

Lovízer Lilla

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola

Dosztojevszkij íráspoétikájához

A *Megalázottak és megszorítottak* Hoffmann felőli olvasatának lehetőségei

A Megalázottak és megszorítottak című Dosztojevszkij-regényt ma az író kevésbé népszerű művei között szokás számon tartani; mintegy a dokumentarista kéziratra épülő, illetve a sok tekintetben ars poetikus elbeszélés kiforratlan, átmeneti képződményeként. A szakirodalom számára azonban ezzel együtt is az életmű olyan egyedülálló darabja, mely a hatvanas évek elejére beálló alkotói szemléletváltást a maga egészében jeleníti meg. Ebben a művében Dosztojevszkij nyíltan szembefordul saját negyvenes évekbeli, romantikus múltjával, s kíméletlen karikatúrát fest a „schillerista idealizmus” különféle megnyilvánulási formáiról. Épp emiatt fontos azonban látni azt is, hogy ebben az eljárásban – a regény közismerten összetett irodalmi kódoltsága mellett – legnagyobb segítségére még mindig ugyanaz az E. T. A. Hoffmann szolgál, akit Dosztojevszkij kamaszkora óta szakadatlanul csodált, s akinek legjellemzőbb szövegalkotó technikái eleve is a korai német romantika esztétikai- filozófiai nézeteihez való skeptikus-ironikus viszonyt tükrözték. Jelen tanulmány kifejezetten a hozzá fűződő intertextuális jelentésképződést vizsgálja, arra a kérdésre keresve választ, hogy miként generálják a különféle Hoffmann-szövegek a regényi szüzsét; mennyiben élnek tovább és/vagy hogyan íródnak át (destruálódnak) Dosztojevszkij művében a tőle származó romantikus minták.

Bevezetés

A *Megalázottak és megszorítottak* Dosztojevszkij első olyan műve, mely a szi-bériai száműzetés, illetve a Pétervárra való visszatérés után keletkezett; abban az időszakban, amely természetes fordulópontot jelöl írói munkásságában. A regény 1861 januárjától látott napvilágot a bátyjával közösen alapított *Vremja* című folyóirat első hét számában. A korabeli kritika értetlenül és csodálkozva fogadta a művet; kapkodva írt, idegen hatásokkal teli, kísérleti alkotásként könyvelte el – s nagyjából eszerint is kanonizálódott: mint a dokumentarista kéziratra épülő, illetve sok tekintetben ars poetikus elbeszélés közti átmeneti szöveggépződmény (Добролюбов, 1907, Гроссман, 1962). Ezzel együtt azonban az életmű olyan egyedülálló darabja, mely a hatvanas évek elejére beálló alkotói szemléletváltást, az irodalmi életbe való visszatérés és útkeresés

problematikáját a maga egészében jeleníti meg (Fanger, 1954. 171.; Frank, 2010. 317.). A mű irodalmi értéke emiatt nem is annyira a cselekményszerkesztés újszerűségében vagy a szituáció- és jellemábrázolás belső párhuzamosságaiban keresendő (Туниманов, 1980), mint inkább a dosztojevszkiji íráspoétika átalakulásában (S. Horváth, 2002), s a későbbi nagyregényekből ismert, kereszténységhez kapcsolódó gondolatrendszer első körvonalainak irodalmi megjelenítésében (Szabó, 1999).

A *Megalázottak...*-ban Dosztojevszkij nyíltan szembefordul saját negyvenes évekbeli irodalomesztétikai nézeteivel, s szándékosan teszi nevetség tárgyává korábbi műveinek romantikus, filantróp hőseit (Mochulskii, 1967). Ugyanilyen fontos azonban látni azt is, hogy ebben az eljárásban legnagyobb segítségére még mindig ugyanaz az E. T. A. Hoffmann szolgál, aki eredeti megformálásukhoz is elsődleges mintaként szolgált az író számára, s akinek legjellemzőbb szövegalkotó technikái eleve is a korai német romantika filozófiájához való szkeptikus-ironikus viszonyt tükrözték. Dosztojevszkij Hoffmann iránti rajongása a korai művek többségén jelentős nyomot hagyott, ami a két szerző poétikai eljárásai közti különféle (fabuláris-motivikus) párhuzamokon keresztül egyértelműen kimutatható (Passage, 1954; Гроссман, 1914; Ботникова, 1977; Тамарченко és Белянцева, 2003).

Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy a Hoffmannhoz fűződő intertextuális kapcsolat feltárásának s az ehhez kötött jelentésképződés interpretációjának eredményeként láthatóvá tegye azt a szüzsét, ami a regény valódi művészi egységét meghatározza, s amelyet a korábbi kutatás egyhangúlag hiányolt a műből. A vonatkozó szövegközi kapcsolatoknak a riffaterre-i intertextualitás-felfogás alapján, és az általa bevezetett 'szimbolikus szubtextus' fogalom használatával elvégzett, részletes elemzése során (Riffaterre, 1996, 1998)¹ rámutat, hogy a „széthulló” regényszerkezetet épp az a tudatos szerzői intenció eredményezi, melynek megfelelően a mű egésze az eddig követett poétikai elvek meghaladásának/elvetésének igényét szemlélteti. A művészi egység eszerint épp ebben a széteső szerkezetben jön létre, amely egyben szervesen kötődik a német romantika alkotásfilozófiai hagyományaihoz, s ezeknek a Hoffmann-intertextusokon keresztüli becsatornázásában, illetve az újbóli textualizálódással együtt végbemenő lebontásában a regényi szüzsé legfőbb szervező elve ismerhető fel.

„...a Hoffmannal való barátságról”²

Hoffmann irodalmi munkásságának közvetlenül a halála után nem annyira a saját kultúrájában, mint inkább francia és orosz nyelvterületen volt érezhető hatása (Kaiser, 1988. 180–188.). Műveinek legnagyobb része a harmincas évek folyamán orosz fordításban is napvilágot látott, s óriási népszerűségnek örvendtek Oroszországban. Dosztojevszkij a harmincas évek végén, tizenhét éves korában olvasta először a teljes Hoffmann-életművet („Elolvastam Hoffmann összes műveit, oroszul és németül [vagyis a le nem fordított *Murr kandúr-t*]”; „Hoffmannról beszélgettünk, akiről annyi szó esett köztünk, akinek könyveit annyit bújtuk”, Dosztojevszkij, 1972. 376., 394.), amikor az orosz hoffmannizmus első nagy hulláma már lecsengőben volt, ám éppen ez tette lehetővé, hogy teljesen önálló és sajátos viszonyt alakítson ki Hoffmannal – illetve rajta keresztül a német romantikával is, amely attól kezdve a legkülönfélébb művészi inspirációk forrásaként szolgált a számára (Passage, 1954; Johns és Terry, 1983. 21–28.).

Korai írásai közül a legismertebb, nyíltan hoffmannizáló művei például a *Szegény emberekkel* azonos évben, 1846-ban keletkezett *A hasonmás*, majd 1847-ben *A háziaszszony*, melyeket a kortárs kritika sem hagyott szó nélkül.³ Mindez abból a szempontból érthető, hogy az orosz irodalmi ízlés ekkorra jócskán meghaladta már a Hoffmann-mesék misztikus-fantasztikus világát, s különösen a *Holt lelkek* megjelenése óta (1842) az efféle

diskurzusok stílusetalonja a realizmus volt. Dosztojevszkij azonban ennek ellenére sem szakított a hoffmanni romantika eszméivel, jól látszik ez például az 1848-ban megjelent *Gyöngye szív* Anselmust idéző kalligráfus hősén, vagy a *Fehér éjszakákon*, melyben a Hoffmann iránti irodalmi rajongás teljesen explicit részét képezi a szövegnek.

A száműzetés éveitől, az idegen cenzúra kikerülése céljával alapított *Vremja* bevezető számában megjelenő három Dosztojevszkij-írás mindegyike név szerint hivatkozik Hoffmannra. Közülük az *Edgar Poe három elbeszélése* című tárcza külön is a Hoffmann iránti rajongás őszinteségét bizonyítja:

„Hoffmann egyébiránt mérhetetlenül felette áll Poe-nak mint költő. Hoffmannak van eszménye, igaz, nem mindig pontosan körvonalazott, de ebben az eszményben tisztaság van, valódi, őszinte emberi szépség. [...] Micsoda igaz, érett humor, a valóság micsoda ereje, mekkora rosszmájúság, milyen típusok és portrék, és mellette – a szépség micsoda szomszárja, milyen fénylő, tiszta eszmény!” (Dosztojevszkij, 1972. 216–217.).

A lapindító *Pétervári látomások versben és prózában* című másik Dosztojevszkij-tárca, mely leginkább az ugyanitt publikálandó új regény előszavaként értelmezhető (Fanger, 1963), s amelyben Dosztojevszkij egyben saját irodalmi múltját idézi meg, maga is rögtön a romantika transzcendens-felfogásának retrospektív legitimizációjával indít. A szöveg elején olvasható Néva-parti látomás két okból is déjára vonatkozhat, hiszen egyfelől a korábban említett *Gyöngye szív* című kisregény zárófejezetéből való szó szerinti átvétel,⁴ másrészt pedig maga is ugyanazt az imaginatív transzformációt jeleníti meg, mint *Az arany virágcserep* Elba-parti víziója:

„A Névához érve megálltam egy percre, és fürkésző pillantást vettem a folyóra, a ködbe vesző, fagyosan elmosódó távolba, melyet hirtelen vérvörösre festett a ködös látóhatáron ellobbanó alkony utolsó bíbora. [...] A sűrű levegő remegett a legkisebb nesztől is, és [...] úgy látszott, mintha új épületek támadnának a régiek fölött, új város épülne a levegőben...”

