

A tanulmányok elkészítését támogatta:

Nemzeti Kulturális Alap

Lukács Alapítvány

Tallár Ferenc:

Mítosz és regény

Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* c. művének értelmezése

K é z i r a t

Tartalom

Bevezetés.....	3
I. Iván regénye.....	9
Szmergyakov, avagy a negyedik.....	76
II. Lukács – Bahtyin – Dosztojevszkij.....	91
III. Mítosz és regény.....	124
Függelék: Poétika és etika.....	155

Bevezetés

„Mit számít, hogy ez betegség? Hát mi van abban – szűrte le végül –, hogy ez nem normális feszültség, ha maga az eredmény, az érzésnek az a pillanata, amelyet immár egészséges állapotban idéz fel és vizsgálgat az ember, a harmónia, a szépség legfőbb fokának bizonyul, és megadja a teljességnek, az egyensúlynak, a kiengesztelődésnek és az élet legfelsőbb szintézisével való, ujjongó, imádságos egybeolvadásnak mindeddig sosem hallott, sosem sejtett érzését.”

Dosztojevszkij: A félkegyelmű

1984-ben megjelent, *Utópiák igézetében* c. kötetemet egy kitekintés zárja Dosztojevszkijre. Kétség kívül Lukácsra és *A regény elméletére* akartam akkor utalni ezzel. Miként a fiatal Lukács hasonló kitekintéssel záruló műve, az *Utópiák igézetében* Lermontov-, Gogol-, Turgenyev- és Goncsarov-elemzése is egy Dosztojevszkij-könyv bevezetésének voltak szánva. De az utánozni kívánt minta túlságosan is jól működött: ahogy Lukács – formális párhuzam ez csak persze –, én sem tudtam megírni az igazi, a rejtett tárgyról szóló folytatást. Bár Dosztojevszkij a továbbiakban is változatlanul foglalkoztatott, s hosszabb-rövidebb „kitekintésekre” sort is kerítettem, magához a Dosztojevszkij-könyvhöz csak most, több mint negyed század elmúltával tudtam (mertem?) visszatérni. Akkor, amikor a

kettősséggel kapcsolatos, már az *Utópiák* elemzéseiben is megfogalmazódó elképzeléseim – egy másik úton, egy másik összefüggés felől érkezve – amolyan elméletfélévé álltak össze¹.

Ez lett volna az egyik személyes megjegyzés, melyet előre kívántam bocsátani. A másik azzal kapcsolatos, hogy miért is nem *tudtam* megírni akkor a folytatást. Nyilván számos oka volt ennek, de az egyik ezek közül bizonyosan a Bahtyinnal való számvetés, melyre akkor képtelen voltam: Bahtyin Dosztojevszkij-könyvét nem tudtam elhelyezni a kettősségek – ahogy ezt most meglepődve látom – már akkor is vizionált rendszerén belül. Miként Dosztojevszkij művészete, Bahtyin Dosztojevszkij-interpretációja is régóta, gyakorlatilag a *Dosztojevszkij poétikájának problémái* magyar nyelvű kiadása óta foglalkoztat tehát.² Az első olvasattól kezdve világos volt számomra, hogy ez a mű Dosztojevszkij értelmezése során immár megkerülhetetlen, s jelentősége túlmutat a szűken vett irodalmi-poétikai kérdéseken. Túlmutat, de nem azért, mintha Bahtyin Dosztojevszkijt pusztán elrugaszkodási pontként használná. Hanem azért, mert mindvégig a dosztojevszkiji regény formaproblémáinál maradva, Bahtyin a modernitás „problematikus individuumának” egy új filozófiai és etikai értelmezését tudta felmutatni.

De a kétségtelen szellemi izgalom, sőt, meg merném kockáztatni, az „érintettség” ellenére, Bahtyinhoz való viszonyom ambivalens, és végül is megemésztetlen maradt: egy hátrahagyott kérdőjel. Bár egy esztétikai elemzés során a tanulmányíró személyes biográfiai utalásai meglehetősen inadekvátnek tűnnek, talán mégsem érdektelenek most, amikor ehhez a hátrahagyott kérdőjelhez visszatérek: megvilágíthatják, hogy honnan ered és hová irányul a jelen kérdésfelvetés. Számomra Dosztojevszkij regényei, melyektől (tudom, nem egzakt esztétikai kategória, de pontos) mindig is lúdbőrözött a hátam, alapvetően etikai kihívást jelentettek. Ám ha Bahtyinnak igaza van abban – és mintha igaza lenne abban – hogy Dosztojevszkij műveiben „nem jellemek és sorsok sokasága bomlik ki egy egységes, objektív világban, ... hanem éppen egyenrangú tudatok és világlátások sokasága kapcsolódik össze”³, akkor ez nem azt jelenti-e – tettem fel magamnak a kérdést –, hogy ezek az egyenrangú, sőt „teljes értékű” tudatok egy sokközpontú, vagy inkább középpont nélküli világban nem esnek az erkölcsi megítélhetőség alá. Hiszen az erkölcsi ítélet éppen egy ilyen középpontot feltételez: egy olyan *általános* nézőpontot, amely felől a mindenkire vonatkozó, *személytelen* erkölcsi ítélet megfogalmazható. Vagy másként fogalmazva: egy olyan világot, amelyben az

¹ ...és... *Struktúra és communitas*. (L'Harmattan, 2006.) c. tanulmánykötetéről van szó. Az abban megfogalmazott gondolatok képezik – remélhetőleg kiérleltebb formában – a jelen kötet gondolati hátterét.

² M. M. Bahtyin: *A szó esztétikája*. Gondolat, 1976.

³ M. M. Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Gond-Cura/Osiris, 2001. 10-11.o.

én is csak egy másik vagyok, mások között. Csakhogy Dosztojevszkij polifonikus regényeiben – írja Bahtyin – „egyetlen elem sem alakul a pártatlan ’harmadik’ nézőpontjából. Ez a pártatlan ’harmadik’ magában a regényben sem jelenik meg sehol. Sem kompozicionális, sem jelentésbeli értelemben nincs a számára hely.”⁴ De – folytattam a kérdezést – elképzelhető e egyáltalán etika és etikai ítélet tekintet nélkül arra a "harmadikra", aki az első személy nézőpontját egy közös valóság elemeként, objektív mozzanataként tudja megragadni. Ha „Dosztojevszkij számára sosem az a fontos, hogy *mi* hőse a világban, hanem elsősorban az, hogy milyen a világ hősében, és milyen a hős önmaga szemében” – ha a „hős összes megfogható objektív tulajdonsága...Dosztojevszkijnél átváltozik a hős önreflexiójának objektumává, öntudatának tárgyává”⁵, akkor nem azt jelenti-e ez, hogy Dosztojevszkij világa nem ad belső fogódzót az erkölcsi ítélethez – azaz túl van „jón és rosszon”?

Bahtyin azért tűnt tehát megemészthetetlennek a számomra, mert a dosztojevszkiji regényforma általa adott leírását megvilágító erejűnek láttam, de ugyanakkor a polifonikus forma koncepciójának végkövetkeztetését nem tudtam elfogadni. És nem pusztán általános beállítottságom következtében, de Dosztojevszkij-olvasatomat illetően sem. Az ellen tiltakoztam – ahogy ma is tiltakoznék –, hogy Nietzschét és Dosztojevszkijt „testvéreknek, sőt ikertestvéreknek” nevezzük, s még inkább az ellen, hogy Dosztojevszkijjel úgymond „véget ér az ’ész és a lelkiismeret’ évezredes uralma az ember felett”.⁶ Ha „bűn és bűnhődés” Dosztojevszkij szinte valamennyi 1861 után írott művében megjelenő alaptémájára, azaz a bűn és a felelősség felvállalásának problémájára gondolunk, meglehetősen egyértelműséggel szögezhetjük le, hogy Dosztojevszkij műveinek világa nincs túl az erkölcsi megítélhetőségen.

Ma már persze világosan látom, hogy tiltakozásom tulajdonképpen alaptalan volt. Ha a nem csak kibővített, de koncepcionális értelemben is módosított második kiadás (1963) helyett Bahtyin Dosztojevszkij-könyvének első, 1929-es kiadását tekintjük mértékadónak, továbbá ha ezt a kötetet a 20-as évek kontextusában, *A tett filozófiájával* és *A szerző és a hőssel* együtt olvassuk, felmerül a sejtés, hogy Bahtyin az etikát éppenséggel radikalizáló, az egyetemes felelősség irányában kitérítő *dialógusetika* egyik első megfogalmazója. Pontosabban szólva az a gondolkodó, aki kibontotta a dialógusetikát abból a dosztojevszkiji világból, melyhez meggyőződésem szerint Buber és Rosenzweig, majd Lévinas is szoros szálakkal kötődött.

⁴ Bahtyin: id.mű, 27.o.

⁵ Bahtyin: id. mű, 62. ill. 63.o.

⁶ Lev Szesztov: *Nietzsche és Dosztojevszkij*. Európa, 1991. 35. ill. 80.o.

De ha ez így van, úgy tűnhet, hogy a fentiekben egy meglehetősen felesleges, gyorsan felejthető tiszteletkört tettem csupán, méghozzá leginkább önmagam körül. Hiszen a polifonikus regény koncepciója ezek szerint nem csak hogy összeegyeztethető az etikával, de éppenséggel egyik lehetséges kifejtése egy olyan etikának, mely nem az általános mindenkit – *kívülről* – átfogó struktúráiban, hanem a felelősség szigorúan *közöttünk* végbemenő, minden *rögzített* struktúrát felborító, megállíthatatlan és folytonos *keletkezésében*, azaz a jó anarchiájában látja az etika alaptényét. Úgy látszik tehát, hogy a Bahtyin mellé kitett kérdőjel értelmét vesztette, az pedig, hogy Bahtyint illetően hosszú ideig félreértésben voltam, az én magánügyem. Részben tájékozatlanságom számlájára írható, részben pedig azoknak a kényszerű kacskaringóknak tudható be, melyek a bahtyini életmű kiadását kísérték.

Mégsem gondolom, hogy ez a bevezető csak múltba révedő, felesleges kitérő lett volna. A polifonikus regény bahtyini koncepciója tudniillik továbbra is zavarba ejt. Megvilágító erővel írja le ugyan Dosztojevszkij világának egyik alapjelenségét, de ezenközben figyelmen kívül hagyja a másikat, amely nélkül a polifónia a győzedelmes én hisztérikus örömtáncába hajlana. Jogosnak vélem az állítást, miszerint Dosztojevszkij műveiben „nem jellemek és sorsok sokasága bomlik ki egy egységes, objektív világban”, és *ugyanakkor* mégis vitathatónak, hogy „Dosztojevszkij számára sosem az a fontos, hogy mi hőse a világban”. Ha fenntartás nélkül, vagy inkább fogalmazzunk így: ha *a másik oldal* nélkül igaz lenne, hogy Dosztojevszkij „mindent a hős tudatának olvasztótengelyébe hajít”, s a hős „mindent elnyelő tudatával csupán egyetlen objektív világot állíthat szembe – más, vele egyenrangú tudatok világát”⁷, akkor az egyes szám első személyű tudatoknak ebből a világból bizonynyal számúzva lenne a „hős valóságára”, azaz a harmadik személyre vonatkozó („kicsoda ő”) kérdés. Dosztojevszkijnél a „hős összes megfogható objektív tulajdonsága – állítja Bahtyin –, társadalmi helyzete, szociológiai és karakterológiai tipikussága, egész habitusa, lelki berendezkedése, sőt még külleme is, azaz minden, ami rendszerint lehetővé szokta tenni, hogy az író a 'kicsoda ő' kérdésére választ adó szilárd és rögzített hősalakot teremtsen, ... átváltozik a hős önreflexiójának objektumává, öntudatának tárgyává; a szerzői szemléletnek és ábrázolásnak mindössze egyetlen tárgya van: eme öntudat **működése**”.⁸

Én ezzel szemben úgy látom, hogy Dosztojevszkij egészen különös regényeket, de mégis regényeket írt, nem pedig hősei fenomenológiai feljegyzéseit adta közre. Dosztojevszkij olyan központi, a formaalkotás szempontjából is meghatározó jelentőségű hősei, mint az

⁷ Bahtyin: id. mű, 61. ill. 65.o.

⁸ Bahtyin: id. mű, 63.o.

odulakó, Raszkolnyikov, Sztavrogin vagy Iván Karamazov, rendre és elkerülhetetlenül szembesülnek a „Mit tettem valójában?” kérdésével, és ha nem akarnak széthullani a reflexió rossz végtelenjében, ha választ akarnak találni arra, „kik is ők valójában”, úgy el kell mondaniuk saját „igaz történetüket”: egy *történet* hőségé kell válniuk, azaz – mint látni fogjuk – harmadik személlyé. Nem érzékelhetik többé magukat egy befejezetlen és befejezhetetlen dialógus replikájaként. A történetben ítélet születik, ez pedig megbontja a polifonikus regény mindent egyidejűségként, szimultán kölcsönhatásként kezelő terét: az „örökkévalóság atomjaként értendő”, az időt „feltartóztató pillanat”⁹ mögött felsejlik a szubsztanciális erkölcsiség, egy klasszikus értelemben vett regény „valósága”. A történet repedezett, de súlyos tömbje Dosztojevszkij regényeiben mindig ott hallgat a dialógus feltartóztathatatlan áradása alatt.

A fenomenológiai *epoche* tehát, melyet Bahtyin ha kimondatlanul is, de Dosztojevszkijnek tulajdonít, elmarad. Fontos ezt látnunk. Mert ha a polifonikus regény terébe a történettel nem lépne be a Harmadik, ha az első személy nem kényszerülne szembesülni önmagával, mint harmadik személlyel, úgy a polifonikus regény formává emelt pillanata, az „egyenrangú tudatok” minden tárgyias formától mentes dialógusa egy megváltott világ eufórikus, de hamis közegébe emelné Dosztojevszkij hőseit. Nem véletlen tehát, hogy „az élet legfelsőbb szintézisével való, ujjongó, imádságos egybeolvadás” pillanata, melyben Miskin herceg számára érthető lesz „az a szokatlan szó, hogy *nem leszen többé idő*”, Dosztojevszkijnél úgy jelenik meg, mint ami egyúttal a betegség, az epilepsziás roham üvöltését megelőző pillanat is: „az eltompulás, a lelki homály, az idiotizmus, mint e ’magasztos percek’ következménye, világosan állt előtte” – írja Dosztojevszkij Miskin hercegről.¹⁰

A továbbiakban épp ezt szeretném bizonyítani *A Karamazov testvérek* elemzése kapcsán: polifónia és cselekményszövés, dialógusetika és megfelelésetika kettősségét, a pillanat reverzibilis, és a történet irreverzibilis idejének bonyolult egymásba szövődését. Egyszóval regény és mítosz együttállását. Elemzésem tárgya, *A Karamazov testvérek* erre talán minden más Dosztojevszkij műnél inkább lehetőséget nyújt. Nem csak az életművet lezáró, utolsó nagy mű a *Karamazovok*, de egyúttal az életmű betetőzése is. Igazi remekmű, olyan szintézis,

⁹ A – később még értelmezendő – pillanatnak ez a fogalma Kierkegaardtól származik. Vö. *A szorongás fogalma*. Göncöl, 1993. 105.o.

¹⁰ *A félkegyelműt* Makai Imre fordításában idézem Európa, 1973. 229-230.o.

amely számos, a korábbi regényekben megoldhatatlan probléma megoldását hozza, még hozzá nem pusztán tematikus, de formai értelemben is.

Természetesen egy olyan komplex mű esetén, mint *A Karamazov testvérek*, egyáltalában nem magától értődő, hol és hogyan kezdhetnénk hozzá az elemzéshez. Úgy vélem egyszerűsíti a helyzetet, és egyúttal a mű belső logikájának is megfelel, ha kétszer futunk neki a műnek. A főhős az előszó szerint ugyan Aljosa Karamazov, de az „életrajzát” feldolgozni hivatott „két regény” közül, mint tudjuk, csak az első, tudniillik az alább elemzendő mű készült el, ez pedig – ahogy Dosztojevszkij írja – „szinte nem is regény, hanem csupán egy mozzanat hősöm zsenge ifjúságából.”¹¹ Olyan mozzanat, tenném hozzá, mely a legkevésbé sem felel meg az életrajz követelményeinek, s amelynek Aljosa mellett van egy másik főhőse is: Iván. (I.) Először az ő *történetét* szeretném kibontani a KT bonyolult szövetéből, s felhívni a figyelmet arra, hogy Iván *regénye* a Raszkolnyikov-motívum olyan invenciózus és nagyhatású újraírása, melynek középpontjában a történetmondás forma- és életproblémája áll. (II.) Ezek után egy kitérő következik, melynek tárgya a fiatal Lukács, valamint Bahtyin Dosztojevszkij-koncepciója. E kitérő során igyekszem megvilágítani azokat a fogalmakat, melyekkel rátérhetek a regény után a mítosz felfejtésére. (III.) Végül kerül tehát sor a történet tömbjét körbefonó mítosz kibontására. Egyúttal megpróbálom itt összekötni cselekményszövéis és polifónia, megfelelésetika és dialógusetika azidáig széttartott szálaits. A kötetet záró függelék egy 2006-os írást tartalmaz, mely mintegy megelőlegezte ezt a könyvet, s akár egy második előszóként is szolgálhat.

¹¹ *A Karamazov testvéreket* (a továbbiakban KT) Makai Imre fordításában idézem: Európa, 1975. I. 8.o. Az idézett helyek a továbbiakban a szövegen belül, zárójelben: kötet és oldalszám (pl. I. 25.), vagy könyv száma/fejezet száma (pl. V/3.)

I. Iván regénye

Dráma? Bűnügyi regény?

Miként a bevezetőben jeleztem már: a KT-et remekműnek tartom. Fontos ezt leszögezni, mert az első, felületes pillantás nem erre utal. Inkább dilettáns fércműnek tűnik, melyben heterogén, egymással összeegyeztethetetlen elemek kavarnak kiismerhetetlen rendben: egy bűnügyi regény szerelmi háromszögekkel, teátrális nagyjelenetekkel, hosszan elnyúló történelemfilozófiai tézisekkel és valláserkölcsei tanításokkal, hasonlóképpen elhúzódó vád- és védőbeszédekkel, rossz operaszínpadokra kívánczó, szentimentális szcénákkal, hagiográfiai elemekkel, bohóctréfákkal és szenvedélyes önvallomásokkal. Mindehhez vegyük még hozzá, amit ebben a kavargásban érzékelt is alig van módunk: ezek az egymásra torlódó elemek öt, azaz 5 nap történetébe vannak belezsúfolva. Ennek a terjedelmileg is nagy regénynek az első három része egy-egy nap (illetve a harmadik rész még a hozzá kapcsolódó éjszaka és hajnal) „történetét” tartalmazza, a negyedik rész pedig – két hónap kihagyásával – további két napét. A kérdés persze nem az, hogyan fér bele mindez öt napba. Inkább az, hogyan lesz ebből a káoszból regény?

De mintha ez az egyetlen jelenbe, egy „pillanatba” záruló öt nap a megoldás irányát is kijelölné. Minden esetre nem ismeretlen az az értelmezés, mely – alkalmasint a regényt eposszá tágító Tolsztojjal szembeállítva – Dosztojevszkijben tragédiaköltőt lát, s műveiben a drámai formát véli felfedezni. S valóban. Ha – Lukáccsal szólva – „a tragikus csak egy pillanat; ez az értelme az időegységnek”, akkor nem mondhatjuk e joggal, hogy „kezdet és vég” ez az öt nap, „és semmi sem következik belőle és utána, semmi azt az élettel össze nem kapcsolhatja”? Ahogy a tragikus dráma metafizikai alapjaként felfogott időegységnek, ennek az önmagába záruló öt (vagy öt és fél) napnak is „az időnek valamiféle időtlenné válását kell” talán kifejeznie. Hiszen az „időegység minden követelésének keresztülvitele folytonos tagadása múltnak, jelennek és jövőnek”.¹²

Nem gondolom, hogy ez az értelmezési irány eleve elhibázott lenne. A polifón regénynek, a „teljes értékű tudatok dialógusának” kétség kívül vannak drámai elemei, és nem csak a felszínen. Vjacseszlav Ivanov értelmezésére a harmadik részben kitérek majd, úgyhogy itt inkább arra hívnám fel a figyelmet, hogy Lukácsnak a tragédiával kapcsolatos megjegyzése –

¹² Lukács György: A tragédia metafizikája. In. *Ifjúkori művek*. Magvető, 1977. 499.o.

mely szerint a tragédiában „a pillanatok egymásutánja sem időbeli egymásután többé”, mert inkább „egymásmellettiség mint egymás után következés”¹³ – figyelemre méltóan egybecseng Bahtyinnak a polifon regény teréről adott leírásával.¹⁴ Azt azonban nem hiszem (ahogy természetesen Bahtyin sem hiszi), hogy a drámai formával választ találtunk volna kérdésünkre: hogyan lesz ebből a káoszból regény. Az „ujjongó, imádságos egybeolvadás” *misztikus* pillanata nem a *tragédia* pillanata.

A leghelyesebb az lesz, ha kérdésünk kapcsán Dosztojevszkijre, pontosabban a fiktív elbeszélőre hagyatkozunk, aki a 2. fejezet végén azt írja, hogy a gyilkosság leírása alkotja „első, bevezető regényem tárgyát, helyesebben: burkolatát” (I.18.). A mű tárgya és „burkolata” közti különbségtétel figyelemre méltó, hiszen minden bizonnyal félreérti a KT-et, aki csakis bűnügyi regényként kívánja olvasni. De nincs más lehetőségünk, mint hogy bűnügyi regényként, egy gyilkosság és nyomozás történeteként *is* olvassuk. Már a regény első mondatában utalást találunk Fjodor Pavlovics Karamazov „tragikus és rejtélyes halálára”, s a regénynek azt a szerkezeti vázát, amire aztán minden ráfűződik, a gyilkosság alkotja. Az első három nap a gyilkosság felé tartó idő, mely Dmitrij Karamazov kihallgatásával és letartóztatásával zárul, a két utolsó nap pedig a tárgyalást megelőző nap, illetve a tárgyalás napja. Mint egy jó krimiben, mely sejtetésekkel akarja fenntartani érdeklődésünket, a szereplők színrelépésétől kezdve belengi a művet a gyilkosság atmoszférája, az elkerülhetetlen gyilkosságra való várakozás feszültsége. A sztarecnél lezajló első nagyjelenet után nem csak Rakityin beszél magától értődő természetességgel a küszöbön álló gyilkosságról, de Aljosa is elismeri, hogy megfogant benne a gyilkosság lehetőségének gondolata. A műfaj szabályainak megfelelően Dmitrij jó előre a gyanúsított szerepébe hozza magát, amikor kijelenti, „majd még eljövök, hogy megöljem az öreget”, az öreg pedig, aki már a sztarecnél „apagyilkosnak” nevezi a fiát, „Megöl! Megöl!” kiáltással fogadja a házba betörő Dmitrijt (III/8.). Iván is a gyilkosság lehetőségére utal, amikor odaveti, hogy az „egyik undok féreg felfalja a másikat”.

Innen nézve tehát a KT egy kellőképpen motivált, s amellet jól megírt bűnügyi regény. Jól megírt, hiszen szemben például a *Bűn és bűnhődéssel*, itt az olvasó (ha ugyan van még a KT-nek naiv, előzetes ismeretekkel nem rendelkező olvasója) a mű végéig nem tudhatja, hogy ki követte el a gyilkosságot. Ugyanakkor minden Dmitrijre utal (eltekintve a nyakában függő zacskó gondosan kidolgozott motívumától). Adott a gyilkosság indítéka,

¹³ Lukács: id. mű, uo.

¹⁴ Bahtyin: id. mű, 40. o.

még hozzá mindjárt három is: a Grusenykáért folytatott versengés, az örökség körüli, elmérgesedett vita és a borítékba helyezett 3000 rubel. Adott a lehetőség, hiszen Dmitrij ott volt a gyilkosság helyszínén. Továbbá Dmitrijt jelleme is mintegy predesztinálja a gyilkosságra. Aljosának arra a kérdésére, miből következett a küszöbön álló gyilkosságra, és miért jelöli meg annak tetteseként Dmitrijt, Rakityin – megelőlegezve ezzel a város közvélekedését – egy „dologszerűen körülhatárolt” alak *jellemzésével*, tulajdonképpen egy *történet* sémájának előrevetítésével válaszol: „Semmit se látnék én itt, ha ma nem értettem volna meg egyszeriben a bátyádat, Dmitrij Fjodorovicsot, egyszeriben és tetőtől talpig, úgy ahogyan van. Egy bizonyos vonásánál fogva megragadtam mindenestül. Ezeknél a becsületes, de kéjsóvár embereknél van egy határ, amelyet nem ajánlatos áthágni. Különben – különben kést döfnek még a papájukba is.” (I.104.)

Ebből a feszültségkeltés technikájában gyakorlott olvasó persze már sejtheti, hogy nem Dmitrij követte el a gyilkosságot. A fordulat be is következik, és – ez ismét a jól megírt történet sajátja – nem a semmiből érkezik. Elő van készítve Iván és Szmergyakov „homályos” beszélgetésével (V/6.), az öreg megjegyzéseivel (Ivántól „még jobban félek, mint amattól”), vagy egy másik szinten a Nagy Inkvizítor poémájával. Csak épp a nyomok lassan elmosódtak és – miután Szmergyakov valóban epilepsziás rohamot kapott – elveszítették meggyőző erejüket.

Ám a váratlan fordulat Dosztojevszkijnél nem beteljesíti a bűnügyi regényt, hanem kifordítja önmagából. Mert megtudjuk ugyan, hogy Szmergyakov, még hozzá az Ivánt vádoló Szmergyakov („csakis maga a főgyilkos”) követte el a gyilkosságot, de ez a tudás a magányos olvasó és Iván tudása marad, privát tudás, mely nem kerül a regényben megidézett nyilvánosság elé. A bírósági tárgyalás az olvasók immár mindent látó szemei előtt justizmorddal végződik, s ily módon a bűnügyi regény *jelentése* önmaga ellentétébe fordul. Mert a bűnügyi regény műfajának, éppúgy mint a tragédiának és a komédiának, van egy sajátos, a forma által hordozott jelentése: bármi legyen is konkrét tárgya, a történet a felvilágosodásnak azt a racionalista alaptézisét variálja, mely szerint „a valóság” a kívülről érkező, semleges vizsgáló által kinyomozható és az ítélkező nyilvánosság elé tárható. Gondoljunk a klasszikus példára, Sherlock Holmesra, aki egy zsebórán talált jelek és nyomok alapján pontos jellemzését adja az óra tulajdonosának. A nyomozás azon a feltevésen alapul, hogy cselekvése során az ember nyomokat hagy, s ezeken a nyomokon visszafelé elindulva eljuthatunk a cselekvés eredetéhez, magához a cselekvő alanyhoz, ily módon pedig rekonstruálni tudjuk, *mi történt valójában*. Klasszikus formájában a nyomozás egy történet,

valamint – pszichológiai krimiről szólván – a történetben megmutatkozó jellem racionális rekonstrukciójának története¹⁵.

A KT-ben azonban a történet és a jellem racionális rekonstrukciója, legalábbis a nyilvános, bírósági eljárás szintjén, a szemünk előtt fut a semmibe. Ami pedig Ivánt illeti, ő magánnyomozása során nem egy *már megtörtént*, a megismerés számára „befejezettként” adott esetet igyekszik feltárni: fokozatosan megbomló elmével éppenséggel arra keresi a választ, volt-e egyáltalában valamiféle jelentése a közte és Szmergyakov között lezajlott „homályos” beszélgetésnek (V/6.), azaz történt-e ott és akkor egyáltalában „valami”. Dosztojevszkij tehát nem adottságot, hanem problémát látott a történetelbeszélés műfajában, ahogy problémát, még hozzá alapvető *életproblémát* látnak a történetelbeszélés műfajában Dosztojevszkij olyan hősei is, mint az odúlakó, a kamasz, Raszkolnyikov vagy Iván Karamazov.

Történetelbeszélés

De mit is jelent egy történetet elmondani? Dosztojevszkij, akiben sokak – nem tudni miért – csak ösztönös zsenit látnak, *A félkegyelműben* így veti fel a kérdést: „két hét telt el a legutóbbi fejezetben elbeszélte esemény óta, és történetünk szereplőinek helyzete annyira megváltozott, hogy külön magyarázatok nélkül rendkívül nehéz volna hozzáfognunk folytatásához. Csakhogy mi is érezzük: be kell érünk a pusztán tények ismertetésével, és lehetőleg kerülnünk kell minden különösebb magyarázatot, mégpedig annál az igen egyszerű oknál fogva, hogy sok esetben nekünk magunknak is nehézséget okoz a történetek megmagyarázása. Ezt az előzetes figyelmeztetésünket bizonyára nagyon furcsának és homályosnak találja az olvasó: hogyan beszélhet el valaki olyasmit, amiről se világos fogalma, se egyéni véleménye nincs?” (583)

Dosztojevszkij ezek szerint különbséget tesz *pusztán tények ismertetése*, valamint *egy történet elbeszélése* között, még hozzá oly módon, hogy az utóbbi valamiféle „világos fogalmat”, a „megmagyarázás” lehetőségét kell, hogy tartalmazza. Annak – aligha ösztönös –

¹⁵ E. D. Erwarth a krimi egyenesen a modern elbeszélés (Stendhal, Flaubert, Dickens, Tolsztoj stb. művészete) prototípusának tekinti. Vö. Elisabeth Deeds Erwarth: *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*. Princeton UP. 1992. 19-20.o. Ugyanilyen kiélezett véleményt fogalmaz meg pl. Foucault, aki a nyomozásban jelöli meg az empirikus tudomány módszertani mintáját. Vö. M. Foucault: *Felügyelet és büntetés*. Gondolat, 1990. 306.o. Modernség és krimi kapcsolatáról, ill. az „anti-detektívtörténet” metafizika-kultúrkritikai jelentéséről lásd: Bényei Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Akadémia, 2000.

felismeréséről van itt szó, amit MacIntyre úgy fogalmaz meg, hogy „a cselekvés mint olyan fogalmánál alapvetőbb az érthető cselekvés fogalma”.¹⁶ A viselkedés pusztá tényeit „nem tudjuk a szándékoktól függetlenül jellemezni, a szándékokat pedig a keretektől függetlenül nem tudjuk jellemezni, amelyek ezeket a szándékokat érthetővé teszik a cselekvők, és mások számára egyaránt”.¹⁷ Egy viaszbab gondos elkészítése és tüvel való átszúrása akkor értelmezhető például cselekvésként, ha ismerünk bizonyos mágikus praktikákat, és ha feltételezzük, hogy a cselekvő hisz ezekben. A mágikus praktika és a hit ennyiben „kerete” a cselekvésnek. Csak erre a keretre vonatkoztatva tételezhetjük fel a szándékot, illetve csak ezen a kereten belül születhet meg a szándék, s mehet végbe a mágikus értelmet hordozó cselekvés.

Egy – per defintonem – *érthető* történet elmondása közös intézményeket, hiteket, tudásformákat és szereplehetőségeket feltételez tehát. Egy marslakó feltehetőleg részletes, és számunkra minden bizonnyal igen zavarba ejtő beszámolót tudna küldeni a Marsra egy futballmeccsről, csak épp azt nem tudná elmondani, hogy „mi történt valójában”. Ehhez ugyanis ismernie kellene a keretet: tudnia kellene, hogy „mire megy ki a játék”, kik a szereplői, milyen szándékok vezérlik őket és mik a lehetőségeik. A futballmeccs esetében a közös értelmezést, az egyértelmű történet elmondását egy olyan nyilvános és intézményesített szabályrendszer teszi lehetővé, mely eleve definiálja, hogy „miben áll” a futball¹⁸. Egy ilyen, a megfigyelhető tények halmaza helyett egy átélhető és elbeszélhető *történettípus* lehetőségét megteremtő (konstitutív) szabályrendszer természetesen nem áll készen minden történet számára, de az joggal megkockáztatható, hogy egy történet akkor „kerekedik ki”, akkor „áll össze”, azaz akkor világosodik meg az értelme, ha a történetben elbeszélte események kronológikus rendjére rávetül egy láthatatlan horizontális tengely, és ily módon – Lévi-Strauss-szal szólva – „a kronológia következetes rendje időtlen, mátrixszal kifejezhető struktúrában oldódik fel”.¹⁹ Az a valami, amiről a történet szól, amitől „összeáll”, nem olvasható ki pusztán a történetben elbeszélte eseményekből. A történet csak akkor áll össze, akkor lesz érthető történetté, ha egy aha-élményben megvilágosodik az az értelmi egység, amelynek ez a történet az egyik lehetséges (szokványos vagy eredeti, elnagyolt vagy részleteiben kidolgozott) *variációja*.

¹⁶ Alasdair MacIntyre: *Az erény nyomában*. Osiris, 1999. 281.o.

¹⁷ MacIntyre: id. mű, 277.o.

¹⁸ Vö. Mesterházi Miklós: „E zavart golyó.” In: Szekeres András (szerk.): *A történetész szerszámosládája*. L'Harmattan, 2002. 211-213.o.

¹⁹ A Lévi-Strauss álláspontja körül kialakult értelmezésekről vö. Roland Barthes: Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe. In. Bókay Antal – Vilcsék Béla: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, 1998. 527-542.o.

A "variáció" terminussal természetesen nem árt óvatosan bánnunk. Vannak ugyan a történeteknek olyan alakzatai, mondjuk a Propp által leírt varázsmesék, melyek valóban egyetlen értelmi egység, feltehetőleg egy ősi rítus variációi, és képletekbe foglalható szekvenciáik egy előttük járó szabályrendszer eseteiként ismerhetők fel. Egy eredeti történet vagy egy jó regény történetkomplexuma esetén azonban aligha hagyatkozhatunk arra, hogy a történetet egyszerűen besoroljuk egy adott általánosság alá. Ebből azonban nem következik, hogy az eredeti vagy komplex történetben keletkező, új értelem levezethető lenne pusztán a történet inherens elemeiből. Inkább arról van szó, hogy az eredeti variáció variálja magát az értelmezési keretet is. Átrendezi, feszültséggel telíti azt az „időtlen mátrixszal kifejezhető struktúrát”, melyre rávetítve a történet elemei szólni kezdenek valamiről. A struktúra és a variáció között ily módon olyan kölcsönös reflexiós mozgás indul el, melynek eredményeként a történet valami olyasmiről szólhat, amiről addig szólni nem lehetett.

Bár ezek szerint nem tudjuk mindig megmondani, minek a variációja egy történet, de ha – per definicionem – érthető történet, azaz ha „szól valamiről”, akkor – miként a bűnügyi történet esetében is láttuk – önmagán túlra utal. Bármennyire is joggal tekintjük a kezdetet és a véget a történet konstitutív elemének, a kezdet és a vég nem abszolút határ. A történet kezdete egyúttal mindig *újrakezdés*. A kezdet és a vég szerkezeti súlyát az adja, hogy azt a történetet egybefűző értelmi egységet idézi meg, amit a történet a maga variációjával betölt.

Northrop Frye az elbeszélés „rejtett jelentéséről” szólva archetipikus mítoszszerkezetek szedimentumairól, a történetek mögött megbúvó mítoszokról beszél: akkor világosodik meg, hogy egy történet miről szól, ha azonosítani tudjuk azt az archetipikus mítoszt, amit a történet újrakezd, és ami a történetet ezért „parabolává” vagy „példázattá” teszi.²⁰ Hayden White mítoszok helyett „másodlagos referensről” beszél: amikor különböző eseményeket egy történet elemeiként kódolunk – írja –, „a történeti beszéd egy másodlagos referensre irányítja az olvasó figyelmét, amely más jellegű, mint az elsődleges referenst alkotó események: az adott kultúrában művelt különböző történettípusok cselekménystruktúráira. Amikor az olvasó sajátos történetként – például eposzként, románcként, tragédiaként vagy bohózatként – ismeri fel a történeti elbeszélésben elmondott történetet, akkor elmondható róla, hogy megértette a beszéd által létrehozott jelentést. Ez a megértés pedig semmi egyéb, mint az elbeszélés formájának a felismerése.”²¹

²⁰ Northrop Frye: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton UP, 1957.

²¹ Hayden White: Az elbeszélés problémája a mai történelemelméletben. In. *A történelem terhe*. Osiris–Gond, 1997. 180.o.

Úgy tűnik azonban, van a történetelbeszélésnek egy elemibb szintje is. Azáltal, hogy az eseményeket közös értelmezési keretek között alakítja, a történet a megnevezés vagy azonosítás képességére tesz szert ott is, ahol nehéz kimutatni a másodlagos referenst vagy a mitikus szerkezetek szublimátumait. Ha egy történetet, vagy egy komplex történetet felépítő résztörténetet (szekvenciát) elbeszélünk, explicit vagy implicit formában mindig rámutatunk arra, *mi az, ami* történt. A történetelbeszéléssel nem csak értelmezem, de konstruálom is az eseményeket. Ha az utcán egymásnak csapódó emberi testek tömegét látom, erről az eseményről úgy tudok csak egy történetet elmondani, ha megtalálom a megfelelő értelmezési keretet: ha *mint* tömegverekedést, *mint* karneváli multságot, *mint* egy természeti katasztrófát tudom *azonosítani* (megnevezni). Ha ez nem sikerül, ha „értetlenül állok az események előtt”, csak arról számolhatok be – az lesz a történetem –, hogy egy értelmezhetetlen esemény egyediségével szembesültem. Csak ha az eseményeket egy olyan nominális szerkezethez tudjuk rendelni (tragikus Katasztrófa, drámai Tömegverekedés, vidám Ünnepe), mely a maga általánosságával túlmutat az esemény egyediségén, csak akkor válhat a történet újramegzéssé: variációvá, példává, parabolává vagy metaforává.

Jeleztem már, hogy a történetmondás a KT-ben, s általában Dosztojevszkij művészetében a hősök alapvető életproblémájaként jelentkezik. Hogy ezt a problémát ki tudjuk majd bontani, egy ponton ki kell még egészítenem a fentiekben mondottakat. Bár a harmadik személyű elbeszélés és az énelbeszélés közötti különbséget nem szeretném elmosni, fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy az énelbeszélés szokásos formáiban az első személyű elbeszélő alapvetően ugyanúgy viszonyul saját (fiktív vagy valóságos) elbeszélte énjéhez, ahogy a harmadik személyű történetek elbeszélője viszonyul (fiktív vagy valóságos) hőseihez. Mivel az elbeszélés, azaz az elbeszélő én ideje nem esik egybe az elbeszélte én megélt idejével, mivel az elbeszélő én lezárt alakként emlékszik vissza elbeszélte énjére, és az elbeszélés jelenéből világítja meg egykori szavait, tetteit és gondolatait, az énelbeszélés narrátora is az előtt a feladat előtt áll, hogy saját (fiktív vagy valóságos) életének eseményeit egy történettípus elemeiként kódolja, és egyúttal birtokba is vegye: elmondja, hogy *mi az, ami* történt. Ahogy a harmadik személyű elbeszélés, az énelbeszélés is szól tehát valamiről, ami csak a "másodlagos referenciák", a jelentés általános szintjén ragadható meg – az énelbeszélés is valaminek a variációja tehát. Ahogy „ő” egy történettípus hősévé lesz, az énelbeszélés narrátora is egy történettípus hősévé avatja önmagát, s ezzel egy olyan értelem hordozójává, mely a *történet* sajátja.

Ezzel azonban felszínre került egy olyan összefüggés, mely a másokról szóló, harmadik személyű elbeszélésekben homályban marad: amikor magamról egy érthető történetet mondok el, amikor magamat egy történet által teszem érthetővé, *magamról mint egy másiktól* szólok. Életem eseményeit egy közös jelentéssel bíró, narratív struktúrába, végső soron egy közös életvilág integrációs mintái közé ágyazva, saját életem eseményeit egy magamat és a másikat átfogó, közös értelmezési keretbe szövöm bele – *mások* történeteinek mintázatát (másodlagos referenciáit, mítoszait) alkalmazom önmagamra. Egy „valamiről szóló”, érthető történet keretéből csak úgy tekinthetek önmagamra, mint egy másikra: úgy, ahogyan egy másik tekint rám.

Ha ez a gondolatmenet tartható, akkor kérdésessé, de legalábbis átgondolandóvá válik napjaink egyik közhelyszámba menő teorema. Az a meggyőződés ugyanis, hogy a személyes identitás *narratív identitás*. A narratív identitás elgondolása elsősorban arra irányul, hogy a személyes azonosság Locke-ig visszanyúló fogalmában egymásba gabalyodó numerikus vagy *tárgyi azonosságot* (a heideggeri *Selbigkeit* vagy a ricoeuri *idem*) elválassa az én *önazonosságától* (a heideggeri *Selbstheit* vagy a ricoeuri *ipse*). Míg a tárgyi azonosság megállapítása, a *jellemként* tárgyiasuló én időbeli változásainak összevetése egy külső nézőpontot, a Bahtyin szerint Dosztojevszkij világából kiutasított *Harmadikat* feltételezi, az önazonosság rögzítése az egyes szám első személy lehetőségének tűnik: én magam fel- és elismerem-e önmagamat életem eseményeiben. Ebben az értelemben – idézem Tengelyit – "*önmagunk* maradhatunk anélkül is, hogy ugyanazok maradnánk, mint akik voltunk; az önazonosság (*ipséité*) nem kívánja meg azt, ... hogy lényünknek legyen valamiféle magva, amely minden változás közepette megőrződik".²² Az önazonosság nem valamiféle megőrződő-megőrzött szubsztanciában, nem az *ipsissimumban* gyökereznek tehát, hanem abban a történetben, amit én egyes szám első személyben el tudok beszélni életemről, mint *egyetlen*, kikerekedő és önálló értelmi egésze.

Ám ha amit a történetről a fentiekben mondtunk, megállja a helyét, az önazonossággal együtt elgondolt egyszerűség, a történet önazonos énjének megismételhetetlen egyedisége kérdésessé válik. Hiszen épp arra jutottunk, hogy az én egy történetet elbeszélve úgy teszi érthetővé magát, hogy magát egy másikként beszéli el. Egy olyan történettípusból, saját történetét megelőző, vagy legalábbis azzal párhuzamosan variálódó értelmi egységből indul ki, mely őt magát másokkal együtt foglalja magába. Egy történetet elbeszélve úgy

²² Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz, ... 17-18.o.

viszonyulok magamhoz, ahogy egy másik viszonyul hozzám, és éppen ezért nem tudom elkerülni, hogy magamat is egy másikként, tárgyiasult *jellemként* ragadjam meg.

Azt hiszem nem kell hangsúlyoznom annak a Harmadiknak az *etikai* jelentőségét, mely ezek szerint konstitutív mozzanata a történetelbeszélésnek, és ezen belül az énelbeszélésnek is. A történetmondás által elérhető önmegértés nem a Bahtyin által hangsúlyozott, a dosztojevszkiji regény hőséneke tulajdonított *önreflexióval*, hanem a H. Mead által leírt önazonosítási folyamattal mutat rokonságot. „Miként léphet ki valamely egyén (tapasztalatilag) önmagából oly módon – teszi fel a kérdést Mead –, hogy önmaga számára objektummá váljék?”²³ Erre a kérdésre Mead olyan választ adott, mellyel túllépett a reflexió szubjektumfilozófiai paradigmáján. Mead ugyanis távolról sem a gondolkodás tiszta önvonatkozásából, a *cogito* önelhágyasításából indul ki. Ha az én látni akarja önmagát a más, hozzá hasonlóan intencionális lényekkel közös világban, elsősorban másokra kell tekintettel lennie. Ám másokra „tekintettel lenni” itt nem annyit jelent, hogy a másokra tekintek, s még kevésbe, hogy a másikat *alter egonak* tekintem. Hanem azt jelenti, hogy tekintetemmel követem az ő rám irányuló tekintetét, azaz a másik szemével tekintek önmagamra. Az öntudatot ily módon megelőzi a másik tudat fel- és elismerése: mivel „valamely szervezet gesztusának jelentése egy másik szervezet arra adott reakciójában található”,²⁴ saját gesztusom jelentését csak úgy ismerhetem fel, ha fel tudom idézni magamban azt a reakciót, melyet gesztusom *másokban* váltott ki. E „képesség révén, hogy tudniillik fel tudja idézni magában azt a jelentést, amivel cselekvése mások számára bír, a szubjektum előtt megnyílik a lehetőség – hangsúlyozza Meadhez kapcsolódva Honneth –, hogy önmagára interakciós partnerei cselekvéseinek társadalmi objektumaként tekintsen”, azaz mint társadalmiasult, „felépített én” tudatosítsa önmagát. A felépített én kapcsán azt kell „világossá tenni – írja Honneth –, hogy az individuum csak az objektum helyzetében tud önmaga tudatához jutni: mert az én, amely láthatóvá lesz, amikor önmagára reagál, mindig a vele szemben álló perspektívájából észlelt interakciós partner”,²⁵ aki ki van téve a rá irányuló tekintetek ítéleteinek és elvárásainak.

Amikor az én „tekintettel van” másokra, tekintetével épp ezeket az interszubjektív jelentéssel bíró elvárásokat követi: azokat az integrációs mintákat, azokat a szerepeket, kategorizációkat és tipizációkat, azokat az érték- és értelemelvárásokat veszi tekintetbe,

²³ Herbert Mead: *A pszichikum, az és és a társadalom*. Gondolat, 1973. 176.o.

²⁴ H. Mead: id. mű, 187.o.

²⁵ Axel Honneth: *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Suhrkamp, 1994. 119.o.

melyek az életvilág közös struktúráit alkotják. Mead tehát kiinduló kérdésére („Miként léphet ki valamely egyén [tapasztalatilag] önmagából oly módon, hogy önmaga számára objektummá váljék?”) azzal az ajánlattal válaszol, hogy egy olyan ablakon át tekintsünk az énrre, mely nem kizárólag ennek az énnnek, nem kizárólag a *cogito* önreflexiójának van fenntartva, hanem éppenséggel mindannyiunk számára. Ilyen ablakot kínál a társadalmi cselekvés általános jelentésmintáit variáló történet is. Ám ebből a nem privilegizált, „közös ablakból”, melyen át az énelbeszélés énje is csak úgy tekinthet önmagára, mint egy másikra, éppenséggel nem az *önmagaságra*, nem az *ipseitasra* esik a pillantásunk, hanem az elbeszélés cselekményében kibontakozó *jellemre*, mely más jellemek és sorsok sokaságával egyetemben, egy „egységes, objektív világ” mozzanatának mutatkozik.

Ezzel eljutottunk arra a pontra, ahol világossá válhat, miért jelent életproblémát a történetelbeszélés Dosztojevszkij olyan hősei számára, mint az odulakó, a kamasz, Raszkolnyikov, Sztavrogin vagy Iván Karamazov.²⁶ Ők megismételhetetlen, egyszeri és egyedi önmagukat akarják megszólaltatni, azt az *ipsissumot*, melyet a „történet egységes, objektív világában” kibomló „jellemek és sorsok sokasága” éppenséggel elfed, és nem enged szóhoz jutni. Ezért tiltakoznak ezek a hősök a leghatározottabban az ellen, hogy egy – szükségképpen közös és nyilvános jelentéssel rendelkező – történet hősének lehessen őket tekinteni. A tárgyiasult jellemet elutasító törekvések messzemenően áthatják a regényforma egészét, s a történetelbeszélés – de a történetelbeszélés – olyan variációját eredményezik, mely alapvetően átrendezi azt az értelmezési keretet, melyben a történetek szólni kezdenek valamiről.

A regényforma Dosztojevszkij művészetében tapasztalható átrendeződésének elemzése során többek között Ricoeurre támaszkodom majd. A narratív identitás egy olyan elméletére tehát, melynek szerzője – elég ha művének címére utalunk: "Én magam mint egy másik" – számot vetett az elméletet veszélyeztető súlyos problémákkal. Egyrészt azzal, hogy történetünket nem választhatjuk meg önkényesen. Másrészt számot vetett azzal, hogy önmagaság és tárgyi azonosság, én és jellem, *ipse* és *idem* kölcsönösen átfedik egymást. "Először Ravaisson csodálkozott rá híres disszertációjában, a *D l'habitude*-ban – írja Ricoeur – a megszokás erejére, melyben a szabadságnak a természethez való visszatérését pillantotta

²⁶ S. Horváth Géza meggyőzően bizonyítja, hogy *A Kamaszban* az „önmagyarázatra” képtelen kamasz küzdelme saját történetével egyenesen *a* formakonstituáló elemmé válik: ebben a műben „az önleíró szó keresése egzisztenciális történetté bomlik ki, míg a feljegyzés aktusa a történetképző esemény státusára emelkedik.” *A kamaszban* tehát „éppen a történet egyszeri és megismételhetetlen létrehozása képezi az ábrázolás tárgyát.” S. Horváth Géza: *Dosztojevszkij költői formái. A személyes elbeszélés A Kamasz című regényben*. Argumentum, 2002. 16. ill. 17.o.

meg. Ez a szedimentáció adja meg a jellemnek azt az időbeli állandóságot, melyet én az *ipse idem* általi átfedéseként értelmezek. De ez az átfedés sem szünteti meg a két kérdésfelvetés különbségét: még második természetként is, jellemem én, én magam vagyok, *ipse*; de ez az *ipse* mint egy *idem* nyilvánul meg.²⁷ A "Ki vagyok én?" kérdése nem oldható fel ezek szerint a "Mi vagyok én?" kérdésében; az én szubjektivitását nem lehet a harmadik személy kívülről leírható, objektív jegyeire *redukálni*, de nem is lehet azoktól elvonatkoztatni. Az én fogalmával ugyanis „összekapcsolódik az *elsajátított identifikációk összessége*”. Egy „személy identitása, mint egy közösségé, nagyrészt azokkal az értékekkel, ideálokkal, példaképekkel és hősökkel való identifikációkból áll, melyekben a személy és a közösség felismeri magát”.²⁸ De ezeken az identifikációkon keresztül a másik hatol be az énbe, s teszi azt „megalkotottá”.

Az ének ez a megalkotása alapvetően különbözik a *cogito* tiszta önvonatkozásától: mivel az én megalkotásának egyik alapvető formája a történetelbeszélés, illetve a történetekkel való azonosulás, „megmutatkozik, hogy önmagunk azonosításának folyamatába mindig belopózik a mással való azonosulás, reális síkon a történetírás, irreális síkon pedig a fiktív elbeszélésen keresztül... Identifikáció révén szert tenni egy jelentésalakzatra azt jelenti, hogy képzeleti változatok játékanak rendeljük alá magunkat.”²⁹ Ezzel „Iván regényének” kellős közepébe érkezünk. Amennyiben a regényhősök – mint Lukács állítja – „keresők”³⁰, úgy Iván igazi regényhős. Világos bizonyága annak, hogy a „képzelt változatok alkalmazása az én szempontjából nem is *veszélytelen* játék... A veszély az egymással vetélkedő azonosulási minták közötti tévelygés lehetőségében rejlik, amelynek a képzelőerő mindig ki van téve. Sőt, az identitását kereső szubjektum csak eltévedni képes. Valójában a képzelőerő az oka annak is, hogy felöltik bennünk az én eltűnésének, az identitásvesztésnek a lehetősége”.³¹

Az ember nem-azonosságát firtató kérdés

Sznyegirjov törzskapitány visszautasítja, sőt dühösen megtiporja azt a kétszáz rubelt, amit Aljosa közvetítésével Katyerina Ivanovna küldött neki. Miközben Aljosa erről az eseményről beszámol Lizának, a törzskapitány elmélyült *jellemzését* adja: különböző

²⁷ Paul Ricoeur: *Das Selbst als ein Anderer*. Wilhelm Fink Verlag, 1996. 150-151.o.

²⁸ P. Ricoeur: id. mű, 151.o.

²⁹ P. Ricoeur: A narratív azonosság. In: László János – Thomka Beáta: *Narratívák 5*. Kijarat Kiadó, 2001. 23.o.

³⁰ Lukács György: *A regény elmélete*. Magvető, 518-519.o.

³¹ Ricoeur: id. mű, 24.o.

típusokba, a „roppant szegénylős szegények”, a „megbántott emberek” típusába sorolja, majd ebből a jellemzésből levonja azt a következtetést, hogy Sznyegirjov a következő alkalommal már el fogja fogadni az adományt. Liza ugyan áhítattal hallgatja Aljosa lélektani okfejtését, ám egy ponton felteszi a következő kérdést: „Ide hallgasson Alekszej Fjodorovics, nincs ebben a mi egész, vagyis a maga...nem, mégis inkább a mi egész okoskodásunkban valami lenézés övele, azzal a szerencsétlen emberrel szemben... Abban tudniillik, hogy mi most így, ilyen fölényesen, pontosan elemezgetjük a lelkét? Abban, hogy most ilyen biztosan megállapítottuk, hogy el fogja fogadni a pénzt?” (I. 283.)

Ez a kérdés Dosztojevszkij regényeinek egyik jellegzetes, visszatérő problémájára utal. Amikor Miskin az öngyilkossági szándékát bejelentő Ippolit „Nélkülözhetetlen magyarázatát” és Ippolit viselkedését elemzi, Aglaja Lizához hasonlóan reagál: „Az ön részéről nagyon helytelennek tartom ezt az egészet – mondja a hercegnek –, mert igen sértő úgy szemlélni és megérteni egy ember lelkét, ahogy ön Ippolitet megítéli. Önben nincsen gyengédség, csupán az igazság van meg, vagyis: igazságtalan.” (434) De miben is állna ez az igazságra irányuló igazságtalanság? Úgy tűnik, egyszerűen abban, hogy Aljosa és Miskin *kívülről*, harmadik személyként, általánosítható ismeretek tárgyaként – adott jellemként – ragad meg valakit, s az így nyert ismeretekből következtetéseket von le az illető viselkedésére vagy további cselekedeteire nézvést. Azaz – Hume szavaival élve – Aljosa és Miskin herceg „az emberek cselekedeteinek megítélésében ugyanolyan elvek szerint” jár el, „mint amikor a külső tárgyakat illetően vonunk le következtetéseket”.³² Kimerítené ez az igazságtalanság fogalmát? Nem valószínű. Hume-nak feltehetőleg igaza van abban, hogy az ilyen típusú következtetések „annyira átszövik az egész emberi életet, hogy egy pillanatig sem tudnánk tevékenykedni vagy fennmaradni nélkülük”.³³

Ennek ellenére kétség kívül igaz, hogy Dosztojevszkij hősei mindig elkeseredett harcot vívnak azzal a „pszichológiával” szemben, mely az ember kívülről megragadható, zárt alakjából, karakteréből vagy jelleméből kiindulva akar következtetéseket levonni az illető cselekvéseire nézvést – gondoljunk az odulakó tirádáira, Raszkolnyikov küzdelmére Porfirij vizsgálóbíróval, Mitya szenvedéseire a kihallgatás során, vagy a pszichológia „kétvégű botjára” a védő beszédében stb. Dosztojevszkij hősei valóban rendelkeznek a szabadság (vagy a meghatározatlanság) egy olyan fokával, mely lehetetlenné teszi következő cselekedeteik bejósolását, pszichológiai vagy szociológiai motívumokból való levezetésüket. Meggyőzőnek

³² Hume : *Értekezés az emberi természetről*. Gondolat, 1976. 530.o.

³³ Hume: id. mű, 532.o.

tűnik tehát Bahtyin állítása, mely szerint Dosztojevszkij regényeiben „az ember soha nem azonos önmagával. Nem alkalmazható rá az A-A formula. Dosztojevszkij művészi koncepciója szerint a személyiség legigazibb élete azokon a pontokon folyik, ahol az ember elveszti önmagával való azonosságát, áttöri azokat a határokat, amelyek őt mint dologi létet meghatározzák... A személyiség igazi élete csak *dialogikus* behatolás számára elérhető, amelyre reflektálva a személy *maga* tárulkozik fel szabadon.”³⁴

De ha igazolt, vagy igazolható is az állítás, miszerint Dosztojevszkij világában „az ember soha nem azonos önmagával”, és ezért aztán a viselkedését megjósoló, általánosításon alapuló következtetések is lehetetlenek, kérdés marad, mit is értsünk ezen a nem-azonosságon. Vajon valóban a személyiség dialogikus, szabad önfeltárlkozásáról lenne szó, az első személy perspektívájából feltárlkozó „önmaga” „igazi életéről”, azaz – ha tetszik – egy pozitívumról? Avagy éppen ellenkezőleg: valamiféle hiányról, negatívumról? Azoknak a közös értelemalakzatoknak a hiányáról vagy felbomlásáról ugyanis, melyek megteremtik az identifikáció lehetőségeit, és így módon az általánosításon alapuló következtetések, majd a történetek lehetőségét is. Ebben az utóbbi esetben az ember nem-azonossága immár nem a tárgyiasító struktúrák alóli felszabadulást jelentené, hanem a személyiség identitásvesztését. Azt kellene mondanunk, Dosztojevszkij hőse azért nem „az, ami”, azért befejezetlen, lezáratlan és *kívülről* azonosíthatatlan, mert *belülről*, személyiségként széthullott – mert Dosztojevszkij regényeiben a káosszal fenyegető érzelmi szélsőségek, a téves önértelmezések, „az egymással vetélkedő azonosulási minták közötti tévelygések” veszélyes, a patológia sötét határvidékén imbolygó világa bontakozik ki, melyben a közös struktúrák kiismerhető szabályai helyett a véletlen, az *action gratuite* uralkodik.

Tehát „vagy-vagy”? Esetleg a pozitív és a negatív közötti helyes arányt kellene megtalálnunk? Azt hiszem a válasz más irányból érkezik. Bocsarov írja, hogy a „külső események” viharos szférája, „a sorsfordulók láncolatának dinamikus rendje mögött” leljük fel azt az egyidejűséggel jellemezhető „belső eseményt”, melyet Bahtyin dialógusnak nevez, s amely „a szüzsé fölé magasodik”.³⁵ Ha ezt a megkülönböztetést meg tudjuk tenni, ha – legalábbis analitikusan – meg tudjuk különböztetni az irreverzibilis időben zajló „külső események” szintjét és a reverzibilis időben (vagy egyidejűségben) zajló dialógus „belső eseményét”, akkor ezt a megkülönböztetést meg is *kell* tennünk. Mert ha figyelmünket

³⁴ Bahtyin: id. mű, 77-78.o.

³⁵ Szergej Bocsarov: Bahtyin filolog: könyve o Dosztojevszkom. In. *Filologicseszkije szjuzseti*. Moszkva, 2007. 468-469.o.

kizárólag a „dialógus eseményére” irányítjuk, és azt minden további nélkül azonosítjuk Dosztojevszkij világával, akkor a megváltottságnak egy olyan illuzórikus beteljesedését tulajdonítjuk műveinek, melyet a regények olvasata – szerencsére – nem igazol. Malcolm Jones joggal veti fel: Bahtyin „lemond arról, hogy megfigyelje, s így arról is, hogy adekvát módon elemezze azt a feneketlen mélységet, mely Dosztojevszkijt sok olvasója szemébe jellemzi”. Így lemond Bahtyin arról is – folytatja Jones –, hogy érzékelje azt „a pontot, ahol a polifónia azzal fenyeget, hogy kakafóniába forduljon át. Bahtyin nagyszerűen megvilágította a módszert, mellyel Dosztojevszkij a hangok sokaságát hangszerelte regényeiben. Nem mutatkozott ugyanilyen meggyőzőnek akkor, amikor Dosztojevszkij poétikájának romboló elemeiről volt szó: a fenyegető káoszról, a patológiáról, az apokaliptikusról. Van valami túlságosan is reménykeltő és örömteli a polifónia eszméjében, amit Dosztojevszkij regényei nem mindig igazolnak vissza.”³⁶

Az ember nem-azonosságát firtató kérdésre a válasz ezek szerint nem a „vagy-vagy” (vagy a személyiség dialogikus önfeltárása, vagy a személyiség széthullása), hanem az „és”: a szüzsé empirikus szintjén lezajló „veszélyes tévelygések” világát és a „mögötte” húzódo vagy „föléje magasodó” dialóguseseményt (melyet én a keletkezés mítoszaként szeretnék majd értelmezni) egyaránt figyelembe kell vennünk. Amiről itt, ebben az első részben szó van, az az események empirikus szintje, Iván *regénye*. Különös regényről van azonban szó. Egyrészt azért, mert ezt a regényt a KT egészéből kell mintegy „kianalizálnunk”, lévén minden elemét, alakját és mozzanatát folyamatosan átjárják a mítosz formálóelvei. Másrészt azért, mert Dosztojevszkij ezzel a regénnyel a klasszikus regény válságára reagál: a történetek összeomlásából eredő tévelygésre és identitásvesztésre a KT – többek között – a történetnek mint formálóelvnek a tematizálásával, a történetelbeszélés *életproblémává* emelésével válaszol.

Mind az odúlakó, mind Raszkolnyikov és Iván Karamazov, de tulajdonképpen Sztavrogin is azzal szembesül, hogy saját történetüket mint *jelentésegésszt* (az általuk elkövetett bűnt és az érte hordozandó felelősséget) nem tudják sem elfogadni, sem elvetni, minek következtében nem csak az eseményekkel, de önmagukkal is mint valami megoldatlannal és felfoghatatlannal szembesülnek. A kérdés az, hogy hamis önértelmezéseik és tévelygéseik közül, a képzelőerő kusza szövevényéből kitörve képesek-e *utólag* mégis megérteni és létrehozni saját „igaz történetüket”, és a nyilvánosság elé lépni vele. A Zoszima sztarec

³⁶ Malcolm V. Jones: *Dosztojevszkij poszle Bahtyina*. Szankt-Peterburg, 1998. 17.o. Vö. még: 44. ill. 89.o.

visszaemlékezéseiben feltűnő „titokzatos látogató”, aki a hallgatás tizennégy éves „pokla” után áll a nyilvánosság elé, hogy magára vállalja az egykori gyilkosságot, ebben az értelemben kulcsszereplő: *példázatszerű*, tanmesébe illő összefoglalása a fent említett dosztojevszkiji hőstípus életproblémájának.³⁷ Történetének szétesésére a hősnek egy új történet felvállalásával kell tehát válaszolnia. Ennek egyetlen alternatívája a hős értelmének megbomlása.

Miért olyan nehéz mégis ennek a történetnek a felvállalása? Miért marad a titokzatos látogató tizennégy évig a hallgatás „poklának” foglya? Annak a pokolnak a foglya tehát, melyből Iván ördöge is származik. Csak a következményektől való félelelről, csak személyes gyávaságról lenne szó? És egyáltalán: valóban oda lyukadnánk ki, hogy a hős történetének felbomlására egy másik történet a válasz? Ennél nyilvánvalóan bonyolultabb a helyzet. De mielőtt az elemzést ebben az irányban folytatnánk, fel kell még vetnünk egy utolsó kérdést: vajon a titokzatos látogatónak, továbbá az odülakónak, Raszkolnyikovnak és Ivánnak tényleg egy *történetet* kellene itt felvállalnia és elmondania, vagy egyszerűen csak *vallomást* kellene tenniük?

A *vallomás* és a *történet* közötti különbséget alapvetőnek kell tekintenünk, ha elfogadjuk a „számadó vallomás” bahtyini definícióját. Eszerint a vallomás „lényeges, konstitutív mozzanata, hogy valóban *önobjektívációt* valósít meg, tehát kizárja a *'másikat'*, annak speciális, *privilegizált* megközelítésmódját: a megnyilatkozás szervezőelve itt csakis az én tiszta viszonya önmagához...A számadó vallomás tagadóan viszonyul a transzgreiciens mozzanatokhoz, azaz a *'másik'* lehetséges értékelő tudatához, harcol vele az öntudat tisztaságáért, önmagunkhoz fűződő magányos kapcsolatunk tisztaságáért.”³⁸ A történet ezzel szemben – mint láttuk – mindig a harmadik személyről szól. A harmadik személy lopakodik be az énelbeszélésbe is, melynek hősében „önmagunkra mint egy másikra” ismerünk. A történet épp azért *szólhat valamiről*, mert maga mögött hagyja az „öntudat tisztaságát”, mert nem az önreflexióban eltűnő *cogito* beszél belőle, hanem egy „felépített én”, mely egy közös értelmezési mintát, egy történettípust tölt be vagy variál.

³⁷ Figyelemreméltó, hogy a KT első, 1874-es vázlatai, melyekben még se Zoszima, se Aljosa nem szerepel, egyértelműen a „titokzatos látogató” történetét variálják. A vázlat szerint a regény azzal ér véget, hogy a fiatalabb tetvér, aki az apagyilkosságot elkövette, és aki helyett a bátyját ítélték el, miként a „titokzatos látogató”, a születésnapjára szervezett fogadáson áll elő vallomásával: „Én vagyok a gyilkos”. Ezzel kapcsolatban vö. Leonyid Grosszman: *Dosztojevszkij*. Moszkva, 1962.

³⁸ M. Bahtyin: *A szerző és a hős*. Gond, 2004. 226-227.o.

A fentieket azzal zárhatjuk, hogy a nagy regények nyitányaként számontartott *Feljegyzések az egérlyukból* c. kisregény első és második része közötti éles határvonal épp a vallomás és a történet közötti különbséget állítja elénk modellszerű egyértelműséggel³⁹: a második részben az odúlakó azzal a feladattal szembesül, hogy elmondván egy történetet, rögzítse annak értelmét, azaz túllendüljön a vallomás tiszta önvonatkozásának terméketlenségén, a parttalan reflexiók reménytelen többértelműségén – az „egymással vetélkedő azonosulási minták közötti tévelygés” rossz végtelenjén⁴⁰. El kellene jutnia annak kimondásáig, hogy *mi történt valójában*, ahol is a „valójában” csak annyit jelent, hogy egy olyan közös értelmezési mintába kellene az eseményeket beillesztenie, melyben azok értelme rögzül és nyilvánosan megítélhetővé-ellenőrizhetővé válik. Ezzel a feladattal szembesül Raszkolnyikov és Iván Karamazov is. Ám az értelemnek ez a rögzítése tőlük függetlenül, vagy inkább velük szemben is megvalósul, tudniillik a nyomozás és a bírósági tárgyalás során.

A tárgyalás és a nyomozás: az értelem rögzítése

Bár a tárgyalásra csak a KT utolsó, negyedik könyvében kerül sor, a bírósági tárgyalás motívuma már a mű elején felmerül, s különböző variációkban végigkíséri a regény egészét. A téma explicit formában először akkor tűnik fel, amikor a Karamazovok kolostori látogatása során Iván cikkére terelődik a szó. A „nagy pétervári lapban” megjelent és komoly érdeklődést kiváltó írás a KT több motívumához is kapcsolódik. A cikk egyrészt ugyanolyan világtörténelmi vázlat, mint a Nagy Inkvizítor poémája, csak épp ellentétes végkövetkeztetéssel. Míg az utóbbi amellett érvel, hogy az egyháznak állammá kellett válnia, Iván cikkének érvelése szerint az egyháznak kell az államot magába olvasztania. Már csak ezen ellentmondás – a szofistákat idéző „antilogika” – miatt is joggal merül fel persze a kérdés: nem azoknak az „éles eszű embereknek” volt-e igazuk, akik szerint Iván cikke „vakmerő tréfa és gúny csupán”.

