szintre, amelyen képes meglátni a teremtetlen fényt (Hajnády, *Sophia* 221; Lepahin 48-58). Az ikonokon ezt az állapotot a szent arcán megjelenő fehér vonalkák – azaz az arc fehérré, fényt sugárzóvá válása – jelzi (Florenszkij 14-15). A szerzetes ezáltal képes „élő

¹⁹⁵ „разговор [...] становился канвой, по которой Павел Павлович вышивал свои темы” (315).

¹⁹⁶ Szőke Katalin Pavel Pavlovicsot egyértelműen az orosz demonológia kontextusába helyezi, amelyben az ördög gyakran külföldiként (elsősorban német ruhában) jelenik meg (Сёке, „Элементы 'демонизма'” 94). Vö. Szilárd Léna, „Dosztojevszkij. Az *Ördögök* és az analitikai pszichológia,” 21-22.

¹⁹⁷ A család nevében a „halál”, „varjú” és „sír” szavak német megfelelői vannak jelen (Пискунов, „Сквозь огонь диссонанса” 21).

¹⁹⁸ „голос бритого барины такой же плаксивый, как птицы болотной крик” (325).

¹⁹⁹ „Отыди от меня, Сатана: я иду на восток” (344).

²⁰⁰ „Тихо лицо его выползло из зипуна, вовсе какое-то стало оно иное: так себе, белым оно, всетлым стало: не бледным, не красным – стал столяр белым” (190).

ikonná” válni (Lepahin 48-58), s mivel az ikon néma tanítás, szó, szent szöveg (Lepahin 109-116), a szó, mint hallgatás paradoxona ezen a ponton megvalósulhat. Oroszország ily módon meghatározott – misztikus – identitása tehát koránt sem a Szimbolikus vagy éppen a szemiotikus határain kívül helyezkedik el, csupán egy olyan jel, az ikon kontextusában értelmeződik, amely a képteológia hagyományai szerint eltér a többi jeltől. Hiszen az ikon a „jelenlét” helye, nem bontható jelölőre és jelöltre, illetve a kettő antinomikus és felbonthatatlan egysége testesül meg benne (Lepahin 21-33) – akárcsak a Belij által körvonalazott szimbólum-fogalomban²⁰¹. Mivel a képteológiában Krisztus – és rajta keresztül Isten – ábrázolhatóságának egyik legfontosabb alapját éppen a fentebb Pavel Pavloviccsal kapcsolatban parodisztikus formában megjelenő bibliai vers jelenti (Lepahin 11), a két alak antinómiája a nyugati kép és a keleti ikon ellentétpárjában teljesedik ki: a lét nem a ráció és a szó, hanem a megtestesült Ige – az ikon – birodalmába tartozik. Az orosz identitás ezen megfogalmazása az identitás narratívájának tekintetében nyilvánvalóan a szlavofil gondolatmenetet folytatja a Szimbolikus és az identitás viszonyának kifejtésekor.

Darjalszkij áradó költészetét a galambokhoz való tartozás idején a minimumra redukált öndefiníciós kísérlet, illetve a hallgatás váltja fel, miközben – mint az fentebb kiderült – tudatosan esztétizálja a hallgatás fogalmát és egyúttal a szó új mítoszáat is létrehozza. Identitásának meghatározása ismét csak a tóparti szemlélődés jól ismert momentumához kötődik: „Most már nem filológus vagyok, úr se, költő se: galamb vagyok; nem a Kátya vőlegénye, a Matrjona szeretője” (309)²⁰². „Galambbá válásának” egyik legfeltűnőbb jele, hogy – mint azzal Pavel Pavlovics megvádolja – „hebegő különccé”, „szerencsétlen néma fiatalemberré” válik (311)²⁰³, azaz a nyelv birodalmából kilépve a kollektív mítosz központi szimbólumával azonosítja magát. E szimbólum egybeesése a tófelszín elsuhanó „ezüst galambjainak” korábban Darjalszkij tudatában megjelenő képével arra figyelmeztet, hogy a látszólagos egység és önazonosság benyomása szükségszerűen ideiglenes. S valóban, Darjalszkij szinte ugyanabban a pillanatban kezd kételkedni állításában, ahogy azt megfogalmazza, mintha demonstrálni akarná a hallgatás apoteózisa mögött ott lebegő tyutcsevi verssor igazát: „a kimondott gondolat – hazugság” (Тютчев 106). Ezzel párhuzamosan fogalmazódik meg benne a szó és a hallgatás birodalmának, a Nyugat és Oroszország találkozásának apokaliptikus látomása (Hajnády, *Sophia* 95): „aznap, amikor Oroszországba beoltják a Nyugatot, világégés tör majd ki: minden el fog égni, ami éghető,

²⁰¹ Ld. Steven Cassedy, “Bely’s Theory of Symbolism as a Formal Iconics of Meaning,” *Andrey Bely – Spirit of Symbolism*, ed. John E. Malmstad (Ithaca and London, Cornell UP, 1987), 285-312.

²⁰² „Теперь я уже не филолог, не барин, не поэт: я – голубь; не Катин женишок, – Матренин любовничек” (324).

²⁰³ „косноязычный чудак”, „несчастный немой молодой человек” (326).

mert a tűzhalálból röppen fel a paradicsomi lélek: a Tűzmadár” (306)²⁰⁴. A Tűzmadár ambivalens orosz népmesei figura: nem csak a tűz vörösét és a feltámadó fönix képét asszociálja, hanem azt a „hetedhét országon túli” birodalmat is, ahonnan minden aranyló tárgy származik – maga a Tűzmadár is aranyos színezetű és aranykalitkában tartják²⁰⁵. Az arany és így a Tűzmadár szemantikája a napmítosz többek között a szláv hagyományban is fellelhető népmesei változatához²⁰⁶, illetve a „paradicsomi kerthez”, azaz az aranykor-mítoszhoz kötődik²⁰⁷, amit csak hangsúlyoz a szövegben is szereplő jelző. Lélekszimbólumként összekapcsolódik a regény központi madárfigurájával: az ezüst galamb és a(z arany) Tűzmadár között fokozati kapcsolat áll fenn. Darjalszkij apokaliptikus látomása tehát korábbi személyes mítoszának újabb változata, melynek lényege ismét csak az aranykor utópisztikus felidézése a szó és a hallgatás, a Kelet és a Nyugat antinómiájának feloldásával – a szimbólumban. A mítosz korábbi változatához képest éppen az apokaliptikusság jelenti az újdonságot: az individuum szintjén a szimbolikus halált – a személyes pokoljárást, a lélek mélységeibe való alászállást –, a nemzeti identitás szintjén a talán nem is annyira pusztán szimbolikus világégést teszi meg az „új ember” létrejöttének alapfeltételévé. A jelen szempontjából azonban csak a hallgatást hagyja alternatívaként.

A Galambok szektájából való kiábrándulást Darjalszkij számára a szó státuszának a hallgatással szembeni bizonyos fokú rehabilitálása kíséri. Darjalszkij azon felismerése, hogy a Galambok szektája nem jelent megoldást identitáskeresésében, sőt, fizikai létét is veszélyezteti, némaságának megtörésével, és, a regényben először és utoljára, szóalkotással társul. Kugyejarov arcának, melyhez a regény szövegében szinte állandósult jelzőként társul a magyarban az „ikonszerű” szóval csak részlegesen visszaadható „иконописный” (318; 297) melléknév, radikális „újraolvasásáról” van szó²⁰⁸. Az olvasás jelen esetben majdhogynem szó szerint értendő: mint arra az „иконо-пись”, azaz ikonfestés/ikonfestészet (sőt, a „живо-пись”, „festészet”) szavak is utalnak, az oroszban a festményeket, ikonokat írják („писать”), és nem festik, hasonlóan a régies magyar „képíró” szó etimológiájához. Darjalszkij tehát a Kugyejarov arcán megjelenő szent-írást olvassa újra – a „megnevezés első aktusában”

²⁰⁴ „в тот день, когда к России привьется запад, всемирный его охватит пожар: сгорит все, что может сгореть, потому что только из пепельной смерти вылетит райская душенька – Жар-Птица” (323).

²⁰⁵ Vö. B. B. Иванов és В. Топоров, „Жар-птица” (Токарев I/439), „Жар-птица,” *Русские народные сказки*, szerk. Н.Савушкина, 101-106 és „Иван царевич и серый волк,” *Русские народные сказки*, szerk., a bevezetőt és a jegyzeteket írta В. П. Аникин (Москва, Детская литература, 1976), 151-161.

²⁰⁶ Vö. B. B. Иванов, „Соляные мифы” (Токарев II/461-462).

²⁰⁷ Vö. С. А. Токарев, „Золотой век” (Токарев I/471-472).

²⁰⁸ Szőke Katalin a regénnyel kapcsolatban az arc „vezérmotívumáról” beszél: véleménye szerint a kétarcúság, a meghasonlottság fontos összetevője a regény általános ambivalens légkörének, amelyben a démoni elemei ott rejtőznek szinte minden misztikus, szentnek látszó, a szimbolista életalkotás misztériumon keresztüli megvalósítására való törekvésben. Ennek legjellegzetesebb példájaként emeli ki a „свинопись и иконопись” (370) keveredését Kugyejarov arcában. A disznó motívuma jelen helyzetben véleménye szerint az óorosz démonológia eleme: az óorosz irodalomban a Sátán gyakran változik disznóvá (Сёке, „Элементы 'демонизма'” 90-93). Vö. А. Лавров, *Андрей Белый в 1900-е годы* (Москва, Новое литературное обозрение, 1995), 292.

„szómágiával”, azaz új szó létrehozásával teszi interpretálhatóvá és világa részévé: „Hogy van az, hogy eddig nem vettem észre – gondolta –, hogy ebben az arcban *disznóábrázat* keveredik *ikonábrázattal*?” Ezt a szót épp akkor gondolta ki, és, legalábbis neki úgy tűnt, igen találóan” (383)²⁰⁹. Az oroszban használt „свинописъ” szó egyértelműen az „иконописъ” mintájára képzett neologizmus, mely ugyanúgy az írás-festés szemantikájára épül. Az asztalos arca által a hallgatás apoteózisaként szótlanságul megjelenített szent szöveg hirtelen karneváli inverzióba megy keresztül, s Darjalszkij látomása Pavel Pavlovics vádját látszik igazolni, mely szerint a felmagasztalt „terhes hallgatás” valójában „az állati szinthez hasonlatos” állapot jele (311)²¹⁰. Az írás újraolvasása közben szóteremtésének hangsúlyozásával Darjalszkij egyben önmagát is tételezi, azaz ismét csak a szón keresztül definiálja önmagát. Mindeközben a szó Darjalszkij által megfogalmazott, a Tűzmadár és az aranykor motívumaira épülő mítosza a motívumok szintjén ugyanilyen karneváli kifordításon megy keresztül: Kugyejarov ráolvasásszerű imádkozó szavai a szóval teremtés isteni aktusának démoni utánzásaként az arany fénykéve–pókháló—szó-lángok–fény-kakas–vörös kakas–tűzvész (315-319)²¹¹ metamorfózissal mennek keresztül, s a regény végén az apokaliptikus világégés karneváli változataként megjelenő celebejevói tűzvész okozói lesznek. Mivel az asztalos hangsúlyozottan pókként szövi fényhálóját, az aranyfonál implicit metaforája szintén jelen van a szövegben. E metafora Belij korai költészetének és mítoszalkotásának kontextusában az aranykor mítoszáét, illetve a napmítosz egy változatát asszociálja: *Az arany égszínkében* (*Золото в лазури*) című verseskötetében megjelent programadó „Aranygyapjú” („Золотое руно”; Белый, *Поэзия* 47-48) című vers reminiszcenciájaként a nap felé induló argonauták mítoszáét, az új költészetért, új nyelvért és életideálért küzdő ifjú szimbolisták közös mítoszteremtését idézi. E korai költészetben az aranygyapjú és a nap egymás szinonimáiként szerepelnek, a pókháló azonban már a keserű kiábrándulás korszakában írott *Hamu* (*Пепел*) című kötetének egyik visszatérő motívuma²¹², sőt, egy három versből álló rövid ciklus címe is (Белый, *Поэзия* 118-123): a két motívum kontaminációja az aranykor mítoszáét diszkreditálását jelenti a Galambok szektájának kontextusában. A megtestesült szóként

²⁰⁹ „Как это я прежде не замечал, - подумал он, - что свинописъ в этом лице перемешана с иконописью?” Это слово он только что придумал, и, как ему казалось, придумал удачно” (370).

²¹⁰ „чреватое молчание”, „скотоподобное состояние” (326).

²¹¹ Света снопы золотеют–паутина–слова–пламена–световой петушок–красный петух (330-331). A metaforasor utolsó tagja, a vörös kakas a „пустить красного петуха” idiomatikus kifejezésben a „gyújtogatni” jelentést hordozza, amely már a regény legelején bekerül a szöveg asszociációs körébe (168; 22).

²¹² Többek között V. M. Piskunov is összefüggésbe hozza *Az ezüst galamb* motívumrendszerét a *Hamu* (*Пепел*) című verseskötetével [Пискунов, "Наваждение над Россией" 5]. Szőke Katalin a regény motívumszerkezetében Belij első két verseskötetének szintézisét látja, miközben e motívumok megjelenését a regényben megjelenő két pólushoz köti: Celebejevo és Lihov ábrázolásában szerinte a *Hamu* című kötet motívumai, míg Gugolevo megfestésében *Az arany égszínkében* (*Золото в лазури*) motívumai dominálnak (Сёке, „Усадьба Гуголево” 200). Maria Carlson a hálót szövő pók motívumát allegóriaként értelmezi, magát a hálót Maya fátylával, a regény világának – maga Darjalszkij által generált – illuzórikussággal hozza összefüggésbe (79-80).

megjelenő aranylő fonalak több szállal is Darjalszkij a szóról-szimbólumról szőtt apokaliptikus mítoszához kötődnek. Egyrészt, az Oroszország identitásával asszociált „hallgatásban kapott szó”-hoz hasonlóan, amelyet „senki sem ismer, csak az aki kapja” (306)²¹³, a háló is csak a beavatottak, pontosabban a szó – nyugati – kultúrája által meg nem rontottak számára látható: „ha a látásodat nem tette tönkre az olvasás, jusson eszedbe: meglátod a sötétben az aranylő, a sötétben hangtalanul leszálló fonalat” (318)²¹⁴. Másrészt, a fokozatos metamorfózis közbeeső állomásai egyúttal Darjalszkij mítoszának Tűzmadarát is megidézik, ám a mitikus főnix, a lélekszimbólum hirtelen a legprózaibb vörös kakasként kukorékol egyet, féltékenyen Darjalszkij és Matrjona nyomába ered Kugyejarov helyett, majd végül felgyűjtja a szintén Matrjonára féltékenykedő, de leselkedése miatt a szektára is veszélyessé váló Ivan Sztjepanov boltját. A tűz a kicsiny Celebejevo faluban – a regény mitikus topográfiájában menny és pokol között elhelyezkedő otthonos „mi világunkban” – a világégés méreteit ölti, melyet az elbeszélő a karneváli pokol leégésének képeivel ír le: a tűzvész egyszerűen „vörös pokol”, amelyben emberek helyett „gonosz árnyak hada” és „ördögök” rajzanak az örület és az önmagukból kivetkőzés szintjén. A kígyózó lángnyelvek spiráljai mellett a tűz – Istennel perelő karneváli gesztusként – „az égre nyújtott fénylő nyelv” (373-374; 387-389)²¹⁵. A „paradicsomi madár” azonban nem emelkedik fel a lángokból: Darjalszkij ugyan a tűzvész után elindul, hogy az „újjászületés” útjára lépjen és elhagyja a Galambokat, ez az út azonban pokoljárása utolsó stációjának bizonyul.

Darjalszkij utolsó útján három alkalommal is a szón, illetve a – szó szerinti vagy metaforikus – íráson keresztül próbálja meg definiálni önmagát. Az első alkalommal íróként való öntételezése, mely feltűnő visszakanyarodást jelent identitásának kezdeti narratívájához, némileg tragikomikus színezetet ölt, hiszen önazonosságának megfogalmazása szó szerint élet-halál kérdésévé válik: szavait az az egyre erősödő gyanú inspirálja, hogy Szuhorukov meg akarja ölni.

Aztán Darjalszkijt elfogta a reszketés; a kabátja oldalsó zsebéből előhúzott egy kis könyvet, fügefalevéllal a borítóján, aztán odadugta a rézműves orra alá és szinte belekiáltott a fülébe:

²¹³ „слово, которое никто не знает, кроме того, кто получает то слово; а получают его в молчанье” (323)

²¹⁴ „если зрение твое не испорчено грамотой – помни: ты увидишь во тьме золотую, во тьму бесшумно слетевшую нить” (330).

²¹⁵ „ясный язык, на минуту подкинутый в небо” (374).

- Ez az én művem; író vagyok; engem mindenki ismer; ha bárki egy ujjal is hozzámér, azonnal tele lesznek vele az újságok. (393)²¹⁶

Darjalszkij kétségbeesett öntételezése nyilvánvalóan szemenszedett hazugság, a helyzet iróniája személyiségének aránytalan felnagyításából származik. Mégis, könyve, írása identitásának kézzelfogható testeként funkcionál: éppen a korábban könyvként, írásként degradált „üres” nyugati szó nyeri vissza legalább részben státuszát. A második Darjalszkij identitását írásként definiálni próbáló szöveg a férfi az elbeszélő által szintén némi iróniával kezelt Katyának írt búcsúlevele. Darjalszkij „saját szava” jellegzetes módon ismét csak hiányzik a regényből, helyette a narrátor távolságtartó kommentárja szerepel: „Katyának írt levelet; lázasan, gyorsan; mintha ebben a levélben akarná kifejezni egész valóját, megmagyarázni neki eddig magának is érthetetlen, s most hirtelen tisztán látott viselkedését; mi pedig elhisszük neki, hogy megtalálta a kellő szavakat...” (413)²¹⁷. A „kellő szavak” az oroszban egyúttal Darjalszkij „saját szavai”, melyek „egész valóját” azaz identitását definiálják (definiálnák?) történetének, azaz a regény cselekményének a végpont felőli, retrospektív újraolvasásával és újraírásával, egy – sőt: az – autentikus változat megteremtésével. Az elbeszélő mélységes szkepticizmusát a kísérlet sikerességével kapcsolatban talán nem csak, és nem elsősorban Darjalszkij költői vénájába vetett hitének gyengesége okozza: korábban többszöri nekifutás után maga is feladta Darjalszkij jellemzését, hiszen tetteit „egyébként sem lehet teljesen megérteni” (145), s tehetetlen dühében inkább káromkodásra fakadt: „Az ördög vigye Darjalszkijt!” (145)²¹⁸. Sokkal inkább az identitás totális kifejezhetősége iránti általános kételye miatt ajándékozza oda ironikus jótékony gesztussal Darjalszkijnek halála előtt a belátás momentumát, története végső változatának megírásához való jogát, miközben kommentárja („mi pedig elhisszük neki”) felfedi a megfeszített akaratot, ami ennek a jóindulatú vakságnak a felöltéséhez szükséges. A

²¹⁶ Вдруг Дарьяльского охватила дрожь; и, выхватывая из бокового кармана пальто маленькую книжку с фиговым листком на обертке, он ткнул ее под нос меднику и почти закричал ему в ухо:

- Это вот мое сочиненье; я – писатель; все меня знают; тронь меня кто-либо, сейчас напишут в газетах. (378)

²¹⁷ „...он писал Кате, лихорадочно, спешно, точно желая в одном этом письме высказать ей всего себя, объяснить ей все эти дни себе самому непонятное, а теперь вдруг ставшее ясным до очевидности поведение; и мы поверим Петру, что слова эти свои – он нашел...” (391)

²¹⁸ „И этот путь для него был России путем – России, в которой великое началось преображение мира или мира погибель, и Дарьяльский...”

Но черт с ним, с Дарьяльским: да пропади пропадом он: он уже вот перед нами: не дивитесь его поступкам: их понять до конца ведь нельзя – все равно: ну и черт с ним!” (232)

Az orosz szövegben – biztos, ami biztos – a narrátor kétszer is megátkozza Darjalszkijt: a „черт с ним” és a „пропади пропадом он” egyaránt az „Ördög vigye!” konkrét, illetve idiomatikus megfélelői.

harmadik, valóban a történet autentikus változatát létrehozó szó kimondása – sőt, metaforikus leírása – az előző kettővel ellentétben öntudatlan és ezzel párhuzamosan közlése mentes az elbeszélő iróniájától:

A kiáltással és a hívásával: hogy *végezzék be rajta, amit akartak*, mintegy maga írta befejezett élete alá: 'halál'.

Erre megcsattant a zár és megjelentek *azok*; addig a pillanatig *azok* még mindig azon tanakodtak, hogy átlépjék-e a végzetes küszöböt; hiszen *azok* is emberek; de most megjelentek. (415)²¹⁹

A jelenet feltűnő párhuzamossága mellett a Gecsemáné-kertbeli krisztusi áldozatvállalással (Mt 26,36-46; Elsworth, *Andrey Bely* 79-80) éppilyen szembeötlő az élettörténet megírásának – és a végső szó, egyben ítélet kimondásának – implicit metaforája. Szó, írás és hallgatás dilemmája a krisztusi ideállal, azaz a nyelven kívüli metafizikus realitás megtestesült szimbólumával való azonosulásban oldódik fel, amely azonban a jelek univerzumának végtelenített játékból való kilépés mellett – vagy azáltal – az önazonosság rövid pillanata után az individuum létének felszámolásához vezet.

Darjalszkij a szóhoz, a Szimbolikushoz való viszonya tehát három „stációra” osztható: először a szó, majd az eljövendő új szó, azaz a szimbólum mitizálására, mely egyben a hallgatás, azaz a Szimbolikusból való kilépés alternatíváját is megjeleníti, végül pedig a szó státuszának viszonylagos rehabilitálása mellett a keresztény misztériummal való azonosulás megjelenésére. A regény alapvetően ambivalens atmoszférájában (Сёке, „Элементы 'демонизма'” 90) a motívumok szintjén mindhárom megközelítés megkérdőjeleződik: a szón és szerepjátszáson keresztüli nárcisztikus öndefiníció hiteltelen, de szükségszerű, a Szimbolikusból való kilépés pedig – az identitás felszámolása nélkül – lehetetlen. Ez utóbbi következtetés egyúttal az önmagát „a kimondatlan szavak” és a „jelentésteli hallgatás” pátoszán keresztül nárcisztikusan felmagasztaló oroszországi központi mítoszát is diszkreditálja.

²¹⁹ Своим криком и приглашением *над ним исполнить задуманное* он себе как бы сам под прожитой жизнью подписывал: 'смерть'.

Тогда щелкнул замок, и *они* появились; до того мгновенья *они* все еще размышляли, переступать ли им роковой порог: ведь и *они* были люди; но теперь *они* появились. (392)

A fentebb feltételeken a szó mítoszának stációiként említett folyamat második szakaszához, a Szimbolikusból való kilépés és hallgatásban való öndefiníció kísérletéhez Matrjona alakján keresztül a tükrözés bonyolult motívumrendszere kapcsolódik, amely két fő témakör köré csoportosítható: az anyai tükrözés és a Darjalszkij nőnemű tükörképeként megjelenő anima jelensége köré. Egyrészt, Matrjona és Darjalszkij viszonyában a tükörstádium és primer nárcizmus előtti, vérfertőző, anaklitikus anya-gyermek viszony visszaállításának nyomai jelennek meg a halálvágy, az öngyilkosság, és az elnyeletéstől való félelem képeivel elválaszthatatlanul összefonódva. Kapcsolatuk éppen azt az ödipális fázist rekonstruálja, amelynek leküzdésében a tükör-stádiumnak, illetve az én létrejöttének a Szimbolikusba való belépés által központi szerepe van: amennyiben Matrjona az anyai tükrözés jelenségét testesíti meg, ez a tükör inverz módon funkcionál, Darjalszkijt, „a gyermeket a tó tükreben”, örök gyermekké, „galambbá”, önálló szubjektum-státusszal és nemmel nem rendelkező lénné teszi. Másrészt, a viszonyukban megjelenő másodlagos nárcizmus jelensége során Darjalszkij Matrjonát saját női másaként, (negatív) animájaként ismeri fel, akinek megjelenése – a jungi pszichoanalízis öntudatlan párhuzamaként – a kollektív tudattalanból felmerülő archetípusként kerül bemutatásra. Az anima – és tükörképeként Darjalszkij – identitásának meghatározó eleme a mitikus alakváltoztatás (оборотничество) képessége: a másodlagos identifikáció során Darjalszkij tudattalanjából egyre határozottabban egy alvilági lény, a farkasember képe jelenik meg identitása metaforájaként, melynek démoni jellege a regény végén már önálló alakként, a Darjalszkij árnyékaként feltűnő ördögben ölt testet. Matrjona tehát egyszerre inverz anyai tükör és Darjalszkij árnyékának tükörképe. Ez az anya- és anima-figura az, aki a regényben explicit módon megtestesíti az orosz nemzeti identitást meghatározó „Oroszország Anyácskát”, a „Nedves Földanyát” (Эткинд, *Хлыст* 389-453) és a szimbolisták esztétikájában oly központi szerepet betöltő „Örök Nőiség” és Sophia „földi”, „bukott”, „démoni” változatát, a „babiloni cédat”, s alakja mind az individuum, mind a nemzeti identitás tekintetében sorsszerű kegyetlenséggel vetíti előre a teljes megsemmisülést.

Matrjona és Darjalszkij viszonyában a szó szerinti és figuratív értelemben vett anyafigura testébe való visszatérés képei Darjalszkijt gyermekként definiálják, ami a szöveg motívumrendszerében a „galambbá válás” szinonimájaként jelenik meg. Első találkozásuk után az asszony „ábrázat[a] egy sosemvolt és mégis volt gyermekkor képeként támad fel” (164; 14) a férfi tudatában. Darjalszkij a Galambokkal való csatlakozásának éjjelén, mely egyben titkos találkát is jelent Matrjonával, a férfi az erdő közepén álló, a mitikus tudatban

egyszerre világfaként²²⁰ és életfaként szolgáló nagy tölgnél – vagyis a tölgyfából megmaradt hatalmas odúnál – várja az asszonyt. A találka és a csatlakozás után, mely sok tekintetben az ördöggel kötött alku toposzának motívumait ismétli, Darjalszkij, immár galambként „újjászületve”, „arcát a térdére hajtva” (213)²²¹ ül a nagy tölgyfa odvában: azaz az általában női-anyai alakként vagy legalábbis ezen alak otthonaként megjelenő életfa²²² hatalmas, anyaméhre emlékeztető üregében – csecsemőtartásban. Későbbi találkozásai szintén ebben az odúban zajlanak le. Viszonyuk kiteljesedésében nyíltan az anya és a gyermek szerepét öltik magukra (Cioran, *Vladimir Solov'ev* 236): Darjalszkij „szeszélyes gyermek”-ké (220) válik, aki „úgy sírja el magát, mintha nem férfi volna, hanem fehérnép” (220)²²³, s akit szeretője gyermekként „babusgat” (220), azaz „приголубит” (275) – a orosz ige tövében ott van a „голубь”, azaz „galamb” szó, Darjalszkij tehát a metaforák szintjén Matrjona által válik „galambbá”. Mindeközben Matrjona alakja történelmi és mitikus dimenziókat ölt. Egyrészt a nemzeti identitást meghatározó „szülőházá”-vá (222)²²⁴ válik, amit csak erősít az a tény, hogy a nagy tölgy Oroszország történelmének sorsfordulóit, a nemzeti identitás problematikájának válsággócként megjelenő momentumait idéz fel Darjalszkij előtt, aki lélekben azonosul a szeme előtt elvonuló szellemalakokkal: a Rettegett Ivan korát idéző opricsnyikkel és a menekülő szerzetessel, aki talán Szolovkiban, a vallási raszkol egyik fészkeben²²⁵ halt meg (269-270; 211-212, 333; 323). Sőt, mivel részben az orosz népmesék képi világát megidézve Matrjona szemében „óceán-tenger” (221)²²⁶ rejtőzik, mindent elnyelő tengerre, az anyafölddel azonos kozmikus – és khtonikus – anyafigurává (Cioran, *Vladimir Solov'ev* 236) válik. Kapcsolatuk motívumrendszerében több síkon is ismétlődnek a magát a tóban néző Darjalszkijhoz kapcsolódó akusztikus-szemantikai komplexum elemei, s a tükröződés motívumaihoz Matrjona szemének anyai tükkrét társítják: a небо–зеркало–озеро–рябь–серебряный голубь sorhoz a рябая баба–голубь–приголубить sor, a голубь–голубой–глубина–бездна–серебряное озеро–зеркало sorhoz pedig a глаза eleme társul. Matrjona szemének anyai tükre Darjalszkijt örök gyermeknek, sőt, beszédképtelen és aszexuális gyermeknek mutatja.

Matrjona anyafigurájához ugyanakkor – a negatív anima archetípusát felidézve – az öngyilkosságtól, az elnyeletéstől, a megfulladástól való félelem is társul Darjalszkij tudatában. E motívumrendszer Darjalszkij és Matrjona „valódi” első találkozásának

²²⁰ Вö. В. Н. Топоров, „Древо мировое” (Токарев I/398-406).

²²¹ „Петр сидит в уголочке дупла, положив лицо на колени” (271).

²²² Вö. В. Н. Топоров, „Древо жизни” (Токарев I/386-398).

²²³ „капризное дитя”, „ты расплачешься, будто ты и не мужчина, а баба” (275).

²²⁴ „отчизна” (276).

²²⁵ Вö. John Elsworth, „Notes,” Andrey Bely, *The Silver Dove*, 309.

²²⁶ „окиан-море” (275).

felidezésében, Darjalszkij ifjúkori „látomásának” megjelenítésében egyértelműen a víztükörrel összefüggő akusztikus-szemantikai komplexum elemeihez kapcsolódik, bár részben inverzió segítségével. A „káprázat” leírásának kontextusát Darjalszkij Dante *Poklát* egyértelműen megidéző tévelygése szolgáltatja a jelen szövegkörnyezetben szintén leginkább az alvilág bejáratát rejtő erdőben: az uralkodó motívumok a mocsár fenyegetése, a hold Matrjona arcával azonosított látványa²²⁷, a nőstényfarkas üvöltésének emléke, és egy elátkozott hely, ahol „tavaly élve elmerült egy lélek a mocsaras gödörben” (107)²²⁸. A „mocsaras gödör” kifejezésnek megfelelő „болотное окно” (211) az oroszban a továbbiak szempontjából kulcsfontosságú, ám a fordításban annál nehezebben átadható konnotációkkal bír: egyrészt kapcsolódik a víz mélyének vezérmotívumához, az elnyeletés, az életveszély jelentéseinek hangsúlyozásával. Másrészt a szem és a tükör motívumaival is egyértelműen összefügg, hiszen magában foglalja a Darjalszkij „káprázatában” is kulcsfontosságú „ablak” szót is:

Lelkében feltámadt egy különös emlék, mely rettentő fénnel világította meg életét: emlékszik egy éjszakára: ül az asztala mellett, könyvekkel körberakva; holnap vizsga, az ő feje meg gyermekkori emlékekkel van tele, már álmosan hajlik a feje a könyv fölé [...] (A szélben meghajlanak a fák, a szélben elindult felé egy bokor, bokor bokor után – és már előnti a mocsár...)

Emlékszik arra az éjszakára, az óra ketyegésére meg az atlasz irritáló zizzenésére, emlékszik, hogyan emelte fel a fejét az asztalról és még, emlékszik, elkezdte ismételtetni, hogy „A farkas ó-szláv nyelven *вълкѣ*”. Láta a nyitott ablakot és egy holdfényfoltot a padlón – és hirtelen visszaemlékezett... [...] Eszébe jutott Darjalszkijnek annak a végzetes éjszakának az a végzetes pillanata, amikor elkalandozott a könyvtől és meglátta a nyitott ablakot – eszébe jutott, hogy behúzta a függönyt azon az ablakon: és aztán odament az ablakhoz; és kihajolt az ablakon – és... és abban a végzetes pillanatban semmire sem emlékezett... [...]

És amikor magához tért, meglátta fölő hajló anyját [...]. Abban a szörnyű pillanatban anyja állt fölőtte; de egyáltalán nem emlékszik Darjalszkij, miért tört rá a

²²⁷ Szőke Katalin Matrjona alakját többek között a holdistennővel, Szelénével is azonosítja (Cěke, „Элементы 'демонизма'” 94).

²²⁸ Szilárd Léna a dantei motívumok elemzése során Belij szövegeiben (Силард, *Герметизм* 190-205) nem említi *Az ezüst galambban* az erdő, az út (útvesztő, életút, vezérlő nőalak Katya-Beatrice személyében) és a farkas (Darjalszkij hasonmása, árnyéka, tudattalanjának megtestesítője, de a nőstény farkas egyúttal animája is) motívumainak kombinációját, mely a *Pokol* első énekét idézi meg. Maria Carlson viszont egyértelműen a dantei hagyománnyal hozza összefüggésbe e motívum megjelenését, és szintén Darjalszkij „misztikus utazása” kezdőpontjaként, evilágból a „másvilágra” való átmenet labirintusszerű tereként értelmezi. Kiemeli, hogy az erdő a tudattalan ősi szimbóluma, és hagyományosan a démoni kísértéssel és az életveszéllyel áll összefüggésben (81).

feledés pillanata, amikor odament az ablakhoz: emlékszik, hogy anyja hallotta vad, szívbemarkoló kiáltását, emlékszik, hogy már az ájulás után úgy tűnt neki, mintha ott, az ablakon túl, valamiféle asszony állna: igen, ragyavert arca volt; és szemöldöktelen – igen, ez mind akkor történt; de micsoda undorító mosolyra torzult az a ragyavert arc, és micsoda gonoszság torzította el azt az arcot, mely szégyentelenül pillantott rá és ugyanakkor feledhetetlenül csábította a szégyentelenségre! De miért zárta az ő titkát is ez az arc magába? Talán lelke titkának mocskos, romlott volt az értelme, amikor lelke sugárzó hajnalfényként mosolygott? Igen, a hajnalfény be is ragyogta és be is mocskolta az arcot, melyet az ablakon túl látni vélt [...]

De most már eszébe jutott Darjalszkijnak a kísértet arca, mert a ragyavert asszony arca volt az, amellyel a templomban találkozott... [...]

- Már emlékszem – el innen, pusztulj, tűnj el, káprázat!” (107-110)²²⁹

A „káprázat” leírása feledés és emlékezés dialektikájára épül. Mint korábban már említésre került, a templomi találkozás után Matrjona „ábrázat[a] egy sosemvolt és mégis volt gyermekkor képeként támad fel” (164; 14) a férfi tudatában: megjelenik a születés és az én elkülönülése előtti állapotra való visszaemlékezés Belij prózájában oly kedvelt, a kollektív tudattalan jelenségével párhuzamba állítható eleme²³⁰, hiszen a „sosemvolt gyermekkorra” való emlékezés nem a személyes tudattalanba elfojtás útján került elemet, hanem már egy

²²⁹ Стало в душе его странное воспоминанье, ужасным светом озаряя его жизнь: помнит ночь; он сидит за столом, обложенный книгами; завтра – экзамен, а полна голова его детских воспоминаний, и сонно уже голова наклонилось над книгой [...]. (в ветре рвутся деревья, в ветре пошел на него куст; куст да куст; и уже его заливают болото)...

Ту ночь помнит он, часов тиканье да щекочущий шелест атласа: помнит, как над столом поднял голову и еще, помнит он, затвердил фразу: 'Волк по-славянски *влькъ*'. Видел открытое окно и лунное видел на полу пятно – и вдруг вспомнил... [...] Дарьяльскому припомнилось то роковое мгновенье роковой той ночи, когда, отрываясь от книги, он открытое увидел окно, – припомнилось ему, что то окно занавесил: и он подошел к окну; и высунулся в окно – и... и ничего не помнил в то роковое мгновенье... [...]

А когда он очнулся, то увидел склоненную мать [...]. В тот ужасный миг стояла над ним мать: и не помнит вовсе Дарьяльский, отчего нашла на него минуту забвения, как подошел он к окну: помнит, что мать слышала дикий его, за сердце хватающий крик, помнит он, что уже после обморока ему показалось, будто там, за окном, стояла какая-то женщина: да, рябое у нее было лицо; и безбровное – да: все это было тогда: но рябое это лицо кривилось гадкой такою улыбкой, и такой порок искривил то лицо, клянувшее на него бесстыдно и вместе неизгладимо звавшее его на бесстыдство!... Но отчего и тайна его заключалась в этом лице: разве его души тайна заключала грязный, порочный смысл, когда душа улыбалась светлым светом зари? Да, заря и озаряла, и марала лицо, что почудилось ему за окном [...].

Но теперь-то уж вспомнил Дарьяльский лицо призрака, потому что это и было лицо рябой бабы, что ему повстречалась в церкви... [...]

- Вспомнил я – и прочь, сгинь, пропади наваждение!” (212-213)

²³⁰ Gyakorlatilag erre a motívumra épül Belij *Keresztrefeszítés* című regénye.

eredendően ott lévő archetípust sugall²³¹. Erre rakódik rá a személyes tudattalan rétege: az arc, amely Darjalszkij „lelkének” képe, hiszen „lelke titkát” véli felfedezni benne, a romlottság és a szégyentelenség szexuális konnotációinak következtében a Darjalszkij tudattalanjából feltörő vágy képe is. Ez a jelölő már egyértelműen elfojtás alá esik: Darjalszkij mindaddig „képtelen” visszaemlékezni rá, amíg meg nem látja Matrjonát a templomban, s az elfojtás alá eső elem vissza nem tér a hagyományosan a tudattalan metaforájaként szereplő erdőben tévelygő, azaz saját tudattalanjának elemeit kénytelen-kelletlen a felszínre engedő Darjalszkij tudatába. Matrjonát mindez ismét csak saját személyiségén messze túlnövő archetipikus alakká teszi: az „Örök Nőiség” mitikus alakja a részben az elnyelő, magához láncoló anyafigurától való rettegésre visszavezetett gonosz anyafiguraként és ugyanakkor a férfiak tudattalanjában is jelen lévő „női princípiumként” megjelenő anima alakjával keveredik benne. Maga a „káprázat” megjelenésének scénáriója az anya-figurával való egyesülés vágyának és ezzel együtt a megsemmisüléstől való rettegésnek az ambivalenciáját viszi színre a motívumok szintjén. A jelenet kulcsfontosságú eleme az ablak: elválasztja és egyben összeköti – a korábbiakban a víztükörhöz hasonlóan – a tudat és a ráció hagyományosan férfiakkal asszociált jelképeivel (könyvek, vizsgára készülés, magának a szubjektumot létrehozó Szimbolikusnak, a nyelvnek a tanulmányozása) megjelenített kozmikus belső teret a tudattalan kaotikus, a női princípium jelei (az éjszaka, a hold, később a női arc, illetve az oroszban nőnemű „lélek”, azaz „душа” és hajnal(fény), azaz „заря”) által uralt külső tértől. Darjalszkij először elfüggönyzi az ablakot – a szövegben ugyanez a szó jelenik meg versei és tudattalanja viszonylatában [„Ах, эти песни, и – ах! – эти пляски! Занавешиваете ли вы или вы обнажаете еще больше бездны его души?” (230)] – azaz elfojtással védekezik saját tudattalanja ellen. Mindhiába: az ablakon való kihajlás és az eszméletvesztés az öngyilkosság metaforájaként jelenik meg, s mivel a szövegben dominánsan jelen van a víztükör-szem-ablak metaforikus sor, kimondottan a vízbe ugrás, illetve a vízbe fulladás motívumait asszociálja. A vízbe esés-ugrás eleme Matrjona sellőként a tenger mélyére csalogató alakjának tekintetével (269; 209) kapcsolatban jelenik meg, hogy aztán a vízbe fulladás (275; 221) asszociációján keresztül visszakapcsolódjon a mocsár és a „болотное окно” motívumához. A kör itt be is zárul: Darjalszkij már az arc elfojtott emlékének önkénytelen visszatérésekor is úgy érzi, hogy „előnti a mocsár”. A tudattalanba való bepillantás, az animával való egyesülés figuratív megfelelője a Szimbolikust, a tudat felszínének határvonalát megjelenítő tükröződő felületen (víztükör, ablak, szem tükre) való átlépés, azaz az öngyilkosság, a víz – vagy mocsár – örvénye általi elnyeletés. Ez azonban nem csökkenti a vágy tárgyának vonzását: Darjalszkij

²³¹ Vladimir E. Alexandrov Pjotr Darjalszkij és Matrjona kapcsolatában – többek között éppen e „káprázat” sorsszerűsége miatt – az eleve elrendeltség, és a szabad akarat hiányának motívumát látja, szemben a szimbolista életalkotás eszméjével (*Andrej Bely* 85-86).

önként hajlik ki az ablakon, s a traumatikus élményt kényszeresen ismételve önként lépi át „Tükörország” határát, hogy saját tudattalanját felfedezve, a Szimbolikus felszíni rétegénél mélyebbre hatolva fogalmazhassa meg autentikus identitás-narratíváját – a hallgatásban.

Darjalszkij kísérletének reménytelenségét előrevetíti, hogy „káprázata” implicit módon a tudattalan nyelvi természetét demonstrálja. Az ájulás előtt Darjalszkij – nyelvtörténetileg különböző alakjaiban – a „farkas” szót ismételgeti, mert próbálja bemagolni ószláv alakját a vizsgára, mindeközben a hold besüt a szobába, s a férfi ájulását „vad kiáltás” előzi meg: mintegy szavaival idézi meg tudattalanjából a „nöstényfarkas” képének megjelenését – Matrjonát. A regény szövegében Matrjonára és Darjalszkijra – külön-külön és együttesen is – több utalás is történik „farkasként”: a látomás felidézésének kontextusához ismét csak hozzátartozik a nöstényfarkas üvöltésének – Danténál a bujaság allegorikus alakjának – az emléke (211;106); Darjalszkij a nép felé fordulását a farkasüvöltés metaforája fejezi ki, hiszen „hívása úgy szállt a nép erdejének rengetegében mint a farkasüvöltés, s az erdőtől üvöltés válaszolt” (144)²³²; miután Katyát elhagyja, Darjalszkij szakállt növeszt, elvadul, külsejében is a farkasra kezd hasonlítani, „a veres úrfi [...] mint a farkas ólálkodta körül a vidéket” (216)²³³, és mikor egy alkalommal az ablakban leselkedik, „mint a vad farkas odanyújtott feje, olyan Pjotr odanyújtott feje” (235)²³⁴; mivel Kugyejarov hazatérte után Matrjonával az erdőben ejtik meg találkáikat, az asztalos szemükre hányja, hogy „farkas módjára – az erdőbe menekülnek előle” (321)²³⁵; a kiábrándulás időszakában pedig Darjalszkij nem tudja eldönteni, hogy Matrjona „ragadozó nöstényállat vagy boszorkány-e” (316)²³⁶. A farkas szemantikájához a regény szövegében szorosan hozzákapcsolódik az átváltozásra képes mitikus alak, az „оборотень” metaforája, melynek egyik a eseteként értelmezhető a farkasember avagy vérfarkas az európai folklórban általánosan elterjedt alakja. A metafora itt hangsúlyozandó jelentése a két világhoz való tartozás, az alak alvilági konnotációi, illetve hagyományosan az alakváltoztatás kapcsolata a holddal, és a világok közötti átmenettel²³⁷. A vérfarkas metaforája Darjalszkijjal és Matrjonával kapcsolatban is megjelenik: templomi találkozásuk után Darjalszkij tudatában a „ragyavert asszony” metaforáinak egyike az „оборотень” (164;13) és Katya, amikor arra gondol, hogy Darjalszkijnak más nőekkel már volt szexuális kapcsolata, hirtelen „оборотень”-ként (emberszemű elvadult kutyaként) látja maga előtt Darjalszkijt (248-249; 174). Az átváltozásra

²³² „по-волчьему в лесную дебрь народа отошел тот призыв: воем из лесу что-но ему откликнулось” (231).

²³³ „как волк, забродил вокруг красный барин” (272).

²³⁴ „как дикого волка протянутая голова, протянутая голова Петра” (283).

²³⁵ „волки волками – в лес от меня убежать” (332).

²³⁶ „Звериха ты или ведьма?” (347).

²³⁷ Vö. В. В. Иванов, „Волк” (Токарев I/242); В. В. Иванов és В. Н. Топоров, „Волкодлак” (Токарев I/242-243); С. Ю. Неклюдов, „Оборотничество” (Токарев II/234-235).

képes lény állati megjelenése, a farkas alakja Darjalszkij esetében a tudattalannak, az ösztönvilágnak, a vágy elfojtás alá eső birodalmának metaforája – ugyanúgy, ahogy a „káprázat”-ban Matrjona arca is. Darjalszkij tehát tudattalanja egyik alapvető metaforájának, a „farkasnak” a felidézésével, mintegy szóval hívja elő tudattalanjának archetipikus tartalmát, amely egyben személyes tudattalanjának egyik kulcsfontosságú, elfojtás alá eső eleme is. Amennyiben az identitás meghatározásának feltétele a tudattalan historizálása, verbalizálása, akkor Darjalszkij – öntudatlanul – éppen ebben a traumatikus pillanatban idézi meg identitásának (egyik) hiteles narratíváját.

A szó, a tudattalan és az identitás hasonló összefüggése jelenik meg a szó metaforáiban is. Mint már korábban is említésre került, a nyugati, „üres” szó – igaz, pejoratív értelemben – szintén „оборотень”-ként szerepel (322), azaz, a fentiek analógiájára, éppúgy kapcsolódik a tudattalanhoz, mint a tudatoshoz. Kugyejarov sorozatos metamorfózisra képes szava alakváltoztatás közben „átfordul”, azaz „обернется” (330), s e jelenség már szemantikájából adódóan is ugyanehhez a motívumkörhöz tartozik: az „оборотничество” mitikus jelenségekörében a „megfordulás, átfordulás” hagyományosan az alakváltoztatás, illetve a világok közötti határ átlépésének momentumát jelzi²³⁸. A jelenség szemantikájához hozzákapcsolódik az „обратность”, azaz a megfordítottság eleme is: az átváltozásra képes alak által összekötött világok tükrösen viszonyulnak egymáshoz, a két világ határán túl „fordított világ” van²³⁹. Az „оборотничество” motívumköre tehát végső soron a tó tükröző vízfelületének motívumait és konnotációit ismétli, maga az „оборотень” a két világ közötti határhelyzet megtestesítője. Darjalszkij csatlakozása a Galambokhoz és identitása e közösségen keresztüli újradefiniálása e határhelyzet felszámolására tett kísérlet, amely azonban bizonyos értelemben csupán a tükör másik oldalára, egy kifordított, karneváli antivilágba viszi, melynek az ambivalencia éppolyan természetéből adódó sajátossága, mint a Darjalszkij által „elhagyott” világnak.

A határhelyzet felszámolásának kísérlete Darjalszkij végső meghasonlásához vezet, amelyre az is utal, hogy démoni hasonmásai immár önálló életre kelnek. A motívumok szintjén e meghasonlás képei szintén a tükröződés jelenségeihez kapcsolódnak: egyrészt a hasonmás, illetve az árnyék inverz tükörképként is felfoghatók (Wilden 174), másrészt a Darjalszkijt – metaforikusan és szó szerint is – árnyékként követő ördög a keleti szláv hagyományban az egyik leggyakrabban feltűnő alakváltoztató mitikus lény²⁴⁰. Az egyik ilyen

²³⁸ Szilárd Léna Belij harmadik szimfóniája („Возврат”) kapcsán beszél a tükörszimmetria mintájára felépülő terek közötti átmenet metaforikus képeiről: az álm és az ébrenlét határának, a levegő és a víz határvonalának – például a tó tükrének – átlépéséről, a józan ész és az esztelenség, élet és halál közötti átmenetről. Mindezek eszközeül gyakran a – fizikai – átfordulás szolgál (Силард, *Герметизм* 291-292).

²³⁹ Vö. С. Ю. Неклюдов, „Оборотничество” (Токарев II/234-235).

²⁴⁰ Vö. С. Ю. Неклюдов, „Оборотничество” (Токарев II/235).

árnyék-figura a már korábban is említett Pavel Pavlovics Todgrabe-Raaben, akit Darjalszkij önnön másik, kételkedő – s talán valódi? – hangjával, s egyben a sátánnal azonosít (340; 334, 344; 341). A másik, immár teljesen irreális, mégis Darjalszkij „realitásának” alakját képező hasonmás – maga az ördög:

...hiába próbálta Pjotr kisilabizálni a lihovi polgár valódi arcvonásait, hogy ezeknek a vonásoknak legalább valamennyire is értelmes jelentését találja, legalább valamilyen józan ésszel felfogható igazolást, vagy legalább valamiféle mentő kikaput az egyszerű emberi gyengeség számára; de nyilvánvalóan azokat, akik kitaszítottá válnak, kegyetlenül megrabolják attól az elnézéstől, amely látásukat mindennapi egyszerűségbe burkolja; akármilyen nehéz is, ezeket a szavakat ki kell itt mondanom, mert a Pjotr mellett sikló lihovi polgár nem volt sem magas, sem alacsony, ellenben hangtalan volt és sovány, s emellett volt két jól látható szarva ... (404)²⁴¹

A fent idézett pillanat, amikor Darjalszkij – az orosz demonológia hagyományaihoz hűen a középszerűség meghatározhatatlan és kivehetetlen vonásaival bíró – falra vetett árnyékában kénytelen felismerni egy lihovi polgárt, aki azonban nem más, mint az ördög, a démoni alak szóval történő megidézésének és Darjalszkij árnyékaként önálló életre kelésének hosszú folyamatát zárja le²⁴². E folyamat első állomását magának a főszereplőnek az elbeszélő által is a figyelem középpontjába helyezett²⁴³ neve jelenti: a Darjalszkij szó – többek között – megidézi Lermontov Démonát és Nagy Péter sokak által Antikrisztusnak tekintett (Font 248-251) személyét. Ugyanakkor etimológiailag a kapu, szurdok konnotációkkal rendelkező perzsa „ajtó” szó szerepel benne²⁴⁴, amely keretként, a határátlépés helyeként – az ablakhoz

²⁴¹ ...тщетно пытался Петр уразуметь подлинные черты лиховца, чтобы найти этим чертам хоть какой-нибудь вразумительный смысл, хоть какое-либо для здравого смысла оправдание или хоть спасительную лазейку для простой человеческой слабости; но, видно, у людей, вступающих за черту оседлости, безжалостно отымается снисхождение, окутывающее их взор обыденною простотой; как ни тяжело, а приходится здесь эти слова повторить, потому что скользящий с Петром рядом лиходец был ни высокий, ни низкий, но беззвучный и тощий, и притом с двумя явственными рогами... (385)

²⁴² Hasonló, bár kevésbé látványos folyamat zajlik le a farkasember implicit metaforájával kapcsolatban is: addig-addig emlegetik, míg végül – a celebejevói pletykák szerint – valóban megjelenik az erdőben, az apokaliptikus várakozások közeli beteljesülésének egyik baljós előjeleként (345; 342).

²⁴³ „Дарьяльский – имя героя моего вам разве не примечательно? Послушайте, ведь это Дарьяльский – ну, тот самый, который сподряд уж лета два с другом снимал Федорову избу” (161).

„Darjalszkij – a hősöm neve nem ismerős nektek? Ide hallgassatok, hiszen ez az a Darjalszkij – na, hát az, aki, idestova két éve lesz, hogy kivette a barátjával a Fjodorovék kunyhóját” (7).