„Összereztem, és szívemet ebben a pillanatban mintha forró véráram öntötte volna el, mely hirtelen felforrósodott a hatalmas, de számomra eladdig ismeretlen érzés hevéből.”

„...mintha egy új, tökéletesen új világra születtem volna, [...] azt hiszem, ettől a perctől kezdődött létem...” (Dosztojevszkij, 1972. 203., 204.)

„Közvetlenül előtte a szépséges Elba hullámai csörgedeztek és zúgtak, a túlparton a káprázatos Drezda merészen és büszkén döfte fényes tornyait a ködfátyolos égbe, mely alámerült a virágos mezőkre és frissen zöldellő erdőkre és a mély alkonyból csipkés tarajú hegyek adtak hírt a messzi Csehbonról.”

„Ekkor minden tagját mintha áramütés járta volna át, benseje megremegett, [...] keblét majd szétfeszítette a legmagasztosabb boldogság és a legmélyeségesebb fájdalom eleddig soha nem ismert érzése.”

„Ekkor megrezent és megmoccant minden, akárha vidám élet pezsdült volna.” (Hoffmann, 2013. 10., 14.)

A *Pétervári látomások* több okból is kedvelt témája az irodalomelméleti vizsgálódásoknak. Egyrészt a fantasztikum szövegbeli megjelenéseként, a hozzá kapcsolódó szimbolikus jelentések és motívumok vonatkozásában. Ebben a szövegében „Dosztojevszkij egyfajta leltárt készít első korszakáról, az 1840-es évek poétikai és szellemi hozadékáról, [...] s a vizsgált szövegrészben található szimbólumok – Néva, Pétervár, szöglet, füst,

göz, alkonyat, az alkonypír utolsó sugara, fagy, hó, titok, félelem, szorongás, sóvárgás, álmodozás, ábrándozás, látomás stb. – az író poétikájának legjellemzőbb egyedi elemei” (Kovács, 2007. 93.). A másik ilyen ok, hogy a *Látások* maga is „pétervári szöveg”, s mint ilyen, az orosz irodalom tán legproduktívabb kánonjának közismert darabja. Pétervár, a káprázatok mitikus városa és a róla szóló szöveg „egy mélyebb realitásszférát alkotnak, amelynek terében folytonosan az élet és a halál alaptémái játszódhatnak le”, a halál legyőzéséhez és a megújuláshoz, az örök élethez vezető út ideája formálódik (Toporov, 2003. 317.).

A szóban forgó Hoffmann-referenciát ezen szempontokkal együtt vizsgálva egyértelműen azt az eredményt kapjuk, hogy az alkotóvá válás elsődleges feltételének Dosztojevszkij eredetileg ugyanazt a transzcendentális beavatódást (a valóság és fantasztikum keveredésének megtapasztalása) tartotta, amely a korai német romantika hagyományaiából ismert. A textuális párhuzamok emellett azt is jól mutatják, hogy a jellegzetesen dosztojevszkijinek mondott bázismetáforák majd mindegyike Hoffmann poétikájából eredeztethető, illetve bizonyos értelemben mindegyikük eleve a világok közti átjárhatóságot szimbolizáló naplemente motívumának kísérőjegyeként azonosítható.

A naplemente vagy szürkület (*Dämmerung*) *Az arany virágcserep* legfőbb történetképző motívuma, mely valójában maga is Friedrich von Hardenberg, azaz Novalis poétikájára (fogalmi eredetét tekintve pedig a böhmei misztikára)⁵ visszavezethető szövegelem (Lovizer, 2019). A kifejezés alapját adó *dämmern* ige az alkonyi vagy hajnali félhomályhoz kötődő ’szürkül’ értelmezés mellett használatos még a ’mereng’, ’ábrándozik’, ’félálomban van’ jelentésekben is. Egyszerre vonatkozik tehát a külvilágra, valamint a külvilágot eseményként átélő szubjektumra is; ez teremti meg a motívum metaforikus státuszát, melyet a korai romantika szerzői gyakran ki is használtak bármiféle átmeneti stádium, illetőleg az ún. „köztes létállapot” jelölésére. Fontos különbség azonban, hogy miközben a novalisi szürkület még leginkább a hajnali fényviszonyokhoz, s ezeken keresztül az új élet születésének valódi, természet ihlette metaforikájához kötődik, a hoffmanni *Dämmerung*okban ez az átváltozás már az éjszakai sötétség beálltát megelőző szín pompás naplementékhez, s rajtuk keresztül az emberi fantázia birodalmához rendelődik hozzá. Dosztojevszkij eszerint eleve is ezt a hoffmanni mintát vitte tovább a negyvenes évek álmodozó hőseivel, itt azonban fontos különbséget jelent, hogy miközben Hoffmannnál a motívum még szorosan a tavaszhoz, s az él(ed) természet képeihez kapcsolódik hozzá, addig Dosztojevszkijnél a szürkület legfőbb kísérőjegye a fagyos, dermesztő hideg.