Ivánnak az egyházi és világi bíraskodásról írott cikke minden bizonnyal – Sztavroginhoz illő – „vakmerő tréfa” is, de ezzel együtt része az azonosulási minták között tévelygő képzelőerő „veszélyes játékának”: *egyike* az identitását kereső Iván lehetőségeinek, s

³⁹ A III. részben vissza kell majd még térnünk a „számadó vallomás” problémájára. Úgy vélem ugyanis, Bahtyin épp a „transzgreadiens” mozzanatot nem tartalmazó vallomás felől építi fel a polifón regény koncepcióját. Amikor a történet kiemelt fontosságára utalok Dosztojevszkijnel, a leghatározottabban *eltérek* tehát Bahtyintól.

⁴⁰ Ezzel kapcsolatban lásd a „Poétika és etika” c. fejezetet.

a cikkben felvázolt probléma valóban döntő fontosságúnak bizonyul Iván sorsát illetően. Ha Iván végül is nem vállalja majd fel történetét a bíróságon, a „képmutatók”, ezek előtt a „p-pofák” előtt, úgy annak *egyik* oka kétség kívül Ivánnak abban a meggyőződésében rejlik, hogy a polgári bíróság méltatlan a vallomásra és alkalmatlan a büntetésre. Figyelemre méltó, hogy ezt a nézetét Iván Zoszima sztareccal teljes összhangban, az ő értelmező jóváhagyásával fejtí ki, ami egyrészt megemeli álláspontjának súlyát, másrészt persze még vakmerőbbé teszi a tréfát (amennyiben tudniillik Iván cikke tréfa *is*).

De hogyan foglalhatnánk össze Iván és a sztarec bíróságot illető álláspontját? Ivánt idézve: „a megfertőzött tag gépies levágásának gyakorlata helyébe – ami jelenleg a társadalom megvédése végett folyik – immár teljesen őszintén az ember újjászületésének, feltámadásának, megváltásának eszméjét kell állítani...” (I. 83.) Miként Iván, Zoszima is a polgári bíróság „gépiességét” hangsúlyozza, s az „igazi büntetést” állítja szembe vele, „amely a bűnös tulajdon lelkiismeretéből, tudatából fakad”. Ily módon – vonja le a következtetést Zoszima – „a mai bűnöző csakis az egyház előtt képes beismerni bűnét, nem pedig az állam előtt”. (I. 84.) Hogy a bűnös *ki* előtt vállalhatja fel a büntetést, alapkérdés tehát, s nem csak a KT-ben. Raszkolnyikov Szonya előtt tárja fel a gyilkosságot, nem pedig Porfirij előtt, s a rendőrségen is ügyel arra, hogy vallomását ne a vizsgálóbírónak, az állami igazságszolgáltatás kitűnő hivatalnokának tegye meg, hanem „Puskapor cimborájának”.

„Ha megbánod bűnödöt, akkor szeretni is tudsz” – mondja Zoszima sztarec a gyilkos asszonynak (I. 68.), a titokzatos látogató pedig példázatszerű történetében a következőképpen foglalja össze ugyanezt a kérdést: „Tudom, hogy eljön nekem a paradicsom, rögtön eljön, mihelyt megteszem a vallomásomat. Tizennégy évig a pokolban éltem. Vezekelni akarok. Vállalom a vezeklést és új életet kezdek.” (I. 402.) Az „új élet”, a „paradicsom” azonban csak akkor következhet a vallomásra, ha az, aki vagy ami előtt vallomást teszünk, *méltó a bíró szerepére*. Márpedig Iván cikkében, de még inkább „az Istenben megboldogult Zoszima sztarec” tanításaiban e szerep kritériumai igen szigorúak: „e földön senki sem lehet bírója egy bűnösnek, amíg a bíró maga rá nem ébred, hogy ő is pontosan ugyanolyan bűnös, mint az előtte álló, s hogy talán elsősorban ő a felelős az előtte álló büntetettéért. Csakis akkor lehet bíró, ha erre ráeszmél. Bármennyire esztelenségnek látszik is – ez az igazság.” (I. 419.) Az egyetemleges felelősségnek ez a minden mértéken túláradó elve valóban esztelenségnek látszik, legalábbis egy olyan intézményesült struktúra felől nézvést, melynek kialakult jogrendje és szubsztanciális erkölcsisége világosan kijelöli, hogy a megfelelés logikája szerint ki kinek és mivel tartozik, illetve kinek mi jár, mit szolgált meg.

Nyilvánvaló, hogy a polgári állam, bíróságával egyetemben, éppen ilyen intézményesült struktúrát alkot: egy olyan „közös ablakot”, amely át tekintve rögzíteni tudjuk azt a jelentést, amivel a világosan körülírható ágensek cselekvései rendelkeznek. Ezért lehet – miként azt már Hegel hangsúlyozta – a kialakult állam a társadalmi rendet és a törvényeket *rögzítő* történetek jellegzetes szülőhelye. A polgári államban a szándék világos és egyértelmű ítéletek alkotására irányul: „Csak az olyan államban – írja Hegel –, amelyben megvan a törvények tudata, vannak tiszta tettek, s velük együtt létezik egy rájuk vonatkozó tudat világossága”. Mnémoszyné az államban aktívvá válik, mert „egy megszilárduló, állammá emelkedő közösség parancsokat, törvényeket, általános és általánosan érvényes meghatározásokat követel, s ezzel egyrészt előadásmódot teremt, másrészt érdeklődést érthető, magukban meghatározott és a maguk részéről eredményeikben tartós tettek és események iránt”.⁴¹

Hegel fenti megfontolásaihoz kapcsolódva White-ban úgy vélem joggal fogalmazódik meg a gyanú, hogy „a narratíva – a népmeséktől a regényig és az annalesektől a kiteljesedő ’történelemig’ – általában a jog, legalitás, legitimitás, tágabban pedig az autoritás témájával foglalkozik”.⁴² Annyi minden esetre világosan látható, hogy a – Bahtyin kifejezésével élve – „monologikus”, azaz az értelmet lezáró és rögzítő történettípus a KT-ben az intézményesült struktúrákra és a bennük uralkodó autoritásra épül: egyértelműen a bírósági tárgyaláshoz, azon belül is elsősorban az ügyész és a védő beszédéhez kapcsolódik, valamint a nyomozás folyamatához. Két dolgot érdemes itt kiemelni. Először is Dosztojevszkij figyelemreméltó részletességgel dolgozza ki a „polgári állam”, s vele a „polgári próza” betörését regényének világába. Ugyanilyen figyelemreméltó az autoriter (monologikus) történetbeszélés tematizálása a vád- és a védőbeszéd kapcsán.

A Karamazovok városa a bírósági tárgyalással kerül fel Oroszország térképére. Felkerül rá, amennyiben egyáltalában nevet – igaz, fiktív nevet: Szkotoprigronyevszk – kap⁴³, és felkerül rá, amennyiben ez a jelentéktelen kisváros az „ügy”, a gyilkosság kapcsán egyszer csak az érdeklődés középpontjába kerül. A várost, mely ez idáig egy néhány szereplős kamaradarab, egy lelki és filozófiai dráma színtere volt, most a történet „burkolata”, a gyilkossági ügy kapcsán elárasztja a szó szoros értelmében vett *tömeg*, a külső leírás

⁴¹ W. F. G. Hegel: *Előadások a világtörténet filozófiájáról*. Akadémia, 1979. 123-124.o.

⁴² Hyden White: *A történelem terhe*. Osiris, 1997. 123.o.

⁴³ Ugyancsak a bírósági tárgyaláson derül ki Grusenya családi neve (Szetlova), valamint Katyerina Ivanovnáé (Verhovceva): miként a város, a szereplők is azonosítható elemeivé válnak a nyilvános térnek.

monologikus eszközeivel ábrázolt szociológiai és karakterológiai *típusok* – Gogolt idéző – sokasága⁴⁴. Bármennyire is meglepőnek tűnhet ez egy olyan szerző részéről, aki maga is szenvedélyes érdeklődéssel követte a korszak bírósági tárgyalásait, s *Az író naplójában* nem egyszer maga is beszámolt róluk, nem kétséges, hogy a KT-ben Dosztojevszkij határozott ironiával kezeli a tárgyalást kísérő hisztérikus érdeklődést. Az elbeszélő beszámol azokról a vad és képtelen híresztelésekről, melyeket a bulvársajtó keltett az ügy körül, valamint arról a politikai demagógiáról, mellyel a – Dosztojevszkij által kevésbé kedvelt – „liberális, haladó közvélemény” az ügyet tálalta.

A hölgyeknek a médiasztárrá avanszált Mitya iránti „hisztérikusan mohó, szinte beteges kíváncsisága”, a „szívtipró” hírébe keveredett Mityáért szurkoló „hölgyek” és a Mityával szemben ellenségesen viselkedő „férfiközönség” családi perpatvarokig vezető ellentéte, a híres védő, Fetyukovics körüli felhajtás, a „kikunyerált jegyek” stb. (II. 431-433.) olyan látványossággá degradálják a polgári bíróság tárgyalását, mely valóban csak a történet felszínét, „burkolatát” érintheti: méltatlan és alkalmatlan arra, hogy feltételei között „új életet” ígérő vallomás szülessék. Érdeemes ehhez mindjárt hozzátenni, hogy Hohlakova úrnő, a KT egyik jellegzetes bohózzati figurája, nem csak a „felindulásból” elkövetett gyilkosság témáját fordítja cirkuszi bohóctréfába (11.2), de vele együtt az „alkalmas bíró” Zoszima felvetette problémáját is: „Csak hadd bocsássanak meg neki [Mityának]; ez olyan emberies dolog, és hadd lássa mindenki az új bíróságok jótéteményét... aztán pedig, ha megbocsátanak neki, egyenesen a bíróságról idehozom ebédelni, összehívom az ismerősöket és iszunk az új bíróságokra. Nem hiszem, hogy veszélyes lesz, különben is nagyon sok vendéget hívok, úgyhogy bármikor el lehet távolítani, ha csinálna valamit, azután pedig békebíró lehet valahol, egy másik városban, vagy efféle, mert azok, akik maguk is átvészelték valami szerencsétlenséget, mindenkinél jobban ítélkeznek.” (II. 328.)

Természetesen megengedhetetlenül leegyszerűsíténénk Iván regényét, ha azt állítanánk, Iván vallomásának felemás voltát egyedül a bíróság méltatlansága, Ivánnak a szenzációéhes közönség iránti megvetése indokolja. Ám – miként jeleztem már – nem lehet nem észrevenni, hogy ez is fontos szerepet játszik akkor, amikor a közönségre („ezekre a ... p-pofákra”) mutatva Iván a következőket vágja a bíróság elnökéhez: „Megölték az apámat, és

⁴⁴ Tinyanov hívja fel a figyelmet arra, hogy a mélységüktől megfosztott gogoli „típusok” megteremtésének eszközét, a dologi metaforát („maszkot”) Dosztojevszkij is előszeretettel alkalmazza, még hozzá mindig ironikus célzattal. (Jurij Tinyanov: Dosztojevszkij és Gogol. (A paródia elméletéhez.) In. uő. *Az irodalmi tény*. Gondolat, 1981.) Jellegzetes gogoli maszk például az esküdtek között szereplő két kereskedő: „A két kereskedő pedig, bár külsőre tekintélyes, mégis valahogy furcsán hallgatag és merev volt, az egyik borotválta az állát és német módra öltözött; a másik kicsiny, deres szakállt, a nyakában meg piros szalagon valami medáliát viselt.” II. 436.

ők most azt színlelik, hogy megrémültek – mondta dühös megvetéssel, fogcsikorgatva. – Alakoskodnak egymás előtt. A képmutatók! Mind az apjuk halálát kívánják. Az egyik féreg felfalja a másikat...Ha nincs apagyilkosság, mind felbosszankodnának, és mérgesen szétszélednének...Cirkuszt nekik! 'Kenyeret és cirkuszi játékokat!'" (II. 469.)

Ezek után a védő és az ügyész beszédére szeretném fordítani a figyelmet. A két beszéd nem csak a bűnügyi történetben elfoglalt helye miatt, de terjedelmileg is rendkívüli súlyt kap, és a reális időt, „elmondásuk” idejét tekintve is meglepően hosszúak. Funkciójuk elvileg ugyanaz lenne, mint amit Poirot-nak vagy Miss Marple-nak az Agatha Christi regényeket lezáró beszédei esetében megszoktunk: összegyűjteni, kronologikus rendbe, koherens értelmi egészbe rendezni a tényeket, s ily módon világos formában rögzíteni, mi az, *ami történt*. Csakhogy a KT-ben – megfelelően a bírósági eljárás menetének – egyrészt két beszéd is vállalkozik erre a szerepre, másrészt az olvasó szemében egyik sem tölti, töltheti be a funkcióját. Épp ellenkezőleg: nyilvánvalóan érvénytelenítik önmagukat, s ezzel a történetelbeszélés klasszikus formáját is.

Nem kétséges, az állam megbízottja, az ügyész arra vállalkozik, hogy – Hegelt idézve –, „általános és általánosan érvényes meghatározások” révén „tisztá tetteket” rögzítsen, azaz a tényeket beillesse a törvények által szabályozott társadalmi cselekvés általános-személytelen jelentéstípusai közé. Ezt pedig úgy éri el, hogy a bűnügy szereplőit jellemekké és típusokká, egy meghatározott törénettípus hőseivé avatja. De épp ezen a ponton, a narrációnak a konkrét ügy feletti metaszintjén éri az ügyészt a védő támadása: a hasonló ügyek rekonstruálása során a legnagyobb veszély akkor jelentkezik –mondja Fetyukovics –, „ha hatalmába kerít bennünket egy bizonyos művészi játék, hogy úgy mondjam, a művészi alkotásnak, hogy úgy mondjam a regényköltésnek a kényszere, főként ha bővében vagyunk a pszichológiai képességeknek” (II. 521-522.). Mert ami a pszichológiát illeti – tér vissza a kérdéshez újra a védő – „mindent ki lehet következtetni belőle, amit csak akarunk. Minden attól függ, milyen kezekben van. A pszichológia regényre csábítja még a legkomolyabb embereket is, mégpedig teljesen önkéntelenül.” (II. 524.)

Miként a bírósági tárgyalás közönsége, az igazság felderítésének és bizonyításának módszere is problematikusnak mutatkozik tehát, s problematikussága épp a „regényköltészetből”, a jelentésegész narratív konstrukciójából ered. „Ó, én elismerem – mondja a védő mintegy összefoglalván metakritikai mondandóját –, hogy a tényhalmaz, a tények egybeesése csakugyan eléggé meggyőzőn hat. De vegyék csak szemügyre ezeket a tényeket külön-külön, anélkül, hogy engednének összefüggésük befolyásának... Miért

okvetlenül azt kell feltenni, amit elképzelünk, amit elve elképzelni szándékoztunk. A valóságban felvillanhat ezer olyan dolog, amely még a legfortélyosabb regényíró figyelmét is elkerüli.” (II. 533.) A dolog paradoxona az, hogy később az ügyész is a regényköltészetnek, s tágabban a történetelbeszélésnek ezt a kritikáját fordítja szembe a védővel. Lévén a védő taktikája abban áll, hogy az ügyész *története* helyett ugyanabból a tényhalmazból más, alternatív *történeteket* állít össze, az ügyész joggal kezdi így viszontválaszát: „Azt vetik a szemünkre, hogy egy csomó regényt költöttünk itt. De hát mit látunk a védőnél, ha nem regények halmazát?...A valamiféle byroni hőssé átgúrt, gyengeelméjű Szmergyakov, aki törvénytelen származása miatt bosszút áll a társadalmon – hát nem byroni stílusú költemény ez?” (II. 550.)

Az ügyész tehát nem csak hogy visszadobja a labdát, de továbbviszi a történetelbeszélés tematizálását, és – White-tal szólva – a védő által használt történettípus „másodlagos referensére”, a byroni stílusú költeményre is felhívja a figyelmet. A vád állam által megbízott képviselője nagyon is tisztában van tehát a történetelbeszélés problémájával. Olyannyira tisztában van vele, hogy a „regényköltészet” vádját először ő fogalmazza meg, csak épp a vádlottal, Mityával szemben. A Mitya nyakában viselt zacskó „története” kapcsán figyelmezteti az esküdteket: „Kétségtelenül ő maga [Mitya] is érzi, mennyire hihetetlen amit kiagyalt, és kínlódik, borzasztóan kínlódik, hogy elhíhetőbb tegye, és úgy tálalja fel, hogy egész valószínű regény kerekedjék belőle.” (II. 513.) Azonban – már csak hivatali kötelezettsége okán is, mely arra szólítja fel, hogy „általánosan érvényes meghatározások” révén „tisztá tetteket” szállítson – az ügyész a jelek szerint meg van győződve arról, hogy a nyomozás eljuthat arra a szintre, amikor a *tények magukat beszélnek el*: „Adjanak, mutassanak nekünk akár egyetlen tényt, amely a vádlott mellett szól, és mi örülni fogunk – de valóságos, kézzelfogható tényt, és ne olyan következtetést, amelyet a vádlott arckifejezéséből az testvéröccse von le” (II. 515.)

Hogy a bíróság úgy kezeli az adott gyilkossági ügyet, mint a struktúra általános értelmi egységeinek egyik variációját, az iránt Dosztojevszkij regénye nem hagy kétséget. A bíróság elnökét – tudósít minket a fiktív elbeszélő – a „jelenség foglalkoztatta, az értékelése, mert társadalmunk alapjainak termékét, az orosz elem jellegzetességét stb. stb. látta benne. Az ügy személyes jellege, a tragikuma, úgyszintén a benne szereplő személyek egyénisége iránt – kezdve a vádlotton – eléggé közömbösen és elvontan viselkedett, ahogy különben talán kellett is.” (II. 434.) Az ügyész pedig, rögtön beszéde kezdetén, úgyszintén leszögezi, hogy ezt az ügyet egy általános tendencia jelenségeként (variációjaként) értelmezi: „Éppen az a szörnyű

minálunk – mondja –, hogy ilyen sötét dolgok a mi számunkra jóformán már nem is szörnyűségesek többé! Hát ezen kell szörnyülnödni, ezen a megszokáson, nem pedig egyik vagy másik egyén egyedi gáztettén.” Ehhez később még azt is hozzáteszi, hogy „az orosz nemzetiségűek bűnpereinek sokasága éppen valami általánosról, valami közös bajról tanúskodik, amely életünk részévé vált”. (II. 478-479.)

Egy közös élet *általánosságába* illeszteni az egyén cselekvéseit, azaz a cselekvést általánosítható ismeretek tárgyaként megragadni, s az így nyert ismeretekből következtetéseket levonni – úgy tűnik közös eleme ez a jogi és a narratív gondolkodásnak. Amikor az ügyész az öreg Karamazovot „a mai apák egyikeként”, Mityát „a természetes Oroszország megtestesítőjeként” *azonosítja* (II. 482. ill. 484.), végső soron ugyanazt teszi, amit Rakityin mutatott be modellszerű egyértelműséggel. Ha még emlékszünk rá, Rakityin „egyszeriben és tetőtől talpig” ragadta meg Dmitrijt, „úgy, ahogyan van”: „egy bizonyos vonásánál fogva megragadtam mindenestül”. Ez a „mindenestül” valójában csak annyit jelent azonban, hogy Rakityin Mityát *típusként*, egy hozzárendelt történet szereplőjeként ragadja meg.

Ha Bahtyin azt állítja, hogy Dosztojevszkijnél „a hős összes megfogható objektív tulajdonsága, társadalmi helyzete, szociológiai és karakterológiai tipikussága, egész habitusa, lelki berendezkedése”, tehát mindaz, ami egy monologikus elbeszélés jellemét alkotja, feloldódik a hős önreflexiójában, akkor nekünk itt most azt kell mondanunk, hogy az ügyész elbeszélésében klasszikus jellemek bontakoznak ki objektív tulajdonságaikkal, társadalmi helyzetükkel, szociológiai és karakterológiai tulajdonságaikkal egyetemben. A „karamazovi” egyszerre jelöl egy habitust és egy olyan családot, melyben „felvillannak mai értelmiségi társadalmunk alapelemei”. A három fivér az ügyész értelmezésében az „européer” (nyugatos), a „népi gyökerei felé forduló” (szlavofil/pocsvennyik) és a „természetes” Oroszországot testesíti meg, s ezeket a jellemzéseket az ügyész beszédének nyitányaként és záróakkordjaként feltűnő, „ismeretlen célja felé száguldó, vakmerő orosz trojka” gogoli képe zárja történeti-szociológiai keretbe.

Dosztojevszkij rendkívül alaposan kidolgozta tehát regényének ezt a – nyilvánvalóan fontosnak tartott – részét. A két beszéd újra elbeszéli, vagy legalábbis érinti a regény szinte valamennyi epizódját. Sokszor utal a zárt ajtók mögött lezajlott beszélgetések tartalmára, a szereplők belső gondolatfutamaira is, csak épp mindezeket az elemeket az összefüggések és következtetések világos láncolatában, egy olyan világos értelmezési mintában helyezi el, melyben azok értelme rögzül és nyilvánosan megítélhetővé válik. Ám a két beszéd pontos,

részletekbe menő kidolgozása, azaz a két, klasszikus értelemben vett *történet* – úgy tűnik – csak azt a célt szolgálja, hogy Dosztojevszkij létrehozza bennük és általuk saját regényköltészete ironikusan kezelt ellenvilágát.

A bírósági tárgyalásra épülő bűnügyi műfajok általános sémája szerint a vád- és védőbeszédben, illetve a kettő drámai összecsapásában világosodik meg, „*mi történt valójában*”. A KT-ben ponosan ez a séma érvényesül, de miközben érvényesül, érvényteleníti is önmagát. Az ügyész elmond egy kétségkívül jól megkomponált, racionális történetet, mely mintegy „magáért beszél”, ám az olvasó tudja, hogy ez a történet hiába meggyőző narratív teljesítmény, tényszerűen nem igaz. A justizmord lehetősége egy bírósági tárgyalás során persze mindig fennáll, ezért is utasítja el többek között a modern jogrend (egyébként az 1864-es bírósági reform után, tehát a KT cselekménye idején már az orosz jogrend is) a halálbüntetést. De határozott ironia van abban, ahogy az ügyész „regénye”, valamint a védő komikumba hajló regényötletei mellett, az olvasók – de csak az olvasók – szeme előtt lassan kiemelkedik a gyilkosság igazi története. Az olvasó tudja, hogy Ivánnak igaza van: az ördög végig ott ül „a tárgyi bizonyítékok asztala alatt, hol is üljön, ha nem ott”(II. 470.). De az ördög, megbújván a tények mögött, hallgat. A valódi történetet a szó szoros értelmében nem beszéli el senki, de magát sem beszéli el: kiemelkedik, vagy inkább „megképződik” csak az értelem homályában vívott hermeneutikai küzdelemben, Iván és Szmergyakov, majd Iván és az ördög dialógusában.

A Nagy Inkvizítor, Napóleon és a gyilkosság esztétikája

Az azonosulási minták között tévelygő, az identitásvesztés lehetőségével szembesülő Iván számára "megképződő" értelemben a *Feljegyzések az egérlyukból* c. kisregényig visszakövethető, majd a Raszkolnyikov alakjában kidolgozott „bűn és bűnhődés” témájának nagyhatású variációját látom. Ahhoz azonban, hogy ez az összefüggés nyilvánvalóvá váljék, először a regény legtöbbször és legbehatóbban elemzett részéhez, a Nagy Inkvizítor mítoszához kell fordulnunk. Nem azért, mintha – egy vitatható tradíciót követve – Iván Karamazov filozófiai és teológiai eszmerendszerének kifejtésére és a lehetséges filozófiatörténeti párhuzamok feltárására készülnek. A poémát nem egy *gondolkodó* önállóan is elemezhető *teoretikus teljesítményének*, hanem egy narratív szerkezet *hőse* által megfogalmazott, e narratív szerkezeten belül értelmezendő *megnyilatkozásának* fogom tekinteni. Bizonyos értelemben zárójelbe téve azt, hogy mit mond Iván, azaz mintegy szembe

menve a Nagy Inkvizítor zárt tömbjének eszmei ellenállásával, a poémának a *történetben* elfoglalt helyét szeretném megvilágítani. Ily módon láthatóvá válik majd, hogy a Nagy Inkvizítor poémája legalább annyira *elleplezi*, mint amennyire *feltárja* "bűn és bűnhődés" témáját, és – miközben egy tudatos lázadás manifesztumának tűnik – nem kevés szerepe van abban, hogy Iván háta mögött egy általa uralhatatlan, új értelem képződik.

A hős eszméjét összefoglaló „mű” nem egyedülálló jelenség Dosztojevszkij regényeiben – gondoljunk Raszkolnyikovnak az *Időszaki Szemlében* megjelent cikkére, Sztavrogin gyónására, Ippolit „Nélkülözhetetlen magyarázatára”, vagy akár Iván másik „művére”, az egyházi és világi bíraskodásról szóló tanulmányára. A Nagy Inkvizítor poémája kétségkívül a „műveknek” ebbe a sorába tartozik, de mintha különleges helyet foglalna el közöttük. Rögtön szembetűnik ugyanis, hogy itt nem írott szövegről van szó. A poémát Iván egy éve gondolta ki és „véste az emlékezetébe”. Ennyiben kész szövegről van tehát szó, mely azonban csak Iván monológjában ölt számunkra alakot. Hogy a Nagy Inkvizítor poémájának nincsen írott változata, a poéma mű-jellegét, szerzőjétől való bizonyos távolságát mégsem szünteti meg, és a Dosztojevszkij regényeiben felbukkanó egyéb "művektől" sem különbözteti meg. Raszkolnyikov cikkét is csak Porfirij, Razumihin és Raszkolnyikov vitájából ismerjük meg, ahogy Iván tanulmányának mondandója is a sztarecnél lezajló nagyjelenet során bontakozik ki. Ami pedig az Ippolit által felolvasott „Magyarázatot”, vagy Sztavrogin gyónását illeti, ez a két, leírt szöveg is szerves részévé válik a Miskin herceg verandáján lezajló eseményeknek, illetve Sztavrogin és Tyihon találkozásának.

A „műnek” ugyanezt a dialogikus beágyazottságát figyelhetjük meg itt is. Iván a poémát Aljosának mondja el, mintegy válaszként öccse Krisztussal kapcsolatos felvetésére, s jól érzékelhető módon mindvégig Aljosának mondja azt, amit mond. Aljosa kérdései és közbevetett tiltakozó felkiáltásai saját szövegének értelmezésére készítetik Ivánt: újabb és újabb részleteket idéznek fel, újabb és újabb változatokat hívnak elő „emlékezetéből”. Olyannyira, hogy Iván folyamatos szövegmondása végül Aljosával folytatott dialógussá alakul, s Iván monológja szinte észrevétlenül menne át a poémát megelőző dialógus folytatásába, ha az átmenetet nem emelné ki egy szimbolikus esemény: megismételve a poémabeli Krisztus gesztusát, Aljosa Ivánhoz lép, és szótlánul szájon csókolja. Ezzel az „irodalmi” lopással” Aljosa egyértelműen összefűzi Iván „művet” a regény hőseinek világával: egyszerre emeli fel a regényt a poéma mitikus szintjére, s szállítja le a mitikus elbeszélést a regény világába.

Joggal állítható tehát, hogy a Nagy Inkvizitor poémája (V/5.) egyetlen szerkezeti egységet alkot *A Karamazov testvérek* V. könyvének 3. és 4. fejezetével. A szerkezeti egységet a regény két hősének, Ivánnak és Aljosának az idő és a tér egységében zajló beszélgetése alkotja. A beszélgetésre a város főterén álló étterem különszobájának zárt terében kerül sor, ideje pedig – bár a teljességgel háttérbe szoruló narráció múlt idejű – gyakorlatilag egybeesik az olvasás idejével. Ami pedig a beszélgetés közvetlenül azonosítható témáját illeti, a két testvér vitája egy klasszikus teodíceai kérdéstről, a teremtett világban tapasztalható szenvedés, majd konkrétan a büntelen gyermekek szenvedésének igazolhatóságáról folyik. A Nagy Inkvizitor poémája Ivánnak e teodíceai kérdésre adott válaszát, Istennel szembeni „lázaságának” motívumait foglalja egy mitikus elbeszélésbe.

A regény kontextusába helyezve nyilvánvaló azonban, hogy a beszélgetés résztvevőit nem csak ez a teodíceai kérdés, nem valamiféle teoretikus Igazság felderítésének vágya motiválja. Bár a két testvér találkozására ott és akkor véletlenül kerül sor, mind Aljosa, mind Iván régóta készül erre a találkozásra. Voltaképpen mindketten egymásra kíváncsiak, de másként. Aljosa arra kíváncsi, amire a regény sok más szereplője: magára Ivánra. Ki is valójában a bátyja, ez a hallgatag szfinx? Iván ezzel szemben elsősorban nem azt kutatja, hogy kicsoda Aljosa, inkább azt, hogy hogyan reagál Aljosa őrá, Ivánra, ha egyszer *megmutatkozik*. Ez indokolja a szereplők eltérő részvételét a beszélgetésben. Aljosa, ahogy a kolostorban zajló viharos nagyjelenet, vagy a Szmergyakov kazuisztikájára épülő, az Isten létére vonatkozó kérdésből bohóctréfát kreáló vita során (V/7.), alapvetően most is hallgat vagy kérdez: miként a poéma Krisztus-alakja, az intenzív *odahallgatás* módján van jelen. Ezzel szemben a hallgatag, leginkább önmagát *elhallgató* Iván a Nagy Inkvizitor poémájával monológba fog.⁴⁵ Azt a műfajt választja tehát, mely Kierkegaard szerint a zárkózott „beszédmódja; ezért mondják a zárkózott jellemzésére, hogy magában beszél”.⁴⁶

Iván számára a beszélgetés az ez idáig elmulasztott bemutatkozás pillanata. Ivánnak be kell mutatnia magát, mert létmódja a rejtőzködés, az álarcviselés és a titok, mert Iván – ahogy Aljosa jellemzi – „talány”. Figyelemreméltó már a két testvér találkozását indító fejezet címe is: *Ismerkedik a két testvér*. Hiába lakik Iván már hónapok óta az apja házában, egy fedél alatt Aljosával, hiába függeszti rá szemét Aljosa ez alatt az idő alatt „örökös várakozással”, Iván ez idáig elutasított minden közeledést. „Iván öcsém szfinx – jellemzi őt

⁴⁵ Iván és Aljosa eltérő jelentésű hallgatását illetően vö. Malcolm Jones: Molcsanyije v 'Bratjah Karamazovi'. In: *Roman F. M. Dosztojevszkovo "Bratya Karamazovi"*. Pod. red. T. A. Kaszatkina. Moszkva, 2007.

⁴⁶ Kierkegaard: *A szorongás fogalma*. Göncöl, 1993. 150.o.)

Dmitrij –, ő hallgat, örökké hallgat” (II. 346.), apjuk szerint pedig Iván „csak hallgat, szótlánul mosolyog – csakis ezzel nyer” (I. 227.)

Ha a Nagy Inkvizitor azt állítja, hogy „csupáncsak három erő van a földön, amelyek képesek örökre legyőzni és rabul ejteni” az embereket, e „tehetetlen lázadókat”, és e három erő „a csoda, a titok és a tekintély” (I. 334.), akkor azt kell mondanunk, Ivánt magát is a titok és a titokból származó tekintély atmoszférája veszi körül, méghozzá megjelenése pillanatától fogva⁴⁷. A két testvér találkozásának Iván részéről éppen magyarázatként, az álarc levételeként kellene szolgálnia, ám a találkozás inkább megtervezett, színpadias *önfelmutatásnak* sikerül, melynek nem csak előzménye nincs, de Iván szándéka szerint következménye vagy folytatása sem lehet. A két testvér ismerkedése Ivánnak azzal a kijelentésével kezdődik, hogy „elválás előtt a legjobb megismerkedni”, és a találkozást Iván azzal a felszólítással zárja, hogy „Most pedig te jobbra, én balra – és elég, hallod, elég! Vagyis ha holnap nem utaznék el (azt hiszem, biztosan elutazom), és valahogy megint találkozoznánk, akkor ezekről a témákról többé egy szót se szólj nekem.” (I. 346.)

Amikor Iván megtiltja az „ezekről a témákról” szóló beszédet, természetesen nem a teodíceai kérdést, vagy a Nagy Inkvizitor poémáját nyilvánítja tabunak. A tabu tárgy ő maga, a róla szóló beszéd: a zárkózott újra bezárkózik. De hogy ez az egyetlen beszélgetés szándéka szerint mégis önfelmutatás, abból Iván nem csinál titkot. Már a beszélgetés elején hangsúlyozza: azért térek rá az „örök kérdésekre”, mert most az „a feladatunk, hogy én minél gyorsabban meg tudjam magyarázni neked, mi az én lényegem, vagyis: milyen ember vagyok én, miben hiszek, miben remélek.” (I. 307.) Iván, aki már rég nem töpreng a „kisfiúknak” azon a kérdésén, „vajon az ember teremtette-e Istent, vagy az Isten az embert”, nem az igazságot keresi, hanem a *saját* igazságát. Miként Nietzsche „eljövendő filozófusa”, ő is elmondhatná: „Az én ítéletem az *én* ítéletem: nem egykönnyen van hozzá másnak is joga.”⁴⁸ Az ítélet döntés, az én jó vagy rossz döntésem. Iván számára nem az a kérdés tehát, hogy ítélete igaz-e vagy hamis, hanem az, hogy életfeltétellé, az ő élete feltételévé, életigazsággá, az ő élete igazságává tud-e lenni. A teodíceai válasza épp erre, „önmagasága” rögzítésére

⁴⁷ A fiktív elbeszélő már Iván bemutatásakor rejtélyesnek találja, hogy „ez a fiatalember megtelepszik egy ilyen apa házában, vele lakik vagy két hónapig, és olyan jól megférnek egymással, hogy jobban se kell. Kivált ez utóbbi körülmény lepottorgott meg, nem csak engem, hanem másokat is.” És bár később kiderül, hogy Iván részben bátyja kérésére jött a városba, „ennek ellenére még akkor is rejtélyesnek találtam Iván Fjodorovicsot, mikor már erről a különleges körülményről is tudtam, idejövetele pedig változatlanul megmagyarázhatatlan maradt.” (I. 24.)

⁴⁸ Friedrich Nietzsche: *Túl jón és rosszon*. Ikon, 1995. § 43.

alkalmatlan. Mert akár el is fogadhatom – mondja Iván –, „hogy végül a világhíjánáléban, az örök harmónia pillanatában bekövetkezik és megjelenik valami végtelenül drága vigasz”, és akkor ezzel talán „igazolni is lehet majd mindazt, ami az emberekkel történt”, ám az én euklideszi agyam számára ez az igazság mindig idegen igazság, az ő igazsága marad. Ezért „ám következék be, ám jelenjék meg mindez, én akkor sem fogadom el, és nem is akarom elfogadni! Ez az én lényegem Aljosa, ez az én tétélem.” (I. 308.)

Saját lényege, saját tétéle megfogalmazásával és felvállalásával Iván – úgy tűnhetik – döntött, s ezzel mintha Aljosa útjára lépett volna. Az elbeszélő ugyanis fontosnak tartja leszögezni, hogy Aljosa is egy döntés által lelt rá életútjára. Aljosa „igenis realistább volt, mint bárki más”, legalábbis abban a sajátos, gyakorlati értelemben, hogy – miként Tamás apostol – „csakis azért hitt, mert hinni akart”: „Mihelyt komoly töprengés után áthatotta az a meggyőződés, hogy van Isten és halhatatlanság, egész természetesen rögtön azt mondta magában: 'A halhatatlanságért akarok élni, és felemás megalkuvást nem fogadok el'. Ha viszont úgy dönt, hogy nincs Isten és halhatatlanság, pontosan ugyanígy, rögtön az ateistákhoz és a szocialistákhoz csatlakozik.” (I. 35-36.)

Úgy tűnik, hogy Aljosa ellenpontjaként Iván azért nem hisz, mert nem *akar* hinni, és *eldöntvén* hogy nincs Isten, rögtön az ateistákhoz és a szocialistákhoz csatlakozik. Látni fogjuk majd, hogy ez a képlet Iván esetében összeomlik, de az önfelmutatás pátoszos gesztusa mégis azt szolgálja, hogy elhitesse öccsével és önmagával: a döntés megtörtént, és éppen ez, maga a döntés volt a döntő lépés. Lényegének, tételének „saját” voltát, az első személy perspektíváját hangsúlyozva, Iván Kierkegaard etikusának szellemében beszél, aki szerint „a választásnál nem annyira az a fontos, hogy a helyeset válasszuk, hanem sokkalta inkább az energia, a komolyság és pátosz, amellyel választunk. A személyiség ebben nyilvánítja ki a maga belső végtelenségét, és ezáltal konszolidálódik.”⁴⁹ Mert „nem az a nagy, ha valaki ez vagy az, hanem ha önmaga”⁵⁰, és *önmagunkká* a vagy-vagy, a választás felvállalásával leszünk.

Ám ha Iván önnön lényegét, az *ipsissumot* kívánja egy tételbe foglalni, ha a két testvér beszélgetésének igazi tétje az önfelmutatás és a választott „önmaga” próbára bocsátása, akkor teljes joggal veti fel Aljosa már a beszélgetés elején azt a kérdést, vajon nem *tréfál-e* „most is” Iván (I. 306.). Jogos a kérdés, hiszen bátyja – miként Nietzsche „eljövendő filozófusai”, a

⁴⁹ Søren Kierkegaard: *Vagy-vagy*. Gondolat, 1978. 778.o.

⁵⁰ Kierkegaard: id. mű, 791.o.

„kísérletekkel kísértők” – több önértelmezést is próbára tett már. Bár a Nagy Inkvizítor identitást ígérő poémáját már egy évvel ezelőtt „kigondolta”, Iván távolról sem tartózkodott azoktól a veszélyes gondolat kísérletektől, melyek között az identitását kereső szubjektum oly könnyen eltévedhet. Gondoljunk csak bele: mindössze egy nap telt el azóta, hogy a sztarecnél tett látogatás során Iván komolyan érvelt az egyházi bíráskodásról szóló cikke mellett, mely – miként említettem már – ugyanolyan világtörténelmi vázlat, mint a Nagy Inkvizítor poémája, csak épp ellentétes végkövetkeztetéssel. Csak egy nap telt el azóta, hogy az öregnél lezajlott vita után, apja *komoly* kérdésére („De komolyan! Nekem most komolyan kell!” I. 177.) Iván kijelentette, „nincs Isten” és „halhatatlanság sincs”, most pedig Aljosát azzal lepi meg, hogy „talán még én is elfogadom az Istent”. Aljosa figyelmeztetésére pedig („tegnap, ott apánknál, határozottan kijelentetted, hogy nincs Isten”) azzal válaszol, hogy ezzel csak „szántsándékkal bosszantani” akarta öccsét.

De érdemes felhívni a figyelmet arra a gondolati ellentmondásra is, mely a Nagy Inkvizítor poémáját felvezető teodíceai megfontolások és a poéma között feszül. Az Isten elleni lázadás motívumai ugyanis egy *humanista* érvkészletből és gondolati elköteleződésből származnak: amikor a lázadó Iván elutasítja azt a lehetőséget, hogy az eljövendő világ harmóniája akár egyetlen ártatlan gyermek megkínzásának árán épüljön fel, akkor az egyén sérthetlensége nevében utasítja el a megbékélést egy olyan teremtéssel, melyben mindennapos az ártatlanok kínszenvedése, méghozzá nem betegség vagy természeti csapások, hanem emberi bűnök következtében. Ezzel szemben a Nagy Inkvizítor *konzervatív forradalmár*, aki az egyén sérthetlensége és méltósága helyett egy pesszimista antropológiára építi a maga birodalmát. Arra a meggyőződésre ugyanis, hogy az ember „gyöngé és alávaló lény”, olyan rabszolga, akinek nincs „gyötrőbb gondja, mint az, hogy találjon valakit, akinek mielőbb átadhatja a szabadság adományát” (I. 333.).

Iván lázadóként, „művének” szerzőjeként is talányos marad tehát, hiszen még azt a lehetőséget is felveti Aljosának, hogy az önfelmutatás aktusával „talán épp magamat szeretném meggyógyítani veled” (I. 309.). Bár a beszélgetés végén megerősíti Aljosának, hogy „Én a 'mindent szabad' formulát nem tagadom meg” (345.), az olvasó (és Aljosa) emlékszik még rá, hogyan reagált egy nappal korábban, amikor Miuszov a sztarec előtt szembesíti őt ezzel a tézisével: „Ha nincs halhatatlanság, mindent szabad”. Iván ekkor másik „művére”, tudniillik az igazságszolgáltatásról írott tanulmányára utalva azt mondja: „azért én mégsem mindenben tréfáltam”, majd szigorú, komoly arccal, kézcsókkal fogadja Zoszima sztarec áldását, ami „mindenkit meglepett talányosságával, sőt, bizonyos fokú

ünnepélyességével” (I. 92-93.). A sztarec ennek a talánynak a következő értelmezését adta: „Nem mindenben tréfált, ez igaz. Ez a gondolat még nincs eldöntve a szívében, és kínozza... Egyelőre ön is kétségbeesésből szórakozik az újságcikkekkel is, a nagyvilági vitákkal is, mert maga sem hisz a saját dialektikájában és fájó szívvel kineveti magában... Önben még nincs eldöntve ez a kérdés, és ez az ön nagy baja, mert sürgetően megoldást követel.” (I. 92.)

A talányos Iván, e hallgatag szfinx romantikus rejtélye ily módon a gondolatkísérletei között eltévedt Iván kétségbeesett tipródásaként, kínozó döntésképtelenségeként áll elénk. Kierkegaard etikusa egy igen hasonló szituációt ír le ifjú barátjának: „Tevékenységed abból áll, hogy igyekszel megőrizni rejtekhelyed, és sikerül is, mert álarcod a lehető legrejtélyesebb; te ugyanis semmi vagy, és mindig csupán a másokkal való viszonyban létezel, és eme viszony révén vagy az, ami vagy.”⁵¹ Szó sincs persze arról, hogy Ivánt az esztétikai stádiumba utalnám. Számára „az élet álarcos játéka” távolról sem „kimeríthetetlen szórakozás”, s nincs semmi, ami jobban kínozná, mint hogy csupán másokkal való viszonyában létezik. Iván kétség kívül a döntés, a vagy-vagy felvállalása előtt áll: *akarja* a döntést, *akarja* önmagát. Érdeemes azonban itt emlékezetünkbe idézni, hogy miként Iván életében, Aljosáéban is meghatározó szerep jutott a döntésnek. Ha azonban a formális-fogalmi hasonlóság helyett a döntést tartalmában és következményeiben vizsgáljuk, könnyen beláthatjuk, hogy Aljosa döntése egészen másként kapcsolódik a személyiség problémájához. Aljosa önmagán túllépve választja önmagát, amikor szellemi vezetőjeként Zoszima sztarecet ismeri el. Mert – olvashatjuk az elbeszélő magyarázatát – ha „sztarecet választottál, le kell mondanod a saját akaratodról, és teljes önmegtagadással oda kell adnod, hogy csakis neki engedelmességed. Az, aki erre ítéli önmagát, önként vállalja ezt a próbatételt, ezt a szörnyű életiskolát, abban a reményben, hogy a hosszú próbatétel után legyőzi önmagát, és annyira ura lesz önmagának, hogy egész életen át tartó vezekléssel elérheti az immár teljes szabadságot, vagyis az önmagától való függetlenséget, és elkerülheti azoknak a sorsát, akik egész életük végéig sem találják meg magukat önmagukban.” (I. 37-38.)

Iván Aljosával szemben kétségkívül azok közé tartozik, akik nem önmagukon túl, hanem önmagukban keresik magukat, s ily módon – bármennyire is különbözni látszik tőle – végül ugyanazzal a veszéllyel szembesül, mint az egérlyuk hőse: a tévelygések rossz végtelenjében személyisége felbomlásáig jut el. Azt kellene most megvizsgáljunk, hogyan járul hozzá ehhez a felbomláshoz a Nagy Inkvizitor poémája. Ami a poéma elsődleges, Iván

⁵¹ Kierkegaard: id. mű, 768.o.

által intencionált értelmét illeti, az *szimbolikus* voltában is világos. A Nagy Inkvizítor poémája Iván önfelmutatásának része, azaz arra a sürgető követelményre ígér egy megoldást, mely a sztarec már idézett szavaiban a következőképpen fogalmazódott meg: „Önben még nincs eldöntve ez a kérdés, és ez az ön nagy baja, mert sürgetően megoldást követel...” Megválasztván történetét, Iván – szándéka szerint – önmagát választotta meg. Poémája egy olyan történetet beszél el, mely egy ellen-evangélium keretében nem csak az emberi világ alapeseményeit értelmezi, de egyben rögzíti benne a Nagy Inkvizítor maszkját magára öltő Iván helyét is.

Az emberek „szánalmas teremtmények”, gyöngék, gyávák, hitványak, örökké hálátlanok és lázadók, akik belepusztulnak a „jó hírbe”, a Krisztus „hőstette” által nekik ajándékozott szabadságba. A gyengék nyájával szemben ott vannak azonban az erősek. Közöttük magasodik a Nagy Inkvizítor tragikussá növelt alakja, aki otthagyja a büszkéket és erőseket, visszatér a gyengékhez és alázatosokhoz, „éppen ezeknek az alázatosoknak a boldogsága végett”. Leveszi róluk szabadságuk nyügét és felelősségét, s eleget téve a „meghajlás közösségéből” származó szükségleteknek, magára vállalja a hazugság és az uralkodás terhét: Krisztus nevében, de az ő hőstettét „helyesbítve” kényszeríti boldogságra a gyengék nyáját. A „boldogságra kényszerítést” illetően pedig a Nagy Inkvizítornak nincsenek lelkiismereti aggályai. Eszközei a börtön és a máglya: „Sevilla sok-sok lakosának jelenlétében csak az előző napon égettek el kevés híján száz eretneket ad majorem gloriam Dei”. A Nagy Inkvizítor tehát a bűnözőknek abból a fajtájából való, melyet Raszkolnyikov ír le a maga „művében”: az „emberiség törvényalkotói, államalapítói, a legrégebbiektől kezdve a Lükurgoszokig, Szólonokig, Mohamedekig, Napóleonokig és így tovább, mindenképpen, mind egytől egyig bűnözők voltak, már önmagában azért, mert miközben új törvényt alkottak, egyúttal le is rombolták a közösség által szentnek tartott, az apáktól örökölt régi törvényt”, s mindeközben az elkerülhetetlen vérontást „valami jobb nevében”, sőt, a „a lelkiismeretre való hivatkozással igazolták”.⁵²

Dosztojevszkij látnoki erejét és prófétikus nagyságát bizonyítja, hogy a Nagy Inkvizítor poémája, leválván mind Ivánról, mind a regényről, a 20. század egyik alaptörténetévé válhatott: a véreskezű világmegváltók, a rosszkedvű komiszárok hol elfedő, hol felfedő öngazolásává. Ám ha eltekintünk a poéma önálló életétől, s visszahelyezzük a regény világába, akkor előtűnik másik, Iván által *nem szándékolt jelentése* is. Bár a poéma

⁵² A *Bűn és bűnhödést* Vári Erzsébet fordításában idézem. Jelenkor, 2004. 280. ill. 284.o. (Hivatkozások a továbbiakban a szövegen belül: B&B és oldalszám)

önálló viláértelmezésként kínálkozik, egyúttal erős szálakkal kapcsolódik a regény empirikus anyagához, a KT „burkát” alkotó gyilkossághoz. Aligha véletlen, hogy Aljosa és Iván beszélgetése végén feltűnik a „mindent szabad” tétele, amely olyan nagy hatást gyakorolt Dmitrijre, a „kiszemelt gyilkosra”, és persze a tényleges gyilkosra, Szmergyakovra is. Azt is mondhatnánk, Aljosának és Ivánnak a Nagy Inkvizítor poémáját is magába foglaló beszélgetése erre a tételre „fut ki”: Aljosának a krisztusi gesztus megismétlő csókja Ivánnak arra a kijelentésére adott válasz, hogy „Én a ’mindent szabad’ formulát nem tagadom meg, te pedig ezért megtagadsz engem.” (I. 145.)

A „mindent szabad” tétele felhangzott már Raszkolnyikov szájából is, méghozzá a Nagy Inkvizítor alakváltozatának tekinthető Napóleon kapcsán: „egy igazi *hatalmaság*, akinek mindent szabad, feldúlja Toulont, megszárlást rendez Párizsban, majd Egyiptomban *felejt* a hadseregét, félmillió embert *veszít* moszkvai hadjárata során, és egy szójátékkal üti el a dolgot Vilniusban; halála után pedig bálványokat állítanak az emlékére – neki tehát *mindent szabad*”. (BéB 295-296) A napóleoni eszme és a megalázóan ostoba gyilkosság összefüggése a *Bűn és bűnhődés*ben nem lehet kérdéses, de egy ponton Porfirij expressis verbis meg is fogalmazza: „Ez egy fantasztikus, sötét, modern ügy” – mondja Raszkolnyikovnak. „Itt könyvízü ábrándokról van szó, a szív teoretikus izgatásáról, kérem: látszik, hogy rászánta magát az első lépésre, méghozzá különös elszántsággal határozta el magát, mégis, mintha egy hegyről zuhant vagy egy harangtoronyból repült volna le, nem a saját lábán érkezett volna meg a tett színhelyére. Elfelejtette maga mögött bezárni az ajtót, és két embert is megölt az elmélete alapján.” (BéB 498.)

A *Karamazov testvérek* esetében nem állíthatjuk ilyen magától értődő egyértelműséggel az eszme és a gyilkosság, és még kevésbé az eszme szerzője és a gyilkosság elkövetője közötti kapcsolatot. Ám ha a Nagy Inkvizítor poémájáról lerántjuk a magasztos leplet, mégis csak a *Bűn és bűnhődés*ből ismert Napóleon-motívumra ismerünk: az emberek felosztására „átlagosakra” és „rendkívüliekre”, valamint arra a meggyőződésre, hogy a „rendkívüli embernek” nem csak hogy jogában áll, de „saját lelkiismerete által megengedett módon” áll jogában bünt elkövetnie, „ha azt (olykor esetleg az egész emberiség megmentésére alkalmas) elképzeléseinek a megvalósítása megköveteli”. (BéB 280) Az Iván Karamazov és Raszkolnyikov közötti párhuzamokra többen felhívták már a figyelmet, de Michael Holquist tovább megy a puszta párhuzamok megállapításánál, amikor Freud *Totem*

és tabujára építve az apagyilkosságot tekinti a KT központi mítoszának, s feltárja az Atyaisten megtagadása és az apagyilkosság közötti összefüggést.⁵³

A napóleoni-inkvizítori eszme, s az elkövetkezendő, „könyvízü” gyilkosság összefüggését megsejti az öreg Karamazov is, aki Iván talányos és titokzatos voltát egy ponton direkt módon a gyilkosságra fordítja le: „Csak nem azért jött ide [Iván] – kérdezi Aljosától – hogy engem leszúrjon? Mert valami célja csak van, hogy idejött?” (I. 226.) Iván egyébként – akitől az apja fél, sőt jobban fél, mint Dmitrijtől (vö. I. 137.) – nem rejt véka alá, hogy kívánja az apja halálát. Amikor Dmitrij kegyetlenül megveri és összerugdálja az öreget, Iván erre úgy reagál, hogy „Az egyik undok féreg felfalja a másikat, úgy kell mind a kettőnek!” (I. 187.) Nem nehéz ebből kihallani, hogy Iván nem csak elkerülhetetlenül közeledni látja a gyilkosságot, de azt valamiképpen meg- vagy kiérdemeltnek is tartja mind a potenciális áldozat, mind pedig a tette révén áldozattá is váló, „kiszemelt gyilkos” számára. És bár Aljosnak kijelenti, hogy én „mindig megvédem” az öreget, Iván kitart amellett, hogy joga van „kívánni” az apja halálát. „Ugyan minek hazudjunk, mikor mindenki így él, s bizonyára nem is tud másként élni?” (I. 189.)

Természetesen nagy különbség van aközött, hogy valaki kívánja az apja halálát (tudjuk, Dmitrij is kívánta), és aközött, hogy valaki elköveti a gyilkosságot. Iván nem öl meg senki. A gyilkos Szmergyakov, és ezzel az Iván Karamazov és Raszkolnyikov közötti párhuzamot akár el is ejthetnénk. Ezt azonban, úgy vélem, rosszul tennénk. Iván regénye éppen azért válhat Raszkolnyikov regényének olyan nagyhatású variációjává, mert a Nagy Inkvizítor magasába emelt eszme és a szálnalmas apagyilkosság összefüggése egyáltalában nem világos Iván számára. Míg Raszkolnyikov esetében a „könyvízü” gyilkosság a napóleoni eszme gyakorlati kivitelezése, Ivánnak az eszme és a gyilkosság összefüggését, a szavaiban keletkező új értelmet, és ezzel saját történetét egy hermeneutikai küzdelemben még fel kell fedeznie. Iván Karamazovban csak fokozatosan világosodik meg, hogy neki, aki hite szerint megválasztotta egyedi, egyszeri és megismételhetetlen önmagát, lehet egy olyan *története*, melyet mások mondhatnak el róla, mint e történet által lezárt és értelmezett *jellemről*. A Nagy Inkvizítor poémája ugyanis arról *is* szól, hogy az inkvizítor a titok többi őrzőivel egyetemben egy – Benthamot idéző – Panopticon megfigyelőjévé válik, aki mindenkit lát, anélkül, hogy ő

⁵³ Vö. Michael Holquist: *Dostoevsky and the Novel*. Princeton UP, 1977. 165-191.o.

A különböző (testi, szellemi és isteni) apafigurák megsértésének "transzcendentális bűnét" a KT egyik központi motívumaként emeli ki Richard Peace: *Dostoyevsky: An Examination of the Major Novels*. Cambridge UP, 1971. 243.o.

maga látható lenne: csak felőle, de nem rá nyílnak az ablakok. Ivánnak végig kell mennie egész történetén, hogy belássa, a poéma emelkedettsége nem védi meg attól, hogy egy történet *jellemévé*, olyan mások által látható és leírható *harmadik személyé* váljon, akiből nem tudja „kireflektálni” magát.

Hogy az eszme megfogalmazója és az eszme végrehajtója *kettévál*, hogy nem Iván, hanem Szmeryakov hajtja végre a gyilkosságot, fontos újítás a Raszkolnyikov-téma feldolgozásában. Szmeryakov ugyanis – a negyedik, az állítólagos, a homályban maradó testvér, akiről később külön is szólnunk kell még – nem egyszerűen egy további szereplő, hanem Iván *alter egoja*. Iván *hasonmása* tehát: *önmaga, mint egy másik*. Tudjuk, hogy a hasonmás milyen fontos szerepet játszott Dosztojevszkij művészetében. Malcolm Jones hívta fel a figyelmet arra⁵⁴, hogy bár *A hasonmás* c. korai kisregény művészi értelemben egyértelmű bukás volt, Dosztojevszkij mindújra visszatért hozzá. Át akarta dolgozni 1847-ben, 59-ben, majd a 60-as évek elején. 1872-75 között írott feljegyzéseiben Dosztojevszkij a hasonmást „legfőbb földalatti típusának” nevezte, 1877-ben pedig, mikor már *A Karamazov testvérek* tervezetén dolgozik, a következőket írja *Az író naplójában*: „Ez a kisregény [*A hasonmás*] nyilvánvalóan nem sikerült, de eszméje eléggé világos volt, és ennél komolyabb eszmét az irodalomba soha nem vezettem be.” De miben állna a hasonmásnak, ennek a jól ismert, Dosztojevszkij műveiben is gyakorta alkalmazott romantikus toposznak a különös jelentősége Dosztojevszkij számára? Bahtyin intuícióját követve ezt a következőképpen lehetne megfogalmazni: „míg a tudat nem zárható le önmaga belsejéből”, mert „a tudat – alapvetően lezárhatatlan minőségként – önmaga számára feladott”, addig a hasonmás nem más, mint „tükröződésünk a 'másikban' – az, ami a 'másik' számára vagyunk”.⁵⁵ Úgy is mondhatnánk: a hasonmás az ego transzcendenciájának, szabad és lezárhatatlannak tetsző önvonatkozásának *lezárása*: egy olyan válasz a „Ki vagyok én” kérdésre, amely nem áll az öntudat ellenőrzése alatt. Ez egyúttal azt is jelenti azonban, hogy a hasonmás annak a *Harmadiknak* az egyik megjelenése, akit Bahtyin kizárhatni vélt Dosztojevszkij regényeiből. Lehet, hogy Iván – miként Bahtyin állítja – „összes megfogható objektív tulajdonságát” át tudja változtatni öntudata tárgyává, de nem tudja megszüntetni a róla levált hasonmás objektivitását.

Hogy Szmeryakov Iván hasonmása, azt nem nehéz észrevenni. Szmeryakov éppolyan „mogorva” és „gögös” természetű, mint Iván, s mint ő, Szmeryakov is „örökké

⁵⁴ Vö. Malcolm Jones: *Dosztojevszkij poszle Bahtyina*. Szanktpetyerburg, 1998. 60.o. skk.

⁵⁵ Mihail Bahytin: *A szerző és a hős*. Gond, 2004. 152. ill. 112.o.

hallgat”, „örökösen hallgat” – talányos „tűnődő”, aki „töpreng, töpreng, és a fene tudja, hova lyukad ki a végén”. (I. 175.) Miként Iván, ő is européer, aki „egész Oroszországot gyűlöli”, s ha Iván a nyugatos értelmiségi prototípusa, úgy Szmergyakov ugyanennek a nyugatos értelmiséginek a karikatúrája (I. 293.). Joggal mondhatja tehát Szmergyakov Ivánnak első látogatása során: „azt gondoltam, hogy maga is olyan, mint én”. (II. 367.) A tipológiai kapcsolatokat csak megerősítik az olyan szerkezeti párhuzamok, mint hogy Iván a maga Káint idéző kérdésével („Avagy őrzője vagyok-e én az én atyámfíának, Dmitrijnek?”) csak megismétli Szmergyakov hasonló, de a bibliai kontextust profanizáló kérdését: „Honnan tudhatnám én, mikor mit csinál Dmitrij Fjodorovics? Más volna a helyzet, hogyha strázsája lennék!” (I. 295. ill. 302.) A Nagy Inkvizítor poémáját és Iván lázadását ugyanígy megelőzi Szmergyakov bohóctréfába hajló vitája Grigorijjal az öreg ebédlőjében (III/7.) És ha a Nagy Inkvizítor poémája a hallgatag Iván megszólalása, akkor az elbeszélő a hallgatag Szmergyakovnak ezt a vitáját úgy vezeti be, hogy „Bálám számara váratlanul megszólalt”. (I. 168.)

Jól látható mindebből, hogy Szmergyakov, Iván hasonmása, egyúttal a teológiai-teodíceai eszmék magasába emelkedő Iván „leszállítása”, sötét színekben játszó paródiája is. Olga Meerson mutat rá arra a játékra, amit Dosztojevszkij a KT-ben a „lakáj” kifejezéssel visz végig. A szó egyszerre jelöli Szmergyakovot, az Iván lelkében lakozó lakájt, valamint a sokféleségben felbomló Iván másik hasonmását, az ördögöt. Ennek aztán az a következménye, hogy amikor a regény végén Aljosa azt mondja, apánkat „A lakáj ölte meg, a bátyám ártatlan” (II. 573.)⁵⁶, vagy amikor az apja házához közeledő Iván rájön, hogy „az ő lelkében is Szmergyakov lakáj tanyázott” (I. 348.), akkor az olvasó számára „homályban marad, hogy a két Szmergyakov-lakáj közül melyiket nem bírta elviselni a lelke, a külsőt, avagy a belsőt”.⁵⁷

Iván és Szmergyakov, a gőgös értelmiségi figura és a banális lakáj egybeesése és eltérése, Szmergyakov hasonmás- és paródia volta megfelel annak az egybeesésnek és eltérésnek, ami a teológiai-teodíceai köntösbe öltöztetett eszme és a nyomorúságos gyilkosság között áll fenn.

Végül hadd utaljak egy párhuzamra még Raszkolnyikov és Iván között. A bűnhődés mindkettőjük esetében belülről, a *lelkiismeret* felől érkezik: „Akinek lelkiismerete van –

⁵⁶ Makai Imre a "lakájt" néhol "inas"-nak fordítja, így az adott helyen is.

⁵⁷ Olga Meerson: Csetvjortij brat ili kozjol otpuscena ex machina? In: *Roman F. M. Dosztojevszkovo "Bratyja Karamazovi"*. Pod. red. T. A. Kaszatkina. Moszkva, 2007. 594.o.

előlegzi meg a sorsát Raszkolnyikov a vizsgálóbírónak –, szenvedjen, ha rájött, hogy hibázott. Ez a büntetése – és a kényszermunka”. (BéB 285.) Tudjuk, a kényszermunka a KT-ben Dmitrijnek jutna, de Iváné lesz az „igazi” büntetés, mely itt is előrevetül az Iván „művéről” folytatott vitában: Iváné „az egyetlen hatékony, az egyetlen elrettentő és megfélemező büntetés, mely a bűnös tulajdon lelkiismeretéből, tudatából fakad” (I. 84.). A gyilkosság azonban Iván és Raszkolnyikov számára nem pusztán *etikai* probléma. *Esztétikai* probléma is, sőt, először mintha épp esztétikai problémaként jelentkezne: „Napoleon, piramisok, Waterloo – és ez az undok, vézna hivatalnokné, ez az uzsorás vénasszony a piros ládájával az ágy alatt... Az esztétika itt a zavaró tényező: bemászik-e, hogy úgy mondjam, Napoleon a kis vénasszony ágya alá!” – kínlódik Raszkolnyikov a *Bűn és bűnhődésben* (296.) „Ó, micsoda közönségesség!” És csak azután: „Ó, micsoda aljasság!” (297.) Ami pedig Ivánt illeti, az ő lelkiismereti küzdelmében ugyanilyen explicit formában jelenik meg az esztétikai mozzanat, méghozzá az ördög, azaz Iván hasonmásának szavaiban: „Sértve érzed magadat, először is esztétikai értelemben, másodsor pedig büszkeségedben: hogyan állíthat be egy ilyen nagy emberhez egy ilyen incifinci ördög?” (II. 419.) A mitikus önkép fenséges voltával és a gyilkosság banalitásával való párhuzam nyilvánvaló.

Tévednénk, ha az etikai-lelkiismereti probléma esztétikai átfogalmazásában valamiféle frivolitást szimatolnánk. Érdeemes itt röviden emlékeztetni arra, milyen meghatározó szerepe van az esztétikai szempontnak és az életörömnök Zozima sztarc tanításában, s hogy „a tavasszal kibomló, ragadós kis levelekről” szóló himnusszal indul a két testvér „ismerkedése” is. A fentieket figyelembe véve hajlok arra, hogy épp az esztétikai szempont, a gyilkosság „*ízléstelen*” volta hozza felszínre az igazi problémát, tudniillik az önreflexióba bonyolódott cogito *ráutaltságát a másokra*. Az esztétikai szférát meghatározó ízlés ugyanis, miként – többek között – Kanttól tudjuk, megköveteli a másokra való odafigyelést. Nem a rendszerfilozófus Kantnak arra a rejtélyes megfogalmazására gondolok itt persze, mely szerint „a szép az erkölcsi jónak a szimbóluma”. Mesterházi Miklós gondolatmenetét követve⁵⁸ inkább az antropológus Kant megfigyelésére utalnék. Bár az antropológus Kant is hajlik arra, hogy „sekélyes tévképzetnek” tekintse a meggyőződést, miszerint „mások ítélete határozná meg saját magunk és cselekedeteink értékét”⁵⁹, mégis állítja, hogy az ízlés és a tetszés, valamint a tetszésre törekvő Ehrbegierde tör utat az erénynek. A megbecsülés utáni vágy hatására ugyanis, „miközben a nagyszínpadon minden

⁵⁸ Mesterházi Miklós: *Az irigységről*. Argumentum-Lukács Archívum, 2006.

⁵⁹ Kant: Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről. In. Uő. *Prekritikai írások*. Osiris-Gond, 2003. 299.o.

egyes ember uralkodó hajlamainak megfelelően cselekszik, egyúttal mindenkit titkos ösztöke hajt, hogy gondolatban olyan külső nézőpontot foglaljon el, ahonnan megítélheti, milyen fogadtatásban részesül magatartása, milyennek fest, milyennek látja a néző”.⁶⁰ Bár a másoknak, a nézők ítéletének figyelembevételére nem tesz minket eo ipso erkölcsössé, de annyit világossá tesz, „hogy képesek vagyunk a mások szemével-fejével ítélni”, és hogy erre a tetszésre – egyetértésre rendelt, társias lények lévén – rá is szorulunk.⁶¹

Ha tehát *mások* megbecsülésére vágyunk, ha *mások* tetszését akarjuk kiváltani, tudnunk kell a másik szemével tekinteni önmagunkra. Raszkolnyikov története a *Bűn és bűnhődés* Epilógusában azzal ér véget, hogy megnyílik a mások tekintete előtt. Iván élettörténete másként alakul, de az ő történetét illetően kisé előreszaladtunk. Miként jeleztem, Iván és Aljosa beszélgetése idején a Raszkolnyikov-probléma még nem Iván problémája, kezdeményei bármennyire benne is rejlenek szavaiban. Ahhoz, hogy ez a probléma nem is annyira *megvilágosodjék*, mint inkább *megképződjék* Iván előtt, először le kell róla válnia, és – miként hasonmásának – önálló életre kell kelnie. Ez történik meg az Iván és Aljosa beszélgetését követő, az V. könyvet lezáró két fejezetben.

„A kapuban”

Egy *élettörténettel* rendelkezni, ez annyit tesz, hogy életünket egy – per definitionem – érthető történetben, egy értelmessé kerekedő időegészben *rögzítjük*. „Nincs azonban biztosítékunk arra – írja Tengelyi –, hogy az értelemrögzítésért tett szakadatlan erőfeszítéseink valaha is teljes sikerrel járhatnának. Ellenkezőleg: azt tapasztaljuk, hogy az értelemképződés folyamatai minduntalan újra kisiklanak a kezünk közül, helyesbített történeteinket ismét megkérdőjelezzik, és önazonosságunk szilárdnak hitt burkát újból feltörik.”⁶² Az értelem képződését ugyanis olyan „*kezdeményszerű, ingatag és határozatlan értelemalakzatok* avagy *értelemcsírák burjánzásaként*”⁶³ foghatjuk fel, melyek nem találnak helyet az értelem, s vele az önazonosság rögzítésére törekvő történetben. „Az így félresodort, elvetett vagy esetenként elfojtott értelemképződmények mindazonáltal nem tűnnek el

⁶⁰ Kant: id. mű, 308.o.