²⁴⁴ Pjotr Petrovics Darjalszkij nevét általában részben az orosz történelem péteri, nyugatos korszakára való utalásként (Долгополов 188-189), részben pedig Lermontov műveinek allúziójaként értelmezik (Богомолов, "Ранняя проза Андрея Белого" 14; Силард, "Андрей Белый" 164): a Darjal kaukázusi folyó neve a „Тамара” című balladában (Лермонтов, *Сочинения* 217-219) és a „Дémon” című poémában (Лермонтов, *Сочинения* 555-583) is említésre kerül. Toporov ez utóbbira utalva, ahol a „Дарьяльское ущелье”, azaz „darjali

hasonlóan – ismét csak a tükröződés motívumkörébe tartozó elem. Mindamellet a nyitott ajtó személyre vonatkoztatott metaforájához az üresség, az átjárhatóság, a lényegnélküliség, az önazonosság hiányának konnotációi is társulnak – nem véletlen, hogy az orosz vallásfilozófiában e motívumhoz hagyományosan a démoniség jelzője tapad. Darjalszkij a templombéli találkozás után úgy érzi, az ördög kísértésének van kitéve: álom és ébrenlét, látszat és valóság, képzelet és realitás elválaszthatatlan összekavarodását, azaz a meghatározhatatlan határhelyzet eluralkodását csak a „дьявольщина” (165), azaz „ördögien zavaros helyzet” (15) megnevezéssel tudja illetni, s mindjárt a 90. zsoltár szavait parafrázálva isteni kegyelemért könyörög (közli Богомолов, „Комментарии” 405). A bibliai eredetivel csak laza kapcsolatban lévő idézet és az eredeti közötti legfontosabb különbség éppen a „бес”(165), azaz „ördög” (15) szó megjelenése a szövegben. A sorozatos megidézésre az ördög meg is jelenik, mégpedig abban a pillanatban, amikor Darjalszkij az odvas tölgynél találkozik Matrjonával és csatlakozik a Galambokhoz – azaz „eladja a lelkét az ördögnek”. A démoni alak itt még csak a metaforák szintjén, ám szó szerint Darjalszkij árnyékaként szerepel:

Pjotr ül az odú zugában; az arcát a térdére hajtva – és mintha álmodt volna; fenyőkoszorúja pedig, mely már féloldalra csúszott, mint a szarvasagancs, magasba szökő szarvas árnyékot vet az odúban. A vörös fény lobbanásai újra meg újra magasra vetik vissza az odú teteje felől leszálló szürkületet - és táncra kel az árnyék, mint a

szurdok, szakadék” kifejezés szerepel (Топоров, „О 'блоковском' слове” 245), a lermontovi intertextus esetében kiemeli Vrubel festészetének közvetítő hatását, akinek a poémához készített illusztráció Belij korában – és ma is – gyakorlatilag a Lermontov-mű recepciójának és interpretáció-történetének szerves részét alkotják [vö. М. Ю. Лермонтов, М. Ю. Лермонтов в иллюстрациях Михаила Врубеля: „Стихи” – Поэма „Демон” – Герой нашего времени (Москва, Фортуна Лимитед, 2003)]. A szurdok–szakadék Darjalszkij nevéhez ily módon kapcsolódó motívumával kapcsolatban Toporov felhívja a figyelmet *Az ezüst galamb*ban végigvonuló magaslat és mélység ellentétpárjának vezérmotívumaira, melyek közül az előbbi – Vrubel festményeinek hatására is – az ereje teljében lévő, utóbbit a legyőzött, levetett démon alakjával hozza összefüggésbe. Összességében Darjalszkij alakjának démoni vonásaira összpontosít. Szőke Katalin hasonlóan jár el, amikor *Az ezüst galambot* az orosz demonológia kontextusában vizsgálja: a Darjalszkij mitizálása szempontjából kulcsfontosságú jelenet kapcsán, melyben a férfi fenyőkoszorút tesz fejére, s mely mind Dionüszosszal, mind Krisztussal való azonosításának egyik sarkalatos momentum, a kutatónő a koszorú hangsúlyozott szarv jellegét emeli ki, ami Darjalszkijt az ördöghöz teszi hasonlatossá. Mint rámutat, az orosz demonológiában az ördög gyakran pogány istenek képében jelenik meg, így akár Darjalszkij Dionüszosszal való azonosítása önmagában is felfogható démoni jellemzőként (Сёке, „Элементы 'демонизма’” 92-94). Maria Carlson ugyanezen jelenet kapcsán a különböző mitológák egymásra rétegződését emeli ki: a fenyő- (azaz tövis-) koszorús Darjalszkijt Dionüszosz és Krisztus mellett Ozirisszal is összefüggésbe hozza (82). Maga a „Дарьяль” név perzsa eredetű szó, és alapvetően „ajtó”-t jelent, azaz átjárót, kaput, amelyet Dolgopólov a Kelet és a Nyugat kultúrája közötti átjárás megnyitásként értelmez, noha – a regényre általában jellemző ambivalencia megjelenéseként – nem tudni, hogy milyen irányban (Долгополов 190). Maria Carlson a keresztnév bibliai vonatkozására hívja fel a figyelmet: Péter apostolra, illetve a szimbolikus kösziklára való utalásként értelmezi, és ehhez kapcsolja a vezetőnévben rejlő kapu motívumát is. A kettő együtt számára Krisztussal hozza összefüggésbe a regény főszereplőjét (75-76).

pokol valamiféle szárnyas lakója, hogy rátelepülve megfojtsa a tűzkörrel védett embert. (213-214)²⁴⁵

A fojtogatás motívuma előrevetíti Darjalszkij halálának körülményeit, aki mintha itt, a Galambokhoz való csatlakozásával írná alá halálos ítéletét. A motívumok szintjén itt, a világfa üregében lépi át az alvilág – és tudattalanja – küszöbét, itt kezdődik el alakjának megkettőződése, a metaforák szintjén egymással diametrikus ellentétben álló lényekre oszlása: éppúgy emlékeztet anyja méhében csecsemőtartásban ülő gyermekre, mint ahogy az odú falán megjelenő saját árnyéka az ördögre. A beavatáshoz kötődő újjászületés motívuma gyakran jelenik meg a beavatandó, mint gyermek metaforikus képében (Eliade, *A szent* 179), ám e mélységesen sokrétegű és ambivalens motívumrendszerű jelenetben²⁴⁶ mégis sokkal nagyobb hangsúlyt kap Darjalszkij másik transzformációja, démoni árnyékának megjelenése. Az önálló életre kelt ördögöcske legközelebb a lihovi úton Darjalszkij előtt hajtó kocsisként jelenik meg – metaforikusan a mindvégig az út mentén fenyegetően, a sehová nem vezető útra (a halálba? az örületbe? a pokolba?) csalogatóan hívogató fekete bokor figurájának megelevenedéseként (Alexandrov, *Andrei Bely* 71). Az úton hajtó két kocszi úgy viszonyul egymáshoz, mint az ember és árnyéka: bárhogya is szeretné Darjalszkij, sem megközelíteni, sem utolérni nem tudja a kivehetetlen kis fekete figurát, ám ha lassít, az előtte haladó kocsis is ugyanezt teszi. Majd amikor a Halott Fennsíkon helyet cserélnek – mintha az életet és a halált elválasztó határvonalon átlépve ember és árnyékának egymáshoz való helyzete az inverzére változna – a távolság ismét csak változatlan marad közöttük. Darjalszkijt mintegy saját árnyéka egyszerre csábítja és üldözi Lihovba, az árnyak talán nem is létező, a regény mitikus topográfiájában horizontálisan az abszolút Keletnek, vertikálisan pedig a pokolnak megfelelő vidéki orosz kisvárosba, sorsa beteljesedésének elkerülhetetlen helyszínére. Önazonossága keresésének szatírájaként végre összetalálkozik saját – korábban elérhetetlennek tűnő – árnyékával, a lihovi polgárral, akiben legnagyobb meglepetésére az ördögöt kell felismernie. Ismét csak saját árnyéka vezetí útjának utolsó állomására, Jeropeginék házába: Darjalszkij démoni hasonmásának következetesen végigvitt motívuma azt sugallja, hogy a férfi öntudatlanul is maga választja a halált, sőt, még halálának módját is. Sorsának ily módon

²⁴⁵ Петр сидит в уголке дупла, положив лицо на колени, - и будто ему какой снится сон; а его еловый венок, сдвинутый набок, как олени зеленые рога, являет рогатую в дупле тень, убегающую в вышину. Вспышки красного света высоко подбрасывают с вершины дупла упдающий сумрак – и расплываится тень, как какой-то адский крылатый житель, чтоб собой задушить человека, огражденного кругом огня. (271)

²⁴⁶ A jelenet egymásra rakódó mitikus motívumainak elemzését, mely Darjalszkijt Krisztus, Dionüszosz és Ozirisz alakjaival is azonosítja, ld. Maria Carlson, “The Silver Dove,” *Andrey Bely – Spirit of Symbolism*, ed. John E. Malmstad (Ithaca and London, Cornell UP, 1987), 75-76. Ezzel szemben A. Etkind Darjalszkij alakjában a regény egyik központi metaforájaként szereplő kakast véli felismerni, s ennek függvényében értelmezi pszichoanalitikus megközelítésű interpretációjában (Эткинд, *Хлыст* 426-427).

történő „elfogadása” a korábban kirajzolódó krisztusi áldozatvállalás, mint autentikus identitás-narratíva szöges ellentétéként jelenik meg, annak inverzét, démoni tükörképét rajzolja ki.

A Matrjona alakjához kapcsolódó anyai tükrözés, az anima, és Darjalszkij árnyékának motívumai a Szimbolikusból, a nyelvből való kilépés általi öndefiníciós kísérlet paradox jellegére világítanak rá. E motívumok ugyanis Darjalszkij tudattalanjának metaforáit helyezik előtérbe, s egyúttal rávilágítanak, hogy a tudattalan a regény metaforarendszerén belül következetesen nyelvi természetűnek, a nyelv által megidézettnek mutatkozik. *Az ezüst galamb* szövege mintegy kényszeresen ismétli Darjalszkij identitásának azon metaforáit, amelyek a férfi tudatában elfojtás alá esnek, mert a vággyal, a transzgresszió elemeivel való egyértelmű kapcsolatuk miatt a felettes én szankcionálja őket: a farkas, a farkasember („оборотень”) és az ördög a szöveg szerkezetében végül olyannyira ellenállnak az elfojtásnak, hogy testi valójukban, realizált trópusként is megjelennek. A Szimbolikuson kívüli világ, amely csak a Szimbolikuson keresztül tud megnyilatkozni, és elkerülhetetlenül meg is nyilatkozik, inverz, ambivalens karneváli alvilágként lepleződik le. *Az ezüst galamb* a tükröződés kiterjedt motívumrendszere által uralt terében az identitás kérdése tehát elválaszthatatlan a szó (a szimbólum) problematikájától. Ez utóbbi a metaforák szintjén tükröző, egyszerre összekötő és elválasztó felületként, a határhelyzet megtestesüléseként mintegy alakváltoztató mitikus lényként jelenik meg. A magát a szón keresztül definiáló individuum csak határhelyzetben – külső és belső, tudatos és tudattalan határán – tételezheti önmagát. Ám éppen a tükröző felület – a szó – állandó metamorfózisának következtében e folyamat lezárhatatlannak bizonyul: a szó „egyértelműsítésére” tett kísérlet Darjalszkij esetében tragédiához vezet. A nemzeti identitás szintjén ugyanez a problematika ráció (intelligencia, Nyugat) és irracionalitás (nép, Kelet) közötti határhelyzetként tételeződik. Darjalszkij halála az individuum szintjén katasztrofális kísérletként értékeli a néphez, a tudattalanhoz, az irracionalitáshoz való visszatérést. Legfeljebb kollektív szinten képzelhető el „feltámadás”: a regény záró soraiban megjelenő – határozottan vérvörös – hajnal értelmezhető a nemzet szintjén az apokaliptikus várakozások közeli beteljesedésének a minimumra redukált és továbbra is ambivalens előjeleként.

A nárcizmushoz kapcsolódó tükröződés problematikája – a regény motívumrendszerénél maradva – továbbgyűrűzik a narráció szintjére is: az elbeszélői maszkok váltogatásából adódó polifonikusságban, az autoritással rendelkező szerzői hang státuszának aláásásában csúcsosodik ki. Ez végeredményben olyan szöveget hoz létre, amely mindenféle „szent szöveget”, köztük nem utolsósorban Belij saját „szent szövegeit” a szimbólum természetéről (Белый, "Эмблематика смысла," *Символизм* 25-89), a szó(=szimbólum) mítoszáról (Белый, "Магия слов," *Символизм* 131-141), és egyes szimbólumok „szent” jelentéséről (Белый, "Священные цвета," *Символизм* 201-209), dekonstruál²⁴⁷. E szövegek szent státuszának elvesztése a regényen belül tragikus következménnyel jár: annak a tájékozódási pontnak a felszámolását jelenti, amelynek segítségével egyértelmű olvasatok hozhatók létre. Darjalszkij tragédiája sok tekintetben egy végzetes félreolvasás története²⁴⁸. Az a motívum pedig, amely véleményem szerint kulcsszerepet játszik e félreolvasásban, egyszerre kapcsolódik a tükröződés metaforikus

²⁴⁷ A három tanulmány közül a "Священные цвета" a legkorábbi: az „Argonauták” mítoszteremtésének első hevében, 1903-ban íródott (Цурай 500). A másik két tanulmány érdekessége, hogy *Az ezüst galamb* írásával egyidőben, annak folytatásos publikálása közben születtek (Лавров 309).

²⁴⁸ Ehhez hasonló, ám néhány lényegi kérdésben mégis eltérő Vladimir E. Alexandrov véleménye, aki a szimbolista episztemológia felől közelíti meg a narráció kérdését Belij regényeiben. Véleménye szerint a szimbólum fogalma alapvetően a „kartéziánus dualizmus, a szubjektum és az objektum elkülönítésének implicit tagadása”, s a megismerés szimbolista elmélete, mely „a szöveg nyelvén keresztül speciális egységet teremt az egyén és az őt körülvevő világ között”, alapvetően lírikus, első személyű beszédmódot feltételez. Ez azonban összeütközésbe kerül a regény műfajának alapvetően harmadik személyű elbeszélőtechnikájával és polifóniájával. Alexandrov szerint Belij regényeiben éppen azt az „autoritással rendelkező” szót kívánja kimondani, amely Bahtyin szerint radikálisan ellentétes a regény természetével: fenn szeretné tartani azt a narratori és szerzői pozíciót, amely nyilvánvalóan a „szereplőké felett” helyezkedik el, és lírai kitérőiben nyilvánul meg. *Az ezüst galamb* narrátorát egyértelműen olyan elbeszélőnek tartja, aki a szereplőknél nagyobb belátással rendelkezik, s aki többször is „kijavítja azok helytelen megfigyeléseit” („Andrej Belyj” 10-14). E megfigyelése teljesen helytálló a személytelen elbeszélő hanggal kapcsolatban, viszont figyelmen kívül hagyja a többi elbeszélő maszk jelenlétének következményeit. Értelmezésében a narrátor mélyebb belátása az események, jelenségek mögött rejlő transzcendens realitásba mintegy „rávetül” a jelenségek világára (*Andrej Bely* 70). Alexandrov interpretációjának érdekessége, hogy csak a szereplők felett elhelyezkedő narrátor esetében feltételezi a következetes szimbolista olvasás képességét s így a vezérmotívumokat az elbeszélő tudatának és olvasatának projekciójaként értelmezi (*Andrej Bely* 71). Noha rámutat az elbeszélői hang stilisztikai rétegeinek hatalmas skálájára – beleértve a szöveg finoman fogalmazva is naiv elbeszélőjét – és az elbeszélő nézőpontjának fragmentálódására (*Andrej Bely* 95-96), nem lát e két tény között ellentmondást. Ugyanakkor véleménye szerint a regény szinte minden szereplője időnként „bepillantást nyer a természetfeletti tartományokba” (*Andrej Bely* 74). Mindamellet – a narrátorral ellentétben – általában félreolvassák a körülöttük zajló eseményeket, elfogadják „a magát jónak álcázó gonoszt”: a regény legkatasztrofálisabb „félreolvasása” az, hogy Darjalszkij „összekeveri a Galambokat az igazi orosz néppel”, mondja Alexandrov (*Andrej Bely* 82). Ez utóbbi állítást vö. Etkind véleményével, aki szerint az *Ördögök* és *Az ezüst galamb* rettenete között az a lényegi különbség, hogy míg az előbbiben a démoni alakokról kiderül, hogy valójában nem az „igazi” orosz néppel azonosak, addig Belij abból a kétségbeejtő tényből indul ki, hogy az általa megjelenített szektánsok valóban az orosz népben már nem is csak a lehetőségek szintjén jelen lévő vonásokat testesítenek meg (Эткинд, *Хлыст* 399). *Az ezüst galamb* egy speciális orosz kultúrtörténeti jelenség, a flagellánsok szektájának – akikkel a Galambok olyannyira párhuzamba állíthatók, hogy, Belij (a magyar kiadásból sajnos hiányzó) előszavának tanúsága szerint, a korabeli olvasók automatikusan egyenlőségelet tettek a két szekta közé (158) – interdiszciplináris vizsgálatának kontextusában adott elemzése nem sok kétséget hagy e tény felől.

sorához, hiszen kép, és ugyanakkor az orosz kultúrtörténet egyik legbiztosabb státusszal rendelkező szent szövege is: az ikon. Darjalszkij ikonként olvassa magát Kugyejarovot és a Galambok szertartásait is – s ebben nincs is egyedül: a csupán többé-kevésbé szavahihető megszemélyesített narrátorok mindannyian előszeretettel adják át a szót az aránylag legnagyobb autoritással rendelkező személytelen, lírai elbeszélői hangnak ezen alakok és események leírásakor, amely viszont a szektánsokkal azonosuló belső nézőpontból, ikonként jeleníti meg a Galambokat és szertartásaikat. Hogy mennyire hitelesen, azt jelzi például Etkind olvasata is: rámutat, hogy az etikai elítélés mellett (és ellenére) a Galambok szektájának jelensége *esztétikai* szinten szentesítődik (Эткинд, *Хлысты* 400) *Az ezüst galambban*. Látszólag tehát az ikon az a szent szöveg, amely többszörösen is az Apa státuszához kötődik: egyrészt a regény több mint kétes értékű apafigurájának, Kugyejarovnak a „szövege”, másrészt az autoritással rendelkező elbeszélői hang számára a jelenségek interpretatív kontextusát és implicit módon az értékítélet alapját meghatározó szöveg, végül pedig az Apa szövege. Az a szöveg, amelyet elfogadva az identitás „fiú” tételezése lehetségessé válik. A regény a szereplő (Darjalszkij) és a narráció szintjén is az e szöveggel való identifikáció tragédiáját viszi színre: az Apa hatalmának való behódolást, az iránta érzett érzelmek egyre ambivalensebbé válását, majd e szöveg elutasításának kényszerét. Matrjona „anyai tükre” tehát valóban a szimbolikus Apa felé közvetít, ám a Kugyejarov – és szövege, az ikon – által megtestesített Apa legjellemzőbb tulajdonságai Matrjona feminin vonásait ismétlik: ellenállhatatlan magnetikus vonzereje ugyanakkor impotenciával és a nyelv birodalmából való kizártsággal társul. Az ikon státuszának problematikusságára kezdetben csak néhány olyan kezdeti anekdotikus történet hívja fel a figyelmet, amely a korlátolt narratív kompetenciájú megszemélyesített elbeszélők szövegében jelenik meg, s mint ilyen, részben fenntartással kezelendő, részben könnyen feledésbe merül a későbbi lírai és patetikus leírások mellett: uralkodnak az „ikonszerű arc” és a „megtestesült ikon” vezérmotívumai. Ugyanakkor Darjalszkij kiábrándulását az ikon szent szövegének más jellegű aláásása, motívumainak profán, sőt démoni elemekkel való keveredése jeleníti meg. Az „ikonszerű arc” maszkként, a „megtestesült ikon” a Semmi álcájaként lepleződik le, s az eseményeket ikonként – szimbólumként – olvasó Darjalszkij e végzetes látszat áldozata (is) lesz. Mivel Belij szimbólum-fogalma, mint arra Steven Cassedy rámutat, alapvetően „ikonikus”, azaz formális egybeesés figyelhető meg az ortodox ikon és a Belij által körvonalazott szimbólum, mint jelek között (“Bely’s Theory” 312), a szent szöveggént megjelenő ikon dekonstrukciója *Az ezüst galambban* tulajdonképpen Belij szimbólum-fogalmát ássa alá, a rá épülő szimbolista episztemológiával egyetemben.

Az ezüst galamb narrációs technikájának problematikusságát talán már az is elég feltűnően jelzi, hogy még a narrátorok személyének és számának tekintetében sincs kritikai konszenzus, narratív kompetenciájukról és megbízhatóságukról már nem is beszélve. Az eltérő vélemények közül²⁴⁹ talán Lavrové a legárnyaltabb, a legtöbb szempontot figyelembe vevő értelmezés, s így megfelelő kiindulási pontul szolgálhat a további elemzéshez. Alapvetően ő is a gogoli szkaz hagyományaira vezeti vissza a regény narratív technikáját. Rámutat, hogy Belij különböző „elbeszélői maszkokat” alkalmaz, mégpedig olyan elbeszélőket szerepeltetve, akik mindig az adott közösség hangját képviselik. A három nyilvánvalóan elkülöníthető, a szkaz határain belül maradó elbeszélői maszk – a celebejevói falusi elbeszélőé, a Dosztojevszkij *Ördögökben* megjelenő krónikásához hasonlított lihovi városlakóé és a gugolevói eseményeket elmondó, az úri réteghez tartozó, Leszkov írásaival rokonítható elbeszélőé – mellett azonban kiemeli egy olyan személytelen, az egész regény szövegében elszórtan megjelenő elbeszélői hang létét is, amely szinte közvetlenül a szerző véleményét juttatja érvényre. Ezen elbeszélői hanghoz kötődnek a mitizáló, lírai-patetikus kitérők. Rámutat, hogy a különböző elbeszélői maszkok és hangok egymásnak ellentmondó

²⁴⁹ A szakirodalomban *Az ezüst galamb* narratív technikáját hagyományosan az ornamentális próza [vö. Сёке Каталин, "К вопросу об орнаментализме ранней прозы А. Белого (*Серебряный голубь*)," *Андрей Белый – Мастер слова – искусства – мысли* (Bergamo, Instituto Universitario di Bergamo, 1991), 125-134; Szilárd Léna, „Орнаментальность/Орнаментализм” *Russian Literature XIX* (1986): 65-78; Виктор Шкловский, "Орнаментальная проза – Андрей Белый," *О теории прозы* (Москва, Федерация, 1929), 205-225] sajátosságainak és a gogoli szkaz stilizációjának [vö. Андрей Белый, „Гоголь и Белый,” *Мастерство Гоголя* (Москва, МАЛП, 1996), 317-328; Л. Долгополов, *Андрей Белый и его роман Петербург* (Ленинград: Советский Писатель, 1988), 180-181; М. Козьменко, "Автор и герой повести *Серебряный голубь*," Андрей Белый, *Серебряный голубь* (Москва, Художественная литература, 1989), 23-29] kontextusában értelmezik. Ugyanakkor koránt sincs egyetértés az elbeszélők számának és személyének tekintetében. Muscsenko, Szkobelev és Krojcsik „Поэтика сказа” című átfogó irodalomtörténeti áttekintésében gyakorlatilag a regény három fő helyszínének megfelelően három narrátort különítenek el. Míg a celebejevói és a lihovi narrátor elkülönítése stilisztikailag teljesen indokolt, a gugolevói narrátort „politikai nézetei” alapján választják el a másik kettőtől: Evszejicsről, a klasszikus lakáj különleges fajához tartozó egyedről szóló leírása alapján szembehelyezik a másik két „demokratikus” világnézetű elbeszélővel. Elemzésükben ők is a gogoli szkaz sajátosságaiból kiindulva értelmezik *Az ezüst galambban* megfigyelhető elbeszélői pozíciókat (Мушченко, 139-151). Kozmenko a regényhez írt bevezető tanulmányában – a kritikai vélemények ismeretében és összegzése után is – csak annyit állít határozottan, hogy *Az ezüst galambban* mind az egységes elbeszélői hang, mind az egyöntetű szerzői interpretáció körvonalai „szétmázolódnak” (Козьменко 9-10). V. M. Piszkunov a gogoli elbeszélővel szemben kiemeli, hogy Belij igyekszik megszüntetni a narrátor önálló személyiséggé váló jelenlétét, s hogy alakjának „elmosódottsága” nagyban hozzájárul a regény ambivalens légkörének fenntartásához (Пискунов, "Наваждение над Россией" 6-7). Bahtyin ezzel ellentétben rövid Belij-előadásában egyetlen elbeszélőt említ, aki viszont képtelen határozott pozíciót elfoglalni, s semmiképpen nem tud többet az eseményekről, mint maguk a szereplők. Ezt az elbeszélő-típust Dosztojevszkij műveire vezeti vissza (Бахтин, "Белый" 329). Szőke Katalin ezzel ellentétben a regény általa elkülönített „misztikus” és „stilizált hétköznapi” síkjának megfelelően két elbeszélőt különböztet meg: egy „lírai elbeszélőt” és egy, a hétköznapi élet eseményeit a gogoli szkaz hagyományainak megfelelően elmesélő, hol eltűnő, hol újra megjelenő történetmondót (Сёке, „К вопросу об орнаментализме” 126-129). Az így létrejövő, vezérmotívumokra és az ellenpontozás technikájára épülő ornamentális próza kompozícióját a részben az ikonfestészet és a népművészet elemeit is felhasználó szecesszió ornamentikájának hatásaival rokonítja, illetve a szimbolista összművészet kontextusába helyezi (130-133). Rámutat a regény színszimbolikája, és a sokban az avantgarde elveit megelőlegező „Священные цвета” című Belij-tanulmány [Андрей Белый, "Священные цвета," *Символизм как миропонимание*, 201-209] párhuzamaira (131-132). Szilárd Léna különösebb részletezés nélkül „az elbeszélői maszkok ütköztetéséről” beszél, illetve „az elbeszélő formák parodisztikus 'parádéja'”-ról, melynek célja, „hogy lelepleződjék a szöveg szubjektumának problematikája” (Szilárd, „Andrej Belij” 80).

perspektívái összességében egy egységbe nem foglalható, inkongruens, kaotikus világ képét rajzolják meg (Лавров 278-285). Szilárd Léna az „elbeszélői maszkok” szinte önkényes váltogatásának következményével kapcsolatban ennél talán még radikálisabban fogalmaz: „Az elbeszélés síkján pedig a nyelvi maszkok e szeszélyes váltakozása [...] az olvasóval folytatott fesztelen játék atmoszféráját hozza létre, amely állandó ingadozásban tartja az epikus distanciát”. Mindezt a „felülről hozott értékítéleteket megtestesítő szerzői nézőpont devalválódásával”, illetve a „szent örültség (юродство)” és a „balgaság (шутобство)” elbeszélői álarcaival hozza összefüggésbe, sajnos utóbbi részletesebb kifejtése nélkül²⁵⁰ *Az ezüst galamb* vonatkozásában („Andrej Belij” 80-81). Az elbeszélői maszkok váltogatásának tényéhez hozzájárul még az „átélt beszéd” technikájának gyakori, és szinte észrevétlen átmenetekkel bevezetett, összemosódó perspektívákat megjelenítő alkalmazása²⁵¹. Alexandrov e tényt Belij szimbólum-fogalmával hozza összefüggésbe, melynek következtében véleménye szerint a szimbolista módszerből logikusan az egyes szám első személyű elbeszélés következik, hiszen a megfigyelések általában az individuum megismerő aktusának eseményeként dramatizálódnak („Andrej Belyj” 10-14). Ezzel indokolja az „átélt beszéd” – hangsúlyozottan klasszikus orosz irodalmi gyökerekhez visszanyúló – technikájának kiterjedt használatát a regényben. Megfigyelése szerint az elbeszélő hangja mindig annak a szereplőnek felel meg, „aki uralja az adott szituációt” (*Andrej Belyj* 96).

Ezek tehát annak a szövegnek a legfontosabb elbeszéléstechnikai sajátosságai, amelyben az ikon – többszörösen is – „szent szöveggént” szerepel. Egyrészt, erre utalnak az ikon, mint kultúrszemiotikai jelenség sajátosságai, melyek közül jónéhány már önmagában is az orosz szimbolisták szimbólum-fogalmának megtestesítőjeként definiálja az ikont. Az ikon képteológiai értelmezése szerint és a hívő tudatában is olyan jelként szerepel, amely szó szerint a szent jelenlétének a helye (Lepahin 21-33). Ez teszi az ikont szentté, s ez határozza meg néhány, a szimbolisták szimbólum-fogalmának és művészetfelfogásának sajátosságaival egybeeső jellemzőjét: az ikon szimbolikus és teurgikus, az ikonhoz templomi összművészet társul (Lepahin 34-47), s a – a mitikus imago mundi elvét követve – az univerzum, s benne az ember, a templom, stb. is „ikonarcú” (Lepahin 58-76). Akárcsak Belij szimbólum-fogalmában, az ikon befogadásában is kulcsfontosságú a személyes átélés ténye: a hívő az ikont soha nem kívülről, műalkotásként, esztétikai értékeiért szemléli – bár a templom és az

²⁵⁰ E téma részletes kidolgozását a *Pétervár* elemzése kapcsán ld. Szilárd Léna, „A. Belij prózája sajátosságának kérdéséhez: a szent örület (jurodsztvo) mint az elbeszélés mentális alapja,” *A. Blok – A. Belij 100. (kerekasztal-konferencia)* (Debrecen, 1981), 117-130.

²⁵¹ Részben ennek a jelenségnek köszönhető, hogy Karancsy László az ornamentális próza és a tudatregény érintkezési pontjait vizsgáló tanulmányában a „tisztá ornamentikához” tartozó *Az ezüst galamb*ban is rámutat „a tudatregényre emlékeztető mozzanatokra”, azaz az elbeszélő és a szereplő nézőpontját egyesítő lélekábrázolásra (Karancsy 131-134).

ikon esztétikai tökéletességének kulcsfontosságú szerepe van a hívő hitének megerősítésében – hanem „belép a terébe”: „A láthatatlan világnak az ikon által történő megismerése csak a tapasztalati, ontológiai megismerés síkján jöhet létre, ha a megismerés nem különül el a léttől, a gnoszológia az ontológiától” (Lepahin 32-33). E tér pedig különleges jellemzőkkel bír: a fordított perspektívának köszönhetően az ikon hangsúlyozottan nem törekszik a tér realiztikus ábrázolására, mert amit ábrázol, az örök, téren és időn kívül helyezkedik el. Az így létrejött kép térhatásai a hívőt mintegy befelé húzzák a kép belseje felé, miközben a nem hívőt taszítják, és megerősítik kívülállását (Успенский, „Семиотика иконы” 246-263). A hatás párhuzamba állítható a szimbolisták „mágikus metanyelvének” olvasóra tett hatásával: míg a szimbolisták olvasást lassító és megnehezítő nyelvezete iránt nyitott olvasó készségesen „lép be” a szöveg terébe és válik szinte „társszerzővé”, a kevésbé nyitott olvasót már az első oldalak mindenféle megértésre tett kísérlet feladására kényszeríthetik. Mivel az ikon kanonikus, azaz ősképek – és gyakran mintakönyvek – alapján, az egyházatyák dogmáit követve festik, a nyugati festészettel ellentétben hangsúlyozottan nem az alkotó identitását tükröző mű, illetve az egyetlen, amit tükröz belőle, az hitének ereje (Lepahin 38-47). Némileg drasztikusan leegyszerűsítve, az ikon olyan kép, amely nem „tükör”, hanem az Abszolút megjelenésének helye. Talán éppen ezért jelenhet meg *Az ezüst galamb* kontextusában olyan szöveggént, amely a nyugati, „üres”, a végtelen tükröződés felszíni és felszínes létre kárhoztató szó lehetséges alternatívája. Másrészt, az ikon szövege egyúttal Belij szimbolizmus-elméletének autoritással rendelkező intertextusát is alkotja, a szimbolizmust definiáló „szent szövegeinek” is értelmezői kontextusául szolgál. Mint arra Steven Cassedy rámutat, annak ellenére, hogy Belij direkt módon nem utal a képteológiára²⁵², e diskurzus és Andrej Belij szimbólum-fogalmának meghatározása között olyan átfedések vannak, amely az utóbbi „ikonikusságára” utalnak. Cassedy Belij szimbólum-fogalmát alapvetően az „Эмблематика смысла” című terjedelmes Belij-tanulmány elemzése segítségével értelmezi. A tanulmány szövegének néhány kulcsmondata Cassedy olvasatában csak az ikon teológiájának kontextusában értelmezhető („Bely’s Theory” 306). Többek között ez vezet azon alapvető meggyőződéséhez, hogy „Belij esztétikai szimbolizmusának formális alapelvei tulajdonképpen nem mások, mint az orosz ortodoxia képteológiájának alapelvei” („Bely’s

²⁵² A fontos kivételek egyike Belij költészetének alapvető elemeit érinti. Mint Szilárd Léna rámutat, számos öninterpretációjának egyikében maga Belij is az ikonfestészetre vezeti vissza korai költészetének színszimbolikáját: az aranyat és a lazúrt Sophia ikonfestészetben hagyományos színeiként definiálja, melyek Vlagyimir Szolovjov Sophia-tanában is prominensen jelen vannak (Силард, "Андрей Белый" 156). E színszimbolika *Az ezüst galamb*ban szervesen folytatódik. Cioran rámutat, hogy az *Az arany égszínkében* (Золото в лазури) című korai Belij verseskötet két központi motívuma, az aranygyapjú és a nap egyértelműen kapcsolatba hozhatók a Sophia ikonográfiáját jellemző színszimbolikával. Cioran véleménye szerint különösen a fehér, az arany és a kék szín látszik teurgikus funkciót ölteni Belij szövegeiben („A Prism for the Absolute” 108-113).

Theory” 303). Cassedy ugyanakkor hangsúlyozza, hogy Belij szimbólum-elmélete – a tanulmányai nyelvbe lépten-nyomon beszűrődő metafizikus árnyalat és annak ellenére, hogy „rendszerét egy, a közönséges tudományos megértéshez képest transzcendens értékfogalomra alapozza” – alapvetően nem metafizikus (“Bely’s Theory” 309)²⁵³. Belij „önmagába zárt és önmagát létrehozó rendszere” nem tételez föl sem Istent, sem más „metafizikai entitást” kiindulópontként: „Célja kizárólag annak a módnak a leírása, amellyel a tudatos szubjektum jelentéssel ruházza fel tapasztalatait” (“Bely’s Theory” 310-311). Belij szimbolizmus-fogalma tehát Cassedy olvasatában interpretáció-elmélet, amely a jelentés létrehozását „az [ortodox képteológiai értelemben vett] ikonikusság formális analógiájára” (“Bely’s Theory” 312) modellezi, annak metafizikai vonatkozásai nélkül. Hangsúlyozza, hogy Belij számára a művészi alkotás formálisan analóg a mitikus vagy vallásos alkotással (“Belyj” 28). Míg a fenti tanulmányban a szimbolizmus episztemológiai, addig a “Магия слов” című rövidebb Belij-cikkben ontológiai vonatkozásai kerülnek előtérbe: „A leghatározottabb ontológiai megállapítás, melyet Belij ebben az esszében tesz, az az, hogy maga a valóság a nyelv funkciója, és hogy szó és megismerő szubjektum valójában a megnevezés első aktusában jönnek létre, de csak ha a beszélő ’élő’ szavakat használ, azaz potyebnyai értelemben költői szavakat” (“Belyj” 29)²⁵⁴. Az ikon kultúrszemiotikai sajátosságai, valamint a Belij szimbólum-fogalma és a képteológia diskurzusa közötti átfedések tehát látszólag az ikont egyaránt a „szent szöveg” autoritásával ruházzák fel az orosz szimbolizmus diskurzusán belül. E szent szöveg pedig elsősorban magát a szimbolista olvasási módot modellezi: a szimbólumot olyan jelként tételezi, mely jelölő és jelölt antinómiájára és nem szintézisére alapuló organikus egységként jelenik meg. Paradox módon, bár nem redukálható egyetlen

²⁵³ Érdekes módon Vladimir E. Alexandrov, megközelítése hasonlóságai mellett, e kérdésben éppen ellentétes véleményen van. Alexandrov, aki kimondottan a „szimbolikus [és szimbolista] megismerés” kontextusában elemzi *Az ezüst galambot*, ugyancsak az „Эмблематика смысла” című tanulmányra támaszkodik, s ennek alapján egyértelműen metafizikusként jellemzi Belijt: mivel számára a szimbólum olyan tapasztalatokat testesít meg, amelyek „transzcendens tartományban gyökereznek”, „természetfeletti igazság kifejezésévé válik” (*Andrei Bely* 69). Belij szimbolizmus-elméletének egyik legrendszeresebb és legobjektívebb összefoglalója John Elsworth nevéhez fűződik: Belij-monográfiájának elméleti bevezető fejezetében a szimbólumot olyan „alapvető dualitások összebékítésének eszközeként” tárgyalja, mint a „tudat és az érzelmek”, „a szemlélődés és az akarat”, „az egyén és a társadalom”, „a tudomány és a vallás”, valamint „az erkölcs és a szépség”. Belij szimbólum-fogalma számára is alapvetően „episztemológiai fogalom”, amely elsősorban Rickert újkantianus filozófiájának származéka. Maga a szimbolizáció kreatív aktusa a művészetben – amely tautologikusan egyben vallásos tevékenység is, noha a vallás hangsúlyozottan nem a dogmával azonos Belij számára – elképzelése szerint áthidalja a fenti ellentéteket. A művészet ezen vallásos, teurgikus szemléletében nyilvánvalóan Vladimir Szolovjov Sophia-tanának vonulata folytatódik tovább. Akárcsak Ivanov, Belij is a szimbólumban látja a mítosz eredetét, de nem az új, misztériumra épülő színházat tekinti a mítosz megnyilatkozási helyének, hanem „magának a nyelvnek a természetét”. Az „élő szó” számára nem más, mint maga a szimbólum, mely a megnevezés kreatív aktusában jelentéssel ruházza fel a világot, s ezzel lehetővé teszi a megismerést. Elsworth olvasatában Belij – Potyebnyára támaszkodó, vagy inkább tőle kölcsönzött – nyelvelmélete „a szó új kultuszát” és a mitikus természetű nyelv középpontba állítását jelenti (*Andrei Bely* 10-36).

²⁵⁴ Belij és Potyebnya nyelvelméletének kapcsolatáról vö. Хан Анна, “А. Потебня и А. Белый,” *Андрей Белый – Мастер слова – искусства – мысли*, 135-150.

jelentésre, sőt, jelentéseinek köre elvben végtelen, mégis biztos tájékozódási pontul szolgál a jelentésképzés folyamatában.

Ennek ellenére az ikon motívumának bevezetését *Az ezüst galamb* szövegébe a profanizáció és a karneváli inverzió hangsúlyozott momentumai kísérik. Mindez a gogoli szkaz határain belül maradó celebejevói falusi elbeszélő és az inkább Dosztojevszkij krónikásaira emlékeztető, műveltebb, az eseményekből mégis néha megdöbbenően keveset értő lihovi narrátor személyéhez fűződik. Előbbihez a falusi templom új ikonjának anekdotája, valamint Vukol atya bemutatása, utóbbihoz a Jeropegin házaspár az ikon terminusaira épülő ábrázolása kötődik. Az új ikon anekdotájában (170-171; 26-27) az ikonfestés alapvető, az ikon szentségében kulcsfontosságú szerepet játszó mozzanatai profanizálódnak. Szentéletű, az ikonfestés testi és lelki tisztaságot követelő aktusára böjttel és imával készülő szerzetesek (Lepahin 32) helyett anyagi hasznot leső „képpingálók” (26) [szó szerint „istenpingálók”, azaz „богомазы” (170)] készítik a képet. A kép nem a szent jelenlétének helye, nem Isten világát ábrázolja: noha rákerül az ikont felszentelő felirat, valójában portré, hiszen a helyi gazdag boltos jól felismerhető képe. Az, hogy ennek ellenére a hivatalos egyházat képviselő Vukol atya elfogadja az ikont szentnek, szemben Kugyejarovval, aki „szégyent” emleget (171; 27) az értékek hierarchiájának alapvető kifordítását sejteti: a szubkultúrához, ellenkultúrához tartozó szektánsok számára egyértelmű a határ szent és profán között, míg a hivatalos egyház elfogadja a szent profanizációját. Vukol atya alakjában a hivatalossá vált irracionális, abszurd és kifordításra épülő karneváli anti-világ egy eleme sejlik fel. Ezzel egyébként már tulajdonképpen az ikont profanizáló harmadik elem, a befogadás problematikája kerül előtérbe: a csupán a hasonlatosság látványosabbá tétele miatt az istentiszteletet az ikon előtt végigálló, s közben a falubéliekre sandító boltos éppúgy nem az ikon szentségét átélő befogadó, mint a felháborodottan sustorgó gyülekezet. Vukol atya bemutatása erre az alapra épül rá, és teszi teljessé a „pap Krisztus ikonja” (Lepahin 71) tétel már korábban is felsejlő karneváli inverzióját. Az elbeszélő a pap dicsőítésével indítja jellemzését: „Vukol Golokresztovszkij atya; papnéstul; kitűnő pap, a környéken nem találni ilyen papot, – bejárhatsz akár negyven versztát környes-körül! – munkaszerető pap, szigorú, sokat imádkozó” (22)²⁵⁵. Hogy ezen három erénye közül az elbeszélő melyiket is kívánja egészen pontosan illusztrálni a pap életéből kiemelt egyetlen jelenettel, az nem derül ki. Mindenesetre amit elmond, az az, hogy a pap részegen, a síró papné ének- és gitárkíséréte mellett (három húron!) és a bokrok között a látványosságra összegyűlt, napraforgómagot köpködő falubéliek legnagyobb szórakozására hogyan adja elő

²⁵⁵ „о. Вукол Голокрестовский, с попадыхой, знатный поп, в округе не встретишь такого попа, - объезди на сорок верст округу! – трудолюбивый поп, строгий, молитвенник” (168).

kertjének ribiszkebokrai közül előugorva Karsz várának ostromát (168-169; 22-24). Az elbeszélő ezen jelenet érzékletes bemutatását elegendőnek is tartja a végkövetkeztetés levonásához, mely szerint „Ilyen a celebejevói pap; derék pap, hét határban nem találni még egy ilyet, még egy másik nem ért ennyi mindenhez, Isten úgyse, nem ért” (24)²⁵⁶. A leírás iróniája részben abból származik, ami nem szerepel a szövegben, s ami helyett e vásári komédiázás bemutatása áll: az istentisztelet ábrázolásának elmaradásából, amely demonstrálhatná a pap valóban kimagasló érdemeit. Mindemellett parodizált formában az istentisztelet összes kellékét felvonultatja a leírás: ott a pap, a sekrestyés, az ének, a bor, a gyülekezet, sőt, a szentélyt a templom többi részétől elválasztó ikonosztáz helyett jobb híján ott vannak a ribiszkebokrok. A Krisztus ikonja helyett vásári komédiásként megjelenő pap viselkedése egyúttal az ikonként felfogott istentiszteletet (Lepahin 69-70) is parodizálja, a karneváli inverzió tökéletes példáját szolgáltatva ezzel. Az elbeszélő kommentárjai egyrészt megbízhatatlanságára hívják fel a figyelmet, hiszen egy olyan elbeszélői nézőpontot körvonalaznak, amely számára az inverz kép, szent és profán felcserélődése a norma, másrészt hatalmas távolságot feltételeznek a „szerzői” és az elbeszélői nézőpont között, s a pap ábrázolásában elkerülhetetlenül az irónia válik uralkodóvá. Ebben a kontextusban az ikon, eredeti szent státuszát és egyúttal ikon voltát is elvesztve a hivatalos kultúra – a normává vált karnevál – kellékeinek egyike csupán.

A jóval intelligensebb lihoi narrátor, szintén az inverzió eszközére alapozva, közvetetten az ikon szimbolikus jellegét és ezzel együtt a szimbolista olvasási mód alapjait kérdőjelezi meg. A Jeropegin házaspár leírásának alapját az a feltételezés képezi, hogy a tisztas kinézetű, ámde erkölcstelen gazember Luka Szilics és szentéletű, ámde kimondottan gusztustalan külsejű felesége, Fjokla Matvejevna esetében a sors csúnya tréfát űzött: lényeg (lélek) és látszat (test) mindkettőjük esetében homlokegyenest ellentétes viszonyban állnak egymással (194; 72). A leírás értelmezhető jelölő és jelölt viszonya feletti eszmefuttatásként, különösen, mivel az elbeszélő elkezd „visszarendezeni” a látszólag összekeveredett elemeket: véleménye szerint Fjokla Matvejevna teste helyesen férje lelkének jelölője lenne, és fordítva. A későbbiekben Luka Szilics külsejének „tisztas” jellege teljesen konkrét formát ölt: az „ikonszerűség” gyakorlatilag Jeropegin állandósult jelzőjévé válik, olyan kifejezésekben, mint például „szentképre kívánczó feje” (158)²⁵⁷ „a szentképarcú, szinte szentképről leszállt öreg” (160)²⁵⁸ „Luka Szilics [...] szentképajkán” (160)²⁵⁹. E kifejezések a gugolevói botrány kitörésének a Jeropegint először látó Darjalszkij szemszögéből történő leírásában jelennek

²⁵⁶ „Таков поп в Целебееве: славный поп, другого не сыщешь, другому не дойти до всего такого, ей-Богу, не дойти!” (170).

²⁵⁷ „иконописная его голова” (239).

²⁵⁸ „иконописный, будто с иконы сошедший старец” (240).

²⁵⁹ „иконописных Луки Силычиный губ” (241).

meg a narrátor szavaiban. Jeroegin esetében tehát az immár teljesen megbízhatatlanná vált jelölő az ikonszerű arc, maga az ikon. A par excellence jelölőre és jelöltre felbonthatatlan szimbólum, mely a lényeg megjelenésének helye, hirtelen jelölőként, látszatként, mégpedig hangsúlyozottan hazug, „félreolvasás” alapját képező látszatként jelenik meg.

Az ikon, mint az interpretáció alapját képező szent szöveg és szimbólum státuszát alácsúszó ezen viszonylag periférikus elemeket *Az ezüst galambban* sokáig szinte teljesen háttérbe szorítják a szektánsok lírai leírásában megjelenő, feltételesen „ikonszerű arc”-ként és a „megtestesült ikon”-ként meghatározható, egymástól is nehezen elválasztható motívumai. Az elsődlegesen Kugyejarov alakjához kötődő, fentebb érintőlegesen már említett „ikonszerű arc” jelenségének részletes kifejtése a szektánsok szertartásának első teljes leírásakor, a Jeroegin ház fürdőjében a kanonikus Úrvacsorát teljes egészében megidéző jelenet előtt, majd e jelenet közben valósul meg. A szertartást megelőzően Kugyejarov magányosan imádkozik a fürdőben, s eközben az Úr Tábor-hegyi Színeváltozásának mintájára arca radikális változáson megy keresztül. Hogy valóban „színeváltozásról” van szó, az az asztalos hétköznapi arcának leírásával összevetve válik igazán feltűnővé:

[...] maga [Mitrij Kugyejarov] sánta, beteges és sápadt, az orra meg, mint a harkályé, és folyton köhög [...].

[...] hanem az az arc, kérem alássan! Nem arc az, hanem lerágott birkacsont; amellet nem is arc, hanem fél arc; vagyis hogy arcnak hát arc, csak folyton fél arcnak látszik; az egyik oldala ravaszul kacsintgat, de a másik meg folyton lesben áll, folyton fél valamitől; beszélget egyik a másikával: az egyik azt mondja, „hej, én aztán tudom a dörgést!”, a másik meg: “eriggy már, mit rejtegetsz?” Aztán, ha orrtul szemközt állnak vele, semmiféle arca nincs, csak valami... valamiféle ákombákom az egész.

[...] hát arca, az nincs az asztalosnak: csak... valamiféle ákombákom az. (31-33)²⁶⁰

Ehhez a kiindulási állapothoz képest az ima során a következő változás zajlik le:

[...] talpig fehérben, mezítláb, a könyv fölött meggyújtott viaszgyertya előtt, most, amikor még üres volt a szoba, buzgón, – nem, nem imádkozott! – eszelősen vetette

²⁶⁰ [Митрий Кудеяров] сам колченогий, хворый, бледный, и нос, как у дятла, и все кашляет [...].

[...] ну и лицо же, мое почтение! Не лицо – баранья, обглоданная кость: и при том не лицо, а пол-лица; лицо, положим, как лицо, а только все кажется, что половина лица; одна сторона тебе хитро подмигивает, другая же все что-то высматривает, чего-то боится все; друг с дружкой разговоры ведут: одна это: ‘я вот, ух, как!’, а другая: ‘ну-ка, ну-ка: что – взял?’ А коли стать против носа, никакого не будет лица, а так что-то... разводы какие-то все.

[...] а лица-то у столяра нет: так... разводы какие-то.” (173-174)

magát a földre az asztalos – elterült és megint felszökött, felszökött és elterült – kiterjesztett karral, szörnyű elragadtatásában fehérén izzó arccal – de hát arc volt az? Nem, nem arc: mint a sápadt reggeli köd, mely, mint az ólom, súlyosan üli meg a vidéket, s aztán a napfényben már finom páráként lebeg, hogy végül teljesen eltűnjön a vakító reggeli ragyogásban – úgy vált áttetszővé, mint a pára, úgy vált egészen finommá, s végül eltűnt az arca; a beteges és szájalomra méltó vonásokon először áttetszett, majd kirajzolódott, majd szétáramlott és fényével szétolvasztotta e régi vonásokat egy másik, élő nap, egy másik, élő ima, egy másik, e világba még le nem szállt, de eljövendő Ábrázat – a Lélek Ábrázata. Hát a szeme? - szeme nem volt; volt valami, amire lehetetlen ránézni, és nem a hatalmába kerülni, nem rajongva feljajdulni, nem szörnyülködve felkiáltani; a fény, mely a szemből áradt, szétolvasztotta az arcot; szétáradt a magányosan imádkozó férfi fehér ruháján, aki hol elterült, hol felszökött, miközben eszelősen tárta ki karjait a testvérekért, Oroszországért, hogy Oroszország titkos öröme beteljék, hogy a lélek testté váljék az ember testében nem úgy, ahogy azt a világ, hanem úgy, ahogy az asztalos akarja; nyög, sóhajt, és csak ezt az egyet kéri: semmi más nem kell neki... (93-94)²⁶¹

Mint arra már a fejezet címében [„A galamb ábrázata” (88), azaz „Лик голубинин” (202)] szereplő, főleg képteológiai kontextusban használt „Лик” szó is utal, az e jelenetben lezajló változás, illetve ehhez képest Kugyejarov hétköznapi arcának értelmezése talán elsősorban az ikon terminusainak segítségével lehetséges. Pavel Florenszkij²⁶² az ikonon megjelenő arcot három fogalom, a „лик”, a „лицо” és „личина”, és a fehér fény az arc ábrázolásában betöltött

²⁶¹ [...] белом весь одеяньи, с босыми ногами и с восковой над книгой зажженной свечой теперь, когда еще пусто все было, усердно – нет, не молился! – иступленно падал на землю столар – падал и вновь с полу взлетал, взлетал и падал – с протянутыми руками, с белоогненным, с до ужаса восхищенным лицом – и разве лицо это было? Нет, не лицо: как бледный, утренний туман, что, как свинец, густо давит окрестность, и потом тонким уже в солнце вьется паром, чтоб совершенно исчезнуть в ослепительном утреннем блеске, так просквозило, как пар, истончилось и, наконец, исчезло его лицо: так в хворых и жалких чертах просквозило сначала, потом прочертило, влилось и распавило светом ветхие эти черты иное, живое солнце, иная, живая молитва, иной, еще в мир несошедший, но уже грядущий в мир Лик – Лик Духов. А эти глаза? – глаз не было: было что-то, на что невозможно взглянуть, и не поддаться, не ахнуть восторгом, не закричать в ужасе; свет, исходивший из глаз, растопил лик, пролился на белые одежды одинокого молитвенника который то падал, а то взлетал, простирая свои иступленные руки за братьев, за Россию, за то, чтобы тайная радость России сбылась, чтобы так воплощение духа в плоть человека свершилось, как того не мир, а он, столар, хочет; и стонет, и кличет, и просит он – того, одного: ничего ему больше не надо...” (205)

²⁶² Pavel Florenszkij gondolatait elsősorban azért használok kiindulási alapként, mert az ikonfestészet századfordulós „reneszánszával” (Lepahin 39) egyidőben megformálódott nézetei ma már mérvadónak számítanak a képteológiában. Jelen dolgozatnak nem tárgya Belij és Florenszkij kapcsolatának, eszmerendszerének közvetlen és kiterjedt összehasonlítása. Ez utóbbi témáról ld. B. M. Пискунов, „Павел Флоренский и Андрей Белый,” *П. А. Флоренский и культура его времени*, szerk. M. Hagemester és N. Kaucisvilii (Marburg/Lahn, Blaue Hörner Verlag, 1995), 89-100 és Силард Л., „Роман и математика,” *Герметизм и герменевтика* (Санкт-Петербург, Издательство Ивана Лимбаха, 2002), 283-295.

szerepének függvényében értelmezi (Florenszkij 14-15). Rendszerében a „лицо” jelentése áll legközelebb a magyar „arc” szóhoz: ez a szemmel látható, természetes jelenség, az emberi ábrázat. Mivel az ikon nem Krisztus vagy az ábrázolt szent portréja, és nem is lehet az, az arc nem „az ábrázolás tárgya” az ikonfestő számára. Az ikonfestő nem más „ábrázol” vagy legalábbis igyekszik ábrázolni, mint az Isten által teremtetett tiszta ideát, azt az örök lényegét, amely a múlandó jelenség mögött rejtőzik – vagyis a „лик”-ot. Ebben a rendszerben a „лик” a fény motívumával kapcsolódik össze, míg ellentéte, a „личина” a sötétséggel, az ürességgel, a lényegnélküliséggel. A „личина” nem más, mint egy álarc, amely a bűnök következtében eltakarja a „лик”-ot, fokozatosan elfoglalja az arc helyét, parazitaként kisajátítja az egész testet, de önmagában nincs szubsztanciája, lényege az üresség. Mindennek következtében a „лицо” mintegy a „лик” és a „личина” között helyezkedik el: ahogy az arc mögül fokozatosan újra előtűnik a „лик” újra megjelenik az isteni fehér fény, míg a „личина” sötétben eltakarja az arcot. Az ikonokon megjelenő fehér fény éppen azt jelzi, hogy az ábrázolt szent már maga mögött hagyta földi bűneit, s a nézőt – amennyiben az egyszersmind hívó is – a tiszta isteni ideára emlékezteti (Florenszkij 14-15). Kugyerjarov „színeváltozása”, amelyben Florenszkij elméletéhez hasonlóan a szimbolikus fény, a keresztény kontextusban Krisztus egyik metaforájaként használatos nap fényének a maszkot „szétolvasztó” ereje és a fehér szín eluralkodása a döntő motívumok, mintegy a metaforák szintjén a „лик” megjelenését reprodukálja a „личина” alól. A mezítláb és talpig fehérben, a földre borulva, látszólag teljesen megalázkodva imádkozó Kugyerjarov nem sokban különbözik a Feofan Grek által megfestett oszlopos szentektől, a hészükhiasztáktól, akiknek aszketikus mozgalmához az isteni, teremtetlen fény meglátásának és ennek következtében az arc „megvilágosodásának” momentumai kötődnek. Kugyerjarov ezen a ponton ikonná, tökéletes jellé, a minden emberben ott rejtőző isteni lényeg megtestesítőjévé válik. E jelet az írás metaforái határozzák meg: arca „ákombakom”-ból (разводы), tehát jelként nem értelmezhető, telefirkált lapból, amelyen a démoni meghasonlottság és alakoskodás elemei dominálnak, szimbóllummá, „kép-írassá”, „szent-írassá” (иконопись) változik. Az istentisztelet során egyébként ezzel párhuzamos változás zajlik le a szektánsok arcán is:

És az arcuk? Mennyei Atyám, micsoda arcok! Senki, soha, sehol ilyen arcokat nem látott; nem arcok: napok; egy órával ezelőtt még csúnya, piszkos, állati arcok; most mind, mint a hó vagy a nap, tiszta, fénylő hűvös nyugalmat áraszt: a szemük pedig – a

szemük lesütve; a levegő meg – nem levegő, hanem csupa szivárvány; az imájuk – a légies szivárvány színeinek játéka. (97-98)²⁶³

A szektánsok arcának változása ugyanazokat a kulcsfontosságú elemeket ismétli, mint Kugyejarov „transzformációja”: a szertartás előtt a „безобразный”, azaz „rút, csúnya” melléknév jellemzi őket, amely azonban ugyanúgy magában foglalja az ikon szinonimájaként használt „образ” szót is, tehát arcuk „kép-telen”-ből a naphoz, azaz Krisztus ábrázatához hasonlatossá válik. A transzformációt a keresztény ikonográfiában Isten és az emberiség szövegségének, valamint a Hét Szentségnek az ősi szimbóluma, a levegőben megjelenő szivárvány motívuma (Evdokimov 33) szentesíti. A két jelenet között azonban van egy fontos különbség: míg a másodikban a szektánsok szertartásának az ikon hagyományos szimbolikáján keresztül történő szentesítése esetleg magyarázható azzal, hogy az elbeszélő valamelyik ekstatisztikus állapotban lévő szektáns nézőpontjából írja le az eseményeket, addig az asztalos magányos imája közben bármi hasonló igen nehezen feltételezhető – azaz a szektánsok vallásos diskurzusát és az idézet végén Kugyejarov gondolatmenetét megjelenítő-átvevő nézőpont az elbeszélőé. E szöveg pedig a viszonylag legnagyobb autoritással rendelkező, Lavrov véleménye szerint a feltételezett szerzői hanghoz legközelebb álló, személytelen elbeszélői hangé. A szektánsokat tehát nem csak Darjalszkij vagy éppen az alacsonyabb narratív kompetenciával és megbízhatósági fokkal rendelkező megszemélyesített elbeszélők olvassák ikonként, szent szöveggként és szimbólumként. A viszonylagos autoritás, azaz az Apa hangja állítja szembe Kugyejarovot, Krisztus valóban megtestesült ikonját, Vukol atyával; a szivárvány szentsége által hitelesített szertartást a hivatalos egyház képviselőjének vásári komédiájával a ribiszkebokrok között, s végül az átszellemült, az ikon szemlélése közben a szentet megtapasztaló, ikonként megjelenő szektánsokat a templomban a boltos és az ikon hasonlóságáról felháborodottan sutyorgó falubeliekkel. Az ikon nem csak a regény apafigurája, Kugyejarov, vagy éppen Darjalszkij számára „szent szöveg”, azaz az események interpretációjául szolgáló nyelv, hanem a személytelen elbeszélői hang számára is.