A naplemente vagy szürkület (Dämmerung) Az arany virágcserep legfőbb történetképző motívuma, mely valójában maga is Friedrich von Hardenberg, azaz Novalis poétikájára (fogalmi eredetét tekintve pedig a böhmei misztikára)⁵ visszavezethető szövegelem (Lovizer, 2019). A kifejezés alapját adó dämmern ige az alkonyi vagy hajnali félhomályhoz kötődő ’szürkül’ értelmezés mellett használatos még a ’mereng’, ’ábrándozik’, ’félálomban van’ jelentésekben is. Egyszerre vonatkozik tehát a külvilágra, valamint a külvilágot eseményként átélő szubjektumra is; ez teremti meg a motívum metaforikus státuszát, melyet a korai romantika szerzői gyakran ki is használtak bármiféle átmeneti stádium, illetőleg az ún. „köztes létállapot” jelölésére.

A *Megalázottak...* narratíváját motiváló Hoffmann-intertextusok

Az elhagyott ház (Das öde Haus) és a *fantasztikum hoffmanni felfogásának elvetése*

Ugyanezzel a bázismetaforával, s rajta keresztül a romantika jól ismert mitopoétikus hagyományaival találkozhatunk a *Megalázottak...* első jelenetében is, minthogy a regényhős-elbeszélő, Ivan Petrovics, szintén a tér-idő kontinuum átjárhatóságának hagyományos hoffmanni küszöbén, azaz napnyugtakor („закат солнца”) járja Pétervár utcáit. Tudjuk róla ráadásul, hogy lázas beteg, „betegségben pedig rendszerint csalókák az érzések” (Dosztojevszkij, 1983. 10.).⁶ Minden adott tehát ahhoz, hogy máris egy másik Hoffmann-műben, konkrétan *Az elhagyott ház* című novellában találja magát az olvasó. Ez a szövegkapcsolat részben explicit módon jelölt: „az öreg meg a kutyája mintha Hoffmann egyik, Gavarni illusztrálta lapjáról lépett volna le” (a francia nyelvű szövegkiadás adatait ld. az irodalmak között; Hoffmann, 1843), másfelől az a furcsa körülmény, hogy Miller kocsmája konzekvensen Miller „cukrászdája”-ként (кондитерская Миллера) szerepel a szövegben, szintén nyomra vezet.⁷ A referencia valóságát az említett két szereplő, vagyis „az öreg meg a kutyája” felbukkanásához kötődő motivikus-fabuláris párhuzamok szintén igazolják.

„...szinte földbe gyökerezett a lábam, és átbámultam az utca túlsó oldalára, mintegy megsejtve, hogy mindjárt valami rendkívüli dolog történik velem, s ebben a percben megpillantottam a túloldalon az öregembert és a kutyáját. Jól emlékszem rá, hogy valami szerfölött kellemetlen érzés szorította össze a szívemet, s magam sem tudtam megállapítani, miféle érzés ez.” (9–10.)

„...valahányszor elhaladtam az elhagyott ház mellett, magam sem tudom, miért, szinte földbe gyökerezett a lábam, s mindjárt egészen különös gondolatokba merültem; nem, nem is merültem, úgyszólván beléjük gabalyodtam.”
„Mindössze két élőlény tanyázik benne, egy öregembergyűlölő gondnok, meg egy mogorva életunt kutya” (Hoffmann, 1996. 270., 265.)⁸

A két mű együtt-olvasása során rögtön feltűnik, hogy a Dosztojevszkij-szöveget szinte dialogikus ráutaltság fűzi a novellához, már-már azt az érzést keltve az olvasóban, mintha az így képződött intertextuális térben a hajdanvolt mester s a kétkedő tanítvány beszélgetnének egymással:

D: „Tavaly március huszonkettedikén este igen furcsa dolog esett meg velem.” (9.)