⁶¹ Mesterházi: id. mű, 17.o.

⁶² Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz, 1998. 32-33.o.

⁶³ Tengelyi: id. mű, 40.o.

nyomtalanul; ellenkezőleg: nemritkán újra felmerülnek, és olykor egyenesen sorsszerű jelentőségre tesznek szert.”⁶⁴

A KT két legsűrűbb, legtitokzatosabb és tulajdonképpen joggal *megfejtethetlennel* mondható fejezete (V/6-7.), melyek közül az első az "Egyelőre még nagyon homályos" címet viseli, azért homályos, sűrű, titokzatos és megfejtethetlennel, mert a már ezidáig is talányosnak mutatkozó Iván rögzített – vagy legalábbis Iván döntése által rögzíteni *akart* – élettörténete itt végképp felszakad, és kezdetét veszi az új értelem képződésének rejtett folyamata. Iván, aki csak az előbb vállalta fel ismét a „mindent szabad” tételét, az elkerülhetetlenül közeledni látszó gyilkosságot még kétség kívül „az egyik undok féreg felfalja a másikat” sémájában értelmezi, s az előrevetített történet „kiszemelt gyilkosát” továbbra is Dmitrijben látja. De valami – ha szabad ezt így fogalmazni – nagyon nem stimmel már ezzel a „kész” történettel. Akár azt is mondhatnánk: amit Dosztojevszkij ebben a fejezetben leír, az *leírhatatlan* – tudniillik az Ivánban felmerülő, ám egyelőre ingatag és határozatlan értelemcsírák burjánzása. De hát éppen attól válik valaki nagy íróvá, hogy be tudja mutatni a képződő értelemnek ezeket a szigorúan véve elbeszélhetetlen rezdüléseit is. A kérdés az, hogy hogyan, milyen poétikai eszközökkel beszél el Dosztojevszkij az elbeszélhetetlent. Döntő szerep jut itt a fiktív elbeszélőnek, vagy inkább elbeszélőknek. Mielőtt azonban erre rátérnénk, a fejezet szerkezeti helyéről essék néhány szó, valamint a fejezet általános „hangoltságáról”.

Iván rögtön az Aljosával folytatott beszélgetés után hazafelé indul, s apjának háza előtt Szmeryakovval találkozik, aki ott ül a kapu melletti kispadon. Ez azt jelenti, hogy a Nagy Inkvizítor poémáját is magába foglaló, fentebb elemzett szerkezeti egységet (V. 3-5.) két Szmeryakov-fejezet fogja közre. Aljosa Szmeryakovot *elhagyva* találkozik Ivánnal, Iván pedig a beszélgetés után Szmeryakov *felé tart*. Szimbolikus utalásról van szó: a két testvér beszélgetésének keretét a negyedik, a törvénytelen testvérnek, Iván hasonmásának és az öreg gyilkosának jelenléte alkotja. De a negyedik testvér felé tartó közeledés adja meg a fejezet alaphangulatát, hangoltságát is – a *szorongást*.

Miként Heideggertől tudjuk, az olyan hangulat, mint például az öröm vagy az unalom, „a létezőt a maga egészében ragadja meg”. Amennyiben egy hangulat uralkodik rajtunk, többé nem az egyik vagy a másik létezőhöz tapadunk, hanem „a maga egészében lelepleződött létezőbe állítottan lelünk önmagunkra”. Heideggertől tudjuk továbbá azt is, hogy a szorongás alapvető hangoltsága különös annyiban, amennyiben az „az egészében vett

⁶⁴ Tengelyi: id. mű, 39.o.

létező” helyett magát a Semmit nyilvánítja meg: „A szorongásban – azt mondjuk – 'otthonalannak érezzük magunkat'...'Lebegünk' a szorongásban. Érthetőbben: a szorongás lebegtet bennünket, mert az egészében vett létezőt hagyja elsiklani. Ebben az rejlik, hogy a létezővel együtt mi magunk is – ezek a létező emberek – elsiklunk.” Ha pedig az egészében vett létező, a „világ” mint értelmes egész, mint struktúra, amelyben minden „az, ami”, elsiklik, akkor immár „semmire sem támaszkodhatunk”.⁶⁵ Az értelmet *rögzítő*, meghatározott struktúrákra támaszkodó történeteink, s velük önértelmezéseink érvényüket veszítik.

Ennek a „lebegésnek”, ennek az „elsiklásnak” és a világ ily módon előálló „önmagátlanságának” fontos szerepe lesz majd a KT mitikus szintjének elemzése során. Jelenleg nem szeretném azonban túlhajtani a szorongás heideggeri értelmezéséből adódó következtetéseket.⁶⁶ Pusztán arra hívnám fel a figyelmet, hogy a fejezet a megfoghatatlan, de Iván egész lényét átító szorongás hangoltságával indul, mely váratlanul fogja el Ivánt, és „a házhoz közeledve, lépérről lépésre mind jobban és jobban erősödik benne”. (I. 347.) Ez a „már-már émelyítő”, „tűrhetetlen szorongás” végül a – szimbolikusan is értelmezhető – *kapuban* megjelenő Szmergyakov alakján fixálódik: Iván „a kapura pillantva hirtelen, egy csapásra rájött, mi gyötörte és nyugtalanította annyira. A kapunál, a kispadon, ott ült és hűsölt az esti levegőn Szmergyakov inas [lakáj], és Iván Fjodorovics, mihelyt rápillantott, mindjárt tudta, hogy az ő lelkében is Szmergyakov lakáj tanyázott, és hogy éppen ezt az embert nem bírja elviselni a lelke.” (uo.)

Tévednénk azonban, ha a lakáj felbukkanását – kint a kapuban és bent a lélekben – úgy értelmeznénk, hogy a szorongás immár tárgyára lelt, s ily módon megszűnt. A szorongás inkább csak Szmergyakov köré, Szmergyakov és Iván sehogyan sem „kihámozható” viszonya köré sűrűsödik. Iván Szmergyakovban felismeri azt az „oda nem való tárgyat”, amely szorongatja, de sem „eltávolítani” nem tudja, sem oda-nem-valóságát nem tudja megszüntetni. A lakájnak semmi helye sem lehet a Nagy Inkvizítor maszkját magára öltő Iván tudatában, s mégis, régtől fogva különös súllyal van jelen benne. Szmergyakov és Grigorij bohóctréfába hajló vallási vitája során már az öreg is felhívja Iván figyelmét arra, hogy Szmergyakov „az egészet a te kedvedért rendez, azt várja, hogy megdicséred”, Iván pedig „rendkívüli kíváncsisággal figyel” Szmergyakovot. De az elbeszélő is fontosnak tartja megjegyezni, hogy „kezdetben, amikor Iván Fjodorovics hozzánk érkezett, ...különös

⁶⁵ Martin Heidegger: Mi a metafizika? In. uő. „...költőien lakozik az ember...” *Válogatott írások*. T-Twins, 1994. 20-22.o.

⁶⁶ Már csak azért sem tehetem ezt, mert Makai Imre fordítása ugyan – teljes joggal – a „szorongás”-sal adja vissza a „toszka”-t, de ez nem felel meg a „Sorge” orosz fordításának.

érdeklődést tanúsított Szmergyakov iránt, sőt, nagyon is eredetinek találta. Ő maga szoktatta rá, hogy beszélgesse vele", s csak utóbb, "kivált pedig a legutóbbi napokban" következett be a fordulat, amikor is Iván „nagyon megutálta ezt az embert”. (I. 349.) Nem közömbössé vált tehát a számára, hanem „egyre fokozódó gyűlöletet” érez iránta. Bár „nem bírja elviselni a lelke”, mégis benne „tanyázik”, s ott megmagyarázhatatlan, szorongató jelentőségre tesz szert.

Végül is azt mondhatjuk tehát: amikor Iván Szmergyakovban ismeri fel szorongása vonatkozási pontját, nem megszabadul szorongásától, hanem épp ellenkezőleg – úgy érzékeli magát, mint aki *foglya* Szmergyakovhoz kötődő viszonyának: „Hát csakugyan ennyire nyugtalanít ez a hitvány gazfickó?! – gondolta elviselhetetlen haraggal”. (349.) Ez a harag nem a lázadó, hanem a fogoly haragja, aki egy idegen akaratnak engedelmeskedik. Iván, egészen elutazásáig, most már csakis olyasmit mond és tesz, amit nem akar mondani és tenni, ami számára is megmagyarázhatatlan és váratlan. Viselkedése azonban rögtön megmagyarázhatóvá lenne, ha Szmergyakov – Iván részéről „undorító bizalmaskodásnak” tekintett – feltevéséből indulnánk ki. Szmergyakov ugyanis, „isten tudja, miért, láthatólag szolidárisnak tekintette magát valamiben Iván Fjodorovicsal, mindig olyan hangon beszélt, mintha kettőjük között volna valami titkos megállapodás, amelyet valamikor mindkét részről megerősítettek, amelyről csakis ők ketten tudnának, a körülöttük sürgölődő halandóknak meg fogalmuk sem lenne”. (I. 350.)

Ha e „titkos megállapodás”, azaz Szmergyakov nézőpontjából tekintünk a fejezetre, akkor többé egyáltalában nem tűnik „nagyon homályosnak”. Szmergyakov kétség kívül zavaros utalásokkal, homályos célzásokkal és elhallgatásokkal él, azaz *nem mondja ki*, amit akar. Szándékát nem csak hogy nem teszi explicitté, de egy másik szándék mögé rejti: az elutazást „azért tanácsolom magának – mondja –, mert sajnálom. A maga helyében, ha csak rólam volna szó, én itthagynám az egészet...semhogy ilyesminél jelen legyek, kérem”. (358.) A mögöttes szándék mégis világos: Szmergyakov meg akarja teremti a gyilkosság ideális feltételeit. Tudtára adja Ivánnak, hogy Dmitrij ismeri a „jeleket”, azaz be fog tudni hatolni az öreg házába, és ott vagy maga hajtja végre a gyilkosságot, vagy ha ez mégis Szmergyakovra hárulna, minden Dmitrij ellen fog szólni. Grigorij és a felesége a tinktúrától mély állomban lesz, ő pedig, Szmergyakov, epilepsziás rohamot színlelve biztos alibivel fog rendelkezni. Már csak az van hátra, hogy Ivánnak értésére adja, el kell utaznia a gyilkosság napján. Ha Iván, végighallgatva a „tökéletes gyilkosság” tervét, rááll az utazásra, úgy ezzel jóváhagyását

adja a gyilkossághoz, mely hozzájuttatja őt az apai örökséghez, Szmergyakovot pedig a háromezer rubelhez.

Így néz ki a történet *Szmergyakov szemszögéből*. A regény azonban mindazt, ami a kapunál megесik, *Iván szemszögéből* ábrázolja, onnét tekintve pedig minden valóban „nagyon homályos”. Olyannyira homályos, hogy egyáltalában nem is beszélhetünk egy – per definitionem – érthető *történetről*. Iván perspektívájából éppenséggel nem történik semmi, vagy eljátszva ismét a heideggeri terminológiával: maga a *szorongató Semmi történik*.

Ahhoz azonban, hogy ezt belássuk, először el kell oszlatnunk azt a tévképzetet, miszerint Dosztojevszkij regényeiben nincs egy a hősök perspektívájától függetleníthető cselekményszövés, hogy a narráció Dosztojevszkij polifonikus regényeiben teljességgel feloldódik a hősök önálló és teljes értékű szólamaiban. Kétségtelen, hogy az olyan „dramatikus” jelenetekben, mint amilyen Iván és Aljosa már elemzett beszélgetése, vagy a sztarecnél lezajló nagyjelenet, a narrátor jelenléte a minimumra korlátozódik, és a leíró részek, valamint az elbeszélői kommentárok gyakorlatilag hiányoznak. Az elbeszélő ilyenkor csak mint a drámai jelenetek „rendezője” lép fel.⁶⁷ Amiként erre Belknap felhívja a figyelmet⁶⁸, a „rendezőn” kívül még legalább két narrátorral kell számolnunk, akik folyamatosan és minden előzetes figyelmeztetés nélkül cserélgetik a helyüket, lépnek az előtérbe vagy maradnak a háttérben. A regény – ha tetszik – hivatalos elbeszélője a térben és az időben szituált, ebben az értelemben esetleges személy, a város egyik lakója, aki tizenhárom évvel az események után, részben feljegyzések, részben hallomások, illetve saját emlékei alapján beszéli el a történetet. Bár álláspontja bizonyos pontokon Dosztojevszkij személyes álláspontjaként azonosítható, ítéleteiben általában visszafogott és bizonytalan, nem egyszer hangsúlyozza ismereteinek hiányos és feltételes voltát. Többek között ennek az elbeszélőnek a személyessége („én úgy vélem”, „akkor azt hallottam” stb.) teszi lehetetlenné, hogy az események „magukat beszéljék el”.

Emellett a *személyes* elbeszélő mellett van azonban a KT-nek egy *mindentudó* elbeszélője is, aki szabadon mozog a hősök tudatában, azaz él az epikai fikciónak azzal a lehetőségével, hogy benne „egy harmadik személy én-központúsága (vagy szubjektivitása) a harmadik személyben ábrázolható”.⁶⁹ Ez az elbeszélő képes tehát a harmadik személyben

⁶⁷ Vö. Diane Oenning Thompson: *Bratyja Karamazovi i poetyika pamjatyi*. Akademicseszkij Projekt. SzpB. 2000. 38.o.

⁶⁸ Robert L. Belknap: *The Structure of "The Brathers Karamazov"*. The Hague, 1967. 83-86.o.

⁶⁹ Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. Klett-Cotta, 1994. 87.o.

rejlő első személyt, az *alter egot* felszínre hozni oly módon, hogy „ablakot nyit” hőse tudatára, s elbeszéli, „mit gondol magában”. Az általunk most elemzett fejezetben jelen van ugyan a személyes elbeszélő is (pl. „kezdetben, amikor Iván Fjodorovics *hozzánk* érkezett”), domináns szerephez a mindentudó elbeszélő jut. Ám paradox módon éppen az ő mindentudó, de inkább csak *mindentudást imitáló* narrációja tartja a fejezetet a homály és a szorongás atmoszférájában. Feltehetőleg valóban itt kezdődik az, amit „nagy írónak” mondhatunk.

A mindentudó narrátor ugyanis mindent tud és tudat Ivánról, az ő tudatára tehát ablakot nyit, Szmeryakovot azonban itt is, mint a regény egészében (mondtam már, Szmeryakovra még vissza kell térnünk), homályban hagyja. Hogy benne mi játszódik le, hogy ő mit gondol *magában*, arról nincsen semmilyen közvetlen információnk. Kifelé irányuló *gesztusait* ugyan leírja az elbeszélő, de ez is csak azt jelenti, hogy vele kapcsolatban annyit látunk és hallunk, amennyit Iván is lát és hall. Ezért aztán ki is kell egészítenünk, amit fentebb mondtunk. Továbbra is joggal állítható, hogy ezt a beszélgetést Szmeryakov egy világos szándék kivitelezéseként, egy – per definitionem – érthető történet részeként éli meg, és ennek a történetnek a funkcionális elemeként értelmezi Iván elutazását is. Minden esetre erről tanúskodik az Iván és Szmeryakov között hónapokkal később lezajló három beszélgetés (XI/6-8.) Erről azonban *ott és akkor*, a kapuban sem Ivánnak, sem az Iván perspektívájába állított olvasónak nem lehet tudomása. Ha nem tévedek, épp erre a rendkívül hatásos „trükkre”, erre az irodalmi fogásra épül a fejezet: míg Szmeryakov egy terv kivitelezésén ügyködve *egy történetet él meg*, Iván *nem él meg egy történetet*. Lévéen Szmeryakov közeledését „undorító bizalmaskodásnak” tekinti, Iván egy zavaros, homályos és rendkívül nehezen kihámozható eseménysorral szembesül. Ez a maga homályosságában persze sugalmaz valamit, ami rendkívül gyanús és szorongató, hiszen kétség kívül őhozzá szól és tőle akar valamit. Ennyiben teljesen jogos Iván felismerése, amikor a következő hajnalon, már Moszkva előtt a vonaton azt suttogja maga elé, hogy „Gazember vagyok”. Iván felelőssége azonban, úgy tűnik, nem abban áll, hogy jóváhagyását adta az apagyilkossághoz, hanem abban, hogy nem értett meg valamit, amit pedig meg kellett volna értenie.

Az „Egyelőre még nagyon homályos” c. fejezetet ezek szerint az tenné tehát egyedülállóvá, egy nagy író megejtő remeklésévé, hogy miközben ez a fejezet a *történet*szövése, a cselekmény fordulópontja, a szó szigorú értelmében véve nem történik benne semmi: ott és akkor nem áll össze egy – per definitionem – értelmes történet szekvenciájává. Mindenképpen termékenyebbnek érzem ezt a megközelítést annál az ortodox

felfogásnál, melyet Vetlovszkaja máig is megejtő következetességgel képvisel.⁷⁰ Eszerint Iván pontosan tudná, hogy mit tesz, és tisztában lenne tette következményeivel is: az adott fejezetben – miként Raszkolnyikov – éppenséggel teóriáját, a „mindent szabad” vállalt erkölcstelenségét állítja gyakorlati próba elé. Ez azt jelentené, hogy Iván, és hasonmása, Szmergyakov között tulajdonképpen nincs különbség. Kroó Katalin jó érveket hoz Vetlovszkajával, és általában ezzel a felfogással szemben, amikor azt hangsúlyozza, hogy „Iván esetében nem jogos olyan végérvényesen kiforrott, megmerevedett teóriáról beszélni, mely már a regény cselekményének kezdetén mozdíthatatlanul gyökeret vert a hős gondolkodásában, következésképpen az sem állítható, hogy a regény a teória próbatételének folyamatát ábrázolja.”⁷¹ Láttuk, Iván, ez a rejtélyes szfínx, még az Aljosával folytatott beszélgetés alatt, az "önfelmutatás" idején is talányos marad, s „talán csak gyógyítani akarja magát” Aljosával. Iván dönteni akar, de mintha elutazását illetően is csak eldőlne a sorsa.

Kroót követve minden esetre érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy Iván elutazása – azaz Szmergyakov szemszögéből tekintve: a gyilkosság jóváhagyása – nem úgy következik be, ahogyan tudatos döntéseket hozunk. Az elutazás témája már az V. könyv 3. fejezetétől, a két testvér találkozásától jelen van, s eldöntetlenségét aligha fejezheti ki jobban valami is, mint Iván (más összefüggésben már idézett) szavai: „ha holnap nem is utaznék el (azt hiszem, biztosan elutazom), és valahogy megint találkozoznánk...” (I. 346.) Az elutazás reggelét pedig a következőképpen írja le a mindentudó elbeszélő: „Ahogy kinyitotta a szemét, *nagy meglepetésére* azt érezte, hogy rendkívüli energia árad szét benne, gyorsan felugrott, gyorsan felöltözött, aztán előhúzta a bőröndjét, és rögtön, sietősen csomagolni kezdett. A fehérneműjét *éppen* tegnap hozta vissza a mosónő. Iván Fjodorovics még el is mosolyodott arra a gondolatra, hogy *ennyire összevág minden*, hogy semmi akadályja nincs a *hirtelen elutazásnak*. Mert elutazása valóban hirtelen volt. Bár tegnap azt mondta (Katyerina Ivanovnáknak, Aljosának és később Szmergyakovnak), hogy holnap elutazik, jól emlékezett arra, hogy tegnap este *lefekvéskor egyáltalán nem gondolt elutazásra, legalábbis nem hitte*

⁷⁰ V. E. Vetlovszkaja: *Poetyika romana "Bratya Karamazovi"*. Nauka, Leningrad, 1977. Vetlovszkaja álláspontját igazolná egyébként Dosztojevszkij E. N. Lebegyevának írott 1879. nov. 8-i levele. Eszerint "Iván Fjodorovics a gyilkosságban csak közvetve és távolról vett részt, egyedül azáltal, hogy (szándékosan) tartózkodott észhez téríteni Szmergyakovot az elutazása előtti beszélgetésük során. Nem utasította el világosan és kategorikusan a Szmergyakov által kieszelt gaztettet (amit Iv[án] F[jodorovics]) világosan látott és megérezett), és ily módon mintegy *megengedte* Szmergyakovnak, hogy gaztettét végrehajtsa." *Szobranyije szocsinyenyij v gyevjatyi tomah*. Pod. red. T. A. Kasztakina, Moszkva, 2006. 8.k. 568.o.

Tudjuk azonban, hogy a szerző nincsen privilegizált helyzetben saját műve megítélését illetően.

⁷¹ Kroó Katalin: *Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek: alak, cselekmény, narráció, szövegköziség*. Budapest, 1991. 10.o.

volna, hogy reggelre kelve első dolga lesz csomagolni.” (361-362. Kiemelések: TF) Hozzátehetnék még ehhez: Iván elutazása pontosan úgy következik be, mint az, amit *variál*, tudniillik Raszkolnyikov gyilkossága: hirtelen, váratlanul, a hős akaratától függetlenül, egyszer csak minden összeáll.

A „váratlan”, a „hirtelen”, az „akaratlan” egyébként is állandóan ismétlődő motívuma ennek a fejezetnek. Amikor Szmergyakov felé közeledik, az lebeg Iván nyelve hegyén, hogy „Félre gazember, nem vagyok neked a cimborád, te tökfejű”, ehelyett azonban „legnagyobb meglepetésére egészen más csúszott ki a száján: – Nos, alszik apa, vagy felébredt? – kérdezte halkán, békésen, a maga számára is váratlanul, és ugyancsak egészen váratlanul, hirtelen leült a padra. Később emlékezett rá, hogy egy pillanatra szinte megrémült.” (350.) Amikor pedig már a kocsin ül és apjától is elbúcsúzott, utolsó szavaival Szmergyakovhoz fordul: „Látod...Csermasnyába utazom... – szaladt ki váratlanul a száján ugyanúgy, mint tegnap, egészen magától csúszott ki, mégpedig ideges, rövid nevetéssel. Később sokáig emlékezett rá.” (365.)

Ezek a váratlan elszólások szinte felkínálják a pszichoanalitikus terminológia alkalmazását. Nagy a kísértés, hogy azt mondjuk, ha nem is *tudatosan*, de *tudat alatt* Iván mégiscsak döntött. Bár a kontroll még dolgozik, bár a tudat még tiltakozik, tudat alatt Iván már jóváhagyta az apagyilkosságot. A pszichoanalitikus megközelítést egyáltalában nem tartom lehetetlennek vagy eleve elhibázottnak, úgy gondolom azonban, hogy fenti formájában leegyszerűsíti, tudniillik túlságosan is racionalizálja azt az összetett folyamatot, amit a regény feltár.

Ezen a ponton perdöntővé válik, vajon elfogadjuk-e azt a *külső* szemlélő által adható leírást, amely szerint Iván *valójában* már hozzájárult Szmergyakov tervéhez. Ha cselekvésnek azt tekintjük, ami szándékunk nélkül nem menne végbe, aminek tehát szerzői vagyunk és amiért – következőképpen – felelősséget kell vállalnunk, akkor nem világos, hogy a külső leírás szerzője mit érthet „valójában” alatt. Hiszen Iván akarta ugyan az apja halálát, de bizonyosan nem állt szándékában bűnrészessé válni egy gyilkosságában. Hogyan ad számot ez a leírás például arról, hogy Iván – akinek gondolataira az elbeszélő ablakot nyitott – „undorítónak” találja bármiféle szövetség feltételezését maga és Szmergyakov között? Hogyan ad számot arról, hogy Iván „a kapuban” lefolyt beszélgetés során nyilvánvalóan Dmitrijt tekinti a potenciális gyilkosnak, és Moszkvából visszatérve is benne látja apja gyilkosát? Hogyan ad végül számot Iván mély és őszinte megrendüléséről, amikor

Szmergyakov a harmadik és utolsó látogatás során előveszi harisnyájából a háromezer rubelt, és Ivánt szembesíti azzal, hogy az apagyilkosságot ő, azaz ők követték el?

Mondhatnánk persze, és nem is lenne ez az állítás jogosulatlan: Iván azért rendül meg olyan mélyen, mert azzal szembesül, amit „mindig is” sejtett, amit el akart fojtani magában, amitől *előre* félt. Ezek szerint mégiscsak az az elfojtott tudattartalom kerül itt a felszínre, ami *mindig is ott volt már*. Azaz ismét csak oda jutottunk volna, hogy Iván „valójában” már a kapuban hozzájárulását adta Szmergyakov tervéhez, mely – tehetnénk hozzá – az ő, Iván szavaiból („Ha nincs Isten mindent szabad”) nőtt ki. Ezek szerint egyetlen, kezdettől fogva világos és érthető cselekvésről lenne itt szó, még ha ennek értelméhez maga a cselekvő a saját belső és tudatos perspektívájából csak később, a Szmergyakovnál tett harmadik látogatás során jut el. Ez a konklúzió ugyan azt a paradox feltételezést kényszeríti ránk, hogy az érthető és felelős cselekvés fogalmához elengedhetetlen szándék a cselekvőben tudattalanul volt jelen, de Freud után egy nem tudatos, egy „nem szándékolt szándék” tételezése nem jelenthet problémát.

Ez így kétségkívül kompakt és kerek magyarázat. Kérdés azonban, nem jutunk-e többre, nem láthatunk-e meg mélyebb összefüggéseket, ha a Tengelyi javasolta úton haladva Iván önértelmezési válságát az értelem rögzítése, illetve az új értelem keletkezése felől közelítjük meg. Nem csak arról van szó ugyanis, hogy Ivánnak a Nagy Inkvizitor poémájában rögzített önképe eltakarja azokat a kezdeményszerű, ingatag és határozatlan értelemalakzatokat, melyek szorongató jelenlétét Iván „a kapuban” érzékeli. Számot kell adnunk arról is, vajon ezek az *elő*-érzetek jelentettek volna-e bármit is „valójában”, ha például *később* a gyilkosságot mégis Dmitrij követi el (amitől – tudjuk – csak „az Isten óvta meg”). Mondhatnánk-e továbbá, hogy Iván már beleegyezett Szmergyakov tervébe, ha Szmergyakov mégsem követi el a gyilkosságot, mert mondjuk Marfa Ignatyevna pár perccel korábban ébred fel? És végül: mondhatnánk-e, hogy Iván bűnrészes apja meggyilkolásában, ha Iván ezt a felelősséget nem vállalná fel?

Moszkvából való visszatérése után Ivánt, úgy tűnik, egyetlen szándék vezérli: utána akar járni annak, mi történt akkor és ott a kapuban. Ivánt is az foglalkoztatja tehát, hogy mi történt „valójában”. A hivatalos nyomozás mellett így egy másik, magánnyomozás is zajlik, mely úgyszintén a már lezajlott esemény rekonstrukcióját, történeté, értelemegésszé kerekítését célozza, s végül azzal az eredménnyel jár, hogy a nyomozó magát leplezi le gyilkosként. Gondolhatunk ezzel kapcsolatban akár az Ödipusz-mítoszra is. De még ha ez

erőltetnek is tűnnék, annyi kétségtelen, hogy ily módon paradox helyzet születik. Hiszen nem arról van-e szó, hogy Iván – Merleau-Ponty kifejezésével élve – éppen ezen utánajárás, ezen hermeneutikai nyomozás során konstituál *egy olyan múltat, amely soha nem volt jelen?* Ivánnak „a kapuban” érzett szorongását, előzetes sejtelmeit ugyanis „olyan értelemrezdülésekként foghatjuk fel – idézem Tengelyi teljességgel idevágó sorait –, amelyeket a tényleges várakozások *félreszorítottak*, még mielőtt határozott alakot ölthettek volna. Ez az oka annak, hogy az előzetes sejtelmek csupán *utórezgéseikben* válnak megragadhatóvá. Utórezgéseik felől visszatekintve *előérzetekként* jellemezhetjük őket, pontosabban szólva *elő-érzetekként*, amelyeknek nem adatott meg, hogy egyáltalában érzetké válhassanak. Itt olyan visszamenőleges időszerveződés nyomaira bukkanunk, amelyeket *retroaktív konstitúcióként* értelmezhetünk.⁷²

Azt a kérdést kell itt megvizsgálnunk, mi motiválja, vagy inkább: mi ragadja magával Ivánt a „valójában” feltárása, az utánajárás során. Tengelyinek bizonytalansága van abban, hogy az új értelem keletkezése olyan uralhatatlan folyamat, amit tudatos értelemadás helyett inkább egy *erő* következményének kell tekintenünk. Ez az uralhatatlan erő azonban Iván esetében (Iván esetében biztosan) nevesíthető: *a lelkiismeretről* van szó. A lelkiismeretről ami felébred, ami megszólal, ami gyötör, kínoz és furdal minket – azaz maga is uralhatatlannak, a másik hatalmának mutatkozik. Az „előrehaladó” és a „visszamenőleges időszerveződés” összeütközése⁷³ ily módon egybefonódik az én és a másik összeütközésével.

A másik tekintete

„Mivel mindannyian elbeszéléseket élünk meg életünk során – írja MacIntyre –, és mivel elbeszélések segítségével értelmezzük saját megélt életünket, ezért alkalmas a narratív forma mások cselekedeteinek a megértésére. A történeteket átéljük, mielőtt elmondják, kivéve, ha fikcióról van szó.”⁷⁴ Ha az előbbieken azt állítottam, „a kapuban” lejátszódó jelenet különös feszültsége abból származik, hogy Szmeryakov egy történetet, pontosabban szólva egy történet fordulópontját *éli meg* a beszélgetés során, míg Iván semmilyen történetbe nem tudja ugyanezt az eseményt elhelyezni; vagy ha korábban azt állítottam, hogy Iván a Nagy Inkvizítor poémáját vetíti önmagára, és annak hőseként *éli meg* önmagát, akkor egy azóta

⁷² Tengelyi: id. mű, 201.o.

⁷³ Tengelyi: id. mű, 202.o.

⁷⁴ MacIntyre: id. mű, 284.o.

klasszikussá vált vitában lényegében MacIntyre mellett tettem le a garast. A „Stories are lived before they are told” MacIntery-i tétele Louis O. Mink tételére válaszol ugyanis, mely szerint „Stories are not lived but told”.

Könnyen lehet persze, hogy „az emberi cselekvést színre vitt narratívaként” értelmezni túlságosan erős, de legalábbis (épp MacIntyre esetében ez súlyosan esik a latba) történetietlen állítás⁷⁵, ám a megértés fakticitásának módján *lenni* kétségtől azt is jelenti, hogy történeteket vetítünk előre, és e – beigazolódó vagy javításra szoruló – történetek, a még-nem várákozásában éljük meg az életünket. Szmergyakov azért érti, vagy legalábbis véli érteni Iván reakcióit, mert egy történetet vetített előre, és Ivánt ennek a közös történetnek a szereplőjeként értelmezi. Iván pedig azért nem érti a kapuban zajló eseményeket, mert egy másik történetet, Dmitrij gyilkosságát anticipálta. Természetesen kár lenne tagadni az *előrevetített* és az *utólagosan elbeszélt* narratív szerkezetek felépítésének és működésének alapvető különbségeit. Jól látja ezeket már MacIntyre is, és MacIntyre-rel vitázva összefoglalja őket Ricoeur, majd Ricoeur nyomán Tengelyi is.⁷⁶

A mostból *előrevetített* narratív szerkezetben a „már-nem megőrzésének és a még-nemre való várákozásnak”, tehát az „idő kifeszítettségének” nyilvánvalóan más jelentősége van, mint az elbeszélt történetekben. A narratív szerkezet értelmi egységét előrevetítve egy olyan, még *nyitott* történet hőseként előlegzem meg önmagam, aki épp e narratív szerkezet által rögzíteni törekszik ugyan élettörténetét, de soha nem tudhatja, története nem foszlik-e semmivé. Az *elbeszélt* történet ezzel szemben *lezár*. Benne „az időiség eredendő önmagán

⁷⁵ Ha az embert, miként MacIntyre, olyan lényként fogjuk fel, „aki lényegi természettel és lényegi céllal vagy funkcióval rendelkezik”, ha tehát azt a „klasszikus tradíciót” követjük, mely szerint „embernek lenni annyit tesz, mint szerepek egy készletét betölteni, melyek mindegyikének saját értelme és célja van” (MacIntyre: id. mű, 87.o.), akkor e „funkcionális lények” cselekvéseit joggal tekinthetjük „színre vitt narratíváknak”. Ám MacIntyre is jól tudja, hogy ez a klasszikus tradíció csak egy történeti korszakot, Lukács szavával élve azt az „eposzi világekorszakot” írja le, „melynek a csillagos ég a járható és bejárni való utak térképe volt”. Ha *ebben* a világban kalandra indul a lélek, valóban „ismeretlenek neki a keresés igazi kínjai és a meglelés igazi veszélyei: önmagát sose kockáztatja; nem tudja még, hogy elveszítheti, és sose gondol arra, hogy keresnie kell önmagát.” (Lukács György: A regény elmélete. In: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Magvető, 1975. 493-494.o.) Az új világekorszak hősei, a regényhősök azonban éppenséggel „keresők”, azaz távolról sem kész narratívákat visznek színre.

Figyelemre méltó egyébként, hogy Lukács, aki később ugyanolyan normatív és történetietlen módon viszonyul a „klasszikus tradícióhoz”, mint MacIntyre, hozzá hasonló következtetésre jut majd az elbeszélést illetően is: szemben a „leírással”, az „elbeszélés” *az élet narratíváit viszi színre*. Flaubert-nek „az a nézete – állítja Lukács – , hogy ’csúcspontok’ csak a művészetben vannak...merőben szubjektív előítélet”. „A lényeg kiválasztását az ember szubjektív és objektív világában egyaránt az élet maga hajtotta végre...Az epikus a lényeknek ezt az élettől végrehajtott kiválasztását teszi világossá és érthetővé.” Lukács György: Elbeszélés vagy leírás. In: *Művészet és társadalom*. Gondolat, 1969. 213. ill. 218.o.

⁷⁶ Ricoeur: Das Selbst als ein Anderer. 194-200.o., ill. Tengelyi: id.mű 19-20.o.

kívülisége” immár emlék csupán: az *elbeszélés tárgya*, és nem a *cselekvés közege*.⁷⁷ Mégis úgy gondolom, hogy ha kellő óvatossággal fogalmazunk, és figyelembe vesszük az elbeszélés és a megélt történet különbségeit, elfogadhatjuk Ricoeur – MacIntyre álláspontját pontosító – következtetését. Eszerint „elbeszélések és élettörténetek nem csak hogy nem zárják ki, de – különbségeik ellenére, vagy éppen azért – egyenesen kiegészítik egymást. Ez a dialektika arra emlékeztet minket, hogy az elbeszélés az élethez tartozik, mielőtt az életből az írás száműzetésébe vonulna: az elsajátítás sokféle útján és megszüntethetetlen feszültségek árán, ... az elbeszélés visszatér az életbe.”⁷⁸

Ez a visszatérés persze – történeti előfeltételek híján – nem fordítható le oly módon, hogy a „cselekvés színre vitt narratíva”, azaz kész narratív szerkezetek várnának ránk a „valóságban”. Csak annyit jelent, hogy narratív szerkezeteket *alkalmazunk* életünk megélése és értelmezése során; csak annyit, hogy élettörténetünk „meseszöveg és eleven tapasztalat bomlékony elegye”.⁷⁹ Ám ha egy történet alkalmazása azt jelenti, hogy életem eseményeire egy közös jelentéssel bíró, narratív struktúrát, végső soron egy közös életvilág integrációs mintáit vetítem rá, és ily módon életem eseményeit egy magamat és a másikat átfogó, közös értelmezési keretbe szövöm bele, akkor ennek az alkalmazásnak a következményei alig belátható jelentőséggel bírnak: előrevetítve egy narratív struktúrát, egyúttal *mások tekintete* elé állítom magam. Tekintetüket beleszövöm életembe, mely ily módon megszűnik megismételhetetlen, egyedi és egyszeri lenni. Erre utalhat Lacan, amikor az elbeszélést tekinti annak az alapvető eszköznek, melynek segítségével a társadalom – a szó eredeti értelmében – olyan „szubjektummá” („alattvalóvá”) alakítja az infantilis és nárcisztikus tudatot, mely képes *felelősséget* vállalni. Vagy Nietzsche kifejezésével éve: az elbeszélés tenyészt ki azt az állatot, mely „képes ígérni”, mert amit előrevetített, azt a történetben konstituálódó alanyként (vagy szubjektumként) össze tudja kötni az utána siető véggel.

Másoknak ez a jelenléte adja meg a súlyát Ricoeur belátásának, mely szerint életünk „olyan, narratív értelmezésből származó, konstruktív aktivitás területének mutatkozik, mely által felfedezni, és nem pusztán kívülről magunkra erőltetni igyekszünk a bennünket alkotó narratív identitást”.⁸⁰ *Felfedezni* a bennünket alkotó narratív identitást – ez nyilván nem azt jelenti, hogy egy önkényes döntéssel megválasztjuk és létrehozuk a bennünket alkotó

⁷⁷ A fentiekkel kapcsolatban vö. Heidegger: *A fenomenológia alapproblémái*. Osiris/Gond-Cura, 2001. 304-330.o.

⁷⁸ Ricoeur: id. mű, 200.o.

⁷⁹ Ricoeur: id. mű 199.o.

⁸⁰ Ricoeur: *Life in Quest of Narrative*. In: D. Wood: *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. Routledge, 1991. 32.o.

történetet, ahogyan erre Napóleon, illetve a Nagy Inkvizítor mítoszával Raszkolnyikov és Iván törekszik. Amit *felfedezünk*, az *ellenállhatatlanul* érvényesként vagy hitelesként jelentkezik, az – mondhatni – visszautasíthatatlan evidenciával, valamiféle erővel rendelkezik. A felfedezés továbbá vagy egy régóta tartó válságot, hitelesnek tartott történeteink már bekövetkezett felbomlását előfeltételezi, vagy maga ez a felfedezés bomlasztja fel korábban rögzített történeteinket, és robbantja ki ezzel a válságot. Akárhogy is, a felfedezés egy olyan értelemképződésre utal, mely uralhatatlanságában alapvetően különbözik bármiféle értelemadástól, és egy új irányt jelölve ki, *hasadást* idéz elő az önértelmezésében.

Ha a továbbiakban most mindezt Iván sorsa felől vizsgáljuk meg, talán választ kapunk arra a kérdésre is, miben is állna az az Iván által uralhatatlan erő, mely őt egy olyan múlt felidézésére kényszeríti, mely soha nem volt jelen – mely Ivánt a válságba, majd az önhasadásba sodorja.

Ivánt az V. könyv végén hagyjuk el, akkor, amikor „váratlanul kicsúszik” a száján, hogy Csermasnyába utazik, kiváltva ezzel Szmergyakov „sokatmondó” tekintetét és a megjegyzést, miszerint, lám, „okos emberrel még beszélgetni is érdemes”. Ezt követően Iván egy hosszú kihagyás után, a XI. könyvben tűnik fel újra, amikor is Aljosa találkozik vele Katyerina Ivanovna házában (XI/5.) Innen Iván, megint csak „egy hirtelen támat, ellenállhatatlan ötlettől sarkalva”, Szmergyakovhoz siet. A 6-8. fejezet Ivánnak Szmergyakovnál tett három látogatását írja le, azt a három drámai jelenetet, melynek során fokozatosan feltárul Iván előtt, mi történt „valójában”, ott és akkor, „a kapuban”. A „*mi történt*” tisztázása, ez a kétségbeesett utánajárás Ivánt *kilétében*, egy másik történetben rögzített identitásában rendíti meg, és a 9. fejezet, az ördöggel való találkozás már egy meghasadott, önmagával küzdő és vitázó, önmagát egy másikként tapasztaló ember rémlátásait idézi meg.

Érdemes felhívni a figyelmet ennek az 5-9. fejezetet átfogó tematikai egységnek az időszerkezetére. Először is arra, hogy – miként erről már szó esett – Iván egy olyan múltat fedez fel, amely soha nem volt jelen. Nem volt jelent, hiszen ott és *akkor*, „a kapuban” Iván nem volt tisztában szavai és tettei jelentésével és lehetséges következményeivel. Amiből távolról sem következik, hogy a felelősséget *most* elháríthatná. Ha az óvatlan vadász ráló egy szarvasra, de kiderül, hogy a társát nézte a vadnak, nem állíthatjuk, hogy *szándékosan* lőtte le a társát, de azt sem, hogy a lövésnek ne lett volna a *szerezője*, s hogy következképpen ne

lenne felelős társa haláláért. Mindez érvényes, sőt fokozottan érvényes Ivánra nézvést. Először is óvatlan és figyelmetlen volt ő is. Bár nem állt szándékában jóváhagyni Szmeryakov gyilkossági tervét, azt azonban nagyon is világosan érzékelte, hogy a lakáj viselkedésében van valami rendkívül gyanús és szorongató, amit meg *kellene* értenie. Másrészt *most*, a Szmeryakovnál tett látogatások során tárul fel az olyan tanítások vagy kijelentések következménye is, mint: „Ha nincs Isten, mindent szabad”, vagy „az egyik féreg felfalja a másikat”. Persze hogy nem azért mondta ezt Iván, hogy Szmeryakov megölje az öreget, de a vadász-hasonlat tanulsága – *ceteris paribus* – itt is érvényes. „Ha nem Dmitrij ölte meg [az öreget] – ismeri fel *most* Iván maga is ezeket az összefüggéseket –, hanem Szmeryakov, akkor természetesen vállalnom kell vele a közösséget, mert én bujtottam fel. Hogy valóban én bujtottam-e fel – még nem tudom. De ha ő gyilkolt, és nem Dmitrij, akkor természetesen én is gyilkos vagyok, (II. 379-380.o.)

Múltnak és jelennek ez az egymásbajátszása, az idő önmagára csavarodása azonban nem csak tematikusan jelenik meg: megjelenik a fejezetek narratív szerkezetében is. Az elbeszélő ugyan háttérbe húzódik, és látszólag csak a drámai jelenetek „rendezőjének” pozíciójában lép fel, de a háttérben itt is rendkívül aktívnak mutatkozik. Bár a KT egészében kronologikus, lineáris időrendet követ, ezen a ponton a kronológia látványosan felborul. Az 5. fejezet végén, Iván és Aljosa beszélgetésében történik egyrészt egy itt még nehezen értelmezhető *előreutalás* „ő”-rá, azaz az ördögre, és egy itt még úgyszintén nehezen értelmezhető *visszaütalás* Mitya „saját kezű” írására, mely „matematikai pontossággal bizonyítja, hogy ő ölte meg Fjodor Pavlovicsot”. Ezek után indul el Iván, hogy találkozzék Szmeryakovval, ám kiderül, hogy ez a találkozás immár a harmadik, és ide, a harmadik elé van beiktatva a két előző találkozás bemutatása. Az első találkozás végére (XI/6.) továbbá be van iktatva még egy beszélgetés Iván és Aljosa között, ami a második találkozás közvetlen előzménye, a második találkozás végére pedig az a bizonyos levél, amely „matematikai pontossággal bizonyítja” Mitya bűnösségét, és ily módon az egész időgubanc elejére, az 5. fejezet „visszaütalásáig” vezet minket. Mindezek után, a 8. fejezettel folytatódik az 5. fejezettel elinduló harmadik találkozás eseménysora.

A narráció ily módon megbontja az elbeszélés múlt idejének zártságát, és helyreállítja az idő kifeszítettségét: az időt úgy éljük át, hogy az „önmagában mint jövő, voltság és jelen kimozdul”, azaz „eredendően önmagán kívül van”.⁸¹ Ugyanarról a *kimozdulásról* van itt szó,

⁸¹ Heidegger: A fenomenológia... 330.o.

amely lehetővé teszi „a kapuban” lejátszódó események új értelmének keletkezését, arról az *önmagán-kívüliségről*, melyben Iván identitásának megrendülése megmutatkozik. Így ismét azzal a kérdéssel szembesülünk, mi is lenne az az erő, ami Ivánt kimozdítja önmagából és a felfedezés számára megnyitja? Nyilvánvaló, hogy Ivánnak semmilyen hatósági vagy nyomozati kényszerrel sem kell számolnia. Az egész város és az országos nyilvánosság, minden hatósági ember, még Mitya védője is, a bátyját tartja a gyilkosnak. De arról sincsen szó, hogy Iván Mityát menteni akarná. Moszkvából visszaérkezvén Ivánban nem volt semmi szeretet a bátyja iránt, „legfeljebb részvétet érzett iránta, de abba is undorral vegyes nagy-nagy megvetés vegyült”. A börtönbe tett látogatása csak „megerősítette [Ivánnak] azt a meggyőződését, hogy ő [Dmitrij] a bűnös” (II. 361-362.), és amikor először beszélt Szmeryakovval, Iván éppenséggel „megnyugodott, mégpedig éppen attól a körülménytől, hogy nem Szmeryakov a bűnös, hanem Mitya bátyja, holott azt hinné az ember, hogy éppen fordítva kellett volna történnie.” (II. 369.)

Miért nem tud hát Iván ebben a nyugalomban megnyugodni? Kétértelmű megjegyzéseivel egyrészt persze Szmeryakov zökkenti ki önmagából, aki továbbra is közös történetük szereplőjét, az eltervezett gyilkosság szellemi atyját látja benne, s egyre fokozódó megvetéssel figyeli, ahogy ez a „hajdani bátor ember” most fölösleges faggatózásával minden felelősséget rá akar hárítani. Jelenleg azonban számunkra két másik személy a fontos, Aljosa és Katyerina Ivanovna. Az a két személy tehát, akik számítanak Iván szemében, akiket Iván – így vagy úgy, de kétség kívül – szeret.

A városba visszatérve Iván „Aljosával találkozott először, de miután elbeszélgetett vele, nagyon meghökkent, hogy Aljosa még csak nem is gyanúsítja Mityát, hanem egyenesen Szmeryakovot jelöli meg gyilkosként, ami szöges ellentétben állt minden más véleménnyel a városunkban”. (II. 361.) Ez a „meghökkenés” bizonyosan szerepet játszott Iván első látogatásában, de a második látogatásra már a szó szoros értelmében Aljosa indítja el Ivánt. Iván megkérdezi az öccsét, nem fordult-e meg a fejében, „hogyan én éppen azt kívánom, hogy ’az egyik férget felfalja a másik férget’ vagyis hogy éppen Dmitrij ölje meg apánkat, mégpedig minél hamarabb...és hogy magam is hajlandó lennék segíteni?” Fontos itt látnunk: Iván azt akarja tudni, mi fordult meg Aljosa fejében, hogyan *látja őt* az öccse, azaz egy számára fontos másik:

--Beszélj már! – kiáltotta Iván – Minden erőmből tudni akarom, mit gondoltál akkor. Szükségem van rá; az igazságot, az igazságot! – Zihálva lélegzetet vett, és már eleve szinte haraggal nézett Aljosára.

--Bocsáss meg, ez is megfordult akkor a fejemben – suttogta Aljosa, és elhallgatott, anélkül, hogy bármilyen 'enyhítő körülményt' is hozzátett volna.

--Köszönöm! – vágta oda nyersen Iván, és Aljosát otthagya...egyszeriben megint Szmergyakovhoz indult.” (II. 372.)

Hogy a másik tekintete, az, ami a másik „fejében forog”, milyen meghatározó szerepet játszik Iván identitásválságában és az új értelem keletkezésében⁸², a harmadik látogatást előkészítő jelenetben válik a leginkább világossá. Abban az 5., „Nem te, nem te!” címet viselő fejezetben tehát, mellyel ez az egész szerkezeti egység (XI/5-9.) kezdetét veszi. A tárgyalást megelőző nap estéjén Katyerina Ivanovna házába lépve, Aljosa Ivánba botlik, aki egy feszült jelenet után épp távozni készül. Katyerina Ivanovna „ideges”, mondja Aljosának Iván, aki maga is rendkívül „ingerült”. Amikor pedig Katyerina Ivanovna „parancsoló árnyalattal csengő” felszólítására Iván Aljosával mégis visszatér a házba, a két testvér egy olyan nővel találkozik, akinek „sötét szemében baljós tűz csillog”, aki „fogcsikorgatva” beszél, és minden tekintetben „hisztérikusan” viselkedik. A jelenetet átjáró, hisztérikus hangoltság – tudjuk – nem csak a gyilkosság körüli bonyodalmakból és a következő napi tárgyalás feszültségéből táplálkozik. Iván Dmitrijel és Katyerina Ivanovnával egy olyan szerelmi háromszöget alkot, melyben „minden hazugság, merő hazugság” (II. 357.), melyben a szerelem gyűlöletbe és uralmi vágyba csap át, melybe Katyerina Ivanovna épp önfeláldozása által uralkodni akar Dmitrij felett, s közben folytonosan kínozza Ivánt.

Ivának tehát nem csak azért „jönne jól”, ha Dmitrij bizonyulna a gyilkosnak, mert ezzel Szmergyakov mentesül a gyanú, ő pedig a felelősség alól. Jól jönne neki azért is, mert Dmitrij szerelmi vetélytársa Ivának. Ebben a személyes érzelmektől átfűtött, izzó légkörben, egy szerelmi háromszög csatamezején hangzik el Katyerina Ivanovna megdöbbentő kérdése: „Egy órával ezelőtt még azt hittem, hogy iszonyú lenne megérintenem is azt a szörnyeteget [Mityát]... akár egy hullót...de lám, mégis csak ember maradt a szememben. És hát gyilkolt-e valójában? Ő-e a gyilkos? – kiáltott fel hirtelen hisztérikusan, és Iván Fjodorovicshoz fordult.

⁸² Aszkoldov hívja fel a figyelmet arra, hogy Dosztojevszkij hőse „a másikban fogja fel önmagát”. Id. mű, 64.o. Határozottan ellentmond ez a bahtyini felfogásnak, mely szerint a dosztojevszkiji hős minden idegen szót a saját tudatába von.

Aljosa rögtön tudta, hogy a lány ezt a kérdést már feltette Iván Fjodorovicshoz, talán csak egy perccel az ő érkezése előtt, és nem először, hanem századszor, és hogy veszekedés lett a vége.” (II. 355.) Ezek után következik a sorsdöntő bejelentés, mely végképp elárulja, mi forog az „Iván Fjodorovicshoz forduló” Katyerina Ivanovna fejében: „Én voltam Szmergyakovnál...Te, te hitted el velem, hogy ő az apagyilkos. Csakis teneked hittem el! – folytatta még mindig Iván Fjodorovicshoz fordulva, aki kényszeredetten elmosolyodott.” (uo.)

Ha Katyerina Ivanovna elment Szmergyakovhoz, akkor gyanúsítja őt, és ha őt gyanúsítja, akkor ez a gyanú Ivánt is érinti. A jelenet azonban ezzel még nem ér véget. Iván távozik, de Katyerina Ivanovna a „háborodottság” és az „idegláz” jeleit mutató Iván után küldi öccsét, Aljosa szájából pedig felhangzik a fejezet címadó kijelentése: „*Nem te* ölted meg apánkat”. Kétségkívül sejtelmes kijelentés ez. Olyan felmentés, mely előbb megfogalmazza a korábban soha el nem hangzott vádat. Mivel az erre következő párbeszéd lázas feszültségét úgysem tudnám visszaadni, inkább beidézem:

--„Nem te!” Mi az, hogy nem te? – szólt megrökönyödve Iván.

--Nem te ölted meg apánkat, nem te! – ismételte határozottan Aljosa.

Egy félpercnyi néma csend következett

--De hát azt magam is tudom, hogy nem én voltam. Te félrebeszélisz? – szólalt meg aztán halvány és torz mosollyal Iván. Valósággal belefúrta tekintetét Aljosába. Megint egy utcai lámpánál álltak mind a ketten.

--Nem, Iván, te többször is mondtad már magadnak, hogy te vagy a gyilkos.

--Mikor mondtam?...Én Moszkvában voltam...Mikor mondtam volna hát? – hebegte egészen zavartan Iván.

--Sokszor mondtad ezt magadnak, amikor egyedül maradtál ez alatt a szörnyű két hónap alatt – folytatta változatlanul halkán és tagoltan Aljosa. De most már mintha nem is a saját akaratából, hanem, mintegy önkívületben, valami ellenállhatatlan parancsnak engedelmeskedve beszélt volna. –Vádoltad magadat, és beismerted magad előtt, hogy a gyilkos nem más, mint te. De nem te ölted meg, tévedsz: nem te ölted meg, hallod, nem te! Engem az Isten küldött, hogy ezt megmondjam neked.

Mind a ketten elhallgattak. Egy teljes, hosszú percig tartott ez a hallgatás. Állandóan egymás szemébe nézve álltak ott.” (II. 358-359.)

A „Nem te!” bejelentésével Aljosa megidézi „ő”-t, akiben Iván, legnagyobb rémületére, önmagát ismeri majd fel, és ettől kezdve az „én” és az „ő” az 5-9. fejezetek uralkodó témája marad. Rövidesen visszatérünk majd erre, egyelőre azonban maradjunk a két testvérnél, akik „egymás szemébe nézve álltak ott”. Most már választ tudunk adni arra a kérdésre, *mi mozdítja ki önmagából* Ivánt, mi kényszeríti arra, hogy utánajárjon, mi történt „valójában”? A (releváns) másik tekintetéből, a hozzá forduló másik századszor is elhangzó kérdéséből származik ez a kimozdító erő. Felfedezni „valódi” történetünket nem azt jelenti tehát, hogy rálelünk arra az egyetlen lehetséges, igaz leírásra, melyet az események mintegy önmagukról adnak. Az „önmagát elbeszélő történet” illúzió – történetemet épp *nekem* kell elbeszélnem. Ám az ezzel járó szorongás csak akkor ér véget, akkor fedeztük fel, hogy mi történt „valójában”, ha számot vetve tetteinknek az időben kibontakozó következményeivel is, egy olyan történetet tudunk elmondani, amely felmutatható egy „közös ablak” előtt: mely kiállja a (releváns) mások tekintetét.

Ez természetesen azt feltételezi, hogy követjük a másik ránk irányuló tekintetét, azaz képesek vagyunk a másik szemével tekintünk önmagunkra. . E „képesség révén, hogy tudniillik fel tudja idézni magában azt a jelentést, amivel cselekvése mások számára bír, a szubjektum előtt megnyílik a lehetőség – idézem ismét Honnethet –, hogy önmagára interakciós partnerei cselekvéseinek társadalmi objektumaként tekintsen”, azaz önmagát mint egy másikat tudatosítsa. De megfogalmazhatjuk ezt talán egyszerűbben is: az tudja elmondani, hogy mi történt „valójában”, akiben jelen van az interszubjektív valóságot konstituáló *lelkiismeret*.

Túl a lelkiismereten?

Az erő, mely Ivánt arra kényszeríti, hogy utánajárjon annak, ami közte és Szmergyakov között a kapuban történt, a fentiek tanúsága szerint a lelkiismeret. A lelkiismeret alkalmas arra, hogy korábban háttérbeszorított értelemképződményekre vetvén fényt, új értelem keletkezését, s vele Iván önértelmezésének átrendeződését indítsa el: feladni kényszerülvén a Nagy Inkvizítor poémájában rögzített történetét, Iván végül egy gyilkosság társtetteseként, vagy felbujtójaként *fedez fel* önmagát.

Felfedezésről, egy *ellenállhatatlan* belátásról van szó, hiszen a lelkiismeret működésében mindig is uralhatatlannak mutatkozik. Bár a lelkiismeretemet alkalmanként képes vagyok „elaltatni”, soha nem tudhatom, mikor „ébred fel” s kezd neki ama rejtélyesnek tűnő tevékenységének, melynek tárgya, s nem az alanya vagyok. Az akaratomtól függetlenül megszólaló, s mégis a sajátomnak érzett lelkiismeret furdal, kínoz, gyötör, azaz nem hagy nyugodni. Világos jelzése ez annak, hogy bármennyire is belülről, énbennem szólaljon meg, a lelkiismeret hangját hallva valaki mással van dolgom: a bennem lakozó másikkal⁸³ – ő az, aki kizökkentve a már rögzített értelem nyugalmából, egy homályos vadon felfedezésére indít. A lelkiismeret ily módon arról az alapvető meghasadottságról tesz tanúbizonyságot, amely egyáltalában lehetővé teszi, hogy az eo ipso a másikra vonatkozó én felépüljön. Mert az embernek – Lévi-Strauss idézve – „mindenekelőtt ’ő’-ként kell magát megismernie, mielőtt azt merhetné magáról állítani, hogy ’én’.”⁸⁴ Épp a lelkiismeret beállítódásában, a másikat magamban felismerve léphetek ki az atomizált cogito önvonatkozására épülő emberi magatartás (és nem melleleg: filozófiai gondolkodás) zsákutcájából.⁸⁵

Az Én, a szubjektum elvét követő modernitás világában a másikra figyelmeztető lelkiismeret persze távolról sem problémamentes érték. A lelkiismeretnek azt a képességét, hogy a személyiség legbelsőbb szféráihoz is hozzáférése van, Freud „ökonómiai hátrányként” jellemzi: a belénk ültetett másik, a felettes én „gyöngíti, lefegyverzi, és a belsejében kialakított hatóság útján mint meghódított városban egy megszálló csapattal, ellenőrizteti” az egyén belső világát.⁸⁶ Az „értékek átértékelését”, mint tudjuk, Freud előtt Nietzsche is elvégezte már: „A rossz lelkiismeretet súlyos betegségnek tekintem – olvashatjuk a sokat

⁸³ A „bennem lakozó másikkal” tett utalás nyilvánvalóvá teszi, hogy a lelkiismeret Nietzsche és Freud kidolgozta fogalmára építke. Bár a lelkiismeret kapcsán Kant is a „vádoló és elbíráló ember kettős személyiségéről” beszél, ám szerinte csak az ész intézi úgy, „mintha egy másik személyről” lenne szó: a gyakorlati ész rendszerében az empirikus másik nem juthat szóhoz. (Vö. Kant: *Az erkölcsök metafizikája*. Gondolat, 1991. 554-555.) Ami pedig Heideggerrel illeti: „a hívónak és egyben a felhívottnak” egyaránt a jelenvalólétet tekintve, úgy látom Heidegger elvész egy heroikus énemetáfizikában, melyben a másikkal szintén nem osztanak lapot. Ha meg is szólal, csak a „fecsegés” szintjén tud beszélni.

⁸⁴ Claude Lévi-Strauss: Jean-Jacques Rousseau, az embertudományok megalapítója. In. uő. *Strukturális antropológia*. Osiris, 2001. II. k. 40.o.

⁸⁵ Hadd idézzem itt Athanaszioszt, aki a magányossággal járó veszedelmet csillapítandó, a 4. században a következőképpen inti az aszketikus éltre berendezkedő remetét a távol lévő másik megidőzésére: „Ragadjuk meg és írjuk le mindnyájan lelkünk minden rezdülését és mozdulatát, mintha csak kölcsönösen meg akarnánk egymással ismertetni azokat. Biztosak lehetünk abban, hogy a felismerésükből adódó szegénnyel miatti elkerüljük a bűnöket... Tanúk előtt soha nem paráználkodnánk. Ha tehát leírjuk minden gondolatunkat, mintha csak el kellene mondanunk egymásnak azokat, könnyebben megtartóztatjuk magunkat a tisztátalan gondolatoktól... A szerzetestársunk tekintetét helyettesítse az írás: írás közben szegyenkezve, mintha valaki éppen figyelne bennünket, megőrizhetjük magunkat a rossz gondolatoktól.” Szent Athanasziosz: *Vita Antonii*. Idézi Michael Foucault: Megismerni önmagunkat. In. uő. *Nyelv a végtelenhez*. Latin betűk. 2000. 331.

⁸⁶ Sigmund Freud: Rossz közérzet a kultúrában. In. uő. *Esszék*, Gondolat, 1982, 385.o.

idézett helyen –, melyet az ember az általa valaha megélt legnagyobb változás során 'kapott meg' – ez a változás az volt, amikor rádöbrent, hogy végérvényesen bezárta önmagát a társadalom és a béke korlátai közé.”⁸⁷ A társadalom működése megköveteli „a vad, szabad, nomád ember ösztöneinek” megfékezését. Ezért létrejönnek a felügyeletnek és a büntetésnek azok a kegyetlen, erőszakos és fájdalmas eljárásai, melyekkel az ember belevési eredendően agresszív és társiatlan, ám szabad lényébe a másik tekintetét, ily módon egy átfogó rend kalkulálható, és a másikkal kalkulálni tudó elemévé téve önmagát. A megszelídített vadállatba Nietzsche szerint épp a „bárki”, a nyáj tetszőleges tagja van belevésve, s legsajátabbnak vélt lelkiismerete is az ő hangján szólal meg.

Nietzsche a morál genealógiájával egy korábban ismeretlen terület felé fordította a figyelmünket. Dosztojevszkijjal párhuzamosan és Freudot megelőzve, a megszelídített ember ártalmatlan képe mögött rámutatott „a ketrece rácsán önmagát véresre sebző vadállatra”, akinek befelé, a lélek kalandja felé fordulva, „önmagából és önmagában kellett kalandot és kínyzókamrát, bizonytalan, veszedelmes vadont teremtenie”.⁸⁸ De pusztán arról lenne szó, hogy Nietzsche észrevett valamit, amit előtte a klasszikus tradícióban senki nem vett észre? A kérdés nyilvánvalóan költői. Valami másnak is be kellett következnie ahhoz, hogy a bennünk lakozó másikat immár ne az énkonstitúció nélkülözhetetlen elemének, hanem megszálló hatalomnak tekintsük.

„Az engem megszállottan tartó 'másik' akkor nem kerül konfliktusba 'önmagáért való énemmel' – olvashatjuk Bahtyinnál –, ha értékpozíciómmal nem szakadok el 'mások' világtól, ha közösségben fogom fel magam: családban, nemzetben, a kultúra alkotta emberiségben – ekkor a 'másik' értékelő pozíciója *mérvadó bennem*, és teljes belső egyetértésemmel szólhat életemről. Amíg életem 'mások' közösségével megbonthatatlan egységben folyik, minden mozzanatában – melyben osztozik másokkal – egy lehetséges idegen tudat síkján nyer értelmet, épül fel, szerveződik: életem úgy épül fel, mint egy lehetséges elbeszélés, melyet a 'másik' mondhat el életemről 'másoknak’.”⁸⁹ Nem nehéz észrevenni, hogy Bahtyin gondolatmenete a bennünk lakozó másik felől érkezvén, a minket különösen érdeklő probléma, tudniillik a *történetelbeszélés* és a *harmadik személy* egymáshoz rendelt volta felé tart. A bennünk, bennem és benned lakozó másik képezi először is a „lehetséges idegen tudat síkját”, melyen megnyílik a már többször megidézett „közös ablak”.

⁸⁷ Friedrich Nietzsche: *Adalékok a morál genealógiájához*. Holnap, 1996. 95.o.

⁸⁸ Nietzsche: id. mű, 96-97.o.

⁸⁹ Mihail Bahtyin: *A szerző és a hős*. Gond, 2004. 241-242.o.

Ezen keresztül tekintve egy egységes, objektív világ megítélhető, leírható mozzanataként, tárgyias jellemként tűnik elő nem csak a másik, de önmagam is, mint egy másik. Mert „ha 'mások' élete számomra az értékeket illetően mérvadó, akkor e világ asszimilál engem 'másikként'.”⁹⁰ De Bahtyin utal arra is, hogy a harmadik személynek ebben a világában életem egy „lehetséges elbeszélésként” épül fel, s csak itt, *a mérvadóként elismert harmadik* előtt épülhet fel elbeszélhető történetként. Meg kell ugyanis értenünk – mondja –, hogy „az evilági jelenvalóság önértékű rögzítésének a hőse egyedül az igazolását elnyert, lezárható 'másik' lehet. Valamennyi szüzsé a 'másikról' szól, róla költöttek minden műalkotást.”⁹¹

De levonhatunk ebből egy további következtetést is: az értékek átértékelésével, az *első személy* nézőpontját érvényesítő „emberfeletti ember” ideájának megjelenésével a történetelbeszélés is problematikussá, a jellem tárgyias formáit elvesztő hős pedig „leírhatatlanná” válik. Bár az epika lírába vagy esszébe oldása Dosztojevszkijtől távol áll, Iván alakja is jelzi, hogy az ipsissimum döntésére épített történet a bensőség tévelygésébe, „esztétikai kultúrába” hanyatlik. Dosztojevszkij még a szilárdan őrzött határvonalon áll, de hamarosan megindul az út befelé, a lélek „bizonytalan, veszedelmes vadonja” felé, s a történet egyre inkább az első személy reflexióiban oldódik fel. Az ugyanis, aki *saját* lényegét, *saját* tételét keresi, aki nem *felfedezni*, hanem egy *döntés* által megcsinálni akarja önmagát, nem ismerheti el egy olyan – per definitionem – érthető történet érvényességét, mely egy közös jelentéssel bíró, narratív struktúra, végső soron egy közös életvilág integrációs mintáit vetítené rá élete eseményeire. Az emberfeletti ember törekvésének ezek szerint nem csekély ára van. Ricoeur a folyamatot – belehelyezve *ipse* és *idem* dialektikájába – úgy értelmezi, „mint az önazonosságnak az őt támogató tárgyi azonosság elvesztése következtében beálló lecsupaszodását. Ebben az értelemben ezek ellenpólusát képezik a hősnek, mely épp önazonosság és tárgyi azonosság átfedéseként értelmezhető... Mi lenne azonban az önmagaság – s Ricoeurnek ezt a kérdését majd Ivánnak is fel kell tennie – mely elveszítette a tárgyi azonosság támogatását?”⁹²

Visszatérve ezek után Dosztojevszkijhez, idézzük ismét Sesztovot: Dosztojevszkijel – állította – „véget ér az 'ész és a lelkiismeret' évezredes uralma az ember felett”. Ha a lelkiismeret uralma alatt a bennünk lakozó másik kétségbevonhatatlan tekintélyét, ítéletének mérvadó voltát értjük, akkor Sesztovnak bizonyval igaz van. Dosztojevszkij olyan hősei,

⁹⁰ Bahtyin: id. mű, 243.o.

⁹¹ Bahtyin: id. mű, 188.o.