Az „ikonszerű arc” motívumából bontakozik ki „a megtestesült ikon”, azaz a regény néhány olyan jelenete, amelyben jól felismerhetően megjelenik valamely ortodox ikon sémája az elbeszélésben, illetve a metaforák szintjén. A két alapvetően felismerhető ikonográfiai típus „Az Úr színeváltozása” és a „Nem kézzel festett Megváltó”, ám ez utóbbi látványosan összemosódik a „Sophia, az Isteni Bölcsesség” ikonnal. Az előbbi motívumai könnyen azonosíthatók a fenti jelenetekben: Kugyejarov imájának és a szektánsok szertartásának

²⁶³ А лица? Силы небесные, что за лица! Никто, никогда, нигде таких лиц не видал: не лица, а солнца; еще за час до того безобразные, грязные, скотские у них были лица, но теперь эти лица на все струят чистую, как снег и как солнце, ясную свою прохладу: а глаза - глаза опущены: воздух же – не воздух, а просто радуга; не молитва, – а переливы радуги воздушной. (207)

lényegi eleme az arc transzformációja, a megvilágosodás, az isteni teremtetlen fény, azaz a minden emberben ott rejtőző istenhez való hasonlatosság megjelenése. E transzformáció ösképe pedig Krisztus színeváltozása a Tábor-hegyen²⁶⁴, mint ahogy erre konkrét utalás is történik a szertartás leírása közben: „most mindnyájan az asztalnál ülnek a hétszínű szivárványban, a fehér paradicsomi földön, fenyőgally közt, erdő mélyén, és a Tábor-hegy ege borul fölējük” (98)²⁶⁵. A szektánsok keresztény utópiájának megvalósulását előre vetítő kép hangsúlyozottan ikont formál: „nézzétek: egyáltalán nincs plafon: mintha ikonná vált volna: az ég kékkel van rámozolva, s aranyfüstből rátéve a csillagok” (97)²⁶⁶. A szektánsok szó szerint belépnek az ikon fizikai téren és időn kívüli terébe: „és mintha egyáltalán nem lenne tér, nem lenne idő” (98)²⁶⁷. A hasonlat a kézzel fogható valóság részévé válik, hiszen Tűz Ivan a szertartás alatt hiába dörömböl az ajtón: „túl az ajtón halotti csönd; hát nem tudja Ivan, hogy odabenn nincsen már senki? [...] Biztos kiosontak a fürdőből titkos kijáraton, kószálnak az égben, szedik az édenkerti virágot, beszélgetnek az angyalokkal” (99)²⁶⁸. Hogy mennyire a realitás részeként jelenik meg a szektánsok lelki és fizikai „utazása”, azt jelzi a megszemélyesített elbeszélő visszatérése, akinek józan polgári észjárása számára azt igazolni kell, hogy hogyan juthattak ki a szektánsok a fürdőből, az viszont teljesen természetes, hogy távollétük alatt a Paradicsomban sétálgattak. A másik látványosan megjelenő ikon a regény végén feltűnő – és szinte rögtön szertefoszló – Gyermek arcában testesül meg, melyben a „Nem kézzel festett Megváltó” összemosódik „Sophia, az Isteni Bölcsesség” Krisztust enyhén feminin – vagy talán androgün – formában, a megtestesült Igeként megjelenítő ikonjával:

És akkor szétfoszlanak a halott testeik, mintha köd habjában mosdanának, mintha füstté foszlanának, és ragyogó köddé folynának össze egymással: pedig nem köd az: egyetlen sugárzó testben gyűlik össze a köd: egyetlen fehér, ragyogásból szőtt test ölt alakot a szoba közepén; és a testben alakot öltenek, mintha kiszakadnának, a szemek: távoliak, szomorúak: a szakállatlan, csodálatosan fiatal ábrázat, fehér, hónál fehérebb ruhában, s a fehér ruháján arany csillagok; mint arany bor patakja habzanak,

²⁶⁴ John Elsworth a Galambok szektájával, pontosabb Kugyejarovval kapcsolatban megjelenő fény motívumát szintén bibliai kontextusban értelmezi: párhuzamba állítja a világ teremtetésekor a sötétség és a világosság elválasztásával. Számára is hangsúlyozottan kétértelmű, ambivalens jelenség a Galambok szektája: a fényről sem lehet egyértelműen eldönteni, hogy nem a megtestesült Ige-e, nem a Színeváltozás megismétlődése, hanem csupán démonikus pókháló (*Andrey Bely* 72-73).

²⁶⁵ „[...] все теперь восседают за столом в радуге седмицветной, среди белой, райской земли, среди хвой и зеленого леса и под Фаворскими небесами” (207).

²⁶⁶ „глядите: потолка вовсе нет: будто пошел потолок иконописью: синькою там намазано небо с сусалом проставленными звездами” (207).

²⁶⁷ „и нет будто вовсе времен и пространств” (207).

²⁶⁸ „за дверьми, мертвая тишина; разве не знает Иван, что уже и никого там нет? [...] Знать, вышли себе из бани каким потайным ходом, да и гуляют по небу, райский цвет собирают, беседуют с ангелом” (208).

hullámszánk fűrtjei és végigfolynak a vállán; kitárt kezének finom, liliomsziromhoz hasonlatos ujjai között oly közelinek tűnnek a távoli csillagok: csendben ragyognak a csillagok a fényességes ifjú körül – a gyermek körül; a Galamb-gyermek, kit rajongás szűlt s ki négy halott testből támadt fel, lelkűket egybekötő egységként – szelíden odasimul a Galamb-gyermek a tárgyakhoz; iszik a vörös borból: bíbor ajkai nevetnek nagy-nagy szeretettel. (351-352)²⁶⁹

Az itt leírt jelenés egyértelműen párhuzamba állítható a Belij színszimbolikáját tárgyaló „Священные цвета” című tanulmány (Белый, *Символизм как миропонимание*, 201-209) záróképevel. Samuel D. Cioran ezen Belij-írás elemzésében rámutat, hogy az ábrázolást a „korai misztikus szimbolizmus” domináns színei, az azúrkék, az arany, a fehér és a bíborvörös uralják. Cioran a képet Sophiaként, az Isteni Bölcsességként megjelenő Krisztusként azonosítja, és természetesen Szolovjov istenemberről alkotott tanaira vezeti vissza, azaz a kép színszimbolikáját közvetetten Sophia hagyományos ikonográfiájára vezeti vissza. *Az ezüst galambban* ideiglenesen megtestesűlő ikon tehát egyszerre idézi meg a misztikusok – s köztük Belij – egyik „szent szövegét”, Szolovjov Sophia-tanát, valamint Belij saját színszimbolikájának elméleti kifejtését, melyben a színeknek szó szerint „szent” státuszt és teurgikus funkciót tulajdonít. A Galambok szektájának esztétikai jóváhagyása itt már nem csak a képteológia hagyományának, hanem a szimbolizmus elméleti hátterét képező autoritással rendelkező szövegeknek kontextusában is tetten érhető.

Az ikon, mint szent szöveg státuszát azonban egyre határozottabban, majd végleg aláássák a hagyományos ikonográfiai motívumokkal keveredő profán, sőt démoni elemek. Talán a három legfontosabb a disznók és a pók²⁷⁰ az orosz kultúrában hagyományosan démoni elemeinek végigvonulása a regényen, valamint végső soron az „ikonszerű arc” álarcként való lelepleződése. A disznók hagyományosan a tisztátalansággal összefüggésbe

²⁶⁹ И тогда расплываются мертвые их тела, омываясь будто туманной пеной, будто раскуриваясь дымом, и друг с другом сливаясь в сверкающий туман: и то не туман - в одно лучистое туман собирается тело: одно белое тело, сотканное из блистаний, явственно обозначается посреди комнаты; и в теле обозначаются, будто разрываются, глаза: далекие, грустные: безбородый, дивно юношеский лик, в белой, льна белее, одежде, и на той одежде золотые звезды; будто золотого струи вина пенятся, выются на его голове кудри и текут по плечам; а распластанной руки, между нежных, что лилии лепестки, пальцев, далекие грезятся звезды близкими: тихо блистают звезды вокруг пресветлого юноши - дити; голубиное дитяtko, восторгом рожденное и восставшее из четырех мертвых тел, как душ вяжущее единство - кротко ластится голубиное дитяtko к предметам; испивает дитяtko красное вино: пурпуровые уста великой посмеиваются любовью. (351)

²⁷⁰ Maria Carlson Afanaszjev nyomán rámutat, hogy a népi démonológiában az ördög gyakran jelenik meg pók formájában (74). Kiemeli, hogy a pók motívuma végigkíséri a regény kulcsjeleneteit: a regény elején a fűzfa ágai között háló szövő pókocska előrevetíti Kugyejarov, a hálót szövő pók alakját éppúgy, mint Darjalszkij négy gyilkosát, akik nyolclábú pókként jelennek meg (79-88).

hozott motívuma végigkíséri a szektánsok szertartásait: Lihov utcáit, ahol a szekta a legjobban elterjedt, kóbor disznók uralják, disznók rőfögnek a fürdőház körül, míg a szektánsok szertartása tart, a galamboknak normális körülmények között „állati” (szó szerint: barom-) arcuk van, disznókat tart maga Kugyejarov is – s végül Darjalszkij a férfi arcában „disznóábrázat és ikonábrázat” keverékét ismeri fel. A szertartások alatt misztikus fényhálót szövő Kugyejarov legfontosabb metaforája a pók. Mivel a szektánsok a Jeropegin ház fürdőjében tartják szertartásaikat, Kugyejarov alakja, sőt, a szekta megjelenítése is visszavezethető egyetlen makacsul visszatérő Dosztojevszkij-metaforára: a Szvidrigajlov álmában a fürdő sarkában hálót szövő pókként megjelenő örökkévalóság képére (Dosztojevszkij, *Bűn és bűnhődés* 343-344), annak minden metafizikai rettenetével együtt. Az ikon „szent szövegének” a démonológia elemeivel való keveredése nem lehetséges a „szent szöveg” státuszának fenntartása mellett: az „ikonszerű arc” „лик” helyett csupán „личина”, álarc, amely tetszés szerint felölthető és levethető, jelölő, amelyet semmi nem köt transzcendens és abszolút jelöltjéhez többé. Legalábbis Darjalszkij kiábrándulásának idején már a Színeváltozás ikonja helyett álarcos alakként, ördögök székhelyeként jelenik meg a fényben úszó Kugyejarov:

Hát az asztalos? Az ábrázata mintha lehullott volna róla, mint a vedlő svábbogár bőre; a rettenetes, rettenetes, finoman elvékonyult ábrázat, az orra hegyére hullott szemüveggel, máshogy néz az alól az áttetsző, üres bőr alól: vad és rettenetes az asztalos ábrázata [...] a test, amely még nem is oly régen magát az asztalosnak tartotta; nem asztalos; az – légió visszafojtott örület. (315-17)²⁷¹

A fentebb még ikonként megjelenő Színeváltozás a bibliai jelenet ellentétévé válik: a lényeg megjelenése helyett az üresség felfedését vonja maga után, az „üres bőr” tulajdonképpen a semmit fedi el, s ettől válik rettenetessé az asztalos arca. A semmi, az üresség az orosz kultúrában hagyományos démoni konnotációit csak hangsúlyozza az asztalos testének leírása. Az orosz szövegben a „légió visszafojtott örület”-nek megfelelő „легион сдавленных бешенств” metaforája olvasható a gadarai megszállott bibliai történetének allúziójaként, hiszen ott válaszolnak a kiűzött ördögök Jézus kérdésére, „Mi a neved?”, egyszerűen azzal, hogy „Légió!” (Lk 8,30) Ezen allúzió Kugyejarov „disznóábrázata”, mint a démoni megszállottság jele, bibliai megerősítést nyer. Az ikonográfia és a démonológia

²⁷¹ А столяр? Его лик будто спал с него, как кожура линяющего таракана; грозный, грозный, легко истонченный его лик, с очками, павшими на кончик носа, глянул по-новому из-под той сквозной, пустой кожуры: дик и грозен лик столяра [...] тело, которое еще так недавно считало себя столяром, - не столяр: то – легион сдавленных бешенств. (328-30)

motívumainak ilyen szintű keveredése alapvetően ambivalens szöveget hoz létre, melyen belül nem érvényesülhet az ikon, mint „szent szöveg” végső autoritása.

Mindezek alapján elmondható, hogy *Az ezüst galambban* a szimbólumként olvasott ikon az egyik olyan kulcsfontosságú motívum, amely Darjalszkij tragikus „félreolvasásához” vezet a Galambok szektájával kapcsolatban. Az ikon elsősorban az Apa szó és hallgatás paradoxonát látszólag tökéletes jelként feloldó szent szövege, amely egyúttal az ikonnal azonosuló és a Galambok közösségében feloldódó Darjalszkij identitásának mitikus narratívájául is szolgálna. Hogy ez mégsem így van, azt – többek között – az apa, azaz Kugyejarov szó szerinti és metaforikus impotenciája éppúgy jelzi, mint az, hogy a Galambokhoz csatlakozó Darjalszkij éppen ebben hasonul hozzá: képtelen a várva-várt megváltó gyermek nemzésére. Ahogy Matrjona inverz anya-tükröt testesít meg, úgy a Kugyejarov mint szimbolikus Apa szövegével való azonosulás sem jelent kiutat: az általa képviselt nyelv szimbolista értelemben éppen úgy nem szimbolikus, mint a Darjalszkij által elutasított „üres” nyugati szó, éppen úgy ambivalens, két világhoz tartozó, alakját változtató mitikus entitás. Mint ahogy a Galamb-gyermek is csak néhány pillanatig létezik, a látszólagos szimbólum sem tud ellenállni a temporalitásból származó újraolvasásnak: jelölő és jelölt tökéletes egybeesése csak ideiglenes, múló káprázat *Az ezüst galambban*. Mivel a néhány pillanatra feltűnő Galamb-gyermek éppen úgy a szimbólum megtestesítője, mint ahogy a több értelemben is Darjalszkij identitásának metaforájaként szereplő (ezüst) galamb motívumának is logikus folytatása, szimbólum, mitikus szent szöveg és identitás kapcsolata tökéletesen megvalósul benne, mint ahogy az önazonosság érzésének elkerülhetetlenül tűnékeny pillanatát is tökéletesen megtestesíti. Kimondva-kimondatlanul az ikon, mint szent szöveg és szimbólum sorsa *Az ezüst galambban* az olvasást alapvetően allegorikus, a temporalitás fogalmától elválaszthatatlan jelenséggként tételezi. A narráció szintjén ez az egymást ellenpontoszó, „újraolvasó” narrátorok megjelenésében csúcsosodik ki, akiknek szövegét az olvasó – kivétel nélkül – állandó kritikával kénytelen kezelni. Ez azonban éppen az ikon szimbolikus nyelvén keresztül olvasó személytelen elbeszélői hang esetében a legnehezebb – az olvasó kénytelen-kelletlen mintegy Darjalszkijjal együtt éli át a Galambokkal való azonosulás látszólagos csodáját és a hamis mítoszból való kiábrándulás rettenetét. A szent szöveg státuszának aláásása azonban sokkal elviselhetetlenebb, mint a hamis illúzió: a regény immár tájékozódási ponttal nem szolgáló, labirintus-szerű teréből²⁷² minden kijutási kísérlet reménytelenné válik.

²⁷² George Nivat *Az ezüst galamb* terének „mágikus széttöredezettségé”-ről beszél, a tér olyan „végtelen tagoltságáról”, amelyben csak elveszni lehet – a szó fizikai és mentális értelmében egyaránt (Нива, „Андрей Белый” 107)

Összegzés

Andrej Belij *Az ezüst galamb* című regénye tehát egyik lehetséges olvasatában a szimbolista olvasási mód és az identitás problematikájának összefüggéseit mutatja be. E tematika – a főszereplő, Darjalszkij nyíltan felvállalt mitizáló életalkotásának a meghaló és feltámadó isten mítoszára épülő narratívájával ellentétben – a víztükörben szemlélődő Narcissus mitológemájának makacsul visszatérő képeiből kirajzolódó hatalmas akusztikus-szemantikai komplexumban bontakozik ki. E metaforarendszer olyan, egymástól látszólag távoli elemeket köt össze, mint szó (szimbólum) és identitás összefüggései a szimbolista esztétikában és poétikában, valamint szó, tudattalan és identitás pszichológiai kapcsolatának intuitív meghatározása a(z anyai) tükrözés, a tükör-stádium, illetve a szimbolikus Apával való azonosulás folytán a nyelvbe való belépés kontextusában. A regény összességében az identitás létét a Szimbolikustól elválaszthatatlanként tételezi, ami nem meglepő a szimbolista esztétika alapelveinek ismeretében. Ami ennél sokkal különösebb, az a metaforák szintjén a szó, a szimbólum, a Szimbolikus természetéről megjelenő – tulajdonképpen a szimbolista szimbólum-fogalmat legalább részben aláásó – állásfoglalás. A szó ugyanis alapvetően szinte végtelen metafora-láncolatokat eredményező folyamatos metamorfózis állapotában leledzik a regényben, ami lehetetlenné teszi bármiféle konstans identitás feltételezését. Ugyanakkor éppen e tulajdonsága miatt válik – a csupán a tudat, a racionalitás felszíni világához tartozó „üres” szóval ellentétben – a „valódi” identitást hordozó kaotikus, ám mélységgel rendelkező tudattalan historizálásának adekvát eszközévé, „teljes” szóvá (Lacan, *The Language of the Self* 9-28). A regény címében szereplő, és Darjalszkij „tükörképeként” megjelenő ezüst galamb éppen e folyton változó szóval definiálható identitás egyik metaforája: az identitás meghatározásában kulcsfontosságú szó (szimbólum) figuratív megfelelőjeként a külsőt és belsőt, tudatost és tudattalant, lényeket és látszatot, jelöltet és jelölőt antinómiájukat megőrizve organikus egységben összekapcsoló jelként feltételezett szimbólumot allegorikus olvasatok sorát produkáló szóképként leplezi le. A szimbolikus olvasási mód másik metaforikus megjelenése az ikon vezérmotívuma, mely mind az orosz kultúrszemiotikában, mind a szimbolista esztétikában a végtelenített tükröződési folyamatból kiutat jelentő „nem tükröző”, a szent jelenlétének helyéül szolgáló kép és egyben szent szöveg státuszával bír, s ugyanakkor a szimbólum formális működését modellezi. A regény szövegében azonban éppen e szent státusz kérdőjeleződik meg, azaz a szimbólum formális működése problematizálódik. Szó és szubjektum kapcsolatának legteljesebb dekonstrukciója éppen a polifóniát nem a szereplők és szerző, hanem a különböző elbeszélői hangok viszonylatában kiteljesítő narrációban bontakozik ki. Mindennek eredményeképpen egy olyan, az orientációt lehetetlenné tévő, tükröződésre épülő tér alakul ki, amelyben az irracionalitás norma szintjére

emelkedett karneváli világának ellentéte – azaz a norma kétszeres „kifordítása” – nem egy magasabb szintű normához, az elveszett „aranykorhoz” való visszatérést, hanem egy ugyancsak karneváli, kaotikus, elnyelő, irracionális és végső soron az individuum szemszögéből pusztulással fenyegető világot jelent. Darjalszkij identitásának kérdése ugyanakkor a metaforikus azonosítások eredményeképpen az orosz nemzeti identitás problematikáját is a „szó mítoszának” kontextusába helyezi: az önmagát határhelyzetben, Kelet és Nyugat kultúrájának metszéspontjában tételező oroszország identitása egyrészt csak mitikus narratívaként képzelhető el, másrészt a regény mind a kiüresedett nyugati racionális szó, mind a kimondatlanságában is jelentőségteljes keleti szó paradoxonra épülő mítoszáat diszkreditálja.

A *Wolf Solent* a modernizmus paradigmájára jellemző módon a mítosz kontextusában meghatározható identitás kérdését problematizálja²⁷³. Ez legnyilvánvalóbb módon abban ölt testet, hogy a főhős, a címben szereplő Wolf Solent, személyes „mitológiá”-ján keresztül definiálja önmagát. Mivel a harmadik személyű, gyakorlatilag személytelen elbeszélésben a regény narratív tudata megegyezik a főhőssel (Nordius, *‘I Myself Alone’* 6), és nem csak az események kerülnek elmondásra az ő nézőpontjából, de gyakran mindez az átélt beszéd (free indirect speech) technikájának alkalmazásával történik, Wolf Solent identitásának kérdése a regény olvasatait alapvetően befolyásolja. Az ezen identitás meghatározójaként megjelenő „mitológia” szó azonban nem véletlenül szerepel a regény szövegében végig idézőjelben: olyan metaforaként lepleződik le, amely bonyolult jelentéskomplexumot, illetve egész metaforikus láncolatot takar. Ennek felfejtése – legalább – két különböző „mitikus” olvasatot eredményez. A „mitológia” narratív aspektusában Wolf Solent saját interpretatív stratégiáját takarja, melyben életét kozmikus erők harcában résztvevő hős mítoszaként olvassa, s amelynek értelmében a regény cselekménye a sikeres keresés teljes ciklusának lezárt története. Wolf Solent „mitológiá”-ja tehát olyan – immár csak személyes szinten – „szentként” tisztelt szöveg, amely lezárt olvasatot eredményez, és amelyet nem a miticitás fogalma jellemez. Másrészt Wolf Solent „mitológiá”-jának figuratív aspektusa az ablak és az olvasás motívumaira épül, melyek az ablak–keret–szöveg–tükör–hasonmás metaforikus sor alapjává válnak a szövegben. A „mitológia” ezen aspektusa tehát egy másik mítosz, Narcissus történetének központi metaforájára épül. A pszichoanalízis kontextusában Wolf Solent „mitológiá”-ja nárcizmusának tünetévé válik, amelynek egyik igen fontos funkciója az, hogy megvalósíthatatlan vágyait benne szublimálja, miközben szinte teljes passzivitásba merül. Ugyanakkor önnön identitásának keresése is e mítosz keretein belül valósul meg: a tükör metaforájára épülő alternatív „mitikus” olvasat Wolf Solent saját „mitikus” olvasatát Narcissus halálvágyának – önazonossága elérésének a vágy tárgyával való azonosulásban – szinonimájává teszi. A két aspektus ellentmondásos viszonya hívja fel a figyelmet Wolf Solent „mitológiá”-jának inhomogenitására és belső feszültségeire, aminek következtében a regény cselekménye szükségszerűen e „mitológia” összeomlását követi nyomon.

Wolf Solent „mitológiá”-jának de(kon)strukciója jórészt azoknak az alternatív olvasatoknak köszönhető, amelyekkel apja szülőföldjére való hazatérése után kénytelen

²⁷³ Az identitás problematikájának központi szerepére utal Jeremy Robinson véleménye, aki szerint „Powys végső célja [...] az önkiteljesedés, az öntudat és az én transzcendenciája” (*Sensualism* 2).

szembesülni, s amelyek a karnevál elemeire épülnek. Identitásának narratíváját apja feledésre ítélte, ám az elfojtott elemekre jellemző módon „visszatérő” történeteként kénytelen újraolvasni, s így hazatérése Dorsetbe pszichoanalitikus szempontból is a keresés mítoszává válik: az Apa Neve metaforájának keresésévé. Az anya vágyának erőtereként megjelenő „mitológia” ellenpontjaként a Törvény szinonimája tenné lehetővé a tükör-stádiumban a primer nárcizmusból való kilépést és a Szimbolikusba való belépéssel a saját identitás és narratíva létrehozását. Bár ez megtörténik a Wolf saját narratívájaként megírt *Dorset történetében*, az Apa Neve mégis paradoxonként jelenik meg a regényben: a transzgresszió megtestesüléseként nem csak Wolf „mitológiá”-jának lezárt olvasatát rombolja le, hanem általánosságban is a lezárt olvasatok létrehozása ellen hat.

Wolf Solent „mitológiá”-jának a hős lezártként értelmezett mítoszában megtestesülő narratív aspektusa tehát két okból is tarthatatlannak bizonyul. Egyrészt „mitológia” és olvasás regénybéli metaforarendszerének tükrében Narcissus autoerotikus mítoszaként lepleződik le, felfedve ezzel Wolf Solent „mitológiá”-jának immanens önellentmondásait. Másrészt önnön identitásának új olvasatai látszólag kívülről ássák alá a hős mítoszáét, annak inverz – gyakran parodisztikus és ironikus – karnevalizált olvasatait adva. Azonban éppen ablak–keret–szöveg–tükör–hasonmás metaforikus sor elemeinek kulcsfontosságú szerepe a karnevalizált olvasatokban arra utalnak, hogy sokkal inkább ismét csak egy, Wolf Solent „mitológiá”-jában eredendően benne rejlő feszültségforrás tör felszínre: a karnevalizált olvasatok a „mitológia” tünete által (f)elfedett elfojtás alá eső elemek, elsősorban a (transzgresszióként értelmezett) vágy visszatéréseként jelennek meg. Wolf Solent „posztumusz élete” (II/321)²⁷⁴ tehát azáltal válhat lehetségessé, hogy félreértelmezésként²⁷⁵ lelepleződő „mitológiá”-ja összeomlásával identitásának olyan változatát hozza létre, amely a „mitikus” olvasatok nélkülözhetetlen elfedő funkcióját a tudattalanban rejtőző vágy historizálásával kombinálja. Ez az olvasat, mely leginkább lehetőségként vetődik fel a regény végén, a szaturnuszi aranykor látomásában és a „disznóól mögött” (II/407) rejtőző testiség tudatában antitézissé merevedő karneváli ambivalenciát nem kizáró ellentétte visszatranszformáló felejtés kompromisszumos megoldásában próbálja feloldani e látszólag egymást kizáró ellentétpár antinómiáját. Mivel Wolf Solent a regény elején a felejtés állapotában leledzik, és éppen az elfojtott elemek visszatérése, tehát az emlékezés válik összeomlásának egyik legfőbb okává – rámutatva ezzel,

²⁷⁴ A regény magyar szövegéből vett idézeteket a továbbiakban csak a kötet- és oldalszám zárójelben történő megadásával a következő kiadás alapján közlöm: John Cowper Powys, *Wolf Solent*, ford. Vajda Endre, 1-2. köt. (Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1959). Az angol szöveg forrása John Cowper Powys, *Wolf Solent* (Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1964). Ez utóbbiból az idézeteket csak zárójeles oldalszám jelöli.

²⁷⁵ A pszichoanalitikai kontextusban a félreértelmezés szót Lacan *méconnaissance* (az angol fordításban *misconstruction*-ként szereplő) fogalmának értelmében használom, amely szoros összefüggésben áll a szublimációval. Vö. „Egy bizonyos félreértelmezés – amit szublimációnak is nevezhetünk – elengedhetetlenül szükséges az egészséghez; a dosztojevszkiji hipertudatosság nem megoldás” (Wilden 166).

hogy a tudattalan nem ismeri a végleges felejtést– úgy tűnik, hogy ez nem nagy előrelépés. A regény végén megjelenő felejtés azonban az emlékezés – kényszerű – aktusát követi. Ezáltal a pszichoanalízishez hasonlóan nem az elfojtáshoz kötődő felejtést veti fel megoldásként, hanem az analízisben historizált és így feldolgozott traumatikus élmény beépítését az identitás narratívájába²⁷⁶ – természetesen egy újabb szükségszerű félreértelmezésbe – és elfelejthetővé tételét (Weinrich 192-200). Ez a felejtés tehát az elfojtás alá eső traumát fedő tünetben megvalósuló kényszeres ismétlés (Freud, *Ösztönök és ösztönsorsok* 74-75; *A halálösztön* 29-39; „Remembering” 146-156) zsákutcája helyett nyitott, lezáratlan (újra)olvasási folyamatot tesz lehetővé a látszólag rögzített jelentések felfejtésével. A *Wolf Solent*ben a mítosz nem egyszerűen csak karnevalizált formában mondható el újra, hanem a főszereplő „mitológia”-jával ellentétben ez az ironikus, parodisztikus és ambivalens narratív forma válik azzá az egyszerre lezáró és felnyitó interpretatív kontextussá, amely megtestesíti a miticitás jelenségét²⁷⁷.

²⁷⁶ Vö. Peter Brooks, *Reading for the Plot*, 113-140.

²⁷⁷ Az itt felvázolt olvasat természetesen csak egy a végtelenül sok lehetséges közül. Ez a ma már sablonnak számító mondat Powys esetében különösen érvényes: mint Jeremy Robinson rámutat, „néhány kritikus felvetette, hogy Powys műveinek esetében éppen az egyetlen, definitív interpretáció hiánya az, ami ’leginkább életre kelti könyveit’. Powyst nem kolonizálta egyetlen kritikus vagy kritikai irányzat sem [...]. Művei még mindig nyitottak” („Introduction” iii). Ezzel összefüggésben érdemes megjegyezni, hogy nagyságát ugyanakkor elismerik: Powys „Olyan, mint egy hatalmas, magas hegy, amely paradox módon éppen ezért válik láthatatlanná az irodalmi világ számára” (Penelope Shuttle, idézi Robinson, „Introduction” ii).

Powys és a *Wolf Solent* magyar fogadtatása természetesen ennek következtében még gyérebb: néhány kortárs méltató kritikájához, illetve a regény 1959-es magyar fordításának megjelenéséhez kötődik. Szerb Antal – kevésbé meglepő módon – mitologizáló megközelítését értékeli nagyra, különösen az *A Glastonbury Romance*-ban, hiszen szerinte a *Wolf Solent*ben, melyet egyébként Powys legjobb regényének tart, „a mítosz még csak mintegy légköri tünetény” (819). Hamvas Béla a *Wolf Solent*ről [„*Wolf Solent* – John Cowper Powys regénye,” *Nyugat* 1 (1931), 63-65] és Halász Gábor az *A Glastonbury Romance*-ról [„A regény feltámadása – John Cowper Powys: *A Glastonbury Romance*,” *Nyugat* 21 (1934): 443-447] írt recenziójában egyaránt a legkiemelkedőbb angol modernistákkal emlegetik együtt. Lutter Tibor a regény magyar fordításához írt bevezető tanulmányában a „ragyogó közepszerűség” kifejezéssel jellemzi Powys gazdag, heterogén és fölöttébb egyenetlen színvonalú munkásságát, bár ő is rámutat, hogy a kortársak az *A Glastonbury Romance*-t Tolsztoj *Háború és békéjével* emlegették együtt. E regény mellett határozottan a *Wolf Solent*et jelöli meg Powys munkásságának csúcsaként (6-10). Hasonlóan vélekedik Jeremy Robinson, aki szerkezeti megformáltsága miatt helyezi a *Wolf Solent*et az *A Glastonbury Romance* hömpölygő regényfolyama elé (*Sensualism* 24).

„Eddigi földi életem abban hasonlított Solentére,
hogy a Könyvek uralták.” (Powys, „Preface” 11)

Olvasás. Olcsó kis történetek és obszcén pornográfia olvasása. Dorset botrányos történetének olvasása. A halott apa történetének olvasása szülőföldjének tájképében. Az Apa Neve metaforájának olvasása. A karnevalizált európai irodalom hagyományának olvasása és újraírása. John Cowper Powys *Wolf Solent* című regénye jórészt magáról az olvasásról, mint olyanról szól, s megjelenítésének talán legfontosabb szerepe a regényben az, hogy felhívja a figyelmet a narráció egyik problematikus aspektusára, mivel kiemeli „[Wolf Solent] meghasadt narratív tudatát” (Nordius, ‘*I Myself Alone*’ 6)²⁷⁸. Noha a regényben harmadik személyű elbeszélő van, a történet egyetlen nézőpontból, a főszereplőéből kerül elmondásra, és „az ő tudatán kívül ’nincs olyan szerzői hang, amely az objektív igazság birtokában lenne. Nincs végső autoritás’” (C. A. Coates, idézi Nordius, ‘*I Myself Alone*’ 46)²⁷⁹. A történet tehát *Wolf Solent* olvasatában (vagy olvasataiban?) kerül az olvasó elé, ezért ennek az elsődleges – és egyben végső – olvasónak az identitása döntően befolyásolja a *Wolf Solent* olvasatait. Ezen a ponton az ördögi kör látszólag bezárul: a szöveget *Wolf Solent* narratív tudata hozza létre, de *Wolf Solent* identitását maga a szöveg jelenti²⁸⁰. Olyannyira, hogy például Janina Nordius értelmezésében a regény nem más, mint a főszereplő nevében rejlő központi metafora, a „magányos farkas” kifejtése, abban az értelemben, ahogy Peter Brooks használja ezt a kifejezést (*Reading* 10-24). Nordius szerint ugyanis a regény Powys ekkoriban formálódó filozófiájának megfogalmazása (‘*I Myself Alone*’ 45), azaz a magány filozófiájáról szól. Számára tehát *Wolf Solent* identitása meghatározható egyetlen metafora, a neve által, amely egyértelműen olvasható jelnek tűnik. Mindemellett az olvasó számára a „solent” szó sokkal

²⁷⁸ Bár más fogalomrendszert használ, de igen hasonló véleményen van Joe Boulter, aki szerint „Powys megközelítése alapvetően pluralista”. Ez, többek között, nemcsak azt jelenti, hogy a *Wolf Solent*ben „a különböző emberek számára különböző realitások léteznek”, hanem *Wolf Solent* esetében „egyetlen ember számára különböző realitások” létét is megengedi (61). Jeremy Robinson szintén kiemeli, hogy Powys regényeiben „a tudatállapotok nem formálnak egységet”, ugyanakkor fenntartja az emlékezés számára „az egységesítő tapasztalat” pozícióját (*Sensualism* 21).

²⁷⁹ Jeremy Robinson megfogalmazásában *Wolf Solent* „a közvetítője mindennek, ami a regényben történik” (*Sensualism* 24). Olvasatában egyébként e tényt később gond nélkül figyelmen kívül hagyja, mint ahogy *Wolf Solent* a személytelen narrátor hangján átütő diskurzusa és Powys, az író diskurzusa közé is egyenlőségelet tesz. Bármennyire is önéletrajzi ihletésűek a wessexi regények, ez némileg leegyszerűsítő olvasathoz vezet. Tény azonban, hogy például a *Wolf Solent* számára az identitás egyik kulcsát jelentő élet-illúzió (többek között e névvel is illeti „mitológiá”-ját) Powys nem szépirodalmi műveiben is visszatérő fogalom. A *The Meaning of Culture* (Westport, Greenwood Press, Inc., 1979) című könyvének „Culture and Philosophy” (7-23) című fejezetében a kultúráltság alapfeltételének a személyes és tudatos filozófia megfogalmazását tartja, amelyet más szóval élet-illúzióknak nevez. E személyes filozófia egyébként szelektáló és értelmező keretként működik az egyén számára, és lehetővé teszi identitása fenntartását.

²⁸⁰ Vö. „*Wolf Solent* nem a regény (anti)hőse, ő maga a regény” (Robinson, *Sensualism* 4).

inkább szójátékként – a „sole/solitary” azaz „magányos” és „silent”, azaz „csendes, hallgató” szavak kombinációjaként²⁸¹ – jelenik meg, rávilágítva ezzel mind a főszereplő, mind a regény szövegének egyik alapvető sajátosságára. A névben rejlő többértelműség ugyanis kitűnő példáját szolgáltatja a regény szövegére és képi világára általában jellemző karneváli ambivalenciának és hibriditásnak. Wolf Solent az olvasó archetípusaként olyan karneváli világgal szembesül, amelynek olvasása ahelyett, hogy koherens és megkérdőjelezhetetlen végső diskurzusokat hozna létre, a meglévő végsőnek hitt diskurzusokban nyit fel újabb és újabb hézagokat a szöveg és az olvasó állandó dialógusának fenntartásával. A helyzet ironikusságának és az olvasási folyamat nyitottságának elfogadásából fakadó magányos, keserűdes öröm a karneváli nevetés redukált formájának dominanciájához vezet – amely Bahtyin szerint már a XIX. században is az egyetlen a karnevalizált irodalomban megjelenő forma volt (*Dosztoevszkij* 205-207).

Az olvasás Wolf Solent identitásának meghatározásában betöltött központi funkcióját Wolf Solent tudatának saját maga által alkotott metaforájával, a „mitológiá”-val (I/28) fennálló metonimikus/metaforikus kapcsolata alapozza meg²⁸². Ez utóbbi olyan fogalom, amely önmagában, szövegbéli kontextusából kivéve látványosan ellenáll mindenféle további értelmezésnek²⁸³. Egyrészt, noha Wolf Solent „teljesen a saját értelmezése szerint élt vele” (I/28), jelentésének van egy olyan jól körülírható narratív aspektusa/rétege, amely a köznapi értelemben használt mitológia szóéval kapcsolatos:

Valóban, a kaján diadalmámor borzongása, mely átfutott idegein, miközben ezekre a dolgokra gondolt, furcsa módon hasonlított ahhoz az idegenszerű révülethez, melyet bizonyos *istenekkel foglalkozó mitologikus legendákból* szokott levezetni. Élő személynek soha nem vallotta volna be személyiségének azt a megrészegült kitágulását, mely olyankor szokta meglepni, ha önmagát valamilyen *demiurgosi*

²⁸¹ A szójáték további fokozásaként a Solent szóban fellelhető angol „sole”, azaz magányos, és „soul”, azaz lélek szavak homonimák. És persze kiejtésben ez megegyezik a „solar”, azaz „szoláris” szó tövével. Ugyanakkor létezik egy Solent nevű folyó is.

²⁸² Vö. Paul de Man *Az olvasás allegóriái* című könyvének Proustról szóló „Olvasás” fejezetét (81-109). A hasonlatosság egyébként nem véletlenszerű, Powys Proust elbeszélői technikáját hosszan méltatja a *The Pleasures of Literature* neki szentelt fejezetében (624-651).

²⁸³ Robinson Powys mítoszteremtését az ausztrál bennszülöttek álom-idejével hozza összefüggésbe, ami szerinte az aranykor mítoszának egy változata. Mint minden mitikus szövegnek, szerinte ennek szentsége is ontológiai tartalmában, a létre irányultságában rejlik. Ebben az értelemben szerinte Powys számára maga az írás mítosz, azaz a lét (*Sensualism* 13-14). Ez az olvasat tulajdonképpen – az írásra rávetítve – fenntartás nélkül elfogadja a mítosz identitás-teremtő, szent szöveg funkcióját, míg véleményem szerint többek között éppen ez az, amit Powys problémaként vet fel a *Wolf Solent*-ben.

erőnek képzelte, magából a Természet szívéből áradó hatalomnak. (I/23-24, kiemelés tőlem)²⁸⁴

Tehát e „mitológia” egyrészt narratíva, amely igen hangsúlyos morális aspektussal rendelkezik: e történetben Wolf Solent mitikus hősként vesz részt „a természetben a jó és rossz szüntelen folyó harcá[ban]” (I/29)²⁸⁵. Másrészt viszont legtöbbször csak olyan metaforák és hasonlatok jelenítik meg, amelyek általában ellentmondanak egymásnak. Más szóval, a „mitológia” olyan metafora, amely pusztán további metaforákhoz vezet, mint például az „elsuhanó, csüngő levelek”-hez és a „titkos tenyészet”-hez, „melynek gyökerei [Wolf Solent] tudatának sötét vizeiben rejtőztek” (I/30)²⁸⁶. E képek, melyeket Janina Nordius „[Wolf Solent] transzcendens magánya dimenzió nélküli terének szótlan megjelenítése”-ként (*I Myself Alone* 60) ír le, és melyek „mitológiá”-jának mélyebb rétegeit alkotják, nyilvánvalóan a tudatostól a tudattalan irányába mutatnak²⁸⁷. Ily módon Wolf „mitológiá”-jának komplexuma nem „igazi” identitását alkotja, hanem történetének azt a „meghamisított fejezetét” takarja, amely legnyilvánvalóbban az indulatáttétel neurózisában olvasható, illetve azokban a kényszeresen ismételt szimptomákban, amelyek a szövegben lévő hézagot körülveszik (Lacan, *The Language of the Self* 20-24). Magához a Wolf számára egyébként csak tudatában jelenlévő, a regényben mindvégig kimondhatatlan „mitológia” szóhoz hasonlóan, Wolf „mitológiá”-jának leírásában ilyen „kézzel fogható” hézagot alkot az a név,

²⁸⁴ Az angol szövegben szereplő „intoxicating enlargement of personality” (Powys 16) kifejezés által sugallt szó szerinti „felnagyítás” ezúttal teljesen releváns: képzeletbeli történeteiben Wolf Solent óriásként szerepel.

²⁸⁵ A magyar szöveg ezen a helyen egy sajnálatos fordítási hiba miatt éppen az ellenkezőjét jelenti az angol eredetinek:

He would have said that his magnetic impulses resembled the expanding of great vegetable leaves over a still pool – leaves nourished by hushed noons, by liquid, transparent nights, by all the movements of the elements – but *making some inexplicable difference*, merely by their spontaneous expansion, *to the great hidden struggle always going on in Nature between the good and the evil forces*. (20, kiemelés tőlem.

Azaz nem „pusztán önkéntelen lebegésükben és terjeszkedésükben van valami megmagyarázhatatlan különbség, amely elválaszthatja őket a természetben a jó és a rossz szüntelen folyó harcától” (I/29), hanem „pusztán önkéntelen lebegésükkel és terjeszkedésükkel megmagyarázhatatlanul hatással vannak a természetben a jó és a rossz szüntelen folyó harcára”.

²⁸⁶ Vö. „*hushed, expanding leaves*”, “secret vegetation – the roots of whose *being* hid themselves beneath the dark waters of his consciousness” (21, kiemelés tőlem), azaz kb. „hallgatagon terjeszkedő levelek”, „titkos tenyészet”, „melynek léte tudatának sötét vizei alatt rejtekben gyökerezett”. Az angol eredetiben a metafora tudat és tudattalan/tudatalatti olyan topográfiáját sugallja, amely egyértelműen párhuzamba állítható a freudi koncepcióval. Ugyanakkor a „hallgatag” levelek arra utalnak, hogy ez a réteg ellenáll a nyelvbe történő integrációnak, megnevezhetetlen, mint arra a szöveg – szó szerint – túlbujázó metaforikussága is utal. Vö. Sigmund Freud, *Álomfejtés*, ford. Hollós István (Budapest, Helikon Kiadó, 2003), 422-430.

²⁸⁷ A regény szövegének pszichoanalitikus megközelítésére inspirálnak a recenziókban és a Powys-szakirodalomban szórványosan megjelenő, ám többnyire kifejtetlen utalások a regény pszichológiai mélységeire. Így például Hamvas Béla méltatása szerint „A *Wolf Solent* Ortega értelmében teremtő pszichológia” (65). Szerb Antal „a mélységpszichológia legjobb képviselőjének” (820) tartja a korabeli angol irodalomban. Arady Lajos szerint Powys „Dosztojevskij, Proust és Freudon nevelkedett lélekábrázoló művészetével” (137).

amellyel anyja illetve e foglalatosságot, s amely, bár nem metaforikus – vagy éppen, mert nem metaforikus? – elfojtás alá esik:

Bizonyos fogásról volt szó, amelyet gyakran alkalmazott és úgy nevezett: „elmerülni saját lelkébe.” Ennek a fogásnak lényege egy lopva gyakorolt igen régi szokás volt. Gyermekkorában *anyja a maga könnyed és felületes módján sokszor heccelte vele*, és ezeket az önkívületi állapotokat, vagy egyszerűen csak szórakozottsági rohamokat, mulatságos, de meglehetősen *illetlen gyermekszobai kifejezéssel* keresztelte el. Ezzel szemben az *apja felbátorította* az efféle hangulatokra, mert igen komolyan vette őket és fiával úgy bánt olyankor, mint valami kis *gyermekvarázslóval*. (I/27-28, kiemelés tőlem)

A „mitológia” létrejöttének pontos körülményei, mint ahogy az egy traumát fedő emlékhöz illik is, rejtve maradnak (Freud, *A mindennapi élet* 47-52). Mindamellet az, hogy kialakulása a korai gyermekkorhoz kötődik, hogy a szülők ellentétesen viszonyulnak hozzá, hogy az anya „illetlen kifejezést” alkalmaz rá és az, hogy a „gyermekvarázsló” hasonlata képzeletbeli hatalmi pozíciót sugall, a pszichoanalízis kontextusában történő értelmezés relevanciájára utalnak. Wolf Solent „mitológiá”-ja a vágyteljesülés ábrándozásban történő megvalósításában megnyilvánuló infantilis regresszió²⁸⁸ klasszikus esete, olyan narratíva és metaforakomplexum, amely tudatának lényege helyett tünet. A szimptóma lényege a (félre)értelmezés, melynek az a funkciója, hogy (f)elfedje (Barthes 79, Kalmár 153-157) az elfojtás alá eső és látszólag elfelejtett traumatikus gócpontot a tudattalanban, s amelyet muszáj elolvasni és újraolvasni ahhoz, hogy lehetővé váljon Wolf Solent identitásának autentikusabb formában való megfogalmazása²⁸⁹.

Ebből kifolyólag azok az olvasható összekötő elemek, amely a tudattalan „cenzúrázott fejezetét” ehhez a nyilvánvaló hézaghoz kapcsolják, különösen fontosak az elemzés (analízis) szempontjából. Ha Wolf Solent „mitológiá”-ja nem más, mint ábrándozás, akkor célja egy

²⁸⁸ Vö. Sigmund Freud, „A költő és a fantáziaműködés,” ford. Szilágyi Lilla, *Művészeti írások, Művei IX*, szerk. Erős Ferenc (Budapest, Filum Kiadó, 2001), 103-114. Ld. Freud megközelítésének kritikáját és továbbfejlesztését Peter Brooks „The idea of a psychoanalytic literary criticism” [*Discourse in Psychoanalysis and Literature*, ed. Shlomith Rimmon-Kenan (London: Routledge, 1987)] című tanulmányában, mely magyarul Szamosi Gertrúd fordításában, „A pszichoanalitikus kritika eszméje” (*A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, 42-55) címmel jelent meg, a tanulmány egy másik kiadása alapján, s így a két szöveg között jelentős eltérések vannak. A továbbiakban mind az általam használt angol szövegre, mind annak hivatalos magyar fordítására utalok.

²⁸⁹ Vö. “Remembering, repeating and working-through,” 146-156; Peter Brooks, *Reading for the Plot—Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Massachusetts; London, England, Harvard UP, 1984), 113-140; Peter Brooks “The idea of a psychoanalytic literary criticism,” 9-16 és Anthony Wilden, “Lacan and the Discourse of the Other,” Jacques Lacan, *The Language of the Self – The Function of Language in Psychoanalysis* (Baltimore and London, The John Hopkins UP, 1981), 166.

olyan ideális helyzet megismétlése, amelyben gyermekkorában lehetőség nyílt a vágyteljesülésre. Számára a megismétlendő tökéletes szituáció az, amikor nagyanyja házában az ablak bolthajtásában ült, azaz a különleges szokását jelölő „mitológia” szó megtalálásának körülményeit szeretné újra színre vinni: gyermekkorának mitikus aranykorát, az elveszett földi paradicsomot szeretné újra megtalálni. A jelenet tehát az első olyan fontos kapocs, amely a traumát identitása narratívájának „publikus” és „érintetlen” fejezetéhez köti:

Azonban csak később, nagyanyja weymouth-i házában találta meg azt a szót, amelyet olyankor használt mindig, ha jellemezni akarta ezeket a megszállott pillanatok. A szó a „*mitológia*” volt; és ő teljesen a saját értelmezése szerint élt vele. Nagyon jól emlékezett, hol bukkant először erre a szóra. Furcsa szoba volt, „várószobának” nevezték, szárnyas ajtaja nagyanyja társalgójára nyílt [...]. Nagyanyja ablaka a *tengerre* nézett; és Wolf, aki a „*mitológia*” szóval az ablak bolthajtásában *bújt meg*, helyesnek látta, hogyha saját titkos szokásaira saját titkos nevet alkalmaz. (I/28, kiemelés tőlem)

Mint kiderül, a jelenetet uraló központi elem az ablak (bolthajtása), az a motívum, amely a szövegben később számtalanszor visszatér, és mindig olyan kellemes hellyel kapcsolatban, ahol Wolf szeret vagy szeretne tartózkodni. A regény elején a harmincöt éves Solent huszonöt évi távollét után éppen hazafelé utazik szülőföldjére, Dorsetbe. A vonat egy egyébként üres szakaszának ablakánál ül, és az „összpontosított gondolatok [...] orgiájának” (I/19) engedi át magát, azaz elmerül személyes „mitológiá”-jában. Gondolatvilágának leírása alapvetően a „Shallot hölgye” (Tennyson 51-55) reminiscenciája:

Külső dolgok [...] úgy hatottak rá, mint *halványan ecsetelt tükörképek*, melyeknek igazi valósága egész idő alatt elméjében nyugodott [...].

Most homályos kíváncsiságot érzett, hogy vajon a rá váró események – az új színterek –, az ismeretlen emberek – képesek lesznek-e véghezvinni azt, ami eddig még egyetlen külső eseménynek sem sikerült – feltörni a *félvalóságnak a tükrét*, és a valódi valóság hatalmas köveit hajítani helyébe – odadobni és felhalmozni – nagy, durva, anyagi köveket – ezeknek a sötét vizeknek a mélyére, erre az elméleti levélzetre. (I/29-30, kiemelés tőlem)

Solent, akárcsak Tennyson hősnője, tudatának elefántcsont-tornyába zárva ül, miközben szándékosan határolja el és védi magát a külső eseményektől, amelyek pusztá árnyaknak

tűnnek varázslatos tükrében. Félelme is reminiscencia: a hölgy tükrét valóban megrepeszti Lancelot iránti szerelme, mely életébe kerül. Wolf Solentet eddig nem fenyegette hasonló veszély: élete utóbbi huszonöt éve – kamasz- és érett férfikora – monoton és eseménytelen volt: napjai „békés együttélésben [teltek] egy zsarnoki módon szerető anyával, akivel még tízéves korában együtt hagyta el Dorsetshire-t, s egyben azokat az izgató emlékeket, melyek halott apjához fűzték” (I/20-21). Tudata egyben önmaga ellen is védőfelületként szolgál: mivel „valódi” élete minden eseménye szellemi síkon, azaz „mitológia”-jában zajlik, végtelen passzivitásba burkolózva él szellemi csigaházában s ez megkíméli attól, hogy valójában bármit is tennie kelljen. Ugyanakkor „az elmondhatóság (narratability) feltétele a deviancia állapota és a kitérő tétele (ambíció, keresés, maszk viselése) [...] az elmondhatatlan (nonnarratable) tétlenségéhez való visszatérés előtt” (Brooks, *Reading* 108). Pontosan Wolf Solent „mitológia”-ja az, ami lehetetlenné teszi számára, hogy a saját narratívájának hőse legyen, és ezáltal saját identitásra tegyen szert (Brooks, *Reading* 33). Története – a regény – csak akkor kezdődhet el, amikor akarva-akaratlanul kizökken passzivitásából, és „mitológia”-jának, a „valóság” ellen védő rejtekének összezúzásával zárul. Mégis, végső vágya mindvégig az, hogy visszatérhessen a gyermekkori ideális helyzethez, és alámerülhessen „mitológia”-jában. Így például, mikor hazatér Dorsetbe, az a kívánsága, hogy egy kis kertes házban lakjon, abban nyilvánul meg, hogy „[p]róbálta beleélni magát, hogy milyen lehet az ablakmélyedések egyik-másikában ülni, teát inni és mézes kenyeret enni, miközben a tavaszi délután lassan félhomályba hajlik” (I/93). Mikor próbálja elképzelni, hogy milyen lesz majd Mr Urquhartnál dolgozni, „álma” egy „'királyok és királynők véréből piros' címeres ablak mögött levő íróasztal”, amely „betű szerint előérzésnek bizonyult” (I/83). Amikor úgy érzi, hogy Miss Gault társalgójának „Penn-házi atmoszférája” van, ez azt jelenti, hogy „volt valami a szobában, ami felidézte emlékezetében azt a régi Brunswick-terrace-i ablakmélyedést Weymouthban, ahol gyermekkorában átadta magát különös, titkos gyönyörűségeinek” (I/174-175). És végezetül, amikor Christie Weymouthba költözik, azzal a gondolattal hízeleg magának, hogy kapcsolatuk ezzel nem ér véget és látja „önmagát, öreg, szürkehajú iskolamestert [...] sétálni, egyik karján Christie-vel, a másikon a sudárrá nőtt és rátarti Olwennel, Brunswick Terrace boltíves ablakai előtt!” (II/389)²⁹⁰. Mivel tehát a boltíves ablak és Solent „mitológia”-ja kezdettől *metonimikus* kapcsolatban vannak egymással, Wolf Solent azon hétköznapi és kimondható kívánsága, hogy az ablaknál üldögéljen, egyúttal a megnevezhetetlen kívánságot, a „mitológia”-jában való elmerülést – azaz a traumát fedő

²⁹⁰ Az angol szövegben a fenti idézetek mindegyikében „bow-window” szerepel, kivéve a Mr Urquhartra vonatkozó részletet, ahol „mullioned window” (61).

szimptóma kényszeres ismétlésének és a weymouthi napok mitikus aranykora visszaidézésének vágyát – is jelöli.

A „meghamisított fejezethez” vezető második összekötő elemet a Wolf nagyanyjának háza, pontosabban annak boltíves ablaka és az olvasás között fennálló *metonimikus* kapcsolat szolgáltatja:

Felidézett különféle izgató és szégyenletes jeleneteket élénkszellemű anyja és laza, aggály nélküli apja között. És ezeknek ellentétéként életre keltette saját gyönyörűséges emlékeit, hosszú, felelősség nélküli ünnepnapokról, kellemes, megszakítás nélküli hetekről, Weymouth mellett a tengerparton, amikor annyi borzongató könyvet olvasott a Brunswick Terrace-i napfényes ablakmélyedésben. (I/52-53)²⁹¹

Ily módon az olvasás szó szerinti értelemben vett aktusa és Wolf Solent „elmerülése a lelkében” szintén *metonimikus* kapcsolatba kerülnek egymással, hiszen ugyanahhoz a helyszínhez, nagyanyja weymouthi házában boltíves ablakához kötődnek. Maga a helyszín az infantilis ábrándozás tereként és a traumatikus eseményt fedő tünettől való kapcsolata folytán több szinten is értelmezhetővé válik. A klasszikus freudi analízis a házakat a test szimbólumainak tekinti, míg a szobákat speciálisan a női testtel asszociálja (Freud, *Álomfejtés* 250). Wolf esetében a ház és szobái valószínűleg az anyai testet jelenítik meg, melyet alig álcázott megfelelője, a nagyanya alakja helyettesít. Ebből kifolyóan Wolf azon vágya, hogy visszatérjen passzív és élvezetes weymouthi tartózkodásának színhelyére, ahol „felelősség nélkül” – azaz mindenféle cselekvésre kényszerítő erkölcsi kötelezettség nélkül – tölthette napjait, az anyaméhbe való szimbolikus visszatérés vágyának megtestesülésévé válik, azaz a libidó és a születés előtti tökéletes körülmények visszaállítása vágyának kombinációjaként a halálösztön megjelenésévé (Freud, *A halálösztön* 59-75). A szoba nyílása, a boltíves ablak, Wolf kétértelmű helyzetének jelölője: belül helyezkedik el, de szeretné a szemlélő – vagy még inkább szexuális konnotációkat hordozó szóval, a kiejleső, a voyeur²⁹² – pozíciójának örömeit élvezni. A tenger látványa az ablakból szembetűnő hasonlóságot mutat Wolf Solent

²⁹¹ Az angol szöveghez képest a fordításban e helyütt több apró hangsúlyeltolódás van:

He recalled various agitating and shameful scenes between his high-spirited mother and his drifting, unscrupulous father. He summoned up, as opposed to these, his own *delicious memories* of long, *irresponsible holidays*, lovely uninterrupted weeks of *idleness*, *by the sea at Weymouth*, when he read so many thrilling books in the sunlit bow-window at Brunswick Terrace. (Powys 37, kiemelés tőlem)

Azaz Wolf Solent apja „sodródó, gátlástalan” alkat volt. Wolf emlékei „élvezetesek”, az angolban szemléletesen sokszor a testi élvezetekre, különösen ételekre használt szóval. Weymouth pedig a tengerparton van, Wolf nagyanyjának házával egyetemben, melynek ablakából a tengerre látni.