H: „...kétségtelen, hogy a látszólagos furcsaság magából a csodálatosból sarjad, csak sokszor nem látjuk a csodás törzset, amelyből azok a furcsa ágak hajtanak, a maguk fura leveleivel és virágaival együtt.” (263.)

D: „Nem vagyok misztikus, előérzetekre, sejtelmekre nem sokat adok, de mint ahogy talán mindenki, velem is megesezt már olyasmiról az életben, amit elég nehéz megmagyarázni.” (10.)

H: „Hát nem hiszed el, hogy némelyeknek, akiket valami különleges érzékkel látott el a Természet, megadatott, hogy felismerjék, sőt [...] megsejtsék életünk csodáit?” (261.)

D: „Mi közöm hozzá? [...] Mire jó ez a semmiségekből támadó olcsó izgalom [...], amely zavarja az életemet és a tisztánlátásomat, amit már meg is jegyzett egy éles elméjű kritikus legutóbbi elbeszélésem felháborodott boncolgatása közben.” (13.)

A riffaterre-i teória szerint a narratíva intertextusa a „fikció tudattalanjának” szerepét tölti be, melyet az olvasó azért fedezhet fel, mert maga a narratíva tartalmaz olyan kulcsokat, melyek visszavezetnek hozzá. Az így felfedett intertextus hozhatja mozgásba aztán az adott szövegen belül azokat szubtextusokat, melyek mnemonikus funkciójuk szerint újra-élesztik a narratíva bizonyos pontjait, amik fölött a lineáris olvasat egyébként elsiklik. A szimbolikus szubtextus eszerint „általában a fő narratív vonal mentén feszül különálló, egymást követő változatokban. [...] A történet, amelyet elmond, a tárgy, amelyet leír, szimbolikusan és metanyelvien a regényre, mint egészre, és néhány szempontból a lényegére utal.” (Riffaterre, 1998. 61–62.)

A hóbotos, ábrándozó lélek paródiája Dosztojevskijnél nyilvánvalóan Aljosa, „az örök gyermek” figurája. Az ő alakja köré szövődő szimbolikus szubtextusokat elsősorban szintén a közismert Hoffmann-intertextus, azaz *Az arany virágcserep* Anselmusához való hasonlóság aktivizálja. Az Aljosához kapcsolt, s a szövegében állandóan ismétlődő gyermeki jelzők („mint egy gyermek”, „gyermeki vidámság”, „gyermekes nyíltság”, „gyermekes kétségbeesés” stb.) explicit utalásként szolgálnak Hoffmann „gyermeki költői lelkület” fogalmára (Hoffmann, 2013, 77), mely valójában szintén Novalistól („kindisches Gemüt”), illetve végső soron Schillertől eredeztethető. Ez a metafora a korai romantika azon tételén alapszik, mely a gyermeket mint természeti-egész lényt határozza meg. Emiatt képes a gyermeklelkű költő egységében érzékelni az őt körülvevő természetet, s feltárni annak legbensőbb lényegét (Schiller, 1993). Mindez amiatt fontos, mert eredetileg ő: a „gyermeki lélek” volna a romantikus fejlődésregény hőse; ahogyan például Novalis meseregényének címszereplője, Heinrich von Ofterdingen maradéktalanul be is tölti ebbéli misztikus-fantasztikus szerepét. A Hoffmann-hősök ellenben már sokkal inkább az eredeti idea ironikusan megjelenített karikatúrái (mesehősök); köztük is elsőként Anselmus, akinek – mint tudjuk – távolról sem saját tehetsége és/vagy kitartása folytán, csupán a lindhorsti mágiának köszönhetően (kristálypalackban való megtisztulás) sikerül átjutnia Atlantiszba.

A *Megalázottak...* cselekményében ez a fajta magnetizmus már nem játszik szerepet: Aljosa alakja szánalmasan neveltséges és teljesen cselekvőképtelen figura marad végig az elbeszélés során – némely megnyilvánulása ráadásul meglehetősen gunyos Hoffmann-allúziókat rejt.⁹ Vele áll bizonyos oppozícióban a fiktív elbeszélő, Ivan Petrovics alakja, aki viszont épp ugyanezt: az álmodozás/fantáziálás képességét veszítette el, s ennek köszönhetően lassan írói tehetsége is odavész. A hoffmanni poétika, illetve *Az elhagyott ház* szüzsés kompozíciója eszerint épp annak a fantasztikumábrázolásnak adja adekvát mintáját, amely itt, a *Megalázottak...* regényvilágában már nem érvényesülhet. A további textuális párhuzamok mellett ugyanezt jelzi a regényi szüzsében fontos szerephez jutó hatos számjegy is, melynek valódi, misztikus jelentőségére a legutóbbi Hoffmann-idézet tovább-olvasásával szintén magyarázatot kaphatunk:

„... én úgy képzelem, hogy az ilyen látnoki képességgel bíró, a csodákat is látni tudó emberek valamiképpen olyanok lehetnek, mint a denevérek; a denevérekben ugyanis [...] működik egy igen fejlett hatodik érzék, s ez a hatodik csalafinta módon nemcsak, hogy egymaga elintéz mindent a többi helyett, de a tetejébe még sokkal többre is jut, mint az összes többi érzék együttvéve.” (262.)