⁹² Ricoeur: Das Selbst als ein Anderer. 184.o.

mint Iván Karamazov, vagy korábbi alakváltozata, Raszkolnyikov, egyenesen kihívást intéznek a lelkiismeret ellen, melynek problematikus volta, illetve meghaladásának igénye ily módon e regények explicit témájává lesz. A *Bűn és bűnhődés*, ha tetszik, éppen arról szól, miként teszi próbára Raszkolnyikov egy „eszmegyilkosságban” azt a meggyőződését, miszerint a rendkívüli ember túlléphet a lelkiismeretén. (Pontosabban szólva: a lelkiismeretén való túllépés képessége bizonyítaná Raszkolnyikov rend-kívüli, tudniillik a mások rendjén kívüli voltát.) A Nagy Inkvizitor, Iván heroikussá növelt önképe szintén azok közé az „erősek és hatalmasok” közé tartozik, akik – úgymond „az alázatosoknak a boldogsága végett” – túllépnek a lelkiismeretükön, s magukra vállalják a bűn és hazugság terhét.

Ha nem is Dosztojevszkij maga, de Iván és Raszkolnyikov – némi anakronizmussal – akár nietzscheánusoknak is mondhatók tehát. Olyan nietzscheánusoknak azonban – tennem hozzá –, akik elbuknak a lelkiismeret meghaladásának eszméjével. Raszkolnyikov ezt a bukást a *Bűn és bűnhődés*ben explicit módon meg is fogalmazza: „...nem embert öltem, hanem egy elvet! Megöltem egy elvet, de átlépni nem léptem át semmin, ezen az oldalon maradtam... Csak arra voltam képes, hogy öljek... De úgy tűnik, még arra sem...” (BéB 296) Iván bukása – mint a KT egésze – ennél sokkalta összetettebb és áttételesebb. A bírósági tárgyalás előtti éjjelen, Iván lidércálmában az ördög összefoglalja Iván eszméjét: mivel az istentagadás „geológiai kataklizmája”, az emberek összefogása „azért, hogy boldogok legyenek és örüljenek csakis ebben az egy, itteni világban”, talán még ezer év alatt sem következik be, ezért „mindenkinek, aki már most tisztán látja az igazságot, megengedhető, hogy tejesen a saját tetszése szerint, új alapokon rendezkedjék be. Ebben az értelemben öneki ’mindent szabad’. Sőt: ha az a korszak sohasem következik be, de azért Isten és halhatatlanság még sincs, akkor az új embernek megengedhető, hogy emberistenné váljék, akár egyedül az egész világon, és új rangjában természetesen könnyű szívvel átugorja az addigi rab ember minden addigi erkölcsi gátját, ha szükségét látja. Egy isten számára nincs törvény! Ahová egy isten áll – az isteni hely! Ahová én állok, az rögtön az első hely lesz... ’mindent szabad’, és kész.” (II. 422)

Iván eszméjének „nietzscheánus” volta sehol sem olyan világos, még terminológiai tekintetben is, mint éppen itt. Világos megfogalmazást kap az eszme és az első személy kapcsolata is („ahová én állok, az rögtön az első hely lesz”), ám az eszmét mégsem Iván fogalmazza meg első személyben. Egy függő beszéd lebegésében az ördög szájából hangzik el, aki sajátos és bonyolult viszonyban áll Ivánnal. Ez az ördög először is nem „megperzselt szárnyú sátán, aki menydörgéssel, fényárban jelenik meg”, hanem egy „egyszerű”,

„közönséges”, „incifinci, nyavalyás kis ördög”, aki „gőzfürdőbe jár”. A kezdettől, már az elbeszélő külső leírásában is megfoghatatlanul gyanúsnak és kétes állagúnak tűnő ördög szájából elhangozva, a fennkölt eszme óhatatlanul ironikus jelentést kap. Nem hiába akarja Iván, „szégyenében fülíg pirulva”, megtiltani az ördögnek, hogy a Nagy Inkvizítorról beszéljen. Az ördög pontosan úgy viselkedik azonban, mint a lelkiismeret: uralhatatlannak mutatkozik, s kínzó szavait Iván „fület mindkét kezével befogva” kénytelen végighallgatni. (II. 422)

De nem csak erről van szó. Az ördög, éppúgy mint Szmergyakov és a Nagy Inkvizítor, Iván hasonmása is.⁹³ Emlékszünk rá: a *hasonmást* – Szmergyakov kapcsán – korábban úgy definiáltuk, mint „tükröződésünket a másikban”, miáltal az ego szabad és lezárhatatlannak tetsző önvonatkozása mégis csak lezárást nyer. Az ördög megképződő alakjában a gyötrő lelkiismeret jut szóhoz: az ördögben Iván egyszer csak úgy pillantja meg önmagát, ahogy a benne lakozó, a „lelkét ismerő másik” számára mutatkozik, s ez a közös ablakon át feltáruló kép egyáltalában nem nevezhető fennköltnek: „Te az én tulajdon megtestesülésem vagy – mondja Iván az ördögnek – csak éppen az egyik oldalamé... az én gondolataimé és érzéseimé, csak a legundokabbaké és a legostobábbaké”. (II. 406) Ahogy a szálnalmas apagyilkosság a fennkölt istengyilkosság banális megfelelője, úgy az ördög a Nagy Inkvizítor banális alakváltozata. Ezzel az „emberfeletti ember” és az „emberi, túlságosan emberi” *ellentéte* Dosztojevszkijnél átadja a helyét a kettő párhuzamának, sőt *összetartozásának*. A nyájmorálon túllépő Nagy Inkvizítor banalissá lesz, a Szmergyakov alakjában összpontosuló banalitás pedig ördögi alakot ölt.

Az ördög banalításával Dosztojevszkij közvetlenül a gogoli tradícióhoz nyúl vissza.⁹⁴ A KT elemzése során Bazsányi Sándor hívja fel a figyelmet arra, hogy Dosztojevszkij regényét a „pusztán retorikai figurák”, és a „retorikailag és pszichológiailag-egzisztenciálisan-antropológiailag rétegzett regényalakok” kettőssége jellemzi, s a KT „jó néhány fejezetét éppen a két szereplőtípus közötti feszültség mozgatja”.⁹⁵ Láttuk, hogy ilyen mélységüktől megfosztott, gogoli típusokat idéző „maszkok” (Tinyanov) alkotják a bírósági tárgyalás

⁹³ A szövegben világos utalás van az ördög és Szmergyakov kapcsolatára is, ezt azonban a magyar fordítás elfedi: „Nem, én soha nem voltam ilyen talpnyaló [az oroszban „lakáj”, ami Szmergyakov szinonimája]. Hát hogyan születethetett az én lelkemben ilyen talpnyaló [lakáj]?” (421)

⁹⁴ „Gogol egész életének és munkásságának – saját bevallása szerint – az volt a legfőbb törekvése: ’hogyan lehetne ostobának feltüntetni az ördögöt?’” D. Sz. Merezszkovszkij: *Gogol és az ördög*. Új Mandátum, 1995. 10.o. Az ördög banalításának és a KT-nek a kapcsolatát illetően vö. A. L. Bem: *Fauszt v tvorcsesztve Dosztojevszkovo*. Prag, 1929.

⁹⁵ Bazsányi Sándor: Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, Pan Musialowicz (s hogy még kik...?) In. uő. „Hiszen nem ti vagytok akik beszéltek” *Változatok a retorikára*. Kijárat Kiadó, 2003. 112.o.

ironikusan kezelt „tömegét”, s hangsúlyozottan ilyen maszkként, „pusztán retorikai figuraként” van megformálva az amúgy is gogoli reminiscenciákat idéző ördög is. A személyes résztvevő szerepéből ismét kilépve, az elbeszélő az ördög bemutatása során – a gogoli eljárást követve – rögtön egy életképpé terebélyesedő típust növeszt ki pusztán az ördög külső megjelenéséből (II. 403-404), s a fejezet egészét is teleszórja a Gogolra tett utalásokkal. (A legegységesebb ezek közül az ördög ostobácska adomája az orról [417-418], illetve megjegyzése, miszerint „te [Iván] határozottan valamiféle megöszült Hlesztakovnak nézel engem”[412]) A fennkölt és a banális közötti párhuzamok (Nagy Inkvizitor/ördög; Iván/Szmergyakov; istengyilkosság/apagyilkosság) ezzel stílárisan is alakot öltenek, s a gogoli paródia – vélhetnénk – egyértelmű ítéletet hirdet a retorikai maszkba kényszerített emberisten felett.

De valóban ilyen egyértelmű lenne az ítélet? Érdekes ismét felhívni a figyelmet arra, hogy szemben a Nagy Inkvizítorral, aki Iván *döntése*, egy általa választott értelem rögzítése során *teremtett* alak, az ördög megképződésével egy olyan új értelem *keletkezése* zárul le, melyet Ivánnak most kell *felfedeznie*. Kétségtelen, hogy az ördöggel, saját lelkiismerete által kivetített önképével szembesülve, Iván felfedezi magában az ördögöt, s ezzel elindul *a másik kerülőútján önmagához*: „te – én vagyok; illetve te én vagy” (413) – mondja Iván az ördögnek, Aljosának pedig így magyarázza az ördög megjelenését: „Ő pedig – én vagyok” (427). De nem nehéz észrevenni Iván másik törekvését sem, mely arra irányul, hogy az ördögöt, s vele a lelkiismeret által támasztott felelősséget *leválassza* önmagáról.

Saját legbensőbb lényegét, a minden tárgyias formát megelőző ipsissimum integritását védve, Iván törekvése arra irányul, hogy az ördögben – önmaga mint egy másik helyett – egy *idegen másikat* rögzítsen, akivel szemben immár nincs semmiféle felelőssége. Ahogy Aljosának mondja: „nagyon szeretném, hogy ő valóban ő legyen, és nem én” (427). Jellemző módon akkor hangzik ez el, amikor Iván az ördög lelkiismerettel kapcsolatos álláspontját idézi fel: az ördög „folyton hergelt – panasolja Aljosának –. És tudod, milyen ügyesen: 'Lelkiismeret! Mi a lelkiismeret? Én magam csinálom. Miért gyötrődöm hát? Megszokásból. A hétezer éves általános emberi megszokásból. Hát szokjunk el tőle, és istenek leszünk.'” A Nagy Inkvizitor és a „mindent szabad” gondolatköréhez tartozó, nietzscheánus eszmét, legsajátabb eszméjét tehát, Iván most elhárítja magától. A fenti eszme-futtatáshoz rögtön hozzát teszi ugyanis, hogy „Ezt ő mondta, ezt ő mondta!” (427) Figyelemre méltó, hogy ez a hártó felkiáltás egyúttal a fejezet (XI. 10.) címe is. „Ezt ő mondta” – tehát nem én. Paradox módon az ördög leválasztását, vádjainak semlegesítését támogatja Aljosa is, hiszen Iván

hárító felkiáltására – boldogságtól sugárzó tekintettel – azzal a kérdéssel válaszol, hogy „Hát nem te, nem te?”⁹⁶

Amit a sztarec a kolostorban zajló nagyjelenet során, a regény elején mond Ivánnak, tudniillik hogy ez „a gondolat [Isten és a halhatatlanság gondolata] még nincs eldöntve a szívében, és kínozza” (I. 92), még inkább elmondható lenne tehát most, a regény végén. Iván nem tudja elutasítani azt az utólag rekonstruált történetet, amelyben ő a gyilkosság felbujtója. De ahogy nem tudja elutasítani, elfogadni sem tudja ezt a történetet. Hallja a lelkiismeret hangját, de nem tudja, hallgasson-e rá.

A senki földjén

Iván a Szmeryakovnál tett harmadik látogatás után, a hóviharban hazafelé indulva azt tapasztalja, hogy „lelkébe furcsa módon mintha öröm költözött volna... Szinte határtalan szilárdságot érzett magában: vége az ingadozásnak, amely olyan szörnyen, állandóan gyötörte az utóbbi időben! Megtörtént a döntés, 'és most már nem is változik meg' – gondolta boldogan.” (II. 400.) Iván döntése („Mindent elmondok, mindent” II. 397.), miként a lelkébe költöző öröm, a titokzatos látogatót idézi, aki tudja, hogy „eljön neki a paradicsom, rögtön eljön, mihelyt megteszi vallomását”. (I. 402.) A Zoszima sztarec elbeszélésében szereplő titokzatos látogató absztrakt példázata azonban Iván esetében nem működik.

A hazafelé tartó Iván hirtelen megbotlik és „kis híján elesik”. Lába előtt, a fagyhalál szélén, az a részeg parasztocska hever eszméletlenül, akivel Szmeryakovhoz igyekezvén találkozott, s akit „veszett dühvel” a hóba lökött. Ha belegondolunk, itt is tökéletesen irracionális, „szörnyű gyűlölet” vezérelte emberölési kísérletével, egy „féreg” eltaposásával szembesül Iván⁹⁷, ám ezen a sötét szakadékon könnyen, talán túlságosan is könnyen átjut:

⁹⁶ Az én, az ő és a te viszonylatrendszerét emeli ki figyelemre méltó tanulmányában Flores Lopez. Aljosa kijelentése kapcsán („Nem te ölted meg apánkat”) veti fel a kérdést: „Mi lenne ez a 'nem te'? A hős énjének az a része ez, melytől elhatárolódik, amely kínozza, melyet le akar küzdeni. A beszélgetésbe továbbá beszivárog valamiféle 'harmadik' alakja: „Te ott voltál nálam éjjel, amikor [ő] eljött hozzám”. Ki ez az 'ő'? Az 'ő' a 'nem-én' jelenti (vagy Aljosa perspektívájából: 'nem-te'). Iván érzi, hogy éppen ez a 'nem-én' vagy 'ő' segített Szmeryakovnak.” José Luis Flores Lopez: Ivan Karamazov. Filozofija otricanija. In: T. A. Kaszatkina (red.) *Roman Dosztojevszkovo „Bratyja Karamazovi”*. Nauka, 2007. 153.o.

⁹⁷ Ez a váratlan, a mű egésze szempontjából zárványszerű jelenet egy analitikus számára igazi csemege. Nem értvén ehhez a szakmához, én csak arra hívnám fel a figyelmet, hogy a parasztocska epikailag meghökkentően motiválatlan epizódjának van egy hasonlóan motiválatlan párja: ugyanilyen váratlan és sehová nem illeszthető az a mozzanat, amikor Iván, a kolostori botrány után hazafelé hajtva, „egy szó nélkül, teljes erővel hirtelen mellbe rúgta” a kocsijukra felkapaszkodni igyekvő Makszimovot (I. 120.) Mindkét esetben elfojtott, de rendkívül erős agresszív ösztön megnyilvánulásáról lehet szó. A parasztocska epizódjának azonban különös súlyt ad, hogy

gondoskodik a parasztocksáról, ezzel azonban mintha ki is merülne minden elszántsága. Szállására érve felmerül ugyan benne, hogy most mindjárt el kellene mennie az ügyészhez, de vallomását a következő napra halasztja. Ezzel „öröme és önmagával való elégedettsége egy pillanat alatt szinte teljesen eltűnt” (II. 401.). Nem is jogosulatlanul: elhalasztván útját az ügyészhez, Iván időt ad Szmergyakovnak az öngyilkossághoz. S ha azt nem is állíthatjuk, hogy Iván tudott Szmergyakov öngyilkossági szándékáról, azt azonban igen, hogy nem érte váratlanul. Márpedig ha Szmergyakov halott, Iván történetének nem lehet többé hitele a bíróság előtt.

Kérdés azonban, hogy Iván egyáltalában el akarja e még mondani történetét a bíróságon. Amikor Aljosa Szmergyakov öngyilkosságának hírével felébreszti bátyját lidérces álmából, Ivánt a tovább nem fokozható ingadozás állapotában, teljes szétesettségben találja. Iván egy képtelen tükörútvesztő kellős közepén tévelyeg, belegabalyodva a minden lehetséges történetet, az értelem bármiféle rögzítését lehetetlenné tevő reflexiók végtelen szövevényébe. Iván az ördög szavait idézi Aljosának, azaz hát a saját szavait, amint épp önmagához szól. Itt már nem a szavak vagy a gondolatok, de a személyes perspektívák, *ő és én* gabalyodott végérvényesen egymásba: „Minek mászol hát oda [a tárgyalásra], ha egyszer úgysem segít az áldozatod? Mert magad sem tudod, miért mégy oda! Ó, sokért nem adnád te, ha megtudhatnád, miért mégy oda! De vajon elszántad-e már magad? Te még nem szántad el magad! Egész éjjel itt fogsz ülni és tépelődni: menj vagy ne menj. De azért mégis elmégy, és tudod, hogy el fogsz menni, mert azt is tudod, hogy bárhogy döntesz is, a döntés már nem tőled függ. Azért mégy el, mert nem mersz oda nem menni. Hogy miért nem mersz, ezt magad találd ki, tessék, egy rejtvény!” (II. 429.)

A lelkiismeretről általában hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy – miként a belső bíróság kanti képe sugallja – eligazítja az embert. Feltehetőleg így is van ez mindaddig, amíg – Bahtyin kifejezésével élve – „a ’másik’ értékelő pozíciója *mérvadó bennem*”. Ám a lelkiismeret, korábban háttérbe szorított értelemképződményekre vetvén fényt, s ezzel új értelem keletkezését indítva el, anélkül is lerombolhatja az én identitását, hogy helyébe új, mérvadó igazodási pontot tudna állítani. A lelkiismeret ekkor az ént a tanácstalan tévelygések terepére, a *senki földjére* vezeti. Ebben az értelemben állíthatja Dosztojevszkij a KT írása

meghallva Szmergyakovtól a gyilkosság igazi történetét, a még benuktan álló Iván fejében először a részeg parasztockska éneke „zendül meg hirtelen” (II. 387.), s a parasztockska dala bele van szöve Iván bírósági vallomásába is.

idején született naplójegyzetében, hogy „Isten nélkül a lelkiismeret rettentő dolog, egészen az erkölcstelenségig tévelyedhet”.⁹⁸

A bírósági tárgyalás döbbenetes erejű jelenetében, elveszítve bármiféle tárgyi azonosság támaszát, Iván immár a senki földjén áll. Kétszer is belekezd abba, hogy „mindent elmondjon”, de végül mégse mondja el a történetét: „Úgy vagyok én, kegyelmes uram – mondja a bíróság elnökének –, mint az a parasztlány ... ismerik: ’Ha akarok – felugrok; nem akarok – nem ugrok’. Mennek utána a szarafánnal vagy kötényszoknyával, vagy mivel, hogy felugorjon, hogy megköttözzék és esküvőre vigyék, de ő azt mondja: ’Ha akarok – felugrok; nem akarok – nem ugrok’.” (II. 468-469.) Ivánt utolérte annak a rend-kívüli embernek a sorsa, aki rákényszerült felismerni a másikat önmagában, s vele a mások rendjét – akit most megköttöznek és szomorú menyegzőre visznek. Iván azonban elutasítja a menyegzőt a másikkal. Lecsupaszítva bár, megfosztva a lehetséges történetek hőseinek szerepeitől, kitart a senki üres mezején. Amikor megszólal, a bukott Nagy Inkvizítor, de mégis csak a Nagy Inkvizítor hangján szól. Eszemen vagyok – mondja az elnöknek –, „mégpedig az aljas eszemen, ugyanúgy, akár maga, vagy akár ezek mind... ezek a ... p-pofák! – fordult hirtelen a közönség felé. – Megölték az apámat, és most ők azt színlelik, hogy megrémültek – mondta dühös megvetéssel, fogcsikorgatva. – Alakoskodnak egymás előtt. A képmutatók! Mind az apjuk halálát kívánják. Az egyik féreg felfalja a másikat... Ha nincs apagyilkosság, mind felbosszankodnának és mérgesen szétszélednének...Cirkuszt nekik!” (II. 469.) Nem egy tárgyias jellemként önmagát leíró-lezáró történetmondó hangja ez, hanem a bukásában is „rend-kívüli” ember megvető szava az „átlagosokhoz”, a „férgekhez”, ezekhez a „p-pofákhoz”.

A bíróság, illetve a bíróság által képviselt tömeg nyilvánvalóan nem mérvadó Iván szemében. Emlékszünk rá, a „méltó bíró” problematikája többszörösen is elő volt már készítve a KT-ben. A kérdés ugyan Iván tanulmánya kapcsán merül fel, de a bíró méltó (mérvadó) voltának szükségességét Zoszima sztarec is vallja, ami pedig az adott tárgyalási procedúrát illeti, annak méltatlanságát az elbeszélő húzza alá a gogoli-parodisztikus elemek használatával. A KT a méltó bíró problémájával is a Raszkolnyikov-témát variálja. Mint Iván, Raszkolnyikov is „ingadozik”, többször nekikészül, majd visszakozik a vallomástól. Ahogy

⁹⁸ Dosztojevszkij: *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Magyar Helikon, 1972. 361.o. Vö. még Dosztojevszkij egyik legkedvesebb írójának, Victor Hugonak idevágó sorait: „A lelkiismeret az agyrémek, a sóvárgások, a kísértések káosza, az ábrándok olvasztókemencéje, szégyenletes gondolatok barlangja: szofizmak kavargó zürzavara, szenvedélyek csatateré. Bizonyos órákban nézzetek keresztül egy-egy töprengő emberi lény fakó arcán, és nézzetek mögé, nézzetek bele ebbe a lélekbe, nézzetek be ebbe a sötétségbe... Valami sötét dolog ez a végtelen, amelyet az ember magában hordoz...” Victor Hugo: *Nyomorultak*. Európa, 1987. I. 276.o.

Iván a Nagy Inkvizítor, Raszkolnyikov a bukott Napóleon sértett hangján szól Szonyának az általa elkövetett – nem bűnről, hanem – „baklövésről” (BéB 592.): „Mit vétettem ellenük? Miért menjek el? Mit mondjak nekik? Mindez csak rémlátás...Ők maguk milliószámra pusztítják az embereket, és még jótevőnek tartják magukat. Bohócok és gazemberek, Szonya!... Nem megyek sehová. Különb is, mit mondok nekik... Ők semmit, de semmit nem értenek az egészből, és nem is méltók rá, hogy megértsék.” (BéB 458.)

A téma variációja azonban itt is tartalmaz egy következményeiben rendkívül jelentős eltérést. Bár Raszkolnyikot is a „Ha akarok – felugrok; nem akarok – nem ugrok” feszültsége hajtja, bár fogcsikorgatva ő is álságos cirkusznak nevezi a bírósági tárgyalást, Raszkolnyikov végül mégiscsak végrehajtja az ugrást és „megüli a menyegzőt”. Csakhogy a vallomást, az igazi vallomást Raszkolnyikov Szonyának teszi meg, neki „mond el mindent”. Szonya az, aki elkíséri Raszkolnyikot a rendőrséghez vezető úton (a kálvárián), az ő tekintetét meglátva tér vissza Raszkolnyikov a rendőrségre, melyet először dolgavégezetlen elhagy. Visszatér, mert „egyszer és mindenkorra megérezte és megértette, hogy Szonya most már örökké vele marad”. (BéB 573.)

Dosztojevszkij *Ivántól megtagadja Szonyát*, a tömeg helyébe lépő, „mérvadó másikat”. Szonya szerepét pedig sem Katyerina Ivanovna, sem Aljosa nem tudja átvenni. De miben is áll ez a szerep? Szonya, a prostituált, először is a megalázottak és megszorítottak közül való – nem része, hanem áldozata a „bohócok és gazemberek” világának. Magas absztrakciós szintre hágva talán azt mondhatnánk, hogy Szonya az ént megszállva tartó, de immár mérvadó voltát elveszített *másik* helyébe lépő *ideális másik*. Az a szentek jegyeivel rendelkező alak, aki egy kontrafaktórikusan előfeltételezett, ideális közösség elismerését biztosítja. De feltehetőleg használhatóbb eredményre jutunk, ha erről az absztrakciós szintről lejjebb ereszkedve, Hévízi Ottót követve konkrétan is utánanézzünk annak, hogyan és miért tudott épp Szonya vigaszt nyújtani Raszkolnyikovnak.

Raszkolnyikov, mint a század sok más ambiciózus fiatalembere, Napóleon alaptörténetét vetíti rá életlehetőségeire, s e történet hőseként „eltapos egy tetűt”. A történetben rögzített értelem azonban, Raszkolnyikov akaratától függetlenül, sőt, akaratára ellenére, feltartóztatlan bomlásnak indul. Amit Raszkolnyikov egy tetű eltaposásának vélt, az most egy értelmetlen, de már jóvátehetetlen gyilkosságként áll előtte, anélkül azonban, hogy a megesett gyilkosságot be tudná illeszteni egy új értelmi egységbe: „Éppen azt szégyellte, hogy ő, Raszkolnyikov, a vak sors valamiféle ítélete alapján, ilyen vakon,

reménytelenül siketén és ostobán elbukott, és ezzel meg kell békélnie, alá kell vetnie magát e tudj' Isten miféle ítélet 'ostobaságának', ha valamennyire is meg akar nyugodni." (BéB 592.) Ami megesett, az *felfoghatatlanná* vált tehát, azaz megszűnt egy – per denitionem – érthető történet része lenni: Napóleon példája éppoly kevésbé működik, mint ami vele szemben áll, tudniillik a polgári bíróság és a társadalmi közerkölcs. De éppen ez jellemi a jóvátehetetlent – írja Hévízi. Nem más az, mint „az egzisztálás, a megértő létezés eltorlaszolódája, amelyben a létmegértés egysége úgy áll fenn, hogy természetes működéséhez szükséges integritása a legmélyebben megrendül: széthasadt tömbjei egymásra nehezednek, és 'felfoghatatlanul' szorítják maguk közé azt, ami megtörtént.”⁹⁹ Raszkolnyikov, éppen úgy, mint Iván Karamazov, a senki földjén áll, és „még halvány kőrvonalai sincsenek adva számára egy olyan világ- és önazonosításnak, amely e tapasztalatok felfoghatatlanságát elvenné”.¹⁰⁰

A vigasztalás – állítja Hévízi – ezt a felfoghatatlanságot törli meg: „kísérlet arra, hogy a létmegértés integritását vesztett, halott egysége valamiképpen újra 'működésbe lépjen'. Jellegzetes nyelvi alakzata sokat elárul erről: nem azt nyilvánítja ki egy eset megítéléséről, hogy *nem úgy van*, hanem azt, hogy *igaz, de gondolj arra, hogy...* Ez a frázis eleve nem valamiféle tévedésnek tulajdonítja azt, ami a vigasztalásra szoruló ember számára a történeteket feldolgozhatatlanná teszi, ellenkezőleg: benne az ítélet, a jóvátehetetlenség ítéletét megformáló horizont sajátos határoeltságát látja. Nem korlátozottságot tehát, hanem egy *más* életútra valló észjárást, az érzelmi-gondolati kötődések, preferenciák, meggyőzések másfajta terét és másfajta határoeltságát. A vigasztaló egy másik 'igazságot' kínál...”¹⁰¹ Ezt teszi Szonya is, aki a büntett értelmét megítélő horizont lassú átstrukturálódását indítja el Raszkolnyikovban.

Ez a vigasztalás az, ami Iván Karamazovnak nem adatik meg. A KT-ben nincs olyan mérvadó másik, nincsen olyan méltó bíró, akinek Iván a történetét elmondhatná. Rendkívül figyelemre méltónak tartom, hogy erre a szerepre a dosztojevszkiji krisztusfigurák közül való, a szerző szívéhez oly közelálló Aljosa is alkalmatlannak, sőt – meg merném kockáztatni – méltatlannak bizonyul. A „*Nem te ölted meg apánkat*” ugyanis a hamis vigasztalás jellegzetes példája. Aljosa azt mondja, hogy Iván *téved*, hogy „*nem úgy van*”, s ezzel egyszerűen érvénytelennek nyilvánítja Iván vigasztalanságát, fölöslegesnek vagy „eltúlzottnak” Iván

⁹⁹ Hévízi Ottó: Jegyzetek a vigasztalásról. In. uő. *Miért ne hinnéd hiába?* Latin Betűk, 1997. 83.o.

¹⁰⁰ Hévízi: id. mű, 85.o.

¹⁰¹ Hévízi: id. mű, 85-86.o.

erkölcsi összeomlását. Aljosa, úgy tűnik, egyszerűen nem nő fel Iván lelkiismereti válságához, a „Ha akarok – felugrok; nem akarok – nem ugrok” felfoghatatlanságához.

Hajlok arra: a KT éppen azért tekinthető-e Dosztojevszkij regényművészete csúcspontjának, mert itt az ugrás elmarad. Ez azonban a Raszkolnyikov-téma variációjának csak az egyik oldala. Mert ha az ugrás el is marad, a „menyegzőt” – máshogy és másutt – megülik. Nem Aljosa vagy a sztarec alakjára, nem is a Nagy Inkvizítor, illetve Iván ellensúlyaként elképzelt VI. könyvre, *Az orosz szerzetesre* gondolok. Hanem arra, hogy Dosztojevszkij a KT-ben a struktúrákba ágyazott történetek, a *harmadik személy* világát *Én és Te* megváltott világaként tudja felmutatni – a *pillanatban*. Ez a pillanat azonban, a *mítoszba fordított* regény pillanata, csak attól lesz igaz pillanat, hogy mögötte sötét tömbként ott hallgat Iván Karamazov „felfoghatatlanná” dermedt sorsa.

Abból, hogy a KT-ben látom Dosztojevszkij művészetének csúcspontját, távolról sem következik persze, hogy szerintem is igazuk lenne azoknak, akik – mint Sesztov¹⁰² – a *Bűn és bűnhődés* epilógusát, Raszkolnyikov „megbékélését” önkényesnek, vagy egyenesen Dosztojevszkij (ön)csalásának vélik. Amennyiben Raszkolnyikov is a „Ha akarok – felugrok; nem akarok – nem ugrok” eldöntetlenségében élt, az ugrás Szonya vigasztaló jelenlétében bármikor bekövetkezhetett. Amikor azonban az ugrás, valahol Szibériában, valóban bekövetkezett, amikor az új értelem keletkezése *lezárult*, akkor Raszkolnyikov egy új *történet hőségévé*, lezárt jellemmé vált. Többek között épp erre vezethető vissza az epilógus közismerten megváltozott, a klasszikus (monologikus) regényt idéző narrációja: „De itt már egy új történet kezdődik, annak története, ahogyan egy ember fokozatosan megújhódik, fokozatosan újjászületik, és egy új, addig teljesen ismeretlen valóságot ismer meg.” (BéB 600.)

Bocsarov, aki *A szerző és a hős* Bahtyin első Dosztojevszkij-monográfiája protextusának nevezi, felhívja a figyelmet arra, hogy bár neve előkerül a műben, Dosztojevszkij *A szerző és a hős*ben mindig *kivételként* szerepel. Kivételként az alól az *esztétikai megváltás* alól, mely Bahtyin szerint a klasszikus európai irodalom sajátja: „*A szerző és a hős* sajátos esztétikai teológiájában – állítja Bocsarov – a lezárás mint megváltás a szerző hőségéhez való viszonyulásának *szeretetteli aktusa*, melyet az *átölelés* gesztusa szimbolizál. Ez által lesz a hős ’minden oldalról’, mint egy ’szoboralak’ megformálva. Ettől az ’átöleléstől’ van megfosztva Dosztojevszkij megváltatlan hőse, és ezzel magyarázhatóak a

¹⁰² Ez a befejezés azért született – állítja Sesztov –, mert Dosztojevszkij „megijedt az előtte feltáruló borzalmaktól, s minden lelkierejét arra összpontosította, hogy elzárkózzon előlük”. Sesztov: id. mű, 32.o.

polifonikus regénynek mindazok az eltérései, melyek a 'klasszikus' irodalom hátterén érzékelhetővé válnak.”¹⁰³

Ahogy az eddigiekből kiderülhetett, a magam részéről szerencsésebbnek tartom, ha a *szerező* szeretetteli gesztusa helyett a *történet*, ill. a narráció által nyújtott „megváltásról” beszélünk. Az új értelem *keletkezése* Szibériában egy új történetre *rögzül*, és ezért Raszkolnyikov felmentést kap az alól a kérdés alól, mit is jelentene az önmagaság (ipseitas), ha „elveszítette a tárgyi azonosság támogatását”. Iván azonban éppen ezzel a kérdéssel szembesül és szembesít. Most már Bahtyinnal szólva: annak az „önmagáért való énné” a problémájával, aki soha nem *adott*, hanem mindig *feladott*. Ivánt kétség kívül *megszólította* a lelkiismerete. Szívében, miként Zoszima sztarec előre látta, valóban volt egy olyan erő, mely nem csak hogy ellenállt a Nagy Inkvizítor poémájában rögzített önképnek, de tevékenyen részt vett az új értelem keletkezésében is. Hajlok azt mondani, hogy *aki* itt meg van szólítva, aki itt feladottnak tudja magát, az Iván maga – *ipse*: önmaga szabad és felelős *felvállalásának* képessége. Felelős felvállalásának, és *nem megválasztásának*, mert a regény empirikus világában az önmaga felé csak a tárgyi azonosságán keresztül vezet az út. Iván azonban, bármennyire is megszólítottan tudja önmagát, a válasszal adós marad. A válasz elmaradása Dosztojevszkij már-már illúziótlan józanságára utal: az empiriával számot vető regényíró pontosan tudja, hogy ha Iván ezeknek a „p-pofáknak” valóban „mindent elmondana”, nem a „paradicsom” jönne el a számára, hanem a botrány és az értetlenség.

Nem tudnánk pontosan megmondani, ki által van Iván megszólítva, és azt sem, kinek tartozik felelősséggel. Csak az kétségtelen, hogy ez a szólítás nem az összeomlott történetek hőstét szólítja, nem azt, *ami* Iván, hanem „lecsupaszított” önmagát, *aki* most támasztékok nélkül maradt, s önmagát semmisnek érzi. De – tehetnénk fel Ricoeurrel a kérdést – „Ki más lehetne még *Én*, ha a szubjektum kijelenti magáról, hogy ő semmi?” A semmivel kapcsolatos tapasztalat egzisztenciális értelemben éppenséggel megtisztító erejű lehet: „Előfordulhat ugyanis, hogy a személyiség identitása legdrámaibb átalakulásainak az identitásállandóság nem létének próbáján keresztül kell vezetniük, s így e semmi a Lévi-Straussnál híressé vált transzformációk 'üres mezőjének' megfelelőjét képviselheti.”¹⁰⁴ Látni fogjuk majd, hogy a mítosz szintjén épp ezeknek a *transzformációknak* az „üres mezejére” lépünk.

¹⁰³ Sz. G. Bocsarov: Nyeizskuplennij geroj Dosztojevszkovo. In. uő: *Szjuzseti russzkoj lityeraturi*. Moszkva, 1999. 525.o.

¹⁰⁴ Ricoeur: A narratív azonosság. In. László János—Thomka Beáta: *Narratívák* 5. Kijárat, 2001. 25.o.

Iván alakja ezzel átvezet minket a regény szintjéről a mítosz szintjére, ahol minden a dialogikus megváltás fényében dereng. Ám mielőtt követnénk Ivánt ezen az úton, ígéretünket beváltandó, vizsgáljuk meg alaposabban Szmergyakov alakját. Szmergyakov általában árnyékban maradó figurája azért is fontos a számunkra, mert úgyszintén a mítosz irányába mutat. Sőt: ő mutat csak igazán ebbe az irányba.

Szmergyakov, avagy a „negyedik”

A regény címe, *A Karamazov testvérek*, Fjodor Pavlovics fiait állítja a figyelem középpontjába. Világosnak tűnő gesztus, holott egyáltalában nem az. Ha jobban belegondolunk, a cím éppenséggel egy homályos pontra, egy szégyenletes titokra utal: a három testvérré is persze, de egy sötét árnyékra is, mely ott hallgat mögöttük. Mert kik is lennének a Karamazov testvérek, és – miként a mesében – valóban hárman vannak-e? Dmitrij, Iván és Aljosa – ideáig minden világos. De azután a homály következik.

Szmergyakov *talán* az öregnek, Fjodor Pavlovicsnak, valamint a város „szent örültjének”, Szmergyascsjának a törvénytelen fia, azaz – legalábbis vér szerint – éppolyan testvéri viszony áll fenn közte és a három törvényes testvér között, mint az „egyhasi” Iván és Aljosa, valamint Dmitrij között. De van-e ennek valami jelentősége, túl azon persze, hogy a pletyka és a mögötte húzódó botrányos esemény, tudniillik a „szent örült” megerőszkolása, újabb vonással gazdagíthatja az öreg portréját? A kérdés azért jogos, mert éppenséggel úgy tűnik, mintha a lehetséges, ám homályban maradó testvéri viszonyoknak nem lenne semmilyen jelentősége. Az öreg még csak-csak, a három testvér azonban egyáltalában nem látszik törődni azzal, hogy Szmergyakov, a szolga, talán a testvérük. De elképzelhető-e ez egyáltalán? Elképzelhető-e, hogy a testvériségről szent elragadtatással beszélő Aljosa ne vegyen tudomást erről a testvéréről? Esetleg leleplező szerzői fogásról lenne szó? Úgy gondolom, ennél mélyebbre kell ásunk.

Olga Meersonnak a „negyedik testvérről” szóló, meghökkentő tanulmánya valami nagyon lényegesre hívja fel a figyelmet: van a regénynek egy olyan hőse – állítja Meerson –, akinek „betegesen érzékeny személyes öntudata” van, és ugyanakkor „a többi hős tudata számára éppúgy elérhetetlen, mint az olvasó számára. Ez a hős – Szmergyakov.”¹⁰⁵ Bár Dosztojevszkij, vagy pontosabban fogalmazva, a polifonikus regény hőseit egy olyan saját nézőpont jellemzi, mely csak az első személyben tárul fel, „Szmergyakovtól, mint a regény hősetől, úgy tűnik, ez a nézőpont, azaz a polifonikus szubjektivitás meg van tagadva”. Dosztojevszkij hőse – mondja Bahtyin nyomán Meerson – általában megköveteli az olvasótól, hogy ne az elbeszélés tárgyaként, ne harmadik személyként tekintsen rá, hanem átvegye első

¹⁰⁵ Olga Meerson: Csetvjortij brat ili kozjol otpuscena ex machina? In: *Roman F. M. Dosztojevszkovo "Braytja Karamazovi"*. Pod. red. T. A. Kaszatkina. Moskva, 2007, 566-568.o.

személyű nézőpontját, illetve vitába szálljon vele, mint teljes értékű személyiséggel. „Ha azonban az a kérdés, hogy az olvasó átvegye-e *Szmergyakov* nézőpontját és onnan tekintsen a szüzsére, vagy *Szmergyakovot* pusztán mint irodalmi motívumot” (azaz mint „maszkot”) kezelje, akkor azt kell mondjuk, az olvasó szinte kizárólagos módon ezt a második megoldást követi.¹⁰⁶

Meerson a jelek szerint hajlik arra, hogy ezt az olvasói magatartást egy hibás, de legalábbis felületes olvasatnak tulajdonítsa: nekünk olvasóknak meg kell értenünk –írja –, „hogy nem Dosztojevszkij, hanem mi magunk járunk el helytelenül, ha ignoráljuk *Szmergyakovot* és a szituáció *szmergyakovi* értelmezését...Csak ha megértjük, hogyan és miért manipulál minket [az elbeszélés], válunk képessé arra, hogy megszabaduljunk manipulált helyzetünktől, s visszatérjünk a regénnyel folytatott dialógushoz.”¹⁰⁷ Nem vagyok biztos abban, hogy itt valóban hibás olvasói reakcióról van szó, ahogy abban sem, hogy szerzői „manipulációról”, poétikai eszközök tudatos használatáról beszélhetünk. Az viszont kétségtelen, hogy *Szmergyakov* esetébe alapos és megfontolt olvasat igényeltetik. Miközben látszólag *Szmergyakov*nak nincs önálló története és saját nézőpontja, a regény végére mégis csak kialakul egy hozzá köthető, önálló értelmi centrum. Kialakul, de mintegy *akaratlanul*, a fősodor törmelékeiből, inkább csak úgy mellékesen, vagy még inkább *visszafojtva*: mintha a három törvényes testvér történetének bizonyos fokig rejtegetnivaló, *apokrif* változatával állnánk szembe. Amellett ez a félhomályban formálódó „apokrif” olyan súlyos szimbolikus jelentésekkel van megterhelve, hogy kibontásukhoz csak fenntartásokkal és igen óvatosan merek majd hozzákezdeni.

De kezdjük az egészet a világosan látható felszín felől. A regény első könyve az *Egy kis család története* címet viseli, s pontosan eleget is tesz ígéretének: a klasszikus (monologikus) regény formáját követő családtörténettel szolgál. A fiktív elbeszélő harmadik személyben jellemzi Fjodor Pavlovicsot, majd elbeszéli az élettörténetét, különös tekintettel két házasságára. Ugyanígy jellemzi a három testvért és röviden bemutatja nevelődésüket. Ily módon az első könyv a környezet és az átöröklés útján meghatározott karaktereket készít elő egy olyan mű számára, mely a továbbiakban igencsak eltávolodik a családregegy klasszikus típusától. Dosztojevszkij polifonikus regényéről beszélve, melyben a hős – úgymond – minden külső meghatározást saját öntudatának mozzanatává alakít, mindezt nem árt az

¹⁰⁶ Meerson: id. mű, 578-579.o.

¹⁰⁷ Meerson: id.mű, 579.

emlékezetünkbe idézni.¹⁰⁸ Ami azonban most elsősorban érdekel minket, az az, hogy ebben az első részben, mely mintegy a mű színpadára állítja a főbb szereplőket, mindvégig a „három testvéréről”, a „három fiúról” esik szó, s az elbeszélő még utalás formájában sem tesz említést egy lehetséges negyedikről.

Tegyük ehhez még hozzá, hogy a három testvérnek egy-egy könyv jut a műben: VII. könyv – Aljosa; VIII. könyv – Mitya; XI. könyv – Iván Fjodorovics. Szmergyakovnak nincsen saját könyve. Neki egy fejezet, a III. könyv 6. fejezete van szentelve, de az is igen furcsa módon, szinte véletlenszerűen. A Szmergyakov nevét viselő fejezet annak az asztali beszélgetésnek az előkészítésével indul, melynek során Szmergyakov a Nagy Inkvizítor poémájában majd magasztos szintre emelt teodiceai kérdéskört bohóctréfába fordítja. Ezzel a jelenettel indul a fejezet, majd az elbeszélő egyszer csak úgy dönt, hogy itt az idő Szmergyakov bemutatására: „De most aztán nem mulaszthatom el, hogy legalább néhány szót mondjak róla, igen, éppen most”. (I. 164.) Ez az „igen, éppen most” egyrészt pontosan jelzi a bemutatás esetleges, sőt némileg esetlen voltát, másrészt az elbeszélő zavarát. Annak a zavarnak a további jelenlétéről van szó, mely már Szmergyakov születésének elbeszélése során jelentkezett: „Igen, szükséges lenne még elmondani egyet-mást külön órára, de restelném olyan sokáig egy ilyen hétköznapi lakájra irányítani olvasóm figyelmét...” (I. 133.) Hogy a szóban forgó lakáj egyáltalában nem hétköznapi, azt az elbeszélőnek természetesen pontosan tudnia kell, vagy legalábbis tudnia kellene, ám a jelek szerint mégsem foglalkozik vele szívesen.

Annak idején „az egész városban” elterjedt az a „szörnyű hír”, hogy Szmergyascsját Fjodor Pavlovics ejtette teherbe (I. 131.), ennek ellenére senki sem akad fenn az ügyész véleményén, miszerint Aljosa azért vádolja Szmergyakovot, mert a *testvérét* igyekszik menteni. Bár a vádló és a védő beszédében maga a család, a karamozovi jellem nem kis szerepet játszik, Szmergyakov lehetséges családi kapcsolata a beszédekben sem merül fel – mintha tabu vagy elfojtás sújtaná ezt a kapcsolatot. Fel kell tennünk, hogy mindenki tud róla, de azt tapasztaljuk, hogy senki sem beszél róla. Éppen ezért kérdésfeltevésünk, egész Szmergyakov körüli kérdezősködésünk bizonyos értelemben kívülről érkezik – nem része a

¹⁰⁸ Vö. Seeley figyelemre méltó megjegyzésével: „Elviekben Dosztojevszkij elutasította a pszichológiai determinizmus minden változatát: minden olyan elméletet tehát, mely szerint az individuális magatartást a karakter határozza meg, ezt viszont olyan külső materiális tényezők, mint a környezet vagy a genetika...A darvinizmus nyomán azonban az átöröklést – a környezet mellett, vagy akár a környezet előtt – egyre inkább úgy tekintették, mint a karakter formálódásának másik fő tényezőjét. *A kamasz* Dosztojevszkij első regénye, mely a főszereplő apjának és anyjának teljes portréját adja...Dosztojevszkij utolsó regényében pedig a 'Karamazovok öröksége' folyamatosan visszatérő motívum.” F. F. Seeley: *Ivan Karamazov*. In: *New Essays on Dostoyevsky*. Ed. by M. V. Jones, G. M. Terry, Cambridge UP, 1983. 121.o.

mű által megcélzott befogadói gyakorlatnak. A testvérkapcsolat lehetőségéről értesülünk ugyan a fiktív elbeszélőtől, később azonban olyannyira említés nélkül marad a lehetséges negyedik problémája, hogy nem visszaigazolódó tudásunk gyakorlatilag érvényét veszti: nem indukál már befogadói várakozásokat. Olvasói reakcióinkban követjük a három törvényes testvért, akiknek láthatólag meg sem fordul a fejében a mendemonda szerint mégis csak fennálló testvéri kapcsolat. Pedig gyerekkorukban mind hármójukról néhány évig Grigorij gondoskodott, úgyhogy – de ez persze ismét külső megfontolás – akár együtt is gyerekeskedhettek a cselédházban *Pavellel*. De a Dmitrij, Iván és Aljosa mellé odaállított „Pável” a regény világában teljes képtelenségnek hangzik. Szmergyakovot senki nem szólítja kereszt-, vagy kereszt- és apai nevén, talán épp azért, mert Szmergyakov kereszt- és apai nevét (Pavel Fjodorovics), ha kimondatlanul is, de az öreg után kapta (Fjodor Pavlovics). Egy kivétel van csak, a Szmergyakov körül legyeskedő „pallérozott komorna”, Marja Kondratyevna. Ő Pável Fjodorovicsnak szólítja Szmergyakovot, de ez a megszólítás olyannyira idegenül hangzik, hogy az elbeszélő, az olvasót eligazítandó, szükségesnek tartja egy zárójeles megjegyzéssel kiegészíteni. (Marja Kondratyevna a harmadik látogatására érkező Ivánnak mondja, hogy „Pavel Fjodorovics (vagyis Szmergyakov) nagyon beteg”. (II. 384.)

A három testvér részéről kifejezésre jutó közömbösség, sőt, határozott megvetés és utálat különösen meglepő Aljosa esetében. És nem csak azért, mert Aljosa amúgy mindenkire személyes érdeklődéssel és megértő szándékkal viszonyul. Figyelemre méltó azért is, mert Zoszima sztarec tanításában, melyet Aljosa saját kezűleg jegyez le, külön fejezet szól arról, „*hogyan lehet úr és szolga lelki testvére egymásnak*”. Ebben olvashatjuk: „Miért ne lehetne a szolgám mintegy a rokonom, úgyhogy végül a legnagyobb örömmel be is fogadjam a családomba? Ez akár most is megvalósítható, és alapjául szolgálna az emberek eljövendő, nagyszerű egyesülésének...” (I. 414.) Mindezek után, vagy inkább mindezek ellenére, Szmergyakov, a szolga és a lehetséges testvér, a regény talán egyetlen olyan szereplője, aki iránt Aljosa a „lelki testvériség” minimumát sem tanúsítja.

A három testvért jellemző közömbösség (elfojtás?) jelen van egyébként Szmergyakov elbeszélői megformálásában is. Míg a három törvényes testvér tudatára az elbeszélő „ablakot nyit”, s elbeszélvén, hogy „mit gondolnak magukban”, felszínre hozza bennük a harmadik személyben rejlő első személyt, addig Szmergyakovot kizárólag *kívülről* ábrázolja. Mint láttuk, éppen erre épül a „kapuban” lejátszódó, kulcsfontosságú jelenet: halljuk, hogy mit mond Szmergyakov, látjuk a gesztusait és a mimikáját, de nem *tudjuk*, hogy ott *belül* mit

gondol. Szmeryakov – ahogy erre az elbeszélő maga is utal – éppen ezért maradhat mindvégig megfoghatatlan és rejtőzködő: miként Iván, ő is „örökösen hallgatott...Ha akkoriban valakinek eszébe jut, hogy viselkedését látva megkérdezze: mi érdekli ezt a legényt, mi fordul meg a leggyakrabban az agyában, akkor ezt így kívülről igazán nem lehetett volna eldönteni”. (I. 167.)

De Szmeryakov nem csak azért tűnhet rejtőzködőnek és titokzatosnak, mert mindvégig kívülről van csupán ábrázolva. Pozitív érelemben is körülveszi őt a titok és a rejtélyes kapcsolatok atmoszférája. Szmeryakov először is – Grigorij szavai szerint – „egy sátán fiától meg egy szenttől származik” (I. 132.), és ez a leírás szinte szó szerint megegyezik azzal, amit Rakityin Aljosáról, a Krisztus-alakról ad: „Apád után buja, anyád után szent örült vagy”. (I. 105.) Az életmű, és különösen *A félkegyelmű* felől tekintve sokatmondó egyébként a motivikus eltolódás is: a szent betegség, az epilepszia hordozója itt nem Aljosa, hanem Szmeryakov, és ez megint csak rejtett kapcsolatot épít a két alak között. Szmeryakov születése továbbá „szinte sorsszerűen” éppen annak a napnak az éjszakájára esik, mikor eltemetik Grigorij és Marfa Ignatyevna kéthetes korában elhunyt gyermekét. E miatt a hat ujjal született fiú miatt „bánat és irtózat ütötte szíven” Grigorijt, mert – ahogy ő értelmezte – fia születése azt jelezte, hogy „valami kavarodás történt a természetben” (I. 126.) A hatujjú „garabonciás” megelőlegezi Szmeryakov születését, akit Grigorij a saját fia helyett nevel fel a feleségével: „Isten árvája mindenkinek rokona, nekünk pedig még inkább” (I. 132.) – mondja Grigorij Marfa Ignatyevnának, ezzel rögtön össze is kapcsolva az újszülött sorsát a rokonság-testvériség kérdéskörével.

Hogy Szmeryascsaja miként tudott átmászni a Karamazov-ház „magas és erős kerítésén”, hogy aztán a fürdőházban megszüljön fiát, az „rejtély maradt”: „Némelyek az állították, hogy ’átvitték’, mások azt, hogy ’titokzatos erő vitte át’.” Az pedig, hogy ki is lenne Szmeryakov apja, végképp titok marad: „senki se tudja, és sohasem tudta biztosan”, vajon az öreg valóban részese-e ennek a botránynak. Fiktív irodalmi alakról lévén szó, ez természetesen nem azt jelenti, hogy *valami*, ami vagy így van, vagy úgy, nem derül ki. Azt jelenti, hogy Szmeryakov irodalmi alakja ebben a meghatározatlanságban, ennek a titoknak a hordozójaként van kitalálva.

Ahogy Szmeryakov születése, úgy halála is megoldatlan kérdéseket vet fel. Tulajdonképpen miért is mond le Szmeryakov a gyilkosság árán megszerzett háromezer rubelről, és miért lesz öngyilkos? Azt nyugodtan kijelenthetjük, hogy Szmeryakovnak a

leleplezéstől és a bírósági tárgyalástól nem kellett tartania. Úgyesen hajtvá végre az okosan végiggondolt tervet, a „tökéletes gyilkosság” az ő esetében mégis csak sikerült. Még ha vallomást is tenne Iván a bíróságon, senki sem hinne neki, és ezt Szmergyakov pontosan tudja. Ennek ellenére, visszaadván a pénzt, Szmergyakov az Ivánnal folytatott harmadik beszélgetés végén az öngyilkosságra készül már – legalábbis a külső jelek szerint. Ezek arra utalnak, hogy a beszélgetés Szmergyakov számára éppolyan megrendítő és drámai volt, mint Iván számára. Ebből azonban nem következik, hogy ezt a beszélgetést most *éppúgy* megvizsgálhatjuk Szmergyakov szemszögéből, ahogyan azt korábban megtettük Ivánéból. Ivánnak van ugyanis egy következetesen végigvitt, Iván által egyes szám első személyben is végiggondolt története, amibe ez a beszélgetés beilleszthető, pontosabban szólva, aminek része ez a beszélgetés. Szmergyakovnak, a fiktív irodalmi alaknak ezzel szemben nincs ilyen *poétikai eszközökkel a felszínre hozott*, az olvasó elé tárt története. Csak sejtünk egy ilyen történetet az alak mögött, de azt mások (Dmitrij, Iván és Aljosa) egymást keresztező történeteinek törmelékéből nekünk kell összeraknunk.

Annak alapján, amit mond, Szmergyakov csalódott Ivánban, ebben a „hajdani bátor emberben”, csalódott a „mindent szabad” tanításában, és feltehetőleg csalódott önmagában is. Iván kérdésére, hogy miért adja vissza az elrabolt pénzt, Szmergyakov elképesztő rezignációval válaszol: „Nem kell nekem, kérem, egyáltalában nem kell – mondta remegő hangon, legyintve Szmergyakov. – Azelőtt volt egy olyan elképzelésem, hogy ezzel a pénzzel új életet kezdek, Moszkvában, vagy inkább külföldön; volt ilyen ábrándom, legfőképpen azért, mert ’mindent szabad’. Helyesen tanított maga engem, kérem, mert akkoriban sokszor magyarázta ezt nekem: ha egyszer nincs örökkévaló Isten, akkor nincs semmilyen erény sem, meg hát akkor nincsen is rá semmi szükség. Ezt helyesen mondta. Hát épp eszerint gondolkoztam én.” (II. 398.)

„Ezt helyesen mondta” és „épp eszerint gondolkoztam én”. De vajon *most* is eszerint gondolkozik-e még Szmergyakov? Erre nincs világos és egyértelmű válasz, ám betegsége, lelki és fizikai problémái, végül öngyilkossága mégis csak arra utal, hogy miként Iván, Szmergyakov is átélte az *eszme összeomlásának és egy új értelem keletkezésének* válságos folyamatát. Mi több: ahogy Iván eszméjéből is ő vonta le a gyakorlati konzekvenciát, ahogyan ő váltotta *tette* a „mindent szabad” eszméjét, úgy az eszme összeomlásából, az új értelem keletkezéséből is mintha éppen ő vonná le a radikális következtetést, tudniillik az öngyilkosságot. Bár eszmei értelemben Ivánt nevezi meg „főgyilkosként”, a gyilkosság végrehajtását Szmergyakov egyértelműen magára vállalja, méghozzá pontosan ugyanazokkal

a – Dosztojevszkij által kurzivált – szavakkal, melyekkel nemrég Aljosa mentette fel Iván: „Menjen haza, *nem maga ölte meg*” (II. 386.). Ivánnak eszébe is villan Aljosa, és pontosan úgy válaszol Szmergyakovnak, ahogy korábban az öccsének: „Hát tudom, hogy nem én... – hebegte”. Szmergyakov és Aljosa szavai („*Nem te ölted meg apánkat*”) között, vagy inkább aközött, amit e szavakkal mondanak, mégis jelentős a különbség. Aljosa *hamis vigaszt* nyújt, Szmergyakov viszont *magára vállalja* a gyilkosság végrehajtását: „nem maga ölte meg” – hanem én.

Azt azonban, hogy ezt Szmergyakov miért teszi, még mindig nem tudjuk, és később sem tudjuk meg. Legfeljebb arra érezzük magunkat ösztönözve, hogy a kérdést feltegyük. Iván egyébként maga is megpróbálkozik egy értelmezéssel: „Most pedig megint nyilván hívő lettél, ha visszaadod a pénzt”.¹⁰⁹ Szmergyakov azonban ezt az értelmezést visszautasítja:

--Nem kérem, nem lettem hívő – suttogta Szmergyakov

--Akkor miért adod vissza?

--Hagyjon, kérem, nincs értelme – szólt ismét legyintve Szmergyakov (II. 399.)

Pedig feltehetőleg van értelme, csak számunkra nem világos, hogy ez az új értelem miben áll. Nem világos például, hogy valóban kizárhatjuk-e a vallási megtérést. Azt a tényt például, hogy a rablott pénzt Szmergyakov telefűjt zsebkendője helyett végül *Szent atyánk, Szíriai Izsák beszédeivel* takarja le, általában úgy értelmezik, mint a szent könyv, s általában a vallással szembeni megvetés jelét.¹¹⁰ Semmi sem zárja ki azonban, hogy a szent könyv előkerülésének homlokegyenest ellenkező jelentést tulajdonítsunk.

A dolgot bonyolítja, hogy Szíriai Izsák mintegy „bekeretezi” Szmergyakov életét. Nem csak most, Szmergyakov halálakor kerül elő. Előkerült már születésekor is: a hatujjú gyermek temetésekor kezd el Grigorij „istenes dolgokkal foglalkozni”, s mélyed bele makacsul Szíriai Izsák szentbeszédeinek gyűjteményébe. Ily módon Szíriai Izsák önálló motívumot képez, amire a figyelmes olvasó felfigyel, anélkül azonban, hogy a motívum jelentését illetően egyértelmű fogódzóra lelne. Hacsak nem tekintjük ilyennek – tenném hozzá – Szmergyakovnak a „harmadikat” illető megjegyzését. Amikor Szmergyakov kimondja, hogy ő hajtotta végre a gyilkosságot, Iván azt dadogja, fél, hogy egy lidérc vagy kísértet ül előtte.

¹⁰⁹ Az értelemzavaró „megint” az eredeti szövegben nem szerepel.

¹¹⁰ Vö. Serei Hackel: The religious dimension: vision or evasion. Zosima's discourse in *The Brothers Karamazov*. In: Malcolm V. Jones, Grath M. Terry (ed.): *New Essays on Dostoyevsky*. Cambridge UP. 1983. 145.o.

„Nincs itt, kérem – válaszolja Szmergyakov – semmiféle kísértet kettőnkön, meg még egy harmadikon kívül. Mert kétségtelen, hogy az a harmadik most itt van kettőnk között.” (II. 387.) Iván, lázasan keresvén valakit minden sarokban, nyilván az ördögre gondol. Szmergyakov nem: „Az a harmadik az Isten, kérem, csak maga nem keresi, így hát nem is találja meg.”

Mégis a hithez térne meg a vallásból korábban bohóctréfát gyártó Szmergyakov? Nem zárhatjuk ki, de nem is állíthatjuk. Az azonban kétségtelen, hogy egy új Szmergyakov képe bontakozik ki, *ha az olvasó nem hagyja magát elsodortatni Iván regénye által*, azaz ha – miként Meerson is utal rá – lényegében a regény ellenében dolgozik. Ez a Szmergyakov már egyáltalában nem bohócfigura, és távolról sem alpári vagy banális. Iván is „szinte megdöbbenve”, „valahogy új szemmel” nézi Szmergyakovot, amikor az kifejti, hogyan látja kettőjük kapcsolatát. „Te nem vagy buta – mondja neki Iván – ...Eddig azt hittem, hogy buta vagy”. Szmergyakov válasza sokat elárul: „Büszkeségében gondolta, hogy buta vagyok”. (II. 399.) Büszkeségében gondolta, „mert amúgy is világléletében csak egy muslincának tekintett engem, nem embernek”. (II. 398.) Szmergyakov fellázadt egykori mestere ellen és felnőtt hozzá.¹¹¹ Ha innen nézünk *vissza* Szmergyakov sorsára, bizony megaláztatást, csalódást és szenvedést látunk. Természetesen nem akarom ezzel azt mondani, hogy Szmergyakov a regény végére pozitív hőssé válik. Csak épp egy pillanatra felvillan az *apokrif dráma*, melynek hőseire nem illik rá az alpári, közönséges és nyúlósan utálatos Szmergyakovról kialakult kép. Ismétlem: nem azt állítom, hogy ez a kép, a drámaivá nőt Szmergyakov képe az igazi. Fiktív hősről lévén szó, Szmergyakovnak nem lehet *igazi* képe. Arról van szó csupán, hogy a három törvényes testvér „hivatalos” történetében kirajzolódó kép mellett felsejlik a törvénytelen negyedik testvér története, illetve egy abban kirajzolódó kép is.

Egy hivatalos és egy apokrif kép. De ha jobban belegondolunk, találunk még további képeket is, ugyanilyen *mellérendelő*, egymással *hálózatot* alkotó viszonyban. Szmergyakovot eddig úgy tekintettük, mint az empiria műfajának, egy regénynek a térbe és az időbe, azaz empirikus viszonylatokba ágyazott szereplőjét. Ám Szmergyakov megjelenik egy egészen más jelentésszféra dimenzióban is: nem a tér és az idő meghatározott eseményeinek okozataként, hanem éppenséggel *időtlen* összefüggésként ismerjük fel, hogy Szmergyakov Iván hasonmása, másrészt a banális ördög analogonja. Szmergyakov továbbá a „negyedik

¹¹¹ Szmergyakov lázadásával találkozhattunk már korábban, a *Szmergyakov gitárral* c. fejezetben is (V/ 2.). Ott azonban Szmergyakov lázadása a „lakájtenorral” és a „nyakatekert lakájdallal” van összefűzve, és úgy értelmezhető, mint Iván lázadásának ironikus előképe.

Oroszország” szimbolikus megtestesítője is. Láttuk, hogy a három törvényes testvér az ügyész értelmezésében a „természetes”, az „européer” (nyugatos) és „a népi gyökerei felé forduló” (szlavofil-pocsvennyik) Oroszország megtestesítője. Leválasztva erről a hármasságról, Szmeryakov a „tűnődő”, aki „töpreng, töpreng, és a fene tudja, hova lyukad ki a végén”. Dosztojevszkij zseniális érzékenységét itt is csak csodálhatjuk. Ahogy a történetben is Szmeryakovnak jut az aktív, a végrehajtó szerep, neki jut a majdan aktívnek bizonyuló szerep a történelmi távlatokban is: ő az a hallgató, kiismerhetetlen, a sötétben készülődő muzsik, vagy népi lázadó, aki majd minden rettenetével végigviszi a „proletárforradalmat”.

Az előbb Dosztojevszkij zseniális érzékenységét említettem. Meglehetősen bizonytalan állagú kijelentés ez, de nem véletlenül használtam. Eljutottunk ugyanis oda, ahol – miként a bevezetőben jeleztem – már csak fenntartásokkal és igen óvatosan merek fogalmazni. Kompetencia hiányában tulajdonképpen nem is vállalkozom többre, mint hogy beszámoljak arról az élményemről, milyen meggyőzően működtethetőek a KT elemzése során a Jung Szentháromság-interpretációjában felszínre hozott archetípusok – elsősorban a *trinitas* és a *kvaternitas*, az archaikus hármasság és négyesség viszonylatrendszer. Abban, amit Jung – elsősorban a püthagoreus számelméletre és a *Timaios*ra hivatkozva – a trinitasról ír, önmagában semmi meglepő nincsen: a hármasság „az Egynek a megismerhetőségig való kibontakoztatása. A három a megismerhetővé tett 'Egy', hiszen ha nem bomlott volna szét az 'egy' és a 'más' ellentétességére, akkor megmaradt volna bármiféle meghatározhatóságtól mentes állapotában.”¹¹² Ez a hegeli dialektikából is jól ismert képlet a „hiányzó negyedik” megjelenésével vesz fordulatot. A hármasság – állítja Jung – „*pusztán elgondolt eszme*”, mely csak a szellemit az anyaghoz eljuttató negyedik közvetítésével „valósul meg”, csak egy kvaternitásban válik „*valósággá*”: „A *Timaios* óta a negyedik 'megvalósulást' jelent, következésképpen átmenetet egy lényegesen más állapotba, jelesül az evilági anyagiségba, amely az általánosan elfogadott kijelentés szerint a *princeps huius mundin*ak van alávetve.”¹¹³

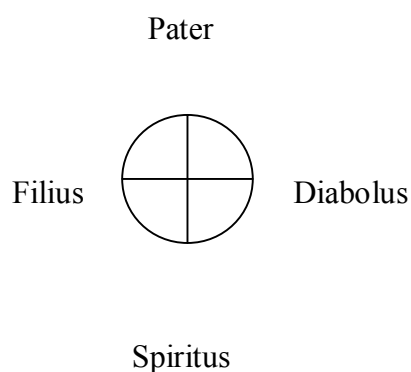
Az „e világ fejedelmére” tett utalás már világosan jelzi Jung gnosztikus elemekre épülő gondolatmenetének irányát: a hiányzó, pontosabban a keresztény kultúrában (de már Platónnál is) *elfojtott negyedik* nem más, mint az *ördög* – azaz a szellemben, a fényben és a Fiúban testet öltő szubsztanciális jó úgyszintén szubsztanciális ellentéte, tudniillik az anyagban és a sötétségben testet öltő rossz: Satanaél. Bár az Atya, a Fiú és a Szentlélek tisztán

¹¹² C. G. Jung: Kísérlet a Szentháromság dogmájának értelmezésére. In. uő. *A szellem szimbolikája*. Európa, 1997. 92.o.

¹¹³ Jung: id. mű, 160.o.

szellemi természetű trinitása „képesé teszi az emberi szellemet nemcsak arra, hogy a természettől elszakadva, hanem hogy annak *ellenében* is tudjon gondolkodni, és ezzel bizonyítsa a maga – mondhatnám – *isteni szabadságát*”¹¹⁴, csak az elfojtott, *privatio bonivá* tetetlennített rossz önálló princípiumával kiegészített kvaternitas képes arra, hogy „a trinitarius gondolkodásra rákapcsolja *e világ valóságának bilincseit*.” A szellem szabadsága „nem tesz lehetővé teljességítéletet, hiszen az isteni kép világos felét egyszerűen elszakítja a sötét felétől”.¹¹⁵ A probléma teológiailag a monoteizmusban gyökerezik. A monoteizmusban ugyanis „azt, ami Isten ellen való, nem lehet visszavezetni mása, mint magára Istenre. Az ilyesmi pedig legalábbis megbotránkoztató, éppen ezért kerülendő. Ez a mélyebben fekvő oka annak, miért nem kapott állandó helyet az ördög, ez a rendkívül befolyásos instancia a trinitarius kozmoszban. Nem lehet kideríteni, milyen viszonyban áll az ördög a Szentháromsággal. Krisztus ellenpárjaként elvben vele ellentétes, de egyenértékű pozíciót kellene elfoglalnia, és szintúgy 'Isten fia' volna. Ez viszont egyenesen elvezetne bizonyos gnosztikus nézetekhez, melyek szerint az ördög volna Isten első fia Satanaél néven, Krisztus pedig a második. A másik logikus következmény a trinitasformula megszüntetése lenne, illetve ennek felváltása egy *kvaternitassal*.”¹¹⁶

Aki olvasott Jungot, tudhatja, milyen hihetetlen tudásanyagot görgetve, és milyen árnyaltan fejti ki Jung a maga álláspontját. Az árnyalatok visszaadására én itt most kísérletet sem teszek. Csak a „végeredményt” ismertetem, azt a rossz valóságáról számot adó kvaternitast, mely Jung szerint a kereszt szimbólumában mindig is jelen volt a kereszténységben, és a Szentháromság körüli vitáknak is rejtett alapját képezte:



Úgy gondolom, hogy a „hiányzó negyedik” archetípusa már akkor is rendelkezik némi megvilágító erővel, ha a maga közvetlenségében vetítjük rá a KT-re. Magyarázatot ad először

¹¹⁴ Jung: id.mű, 167.o.