²⁹² Vö. Az olvasó kiejlesőként való megjelenítését Roland Barthes, *A szöveg öröme – Irodalomelméleti írások*, 84.

„tudatának sötét vizeivel”, azzal a metaforával, amely viszont a halálösztönhöz kapcsolódó óceáni érzés (Freud, „Rossz közérzet” 329-337) képeinek reminiszcenciájaként jelenik meg. E figuratív jelentésrétegeket tovább bonyolítja a helyszín kapcsolata Wolf Solent „mitológiá”-jával és az olvasással, amelyek viszont úgy tűnik, hogy egymással *metaforikus* kapcsolatban állnak, hiszen több közös tulajdonságuk is van. Először is, a társadalmi normák szerint egyiknek sincs semmiféle gyakorlati haszna, s ezért Wolf Solent, aki átengedi magát nekik, kívülállóvá és törvényszegővé válik. Másodszor mindkettő magányos autoerotikus élvezet nyújt. Harmadszor, mindkettő menedékül szolgál szülei viharos házasságának traumatikus élményétől, a „szégyenletes jelenetektől”, amelyek talán a „meghamisított fejezetben” a „szégyen lapjai” (Lacan, *The Language of the Self* 24), történetének azon oldalai, melyeket Wolf Solent látszólag elfelejtett, de amelyeknek muszáj visszatérniük. Végző soron pedig mindkettő frusztrált (vérfertőző) vágyának szublimációjává válik (Freud, „Rossz közérzet” 343-345). Ily módon Wolf „mitológiá”-ja, mint arra az általa használt „szellemi *bűn*” (II/311, kiemelés tőlem) kifejezés is utal, egyrészt a narratívákat – és az olvasást – idő előtt és véglegesen lezáró vérfertőzés „rövidzárlatának” metaforájaként lepleződik le (Brooks, *Reading* 109). A Wolf tudatában mindvégig az apához kötött „mitológia” tehát a tudattalan szintjén éppen Wolfot a legszorosabban anyjához fűző szál. Ennek a lezárt narratívának – Wolf Solent, a mitikus hős képzeletbeli történetének – a de(kon)strukcióját éli át a főszereplő „mitológiá”-ja tragikus halálaként és saját identitása megsemmisüléseként. Különösen fontos annak hangsúlyozása, hogy a történet ezen a ponton nem ér véget, hiszen másrészt Wolf Solent „mitológiá”-ja tünetként végző soron mégis csak tudattalanjához vezet, amelyet, mivel Nyelvként épül fel, muszáj elolvasni és újraolvasni. Ebben az értelemben egyszerre fed el és fel: noha (félre)értelmezés, amely lezárja a történetmondást, rámutat a hézagra, amelyet más (félre)értelmezésekkel lehet betölteni.

A tudattalanhoz vezető harmadik összekötő elem az az itt megalapozott és a szöveg további részében kifejtett *metaforikus* kapcsolat, amely az ablakon való kinézés és a tágabb, részben figuratív értelemben vett olvasás között fennáll a regényben. Wolf Solent számára az ablakok és a szavak – azaz a nyelv – látszólag nagyon hasonló funkciót töltenek be: mindkettő olyan kereteket teremt, amelyek nem csak behatárolják látását azáltal, hogy kihasítják az érzékelhető világ egy szeletét, hanem egyszersmind jeleket is teremtenek egyébként jelentéstelen objektumokból azzal, hogy folyamatosan változó és gyakran meglepő nézőpontot határoznak meg. Wolf Solent számára az ablak(keretben) látott kép az írás, a jel metaforájává válik, amelyet el kell olvasni:

Ezek a pillantások, amelyeket bizonyos, naponta látott, mégis mintha más szemszögből feltűnő dolgokra vetett – hálószoa ablakon át, mosogatófülke ablakon át, árnyékszék ablakon át – gyermekkorától különösen érdekesek voltak számára. Mintha *rúnából rótt kézírást* olvasott volna bennük, magának a Véletlennek „*kis nyelvét*”, mely magyarázatot tartalmaz múlt, jelen és jövő dolgokra. (I/307, kiemelés tőlem)²⁹³

Ebben a részletben Wolf Solent a látást általánosságban a textualitással asszociálja, ami azt sugallja, hogy az élet egésze nem más, mint az általa megjelenített titkosírás elolvasására tett kísérlet. Egy Christie-vel folytatott beszélgetésében azonban az ablak és a keret képét közvetlenül az olvasáshoz és az ábrázolóhoz köti:

A filozófia magának is nekem is, lényegében nem tudomány! Hanem megrostált és felmagasztosult élet. Az élet lényege röptében elkapva. *Keretes* élet... Szobaablakok keretében... hintóablakok keretében... tükrökben... „kedélyünk ködképeiben”... amikor lebilincselő könyvekből felpillantunk... nappali álmokban... (I/122, kiemelés az angol szövegben, 91)

Ebben a részletben a „keretezés” már a kontextualizálás és konceptualizálás, s így módon az interpretáció metaforája, míg az ezt lehetővé tévő eszköz a filozófiai – vagy éppen szépirodalmi – szöveg „ablaka” vagy „tükre”. Wolf Solent számára egyébként ez a „keretbe foglalt élet” szinte átveszi magának az életnek a helyét, olyannyira, hogy még a természet legelemibb jelenségeit is az irodalmi hagyományból ismert történetek „keretébe” foglalja. Számára minden jel, minden szimbolikus, például az „ég nagy, sárgás darabja” egy fűzfa szökőkútjából kortyoló kentaurra változik (I/202). Azaz Wolf Solent teljes bizonyossággal a Roland Barthes által definiált „olvasási neurózis” egy fajtájában szenved, talán a hisztérikus típushoz áll a legközelebb (114). Mivel a keretként felfogott ablak nyilvánvalóan nem más, mint egy lyuk, Wolf Solent a hézagok olvasójává válik – a szó összes a nyelv természetével és az emberi tudattal kapcsolatos posztmodernista/posztstrukturalista implikációjával egyetemben²⁹⁴. Ablakon kinézni – vagy, ami azt illeti, ablakon át befelé leskelődni – az

²⁹³ Az első mondat az angol szövegben, melyet a magyar változat inkább magyaráz, mint fordít, a következőképpen szól: „These glimpses of certain *fixed* objects, seen daily, yet always *differently*, through bedroom-windows, scullery-windows, privy windows, had, from his childhood, possessed a curious interest for him” (232, kiemelés tőlem). Tehát hozzávetőleg: „Ezek a pillantások, amelyeket bizonyos *változatlan*, naponta, mégis mindig *másképp* látott, dolgokra vetett – hálószoa ablakon át, mosogatófülke ablakon át, árnyékszék ablakon át – gyermekkorától különösen érdekesek voltak számára”.

²⁹⁴ Vö. Joe Boulter, *Postmodern Powys – New Essays on John Cowper Powys* (Kidderminster, Crescent Moon, 2000). Boulter a „Powys és néhány posztmodernista teoretikus témái és technikái közötti analógiákat

olvasás immanensen paradox jellegét kiemelő metaforává válik, hiszen az ablak, amely határként elválaszt és keretként összeköt, egyszerre zárja le és tárja fel a teret.

A „mitológia” és az olvasás hézagot (f)elfedő szimptomaként történő újraolvasása a boltíves ablakban való olvasás (a gyermekkori ideális helyzet) regénybeli ismétlésének az indulatáttétel kontextusában történő értelmezése során válik lehetségessé: az analitikus szituációban megvalósuló indulatáttételhez hasonlóan ebben a jelenetben a traumatikus élmény feldolgozására, azaz az elfojtás alá eső elem tudatosítására adódik alkalom. A regényben a gyermekkori ideális helyzet ismétléseként felfogható ikonikus olvasási jelenet az, amikor Wolf Solent Mr Urquhart könyvtárában, a fent említett „címeres ablaknál” álló asztalánál egy obszcén pornográf könyvet olvas. Noha a regényben Wolf Solent elég sokszor jelenik meg olvasás közben, gyakorlatilag az összes többi alkalommal levelet olvas vagy olyan szövegeket, amelyek munkájához, a *Dorset története* megírásához kapcsolódnak. Mivel tehát ez az egyetlen alkalom, amikor az olvasásnak nincs semmi gyakorlati haszna, hanem csupán a „szöveg öröme” készteti Wolf Solentet olvasásra, ez a jelenet válik azoknak a „hosszú, felelősség nélküli ünnepnapoknak” és „kellemes, megszakítás nélküli heteknek”, „amikor annyi borzongató könyvet olvasott a Brunswick Terrace-i napfényes ablakmélyedésben” (I/52-53) a legpontosabb ismétlésévé. Sőt, mivel a pornográf szöveg olvasásával Wolf egyúttal apja történetének egy elemét és saját egy jóval közelebbi múlthoz kötődő élményét is ismétli, a jelenet többszörös ismétlésként és különböző történeteket egymás interpretációjaként összekötő szimptomává válik. Így egyrészt Wolf gyermekkorának egy látszólag ártatlan részletét re-konstruálja, másrészt az apa történetének „cenzúrázott fejezetét” nem csak felszínre hozza, hanem a személyes múlt egy elemévé, azaz Wolf *saját* narratívájának egy részévé teszi, (halott) apa és (élő) fia között hasonmás-viszonyt feltételezve. A hasonmás kapcsolat előtérbe kerülése annak következménye, hogy William Solentet és még élő hasonmásait, Mr Malakite-ot és Mr Urquhartot éppen az előbbi könyvesboltjában árult pornográf könyvek olvasása fűzte össze. Ennek köszönhetően egyébként maga a pornográfia a regényben elfojtás alá eső szó – Wolf Solent apja történetével együtt próbálja száműzni tudatából mindaddig, amíg legnagyobb meglepetésére maga is egy hasonszórú könyv élvezetes böngészése közepette nem találja magát. Saját múltjának kevésbé régen „elfelejtett” itt felszínre kerülő eleme az a jelenet, amikor Wolf véletlenül két fiatal és vonzó leszbikus nő intimitásának tanújává válik.

A következő jelenet tehát tulajdonképpen három szituáció ismétléséül és értelmezéséül is szolgál:

[használja fel] Powys egyes regényei elemzésének alapjául” és kijelenti, hogy Powys és a posztmodernista teoretikusok között a legfontosabb összekötő elem az, hogy „a szó tág értelmében véve mindannyian pluralisták” (5).

Az a fajta könyv volt, melynek aljas célja egyszerűen és kizárólagosan az egyensúly elvesztett érzékiség beteges-erotikus idegeinek felborzolása. [...]

A lapokat forgatta. És egyszerre az a *régi*, részeg, leírhatatlan, gonosz borzongás futott végig idegein. Gyalázatos könyv volt! Sajátos remegést érzett gyomorszájánál és szeme elé köd gomolygott. [...] Szívárványos gőzben, fejébe tolult vérrel követte ezeket a képeket. [...] Mohón olvasott. A halálos nadragulya cseppjei, melyek *négy hónappal ezelőtt oltódtak idegeibe, mialatt az iskolai ünnepség mezejéről menekült*, most pezsegni és erjedni kezdtek titkos vénáiban. Időről időre *le kellett törölnie* a sós verítéket, mely látását felhőzte. Térde összekoccant az asztal alatt a magávalsodró felindulástól. (II/124-125, kiemelés tőlem)²⁹⁵

A jelenetben az olvasás vágya – azaz a vágy, mint olyan – dominál: Wolf Solent küzdelme saját szenzualizmusa ellen egyetlen rövidke mondat erejéig tart („Gyalázatos könyv volt!”) és teljes vereséggel zárul. A két szöveg, Wolf Solent története és az általa olvasott szöveg, hangsúlyozottan „valóság” és „fikció” viszonyában állnak egymással. Ebben a jelenetben azonban a „fikció” – az ismeretlen szöveg, amely tartalma miatt elfojtás alá esik, azaz a vágy szövege – átveszi a „valóság” feletti uralmat, olyannyira, hogy Wolf Solent a szexuális izgalmi állapot fizikai velejáróit produkálja és elveszti uralmát a teste felett. Az élmény, mint arra a „rég” szó használata is utal, nem új számára: annak az erotikus jelenetnek az érzelmi hatását ismétli meg, amikor akaratlanul is voyeurként lesett ki két lesbikus fiatal lányt. Akkor kénytelen volt szembenézni a ténnyel, hogy a látvány éppen azért tölti el mélységes erotikus élvezettel, mert saját rejtett vágyával érintkezik: „A két lány látványa mint gyönyörteljes erjedés halálos-édes cseppje, úgy maradt meg ereiben – és ezek az erek vagy idegek úgy látszik *tudata benső magjával álltak összeköttetésben*” (II/101, kiemelés tőlem). A jelenet tehát elsősorban Wolf Solent vágyát fedi fel, s ő ezt egyrészt meglepett felháborodással, másrészt az elkerülhetetlen elfogadásával tudatosítja magában: „’Teringettét! – gondolta. – Hát *eddig még* nem ismertem titkos természetem legbűnösebb részét?’” (II/101, kiemelés az angol szövegben, 401). Mivel a leskelődés és az olvasás jelenetét a szöveg hangsúlyozottan párhuzamba állítja, azok egymás folytatásaként olvashatók: azt mutatják be, hogy a szöveg hogyan kezdi uralni nem csak fizikailag, hanem pszichológiai értelemben is az olvasót, aki ebből kifolyólag kénytelen-kelletlen egyidejűleg az analitikus és az analizált személy szerepét játszani (Brooks, “The idea” 14). Az olvasás szituációja az indulatáttét

²⁹⁵ Az angol szövegben a „sajátos remegés” – természetesen metaforikusan – “birtokba veszi” [“A peculiar tremulousness took possession of the pit of his stomach” (419, kiemelés tőlem)] Wolf Solent testét, ami még inkább hangsúlyozza, hogy mennyire kiszolgáltatottá válik és elveszti uralmát teste felett, szinte idegenné válik saját maga számára.

„mintha” helyzeteként Wolf Solentet arra kényszeríti, hogy részben megismételje egy korábbi helyzet fizikai és érzelmi hatásait, azaz emlékezzen egy olyan elemre, amelyet tudata „törölt”, mégpedig azért, mert egy további „cenzúrázott fejezetet”, tudattalanjának egy részét fedte fel. Mindkét jelenet arra emlékezteti, hogy szenzualizmusa éppen annyira identitása kulcsfontosságú eleme, mint idealista „mitológia”-ja, sőt, az egymással metonimikus/metaforikus kapcsolatban álló olvasás és „mitológia” ezekben a jelenetekben egyaránt autoerotikus színt kapnak. Ez a tény aláássa Wolf Solent „mitológia”-jának tisztán szellemi élvezetként való feltűntetését és azt az idealisztikus képet, amelyet benne a főhős saját magáról alkot. A pornográfia olvasása által szemléltetett olvasás alapvetően a voyeur perverz élvezeteként jelenik meg, amely arra készteti Wolf Solentet, hogy újraolvassa „mitológia”-ját: az identitása legautentikusabb változatának tartott gyermekien ártatlan és hősies, mondhatni lovagias történet ezen olvasatban pusztán egy olyan jelölő, amely más, további jelölőket fed el, éppen mert azok a tudat számára elfogadhatatlan, elfojtás alá eső vágyra utalnak. Mivel egyúttal apja történetének egy elemét is ismétli [mint oly sok más alkalommal a regényben, amikor „pontosan lemásolja az atyai vétkek valamelyikét” s ezért úgy érzi, hogy „szemérmetlenül hasonlít hozzá” (I/289)], e történet egy részletét most *sajátjaként* kénytelen újraolvasni. Egymás hasonmásaiként feltűnő botrányos életű, minden erkölcsi törvényt megszegő apa és konszolidált fia között a különbség immár nem lényegi, csupán elfojtás és szublimáció képességének kérdése. Wolf Solent, mint analizált személy, reakciójával igazolja, hogy mennyire épült be identitásának eddig érvényes történetébe ez az analitikus – azaz a szöveg – által leleplezett új történet: a felismerés aktusát a fent idézett felháborodott felkiáltás tanúsítja. Egészében véve az olvasás aktusa, akárcsak Wolf Solent elmerülése „mitológia”-jában, az elmélyült önreflexió alaphelyzeteként, azaz végső soron nárcisztikus tevékenységként lepleződik le: az analízis tárgya mindig a szöveg elképzelt tükrében – a szubjektum számára a Szimbolikus rend megjelenésének helyet adó Képzetes térben – megjelenő saját képmása.

Összességében tehát Wolf Solent „mitológia”-jának az ábrándozásban megnyilvánuló infantilis regresszióként való meghatározása ahelyett, hogy a szöveg végleges lezárásához vezetne [mely egyébként olyannyira jellemző az irodalmi művek szereplőinek pszichoanalitikus kritikai megközelítésére (Brooks, „A pszichoanalitikus kritika” 43)], valójában arra világít rá, hogy a *Wolf Solent* éppoly könnyen válhat a Peter Brooks által körvonalazott „formalistább” pszichoanalitikus kritika (Brooks, „A pszichoanalitikus kritika” 45, 49-50) alanyává. Ez a megközelítés a szöveg ismétlődéseit olvassa, jelen esetben az olvasás, mint olyan, ismétlődését, amely megkísérli a szövegben lévő alapvető hézagnak, a szöveget elvben „uraló” (Brooks, „The idea” 11-12) Wolf Solent narratív tudatot meghatározó

identitásának „félreértelmezéseit” rekonstruálni. Ezen a ponton a kör ismét bezárul: Wolf Solent, aki megszállottan próbálja elolvasni tudattalanjának hiányzó fejezetét, tulajdonképpen az olvasó alaphelyzetét valósítja meg, hiszen egyszerre kísérli meg uralni a szöveget azáltal, hogy elemzi, és válik az analizált személlyé, akit a szöveg ural (Brooks, „The idea” 11-12). Mindeközben az olvasás, Wolf Solent traumatikus élményt fedő „mitológia”-jához hasonlóan, törvényszegő és autoerotikus tevékenységként lepleződik le²⁹⁶: az olvasáshoz kapcsolódó jelenetek olyan elemeket foglalnak magukban, mint a pornográf irodalom olvasásával nyert (perverz) öröm, a vágy beteljesülésének olvasással való helyettesítése és szublimálása, Wolf Solent alapvető voyeurizmusa, és végül nárcisztikus megszállottsága, amellyel önnön képét szemléli mind valódi, mind szimbolikus ablakokban és tükrökben. A regény végére Wolf Solent folytonos (újra)olvasási kísérletei szertefosztatják „mitológia”-jának lezárt narratíváját: részben a törvényszegő vágyak és a szublimáció, szenzualizmus és erkölcs ellentétes erői által keltett feszültség bomlasztja szét belülről, részben pedig összeegyeztethetetlennek bizonyul identitásának időközben megformált párhuzamos olvasataival, mivel azok olyan elkerülhetetlenül karneváli elemeket foglalnak magukba, amelyek ellentmondanak a kozmikus gonosz ellen harcoló mitikus hős képzetének. Természetesen, mindeközben csupán egyik „félreértelmezés” válthatja fel a másikat. Mivel azonban ez az új (félre)értelmezés olyan olvasási stratégiát jelent, amely teret enged a kétértelműségnek és önironikus nevetéssel szemléli a jelölők láncolatának végtelenségét, Wolf Solent „mitológia”-jának látszólag végzetes pusztulása után mégis szimbolikus újjászületést eredményez²⁹⁷.

²⁹⁶ Vö. Roland Barthes, „A szöveg öröme,” *A szöveg öröme – Irodalomelméleti írások*, 76-115.

²⁹⁷ Ez az olvasat részben egybeesik Ian Hughes értelmezésével „The Genre of John Cowper Powys’s Major Novels” [*Rethinking Powys – Critical Essays on John Cowper Powys*, ed. Jeremy Robinson (Kidderminster, Crescent Moon, 1999), 37-48] című tanulmányában. Abban egyetértek vele, hogy „Powys végül bámulatosan sikeresen dramatizálja a főszereplő filozófiai nevelődését” (46) a *Wolf Solent*-ben. Ugyanakkor véleményem szerint a regény „filozófiai románcként” (37) való olvasata, amely „a szenzualizmus filozófiáját” dolgozza ki, olyan zárt olvasatot sugall, ami azt nem jellemzi.

Wolf Solent „mitológiá”-ja hangsúlyozottan heterogén – és önellentmondásos – összetételű²⁹⁸, aminek köszönhetően a regény két különböző „mitikus” olvasatát teszi lehetővé. Egyrészt rendelkezik egy narratív aspektussal, amely interpretatív funkciót tölt be: olyan mitikus értelmező paradigmául szolgál Wolf Solent számára, melyben saját életét kozmikus erők harcában résztvevő hős mítoszaként olvashatja²⁹⁹. Ebben a kontextusban a regény cselekménye a sikeres keresés teljes ciklusát írja le, amely a románc mítoszhoz igen közel álló történetmondására jellemző. A „mitológia” narratív aspektusa tehát olyan olvasási stratégiát takar, amelyben az – immár csak személyes szinten – „szentként” tisztelt szöveg az interpretációt lezáró értelmező kontextusként jelenik meg, tehát nem a miticitás fogalma jellemzi. Másrészt Wolf Solent „mitológiá”-ja összetett metonimikus és metaforikus kapcsolatrendszerben kötődik az ablak és az olvasás motívumaihoz, melyeket tovább bonyolít az ablak–keret–szöveg–tükör–hasonmás metaforikus sor prominens jelenléte a szövegben. Az olvasás – és végső soron Wolf Solent „mitológiá”-ja – ebben a kontextusban egyrészt voyeurizmusként, illetve olyan pótszerként lepleződik le, amely Wolf Solentet szinte a tetszhalottságig passzív élete eseménytelenségének elviseléséhez és megideologizálásához, azaz a status quo fenntartásához segíti hozzá. Másrészt ez a „mitológia”, az olvasás és az irodalmi szövegek által biztosított interpretatív keret olyan tükörként jelennek meg, amelyben az identitását kereső Wolf Solent Narcissusként megszállottan saját képmását szemléli. Narcissus mítoszában a hős soha nem válhat azonossá a tükörképpel: Wolf Solent azon vágya, hogy még élete folyamán „mitológiá”-ja lezárt narratívájában fedezze fel identitását, egyrészt a halálöszön és az incesztus vágyának szinonimájává válik és stagnáláshoz vezet, másrészt szükségszerűen kudarcra van ítélve, amire éppen e „mitológia” a tükröt középpontba állító figuratív aspektusa hívja fel a figyelmet. Gyakorlatilag tehát a Wolf Solent „mitológiá”-jának figuratív aspektusaira támaszkodó olvasat dekonstruálja a narratív aspektusból levezethető, a hős mítoszára épülő mitikus olvasatot.

²⁹⁸ Janina Nordius elemzésében Wolf Solent „mitológiá”-ját „törékeny konstrukcióként” jellemzi, részben azért, mert „két összeegyeztethetetlen látomás fúziója”. „Úgy tűnik, hogy kettőssége [...], noha némileg perverz formában, két különböző ideológia vagy [...] két egymással versengő diskurzus feszültségeit eredményezi”, amelyek a „ál-szent” és az „ichthyosaurus” diskurzusai. Különbségüket Powys „In Defence of Sensuality” című esszéje alapján körvonalazza, mégpedig „durván fogalmazva, a ’keresztény’ és a ’nietzschei ihletésű’ ideológiák közötti feszültség”-ként (*I Myself Alone* 52-62). Az előbbi nyilvánvalóan elválaszthatatlan az erkölcs kérdésétől, míg az utóbbi hangsúlyozottan amorális, valószínűleg a szenzualizmus filozófiájaként határozható meg. Ebben az értelemben Nordius elemzésében Wolf Solent „mitológiá”-ja szintén össze nem egyeztethető ellentétek egyvelegeként jelenik meg.

²⁹⁹ Ezen olvasat ironikus irrelevanciájára utal például az, hogy Robinson ezzel ellentétben következetesen antihősként utal Wolf Solentre (*Sensualism* 4).

Wolf Solent számára „mitológiá”-ja olyan narratíva, amely hangsúlyozottan élettörténete – és ezzel identitása – kerek egészként, értelmezhető és elmondható szöveggént való megfogalmazására ad lehetőséget. Ráadásul alkotóként uralhatja ezt a szöveget, hiszen „mitológiá”-jában látszólag „egész élete megnyugtató elkerülhetetlenséggel összeállott, akárcsak *egy jól megszerkesztett történet, amelyet ő maga talált ki* olyan régen, hogy már kis is ment a fejéből” (II/23, kiemelés tőlem). Utalásként arra, hogy e „mitológia” azért mégis kötődik a köznyelvi értelemben vett mitológiához, ez a csodálatosan egységes történet valóban Wolf Solent életének mitopoetikus olvasatát adja, mégpedig a hős és a keresés mítoszában. Ez egyben Wolf Solent „mitológiá”-jának ábrándozás jellegéből és vágybeteljesítő funkciójából is következhet: mint Northrop Frye rámutat, „[h]a az álom fogalmaiban fejezzük ki, a keresésrománc a libidó és a vágyakozó én olyan teljesüléskeresése, amely megszabadítja a valóság gondjaitól, de magába is zárja a valóságot” (*A kritika anatómiája* 164). Mivel „[v]alamennyi irodalmi forma közül a románc áll legközelebb a vágyteljesítő álomhoz”, hiszen „teljes formájában [...] a sikeres keresést” öleli fel (158-159), Wolf Solent saját mitikus olvasata, mely a regény narratív tudatát is meghatározza, pontosabban a románc irodalmi formájába átvitt keresés mítoszaként definiálható³⁰⁰.

Noha Wolf Solent „mitológiá”-jának narratívája a szó szoros értelmében nem kerül elmondásra a regényben, olyan párhuzamok rajzolódnak ki Wolf Solent „mitológia”-beli és a regény az ő nézőpontjából elmondott cselekményében megjelenő identitása között, melyek arra utalnak, hogy „mitológiá”-ja mindvégig az események interpretatív kontextusaként szerepel, azaz a regény cselekménye analogikus vele. A „mitológiai” Wolf Solent „demiurgosi erőként”, „történelemelőtti óriásként”, „csuklyáskígyóként” (I/24) vesz részt „a természetben a jó és rossz szüntelen folyó harcá[ban]” (I/29) – azaz Prométheuszhoz hasonlítható titáni hős, kultúrhérosz, története pedig a keresés mítosza³⁰¹. Ez a csak nyomokban jelenlévő „képzeletbeli” narratíva Wolf Solent Dorsetbe érkezésekor azonnal összemosódik a regény „valódi” történetével. Wolf ugyanis ebbe a narratívába „olvassa bele” Mr Urquhartot, mégpedig ellenfeleként: „Mint világos következtetést szűrte le agya, hogy

³⁰⁰ Vö. Northrop Frye, „Myth, Fiction and Displacement,” *Fables of Identity* (New York, Harcourt, 1963). Vö. Laurence Coupe *Myth* című könyvének „Criticism as Romance” fejezetével (156-172), amelyben rávilágít Frye vállalkozásának utópisztikus természetére: szerinte az a törekvés, hogy narratívák egységes rendszerét hozza létre a mítosz mintájára, pontosabban a keresés mítoszában mintájára, maga is románc. Mindamelllett a *Wolf Solent* mitopoetikus olvasatának leírására Frye rendszere kitűnően alkalmas, különös tekintettel arra a tényre, hogy Ian Hughes szerint a *Wolf Solent* „filozófiai románc” (37). Jeremy Robinson véleménye szerint „Powys prózája *románc*cal terhelt: a történelem viktoriánus romantikájával, az irodalom ábrándjával, a mitológia idilljével és a románc romantikájával – mind a középkori lovagregényekével, mind a romantikus szerelemével (*Sensualism* 2).

³⁰¹ E. M. Мелетинский, „Культурный герой” (Токарев II/25-29)

most valóban egy olyan személyre bukkant, aki abban a rejtélyes, *mítosz-szabású világban*, amelyben saját képzelete végig állhatatosan mozgott, komoly ellenfélnek számít; egy ellenfél, aki megtestesíti a *jelenvaló rossz* mélységeit” (I/65, kiemelés tőlem). Ettől a ponttól fogva küzdelmük mitikus harccá válik, amely nagy vonalakban a következőképpen vázolható. A regény az „agon” fáziséval kezdődik, Wolf Solent, a „hős” és Mr Urquhart, démoni ellenfele konfliktusával. Wolf Solent saját olvasatának logikáját követve, Mr Urquhart pénzének elfogadása *Dorset történetének* megírásáért a hős tragikus halálának, azaz a *pathosznak* felel meg, amely identitásának szétesésében és „mitológia”-jának „halálában” testesül meg. Ezt a hős eltűnése, a *szparagmosz* követi, amely a regényben a legsötétebb szatíra mélységeiként jelenik meg. Végül e szatíra Wolf Solent komikus új énképévé szelídül, amelynek felvillanása megfelel az *anagnoriszis*, az újjászületés fázisának. Northrop Frye terminológiájával élve, a *Wolf Solent* cselekménye lefedi a teljes keresésmítoszt, amelyben „a románc, a tragédia, az ironia és a komédia [...] epizódok” (*A kritika anatómiája* 182).

A *Wolf Solent*ben mind az idő, mind a tér szerkezete az alvilágba történő alászállás, illetve a pokoljárás motívumának keretében értelmezhető. A regény elején két olyan fontos elem van, amely Wolf Solent Dorsetbe való visszatérését a hős alvilági vándorlásának kontextusába helyezi: Selena Gault alakja és Wolf Solent első találkozása Mr Malakite-tal. Bár Selena Gaultot³⁰² keresztnéve Szeléné holdistennő (Kerényi 108) alakján keresztül a görög mitológiához köti, groteszk csúnyasága miatt ez inkább a sors ironiájának és (félre)beszélő névnek tűnik. A mitikus név relevanciáját talán egyedül Szeléné és Endymion története (Kerényi 111-112) igazolhatja, hiszen a szerelmesek történetének kissé morbid újraírásaként látogatja Selena Gault örök álmát alvó kedvesét, William Solentet immár huszonöt éve a ramsgardi temetőben. Ugyanakkor azonban Szeléné alakja összefonódik Artemisz és Hekaté alakjával: előbbi Szeléné földi, utóbbi alvilági megtestesülése, s a három istennő együttese hasonlatos a sorsistennőkéhez (Hamilton 30). Ennélfogva Miss Gaultot neve és a temetőben tett látogatásai éppolyan joggal azonosítják Hekatéval, aki „éjente a holtak lelkeivel kóborol” (Kerényi 28). Amikor tehát a regény elején Wolf Solent hazatér Dorsetbe és első útja az ő vezetésével apja sírjához viszi, akkor e mitikus kontextusban megkezdí alvilági útját, s vezetője nem más, mint az alvilág úrnőjeként (Kerényi 28) megjelenő Selena Gault. Ezt az interpretációt támasztja alá az a tény is, hogy a regény szövegében Selena Gault a sorsistennőkkel is összefüggésbe kerül. Ez egyrészt annak a következménye, hogy a görög mitológiában a holdistennő és a legismertebb triász, a Moirák alakját a hold szimbolikája immanensen összeköti: „Nevük, Moira, ami 'részt' jelent, s

³⁰² A beszélő nevek problematikája a *Wolf Solent*ben – és Powys látszólag csak beszélő neveket ismer – külön dolgozat témája lehetne. Vö. *A Név hatalma – Helikon – Irodalomtudományi Szemle XXXVIII* (1992/3-4).

számuk, a három – az orphikusok felfogása szerint – megfelelt a hold három 'részének'" (Kerényi 26-27). Másrészt a későbbiekben egy beszélgetés során Wolf Solent „Atropos képmásaként” (I/260) írja le Miss Gaultot. Mivel Homeros csak egyetlen sorsistennőről beszél, aki „pusztító” (Kerényi 26), és Atropos, „az elháríthatatlan” (Kerényi 26) az, aki elvágja az élet fonalát a halál pillanatában (Hamilton 45), az Atroposhoz hasonlított Selena Gault értelmezhető a triász, külsejében leginkább a halál szimbolikus megjelenítéseire emlékeztető, egyszemélyes megtestesítőjeként. Wolf Solentet tehát maga a megelevenedett halál vezeti be a holtak birodalmába, s ezt a benyomását erősíti a Mr Malakite-nál tett első látogatás dantei reminiscenciája is. Apja régi barátja ugyanis első találkozásukkor egyszerűen az apja szellemének hiszi Wolf Solentet, aki viszont rögtön a pokolba alászálló Dantéhoz hasonlítja magát – s ezzel Mr Malakite-ra osztja a szellem szerepét:

- Kicsoda ön, fiatalember? – kérdezte szigorúan [Mr Malakite]. – Kik voltak az ön szülei?

Dante maga sem hökkenhetett meg jobban, mikor a pokolban ama büszke sírból hasonló kérdést hallott, mint Wolf a rendkívüli faggatásra. (I/106-107)³⁰³

Noha ez utóbbi jelenetben a „szereposztás” kissé bizonytalan, a *Wolf Solent* tere a görög mitológia és a keresztény világkép kontextusában is egyértelműen a holtak világaként jelenik meg, cselekménye pedig a mitikus pokoljárás.

Ez a motívum olyan időszerkezetet implikál, amely teljes egészében megfelel a keresésmítosz ciklikusságának. A regény elején Wolf Solent „alászállása” Selena Gault/Szeléné/Hekaté/Atropos vezetésével a hős „veszélyes utazásának” kezdetét jelzi „az alvilág sötét, szörnyekkel teli labirintusában napnyugta és napkelte között” (Frye, *A kritika anatómiája* 162). Mivel Wolf vezetője a holdistennő, utazása metaforikusan éjszaka zajlik. Egyébként nem csak metaforikusan: valóban egy tavaszi késő délutánon ér haza szülőföldjére, és a konkrét, objektív időre utaló első elem a regényben a naplemente látványa: a ramsgardi apátsági templomban a „színes ablakokon át vízszintesen permetező napfény érett melege” hangsúlyozott, „sírbolti ellentétben” áll a „tető alatti” „halványzöld köddel” (I/45). Ennek megfelelően a regény sokat idézett záróképe, az aranyló gólyahírral borított rét látomása, amely „folyékony, csillogó arany tengerévé vált” (II/401), természetesen szintén naplementekor jelenik meg Wolf Solent előtt. „[U]tolsó látomásával” (II/404) tehát a ciklus

³⁰³ Az angol eredetiben szereplő kiemelés nem kevesebbre, mint Wolf létére kérdez rá:

‘Who *are* you, young man?’ he said sternly. ‘Who were your parents?’

Not Dante himself, when in the *Inferno* he heard a similar question from that proud tomb, could have been more startled than Wolf was at this extraordinary inquiry. (79)

teljessé válik: látszólag ez a kép jelöli a keresés sikeres lezárását, a harmónia felfedezését, amely nem lehet más, mint a régmúlt mitikus aranykor, Szaturnusz kora harmóniájának újrafelfedezése³⁰⁴ – ha az aranyló rét szimbolizmusa véletlenül elkerülné az olvasó figyelmét, Wolf Solent tudatán az arany szimbolikájára épülő görög mítoszok egész sora villan át (II/403), s köztük a „Boldogok szigete” (II/403) és a „szaturnuszi arany” képe (II/406). „A láthatárra ért nap roppant korongja” (II/403)³⁰⁵ és az aranyló rét együttesen „a nap egyenes ösvényétől folyékony arannyá változott tágas öblöt és rajta a táncoló hullámbordákat” (II/403-404) juttatja eszébe, melyeket „régés-régen” Weymouthban látott, s melyektől „önkívületszerű boldogság lepte meg” (II/403-404). A kép tehát egyben a gyermekkori ideális helyzet, a Weymouthban töltött idő reminiscenciája is: a szaturnuszi aranykor keresése és a kényszeresen ismételt tünet egymás metaforáivá válnak, az aranykor látomásának epifániája jelenti a kényszeresen ismételt befejezetlen jelenet teljessé tételét, s ezzel az önazonosság újbóli fellelését. Összességében a regény időszerkezetét mind a keresés mítoszának, mind a figuratív és pszichoanalitikai szempontból értelmezett ismétlésnek tekintetében a teljes ciklikusság jellemzi.

A pokoljárás motívumának függvényében a *Wolf Solent* térszerkezetét az alvilági utazás képei határozzák meg: a metafora különböző változataiban megjelenő függőleges és vízszintes dimenziójú mozgás egyaránt előfordul a regényben. Az alvilági utazás fent elemzett görög mitológiai és keresztény változatainak képe a lefelé irányuló spirál, amely Wolf lelkének mélységeit, eredetét és múltját felfedező „alászállásának” képe. Az utazás helyszíne „karneváli alvilágként” (Bahtyin, *Dosztojevszkij* 146) lepleződik le: olyan nem hivatalos, alternatív és „rabelais-i” perspektívából (46) ábrázolt világgént, amely hangsúlyozottan a hivatalos, konszolidált társadalom ellenpontja, a házasságtörés, törvénytelen gyermekek nemzése, homoszexualitás és vérfertőzés – Dante *Poklába* illő – fejezeteiből írt történet tere. A vándorlás vízszintes dimenzióját Wolf Solent hosszú, magányos sétái szolgáltatják: talán tudattalan vágyát fejezik ki a stagnálás elkerülésére, ám a sétái által kirajzolt meander gyakran fenyeget azzal, hogy labirintussá válik. Az a tény, hogy Wolf Solent a középkori „lovagregényekben a lovagi küldetés meander-szerű utazásának”

³⁰⁴ Joe Boulter G. Wilson Knight azon állításából kiindulva, hogy „Powys munkásságának egyik fő témája a szaturnuszi keresés mítosza, és ez nem más, mint a Kronosz által uralt aranykor keresése” a „szaturnuszi keresés mítoszá” „egy pluralista társadalom létrehozásáért folytatott küzdelemként” definiálja Powys *Porius* című regénye kapcsán (7). Noha a *Wolf Solent* ezen olvasatának kiindulópontja alapvetően hasonló, nem hiszem, hogy a regényben a fent említett „pluralizmust” az aranykor látomása *önmagában* testesíti meg: a „disznóól mögött” hangsúlyozott ellenpontjára éppúgy szükség van ahhoz, hogy az egyformán igaz – vagy egyformán hamis – alternatív olvasatok lehetősége megmaradjon. Ezt támasztja alá például Jeremy Robinson véleménye is. Rámutat, hogy az aranykor látomása hagyományosan a mitikus keresés végpontját jelenti és az én kiteljesedését, de Wolf Solent látomásában inkább az én „részleges újraintegrálásáról” beszél (*Sensualism* 8).

³⁰⁵ Az angol szövegben a regény elején és végén megjelenő naplemente összefüggését az ismételt „horizontal sun” (32, 630) kifejezés hangsúlyozza.

(Frye, *Myth and Metaphor* 221) kontextusában olvassa saját vándorlásait – és életét – a műfaj újjáélesztéseként a romantika korában íródott Walter Scott elbeszélő költemény, „Az utolsó bárd éneke” (Scott, „The Lay of the Last Minstrel”) ismételt allúzióiban jelenik meg. Amikor például a *Dorset történetének* befejezett kéziratával és sétatálcájával kezében Mr Urquharthoz indul, olyannak írja le magát, „mint William of Deloraine, Scott költeményében, hóna alatt a varázsló könyvével” (II/211). Scott költeménye a lovag egyetlen kalandját, azaz a meandernek csupán egyetlen ciklikus részletét mutatja be: a hősnek el kell hoznia a varázsló könyvét, s ezért a holtak birodalmába kell betörnie. Ebben az értelemben a *Dorset történetének*, amely „afféle Halál naplója” (I/84)³⁰⁶, a varázsló könyvéhez való hasonlítása teljesen releváns: olyan újabb elem, amely a pokoljárás motívumát, illetve a regény terének szimbolikus alvilágként történő értelmezését támasztja alá.

A fentebb felvázolt értelmezés, amely a regényt a sikeres keresés kontextusában, azaz Wolf Solent saját olvasatát elfogadva interpretálja, jónéhány – szándékos – egyszerűsítést tartalmaz: hiányoznak belőle azok a szubverzív elemek, amelyek aláássák logikáját. Ami a regény időszerkezetét illeti, noha a cselekmény szinte pont egy évet ölel fel, a ciklus nem a regény végén zárul, hanem amikor Wolf Solent befejezi a *Dorset történetét*, és az érte járó pénz elfogadásával szimbolikusán meghal – „mitológiá”-jával egyetemben. Esküvője már a regény elején lezajlik, noha „[a] keresés jutalma rendszerint a menyasszony” (Frye, *A kritika anatómiája* 164), tehát akkor kellene elnyernie Gerdát, amikor „utazása” végére ér. A helyzet ironiáját tovább hangsúlyozza, hogy féltestvére, Mattie Smith és legjobb barátja, Darnley Otter esküvője viszont annak a napnak az évfordulójára van kitűzve, amikor Wolf Solent először találkozott feleségével – és (majdnem) szeretőjével, Christie-vel. A regény cselekménye, amely tavasztól tavaszig tart, tulajdonképpen ennek megfelelően két olyan eseményt is tartalmaz, amely a hős *anagnoriszis*ének felelhet meg: a regény elején Wolf Solent látszólagos felszabadulása anyja zsarnoki szeretetének rabságából, melyet Dorsetbe való visszatérése és Gerdával való kapcsolata fejez ki, éppolyan újjászületés, mint regény végi mitikus feltámadása. Ez azonban arra utal, hogy az ismétlés – akárcsak a természet ciklusai – örökké és végtelenül folytatódhat. „A láthatárra ért nap roppant korongja” (II/403), „a szaturnuszi kor [...] töredéke” (II/403), amely látszólag tökéletes lezárt keretbe foglalja a regényt, valójában nem a zárókép: az emberi természet „disznóól mögötti” (II/407) látványa, azaz a test karneváli képei követik és ellensúlyozzák Wolf Solent víziójának tökéletességét. A regény terének tekintetében az a paradox, hogy Wolf Solent „hazatérése” egyben vándorútja kezdete is, hasonló következtetésekhez vezet, mint az időszerkezet tavasztól tavaszig terjedő ciklusa: a vándorút örök, ugyanannak az útnak a folytonos újrajárása. Wolf Solent, a „hős” –

³⁰⁶ Az angol szövegben „a sort of Diary of the Dead” (62), azaz a „Halottak naplója”.

és neve ezen a ponton éppúgy értelmezhető a *szoláris* hősre való utalásként is – valóban az alvilág labirintusában, szörnyekkel küzdve vándorol (Frye, *A kritika anatómiája* 162). Legfontosabb – szörnyszülött – ellenfele azonban saját groteszk karneváli testként megjelenő meghasadt énje: víziószerű élményében „egyetlen élő emberi fejjé vált, mely visszataszító dolgok szörnyeteghalmazából emelkedik ki. A ronda massa nem csupán rothadék- és ürülékszerű volt, de rejtélyes módon *komikus* is. Ő, a kimondhatatlan test feje, a szakadékos mély játékszere volt, a nagyképű sarlatán bohóc, akin az ördögök visongva kacagtak” (I/383). Míg a hős pokoljárása szükségszerűen véget ér, Wolf Solent nem csak hogy az alvilágban ragad, hanem hasonulni is látszik lakóihoz: úgy érzi magát, „mint Homérosz valamelyik eltévedt kísértete” (II/32). Noha a regény végén „újjászületik”, továbbra is Blacksodban marad, és a sors iróniájaként kedvese, Christie Malakite költözik Weymouthba – azaz arra a helyre, amelyet Wolf gyermekkorának „aranykorával” kapcsol össze tudatában. A cselekmény ciklikus ismétlődése arra utal, hogy Wolf Solent minden „újjászületését” szimbolikus „halál” követi, mivel a mitikus újjászületés nem más, mint egyben a történet – azaz az élet – lezárása egy előre megírt narratíva paradigmájában. Ezért minden *anagnoriszis* elkerülhetetlenül „hamis”, éppen azért, hogy maga az „utazás” tovább folytatódhassék³⁰⁷. A regény folyamán Wolf Solent a halál allegorikus alakjaival folytatott küzdelme így ambivalens értelmet nyer: a belátás – átmeneti – momentuma csak rajtuk keresztül érhető el. Így például a fentebb a halál megtestesüléseként értelmezett Selena Gault az egyik legfontosabb olyan szereplő a regényben, aki Wolf Solentet apja történetéhez – és saját története újraolvasásához – vezeti, tehát tulajdonképpen a románc „szibillaszerű bölcs anyaalakjának” (Frye, *A kritika anatómiája* 166) felel meg. Ezzel ellentétben Wolf saját anyja a regényben szinte végig a „vérfertőzés félelmével” – és egyben a narratíva idő előtti lezárásával (Brooks, *Reading* 109) – fenyegető jungi „rettenetes anya” (Frye, *A kritika anatómiája* 166) szerepét játssza. Az ilyen és ehhez hasonló „következetlenségek” sora még hosszan folytatható lenne. Azt azonban már az eddigi példák is jól illusztrálják, hogy egyrészt a románc és a keresésmítosz különböző variánsainak egymásra rétegződése, másrészt a hagyományos szerepek korlátainak felrúgása egyazon motívumon vagy szereplőn belül összeegyeztethetetlen funkciók kombinációjához és kétértelműséghez vezet³⁰⁸, ami az irónia beemelésével felborítja a románc fekete-fehér világának egyensúlyát (Frye, *A kritika anatómiája* 166). Wolf Solent azon kísérlete, hogy életét a románc, a sikeres keresés mítoszának keretében olvassa, elkerülhetetlenül kudarcra van ítélve: éppen a mítosz

³⁰⁷ Vö. „Powys regényei befejezetlennek tűnnek, mert az újjászületés e folyamata [...] egyre csak tovább hömpölyög; nem fejeződik be, Powys véleménye szerint, még a halálban sem” (*Sensualism* 34).

³⁰⁸ Vö. Jeremy Robinson általános jellemzését Powys szereplőinek rendszeréről: rámutat, hogy az író előszeretettel alkalmaz ellentétpárokat, akik azonban sokszor egymásba alakulnak (*Sensualism* 33).

inverzeként jelentkező karneváli elemek mutatnak rá, hogy olvasata paradox módon egyszerre durva egyszerűsítés és túlinterpretálás, hiszen mindent jelként olvas, de olyan jelként, amely előre megírt „mitológia”-ja részét képezi. A regény végére „mitológia”-ja feladása és egy komikus – és tudatosan ironikus – olvasat felé való elmozdulása részben ennek a ténynek a belátásából fakad.

Ily módon a Wolf Solent olvasási stratégiájában a regény végére beállt változás a Laurence Coupe (35-48) által meghatározott két modernista megközelítés keretében is leírható. Wolf Solent „mitológia”-ja az Eliot „mitikus módszerében” megtestesülő komoly megközelítésnek feleltethető meg: ennek is köszönhető, hogy Wolf Solent tragédiaként éli át azt, hogy nem képes megfelelni a saját mítosza által rárótt szerep morális követelményeinek, és összeomlik. A mítosz ebben az olvasatban lezárt narratíva, „üdv történet” (Coupe 35), amely azonban a regény karneváli (anti)világával összeütközve nem igazán üdvöztet: csak azt tudatosítja Wolf Solentben, hogy híján van a hősiességnek, és inkább komikus alak, mint nem. Így „mitológia”-ja nem teszi lehetővé számára, hogy játssza könnyedséggel kezelje az őt körülvevő abszurditást – annak lehetőségéről, hogy esetleg élvezze is ezt a játékot, nem is beszélve. Az identitását övező kétségek bénító bizonytalansággal töltik el, amely döntésképtelenséghez vezet – élete leginkább történik vele. Dorseti pályafutásának komikus újraértékelése – annak tudatosulása, hogy nem képes semmit sem tenni szeretteiért, köztük a feleségéért, aki valószínűleg megcsalta, a kedveséért, aki végül apja eladott pornográf könyveiből tudott új életet kezdeni Weymouthban, és hogy végül is lepénzelték, hogy egy botrányos könyvet írjon – utólagos éleslátással, a regény végén kényszeríti az olvasót az elmondott történet más szemszögből történő újraértelmezésére. A történet végén önmagát fanyar iróniával szemlélő, egy nyitottabb olvasási mód felé elmozduló Wolf Solent azonban már sokkal inkább hasonlít Edgell Rickword „Hőiséhez” (Coupe 46). Hajlandónak tűnik arra, hogy tudatosan vállalja fel a karneváli „bohóc” vagy „csirkefogó” szerepét (amelyet a regény során tragikus küzdelemben próbál levetközni magáról), aki mindenféle lezárt rendszert felnyit nevetésével s ezáltal teremt lehetőséget egy újabb rendszer létrehozására – és lerombolására. Így a regény cselekménye tulajdonképpen Wolf Solent számára a hős mítoszától a karnevál mitikus paradigmája felé történő elmozdulást követi nyomon.

Narcissus mítosza, avagy „mitológia”, tükör és identitás

Wolf Solent „mitológia”-jának eredettörténete határozza meg e személyes mítosz kiterjedt figuratív aspektusának elemeit: a „mitológia”, azaz Wolf tudatának egyik központi metaforája a „félvalóságnak a *tükre*” (I/30, kiemelés tőlem), amely a gyermekkori élményen

keresztül metaforikusan/metonimikusan kötődik az ablak és az olvasás motívumaihoz. Ehhez társul a *víztükör* képe, amely párhuzamba állítható az ablakból látott tenger képével. Az itt megjelenő ablak–tükör–szöveg metaforikus kapcsolat hangsúlyozottan végigvonul az egész regényen. Egyrészt az ablakok szó szerint tükörré válnak, másrészt a tükrökben megjelenő képmások metaforikusan Wolf Solent azon kísérleteinek felelnek meg, hogy saját identitását már megírt (szépirodalmi) szövegekben olvassa, azaz a szövegbeli identitással mint saját tükörben látott imagójával azonosuljon. Wolf Solent számára az olvasás – akárcsak az ablakokon való leselkedés, tükrökben való nézelődés – önnön énjének nárcisztikus szemlélése³⁰⁹ a különböző szövegek tükrében. Ezen történetek és identitások legfontosabb jellemzője – Wolf Solent életével szemben – irigylésre méltó befejezettségük, amely egyúttal értelmessé és elmondhatóvá is teszi őket. Wolf Solent „mitológia”-ját a narratíva szintjén hasonló lezártág jellemzi, ám elkerülhetetlenül pszichológiai értelemben félreértelmezésként és a szublimáció egy formájaként lepleződik le. A „mitológia” figuratív aspektusa, azaz az ablak és a tükör metaforájához kapcsolódó jelenetek döntő szerepet játszanak e folyamatban, különös tekintettel „a Waterloo-lépcsők emberének” (II/178) arcára, amelyet Wolf Solent átmenetileg a sajátjaként kénytelen (f)elismerni Christie Malakite tükrében.

Az ablak–tükör–szöveg metaforikus sor továbbviteleként Wolf Solent a regény során szépirodalmi allúziók sorával próbálja definiálni önnön identitását, azaz szövegbeli imagókkal azonosul, mintha azok hasonmásai volnának. Az ablak és a tükör összefüggése a hasonmással a történet elején alapozódik meg egy rövid jelenetben. Amikor Wolf Solent éppen Roger Monk ablakán bámul befelé, ablak és tükör hirtelen azonossá válnak: „egy kicsit meghökkent, mikor a fény és árny ördögös játéka következtében úgy tűnt neki, hogy önmaga képét látja, amint bent áll az alacsony ablakok egyike mögött” (I/89). Noha kezdetben Wolf Solent kívülállónak tűnik, a fény játéka folytán elfoglalja Monk helyét odabenn, azaz egymással felcserélhetővé válnak, mint a hasonmások. E jelenetről a továbbiakban kiderül, hogy különös előjel: később ugyanis Wolf Solent Roger Monk lakója lesz, majd, mikor Gerdával külön költözik, otthagyja nála édesanyját. Ekkor Roger Monk mintegy átveszi Wolf Solent azon szerepét, hogy gondoskodjék édesanyjáról – illetve, hogy anyjának legyen kiről gondoskodnia –, s így a ház lakójával való azonosulás illúziója által előrevetített szerepcsere valóban megtörténik. A játszi könnyedség, amellyel az azonosulás és csere lezajlik, Wolf identitásának bizonytalan határait utal. A regény világában, mely az ő narratív tudatán

³⁰⁹ Jeremy Robinson, bár nem a nárcizmus jelenségének kontextusában elemzi Wolf Solentet, „pszichotikusan egocentrikus” és „autista” karakterként jellemzi (*Sensualism* 24). Vö. Hamvas Béla olvasatával: „[Powys] végleg intravertált. A világ már nem is érdekli, csak önmaga. Regénye [...] olyan ember önvallomása, aki komolyan szereti önmagát” (63). Janina Nordius szintén rámutat, hogy a „magány filozófiájának” értelmében a Powys szereplőit csak a „valóságról” alkotott – és ahhoz mégoly lazán kapcsolódó – „élet-illúziójuk” menti meg a totális szolipszizmustól (*I Myself Alone* 32), amelynek a nárcizmus az egyik fajtája (Holmes 5).

szűrődik keresztül, éppen ebből a tényből kifolyólag szinte nyüzsögnek a hasonmásai. Ironikus módon a legnyilvánvalóbbak – saját apja és John Redfern – már csak szellemek, de a párhuzamot csak tovább erősítik Wolf ismételt kommentárjai, melyek szerint halottnak vagy „kárhozott léleknek” (II/299)³¹⁰ érzi magát. A Roger Monk házában lezajlott jelenetben hangsúlyozott ablak–tükör–hasonmás összefüggéshez egy másik rövid jelenet során a szöveg – a Szimbolikus – dimenziója társul. Hazafelé sétálva Wolf Solent szórakozottan benéz egy ház ablakán, amely mellett éppen elhalad. Észrevesz egy gyertyafény mellett olvasó asszonyt, és különös gondolata támad: „Milyen furcsa lenne, ha az a könyvre hajló öregasszony csakugyan az én történetemet olvasná, és éppen most érkezne a halálomhoz” (I/240). Azáltal, hogy Wolf magára vonatkoztatja a jelenetet, az ablak metaforikus értelemben tükörré változik, amelyben Wolf tükörképének az öregasszony által olvasott történet felel meg, azaz az olvasott történet hasonlóan funkcionál, mint az előbbi jelenetben a tükörkép, amely Roger Monkkal mint hasonmásával azonosította Wolf Solentet. A metaforikus sor tehát ablak–tükör–hasonmás/szöveg alakot ölt, ahol a hasonmás és a szöveg felcserélhetők egymással: az identitás narratívája a tükör-stádium paradigmájában, azaz a szubjektum a Szimbolikusba való belépésének s ezzel létrejöttének kontextusában válik értelmezhetővé.