Eszerint a *Megalázottak...* szüzséje nagyon is okkal játszik rá a hatos szám misztikájára, méghozzá éppen az öreg Smith halálával felvezetett titokregény vonatkozásában. Nelli például a történet hatodik éjszakáján jelenik meg először, és „a Hatodik soron” lakik; Smith lakásáért, ahová a főhős rögtön az öreg halála után átköltözik, szintén „hat rubel jár havonta”, Nelli anyja épp hat hete halott, mikor Maszlobojev és Ivan rátalálnak a kislányra, később pedig Maszlobojev is a „hatrubeles kínai tea” kortyolgatása közben fedi majd fel Ivannak a Smith család „igaz történetét” – a harmadik rész hatodik fejezetében stb. Az is ugyanilyen jól látható viszont, hogy maga a fiktív elbeszélő, Ivan Petrovics mégsem rendelkezik az említett hatodik, sem semmilyen más érzékkel, ami a jelek dekódolásában segíthetné; azaz, romantikus értelemben véve, eleve sem alkalmas arra, hogy íróvá válhasson.¹⁰ A tanulmány a továbbiakban azt fejtegeti, miképpen hordozza ez a történeti szál a regény metaforikus jelentésének kvintesszenciáját, illetve miként válik ez egygyé az elbeszélő főhős életének és/vagy alkotói kudarcának történetével is (vö. a mű eredeti alcímével: *Egy sikerületlen irodalmár feljegyzései*).

Az arany virágcserep (Der goldne Topf) és a hoffmanni alkotásmitosz lebontása

A mű ars poetikus jelentése természetesen szintén az annak megalkotása során íróvá váló főhős, Ivan Petrovics alakjához kötődik szorosan, kinek megformálásakor Dosztojevskij jól felismerhető autobiografikus elemeket is felhasznált. Emiatt érdemes tehát újból visszanyúlnunk *Az arany virágcserep*hez, amely valójában maga is a hoffmanni alkotásmitosz meseparódiaként való megjelenítése (Mayer, 2000; Orosz, 2007), s ennek megfelelően szintén szép számban tartalmaz valós életrajzi elemeket. Részben ugyanez magyarázza a szakirodalom megosztottságát a műértelmezés tekintetében, hiszen azok az elemzések, melyek Anselmust tekintik főhősnek, általában a romantikus költő fejlődéstörténeteként olvassák a művet (Schmidt, 2006). Ám ha Anselmus helyett a fiktív elbeszélőt helyezük előtérbe, könnyen belátható, hogy a romantikus értelemben vett Bildungsromanról *Az arany virágcserep* valójában művészi kivitelű karikatúrát fest (Lubkoll és Neumayer, 2015. 28.). Főhőse alakjában Hoffmann így épp a korai romantikára jellemző idealizmust, a misztikus-szinkretista rajongást, az ezekhez rendelt nyelvhasználatot, s azt a patetikus, üdvözítő episztemológiát figurázza ki, melynek szellemében például Novalis meséi is megfogantak (Valastyán, 2006; Tánccs, 2014).

*Az arany virágcserep*hez fűződő textuális párhuzam vizsgálatának létjogosultságát szintén alátámasztja, hogy a *Megalázottak...* narratív struktúrája *Az arany virágcserep* mintáját követi, s szimbolikus értelemben ugyanarra a három szövegrétegre bontható. Az elbeszélés közvetlenül adott tárgya eszerint a szerelmi történet, melynek három főhőse Aljosa, Natasa és Kátya. Ennek előképét találhatjuk meg az Anselmus–Serpentina–Veronika szerelmi háromszögben, amely egyébként maga is a megfelelő novalisi mintát követi (Heinrich–Mathilde–Veronica). A legfőbb különbség természetesen abból adódik, hogy miközben Novalis és Hoffmann műveiben az igaz szerelem végül abszolút győzelmet arat, s általa a szerelmesek új életre lelnek, addig a *Megalázottak...* történetének minden egyes szerelmi háromszöge épp az idea megvalósulásának lehetlenségét bizonyítja.