¹¹⁵ Jung: id. mű, 170.o.

¹¹⁶ Jung: id. mű, 159.o.

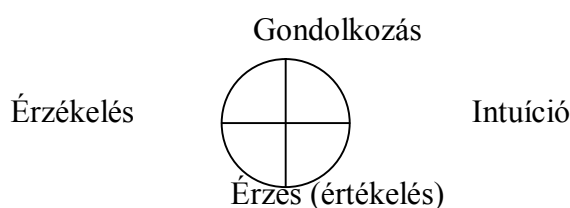
is arra, hogy a negyedik testvér, az *ördög* analogonjaként szereplő Szmeryakov miért vált ki olyan egyöntetű utálatot a három törvényes testvérből, s miért marad a negyedik testvér ugyanakkor elfojtott vagy tabutizált, apokrif figura. Úgyszintén az archetípus működését fedezhetjük fel abban, hogy végül itt is az eltagadott negyedik kapcsolja rá a „valóság bilincseit” az eszmére, általa lesz a „pusztán elgondolt eszme” valósággá. Hogy a három testvér egy hiányos, tudniillik tisztán szellemi közeget alkot, az nem csak állandó eszmei-vallási vitáikból derül ki. Jung arra hivatkozik, hogy a régi Egyiptomban vagy a kereszténységben az istenszülő anya kívül áll a trinitáson, mert csak a női elem kirekesztésével jön létre az a szellemi közeg, melyben a születés és a származás immár nem a természet eseménye. Nos, a női elemnek ezt a kizárását tapasztaljuk a KT-ben is: a cselekmény idejére mindhárom anya (Dmitrijé, Iváné és Aljosáé, valamint Szmeryakové) halott már. A Karamazov-ház lakói, Grigorijjal és Szmeryakovval egyetemben olyan férfiközösséget alkotnak, amilyen az – úgyszintén „elszellemiesítő” – férfivé avatási szertartások közössége. Érdekes ehhez végül még hozzátenni, hogy a hivatalos egyház képviselői Dosztojevszkijben mindig is eretneket sejtettek, míg az a nagyszerű és nagyhatású orosz vallásfilozófia, mely a századfordulón épp Dosztojevszkijt tűzte zászlajára, kezdettől fogva az antik-pogány és a keresztény hagyomány egyesítésén, azaz a kvaternitás feltárásán, a teljesség helyreállításán dolgozott.

Mindez persze túlságosan is messzire vezet. Van azonban Jungnál egy olyan közvetítő mozzanat, amely lehetővé teszi, hogy a három Karamazov testvér és a „negyedik” problémáját konkrétan, s amellet a teológiai kérdést zárójelbe téve vessük fel. A Szentháromság eszméje mögött feltárt kvaternitást ugyanis Jung összefüggésbe hozza a kvaternitások egyéb alakzataival, így például a pszichés funkciók kvaternitásával. A pszichikus funkciók négyessége azért érdekes a számunkra, mert – szemben mondjuk a négy őselem vagy a négy égtáj kvaternitásával – szerkezetét úgyszintén a „hiányzó negyedik” problémája uralja, legalábbis Jung leírása szerint. Nem tudom, hogy ez a leírás helyes-e, de azt látom, hogy a KT esetében meglehetősen jól működik.

„Ahhoz, hogy orientálódni tudjunk –írja Jung –, kell egy olyan funkció, amelyik konstatálja, hogy valami van, egy másik, amelyik megállapítja, hogy mi az, egy harmadik funkció, amelyik megmondja, jó-e az nekem vagy sem, és egy negyedik funkció, amelyik megadja, honnan jön az a valami és hova megy.”¹¹⁷ Kicsit részletesebben: (1) az első funkció

¹¹⁷ Jung: id. mű, 155.o.

az *érzékelés*, „amit a francia pszichológusok *la fonction du réel*nek neveznek”. Az *érzékelés* megmutatja számunkra, hogy *van* valami, de nem mondja meg, hogy mi az és milyen értékkel bír. (2) A második funkció a *gondolkozás*. Legegyszerűbb formájában ez megmondja valamiről, hogy *mi* az, azaz besorolja a fogalmak közé. (3) A következő funkció az *érzés*. Az érzések a dolgok értékéről informálnak, arról, hogy kellenek-e nekünk vagy sem, azaz a döntéshez vezetnek. (4) Végül a negyedik funkció az *intuíció*, mely lehetővé teszi az időben való tájékozódást, a szituációk átlátását, a megérezéseket és előérzeteket. A négy funkció, középpontjában az Egoval, a következő kvaternitást alkotja¹¹⁸:



Fontos látnunk, hogy a funkciók elhelyezése a tengelyen nem véletlenszerű. Az Ego a maga energiájával alapvetően az egyik funkció felé irányul. Ez lesz az adott egyén domináns vagy *szuperior* funkciója, ami felett szabadon rendelkezik, de valamilyen módon rendelkezésére áll a két mellette lévő, a másik tengelyen elhelyezkedő funkció is. A domináns funkcióval egy tengelyen lévő, vele szemben elhelyezkedő funkció azonban mindig alárendelt vagy *inferior* funkció marad, sőt, alkalomadtán *árnyékként* le is válik az egyénről – ez lesz a „hiányzó negyedik”. A domináns funkciók differenciáltak és akaratlagosan kezelhetőek. Ha valakinek a *gondolkozás* a *szuperior* funkciója, úgy irányítani tudja a gondolatait és nem válik eszméi rabjává. Az *érző* típust viszont éppen az a veszély fenyegeti, hogy gondolatai rögeszmék formájában birtokba veszik. Az intellektuális típusnak ugyanezen logika szerint attól kell félnie, hogy érzelmei ragadják el, „mert érzelmei archaikusak; ezen a területen olyan, mint az archaikus ember: gyámoltalan, emócióinak áldozata”. Jung végül a következőképpen foglalja össze a pszichés funkciók kvaternitását: „Hasonló törvények érvényesek minden funkcióra. Az alsóbbrendű funkciók mindig a bennünk lévő archaikus emberhez kötöttek, inferior funkcióinkban a primitívekre ütünk. Differenciált funkcióinkban civilizáltak vagyunk, szabad akaratlan rendelkezünk, de az inferior funkció területén ennek nyoma sincs. Itt nyílt sebeink vannak, vagy legalábbis egy nyitott ajtónk, amelyen át bármi belénk hatolhat.”¹¹⁹

¹¹⁸ A négy funkcióval kapcsolatban vö. C. G. Jung: *Analitikus pszichológia*. Göncöl Kiadó, 1995. 20-30.o. ill. részletesebben *Aión. Adalékok a mély-én jelképességéhez*. Akadémia, 1993. különösen 184-222.o.

¹¹⁹ Jung: *Analitikus pszichológia*. 30.o.

Csak ismételni tudom: nem vagyok abban a helyzetben, hogy meg tudjam ítélni a pszichikus funkciók jungi kvaternitásának tudományos értékét. Azt viszont a saját tapasztalatom alapján állíthatom: ha akkor kerül kezünkbe a jungi képlet, amikor épp a KT-en törjük a fejünket, szinte lehetetlen ellenállni annak (kérdés persze, akkor melyik tengelyen is van az elemző), hogy a képletet mindjárt alkalmazzuk is a mű értelmezéséhez.¹²⁰ Hogy Iván és Szmergyakov a gondolkodás—érzés/értékelés tengelyén elhelyezhető, az meglehetősen nyilvánvaló. Ivánnak, az ifjú és öntudatos tudósak kétség kívül az intellektus a domináns funkciója, míg érzelmei differenciálatlanok és veszélyesek. Gondoljunk zabolátlan, teljességgel irracionális érzelmi kitöréseire (Makszimovot lerúgja a kocsirol; a „parasztocskát” a hóba lökve majdnem megöli), vagy pl. azokra a kínokra, melyek Katyerina Ivanovnához fűződő, éretlen szerelmi kapcsolatából származnak. Szmergyakov felől nézvést a dolog már bonyolultabb: egyrészt persze Szmergyakov konkrét személyként is értelmezhető és értelmezendő, de *ugyanakkor* az ördög analogonja is, továbbá Iván hasonmása. A jungi képlet alapján most úgy tűnik, hogy ez a homályban tartott, értékelésre és döntésre képes hasonmás, akiben Iván eszméje „fixa ideává” válik, Iván inferior funkciójának, az árnyéknak a leválásával jön létre.

De nem csak Iván és Szmergyakov helyezhető el a pszichikus funkciók kvaternitásában. Megtalálja ott a helyét Dmitrij és Aljosa is. Nem kell megerőszakolnunk Dmitrij alakját ahhoz, hogy az érzékelés/érzékenység domináns funkcióját felfedezzük benne, s az is látható, hogy másrészt a szituációk átlátásának, s általában az előrelátásnak az intuitív képességével (gondoljunk az 1500 rubel megszerzésére tett kétségbeesett kísérleteire) Dmitrij nem rendelkezik. Megfelelően a superior és inferior funkciók viszonyának, mindez fordítva igaz Aljosára nézvést: ő messzemenően rendelkezik az intuíció, a finom megérezések – és ezért a közvetítés – képességével, miközben másrészt „eszélős, örületes szégyenlősség és szemérmesség” jellemzi (I. 28.).

Ha ez megállja a helyét, akkor a három törvényes testvér tisztán szellemi *trinitasa* (és az azt kísérő három Oroszország képlete) mögött felsejlik a négy testvér homályban tartott, apokrif *kvaternitasa* (amit a négy Oroszország képlete kísér).

¹²⁰ Hogy nem teljesen légből kapott ez az irány, azt Dosztojevszkij egy datálatlan, de minden bizonnyal a KT írása idején született levele alátámasztani látszik. A levélben Dosztojevszkij egy álma megfejtéséhez kér segítséget: „Magyarázza meg az álmod, már mindenkit kérdeztem; senki nem tudja: keleten látható volt a telihold, mely három részre vált és háromszor összeállt.” Dosztojevszkijnek a levélhez mellékelte skicce meglehetősen egyértelműséggel utal a „hiányzó negyedik” problémájára, illetve trinitas, kvaternitas és teljesség viszonyára. (Dosztojevszkij rajzát lásd a tanulmány végén.)



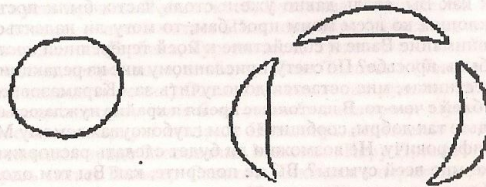
A kérdés az, hogy ki, vagy mi van a tengelyek metszéspontjában, azaz az Ego helyén. Megkockáztatnám, hogy *egyetlen*, még differenciálatlan, *mitikus* személy: *complexio oppositorum*, amelynek funkciói még elforgathatóak a tengelyek metszéspontja körül. Ily módon bármely funkció bármikor a domináns funkciójává válhat – azaz a mitikus személy bármikor alakot cserélhet. Meg kell majd vizsgálnunk, hogy a négy testvér alakjának ez a lezáratlansága és befejezetlensége, valamint ebből adódó átmeneteik csak rájuk érvényes-e, vagy – többé-kevésbé – a KT valamennyi szereplőjére. S ha így lenne, miként egyeztethető össze az alakok ilyen „hullámszáma” a regényhősökkel, a *jellemekkel* kapcsolatos várakozásainkkal.

Ezzel megérkeztünk dolgozatunk második részéhez, s vele a kérdéshez: miként lehetséges, hogy ezt a művet egyidejűleg olvashatjuk regényként és mítoszként? De nézzük meg először, értelmezhető-e ebből a szempontból Bahtyin és a fiatal Lukács Dosztojevszkij-koncepciója.

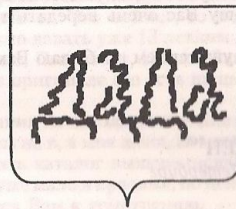
Письма, не поддающиеся точной датировке

924. НЕУСТАНОВЛЕННОМУ ЛИЦУ

Объясните мне мой сон, я у всех спрашивал; никто не знает: на Востоке видна была полная луна, которая расходилась на три части и сходилась три раза.



Потом из луны вышел щит (на щите два раза написано «да, да» старинными церковными буквами),



который прошел всё небо, от востока на запад и скрылся за горизонтом. Щит и буквы осиянные.

Достоевский.

У всех спросите, решительно у всех, он меня очень интересует.

II. Lukács – Bahtyin – Dosztojevszkij

Lukács

Tudjuk, *A regény elmélete* egy kitekintéssel zárul Dosztojevszkijre, az orosz szerző műveinek formaelemzését jelölve meg elkövetkezendő feladatként. Az elvégzendő, ám Lukács által soha el nem végzett formaelemzésnek a történetfilozófiai kérdésfelvetés ad különös súlyt. Dosztojevszkij műveinek formaelemzése mutathatja meg – állítja Lukács –, vajon a műveiben kibomló világ „kezdet-e, avagy már beteljesedés”. Dosztojevszkij „már nem regényeket írt”. S mert a műfajok a maguk transzcendentális formaapriorijával úgy tekinthetők, mint örök-mozdulatlan egységek egy olyan számlapon, mely felett a világtörténelem óramutatója halad, Dosztojevszkij új formavilága is csak egy új *történelmi korszak* korrelátumaként képzelhető el. Lehet, hogy Dosztojevszkij új világa még nem beteljesedés, csak kezdet, lehet, hogy egy olyan „Eljövendő jele”, melyet még „bármikor játszva összeroppantathat a pusztán Létező terméketlen hatalma”, de az Eljövendő – kétségtelen vallási-eszkatológikus konnotációi ellenére – egyértelműen világtörténelmi korszakváltásra látszik utalni. Egy olyan új, totalitássá záruló világkorszakra, mely az értelem életimmanenciáját ígéri.

Ám mi van akkor – kérdezhetnénk a mából visszatekintve, s épp történetileg nézvést a kérdést –, ha végül is azt kell mondanunk: Dosztojevszkij művészete sem kezdet nem volt, sem beteljesedés, legalábbis nem egy *történetfilozófiai* releváns fejlődésfolyamat kezdete vagy beteljesedése. Kell ahhoz persze némi álnaivitás, hogy elértetlenkedjünk azon, vajon miért is ködlött fel Lukács előtt a messianisztikus-eszkatológikus hangoltságú századelőn az Eljövendő történelmi alakja. De ma, amikor a világtörténelem óramutatója alatti számlap – mint egy szürreális álomban – üres, már különösebb éleslátás nélkül is tudhatjuk, hogy amit a történetfilozófus az Eljövendőnek mondott, csak a nagy narratívák minden álmán átgázoló, katasztrófális 20. század kezdete volt.

Azért kellett ezt előrebocsátanunk, mert a történetfilozófiai prófécia fiaskójának konzekvenciái vannak a Regényelméletben felsejülő Dosztojevszkij-koncepciót illetően is. Lukács igen szigorúan járt el, amikor a regényműfaj normatív formaaprioriját hozzáigazította a világtörténelem óramutatójához: a nagyepika – írja – „a maga döntő és mindenkor meghatározó alapja szerint empirikus; olykor siettetheti az életet, rejtett vagy csökevényes

dolgokat a bennük rejlő utópikus végkifejlethez segíthet, ám a történetileg adott élet szélességén és mélységén ... sohasem léphet túl a forma erejénél fogva. A valóban utópikus epika minden kísérlete szükségképpen kudarcba fullad...”¹²¹ Ha nagyon túhegyre vennők amit Lukács állít, akkor ebből számunkra, akik már tisztában vagyunk a történetfilozófiai jövőmondás fiaskójával, az következne, hogy szükségképpen elhibáz valamit az a leírás, mely szerint a dosztojevszkiji lélekvalóság „távol a fennállóval vívott mindenfajta harcától, egyszerűen szemlélt valóságként” rajzolódik ki Dosztojevszkij műveiben. Mert ezek szerint vagy Dosztojevszkij hozott létre egy utópiába transzcendáló, a „történetileg adott életben” igazolhatatlan, és ezért kudarcra ítélt epikai világot, vagy Lukács előzetes formaanalízise és a lélekvalóság koncepciója volt elhibázott.

Mondom, ha nagyon túhegyre vennők. De inkább ne vegyük. Nem lenne éppen ildomos egy formállogikai következtetéssel triumfálni a világirodalom vagy a filozófiatörténet remekműve felett, úgy vetvén fel a kérdést, hogy egyikük mindenképpen pórul járjon. Lehet, hogy Dosztojevszkij művei alkalomadtán az utópia határán járnak, de mindig a határnak azon az oldalán, ahol a művészet még művészet marad és remekműveket terem. És lehet, hogy Dosztojevszkij mégis csak regényeket írt, de biztosan olyan regényeket, amelyeket előtte, és talán utána sem írt senki.

Talán a dosztojevszkiji világban bejelentkező Eljövendőben az immenens-történeti jelentés mellett – Lukács szándéka ellenére – komolyabban kellene vennünk az eszkatológikus konnotációk örök-mitikus jelentését. Mint ahogy komolyabban kellene vennünk a „vagy” megkülönböztető, választó jelentését abban a kérdésben, hogy Dosztojevszkij az új világ „Homérosza vagy Dantéja-e” (RE 156). Mert hogy „Homérosz vagy Dante”, egyáltalában nem mindegy. Az értelem életimmanenciájából születő homéroszi eposz a világtörténelem óramutatójának járását követte. Dante *Isteni színjátéka*, ha hihetünk Lukácsnak, nem. A regény és az eposz előfeltételeit egyesítő dantei világ „kettős szerkezete”, az „élet és az értelem evilági széttépettségét felülmúló” transzcendencia megidézett jelenvalósága (RE 68) arra utal, túl szigorú az állítás, mely szerint az empiria utópikus transzcendálása „az epika számára sohasem [!] lehet termékeny” (RE 43). Ha számot akarunk vetni mondjuk *A Karamazov testvérek* epilógusával, a tizenkét fiú, azaz a tizenkét apostol előtt beszélő Aljosa Krisztus-alakjával, akkor Lukácsot Lukáccsal helyesbítve azt kell mondanunk: igen, valóban volt, és ezért már mindig is van olyan idő, „mikor az, ami most csak utópisztikusan nyerhető

¹²¹ Lukács György: A regény elmélete. In. uő. *A regény elmélete. Dosztojevszkij-jegyzetek*. Gond-Cura, 2009. 43.o. (A továbbiakban hivatkozás a szövegen belül, RE)

el, látnoki láthatóságában volt jelen; és az ilyen korok epikusainak nem kellett elhagyniuk az empíriát, hogy a transzcendens valóságot egyedül létezőként ábrázolják” (RE 44).

Ha a „dantei út”, empíria és transzcendálás *kettősségének* örök lehetősége mellett szólok, akkor ezt persze azért teszem, mert úgy vélem, mutatis mutandis Dosztojevszkij esetében is valami szerkezetében hasonló jelenséggel, empíriához kötött regény és mítosz kettősségével van dolgunk. Amiből, ha jól meggondoljuk – és vegyük komolyan, miként a „vagy”-ot, az „és”-t is – az következik, hogy Dosztojevszkij mégis csak regényeket, pontosabban szólva olyan műveket írt, melyek regények *is*. Lukács ugyan még 1918-ban, Balázs Béla apropóján is azt állítja: „Dosztojevszkij emberei distancia nélkül élik lelküknek lényegét. Míg a többi írónak, még Tolsztojnak is az a problémája, hogyan küzdheti le a lélek azokat az akadályokat, melyek őt az önmaga-elérésben, sőt az önmaga-meglátásban meggátolják, addig Dosztojevszkij ott kezd el, ahol a többiek végzik: ő azt írja le, hogy hogyan éli a lélek a maga életét.”¹²² Dosztojevszkij műveit elemezve be kell látnunk azonban, hogy hősei nem hogy az önmagát-elérésben, de – gondoljunk az odulakóra, Raszkolnyikovra vagy Iván Karamazovra – az önmagát-meglátásban is súlyos harcra kényszerülnek. Bármennyire is hasonlíthatatlan jelenség a dosztojevszkiji lélekvalóság, nem „az én és a külvilág heterogén kettősségének megszűntére” épül, s nem tágul a (történelmi) időben fennálló valósággá. Csak az öröklét szilánkjá, a történelmet abbaszakasztó Pillanat műve – az Eljövendő felvillanása.

Ezek az „egészen kivételes, nagy pillanatok” – többnyire a halál pillanatai, melyekben az ember „mindent átfogó hirtelenséggel megpillantja és fölfogja a fölötte s egyszersmind benne is uralkodó lényegét” – ott vannak ugyan Tolsztoj regényeiben is, állítja Lukács, de Tolsztoj „az igazi lángelme paradox kérlelhetetlenségével” nem hagy kétséget a pillanat összeomlása, a Pillanat pillanat-volta iránt. Az „igazi boldogság az volna, ha ekkor lehetne, ha így lehetne meghalni”, ám az Anna Karenyna betegágya mellett felizzó Pillanat Anna felépülésével nyomtalanul eltűnik: „Az utak, amelyeket a nagy pillanat mutatott ... nem járhatók” (RE 152).

De pontosan ez, a „regény diadala” játszódik le Dosztojevszkij műveiben is. *A Karamazov testvérek* epilógusa két nagy pillanat köré szerveződik, s ezek közül a második, Aljosának a tizenkét gyerek-apostolhoz intézett beszéde nem csak egy nagy pillanat, de a Pillanat pillanat-voltának tematizálása is. Nem több, igaz nem is kevesebb ez a pillanat, mint „emlék” a „jövő

¹²² Lukács György: Balázs Béla: Halálos fiatalság. In: uő. *Ifjúkori művek (1902-1918)*. Magvető, 1977. 683.o. (A továbbiakban hivatkozás a szövegen belül: HF)

életre”: „bármilyen gonoszak legyünk” is majd – mondja Aljosa –, „sohasem felejtjük el”, emlékezni fog mindegyikünk „egész életében” arra, „milyen jó és nemes volt ő ebben a percben”.¹²³ Ami pedig az epilógus előző fejezetét, egy nagy pillanat valóban drámai megérezhetőségét illeti, már a fejezet címe is utal „az igazi lángelme paradox kérlelhetetlenségére”: *A hazugság egy pillanatra igazsággá változott*. A börtönben Mitya Karamazov és Katyerina Ivanovna „egy rövid pillanatra”, „de mégis örökre” talál egymásra, az egymásnak rendelték tébolyával: „te egész életemre fekély maradsz a lelkemben, én meg a tiédben”. De amikor a nagy pillanat extázisában úgy hiszik, „így lesz örökre”, amikor „a pillanatban mégis mindez igaz volt, és ők maguk önfeledten hittek önmagukban”, a Pillanat drámájának fokozhatatlan csúcspontján „a szobába váratlanul, bár egészen halkán, belépett Grusenyka” (II. 570-571), és a Pillanat összeomlott. Ha ez a *nagy* pillanat Dosztojevszkijnél egyúttal *igaz* pillanat is lehet, hát éppen azért, mert Grusenyka belép – mert a Pillanat valóban csak pillanatként, s nem distancia nélkül élhető életként mutatkozik meg. Mert felvillantja ugyan az Eljövendőt, de ez az Eljövendő az érzelmek káoszából és az örökös bukásból merül fel, ahogy oda is hullik vissza.

A „nagy pillanat” ily módon a „hirtelen hőstett” másik oldalának bizonyul. Nem véletlen tehát, hanem „az igazi lángelme paradox kérlelhetetlenségének” újabb bizonyága, ha *A félkegyelműben* „az élet legfelsőbb szintézisével való, ujjongó, imádságos egybeolvadás” pillanata, melyben Miskin herceg számára érthető lesz „az a szokatlan szó, hogy *nem létezik többé idő*”, Dosztojevszkijnél úgy jelenik meg, mint ami egyúttal a betegség, az epilepsziás roham kitörését megelőző pillanat is: „az eltompulás, a lelki homály, az idiotizmus, mint e ’magasztos percek’ következménye, világosan állt előtte” – írja Dosztojevszkij Miskin hercegről.¹²⁴ (Az pedig az igazi lángelme paradox *megkísérthetőségének* bizonyága, hogy a Karamazovok „titokzatos látogatójának” *példázatában*, ahol Dosztojevszkij – az utópia határát feszegetve – azt akarja *bizonyítani*, hogy „a paradicsom rögtön eljön”, mihelyt vállaljuk a vallomástételt és a vezeklést, Dosztojevszkij a „titokzatos látogatót” vallomástétele után rögtön a betegágyba, majd a halálba küldi. Mert Dosztojevszkij is tudta, amit Lukács: az igazi, de utópikus boldogság valóban az, ha „ekkor lehet”, ha „így lehet” meghalni.)

Jó oka, és a fenti mellett még számos jó oka van tehát annak, hogy Fehér Ferenc, máig az egyik legkiválóbb Dosztojevszkij-monográfia szerzője, nem követi mestere meggyőződését,

¹²³ Dosztojevszkij: *A Karamazov testvérek*. ford. Makai Imre, Európa, 1975. II. 580-581. (A továbbiakban hivatkozás a szövegen belül, KT)

¹²⁴ Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*. ford. Makai Imre, Európa, 1973. 229-230.o.

miszerint „Dosztojevszkij nem regényeket írt” volna. Ahogy Vajda Mihály írja: Fehér *opus magnuma* „*A regény elmélete* folytatásának, ha tetszik beteljesítésének” tekinthető, miközben „radikálisan szembe is fordul a lukácsi mű koncepciójával”.¹²⁵ Fehér egyértelműen a *regény* megújítóját látja Dosztojevszkijben: amikor Dosztojevszkijt az *antinómiák*, a „második természetű” merevedett társadalom és a testetlenné szublimálódott erkölcsi értékek költőjeként határozza meg; amikor Dosztojevszkij hőseként a „problematikus individuumot” nevezi meg, Fehér a fiatal Lukács *regényelméletének* gondolati keretein belül mozog. Fehér persze nem vak a regényformát transzcendáló lélekvalóság koncepciójával szemben, de nem csak a nagy pillanatot látja – látja azt is, hogy „Grusenyka belép”. Dosztojevszkij – mondja – a regény válságából erényt kovácsol: „egy radikális operációval kiiktatja ábrázolási köréből mindazt, amit Hegel szorosabb értelemben vett polgári társadalomnak nevez, mindazokat a tevékenységeket, foglalkozásokat, hivatásokat és elkötelezettségeket, amelyekből a polgári társadalom embere él, kifejleszti, vagy kifejleszteni véli emberi energiáit. Az így létrejövő ábrázolási szintet nevezi a fiatal Lukács ’léleksíknak’.”¹²⁶ Ehhez azonban Fehér egyrészt hozzáteszi, hogy ennek a megoldásnak „sok súlyos, nem is mindig egyértelműen pozitív következménye van”¹²⁷, másrészt Dosztojevszkij világának alapstruktúráját elemezve felhívja a figyelmet a cselekményszövés középpontjában álló pénzre, mely mintegy általánosítja a „belépő Grusenyka” szerepét: „A pénz, a csereérték izolált-individualizált ’magértvaló’ formája csempészi vissza a hatalmi viszonyok szövevényét a Dosztojevszkij-regényekbe”¹²⁸.

Fontos volt leszögezni, hogy Dosztojevszkij művei regények *is*, hogy műveibe regények, nem egyszer regényparódiák vannak elrejtve. Ám az empiriához kötött regényforma transzcendálásának gondolatát azért nem vetném el. Ha igaz az, hogy Dosztojevszkij művészete, a dantei úton járva, regény és mítosz egybeszövéséből született, akkor nagyon is érdemes ismét odafordulnunk a lélekvalóság lukácsi gondolatához. Mert ha a lélekvalóság nem is tágul Dosztojevszkij műveiben a *történeti időben fennálló*, utópikus valósággá, a fogalom kétség kívül olyas valamit ragad meg, ami nem fér el a regény hagyományos koncepciójában, s talán a válságregény megújításának Fehér prezentálta elképzelésében sem.

*

¹²⁵ Vajda Mihály: *Mit lehet remélni. Esszék Fehér Ferencről*. Határ Könyvek, 1995. 10-11.o.

¹²⁶ Fehér Ferenc: *Az antinómiák költője. Dosztojevszkij és az individuum válsága*. Magvető 1972. 91.o.

¹²⁷ Fehér: id. mű, 92. o.

¹²⁸ Fehér: id. mű, 103.o.

Dosztojevszkij mélyen individualizált hősei „a valóságos-tárgyias közösségek hiánya ellenére, vagy talán éppen azért, fuldokló mohósággal vágnak a közösségi életre” – olvashatjuk Fehér Dosztojevszkij-könyvében¹²⁹ Ez a mohó vágyakozás nem csak Dosztojevszkij hőseire, de a mélyen individualizált Lukácsra is vonatkozik. *A regény elmélete* a zárt kultúrák közösségének képével indul, s egy másik közösség, a lelkek közösségének képével zárul. A kettő között az elkülönöződés, az individualizmus – „a tökéletes bűnösség korszaka”. Elhagytuk a paradicsomot, de most feltűnt, s épp Dosztojevszkij regényeiben, a visszatérés reménye. Az üdvtörténeti sémára épülő világtörténelmi narratívák jól ismert sémája ez. Ne elégedjünk meg azonban ennyivel. Az egyszerűnek tetsző séma mögött súlyos dilemmák húzódnak, s ezek igen hasonlatosak azokhoz a dilemmákhoz – vagy Fehérrel szólva: antinómiákhoz – melyek a dosztojevszkiji formát, a szerkezet *kettősségét* hordozzák.

Először szeretnék azonban bevezetni az elemzésbe egy új, és első pillantásra talán illegitimnek tetsző szempontot: az én és a másik viszonyát. Mondom, akár illegitimnek is tetszhet ez a szempont, hiszen Lukácsnál – bár a háttérben ott munkál – explicit módon nincs jelen. Bevezetését elsősorban Bahtyinnak a következő részben elemzendő Dosztojevszkij-értelmezése indokolja. A Lukácséhoz igen hasonló problémafelvetésre épülő, ám gyökeresen más megoldás felé haladó bahtyini elgondolásnak, az én és a másik dialogikus viszonyának hátterén ugyanis éles fény vetül a lukácsi lélekvalóság s általában a fiatal Lukács dilemmáinak néhány döntő sajátosságára.

Az „engem megszállottan tartó ’másik’ [csak] akkor nem kerül konfliktusba ’önmagáért való énemmel’ – idézem Bahtyint –, ha értékelő pozíciómmal nem szakadok el ’mások’ világától, ha közösségben fogom fel magam: családban, nemzetben, a kultúra alkotta emberiségben – ekkor a ’másik’ értékelő pozíciója *mérvadó bennem*, és teljes egyetértésemmel szólhat. Amíg életem ’mások’ közösségével megbonthatatlan értékegységben folyik, minden mozzanatában ... egy lehetséges idegen tudat síkján nyer értelmet, épül fel, szerveződik.”¹³⁰ A másik tekintetét követve egy olyan „közös ablakon” át tekinthetek önmagamra, mely egy engem és a másikat átfogó, közös értelmezési keretet kínál. Amikor életünk eseményeit egy közös életvilág integrációs mintái közé ágyazzuk, saját életünk eseményét, s vele az első személy perspektíváját mint pusztán adottságot, mint a világ egyik tényét szőjük bele a magunkat és a másikat átfogó, közös értelmezési keretbe – úgy tekintünk önmagunkra és saját

¹²⁹ Fehér: id. mű, 120.o.

¹³⁰ Mihail Bahtyin: *A szerző és a hős*. Gond-Cura, 2007. 241-242.o.

nézőpontunkra, ahogy *egy másik tekint ránk* és a létezésünk tárgyias elemének tekintett perspektívánkra.

A fiatal Lukács egész gondolkodását átható, alapvető meggyőződés azonban éppen abban ragadható meg, hogy a másoknak és intézményeinek történeti alakja *többé nem mérvadó*. Az én és a másik közötti viszony konfliktusos viszony, mi több, a tagadás viszonya – a lényeg az énbe húzódott vissza. Lukács Paul Ernstnek írott, sokszor idézett 1915. áprilisi levele szerint a „képződmények hatalma láthatólag egyre erősebb lesz, és az emberek többsége számára talán még a valóságosan létező dolgoknál is elevebb valóságot jelent. De ezt nem szabad elfogadnunk – éppen ezt adta nekem a háború élménye. Állandóan hangsúlyoznunk kell, hogy az egyedül lényeges csak mi vagyunk; a lelkünk.”¹³¹ Egy ezt követő, májusi levél szerint pedig: „Metafizikai realitással *csak* a lélek rendelkezik. Ez nem szolipszizmus. Éppen az a probléma, hogy megtaláljuk azokat az utakat, melyek lélektől lélekig vezetnek.”¹³²

Ahogy Lukács az „eleven élethez” a „közönséges élet” meghaladásával vél eljutni, úgy a szolidaritás legmagasabb szintjéhez, a lelkek testvériségéhez Európa absztrakt testvériségének, a másokban való érvényességünknek a meghaladásával. A 145. Dosztojevszkij-jegyzetben olvashatjuk, a „Szolidaritástípusok” cím alatt: „Európa: absztrakt testvériség: kiút a magányból. A másik ’polgártársam’, ’elvtársam’, ’honfitársam’ (nem zárja ki a faji és osztálygyűlöletet stb., sőt megköveteli).”¹³³ A fenntartás miéértje és a kritika iránya egyértelmű: az elkülönöződött individuum magányát Európa csak oly módon oldja fel, hogy az egyént absztrakt jogi, társadalmi és kulturális kategóriákban közvetíti önmagával, olyan intézményeken keresztül tehát, melyekben csak az absztrakt mások egyikeként ismerheti fel önmagát. Erre az absztrakt közösségre következne Oroszország eleven testvérisége, a lélektől lélekhez vezető út.

A jegyzetekben többször előkerülő hármas felosztásban a „zárt közösségek”, India vagy a Kelet után Európa vagy Németország következik, majd a harmadik szint hordozójaként Oroszország, melyben a lélekvalóság megszületik: „Oroszország: a másik a testvérem; ha önmagamot megtalálom, azzal, hogy megtalálom magam, őt is megtaláltam.” Megérkeztünk volna? A világtörténelem itt vizionált országútján minden bizonnyal. Ám ha a hármas felosztás hegeli sémája mögé tekintünk, paradox ténnyel kell szembesülnünk. Azzal ugyanis,

¹³¹ Lukács György levelezése (1902-1917). Szerk. Fekete Éva – Karádi Éva, Magvető, 1981. 591.o.

¹³² Lukács: id. mű, 595.o.

¹³³ Lukács György: *Dosztojevszkij-jegyzetek*. 330.o.

hogy a lélekvalóság lukácsi koncepciója a totális autonómiára törekvő én, egy heroikus individualizmus víziójaként (is) olvasható.

Ha metafizikai realitással csak a lélek rendelkezik, és ha a lélekvalóság a „közönséges életben” csak csíraformában jelenlévő értelem beteljesítése, akkor valóban úgy kell lennie, hogy itt „a lélek matériájából van minden”(682): „a lélekvalóság nívóján a lélekről leválnak mindazok a kötöttségek, amelyek őt különben társadalmi helyzetéhez, osztályához, származásához stb. kapcsolták”.(685) A kérdés csak az, hogyan értelmezhetjük a fennmaradt metafizikai entitás, a „senki földjén” tartózkodó lélek mibenlétét, s azokat a konkrét, lélektől lélekhez fűződő kapcsolatokat, melyeket a lélek itt, a közönséges élet konvencióin túl létesít. A „sors – olvashatjuk – nem tulajdonává kell hogy váljék a léleknek..., hanem öröktől fogva vele adott, létével tételezett lényegbeli tulajdonságának.” (682) A külső, a mások kötöttsége alól felszabadult léleknek „saját, önmatériájából származó” megkötöttségét kell fellelnie, egy olyan sorsot tehát, mely „úgy tulajdonsága az embernek, mint szemének csillogása” (681). Nem kétséges, platonizmusról, a lélek platóni ideájának megtalálásáról és megtisztításáról van szó, s ez – tudjuk – individuális idea: „Csakis az egyes – olvashatjuk *A tragédia metafizikájában* –, csakis a végső határig hajtott egyes ideájának megfelelő és valóban létező.”¹³⁴ A neki rendelt ideából kell mindenkinek felépítenie saját lelke „erősen megalapozott, keménykövű várát” (434), ezt kell „gyémántkeménységig és –ragyogásig megszilárdítania” (682).

Amikor azonban Lukács, Dosztojevszkij regényeire támaszkodva, megpróbálja felvázolni ezeknek a végsőig egyénített és a végsőig önmagukra zárt (vár-szerű) lelkeknek a kapcsolatrendszerét, rendkívül érzékeny elemzésében nem tudja következetesen végigvinni „gyémántkeménységű” platonizmusát. Dosztojevszkij hőseinek nem az ad „kompozíciós helyet, súlyt és szükségszerűséget – írja 1918-as tanulmányában –, hogy az ő megjelenése következtében mi történik a másikkal, hanem kizárólag a léleknek azon oldala, megnyilatkozásának az a kvalitása, amelynek materializációja az ő megjelenése nélkül lehetetlen lett volna. Lehetetlen, mert az illetőnek ez a tulajdonsága csak ezzel a bizonyos emberrel való viszonyában *létezik*; nem vele szemben nyilvánul meg ... hanem szigorúan szószerinti értelemben csak vele szemben, csak vele kapcsolatban létezik – mint az illető lélek időtlen lényege, mint időfeletti összefűzöttsége két léleknek” (684). A dolog azon fordul meg, hogy Dosztojevszkij hőse valóban csak a többi hőssel – és a szerzővel – való kapcsolatában

¹³⁴ Lukács György: *A tragédia metafizikája*. In. uő. *Ifjúkori művek*, 503.o.

létezik; hogy legyen bármennyire is egy eszme megszállottja, nincsen olyan „időtlen lényege”, mely másokkal való viszonyától függetlenül, „önmatériájából” épülne fel. Dosztojevszkij hőse mindig a *másik tekintete előtt áll* – az ént a másik építi fel. Éppen ezért válik az első személy Dosztojevszkij műveiben olyan mozgalmasan jelenvalóvá, állandó kihívássá, s válik alapvető karakterisztikumává – a zártsággal, a megformáltsággal szemben – a nyitottság kaotikusnak tetsző, folyamatos provokációknak kitett állapota. Nem arról van szó tehát, hogy a meghatározott szubsztanciával, önmatériája ideájával rendelkező hős különböző viszonylataiban más és más akcidenciáit mutatná fel. Hanem arról, hogy a hős valóban csak ezekben a dialogikus viszonyaiban, másoknak kitett, állandó keletkezésben létezik.

Minden esetre nem véletlen, hogy Bahtyin – egyébként távolról sem problémamentes – antropológiájának középpontjában az önmagát „feladottnak”, és sohasem „adottnak” tudó én lezáratlansága áll. Amennyiben a lélek fogalma Bahtyinnál – Lukácstól, könnyen lehet, nem függetlenül, ám ez esetben vele polemizálva¹³⁵ – felmerül, úgy ez a lélek a mások által kívülről felépített és lezárt harmadik személy, az *én, mint egy másik* tulajdona: „A lélek, azaz a hős belső életének *adott*, művészi élményként befogadható egésze – olvashatjuk *A szerző és a hősben* – szintén [ti. mint testének adottsága] transzgreiciens a hős értelmi irányultsága, a hős öntudata számára. A továbbiakban meggyőződhetünk róla, hogy a lélek – mint *időben* alakuló belső egész, mint *adott, jelenvaló* egész – esztétikai kategóriákban [ti. a lezáró forma által] épül fel, s nem más, mint a szellem, azaz amilyennek a szellem *kívülről*, a ’másikban’ látszik.”¹³⁶ A lélek tehát nem csak hogy nem a végső metafizikai realitás Bahtyin elgondolása szerint, de létezni is csak annyiban létezik, amennyiben a másik felépíti.

Természetesen ha valaki azt mondaná, hogy a platonizáló individualizmus Lukácsnak sem végső szava, akkor igaza lenne. A már idézett 145. Dosztojevszkij-jegyzetnek a 159. jegyzet párdarabja, de aszimmetrikus párdarabja. Ebben is a hármas felosztással találkozunk, de az Európa helyén álló Németországot itt nem az absztrakt testvériség jellemzi, hanem egy tragédia: „Németország tragédiája: csak magányos héroszok vannak”. Arra a kérdésre, „mire lel szubsztanciaként az önmagához eljutó lélek”, Lukács Németországot illetően azzal

¹³⁵ Bahtyin nem csak hogy olvasta, de Pumpjanszkijjal közösen 1924-ben hozzá is kezdett *A regény elmélete* fordításához. Érdeemes itt megjegyezni: amikor Bahtyin és Pumpjanszkij levélben fordulnak Lukácshoz, hogy beleegyezését kérjék az orosz kiadáshoz, kérésüket Lukács azzal utasítja el, hogy művét már meghaladottnak tartja. (Vö. Mihail Bahtyin: *Szobranije szocsinyenyij*. Izd. Russzkije szlovari, 2.k. 444.o.) Ami *A lélek és a formákat* illeti, bár bizonyosság nincs rá, egyáltalában nem zárható ki, hogy a német filozófiai irodalomban otthonosan mozgó Bahtyin ismerte Lukács kötetét. *A tragédia metafizikája* egyébként megjelent a *Logosz* orosz kiadásában, így azt Bahtyin szinte biztosan ismerte. (Logosz, 1912-1913. Kny. 1-2. 275-288.o.)

¹³⁶ Bahtyin: *A szerző és a hős*, 173.o.

válaszol: „a saját lelkére – Istenhez való viszonyában”.¹³⁷ Németország tragédiája ezek szerint éppenséggel az „absztrakt testvériségen”, a konvenciókon és az intézményeken túllépő kierkegaardi individualizmus lenne, az az én, mely az abszolútumhoz való közvetlen viszonyában magát az erkölcsiség általánossága, a másik fölé helyezi. A kierkegaardi gesztus, a konvenciók és az erkölcs meghaladása *másrészt* mégis elkerülhetetlennek tetszik, mert élet nélkül, az absztrakt másik uralma alatt élnek azok, akik számára „a kötelességek teljesítése életük magasabbra emelésének egyetlen lehetősége”. „Mert az etika általános, kötelező és embertől idegen. Az etika az ember első, legprimitívebb magakiemelése a közönséges élet káoszából.”¹³⁸ Hisz mi más lenne a kötelesség alapvetése, ha nem az, hogy ne tegyünk magunkkal kivételt, azaz úgy tekintünk önmagunkra, *mint egy másikra*.

Az absztrakt másoknak ezt a hatalmát szüntetné meg Oroszország eleven testvérisége, a lélekvalóság, mely most nem a gyémántkeménységű lélek, hanem a „jószág” formákon túli birodalmának mutatkozik, melyben az alany és a tárgy egybeesnek: az én *egy* lesz a másikkal. Idéztük már: „Oroszország: a másik a testvérem; ha önmagamot megtalálom, azzal, hogy megtalálom magam, őt is megtaláltam”. Nem nehéz belátni: ha a lélekvalóság *első* lehetséges olvasatában a gyémántkeménységű lelkek szélsőséges individualizmusa jelentette a közösséget fenyegető veszélyt, úgy ebben a *második* olvasatban az én teljes elvesztése fenyeget – átcsúszás az én és a másik misztikus egységébe.

Figyelemreméltó, hogy *mindkét* olvasat kizárja az én és a másik közötti dialogikus kölcsönviszony lehetőségét, ami a dilemmák iránt olyan érzékeny Lukács esetében akár meghökkentőnek is tűnhet. Kevésbé meghökkentő azonban, ha meggondoljuk, hogy Lukács sehol nem tudja fellelni a dialogikus kölcsönviszony *elismerésre méltó* közegét. Hiszen Lukácsnak nem csak az etikával és a formákkal szemben voltak fenntartásai, de persze azzal a „közönséges étellel” szemben is, melyben a formák hatalma nélkül semmi beteljesedni nem tud: az én és a másik közötti kompromisszumok félhomályával. Ha a forma olyan „híd, amelyen megyünk és jövünk, és mindig magunkba érkezünk, egymással sohasem találkozáván” (540), akkor a közönséges élet élményvalósága a puszta hangulat, a véletlen terepe, melyen minden tárgy és minden valóságos emberi kapcsolat megszűnik létezni. A közösség lehetősége így csak a még meg nem formálton, de egyúttal a formákon is túl kínálkozik. Egy olyan szinten, melynek nem utópikus voltát a dosztojevszkiji forma történetfilozófiai elemzése lett volna hivatott igazolni.

¹³⁷ Lukács: Dosztojevszkij-jegyzetek, 228.

¹³⁸ Lukács György: A lelki szegénységről. In. uő. Ifjúkori művek, 541.o.

Hévizi Ottó tanulmányában olvashatjuk, hogy „a *Regényelmélet* dilemmáktól mélyen megosztott mű, olyannyira, hogy nézetrendszerében inkább hasonlít egy eldöntetlen kimenetelű dialógusra, mint egy traktátusra”.¹³⁹ A durée- és az iróniaplatform kettősségéről, majd egy következő írásában már a fiatal Lukács négy különböző valóságfogalmának és a hozzájuk kapcsolódó etikáknak a konfliktusáról szólva¹⁴⁰, Hévizi meggyőzően vázolja fel a fiatal Lukács megoldhatatlannak tetsző dilemmáit. Ehhez most a fentiek lezárásaként csak annyit tennék hozzá, hogy a dilemmák feloldásaként koncipiált lélekvalóságban mindezek a dilemmák a jelek szerint továbbra is feloldatlan dilemmák maradtak. Lukács a lélekvalóság megálmodójaként is a dilemmák, „az antinómiák költője” maradt.

És Dosztojevszkij? Fehér Ferenc írja könyve zárásaként: Aljosa Karamazov „eljövendőre emelt arcának világos fényeibe az író összesűrítette a legjobbat, ami munkásságában élt: azt a törhetetlen bizalmat, hogy az antinómiák világa nem a végső szó, túl kell, és túl lehet rajta jutni. Ez csupán a remény szava, de azé a reményé, amely nem lehet soha teljesen megcsalottnak.”¹⁴¹ Ennek a reménynek az eljövételét Lukács a történelemben vélte felfedezni, s a szobornosztynak, az orosz egyházi közösségnek a lélekvalósághoz igen közeli gondolatisága mögé felzárkózva, tudjuk, Dosztojevszkij is Oroszország világtörténelmi elhivatottságában látta az Eljövendő érkezését. De ha a műveiből szóló remény, sok remény megcsalása után, ma is *igaz* remény lehet, úgy csak azért, mert egy kegyetlen következetességgel végigvitt, tragikusan tépett regényvilág *mellett*, azaz az antinómiák utópikus feloldása *nélkül*, a mítosz *történelemfeletti* hangján szólal meg – függetlenül a világtörténelem óramutatójának állásától.

Mutatis mutandis, valami hasonló mondható el Lukács műve kapcsán is. *A regény elmélete* természetesen nagy mű. De azért lehet az, mert ebben az egységesnek tervezett, lekerekített műben, melyben nem sűrítette dilemmáit – Iván Karamazov mintáját követve – egymással vitázó esszékbe, Lukács végül is kompromisszumot kötött a közönséges élet empiriájával, s csak antinómiáinak felmutatását bízta a regény iróniájára. A feloldást ígérő lélekvalóság a művet záró, sejtelmes kitekintésben tűnik csak fel, a Dosztojevszkijnek szentelt formaelemzés pedig – nem véletlenül – elmarad. Olyannyira elmarad, hogy *A regény elmélete* második kiadásából már hiányzik is az a rész, mely a művet egy megírandó Dosztojevszkij-könyv bevezetőjeként mutatja be.

¹³⁹ Hévizi Ottó: Kísértethistóriák. Bolyongás Lukács *Regényelméletében*. In. uő: *Prózaibb változat. Idők, etikák, karakterek*. Kalligram, 139-170.

¹⁴⁰ Hévizi Ottó: Személyességek, valóságok, etikák. A szókratikus Lukácsról. *Jelenkor*, 2009/11. 1202-1214

¹⁴¹ Fehér: id. mű, 490

Megkockáztathatjuk: ha Lukács „csak” *A regény elméletét* tudja megírni, de le kell mondani a Dosztojevszkij-könyvről, úgy ez – legalábbis részben – annak tulajdonítható, hogy Lukács a Dosztojevszkij-hősök jellegzetes problémájával küszködik: az identitáskeresésnek egy olyan *monologikus* formájával, melyet a dosztojevszkiji regény éppenséggel tarthatatlanként, bukásra ítéltként mutat fel. A fiatal Lukács esszéiben az élet *vagy* a mű, a jóság *vagy* a forma mellett döntve, identitáslehetőségek ellentétes pólusait fogalmazza meg, és esszékké formálva, azaz művekbe zárva, egyúttal – készként és befejezettként – el is távolítja őket magától. Pontosan ugyanezt teszi Iván Karamazov is: a Nagy Inkvizítor poémája, valamint az egyházi és világi bíraskodásról írott tanulmány úgyszintén két ellentétes identitáslehetőség, két egymást tagadó-kizáró önkép felmutatása.

Miként Raszkolnyikovnak az *Időszaki Szemlében* megjelent cikke, Ippolit „Nélkülözhetetlen magyarázata” vagy Sztavrogin gyónása esetében, itt is kész művekről van tehát szó, ám Dosztojevszkijnél ezek a művek – mint láttuk – soha nem önmagukban, soha nem a maguk lezártágában és befejezettségében szólnak meg, hanem egy olyan drámai konfliktusban, mely mintegy kiszólítja a szerzőt a mű fedezékéből – a szerző és műve, egymástól elválva, önálló hősei lesznek egy dialogikus szituációnak. Nézzük példaként Raszkolnyikov cikkét (mely egyébként Lukács „lelki szegénységről”, a „kasztookról” írott esszéjének egyik lehetséges ösképe). Raszkolnyikov műve nem a döntés perspektívájában fogant, „eredeti formájában” adott a számunkra: a cikket Raszkolnyikov és Porfirij szellemi összecsapása során, egy olyan drámai szituációba ismerjük meg, melyben mind Raszkolnyikov, mind Porfirij stratégiai célokat követ – a mű szerzőjét immár egy gyilkosság szerzőjeként akarják leplezni illetve leleplezni, s ezt a két szólamot a dráma szituáció tétjét nem értő Razumihin kontrapunktja is kíséri. Mindennek következtében a mű – miként Dosztojevszkij hősei – immár mások tekintete előtt áll, méghozzá a nyitottság kaotikusnak tetsző, folyamatos provokációknak kitett állapotában. A műnek ugyanezt a dialogikus beágyazottságát figyelhetjük meg a Nagy Inkvizítor poémája, illetve Iván tanulmánya kapcsán. Az utóbbit a sztarecnél zajló botrányos nagyjelenetbe ágyazott megvitatása során ismerjük meg. Ami a poémát illeti, azt Iván Aljosának mondja el, mintegy válaszként öccse Krisztussal kapcsolatos felvetésére, s jól érzékelhető módon mindvégig Aljosának mondja azt, amit mond. Aljosa kérdései és közbevetett, tiltakozó felkiáltásai saját szövegének értelmezésére készítetik Ivánt, olyannyira, hogy folyamatos szövegmondása végül Aljosával folytatott dialógussá alakul, s Iván művét végül is Aljosa gesztusa zárja le, aki megismételve a poémabeli Krisztus csókját, egyértelműen összefűzi Iván művét szerzőjének sorsproblémájával. A szem, amely nem része

a látómezőnek, Dosztojevszkij regényében ily módon mégis csak láthatóvá lesz – a szerző kilépni kényszerül műve mögül.

A fiatal Lukács művei, az esszék ezzel szemben lezárt egységekként feszülnek egymásnak. Ezért nem dialogikus Lukács, még ha dilemmák szólalnak is meg műveiben. A dilemmák antinómiákká merevednek, mert az az én, az a szerző, melyben a dilemmák elevenek, elrejtí magát az egységgé zárt, befejezett művek mögött. Felvállalva perspektívaeremtő döntését, Lukács alapvetően az *egyik* teoretikus nézőpont mögé húzódik, s a látómező pusztá tárgyává teszi a többit, megszüntetve ily módon azt a drámai sorsvonatkozást, mely épp *köztük* feszül. Joggal vethető persze közbe: az esszék összessége, *A lélek és a formák* kötete mégis csak elénk tárja az egymásnak feszülő, egymást vitató, egymást tagadó művek, az ellentétes perspektívák konfliktusát. Ez természetesen igaz. A kötet így van koncipiálva, s az egyes esszék a kötet esszéiként nyerik el értelmüket. De a *kötet*, ha egyáltalában forma, hát absztrakt forma, elvont gondolat. Nem dialógus, legfeljebb a dialógus elgondolása. Vagy másként fogalmazva: *A lélek és a formák* kötetében mintha egy nagy és nyitott dialógus eleven mozzanatai merevednének ki és tömörülnének állóképbe.

Egy teoretikus művön a művészi formát számon kérni nyilvánvalóan jogosulatlan lenne. Kérdés azonban, hogy a fiatal Lukács esszéit *csak* teoretikus művekként lehet-e szemlélnünk. Az én olvasatomban minden esetre egy jellegzetes „Dosztojevszkij-hős” önidentifikációs kísérletei *is*. Ám Dosztojevszkij hőseinek megformálása nem az ő pozíciójukból, hanem csak Dosztojevszkij – eltérő – pozíciójából volt lehetséges. Ezért születhettek meg az esszék, és – többek között – ezért nem születhetett meg az ellentéteket egységes egésszé szervezni hivatott Dosztojevszkij-könyv.

Bahtyin

A regény elméletének utolsó, „Tolsztoj és az élet társadalmi formáinak meghaladása” c. fejezete – mint láttuk – egy kitekintéssel zárul Dosztojevszkij művészetére. Hadd idézzem újra ezt a részt: „A tiszta lélek szférája ez – olvashatjuk Lukácsnál –, melyben az ember emberként, nem pedig társadalmi lényként, de nem is elszigetelt és összehasonlíthatatlan, tiszta és ezért elvont bensőségként jelenik meg; amelyben, ha egyszer naivul megélt magátólértődőségként, egyedül igaz valóságként itt lesz majd, minden benne lehetséges szubsztancia és viszony új és lekerekített teljessége épülhet majd fel...Csak Dosztojevszkij

műveiben rajzolódik ki ez az új világ, távol a fennálló elleni mindenfajta harctól, egyszerűen szemlélt valóságként.”¹⁴² Ezen idézet mellé szeretném most odahelyezni Bahtyin 1929-es Dosztojevszkij-könyve utolsó fejezetéből a következő sorokat: „Dosztojevszkij hőseit az az utópikus álom mozgatja, hogy a létező társadalmi formák világán túl teremtsenek meg valamiféle emberi közösséget. Az érintkezési formák mintegy elveszítették reális testüket, és ezért ezeket az író szabadon, tisztán emberi anyagból akarja megteremteni”. Ehhez azonban „arra van szükség, hogy mindazok a meghatározások, melyek konkrét társadalmi arculatot kölcsönöznek az *énnek* és a *másiknak* – a családi, réteg- vagy osztályszerű meghatározások – és e meghatározások minden válfaja elveszítse tekintélyét és formaképző erejét. Az ember mintegy közvetlenül benne érzi magát a világban mint egészben, minden közbeeső instancia nélkül, minden társadalmi közösségtől – tartozzon bárhova is – függetlenül.”¹⁴³

Nem kell különösebben vájt fülűnek lennünk ahhoz, hogy felfigyeljünk e két végakkord egybecsengésére. Bár a zárt kultúrától a lélekvalóságához vezető út *történelemfilozófiai* háttere Bahtyinnál mintha hiányoznék, legalábbis feltűnő, hogy miként Lukács, Bahtyin is egy új, „a létező társadalmi formák világán túli”, utópikus közösség ideálját véli felfedezni Dosztojevszkij művészetében. Egy ilyen egybeesésnek természetesen számos oka lehet, a jelen esetben azonban konkrét filológiai kapcsolatra is hivatkozhatunk: mint utaltam rá,¹⁴⁴ Bahtyin nem csak hogy olvasta *A regény elméletét*, de Pumpjanszkijjal közösen 1924-ben hozzá is kezdett a fordításához. Bahtyin számára ezek szerint fontos volt *A regény elmélete*. De ebből, valamint a végakkordok egybecsengéséből következtethetünk-e a két mű szoros szellemi rokonságára? Kétségtelennek első pillantásra csak az látszik, hogy mindketten ugyanattól a szellemi iskolától, a századelő német neokantianizmusától distanciálódva határozzák meg önmagukat: mind a tízes évek Lukácsa, mind a húszas évek Bahtyinja az objektív szellem alakzatai, valamint az individuális lélek közötti antinómikus viszony feloldását célozza, s mindig megújuló kísérleteik során az is összeköti őket – talán mélyebb rokonság ez minden elméleti párhuzamnál –, hogy egy pontról induló, de széttartó útjaik végén, az antinómiák feloldásaként mindkettőjükénél Dosztojevszkij alakja magasodik.

¹⁴² Lukács György: *A regény elmélete*. Gond-Cura, 2009. 155.

¹⁴³ Mihail Bahtyin: A dialógus Dosztojevszkijnél. In. *A beszéd és a valóság*. Gondolat, 1986. 355-356.o. Mint említettem, az 1929-es Dosztojevszkij könyv (*Dosztojevszkij munkásságának problémái*) utolsó fejezetének záró bekezdéséről van szó. Ez a bekezdés azonban, a három megelőzővel egyetemben, kimaradt az 1963-as átdolgozott kiadásból (*Dosztojevszkij poétikájának problémái*), így az 1963-as kiadást követő magyar fordításból is.

¹⁴⁴ Lásd 15. jegyzet

Bahtyin Dosztojevszkij kapcsán „kopernikuszi fordulatról” beszél: a polifonikus regény „nem valamilyen kész és megtalált tartalmat önt formába, hanem először teszi lehetővé, hogy a tartalom egyáltalán észrevehető és megjelölhető legyen”.¹⁴⁵ Lukácsnál pedig egyenesen ezt olvashatjuk: „öelőtte – és ez az ’öelőtte’ természetesen Dosztojevszkij ’megszentelt neve’ helyett áll – minden költő minden alakja, Homérosztól Shakespeare-en és Goethén keresztül Tolsztojig...” – és tulajdonképpen mindegy is, hogy ezek után mi következik.¹⁴⁶ Dosztojevszkij nem egyike a legnagyobbaknak, és persze nem is a legnagyobb. Egyszerűen összemérhetetlen a többiekkel: egy „új ember” és egy „új világ” hírnöke. Kérdés azonban, Dosztojevszkij művészete képes volt-e a rárótt feladatot betölteni. Ami Lukácsot illeti, a negatív válasz egyértelműnek tűnik: mint láttuk, nem volt véletlen, hogy Dosztojevszkijről írni tervezett, metafizikai etikáját és történelemfilozófiáját is összefoglalni hivatott művéből csak a bevezető fejezetnek szánt rész, tudniillik *A regény elmélete* készült el. Bahtyint illetően a válasz már nem ilyen egyértelmű. *A Dosztojevszkij munkásságának problémái*, ez az úgyszintén etikai és – ha nem is történelemfilozófiai, de – eszkatológikus beágyazottságú mű elkészült, és bár a megjelenést követő évben Bahtyint letartóztatják, majd három évtizedre a szovjet szellemi élet periferiájára száműzik, az 1963-as újrakiadás meghozza számára a megérdemelt világhírt. Bahtyin Dosztojevszkij-könyve tehát, szemben a lukácsi tervezettel, a jelek szerint révbe ért. De valóban révbe ért-e?

A petrográdi hetilap, a *Zsizny Isszkusztva* már 1922 augusztusában beszámol arról, hogy „a fiatal tudós, M. M. Bahtyin befejezte Dosztojevszkijről írott könyvét”, s erről számol be maga Bahtyin is Kagannak írott januári levelében. Broitman, aki 1971-ben beszél erről Bahtyinnal, joggal veti fel tehát a kérdést, vajon egy könyvről van-e szó, mely már évekkel megjelenése előtt elkészült, vagy a könyvnek két változata létezett, egy a húszas évek kezdetéről és egy a végéről. Akárhogyan is, a Dosztojevszkij-könyvnek bizonyos volt valamiféle „protextusa”¹⁴⁷. Az előkészületek és a megírás ideje a messianisztikus hangoltságú 20-as évek, de megjelenése és első recepciója már a sztálinizmus születésének időszakára esik, második, máig eleven recepciójának kezdete pedig a hruscsovi hatvanas évekre. Különálló szakaszokra hulló történet ez, amellet a második recepciónak a tárgya még csak nem is az eredeti könyv. Bahtyin kiegészíti, de ezzel át is írja, koncepcionális értelemben is módosítja az 1929-es szöveget. Nem is annyira az első változattól idegen történeti szempont, továbbá a

¹⁴⁵ Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Gond-Cura/Osiris, 2001. 60. ill. 64. A továbbiakban DPP, jegyzetek a szövegben.)

¹⁴⁶ Lukács György: Balázs Béla: Halálos fiatalság. In. *Ifjúkori művek*. Magvető, 1977. 685.

¹⁴⁷ A Dosztojevszkij-könyv születésével kapcsolatban vö. Sz. G. Bocsarov: *Knyiga o Dosztojevszkom na puty Bahtyina*. In. *Bahtyinszkij szbornyik*. Szerk. V. L. Mahlin, Moszkva, 2004.

karnevalizációs elmélet beillesztésére gondolok. Inkább arra, hogy az újonnan beiktatott, terjedelmes fejezet elválasztja egymástól az első kiadás I. és II. részét, s ezzel tompítja a közöttük feszülő ellentmondást, amire még Bahtyin húzásai is rájátszanak. Az éles szemű Bocsarov hívta fel a figyelmet arra, hogy a második kiadás „neutralizálja” az első kiadás tragikus hangjait, s ily módon elfedi, hogy a polifonikus regény „kopernikuszi fordulata” úgy is értelmezhető, mint az irodalom és a kultúra átfogó *válságára* adott válasz.

Ebben az értelemben a Dosztojevszkij-könyv is osztozik tehát a töredékeiben fennmaradt, sok esetben szerzőségükben is vitatott Bahtyin művek sorsában: nincs, vagy ha van is, estlegesnek tűnik a végleges szöveg, s kacskaringós, a közvetlen szerzői reakcióktól elszakadt a recepciótörténet. De nem csak az életmű hánytatott sorsáról van itt szó. Tudjuk, a tizes évek lukácsi esszékorszakának „kísérletei” jószerével a kanti *antitetika* elveit követik. Ha az egyik esszé arra tesz kísérletet, hogy a kultúra formáinak normatív hatalmát állítsa szembe „a félhomály anarchiájának” tekintett étellel, akkor egy másik az elven élet formákon túli közvetlenségét állítja szembe a formák halott és személytelen világával. Lukács antitetikus módszere – Kantot idézve – abban áll tehát, „hogy szemügyre vesszük, vagy inkább magunk folytatjuk le az ellentétes állítások közötti vitát; nem azért, hogy a végén az egyik vagy a másik fél javára döntsünk, hanem azért, hogy megvizsgáljuk, nem pusztán ködképpért folyik-e a küzdelem, melyet mindkét fél hiába hajszol...”¹⁴⁸

Tudatosan alkalmazott antitetikára Bahtyin húszas években írott műveiben nem bukkanunk. Az esztétikája mellett Bahtyin erkölcsfilozófiáját és eszkatológikus világértelmezését is tartalmazó művek (*A tett filozófiája*, *A szerző és a hős*, valamint a Dosztojevszkij-könyv) inkább az antinómia feloldását, *a megoldást* keresik – ami szerkezetüket illeti, egyáltalában nem dialogikus formában. Mégis tévednek és alkalomadtán egészen komikus gondolatmenetekre kényszerülnek azok, akik ebből a szerkezeti formából kiindulva, Bahtyin műveiben zárt rendszert, lépésről lépésre haladó, következetes építkezést akarnak kimutatni. Úgy gondolom, e tekintetben is ráhagyatkozhatunk Bocsarovra: Bahtyin – mondja – egységes elméletre, „a problémák kisimítására...nem törekedett, és alapvető művei épp problémákként ’meredeznek’, anélkül, hogy világos egységre lennének hozva”.¹⁴⁹ Azzal azonban, amit Bocsarov ehhez még hozzátesz, már kevésbé értek egyet: „Bahtyin létrehozta a maga polifonikus regényét, s ezt nem szükséges eposzba fordítani.”

¹⁴⁸ Kant: *A tiszta ész kritikája*. Ictus, 1995. 352.

¹⁴⁹ Sz. Bocsarov: Szabütyije bütyija. In. *Mihail Bahtyin: Pro et contra. Tvorcsesztvo i naszlegyije M. M. Bahtyina v kontyeksztje miravoj kulturi*. Szankt-Peterburg, 2002. II.k. 285-286.

A magam részéről úgy gondolom, hogy Bahtyin – ettől még persze fontos és végtelenül izgalmas – munkássága nem polifonikus, hanem egyszerűen belső ellentmondásokkal terhelt. Valóban problémák, mára megkerülhetetlen problémák „meredeznek” ezekben a művekben. Ami az esszéista Lukácsnál egymástól elkülönülő, antitetikus kísérletek tárgya, az Bahtyinnál egy-egy szintézisre törekvő művön *belül* kavarog. Aligha véletlen, hogy Bahtyin kéziratban hátrahagyott művei ott szakadnak félbe (a további részek ott „kallódnak el”), ahol a gondolatmenet egységét veszélyeztető ellentendenciák megjelennek. Félreértés ne essék: Bahtyin jelentőségét, felfedezészámba menő meglátásainak súlyát egy percre sem vonom kétségbe. Csak azt szeretném tisztázni, hogyan bomlik ki és jut el a polifónia – végső változatában sem ellentmondásmentes – elvégig az a problémakör, melyre Bahtyin – Clark & Holquist szerencsés kifejezésével élve – „sohasem szűnt meg eltérő válaszokat keresni”.¹⁵⁰ Az *én és a másik* problémaköréről van szó, mely a *dialógus* problémájával Bahtyinnál kezdetben még csak nem is érintkezett. Mielőtt azonban erre rátérnék, lássuk azt a századelős gondolatkört, mely Lukács és Bahtyin közös kiindulópontját képezte.