A *Wolf Solent*-ben a végtelenített tükröződés jelensége egy olyan, a szubjektum létét fenyegető „pluralista multiverzumot” (Nordius, *I Myself Alone* 31) hoz létre, amelyben Wolf Solent „mitológia”-ja szükségszerű félreolvasásként jelenik meg. A tükör-stádiumban a tükörbéli test befejezettsége és teljessége azok a jellemzők, amelyek a vele való azonosulást kívánatossá teszik a gyermek számára (Lacan, „A tükör-stádium 66). Wolf Solent identitásának narratívája és a tükörkép – azaz a hasonmás vagy a már megírt élettörténet – között az egyik legfontosabb különbség éppen az, hogy míg az előbbi befejezetlen, utóbbit hangsúlyozott végesség és koherencia jellemzi. E tény a fenti jelenetben az helyezi előtérbe, hogy az öregasszony – elvben – akár Wolf már megírt halálához is érhetne az olvasásban. A szöveg és az identitás problematikájának körében ez a fontos különbség a reflexió és az olvasás temporalitásával függ össze. A tükörkép mindig szimultán jelenik meg a „valódi” tárggyal, ezzel ellentétben, mint Peter Brooks rámutat, a történeteket éppen a vég ismerete, azaz a halál teszi „elmondhatóvá” („narratable”) és „átadhatóvá” („transmissible”) (*Reading* 22). Ebben az értelemben Wolf Solent „kísértet-hasonmásainak” (apjának és John Redfernnek), valamint a szépirodalmi művek szereplőinek történetei a tükör-stádium imagójához hasonlóan koherensek és végesek – ellentétben Wolf a narrációval egyidejűleg zajló saját történetével. E történetek befejezettek, elmondhatóak és – feltételezhetően – olvashatóak. Peter Brooks hívja fel a figyelmet ennek a ténynek az egyes szám első személyű

³¹⁰ „I’m like a *ghost* that’s been damned!” (550, kiemelés tőlem).

narrációban megjelenő abszurd következményére: „mint ahogy Sartre is rámutat, ahhoz, hogy valaki elmondja a saját életét, saját nekrológjává kell válnia” (Brooks, *Reading* 33). Az adott helyzet a személytelen narráció ellenére nagyon hasonló, hiszen Wolf Solent élettörténetét a saját tudatán keresztül látja az olvasó. Ennek következtében a regény eseményei mintegy megfogalmazásukkal egyidőben történnek, azaz Wolf Solent imagóival ellentétben saját identitásának története befejezetlen és nem lehet teljes. Nem tudja, és nem is tudhatja története végét, s így az első elmondás – azaz interpretáció – pillanatában mindig az „elmondhatatlant” kell szóba öntenie, amelyet aztán később, az események lezárulta után visszatekintve értelmezhet újra. A regény gyakorlatilag Wolf Solent félreolvasásainak története: drámai módon kénytelen újra- és újraértelmezni eseményeket, szereplőket, és nem utolsó sorban saját „próteuszi” identitását, s mindig már megírt szövegek tükrében. Saját énje transzformációk végtelen során megy keresztül: az explicit metamorfózisok sorába olyan elemek tartoznak, mint a görög mitológia különböző szereplői (például Deukalion és Orion), a kígyó és Krisztus bibliai alakjai, általánosságban véve a görög tragikus és komikus hős, a pokol kapuján belépő Dante, a *Hamlet*-ben a címszereplő és atyja szelleme, a „komikus Lear király” (II/158), Tristram Shandy, Ivan Karamazov, Swift, és végül, de nem utolsó sorban, az örület (melyik?) határán álló, magát Yahoonaak érző Gulliver³¹¹. A reminiscenciák által szolgáltatott tükrök nagy száma és a kölcsönös tükrözés jelensége azonban éppen a tükörképek azon sajátosságát kérdőjelezi meg, amely oly kíváncsossá teszi őket: végességüket. Bahtyin kijelenti, hogy Dosztojevszkij regényeiben a dialógus végtelen és az időn kívülre helyezi a szövegeket (*Dosztojevszkij* 315). A *Wolf Solent* szövegében egymást tükröző tükrök valami nagyon hasonlót eredményeznek: a tér végtelenségének érzetét, amely egyben kiüresedéssel fenyeget. Wolf Solent saját megfogalmazásában „Nincs más valóság, csak amit az elme önmagából formál. Nincs más, csak tükörrel szembenéző tükör, kerek kristállyal szembenéző kristály, vízzel szembenéző ég és éggel szembenéző víz!” (I/430). A tükröződés végtelen játéka – tükörképek, hasonmások és intertextusok együttese – hozzák létre a regényben a Janina Nordius által „pluralista multiverzumnak” nevezett jelenséget, amelynek „annyi középpontja van, ahány egyéni tudat, s benne minden tudat nem csak megtapasztalja, hanem létre is hozza saját külön individuális realitását” (*I Myself Alone* 31). Wolf Solent saját tudata maga is e „pluralista multiverzum” mintájára épül fel: önmagában is

³¹¹ Az itt felsorolt példák csak néhány, viszonylag többször visszatérő és kifejtett utalást foglalnak magukba. Powys, aki irodalomtörténetet adott elő, tipikusan modernista elemként rendkívül – és zavarba ejtően – gazdag utalásrendszerrel dolgozik, „az irodalom minden kis utcáskáját ismeri” (Hamvas 63). Éppen ezért egyik intertextus sem rendelkezik elegendő autoritással az egész mű „egységes” és „végső” interpretatív keretbe foglalására. Vö. *Intertextualitás – Helikon – Irodalomtudományi Szemle* XLII (1996/1-2) és Graham Allen, *Intertextuality*. A Powys szépirodalmi munkásságában megjelenő intertextuális hatásokról irányadóul szolgálhat *The Pleasures of Literature* (London, Toronto, Melbourne and Sydney, Casell and Company Ltd., 1938) című kötete.

megosztott, s egymást elvben kizáró tükörképekkel azonosulva próbálja meghatározni saját identitását. Egy ilyen képzeletbeli térben a szubjektum léte állandóan veszélyben forog, amelyet Wolf folytonos rettegése is jelez: fél, hogy elveszti identitását („mitológia”-ját), talán józan eszt is – nem véletlen, hogy irodalmi alter egoi közül jónéhány (valóban vagy színlelt) örült. Wolf Solent „mitológia”-jának lezárt narratívája ebben a kontextusban olyan szükségszerű és átmeneti félreolvasásként jelenik meg, amely legalább egyáltalán lehetővé teszi a szubjektum létét (Wilden 166).

Ez az átmeneti félreértelmezés azonban tartóssá válik – Wolf Solent „mitológia”-ja értelmező paradigmaként egyre agresszívan asszimilál minden olyan jelenséget, amelyek létét fenyegetik, s ezzel fenntartja az önmaga által generált nárcisztikus visszahúzó és passzivitás állapotát. Ez legtisztábban Wolf Solent és Christie Malakite kapcsolatában jelentkezik, melyet végigkísérnek az ablak, az olvasás és a tükör motívumai, azaz Wolf „mitológia”-jának metaforái. Az ablakon való kinézés és az olvasás ezen kapcsolatban mintegy „pótszerként” jelentkeznek, amely lehetővé teszi a törvényszegő – mert házasságtörő – vágy szublimálását. Végző soron pedig mindkettő Wolf Solent nárcisztikus tükörbe nézésének felel meg, amely egyúttal lehetetlenné teszi számára vágya realizálását, azt, hogy a másik vágyának tárgyává váljon – mint ezt a Christie hálósobájában vallott kudarcban a tükörbenézés kulcsfontosságú szerepe is jelzi.

Az ablakon való kinézés – továbbra is az olvasás metaforájaként – a kettőjük között lehetetlennek tartott szexuális kapcsolat helyettesítőjévé válik Wolf Solent tudatában. Azt a jelenetet, amikor – egy lopott csók után – közösen nézik Christie ablakából a Babylon-Hillt, Wolf szinte a csók folytatásával teszi egyenértékűvé:

...úgy érezte, mintha ezeken a lopott *testi emlékeken megosztott volna* a mellette álló lánnyal. Azt is érezte még, hogy ez az *osztás sokkal szubtilisebb és kifinomultabb fajtája a szeretkezésnek*, mint akármilyen erotikus enyelgés.

Igen, meg tudna osztani ezzel a tündéri teremtéssel ezernyi olyan érzést [...] amelyek *egész életének tulajdonképpeni földalatti folyását telítették*. (I/334, kiemelés tőlem)

Az átélt beszéd narratív technikáját használó szövegrészlet a Wolf tudatában az ablakon való kinézés, emlékeinek – azaz „mitológia”-jának – felfedése és a szeretkezés közötti metaforikus kapcsolatot fedi fel: számára az ablakon keresztül feltáruuló látvány megosztása azt jelenti, hogy mintegy egyazon tudatban egyesülve mindketten „mitológia”-jának olvasóivá válnak, azaz identitásának narratíváját is megosztják. Ez a feltételezés azonban a szöveg mind

történeti, mind figuratív elemzése során hamisnak bizonyul. Egyrészt Wolf Solent az egész regény során nem képes még csak meg sem említeni Christie-nek a „mitológia” szót, noha például ezt a szituációt is folyamatosan „mitológiá”-ján” keresztül olvassa. Abban a pillanatban, amikor a csókkal átlép azokon az erkölcsi korlátokon, amelyeknek betartása a mitikus hős képével összeegyeztethető, „gyermekvarázsló” (I/28) módjára szómágiával – kritikus helyzetekben gyakran alkalmazott módszerével – próbálja megfelelő irányba befolyásolni az eseményeket: „összpontosította akaraterejét, mintha szolgáló szellemeknek parancsolna: - *Úgy rendezem*, hogy ne legyen Gerdával semmi baj!” (I/335, kiemelés az angol szövegben 253). Másrészt, a következő fejezetben a szituáció megfordítása figuratív szinten ássa alá annak lehetőségét, hogy Wolf Solent és Christie „osztozzanak” Wolf történetén, azaz bármiféle megismerés létrejöhessen. Wolf magányos sétája során eléri „a kapaszkodónak azt a pontját, melyet a Christie ablakából tanulmányozott”, de lenézve hiába próbálja megpillantani még a házat is, „Christie ablakát [...] nem volt képes felfedezni” (I/347). Christie perspektívájának fókusza, azaz az ablak, mint az olvasó szemének metaforája, láthatatlan marad Wolf számára: nem láthatja magát a másik szemszögéből, saját identitásának általa és Christie által olvasott változata soha nem eshet egybe. Ugyanakkor a két jelenet Wolf nárcizmusára irányítja a figyelmet: mindvégig önmagát szeretné láttatni, illetve látni a másik szemszögéből. „Önmaga” természetesen „mitológiá”-ját jelenti, amely mintegy önfenntartó rendszerként jelenik meg: a mitikus hős képéből kiindulva Wolf Solent a körülötte zajló események olyan olvasatát hozza létre, amely „mitológiá”-ja hitelességét támasztja alá. Ezen olvasatok létrehozásához sokszor elengedhetetlenül szükséges az, hogy a törvénysértő vágy beteljesítése helyett éppen e „mitológia” – vagy metaforái, mint például jelen esetben ablakon való kinézés – kerüljön színre, mintegy pótszerként vagy szublimációként.

Következő „szerelmi” jelenetükben maga az olvasás aktusa tölt be hasonló funkciót, s ez egyben Christie olvasatának talán egyetlen megfogalmazódását is produkálja a regényben. Wolf Solent ebben az esetben szó szerint olvasással helyettesíti az elmaradt szerelmi aktust: Sir Thomas Browne *Hydriotaphia avagy Urnatemetkezés* című könyvéből olvas fel, miután a várakozásaiban csalódott és megbántott Christie-vel lejönnek a lány hálószobájából. Christie az, aki az elmondhatatlan megfogalmazására vállalkozik, s véleményét hol másutt, mint az ablaknál állva mondja el – ezúttal egyedül:

Bármi is történjék [...] csak arra való, hogy elraktározza a lelkében. Ha egyszer így rendezte ...az egész dolog rendben van. De miközben össze-vissza beszél a „jóró” meg a „rosszról”, úgy látszik, egy dologra még nem jött rá: hogy az események

valahogy kívül esnek az ember lelkén. *Semmi sincs befejezve...* amennyiben az ember az érdekelt másik személy érzéseivel is törődik. És ami ennél is több, Wolf [...] maga nemcsak vonakodik valójában megérteni másokat; de néha, úgy gondolom, van valami magában, amit maga sem fog sohasse tudni, minden önvádja ellenére. A vaksága „kárhoztatja” arra, hogy ne értse meg, amit valójában cselekszik, és nem a gesztusai vagy éppen részvéte mellékes fellobbanásai. (II/187-188)³¹²

Christie tehát azzal vádolja Wolf Solentet, hogy számára minden csak jel és a végtelen „valóságot” a tudatában létrehozott véges narratívával cseréli fel, amely ráadásul legfontosabb elemében, Wolf saját identitásának tekintetében alapvető „vakságot” foglal magában. Noha a „mitológia” szót nem használja – nem is használhatja – ez a leírás gyakorlatilag annak definíciójaként is elfogadható lenne. Sőt, tulajdonképpen egybeesik Wolf saját maga számára adott magyarázatával, aki, úgymond, azért nem követett el házasságtörést, hogy megőrizze „mitológiá”-ja integritását – helyett inkább „felolvas egy kicsit” (II/181).

Christie vádja kettőjük kapcsolatára mindvégig jellemző momentumot ragad meg: Wolf őt is, akár csak Mr Urquhartot, „beleolvassa” saját „mitológiá”-jába”. Christie szerepe ennek a történetnek van alárendelve, identitása – vágya – nem számít, azaz a szerelmi kapcsolatokra jellemző másodlagos nárcizmussal ellentétben (Füzesséry 56) Wolf Solent célja nem az, hogy a másik vágyának elképzelt tárgyával azonosuljon³¹³. Ehelyett a korábbi jelenetekben – hangsúlyozott szerelme mellett – animájaként (Robinson, *Sensualism* 25) vagy nőnemű hasonmásaként értelmezi Christie-t, azaz önmagával felcserélhető, azonos identitásként, akivel találkozni nem jelent házasságtörést. Christie egyébként kapcsolatuk kezdetén maga fogalmazza meg ezt az összefüggést: „túlságosan is hasonlítunk ahhoz, hogy

³¹² A magyar szövegben van néhány csúsztatás, illetve az idézet utolsó mondatában egy félrefordítás. Az angol szöveg a következőképpen szól:

‘Everything that happens [...] is only something to be fixed up in your own mind. Once you’ve got it arranged *there*, the whole thing’s settled... all is well. What you never seem to realize, for all your talk about “good” and “evil” is that events are something outside any one person’s mind. *Nothing’s finished...* until you take in the feelings of everyone concerned! And what’s more, Wolf, [...] not only do you refuse really to understand other people; but I sometimes think there’s something in you yourself you’re never ever aware of, with all your self-accusations. It’s this blindness to what you’re really doing that *lets you off*, not your gestures, not even your sideway flashes of compassion.’ (466)

Először is, a szövegrészletben végig a szellemről, azaz a tudatról, és nem a lélekről van szó. A második mondat is erre vonatkozik: „Ha egyszer *ott* elrendezte, az egész dolog meg van oldva... minden rendben van”. A későbbiekben „*Semmi sincs befejezve...* amíg minden érdekelt érzéseit is meg nem érti!” A záró mondat pedig: „Ez a vakság az iránt, hogy valójában mit is cselekszik az, ami miatt *megússza*, nem a gesztusai, még csak nem is részvéte mellékes fellobbanásai”.

³¹³ E jelenet kapcsán Jeremy Robinson Wolf Solentet „érzelmi nyomorékként” jellemzi, aki „saját maga által létrehozott pszichózisába merül”, e pszichózis természetét azonban nem részletezi (*Sensualism* 26).

sokat árthassunk bárkinek is” (I/293)³¹⁴. Mintegy Wolf „mitológiá”-jának világához asszimilálódva, Christie nem csak hogy nem a való világban él, de – Wolf rá alkalmazott kifejezéseiből ítélve – valamiféle nem nélküli mesebeli lény. Ezt az interpretációt Darnley Otter jellemzése alapozza meg: „[Christie] Annyira a könyvekben él, hogy azt hiszem, semmit sem vesz komolyan, ami a való világban történik” (I/110). Wolf első benyomása Christie-ről az, hogy „nem nélküli alak” (I/111), s ez az olasz festményeken látható „hím-nős formákra” (I/111)³¹⁵ emlékezteti. Később ismételt „tündéri teremtsékként” (I/334)³¹⁶ utal rá. Mikor feleségével róla beszélnek, Gerda állítására, mely szerint Christie „*semmilyen férfinak*” nem való (I/149)³¹⁷, Wolf Christie-t Coleridge romantikus képzeletének világába utalva faggatózik tovább: „Azt jelenti, hogy démonok a szeretői?” (I/149). Christie tehát Wolf előre megírt szövegekből szőtt „mitológiá”-jának részévé, azaz vele azonossá válik tudatában, mint arra Wolf ki nem mondott gondolata is utal: „Tudok előtte hangosan gondolkozni” (I/335).

A tükör-stádium identifikációs mechanizmusának szó szerinti megvalósulása és interpretációja, melyben egymást követik Wolf „mitológiá”-jának figuratív megfelelői, a Christie hálósobájában lezajlott jelenethez kötődik. Meghiúsult szerelmi jelenetük közvetlenül annak következménye, hogy Wolf Solent Christie tükrében két különös látomásszerű képpel szembesül. Mindehhez társul az a tény, hogy Christie nem közvetlenül Wolfra néz, hanem a tükörből szemléli a férfit – aki viszont, noha ez tudatosan benne, csak magát nézi a tükörben. A jelenet így egyrészt Wolf Solent végletes nárcizmusának egyik legékeesebb bizonyítéka, másrészt mindkettőjük tekintetében a jelek univerzumának, a Szimbolikusnak az eluralkodását demonstrálja a „valóság” felett.

Christie tükre a lány vágyának diskurzusát jeleníti meg, amely helyett azonban Wolf saját „mitológiá”-ja projekcióit olvassa³¹⁸. Christie és a tükör metaforikus kapcsolata korábban több ponton is megalapozódik a szövegben, illetve ebben a jelenetben is nagy hangsúlyt kap. Christie elméjét „hideg, kemény, érzéketlen tükörhöz” hasonlítja (II/36). Az az

³¹⁴ A magyar fordításban ezen a helyen „túlságosan is hasonlóak vagyunk ahhoz, hogy sokat árthatnánk egymásnak” (I/293) szerepel, ami nyilvánvalóan nem fedti az angol szöveg tartalmát: „We’re too alike, I think, to do much harm to anyone!” (221)

³¹⁵ Az angol szövegben az „androgynous” (83) szó szerepel, amely felfogható a Platón „Lakoma” című írásában szereplő androgün-mítosz (Platón 171-175) reminiscenciájaként.

³¹⁶ Az angol szövegben szereplő „elfin creature” (252) nem kiüresedett becéző formula, mint ahogy azt a magyar „tündéri” sugallja. Sokkal inkább Christie légiességére, metaforikus értelemben a tündérek világához tartozására utal.

³¹⁷ Az angolban a játékból idézett kifejezés a magyar szöveggel ellentétben nem hiányos mondat, a „*She is for no man*” (112) szó szerint azt jelenti, hogy „semmilyen férfinak nem való”, a „man” azonban általánosságban embert is jelent, s ez szolgálhatja az alapot Wolf Solent későbbi kérdésére: „Does it mean that she’s got demon lovers?” (112). Ez egyébként egyértelmű utalás Samuel Taylor Coleridge „Kubla kán” című versére, amelyben „woman wailing for her demon-lover” (Coleridge 157), Szabó Lőrinc fordításában „démon kedvesét sem siratja szentebb, iszonyúbb vidéken elhagyott nő” (Wordsworth 261-262) szerepel. Az allúzió Christie-t a romantikus vers mitikus, a tudattalan szimbólumait használó, álmhoz hasonló világával asszociálja.

³¹⁸ Jeremy Robinson e jelenet kapcsán nem csupán Christie vágyának figyelmen kívül hagyásáról, hanem egyenesen nőgyűlöletről beszél (*Sensualism* 35).

érzése, hogy „minden dolgot egy rajta kívül eső pontról néz” (II/36), szó szerint megvalósul, amikor hálósobájában nem közvetlenül néz Wolfra, hanem a tükörből. A kifejezés metaforikus tartalmát, szem, tükör és szöveg összefüggését, Wolf hasonlata hangsúlyozza: „[Christie] szeme egyenesen ránézett a tükörből, merő, nyugodt, álmatag merevséggel, mint valaki, akinek lelke még színültig tele van egy imént letett izgalmas könyv befejezésével” (II/175). E szöveg a regényben csak nyomokban van jelen: Christie említi, hogy „már kisgyermekkor óta mesélget saját magának egy szerelmesről” (II/36) és Wolf lopva beleolvas könyvébe, a *Palába*, épp annál a résznél, ahol az egyes szám első személyű elbeszélő – vagy Christie, vagy nem – a tükör előtt ülve apja iránta érzett vágya felett medítál (II/214-215). A tükör persze maga is történeteket idéz fel, hiszen Christie anyjától örökölte, aki „walesi volt” és „[a] legvadabb meséket mondta [...] elődeiről. Egyszer meg egyenesen azt állította, hogy Merlintől származik” (I/325). A tükör ennek következtében később a „merlini” jelzöt kapja (II/213), ami felhívja a figyelmet arra a legendára, hogy Merlin tükrében a bele néző személy igazi identitása, esetleg a múlt vagy a jövő – profetikus – jelenete tükröződik (Matthews 53). Összességében tehát a tükör Christie vágyának diskurzusát megjelenítő metaforává válik, amelynek egyúttal Wolf Solent „valódi” identitását is meg kellene jelenítenie. E diskurzus szövegét – akárcsak Wolf identifikációs kísérleteit – Christie olvasmányai, családja története és legendái határozzák meg. A másodlagos nárcizmusra jellemző identifikáció momentumában Wolf Solentnek az ezen tükörben megjelenő alakkal – a vágy a Szimbolikusban megjelenő diskurzusával, azaz a másik vágyával (Füzesséry 56-57) – kellene azonosulnia. Ő azonban saját látomásait olvassa a tükörben, ezeket értelmezi úgy, mint saját képmását Christie beteljesült vágyának tükrében, és kihátrál a szerelmi kapcsolat realizálásának helyzetéből.

Wolf Solent első „látomása” „mitológiá”-jának objektiválódott metaforáit tartalmazza, amelyek tudatában Lenty Pond képével azonosulnak, s ezáltal a halál, pontosabban az öngyilkosság allegóriájává válnak:

Mindenesetre, a megvilágított tükörbe fogott kép hosszú, egye kisebbedő távlatba siklott, mint egy árnyas barlang torka, vagy egy alagúté, telenőve mohákkal, páfrányokkal és fagyökerekkel, melyek a túloldali nyílásnál árnyként rajzolódnak az üres ég kis bekerített lapjára. [...] Azok a lövellő sugárzások olyanná váltak, mint az áttetsző holdak, homályos udvaruk közepén, melyek tavak mélyén vonulnak szökkenő vízipókok lábainak pálcái alatt. [...] a tükör immár nem Christie hálósobájának képét verte vissza. Wolfnak úgy tetszett, Lenty Pond rejtélyes mélységei csillámlanak benne! (II/176-177)

A tükörben megjelenő barlangi növényzet képe fokozatosan alakul a Wolf „mitológiá”-jának figuratív síkját alkotó víz alatti tájképpé, amely „mindig arra kényszerült, hogy nagy, nedves levelek formáját vegye fel, vízinövények leveleiét, melyeknek gyökerei a zöld színű elem sokolnyi mélységében rejtőznek” (II/241), hogy végül Lenty Pond mélyeként konkretizálódjon. Ennek megfelelően központi metaforái több szinten is értelmezhetők. A barlang árnyaival az európai gondolkodás paradigmájában alapvető fontosságú barlanghasonlat (Platón 410-415) allúziója, s Wolf „mitológiá”-ját az emberi tudás és lét filozófiai megközelítésének kontextusába helyezi. „Mitológiá”-ja, mint félreolvasás, esetleges pejoratív tartalmától megfosztva az emberi tudás nyelv által szabott korlátainak megtestesítőjévé válik. A barlang túlsó nyílásában megjelenő égdarab az egész képet a szemhez teszi hasonlóvá, ezzel a tükör–szem–fény metaforákat aktivizálja, és amellett, hogy a tükör és Christie szemének metaforikus kapcsolatát jelzi, a barlang metaforájának fenti interpretációját is erősíti. A barlang – mint földalatti üreg – ugyanakkor a freudi pszichoanalízisben az anyaméh egyik klasszikus szimbóluma (Freud, *Álomfejtés* 288), melynek logikus továbbvitele a halálöszön és az óceáni érzés képeit idéző víz alatti tájkép. A metaforák két felvázolt értelmezésének közös pontját a születés előtti állapot idealizálása köti össze, amely ebben a jelenetben drasztikusan leegyszerűsítve, Lenty Pond képében jelenik meg: mivel Wolf egyik hasonmása, John Redfern állítólag többször akart öngyilkosságot megkísérelni a tóban, illetve Mr Urquhart elődei a legenda szerint mind a tóban elkövetett öngyilkosság pontjára juttattak egy fiatal férfit, a tó az öngyilkosság metaforájaként szerepel a regényben. Wolf Solentet részben ez a látvány indítja arra, hogy mégse kövessen el házasságtörést, hiszen értelmezésében az „mitológiá”-ja széteséséhez, azaz integritása és identitása elpusztulásához, metaforikus öngyilkossághoz vezetne. A kép másik lehetséges értelmezése szerint a „mitológia” metaforáinak összemosódása Lenty Pond képével tulajdonképpen a metaforák egyik lehetséges jelentését, a tudattalan halálvágyat, illetve az anyai testbe való visszatérés vágyát fedi fel.

Wolf Solent második „látomása” a „Waterloo-lépcsők emberének szájalomra méltó arca” (II/178), amely Wolf „mitológiá”-ja halála utáni identitásának elfogadhatatlan képeként jelenik meg. Az arc – jungi értelemben is – árnyékként kíséri Wolfot a regény legelejétől fogva, mint arra az első fejezet címe is utal: „Arc a Waterloo-pályaudvar lépcsőin” (I/19). Wolf egyik rejtett félelme, hogy ez az arc – hasonmásaként – átveszi helyét, miközben ő maga az arc helyett az „egyetemes szenvedés”³¹⁹ megtestesítőjévé válik: „De – mi lesz, ha egyszer

³¹⁹ Janina Nordius könyvében rámutat, hogy Powys regényeiben „a szenvedés” megnyilvánulásai két szinten jelennek meg: egy általános, egyetemes – és elég elvont – szinten, és egy személyes szinten, amit gyakran Powys hősének legközelebbi hozzátartozói – szeretők, családtagok, barátok – jelenítenek meg. A *Wolf Solent*-ben az előbbi az az arc jeleníti meg, amelyet Wolf a Waterloo pályaudvar lépcsőin pillant meg, amikor

a szörnyű gépezet forgása hoz majd egy napot, és ő maga *is olyan lesz, mint ez az arc*, s közben más Wolfok, a tekepálya gyepén sörözve, jóindulatú meghatódottságnak engedik át magukat egy recsegő nádszéken?” (II/23, kiemelés az angol szövegben 343)³²⁰. Wolf identitásának meghatározásában tehát ennek az arcnak éppoly fontos szerepe van, mint „mitológia”-jának: rajta keresztül Wolf tagadva definiálja önmagát, „a Waterloo-lépcsők emberének arca” az, ami nem Wolf, amit kivetett magából, ami számára abject. Éppen ezért a hálószooba-jelenet leírásakor sem kerül a szövegbe utalás arra, hogy az arc Wolf Solent *tükröképeként* jelenik meg, amelyben kénytelen magára ismerni – a jelenet térhatásai azonban ezt sugallják:

Aztán, egészen váratlanul a visszavert távlat mélyén, ott, a sublódon álló tükörben megjelent a Waterloo-lépcsők emberének szájalomra méltó arca!

A nyomorúságos szemek egyenesen ránéztek, és minden erőfeszítés hasztalan volt, hogy elforduljon. A világ minden bánata öltött testet ebben az arcban, minden elnyomatás, minden sérelem, minden igazságtalanság, amit történt a nap alatt! Szégyenletes vádat kiáltottak feléje ezek a dolgok; mintha a zsigereit tépő határozatlanság része volna annak, ami ezt a szenvedést okozza. Kezét ösztönösen szeme elé emelte és ujjperceit szemgolyóira szorította. (II/178-179)

Az idézet Wolf saját olvasatát tükrözi, amelyben az arc mintegy lelkiismeretének – a felettes én törvényeinek, az Apa Neve metaforájának – metaforájává válik. Ezen olvasat szerint valamely fennkölt erkölcsi törvény értelmében kérte, hogy a lány gyakorlatilag levetközzön, majd hagyta, hogy ismét felöltözzön, mint azt későbbi magyarázkodása is sugallja:

- Azon a napon, amikor Londonból elindultam, a Waterloo-állomáson a lépcsőkön egy csavargót láttam. – Miközben ezeket az egyszerű szavakat kiejtette, igen különös érzés fogta el. Mintha ökölbesorított kézzel sújtott volna bele abba a bizonyos üvegfedőbe, amely egyes gyorsvonatokon óvja véletlen érintéstől a villamos vészcsengőt, amitől az egész vonat megáll. [...] A pillantása olyan lehetett – noha abban az esetben ugye

elhagyja Londont, és amelyet egy későbbi alkalommal Krisztussal kapcsol össze (617), 'a más helyetti szenvedés szimbólumának' archetípusával” (Nordius, *'I Myself Alone'* 52-53). „Mindamellett, mint kiderül, a személyes szint az, amely mitológiáját a legkomolyabb veszéllyel fenyegeti” (Nordius, *“Wolf Solent”* 7).

³²⁰ Az angol szövegben a magyar fordításban nehezen érzékeltethető árnyalatnyi különbségek vannak: „But – but what if there should arrive a day when, by the turning of the terrible engines, he himself should *look like that face*, while some other Wolf, drinking ale on a bowling-green, indulged in benevolent emotions in a creaky wicker chair?” (343) A “should” használata a feltételes módban arra utal, hogy ennek a lehetőségnek igen kicsi a valószínűsége – vagy hogy Wolf szeretné, hogy kicsi legyen a valószínűsége. Az angol szövegben nem általánosságban mindenféle Wolfokról van szó, hanem egyetlen, a mostani Wolftól eltérő alakra, aki az ő boldog életét élné.

szenvedő gyermekekről volt szó? –, hogy Ivan Karamazov „visszaadta miatta a jegyet”. [...] Olyanná lett bennem, mint a lelkiismeret vagy valamilyen próbakő, amellyel mindent... – hirtelen abbahagyta; mert lelke a józanság jéghideg merevségével hirtelen súgva rászólt: „Most ne légy drámai!” (II/185)³²¹

Wolf önmagának és Christie-nek adott magyarázatához képest legalább olyan fontosak ösztönös gesztusai – próbál a tükörképtől elfordulni, majd amikor ez nem sikerül, eltakarja a szemét – és a magyarázat közbeni érzéseinek kifejtett metaforája. Előbbi a képmás ismételt megtagadását fejezi ki. Utóbbi viszont a Waterloo-lépcsőn látott arc történetének elmondása és Wolf „mitológiá”-ja közötti metaforikus kapcsolatra világít rá, mivel megismétli azt a metaforát, amellyel Wolf Solent „mitológiá”-ja esetleges, a „valódi” világ eseményeinek hatására történő pusztulását leírta: „vajon a rá váró események [...] képesek lesznek-e [...] feltörni a félvalóságnak a tükrét, és a valódi valóság hatalmas köveit hajítani a mélybe” (I/30). Wolf tehát e történet elmondásával közel kerül – talán az egész regény során – a legközelebb a „mitológiá”-ja és a „valóság” közötti határ felszámolásához, és, mint a vonat és a vészfék metaforája sugallja, a szavakba öntés kísérletével „mitológiá”-ja elpusztításához. A képek közötti átfedés rámutat, hogy a „Waterloo-lépcsők emberének arca” tulajdonképpen Wolf „mitológiá”-jának terméke és része: a hős mítoszának Wolf által hangsúlyozott erkölcsi aspektusa feltételezi a jó és a rossz kozmikus harcában az ellenfelek elhatárolását, amelynek alapját a szenvedés kérdése jelenti. Wolf tudatosan a szenvedés okozását utasítja el – az arccal való azonosulás megtagadása azonban a szenvedés felvállalásának elutasítását is jelenti. Ezáltal az identifikáció kérdése egyúttal Wolf „mitológiá”-jának paradox természetére is rámutat: igazából a teljes passzivitáson – az elefántcsonttoronyba zárt Shallot hölgye pozícióján – kívül nem hagy számára semmilyen más alternatívát, ez azonban éppúgy metaforikus halál (csak másfajta), mint „mitológiá”-jának pusztulása.

³²¹ Az angol szövegben nem a csavargó tekintetéről van szó, hanem az arckifejezéséről, az arca kinézetéről, mint olyanról:

‘The day I left London, from Waterloo Station, I saw a tramp on the steps there.’ As he uttered these simple words he experienced a most curious sensation. It was as if he were smashing with his clenched hand one of those glass coverings which on certain express trains preserve from casual contact the electric bell that has the power of stopping the train. ‘It was a man,’ Wolf went on; ‘and the look on his face was terrible in its misery. It must have been a look of that kind on the face of someone – though *his* sufferers were children, weren’t they? – that made Ivan Karamazov “return the ticket”. But all this time down here – *that* was March the third – ten months of my life, I have remembered that look. It has become to me like a sort of conscience, a sort of test for everything I’ – He stopped abruptly; for a spasm of ice-cold integrity in his mind whispered suddenly, ‘Don’t be dramatic now’. (464)

A részletben szereplő utalás *A Karamazov testvérekre* vissza-visszatérő motívum Powys nem-szépirodalmi alkotásaiban és személyes filozófiájában is. Így pl. előkerül a *The Pleasures of Literature* Dosztojevskijről szóló fejezetében (100), és a *The Meaning of Culture* személyes filozófiáról szóló bevezető részében (16).

Összességében elmondható, hogy mivel Wolf Solent kapcsolata Christie-vel sokkal inkább a tükör-stádiumhoz kapcsolódó elsődleges nárcizmus jegyeit viseli magán, a hasonmások és az intertextusok problematikájával együtt immár egyértelműen arra utal, hogy a regény az ödipális szakaszból valló kilépésben kulcsfontosságú szerepet játszó tükör-stádium (Füzesséry 56) megjelenítéseként is olvasható. Wolf Solent „mitológiá”-ja, melyet eredetét és figuratív aspektusát tekintve az anyai testbe való visszatérés és a halálösztön metaforái jellemeznek, gyakorlatilag a tükör-stádiumot megelőző anaklitikus kapcsolat (Füzesséry 49-57) megjelenítése: az anyához való elválaszthatatlan kötődés jellemzi, mely meggátol minden más szexuális kapcsolatot. Éppen ezért válik Wolf „mitológiá”-ja – metaforáival, így többek között az olvasással együtt – azzá a pótszerré, amely megvédi vágyainak realizálásától. A „mitológia” ezen erotikus természetét Wolf is kénytelen belátni, mint arra az általa használt hasonlat rámutat: „Mennyei bűne, *tündéri araként ölelve*, megvédelmezte a valóságtól” (II/293, kiemelés tőlem). „Mitológiá”-ja nem más, mint a Másik helyét eredendően elfoglaló anya vágyának erőtere (Füzesséry 52) – olyan vágyé, amely Wolf pusztulásához vezet, ha enged neki. Ez egyben azt is megmagyarázza, hogy miért Christie-vel való kapcsolatát teszi lehetetlenné, és miért veheti el teljes lelki nyugalommal Gerdát: valójában Christie, és nem Gerda tűnik mindvégig anyja egyetlen valódi riválisának. Hiszen neki mondja Wolf, hogy „Még soha senkivel ilyen jól nem értettem meg magamat, mint magával, Christie... kivéve talán anyámat, nem, még őt sem véve ki” (I/293). Ezért kell egyrészt identitásától és nemétől megfosztva, másrészt a fikció világába utalva „becsempésznie” élete történetébe. A tükör-stádium funkciója éppen az ödipális szakaszra jellemző anaklitikus függőségből való kilépés lehetőségének megteremtése a Nyelvbe, a Szimbolikus rendbe történő belépés segítségével (Füzesséry 56). A primer nárcizmus során lezajló identifikáció ugyanakkor mintául szolgál minden későbbi azonosuláshoz is, amelyek már a párkapcsolatokra jellemző másodlagos nárcizmus jelenségéhez tartoznak. A kettő közötti váltás, a „lenni vagy nem lenni dialektikájából” a „vágy dialektikájába” történő átmenet „szimbolikus halálként” fogható fel, amelynek meg kell előznie a „második születést”, azaz a másodlagos nárcizmus fázisát (Füzesséry 56-57). A regényben Wolf Solent „mitológiá”-jának halála feleltethető meg ennek a momentumnak, annál is inkább, mert Wolf testének és tudatának metaforikus – ámde annál látványosabb – szétesése kíséri. Mivel Wolf Solent „mitológiá”-ja pszichoanalitikai értelemben is az olvasás folyamatát rövidre záró incesztus megtestesítője, „halála” elkerülhetetlenül szükséges ahhoz, hogy Wolf Solent szubjektumként létrejöhessen és identitásának narratívája elmondható történetté váljon. Ez azonban csak az Apa Neve metaforájának – a regényben a karnevál és a transzgresszió elemeitől elválaszthatatlan – felfedezésével válik lehetségessé.

Mivel Wolf Solent – talán saját maga számára is meglepő módon – túléli „mitológiá”-ja pusztulásának pillanatában átélt szimbolikus halálát, és még a regény keretein belül megkezdí „posztumusz életét” (II/321), nyilvánvalóvá válik, hogy a fenti (szó szerint és átvitt értelemben) mitikus olvasatokon kívül történetének egyéb alternatív olvasatai is léteznek. S valóban, Wolf Solent „mitológiá”-jának de(kon)strukciója Dorsetbe – apja szülőföldjére – történő visszatéréséhez kapcsolódik: ennek eredményeképpen „mitikus” olvasataival párhuzamosan kénytelen újraolvasni szülei, részben édesanyja, elsősorban azonban édesapja történetét és identitását. Ezen olvasatok alapvetően karneváli világot rajzolnak ki Wolf Solent körül, s elkerülhetetlenül olyan jelenségekkel szembesítik önmagában is, amelyek – élen édesapjának emlékével – eddig az elfojtás tilalma alá estek. E történetek elsősorban a test – a karneváli groteszk test – olvasatai. Így édesanyjához való viszonyának új alapokra helyezése anyja testének szimbolikus fragmentációjaként és újjászületéseként jelenik meg, melyet persze Wolf Solent ablakokon keresztül leskelődve és tükrökben követ nyomon. Huszonöt éve halott apjának története a mindenféle korlátot áthágó test története: az élettel összemosódó halálé. Ezen ambivalens és groteszk, a transzgresszió elemeivel terhes és morálisan több mint megkérdőjelezhető történetek számára Wolf „mitológiá”-ja csak az abject pozícióját jelölheti ki. Mivel azonban e történetek saját narratívájaként lepleződnek le, ez a megközelítés katasztrofális eredményhez vezet: önmagát is abjectnek kell tekintenie, az öngyilkosság határára jut, „mitológiá”-ja pedig összeomlik. Wolf mitikus keresése, melynek tárgya bevallottan az anyától való elszakadást lehetővé tévő Apa Neve metaforája, paradoxhoz vezet: az Apa Neve, amely a szimbolikus Törvény – és a Nyelv – metaforája, törvényszegések soraként lepleződik le, ami lehetetlenné teszi a szimbolikus apával való azonosulást. Ez az a paradox a regényben a karneváli groteszk és az abject nehezen megkülönböztethető fogalmaival érintkezik: Wolf reakciója az önpusztításhoz vezető és ezért tarthatatlannak bizonyuló abjectio álláspontjától a szó szerint a halál felől történő olvasással összefüggő karneváli szemlélettel – tehát végső soron az apával, mint ideális énnel – való azonosulás felé mozdul el. Utalva arra, hogy eredendően is egyazon mítosz két megjelenési formájáról van szó, a szaturnuszi aranykor látomása és a karneváli realitás a regény végén antitézisből nem kizáró ellentétte alakul, amit Wolf Solent számára a felejtés fogalma tesz lehetővé: a felejtés képessége nyitja fel a lezárt olvasatokat és engedi meg a karneváli olvasatok integrálását identitása narratívájába, illetve a halálon felülemelkedő karneváli nevetés elfogadását.

Wolf Solent hazatérésének egyik célja és központi eleme anyjával való kapcsolatának újradefiniálása: „Eljött Dorsetbe azért... ezt nagyon is jól tudta... hogy tőle [anyjától] meneküljön, hogy egyesüljön apja szellemével, apja szülőföldjén” (II/290). Ez a folyamat – Wolf Solent Christie-vel való kapcsolatához hasonlóan és annak ellenpontjaként – szintén néhány olyan jelenetben kristályosodik ki, amelyekben az ablakok és tükrök kulcsfontosságú szerepet játszanak. Ez egyrészt rámutat, hogy a folyamat legfontosabb állomásai Ann Solent szempontjából egybeesnek a tükör-stádium identifikációs folyamatának lépéseivel: identitásának – és képletesen testének – drámai fragmentációját a tükörben megpillantott ideális énnel való azonosulás követi, melynek eredményeképpen sikerül az anya-fiú diadikus egységet felszámolva immár különálló identitásként meghatározni önmagát. Ezzel párhuzamosan új kapcsolata Mr Manley-vel helyet teremt az Apa Neve metaforájának, hiszen Wolf számára egyértelműen jelzi, hogy nem lehet anyja minden vágyának tárgya. Másrészt az anyai test mindvégig fenyegető, elnyelő mélységként, a karneváli lent, az anyaföld, a halál (Bahtyin, *François Rabelais* 36-40) megtestesítőjeként, hangsúlyozottan materiális valójában fenyegeti Wolf Solent identitását. Anyja metaforikusan lemeztelenített és fragmentált testének látványa e képzet szélsőséges továbbviteleként a szülőanya testét – és saját testét is – abjectként jeleníti meg számára. Az önálló identitás megőrzésének – vagy létrehozásának? – alapvető kérdésévé válik ettől a testtől való elhatárolódása, ám egységük metaforikusan határozottan megőrződik Wolf Solent *anyatermészettel* való kapcsolatában, sőt, a szaturnuszi aranykor látomásának a metaforák szintjén megjelenő szexuális töltetében is.

Ann Solent identitása fia esküvőjével válik problematikus: az eddig életét betöltő anyaszerep látványosan tarthatatlanná válik fia elköltöztetésével. Ez a momentum indítja el a metaforikus fragmentáció folyamatát, amelyet Wolf Solent számára anyja ablakkeretbe foglalt – s ezáltal mintegy műalkotásként kimerevített – képe sugall:

Miközben közeledett, az ablakon át egy pillanatig észrevétlenül figyelte és valósággal megrendítette, mert olyan kifejezés ült az asszony arcán, *amelyet rajta eddig nem látott*. [...] A barna szemekben abból a látószögből, ahogy elkapta, *levert, fáradt, tétova kifejezés* ült, és még erőteljes állának körvonalai is *lazák, ernyedtek és elkeseredettek* voltak. Sajátos módon szégyellte, hogy mindezt meglátta, mintha *illetlen módon titkos nyomorékság* tárult volna fel előtte; és gyorsan, zajosan lépett be a kisházba. (I/369, kiemelés tőlem)

Ann Solent – mintegy korábbi kapcsolatuk fia számára más érzelmi kapcsolatot kizáró természetét hangsúlyozandó – leginkább elhagyott szerelmesre emlékeztet. A kép a későbbiek előrevetítéseként a meztelenség benyomását sugallja, hiszen Ann Solent csupán önmagával szemben, mindenféle álarc nélkül látható. Wolf nem bírja elviselni a látványt: zajos belépésével időt ad anyjának „maszkja” felhelyezésére, amit az késedelem nélkül meg is tesz.

A „meztelen anyai test” (I/401) metaforikus fragmentációja Mrs Solent féltékenységi jelenetében teljesezik ki, s bár a látvány Wolf Solent számára gyakorlatilag az emberi lét testi – állati – oldalának tagadásához vezet, ez a jelenet még anya és fia szimbolikus újraegyesülésével zárul. A jelenet nyíltan ödipális felhangjai Mrs Solent „anyai erotikájához” (I/398) kapcsolódnak, és abban a szemrehányásban csúcsosodnak ki, hogy Wolf „egyetlen éjszakát sem töltött vele egy fedél alatt, mióta megházasodott” (I/400) és ő „semmit” sem számít Wolf életében (I/400). A „semmi” szót háromszor ismétli meg, mintegy arra utalva, hogy fia nélkül identitása teljesen megsemmisül: számára Wolf a mindenható Másik, akinek tükreben önmagát definiálja – miközben hasonló szerepet szeretne fenntartani magának fia életében. A metaforák szintjén még egyetlen pillanatra meg is jelenik teljes – szinte isteni – hatalmában, mint arra a torony hatalmat sugalló [egyébként kimondottan fallikus szimbólumot tartalmazó (Freud, *Álomfejtés* 165)] hasonlata és az angol szövegben a bibliai kontextushoz kötődő „wrath” szó és az „impiety” kettős jelentése is utal:

Toronyként magasodott fölébe az asszony, nagy, *vonagló arcával* és *ferszülő mellével*; *finom keze* pedig közben övét markolta, mintha vad vágy ösztökélné, hogy letépjen magáról mindent fia előtt, és összezúzza *meztelen anyai testének* haragjával, büntetésből kegyetlensége miatt. (I/400-401, kiemelés tőlem)³²²

A Mrs Solent által megtestesített anyaalak tehát egyrészt minden hatalmat magának tart fenn, másrészt vágyai fiában koncentrálódnak, s e két tény együttesen kizárja az Apa Neve helyének megteremtését a fiú tudatában (Füzesséry 51). A fenti kép azonban utolsó kétségbeesett kísérlete hatalma demonstrálására, hiszen Wolf Solent, aki már itt is a „meztelen anyai test” részleteire figyel az egész helyett, a következő pillanatban már a tükörstádiumban az identifikáció momentumát megelőző teljes fragmentáció (Lacan, „A tükörstádium” 67-68) állapotában látja anyját:

³²² She towered above him there with that grand convulsed face and those expanded breasts; while her fine hands, clutching at her belt, seemed to display a wild desire to strip herself naked before him, to overwhelm him with the wrath of her naked maternal body, *bare to the outrage of his impiety*. (302)

Az utolsó tagmondat tehát az anyai testre vonatkozik, amely „meztelen fia kegyetlenségének gyalázata előtt”.

Wolf elnézte anyját, ahogy ott fekszik, *erős lábainak egyike térdig kilátszott és kusza, hullámos hajának egy rendetlen fürtje arcára omlott*. És a szégyenkező önvád hulláma csapott át rajta, hogy ez a *szörnyű lény*, ebben a nevetséges helyzetben azonos az *emberi állattal, akinek belsejéből* őt a fényre és levegőre kiráncigálták. [...] Azonkívül anyja fékevesztett viselkedésének *testi szemérmertlensége* is megrezdített benne valamit, a kényes tisztelettudás egy szálát. [...] és ahogy most komoran nézte a *szürke haját és a térdig fedetlen lábat*, sokkal súlyosabban érzékelte tudatában, hogy anyja kicsoda, mint a legnagyobb csodálat és szeretet napjaiban. (I/401-402, kiemelés tőlem)³²³

A hangsúlyozottan méreteinél fogva ijesztő [„formidable” (303)] ám ugyanakkor groteszk módon degradálódott [„grotesquely reduced” (303)] ágyra hanyatlott anyai test a karnevál anyagi-testi lentjének megfelelőjeként halállal és elnyeléssel fenyeget (Bahtyin, *François Rabelais* 36-40) – miközben Wolfnak arra is emlékeznie kell, hogy ebből a darabjaira hulló állati testből született. A „lény” és „emberi állat” az angolban dominánsan zsigereket, belső szerveket jelentő „entrails” szóval együtt arra utal, hogy mintegy megszűnik anyját emberként látni, s ennek fő oka testének illetlenül felfedett materiális valója. Wolf reakciója igen távol áll a halál karneváli kinevetésétől: a „kényesség”, azaz az angol „fastidious” melléknév eredetileg ételekkel kapcsolatos és undorból fakadó finnyásságot jelent. Anyja teste tehát abjectként tagadás alá esik. Ugyanakkor azonban a karneváli viselős halál (Bahtyin, *François Rabelais* 34-35) képéhez hasonlóan egyszerre nyel el és szül meg, s éppen ezért Wolf magától elválaszthatatlanként tapasztalja meg, mint azt a jelenet végén ábrázolt újraegyesülésük is bizonyítja:

Térdreesett előtte, az asszony pedig addig hajtotta borzas fejét, míg homloka megpihent a fiáén [...] Wolf tudatosan átengedte magát a nagy, zavartalan békének, melyből hiányzott a gondolat, cél vagy vágy, annak a békének, mely születése előtti életének homályos tartályiból ömlött, dajkálva, elcsitítva, álomba ringatva – kitörülve

³²³ Az angol szövegben a karnevál groteszk képisége és a test szinte naturalisztikus megjelenítése még hangsúlyosabb:

Wolf surveyed her form as she lay there, one strong leg exposed as high as the knee, and one disarranged tress of wavy hair hanging across her cheek. And it came over him with a wave of remorseful shame that this formidable being, so *grotesquely reduced*, was the actual human animal out of whose *entrails* he had been dragged into light and air. [...] The physical shamelessness, too, of her abandonment shocked something in him, some vein of fastidious reverence. [...] as he now contemplated those grey hairs, and that exposed knee, he felt a more poignant consciousness of what she was than he had ever felt at the times when he admired her most and loved her most. (303, kiemelés tőlem)

tudatából mindent, kivéve azt a lágyan gyönyörűségteljes érzést, hogy minden kitörlődött. [...] anyja [...] végül forró, bensőséges, zsarnoki csókkal megcsókolta. (I/402-403)

Egyesülésük szexuális felhangoktól nem mentes jelenetében az anyai testbe való visszatérés képei jelennek meg, mégpedig a halál eufemisztikus rokonainak, az álomnak és az eszméletlenség állapotának kíséretében. Anya és fia diadikus egységének pillanatnyi helyreállítását az én határainak a libidó és a halálvágy teljesülésekor bekövetkező felszámolása kíséri a metaforák szintjén. Így tulajdonképpen egybeesik Wolf Solent „mitológiá”-jának képeivel, és a lehető legalapvetőbb módon ássa alá Wolf a regényben mindvégig prominensen jelen lévő azon elképzelését, hogy „mitológiá”-ja védi meg integritását az anya vágyában való megsemmisüléstől.

A sorban következő harmadik jelenet az anyai test újbóli összerakását mutatja be a tükör előtti maszk felrakásának metaforikus aktusán keresztül: Ann Solent ezen a ponton utasítja el végképp az anyai szerepet, mint identitásának teljes és kizárólagos megtestesítőjét. Mrs Solent identitásának újradefiniálását néhány igen praktikus változás teszi lehetővé: új terveket dédelget, teázót akar nyitni. Ez siker esetén anyagi függetlenséghez is juttatná, az induláshoz azonban egy bizonyos Mr Manley-től kellene pénz kölcsönkérnie, akivel szemmel láthatóan flörtöl célja elérésének érdekében. Wolf Solent egyértelműen féltékeny a férfirra, akit nem is emleget másként, mint „az az állat” (II/110). E tények egyre inkább tudatosítják Wolfban, hogy nem teljesítheti anyja minden vágyát. Ebben a kontextusban válaszol Mrs Solent Wolf vágyaira irányuló kérdésére [„Tulajdonképpen mit vársz az élettől ebben a pillanatban, anyám? (II/113)] a tükör előtti maszkfelrakás szimbolikus gesztusával: „Háttal fordult fia felé és a kandallópárkányon álló kis bársonykeretes tükörben arcát nézte. [...] Ujját orcájához érintette és végigtapogatta vonásait, mint haragos szobrász, aki műve hibáit keresi” (II/114). A gesztus a tükör-stádiumban a képmással való azonosulás momentumának felel meg, Ann Solent belépésének a Szimbolikusba, amelyet azonban már nem fia testesít meg számára mindenható Másikként. Új arcának szobrászként alkotója és nézője is, s tapogató ujjai mintha a nemrég még darabjaiban heverő maszkon az összeillesztések nyomait kutatnák. Akárcsak a teljes fragmentáció pillanatában, Wolf számára anyja új identitása meghatározásának percében is „teljesen idegennek” (II/114) tűnik, mint ahogy maga Wolf sem döntő meghatározója többé ezen identitásnak: „Azt hiszem, soha nem jutott eszedbe [...], hogy más is szeretnék lenni, mint egy jóakarátú bikfőc anyja!” (II/114)³²⁴. Ann Solent újonnan

³²⁴ Az angolban a „ninny” (411) szót használja fiára, ami együgyű, mulya, bárgyú, ostoba embert, szamarat, tökéletet jelent.

definiált identitása tehát egyúttal Wolf Solent személyiségét is új fénybe helyezi, mégpedig olyan fénybe, amely semmiképpen nem egyeztethető össze a „mitológia”-jában megjelenő történelem előtti óriás és demiurgos képével. Az előbbi jelenet pátoszával ellentétben itt Wolf Solent identitásának komikus – és karneváli módon lefokozott – olvasata merül fel alternatívaként.

A negyedik jelenetben Wolf Solent voyeurként anyja ablakán át leselkedve tanúja annak, hogy Mr Manley átveszi helyét anyja érzelmeiben, s ezzel párhuzamosan „mitológia”-ja mintegy oszlásnak indul. A jelenet ödipális felhangját – Wolf Solent és Mr Manley vetélytársakként való feltüntetését – az a kétszáz fontos csekk alapozza meg, amelyet Wolf Solent a *Dorset történetéért* kap. Felesége, Gerda vágyainak teljesítése helyett Wolf anyját akarja előnyben részesíteni, és neki akarja adni a pénzt, hogy megnyissa belőle teázóját. Ezzel akarja „megkímélni” Mr Manley-től. Amikor azonban az ablakon belesve édes kettesben találja őket, féltékenységi rohamában megváltoztatja tervét: a csekk kérdésének elnapolása bizonyítja, hogy a látvány aláássa anyjától való függőségét. Hazatérve tapasztalja először, hogy „mitológia”-ja talán „haldoklik”, mert immáron képtelen elfelejteni „a föld hulladékait” (II/163), azaz az abject kategóriájába eső élményeit. Saját magyarázata az, hogy mindez a csekk elfogadásának következménye, amire viszont anyja vágyának kielégítése sarkallta. A helyzet ironiáját az adja, hogy éppen amikor „alkut kötött a sátánnal” (II/201) e vágyak beteljesítéséért, rá kell jönnie, hogy lehetetlenre és értelmetlenre vállalkozott – anyját nem kell „megvédenie” Mr Manley-től, aki az apa helyére lépve az Apa Nevének megtestesítőjeként éppen az ő vágyának állja útját. „Mitológia”-ja tehát olyan fedőemlékként lepleződik le, amely éppen saját vágyát takarta el előle, s amely az apa helyettesítőjének alakjával szembesülve már egyre kevésbé tökéletesen funkcionál. A felfedett vágy azonban Wolf Solent számára a test elfogadhatatlan állati oldalának megnyilvánulásaként megvetendő és tagadás alá esik, noha ismét csak metaforikusan fejezhető ki – a hulladék, az ürülék, az enyészet képeivel (II/162-163).