Novalis szerint a tiszta, érzékeken túli szerelem érzése nem evilágból ered, ezért az ilyen szerelemben való lelki egyesülés megadhatja a magasabb igazság felismerését, és utat nyit a transzcendens felé. Ez a novalisi gondolat nyilvánvalóan a világokon átívelő, eszményi szerelem dantei motívumának „romantikus újjáélesztése”. Mathilde nevével Novalis vélhetőleg szándékosan is az *Isteni színjáték* Matildájára utal, aki Beatrice evilági előképéként, a Földi Paradicsomban válik Dante kísérőjévé, s megmeríti őt a Léthe és az Eunoé folyókban, hogy a költő bebocsátást nyerhessen a Mennyei Paradicsomba (*Purg.* 33. 142–145.). Az *Oferdingen*ben ugyanezzel a megtisztulás-szimbólummal jelenítődik

meg a világok közti átlépés (*Übergang*). A romantika művészetfilozófiája szerint az igaz szerelem tehát a transzcendens birodalmának közvetítő médiuma, mely a hűséges szerelmeit saját magasabb létformájának elérésére ösztönzi, egyben pedig maga is az így értett műalkotás ihletforrása (Horváth, 2013). Anselmus szintén ezzel az eszményi szerelemmel, vagyis Serpentinával találkozunk a már említett Elba-parti naplementében, s neki köszönhetően sejti meg egy magasabb világ létezését.

Ez a szerelem azonban a Dosztojevskij-regény világában, illetve a regénybeli Pétervár világában egyszerűen nem létezik. Ivan épp ennek a „hiányát” tapasztalja meg Natasa hűtlenségében, akitől a történet vége felé elhangzik majd maga a tételmondat is („nincs is a földön olyan szerelem, hogy mind a ketten egyformán szeressék egymást”, 344.). Ez az állítás szintén egyértelmű szemantikai oppozíciót képez az előbb leírt, romantikus szerelem-felfogás Novalisnál olvasható eredetijével („Két ember egymást ennyire még sohasem szeretel!”: Novalis, 1985. 100.), melynek regénybeli paródiájaként a Smith lány és a regény idejében rég halott Henrich Maszlobojev által elmesélt története szolgál.¹¹

A narráció második rétege, a titokregény, azaz Nelli és a Smith család kálváriája, metaforikus értelemben szintén megfeleltethető a Hoffmann-, s rajta keresztül a Novalis-mű intradiegetikus narrációival, azaz az Atlantisz-mítosz egy-egy sajátosan romantikus átdolgozásával. Ahogy erről a Dämmerung-motívum kapcsán korábban már szó esett, Atlantisz csodálatos világa *Az arany virágcserep* első szürkülétében nyilatkozik meg Anselmus számára. Ekkor, a Serpentina iránt fellobbant szerelem hatására hirtelen maga is hallani és érteni véli a bodzabokor, az esti szellő vagy épp a napsugarak hangját, csakúgy, mint a virágok illatának énekét (*natura loquitur*). Ez a leírás tökéletesen megfelel Novalis Aranykor-fogalmának, mely az „ösharmónia” állapotát jelenti, mikor a szavak igéző ereje még egyaránt ismert volt a természet élő és élettelen elemei előtt (Novalis, 2014; Pedersen, 2015). Ennek a valaha létezett Földi Aranykornak emlékképe az *Offerdingen* első, Hérodotosz nyomán keletkezett meséjében, Arión történetén keresztül jelenik meg először, míg a harmadik fejezet Atlantisz-meséje már a költővé válás allegóriájaként értelmezhető. A novalisi Atlantisz tehát az eredeti mitológéma újrászűzsésített, utópikus jelentéstartalommal mesévé bővített változata, mely a Novalisra jellemző triadikus felépítést követi (harmónia – harmónia felbomlása – harmónia helyreállítása) (Orosz, 2007b). Ugyanez az Aranykor, illetve maga Atlantisz a regény egyre magasabb szinteken ismétlődő cselekménysorozatának betetőzésével, a történet során költővé váló Heinrich költészetének varázsából teremtődött volna újjá. Ennek a klingsohri mese

Novalis szerint a tiszta, érzékeken túli szerelem érzése nem evilágból ered, ezért az ilyen szerelemben való lelki egyesülés megadhatja a magasabb igazság felismerését, és utat nyit a transzcendens felé. Ez a novalisi gondolat nyilvánvalóan a világokon átívelő, eszményi szerelem dantei motívumának „romantikus újjáélesztése”. Mathilde nevével Novalis vélhetőleg szándékosan is az Isteni színjáték Matildájára utal, aki Beatrice evilági előképeként, a Földi Paradicsomban válik Dante kísérelőjévé, s megmeríti őt a Léthe és az Eunoé folyókban, hogy a költő bebocsátást nyerhessen a Mennyei Paradicsomba (Purg. 33. 142–145.). Az Offerdingenben ugyanezzel a megtisztulás-szimbólummal jelenítődik meg a világok közti átlépés (Übergang).

szolgál ugyanilyen beágyazott, párhuzamos allegóriájával, melyben *János jelenéseinek* biblikus világa az északi mitológiával és Jakob Böhme misztikájával fonódik össze. Atlantisz utópikus fikciójában a novalisi poézis így valóban a világ elveszett, harmonikus állapotát állítja helyre (ezzel mintegy az emberiség kulturális fejlődésének is történeti-filozófiai foglatát adva) (Orosz, 2007a).