*

Láttuk: Lukács alapélménye a hasadás a *kultúra* objektív formái és a személyes *élet*, az „élményvalóság” között. A kultúra objektív szférái, a tudományok, a művészetek, az állam, a jog és az erkölcs konvencionális képződményei a személyiségtől elszakadva eltárgyasultak és idegen hatalmakká lettek. Ám az objektív szférákkal szembeszegezhető lehetőség, tudniillik az intézmények külső szükségszerűsége előli menekülés egy elszigetelt és – a konvenciók híján immár – összehasonlíthatatlan bensőségbe csak pusztán „hangulatokat”, „lelki ürességet és anarchiát” ígér. Az antinómia feloldása a „lélek megformálása” lehetne, „legigazabb lényegének a valóság, az események, az élmények káoszából való mindig tisztább és tisztább kimunkálása”.¹⁵¹ De a lélek szubsztancializálása és platonizáló felfogása csak újabb antinómiához vezet. Mert mi biztosítaná az „egyedi egyetemessé” formált lélek rátalálását a másik lélekre, mi biztosíthatna itt bármiféle interszubsztantivitást (közösséget)? Ezért „a lélek erősen megalapozott, keménykövű várának” antitéziseként megjelenik a jóság, a másokra való rátalálás formákon túli közvetlensége, egy kvázi misztikus együttérzés.

Bahtyin a századelőnek ugyanebből a jól ismert alapképletéből, egy neokantiánus módon értelmezett kultúra kritikájából indul ki, s ezt a kritikai szemléletet feltehetőleg Simmel

¹⁵⁰ Katerina Clark, Michael Holquist: *Mikhail Bakhtin*. Harvard UP, 1984. 7.

¹⁵¹ Lukács György: *Estétikai kultúra*. In. *Ifjúkori művek*. 435.

közvetíti mind Lukács, mind Bahtyin felé. Ma – mondja Bahtyin – szembekerült „egymással az a világ, amelyben tárgyiasul tevékenységünk aktusa és az a világ, amelyben ez az aktus a maga egyszerűségében valóban lezajlik, végbemegy. Tevékenységünk, élményünk aktusa amolyan kétarcú Janusként kétfelé tekint: tekintetének egyik iránya a kultúra szférájának objektív egysége, a másik pedig átélt életünk páratlan egyedisége – de hiányzik az az egységes és egyedi sík, amelyben a két arc meghatározná egymást valamely egyedi egység viszonylatában. Ez az egyedi egység csakis a cselekvésünk révén alakuló lét egyedi eseménye lehet.”¹⁵² A TF szerint ennek feltárása lenne az „első filozófia”, tehát a bahtyini ontológia feladata. Megalapozatlan és eleve reménytelen ugyanis minden olyan kísérlet – állítja Bahtyin –, amely elvonatkoztat az egyedi léteseménytől és annak szerzőjétől, „az elméleti gondolkodás, az esztétikai szemlélés és az etikai tett alanyától”. (TF 43) A modern kultúra, megismerés és filozófia, sőt a kanti etika világában azonban éppenséggel „el kell vonatkoztatnom egyedi létem tényétől és e tény erkölcsi értelmétől, ’mintha nem is léteznék’”. A létről alkotott ilyen fogalom számára közömbös az a számomra viszont központi jelentőségű tény, hogy egyedien, valóságosan részese vagyok a létnek (én *is* vagyok)...” (TF 17)

A fenti megfogalmazásból nem csak a lukácsi és a bahtyini alapprobléma azonossága derül ki. Kiderül az is, hogy Bahtyin sokkalta egyenesebb úton, ha tetszik *egy* irányban halad. „*Én is vagyok.*” A döntő kérdés az én, az individuális egyes szám 1. személy felszabadítása, vagy inkább elismertetése a kultúra objektív világával szemben. Méghozzá látszólag bármiféle antinómia, az elszigetelt és összehasonlíthatatlan bensőséggel kapcsolatos minden fenntartás nélkül. Amiből akár azt a következtetést is levonhatnánk, hogy Bahtyint egy idejétmúlt romantika naivitása fűti. De nem erről van szó. A lélek szubsztancializálása, bármiféle platonizálás tökéletesen idegen Bahtyintól a húszas években.¹⁵³ Egyszerűen máshonnan, más perspektívából közelít a kultúra és az élet kettősségéhez.

Bonyeckaja feltehetőleg joggal hangsúlyozza azt a hatást, amit a pétervári egyetem professzora, a kantiánus A. I. Vvegyenszkij gyakorolt Bahtyinra azzal, hogy határozott különbséget tett az *én és a másik*, az *1. és a 3. személy* által feltárható világok között.¹⁵⁴

¹⁵² Mihail Bahtyin: *A tett filozófiája*. Gond-Cura, 2007. 8-9. (A továbbiakban TF, az oldalszámokat a szövegben jelzem)

¹⁵³ Figyelemre méltó, hogy míg az első kiadásban a dosztojevszkiji dialógust határozottan elhatárolja a platóni dialógustól, az 1963-as kiadásban már a platóni dialógusban jelöli meg a dosztojevszkiji dialógus egyik forrását.

¹⁵⁴ N. K. Bonyeckaja: Bahtyin i dvadcatije godi. In. *Mihail Bahtyin: Pro et contra*. id. kiadás, II.k. 142-144.

Lassan érő, egyre tovagyrúzó hatásról van szó, amelynek kapcsán először is azt kellene belátnunk, egyáltalán miként kapcsolódik ez a problematika kultúra és élet kettősségéhez.

Bahtyin nem a romantikus ént, nem egy szubsztanciális lelket akar „felszabadítani”, hanem az egyes szám 1. személyt, *végső soron egy perspektívát*. Abból a számunkra inkább Husserl által közvetített felismerésből indul ki, hogy a „kultúra”, s általában minden olyan közös (objektív) értelmi képződmény, amely átfogja az ént és a másikat, csak a Harmadik külső nézőpontjából ragadható meg. Ennek látómezején azonban én is, a másik is a látómező *tárgyai* vagyunk. Mihelyt a Harmadik megjelenik – reflektál a problémára Sartre – „a másikkal együtt egy feloldhatatlan és objektív egész szerves részét alkotom, egy olyan egészét, amelyben már nem *különbözöm* eredendően a másiktól.”¹⁵⁵ Megfogalmazhatjuk ezt úgy is, hogy a kultúra objektív világa csak a Harmadikon keresztül érhető el, azaz egy olyan „közös ablakon” keresztül, melyben én is úgy jelenek meg, *mint egy másik*.

Ám mi van akkor, ha ez a „közös ablak” egy barátságtalan, idegen világra nyílik, ha a Harmadik elvesztette érvényességét? Láttuk, ez Lukács, Bahtyin és általában a századelő alapélménye, de jelen van már *A Karamazov testvérekben* is a „méltó bíró” témajaként: épp a „méltó bíró” (a Harmadik) hiánya jelölhető meg Iván identitáslehetőségek közötti tévelygésének végső okaként. Az egyik lehetséges válasz a fenti kérdésre az érvényességüket vesztett közös értelmi képződmények megkerülése, tehát az 1. személyből való kiindulás *fenomenológiai* útja. Husserl következetesen az 1. személy perspektívájában feltároló világból indul ki, ám a „közös ablakot” megkerülve a már Vvegyenszkij által is felvetett problémával szembesül: hogyan jut el az én a másikhöz? A „másik fenomenológiailag saját énem ’modifikációjának’ tekinthető” – adja meg a választ Husserl. A másik: *alter ego* – abból indulok ki, „mintha én lennék ott”, tudniillik a másik helyén.¹⁵⁶ Bahtyin kérdésfelvetése hasonló a fenomenológiai kiindulópontozhoz, ám az ő lassan kristályosodó – s itt még csak megelőlegzett – megközelítésmódja nem azonos a fenomenológiáéval.

Bahtyin egy állandó, a nyúl/kacsa puzzle-ra emlékeztető perspektíaváltást javasol. Egyrészt én vagyok az egyetlen egyes szám 1. személy, hiszen számomra minden az én látómezőm tárgyaként jelenik meg. A másik nézőpontjából azonban magam is egy másik vagyok, s ő tekint rám az 1. személy nézőpontjából – azaz minden „másik” egy „én” is, miként minden „én” egy „másik”. Ezt természetesen Husserl is pontosan tudja. Ám Bahtyin, ha jól értem,

¹⁵⁵ Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi*. L'Harmattan, 2006. 496.

¹⁵⁶ E. Husserl: *Cartesianische Meditationen*. Husserliana. Den Hag, 1991. 144. ill. 148.

magát a *perspektívaváltást* akarja valamiként érvényesíteni – az én és a másik együttállását bennem. Az ember eszméje – írja – *hol* a másikat is átfogó én, *hol* az ént is átfogó másik kategóriájában jön létre. „Az egyik esetben így fejezhető ki a folyamat... az ember én vagyok, az ember olyan, amilyennek átélem magam, és mások pontosan olyanok, mint én. A második esetben pedig: az ember nem más, mint a körülöttem lévő többi ember, amilyenek élményem mutatja őket, és én is ugyanolyan vagyok, mint ők.” Fontos az is, amit Bahtyin ehhez még hozzátesz, tudniillik hogy „mindkettő hozzátartozik az ember lényének egészéhez”.¹⁵⁷

A Bahtyin által már a húszas években használni kezdett, s mindvégig megőrzött tükörhasonlattal élve: amikor magamat megpillantom a tükörben, úgy látom magamat, ahogyan mások látnak engem, azaz magamat mint egy másikat látom. Amit tükör nélkül nem láthatok – mert, mint tudjuk, „a szem nem része a látómezőnek” –, azt most látom: látom a tükörképem szemét. De az a szem „ott” nem lát sem engem, sem semmi mást. Én látok, aki a tükör előtt áll, ahogy testézetem is a tükör előtt, nem pedig a tükörben van. Arról van szó, hogy a mindenkori másiknak (a látható szemnek) ugyanígy tulajdonítjuk a mentális képességet (a látást). Úgy fogjuk fel, mint *alter egot*, s ezt megtehetjük, mert egyúttal – perspektívaváltással – az egot egy másiknak *is* tekintjük. A magam mentális képességét, az 1. személy szubjektív tapasztalatát is csak akkor tulajdoníthatom tehát a másiknak, ha magamat mint egy másikat is látom – ha magamat a szubjektum *általános* koncepciója alá *is* sorolom, tehát az *objektív kultúra* elemének *is* tekintem.

Sejteni lehet már, hogyan nőhet ki az énnek és a másiknak ebből az összefüggésből a húszas évek végére a *monologikus regény* bahtyini koncepciója: a monologikus regény az a „közös ablak”, melyen keresztül a Harmadik, de csakis a Harmadik világa tárul fel. A monologikus regénynek az az előfeltétele – olvashatjuk a Dosztojevszkij-könyvben –, „hogy a hősök már a szerző elgondolásban körülhatárolva érezzenek, hogy tehát a monologikusan befogadott és tudatosított, egységes világban lekerekített emberalakok kapcsolódjanak össze és kötődjenek együvé...” (DPP 12.) E konstrukciós módnak „egy kívülről rögzített biztos pozíció, egy szilárd szerzői világgép az előfeltétele. A hős tudata a számára belülről elérhetetlen, de őt meghatározó és ábrázoló szerzői tudat biztos keretébe épül be, s a külvilág képezi mozdíthatatlan hátterét.” (DPP 68.) Nem nehéz belátni, hogy a monologikus regény konstrukciós feltétele a „szerzői tudat” csak akkor lehet, ha ez alatt nem individuális- esetleges

¹⁵⁷ Mihail Bahtyin: *A szerző és a hős*. Gond-Cura, 2004. 102-103. (A továbbiakban SzéH, az oldalszámokat a szövegen belül jelzem)

tudatot, nem egy véletlenszerű ént értünk.¹⁵⁸ Előfeltétele valójában az a személytelen Harmadik, vagy általános másik, mely valamennyi szubjektumot látómezeje tárgyaként, az ént és a másikat átfogó „egységes világ”, azaz egy *objektív kultúra* részeként képes megragadni. Így képes megragadni az önéletrajz, vagy az énelbeszélés énjét is. „Az etikai és esztétikai objektivációnak – olvashatjuk a SzéH-ben – erőteljes támpontra van szüksége önmagán kívül, egy olyan valóban reális erőre, amelyből hatóan a ’másikként’ láthatom magam.” (SzéH 72)

Attól azonban még messze vagyunk, hogy fogódzót kapjunk a 3. helyett az 1. személyt érvényre juttató polifonikus regény értelmezéséhez is. Az én és a másik eddig kirajzolódott koncepciójában ugyanis a *dialógus* eleme még fel sem tűnt. Az majd akkor jelenik meg, ha az „Én is vagyok” helyébe a „Te vagy” lép. Ha az én és a másik viszonya 1. és 3. személy viszonya helyett 1. és 2. személy viszonyát ölti – ha tehát Én-Te viszonyra alakul. Erre csak a Dosztojevszkij könyvben kerül sor, s meg merem kockáztatni, hogy ott sem egy következetesen végigvitt formában. A fenomenológia „Én is vagyok”-ja nem békíthető ki olyan könnyen a Vjacseszlav Ivanov-i „Te vagy”-gyal¹⁵⁹.

Jelenleg még csak ott tartunk tehát, hogy Bahtyin a kultúra személytelen formáival szemben az „Én is vagyok” elvét kívánja érvényesíteni, s „én” alatt a paltonizáló lukácsi lélek helyett elsősorban az 1. személy perspektíváját érti. Idéztük már, hogy a lét „elméleti” világában „értelmét és jelentését illetően minden egyenlő és azonos marad önmagával, akár létezem, akár nem”. (TF 17.) Saját egyedi létezésünk elismertetésével azonban – mondja Bahtyin – „éppen ott lépünk be a létbe, ahol az nem egyenlő önmagával: a lét eseményébe kapcsolódunk be”. (TF 63.) Ezek szerint az, hogy „Én is vagyok”, hogy a magam „egyedi” és „pótolhatatlan” módján részesülök a létből, a lét *azonosságát*, önmagával való egybeesését bontja meg, s ezzel jön létre az, amit Bahtyin a lét eseményének, vagy „léteseménynek” nevez.

¹⁵⁸ A „szerző” a bahtyini elgondolás egyik legproblematisabb, zavaróan többértelmű fogalma. Amennyiben Bahtyin szerző és hős viszonyát etikai viszonyként értelmezi, a „szerző” jelentheti persze a tett individuális etikai szubjektumát. De jelentheti a szerző konkrét személyétől függetlenül az esztétikai mű konstrukciós elvét is. Végül „szerzői világképről” szólva a „szerzői tudat” a lét monisztikus egységét biztosító „Bewusstsein überhaupt”: „A lét egységét kiszorító tudati egység idővel szükségszerűen elvezet az egy tudat egységére épülő állásponthoz; s itt tökéletesen mindegy, hogy ez az egy tudat konkrétan milyen metafizikai formát vesz föl...” (DPP 102.)

¹⁵⁹ Vö: Vjacseszlav Ivanov: *Ti jeszi. Zolotoje runo, 1907/7-9.* (2. kiadás a *Po zvezdam* c. kötetben, Szt. Peterburg, 1909.) A „Te vagy” gondolata meghatározó szerepet játszik Ivanov „Dosztojevszkij i roman-tragedija” c. írásában is. In. *Borozdi i mezsi.* Moszkva, 1916.

Hogyan értsük ezt? Hogyan és mennyiben bonthatja meg a lét azonosságát, hogy „Én is vagyok”? Először is azt a félreértést kell tisztázni, ami az én „egyedisége” és „pótolhatatlansága” kapcsán merülhet fel. Mivel a tulajdonképpen, az etikai én Bahtyinnál nem „adott”, csak „feladott”, mivel az eseményszerű lét énje maga sem azonos önmagával, „pótolhatatlansága” nem jelentheti azt, hogy az én – minden én – valamiféle egyedi idea, csak rá jellemző tartalmi mag, egy csak öbelé elhelyezett isteni szikra hordozója. Pótolhatatlan – miként minden én – *pozíciomnál* fogva, 1. személyként vagyok, függetlenül attól, hogy valaha is eszembe jutott-e már valami egyedi és egyszeri. Mert „a létben az ’ént’ csakis saját énünk jelenti számunkra. ’Énként’ – e szó teljes érzelmi-akarati egységében – csakis saját egyedi lételemet élem át az egész létből: valamennyi más (elméletileg elgondolt) ’én’ számomra nem ’én’.” (TF 61.) Hiába igaz, hogy a másoknak is van 1. személyű nézőpontja, az ő perspektívája számomra csak a világ adottsága. És megfordítva: amennyiben a „közös ablakon” át tekintek magamra, és „úgy fogom fel egyediségemet, mint lételem olyan mozzanatát, mely közös az egész léttel, akkor máris elhagytam egyedi egyediségemet, kívül kerültem rajta és elméleti módon gondolom el a létet, azaz nem részesülök saját gondolatom tartalmából.” (TF 60.) Amennyiben meg akarom őrizni az 1. személy nézőpontját, ezt a nézőpontot nem tekinthetem a világ adottságának: „a szem nem része a látómezőnek”. Idáig ez egy jellegzetes fenomenológiai álláspont. De Bahtyin nem zárja ki a megfordíthatóságot. Egy perspektívaváltással bármikor hátraléphetek a személytelen Harmadik pozíciójába, s a „közös ablakon” át úgy is tekinthetek önmagamra, mint egy másikra. A nyúl ugyan nem kacsa, és a kacsa nem nyúl, de egyazon ábra az, mely hol nyúlként, hol kacsaként adott a számunkra.

Nem vitatom, hogy a perspektívaváltást csak rekonstruálni lehet Bahtyin nem egyszer ellentmondásos szövegeiben, de helye ki van jelölve a szerző fejlődésének útján. Nélküle a húszas évek bahtyini gondolata egy romantikus messianizmus dokumentuma lenne csupán. Ami az explicit gondolatot illeti, Bahtyint elsősorban az én pozicionális egyedisége, ahogy ő fogalmaz, az „önmagáért való én” érdekli, mely „nem olvad össze a léttel”. (TF 60) Másként szólva a transzcendentális én, mely – miként a szem a látómezőn – rést üt a léten, és megszünteti tárgyiassá merevedett azonosságát. Hadd idézem ezen a ponton Nagelt, akinek megközelítése talán a leginkább emlékeztet Bahtyinéra: az a világ, mely – mint egy regény világa például – a személytelen Harmadik nézőpontjából tartalmazza a „mások” nézőpontját és látómezejét, „bár extrém módon sokszínű a tartalmát képző dolgok és perspektívák típusait illetően, még centrum nélküli. Mindnyájunkat tartalmazza, és egyikünk sem foglal el benne metafizikailag kiemelt helyet. Mégis, erre a centrum nélküli világra reflektálva

mindegyikünknek el kell ismernie, hogy leírásából egy rendkívül lényeges dolog hiányzik. Az a tény ugyanis, hogy ebben a világban egy bizonyos személy én magam vagyok.”¹⁶⁰

Az önmagáért való én által megnyitott, eseményszerű lét nem-azonossága mögött az én nem-azonossága rejtőzik. Az én *nem-azonossága* válik az autentikus létezés kritériumává. Azonosnak lenni ugyanis azt jelenti, hogy tárggyá lettél, egy téged és a másikat átfogó struktúra („kultúra” stb.) mozzanatává. Az vagy, *ami*: kívülről leírható, elemezhető, egy történetben elbeszélhető eleme az egésznek. De ha „lényünk lezárt, ha az esemény lezárt, akkor lehetetlen az élet, nincs módunk a cselekvésre: ahhoz, hogy élhessünk, lezáratlannak, önmagunk számára nyitottnak kell lennünk... értékmivoltunkban még önmagunk előtt kell állnunk, nem szabad azonosnak lennünk jelenvalóságunkkal.” (SzéH 50) Ebből a kiindulópontból először is egy szélsőségesen atomista etika következik. Az *önazonosság* nem hogy nem része, de gátja az önmagáért való én etikai létezésének. A cselekvő – állítja Bahtyin – „sohasem kérdezi: ki vagyok, mi vagyok, milyen vagyok. Számomra meghatározottságom (ilyen vagyok) nem része tettem motivációjának, a cselekvő személy meghatározottsága hiányzik abból a kontextusból, amely értelmet ad a tettnek a cselekvő tudat számára.” (SzéH 223-224) Amiből az következik, hogy életem mint (narratív) értelmi egység, mint olyas valami, aminek egészéért kellene viselnem a felelősséget, nem korlátja „még-nem-létben” gyökerező etikai szabadságomnak. Végtelen ez a szabadságértelmezés, hiszen nagyon jól tudjuk, hogy a döntést igénylő etikai szituációkban általában megkerülhetetlenek az azonosságunkat érintő kérdések („Szembe tudok-e nézni önmagammal, ha megteszem/nem teszem meg p-t?”), és e kérdések eldöntése szabadságunk korlátozását jelenti („Ha nem akarom elveszíteni az önbecsülésem, meg kell tennem/nem szabad megtennem p-t”).

De végtelenek a további következmények is. Az önmagáért való én még-nem-létben, nem-azonosságban gyökerező szabadsága a lét egészének felszabadulását követeli az intézményesült formák, a struktúra hatalma alól. Nem nehéz ebben felfedezni azt a felszabadító erőt, ami később majd a karnevál és a groteszk „népi nevetésében” tűnik fel. Itt azonban ez az erő még egy igen problematikus, individuális perspektívához kötődik: „Már-jelenvalóságunk egyetlen mozzanata sem válhat számunkra önmagában elégségesé, már igazoltta: igazolásuk mindig a jövőben rejlik, és ez a velünk örökösen szembenálló igazolás eltörli azt, ami számunkra a múltunk és a jelenünk. Eltörli múltunk és jelenünk igényét a tartós már-jelenvalóságra... Az eljövendő megvalósulás számunkra nem múltunk és jelenünk

¹⁶⁰ Thomas Nagel: *The view from nowhere*. Oxford UP, 1986. 54.

szerves folytatása, növekedése, megkoronázása, hanem múltunk és jelenünk lényegi megszüntetése, eltörlése, miként az alászálló kegyelem sem az emberi bűnös természet szerves gyarapodása.” (SzéH 201)

Ez a megfogalmazás éles fényt vet a minden kapcsolatát felszámoló önmagáért való én „forradalmi” etikájának *eszkatológikus-messianisztikus* eredetére. Az önmagáért való én a struktúrából, a másikkal való kapcsolatából kiszólitott, *liminális* szubjektum. Minden törekvése az azonosságra, vagy arra, hogy önmagának elegendő legyen, egy nem-autentikus létezés jegye, mely az ember eredendően bűnös voltából fakad. De épp a lét eredendően bűnös voltából következik, hogy a létesemény csak megkarcolni tudja a kultúra azonos felületét, azt a centrum nélküli látómezőt, mely tárgyaként fogja egybe az ént és a másikat. Ezért a nem-azonosság követelménye „számunkra alapvetően teljesíthetetlen... Mihelyt felismerjük a követelményt, máris alapvetően teljesíthetetlen feladattá válik, melynek perspektívájában mindig az abszolút szükségét fogjuk érezni.” (SzéH 202.) Ami ebből következik, az a „jogos örület”: „Belülről élt életem formáját a jogos örület szabja meg, annak örülete, hogy alapvetően nem esem egybe – adott – lényemmel. Nem fogadom el jelenvalóságomat, örültem és mérhetetlenül hiszek benne, hogy nem vagyok azonos belső jelenvalóságommal...Belső világom mélyén az az örök hit és remény éltet, hogy állandóan megtörténhet a belső csoda: új életre születhetek.” (SzéH 208)

Ezek az ihletett szavak, melyek leginkább egy Dosztojevszkij-hős szájába illenének, mintha közvetlenül átvezetnének az esztétikai problémához. Hiszen az esztétikai szféra Bahtyin húszas évekbeli koncepciójában *egyrészt* úgy értelmezhető, mint ahol ez a megváltó, *eszkatológikus* újjászületés, ez a „csoda” bekövetkezik. De csak *egyrészt*, mert *másrészt* a háttérben folyamatosan készül a Dosztojevszkij-könyv, mely az esztétikai szférában bekövetkező megváltást a – monologikus – művészet *luciferikus* teljesítményeként értelmezi: álságos, pusztán illuzórikus újjászületésként. De válasszuk külön a szálakat, és nézzük először az esztétikai megváltást, nem tévesztve szem elől, hogy ez a megváltás, ha kimondatlanul is, de luciferikus.

Mint láttuk, az önmagáért való én perspektívájából a lét nem-azonos és a jövőre orientált: nem adott, hanem csak feladott. Az önmagáért való én, megőrizve az 1. személy perspektíváját, éppen ezért soha nem lehet saját történetének hőse. Hiszen a történetet úgy definiáltuk, mint zárt értelmi egységet,¹⁶¹ a nem-azonos, a „jogos örület” lázában élő önmagáért való én viszont

¹⁶¹ Lásd az „Iván regénye” c. rész „Történetelbeszélés” c. fejezetét.

mind újra újrafogalmazza, átírja önmagát. Az önmagáért való én csak akkor szabadul meg „alapvetően teljesíthetetlen feladatától”, csak akkor nyer megváltást múltja és jelene állandó megszüntetésének követelménye alól, ha egy másik átfogó tudat tárgyaként *rögzül*. Ez a másik tudat a húszas évek bahtyini esztétikájában a szerző tudata. „A szerzői tudat emeli ki a hőst a lét egységes és egyedi, nyitott eseményéből... És megszüli őt mint új embert egy új létsíkban, amelyben a hős önmagáért, önnön erejéből nem születhet meg.” A szerző „zárja le *részvétellel* egészzé a hős életeseményeit”. (SzéH 52.) Míg az 1. személy nyitott perspektívájából „nem lehet adott az őt lezáró egész”, hiszen „önmagunkról mi magunk nem mondhatjuk ki a végső, lezáró szót” (SzéH 228.), addig az esztétikai szférában „a hősnek lezártságot biztosító egész alászáll a hősré, ajándékként egy másik aktív tudatból, a szerző alkotó tudatából. A szerző tudata a tudat tudata, vagyis a hős tudatát és világát átfogó tudat: átöleli és lezárja a hős tudatát a hőshöz képest alapvetően transzgreadiens mozzanatok révén.” (SzéH 49.)

Az önmagáért való én Bahtyin által vizionált esztétikai újjászületésének természete a legvilágosabban talán akkor áll előttünk, ha „a hős tudatát és világát átfogó tudat”, azaz a „szerző” tudata egybeesik a „hős” tudatával – tehát az önéletrajz vagy az énelbeszélés esetében. Ilyenkor – állítja Bahtyin – „a szerzőnek a ’másikká’ kell válnia önmagához képest, a ’másiknak’ a szemével kell önmagára tekintenie”. (SzéH 53) Hasonló újjászületés zajlik le minden olyan esetben, amikor életünket egy *történetbe* foglaljuk. Mert „valamennyi szüzsé a ’másikról’ szól, róla költöttek minden műalkotást”. (SzéH 188) Ha magamról egy történetet mondok el, mintha tükörbe pillantanék. Egyszer csak láthatóvá válik testem mint egész, mely most körbejárható, mint a másik teste, s vele együtt láthatóvá válik a szemem is. Úgy látom magamat, ahogyan másokat látok, és ahogyan mások látnak engem. Egy másikká válok mások között, s ez teszi lehetővé a lezárást a közös „kultúrába” való integráció révén. Ebben az értelemben „számunkra a ’másik’ abszolút érvényű esztétikai szükségletet jelent, szükségünk van a ’másik’ látó, emlékező, egybefogó és egyesítő aktivitására, egyedül ez az aktivitás teremtheti meg a magunk kívülről lezárt személyiségét. Nem lesz ilyen személyiségünk, ha a ’másik’ nem teremti meg: az esztétikai szemlélet alkotó, elsőként szüli meg a *külső* embert a lét síkján.” (SzéH 79)

Feltehetőleg eszkatológikus antropológiája kényszeríti arra Bahtyint, hogy itt kizárólag „abszolút érvényű *esztétikai* szükségletéről” beszéljen, s ne vegye észre, vagy inkább elutasítsa a másik *etikai* relevanciáját. Emlékezzünk Meadre: saját tettem jelentését csak úgy ismerhetem fel, ha fel tudom magamban idézni azt a reakciót, melyet tettem *másokban* váltott

ki. Bahtyin eszkatológiája azonban éppen a másikat, a másik érvényességét vagy *méltó* voltát vonja kétségbe. Közös alapvonása ez Lukács és Bahtyin valóságértelmezésének, de a „méltó bíró” problémája végigkíséri Dosztojevszkij életművét is, és kezdettől – Iván egyházi és világi bíróságról írott tanulmányának vitájától – fogva explicit motívuma *A Karamazov testvéreknek*. Mert Bahtyin – Lukáccsal egyetemben – érvénytelennek tekinti a másik intézményekben objektiválódott hatalmát, mert inautentikusnak, sőt bűnösnek tekinti a jelenvaló másik elvárásainak, a konvencióknak megfelelő életet – ezért kell Bahtyinnak az esztétikát az etikától megtisztítania. Ezért kell az etikát az önmagáért való én szférájára redukálnia, s az ént mint egy másikat az esztétika „transzgreadiens” létszférájába utasítania. Ezért válik továbbá szükségképpen *luciferikussá* az esztétikai szféra. Hiszen ha mindaz, „ami már létezik, igazolatlanul létezik” (218), akkor az esztétika ingyen ajándéka luciferikus ajándék lehet csak, elsietett megváltás, mely egy erdőn bűnös léttel akar megbékíteni. A művészetnek – ma ezt talán így mondanánk – affirmatív karaktere van.¹⁶²

A másik méltatlan voltának alapélménye indokolhatja azt is, hogy a kézirat ott szakad félbe, ahol a szövegben mégis megjelenik a másik méltó voltának – legalább történeti – lehetősége. Az „engem megszállottan tartó ’másik’ akkor nem kerül konfliktusba ’önmagáért való énemmel’ – idézem ismét a Lukács kapcsán már citált, döntő fontosságú részt –, ha értékelő pozíciómmal nem szakadok el ’mások’ világától, ha közösségben fogom fel magam: családban, nemzetben, a kultúra alkotta emberiségben – ekkor a ’másik’ értékelő pozíciója *mérvadó bennem*, és teljes egyetértésemmel szólhat. Amíg életem ’mások’ közösségével megbonthatatlan értékegységben folyik, minden mozzanatában – amelyben osztozok mások világával – egy lehetséges idegen tudat síkján nyer értelmet, épül fel, szerveződik: életem úgy észlelődik, úgy épül fel, mint egy lehetséges elbeszélés, melyet a ’másik’ mondhat el életemről ’másoknak’.” (SzéH 241-242)

Nem kevesebbet jelent ez, mint hogy a mérvadó Harmadik engem és a másikat átfogó világában természetes magától értődőséggel működik az *én*, valamint az *én, mint egy másik* közötti *perspektíva*váltás. Ahogy az ábra egyaránt lehet nyúl és kacsa, a „Ki vagyok én” kérdésre válaszolva én is egyaránt mutathatok a látó és a látótérben megjelenő szemre;

¹⁶² A nem-karneváli, nem-groteszk, a forma által lezáró klasszikus mű mindig is gyanús maradt Bahtyin szemében. Hadd idézzek itt egy 1943-as jegyzetéből: „A művészi tárgynak kívülről előírják, milyen legyen a lénye, megfosztják a szabad önmeghatározás jogától, kívülről meghatározzák, és e meghatározással mozdulatlaná teszik. A művészi képen rejlő erőszak szervesen ötvöződik a félelemmel és a félelemkeltéssel. A beszélő (az alkotó) ember komoly, nem mosolyog. A komolyság implicite követelést, fenyegetést, nyomásgyakorlást tartalmaz.” Bahtyin archívumából. In. *A tett filozófiája. A szó a regényben*. Gond-Cura, 2007. 358.

önmagamra, aki a tükör előtt áll, és önmagam mérvadó másokról visszaverődő tükörképére. Mert a mérvadó Harmadik világra nyíló „közös ablakon” át életünket mérvadó történetekbe lehet zárni: „Amikor saját életemről beszélek, amelynek hősei számomra más emberek, lépésről lépésre beleszövődöm életem formai struktúrájába (nem életem hőse vagyok, hanem részt veszek életemben), behelyezkedem a hős helyzetébe, elbeszéléssel megragadom magam – azok a formák, amelyekben ’másokat’ észlelek értékelően, rám is érvényesek lesznek ott, ahol szolidáris vagyok ’másokkal’. Így válik hőssé az elbeszélő. Ha ’mások’ élete számomra az értékeket illetően mérvadó, akkor e világ asszimilál engem ’másikként’.” (243)

A SzéH utolsó félévszáz oldalát immár ez az *eredeti koncepcióba nem beilleszthető* gondolat uralja. Ez tér vissza a „kórus” és a „nemzetség” fogalma kapcsán, és ez cseng vissza a következő, figyelemreméltó megfogalmazásban is: a szerző nem szólhat „az abszolút csönd és üresség atmoszférájában: ha individuális, magányos megszólalásával sérti meg az abszolút csöndet, tette baljós és bűnös jellegű lesz, kiáltássá silányul, mely magát ijeszti és terhére van önmagának...” (264)

Ahhoz jutottunk, amit Lukács „Németország tragédiájának” nevezett: „csak magányos héroszok vannak”. A másiktól elzárkózó, a konvenciókat érvénytelennek nyilvánító magányos megszólalás immár nem az autentikus létezés, hanem épp ellenkezőleg, a bűn jele. A fordulat nyilvánvaló. A Dosztojevszkij-könyvvel azonban Bahtyin nem folytatni akarja ezt a fordulatot, hanem éppenséggel visszatér az önmagáért való énhez. A polifonikus regény a lehetetlenre vállalkozik: megformálni az alapvetően megformálhatatlan önmagáért való ént.

*

Joggal feltételezhetjük, hogy a Dosztojevszkij-könyv a húszas évek során mindvégig ott készül és alakul Bahtyin munkásságának hátterében. Már többször idézett tanulmányában jegyzi meg Bocsarov, hogy a SzéH-ben a leggyakrabban idézett szerző Dosztojevszkij, de Dosztojevszkijre minden egyes esetben úgy hivatkozik Bahtyin, mint *kivételre*, mint olyan valakire, akinek művészete nem illeszthető bele a – luciferikus – esztétikai megváltás koncepcionális keretébe. Bahtyin „Dosztojevszkij megváltatlan hősről” beszél (SzéH 60). Dosztojevszkij hőse nem részesül a forma alászálló kegyelmében, de ily módon nincsen megfosztva jövőjétől, az autentikus etikai lét alapját képező nem-azonosságtól sem. Igaz, a SzéH-ben ez még mint „hiba” kerül elő. Láttuk, az esztétikai szférában a „tudat tudata” uralkodik: egy olyan „szerzői tudat”, mely a maga külső, transzgreadiens pozíciójából le tudja zárni (tárgyaként tudja kezelni) a hőst és világát. Bizonyos esetekben azonban a szerző

elveszíti a hősön kívüli értékelő pozícióját, minek következtében „a hős felülkerekedik a szerzőn” (55.)¹⁶³. Ilyenkor a hős „sajátjává teszi a szerző lezáró reflexióját, az egészre irányuló, formaadó szerzői reakciót, s azt önmagáról nyert élményének egyik mozzanatává alakítja, s meghaladja. Az ilyen hős lezárhatatlan, belülről túlnő valamennyi átfogóan ráirányuló meghatározáson, mint nem adekvát meghatározáson... Lezárt egészé formálását korlátozásként éli át, és valamilyen belső – kifejezhetetlen titkot állít vele szembe. Mintha így szólna ez a hős: 'Azt hiszitek, csupán ennyi vagyok, és teljes valómat látjátok? Ami bennem a legfontosabb, azt nem láthatjátok, nem hallhatjátok és nem ismerhetitek'.” (59.)

Ez a lezárhatatlan, valamennyi ráirányuló meghatározáson „belülről túlnövő”, a hagyományos kánon szerint tehát problematikus hős tér vissza a Dosztojevszkij-könyvben, de most már egy radikálisan új forma, a polifonikus regény hőseként. Ezen a ponton tehát Bahtyin egy *explicit antitetikára* tesz kísérletet: újraosztva a lapokat, a negatívumot pozitívba fordítja, és a Dosztojevszkij-könyvvel megírja a SzéH antitézisét. Most az *esztétikai* szféra, egy regény hőseről mondható el az, ami eddig a tett „jogos örületében” élő *etikai* szubjektumról, az önmagáért való énről volt elmondható: „Dosztojevszkij művészi koncepciója szerint a személyiség legigazibb élete azokon a pontokon folyik, ahol az ember elveszti önmagával való azonosságát, áttöri azokat a határokat, amelyek őt mint dologi létet meghatározzák, és lehetővé teszik, hogy akaratának tökéletes figyelmen kívül hagyásával, 'kontemplatív' lehessen őt szemlélni...” (DPP 77-78). A Dosztojevszkij-hős „belsőleg átértett befejezhetetlensége” (76.) immár nem hiba, hanem egy nem-luciferikus (vagy nem-afirmatív) művészi forma diadala, mely a lezáró Harmadikkal kötött koncesszió helyett a lezárhatatlan, *a nem-azonos számára talál formát*. Ha a SzéH végső soron egy klasszicista, lekerekítő esztétika sémájában mozog, úgy a Dosztojevszkij-könyv mögött a művészi avantgárd hevülete munkál. Ami előbb az esztétikai szféra általános jellemzője volt, most a Dosztojevszkij által meghaladott monologikus regény jellemzőjeként tér vissza: „A monologikus koncepcióban a hős zárt, értelmezhetőségi határai szigorúan megvontak; annak megfelelően tevékenykedik, érez, gondolkodik és tudatosít, ami – vagyis saját determinált valóságának határain belül... A hős tudata a számára belülről elérhetetlen, de őt meghatározó és ábrázoló szerzői tudat biztos keretébe épül be, s a külvilág képezi mozdíthatatlan hátterét.”(68.)

¹⁶³ Bahtyin megemlíti azt a lehetőséget is, hogy „a szerző felülkerekedik a hősön”, de amikor erre példát hoz, ismét arról ír, miként kerekedik felül a hős a szerzőn.

A polifon regényt a „tudat tudatának”, a hős számára elérhetetlen „szerzői tudat” hatalmának hiánya jellemzi. Hiányzik az a Harmadik, akinek látómezeje egyetlen átfogó egész pusztá elemeként tartalmazza az én és a másik tudatát: „Egyetlen elem sem alakul a műben a pártatlan ’harmadik’ nézőpontjából. Ez a pártatlan ’harmadik’ magában a regényben sem jelenik meg sehol. Sem kompozicionális, sem jelentésbeli értelemben nincs a számára hely” (27). De az ént és a másikat átfogó Harmadik kiiktatása következtében a polifonikus regényből, azaz Dosztojevszkij regényeiből – állítja Bahtyin – hiányoznák az a „közös ablakból” nyíló objektív világ is, melyben a hősök tudatát úgy értelmezhetnénk, mint e világ *helyes* vagy *hamis* tudatát. Dosztojevszkij „mindent a hős világcépébe emel, mindent a hős tudatának olvasztótengelyébe hajít”. Amit a jellem objektív tulajdonságának szoktunk tekinteni, „azaz minden, ami rendszerint lehetővé szokta tenni, hogy az író a ’Kicsoda ő’ kérdésre választ adó szilárd és rögzített hősalakot teremtsen, Dosztojevszkijnél átváltozik a hős önreflexiójának objektumává, öntudatának tárgyává; a szerzői szemléletnek és az ábrázolásnak mindössze egyetlen tárgya van: eme öntudat *működése*.” (63) Így válik Dosztojevszkij regénye – állítja Bahtyin – „egyenrangú tudatok és világlátások” *polifóniájává*, „teljes értékű tudatok” *dialogusává*.

Mielőtt a dialógus problémájára rátérnénk, fel kell vetnünk a kérdést, mennyiben tekinthető a polifón regény koncepciója a dosztojevszkiji regényforma adekvát értelmezésének. Nyilvánvaló, hogy amennyiben hiányzik a Harmadik által nyújtott átfogó keret, úgy meg kell hogy változzék a regény konstitutív elemének, a cselekménynek, tehát a történetnek vagy szüzsének a szerepe is. Hiszen a történet, melyet mindig egy általános értelmi egész variációjaként értünk meg, nagyon is megköveteli a közös értelmezési keretet. És valóban: bár Bahtyin az 1963-ban beiktatott fejezetben elismeri a „Ki ő valójában” kérdését érintetlenül hagyó „kalandszüzsé” szerepét (DPP 130. skk.), a Dosztojevszkij-könyv azzal indul, hogy „a pragmatikus cselekményszint Dosztojevszkij regényeiben másodrendű szerepet játszik” (12.). Fontosnak tartja továbbá Bahtyin megjegyezni, hogy „a dialógus Dosztojevszkijnél mindig szüzsén kívüli, azaz belülről független a beszélők szüzsében kialakult kölcsönviszonyaitól” (316).

A *Karamazov testvérek* elemzése alapján okkal állíthatjuk, hogy Bahtyin értelmezése, valamint a cselekményt valóban teljes egészében negligáló értelmezései gyakorlata ezen a ponton elhibázott. Iván Karamazov, miként Raszkolnyikov, Sztavrogin vagy az odulakó, minden idegszálával arra keresi a választ, hogy „*Ki ő valójában*”, s pontosan tudják, hogy a válasz elválaszthatatlan a „*Mi történt valójában*” kérdésétől – attól, hogy el tudják-e mondani,

össze tudják-e rakni és fel tudják-e vállalni a *történetüket*. A *Karamazovok* szerkezeti vázát alkotó gyilkosság a leghatározottabban érinti a „Ki vagyok én” kérdését, következésképpen funkciójában nem azonosítható a jellemet érintetlenül hagyó kalandszüzsével.

Ezek szerint tévedés lenne Dosztojevszkij műveit polifonikus regényeknek nevezni? Úgy gondolom *részben* valóban tévedésről van szó, de rendkívül termékeny tévedésről. Nem véletlenül áll ez az elképzelés immár fél évszázada a figyelem és a viták középpontjában. Bahtyin saját eszkatológikus antropológiájának „hősét”, az önmagáért való ént látja bele Dosztojevszkij olyan formakonstituáló hőseibe, mint az odulakó, Raszkolnyikov, Sztavrogin vagy Iván Karamozov. És egyáltalában nem jogosulatlanul. Ezek a hősök nem-azonosak, befejezetlenek és befejezhetetlenek, életüket pedig önmaguk keresésének „jogos örületében” töltik. Nem ismernek olyan „méltó bírót”, olyan elismerésre méltó Harmadikat, aki megnyitná számukra azt a „közös ablakot”, melyen keresztül megpillanthatnák önmagukat mint egy másikat, s életüket narratív egységgé, történetté szervezhetnék.

Csak éppen Dosztojevszkij regényeiben ez a hős nem az intézmények személytelen hatalma ellen lázadó, egyedi és pótolhatatlan tettében a személyes felelősséget önmagára vállaló etikai szubjektum, hanem tragikus, vagy éppen nyomorúságos bukásra ítélt *tévelygő*, aki éppenséggel *keresi* elveszett azonosságát. Válságjelenség tehát. Karjakin talán az elsők között figyelmeztetett arra, hogy szemben Bahtyin elemzésével, Dosztojevszkij regényeinek főhőse nem az *öntudat*, hanem az *öncsalás*. A polifónia burjánzása, a gondolatkísérletek és a szélsőséges alternatívák sorjázása nem arra szolgálnak, hogy újabb és újabb lehetőségeket nyissanak fel a szabad, mert az eszkatológikus jövőben gyökerező hősök előtt, hanem arra, hogy az önelvesztő tévelygések mind mélyebb szövevényébe vigyék bele őket.¹⁶⁴

Ez az értelmezési lehetőség egyébként Bahtyinnál is felmerül. Utaltam már arra, hogy az 1929-es kiadásban egyértelműen feszültség érzékelhető az I. és a II. rész között. Az I. részben még az önmagáért való ént az a felszabadító élménye áll a középpontban, hogy „az emberben mindig rejlik még valami, amit csak ő maga bontakoztathat ki az öntudatosodás és a nyelv szabad aktusaiban”. (76.) A II. részben ugyanazzal a jelenséggel, tudniillik az odulakó belső monológjával kapcsolatban már „kiúttalan”, „rossz-végtelenségű dialógusról” olvashatunk, mely „nem tud sem befejeződni, sem lezárulni”. (288.) Mi több, a Dosztojevszkij-könyv végéhez közeledve, mintha a „monologikus/polifonikus”

¹⁶⁴ J. Karjakin: *Dosztojevszkij i kanun XXI. veka*. Moszkva, 1989. Karjakin álláspontjáról értékes összefoglalást írt Caryl Emerson: *The Kariakin Phenomenon. Common Knowledge*, 1996/. 161-168.

értékhangsúlya is megváltozna: „Az odulakó önmagával is ugyanolyan kiüttalan párbeszédet folytat, mint a másikkal. Nem képes egységes monologikus szólamban végérvényesen egybeforrni önmagával, nem képes teljes egészében kirekeszteni önmagából az idegen szólámot.” (293)

Az 1929-es kiadás utolsó, később elhagyott bekezdésében Bahtyin egyértelműen utal a válság és a polifonikus regény összefüggésére is. Dosztojevszkijnek azért kell „szabadon, tisztán emberi anyagból” megteremtienie az érintkezési formákat – írja –, mert azok „elveszítették reális testüket”. Amikor ehhez Bahtyin hozzáteszi, hogy „mindez a vegyesrendű értelmiség társadalmi irányvesztésének legmélyebb kifejeződése”, akár azt is gondolhatnánk persze, hogy itt a vulgármarxizmusnak tett engedményről van szó csupán. Ám a folytatás egyértelműen a SzÉH végét, a méltó Harmadik vagy a kórus problémáját idézi: „A határozott monologikus szólám szilárd társadalmi alapokat feltételez, feltételezi a *mi*-t – mindegy, hogy ez tudatosul vagy sem. A magányos ember számára tulajdon szólama ingataggá válik, egysége és önmagával való összhangja posztulátum lesz.”¹⁶⁵

Fontos látni ezt a belső ellentmondást, mert a dialógus elvét illetően is súlyos következménye van annak, hogy Bahtyin az önmagáért való ént állította etikája és esztétikája értékcentrumába. Ha a dialógus elve a Dosztojevszkij-könyvben belsőleg ellentmondásos marad, akkor azért, mert Bahtyin nem veszi figyelembe, amit Dosztojevszkij nagyon is jól tudott, tudniillik hogy az önmagáért való én nem csak hogy *nem dialogikus*, de kifejezetten kerüli a dialógust. Nem véletlen, hogy Dosztojevszkij az odulakót és leszármazottait, Raszkolnyikovot, Sztavrogint és Ivánt egyértelműen és következetesen „*hallgatagként*”, elzárkózóként jellemzi: kifejezési formájuk a *dialógussal* szemben éppenséggel a *monológ*. Ezeknek a hősöknek Bahtyin által dialogikusként értelmezett belső monológjait vizsgálva Natalia Reed véleményem szerint teljes joggal állítja: attól, hogy mindent „tudatuk olvasztótégelyébe hajítanak”, attól, hogy minden rájuk vonatkozó szót belső monológjukba vonnak, ezek a monológok még nem lesznek dialógusok. Épp ellenkezőleg. Mint a gömböc, aki mindent felfal, ezek a hősök is megszüntetni, *belsővé* tenni akarnak mindent, ami *kint* van és megszólíthatná őket.¹⁶⁶

Bár ezeket a fenntartásokat szükséges volt hangsúlyozni, fontosabb ennél, hogy a dialógus elve kiépül Bahtyin Dosztojevszkij-könyvében, és sikerrel közelíti meg a

¹⁶⁵ Bahtyin: A dialógus Dosztojevszkijnél. 356.

¹⁶⁶ Natalia Reed PhD disszertációjának (Harvard Univ. 1994.) ezt a fontos gondolatát Caryl Emerson ismerteti: *The First Hundred Years of Michael Bakhtin*. Princeton UP, 1997. 141 skk.

dosztojevszkiji formáló elvek *egyikét*. A magam részéről a következőképpen látom ezt: míg Bahtyin gyakorlatilag nem veszi figyelembe Dosztojevszkij *regényeit*, a polifonikus regény dialogikus elvével sikerrel írja le a műveknek azokat az új konstrukciós megoldásait, melyek lehetővé teszik, hogy Dosztojevszkij regényeit – elsősorban *A Karamazov testvéreket* – *mítoszokként* is tudjuk olvasni. Nem tudható, vajon Bahtyin a húszas években olvasta-e Buber *Én és Te* c. művét, vagy ismerte-e esetleg Rosenzweig írásait.¹⁶⁷ Minden esetre a dialógus elvének, mely meggyőződésem szerint a húszas évek kezdetén még nyomaiban sincs jelen Bahtyinnál, egészen sajátos szerep jutott életművében. Bár nem kényszerítette arra Bahtyint, hogy eszkatológikus beállítottságát és a „kultúrához” való viszonyát feladja, de arra igen, hogy gondolkodásának ezeket az elemeit átfunkcionálja.

A legfontosabb változás abban áll, hogy a „*Én is vagyok*” helyébe a Bubert megelőlegző, Vjacseszlav Ivanov-i „*Te vagy*” került, azaz az én és a másik (az 1. és a 3. személy) viszonya helyébe az Én-Te viszony, az 1. és a 2. személy viszonya lépett. Ennek következtében az „örület” felé tendáló önmagáért való én alternatívája többé nem korlátozódik arra, hogy egy magát és a másikat átfogó, intézményesült kultúra szintjén magát mint egy másikat *azonosítsa*. A kanti kötelesség követelményével, a kultúra, az állam – és a regény – hivatalos vagy I. etikájával szemben feltűnik egy II. etika lehetősége, mely a *nem-azonosság megőrzésére* épül: az *alteritás* etikája. A megszólító feleletigényét, a dialógusban megkövetelt válasz iránti felelősségemet anélkül ismerem el, hogy közben feltételezni kényszerülnék a Harmadik intézményesült világát, mely megszünteti eredeti különbözőségünket.

A nem-azonosság a dialóguson belül is döntő eleme marad tehát a bahtyini elképzelésnek, de forrása most már nem az önmagáért való én, hanem az Én és Te *között* zajló dialógus. Nem arról van szó ugyanis, hogy a dialógusba egy identikus Én és egy identikus Te lépne be, nem-azonosságuk pedig a „mélyükben” őrzött „kimondhatatlan titokból” származnék. Az Én és a Te azért befejezetlen és lezárhatatlan, mert a dialógusban, a közöttük bonyolódó viszonyban *jönnek létre, alakulnak és keletkeznek*.¹⁶⁸ A dialogikus ének – írja Clark & Holquist – „nincs jelentése ’önmagában’... Nem önmagában vett lényeg vagy szubsztancia, hanem olyas valami, ami csak mindazzal való viszonyában létezik, ami más, s

¹⁶⁷ Tény, hogy Bahtyin nagyon sok mindent elolvasott, ami a húszas években még elérhető volt. Tudjuk továbbá, hogy Buber kapcsolatban állt olyan, Bahtyin számára „mérvadó” orosz gondolkodókkal, mint Sz. Frank, Vj. Ivanov vagy M. O. Gersenzon. Ez utóbbiak levelezéséből egy válogatás 1926-ban jelenik meg a Buber szerkesztette *Die Kreatur* 2. számában.

¹⁶⁸ Bahtyin kozmoszában – állítja Gacsev – „nincs adott teremtés, mert a világ minden időben teremtődik”. G. Gacsev: Bahtyin. In. *Portreti russzkih miszltielej*. Moszkva, 1991. 107.

főként más énekkel való viszonyában.”¹⁶⁹ Bármennyire is eltérő az elméleti kontextus, felfedezhető ebben a leírásban az a lukácsi *lélekvalóság*, melynek szubjektuma csak a vele szembenállóval való „viszonyában létezik; nem vele szemben nyilvánul meg,... hanem szigorúan szószerinti értelemben csak vele szemben, csak vele kapcsolatban létezik”. De a dialógusban születő, alakuló Én-Te viszonyban felfedezhetjük azt a „meglévő társadalmi formák keretien kívül” egyesítő közösséget is, melynek utópikus álma nem csak Dosztojevszkij hőseiben élt, de Bahtyinban is.

A dialogizmus – idézem újra Clarkot & Holquistot – „a másik vidám tudománya, fröhliche Wissenschaft. Ahogy a világnak szüksége van az én alteritásomra, hogy értelmet adjon neki, úgy van szükségem nekem is a másik alteritására, hogy meghatározza vagy megalkossa éneket.”¹⁷⁰ A „vidám tudomány” – gondoljunk a vidámság/boldogság mind újra feltűnő témájára a *Karamazovokban*, vagy Zoszima (II.) etikájára – találóan jellemzi a dosztojevszkiji regényeknek azt a rétegét, melyet én *mitikusnak* nevezek. Ez valóban az újjászületés, a keletkezés és a II. etika vidám fényében dereng – egy tragikus *regényvilág* sötétlő tömbje felett.

¹⁶⁹ Caterina Clark, Michael Holquist: Mikhail Bakhtin. Harvard UP, 1984. 65.

¹⁷⁰ Clark, Holquist: id. mű, uo.

III. Mítosz és regény

Kétszintű regény?

Aligha okoz bárki számára is meglepetést a kijelentés, miszerint a KT regény. Egészen különös regényről kell itt beszélnünk persze, talán regény-tragédiáról (Vj. Ivanov), talán polifonikus regényről (Bahtyin), válságregényről (Fehér), vagy éppen a regény transzcendálásáról (Lukács), de mégis csak regényről. Ennek a regénynek a „különös” volta jelen esetben nem pusztán úgy értendő azonban, hogy – mint a jelentős művek általában – a műfaj egyszeri-eredeti megvalósulása. Inkább úgy, hogy regény is, meg nem is. Elhelyezhető a történetbeszélés modernkori műfajának, azaz az empiria műfajának keretein belül, s ez olyannyira így van, hogy félreértjük a művet, ha nem látjuk meg benne a regényt. Ám félreértjük akkor is, ha *csak* a regényt látjuk benne. A magam számára ezt az első részben úgy fogalmaztam meg, hogy a KT regényként *is* olvasható, pontosabban szólva regényként *is olvasandó*. Erre tettem kísérletet az első részben, de közben mindvégig hangsúlyozni igyekeztem, hogy tulajdonképpen mesterséges eljárásról van szó: egy analízis révén kiemeljük a műből azt a regényt, mely ezer szállal van befonva egy mítosz sűrű szövevényébe. És ezt most megint ne úgy értsük, hogy van egy kész, önazonos regény, melynek zárt alakzatát mintegy körbefonja a mítosz. Inkább úgy, hogy a regény mozzanatai *egyidejűleg* egy mítosz mozzanatai is, azaz, ha tetszik, sem (önazonos) regényről, sem (önazonos) mítoszból nem beszélhetünk. Egy puzzle-lel, egy kacsá/nyúl játékkal van dolgunk, vagy egyszerűbben szólva: a KT esetében mítosz *És* regény együttállásával szembesülünk.

Eljött az ideje annak, hogy számot adjak erről a kijelentésről, s egyúttal megpróbáljam igazolni. A legszerencsésebb talán az lesz, ha az ötletadótól, Vjacseszlav Ivanovtól indulunk el, aki az elsők között fogalmazta meg Dosztojevszkij művészetének kettősségét, a *két szint* együttállását¹⁷¹. Igaz, Ivanov regény és *tragédia* együttállásáról beszélt, ám tragédia alatt valójában nem műfajt, hanem az individuum műfajába, a regénybe beépülő metafizikai-közösségi (szabornij) szintet értett: Dosztojevszkij – írja Ivanov – különbséget tesz „az ember empirikus karaktere és metafizikai, intelligibilis karaktere között... Ennek a gondolatnak az elméleti kifejtését természetesen nem találjuk meg Dosztojevszkij műveiben...de a karakterek

¹⁷¹ Ez a megközelítés természetesen ma is jelen van. Elsősorban V. N. Toporovra szeretnék utalni, akinél regény és mítosz kettőssége a szöveg szintagmatikus, illetve paradigmikus szervezethez képest fogalmazódik meg. Toporov azonban alapvetően a szó struktúrájára, a lexéma kétoldalú voltára koncentrált. V. N. Toporov: *Mif. Ritual. Szimvol. Obraz. Izledovanyija mifologicseskovo*. Moszkva, 1995. 112-258.o.

poétikai ábrázolásában a különbségtétel következetesen érvényesül.”¹⁷² Dosztojevszkij ugyanis hőseinek cselekedeteit mindig „háromszorosan” alapozza meg, illetve magyarázza: a hős „személyes akaratának metafizikai antinómiái” felől, a „pszichológiai pragmatizmus”, ha tetszik a hős lelkiállapota, illetve lelki alkata felől, és végül a „külső események pragmatizmusa felől”.¹⁷³ Ebből a két utóbbi, „pragmatikus” szintből áll össze a regény, s erre épülne rá a metafizikai szint: „A fabula pragmatizmusának és a cselekményszövevénynek a rendkívüli bonyolultsága mintegy a pszichológiai szint még fokozottabb bonyolultságának materiális alapjaként szolgál. Ezen a két alacsonyabb szinten megvilágosodik az élet labirintusszerű volta és az empirikus karakter minden esetlegessége. A magasabb, metafizikai szinten azonban nincs már semmi további bonyolultság, ott a végső, vagy ha tetszik az elsődleges döntés végérvényes egyszerűsége uralkodik, hiszen az idő ott mintha állna: ez a legfelsőbb tragédia birodalma, az igazság mezeje, ahol egy párbajon vagy végítéleten az Isten és az ördög találkozik egymással...”¹⁷⁴

Ivanov lényegében Mitya szavait variálja: az emberben a „madonna eszményképe” él együtt a „szodoma eszményekkel”, s ez az – Ivanovval szólva – „metafizikai antinómia” olyan „csatatérre” változtatja az emberek szívét, melyen „az ördög harcol az Istennel” (KT I. 143.) A KT-ben valóban nem nehéz felfedezni a két, egymástól olyannyira különböző világ, a szent és a profán együttállását, s a két világ közötti átmeneteket, a határokat átütő nyílásokat. Gondoljunk először is arra, hogy a KT éppúgy olvasható egy banális és nyomorúságos apagyilkosság, mint egy „megemelt”, eszmei-ideológiai istengyilkosság regényeként. Ennek megfelelően a mű – *civitas Dei* és *civitas terrena* kettősségét idézve – két színhelyen, a Kolostorban és a Városban játszódik. A KT-et kezdettől fogva átszővi és végigkíséri továbbá a csoda motívuma, valamint az Isten léte vagy nem léte, a hitre vagy hitetlenségre vonatkozó viták, a bibliai idézetek és parafrázisok, továbbá a hagiográfikus elemek, melyek *Az orosz szerzetes*-sel külön könyvet is kapnak a regényben. Nyugodtan állíthatjuk tehát: miközben az empiria műfajának, a regénynek egy változatát olvassuk, kiépül és – gazdag átmeneteket teremtve – egymással kapcsolatba lép a három kozmikus sík: a föld, az ég és az alvilág. A még „eldöntetlen” emberi lélekért csatázó Isten és ördög a mű szereplőiként lépnek fel. Krisztus nem csak a Nagy Inkvizítor poémájában és Aljosa álmában, *A kánai menyegzőben* (VII.4.) tűnik elő. Mindvégig ott van Aljosa alakjában, aki a regény végén, a

¹⁷² Vjacseszlav Ivanov: Dosztojevszkij i roman-tragegyija. In. uő. *Pod zvezdam. Borozdi i meksi*. Moszkva, 2007. 321.o.

¹⁷³ Vj. Ivanov: id. mű, 312.o.

¹⁷⁴ Vj. Ivanov: id. mű, 321.o.

szentté magasztosult „kő”-nél – ha csak az „öröklét szilánkjában”, a pillanatban is – egy megváltott világba vezet a tizenkét apostolt idéző tizenkét gyermeket. Ugyanez elmondható vetélytársáról, az ördögről is, aki nem csak Iván rémálmában, Ferapont atya vízióiban, az öreg Karamazov elmélkedéseiben, a bizonyítékok asztala alatt stb. jelenik meg, de ott van Iván alakjában is, s különösképpen hasonmásaiban, a Nagy Inkvizitorban vagy Szmergyakovban. Joggal állítható továbbá, hogy a KT hőseinek súlyát, a mű hierarchiájában elfoglalt helyüket alapvetően az határozza meg, érintkeznek-e ezzel a metafizikai szinttel, s milyen mélységben érintettek benne. Nem az Istenhez vagy az ördöghöz való közelség a vízváltató tehát, hanem az, hogy kibukkanva az élet bonyodalmas labirintusából, egyáltalában érintettek-e a végső metafizikai párbajban. A „vén bohóc”, a buja kéjenc, Fjodor Karamazov a mű értékhierarchiájában toronymagasan áll a liberális, européer Miuszov vagy Rakityin felett, akik nem lévén érintettek a végső, a legfőbb küzdelemben, gyakorlatilag kizáratnak a mű világából.

Ivanov koncepciója kétség kívül közeli rokonságban áll a „félhomály anarchiájaként” tételezett *élet* és a metafizikai *formák* lukácsi ellentétével, annyiban azonban el is tér tőle, hogy Dosztojevszkij műveiben, ezekben a „regény-tragédiákban” Ivanov a kettő „együttállását”, a regényt és a tragédiát tételezi. Nem hiszem, hogy Ivanov ezzel a megoldást is a kezünkbe adta volna, de a kiindulópontot egy formális értelemben megjelölte. Pusztán formálisnak azért nevezem ezt a kiindulópontot, mert meggyőződésem szerint a KT-ben kibomló *mítoszt* nem lehet Isten és az ördög, a Jó és a Rossz szembenállására, azaz egy keresztény *metafizikára* redukálni. Annak ellenére sem, hogy Dosztojevszkij valóban egy hasonló kettősségben, a hit és a hitetlenség, Isten és az ördög, Aljosa(Zoszima) és Iván szembenállásában látszott gondolkodni.

A Nagy Inkvizitor poémáját is tartalmazó, „Pró és kontra” címet viselő, de inkább csak a kontrákat tartalmazó V. könyv megjelenése után, 1879-ben írja Dosztojevszkij Ljubimovnak illetve Pobedonoszcevnak, hogy most az „Isten világát és *annak értelmét*” tagadó *Pro és kontra* cáfolatán dolgozik, még hozzá „rettegve, reszketve és megilletődve”, mert ezt a részt úgy tekinti, „mint a regény kulminációs pontját”. Őn – írja Pobedonoszcevnak, mellesleg a Szent Szinódus főügyészének – „itt rögtön felveti a *legszükségesebb* kérdést: hogy nálam mindezekre az ateista tételekre nincs válasz, pedig csak választ követelnek. Ez bizony így van, és ez most az én gondom és legfőbb nyugtalanságom. Mert erre az egész *negatív* oldalra elképzelésem szerint ennek a VI. könyvnek, az Orosz szerzetesnek kell megadnia a választ... És éppen ezért aggódok ebben az értelemben: vajon *megfelelő* válasz lesz-e? Annál

is inkább, mert ez nem közvetlen válasz, nem adok választ pontról pontra..., hanem úgyszólván művészi képben adom meg a választ. Éppen ez nyugtalanít, vagyis hogy megértene-e, és elérem-e legalább kicsiny részben a célot.”¹⁷⁵ Ez a nyugtalanság teljességgel indokolt lenne, ha *Az orosz szerzetesnek* önmagában kellene megadnia a választ az „egész negatív oldalra”. Ebben az esetben a VI. könyv meggyőződésem szerint ugyanolyan szervesen zárványként illeszkednék csak Dosztojevszkij művéhez, ahogyan Gogol nevezetes „lírai kitérői” illeszkednek a *Holt lelkek*hez: művészi fiaskó lenne Dosztojevszkij kísérlete is, miként Gogol művének második része, melynek úgyszintén az lett volna a feladata, hogy az első rész arc nélküli maszkjainak halott-ördögi világával szemben kiutat mutasson „életünk tökéletlenségéből”.

Ha a KT-be ez a hagiográfikus rész, „művészi képpé” válván, be tudott épülni, ha végül valóban a megváltás fényei szövik át a Karamazovok sötét világát, akkor kell lennie ebben a műben egy olyan rétegnek, melyet eddig még nem érintettünk, s amely túl van a madonnai és a szodomai, az égi és a földi pusztán tartalmi szembeállításán. De mielőtt ebbe az irányba tovább haladnánk, álljunk meg meg röviden Zoszima sztarecnél és szellemi gyermekénél, Aljosánál. Figyelemre méltó, különösképpen a ráruházott feladat nagyságára való tekintettel, hogy Dosztojevszkij már fent említett leveleiben arról ír: Zoszima „naiv reményeket táplál Oroszország jövője, erkölcsi, sőt politikai rendeltetése iránt”, s tanításai, bár „belső értelemben” érvényesek, „köznapi értelemben valóban képtelenek”¹⁷⁶. De Dosztojevszkij nem csak leveleiben teszi mintegy idézőjelbe az „orosz szerzetest”. Idézőjelbe teszi és fenntartással kezeli Zoszima tanítását (VI/2.) a műben is, amennyiben a narráció kettős szűrőjén ereszti át őket: a szemtanúként fellépő fiktív elbeszélő – miként erre már utaltam – Zoszima tanításainak bevezetőjében előrebocsátja, hogy a sztarec szavait Aljosa jegyezte fel „emlékezetből”, s hogy ezek a szavak eredetileg „valamelyest másképp” hangzottak el. De az elbeszélő végül Aljosa feljegyzéseit is csak kivonatosan közli, mert ily módon a szöveg „rövidebb, tehát kevésbé fárasztó” lesz (I. 373-374). Ennyi fenntartás és óvatos közvetítettség a mű „kulminációs pontján” legalábbis elgondolkodtató.

Ugyanilyen elgondolkodtató Zoszima szellemi gyermekének, Aljosa Karamazovnak a rendkívül óvatos szerepeltetése is. Aljosa a mű epilógusában, a „kőnél” kétség kívül krisztusalakként jelenik meg, de ennek az az ára, vagy inkább a feltétele, hogy Aljosa – a szerzői előszó szerint a mű főhőse – mindvégig ki van vonva a *regényből*: arra van ítélve,

¹⁷⁵ Dosztojevszkij: *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Magyar Helikon, 1972. 698., 701. és 714.o.