A jelenetsor tökéletes keretezéseképpen az ötödik jelenet végén Mrs Solent ismét egy ablakkeretben jelenik meg, immár megszilárdult, Wolftól független új identitásának teljességében, miközben Wolf látványosan új mederbe tereli anyja iránti érzelmeit és a természettel való egyesülés metaforikus képeiben merül el. Wolf Solent a *Dorset történetét* befejezve bizonytalanabb, mint valaha, s egy utolsó kísérletet tesz, hogy anyjánál keressen menedéket és régi egységüket helyreállítsa: „Anyámhoz kell mennem – tört fel kiáltva egy hang gyomorszája környékén egy rég beforradt sebből, talán még a születés *előtti köldökzsinór idegből*” (II/199, kiemelés tőlem). A jelenet leírása, amely a regényre jellemző módon belső monológ és átélt beszéd narrációs technikáit váltogatja, anya és fiú

egyesülésének explicit metaforáit tartalmazza, bizonyítva ezzel, hogy Wolf szempontjából az elválasztási folyamat koránt sem ért véget. Mrs Solent azonban egyértelműen új irányba terelte vágyait, s a Wolf és Mr Manley közötti összehasonlítás az utóbbi javára dőlt el: „Az én emberem, ez a Manley, akit te annyira gyűlölsz, mindenesetre a maga lábán áll” (II/202)³²⁵, mondja, miközben Wolfot azzal vádolja, hogy „másfelé néz”³²⁶ (477) amikor döntéshelyzetbe kerül és cselekednie kellene. Mrs Solent kijelentései módosított formában Christie szavait idézik, s a vád gyökerénél éppen a Wolf Solent „mitológiá”-jából fakadó passzivitás helyezkedik el: a „valóság” helyett Wolf „másfelé”, a „mitológiá”-ja tükrében megjelenő ábrándképek felé néz. S mintha csak anyja vádját akarná igazolni, Wolf a jelenet alatt végig az ablakon bámul ki, s ily módon „mitológiá”-ja metaforájának megjelenései az események aláfestésévé válnak. Amikor anyja sértő hangnemben kezd el beszélni halott apjáról, Wolf „arra [...] kíváncsi, hogy miért tartja anyja ablakát csukva, mikor keleti szél fúj” (II/203). Azáltal, hogy az ablak körül keringő gondolataiba merül, Wolf újra csak a gyermekkorában használt trükkhöz, azaz „mitológiá”-jába menekül szülei – huszonöt év után sem lezárt – konfliktusa elől. Anyjának apja elleni kitörését Wolf identitásának deklarálása zárja le [„Azt hiszem, jobban hasonlítok hozzá [apámhoz], mint hozzád” (II/203)], miközben „Wolf [...] Mrs Herbert utcai ablakán át a hideg vasszínű égre nézett, ahonnan a keleti szél minden lágyságot elsöpört” (II/203). Wolf tehát hangsúlyozottan ahelyett fordul az ablakon túli természeti jelenségek felé, hogy anyjára figyelne: mivel kénytelen szembenézni azzal a ténnyel, hogy az anyával való egyesülés lehetetlen, a romantikus költők hagyományait követve (Homans 12-41) a természet szimbolikus anyafigurája felé fordul³²⁷, hogy fenntarthassa „mitológiá”-ját. A záróképben Mrs Solent ismét az ablakban jelenik meg: Wolftól véglegesen elválasztott, keretbe foglalt alakja hangsúlyozottan teljes, és a búcsúintés konvencionális pózába merevedik. Szétszaggatott testének és szétesett személyiségének

³²⁵ Mrs Solent tökéletesen kihasználja a férfi beszédes nevében még csak nem is elrejtett potenciákat: „My Manley-man, whom you hate so, at any rate stands on his own feet” (477).

³²⁶ Mrs Solent magyarázatában többször és konzekvensen ismétlődik a „*you look the other way*” (477) kifejezés, amely a magyar fordításban „*Te a másik utat keresed!*”-ként (II/202) szerepel. Noha a szövegekörnyezetbe ez is beleillik, nyilvánvaló félrefordításról van szó.

³²⁷ Janina Nordius elemzésében szintén a romantikus hagyományhoz köti az én és a nem-én, a természet kapcsolatának kezelését Powys műveiben, s számára is problematikus, hogy tulajdonképpen a természettel való egyesülésről vagy a különállás fenntartásáról van-e szó azokban a transzcendentális (epifanikus) tapasztalatokban, amelyek általában a hősök öndefiníciójának momentumai is. A problémát végül az „öntételező” („self-assertive”) és a „magafeledt” („self-abandoned”) transzcendentális magány fogalmainak elkülönítésével oldja fel (*I Myself Alone* 25-43). Lengyel Balázs Powys „sajátos panteizmusáról” beszél: „Wolf Solentnek a természettel való azonosulás nem elpattanó, pillanatnyi élmény, hanem a lét gyökeréig húzódott, élettartalmat adó, boldogító alapérzet” (611). Jeremy Robinson szintén rámutat, hogy Powys esetében, a romantikus és a szimbolista költőkhöz hasonlóan, „az én és a természet integrációjáról” van szó, és ebben a kontextusban elemzi a táj szerepét Powys wessexi regényeiben, köztük a *Wolf Solent*-ben is. Szerinte azonban Powys túllép a romantikus és szimbolista megközelítésen, esetében nem panteizmusról van szó, nem Isten felfedezéséről a természetben, hanem egyfajta szenzualizmusról, amely „a szenzualista-misztikus-elementáris-mitologikus-pszichológiai tudat szintjei között mozog” (*Sensualism* 3-5).

egysége helyreállt, azaz a régi maszk helyére új került, miközben Wolf Solent kénytelen egyrészt feladni rá irányuló tudattalan vágyait, másrészt új irányba terelni őket.

Ez az új irány Wolf Solent a természethez fűződő kapcsolata, mely, noha saját olvasatában transzcendens tapasztalatok forrása³²⁸, ugyanakkor metaforarendszerében az anyával való összeolvadás motívumaira épül, melyek egyúttal „mitológiá”-jának reminiszcenciái is. Wolf Solent természethez való viszonyának e romantikus hagyományokra épülő aspektusa, amely azonban esetében sokkal materiálisabb vágyként jelenik meg, tudatosan is megfogalmazódik benne: egyik sétája alkalmával „az a különös érzés uralkodott el rajta, mintha a szerelem aktusával magát az anyaföldet óhajtaná átölelni” (II/139). Sétáihoz két metaforikus gesztus is kötődik: döfködi a talajt a botjával (I/89) és gyakran a rendes útról letérve, a sövények *résein* bújik át. Egyrészt a szexuális aktus két olyan klasszikus metaforájáról van szó, amelyek a fenti vágy realizálásának tekinthetők³²⁹, másrészt az interpretáció perspektíva kérdése: a másik irányból nézve ugyanez a születés képét adja, az anyai testtől való elszakadást. Különösen igaz ez azokra az alkalmakra, amikor a sövények közötti eltévedése hangsúlyozottan jelképes értelemmel bír, és botjával próbál rést találni (vagy nyitni) a sövényen (II/102). Ugyanez ismétlődik „mitológiá”-ja halálának pillanatában, amikor énjének határai végképp elmosódnak és szimbolikusan egybeolvad az őt körülvevő és számára abjectként megjelenő materiális világgal. A metaforák szintjén úgy próbálja kiszakítani önnön testét, hogy az ne kerüljön a tagadás hatókörébe, hogy a zárt gömbhöz hasonló, labirintusszerű természeti térben nyílást keres:

Nem létezett az „én vagyok én” [...] nem létezett Wolf Solent misztikus filozófiájával [...] Ami öntudat maradt benne, fáradt madárként csapkodott az anyagi világegyetem sötét görbülete felé. Csak találna valahol ebben a sűrű kerekségben egy rést, egy repedést. De önnön lény a sűrűség. Immár nem Wolf Solent volt. Föld volt csupán, víz és néhány villódzó tűz-zsarátnok! (II/313)

A természettel való kapcsolatát tehát ugyanaz a paradox jellemzi, mint anyjához való viszonyát: a beleolvadás vágyával egyidejűleg és ellentétes irányba hat az a tudat, hogy ez identitása felszámolásához, mitikus halálához vezet. Ezt a halált pedig különösen visszataszítóvá teszi az anyai test hangsúlyozottan testi valója, a fragmentáció és az oszlás képei, amelyek ugyanakkor elválaszthatatlanok saját születésének tényétől: a földanya teste,

³²⁸ Erre a tapasztalatra épülnek Janina Nordius elemzésében az úgynevezett „transzcendentális magány” típusai (*I Myself Alone* 38-43).

³²⁹ Vö. Jeremy Robinson véleményét, aki szerint Powys regényeiben „nem a világ szexualitással telített (mint Lawrence-nél), hanem az ember világgal való *kapcsolata* az, ami erotikus” (*Sensualism* 12).

akárcsak saját anyjáié, a karneváli lent, az elnyeléssel fenyegető mélység. A földanya testébe való beleolvadás rettenetét írja felül a fenti jelenet módosított ismétléseként is felfogható zárókép, a mitikus újjászületést jelző aranykor látomása:

Ahogy a szembenlevő zöld sövényre meredt, egy kis, gyermekvágta *résen* át a túlfekvő mező elképesztő aranya csillant szemébe. Persze, a mező csordultig tele volt arany gólyahírekkel! A szó szoros értelmében a *folyékony, csillogó arany tengerévé vált!* [...] Semmi, legfeljebb fizikai túlerő akadályozhatta volna meg abban, hogy *átmásszon a résen a mezőre.* [...] Kijutva a mezőre, pontosan úgy érezte, mintha arany hullámokban gázolna. [...] Nem tudott ellenállni a kísértésnek, hogy taláalomra ne *kotorásszon botjával a boglárkák tövénekél.* [...] Járkálni kezdett, most már határozottabb léptekkel, fel és alá a réten. [...] Boglárka bimbók csapódtak lábához, csapódtak botjához; boglárkapor pergett csizmáira. *Az arany garmadája* [...] *körülvette.* (II/401-403, kiemelés tőlem)

Az oszlásnak induló, fragmentált test, az elnyelő halál ellenpontjaként ugyanaz a kiinduló helyzet – a bezárt térből a sövény rését át való kijutás – transzcendens tapasztalat forrásává válik, noha ugyanúgy a szexuális aktus és a születés metaforáit ismétli, mint Wolf Solent anyjával való kapcsolatának leírása és „mitológia”-jának képei. A paradox a karneváli ambivalencia tipikus megtestesítőjeként lepleződik le: a karneváli lent, a halál és a szaturnuszi aranykor ugyanannak az érmének a két oldala, amelyek kölcsönösen feltételezik egymást és nem létezhetnek egymás nélkül. Mint Wolf Solent korábban megfogalmazza, „A mostanihoz hasonló tökéletes pillanatok elkerülhetetlen ellenpontként követelik a halált” (II/175).

Wolf Solent kapcsolata anyjával – és nem utolsósorban az *anyafölddel*, az *anyatermészettel* – a metaforák szintjén tehát egyrészt „mitológia”-ját olvassa felül és helyezi karneváli megvilágításba, másrészt az olvasás központi metaforáira épül: Wolf azon gesztusa, hogy hangsúlyozottan a réseken át közlekedik, annak szinonimája, hogy az olvasás számára az ablakok keretei által meghatározott jelek – tehát végső soron hézagok – olvasása. Ugyanúgy, ahogy a réseken keresztül a szimbolikus halál elől menekül, a rések olvasása is a lezárt olvasatok, egy másféle metaforikus halál elutasítását jelenti, amit látványosan demonstrálnak az aranykor látomásában a bezárt térből való kitörés, az újjászületés metaforái. Ugyanakkor az olvasatok felnyitásában döntő fontosságúvá válik a karneváli ambivalenciának, a nem kizáró ellentétek paradoxonának integrálása Wolf Solent identitásának narratívájába, ami az apa történetének (újra)olvasásában testesül meg.

A *Wolf Solent* egyik lehetséges interpretációjában a főszereplő identitásának olvasásáról – és félreolvasásáról – szól a halott apa lezártnak tűnő történetének narratíváján keresztül. E történet a karneváli anyagi-testi lent története, mely testekre írt jelekből olvasható ki: jellé – az apa és a karneváli transzgresszió jelévé – válik Wolf Solent „előreugró orra” (I/43); apja életben maradt barátai William Solent hasonmásai, feledésre ítélt történetének mementói; apja életének térképévé válik Dorset, a szülőföld (sokkal inkább fatherland mint motherland) teste, rajta a Cerne óriás, a megnevezhetetlen archetipikus olvashatatlan ámde olvasásra kényszerítő jele. S végül Wolf Solent olvasata a szülőföld történetében, az általa írt *Dorset történetében* ölt testet: írás és olvasás egybemosódik, éppúgy, mint ahogy a halott apa, élő hasonmásai és Dorset karneváli történetei egyazon narratívaként – Wolf Solent identitásának alternatív változataként – lepleződnek le³³⁰. Miközben tehát Wolf Solent nyomozóként – vagy éppen analitikusként – próbálja felderíteni apja és saját elfelejtett múltját, maga az olvasás, az írás és a jel természete válik nyíltan problematikussá a regény szövegében. A jelek jelölőláncolatot alkotnak, amelyek hipotetikus végső pontja elfojtás alá esik a szövegben, hézag, rés, nem megnevezhető: maga a halál vagy a transzgresszív szexualitás valamely formája (házasságtörés, törvénytelen gyermekek nemzése, incestus, homoszexualitás). Egyrészt, mivel e narratívák Wolf Solent „mitológiá”-jának hangsúlyozott ellenpontjául szolgálnak, s számára önnön identitásával összeegyeztethetetlennek tűnnek, „mitológiá”-ja halála és identitása narratívájának karneváli újraírása Wolf Solentet krízishelyzetbe juttatják: korábbi narratívája értelmében önmagát kell abjectnek tekintenie, ami az öngyilkosság határára juttatja. Másrészt, mivel az apa narratívájának felfedése az Apa Neve metaforájának, az anyával való metaforikus egyesülést meggátoló Törvénynek és Nyelvnek a megtalálására irányul, e karneváli narratívák paradoxonhoz vezetnek, hiszen semmi másról nem szólnak, mint magáról a törvényszegésről. Nem véletlen, hogy Wolf Solent szimbolikus öngyilkosságának, illetve „mitológiá”-jának és „mitológiá”-ja halálának képei tulajdonképpen ugyanabban a metaforában koncentrálnak: az *anyatermészettel* való egyesülésben és az integritás feloldódásában, a nyelvből való kilépésben, amelyet az Apa Neve metaforája nem tud meggátolni. Ezt a zárást és paradoxont oldja fel a regény végén a felejtés momentuma, amely a jelölők láncolatának csak hipotetikusan, a vágyban megtestesülő végességét, illetve a nem kizáró ellentéteket nem csak elfogadja, hanem szükségszerűként feltételezi és lehetővé is teszi.

³³⁰ Vö. Jeremy Robinson véleményét, aki szerint Powys hőseinek meghasadt tudatában az emlékezés tölti be a potenciális „egységesítő tapasztalat” szerepét, s ez az emlékezés mindig a helyhez, a tájhoz kötött, mely a felszín alatt „személyes és hősi történelmet” rejt (*Sensualism* 21).

1) *Mors est mihi vita* – A halál tükre

William Solent, Wolf Solent huszonöt éve halott apja jelként, megfejtendő rejtélyként éppolyan fontos szereplője a regénynek, mint bármelyik élő karakter – ha nem fontosabb. Ez a jel pedig első lépésben magához a halálhoz vezet: William Solent hátrahagyott emlékei a halál karneváli kinevetésének megtestesülései. Ezzel Wolf Solent nézőpontjának ellentétét szolgáltatják, hiszen számára az anyagi-testi lét – a test vágyaival együtt – éppen az enyészet és az oszlás elkerülhetetlen jelenségei miatt tartozik az abject kategóriájába. Apja történetének megfejtése tehát a halál elkerülhetetlen tényével való szükségszerű megbékélést is magában foglalja Wolf Solent számára, bármennyire is idegen tőle a karneváli szemlélet. E mozzanat az életet és halált elválasztó határ metaforikus felnyitásához, a halál misztériumába való belátás momentumához kötődik Aethelwolf király sírjánál. A halál ebben a jelenetben a metaforák szintjén az élet folyamatához tartozó, ám azt lezáró pontként jelenik meg, amely az élettörténetet olvashatóvá teszi és – visszafelé – elkerülhetetlenül haláltáncként interpretálja, ugyanakkor azonban szükségszerű ellentéte az emberi lét pillanatainak, amelyek csak a semmi tudatában élhetők át, hiszen az ember „az életet a halálra ráadásul kapja” (József 384).

William Solent története mindössze két, élettörténetét összegző és annak értelmét meghatározó verbális jelben marad fenn, amelyek látszólag olyan éles ellentétben állnak élete narratívájával, hogy Wolf Solent számára „olvashatatlanak” bizonyulnak, s az egész regény során félreolvasások sorozatát produkálva próbálja megfejteni e rejtélyt. Az egyik halálos ágyán mondott utolsó mondata: „A Krisztusát, de boldog életem volt!” (I/44)³³¹. A másik sírfelirata: „Mors est mihi vita” (I/42), azaz „A halál nekem élet”. Az életigenlésnek és ugyanakkor a halálfélelem teljes hiányának e karneváli gesztusai látványos kontrasztot alkotnak Wolf Solent összegzésével apja életéről: „Ramsgard iskolájának tisztos történelmi tanári székéből bukott alá apja, a rejtélyes fejesugrások egész sorával, mígnem elpihent a város temetőjében, úgyhogy botrányos züllöttsége közmondásossá vált” (I/21). A halál a dologházban érte, s Selena Gault temettette el a szegénysoron – ő adja tovább Wolf Solentnek mintegy apja utolsó üzeneteként William Solent szavait, mégpedig a sírnál állva, mely Wolf Solent hazatérésének első állomása. A rejtély megfejtése, úgy tűnik, William Solent elfeledett élettörténetének felidézésében rejlik.

William Solent karneváli búcsúgesztusa mögött azonban éppolyan karneváli élet története rajzolódik ki: az Apa Nevében metaforikusan megtestesülő Törvény keresésére induló Wolf Solent csak transzgressziók sorára bukkan az apa metaforikus jeleinek felfejtése

³³¹ Az angol szövegben a fejezet címében és a fejezet szövegében a mondat két változata található, amelyek a magyar fordításban egybeesnek: „Christ, I’ve had a happy life!” (24) és „Christ, I’ve enjoyed my life!” (31). Utóbbi személyesebb hangvételű, szó szerint „A Krisztusát, de élveztem az életemet!”

során. William Solentnek legalább két házasságtörő viszonyáról szerez tudomást, amelyek közül az egyikből egy törvénytelen leánya született. Ugyanez a leány nevelte fel William Solent egyik legjobb barátjának, Mr Malakite-nak a legkisebb lányát, aki viszont a könyvkereskedő és idősebbik lánya vérfertőző viszonyából született. William Solent másik közeli barátja, Mr Urquhart, Wolf munkaadója, valószínűleg homoszexuális szerelemre gyulladt Wolf Solent elődje, a fiatal és jóképű John Redfern iránt, aki ennek következtében az öngyilkosság határára került – a tett elkövetésétől csak az mentette meg, hogy időnek előtte meghalt tüdőgyulladásban. Mr Urquhart lelkiismeret-furdalásában attól tart, hogy a fiatalember szelleme kísérteni fogja, ezért hullagyalázást követ el: egy éjjel kiásatja és újratemeti a holttestet. A három barátot egyébként annak idején obszcén pornográf könyvek olvasása kapcsolta össze, amelyek árusításával Mr Malakite foglalkozik. Az apa – hasonmásokban is megjelenő – alakja ahelyett, hogy középpontként tájékozódási pontul szolgálna a káoszban fia számára, magát a középpontot leplezi le úrként, hiányként. Ugyanakkor a „törvényerőre emelkedett transzgresszió” antivilága ezen apafigurákon keresztül a *Wolf Solent*-ben a való világ helyére lép.

A fokozatosan körvonalazódó apafigura karneváli alakját, bármennyire is ellentétesnek tűnik jellemük, Wolf Solent saját hasonmásaként kénytelen (f)elismerni, azaz apja élettörténete a saját történetévé válik. Erről tanúskodik egyrészt az a tény, hogy a regény során kényszeresen ismétli apja életének elemeit: kapcsolatba kerül Mr Urquharttal és Mr Malakite-tal; botrányos könyveket olvas – sőt, ír is egyet –; történelemtanár lesz Ramsgardban; elvesz egy lányt, akihez csak a vágy vonzza, majd majdnem házasságtörést követ el egy másikkal, akivel szellemét érzi közösnek. Mindeközben arra törekszik, hogy apja megüresedett helyét töltsse be mind Mrs Solent, mind apja groteszk szeretője, Selena Gault életében. Másrészt a sírnál tett első látogatás során Wolf Solent és apja a metaforák szintjén is hasonmásokként lepleződnek le, amit később csak tovább erősít az a tény, hogy Mr Malakite összetéveszti Wolfot apja szellemével:

... [Wolf] képzelete szabadon működött. Az a *néhány lábnyi* dorsetshire-i föld, a *félhüvelyk* vastagságú deszka, a nyugat-vidéki szilfából, amely őt *nemzőjének kibicsaklott* koponyájától elválasztotta, most mintha *átlátszó üvegből* lett volna. Belenézett William Solent *tátongó szemüregéibe*, és az *üres szemgödrök* visszanéztek rá. Állhatatosan, türelmesen, közömbösen néztek vissza; és az *orr nélkül felfelé néző*

és az *olyannyira előreugró orral lefelé néző* fejek között gúnyos, szótlan párbeszéd indult meg. (I/42-43, kiemelés tőlem)³³²

Az apa és a fiú arca az „átlátszó üveg” két oldalán mintha inverz módon tükröznék egymást: ami az egyikből hiányzik, az a másikban – szinte túlzottan is, mint az „olyannyira előreugró orr” esetében – jelen van. A fent és lent szembeállítás – a megfordíthatóság implikációjával – tipikus karneváli topográfiára utal (Bahtyin, *François Rabelais* 39): élő és halott végső soron mégsem különbözik egymástól. Az itt megkezdődő „gúnyos párbeszéd” a regény végéig zajlik, egyrészt annak jeleként, hogy Wolf Solent nem képes megbékülni apja elfojtott, ám visszatérő emlékével, másrészt arra utalva, hogy az apa képzeletbeli hangja tulajdonképpen Wolfból tör elő, az ő másik énjének megjelenése³³³. A groteszk dialógusok jellegzetesen krízishelyzetben bontakoznak ki, amikor Wolf integritása – és „mitológiá”-ja – veszélybe kerül, s az apa diszkurzusa mindig a test és a vágy nyelvét beszéli³³⁴. A sírból beszélő és a halálon kacagó halálfej képe a karnevált idézi, ugyanakkor az oszladozó tetem mindannak is metaforája, ami Wolf Solent számára undorító és megvetendő – abject. A hasonmásain és élettörténetén keresztül olvasott apa Wolf számára sokkal inkább árnyékának, mint olyan ideális énnak tűnik, akivel azonosulhatna³³⁵. Apa és fia metaforikus azonossága azonban egyre nyilvánvalóbb, hiszen felszámolódik még az a „néhány lábnyi” távolság is, és az élet végső kérdéseiről szóló, menippeára (Bahtyin, *Dosztojevszkij* 145) olyannyira jellemző dialógusok immár a metaforák szintjén a sírban folytatódnak tovább:

A vita most mintha lent a sír fenekén zajlott volna; és noha William Solentet egyszerűen csak „vén Jókracjár”-nak szólította, úgy érezte, hogy odalent önmaga is sovány fűreggé változott, az üreges koponya sötétjében, és ott vitázik azzal, ami megmaradt apjából tudatosnak és bírálónak, noha immár „kútbaesett”. (I/430)

³³² Az angol szövegben egyszerűen „upturned skull” (30), azaz „felfelé fordított koponya” szerepel.

³³³ Jeremy Robinson rámutat, hogy a főszereplő kommunikációja valamelyik halott szülővel – amit Robinson természetfeletti, illetve okkult elemként kezel – visszatérő elem Powys mind a négy wessexi regényében. Ezt a jelenséget Powys magánéletére vezeti vissza („Valamiféle szellemet próbált elűzni, amely soha nem tűnt el teljesen”) és ezzel tulajdonképpen az írás terapeutikus funkciójával hozza kapcsolatba (*Sensualism* 23-25).

³³⁴ Vö. „Wolf Solent lelkeért ugyanis valóság-kutató útján két ellentét küzd: a felelőtlen örömszerzés-vágy és a teljes emberi szolidaritást igénylő részvét. Mindkettőt egy-egy arc jelképezi, az örömet halott apjának romlásában is vigyorgó koponyája, a részvétet pedig a Waterloo-pályaudvaron véletlenül megpillantott boldogtalan, meggyötört ember arca” (Lengyel 612, kiemelés tőlem).

³³⁵ Az apa hangját Robinson is Wolf tudatának egy elemeként értelmezi, de számára az ego-nak felel meg. Mivel kategorizálásában vegyesen használ jungi és freudi fogalmakat, nem pontosan derül ki, hogy ez alatt pontosan mit ért. Amennyiben a jungi „bölcс öreg” megfelelőjének tekinti William Solentet, megjegyzendő, hogy fia számára csak a regény végére válik a koherens szelf mintaképévé, s ez teszi majd lehetővé az apával való részleges azonosulást – és az emlékével való megbékélést. Robinson rendszerében Urquhart felel meg az árnyéknek (*Sensualism* 23-25), ami nem mond ellent az én megközelítésemnek, amelyben a halott apa és élő hasonmásai ugyanazt a funkciót töltik be.

Apa és fia hasonmásokként való lelepleződése és e különös sírbéli párbeszédnek Wolf Solentet apja szellemeként és alapvetően hamleti figuraként jelenítik meg, a regény cselekményét pedig dantei pokoljárásként körvonalazzák, annak minden metaforikus értelmével egyetemben. Az azonosság tényéből származó identitásválságra Wolf Solent számára a megoldást a karneváli hasonmás beolvasztása jelenti, anélkül azonban, hogy saját identitását felszámolná³³⁶. E folyamat főbb elemeit az elfelejtett és/vagy elfojtott ismétléséhez kapcsolódó belátás pillanatai alkotják: karneváli szemszögből – a halál felől – kell újraolvasnia önnön teste, apja hasonmásai és Dorset tájképének jeleit.

Mint a *Wolf Solent*ben annyi más alkalommal is, magának a halál felőli olvasásnak a szükségszerűsége is egy kritikus jelenet – jelen esetben William Solent sírjának meglátogatása – metaforikus ismétlése, Aethelwolf király sírjának megtekintése során rajzolódna ki. A jelenet a cselekmény és a metaforák szintjén is kötődik a William Solent sírjánál tett első látogatáshoz. Egyrészt, Wolf Solentet ismét csak Selena Gault vezeti, s eredetileg apja sírjához indulnak. Másrészt, a király sírjának fizikai elrendezésében szinte realizálódnak azok a metaforák, amelyek apja sírjánál csak Wolf Solent képzeletének játékaként jelentek meg: a koporsó az apátság „padlat[ának] üveggel fedett nyílás[ban]” (I/421) van elhelyezve. Ráadásul a király neve magában foglalja Wolf keresztnévét: morbid módon a metaforák szintjén apja és saját holttestét szeretné megpillantani, amikor letérdel, hogy az üveglap mögé lásson. Míg azonban képzeletében apja vigyorgó bohócként, vagy éppen Yorickhoz hasonlóan vigyorgó koponyaként, halálfejként jelenik meg, az Aethelwolf király sírjánál lezajló jelenet látszólag antiklimaxban végződik³³⁷: mivel az apátság sötétjében gyufát gyújt az üveglap felett, az csupán a lángocskákat tükrözi, s így Wolf nem lát semmit – mint azt nyomatékosan kétszer is megismétli (I/422). Wolf haragos felkiáltása egyben kutatása valódi céljára, ontológiai természetű kérdésére is negatív választ ad: a halál misztériumába nincs belátás, vagy ami látható, azok a puszta csontok, és nem mondanak semmit arról, hogy mi következik a halál után – talán mert nem következik semmi. A jelenet metafizikai implikációi így módon megegyeznek Wolf látomásával a regény elején arról, hogy „minden temető egy óriási *üres* sír, amely az 'Ember Féltékeny Atyját' várja, aki a

³³⁶ Jeremy Robinson véleménye Wolf Solent identitásválságának kimeneteléről részben hasonló: „Úgy tűnik, hogy Wolf integrálja árnyékát, Urquhartot, és testét/lelkét szimbolizáló szerelmeit, Gerdát és Christie-t, noha végső álláspontja épp annyira a visszautasítása is annak a zűrzavarnak, amit ez a tény eredményez” (*Sensualism* 33).

³³⁷ Vö. Jeremy Robinson általános jellemzését Powys regényeiről: „John Cowper Powys regényei ellenállnak egyértelmű kategorizálásra vagy egyetlen olvasat létrehozására irányuló kísérleteknek; néha misztikusak, ugyanakkor szándékosan antiklimaxban végződnek; ha őszinték és komolyak, ugyanakkor komikusak és bomlasztóak is; a fennkölt hangnem kitart néhány oldalon át, de az ironia és a játékosság soha sincsenek távol” („Introduction” v).

templomban él”, s aki „aggkori végelgyengülésben hunyt el” (I/25, kiemelés tőlem)³³⁸. Miközben a tükröződő felület meggátolja a belátást a sírba, a halál egy egész más formában, Miss Gault elváltozott alakjában mégis csak testet ölt: „a kis sárga láng [...] olyan kietlenül rajzolta ki Miss Gault vonásait, hogy szinte minden emberi formából kivetköztette” (I/421). Ez a látomás az, ami Wolf Solent számára emlékezetessé teszi a látogatást – a belátás pillanatát:

...később, az eseményre emlékezve, pontosan tudta: a ritka alkalmak egyikét élte át, amikor az ember egy szörnyű, kísérteties pillantást vet a természet kaján csapdájába, melyet bölcs dolog emlékezetbe vésni, a földi vándorút során! Itt, egy ilyen látomás pusztá közelében – mert az igazat megvallva Miss Gault arca a gyufa-lobbanásban *bestiális* volt és nem kevesebb –, ez a tapasztalat ellene szegült a véletlenül hallott orgonaszónak, mely olyan diadalmasan szárnyalt fel a megszaggatott harcizászlók fölött. (I/421-422, kiemelés az angol szövegben, 318)³³⁹

Miss Gault bestiális arca éles kontrasztot alkot a belépéskor hallott fenséges orgonaszóval, amely, az apátság csodálatos legyezős boltozatával együtt, az emberiség örök és csodálatos teljesítményeit szimbolizálja Wolf számára. Miss Gault arca azonban a halandóság, az ember állati létének mementójává válik a fény furcsa játékának eredményeként. A halál és legnaturalisztikusabb aspektusa, az oszlásnak induló test az ember létének olyan alapvető ironiái, amelyeket a regény kontextusában nem képes elkendőzni semmiféle halál utáni élet álságos vigasza. A halál az elkerülhetetlen végpont, amely mindig és mindenütt jelenlévő – a

³³⁸ A részlet, bár az idézet William Blake-től származik [„Earth’s Answer,” (*The Complete Poetry* 18-19), Gergely Ágnes fordításában „A Föld Válasza” (*Versek* 70)], nyilvánvalóan nietzschei gondolatokat fogalmaz meg. Powys és Nietzsche párhuzamairól vö. Janina Nordius, *‘I Myself Alone’: Solitude and Transcendence in John Cowper Powys* (Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, c1997), 51-52, Janina Nordius, “Wolf Solent: Towards a Discourse of Solitude,” *Rethinking Powys – Critical Essays on John Cowper Powys*, ed. Jeremy Robinson (Kidderminster, Crescent Moon, 1999), 14, Jeremy Robinson, *Sensualism & Mythology – The Wessex Novels of John Cowper Powys* (Crescent Moon, Kidderminster, 1990), 6. Hamvas Béla – többek között – ugyancsak Nietzschevel állítja párhuzamba a *Wolf Solent*-ben megfogalmazódó, véleménye szerint az embergyűlölet pontján túl lévő, végtelen egoista és őszinte filozófiát (63). Powys Nietzsche-olvasatáról tájékoztatást ad *The Pleasures of Literature* (London, Toronto, Melbourne and Sydney, Casell and Company Ltd., 1938) című esszékötetének „Nietzsche” című fejezete (540-569).

³³⁹ ...afterwards, when he recalled the whole incident, it came back distinctly upon him as one of those glimpses into something abominable, ghastly, in Nature’s pranks, such as a person were wise to make note of, with the rest, as he went through the world! Here, in the mere possibility of such a vision – for, to say the truth, Miss Gault’s face by that match-flare was rendered nothing less than *bestial* – was an experience to be set against those chance-heard organ notes that had mounted up so triumphantly among the torn battle flags. (318)

Az utolsó mondat tehát körülbelül: „Itt, egy ilyen látomás pusztá lehetőségében – mert az igazat megvallva Miss Gault arca a gyufa-lobbanásban *bestiális* volt és nem kevesebb –, olyan tapasztalat rejlett, amit szembe kellett állítani a véletlenül hallott orgonaszóval, mely olyan diadalmasan szárnyalt fel a megszaggatott harcizászlók fölött”.

király koporsóját borító üveglaphoz hasonló – görbe tükörként minden fenségest groteszk színben tüntet fel, s ezzel az emberi életet haláltáncra, magát az embert pedig a természet groteszk tréfájává változtatja. Ez a zordon nézőpont ugyanakkor mégis magát az életet helyezi a középpontba – még ha az Miss Gault groteszk rúttságát jelenti is – és felértékeli a múlt tökéletesség pillanatait. Wolf Solent ezt az élményt a fejezet végén az „édes áramlat magának a halálnak a testéből”³⁴⁰ paradoxonában összegzi.

Az apa emlékének – önnön eredetének – integrálása Wolf Solent történetébe tehát ugyanúgy a halál fogalmához vezet, mint az anya történetének újraolvasása. Bármennyire is úgy gondolja Wolf, hogy „mitológiá”-ja apjához köti, valójában mi sem ellentétesebb a William Solent hátrahagyott jeleiből kirajzolódó életigenlő karneváli szellemtől, mint a „Shallot hölgye” elefántcsonttornya és tetszhalottsága. A halál groteszkje azonban éppen rúttsága miatt elfogadhatatlan Wolf számára – azért abject, mert végső soron „mitológiá”-jában kikristályosodó végletes nárcizmusát sérti. E nárcizmus leküzdése és a halál elfogadhatatlan tényével való megbékülés azonban – pszichoanalitikus szempontból – a felnőtté válás alapfeltétele (Holmes 26), bármennyire is megkésettnek tűnik ez „az emberélet útjának felén”, harmincöt évesen. A felnőtté válás e kritikus momentumának problematizálásával a *Wolf Solent* a Bildungsroman műfajával (Robinson, *Sensualism* 24) érintkezik, noha Wolf Solent bildungja sokkal inkább önmaga karneváli újraolvasását és ezen keresztül az öninterpretáció folyamatának felnyitását jelenti, mint bármiféle tényszerű változást vagy „éretté” válást³⁴¹.

2) Az apa jelei: az előreugró orr, hasonmások, és *Dorset története*

A *Wolf Solent*-ben tehát az interpretáció – és az olvasás – alaphelyzetévé szó szerint a halál tükrében való szemlélődés válik. Ebből a karneváli nézőpontból kell Wolf Solentnek újraolvasnia egyrészt saját testének történetét, másrészt apja történetét az élő hasonmásokon keresztül, hogy végül a kettő összefonódásaként a *Dorset történetében* mindezen egyedi történetek a szülőföld identitását meghatározó és a vágy fogalma körül kikristályosodó narratívaként fogalmazódjanak újra. Az olvasás kulcsmomentumává a már oly sokszor emlegetett ismétlés válik: az értelmezhetetlen szituáció az újrajátszás során válik olvashatóvá,

³⁴⁰ Az angol „the sweet emanation from the very body of death” (321) kifejezés a fordításban „a halott tetem édes emanációja”-ként (I/425) szerepel, ami nem egyenértékű az eredetivel.

³⁴¹ Vö. Jeremy Robinson alapvetően kritikus hozzáállását Wolf személyiségéhez: „Wolf a regény végén lényegében nem különbözik a regény eleji önmagától. Nem sikerül éretté válnia, nem sikerül felelősséget vállalnia. Álomvilágában elveszett kívülálló marad. Alapvetően becsapja magát” (*Sensualism* 24). Bár az olvasat kissé leegyszerűsítő, rávilágít arra a tényre, hogy Wolf emlékezése, újraértelmezése, megbékélése mit sem változtat alapvető szolipszizmusán. Sőt, az interpretációs folyamat „belátásai” és krízisei csak még inkább saját magára irányítják figyelmét.

feldolgozhatóvá és – ami a legfontosabb – elfelejthetővé. A regény e tekintetben tehát a pszichoanalízis mintájára működik, s e kontextusban válik lehetségessé a felejtés – elfojtástól különböző – változatának megoldásként való megjelenése is. Ennek segítségével sikerül Wolf Solentnek végül a traumatikus élmény (az Apa hiánya) feldolgozása után integrálnia apja emlékét és a regény végén valóban örök nyugalomba helyezni – azaz elfelejteni – a múlt nyomasztó kísértetét. Az integráció alapvetően a karneváli szemlélet elsajátítását jelenti, mint erre az apa utolsó szavainak régen várt megfejtése is utal, s csak ezután válik lehetségessé a szaturnuszi aranykor és az abjectként megjelenő halál (lélek és test, erkölcsi törvények és vágy, tudat és tudattalan) antitézisének nem kizáró ellentétként való lelepleződése a nevetés és a felejtés által. A csak a vágy hipotetikus pontjában véget érő jelölőláncolatra épülő olvasási folyamatban Wolf identitása is olyan jelöltté válik, amely folyton jelölőként lelepleződik le, s az interpretációt csak a halál momentumában teszi lezárhatóvá. Ezáltal az olvasás alapvetően nyitott folyamatában Wolf identitásának megtestesítőjévé – az ideiglenes félreolvasások elkerülhetetlen szükségessége mellett – éppen az örök metamorfózist, azaz „próteuszi” énjének összes többi metaforáját is magába foglaló, s a regényre jellemző módon kezdettől fogva a Solent névben rejtőző *folyó* metaforája válik.

Wolf Solent apja sírjánál tett első látogatása során alapozódik meg a metaforák szintjén apa és fia hasonmás-kapcsolata, amelyben központi szerepet játszik a Wolf „arc[a] jellegének súlypontját” (I/20) hordozó hangsúlyozott „előreugró orr” (I/43). Az orr, mint a test egy kidomborodó és éppen ezért a külvilággal folytonosságot fenntartó része igen fontos szerepet tölt be a test karneváli szemléletében, és a karnevalizált irodalomban³⁴² is gyakran visszatér. Sőt, a világirodalomban az egyik leggyakrabban használt groteszk – és sokszor obszcén – motívum, amely a karneváli világképben fallikus szimbólumként szerepel, azaz a test lezáratlanságát és metamorfózisát legnyilvánvalóbban demonstráló szexualitás jele (Bahtyin, *François Rabelais* 391-396). A *Wolf Solent*-ben az előreugró orr az apa jelévé válik: férfi és női leszármazottai egyaránt – időnként kínos – ismertetőjeleként viselik. A szexualitás e prominens jele azonban a regény folyamán fokozatosan a törvénybe ütköző vágy – házasságtörés, homoszexualitás, vérfertőzés vágya – mementójává válik, amelyeket Wolf Solent legnagyobb megdöbbenésére jórészt önmagában kénytelen felfedezni. Az apa Wolf Solent testén viselt jelének olvasása tehát az apa történetének – és később az apa hasonmásai történeteinek – Wolf Solent saját történeteként való olvasatát implicálja, mégpedig saját vágyakozó testének narratívájaként.

³⁴² Az egyik legnyilvánvalóbb példa a Bahtyin által is többször emlegetett (pl. *François Rabelais* 49) és a *Wolf Solent*-ben is allúzióként vissza-visszatérő *Tristram Shandy*.

Az „előreugró orr” Wolf Solent féltestvérének, Mattie Smithnek a történetében válik egyrészt egyértelműen az apai – transzgresszív – szexualitás jelévé, másrészt a gyermekek törvénysértő vágyainak emlékeztetőjévé. Akárcsak Wolf arcának, Mattie-ének is meghatározó vonása különleges orra: „Mattie kecses alakú, de kevésbé vonzó arcú nőt mutatott. [...] Semmilyen értelemben nem volt csinos [...] Vastag, előreugró orra arcának egyetlen más részével sem volt arányban. Álla, homloka, szeme egyaránt jelentéktelenné vált e mellett az uralkodó, nemkívánatos jellegzetesség mellett” (I/186). A fiatal lány arcának groteszk külsőt kölcsönző férfi szexuális szimbólum egyrészt William Solent törvénytelen apaságának és házasságtörésének mementója: első találkozásukkor Olwen Smith a gyermekek őszinteségével öntudatlanul is rögtön rámutat a Wolf és Mattie rokonságára utaló családi hasonlóságra, hiszen „Mattie néni orra olyan, mint a [Wolfé]” (I/174). Másrészt Mattie Smith orra ismételtén a szexualitás kontextusában kerül említésre, olyan elemként, amely meggátolja Mattie vágyainak beteljesedését, mivel útját állja az iránta érzett vágnak. Mint Mrs Solent megfogalmazza, Darnley Otter készségesen viszonyozná a lány szerelmét, „ha [Mattie-nek] nem lenne olyan szörnyű nagy orra, mint [Wolfnak]” (II/112)³⁴³. Sőt, a Wolf Solenten átvillanó vérfertőző vágy gondolatának is ez az orr állja útját: „ahogy [Mattie] után lépkedett a homályos lépcsőházban, az a szemérmetlen gondolat villant át rajta, hogy ha a lány arca olyan csinos lenne, amilyen hajlékony az alakja, az érzékeire is vonzást gyakorolna” (I/373). Végül Darnley Otter mégis csak rászánja magát, hogy elvegye Mattie-t, ez azonban a vágyak újabb elfojtását, illetve újabb transzgressziót fed fel, hiszen – mint azt Darnley Wolfhoz intézett szavai sejteni engedik – a férfi leginkább látens módon saját neméhez vonzódik, de legalábbis nőgyűlölő: „Mit tennél, ha szerelmes lennél egy lányba és ugyanakkor lenne benned egy sajátos érzés, amely iszonyattal tölt el minden nő iránt?” (II/88). E szavak kimondása közepette krikettmeccs zajlik és Darnley Otter tekintete „a gyeptúlsó végén játszó ütőstre” (II/88) szegeződik, azaz a feltűnően feminin alkatú férfi egy másik férfit néz kitartóan. A szavak és a szituáció homoszexuális konnotációit tovább erősíti Wolf eltúlzott és teljesen irracionális reakciója:

Wolf arra eszmélt, hogy Darnley keze érintése karján végtelenül idegesíti. Maga sem tudta megmagyarázni, miért, de olyan hevessé fokozódott ez a növekvő bosszúság éppen azzal az emberrel szemben, akit annyira kedvelt, hogy alig tudta elviselni. [...] legszívesebben belemarkolt volna [Darnley szakállába], hogy vadul kitépje. (II/89)

³⁴³ Az angol szöveghez képest a fordítás csúsztat, ugyanis egyáltalán nem az orr méretén van a hangsúly: „if her nose wasn’t so awfully like yours!” (409), azaz „ha az orra nem hasonlítana annyira szörnyen a tiedre”.

Darnley és Mattie házasságának ideje egybeesik a *Dorset történetének* befejezésével és Wolf Solent lelki összeomlásával, melynek a helyi lelkész véletlen tanúja és félreértelmezője. Ez a félreértelmezés azonban éppen azokat a kimondhatatlan vágyakat erősíti meg, amelyek Darnley szavaiban és Wolf irracionális viselkedésében rejlenek: „Mondjam meg magának, mi háborgatja, mi az, amitől elszédült, Solent? Az, hogy Darnley megházasodik. [...] Jól tudom, mit jelentenek egymásnak Darnley és maga. [...] milyen kár, hogy mielőtt mindketten megházasodtak, nem élhettek boldogan egymás mellett” (II/308). William Solent leszármazottjai tehát a szexualitás prominens szimbólumával együtt az e jel jelöltjeként szereplő megnevezhetetlen vágyakat is örökölni látszanak.

Wolf Solent, miközben apja történetének e szálát fölfedi, saját testével és annak vágyaival is szembesül, melyek azonban jórészt elfogadhatatlanok számára. Apja történetének újraolvasása és a szimbolikus Apával való azonosulás vágya tehát többszörösen is saját testének és vágyainak elfogadására irányul: erre utaltak a korábbiakban Wolf Solent „mitológiá”-jának szimbólumai, az olvasáshoz kapcsolódó érzései, voyeurizmusa, az anyai testhez való viszonya, Christie-vel való kapcsolata – és nem utolsósorban saját testének karneváli szimbolikája.

Az apa történetének újraolvasásában központi szerepet töltenek be életben maradt hasonmásai. A regényben William Solenten kívül három apaalak jelenik meg, akikben a szimbolikus apa alapvetően paradox természetét demonstrálva árnyék és ideális én (id és felettes én, Sátán és metafizikai Atya) bonyolult és Wolf számára igen nehezen felfejthető komplexumot alkot: Mr Urquhart, Mr Malakite és Lord Carfax. A Mr Urquhart alakja a legjobban kidolgozott, s ő demonstrálja az apafigura ambivalenciájából származó identifikációs nehézségeket Wolf Solent számára. Noha halott apja hasonmása, és Wolf „irodalmi atyjának” szerepére pályázik a *Dorset történetének* speciális alkotói folyamatában, s hordozza a metafizikai Atya néhány szimbolikus vonását is, Wolf számára a regényben mindvégig mitikus ellenfélként, s egyben saját árnyékaként (Robinson, *Sensualism* 25) értelmeződik. Ezen ellentét feloldása – és egyben az árnyék integrálása – csak a kezdettől jelen lévő karneváli-komikus szemléletmód eluralkodásával válik lehetővé, amelyhez azonban Wolfnak egyrészt a felejtés Mr Malakite-hoz kötődő fogalmára, másrészt külső nézőpont beiktatására, Lord Carfax felvilágosításaira van szüksége.

Mr Urquhart „apaszerepe” többszörösen is az irodalmon keresztül definiálódik a regényben. Egyrészt William Solenthez fűződő barátságának meghatározó eleme a Mr Malakite készletéből beszerzett obszcén könyvek együttes olvasása volt. Másrészt tőle származik Wolf Solent egyetlen „irodalmi” (és történelmi) alkotásának, azaz egyetlen saját

narratívájának, a *Dorset történetének* nem csak alapgondolata, hanem a benne foglalt történetek kiválasztását meghatározó nézőpont is. E perspektívát Mr Urquhart „rabelaisi”-ként definiálja³⁴⁴, bővebben pedig úgy határozza meg, mint „az emberi történetek olyan nézőpontja, amely minden bizonnyal a bordélyok ágytartóoszlopainak sajátja – és a kocsmák söntéseinek – és az inasok kamráinak a régi házakban – és a sáros árkoknak a szerelmespárok régóta népszerű utcáin” (46)³⁴⁵. Ennek megfelelően a *Dorset története* kompiláció, mégpedig a helyi folklórban és legendákban fennmaradt büntettekől és obszcén történetekből összeállított gyűjtemény. Mr Urquhart olvasata tehát William Solentéhez hasonlóan egyrészt karneváli alulnézetet jelent (Bahtyin, *François Rabelais* 17), mely a hivatalos kultúrához képest alternatív történetírást, az elfojtott elemek felszínre hozatalát eredményezi. Másrészt prominens módon a halál felőli olvasást is, hiszen krónikája „afféle Halottak naplója” – szó szerint és átvitt értelemben is, az elfeledett, a hivatalos emlékezetből kitörölt, metaforikusan halott emberek visszaírásaként a történelem folyamába. Tehát éppen azt a karneváli szemléletet látszik megtestesíteni, amelyet a halott William Solent szelleme, s amely Wolf Solent számára modellként teljesen elfogadhatatlan, mint azt Urquharttól való szinte paranoiás félelme és munkaadójának a regény során bekövetkező furcsa „alakváltozásai” is mutatják.

Urquhart transzformációja annak köszönhető, hogy noha alakja kezdettől fogva ambivalens elemeket tartalmaz, Wolf Solent narratív tudatában ezek az ambivalenciák első találkozásukkor felszámolódnak, hiszen „beleolvassa” Urquhartot „mitológiá”-jába, mégpedig létét és integritását fenyegető metafizikai ellenlábasaként. Wolf „egyértelmű” olvasatának főbb elemei a romantikus költészet – főként Byron műveihez és nem kevésbé személyéhez kötődő – fenséges és hősies lázadó démoni figuráit idézik (Bahtyin, *François Rabelais* 54). Mindez olyan külső jelekben testesül meg, mint Urquhart sántasága és túlzottan is fekete, épp ezért parókának látszó haja (I/63), mely utóbbi az alakoskodás démoniságát idézi³⁴⁶. Ezekhez társul arckifejezése, „amelyet Wolf enyhén szólva is *sátáninak* érzett” (I/64, kiemelés tőlem), s végül az ital hatására Wolf hallucinatorikus víziója, amikor Mr Urquhart „[g]únyos kacsintással előrehajolt, fejét a két gyertya közé dugta, hogy úgy tetszett, mintha két

³⁴⁴ John Urquhart neve egyébként önmagában is utalás Rabelaisra, olyasmi, amit Powys egyik aprócska intellektuális tréfájának lehet tekinteni: Thomas Urquhart volt Rabelais első angol fordítója (Bahtyin, *François Rabelais* 141), s Powys ismerte és nagyra becsülte ezt a fordítást (Powys, *The Pleasures of Literature* 570). Thomas Urquhart maga is irodalmár volt, bár igen különc figura, és híres könyvtárral rendelkezett (*Gargantua and Pantagruel*), s e sajátosságok ismét csak rokonítják őt a regényben szereplő John Urquharttal.

³⁴⁵ Ezen a helyen néhány bekezdés hiányzik a magyar szövegből, így e részeket – a műfordítás mindenféle igénye nélkül – saját fordításomban közlöm az angol forrás adatainak megadásával. Eredetiben: „a sort of Rabelaisian chronicle” (46) és „the sort of perspective on human occurrences that the bedposts in brothels must come to possess – and the counters of bar-rooms – and the butlers’ pantries in old houses – and the muddy ditches in long-frequented lovers’ lanes” (46).

³⁴⁶ Vö. C. C. Аверинцев, “Бесы” (Токарев I/170).

megszentelt szarva lenne” (I/65, kiemelés tőlem). Az utóbbi hasonlat nem csak a pokol fejedelmének szerepét ruházza Mr Urquhartra, hanem egyben a mitikus atyáét is (Zolnay 272-274). Ezen a ponton ölt konfliktusuk metafizikus jelleget és válik egyúttal a szimbolikus Apa és fiú harcává, hiszen Mr Urquhart „olyan lélek[...], amely az övével merőben ellentétes jellegű *metafizikai* vegy-anyagokból tevődik össze” (I/66, kiemelés tőlem). Ebben a konfliktusban a *Dorset történetéért* kapott pénz Wolf Solent a Sátánnak eladott lelkének ára, hiszen a könyv lelkének metaforikus megfelelője (II/129). A konfliktus tragikus végkifejlete – Wolf olvasatában – a mitikus hős (és „mitológia”-ja) – halála, integritása elvesztése, illetve az anyával való szimbolikus összeolvadása, ami ugyanaz: „Nincs többé határozott egyénisége, nincs többé erődként felsáncolt lény. Azzal, hogy Urquhartnak engedelmeskedett, többet ölt meg az önbecsülésnél. Soha nem tudott volna így átpártolni anyjához, ha megmaradt volna ’mitológiája’” (II/290). A mitikus olvasat tragikus zárását csak úgy tudja feloldani, azaz csak úgy tud pszichológiai szinten kitörni élete zsákutcájából, ha újraolvassa ellenfele alakját, és ezzel saját identitásának történetét is.

Az újraolvasás során olyan karneváli groteszk elemek kerülnek előtérbe Mr Urquhart alakjában, melyek leginkább komikus bohócfiguraként definiálják, s amelyek kezdettől jelen vannak a regényben, ám Wolf Solent csak egyértelműséget ismerő olvasatában kirostálódtak. Így például fent említett első találkozásuk során „azonnal feltűnt [hogy] Mr Urquhart feje és hasa egyaránt természetellenesen terjedelmes volt – legalábbis gyenge lábaihoz viszonyítva” (I/60), ami – néhány pohár bor elfogyasztása után – Wolfot ismét csak groteszk látomásra inspirálja: „lelki szemei előtt megjelent Mr John Urquhart képe anyaszült meztelen, kidülledt hassal, mint Punch vagy Napóleon” (I/64). Az altest eltűzött mérete tipikusan karneváli elem, s olyan testi funkciók előtérbe helyezésére utal, mint az evés-ivás és a szexualitás (Bahtyin, *François Rabelais* 36). Ehhez járul az angol vásárok Paprika Jancsi figurájához, Punch-hoz való hasonlítás. Amikor viszont Wolf elfogadja a kész könyvért járó csekket, már ezek a jellemzők kerülnek előtérbe és a józan Wolf számára is leginkább karneváli bohócként jelenik meg munkaadója. Teste – a groteszk alfél kidomborításával – metaforikusan darabokra hullik, illetve rongybábuként kitekeredik: Urquhart „vékony lábai a napóleoni potrohhal hegyesszöget alkottak, és ettől az elcsavartságtól mind a has, mind a lábak zavaróan külön egyéniségre tettek szert” (II/228). Ehhez társul az a tény, hogy Mr Urquhart választéka elcsúszik, s fényes fekete haja – de legalábbis egy része – parókaként lepleződik le (II/228). A helyzet abszurditását csak fokozza, hogy ez épp akkor történik, amikor Wolf „alkut köt az ördöggel”: a számára tragikus jelenet éppen úgy olvasható egy vén bohóc tréfájaként is, bár ez az olvasat nyilvánvalóan nem egyeztethető össze Wolf véresen komoly „mitológia”-jával. A jelenet mindenképpen megelőlegezi John Urquhart „pümkösi királyként” való lelepleződését

a regény végén, illetve Wolf – „mitológia” nélküli – föltámadását. Mindkettőben kulcsszerepet játszik egyrészt Mr Malakite halála, másrészt Lord Carfax megjelenése.