¹⁷⁶ Dosztojevszkij: id. mű, 711. 715.o.

hogy ne cselekedjék, mert csak így válhat a „gyerekek” mellékszálán végül mégis hiteles – mitikus – cselekvővé. Miként a Raszkolnyikovot variáló Iván esetében, itt is egy ismert dosztojevszkiji alaptípus, konkrétan Miskin herceg figyelemreméltó variációjával állunk szemben. Dosztojevszkij Aljosával is egy „tökéletes szépségű ember” ábrázolására tesz kísérletet, s mert „a világon csupán egyetlen pozitív szépségű személyiség létezik: Krisztus”¹⁷⁷, Krisztus alakja éppúgy átüt Aljosa személyén, mint Miskinén. Sőt, ha az új evangelizáció, vagy inkább a „második eljövétel” jegyében alakuló gyerek-szálla gondolunk, joggal állíthatjuk, hogy a krisztusi szerep épp Aljosa esetében válik meghatározóvá és egyúttal *győzedelmessé*, különösképpen ha Miskin herceg tejes felörlődésével állítjuk szembe. Ám épp a *mitikus* szereplő győzelméért fizet a *regény* hőse: hogy Aljosa *egyidejűleg* lenne hőse a regénynek és a mítosznak, csak hellyel-közzel állítható. Valójában Aljosa csak látogató vagy rezonőr a *regényben*.

Ha Aljosát Ivánnal állítjuk párba – és lesz még szó az ilyen párosítások szerepéről és jogosultságáról –, akkor kettősükben felfedezhetjük a Miskin/Rogozsin párost, a hívő és a hitetlen, a fehér és a fekete, a krisztusi és az ördögi oppozícióját, azzal a nem csekély eltéréssel, hogy míg *A félkegyelműben* jórészt Miskin, azaz a „fehér” alakítja a *történetet*, itt ez Ivánra (és Szmergyakovra), azaz a „feketékre” hárul. Ahogy Krisztus némán hallgatja végig a Nagy Inkvizítor beszédét, úgy hallgatja végig Aljosa tulajdonképpen néma háttérszereplőként a kolostorban zajló nagyjelenetet, tehát lényegében az egész II. könyvet, majd apja házában a Szmergyakov vezette, bohóctréfába hajló „hitvitát” (III/7-8.). Végighallgatja Mitya (III/3-5.), majd Iván önvallomását (V/3-5.), a vergődést a szalonban és a vergődést a parasztházban (IV/5-6.). Belnap joggal írhatja tehát, hogy „Aljosa az események láncolatának végén áll, magába nyelve mindenféle hatást, de anélkül, hogy ő maga akcióba kezdene, kivéve talán a fiúkat... Csendes mosollyal magába nyeli Mitya, Iván, Fjodor, Rakityin és Kolja feltárukozását, de még az ítéletmondástól is tartózkodik...”¹⁷⁸

Ám nem csak Aljosa hallgató volt méltó a figyelemre. Miskin *A félkegyelműben* Nasztaszja Filippovnával és Aglajával egy szerelmi háromszög részese. A szerelmi háromszög női párosa, a kitartott, de lelke tisztaságát megőrző, büszke nő, és a hisztérikus, gőgös szépség a KT-ben is jelen van Grusenyka és Katerina Ivanovna alakjában, s a páros itt is bonyolult szerelmi háromszögeket képez Iván, Mitya és az öreg részvételével. Ezekről a szenvedélyes háromszögektől azonban a „tisza, szűzies” Aljosa már távol van tartva. Az ő

¹⁷⁷ Dosztojevszkij: id. mű, 585.o.

¹⁷⁸ Robert L. Belnap: *The Structure of The Brothers Karamazov*. Northwestern UP, 1989.64.o.

szerelemi szála számára Liza, a KT egyik legrejtélyesebb szereplője, egy gyereklány van fenntartva, de végül – s ez Dosztojevszkij „igazi realizmusának” és írói tisztességének bizonyosága – ebben a regény alapszövegéből kimenekített kapcsolatban is megjelenik a miskini problematika. A regény utolsó harmadában, az *Ördögfióka* c. fejezet (XI/3.) kezdetén a váratlanul „fellázadó”, immár „ördögökkel álmódó” Liza szemére veti Aljosának, hogy „nem való férjnek: ha feleségül megyek magához, aztán egyszer csak adok egy levelet, hogy vigye el annak, akit maga után megszerettem, maga fogja, és okvetlenül elviszi, sőt még választ is hoz.” (II. 331.) A fejezet azzal zárul, hogy Aljosa valóban magához veszi Liza Iván Karamazovhoz, a lázítóhoz címzett levelét. Nehéz ezt másként értelmezni, mint hogy Aljosa, Miskinhez hasonlóan, „impotens”. Nem evilági, szüzi ártatlanságának ugyanolyan pusztító következményei vannak Lizára, mint Miskinének Nasztaszja Filippovnára és Aglajára nézvést.

Ha mindehhez még hozzátesszük, amiről már szó esett, hogy ugyanis Aljosa a *Nem te, nem te!* fejezettel alkalmatlannak, vagy inkább méltatlannak bizonyul a vigasztaló (Szonya) szerepére, akkor talán levonhatjuk azt a következtetést, hogy Aljosának és Zoszimának a regényben kirajzolódó alakja – önmagában – túlságosan gyenge és vértelen ahhoz, hogy hitelesítse a rájuk rótt feladatot, a keresztény üzenet közvetítését. Közbe lehetne persze vetni, ahogy ezt Kaszatkina meg is teszi, hogy Dosztojevszkij Aljosával „olyan hőst akart bemutatni, aki egyáltalában nem ’hős’ – nem kiemelkedő, nem jelentős, azaz nem elkülönült. Az ő hőse épp oly módon ’különc’, hogy egybeolvad ’az egész lényegével’, hogy bele van vonva az általános törvénybe, melytől valamiféle szélvihar elsodorta a korszak többi lakóját.”¹⁷⁹ Kaszatkínának akár igaza is lehetne: Dosztojevszkij Aljosával kétség kívül „az emberi *elkülönülés* időszakának” végét kívánta jelezni, felmutatva egy olyan figurát, aki immár nem „azon igyekszik, hogy minél jobban elkülönítse a saját személyét” (I. 396.). Ez lett volna tehát Aljosa *funkciója* a regényben. A kérdés csak az, hogy alakja mennyire lett volna „valóságos”. Dosztojevszkij a jelek szerint minden esetre tisztában volt azzal, hogy a meghatározó alapja szerint empirikus epika ugyan „olykor siettetheti az életet, rejtett vagy csökevényes dolgokat a bennük rejlő utópikus végkifejlethez segíthet, ám a történetileg adott élet szélességén és mélységén... sohasem léphet túl a forma erejénél fogva”¹⁸⁰. A 70-es évek regényei ősenek tekintett *Egy nagy bűnös élete* tervezetében írja Dosztojevszkij, hogy – a Zoszimát és Aljosát megelőlegző – Tyihon „pozitív” figura lesz, méghozzá abban az

¹⁷⁹ T. A. Kaszatkina: *Harakterologija Dosztojevszkovo*. Moszkva, 1996. 69.o.

¹⁸⁰ Lukács György: A regény elmélete. In. uő. *A regény elmélete. Dosztojevszkij-jegyzetek*. Gond-Cura, 2009. 43.o.

értelemben, hogy magából az orosz valóságból származik: „Ez már nem Kosztanzsoglo és nem a német (a nevét elfelejtettem) az *Oblomov*ból... én semmit sem fogok teremteni, csak meg fogom rajzolni a valódi Tyihont, akit már régen lelkesen a szívembe zártam.”¹⁸¹

Az utópia problémáját világosan érzékeli tehát Dosztojevszkij, ahogy szembenéz vele állandó beszélgetőpartnere is ebben a korszakban, Vlagyimir Szolovjov. Szolovjov igen élesen és megvilágító erővel vetette fel a kérdést: „Ha Krisztus valóban az igazság megtestesülése – írta –, úgy nem maradhat pusztán templomi kép vagy pusztán személyes ideál. Úgy kell őt elismernünk, mint egyetemes-történeti elvet...” De a „valóságban – folytatja – csak a templomi és a magánkereszténység létezik – ez az, ami *tény*... Épp abban van azonban az olyan emberek, mint Dosztojevszkij, minden érdeme és jelentősége, hogy nem hajolnak meg a tény ereje előtt és nem szolgálnak neki. A létező durva erejével szemben bennük megvan az igazságba és a jóba vetett hit lelki ereje.”¹⁸² Szép megfogalmazás, ám önmagában aligha meggyőző. A „hit lelki ereje” nem poétikai, nem formateremtő erő ugyanis.

Ezzel a kissé hosszúra nyúlt és talán körülményesre is sikeredett bevezetővel arra szerettem volna csak rávilágítani, hogy a KT titka véleményem szerint nem fejthető fel pusztán az „orosz szerzetesre”, a bibliai idézetekre és Aljosára tett utalásokkal, s általában a regény szintjére ráépült keresztény metafizikával. Abból, hogy a regényre ráépül a menny és a pokol szintje, a legszebb hitek ellenére sem született volna még remekmű. Ha a KT-et átítatja egy megváltott világ ígérete, úgy a felszín mögött működni kell benne még valaminek: a mítosz egy olyan mélyebb rétegének, mely a halvány alakok ellenére is *megélhetővé* teszi a tények világából kiszólító eszkatológikus üzenetet, egy új típusú, egyetemes szolidaritásviszony ígérését.

A valóság fellazítása

A „lélekvalóság nívóján – idézzük ismét Lukácsot – a lélekről leválnak mindazok a kötöttségek, amelyek őt különben társadalmi helyzetéhez, osztályához, származásához stb. kapcsolták”. A lélekvalóság ezek szerint először is felszabadulást, kiszabadulást jelent. Kiszabadulást a „tények” világából, abból az engem és a másikat átfogó *strukturából*,

¹⁸¹ Dosztojevszkij: id. mű, 636.o.

¹⁸² V. Sz. Szolovjov: *Filoszofija iszkussztva i lityeraturnojaja krityika*. Moszkva, 1991. 242.o.

melyben készként adott társadalmi szerepek és funkciók betöltőjeként én magam is csak az egész egy mozzanata lehetek: 3. személy. Olyas valaki, akiről beszélnek, s nem az, aki beszél, vagy akihez beszélnek. Olyan kész tény tehát, mely lemérhető, felmérhető és meghatározható a struktúra szintjén mindnyájunkra nyíló, „közös ablakból”. Ám az átfogó egész, az objektív megítélés közös mércéit nyújtó struktúra alkalmanként „fellazul”, és éppen a „mi időnk ilyen valóságfellazulása az – mondja Lukács egy ritkábban idézett írásában –, amiről más összefüggésben mint lélekvalóságról beszéltem.”¹⁸³ A valóságnak ezt a fellazulását érvényesíti Dosztojevszkij, amikor nem kritikusan ábrázolja, hanem egyszerűen felfüggeszti a konvenciót, amiért is regényeiben mindennapossá lesz a „szabálytalan viselkedés”, az *action gratuite*.¹⁸⁴ A Dosztojevszkij regényeiben, így a KT-ben is meghatározó szerepet játszó drámai *nagyjelenet* (pl. a Karamazovoknak az egész II. könyvet kitevő látogatása a kolostorban) úgyszintén nem más, mint hosszú elidőzés a krízis- vagy fordulóponton, a struktúra biztonságát elhagyó *határátlépés* pillanatában. Ahogy Bahtyin fogalmaz, Dosztojevszkij regényeiben az „egész cselekmény a *küszöbön* zajlik. Dosztojevszkij kifelé visz a világból”, és „nincs semmi, amivel az ember körbevegye magát és megnyugodjék”¹⁸⁵. Ezt a határátlépést, a kölcsönösen elfogadott mérték felrúgását és kigúnyolását testesíti meg a dosztojevszkiji *bohóc* is (a KT-ben az öreg Karamazov), s persze maga az (eszme)gyilkosság.

Úgy vélem, hogy az a fogalom, mellyel Lukács ezt a jelenséget leírta, a *valóság fellazítása*¹⁸⁶, a továbbiakra nézvést is hasznos fogalom lesz: a KT-ben működő mítosznak egyik leglényegesebb aspektusát foglalja ugyanis össze. De gyümölcsöző ez a fogalom a visszatekintés számára is. Hiszen ha meggondoljuk, azok a narráció és történetelbeszélés körüli újítások, melyeket az I. részben elemeztünk, valójában már mind a tradicionális regényvalóság fellazítását szolgálták. Azaz a *mítosz* szintjén működő, és persze gyökeresen más poétikai eszközöket használó „fellazítás” már a *regény* szintjén is világosan kitapintható: a regény – miközben persze regény, bár önmagát problematizáló regény marad – mintegy

¹⁸³ Lukács György: Balázs Béla: Hét mese. In. uő. *Ifjúkori művek (1902-1918)*. Magvető, 1977. 683.o.

¹⁸⁴ Vö. Fehér Ferenc: *Az antinómiák költője. Dosztojevszkij és az individuuum válsága*. Magvető, 1972. 110-111.o.

¹⁸⁵ Mihail Bahtyin: Bahtyin archívumából. In. *A tett filozófiája. A szó a regényben*. Gond-Cura, 2007. 370.o.

¹⁸⁶ Talán nem is meglepő már, hogy Lukács és Vj. Ivanov gondolatai itt is közel jártak egymáshoz. 1907-ben megjelent másik híres írásában, a *Te* tárgyban írja Ivanov: „Valamiféle láthatatlan eke napjainkban fellazította a modern lelket. Nem abban az értelemben, hogy kimerítette volna belső erőit, hanem hogy felbomlasztotta az életenergiáknak azt a sűrű, áthatolhatatlan magvát, mely ’én’-nek és a ’személyiség teljességének’ nevezte magát a közvetlen individualizmus hősi korszakában. A személyes tudatnak ez a fellazított mezeje az első feltétele annak, hogy a vallási világfelfogás új hajtásai megjelenjenek.” Vj. Ivanov: *Ti jeszi*. In. uő. *Po zvezdam. Borozdi i mezsi*. Moszkva, 2007. 290.o.

belülről nyílik meg a mítosz előtt. Fussunk át röviden ennek a válságregényre jellemző belső valóságfellazításnak az I. részben elemzett mozzanatain.

Először is, miként emlékszünk rá, a KT problémává, mi több életproblémává emeli az 1. személyű történetelbeszélést, azt az *identitásteremtő* eljárást tehát, melynek során életem eseményeit egy közös jelentéssel bíró, narratív struktúrába, egy engem és a másikat átfogó, közös értelmezési keretbe ágyazom, s ily módon *mások* történeteinek mintázatát alkalmazom önmagamra. De a KT problematizálja, s ezzel persze „fellazítja” magát az elbeszélést, a narratív formát is – egy olyan jelentésegész *konstrukcióját*, melyben mindig kiderül hogy „ki kicsoda” és „mi kicsoda”. Elsősorban a vád- és védőbeszéd kapcsán teszi világossá a regény, hogy az egyéni cselekvéseket egy közös élet általánosságába illeszteni, s ily módon *tényként*, általánosítható ismeretek tárgyaként megragadni, közös eleme a narratív és a jogi-normatív gondolkodásnak. Mitya „kálváriája”, a lélek három „kínszenvedése” (IX/3-5.) megint csak azt a folyamatot problematizálja, melynek során az általánosan érvényes meghatározásokat követelő jog olyan történetet erőszakol Mityára, melyben magát 1. személyként már nem ismerheti fel: a történet szereplője nem ő maga, hanem egy – konkrét és átvitt értelemben egyaránt lemeztelenített – vizsgálati adat. Végül hadd utaljak még az elbeszélő problémájára. A „közös ablakból” nyíló történet objektív valósága egy szilárdan rögzített, önazonos elbeszélői pozíciót követel, melynek elmozdulását – ha egyáltalában bekövetkezik – valami módon motiválni kell. Ezzel szemben, mint láttuk, a KT-nek minimum két elbeszélője van: a személyes elbeszélő, a város egyik lakója mellett ott van a mindentudó elbeszélő is, s ez a két – a tudás és az ábrázolás egészen eltérő lehetőségeivel rendelkező – elbeszélő látszólag minden motiváció nélkül váltogatja a pozícióját. Az egyik hőst belülről, a másikat kívülről ábrázolják akár egyazon jeleneten belül is, majd fordítva. Tegyük ehhez még hozzá, hogy a személyes elbeszélő olyan dolgokat tud, amiket nem lehetne tudnia, s olyan dolgokat nem, amiket pedig tizenhárom év távlatából tudnia kellene. Az önazonos elbeszélő, az egységes történet és a „közös ablak” konvenciójában bízó olvasó szeme káprázni kezd, a regény valósága pedig vibrál és fellazul.¹⁸⁷

A mítosz természetesen egészen más poétikai eszközökkel él. A továbbiakban ezeket, s az általuk feltárt világ szerkezetét szeretném bemutatni, előrebocsátva, hogy a KT mítoszaról szólva nem egy önálló, eddig valamiképpen észrevétlenül maradt *történetet* akarok

¹⁸⁷ Fehér Ferenc, Dosztojevszkij világának alapstruktúráját elemezve, még számos olyan szerkezeteket tárt fel, melyek már a regény, pontosabban a válságregény szintjén hozzákezdnek az úgynevezett valóság fellazításához. Vö. Fehér Ferenc: id. mű, 87-128.o.

rekonstruálni. Nincs más mitikus történetünk, mint az Istent és az ördögöt, a Nagy Inkvizítort és az Apagyilkosságot felvonultató, égi, földi és alvilági szinteket is bejáró, jól ismert szerelmi és bűnügyi történet. Azt kellene megmutatnunk, hogy ezt az anyagot nem csak a regény, de *egyidejűleg* a mítosz formáló elvei is szervezik, s ha a keresztény hit elemei a regénybe beleszövődve érvényes, *megélhető* egészlet alkotnak, úgy az alapvetően ezeknek a nem regényszerű, nem lineáris formáló elveknek köszönhető. Mert a mitikus *forma*, éppúgy mint a regényforma, önálló *jelentést* hordoz. Ennek bemutatásához kezdek most hozzá, elsősorban Lévi-Strauss és Jurij Lotman strukturális elemzéseire támaszkodva.

A mítosz poétikája

Lázás önvallomásában, Schillert idézve, Mitya kéjben úszó parányok örömről és a szépségről vall Aljosának. Ez a szépség nem valamiféle hideg és távolságtartást igénylő harmónia. Inkább a „minden Egy” eksztatikus élménye, „félelmetes és rettentő dolog” – *coincidentia oppositorum*, a szodomain eszmények egybefolyása a Madonna eszményképével. „Itt egymásba futnak a partok, itt együtt él minden ellentmondás”, vallja Mitya: „az ördögöt követem, de akkor is a te fiad vagyok, uram” (I. 142-143.) Ugyanerről a *kozmosz élményről*¹⁸⁸ beszél Zoszima, melyben „minden úgy áramlik, akár az óceán, minden érintkezik egymással” (I. 417.), s rövidebb később, a kánai menyegző álmából ébredve, ezt a kosmofániát éli meg Aljosa is. A földi csend összeolvad az égivel, a föld titka egybeér a csillagokéval, Aljosa pedig a földre rogy, hogy Zoszima szavait beteljesítve átölelje és „megcsókolja, csókolja az egészet, de sírva, zokogva, a könnyeivel öntözve...” És Aljosa „nem szégyellte ezt a megszállottságát. Mintha az Isten számtalan világából jövő szálak egyszerre mind összefutottak volna a lelkében – ’más világokkal érintkezve’ – egész valója remegett. Szeretett volna mindenkinek megbocsátani mindenért, és bocsánatot kérni, ó, nem magának, hanem mindenkinek mindenkiért és mindenért.” (II. 53.)

A könyvünk mottójában is idézett „ujjongó, imádságos egybeolvadás” élményével, a „betelt idő” élményével szembesülünk itt. A számtalan világból jövő szálak „egyszerre” futnak össze, ahogy itt és most, ebben a *pillanatban* futnak össze a partok is – ebben az

¹⁸⁸ A „kozmosz élmény” kifejezéssel az élményt teológiai háttere felől vizsgáló Sergei Hackelt követem. Hackel szerint itt teofániáról nem, legfeljebb kosmofániáról beszélhetünk. Sergei Hackel: The religious dimension: vision or evasion? In: Malcolm Jones, Grath M. Terry (ed.): *New Essays on Dostoyevsky*. Cambridge UP. 1983. 62.o.

„örökkévalóság szilánkját” hordozó pillanatban¹⁸⁹ érintkezik minden egymással. A *történet*, a lineáris és oksági végiggondolás helyébe az irreverzibilis időfolyamatot felfüggesztő *kép* lép: az egész *egyidejű* demonstrációja, az egész egybehangzása. Ahogy a megértés, vagy inkább a megvilágosodás pillanatában eltűnik a megértés sokszor izzadságos, sokszor tétova *folyamata*, s egyszer csak *látom, egybelátom, s ily módon megértem az egészet*, úgy áll össze itt is minden egyetlen képbe. Ez a kép azonban, bár szinkron egységbe vonja a mű elemeit, nem statikus. A kölcsönös utalások gazdag összefüggésrendszerében a kép elemei kimozdulnak, s az egész, mint az óceán, hullámzani kezd. Ebben a hullámzásban nincs előbb és nincs később, nincs előre haladó történet, csak körforgás, a hullámok örök visszatérése. Szemben a *történet* irreverzibilis idejével, a *kép* ideje reverzibilis: a megnyílt összefüggéseken belül elménk szabadon mozog előre és hátra.

Úgy gondolom, hogy a mítosz már említett *jelentése* ezen az élményen keresztül jól megragadható. A történet lineárisan, az irreverzibilis időben alakuló-felépülő jelentésegészével szemben a mítosz egy hullámzó, elemeiben instabil egészet konstruál az örök visszatérés idejében. De magával a kozmikus-mitikus élménnyel, illetve az élményt közvetítő pillanattal még nem jutottunk messzire. Először is ez az élmény meglehetősen érzélgősnek, vagy éppen hisztérikusnak, netán infantilisnek tűnhet. Nyilván nem véletlen, hogy az „ujjongó, imádságos egybeolvadás” pillanatát Dosztojevszkij *A félkegyelműben* egyúttal a „nem normális feszültség” pillanatának, a „betegség” állapotának mondja, s hogy a KT-ben is fontosnak tartja megjegyezni: Aljosa nem szégyellte a „*megszállottságát*”. De nem csak erről van szó. Bármennyire is ihletetten beszél Mitya, élménye és vallomása a *regény cselekménye* és Mitya *jelleme* felől nézve kifejezetten gyanúsnak tűnik. Mit kezdünk azzal, hogy valaki az ördögöt követi, de közben mellét verve vallja az Urat? És mit kezdünk azzal, aki „lábbal felfelé” zuhan alá, és ezt még élvezi is, miközben szívében a Madonna eszményképét őrzi? Nem állítja-e joggal a „regényköltészetben” jártas ügyész, hogy az ilyen embertől egy gyilkosság bármikor kitelik? Hogy maga Dosztojevszkij is fenntartásokkal él a pillanat eksztázisával szemben, azt talán semmi nem jelzi jobban, mint a Mitya és Katyerina Ivanovna eksztatikus egymásra találásának pillanatát elbeszélő fejezet sokatmondó címe: *A hazugság egy pillanatra igazsággá változott*.

¹⁸⁹ A pillanattal kapcsolatban vö. Rugássy Gyula: *A pillanat foglya*. Gond-Palatinus, 2002. 41.o.

Azt kell mondjuk tehát, hogy ezek a – Freuddal szólva – infantilis „óceáni élmények”¹⁹⁰ önmagukban éppoly melodramatikusak és problematikusak lehetnének, mint az „orosz szerzetes” naiv tanításai, vagy a halványra sikeredett, a regényből félig-meddig „kivont” Aljosában felnövekvő krisztusalak. Hitelessé az élmény azért és annyiban tud válni, amennyiben a KT-ben kibomló világ *tanúskodik az élmény igazságáról*. Greertz írja, hogy a vallási rítus a hívő számára „egy olyan hiteles élményt jelent, amely igazolja, sőt kikényszeríti, hogy elfogadják a hitet”¹⁹¹. Megkockáztatom, hogy a KT-et olvasva, akarva-akaratlan, mi is egy rítusban veszünk részt, melynek során megélhetjük a kozmikus élmény pillanatában megjelenő kép valóságát – áttetszését a regényen.

Tudjuk, a mítosz mindig elmúlt eseményekről számol be, melyek a „világ teremtése előtt”, vagy az „ősidőkben” zajlottak le. A KT cselekményéről, a tizenhárom évvel korábban, azaz valamikor az 1860-as években elkövetett gyilkosság történetéről ez aligha mondható el. Elmondható viszont a KT-ről az, ami Lévi-Strauss szerint a mítosz jellemzője: „belső értéke” abból fakad, „hogy az idő egy adott pillanatában végbementnek tekintett események egyszersmind állandó struktúrát alkotnak”.¹⁹² A mítosznak ugyanis „kettős, egyszerre történeti és történelmen kívüli struktúrája” van, s ennek megfelelően „kettős, egyszerre reverzibilis és irreverzibilis, szinkronikus és diakronikus” időben mozog. A reverzibilitás egyik aspektusa, hogy „a mítosz igazi alkotóegységei nem elszigetelt viszonyok, hanem *viszonycsomagok*, s az alkotóegységek csupán az ilyen csomagok kombinációinak alakjában tesznek szert jelentő funkcióra”.¹⁹³ A mítoszok – vagy a „miniatűr mítoszoknak” tekinthető tündérmesék¹⁹⁴ – szereplői ugyanis, mondjuk a sas, a bagoly vagy a holló, miközben egy meghatározott történetben meghatározott funkciót töltenek be, egyúttal időtlen, az adott történettől és cselekményétől független viszonyok elemei is, és épp e viszonyok elemeiként alkotnak olyan oppozíciós párokat, melyeken belül – változó – jelentésük létrejön.

A sas/bagoly páros például értelmezhető a nappal/éjszaka oppozíció szerint, ami azonban mindjárt egy permutációt is lehetővé tesz: a sas „nappali bagoly”, a bagoly „éjszakai sas”. Ugyanakkor a sas és a bagoly együtt áll szemben a hollóval egy másik oppozícióban, ti. a ragadozók/dögevők párosában, végül mindhárman a kacsával az ég/föld oppozíció szerint, s

¹⁹⁰ Nem tudom, Freud az „óceáni élmény” fogalmát Dosztojevszkijtől merítette-e. De mindenképpen meríthette volna tőle is. Vö. S. Freud: *Rossz közérzet a kultúrában*. In. uő. *Esszék*. Gondolat, 1982. 329-336. o.

¹⁹¹ Greertz: *A vallás mint kulturális rendszer*. In. uő. *Az értelmezés hatalma*. Osiris, 1994. 96.o.

¹⁹² Claude Lévi-Strauss: *A mítoszok struktúrája*. In. uő. *Strukturális antropológia*. Osiris, 2001. I. 166.o.

¹⁹³ Lévi-Strauss: *id. mű*, 167. ill. 168.o.

¹⁹⁴ Vö. Lévi-Strauss: *Struktúra és forma*. In. uő. *id. mű*, II. 111.o.

ennek megfelelően *jelentésük minden oppozícióban más és más.*¹⁹⁵ „Így fokozatosan meghatározzuk a ’mese univerzumát’, mely az egyes szereplőkön belül különféleképpen kombinálódó oppozíciós párok szerint elemezhető; a szereplő korántsem alkot egységet, hanem, akárcsak a fonéma Jakobson elgondolása szerint, ’jelentéselkülönítő elemek nyalábja’.”¹⁹⁶ A magam részéről úgy látom, hogy miként a „sas” vagy a „bagoly” egyidejűleg működik „valaminek” a „normális” jelölőjeként, és egy másik síkon jelentéselkülönítő elemek csomagjaként, úgy például „Aljosa” is egyidejűleg jelölője a *regény* egyik meghatározott szereplőjének, s működik másrészt „jelentéselkülönítő csomagként”. Ezen a *mitikus* szinten az „Aljosa” jelentése a történettől függetlenül, az egyes oppozíciók szerint variálódik.

A KT egészen végigvonulnak olyan, az oppozíciós párok variációs lehetőségeit megteremtő *motívumok*, mint a „gyermek”, a „csoda”, az „ítélet”, a „szent örült”, az „ördög” vagy az „öröm”. Nézzük ezek közül az egyik meghatározó motívumot, az *ördögöt* és a *szentet*. Krisztus Aljosa álmában, az ördög Iván álmában jelenik meg, s ahogy Krisztus és az ördög nyilvánvalóan oppozíciót alkotnak, ilyen oppozíciót alkot Aljosa és Iván is. Ez azonban egyetlen aspektusa csak egy bonyolult, a cselekményszövéstől elkülönülő, de az egész művet átszövő, s végül egyetlen *képben* összegezhető viszonyrendszernek. Nem igényel különösebb magyarázatot Iván hasonmásának és önképének (Szmergyakovnak és a Nagy Inkvizítornak), valamint az öreg Karamazovnak az ördöghöz fűződő kapcsolata. De az „ördögfióka”, méghozzá fejezetcímként (XI/3.), elhangzik Liza kapcsán is, és ugyanez az „ördögfióka” hangzott fel korábban Aljosát illetően: „Lám csak, micsoda ördögfióka lapul a szívecskédben, Aljosa Karamazov” – mondja öccsének Iván (I. 318.) Továbbá nem csak Szmergyakovot jellemzi úgy Grigorij, hogy „egy sátán fiától meg egy szenttől származik” (I. 132.), de Rakityin is így jellemezte Aljosát: „Apád után buja, anyád után szent örült vagy” (I. 105.) . Mitya maga állítja magáról, hogy bár az úrhoz imádkozik, az ördögöt követi (I. 142), s végül ne feledjük el, hogy mind a négy Karamazov testvér egyazon apától, „egy sátán fiától” származik. Ebben a viszonyrendszerben teljes joggal mondhatja tehát Aljosa Mityának, hogy „én pontosan ugyanaz vagyok, ami te... Utóvégre is ez ugyanaz a lépcső. Én a legalsó fokon állok, te pedig fenn, mondjuk, a tizenharmadikon. Én így látom a dolgot; de ez mégis egy és ugyanaz, semmi különbség. Aki rálépet a legalsóra, előbb utóbb feltétlenül rálép a legfelsőre is.” (I. 145.)

¹⁹⁵ Vö. Lévi-Strauss: id. mű, II. 115.o.

¹⁹⁶ Strauss: id. mű, uo.

Seeley írja, hogy bár Dosztojevszkij, épp úgy, mint hősei, a leghatározottabban tiltakozik bármiféle pszichológiai vagy környezeti determinizmus ellen, az öröklött jegyeket „a darwinizmus hullámain mégis úgy veszi tekintetbe, mint – a környezet mellett vagy előtt – a másik legfontosabb tényezőt a jellem alakulását illetően”. Az öröklött tulajdonságok jelentőségét Seely épp a KT-ben véli kiteljesedni¹⁹⁷, s nem is alaptalanul. Eljátszhatunk a gondolattal, hogy az egy apától származó fiútestvérek eltérő karaktere nem vezethető-e vissza anyjuk különböző voltára. Mitya karakterében mindenesetre felfedezhető az öreg első feleségének, a szélsőséges döntésekre képes Adelaida Ivanovnáának az „öröksége”, Aljosában pedig a második asszonyé, a „szent örülként” (és „nyavajatörösként”!) jellemzett Szofja Ivanovnáé. Igen figyelemre méltó ebből a szempontból, hogy Ivánt – aki Szmeryakov szerint a három fia közül a „legeslegjobban” hasonlít Fjodor Pavlovicsra (II. 399.) – az öreg egy drámai jelenetben (III/8.) úgy kezeli, mintha nem a „szent örült” fia, nem Aljosa édestestvére volna.

Úgy vélem, Seeley mégis egyoldalúan látja a helyzetet. A „sátán fiával” és a „szent örülttel” túlságosan is sűrű viszonylatrendszer ez ahhoz, hogysem pusztán genetikusan determinizmusról beszélhetnénk. Lehet erről beszélni a regény szintjén, másrészt azonban a mítosz működését tapasztaljuk, mely egyrészt a szent és az ördög mentén opozíciókat teremt, másrészt analógiák és korrespondenciák révén megteremti a „Karamazovoknak” azt az – Aljosa említette – „lépcsőjét” is, melyen haladhatunk ugyan fel és lefelé, de mégis minden „egy és ugyanaz” marad: „semmi különbség”¹⁹⁸. A képzelőerőre bízva magát, a mítosz elvégzi az összeegyeztethetetlen elemek integrációját, s eléri azt a *coincidentia oppositorumot*, melyről Cusanus úgy tartotta, hogy Isten legkevésbé tökéletlen meghatározása. A *Szmeryakov, avagy a negyedik c.* részben már láttuk, hogy a négy testvér valóban egyetlen mitikus személy alakváltozataként értelmezhető, s ez pontosan megfelel annak, amit Lotman a mítosz ismertetőjegyének tekint: „minél nyilvánvalóbb, hogy a

¹⁹⁷ F. F. Seeley: Ivan Karamazov. In. Malcolm Jones, Grath M. Terry (ed.): *New Essays on Dostoyevsky*. Cambridge UP. 1983. 121.o.

¹⁹⁸ Fontosnak tartom a „lépcső” említését, mert – különösképpen Nyina Perlina könyvének megjelenése óta – többen is úgy vélik, hogy a KT hősei világos és egyértelmű hierarchiába rendezhetők. Perlina szerint „az idézés módja szervezi a regény egész architektónikáját”. A Szentírás képezné a megfellebbezhetetlen igazságot, s az egyes szereplők a szerint helyezhetők el a hierarchiában, hogy mennyire hitelesen idézik. Nina Perlina: *Varieties of poetic utterance. Quotation in „The Brothers Karamazov”*. Lanham, New York/London, 1985. Erre az elképzelésre épít Kaszatkina is, amikor egyértelmű párhuzamot vél felfedezni a KT és Dante hierarchizált világa (ég/föld/pokol) között. Aljosa „lépcsője” ezzel szemben állandó és megszüntethetetlen fel-le mozgásra utal, s én magam itt épp ennek a mozgásnak a poétikai feltételeire igyekszem rámutatni.

szereplők világa valamiféle egységes képre (egy hősre, egy akadályra) vezethető vissza, annál közelebb áll az adott szövegstruktúra a szövegszerveződés ősi, mitologikus típusához”¹⁹⁹.

De nem csak a Karamazov család tagjai tűnnek – az ördög motívuma felől nézvést – egyazon lényegi tulajdonság permutációinak. Láttuk, hogy Liza is ebbe a sorozatba tartozik, ahogy ebbe a sorozatba tartozik Kolja is, az új evangelizáció gyerekcsapatának vezére, amennyiben a szocialista, européer, gögös és hallgató Iván ifjúkori hasonmása. De nem áll meg az ördög a Város határán. Ott van a Kolostorban, Ferapont atya vízióiban, sőt ott van (vagy volt) még Zoszima sztarec lelkében is, amennyiben ugyanis az ifjú Zoszmára, a zabolátlan katonatisztre gondolunk, aki Mitya Karamazov megfelelője. Ami egyrészt azt jelenti, hogy Mitya is lehet még „szent”, másrészt azt, hogy Zoszima – lásd a csoda motívumát – nem szükségképpen és nem feltétlenül az. Azt mondhatjuk tehát, hogy miként az ördög az Istennel, Iván is egyértelmű oppozíciót képez Aljosával, de mindeközben egy olyan láncolat homeomorf tagjai is, melyben néhány permutáció során eljuthatunk az ördögtől Krisztushoz, és Krisztustól az ördöghöz: ördög – Iván – Aljosa – Zoszima – Krisztus, és fordítva. Krisztus és az ördög oppozíciót alkotnak a keresztény metafizika szintjén, de mindketten a Kolostorhoz tartoznak, ha a szentnek és a profánnak az oppozíciója érvényesül. Iván (ördög) oppozíciót alkot Aljosával (Krisztus), de együtt alkotnak oppozíciót a profán Szmergyakovval, Rakityinnal vagy Miuszovval szemben. Nyilvánvaló, hogy ez a viszonyrendszer nem vezethető le magából a cselekményből, a történet lineáris, okozati ill. teleológikus összefüggéseiből. Az összefüggés a történet horizontális szintjét *keresztülmetező*, az időn kívül álló motívumok vertikális viszonyrendszerében jön létre és onnan vetül rá a történetre. Éppen ezért szerencsésebb is motívumok helyett – Lévi-Strausst követve – *mitémákról* beszélni, olyan nagyobb alkotóelemekről tehát, melyek egyidejűleg elemei a regénynek és a mítosznak, az irreverzibilis *beszédnek* és a reverzibilis *nyelvnek*.²⁰⁰

Hogy a regény szereplőit a reverzibilis időben összefűző oppozíciók valóban el tudjanak válni a cselekménytől, és önálló szintet képezzenek, a KT egészét át kell, hogy szöjék a már fent említett *mitémák*, még hozzá oly módon, hogy egymással is kapcsolatba lépnek. Az ördög és a szent motívuma után tekintsünk hát még ki röviden az *ítélet*/, „*Ne ítélj!*” mitémájára. Az ítélet problematikája kezdettől végigkíséri a művet. Az elbeszélő már megjelenése pillanatában azzal jellemzi Aljosát, „hogy ő nem akar az emberek bírása lenni,

¹⁹⁹ Jurij Lotman: A szűzsé eredete tipológiai aspektusból. In. Kovács Árpád, Gilbert Edit (szerk.) *Kultúra, szöveg, narráció*. Janus Pannonius Kiadó, 1994. 93.o.

²⁰⁰ Vö. Lévi-Strauss: A mítoszok struktúrája. I. 167-168

nem akarja vállalni az ítélezést” (I. 26.), s ezt a megkülönböztető jegyét emeli ki az apja is: „Te vagy az egyetlen ember a földön, aki nem ítél el engem (I. 34.). Az ítélet a témája Iván cikkének, illetve a sztarecnél zajló vitának, az ítélet kérdését feszegeti maga a bírósági per és a nyomozás egész folyamata. Végül alapvető szerepet játszik az ítélet a „méltó bíró” kérdésében és Zoszima hiperbolikus etikájában, melyre még vissza kell térnünk: „e földön senki se lehet bírója egy bűnösnek, amíg a bíró maga rá nem ébred, hogy ő is pontosan ugyanolyan bűnös, mint az előtte álló” (I. 419.). A „Ne ítélj!” összeköti Aljosát és Zoszimát, azaz a „szenteket”, de e megkülönböztető jegy alapján velük egy csoportba kerül a „vén kéjenc” is, aki egyrészt mind fiában, mind a sztarecban messzemenően értékeli az ítélettől való tartózkodást, másrészt mint jellegzetes dosztojevszkiji bohóc, maga is irtózik az ítélettől. Ezzel azonban magán az adott csoporton belül jön létre újabb opposíció, hiszen az ítélettől való tartózkodás két eltérő típusát alkotja a szent és a dosztojevszkiji bohóc. A dosztojevszkiji „bohócok látványos erkölcsi csepűrágása alapján véve azt a típust szimbolizálja – idézem Fehér Ferencet –, amely *megfut az értékcollízió elől*, amely még csak bele sem bocsátkozik a ’madonnai’ és a ’szodomai’ emésztő küzdelmébe”²⁰¹ Aljosát aligha sorolhatjuk a bohócok közé, de vajon nem mondható-e el róla is – hadd hivatkozzak ismét a *Nem te, nem te!* c. fejezetre –, hogy megfutamodik az ítélet elől.

Ha komolyan vesszük, hogy a regény szereplői egyúttal „viszonycsomagok” hordozói, akik csak e viszonyok változó kombinációiban, az általuk betölthető opposíciókban nyernek „örökkön hullámzó”, eltűnő majd visszatérő jelentést, akkor egy váratlan pontról kapunk rálátást a lélekvalóság lukácsi, és a nem-azonosság bahtyini problémájára. Lukács szerint – idéztük már – Dosztojevszkij hőseinek nem az ad „kompozíciós helyet, súlyt és szükségszerűséget, hogy az ő megjelenése következtében mi történik a másikkal, hanem kizárólag a léleknek azon oldala, megnyilatkozásának az a kvalitása, amelynek materializációja az ő megjelenése nélkül lehetetlen lett volna. Lehetetlen, mert az illetőnek ez a tulajdonsága csak ezzel a bizonyos emberrel való viszonyában *létezik*; nem vele szemben nyilvánul meg ... hanem szigorúan szószerinti értelemben csak vele szemben, csak vele kapcsolatban létezik – mint az illető lélek időtlen lényege, mint időfeletti összefüzettség két léleknek”. Amikor azt mondtuk, hogy „Aljosának”, „Ivánnak” stb. mint „jelentéselkülönítő csomagnak” a jelentésvariációi nem értelmezhetőek úgy, mint egy adott jellem

²⁰¹ Fehér Ferenc: id.mű, 212.o. Fehér joggal emelte ki a dosztojevszkiji bohóc sajátos voltát: az irodalom hagyományosan „a bohóc magatartását mint értékvédőt, mint ’defenzív offenzívát’ ábrázolta, amely nem mer nyíltan szembeszállni a nála erősebb akarattal, de komikusan hajthatatlan az igazság védelmében. Az orosz író szikofantáiban ennek a védekező demokratizmusnak semmi nyoma.” 213

megnyilatkozásai, hanem csak a különböző oppozíciókban *jönnek létre és léteznek*, akkor egy olyan szerkezetet írtunk le, mely – legalábbis formális értelemben – megegyezik a lukácsi lélekvalósággal.

Ugyanezt elmondhatjuk a nem-azonosság bahtyini problémája kapcsán is. Láttuk, Bahtyin szerint Dosztojevszkij regényeiben „az ember soha nem azonos önmagával. Nem alkalmazható rá az A-A formula. Dosztojevszkij művészi koncepciója szerint a személyiség legigazibb élete azokon a pontokon folyik, ahol az ember elveszti önmagával való azonosságát, áttöri azokat a határokat, amelyek őt mint dologi létet meghatározzák.”²⁰² De már az első részben is felvetettük a kérdést, vajon az azonosság hiánya nem azoknak a közös értelemalakzatoknak a hiányára vagy felbomlására vezethető-e vissza, melyek megteremtik az identifikációt, és ily módon a „közös ablakból” megfigyelhető történetek lehetőségét. Ebben az utóbbi esetben az ember nem-azonosságával nem a tárgyiasító struktúrák alóli felszabadulást hangsúlyoznánk, hanem a személyiség identitásvesztését. Azt kellene mondanunk, Dosztojevszkij hőse azért nem „az, ami”, azért befejezetlen, lezáratlan és *kívülről* azonosíthatatlan, mert *belülről*, személyiségként széthullott – mert Dosztojevszkij regényeiben a káosszal fenyegető érzelmi szélsőségek, a téves önértelmezések, az egymással vetélkedő azonosulási minták közötti tévelygések veszélyes, a patológia sötét határvidékén imbolygó világa bontakozik ki.

Most van egy másik lehetőségünk: a káosz, a szétesés és a patológia helyett, mely kétségkívül ott van Dosztojevszkij *regényében*, egy másik, nem a történetelbeszélés szabályai szerint működő, de úgyszintén közös integrációs mintára mutathatunk rá. Mindazt, ami a regény szintjén szétesni látszik, a *mítosz* olyan eleven egészként totalizálja, melyben „minden úgy áramlik, akár az óceán, minden érintkezik egymással”. Ennek a mitikus szintnek a szereplői nem Iván, Aljosa, Zoszima stb., hanem a mítémák metszéspontjaiban alakuló-változó „jelentéscsomagok”: „Iván”, „Aljosa”, „Zoszima” stb. Világuk a szüntelen keletkezés, elmúlás és újjászületés állapotában van. Itt a „számtalan világából jövő szálak egyszerre mind összefutnak”, ez pedig eleve kizárja a rögzített önonazonosság, s ezzel együtt a predikatív meghatározások lehetőségét. A regény kérdése, hogy tudniillik *ki, mit, mikor, hol és miért*, ezen a szinten érvényét veszti, mert nem *adott* az a valaki, akire vonatkoztatva a kérdéseket feltehetnénk. Nem tudnánk meghatározni azt a szubsztanciát, melynek akcenciái változnak csupán. A mítosz „nagy tapasztalatában – mondja Bahtyin – a világ nem azonos önmagával

²⁰² Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Gond/Cura-Osiris, 2001. 77-78.o.

(nem az, ami), nem zárult be és nem zárult le”.²⁰³ Egy dionüszoszi, folyamatosan *keletkező* világ „önmagátlanságával”, a *rögzített* elkülönbözödések hiányával kell itt számot vetnünk, s ez megfeleltethető annak a „paradicsomi állapotnak”, mely – a titokzatos látogató szavait idézve – „okvetlenül elkövetkezik, ahogy lejár az ideje ennek a szörnyű elkülönülésnek” (I. 396.) – azaz ahogy transzcendálni tudjuk a regény világát.

Ám a transzcendálás a KT-ben nem olyan módon, nem olyan történelemfilozófiai relevanciával következik be, mint ahogyan azt Dosztojevszkij (és Lukács) eredetileg elképzelte. Nem arról van szó, hogy Dosztojevszkij Kosztanzsoglot vagy Stolzot, Gogol ill. Goncsarov utópikus hőseit immár egy új történelmi korszak képviselőként tudná megragadni. A transzcendálás tisztán esztétikai: Dosztojevszkij olyan *formát* teremt, mely megélhetővé teszi az „óceán” áramlását, minden szál összefutását – mely hallhatóvá teszi a *coincidentia oppositorum* összhangzatát. Művét úgy kell olvasnunk, mint egy zenei partitúrát: „egy zenekari partitúrának csak akkor van értelme – mondja Lévi-Strauss –, ha egy tengely mentén diakronikusan olvassuk (lapról lapra, balról jobbra), ám ugyanakkor egy másik tengely mentén szinkronikusan is, fentről lefelé. Másként szólva valamennyi, egy-egy függőleges vonalon elhelyezkedő hangjegy egy nagy alkotóegységet, viszonycsomagot alkot.” Épp ilyen a diakronikusan és szinkronikusan olvasandó mítosz szerkezete is – mondja Lévi-Strauss.²⁰⁴ Amihez már csak azt kell hozzátennünk, hogy Dosztojevszkij a KT-ben ezt a szinkron és diakron módon olvasandó mitikus szerkezetet vetíti rá a diakron módon olvasandó regényre. Ha *elmesélni* akarjuk a KT-et, a vízszintes tengely mentén, diakron módon kell haladnunk, ám ha *megérteni* akarjuk, a szinkron tengely mentén kibomló kép egyidejűségére, az összhangzatra is ügyelnünk kell.

Lehet, hogy a mítosz, miként Strauss állítja, a struktúrát tárja fel, de a KT esetében bizonyosan nem a struktúra egy rögzített állapotát, hanem a struktúra teremtő működését. Nem az értelem adott, felmérhető, lemérhető rendjét írja le, hanem az *új értelem keletkezésének* feltartóztathatatlan folyamatát, s ily módon éppúgy kivezet „ebből a világból”, mint a keresztény eszaktológia²⁰⁵. A gabonamagnak, hogy újjászülessék, hogy ne legyen elkülönült,

²⁰³ Bahtyin: Bahtyin archívumából. In. *A tett filozófiája. A szó a regényben*. Gond-Cura, 2007. 376.o.

²⁰⁴ Lévi-Strauss: id. mű, I. 169.o.

²⁰⁵ Úgyszintén a keletkezés mítoszának jelenlétét mutatja ki *A kamasz* elemzése során Horváth Géza: „A káosz Dosztojevszkijnél láthatóan a folyó jelennel, a ’felbomlással és a keletkezéssel’, s mint ilyen a dolgok végponthoz juttatásával és újrateremtésével függ össze. Ez a káosz mitológiai értelmét aktivizálja. A káosz mitológiája szerint nem csupán az elemekre bomlás folyamatát jelöli, hanem *a dolgok szüntelen létrejöttének elvét*, ahol a kezdet és a vég egybeesik.” S. Horváth Géza: *Dosztojevszkij költői formái. A személyes elbeszélés A Kamasz című regényben*. Argumentum, 2002. 13-14.o.

és ne csak „egymaga maradjon”, – olvashatjuk a KT elé írott mottóban (Jn. 12,24) – a földbe kell hullania. Abba a földbe, amelyet Raszkolnyikov is, Aljosa is átölel, és a könnyeivel öntöz. Bár a mottó bibliai idézet, ám a „föld” motívuma nem keresztény, hanem inkább pogány-mitikus eredetű: annak a *kozmosz létnek* az érzéki megjelenítése, melyből minden létező megszületik, s amelybe minden létező aláhull. Úgy vélem, hogy a KT mitikus rétege, a permutálódó „szereplők” világa, a regényt átszövő mitémák, a mitémák mentén alakuló-változó, s mégis egyetlen *compositio oppositorumban* integrálódó jelentések sűrű szövevénye ezt a „földet”, a *koszmosz létet* teszi megélhetővé, s ebben az értelemben *tanúskodik* az „óceáni érzés” igazságáról. Másként fogalmazva: a valóság fellazítása mellett a mítosz poétikája teremti meg azt a formai, de már-már anyagszerűen sűrű közeget, melyben a KT végtelenül heterogén, egymással összeegyeztethetetlennek tűnő elemei egyszer csak összeállnak, s mint egy kozmosz bolygói, egymás körül keringeni kezdenek. Ebben a közegben tud megjelenni Aljosában az „öröklét szilánkjá”, ebben a közegben tud immár sikerrel testet öltetni – igaz, csak a regény egyik mellékszálán – a „tökéletes szépségű ember”: Krisztus.

Nekünk azonban valamit még tisztáznunk kell. Tisztáznunk kell, hogyan értsük Bahtyint, amikor azt írja: a mítosz nagy tapasztalatában „minden él, minden megszólal – ez a tapasztalat mélyen és lényegi módon dialógikus”.²⁰⁶ Tisztáznunk kell még tehát, hogy kapcsolódik-e, s ha igen, hogyan kapcsolódik egymáshoz a mítosz és a dialogicitás, illetve – de ettől elválaszthatatlanul – hogy miképp kapcsolódik egymáshoz a mítosz és Zoszima etikája.

A végtelen felelősségről

Zoszima etikájának legátfogóbb kifejtését természetesen a VI. könyvben, *Az orosz szerzetesben* találjuk, de különböző megfogalmazásai és a hozzá kapcsolódó motívumok átszövik a KT egészét. Hadd idézzem hát bevezetésképpen a gondolat egyik karakterisztikus megfogalmazását a IV. könyvből: „Mert tudjátok meg kedveseim, hogy mindegyikünk kétségtelenül felelős mindenkiért és mindenért e földön, nemcsak a világ közös bűne révén, hanem személy szerint is valamennyi emberért, és külön is mindegyikért ezen a földön. Ez a felismerés a koronája a szerzetes útjának, sőt minden egyes emberének a világon... Csakis akkor oldódik fel szívünk a betelhetetlen, egyetemes és határtalan szeretetben.” (I. 214) Az egyetemleges és végtelen felelősségnek ez a követelménye azután – Zoszima „módszeres”

²⁰⁶ Bahtyin: id. mű, 378.o.

tanításában – kiterjed az állatok, a növények, sőt a tárgyak (I. 416), azaz az egész teremtett világ, a *kozmosz* iránti felelősségre, s összekapcsolódik a „minden Egy” eksztatikus, „óceáni” élményével: „Az én ifjú bátyám bocsánatot kért a madaraktól: ez persze oktalanságnak látszik, de mégis helyes, mert hiszen minden úgy áramlik, akár az óceán, minden érintkezik egymással: ha itt megérintesz valamit, a világ túlsó végén érzik a hatását... Minden olyan, mondom, mint az óceán. Akkor az egyetemes szeretettől gyötörve, elragadtatásodban a madarakhoz is imádkoznál, és könyörögnél, hogy bocsássák meg a vétkeidet. Becsüld meg ezt az elragadtatást, bármennyire oktalannak tartják is az emberek.” (I. 417)

Ennek az egyetemleges, végtelen felelősségnek a motívumai, mint jeleztem, átszövik a KT egészét. Közéjük tartozik az „általános emberszeretet” témája, mely mindjárt a regény elején, a kolostorban tett látogatás során feltűnik, oly módon azonban – s ezeket az ellentendenciákat is látnunk kell –, hogy Hohlakova a maga hisztérikus és végtelenül banális módján rögtön paródiába fordítja (I. 73-75), Iván pedig később, az Aljosával folytatott beszélgetés során (I. 309-312) az ilyen szeretet lehetőségét is tagadja. Zoszima etikáját fogalmazza át a „Ne ítélj!” már érintett motívuma is, ám itt is meg kell jegyezni, hogy a KT egyik gondolati csúcspontján, Aljosa és Iván éttermi beszélgetése során Iván kérdésére, mit kellene tenni azzal a tábornokkal, aki kutyáival holtra hajszol, majd szétmarcangoltatott egy gyermeket, Aljosa „eltorzul, halvány mosollyal” az arcán mégis csak ítéletet mond: „Agyönlőni!” (I. 318) Szorosan kapcsolódik továbbá az „ítélet” témájához, s egyúttal Zoszima etikájához a „méltó bíró” úgyszintén többször érintett motívuma, mely szerint „e földön senki sem lehet bírása egy bűnösnek, amíg a bíró maga rá nem ébred, hogy ő is pontosan ugyanolyan bűnös, mint az előtte álló, s hogy talán elsősorban ő a felelős az előtte álló bűneiért”. (I. 419) Láttuk, hogy ez a téma centrális szerepet játszik Iván eszmei útkeresésében éppúgy, mint a *regény* szerkezeti vázát alkotó nyomozásban és bírósági tárgyalásban. Láttuk továbbá, mennyire kidolgozott a KT-ben a jogi narratíva és a ráépülő bírósági ítélet téves volta, valamint a tárgyalás körüli cirkusz méltatlansága, amiből valaki azt az – elhamarkodott – következtetést is levonhatná, hogy a KT egésze a törvény felfüggesztése, s a vele szembeállított, végtelen felelősségből fakadó „egyetemleges és határtalan szeretet” apoteózisa felé mutat.

Ez a következtetés, miként azt a fent jelzett ellentendenciák, valamint az I. rész elemzése is bizonyítja, mindenképpen elhibázott lenne a *regény*, és a regény főhőse, Iván felől nézvést. De ehhez most hozzá kell tennünk még valamit. Nem hagyhatunk figyelmen kívül egy további, gondosan kidolgozott ellenvetést Zoszima etikájával szemben. Letartóztatása

után Mitya szembesül álmában a „szenvedő gyermekkel” – ismét a KT egy állandóan visszatérő motívuma – s ennek hatására „új ember” kel életre benne, aki Zoszima szavaival, az egyetemleges felelősség nevében vállalja fel a szenvedést. A börtönben mondja Aljosának a tárgyalás előtti napon: „Miért jelent meg álomban akkor az a ’kisgyermek’ egy olyan pillanatban?! ’Miért szegény az a kisgyermek?’ Ez jövendölés volt nekem abban a pillanatban! Épp ezért a ’kisgyermekért’ megyek kényszermunkára. Mert mindnyájan mindenkiért felelősek vagyunk. Minden kisgyermekért, mert vannak kicsiny gyermekek és vannak nagy gyermekek. Mindenki ’kisgyermek’. Hát én mindenkiért megyek, mert valakinek csak el kell mennie mindenkiért is. Én nem öltem meg apánkat, de mennem kell. Vállalom.” (II. 345.) Az epilógusban azonban Mitya, a szökésre készülve, már úgy gondolja, hogy a szenvedést nem tudja felvállalni, s erre Aljosa úgy válaszol, hogy csakugyan „nem neked való ez a kereszt”: „Te szenvedéssel akartad más emberré újjáteremteni magadat; én azt mondom: jusson csak mindig eszedbe az a más ember, egész életedben, akárhova szöksz is – és tőled ennyi is elég.” (II. 566-567.)

„Tőled ennyi is elég” – kérdés, hogy ezt miként is értsük. Valóban azt jelentené-e ez, hogy *Mitya* képtelen a végtelen felelősség felvállalására, vagy azt, hogy ez a felelősség ebben a világban felvállalhatatlan? A magam részéről az utóbbi olvasatot tartom hitelesnek. Hogy Dmitrij Karamazov felvállalja Zoszima etikáját, s elbukik vele, arra utal, hogy Dosztojevszkij nem csak elméletben, nem csak levélíróként, de műve világának szervezőjeként is világosan látta: a szívéhez, történeti-eszmei várakozásaihoz legközelebb álló hőse, Zoszima, valóban „naiv reményeket táplál Oroszország jövője, erkölcsi, sőt politikai rendeltetése iránt”, s tanításai – idézzük újra – bár „belső értelemben” érvényesek, „köznapi értelemben valóban képtelenek”. Ezzel azonban a dolog természetesen nincsen elintézve. Szó nincs arról, hogy a végtelen felelősség etikája pusztán naivitás lenne. A helyét kell megtalálni, „belső értelmét” és viszonyát a „köznapi etikához”. Ha az itt felmerülő kérdésekre választ találunk, válaszolni tudunk majd arra is, mi az értelme Aljosa rejtélyes felszólításnak: „jusson csak mindig eszedbe az a más ember, egész életedben, akárhova szöksz is”. Mert hát miért is kell, és kell-e valakit minduntalan egy olyan feladattal szembesíteni, melynek nem *lehet* megfelelni? Vagy a dolog ennél bonyolultabb lenne?

A végtelen felelősség nézőpontjából felelős vagyok „mindenkiért és mindenért e földön”, „személy szerint is valamennyi emberért”. És nem abban az értelemben, hogy saját magamért, vagy a saját tetteimért viselnék felelősséget velük szemben. Nem – a másikért, a másik tetteiért, sőt, sorsáért viselek felelősséget, olyan tettekért tehát, melyek a másik

akarataból és szabadságából fakadnak. Józan meggyőződésünk szerint azonban csak azért lehetünk felelősek, amit mi magunk követtünk el. A dolog abszurditása, e felelősségvállalás már-már hisztérikus túlzása nyilvánvalónak tetszik tehát, s úgy tűnhet, joggal nevetik ki tisztátsai a fiatal Zozimát: „Már hogyan volna lehetséges, hogy én felelős legyek mindenkiért? – kérdi mindegyik, a szemembe nevetve. – Hát lehetek én például felelős magáért?” (I. 392) A dolog azonban nem olyan abszurd, mint amilyennek látszik, ám hogy ezt belássuk, Lukácsot követve először válasszuk el egymástól az I. és a II. etikát, a kötelességet és a jóságot. Akiknek élete „csak szociális, csak emberközi” – olvashatjuk *A lelki szegénységről* c. dialógusban – azok „meg tudnak lenni kötelességekkel és azok teljesítésével. Sőt számukra a kötelességek teljesítése életük magasabbra emelésének egyetlen lehetősége.” Ez az etika azonban „általános, kötelező és az embertől idegen. Az etika az ember első, legprimitívebb magakiemelése a közönséges élet káoszából, eltávolodása magától, empirikus állapotától.” Forma, s mint ilyen „messze esik minden közvetlenségtől. A forma olyan híd, amely elkülönít; híd, amelyen megyünk és jövünk, és mindig magunkba érkezünk, egymással nem találkozzván.”²⁰⁷

A találkozások, Én és Te találkozásai ebben a szférában lehetetlenek, mert az I. etika éppenséggel az 1. személy perspektívájának feladását követeli meg tőlem is, és tőled is. Én és Te találkozása helyett a törvény egy olyan, engem és a másikat átfogó *struktúrát*, egy olyan *ordo deontologicust* feltételez, mely csak a Harmadik perspektívájából ragadható meg. Ez az átfogó, mindnyájunkra nézvést egyformán érvényes rend azt a kötelezettséget rója az 1. személyre, hogy ne tegyen magával kivételt: átvéve mások perspektíváját, maga is úgy tekintsen önmagára, ahogy a másik tekint rá – legyen egy másik a mások között, egy „ő” öközöttük. Miként a másikat, e struktúrán belül magamat is csak egy „közös ablakon” keresztül láthatom – olyan jogi és erkölcsi kategóriák, olyan mindnyájunk számára közös értelmezési és értékelési minták közvetítésével, melyek lehetővé teszik, hogy mind önmagam, mind a másikat a struktúra *identikus adottságaként rögzítsem*. Mert a struktúrán belül mindenki „az, ami”, lehetővé válik, hogy a szigorúan közös mérce alkalmazásával *igazságos ítéleteket* hozzunk. Ha a mindenkire nézvést azonos mérce mintegy *közénk kerül*, különválaszthatjuk ami bennünk megfelelő és ami nem megfelelő, a helyest és a helytelent, jutalmazhatunk és büntethetünk, hogy mindenki azt kapja, amit „megszolgált”, amit „kiérdemelt”, ami „megilleti”. A struktúrán, a 3. személyű ember világán belül ily módon

²⁰⁷ Lukács György: *A lelki szegénységről*. In: *Iffjúkori művek. (1902-1918)*, Magvető, 1977. 539- 541.o.

megfelelést hozhatunk létre a tágan értelmezett emberi teljesítmények és a társadalmi elismerés között, méghozzá oly módon, hogy az igazságos ítélet nem válik az én személyes felelősségének kérdésévé. Az ítélet mintegy megoszlik és szétoszlik az etika és a jog intézményes rendjén belül: a struktúrában rögzült köteleességek és konvenciók, értékelési és értelmezési sémák, nem is beszélve a törvény jogi formájáról, eleve meghatározzák, kinek mi „jár”, ki mit „szolgált meg”.

Én és Te

Lépünk át most a II. etika, a közvetlenség, Én és Te találkozásának területére. A jóság – ami persze (ezt Lukács is tudja) nem választható magatartás, sokkalta inkább kiválasztottság és kegyelmi ajándék – azt tenné lehetővé, hogy a másikat ne egy *közvetítő* etikai vagy jogi fogalmon át, azaz ne mint a struktúra egyik elemét ismerjük el, hanem a maga közvetlenségében őt magát: Téged, mint ezt az egyest, itt, Énvelem szemben. „A jóság valami mindenben átsugárzó megismerése az embereknek, melyben alany és tárgy összeesnek. A jó ember nem magyarázza a másik lelkét, hanem olvas benne, mint a magáéban, ő egy lett a másikkal.”²⁰⁸ Alany és tárgy, Én és Te egybeesésének *monologikus* elvével lesz még problémánk, de Lukács a kérdés irányát úgy vélem itt is pontosan jelöli ki. Amikor Iván és Zoszima az állami bíraskodás, a jog ellenében érvel, amikor a KT-ben központi szerephez jut a „Ne ítélj” gondolatköre, akkor az elutasítás tárgya kétség kívül a jogi-erkölcsi általánosság közvetítette elismerés formális és absztrakt volta. Ami ezzel szemben itt lehetőségként felmerül, az az előttem álló közvetlen elismerése. Csak éppen: ha Én és Te között nem közvetít immár a Harmadik, akkor ez nem kevesebbet jelent, mint hogy kiléptünk az engem és a másikat átfogó struktúrából. De ha a struktúra eltűnik közülünk, ha köztem és közötted nem közvetít immár a Harmadik, akkor Én és Te összemérhetetlenek és meghatározhatatlanok vagyunk egymás számára: teljesen mások.²⁰⁹

Erre lehetne válasz Én és Te misztikus egybeesése. De a struktúrából kilépve nem csak a velem szembenálló vált meghatározatlanná és „rögzítetlenné”: a másik objektíváló tekintetének hiányában magam is elveszítem az azonosságomat. Hiszen – mint az I. részben láttuk – azonosságomat a struktúrán *belül*, az *objektum* helyzetében nyerem el, oly módon,

²⁰⁸ Lukács: id. mű, 541

²⁰⁹ A fentiekben Lévinas gondolatmenetére támaszkodtam. Lévinas és Dosztojevszkij kapcsolatát tanulságos lenne feltárni, de ennek a könyvnek a keretébe ez már nem fér bele. Minden esetre figyelemre méltó, hogy *A teljesség és a végtlen* centrális fogalma, az *arc*, a KT-nek is fontos motívuma.

hogy a másik rólam alkotott képe rávetül belső tapasztalatom homályos, befejezetlen és önmagában strukturálatlan világára. Ha ezt a másikat – vagy a Harmadikat – a struktúrával egyetemben elhagyom, elhagytam azonosságomat is. Bahtyinnal azt mondhatnánk, hogy az én felszabadul az őt és a másikat átfogó struktúra hatalma alól, többé nem *az*, *ami*, nem kívülről leírható, elemezhető, egy történetben elbeszélhető eleme az egésznek. Nem azonos többé „jelenvalóságával”, nem adott, hanem feladott. Megszabadult történetétől és önmagától. Többé nem kérdezi, ki vagyok, mi vagyok, mert meghatározottsága nem része motivációinak. Mint Kant intelligibilis szubjektuma, elhagyta az időt és a teret, élete mint (narratív) értelmi egység nem korlátja már „még-nem-létben” gyökerező szabadságának. Végtelen ez a szabadság, ahogy végtelen a belőle eredő felelősség is, ám ennek következménye nem lehet más, csak a „*jogos örület*”²¹⁰, ahogyan azt az ipsissimum monologikus megalkotására törő Iván Karamazov *regénybeli* sorsa is példázza: Iván Münchhausen báróként maga próbálja kiemelni önmagát a rá irányuló tekintetek hálójából. De az én képtelen monologikusan, önmagából felépíteni önmagát, ahogy képtelen a nem-azonosság elviselésére is. A nem-azonosság követelménye – idézem Bahtyint – „számunkra alapvetően teljesíthetetlen”, és ez természetesen kétségessé teszi a II. etika érvényességét.

De az Én és Te közvetlen találkozásaként elgondolt *dialógus*, és az ebben felépülő új viszony talán választ ad a struktúrán *kívüli* identitás problémájára. Rozenzweig és Buber, majd nyomukban Lévinas egy ilyen válasza tettek kísérletet, és elképzelhető, hogy Zozsima etikája számára is ebből az irányból érkezhét igazolás. Mert igaz ugyan – írja Buber –, hogy csak a struktúra, „csak az Az rendezhető. Csak amikor a dolgok számunkra Te-ből Az-zá lesznek, csak akkor lesznek koordinálhatók”. Ám „a rendezett világ nem a világrennd. Vannak pillanatai a hallgatásba burkolózó világalapnak, amikor a világrennd jelenvalóként szemlélhetővé lesz”²¹¹, s úgy tűnhetik, hogy Én és Te dialógusában épp ez az Az-világon, a struktúrán túli világalap nyilvánul meg. Mert aki benne áll ebben a *közvetlen* viszonyban, és – a Harmadik kiiktatásával – „benne szemléli a világot, annak számára az emberek kibontakoznak a világi nyüzsgésből, jók és rosszak, okosak és ostobák, szépek és csúnyák, egyik a másik után valóságos lesz a számára, Te lesz, azaz eloldódik, kilép, egyetlen lesz és

²¹⁰ „Belülről élt életem formáját a jogos örület szabja meg -- idézem újra Bahtyint --, annak örülete, hogy alapvetően nem esem egybe – adott – lényemmel. Nem fogadom el jelenvalóságomat, örültem és mérhetetlenül hiszek benne, hogy nem vagyok azonos belső jelenvalóságommal...Belső világom mélyén az az örök hit és remény éltet, hogy állandóan megtörténhet a belső csoda: új éltre születhetnek.”

²¹¹ Martin Buber: *Én és Te*. Európa, 1991. 39.o.

átellenben élő...”²¹² A dialógussal, mondja Buber, kilépünk a struktúrából, de a velünk szemben állóval felépíthetünk egy új, immár nem formális-intézményi közvetítésekre épülő viszonyt.

A dialógusnak ez a felfogása először is ad egy választ a végtelen felelősség problémájára, arra tehát, miként lehet valaki felelős másvalaki tetteiért és sorsáért. Felelős vagyok azért, amit Te teszel és ami Te vagy, mert a viszony közvetlensége azt jelenti, hogy nem egy már adott, ránk várakozó viszonyrendszerbe lépünk be, hanem ez a viszony velünk jön létre és alakul. Teérted vagyok felelős, mert Te az Énhozzá való viszonyodban alakulsz, ahogy Én is a Tehozzá való viszonyomban. Ha engem megszólítasz, ha Te-nek szólítasz, akkor Én-né szólítasz, és ezzel kiszólítasz abból a struktúrából (Rosenzweignél: abból a „világból”), mely csak a 3. személyt ismeri. Ha Te engem szólítasz, és Én hallgatok a Te szólításodra, akkor nem *vagyunk* immár, hanem *történünk*: egyikünk sem „az, ami”, hanem egy kölcsönviszony alakuló és alakító résztvevője. Ami ebben a dialogikus viszonyban *közöttünk* alakul, nem az enyém és nem a tied. A megszólítás előtt az ember – idézem Rosenzweiget – „a múlt hatalmában volt, s mindannak igézetében, ami külső. A világ [struktúra] egy darabja volt. A világ törvényeinek engedelmeskedett, melyek mindig a múlt és a kívülről hatás, az ős-tárgyiság és ős-okozatiság törvényei.” A néven nevezés, azaz a megszólítás „szabadítja őt ki e törvények hatalmából. Kiszólítja őt a világból, amely cselekvését fogva tartja, s önmagába szólítja be, a saját jelenébe, egy olyan jelenbe, amely fölött, ameddig néven nevezik, semmilyen múltnak és semmilyen kintnek nincsen hatalma.”²¹³ Kettőnk dialogikus kölcsönviszonya nem mozzanata tehát a világnak. De nem is rés ezen a világon, hanem *a világ felfüggesztése*. Amíg dialógust folytatunk, a dialógus alakuló jelenében a világ nem adott, hanem születik. A 3. személy múlt, az 1. személy jelen idejű, állítja Rosenzweig és Buber, egyébként Bahtyinnal teljes összhangban: „Csak azáltal, hogy a Te jelenvalóvá lesz, csak azáltal támad jelen.”²¹⁴

A struktúrából való kilépéshez, a világ felfüggesztéséhez nem egy én szükségeltetik tehát, hanem Én és Te. Ha Rosenzweig azt mondja, „az Én mindig egy hangossá vált Nem”, egy „Én azonban”, akkor ezen nem a német idealizmus transzcendentális énjét érti: „csak ha az Én a Te-t, mint valami rajta kívülit elismeri, csak akkor tehát, ha az Én az önmagával

²¹² M. Buber: id. mű, 19-20.o.

²¹³ Franz Rosenzweig: *Könyvecske az egészséges és a beteg emberi értelemről*. Atlantisz, 1997. 83-84.o.

²¹⁴ M. Buber: id. mű, 16.o. (Zárójelben érdemes itt megjegyezni: mivel „jelen” alatt mindhárom gondolkodó alapvetően az idő általi meghatározatlanságot érti, álláspontjuk a kanti noumenális, etikait szubjektum felől is értelmezhető.)

folytatott beszélgetésről áttér az igazi dialógusra, akkor válik azzá az Én-né, melyet az előbb hangossá vált Nemnek mondtunk. Az önmagunkkal folytatott beszélgetés Én-je még nem egy 'Én azonban', hanem egy hangsúly nélküli, s mert magában beszélő, magától-értődő én."²¹⁵ Nem a „lét egyedi eseményéről”, nem az „én is vagyok”-ról van itt tehát szó, miként Bahtyin állítja *A tett filozófiájában*. A dialógus felé Vj. Ivanov nyitotta meg az utat a „Te vagy”-gyal. Az a Vj. Ivanov, aki a descartes-i „*cogito, ergo sum*”-ot nem egyszer „*fio, ergo non sum*”-ként (keletkezem, tehát nem vagyok) parafrázálta, s Dosztojevszkijnél is épp ezt a folyamatos keletkezést, a személyek egymást áthatását regisztrálta: Dosztojevszkijnél a hős személyisége – írja Ivanov – „egyidejűleg elválasztott a többi személyiségtől, s mindegyikükkel követhetetlenül egybeolvad; határai meghatározhatatlanok és titokzatosak.”²¹⁶ Amennyiben Én és Te a közvetlen, dialogikus viszonyban csak egymással való kapcsolatukban *léteznek*, a végtelen felelősség zoszimai etikája igazolást nyer.

Dialógus, dialogizmus, Dosztojevszkij

Én és Te egymást áthatását, egymásba hatolását Dosztojevszkij is regisztrálja egyik naplójegyzetében, méghozzá épp a KT megjelenése idején: „Próbálják elhatárolni, próbálják meghatározni, hol végződik a saját személyiségük, és hol kezdődik a másiké? Határozzák meg tudományosan! A tudomány épp erre törekszik... A kereszténységben az egész kérdés értelmetlen.”²¹⁷ De vajon azt jelenti-e ez, hogy valóban a dialógus fenti elvei működnek Dosztojevszkij regényeiben, hogy Én és Te közvetlen, dialogikus viszonya a KT egyik alapvető konstrukciós elve? Ez legalábbis nem szükségszerű. Ne feledjük: hogy a Karamazov testvérek „ugyanazon a lépcsőn” állnak, hogy a négy testvér kvaternitása egyetlen, mitikus személyt képez, a dialógusra való minden utalás nélkül tárhattuk fel.

Ezen a ponton mindenképpen érdemes visszautalnunk Natalia Reed már idézett gondolatára. A dialógus fenti értelmezése egyértelműen amellet szól, hogy Reednek igaza van, amikor azt állítja: az az „odulakótól” leszármazó, Raszkolnyikov, Sztavrogin és Iván Karamazov alakjával jellemezhető hőstípus, mely környezetének hangjait *magában* megidézve, folyamatos *belső* vitába, egy végtelenbe nyúló monológba keveredik, csak egy

²¹⁵ F. Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung*. Universitätsbibliothek Freiburg in Breisgau, 2002. 193. ill. 195.o.

²¹⁶ Vjacseszlav Ivanov: Dosztojevszkij i roman-tragegyija”. In. *Po zvezdam. Borozdi i mezsi*. Moszkva, 2006. 334.o.

²¹⁷ Dosztojevszkij: *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Magyar Helikon, 1972. 348.o.

„magában beszélő”, és ezért „magától-értődő én”. Nem véletlen, hogy Dosztojevszkij mindegyiküket éppenséggel „hallgatagként” jellemzi. Egy ilyen belső monológban a hős szava kétségkívül meghasadt, de *skizoid*, és nem *dialogikus* szó. A mindig kockázatos, mert az ént önmagából kimozdító, a *középbe* helyező dialógus vállalása helyett a monologizáló „odulakók” lehetséges vitapartnereiket saját tudatukba oldják, azaz éppenséggel kiterjeszteni igyekeznek saját öntudatukat: az én birtokba venne mindent, ami nem-én, hogy önmagából építse fel azonosságát, s közben egyre inkább függeni kezd a Másiktól.²¹⁸ Ivánnak az ördöggel folytatott „dialógusa” épp ezeknek a skizoid, önromboló belső monológoknak a grandiózus képe. Az ördöggel folytatván párbeszédet, Iván természetesen önmagával dialogizál („te – én vagyok; illetve te *én* vagy” II. 413), de a „dialógus” során egyre inkább a benne magában tárgyiasult Másik hatalma alá kerül („nagyon szeretném, hogy ő valóban *ő* legyen, és nem én” II. 427) Az ördög neve, s ha az ördög Iván fantáziaképe, akkor Iván saját neve: „Ő”, a Harmadik („Ezt ő mondta, ezt ő mondta!” II. 427)

Ha ezeket a több hangot bekebelező, és *ezért* polifonikus belső monológokat kizárjuk az „igazi dialógusok” köréből, akkor ebből természetesen még nem következik, hogy Én és Te közvetlen találkozásaira a KT-ben ne kerülhetne sor. De bizonyos, hogy nem uralják a művet. Én és Te közvetlen találkozásának az „állami bíraskodás”, a nyomozás és a bírósági tárgyalás esetében *intézményes* korlátai vannak. A „lélek kálváriájának” fejezetei (IX/3-8) épp erről szólnak. Mitya, az immár boldog szerelmes, felszabadulva a gyilkosság (ti. Grigorij meggyilkolásának) terhe alól, szinte kiárad, és valóban a lelkét tárja fel. Ám hiába az „iszonyú vallomás”, szavait az ügyész „részvétlen szigorúsággal, fürkészően rászegezett tekintettel” hallgatja (II. 190.) A nyomozók, intézményes szerepüknek megfelelően, nem a velük szemben álló 2. személyhez fordulnak, hanem őt, a 3. személyt igyekeznek tetten érni, átlátni és kívülről megérteni, hogy végül egy elbeszélhető, vádként megálló történet szereplőjeként azonosítsák. Vagy nézzük Iván és Szmergyakov nevezetes, az I. részben alaposan elemzett párbeszédét az *Egyelőre még nagyon homályos* c. fejezetből (V/ 6.). Ez a beszélgetés – mint láttuk – azért olyan homályos, mert a szereplők *szándéka* irányul arra, hogy ne lépjenek ki fedezékükből. Ha Griceszel együtt feltesszük, hogy a szándék eltérítheti üzeneteinket a konvencionális vagy szó szerinti jelentéstől, akkor még inkább így van ez, amikor maga a szándék irányul egy másik, vagy nem létező szándék elhitetésére. Elég bonyodalmas viszony ez ahhoz, hogy Én és Te közvetlen találkozásáról szó se lehessen.

²¹⁸ A téma részletesebb kifejtését lásd az appendix *Poétika és etika* c. fejezetében

De nézzük most azt az esetet, amikor sem az intézmények, sem a szándékok nem állnak a közvetlen találkozás útjában. Dmitrij Karamazov és Hohlakova párbeszéde a VIII. könyv 3. fejezetében szélsőséges, de figyelemre méltó példa. A mű cselekménye, vagy ideológiai-eszmei vitái szempontjából epizód jellegű, ám meglehetősen terjedelmes beszélgetés meghökkentő módon mered ki a műből. Egyrészt kiélezett drámai helyzetről van szó: Mitya az örület határán, egy lehetséges gyilkosság árnyékában, hogy becsületét megmentse, kétségbeesett kísérleteket tesz a háromezer rubel megszerzésére. Ebben a helyzetben következik látogatása Hohlakovánál, mely önálló betétjelenetté kerekedik: egy bohóc-, vagy inkább *kabarétréfává*, mely a műfaj tradícióit követve a másik szavainak és céljainak totális és kölcsönös félreértésére épül. Ha belegondolunk, ez a kacagtató jelenet a KT alapszituációját rögzíti. Mert miből is erednek általában a félreértésre épülő kabarétréfák? Abból, hogy a résztvevők nem képesek belépni egy dialógus *közöttük* formálódó, nyílt terébe, és ezért zárva maradnak egymás előtt. Megmaradnak saját monologikus világukon, magukon mint adottságon belül, mely a múlt és a kauzalitás, minden eddig megtörtént hatalma alatt áll. És valóban: nem a félreértések és a félremagyarázások, nem a torz önértelmezések és a hatalom fortélyai, vajon nem a közvetlen kapcsolatok lehetetlenségei uralják-e a KT világot?

Gondoljunk azokra a szerelmi viszonyokra, melyek Én és Te közvetlen találkozásának terepeként a leginkább kínálkoznak. Gondoljunk Katyerina Ivanovna, Mitya és Iván „szerelmi háromszögére”. Ebben a kapcsolatrendszerben „minden hazugság, merő hazugság”, ahogy a maga kontextusában hazugság Ivánnak ez a kijelentése is (II. 357). „Állandó vergődés”, hiúság, magamutogatás, hamis önkép, no és persze súlyos hatalmi játékok. Amikor Mitya „ellenszolgáltatás nélkül”, lovagiasan átadja a pénzt Katyerina Ivanovnáknak, hogy az megmenthesse apja becsületét, *önzetlenségével* ugyanúgy a *hatalmába* akarja keríteni a lányt, ahogy nagylelkűsége, megbocsátása, adakozása révén Katyerina Ivanovna is Mitya istennőjévé és uralkodójává akar lenni („Az istene leszek, akihez majd imádkozik; legalább ennyivel tartozik nekem” I. 247) Katyerina a saját erényét szereti, és nem a másikat: erényével Mityát csak hálára akarja *kötelezni* – s alkalomadtán ennek még csak tudatában sincs. A nagy szenvedélyek háttérben pénzről, azaz a hatalom legabsztraktabb formájáról van szó, idioszinkráziákról, a résztvevők számára átláthatatlan vágyakról, tehát egy olyan sűrű, vad szövevényről, mely Én és Te közvetlen viszonyát gyakorlatilag lehetetlenné teszi.

Hivatkozhatnánk persze Mitya (III/3-5), illetve Iván (V/3-5) önvallomására, ám mint láttuk, ez az önvallomás – legalábbis Iván esetében – inkább megrendezett, színpadias önfelmutatás, mint spontán megnyilatkozás, s az amúgy „hallgatag” Iván mind előtte, mind utána

kerüli, vagy éppen tiltja a közvetlen találkozást. A *Nem te, nem te!* c. fejezet találkozása a következő szavakkal zárul: „Alekszej Fjodorovics – kezdte hideg mosollyal –, én sehogy se szívelem a prófétákat meg az epileptikusokat; az Isten küldötteit pedig különösen, ezt maga nagyon jól tudja. E pillanattól kezdve szakítok magával, mégpedig alighanem örökre.” (II. 359.) Ez a „lezárás” talán még figyelemreméltóbb, ha Aljosa felől értelmezzük. A KT-ben a jóság, azaz a II. etika képviselője Zoszima mellett kétség kívül Aljosa. Ám Aljosa, Zoszimához hasonlóan – láttuk – lényegében ki van vonva a *regény* cselekményéből, vagy legalábbis annak perifériáján helyezkedik el. A *Nem te, nem te!* c. fejezet azon kevés esetek egyike, amikor Aljosa beavatkozna a hősök életébe – és „közvetlen találkozás” helyett visszautasításra talál, mert a másik nem hajlandó belemenni az Én-Te viszonyba. Ugyanez történik a *Vergődés a szalonban* c. fejezetben. Hogy véget vessen a vergődésnek, Aljosa botrányos őszinteséggel, a konvenciókat áttörve nyilatkozik meg a Katyerina Ivanovná körülvéő hazugságok és hamis önértelmezések szövevényéről. Ám Katyerina Ivanovna „elsápadt arccal és haragtól eltorzult szájjal” válaszol: „Maga...maga...maga kis szent örült, az bizony!” (I. 251) Ugyanígy zárul Aljosa első látogatása Sznyegirjov törzskapitánynál. Őszinte, lélektől lélekhez ható találkozásként indul, hogy aztán azzal végződjék: a törzskapitány a földre hajítja és vadul megtapossa a kárpótlásként felajánlott pénzt. (Ismét a pénz!)

Ebből adódik már a KT sugallta következtetés: a jóság kegyelme hiába adatik meg egyvalakinek. A jóság csak akkor tud *működni* a (regény)világban, ha a jó embert jó emberek veszik körül, azaz ha a megváltás már bekövetkezett. Vagy másként: a II. etika csak akkor tudna a világban működő erővé válni, amikor már nincsen rá szükség, mert a szentek világába érteztünk. Ebből azonban nem következik, hogy a II. etika értelmetlen félreértés lenne, sőt az sem, hogy ne lenne *hatása*. Mindaz ugyanis, amiről a fentiekben beszéltünk, a hamis önértelmezések, a hatalmi játszmák, a vergődések és elhallgatások – miként a negatív teológiában – arról szólnak, *ami* nincs jelen, de aminek a *hiánya* fájdalmasan és világosan érzékelhető. Mert mi másról szólnak a „valóság fellazításával” elszabaduló hisztérikus nagyjelenetek, a botrányok, a hazugságok és vergődések, azaz az I. etika érvényvesztése, ha nem arról a *vágyról*, mely Én és Te közvetlen találkozására, a szeretet megbékítő hatalmára irányul. A KT II. könyvének, a kolostorban lejátszódó botrányos nagyjelenetnek a főszereplője, a „vén bohóc” se akar mást, mint megmutatkozni: „Ne szégyellje ennyire önmagát – mondja neki Zoszima – mert minden csakis ebből származik.” (I. 57)

Állíthatjuk-e ezek után, hogy az Én és Te közvetlen találkozásaként értelmezett dialógus a KT egyik meghatározó konstrukciós elve? Az eddigiekben láttuk, hogy a dialógus fenti,

normatív formája helyett a stratégiai és manipulatív szándékok, a hatalmi játszmák és tudattalan motívumok által uralt dialógusok jellemzik a KT világot. Ha a dialógust mégis Dosztojevszkij (és Bahtyin) alapvető konstrukciós elveként értelmezzük, akkor a dialógus egy másik értelmezéséhez kell nyúlnunk – miként az Holquist teszi. „A mindennapi szóhasználatban – írja – a dialógus a beszélgetés szinonimája; a szó két egymással beszélgető embert feltételez. Ez az általános jelentése elhomályosítja azt a speciális jelentést, mellyel a szót Bahtyin ruházza fel.”²¹⁹ Mert a dialógus Bahtyinnál – állítja Holquist – csak a *dialogizmus* specifikus esete. A dialogizmus elve pedig azt jelenti, hogy „minden jelentés relatív abban az értelemben, hogy csak két elem közötti viszony eredményeként jön létre”.²²⁰ Olyan dinamikus rendszerekkel számol ez a felfogás, melynek elemei nem önazonos szubsztanciák. A rendszer különbségek rendszere, melyen belül az elemek maguk, illetve jelentésük folyamatosan változik: „A dialogizmus azt feltételezi, hogy minden adott időben és minden adott helyen nagy befolyással bír, de messzemenően instabil feltételek uralkodnak, melyek minden kiejtett szónak ott és akkor egy olyan jelentést adnak, mely különbözik attól, mellyel a szó más időben és más helyen fog rendelkezni... Minden kijelentés heteroglot, mert olyan erők által meghatározott, melyek partikularitása és variabilitása gyakorlatilag rendszerezhetetlen.”²²¹

Ezzel azonban, ha nem tévedek, csak egy más nyelven írtuk le azt a jelenséget, melyet korábban a *keletkezés mítoszaként* értelmeztünk. A dialogizmus – vagy tovább variálva ezt a nyelvet: a kontextualitás, netán a hipertextualitás – egy olyan folyamatosan alakuló-változó, elemeiben instabil egész konstrukciós elve, melyben „minden úgy áramlik, akár az óceán, minden érintkezik egymással”. Ha korábban azt mondtuk, hogy a mítosz teremti meg azt a formát, mely esztétikailag igazolni tudja az „ujjongó, imádságos egybeolvadás” élményét, akkor most azt mondhatjuk: a dialogizmus tudja esztétikailag igazolni az Én és Te közvetlen találkozása, a II. etika világa iránti *vágyat*. És akkor itt térjünk vissza Aljosa Mityának címzett, rejtélyesnek tetsző felszólítására, melynek értelmét az előbb függőben hagytuk: „jusson csak mindig eszedbe az a más ember, egész életedben, akárhova szöksz is”. Miért is kell – tettem fel a kérdést –, és kell-e valakit minduntalan egy olyan feladattal szembesíteni, melynek nem *lehet* megfelelni? Igen – válaszolom most. A II. etika iránti vágy esztétikai igazolása nem luciferikus. Mert az igazságosság és kölcsönösség, az „adok, hogy kapjak” megfeleléslogikája által vezérelt I. etika olyan – idézem Ricoeur-t –, hogy az igazságosság struktúrája mindig „az utilitarizmus egy jól leplezett válfajává lenne, ha nem érintené meg, még legabsztraktabb

²¹⁹ Michael Holquist: *Dialogism. Bakhtin and his World.*² Routledge, 2002. 40.o.

²²⁰ M. Holquist: id. mű, 21.o.

²²¹ M. Holquist: id. mű, 69-70.o.

megfogalmazásaiban is, a szeretet poétikája”. De a mítosz *mellett* Dosztojevszkijnél ott a regény, s csak a *regény* teheti a *mítoszt*, csak az *I. etika* teheti a *II. etikát* igazzá. Az I. etika – folytatom Ricoeurrel – „a szeretet szükséges médiuma: éppen mert a szeretet szupramorális, csak az igazságosság vezetésével nyerhet hozzáférést a gyakorlati és etikai szférához”.²²² Aljosa – krisztusi – szépségének Iván sötétlő alakjában kell tükröződnie.

²²² Paul Ricoeur: *Liebe und Gerechtigkeit*. J. C. B. Mohr, 1990. 63. ill. 61.o. A kérdésről részletesebben lásd *A megfelelés és a túláradás logikájáról* c. tanulmányomat. In: *...és... (Struktúra és communitas)*. L’Harmattan, 2006.

Függelék:**Poétika és etika**

1.)

Az 1864-ben megjelent *Feljegyzések az egérlyukból* c. kisregényt általában fordulópontnak tekintik Dosztojevszkij művészetében. Ezzel veszi kezdetét Dosztojevszkij második, a „nagy regényekhez” vezető alkotóperiódusa. A művet elemezve Sesztov a fordulat lényegét a humanizmustól, a humanista erkölcstől való elszakadásban látta: e művével lépet volna túl Dosztojevszkij jón és rosszon. Fehér Ferenc ugyanezt a művet azért elemzi, hogy ennek révén bizonyítsa az „erkölcsi középpont” jelenlétét Dosztojevszkij művészetében. S míg Sesztovnak a két részből álló mű második részét gyakorlatilag félre kell tólnia²²³, addig Fehér, méghozzá épp az „erkölcsi középpont” felől, a mű egészére, az első és második rész kapcsolatára tud rákérdezni. Ha csak a kisregény első részét olvassuk – érvel –, azaz az „odulakó” belső monológját, akkor nincsen semmiféle „objektív”, tehát művön belüli kritériumunk annak megítélésére, vajon azonosul-e az író az odulakó ön- és világértelmezésével. De „éppen ezért nem szakad itt meg a ‘történet’ --folytatja Fehér--... ezért alakul át a Dosztojevszkijnél még racionálisan tagolt belső monológ szabályos ‘énelbeszéléssé’, az ‘egérlyuk’ lakójának szembesítésévé saját egykori iskolatársaival, majd Lizával, a prostituálttal”. És Dosztojevszkij --vonja le következtetését Fehér-- itt már „nem tűr kétértelműséget”: a mű egésze, illetve a második rész vége felől nézve a negatív ítélet egyértelmű.²²⁴

A lényegét illetően Fehérnek úgy gondolom igaza van. Az ítélet itt is, Dosztojevszkij más műveiben is megszületik, és „nem tűr kétértelműséget”. Ugyanakkor nem árt az óvatosság, mert a *Feljegyzések* szerkezetileg élesen különváló és poétikailag is különmű két része túlságosan is egyszerű megoldást kínál: míg az első részben az odulakó „csak beszél”, a másodikban cselekszik is. A *szó* és a *tett* különbsége döntene tehát, azaz a *cselekmény*, melyben megmutatkozik, hogy „Ki vagy valójában”? Végsősoron persze így is fogalmazhatnánk. Bahtyin kapcsán minden esetre szeretnék még majd visszatérni arra, hogy a dosztojevszkiji hős nem értelmezhető pusztán „teljes értékő szóként”. Ám a „cselekmény” illetve „történet”

²²³ Vö. Lev Sesztov: *Dosztojevszkij i Nitse. Filozofija tragegvi*. Sz.Peterburg, 1903, 54.o.

²²⁴ Fehér Ferenc: *Az antinómiák költője. Dosztojevszkij és az individuum válsága*. Magvető, 1972, 85-86.o.

kifejezésekkel fenntartással kell bánnunk. Bár a racionalista humanizmus reprezentatív műfajának, a klasszikus polgári regénynek ez az alapvető szerkezeti eleme Dosztojevszkij művészetében is döntő szerepet játszik, de teljességgel átértelmezett formában.

A klasszikus polgári regény ideáltipikus formájában az individuum racionalista önállóságának, az öntudat születésének reprezentatív műfaja. A hős, cselekvéseiben önmagát fejezve ki, tetteiben egyszerre hozza létre, és ismeri fel önmagát. Az (élet)történet elbeszélése így az én egységének és identitásának alapjává válik, és --McIntyre kifejezésével élve-- az „ént mint narratív formát” hozza létre. A „Ki vagyok?” kérdésre a hős identitását biztosító történet a válasz. A viselkedési megnyilvánulások önmagukban szabadon értelmezhető *eseményeit* a regényben a hős intencionális *cselekvéseként* érthetjük meg. Legyen szó akár énelbeszélésről, akár a harmadik személyű hős belső, mentális világára “ablakot nyitó” narrációról, a klasszikus regény objektív, a hőseitől distanciálódó elbeszélő által megnyitott világában elérhetőek számunkra azok a tudatossá tett belső motivációk, szándékok és diszpozíciók, melyek indítékaivá válnak a hősök cselekvésének, s így megvilágítják, hogy maga a cselekvő minek szánta tettét. Ha pedig a kauzálisan magyarázható eseményből azért lesz érthető cselekvés, mert egy történet keretében a cselekvő jelentésadó szándékával kapcsolódik össze, úgy a tett ebben a történetben csak a cselekvő személy „saját” tetteként értelmezhető, melyért joggal tehető felelőssé. Végül úgy tűnik, hogy szabadságról is épp ilyenkor beszélhetünk. Tehát akkor, és csak akkor, ha a tett intencionális tetteként az én tettem, következésképpen felelős vagyok érte, mert szabadságomban állt volna másként is cselekedni, ha másként akartam volna cselekedni. Úgy hiszem, hogy ez a fogalmi összefüggés, a cselekvő szándékára visszavezetett „saját” tettnek, azaz az *autonóm* módon cselekvő személynek, a *felelősségnek* és a *szabadságnak* egy éniditást biztosító történet értelmi egységében létrejövő összefüggése az, ami a klasszikus polgári regény cselekményformájának racionalista pátozát adta egy olyan korban, amikor az ember még úgy gondolhatta, hogy ura lehet mind belső, mind külső világának.

Ma már természetesen hajlamosak vagyunk azt mondani, hogy éppen az, ami a klasszikus regény hőseit olyan valóságosává és átélhetővé tette, tudatának áttetsző volta, nem volt több epikai fikciónál. Ez a fikció elsősorban nem is abban állt, hogy a mindent tudó szerző hőse tudatának olyan zugaiba is belelátott, melyhez csak az első személynek van – jó esetben – hozzáférése. A fikció inkább abban a karteziánus filozófiával szövetséges feltételezésben rejlett, hogy ha az elbeszélő segítségével bepillantunk a hősbe, akkor ott, a hősön belül, tettei és szavai mögött fellelhetjük e tettek és szavak forrását, szerzőjét és alkotóját: a “Ki vagyok?” kérdésre adott válaszként a szuverén *cogitót*. A belső uralomnak ez a képzelet Nietzsche, Freud és persze

nem kevésbé Dosztojevszkij után már nehezen tartható, de a klasszikus realista regényben is csak azért válhatott átélhetővé és hitelessé, mert a belső hatalom fikciójához a külső uralomé társult: a realista regény szerzője, a hősei cogitóját is uraló szupercogito egy olyan birtokbavett, tagolt és rendezett világban helyezi el hősét, melyben az egymásra rétegződő élmények és idősíkok sokaságát átmetszve, minden egyetlen láncolatra, a feltartóztathatatlanul előrehaladó történetre fűződik fel.

Abból a racionalista pátoszból, mely ezt a regényformát fűtötte, mára nem sok maradt, s szétesztetéséhez maga Dosztojevszkij is minden bizonnyal hozzájárult. És mégis: az „erkölcsi középpont” Dosztojevszkijnél is a fent említett fogalmi összefüggés, az intencionális „saját” tett, a felelősség és a szabadság átértelmezett elemeiből épül fel, méghozzá egy olyan történetben, mely ugyan egész másként veti fel a kérdést, de továbbra is a „Ki vagy?"/„Ki vagyok én?” problematikája körül mozog. Erre a kérdésre azonban most már nem lehet egyértelmű választ adni a cselekménnyel vagy a hős történetével. A racionális önállóság világos öntudatára árnyék borult, szándék és tett kapcsolata kérdésessé vált: a tett mintegy kihullni látszik az intencionalitás hálójából, s jelentésében túlmutat a cogito zárt határain.

Paradox helyzettel állunk szembe, hiszen az olvasónak tulajdonképpen nemigen lehet kétsége afelől, hogy *mi* is történik: az odulakó kegyetlenül megalázza Lizát, azt a kiszolgáltatott emberi lényt, aki egyedül fordul szeretettel feléje. Raszkolnyikov meggyilkolja az uzsorásnőt és félkegyelmű testvérét, Lizavetát. Sztavrogin meggyaláz és öngyilkosságba hajszol egy gyereklányt, és tettestárs felesége meggyilkolásában. Iván Karamazov ugyanígy lesz tettestárs apja meggyilkolásában. Olyan tettek, vagy inkább szimbólikus tömbök ezek, melyekkel kapcsolatban nem lehet kétségünk a bűnt, az erkölcsi büntetést illetően. Mert bármennyire is igaz lehet, hogy a Van-tól nem vezet közvetlen út a Kell-hez, s tényekből nem lehet értékeket levezetni, európai-keresztény kultúránkon belül ezek a tettek egyértelműen bűnnek *számítanak*. Hasonlóan a gyermek Raszkolnyikovhoz, akinek apjával együtt végig kell néznie, hogyan veri halálra lovát a részeg paraszt, Mikolka, a normális erkölcsi érzékkel rendelkező ember itt nem egy semleges eseménysorral szembesül, amit azután majd meg kell ítélnie, hanem magával a borzalommal.

Bármennyire is nyilvánvaló azonban, hogy az odulakó megalázta Lizát, távolról sem ugyanilyen egyértelmű, legalábbis az odulakó feljegyzései alapján, hogy valóban ez volt a szándéka. Tudatosan cselekedett? Vagy éppenséggel „legjobb belátása” ellenére, irracionálisan,

mint az akrázia annyi más esetben?²²⁵ Az odulakóhoz visszatérünk még, így most elég talán annyit előrebocsátanunk, hogy Liza megalázásának jelentésében egyértelmű, „szimbólikus tömbje” valamiképpen mégis csak személytelen esemény marad: az odulakó feljegyzései alapján nem tudunk világos kapcsolatot teremteni a tett és a szándék között. És vajon olyan világos-e ez a kapcsolat Raszkolnyikov esetében? Persze hogy szándékosan öli meg az uzsorásnőt, de *saját* szándékait követi-e? Nem érti-e félre önmagát, nem valaki másnak, ti. tanulmánya hőségnek, annak a „különleges embernek” az akaratát követi-e, aki nem „ő maga”? Magyarán szólva: bár a tett egyértelmű, távolról sem egyértelmű a cogito és a szándék kapcsolata. Nem világos, vajon Raszkolnyikov játszik-e a „különleges ember” és a gyilkosság gondolatával, vagy inkább ez az őt megelőző és rajta túlmutató gondolat játszik övele. Vajon Vágya az ő vágya, vagy – Lacannal szólva – a Másik vágya? De akkor ki is lenne az az „ő”, akivel mégis csak játszik a gondolat? Egy meghatározatlan szándék-, motiváció- és gondolattömeg, melyet csak a »Raszkolnyikov« név fog véletlenszerűen össze? Dosztojevszkij hőse végül is az utolsó pillanatig nem tudja elhinni, hogy a gyilkosságot végre fogja hajtani, amikor pedig a véletlenek sorozata mégis elsodorja „könyvízó” tettéig, az elme- és akaratzavar állapotában cselekszik. És Sztavrogin? Érti-e valaki is a regény szereplői közül ezt a figurát? Sztavrogin maga a rejtély, akinek érthetetlen viselkedésmegnyilvánulásait környezete mindújra az elmezavarra való hivatkozással igyekszik értelmezhetővé tenni. Ami pedig Iván Karamazovot illeti, ő talán a legvilágosabb példája annak, hogy szándék és cselekvés kapcsolata nem eleve adott a dosztojevszkiji hős számára. Iván egy másik történetet él meg, s csak a gyilkosság után érti meg, mi volt az az önmaga elől is elrejtett szándék, ami vezette, s amit a korlátolt Szmergyakov mégis világosan látott.

A dosztojevszkiji „cselekményszerkezetnek” ez természetesen nem a végpontja, hanem a fordulópontja. A tett, méghozzá egy erkölcsi büntett, a maga szimbólikus egyértelműségében már megtörtént, de valahogy mégis személytelen marad, vagy legalábbis viszonya az

²²⁵ Például akkor, amikor elhatározza, hogy nem megy el a Zverkov tiszteletére rendezett búcsúvacsorára: „Magától értetődik, nem szabad elmenni; természetesen köpnöm kell az egészre. Hát köteleztem én magam, vagy mi? ... De hát éppen azért dühöngtem én, mert biztosan tudtam, hogy elmegyek, csak azért is elmegyek; és pedig minél tapintatlanabb, illetlenebb az, hogy odamegyek, annál inkább megyek.”(727) Ugyanilyen irracionálisan, tudniillik saját legjobb belátása ellenére cselekszik, amikor nem hagyja ott a vacsorát, bár arra a következtetésre jut, hogy mindjárt, „ebben a pillanatban fel kell állni az asztal mellől, fogni a kalapomat, és egyetlen szó nélkül, könnyedén elmenni...Természetesen maradtam.”(736) A *Feljegyzések az egérlyukból* c. kisregényt *Dosztojevszkij Művei. Kisregények és elbeszélések*. Magyar Helikon, 1973., I. k. alapján idézem.

„elkövetőhöz” tisztázatlan. Ezzel veszi kezdetét az a sajátos belső történet, melynek tétje az igazság fel- és elismerése és ezzel önmagunk elérése: az Én felelősségének, autonómiájának és szabadságának kiküzdése -- annak a mindezidáig homályos „valakinek” mint személynek a megszületése, aki a tett eseménye mögé állhat és felvállalhatja azt. Ebből a szempontból nem véletlen, hogy a *Feljegyzések az egérlyukból* második része egy „régés-régi emléket” beszél el. A kérdés ugyanis nem az, hogy az első részben bemutatott, pontosabban szólva önmagát bemutató „szellemalak” hogyan valósítja meg, vagy véti el tetteiben önmagát. Dosztojevszkij kérdése úgy szól, vajon az odulakó képes-e szembenézni multjának ezzel az eseményével, s azt *utólag* saját tetteként megérteni és vállalni.

Mert legyenek bármennyire is tisztázatlanok és homályosak a szándékok és az indulatok, legyen bármennyire is rejtély az ember, Dosztojevszkijnél végül mégis az *igazságról* van szó: az ember olyan feladvány önmaga számára, melyet meg kell fejtenie. Tettét, mely valahogy zavarosan és homályosan már megesett, a dosztojevszkiji hősnek vissza kell hódítania személytelenségéből. Vissza kell nyernie a Másiktól: rendőrségi vizsgálatok, a jogászai és pszichológiai értelmezések, a lehetséges tárgyiasító leírások zűrzavarából, hogy elutasítva minden oksági-determinisztikus magyarázatot, de a pszichologizáló „megértést” is, olyan tetteként értse meg, melyért felelősséggel tartozik. Mert a saját tette, és nem a világ tetszőlegesen értelmezhető eseménye. Csak e felelősség vállalásával juthat el az autonómiához, csak a bűn vállalásával a bűnhődéshez, melyből szabad személyként születhet újjá. Ennek paradoxona abban áll, hogy – megfordítva a racionalista önállítás logikáját – a felelősség felvállalása *megelőzi* a szabadságot.

A *Feljegyzések* esetében a fenti “képlet” arra a konkrét kérdésre fordítható le, vajon képes-e az odulakó a II. rész énelbeszélésében egy olyan leírást adni a múltból, mellyel eljut önmaga igazságához. A fenti kérdés természetesen felvet egy továbbit is: mi az, ami eltakarja az odulakó elől az igazságot, amitől tehát meg kellene szabadulnia. Az I. rész tanúság szerint erre a következőképpen válaszolhatnánk: amitől az odulakónak fel kell szabadulnia, az a cogito transzcendenciát nem ismerő, mindent magába olvasztó, magát a világ eredeteként és szerzőjeként értelmező, *narcisztikus szabadsága*.

2.)

Hegeltől tudjuk, hogy a „rossz eredete általában a szabadság misztériumában rejlik”, mert a szubjektív szabadságban jelen van annak a lehetősége, hogy a különös egyén „az önkényt, a saját különösségét az általános fölé helyezze és cselekvéssel realizálja, azaz, hogy **rossz** legyen”.²²⁶ Hegelnél azonban ez az elkülönöződés, s vele a rossz csak „megszüntette megőrzött” mozzanata annak a dialektikus történelmi mozgásnak, mely a szubjektív moralitástól az erkölcsiség valóságához, a kialakult polgári állam szubsztanciális rendjéhez vezet. Épp erre épül a regény hegeli koncepciója, mely szerint a „szív poézisének” egy „már prózáilag rendezett valósággal” támad konfliktusa, és e „meghasonlás megoldása vagy tragikus, vagy kómikus, vagy éppenséggel olyan elintézést nyer, hogy a közönséges világrénddel eleinte ellenkező egyének elismerik e rend igazát és szubsztancialitását, megbékélnek viszonyaival, tevékenyen beilleszkednek közegébe”.²²⁷

Nyilvánvaló, hogy ez az út nem a Dosztojevszkij-hősök útja. Dosztojevszkij világától tökéletesen idegen a „konkrét szabadság valósága”, azaz egy olyan intézményesen és jogilag szervezett történelmi valóság, mely törvényként, szubsztanciális igazságként léphetne fel. A fiatal Lukácstól Bergyajeven át Bahtyinig megannyi Dosztojevszkij-értelmezés szerzője szögezte már le, hogy Dosztojevszkij regényeiben a történelmi-intézményi világ legfeljebb háttereként szolgál annak a „lélekvalóságnak”, melynek „nívóján a lélekről leválnak mindazok a kötöttségek, melyek őt különben társadalmi helyzetéhez, osztályához, származásához stb. kapcsolják”. Az ember számára, „ha igazán igazi ember”, itt egy út van kijelölve: „kiemelkedni minden szociális determináltságból, eljutni a konkrét lélek konkrét valóságába”.²²⁸

Ezért nincs helye Dosztojevszkij műveiben a humanizmus, a racionalizmus és a polgári tisztesség hagyományos képviselőinek. Ezek csak a művek peremén tűnhetnek fel, mert önállóságok naív és elbizakodott bizonyossága kizárja őket a lélekvalóság dosztojevszkiji világából. Az elkülönöződést a már prózáilag rendezett valóságtól Dosztojevszkij hőséne a végső pontig kell feszítenie, hogy előtűnjön a „szabadság misztériumában” rejlő bűn. A lélekvalósághoz a cogito narcisztikus szabadságán, a szuverén individuum és a világ közötti

²²⁶ Hegel: *A jogfilozófia alapvonalai*. Akadémia, 1983, 156.o.

²²⁷ Hegel: *Eszétika*. (Rövidített kiadás.) Gondolat, 1974, 378.o.

²²⁸ Lukács: Balázs Béla: Halálos fiatalság. In: *Ifjúkori művek*. Magvető, 1977., 684. ill. 686.o.

romantikus hasadáson keresztül visz az út. Miként Hegel, Dosztojevszkij is feltételezi tehát a hasadást, ahogy egy második lépésben feltételezi e hasadás meghaladását vagy átívelését is. S bár a meghaladást illetően Dosztojevszkij nem követi sem a hegeli etikát, sem a dialektikát, joggal mondhatjuk Ricoeurrel: „mindkét vállalkozásnak az a közös célja, hogy a jelentés eredetét egy másik középpontba helyezze, mely többé nem a reflexió közvetlen szubjektuma – a ‘tudat’ –, az éber, saját jelenlétével elfoglalt, önmagával foglalatoskodó és önmagához kötött én.”²²⁹

Ami a hasadást illeti, a *Feljegyzések az egérlyukból* c. kisregény majdhogynem tiszta képletnek tűnik: az odu, amibe a hős visszahúzódik, vagy amit inkább maga köré épít, első megközelítésben a világ rendjétől való elkülönöződés szimbólikus megjelenítése. Az odulakó a szabadság szenvedélyes apostolaként szakad ki világa rendjéből, s hirdeti odujából az akarat jogát. Mert „az értelem --írja feljegyzéseiben-- csak értelem, s csupán az ember értelmi képességét elégíti ki, az akarás pedig az egész élet, vagyis az egész emberi élet megnyilvánulása az értelemmel meg minden egyéb vakarózásával együtt”.(693) A szabad akarat az a „legelőnyösebb előny”, amiért az odulakó mindent feláldozva kilép a józan ész által már elrendezett világból: „az ember, bárki legyen is az --írja már-már himnikus hangnemből-- mindig és mindenütt úgy szeretett cselekedni, ahogy akart, nem pedig úgy, ahogy a józan ész és az előny parancsolta; akarni pedig akarhat bárki bármit tulajdon érdekei rovására is, sőt néha *határozottan kell is akarnia* (ez már az én eszmém). A tulajdon, önálló szabad akarat, a tulajdon szeszélye, ha az akár szörnyű is, a tulajdon fantáziája, ha néha az örületig felhevül is -- mindez együttvéve az a kifejtett, az a legelőnyösebb előny, amelyet nem lehet besorolni semmilyen rubrikába, és amely miatt minduntalan pokolba repül minden rendszer és elmélet.”(691)

Az odulakó azért válhat tehát Dosztojevszkij hőségé, mert --miként Hegel mondaná: a modern kor képviselőjeként-- a történelem determinisztikus logikájával szembezegezi a szabad akarat önkényét, és borzadva fordul el az ember „valóságos érdekeit” tudományos pontossággal feltérképezni vágyó utilitarista és vulgárszocialista elméletek ígéretétől -- a „kristálypalotától”. Hiszen ha az ember „csupán síp az orgonában”, ha le kell mondania „önálló szabad akaratáról”, „tulajdon szeszélyéről, ha az akár szörnyű is”, akkor --kérdézi az odulakó-- „vajon mi *szabad* marad bennem”?

²²⁹ Paul Ricoeur: *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*. Suhrkamp, 1969, 68.o. Ricoeur természetesen nem Dosztojevszkijről és Hegelről, hanem a szimbólum hermeneutikájának két lehetséges irányáról szól. Ám ha a „jelentés egybegyűjtésének” Hegel az egyik reprezentatív alakja, a „kétely hermeneutikája kapcsán Nietzsche, Freud és Marx mellett, Dosztojevszkij is joggal nevesíthető.

Ám a „tulajdon szeszélyben” rejlő „szörnyű” nem egyszer felvillanó, elvont lehetősége ezeknek a feljegyzéseknek, hanem kibomló és egyre erősödő szólama. Az odulakó önkénybe csapó szabadsága is úgy „működik”, mint a szociális utópia Sigaljov elméletében, aki (az *Ördögökben*) a „korlátlan szabadságból” indul ki, hogy végül a „korlátlan zsarnoksághoz” jusson el. Az odulakó „tulajdon, önálló szabad akarata” először is potenciálisan zsarnokság mindenki mással szemben. Nem véletlen, hogy a „határtalan büszkeségbe zárkózó” odulakó minden emberi kapcsolatát egyszerre jellemzi a „gyűlölet” és a „megsebzett félelem”. Bár embertársaira úgy tekint, mint „birkákra a nyájban”, bár lenézi valamennyit, feljegyzéseiben mégis azt írja, hogy „együttal mintha félttem is volna tőlük. Sőt megesett, hogy egyszer csak magam fölé helyeztem őket... De én akár lenéztem, akár magam fölé helyeztem másokat, csaknem mindenki előtt lesütöttem a szememet, akivel találkoztam. Még kísérletet is végeztem: vajon kibirom-e ennek vagy annak a tekintetét magamon, és mindig én sütöttem le elsőnek a szememet.”(707)

Az odulakó nem tud a másik szemébe nézni, mert nem tudja elviselni, hogy valaki őt megpillanthatja, hogy van olyan *másik Én*, amely nem ő. És az odulakó fél, mert nem ismer mást, mint hatalmi viszonyt. Énjének abszolút voltát tételezve kilép Én és Te viszonyából, s a nem-énben csak önkénye tárgyát képes látni. Abban a két, már-már emberi viszonylatában, ahol legalább a másik oldalról feltűnik a szeretet lehetősége, ahol a szemek egymásba kapcsolódnak, az odulakó csak a hatalmi párbajt érzékeli, s éppúgy megalázza Lizát, mint ifjúkora egyetlen barátját. Lizát „már csak azért sem szerethettem meg --írja--, mert ismétlem, szeretni -- ez nálam egyet jelent a zsarnokoskodással, az erkölcsi hatalmaskodással... mindig gyűlölettel kezdtem, és az erkölcsi leigázással végeztem, de aztán magam se tudtam, mit kezdjek a leigázott alannyal.”(781)

Raszkolnyikov gyilkossága, Sztavrogin szadista gyermekkínzása innen nézve már csak következetes végigvitele, beteljesítése annak a bűnnek, melyet az önmaga nárcisztikus szabadságát tételező cogito követ el akkor, amikor az önmagától megkülönböztetett világ egészében, a nem-én uralhatatlan transzcendenciájában, csak tudata tárgyát, a „hatalom akarásának” manipulálható objektumait látja.

De az akarat szabadságában, az „örületig felhevülő” fantázia szeszélyében rejlő „szörnyű” nem csak a kiszolgáltatottakkal szembeni zsarnokoskodásban nyilvánul meg. A következmények „szörnyűek” az „önálló szabad akaratra” nézvést is, melynek útja – Sigaljovot igazolván – a korlátlan szabadságtól a teljes önfelszámoláshoz vezet. Nem véletlenül vonul végig Dosztojevszkij elbeszélésén, s tér majd vissza a nagy regényekben “tekintet” – Lévinasnál majd

központi kategória szintjére emelkedő – motívuma. Az odulakó nem csak a másik tekintetét képtelen elviselni. Valójában a saját arca riasztja. Mert a tekintetben feltárulkozó arc, az Én-Te viszonyt felkínáló személy uralhatatlan transzcendenciája kiszólítja őt a cogito fiktív önazonosságából, s azzal fenyegeti, hogy benne magában is feltárja az abszolút mást. Ezért ha nem tudja nárcisztikus szabadságát a másik tekintetének kioltásával, a másik tárgyiasításával biztosítani, az odulakó önmagát tárgyiasítja el, s veti áldozatul a másik elé. Ha nem tévedek, a hegeli úr-szolga viszony egy sajátos, nem dialektikus változatról van itt szó: *vagy* uralkodni, azaz a másikat tárggyá tenni, *vagy* magamat az uralomnak alávetni, azaz tárggyá lenni – elidegeníteni vagy elidegenedni. Innen az a “titkos élvezet”, az az “igazi gyönyör”, melyet a totális megszégyenülés vagy a “lealjasodás túlságosan is éles tudata” (675) szerez az odulakónak.

Miközben az odulakó nem tudja, “mit kezdjen a leigázott alannyal”, ez a tekintetétől megfosztott tárgy kezdi el uralni őt. Ha valaki megpróbálná lerántani az álarcot az odulakóról, hogy megtudja, “Ki ő valójában”, a személyiség kontúrjai helyett csak reflexiók és idegen szavak kavargó ködalakjára lelne. Az odulakó nem tud “se jó, se rossz, se aljas se becsületes, se hős se féreg lenni” (672), s már akkor is boldog lenne, ha a “Ki vagy?” kérdésre azt felelhetné: lajhár. Hiszen ez azt jelentené, hogy “van mit mondani róla” (685). Így fordítja át az odulakó a “Ki vagyok én?” kérdését a “Mi vagyok én?” kérdésébe. Ezzel előtűnik az odu másik jelentése: ami kezdetben a világ rendjétől való elkülönöződés szimbólikus megjelenítésének, a *cogito házának* tűnt, az most a *Másik házaként* lép elé. Minél inkább visszavonul a hős önmagába, nárcisztikus szabadsága odujába, annál inkább ki van szolgáltatva a Másik ellenőrizetlen törekvéseinek: *bármilyen* elismerés olthatatlan vágyának. Mert vágya, mondhatnánk Lacannel, a “Másik vágya”.

Az odu ily módon az idegen vágyak és idegen szavak metszéspontja. Az odulakó monologizál, de monológja folyamatos vita a Másikkal, “Önökkel”, akiknek szavait megidézi. Éppen ezért gondolom azt, hogy Bahtyin, aki egyébként pontosan látja, Dosztojevszkij világában az Én csak a másik Én, a Te vonatkozásában tárhatja fel igazi valóját, ezen a ponton félreérti a *Feljegyzések* poétikáját. Az odulakó szava kétségkívül megvasadt, de *skizoid*, és nem *dialógikus* szó – nem egyenjogú és teljesértékű tudatok dialógusa. A dialógus, a transzcendálás vállalása helyet az odulakó lehetséges vitapartnereit saját tudatába oldja, azaz éppenséggel kiterjeszti a

cogitot. Szavaikat saját öntudatának tárgyaként ő maga vetíti ki, és ő maga zárja le²³⁰: “önöknek ezeket a szavait – írja – természetesen én magam most találtam ki. Ez is az egérlyuk terméke. Én ott negyven éven át figyeltem az egérlyukon át az önök szavaira. Én magam találtam ki őket, mert csakis ezt találhattam ki. Nem csoda, hogy az agyamba vésődtek és irodalmi formát öltöttek...” (703)

A cogitonak ez a kiterjesztése terméketlen hatalomhoz vezet. A szabad akarat megszállott apostola egyszerűen nem tud akarni, mert nem tudja, mit is akarjon akarni, s akarja-e azt, amit akar -- így végül feloldódik a reflexiók végtelen tengerében. Az odulakó átlát a maga teremtette tárgyak világán, de csak a semmit pillantja meg mögötte: minden érték esetlegességét, minden akarat hiábavalóságát, hisz lehetne minden másként is. „Okossága” így tehertétellé válik: „Ismétlem --írja az odulakó--, nyomatékosan ismétlem: minden természetes és cselekvő ember éppen azért cselekvő, mert buta és korlátolt... korlátoltságuk következtében a legközvetlenebb, másodlagos okokat elsődlegesnek tartják, ily módon másoknál hamarabb és könnyebben meggyőződnek arról, hogy vitathatatlan alapot találtak cselekvésükhöz és ebben meg is nyugszanak... De hogyan nyugtassam meg magam például én? Hol vannak az én elsődleges okaim, amelyekre támaszkodhatok? Hol vannak az alapok? Honnan vegyem én azokat? Én állandóan gyakorlom magam a gondolkozásban, következésképpen nálam minden elsődleges ok nyomban maga után von egy másik, még elsődlegesebb okot, és így megy a végtelenségig.”(684)

Úgy tűnik tehát, hogy Dosztojevszkij a „hatalom akarásában” és a „nihilizmusban” egyazon gombolyag két végét látta meg. Az akaratszabadság megszállottja, Nietzsche „szuverén individuuma, aki csak önmagához hasonlít,...az autonóm, erkölcsök feletti individuum”²³¹ egyszer csak „az életöröm és erő híján szükölködő »kritikusnak«, az alexandriai embernek” a

²³⁰ Natalia Reed PhD disszertációjára támaszkodva Caryl Emerson hasonló fenntartásoknak ad hangot: Ismerjük Bahtyin elemzését Raszkolnyikov belső monologjáról, melyben anyjának arra a levelére reagál, mely nővére tervezett házasságáról értesíti. (*Dosztojevszkij poétikájának problémái*, 97. o.) Ezt a monológot Emerson-Reed egészen másképpen látja, mint Bahtyin: „What Bakhtin calls microdialogue might more closely resemble a lunatic inner monologue that has been – for lack of genuine empathy, interest, or lived experience on Raskolnikov’s part – simply embellished exacerbated by other people’s utterances. For the most powerful instinct in Raskolnikov...is always to stop talking with ‘real others’ as soon as possible, to detach the words uttered by those others from the experience or the truth that had given rise to them, and to start using those words to rearrange the world according to his own prior and fixed notions of it.” idézi Caryl Emerson: *The first hundred years of Michael Bakhtin*. Princeton UP, 1997. 140.o.

²³¹ Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*. Ph. Reclam, Stuttgart, 1988., 48.o.

hangján szólal meg, „aki végsősoron könyvtáros és korrektor, és a könyvekből felszálló portól meg a sajtóhibáktól nyomorultul megvakul”.²³² Az odulakóban sokan látták, még hozzá teljes joggal, Nietzsche Übermenschének előképét. Ám *ugyanaz* az odulakó Dosztojevszkijnél a saját létezése következményeitől megrettent, a Másik vágyának alávetett „szókratészi ember” tehetetlen csalódottságával is szól: „Ha könyvek nélkül magunkra hagynak bennünket --írja--, mindjárt zavarba esünk, eltévedünk: nem tudjuk, mihez tartsuk magunkat, hová pártoljunk, mit szeressünk, mit gyööljünk, mit tiszteljünk, mit nézzünk le... Mindnyájan halvaszületettek vagyunk, sőt már régóta nem élő apáktól születünk.”(785)

3.)

“A dolog úgy áll – idézem Dosztojevszkijnek *A szelíd teremtés* c. elbeszéléshez írott megjegyzését – hogy ez a történet valójában nem is elbeszélés, nem is napló. Képzeljének el egy férjet, akinek a felesége néhány órával ezelőtt öngyilkosságot követett el: kiugrott az ablakon, s most ott fekszik kiterítve az asztalon. A férj mélységesen meg van döbbenve, és még nem sikerült összeszednie gondolatait. Járkál a szobában, és igyekszik valamiképpen megérteni a történetet, ‘pontosan rendezni gondolatait’. Ráadásul képzelődő, hipochondriás ember, az a fajta, aki magamagával szokott beszélgetni. Most is ezt teszi, magának beszéli el és próbálja *megvilágítani* az esetet... Ha egy gyorsíró végighallgatja és minden szavát lejegyzí, az elbeszélés nyilván darabosabb és kidolgozatlanabb lett volna, mint az én előadásomban, de lélektani felépítése, azt hiszem, ugyanaz marad. Nos, éppen ez a feltételezés, hogy egy gyorsíró az elmondottakat híven lejegyezte (én pedig a leírtakat feldolgoztam), éppen ez az, amit az elbeszélésben fantasztikusnak nevezek.”²³³

A “fantasztikus elbeszélésnek” ugyanezt a módszert alkalmazza Dosztojevszkij már a *Feljegyzések* esetében is, azzal a különbséggel, hogy a “gyorsíró” itt jelen van, még hozzá az odulakó személyében. Az odulakó úgy ír, mintha éppen – folyamatos jelenben – gondolkodna, és úgy gondolkodik, mint “az a fajta, aki magával szokott beszélgetni”. Szemben az autonóm monológ Dujardinnél és Joyce-nál kialakuló formájával²³⁴, ez az eljárás sajátos stilizációt eredményez ugyan, de nem hoz létre önálló narrációs szintet. Míg a klasszikus regényben

²³² Nietzsche: *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*. Európa, 1986., 153.o.

²³³ Dosztojevszkij *Művei. Kisregények és elbeszélések*. Magyar Helikon, 1973, II. k. 670-671.o.

²³⁴ Az autonóm monológot, valamint az énelbeszélés különböző formáit illetően vö. Dorrit Cohn „Áttetsző tudatok” c. írását. In. Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elmélete II.*Jelenkor-JPTE, 1996. 81-193.

alkalmazott énelbeszélés során az első személyű narrátor úgy viszonyul saját múltbeli, elbeszéltnél énjéhez, ahogy a harmadik személyben írott regény mindent tudó narrátora viszonyul hőséhez, a *Feljegyzések* I. részében a feljegyzés és a gondolati monológ ideje egybeesik, mint ahogy egybeesik a feljegyző és a monologizáló én is. Következésképpen megszűnik a narráció elkülönült szintje, s vele együtt a szerző is, mint végső vonatkozási pont.

Ami ily módon létrejön, az nem a teljesértékű és egyenrangú tudatok dialógusa – nem a dialógikus, hanem a Másik vágyával terhelt, skizoid szó. Egyáltalában nem véletlen, hogy a mintegy a semmiből (vagy egy “rossz végtelenből”) induló szöveg olvasója nem igazán tudja kezdetben eldönteni, ki beszél itt, kihez beszél, és aki beszél (ír), az mond-e egyáltalában valamit. Az odulakó állítja, hogy amit nekünk (önöknek) mond (ír), azt nem nekünk mondja, s hogy a szöveg, amit épp olvasunk, soha nem fog a kezünkbe jutni. És miközben minduntalan hangoztatja, hogy “a tudat túltengése – betegség”, mi több, „bármely tudat is betegség” (674), folyamatosan gyakorolja a az önreflexió irónikus képességét. Egy végtelen okoskodásba bonyolódva saját múltja új és új megfogalmazásait adja, önértelmezését visszavonja, átalakítja majd újból megerősíti, hogy az I. rész utolsó fejezetében végül egész addigi okoskodását visszavonja: „De esküszöm uraim [írja], hogy egy árva szót sem hiszek el abból, amit eddig összefirkáltam, egyetlen-egyet se! Vagyis hát [fordít ismét a dolgon] talán elhiszek egyet-mást, de ugyanabban a percben – nem tudom miért – azt érzem, gyanítom, hogy úgy hazudok, mintha könyvből olvasnám.” (702)

Erre utalhatott Fehér Ferenc azzal, hogy az I. részben nincs semmiféle „objektív”, művön belüli kritériumunk az ítéletalkotáshoz. Én ezt most inkább úgy fogalmaznám újra, hogy a szupercogito, azaz a “szerző halálával”(Barthes) összeomlik a cogito is. Az odulakó absztrakt, narcisztikus szabadsága, ahelyett hogy biztosítaná az identitását, elzárja a hozzá vezető utat.

Mindezek után a klasszikus énelbeszéléshez közelítő II. rész mintha visszalépést jelentene, legalábbis a regényműfaj alakulásának tendenciáit tekintve. A műfaj „fejlődése” ugyanis a 19. sz. vége óta kétségkívül a narráció kiiktatása vagy fellazítása, a “szerző halála” irányába tart. Ahogy Schopenhauer előre jelzi a modern regény alakulását: “Minél inkább a belső és minél kevésbé a külső életet ábrázolja a regény annál magasabbrendű és nemesebb a célja...A művészet a legkevesebb külső mozgással elért legnagyobb belső mozgásban áll; mivel a belső élet érdeklődésünk tárgya.”²³⁵ Dosztojevszkij azonban, bármennyire is a lélekvalóság irányába tart, nem éri be a világtól elkülönülődött cogito belső mozgásával. Mert a “konkrét lélek

²³⁵ *Sämtliche Werke*. (szerk. Arthur Hübscher), Wiesbaden, 1947, VI/2. 468-469.o.

konkrét valósága” nem a cogito bensőségében tárul fel. A II. részben a narcisztikus szabadságtól való felszabadulás – sikertelen – útjára küldve hőst, Dosztojevszkij visszahódítja a narráció és a cselekmény, a felelős tett és a szabadság klasszikus-humanista elemeit, ám mindeközben radikálisan át is értelmezi őket.

Mint már jeleztem, a klasszikus énelbeszélés narrátora alkalomadtán éppolyan mindent tudó viszonyban áll első személyű hőseivel, mint a harmadik személyű hős narrátora. Az elbeszélő én kialakult, lezárt énként emlékszik vissza elbeszélte énjére, s a mából világítja meg, értelmezi és magyarázza egykori szavait, érzelmeit és tetteit. A narráció az elbeszélte és az elbeszélő én perspektívájának és idősíkjának váltogatásával, egy időtengelyen történő szabad közlekedéssel valósul meg, s az elbeszélő ének valóban „mindent tudást”, de legalábbis kognitív kiváltságot biztosít, hogy ő – szemben elbeszélte énjével – tudja már, mi történt az időben. Magabiztosan indulhat az eltűnt idő nyomába, hogy az életút teljességének birtokában feltárja azt, ami a tapasztalás pillanatában rejtve maradt.

Ez a narratív szituáció és ez a szereposztás az odulakó esetében azonban nincsen jelen. Nem csak arról van szó, hogy az elbeszélő és az elbeszélte én mindvégig egymásbafonódik. Sőt: épp az lenne a feladat, hogy a pszichoanalízis eljárását megelőlegezve, az odulakó a narráció jelenidejében létrehozza azt az elbeszélő ént, aki végre képes lenne elszakadni az elbeszélte éntől: a Másik által uralt odulakótól. Lehet-e "legalább maga előtt teljesen őszinte az ember, be meri-e vallani a teljes igazságot." (704) Ezzel a kérdéssel indítja el az odulakó a II. rész elbeszélését. Nem pusztán egy vallomásról lesz tehát szó, hanem sokkalta inkább arról a kérdéstről, vajon képes vagyok-e a vallomásra. Vajon képes leszek-e egyáltalában megnyitni azt az utat az időben, melyen a klasszikus regény fikciója szerint a narratív én olyan szabadon közlekedik.

Maga az elbeszélte történet Lizával közhelyszerű, banális. Hogy mi történt „valójában”, az a kívülálló olvasó számára világos – „szimbólikus tömb”. De az igazi dráma nem is itt zajlik, hanem a megszüntetve megőrzött narráció szintjén. Drámaivá válik a narráció kérdése, mert a bűn felvállalásának kérdéseként etikai kérdéssé lesz: képes-e a cogito a Másik anonim, kontrollálhatatlan hatalma helyén a „konkrét lélek konkrét valóságát”, a transzcendens Te „etikai ellenállását” (Lévinas) felfedezni. Mert csak ez a felfedezés, csak a Te elismerése mozdíthatja ki az elbeszélő ént az elbeszélte-tel való összefonódottságából, s vezetheti el ahhoz a *heteronómias szabadsághoz*, mely nem a cogito önállításából, hanem a transzcendens Te-re adott felel-etből, a felel-össégből születik.

A bűn vállalása ezért Dosztojevszkijnél nem komor és önpusztító esemény, nem a bensővét tett társadalmi tekintély agressziója az én ellen, hanem éppenséggel felszabadulás e külső tekintély, a Másik nyomása alól: az Én megszületésének feltétele. Végso és igazi aktusa az önfeltárulkozás nyilvánossága, a nyitottá válás. Raszkolnyikov akkor vállalja bűnét, amikor elismeri, hogy „Mi vagyunk”, amikor mindenki előtt leborul a földre. És még inkább akkor, amikor a száműzetésben eltöltött hosszú időszak konok hallgatása után – a regény, sőt az epilógus végén – egyszer csak *megszólal*, és társai felelnek neki.

A bűnhődés a „jótól való szorongás” démonikusságától, a cogito zárkózottságtól szabadítja meg Dosztojevszkij hőseit, mert a „szabadság --hadd idézzük most Kierkegaardot-- mindig kommunikatív (különösen ha figyelembe vesszük a szó vallásos jelentését), a szabadságnélküliség viszont egyre zárkózottabb és nem törekszik kommunikációra”.²³⁶ Dosztojevszkij valamennyi bűnösét joggal nevezhetjük zárkózottnak. A *Feljegyzések az egérlyukból* kommunikációra és szeretetre képtelen hőse az oduba zárkózik. Ugyanez a zárkózottság és démoni szorongás jellemzi Raszkolnyikovot, aki imádott anyjával és hugával sem tud őszinte szót váltani, ez jellemzi Szvidrigáljovot vagy a megközelíthetetlen Sztavrogint, Iván Karamazovot pedig Aljosa jellemzi úgy, hogy bátyja „mindig hallgat”.

Ne téveszthet már meg minket, hogy a *Feljegyzések az egérlyukból* c. kisregényt olvasva az odulakó önvallomását, „megnyilatkozását” olvassuk. Hiszen amit olvasunk, az valójában a zárkózottság hallhatóvá tételének egyetlen módja: egy *monológ*. A monológ pedig a zárkózott „beszédmódja; ezért mondják a zárkózott jellemzésére, hogy magában beszél”.²³⁷ És itt érdemes felfigyelni arra, hogy Raszkolnyikov is egy jogi tanulmányban tárja fel eszméjét, Iván Karamazov a Nagy Inkvizítorról szóló elbeszélésében, s Sztavrogin gyónása is írott szöveg, azaz „halott beszéd”, mely feltámadásra vár a „teljes értékő tudatok” nyílt dialógusában.

Mert csak a szó, Én és Te dialógikus szava az, ami „a zárkózottság üres absztrakciójából fölszabadít”.²³⁸ A „megnyilvánulás --idézem Kierkegaardot-- itt a jót jelenti, hisz a megnyilvánulás a megváltás első megközelítése. Egy régi bölcsesség ezért azt tartja, hogy ha ki merjük mondani a szót, szertefoszlik a varázslat.”²³⁹ A szóval, amit az Én a másik Én-nek mond,

²³⁶ Sören Kierkegaard: *A szorongás fogalma*. Göncöl, 1993. 145.o.

²³⁷ Kierkegaard: id. mű, 150.o.

²³⁸ Kierkegaard: id. mű, 146.o.

²³⁹ Kierkegaard: id. mű, 149.o.

a szó kimondásával, amivel elismeri, hogy „Te vagy”, az Én lemond különösségének korlátlan, nárcisztikus szabadságáról, és magára vállalja azt a felelősséget, ami minden szó kölcsönösségéből ráharamlik.

Az elkülönöződéstől a nyitottsághoz és a kommunikációhoz, a nárcisztikus szabadságtól a heteronomiás szabadsághoz tartó út felvázolásával egy olyan sémához jutottunk, mely igen hasonlatos a szabadság hegeli dialektikájához, azzal a nem csekély különbséggel azonban, hogy a dialektika helyén Dosztojevszkijnél az „ugrás”, a végsősoron mindig váratlan megigazulás pillanata áll.

Más kérdés, vajon sikerült-e, sikerülhetett-e Dosztojevszkijnek, miután elvezette hőseit a „lélekvalóság” küszöbéig, „ábrázolnia” is a lélekvalóságot.