A – viszonylagosan – felszabadító erejű, karneváli nevetést megengedő komikus olvasat dominanciájához a regény világában elengedhetetlenül szükségesnek látszik a felejtés³⁴⁷ momentumának beiktatása, mely Mr Malakite halálához, és ezáltal William Solent utolsó szavainak „megfejtéséhez” kötődik. Mr Malakite, a halott apa másik hasonmásának neve az Apa szimbolikus Törvény szerepét, illetve a kérdés metafizikai vonatkozásait állítja előtérben: a név utalás Malakiás próféta az *Ószövetséget* záró könyvére. Mint ilyen, ez a könyv az *Ószövetség* szellemiségét teljes egészében tükrözve az emlékezés vallásaként definiálja Isten tiszteletét, mégpedig Isten nevének és Mózes törvényének észben tartásaként (Weinrich 52), szemben az *Újszövetség* krisztusi megbocsátást középpontba helyező megközelítésével. Ennek megfelelően zárszava is az új Illés, azaz Krisztus eljövételének ígérete mellett a törvényre emlékeztet, illetve átokkal fenyegeti azokat, akik azt elfelejtették³⁴⁸. Mr Malakite neve – hasonlóan Selená Gaultéhoz – betegesen félrebeszélőnek tűnik: a regényre jellemző mélységes iróniával a vérfertőző apát emeli a Törvény megtestesítőjévé, azaz alapvetően karneváli inverzió alapul és a William Solent által megtestesített apafigurában rejlő paradoxont ismétli. Ezen ironia folytatásaként Mr Malakite halálához fűződik a Wolf Solent számára tarthatatlannak bizonyuló, a törvény emlékeztetere épülő ószövetségi hitnek és az emlékezés–megbocsátás–felejtés krisztusi etikájának felülírása. E szimbolikus apafigura halálos ágyán mintegy kiegészíti és kontextusba helyezi, azaz olvashatóvá teszi Wolf Solent számára apja eddig értelmezhetetlen utolsó szavait. A jelenet nem csak William Solent halálának pillanatát ismétli, amelynél Wolf nem lehetett ott, hanem első látogatását is apja sírjánál: Mr Malakite szavai rárimmelnek az emlékezés hitvallására, Wolf ünnepélyes ígéretére, mely szerint „nem fog felejtani” (30)³⁴⁹. Mr Malakite halála pillanatában William Solentet látja maga előtt, s töredezett szavaiból az „Ő [William Solent]

³⁴⁷ Vö. Janina Nordius összefoglalóját a felejtés szerepéről Powys *In Defence of Sensuality* című filozófiai értekezésében, amelynek tükrében egyébként a szerző a Wolf Solent filozófiai aspektusait elemzi. Nordius rámutat, hogy a felejtés központi szerepet tölt be abban a „mágikus formulában” amely a szenzualizmus filozófiájának lényege Powys szerint. Az „enjoy-defy-forget”, azaz nagyjából „örülj-emelkedj felül-felejts” sor elemeként a mindennapi élet apró gondjaitól való függetlenedést jelöli meg annak feltételeként, hogy az én, akaraterője összpontosításával, átadhassa magát az élet legegyszerűbb élvezetének – például afeletti örömeinek, hogy egyáltalán él (Nordius, *I Myself Alone* 26-27). E filozófia alapvetően összecseng a karneváli életérzéssel és szemlélettel.

³⁴⁸ „Gondolatok szolgálom, Mózesnek a tanítására, a rendelkezésekre és a törvényekre, amelyet általa parancsoltam az egész Izraelnek a Hórebbe! Én pedig elküldöm hozzátok Illés prófétát, mielőtt eljön az Úrnak nagy és félelmetes napja. Az atyák szívét gyermekekhez téríti, a gyermekek szívét az atyákhoz; különben pusztulással sújtom a földet, amikor eljövök” (Mal 3,22-24). Az angol *Bibliában* ez a rész „A call to remembrance” címmel Mal 4,4-6-ként szerepel. Nem csak a cím hangsúlyozza az emlékezést, hanem a negyedik vers is kategorikus felszólítással kezdődik: „Remember”.

³⁴⁹ Az angol szövegben „I won't forget” (30) szerepel, azaz a felejtéshez nem kapcsolódik tárgy, tehát az emlékezés általános képességéről, nem valamilyen konkrét tárgyra való emlékezésről van szó. A magyar szövegben itt némi csúsztatással „Nem fogom elfelejtani” (1/43) szerepel.

majd felejt” (595) mondat áll össze, amely a felejtés imperatívuszaként a fejezet címébe is bekerül (569)³⁵⁰. Akárcsak a temetői jelenetben, az ige itt is tárgy nélkül szerepel, azaz a felejtés általános képességére utal. Ráadásul a „felejt” szó egyértelműen a „megbocsát” szó helyett hangzik el, mintegy zárójelbe téve a keresztényi gondolkodás alapját képező gyónás (azaz emlékezés és bűnbánat) és megbocsátás etikáját. A regény egyik utolsó fontos jelenetében és mintegy keretezve azt, Wolf Solent szempontjából a felejtés megoldása az emlékezés analitikus helyzete, azaz az apa történetének ismételéseken és visszatéréseken keresztül történő megfejtése és a trauma feldolgozása után jelenik meg (Brooks, *Reading* 140), azaz nem esik egybe az elfojtással. Nem más, mint a rögzített jelentés elfelejtése, amely egyrészt a jel és a Szimbolikus valódi természetét fedi fel, másrészt „felnyit, azt sugallva, hogy a regények, akár csak a pszichoanalízis, lényegükönél fogva véget nem érőek lehetnek” (Brooks, *Reading* 212). Konkrét értelemben a felejtés nyitja fel a Wolf „mitológiá”-jának halála által képzett zárlatot, mely zsákutcahoz vezetett, s teszi a folytatást – a történet és élete folytatását – lehetővé. Általánosságban véve pedig bármiféle végleges és egyértelmű olvasat státuszát aláássa, s ezzel azzá az eszközzé válik, amely az egymást kizáró antitezisek ellentétét feloldja és a karnevál nem kizáró ellentéteinek lehetőségét megteremti. A felejtés válik tehát az abject és a karneváli groteszk között húzódó finom határvonal átívelésének eszközévé: a kivetés, megvetés, és Wolf Solent önnön testétől való megundorodásának logikája helyett lehetővé teszi az irónia és a nevetés általi feloldást.

A felejtés mellett önnön identitásának komikus újraolvasása és ezen olvasat integrálása jelenti a másik kulcsmomentumot Wolf Solent továbblépéséhez, amely azonban lehetetlen a Mr Urquhart alakjával való „leszámolás” nélkül. Ez egy újabb ismétlés, az apja sírjánál tett látogatás „újrajátszása” során, azaz az Apa Nevének keresését jelentő út kezdő- és végpontjánál zajlik le, mégpedig Lord Carfax leleplezései segítségével. Mivel Lord Carfaxnak, mint azt siet Wolf tudtára hozni, annak idején viszonya volt Mrs Solenttel, a férfi hirtelen támadt apafiguraként és riválisként lép fel Wolf előtt. Ugyanakkor Wolf Solent ideális énjének is megtestesítője, hiszen birtokában van mindannak a hatalomnak – információnak³⁵¹, társadalmi és anyagi pozíciónak, valamint fellépésnek és vonzerőnek –

³⁵⁰ Különösen szerencsétlennnek tartom a magyar szövegben szereplő „Megbékít” (II/323) alakot, amely a megbocsátás szinonimájaként is értelmezhető, míg a felejtés hangsúlyozottan a lehetetlennel bizonyuló megbocsátás *helyett* szerepel. A Mr Malakite utolsó mondataként szereplő „Megbékít a semmivel” nem ekvivalens az angol szöveg ezen helyével, sőt, ellentmond neki: ott egyszerűen a „Forget!” felkiáltás szerepel, a korábbi töredezett „He [William Solent] will...for...for...” kiegészítéseként, amely természetesen a „forgive” (595), azaz „megbocsát” igét sugallja. Ebben a várokozásában kell Wolf Solentnek megdöbbenően csalódnia: Mr Malakite számára nincs megbocsátás, csak felejtés, s ezt a filozófiát tükrözi a fejezet címébe kiemelt „Forget” (569), amely az angol nyelv sajátosságainak megfelelően a segédige nélkül a felszólító mód alakjával esik egybe.

³⁵¹ Lord Carfax tudásának metafizikai jellegét hangsúlyozza „vén tengerészarca” (II/380), mely utalás Coleridge „The Rime of the Ancient Mariner” (80-105), Szabó Lőrinc fordításában „Rege a vén tengerésről”

amelyre Wolf csak vágyik: „A ’londoni lord’ felismerte Jason génuszát, felfedezte Gerda szépségét, olajat és bort csorgatott Mr Stalbridge sebeibe és új dicsőséget derített a teázóra” (II/375) s Wolf Solent „[f]urcsa módon úgy érezte, mintha Carfax lenne természeténél fogva annak a szerepnek rátermett színésze, amelyben ő megbukott” (II/379). Lord Carfax – kívülálló és autoritással rendelkező – nézőpontjából eltűnik a Wolf olvasatában Mr Urquhartot körülölelő mitikus aura, s az alakjához kapcsolódó rémregényszerű rejtélyek hirtelen igen egyszerű racionális magyarázatot nyernek. Lord Carfax számára ugyanis John Urquhart csak „bolond kuzin” (II/376), aki ráadásul „nehéz eset” (II/376) is lett, mert „rögeszméi” (II/376) vannak és a *Dorset történetében* „eszményíti” „különbségeit” (II/376). Redfern halálát szerinte maga Urquhart misztifikálja: a fiatalember az őt kezelő orvos tanúbizonysága szerint egyszerűen tüdőgyulladásban hunyt el. Lord Carfax tehát tünetként definiálja Urquhart pózait és a *Dorset történetét*, melyek a – számára is megnevezhetetlen, de általa a természet velejárójának tartott – homoszexualitással való megbékülés képtelenségét, azaz a vágy és a tudattalan cenzúrázott fejezetét, Mr Urquhart identitását fedik (f)el. Lord Carfax leleplező olvasatának utolsó érve az, hogy Urquhart a halálán van³⁵², azaz miután komikussá tette, mintegy metaforikusan megöli Wolf mitikus ellenfelét: a karneváli bohócnak, pünkösdi királyhoz illően, halnia kell a mulatság végén. Ezzel párhuzamosan hatalomváltás is lezajlik: miután – Wolf Solent helyett – leszámol Mr Urquhart már korántsem veszedelmes apafigurájával, Lord Carfax ölti magára az ellenfél szerepét. Erre utal Wolf szimbolikus gesztusa: végül ígérete ellenére mégsem vezeti el apja sírjához, hanem hazaküldi a lordot, s egymaga látogatja meg a sírt, azaz magányosan zárja az Apa Neve keresését. Lord Carfax alakja és leleplezései magát Wolfot is komikus színben tüntetik fel: „Milyen *humoros kudarc* egész itteni dorseti élete. Vereséget szenvedett Urquharttól... a squire kifizette, elintézte, megvesztegette, lekenyerezte! Elárulta a temetői koponyát. Hagyta kisiklani karjai közül szerelmesét” (II/375, kiemelés tőlem). Ez az újraolvasás teszi végül lehetővé, hogy – immár valóban végső – búcsút vegyen apjától és megbéküljön emlékével.

E búcsú központi eleme Wolf Solent tudatos azonosulása apjával, a számára immár valóban szimbolikus Apával, amely dorseti tapasztalatainak átfogó feldolgozását is jelenti: „mitológia”-ját felváltva a keresztényi emlékezés és megbocsátás dialektikáját felülíró felejtés és karneváli nevetés elválaszthatatlanul fonódnak benne össze. Az apafigura integrációját hasonmásain keresztül történő újraértelmezése – és ezzel párhuzamosan Wolf Solent önnön identitásának újradefiniálása – teszi lehetővé: Mr Malakite alakján keresztül az abjectio

(Wordsworth 221-247) című költeményére, s amely Wolf Solent számára a tudatlan, beavatásra váró fiatal esküvői vendég szerepét jelöli ki.

³⁵² A magyar fordításban szereplő „Különben is Urquhart dögvősen van. Jupiterre! Már egy évvel ezelőtt éreztem a halált a kézfogásában” (II/376) nem ekvivalens az angol szöveg ezen helyével “Urquhart himself’s going to die, Solent. By Jove! I felt death in his hand a year ago” (609).

attitűdjét a karneváli nevetést lehetővé tévő felejtés váltja fel, míg Mr Urquhart és a felszarvazott William Solent komikus alakjait már nem választja el éles határvonal Wolf Solent immár öniróniával szemlélt „humoros” személyiségétől, s ezzel lehetővé válik azonosulása a szimbolikus Apával. Egyrészt, apjával folytatott utolsó belső dialógusa során Wolf a keresztényi megbocsátás hatókörén kívül eső abject – mint például a legalapvetőbb törvényszegést, az incesztust és az általa okozott végtelen szenvedést megtestesítő Mr Malakite – kapcsán immár metafizikai síkra tereli a problémát, s azzal az Istennel hadakozik, aki ilyen és ehhez hasonló szörnyűségeket megenged. Ez derül ki Wolf a könyvtár halálakor mondott szavainak interpretációjaként felfogható, és ismét csak Ivan Karamazov³⁵³ szavait ismétlő gondolataiból: „De megbocsátani *a magunk nevében* ez egy dolog – gondolta. – Megbocsátani másoknak... ártatlanoknak... állatoknak a nevében... ez megint más! Barge *ártatlan*... így hát *neki* szabad megbocsátani. Én nem vagyok ártatlan. Én többet tudok, mint Barge. Én túl sokat tudok” (II/387, kiemelés az angol szövegben, 617). Megoldásként a megbocsátás fogalmát metafizikai szinten is nyilvánvalóan *felváltja* és nem követi a felejtés fogalma, amint Wolf „[e]lképzelte, hogy Jézus Krisztussal találkozott, aki a Waterloo-lépcsők emberének alakját viselte” (II/387), s Mr Malakite utolsó szavait visszhangozza képzeletében: „Nem kell szenvednie. Elengedem. *Felejtset*” (617, kiemelés az angol szövegben)³⁵⁴. Másrészt apja karneváli gesztusával azonosulva lázad fel a metafizikai Atya ellen:

„Ha *van* valamilyen szörnyeteg tudat az élet mögött – elmélkedett indulatosan –, akkor az a felelős *mindeme* borzalomért! Gyere, öreg Jókracjár; hadd ünnepelje meg apa és fia ezt a találkozást egy kis privát átokkal az Isten címére. Legyen a féreg a szádban a te Feléje öltött nyelved! Legyen a Waterloo-lépcsők emberének tekintete az Ő örök békéje! (II/386, kiemelés az angol szövegben 616)

Apa és fiú azonosulását egy már korábbi karneváli metafora továbbvitele fejezi ki: Wolf, aki féreg apja koponyájában (I/430), a síron túlról az Istenre öltött nyelvvé változik, azaz maga a beszéd, történetének elmondása válik a lázadás karneváli formákat öltő gesztusává. Mielőtt

³⁵³ És végül is – nem akarom, hogy az anya összeölelkezzék azzal a hóhérrel, aki a kutyáival szétmarcangoltatta a fiát. Ne merészeljen megbocsátani neki! Ha akar, ám bocsásson meg a maga nevében, ám bocsássa meg a hóhérnak a saját mérhetetlen anyai szenvedését; de szétmarcangolt gyermekének szenvedését nincsen joga megbocsátani, és nem merje megbocsátani a hóhérnak, még hogyha a gyermek maga meg is bocsátaná neki! Ha pedig ez így van, ha önekik nem szabad megbocsátaniuk, akkor hol a harmónia?! Hát van a kerek világon olyan lény, aki tudna, akinek volna joga megbocsátani? (Dosztojevszkij, *A Karamazov testvérek* I/322)

³⁵⁴ A magyar fordításban szereplő „Megbékélhet mindennel” (II/387) a korábbi félrefordítás sajnálatos továbbviteleként jelentkezik. Az angol szöveg is Mr Malakite utolsó szavait ismétli, de a megbékéléshez nem sok köze van: „*You are allowed to forget*” (617).

azonban a karneváli ambivalenciát felszámolva az átokkal egy másfajta végletes és végleges zárást hozna létre, olyan credót fogalmaz meg, amely a nem kizáró ellentét mintapéldája: „Isten olyan valaki kell hogy legyen, akit örökké váltakozva minden élőlény áldani és átkozni kénytelen” (389). Végül, ismét csak apja emlékével azonosulva [„Hej, öreg Jókrajcár, hát a végén mégis veled tartok?” (II/404)³⁵⁵] mélységesen életigenlő személyes filozófiát fogalmaz meg: „Ha nem tudok örülni az életnek – gondolta –, tökéletesen beleolvadva gyermekként legegyszerűbb elemeibe, akkor inkább sose születtem volna!” (II/405) A nevetés és a felejtés fogalmán keresztül tehát részben felszámolódik, részben elfogadhatóvá válik a regényben az Apa Nevéhez kötődő paradoxon. Ez teszi lehetővé a karneváli szemlélet elfogadását – a szimbolikus Apával való azonosulást – Wolf Solent számára: elfogadja saját testét, vágyait, tudattalanját és újradefiniálja identitását. Ez az új, önmagát némi egészséges iróniával szemlélő és integritását nyitottabb módon szemlélő Wolf Solent azonban a regény végén leginkább ígéretként szerepel, s óriási különbség van William Solent síron túli, vérbő karneváli nevetése és Wolf Solent magányos, romantikus redukált nevetése között.

A *Wolf Solent*-ben az eddig oly sokszor emlegetett (újra)olvasás problémaköre explicit módon tematizálódik a *Dorset történetének* megírása kapcsán. A krónika, mely tényszerűen Wolf egyetlen saját narratívája, modellként szolgál a szöveg létrehozásának módjára a regény narratív tudatában, azaz végső soron a *Wolf Solent* narratívájának és Wolf Solent identitásának létrejöttére. E folyamat meghatározó momentuma az intertextuális jelleg, azaz az írás elválaszthatatlan összefonódása az olvasással és interpretációval. A *Dorset történetének* megírása, mely hangsúlyozottan a táj identitásának megteremtéseként jelenik meg, nem más ugyanis, mint a tájképre – a szülőföld testére – szó szerint ráírt jelek olvasása, mégpedig egy olyan írási folyamat során, mely alapvetően a hiányzó metonimikus kapcsolatok megfejtéséből áll e metaforaként kezelt jelek között. Az olvasási folyamat során azonban a jelölőláncolat végtelenként – illetve csak a vágy hipotetikus végpontjában végződő sorként – lepleződik le: erre utal a jel archetípusaként feltűnő Cerne óriás alakja. A *Dorset története* a – megnevezhetetlen – vágy narratívájává válik, amely bonyolult azonosulási folyamatokon keresztül egyszerre individuális (William Solent, Mr Urquhart és Wolf Solent története) és univerzális, azaz a tudattalan, mint olyan a nyelven belüli meghatározhatóságának határait jelöli ki. Az olvasási és írási folyamat ezen modellje a regény egésze szempontjából is érvényesnek bizonyul: erre utal a *Wolf Solent* alapvetően intertextuális jellege, illetve Wolf identitásának alternatív, nyitott olvasatának lehetősége. Ez

³⁵⁵ Az angol „Ha, Old Truepenny, am I with you at last?” (631) idiomatikus jelentése éppoly releváns, mint a fordításban szereplő szó szerinti: „Megértettelek hát végre, öreg Jókrajcár?” Ez a jelentés szorosan kapcsolódik Wolf Solent apja történetének megértésére, felfogására, elolvasására való törekvéséhez.

az olvasat részben a *Dorset történetének* és Wolf „mitológiá”-jának metaforikus kapcsolatára támaszkodik, részben a főszereplő nevében rejlő folyó metaforájára. A *Dorset történetében* rejlő identitás-narratíva alapvetően dekonsturálja Wolf „mitológiá”-jának zárt olvasatát, miközben karneváli olvasatként a mitikus paradigmán belüli elmozdulást sugall az egyszerre felnyitó és lezáró miticitás irányába. Ugyanakkor a könyv írásának bemutatása közvetetten magának a regénynek a megírását demonstrálja, azaz a posztmodernben eluralkodó metafikció technikájával rokonítható – ugyanúgy, ahogy a jel természetét érintő implikációi is sokkal inkább a posztmodern, mint a modern szemléletéhez közelítenek.

A *Dorset történetének* narratívája több okból is a szövegek létrehozásának modelljéül szolgálhat a narratív tudatban. Egyrészt, a krónika kompiláció, tehát alapvetően hasonlít azokra a szövegekre, amelyeket Wolf Solent – a regény terén és idején kívül – eddig is írt, s egyben az egyetlen fajta szöveg, amit írni képes: mint azt maga is elmondja, „[c]sak nyomorúságos könyvkivonatokat” (I/51) készített, noha történelemtanárként kutathatott volna is. A kompiláció tényéből adódik a második fontos hasonlóság: a megírt mű éppen úgy alapvetően intertextuális jellegű, mint ahogy Wolf Solent az egész regény allúziókban zavarbaejtően gazdag szövegében is szépirodalmi műveken keresztül definiálja önmagát. Azáltal, hogy a *Dorset történetének* megírása a kompiláció jellegéből következően az írást az olvasással egybemosódó jelenséggé mutatja be, a szövegek írását és olvasását az interpretáció fogalmában olvasztja egybe – mint ahogy a regény teljes szövege is Wolf Solent öninterpretációs kísérleteinek gyűjteménye. Végso soron pedig a *Dorset története* szöveg a szövegben, olyan narratíva, amely a dolog természetéből adódóan fiktív szerzője, azaz Wolf Solent identitását definiálja, azaz a regény szövegét létrehozó narratív tudat egy olvasatául szolgál. Egyúttal a botrányos krónika megírása az egyik legfontosabb olyan transzgresszív elem a főszereplő életében, amely az eddig passzív, „mitológiá”-ja álmvilágában élő Wolf Solent történetét egyáltalán elmondhatóvá, azaz identitását megfogalmazhatóvá teszi.

A *Dorset történetének* megírása tehát ugyanakkor olvasás is: szó szerint régi, elfeledett botránykrónikák olvasását teszi szükségessé Wolf számára, metaforikusan pedig Dorset identitásának a tájképben rejlő palimpszesztjét kell elolvasnia és könyvvé formálnia. Identitás, könyv és palimpszeszt – Lacan szövegében a tudattalan historizálásával létrejövő beszélő szubjektummal kapcsolatban szereplő (*The Language of the Self* 20-24) – metaforáját Mr Urquhart szavai alapozzák meg: „A mi történelmünk egészen új műfajt képvisel [...]. Céлом az, hogy el tudjam szigetelni a földfelszínnek azt a sajátos darabját, amelyet Dorsetnek neveznek; hátha lehetséges még kibetűzni rajta egymásután következő, egymás fölé írt

rétegekből az emberi benyomások palimpsestumát” (I/62) ³⁵⁶. A krónika megírásának célja tehát nem más, mint Dorset „elszigetelése”, azaz elkülönítése, megkülönböztethetővé tétele Anglia többi részéhez képest, más szóval identitásának meghatározása, éppúgy, mintha egy ember személyiségéről lenne szó. Mivel azonban olyan történetekről van szó, amelyek botrányosságuk miatt kimaradnak a hivatalos történelemkönyvekből, Dorset identitásának narratívája a karnevál nem hivatalos diskurzusának felel meg, illetve – az emberi identitás párhuzamának továbbvitelekként – a tudattalan olvasásának és történetté formálásának. A karnevál anyagi-testi központúságához hasonlóan ez a történet a táj *testén* olvasható írás, illetve a neurotikus tünethez hasonlóan a test által hordozott értelmetlenné tünő, épp ezért értelmezést provokáló jel. A könyv megírása olyan bonyolult interpretációs folyamattá válik, amely leginkább a pszichoanalízis szituációjára emlékeztet, mint erre a palimpszeszt metaforájának implikációi is utalnak. Részben elmosódott, hiányos, egymást fedő, töredékes szövegrészek olvasásáról van szó, amelyek hangsúlyozottan szubjektívek, hiszen „emberi benyomások” és nem tudományos tények. Tökéletes vagy teljes olvasatnak még csak a lehetősége sem merül fel – az angol szöveg „as if”-fel kezdődő feltételes tagmondata alapjelentésben a feltétel *nem* teljesülését hordozza. A *Dorset történetében* megtestesülő identitás narratívája kezdettől fogva a pszichoanalízissel állítható párhuzamba, mely „lényegében véget nem érő lehet” (Brooks, *Reading* 212).

A kompilációs folyamat során Wolf Solent és Mr Urquhart „munkamegosztásának” következtében Wolf olvasása és írása a metaforák közötti hiányzó metonimikus kapcsolatok „visszaírásának” feleltethető meg. A kompiláció egyik fontos mozzanata a releváns anyag hasonlóságon alapuló kiválogatása, s ezért a nyelv metaforikus pólusával hozható kapcsolatba, amely az egyik „olyan aspektus, [amelyen keresztül] az egyén megjeleníti személyes stílusát” (Jakobson 1114). A *Dorset történetének* esetében a hasonlóság kritériumát, tehát a szelekció alapelvét John Urquhart határozza meg a „rabelaisi” nézőpont megadásával, sőt, a válogatást – vagy legalábbis egy részét – is maga végzi el, s az eredményt jegyzetek formájában továbbítja Wolfnak. Mivel a „munkaadója által összegyűjtött nyomorúságos pletykák szétszórt töredékeit a hozzájuk fűzött kaján kommentárokkal” (II/5) folyamatos történetté kell kovácsolnia, Wolfnak gyakorlatilag a hiányzó logikai kapcsolatokat, azaz a szintaxist, a nyelv metonimikus pólusának elemeit kell pótolnia az idegen szöveg számára rejtélyként, megfejtendő kódként jelentkező megadott metaforikus

³⁵⁶ Az angol szöveg e helyen: „Our History will be an entirely new genre, [...] What I want to do is to isolate the particular portion of the earth’s surface called “Dorset”; as if it were possible to decipher there a palimpsest of successive strata, one inscribed below another, of human impression” (45). Tehát az utolsó tagmondat megfelelője: „*mintha lehetséges volna* kibetűzni rajta az egymásután következő, egymás fölé írt rétegekből az emberi benyomások palimpsestumát”.

elemei között. A regényben ennek egyetlen igen szemléletes példája szerepel, amelyben Wolfnak a következő jegyzeteket kell feldolgoznia:

Cerne óriás – az igazi szüzesség Dorsetben ismeretlen – „hideg lányok”: ellentmondás
– Sir Walter undora – műveltsége – platonikus ízlése – hogy értette őt félre egy ledér
pap (II/6)

A szöveg döntően nominális stílusa éppen a történetet alkotó cselekményeket, a szereplők közötti viszonyokat hagyja homályban: nem csupán az nem világos, hogy mi is történt, hanem az sem, hogy mit állít a jegyzetek szerzője, azaz milyen retorikai céllal kívánja megformálni a történetet. A narratíva metaforikus váza tehát egyúttal Urquhart tudatos és/vagy tudattalan szándékainak metaforájává is válik, mint azt Wolf olvasata is bizonyítja éppen e részlet kapcsán: „Ez nem bőbeszédű történet. Ez álokoskodás” (330)³⁵⁷. Wolf Solent számára az írás folyamata tehát több szinten is a történetmondás Peter Brooks által alapvetőnek tartott mechanizmusát demonstrálja: „a megmagyarázhatatlan és lehetetlen helyzetet narratívává rendezi azáltal, hogy a látszólag jelentés nélküli metaforát metonímiaként fejti fel, s így elfogadjuk annak szükségszerűségét, amit logikusan nem lehet megérteni” (*Reading* 10-24).

A *Dorset története* kapcsán megfejtendő metaforák között központi helyet foglal el a Cerne óriás, amely archetipikus jelként az olvasási folyamat során a jelölőláncolatnak csak hipotetikusán véget vető megnevezhetetlen elemet, a vágy metonímiáját fedi fel. A Cerne óriáshoz kötődő legendák tulajdonképpen az egyetlen konkrét információt képezik a *Dorset történetének* tartalmával kapcsolatban. A fenti jegyzet mellett, ahol a Cerne óriás mintegy Sir Walter – természetesen kimondhatatlan, bár valószínűsíthető – homoszexualitásának mitikus ősokaként szerepel, még egy utalás található rá a regény szövegében:

A vén gézengúz [Mr Urquhart] a trágár dorseti legendák teljesen új rétegét fedezte fel. Most éppen azon buzgólkodott, hogy bizonyos helybeli kilengéseket igen messze időkbe visszanyúló szabados szokások alapján magyarázzon meg. Tulajdonképpen mindenhol anyagot gyűjtött jelenleg a híres Cerne óriásról, akinek phallikus

³⁵⁷ Az angol szövegben szereplő „special pleading” kifejezésnek a magyar szövegben szereplő „speciális vádemelés” (I/6) a szövegkörnyezetben értelmezhetetlen fordítása. Ennek épp az ellenkezőjéről van szó, arról, hogy Urquhart „hazabeszél, hamisan érvel” a valószínűleg homoszexuális Sir Walter védelmében, hiszen maga is hasonló hajlamokkal bír.

szemérmertlensége semmiképpen nem fért el ártatlan keretek között, ahogy mészkőbe vésve ábrázolták. (I/387)³⁵⁸

Ezen a ponton a *Dorset története* – és a *Wolf Solent* – hangsúlyozottan túllép a fikció határain: a Cerne óriás egy létező műemlék, még ha Anglia egyik legobszcénabb szent helye is: Dorsetben, Cerne Abbas falucskától nem messze egy 55 m magas mészkőábrázolás, amely a hegyoldalba van vésve. Bár eredete mitikus homályba vész, általában a május elsejei termékenységi rítusokhoz szokták kötni, illetve a rajzot egy pogány termékenységiten ábrázolásának tartják (Harlow, Gray)³⁵⁹. E pogány rítusokat éppen azért tiltották be 1635-ben a hatóságok, mert a hozzájuk kapcsolódó szexuális szabadosságot erkölcstelennek ítélték (Gray). A rajz zavarbaejtő és szembeszökő férfiasságánál már csak az különlegesebb, hogy ugyanakkor hangsúlyozottan nőies mellbimbókkal is rendelkezik. A nemek közötti határokat átlépő, a testet és a szexualitást ünneplő obszcén rajz tehát a palimpszeszt fenti metaforáját realizáló, szó szerint Dorset testébe vésett jel: olyan jel, amelyet Mr Urquhart – s ennek következtében Wolf Solent is – próbál elolvasni, noha folyton a kimondhatatlan határaiba ütköznek. Urquhart retorikájában az elfojtás alá eső dorseti transzgresszív szexualitás – és elsősorban saját transzgresszív szexualitása – apológiájának végpontjává, azaz a szándéka metaforáiból álló lánc utolsó elemévé válik, amely mögött már csak a vágy metonímiája rejtőzik. A Cerne óriás jelen keresztül a *Dorset történetének* szálai egyszerre nyúlnak a prehistorikus és mitikus múltba és az emberiség tudattalan vágyainak birodalmába.

A *Dorset története* az olvasási és írási folyamaton keresztül nem csak a táj identitását határozza meg, hanem a tudatalatti vágyainak feltárásával három egymással hasonmás-viszonyban álló szereplő, William Solent, Urquhart és Wolf Solent identitásának narratívája is. A krónika William Solent története, hiszen Dorset és Wolf apja között a regény elejétől fogva metonimikus kapcsolat áll fenn, amit Selena Gault szavai többszörösen is hangsúlyoznak: „ez az ő földje, az ő zuga a világban, az ő birtoka” (I/179). Dorset történetének olvasása és megírása ezért az apára való emlékezéssel és Wolf Solent identitásának eredettörténetén keresztül történő meghatározásával válik ekvivalenssé. E történetek kiválasztása és elmondásuk retorikája ugyanakkor Urquhart tudattalan vágyaihoz és

³⁵⁸. The old rogue had discovered a completely new stratum of obscene Dorset legends. He had got on the track now of accounting for certain local cases of misbehaviour, on the grounds of libidinous customs reverting to very remote times. He was, in fact at this moment gathering all the material he could find about the famous Cerne Giant, whose phallic shamelessness seemed by no means confined to its harmless representation upon a chalk hill. (292)

Az utolsó tagmondat helyesen: “akinek fallikus szemérmertlensége látszólag egyáltalán nem korlátozódott egy ártatlan rajzra a mészkődombon”.

³⁵⁹ Létezik olyan vélemény is, mely szerint a rajz az Orion csillagkép, illetve Herkules ábrázolása (kbyon).

identitásához kapcsolja a krónikát. A *Dorset története* Urquhart homoszexualitásának alig-alig elkendőzött vallomásává és apológiája, s a megírási-olvasási folyamatban Wolf és Urquhart kommunikációja gyóntató és gyónó, analitikus és analizált személy kapcsolatának jellemzőit ölti magára. A vallomás és dialektikájának megfelelően a könyv egyszerre fedl el és fel Urquhart tudattalanjának cenzúrázott fejezetét, szégyenének feltárására és elrejtésére irányuló egyidejű vágyát (de Man 373-404). Wolf e történet olvasójaként kénytelen azonosulni Urquharttal ahhoz, hogy a megbízásának megfelelően egységes narratívává rendezze a töredékeket. Urquhart retorikájának ugyanis a *Dorset történetének* stílusában kell tükröződnie, s éppen ez az egyetlen elem, amelyet Wolf sajátjának érez, s amelyen keresztül a könyv lelkének metaforájává válik: „Ez a stílus volt az, amivel ő a könyvhöz hozzájárult; és noha külső nyomás hívta létre, és bizonyos értelemben *tour de force* volt, lényegében mégis Wolf lelke fejeződött ki benne – az egyetlen tisztán esztétikai kifejezés, amelyet a Végzet Wolf mélyebb természetének egyáltalán megengedett” (II/5-6). A könyv megírása kapcsán tehát Wolf többszörösen is saját tudattalanjának és identitásának olvasójává – és notórius félreolvasójává – válik egy olyan történeten keresztül, amely szöges ellentétben áll identitásának önmaga számára elfogadható hősi narratívájával, azaz „mitológiá”-jával. Ennek megfelelően Wolf hozzáállását ambivalencia, az azonosulás és az abjectio gesztusa jellemzik, amely stílusában is felszínre tör:

...kialakított egy stílust, amely a hetek előrehaladtával *mind kevesebb erőfeszítést kívánt* tőle. Igazi lendületét egy fortélyos felfedezésnek köszönhetette: annak, hogy szabad folyást engedhetett *saját titkos bosszúvágyának* a világmindenség mögött álló Hatalom ellen, miközben a gazdája által kiásott eltévelyedéseket kommentálta. Minél inkább fokozódott *undora* feladata iránt, annál *szaturnuszibbá* vált stílusa, és annál keményebben dolgozott! Mikor néhány mondatát hidegvérrel felülvizsgálta, meglepte, mennyi *swifti rosszmájúság* van bennük. *Elcsodálkozott* egynémely embergyűlölő kifakadáson. Ilyenkor *szokásos optimizmusa* elpárolgott, és *vad megvetés* került felszínre, férfiak és nők iránt egyaránt, mint komor, baljós, kiszáradt tófenék! (II/191-192, kiemelés tőlem)

A stílus és a munkafolyamat leírásában két pólus különül el. Egyrészt a könyv sajátként való kezelése, amely megkönnyíti a munkát, némi játékos optimizmus – Wolf a regény elején leszögezi, hogy „játszania kell” a krónikával, mint ahogy Urquhart „is játszik vele” (I/84) – és a jól haladó munka élvezete. Másrészt undor, megvetés és a Swift szatírájában – és szarkazmusában – megnyilvánuló embergyűlölet, amin a szemmel láthatólag önmagával

meghasonlott és saját szövegét magától idegennek tekintő Wolf maga is elcsodálkozik. A *Dorset története* Wolf identitásának narratívájaként „mitológiá”-jának lezárt olvasata és azt dekonstruáló figuratív aspektusának ambivalenciáját ismétli, miközben a regény szövegét meghatározó narratív tudat önmagával meghasonlottságának legékesebb bizonyítékává és nyílt tematizálásává válik. Végző soron azonban a „mitológiá”-val ellentétben mégis elmondható – sőt, befejezhető – történetet alkot, ami arra utal, hogy általa Wolf Solent egyrészt beszélő szubjektumként jöhet létre, másrészt, hogy élettörténetének és identitásának egy viszonylag lezárt – a halál felől olvasható – változata születik meg a krónikán keresztül. A *Dorset története* Wolf Solent a regény végére ideiglenes nyugvópontra jutó identitásválságának krónikája, hiszen a karneváli szemléletet, a vágy diskurzusát megtestesítő Apával – és árnyékával – való azonosulási vágy és a tőle való markáns elhatárolódás konfliktusában önmagával meghasonló, metaforikusan széteső és a befejezett történet által mégis viszonylagos teljességre szert tevő én szövegben megtestesült tükörképe.

Az identitásválság lezárulása Wolf Solent alakjának retrospektív újradefiniálását teszi lehetségessé és szükségessé, mégpedig az apa alakjával való azonosulás során elfogadott karneváli szemlélet értelmében nem a fent vázolt ellentétek felszámolásával, hanem az antitézis nem kizáró ellentétte alakításával. Wolf Solent alakjához legalább két olyan figuratív elem kapcsolódik a regény kezdetétől fogva, amelyek – részben éppen a *Dorset történetének* tükrében – identitása narratívájának hangsúlyozottan pozitív értelemben nyitott, ellentéteket is magában foglaló olvasatát teszi lehetővé. Az egyik a Wolf „mitológiá”-jának narratívájában Wolfnak megfelelő „történelemelőtti óriás” (I/24), aki a *Dorset történetében* a Cerne óriás alakjában mintegy lelép Wolf fantáziájának színpadáról, és valós szereplővé válik. A krónikában a vágy metonímiáját elfedő metafora ezen azonosság folytán – a „mitológiá”-t dekonstruáló újabb elemként – Wolf identitásának egyik metaforájává válik: a kultúrhérosz mítoszt szétbomlasztja a termékenységiten a testet és a vágyat középpontba állító mítosza, mely Wolf identitása narratívájának befejezését a végtelenben rögzíti. Ugyanakkor feloldja Wolf egyik szimbolikus gesztusának ambivalenciáját: botja, mellyel rést üt a sövényeken, az óriás bunkójának feleltethető meg³⁶⁰. A szexuális aktus szimbolikájával terhes gesztus a főszereplő identitásában domináns szerepet betöltő anyatermészettel való egyesülését és attól való elválását is magában hordozza, s ugyanakkor a hézagok olvasásának is metaforikus megfelelője, azaz a Szimbolikusban, az Apa és a Nyelv birodalmában megfogalmazható identitás figuratív megfelelője is. Ugyanez az összeolvadás és hangsúlyozott többértelműség rejlik a Cerne óriásnak az anyaföld testére írt jelében is, mely az anyatermészet a

³⁶⁰ Jeremy Robinson Powys önéletrajzának tanúbizonyságára utalva rámutat, hogy a Cerne óriás bunkója és a Powys regényeiben visszatérő sétatálca fallikus szimbóluma között valójában genetikai kapcsolat áll fenn (18).

Szimbolikusan kívül eső világának és a szülőföld (fatherland) a Szimbolikusban megfogalmazott kultúrájának felbonthatatlan szimbiózisát testesíti meg. A gesztus egyébként hangsúlyozottan túléli a „mitológia” halálát, s mintegy Wolf újradefiniált identitásának folytonosságát jelzi korábbi önmagával a regény egyik utolsó hangsúlyos momentumaként: „Felvette botját, szilárdan és biztosan fogva most már a markolatát [...]. Aztán megfordult, átmászott a nyíláson és keresztülsietett az úton” (II/408). Hasonló nyitást és feloldást eredményez a regény szövegében Wolf számára az ideális identitás metaforájaként definiált folyó:

...mennyire különbözik egy folyó személyisége a tengerétől. [...] a folyó vize minden elkövetkező pillanatban teljesen más test. [...] Wolf igyekezett felidézni a Lunt egész folyását, hogy összefüggő személyiséget formáljon belőle. Ha *együtt gondol minden csepp vizére*, forrástól torkolatig, létrejön az egység; mert a közt a víz közt, amelybe itt bemárthatja kezét és a kis, közép-dorseti dombok közt eredő csermely vize közt a térben nincsen megszakadás. Az egyik folyamatosan áramlik át a másikba. Olyan teljesen egységesek, mint a kígyó teste a farkával! (I/144-145)

Wolf Solent identitásának közvetlenül és áttételesen is az egyik lehetséges metaforája a folyó: egyrészt az itt megfogalmazódó identitás-folyó-kígyó metaforikus sor kapcsolódik „mitológiá”-jához, melyben Wolf – többek között – „csuklyáskígyó”-ként (I/24) szerepel. Másrészt Wolf nevében hordozza a folyó metaforáját: a Solent a Wight-sziget és a szárazföld között húzódó csatornának a neve, amelyet azonban általában folyóként emlegetnek. A folyó az identitás fent definiált metaforájaként nyitott olvasatot, folytonosságot, a folyamatos változás ellenére fennálló változatlanságot sugall, s nem zárja ki, sokkal inkább feltételezi és magában foglalja Wolf identitásainak egyéb olvasatait, mint ahogy ezt a kígyó példája is illusztrálja. Emellett a tengerbe ömlő folyóhoz a végtelenség képze is társul, akárcsak a jel természete által feltételezett olvasási folyamathoz, illetve a tudattalan felfedésére irányuló pszichoanalízishez. Wolf Solent identitásának ezen metaforákra alapuló újraolvasása nem csak hogy a jelölők elkerülhetetlenül végtelen játékának kényszerű elfogadására inspirál, hanem Wolf „mitológiá”-jánál sokkal ironikusabb és játékosabb megközelítést sugall az egész regény szövegéhez, emlékeztetve az olvasót, hogy maga is ezen élvezetes játék résztvevője lehet.

Összegezve, a *Dorset történetének* megírása a narratív tudatban létrejövő szövegek, s így a *Wolf Solent* megfogalmazásának is modelljéül szolgál. A kompiláció folyamatában írás és olvasás összefonódásakor először is Wolf Solent alapvető olvasási stratégiája, a hézagok

(félre)olvasása kerül előtérbe. Másodszor, a jel alapvető természete éppen e hézag eltakarásában körvonalazódik, ami magát az olvasást csak hipotetikusán befejezhető folyamatként definiálja. Wolf identitásának bármilyen metaforája vagy narratívája is csak ilyen jel lehet, s ezért a krónika megírása aláássa a Wolf identitásának lezárt narratívában történő megírására tett kísérleteket, prominens módon a „mitológiá”-jában testet öltő hősmítoszt. Harmadszor, a kompiláció természetéből adódóan az identitás narratívája csak korábban is létező jelek (újra)interpretációjaként jöhet létre, minden írás ugyanakkor olvasás is, s identitás nem létezik Nyelv, a Szimbolikus jelei nélkül. Ebben az értelemben a *Dorset történetének* megírási folyamata mintegy értelmezi a *Wolf Solent* allúziókra épülő szövegét, illetve magyarázza azt a tényt, hogy Wolf Solent miért intertextusokon – előre megírt, befejezett narratívákon – keresztül próbálja definiálni önmagát, s narcizmusa miatt eredményezi azt, hogy mindent jelként olvas. A *Dorset története* ezen intertextusok egyike csupán, bár kitüntetett helyet foglal el a regényben, akárcsak Wolf „mitológiá”-ja: egy azon tükrök közül, amelyek végtelenítik a regény szubjektív terét és az olvasás folyamatát, újra meg újra ha nem is ugyanazokat, de legalábbis nagyon hasonló köröket futtatva az olvasóval – vagy éppen az elemzővel³⁶¹. Wolf Solent egyébként ugyanezt teszi, hiszen a regény befejezése – epifániák, aranykor és „transzcendentális magány” ide vagy oda – a háza kapujánál ábrázolja, egy félbehagyott gesztus és a világ leghétköznapibb gondolata közepette, mely arra utal, hogy az élet egyszerűen megy tovább: „Hát majd iszom egy csésze teát” (II/408).

³⁶¹ Nem véletlenül hangsúlyozza Robinson Powys – enciklopédikus igényeiből fakadó – azon „hajlamát, hogy túl sokat írjon” (Robinson, *Sensualism* 41).

Összegzés

A *Wolf Solent* az olvasó és az olvasás regénye. Az olvasás sokrétű és sokoldalúan ábrázolt folyamata azonban mindvégig a mítosz keretein belül marad. A *Wolf Solent* identitását meghatározó „mitológia” nem más, mint az olvasás metaforája. S bár a szó hagyományos értelmében vett mítoszhoz viszonylag laza szálak kötik, mégis, olvasás és mítosz, azaz interpretáció és mítosz elválaszthatatlan kapcsolatáról tesz tanúbizonyságot. Egyrészt olyan interpretatív keretként szolgál *Wolf Solent* számára, amellyel élete eseményeit a hős mitikus narratívájában látszólag értelmes, lezárt egésszé rendezheti. Másrészt e metaforikus kapcsolat létrejöttének körülményei *Wolf Solent* „mitológiá”-ját – és az olvasást – az eltűnt gyermekkor tökéletes pillanatainak emlékeztetőjévé, azaz *Wolf* „földi paradicsomának”, személyes „aranykorának” metaforájává is teszik. Ebben az értelemben a narratíva által meghatározott keresés mítoszának kiindulópontja és a regényt záró szaturnuszi aranykor epifanikus látomása egybeesik, azaz utóbbi *Wolf Solent* „mitológiá”-jának szerves folytatása és a regényben lezajló identitásválsága ellenére a folytonosság egyik legfontosabb jele. Végül pedig, e „mitológia” figuratív aspektusa, bár alapvetően ássa alá a hős mítoszt, mindazt egy másik mitikus narratíván, Narcissus önreflexióról, identitásról, és végső soron a jelek univerzumában való tájékozódásról szóló mítoszában keresztül teszi. A „mitológia” dekonstrukciójában központi szerepet játszó karneváli olvasatok természetüknél fogva szintén alapjában mitikus olvasási módot jelentenek, sőt, maga a karnevál elválaszthatatlan a „mitológia” által megtestesített személyes „aranykor-mítosztól”: a karneváli kifordítás egyben tételezi is a szaturnuszi aranykort, ám *Wolf* „mitológiá”-jával ellentétben a karnevál paradigmájában létrehozott mitikus olvasatokat a nyitottság, illetve csak hipotetikus lezártág, azaz a miticitás jellemzi. Éppen ezért szerepelhetnek a karneváli olvasatok nem csak *Wolf Solent* identitásválságának előidézőjeként, hanem annak megoldásaként is a regényben.

Mítosz és öndefiníció

Az *Ördögök*ben Sztavrogin az aranykor (paradicsomi állapot) és a bűnbeesés utáni pokol antitézisének keresztül definiálja – írja meg – önmagát. Szereplőként öntudatlanul, ámde egyetlen lehetséges alternatívaként interpretálja önmagát a mítoszon keresztül, melyet ugyanakkor iróniával és a komikus olvasat lehetőségének állandó fenntartásával kezel. A hagyományos értelemben vett allegorikus olvasat igényével fordul a mítoszhoz, ám ez a regény világában lehetetlennek bizonyul. Az ideált megtestesítő aranykor-mítosz – majd később a szoláris hős mítoszának változatai – a karnevál kontextusába kerülve parodizálódnak, ám Sztavrogin saját narratívájában, az őt olvasó mitikus narratívákban és a krónikás szövegében mindez az eredeti mítosz iránti legmélyebb tisztelettel történik. A kigúnyolás és nevetségessé tétel célzatával parodizáló „gúnyolódók” ezzel ellentétes szándékú eljárását a krónikás értékítélete sújtja, amely egyúttal az általuk profanizált „szent” elem státuszának és autoritásának helyreállítására tett kísérlet is. A mítosz azonban a transzgresszió eleme nélkül megismételhetetlen, meggyengült interpretatív státusza nem teszi lehetővé a lezárt olvasatok létrehozását, s e tény a tragikum elemének hordozója a regényben.

Belij regényében Darjalszkij, a szimbolista költő a szimbolista poétika és esztétika egyik alapjelenségét megtestesítve költészetében és életében tudatosan mitologizál, azaz teljes komolysággal és pátozzal hoz létre már meglévő mitikus szövegekből egy olyan mitikus narratívát, melyen keresztül identitását definiálhatja. E mítosz a regényben különböző transzformációkon megy keresztül (aranykor, messianisztikus elemek, a szó mítosza, krisztusi áldozatvállalás), amely egyrészt a szimbolisták kreatív, „radikális tipológia”-ként jellemezhető mítoszalkotásának megjelenése, másrészt jelzi a „végső válaszok” mitikus narratívákon keresztüli megtalálásának problematikusságát. Sztavroginnal szemben Darjalszkijt tudatossága és szándékossága mellett az ironikus távolságtartás hiánya is jellemzi – transzformálódó mítoszának aktuális változata az adott pillanatban mindig „szentként” funkcionál számára. Az *Ördögök* szereplői közül nem véletlenül állítják általában Satovval párhuzamba (Эткинд, *Хлыст* 413): a külső szemlélő számára időnként komikussá váló patetikus áldozatvállalása Satov szlavofil-keresztény eszmerendszerének szerves folytatása. Mivel azonban Satov egyúttal Sztavrogin egyik hasonmása is és egyik korábbi identitás-narratívájának potenciáit valósítja meg halálával, így közvetett módon e párhuzam Darjalszkijt és Sztavrogint is rokonítja egymással. Darjalszkij mintegy Sztavrogin történetének azon változatát valósítja meg, amelyben az (f)elvállalja az Ivan cárevics

legendájával járó messianisztikus, és az *Ördögökben* is részben szektáns hagyományokhoz kötődő (Przybylski, „Sztavrogin” 99-100) szerepet, azaz az Ivanov által a regény központi mítoszának tartott történetet írja újra a szimbolista esztétikának megfelelő változatban. Satov „dublőrségével” ellentétben azonban Darjalszkij és Sztavrogin alakjában jóval több közös vonás van: nyilvánvaló és hangsúlyozott nárcizmusuk mellett, vagy éppen annak következtében, bár más-más értelemben, de mindketten egyfajta vezető szerep betöltésére tűnnek alkalmasnak az őket körbehálózó politikai, illetve szektáns körben. E szerep egyúttal az adott mozgalom háttérében álló, őket bábként mozgató erők játékszerévé és tenné/teszi őket, ami identitásuk végleges felszámolásához vezetne annak megszilárdítása helyett. Míg Sztavrogin látványosan ellenáll a rá osztott messianisztikus szerep csábításának, Darjalszkij éppen személyes mítosza és a szektánsok kollektív mítoszának rokonsága következtében mintegy egyetlen üdvözítő útként tudatosan felvállalja azt, majd immáron megkésve próbál kihátrálni belőle. Az orosz nemzeti identitás meghatározásában kulcsfontosságú szerepet betöltő intelligencia sorsáról adott tragikus helyzetjelentések a két lehetséges választás igen hasonló kimenetelével együttesen azt sugallják, hogy az adott helyzetben helyes döntés nem létezik.

Wolf Solent, Darjalszkijhoz hasonlóan és a modernizmus irodalmára jellemző módon szintén tudatosan mitologizáló szereplő. Személyes „mitológiája” egyértelműen identitásának narratíváját képezi, mely, Wolf Solent számára is nyilvánvaló módon, tudattalanjából táplálkozik. Esetében azonban a „mitológia” szó sokkal inkább metanarratívát jelent, mint egy koherens történetet: olyan paradigmát képez, amelynek kontextusában Wolf Solent életének eseményeit olvassa, mégpedig hagyományos értelemben allegorikusan, a mitikus hős narratívájának tűréshatárain belül, akár az események – és életének többi szereplője – drasztikus félreolvasása árán is. Ugyanakkor e metanarratíva szükségszerű félreolvasás is, amely nélkül Wolf Solent integritása nem tartható fenn. A regény e „mitológia” pusztulásában és Wolf Solent „posztumusz életének” kezdetében nem más, mint különböző olvasási stratégiák közötti paradigmaváltást követ nyomon: a teljes komolysággal mitologizáló, életét mindenáron koherens és lezárt mitikus narratívába rendező szereplő kénytelen tudomásul venni a lezárt olvasatok elkerülhetetlen felnyílását és a folyamatos transzformálódást elfogadó komikus, karneváli, ironikus olvasási mód irányába elmozdulni. Ez egyben a miticitás alapfeltétele is. Sztavrogin, Darjalszkij és Wolf Solent közül egyedül utóbbi képes együtt élni ezen olvasási mód metafizikai és episztemológiai következményeivel.

Narcissus: az önreflexió mítosza

A Dosztojevszkij regényét implicit módon strukturáló Narcissus-mítosz mind Sztavrogin saját narratívájában, mint a róla alkotott mitikus narratívákban – ide értve az *Ördögök* krónikásának róla írt szövegét is – aranykor és pokol állandóvá merevedő antitézisének a végtelen tükröződés és nárcizmus a narratívák mögött működő rejtett motivációján keresztül ássa alá. Ez a lezárhatatlanság, amellyel, hogy a regény miticitásának egyik kulcsa, egyúttal tragikus felhanggal tételeződik: a végső válaszok igényével a mítoszhoz, mint meglévő szent szöveghez forduló hősök – és krónikás – számára egy kiüresedéssel fenyegető, tájékozódási ponttal nem szolgáló világot körvonalaz.

A három regény közül talán *Az ezüst galambban* jelennek meg Narcissus mítoszának elemei a legklasszikusabb módon, s így válnak a regényt az *Ördögök* narratívájánál sokkal nyilvánvalóbban strukturáló mitológémmé. Darjalszkijt részben éppen nárcisztikussága, azon igénye teszi Sztavrogin alakjának szerves folytatásává, hogy önmaga identitását szövegben objektiválja és szemlélje: az odúlakó álmodozó, alapvetően megkeseredett romantikus, végletesen önreflexív, önmagával lezárhatatlan dialógust folytató típusának egyik lehetséges folytatása a századforduló művész-egyénisége. Az *Ördögök* „előtörténete”, Sztavrogin Satov és Kirillov előtt előadott „szerepei”, valamint a különböző nőalakokhoz való nárcisztikus viszonya nyer jól felismerhető visszhangot Darjalszkij „ripacskodásában”, valamint főként Matrjonával, és részben Katyával való kapcsolatában is. Míg azonban Sztavrogin igyekszik kitörni az általános szerepjátszás sémákra épülő világából, Darjalszkij számára az identitás csak tudatosan „megírt” szerepként, mégpedig különböző mitikus narratívák kompilációjaként megírt szerepként fogható fel. Nárcizmus, tükröződés, hasonmás, nyelv, tudattalan és identitás olyan kapcsolatrendszer jelenik meg a regényben, amely a metaforák szintjén a pszichoanalízis korabeli eredményeitől függetlenül annak jóval később lefektetett alapvető összefüggéseit előlegezi meg, Dosztojevszkij regényéhez hasonló, ám annál nyíltabban tematizált módon. Az Apával való azonosulás, amely itt elsősorban a Nyelv, a Szimbolikus birodalmába való belépésként problematizálódik, alapvetően lehetetlennek bizonyul, mindamellett a regény az újra meg újra megismételt kísérletet hagyja meg – a halál mellett – egyetlen alternatívának. A tartós identifikációnak – a történet lezárásának – a lehetetlensége a regényben magának a Szimbolikusnak a természetében gyökerezik: alapállapota, akárcsak a tó vizében megjelenő, az identifikációt lehetővé tévő tükröképnek, az állandó transzformáció. *Az ezüst galambban* elsősorban a Narcissus mítoszának metaforáival leírt nyelv, mint olyan, sajátosságai eredményezik a miticitást, a történet lezárhatatlanságát,

amely az *Ördögökhöz* hasonlóan tragikus felhangot kap. Olvasata egyértelműen „anti-realista”: a „valóság” – ahogy a tudat is – a nyelvi tevékenység eredményeképpen jön létre.

A *Wolf Solent*ben, akárcsak Sztavrogin esetében, elsősorban a pszichológiai nárcizmus, a tükör metaforája és a szöveg funkciójának tekintetében érhetők tetten Narcissus mítoszának nyomai. Wolf Solent, akárcsak Sztavrogin, végletesen nárcisztikus alkat, azonban állandó önszemlélete – „mitológiájá”-nak tükrében – jó darabig mégsem vezet olyan mélységű önismerethez, amellyel Sztavrogin rendelkezik. Látásában furcsa mód saját transzgresszív vágyai, s ebből kifolyólag „bűnei”, az általa okozott szenvedés képeznek „vakfoltot”. Nem híján van a Sztavroginban fellelhető szadizmusnak – bár nincs Sztavroginéhoz elmondható „bűne”, amely a transzgresszió keresztül egyáltalán narratívával és identitással ruházná fel – hanem „mitológiá”-ja metanarratívájában olyan következetesen olvassa hősként saját magát, hogy nem veszi észre az ezzel összeegyeztethetetlen elemeket. Végül – Sztavroginhoz és Darjalszkijhoz hasonlóan – létrehozza szövegben objektivált énjének narratíváját, a *Dorset történetét*. Magának a szöveg megírásának mechanizmusa olvasás és írás, tudatos és tudattalan, nyelv és identitás, metafora és metonímia olyan kapcsolatát fedi fel, amely a nárcizmus paradigmájának a tükör-stádium fogalmával fémjelzett vetületében értelmezhető – akárcsak Sztavrogin gyónása és párbeszéde Tyihonnal. A *Wolf Solent* az *Ördögök* szerves folytatásaként, ám annál sokkal nyíltabban tematizálja az Apa keresését, a szimbolikus Apával való azonosulás funkcióját az identitás meghatározásában. Az *ezüst galambhoz* hasonlóan ezen identifikáció ellen hat az anya vágyának erőtere: explicit módon megjelenik az anyával való egyesülés vágya és rettenete, amely erőteljes kasztrációs félelemmel – sőt, a Christie-vel lejátszódó „szerelmi” jelenetben az impotencia fizikai megjelenésével – társul. Az *Ördögökkel* ellentétben azonban e regényben lehetségessé válik a – karneváli szemléletet, azaz bizonyos értelemben magát a transzgressziót megtestesítő – Apával való azonosulás és ezzel az ödipális szakaszból való kilépés. A szubjektum tehát ismételten csak nyelvként tételeződik, Wolf Solent sajátos „olvasási neurózisának” szerves folytatásaként. Wolf egyrészt mindent jelként olvas, másrészt e „jelek” olvasása nyilvánvalóan a „valóság” helyére lép a csak az olvasás kontextusában meghatározható narratív tudatban. Mivel a metaforák szintjén Wolf Solent kezdettől fogva a „hézagok” olvasója, a regény végére drámaian megváltozó interpretatív stratégiája az olvasás metaforáiban rejlő potenciák kibontakozásaként is értékelhető. Ugyanakkor e paradigmaváltás egyben alapfeltétele is a „radikális tipologia”, a transzformálódó, kreatívan újraíró és újraírt mítosz, azaz a miticitás megjelenésének. Összességében, „mitológiá”-jának egyik központi eleme, Wolf Solent az olvasásban és metaforáiban megtestesülő állandó önreflexiója és önmagába zártsága a történet végkifejletekor mit sem változó konstans marad. Így a regény a

végletesen nárcisztikus és szubjektív álláspont elfogadásával egyúttal a két orosz regény által képviselt – és a Wolf Solent „mitológiá”-jában szintén megjelenő – krisztusi-dionüszoszi paradigmától, valamint a keresztény etikától való elmozdulást is jelöl.

Mítosz, identitás és narráció

Dosztojevszkij regényében Sztavrogin olvasói és megírói az aranykor mítoszához kapcsolódó szoláris hős mítoszának variáción keresztül olvassák Sztavrogin identitását, miközben olvasatuk minden komolysága ellenére is ironikussá válik hiteltelensége miatt, vagy maga is parodisztikus elemeket tartalmaz. E mitikus történetek nem tudatos mítoszalkotói tevékenységük eredményei, hanem annak a gyakorlatnak, hogy Sztavrogint már meglévő, „közkézen forgó” narratívákba próbálják „beleolvasni”, amelyek azonban mind olvashatók a szoláris hős mítoszának variációiként. A krónikás mintegy közvetíti ezen olvasói gyakorlatot, melynek szerves folytatását képezi Sztavrogin irodalmi művekbe és műfaji hagyományokba történő, a narráció és a fejezetcímek szintjén is megjelenő „beleolvasása”.

Az ezüst galambban a Darjalszkij narratívájából hiányzó távolságtartás az elbeszélői hangok síkján bontakozik ki. Bár részben a szereplők nézőpontját tükrözve itt is jelentkezik a szent, mitikus narratíván keresztüli olvasás igénye, sőt, egy időre dominánssá is válik, az egymással ütköztetett elbeszélői hangok dialógusa (polifóniája), illetve a karneváli elemek uralkodóvá válása fokozatosan aláássa e diskurzus státuszát, s ezzel a regény miticitásának egyik legfontosabb forrásául szolgál. Ezen a szinten jelenik meg a különböző „szent” szövegek – az életalkotás, a mítosz, a szimbolisták esztétikájában központi szerepet betöltő Dionüszosz-kultusz és Dionüszosz-Orpheusz-Narcissus-Krisztus-Logosz-Sophia-Napba öltözött asszony alakja, az ikonon keresztül a Belij teoretikus írásaiban megjelenő szimbólum-fogalom – paródiája is. E paródia nem megsemmisítő: a regény problematikájában éppen a határhelyzetek fenntartása, a „szent szövegek” státuszának aláásása, de nem végleges nevetségessé tétele a jellemző. A parodizált szimbolista életalkotás, a nyelvi jelen keresztül definiált identitás, jelölő és jelölt legalább pillanatnyi egybeesése, a krisztusi ideállal való azonosulás felvállalása végső soron többször is megkérdőjelezett, ám „jobb híján” elkerülhetetlen alternatívaként jelennek meg.

A két orosz regénnyel ellentétben a *Wolf Solent*-ben az elbeszélői hangot a szereplő – meghasadt – narratív tudata határozza meg, elbeszélő és szereplő közötti ironikus távolságtartásról gyakorlatilag nem lehet beszélni. A dialogikusság itt a szereplő belső beszédében, apjával folytatott képzeletbeli párbeszédeiben jelenik meg, s egyértelműen hangsúlyozza Wolf Solent belső konfliktusát, az egymásnak ellentmondó egyidejű olvasatok

lehetőségét. A mitikus olvasási mód a regény cselekményének a narratív tudaton átszűrt „önolvasatában” testesül meg: Wolf Solent értelmezésében története a hős mítoszának variációjává válik. Az irónia jelen esetben a temporalitással függ össze: Wolf Solent szükségszerű folyamatos újraolvasásai általában az ironikus távolságtartás megjelenését eredményezik, illetve a patetikus, komoly olvasattól való elmozdulást a komikus olvasat irányába. Az irónia jelen esetben nyílt utalással jelenik meg a „rabelaisi”, azaz karneváli világszemléletre, s már csak ezért is párhuzamba állítható a „redukált nevetés” fogalmával, illetve a karnevalizáció narratológiai vonatkozásaival. Ennek eredményeként a regényben megjelenő párhuzamos patetikus és ironikus olvasatok, illetve az időbeli távolság megjelenésével az ironikus újraolvasások olyan belső dialogikusságot eredményeznek, amely Dosztojevszkij odúlakó-hőseire alapvetően jellemző. Míg Sztavrogin esetében ez a végtelen jelentés-oszcilláció a kiüresedés a regényben tragikusan megjelenő veszélyével fenyeget, melyből csak a halál jelent kiutat, Wolf Solent, mintegy a halál metaforikus átélése után elfogadja, hogy identitása alapvetően egy befejezhetetlen, folytonosan transzformálódó és újraíródó narratíva. A regény olvasható Eliot „mitikus módszerének” autoritását aláásó paródiaként, amely a „rendteremtő” metanarratíva tudatos elvetéséhez, s ugyanakkor – ironikus módon – néhány metaforikus elemének tudattalan megőrzéséhez vezet. A Sztavrogin identitásának hátterében álló végletes és végtelen tükröződési folyamat, a nárcizmus autoerotikus önmagába zártsága szinte explicit módon válik az önreflexió, és ezzel az identitás egyetlen, csupán transzformálódásában következetes és állandó „hiteles” mítoszává.

Mítosz és karnevalizáció

Az *Ördögök* világmodelljében a Sztavrogin identitásának mítoszáat alkotó aranykor antitéziseként az orosz irodalom karnevalizációjának puskinsi hagyományát folytatva a karneváli alvilág metaforái dominálnak. Így a regény cselekménye mitopoétikai szempontból nem más, mint a szoláris hős pokoljárásának története, a keresztény gondolkörben a Húsvéti ünnepkörhöz kötődő misztérium felelevenítése. Az orosz kultúra és vallásbölcselet hagyományait folytatva a külsődleges karnevalizáció elemei negatív pólust képeznek a regény szerkezetében, noha klasszikus formában jelennek meg, mint például a halál kinevetése, nem jellemzi őket az újjászüelő ambivalencia. A Bahtyin által a karnevalizáció poétikai következményeként kezelt végtelen dialogicitás és polifónia szintén tragikus, negatív felhanggal szerepelnek a regényben.

Az *ezüst galamb* világmodelljét a kétszeres karneváli kifordítás jellemzi. Egyrészt, a hivatalos kultúra az autoritás rangjára emelkedett antivilágként jelenik meg a regény

kezdetétől fogva. Másrészt, a hivatalos kultúra kritikáját megfogalmazó szektánsok végső soron ugyanolyan démoni, a kereszténység misztériumát parodizáló, a szent szöveg karneváli kifordítását megtestesítő jelenségeként lepleződnek le. *Az ezüst galamb* és az *Ördögök* intertextuális összefüggései éppen a karnevál motívumainak megjelenésében a legnyilvánvalóbbak, azaz *Az ezüst galambban* e jelenség szintén direkt módon visszavezethető az orosz irodalom karnevalizációjának hagyományaira. Az *Ördögök* számos eleme tér vissza az allúziók szintjén. Így magának a regénynek a címe az ötödik fejezet címében jelenik meg. Az *Ördögökben* a névtelen kisvárost eluraló metaforikus ördögök *Az ezüst galambban* realizált trópusként öltenek testet – már amennyire ez ördögöknél lehetséges – a Lihov alvilági városát benépesítő árnyakban. Vissza-visszatérnek az *Ördögök* egyik mottóját alkotó bibliai példabeszéd elemei: az örültet megszálló ördögök és a disznók. A Sztavrogin hasonmásaként (árnyékaként) megjelenő ördög párhuzamaként Darjalszkij is ördögi árnyékokkal bír. Végül a karneváli alvilág a hagyományoknak megfelelően apokaliptikus tűzben ég el a cselekmény végéhez közeledve: az *Ördögökben* a bál után, *Az ezüst galambban* Celebejevo lángra gyúlásakor. Mindkét regénynek alapvető vonása az apokaliptikusság, amelyet a fenti mellett olyan motívumok egybeesése jelez, mint – a világégésen kívül – a *Jelenések könyvére* tett nyílt utalások, a járványok, politikai forrongások kitörése, vagy a Napba öltözött asszony és az Apokalipszis vörös sárkányának megjelenése (*Az ezüst galambban* egyértelműen karneváli, lefokozott vagy parodizált formában, mint például a „vörös ördög”-ként aposztrofált automobil). Mindkét mű esetében a karneváli antivilág ábrázolása mögött ott lebeg elérhetetlen, de vágyott ideálként az aranykor mítosza, melynek elérésében, a karnevál és a Dionüszosz-kultusz összefüggéseit felelevenítve, kulcsfontosságú szerepet játszana egy meghaló és feltámadó messianisztikus (szoláris) hős. Néhány karneváli elem teljesen eltérő fontosságú a két regényben. Így például az *Ördögök* egész világát eluraló teátrilitás, bár Darjalszkij ripacskodására korlátozódik, a szimbolizmus esztétikájának egyik alapfogalmát, az „életalkotást” kérdőjelezi meg. Ugyanakkor az alakoskodás episztemológiai és metafizikai vonzatai sokkal nyíltabban kerülnek terítékre Kugyejarov „színeváltozásai” kapcsán, köszönhetően a szimbólum fogalmával, illetve olvasás és interpretáció kérdéseivel való érintkezésüknek. A Dosztojevszkij műveiben makacsul visszatérő, és alapvetően Szvidrigajlovval asszociált pók metaforája *Az ezüst galambban* hatalmas komplex képpé növi ki magát. Ebben az esetben a *Bűn és bűnhődés* éppúgy releváns intertextus, mint az *Ördögök*: utóbbiban Sztavrogin alakjához, illetve egy futó, ám annál fontosabb utalás eredményeként a Sztavrogin démoni árnyékaként politikai összeesküvést szövő Pjotr Verhovenszkijhez kötődik e metafora: Verhovenszkij pókként szövő hálóját és ejti csapdába az ötöket (357, II/270). Kugyejarovval kapcsolatban a hálóját szövő pók és az

örökkévalóság metaforája a szektát metafizikai zsákutcaként definiálja: akárcsak Sztavrogin esetében, a pók a semmi, a megnevezhetetlen rés, hiány emberméretűvé nőtt félelmetes álcája. A Verhovenszkij-párhuzam a két regény cselekményének hasonlóságait emeli ki: ahogy Satov politikai összeesküvés áldozataként kerül „a pók hálójába”, Darjalszkij is tehetetlen áldozatként vergődik, majd tűnik el e politikai színezettől sem mentes szekta hálójában. Az *Ördögökben* csak említés vagy implikáció szintjén előkerülő két másik motívum is sokkal nagyobb hangsúlyt kap *Az ezüst galambban*: a farkasember és az ikon. Előbbi Sztavrogin identitásának csupán egyik implicit metaforája, míg Darjalszkij esetében – az átváltozásra képes mitikus lény nagyobb paradigmájának részeként – a tudattalan, és az elkerülhetetlenül nyelvként definiált „valódi” identitás egyik alapmetaforája. Az ikon, melynek karneváli kicsúfolása mellékepeződ az *Ördögökben*, a szöveg egyik vezérmotívumaként jelenik meg *Az ezüst galambban*, mégpedig szintén karnevalizált szent szöveggént. Összességében, az *Ördögökhöz* hasonlóan a külsődleges karneváli elemek alapvetően negatív pólusként szerepelnek. Ezzel ellentétben a narráció szintjén megjelenő dialogikusság, polifónia és irónia egy kifejezetten játékos szerzői hozzáállást sejtetnek, mely élvezettel aknázza ki a karneváli műfajok hagyományaiban rejlő potenciákat. E játékosság teszi – többek között – egyáltalán elmondhatóvá a Darjalszkij patetikus olvasatában nehezen kezelhető mitikus történeteket, vezet az elbeszélés szintjén a „radikális tipológia” és a miticitás megjelenéséhez.

A két orosz regényhez hasonlóan a *Wolf Solent* is gazdag a külsődleges karnevalizáció elemeiben. A regény tere *Az ezüst galambhoz* hasonlóan dantei párhuzamokban gazdag szövegben szintén karneváli alvilágként, a transzgresszió és az apa démoni hasonmásai által uralt térként jelenik meg. A karnevál és a nárcizmus kontextusában egyaránt tárgyalható hasonmások (árnyékok) az *Ördögökhöz* és *Az ezüst galambhoz* hasonlóan prominens szerepet töltenek be, mintegy az identitás amorf jellegének szimptomájaként. Mindamelletts elsősorban a karneváli groteszk elemei dominálnak: a transzgresszió formái, a test groteszksége, a halál, az oszlás, az enyészet motívumai. A karneváli szemlélet ezen jelenségek viszonyában válik a regény végére pozitív életfilozófiává: az emberi lét groteszksége és kozmikus iróniái által kiváltott abjectio reakciójának ellenpontjaként megjelenő életigenlő nevetésként tételeződik. E jelenség természetesen elválaszthatatlan a fentebb említett narratológiai sajátosságoktól, a karnevalizált olvasatok dominánssá válásától, illetve ezzel párhuzamosan a zárt mitikus narratíváktól a miticitás irányába, és a *Wolf Solent* által vágyott allegorikus olvasattól a „radikális tipológia” felé való drasztikus elmozdulástól.

- A jelentésteremtő metafora – Helikon – Irodalomtudományi Szemle XXXVI* (1990/4).
- Alexandrov, Vladimir E. “Andrej Belyj and the Problem of the Symbolist Novel.” *Andrej Belyj – Pro et contra. Atti de 1° Simposio Internazionale Andrej Belyj*. Milano: Edizione Unipoli, 1986: 9-16.
- . *Andrej Bely – The Major Symbolist Fiction*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard UP, 1985.
- A Név hatalma – Helikon – Irodalomtudományi Szemle XXXVIII* (1992/3-4).
- Allen, Graham. *Intertextuality*. London and New York: Routledge, 2000.
- Arady Lajos. „John Cowper Powys: *Wolf Solent*.” *Alföld* (1960/5): 137-139.
- Bahtyin, Mihail. *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Szerk. Szőke Katalin. Ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István et al. Budapest: Gond-Cura/Osiris, 2001.
- . *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982.
- Barthes, Roland. *A szöveg öröme – Irodalomelméleti írások*. Ford. Babarczy Eszter, Kovács Sándor et al. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- Belij, Andrej. *Az ezüst galamb*. Ford. Peterdi István. Budapest: Genius, 1926.
- . *Keresztrefeszítés*. Ford. Makai Imre. Budapest: Magyar Helikon, 1969.
- . *Pétervár*. Ford. és utószó Makai Imre. Budapest: Európa, 1985.
- Beke László. „Egy képzeletbeli múzeum.” *Café Babel* 18 (1995): 91-105.
- Belsey, Catherine. “Constructing the Subject, Deconstructing the Text.” *Feminist Studies – Critical Studies*. Szerk. Teresa de Lauretis. Bloomington, Ind: Indiana UP, 1986: 583-609.
- Bely, Andrej. *The Silver Dove*. Ford. John Elsworth. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2000.
- Bergson, Henri. *A nevetés*. Ford., az előszót és a jegyzeteket írta: Szávai Nándor. Budapest: Gondolat Kiadó, 1971.
- Biblia*. Ford. Magyarországi Egyházak Ökumenikus Tanácsának Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága. Budapest: Református Zsinati Iroda Sajtóosztája, 1989.
- Blake, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Szerk. David V. Erdman. A jegyzeteket írta Harold Bloom. New York: Anchor Books, A Division of Random House, Inc., 1988.

³⁶² Terjedelmi okokból a „Felhasznált irodalom” jegyzéke csak azokat a műveket tartalmazza, amelyekből a dolgozatban szó szerinti idézet szerepel, illetve amelyekre a lábjegyzetekben utalás történik.

- . *Versek és Prófécia*k. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959.
- Boulter, Joe. *Postmodern Powys – New Essays on John Cowper Powys*. Kidderminster: Crescent Moon, 2000.
- Bókay Antal. *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.
- Brooks, Peter. "A pszichoanalitikus kritika eszméje." Ford. Szamosi Gertrúd. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – A posztstrukturálisizmustól a posztkolonialitásig – Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal, Vilcek Béla et al. Budapest: Osiris Kiadó, 2002: 42-55.
- . *Reading for the Plot – Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard UP, 1984.
- . "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism." *Discourse in Psychoanalysis and Literature*. Ed. Shlomith Rimmon-Kenan. London: Routledge, 1987.
- . *Troubling Confessions – Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago és London: The University of Chicago Press, 2000.
- Carlson, Maria. "The Silver Dove." *Andrey Bely – Spirit of Symbolism*. Szerk. John E. Malmstad. Ithaca and London: Cornell UP, 1987: 60-95.
- Cassedy, Steven. "Bely's Theory of Symbolism as a Formal Iconics of Meaning." *Andrey Bely – Spirit of Symbolism*. Szerk. John E. Malmstad. Ithaca and London: Cornell UP, 1987: 285-312.
- . "Belyj, *zaum* ', and the Spirit of Objectivism in Modern Russian Philosophy of Language." *Andrej Belyj – Pro et contra. Atti de 1° Simposio Internazionale Andrej Belyj*. Milano: Edizione Unipoli, 1986: 23-30.
- Cioran, Samuel D. "A Prism for the Absolute: The Symbolic Colors of Andrey Bely." *Andrey Bely – A Critical Review*. Szerk. G. Janecek. Lexington, Kentucky: 1978: 103-114.
- . *Vladimir Solov'ev and the Knighthood of Divine Sophia*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier UP, 1977.
- Coleridge, S. T. *The Portable Coleridge*. Szerk. I. A. Richards. New York: Penguin Books, 1978.
- Coble, Paul. *Narrative*. London and New York: Routledge, 2001.
- Coupe, Laurence. *Myth*. London and New York: Routledge, 1997.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Theory*. London: Penguin Books, 1992.
- Dante, Alighieri. *Pokol: Az isteni színjáték első része*. Ford. Babits Mihály. Budapest: Európa, 2001.

- de Man, Paul. *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1999.
- . „The Rhetoric of Temporality.” *Blindness and Insight – Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. A bevezetőt írta Wlad Godzich. Második, javított kiadás. London: Routledge, 1983: 187-228.
- Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics. *A Karamazov testvérek*. Köt. I-III. Ford. Makai Imre. Utószó Bakcsi György. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977.
- . *Bűn és bűnhődés*. Ford. Görög Imre és G. Beke Margit. Budapest: Európa, 1981.
- . *Elbeszélések és kisregények*. Ford. Devecseriné Guthi Erzsébet, Grigássy Éva és Makai Imre. Budapest: Magyar Helikon, 1973.
- . *Ördögök*. Köt. I-II. Ford. Makai Imre. Utószó Molnár Gábor. Jegyzeteket összeállította Bakcsi György. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1975.
- Dukkon Ágnes, „A 19. sz. irodalma.” *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Szerk. Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997: 71-190.
- Easthope, Anthony. *The Unconscious*. London and New York: Routledge, 1999.
- Eliade, Mircea. *A szent és a profán. A vallási lényegről*. Ford. Berényi Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1996.
- . *Vallási hiedelmek és eszmék története I-III*. Ford. Saly Noémi. Budapest: Ozirisz-Századvég, 1994.
- Eliot, T. S. “Hagyomány és egyéniség.” Ford. Szentkuthy Miklós. *A modern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal és Vilcek Béla. Budapest: Osiris Kiadó, 1998: 331-336.
- Elsworth, J. D. *Andrey Bely: A critical Study of the Novels*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- . „A Note on the Text and the Translation.” Andrey Bely. *The Silver Dove*. Ford. John Elsworth. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2000: 26-29.
- . „Introduction.” Andrey Bely. *The Silver Dove*. Ford. John Elsworth. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2000: 7-25.
- . “Notes.” Andrey Bely. *The Silver Dove*. Ford. John Elsworth. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2000: 307-316.
- Evdokimov, Paul. *The Art of the Icon: a Theology of Beauty*. Ford. Fr. Steven Bigham. Redondo Beach: Oakwood Publications, 1990.
- Fehér Ferenc. *Az antinómiák költője (Dosztojevszkij és az individuum válsága)*. Budapest: Magvető Kiadó: 1972.
- Florenszkij, Pavel. *Az ikonosztáz*. Ford. Kiss Ilona. Budapest: Corvina, 1988.

- Font Márta, Krausz Tamás, Niederhauser Emil et al. *Oroszország története*. Budapest: Maecenas, 1997.
- Freud, Sigmund. *A halálösztön és az életösztönök*. Ford. Kovács Vilma. Előszó dr. Ferenczi Sándor. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1991.
- . „A költő és a fantáziaműködés.” Ford. Szilágyi Lilla. *Művészeti írások. Művei IX*. Szerk. Erős Ferenc. Budapest: Filum Kiadó, 2001: 103-114
- . *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Budapest: Helikon Kiadó, 2003.
- . *A mindennapi élet pszichopatológiája – Elfelejtésről, elszólásról, elvétésről, babonáról és tévedésről. Művei III*. Ford. Gergely Erzsébet és Lukács Katalin. Budapest: Cserépfalvi, 1992.
- . „A vicc és viszonya a tudattalanhoz.” Ford. Bart István. *Esszék*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1982: 23-252.
- . *Az ősvalami és az én*. Ford. dr. Hollós István és dr. Dukes Géza. Budapest: A Hatágú Síp Alapítvány Kiadója, 1991.
- . „Dosztojevszkij és az apagyilkosság.” Ford. Ülkei Zoltán. *Művészeti írások. Művei IX*. Szerk. Erős Ferenc. Budapest: Filum Kiadó, 2001: 283-304.
- . *Ösztönök és ösztönsorsok – Metapszichológiai írások. Művei VI*. Ford. Berényi Gábor, Májay Péter és Szalai István. Budapest: Filum Kiadó, 1997.
- . „Rossz közérzet a kultúrában.” Ford. Linczenyi Adorján. *Esszék*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1982: 327-406.
- . “Remembering, repeating and working-through.” *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud. Vol. 12*. Szerk. James Strachey et al. London: Hogarth Press, 1958: 146-156.
- Frye, Northrop. *A kritika anatómiája – Négy esszé*. Ford. Szili József. Budapest: Helikon Kiadó, 1998.
- . *Fables of Identity*. New York: Harcourt, 1963.
- . *Myth and Metaphor – Selected Essays, 1974-1988*. Szerk. Robert D. Denham. Charlottesville and London: UP of Virginia, 1990.
- Füzesséry Éva. „Lacan és az 'apa neve'.” *Thalassa* 4 (1993/2): 45-61.
- Gargantua and Pantagruel* – François Rabelais 1532.
<http://www.akirarabelais.com/francoisrabelais/gargantuaandpantagruel.html>
- Gogol, Ny. V. *Művei – Elbeszélések – Színművek – Holt lelkek*. Ford. Áprily Lajos, Devecseriné Guthy Erzsébet et al. Budapest: Magyar Helikon, 1962.
- Gould, Eric. *Mythical Intentions in Modern Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1981.

Gray, Martin. „Cerne Abbas Giant.”

http://www.sacredsites.com/europe/england/cerne_giant.html

Hajnády Zoltán. *Sophia és Logosz – Az orosz kultúra paradigmaticus-szintagmatikus rendszere (bináris oppozíciói, leküzdésének alternatívái)*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002.

Halász Gábor. „A regény feltámadása – John Cowper Powys: *A Glastonbury Romance*.” *Nyugat* 21 (1934): 443-447.

Hamilton, Edith. *Görög és római mitológia*. Ford. Köves Viktória. Budapest: Holnap Kiadó, 1992.

Hamvas Béla. „*Wolf Solent* – John Cowper Powys regénye.” *Nyugat* 1 (1931): 63-65.

Harlow, Pete. „The Cerne Giant.” <http://www.catnip.co.uk/cerne/cerne.html>

Holmes, Jeremy. *Narcissism*. Cambridge: Icon Books, 2001.

Homans, Margaret. *Women Writers and Poetic Identity*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1980.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody – The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Ignusz Iván. „Az anyai tükrözés.” *Café Babel* 18 (1995): 79-89.

Intertextualitás – Helikon – Irodalomtudományi Szemle XLII (1996/1-2).

Jakobson, Roman. „The Metaphoric and Metonymic Poles.” *Critical Theory since Plato*. Szerk. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971: 1113-1116.

Janecek, Gerald. “Rhythm in Prose: The Special Case of Bely.” *Andrey Bely – A Critical Review*. Szerk. G. Janecek. Lexington, Kentucky: 1978: 86-102.

Janion, Maria. „Sztavrogin, avagy lehet-e tragikus hős egy immoralista?” Ford. Pálfalvi Lajos. *Az Antikrisztus halála – Lengyel esszék Dosztojevszkijről*. Összeállította Pálfalvi Lajos. Budapest: Napkút Kiadó, 2004: 121-138.

József Attila. „Eszmélet.” *Költeményei*. Budapest: Helikon Kiadó, 1990: 382-385.

Jung, Carl Gustav. „A gondolkodás két fajtájáról.” Ford. Sándorfői Edina. *Pszichoanalízis és irodalomtudomány – Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal és Erős Ferenc. Budapest: Filum, 1998: 170-189.

---. „Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről.” Ford. Tényi Tamás. *Pszichoanalízis és irodalomtudomány – Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal és Erős Ferenc. Budapest: Filum, 1998: 94-105.

---. *The Portable Jung*. Szerk. Joseph Campbell. Ford. R. F. C. Hull. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.

- Kalmár György. *Szöveg és vágy – Pszichoanalízis – irodalom – dekonstrukció*. Budapest: Anonymus Kiadó, 2002.
- Karancsy László. „Ornamentális próza és tudatregény.” *A. Blok – A. Belij 100. (kerekasztal-konferencia)*. Debrecen: 1981: 131-138.
- kbyon. „Cerne Giant.” <http://myhome.shinbiro.com/~kbyon/earth/giant.htm>
- Kerényi Károly. *Görög mitológia*. Ford. Kerényi Grácia. Szeged: Szukits Könyvkiadó, 1997.
- Kirk, G. S. *A mítosz*. Ford. Steiger Kornél. Budapest: Holnap Kiadó, 1995.
- Kristeva, Julia. „Bevezetés a megalázottsághoz.” Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel* 20 (1996): 169-185.
- . *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*. Szerk. Leon S. Roudiez. Ford. Thomas Gora, Alice Jardine és Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP: 1980.
- . „Nárcisz: az újfajta téboly.” Ford. Babarczy Eszter. *Café Babel* 18 (1995): 51-60.
- . „Vallásunk: a látszat.” Ford. Szabó László. *Vulgo* IV/3 (2003/3): 68-76.
- Krutikov, Mikhail. „Berdichev in Russian-Jewish Literary Imagination: from Israel Aksenfeld to Friedrich Gorenshteyn.” <http://www.berdichev.org/krutikov1.html>
- Kulcsár-Szabó Zoltán. „Kiüresedés és (negatív) dialektika: a chiazmus példája.” *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*. Szerk. Rákai Orsolya és Z. Kovács Zoltán. Budapest – Szeged: Gondolat Kiadói Kör – Pompeji: 2003: 96-133.
- Lacan, Jacques. “A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra.” Ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – A posztstrukturálisizmustól a posztkolonialitásig – Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla et al. Budapest: Osiris Kiadó, 2002: 65-69.
- . “The Insistence of the Letter in the Unconscious.” *The Structuralists From Marx to Lévy-Strauss*. Szerk. Richard and Fernande DeGeorge. Garden City, New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., 1972: 287-324.
- . *The Language of the Self – The Function of Language in Psychoanalysis*. Ford., a jegyzeteket és a kommentárt készítette Anthony Wilden. Baltimore and London: The John Hopkins UP, 1981.
- . *The Seminar of Jacques Lacan – Book 1 – Freud’s Papers on Technique 1953-54*. Szerk. Jacques-Alain Miller. Ford. John Forrester. New York, London: W. W. Norton and Company, 1988.
- Lengyel Balázs. “Egy kísérleti klasszikus.” *Nagyvilág* (1960/4): 611-612.

- Lepahin, Valerij. *Az orosz kultúra ikonarcúsága*. Ford. Ferincz István, L. Murai Teréz és Erdei Ilona. Szeged: JATE Szláv Filológiai Intézet, 1994.
- Ljunggren, Magnus. *The Dream of Rebirth – A Study of Andrej Belyj's Novel Petersburg*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1982.
- Lutter Tibor. "John Cowper Powys." John Cowper Powys. *Wolf Solent*. Ford. Vajda Endre. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1959: 5-17.
- Matthews, John. *Excalibur – Arthur király legendái – Válogatás a kelta mondákból*. Ford. Erdődi Gábor. Budapest: Marfa mediterrán, 1999.
- Meletyinszkij, Jeleazar. *A mítosz poétikája*. Ford. Kovács Zoltán. Budapest: Gondolat, 1985.
- Miller, J. Hillis. „The Two Allegories.” *Allegory, Myth and Symbol*. Szerk. Morton W. Bloomfield. Cambridge, Massachusetts és London, England: Harvard UP, 1981: 355-370.
- Miłosz, Czesław. „Dosztojevszkij és Sartre.” Ford. Körner Gábor. *Az Antikrisztus halála – Lengyel esszék Dosztojevszkijről*. Összeállította Pálfalvi Lajos. Budapest: Napkút Kiadó, 2004: 17-33.
- . „Swedenborg és Dosztojevszkij.” Ford. Pálfalvi Lajos. *Az Antikrisztus halála – Lengyel esszék Dosztojevszkijről*. Összeállította Pálfalvi Lajos. Budapest: Napkút Kiadó, 2004: 41-57.
- Nagy István. „Az orosz szimbolizmus irodalomszemlélete.” *Az orosz szimbolizmus – Helikon – Világirodalmi figyelő* XXVI (1980/3-4): 211-226.
- Nietzsche, Friedrich. *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.
- Nordius, Janina. *'I Myself Alone': Solitude and Transcendence in John Cowper Powys*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, c1997.
- . „*Wolf Solent*: Towards a Discourse of Solitude.” *Rethinking Powys – Critical Essays on John Cowper Powys*. Szerk. Jeremy Robinson. Kidderminster: Crescent Moon, 1999: 5-18.
- Powys, John Cowper. *A Canterbury Romance*. London: MacDonald, 1955.
- . „Preface.” *Wolf Solent*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1964: 9-11.
- . *The Pleasures of Literature*. London, Toronto, Melbourne and Sydney: Casell and Company Ltd., 1938.
- . *The Meaning of Culture*. Westport: Greenwood Press, Inc., 1979.
- . *Wolf Solent*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1964.
- . *Wolf Solent*. Köt. 1-2. Ford. Vajda Endre. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1959.
- Platón. *Platón válogatott művei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983.

- Przybylski, Ryszard. „Az Antikrisztus halála.” Ford. Pálfalvi Lajos. *Az Antikrisztus halála – Lengyel esszék Dosztojevszkijről*. Összeállította Pálfalvi Lajos. Budapest: Napkút Kiadó, 2004: 79-94.
- . „Sztavrogin.” Ford. Pálfalvi Lajos. *Az Antikrisztus halála – Lengyel esszék Dosztojevszkijről*. Összeállította Pálfalvi Lajos. Budapest: Napkút Kiadó, 2004: 95-119.
- Rákai Orsolya és Z. Kovács Zoltán, szerk. *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*. Budapest – Szeged: Gondolat Kiadói Kör – Pompeji: 2003.
- Rabelais, François. *The Histories of Gargantua and Pantagruel*. Trans. and introduction J. M. Cohen. Harmondsworth: Penguin Books, s. a.
- Rabelais, François és Faludy György. *Pantagruel*. Köt. 1. Szeged: JATE Kiadó, 1989.
- . *Pantagruel*. Köt. 2. Budapest: Magyar Világ Kiadó, 1993.
- Robinson, Jeremy. „Introduction: Rethinking Powys.” *Rethinking Powys – Critical Essays on John Cowper Powys*. Szerk. Jeremy Robinson. Kidderminster: Crescent Moon, 1999: i-viii.
- . *Sensualism & Mythology – The Wessex Novels of John Cowper Powys*. Crescent Moon: Kidderminster, 1990.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Vallomások*. Köt. 1-2. Ford. Benedek István és Benedek Marcell. Budapest: Magyar Könyvklub, 2001.
- Scott, Sir Walter. “The Lay of the Last Minstrel.” *Poets’ Corner – Bookshelf*. <http://www.theotherpages.org/poems/minstrel.html>
- Sesztov, Lev. *Dosztojevszkij és Nietzsche*. Ford. Patkós Éva. Budapest: Európa Kiadó, 1991.
- Shakespeare, William. *The Illustrated Stratford Shakespeare*. London: Chancellor Press, 1982.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. London: Penguin Books, 1967.
- Still, Judith és Michael Worton. *Intertextuality – Theories and Practices*. Szerk. Michael Worton és Judith Still. Manchester és New York: Manchester UP, 1990.
- Swift, Jonathan. *Gulliver’s Travels*. London: Penguin Books, 1985.
- Széplaky Gerda. „A szerelmes és a csaló – Autoerotizmus a karteziánus gondolkodásban.” *Vulgo* IV/3 (2003/3): 77-90.
- Szerb Antal. *A világirodalom története*. Nyolcadik kiadás. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1992.

- Szilárd Léna. „A. Belij prózája sajátosságának kérdéséhez: a szent örület (jurodsztvo) mint az elbeszélés mentális alapja.” *A. Blok – A. Belij 100. (kerekasztal-konferencia)*. Debrecen: 1981: 117-130.
- . *A karneválemélet – Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig*. Budapest: Tankönyvkiadó: 1989.
- . „Andrej Belij pályakezdése. Útja a Pétervárhoz.” *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*. Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2001: 77-88.
- . „Az orosz irodalom a 19-20. század fordulóján (1890-1917).” *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Szerk. Zöldhelyi Zsuzsa. Második, javított kiadás. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002: 192-234.
- . „Az orosz szimbolisták prózája.” *Az orosz szimbolizmus – Helikon – Világirodalmi figyelő* XXVI (1980/3-4): 249-264.
- . „Dosztojevszkij. Az Ördögök és az analitikai pszichológia.” *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*. Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2001: 17-40.
- . „Орнаментальность/Орнаментализм.” *Russian Literature* XIX (1986): 65-78.
- Tennyson, Alfred Lord. “The Lady of Shallot.” *Poems of Tennyson*. London: Henry Frowde, 1907: 51-55.
- The Bible*. Stonehill Green: The British and Foreign Bible Society, 1967.
- Virág Teréz. „Anyá-tükör.” *Thalassa* 3 (1993/2): 45-54.
- V. Tóth László. *Dosztojevszkij-hőstípusok*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
- Weinrich, Harald. *Léthé – A felejtés művészete és kritikája*. Ford. Mártonffy Marcell. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2002.
- Wilden, Anthony. “Lacan and the Discourse of the Other.” Jacques Lacan. *The Language of the Self – The Function of Language in Psychoanalysis*. Baltimore and London: The John Hopkins UP, 1981: 157-312.
- Wordsworth, William és S. T. Coleridge. *Wordsworth és Coleridge versei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982.
- Zolnay Vilmos. *A művészetek eredete – Pokoljárás*. Második, bővített kiadás. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983.
- Александрович, Ю. "Матрешкина проблема. 'Исповедь Ставрогина' и проблема женской души." *Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 574-583.

- Алпатов, М. Н. „Искусства Феофана Грека и учение исихастов.” *Византийский временник* XXXIII (1972).
- Аникин, В. П., szerk., a bevezetőt és a jegyzeteket írta. *Русские народные сказки*. Москва: Детская литература, 1976.
- Бахтин, М. М. "Белый – Записи лекций М. М. Бахтина по истории русской литературы – Записи Р. М. Миркиной." *Собрание сочинений*. Том 2. Москва: Русские словари, 2000: 328-339.
- . „Дополнения и изменения к Достоевскому.” *Собрание сочинений*. Том 6. Москва: Русские словари, 2002: 301-367.
- . *Проблемы поэтики Достоевского*. *Собрание сочинений*. Том 6. Москва: Русские словари, 2002: 5-300.
- . *Проблемы творчества Достоевского*. *Собрание сочинений*. Том 2. Москва: Русские словари, 2000: 5-175.
- . "Слово в романе." *Вопросы литературы и эстетики – Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975: 72-233.
- . "Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике." *Эпос и роман*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000: 11-193.
- Белый, Андрей. „Гоголь и Белый.” *Мастерство Гоголя*. Москва: МАЛП, 1996: 317-328.
- . "Котик Летаев." *Серебряный голубь – Повести, роман*. Москва: Современник, 1990: 307-460.
- . *Москва*. Москва: Советская Россия, 1989.
- . *Петербург*. Paris: Booking International, 1994.
- . *Поэзия. Проза. Сочинения*. Köt. 1. Москва: Художественная литература, 1990.
- . *Серебряный голубь*. *Сочинения*. Szerk., a bevezetőt és a jegyzeteket írta Н. А. Богомолов. Москва: Лаком-книга, 2001: 158-394.
- . *Символизм как миропонимание*. Szerk., a bevezetőt és a jegyzeteket írta Л. А. Сугай. Москва: Республика, 1994.
- . "Трагедия творчества – Достоевский и Толстой." *Критика, эстетика, теория символизма*. Köt. I. Főszerk. А. Я. Зисъ. Москва: Искусство, 1994: 391-421.
- Бем, А. Л. "Эволюция образа Ставрогина." *Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 638-662.
- Бердяев, Н. А. "Духи русской революции." *Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 513-518.

- . "Ставрогин." *Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 518-525.
- Бибихин, В. В. "Орфей безумного века – Андрей Белый на Западе." *Андрей Белый – Проблемы творчества*. Szerk. С. Лесневский és А. Михайлов. Москва: Советский писатель, 1988: 502-520.
- Библия*. Москва: Перепечатано из Синодального издания, 1995.
- Богомолов, Н. А. „Комментарии.” Андрей Белый. *Сочинения*. Szerk., a bevezetőt és a jegyzeteket írta Н. А. Богомолов. Москва: Лаком-книга, 2001: 395-414.
- . „Литературная критика «младших» символистов.” *Критика русского символизма*. Том 2. Szerk., bevezetőt és a jegyzeteket írta Н. А. Богомолов. Москва: Издательство Олимп, Издательство АСТ, 2002: 3-11.
- . "Ранняя проза Андрея Белого." Андрей Белый. *Сочинения*. Szerk., a bevezetőt és a jegyzeteket írta Н. А. Богомолов. Москва: Лаком-книга, 2001: 5-18.
- Булгаков, С. Н. "Русская трагедия." *Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 489-508.
- Викторович, Вл. „Достоевский и Вл. Соловьев.” *Достоевский в конце XX века*. Szerk. К. А. Степанян. Москва: Классика плюс, 1996: 432-461.
- Волошинов, В. "Фрейдизм. Критический очерк." *Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль*. Összeállította és a bevezetőt írta В. М. Лейбин. Москва: Республика, 1994: 269-346.
- Гессен, С. И. "Трагедия зла (Философский смысл образа Ставрогина)." *Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 668-683.
- Гоголь, Н. В. *Вечера на хуторе близ Диканьки. Собрание сочинений в четырех томах*. Кöt. 1. Szerk. Е. Ромашкина. Москва: Правда, 1968: 59-274.
- Голейзовский, Н. К. „Исихазм и русская живопись XIV-XV вв.” *Византийский временник XXIX* (1969).
- Горичева, Татьяна. "Достоевский – русская феноменология духа." *Достоевский в конце XX века*. Összeállította К. А. Степанян. Москва: Классика плюс, 1996: 31-47.
- Гроссман, Л. П. "Стилистика Ставрогина." *Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 606-614.
- Долгополов, Л. *Андрей Белый и его роман Петербург*. Ленинград: Советский Писатель, 1988.

- Долинин, А. С. "'Исповедь Ставрогина.'" *Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 534-559.
- Достоевский, Ф. М. *Бесы. Роман в трех частях – Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 5-434.
- . *Братья Карамазовы*. Том 1-2. Тула: Приокское книжное издательство, 1994.
- . *Подросток – Роман*. Минск: Народная асвета, 1986.
- . „Сон смешного человека – Фантастический рассказ.” *Избранные сочинения*. Szerk. és jegyzetek Б. В. Томашевский. Москва: ОГИЗ Государственное издательство художественной литературы, 1947: 465-474.
- Ерофеев, Виктор. "Споры об Андрее Белом – Обзор зарубежных исследований." *Андрей Белый – Проблемы творчества*. Szerk. С. Лесневский és А. Михайлов. Москва: Советский писатель, 1988: 482-501.
- Иванов, В. И. "Достоевский и роман-трагедия." *Лик и личины России. Эстетика и литературная теория*. Összeállította, az előszót és a jegyzeteket írta С. С. Аверинцев. Москва: Искусство, 1995: 266-303.
- . *Достоевский. Трагедия – миф – мистика. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория*. Összeállította, az előszót és a jegyzeteket írta С. С. Аверинцев. Москва: Искусство, 1995: 351-458.
- . "О русской идее." *Родное и вселенское*. Szerk., a bevezetőt és a jegyzeteket írta В. М. Толмачев. Москва: Республика, 1994: 360-372.
- . "Экскурс. Основной миф в романе *Бесы*." *Лик и личины России. Эстетика и литературная теория*. Összeállította, az előszót és a jegyzeteket írta С. С. Аверинцев. Москва: Искусство, 1995: 304-311.
- Иванов, Вяч. Вс. "Значение идей М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики." *М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчества М. М. Бахтина в оценке русской и мировой мысли*. Том 1. Szerk., a bevezetőt és a kommentárokat írta К. Г. Исупов. Санкт-Петербург: РХГИ, 2001: 266-311.
- Касаткина, Татьяна. "Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского." *Достоевский в конце XX века*. Összeállította К. А. Степанян. Москва: Классика плюс, 1996: 67-136.
- Клюс, Эдит. „Образ Христа у Достоевского и Ницше.” *Достоевский в конце XX века*. Szerk. К. А. Степанян. Москва: Классика плюс, 1996: 471-500.

- Ковач Арпад. *Роман Достоевского – Опыт поэтики жанра*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1985.
- Козьменко, М. "Автор и герой повести *Серебряный голубь*." Андрей Белый. *Серебряный голубь*. Москва: Художественная литература, 1989: 5-29.
- Колобаева, Л. А. *Русский символизм*. Москва: Издательство Московского университета, 2000.
- Комарович, В. Л. "Неизданная глава романа *Бесы*." *Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 567-573.
- Криницын, А. Б. *Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф. М. Достоевского*. Москва: МАКС Пресс, 2001.
- . "Шекспировские мотивы в романе Ф. М. Достоевского *Бесы*." *Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф. М. Достоевского*. Москва: МАКС Пресс, 2001: 356-370.
- Кристева, Ю. "Бахтин, слово, диалог и роман." Franciáról oroszra fordította Т. К. Косикова. М. М. Бахтин: *pro et contra. Личность и творчества М. М. Бахтина в оценке русской и мировой мысли*. Том 1. Szerk., a bevezetőt és a kommentárokat írta. К. Г. Исупов. Санкт-Петербург: РХГИ, 2001: 213-243.
- Лавров, А. В. *Андрей Белый в 1900-е годы*. Москва: Новое литературное обозрение, 1995.
- . "Достоевский в творческом сознании Андрея Белого." *Андрей Белый – Проблемы творчества*. Szerk. С. Лесневский és А. Михайлов. Москва: Советский писатель, 1988: 131-150.
- Лермонтов, М. Ю. М. Ю. *Лермонтов в иллюстрациях Михаила Врубеля: "Стихи" – Поэма "Демон" – Герой нашего времени*. Москва: Фортуна Лимитед, 2003.
- . *Сочинения*. Кöt. 1. Szerk. és a jegyzeteket írta И. С. Чистова. Москва: Правда, 1988.
- Лихачёв, Д. С. "Древнерусский смех." М. М. Бахтин: *pro et contra. Личность и творчества М. М. Бахтина в оценке русской и мировой мысли*. Том 1. Szerk., a bevezetőt és a kommentárokat írta. К. Г. Исупов. Санкт-Петербург: РХГИ, 2001: 448-467.
- Лотман, Ю. М. *Культура и взрыв*. Москва: Гнозис, Издательская группа Прогресс, 1992.
- Мелетинский, Е. М. *Заметки о творчестве Достоевского*. Москва: РГГУ, 2001.
- Мущенко, Е. Г., В. П. Скобелев és Л. Е. Кройчик. *Поэтика сказа*. Воронеж: Издательство Воронежского Университета, 1978.

- Нейфельд, И. "Достоевский. Психоаналитический очерк под редакцией проф. З. Фрейда." Németről oroszra fordította Я. Друскин. *Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль*. Összeállította és a bevezetőt írta В. М. Лейбин. Москва: Республика, 1994: 52-88.
- Нива, Ж. „Андрей Белый.” *История русской литературы XX века. Серебряный век*. Szerk. Ж. Нива, Илья Серман, Витторио Страда et al. Москва: Изд. группа Прогресс, Литература: 1995: 106-126.
- . „Русский символизм.” *История русской литературы XX века. Серебряный век*. Szerk. Ж. Нива, Илья Серман, Витторио Страда et al. Москва: Изд. группа Прогресс, Литература: 1995: 73-105.
- Паперный, В. "Поэтика русского символизма: персонологический аспект." *Андрей Белый – Публикации – Исследования*. Szerk. А. Г. Бойчук. Москва: ИМЛИ РАН, 2002: 152-168.
- Пискунов, В. М. "Наваждение над Россией." Андрей Белый. *Серебряный голубь. Рассказы*. Összeállította, az előszót és a jegyzeteket írta В. М. Пискунов. Москва: Республика, 1995: 5-13.
- . "Павел Флоренский и Андрей Белый." *П. А. Флоренский и культура его времени*. Szerk. М. Hagemeister és N. Kaucisvilii. Marburg/Lahn: Blaue Hörner Verlag, 1995: 89-100.
- . "'Сквозь огонь диссонанса.'" Андрей Белый. *Поэзия. Проза. Сочинения*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1990: 5-42.
- Полонский, Вяч. П. "Николай Ставрогин и роман *Бесы*." *Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 619-638.
- Пушкин, А. С. *Избранные сочинения*. Москва: Academia, Общество любителей российской словесности, Ассоциация журналистов 'Культура России', 1992.
- Савушкина, Н., szerk. *Русские народные сказки*. Москва: Издательство „Художественная литература”, 1965.
- Салма, Н. *Опыт интерпретации феномена русского символизма в свете истории развития мысли. Acta Universitatis de Attila József Nominatae – Dissertationes Slavicae XX* (1989).
- Сараскина, Л. И. "*Бесы*, или русская трагедия." *Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 435-459.

- Сёке Каталин. "К вопросу об орнаментализме ранней прозы А. Белого (*Серебряный голубь*)." *Андрей Белый – Мастер слова – искусства – мысли*. Bergamo: Instituto Universitario di Bergamo, 1991: 125-134.
- Сёке Каталин. "Усадьба Гуголево – Символистская трактовка дворянской культуры в романе Андрея Белого *Серебряный голубь*." *Научные издания Московского Венгерского Колледжа I* (2001): 195-206.
- . "Элементы 'демонизма' в романе А. Белого *Серебряный голубь*." *Acta Universitatis de Attila József Nominatae – Dissertationes Slavicae XIV* (1981): 85-95.
- . "Элементы стиля модерн в эстетике Андрея Белого." *Андрей Белый – Жизнь – Миропонимание – Поэтика. Литературное обозрение* 252 (1995\4-5): 196-200.
- Силард, Л. "Андрей Белый." *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)*. Köt. 2. Szerk. Н. А. Богомолов, В. А. Келдыш, И. В.Корецкая, et al. Москва: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000:144-189.
- . *Герметизм и герменевтика*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2002.
- . *Русская литература конца XIX – начала XX века (1890-1917)*. Том I. Budapest: Tankönyvkiadó, 1989.
- Соловьёв, В. С. *Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории. Сочинение в двух томах*. Том 2. Szerk. А В Гулыга és А Ф Лосев. Москва: Мысль, 1988: 635-762.
- Сологуб, Фёдор. "Демоны поэтов." *Собрание сочинений в шести томах*. Т. 2. *Мелкий бес. Роман. Рассказы. Сказочки. Статьи*. Москва: НПК Ителвак, 2001: 515-527.
- Степун, Ф. А. "Бесы и большевистская революция." *Бесы: Антология русской критики*. Szerk., a szövegeket összeállította, az utószót és kommentárokat írta Л. И. Сараскина. Москва: Согласие, 1996: 683-695.
- Сугай, Л. А. „Примечания.” Андрей Белый. *Символизм как миропонимание*. Szerk., a bevezetőt és a jegyzeteket írta Л. А. Сугай. Москва: Республика, 1994: 496-515.
- Тамарченко, Н. Д. „Идея 'родового тела': М. М. Бахтин, В. В. Розанов и Зигмунд Фрейд.” „*Эстетика словесного творчества*” *Бахтина и русская религиозная философия*. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2001: 138-147.
- Токарев, С. А., И. С. Брагинский, И. М. Дьяконов et al., szerk. *Мифы народов мира – Энциклопедия*. Москва: Издательство Энциклопедия, 1980.
- Томсон, К. "Беседа К. Томсона с Ю. Кристевой о рецепции работ Михаила Бахтина во Франции." *Franciáról oroszra fordította és a jegyzeteket írta М. Пухлий. Диалог, карнавал, хронотон XXXVIII 1* (2002): 108-134.

- . "Диалогическая поэтика Бахтина." Angolról oroszra fordította A. Махов és Г. Шелагурова. *М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчества М. М. Бахтина в оценке русской и мировой мысли*. Том 1. Szerk., a bevezetőt és a kommentárokat írta. К. Г. Исупов. Санкт-Петербург: РХГИ, 2001: 312-322.
- Топоров, В. Н. "О 'блоковском' слое в романе Андрея Белого *Серебряный голубь*." *Москва и Москва Андрея Белого – Сборник статей*. Felelős szerk. М. Л. Гаспаров. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 1999: 212-316.
- . „Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления.” *М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчества М. М. Бахтина в оценке русской и мировой мысли*. Том 1. Szerk., a bevezetőt és a kommentárokat írta. К. Г. Исупов. Санкт-Петербург: РХГИ, 2001: 244-265.
- Тютчев, Ф. И. *Полное собрание стихотворений*. Ленинград: Советский Писатель, 1987.
- Успенский, Б. А. "Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры." *Этюды о русской истории*. Санкт-Петербург: Азбука, 2002: 393-413.
- . „Семиотика иконы.” *Семиотика искусства*. Москва: Школа Языки русской культуры, 1995: 221-296.
- . "Царь и самозванец – Самозванчество в России как культурно-исторический феномен." *Этюды о русской истории*. Санкт-Петербург: Азбука, 2002: 149-196.
- Фрейденберг, Ольга. *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт, 1997.
- Фришман, Алексей. "Достоевский и Киркегор: диалог и молчание." *Достоевский в конце XX века*. Összeállította К. А. Степанян. Москва: Классика плюс, 1996: 575-591.
- Хайнади Золтан. *Культура как память – Главы из истории русской культуры*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998.
- . „Человек-анархист – Бесы (Роман о битве идей).” *Русский роман*. Debrecen: 1992: 180-200.
- Хан Анна. "А. Потебня и А. Белый." *Андрей Белый – Мастер слова – искусства – мысли*. Bergamo: Instituto Universitario di Bergamo, 1991: 135-150.
- Шкловский, Виктор. "Орнаментальная проза – Андрей Белый." *О теории прозы*. Москва: Федерация, 1929.
- Юрьева, З. О. *Творимый космос у Андрея Белого. Studiorum Slavicorum Monumenta Tomus 21*. Санкт-Петербург: 2001.
- Эткинд, А. *Хлыст – Секты, литература и революция*. Москва: Новое литературное обозрение, 1998.

---. *Эрос невозможного – История психоанализа в России*. Москва: Гнозис – Прогресс – Комплекс, 1994.

Illusztrációk jegyzéke

Claude Lorrain. *Acis és Galatea*. Web Gallery of Art. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/claude/>

Feofán Grek. *Az Úr Színeváltozása*. <http://www.abcgallery.com/I/icons/greek5.html>

Andrej Belij kb. hétéves korában. Magnus Ljunggren. *The Dream of Rebirth – A Study of Andrej Belyj's Novel Petersburg*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1982.

A Cerne óriás. Pete Harlow. „The Cerne Giant.” <http://www.catnip.co.uk/cerne/cerne.html>