Hoffmann Atlantisza nem csupán strukturális, de funkcionális értelemben is egész másfajta szerephez jut, minthogy a böhme teremtésszemlélet és újjászületés-tan együttes, mesei parodisztikus átiratában, egy a valóságtól független fantáziabirodalomként szemantizálódik újjá. Hoffmann tehát nem csak a korai romantika „új Aranykor-ideáját” kérdőjelezi meg, hanem annak bármiféle közvetítő eszköz általi megvalósíthatóságát is.

Ez a fajta szkeptikus-ironikus szemléletmód a *Megalázottak...*-ban már egyértelmű tagadásba fordul. A Smith lány elcsábításával kibillentett harmónia helyreállítására ennek megfelelően eleve nincs semmi remény; épp ezt jeleníti meg az öreg Smith, illetve Azorka (’Hajnal’) halála rögtön a regény kezdetén. Böhme első és legismertebb könyvének címe: *Aurora oder Morgenröte im Aufgang* (1605), emiatt a hajnalpír több, a Goethe-korban keletkezett irodalmi műben is jól azonosíthatóan a böhme misztika, illetve a spirituális értelemben vett újjászületés metaforájaként szerepel. Azorka halálának misztikus-szimbolikus jelentése eszerint éppen az, hogy nem maradt a feltámadásnak semmilyen valódi lehetősége; a hajdanvolt Aranykor bármiféle helyreállítása kudarcba fulladt voltaképp már azelőtt, hogy Ivan egyáltalán kilépett volna az utcára „tavaly március huszonkettődikén”. Noha az *in medias res* regénykezdet ezt részint elfedi, de Natasa hűtlensége már jó félévvel az öreg Smith halála előtt bekövetkezett, Ivan pedig azáltal vesztette el korábbi hitét és képességét arra, hogy bármiféle hős szerepet tölthessen be – akár a Natasához kapcsolódva valóban zajló szerelmi történetben, akár a Nelli alakjához kötődő metaforikus történeti síkon. Ez a fajta impotencia a szöveg szimbolikus jelentésszintjére szintén eleve kódolt; hiszen a Néva-parti naplemente fagyos hidege pontosan úgy értelmezhető, mint a főhős belső világának, „halott szívé”-nek térbeli megjelenítését szolgáló alakzat. Az elbeszélő főhős háromszor is ugyanezzel a kifejezéssel azonosítja saját érzelmi állapotát a narráció szövegében:

„Igen, csaknem pontosan egy évre rá! Egy derűs szeptemberi napon estefelé betegem mentem el az öregekhez, dermedt volt a szívem [„с замиранием в душе” – ’meghalt a lelkem’], és szinte ájultan rogytam le a székre, úgyhogy ők is megijedtek, amikor rám néztek.” (40.)

„Megdermedt a szívem. [„Сердце упало во мне” – ’leesett bennem a szív’] Éreztem én ezt, már amikor hozzájuk mentem; talán már jóval régebben is ködösen felrémlt nekem; most azonban villámcsapásként értek szavai.” (46.)

„Egész boldogságom odalett ebben a percben, életem kettétört. Fájdalmasan éreztem ezt... [...] Gondolataim megdermedtek [„Мысли мои мертвели” – ’a gondolataim meghaltak’], a lábam rogyadozott...” (62.)

Iván eszerint hiába sétálgat a Mennybemenetel sugárúton (feltehetőleg újabb szándékos utalásként *Az arany virágcserepre*, melynek főhőse Mennybemenetel ünnepén teszi nagyjából ugyanezt), s hiába pillantja meg ott az öreg Smith kísérteties alakját is: élettelen szíve eleve lehetetlenné tesz bármiféle spirituális átalakulást. Ugyanezt a minőséget hordozza magában a Petrovics (Péter: ’kőszikla’) név szemantikája, amely egyben a halált hozó, bűnös város, Pétervár metaforikus jelentéskomplexumához („holt kövek városa”) is eleve hozzá van rendelve:

„Továbbra is nagy regényemen dolgoztam; a munka azonban ismét kisiklott kezemből; mással volt tele a fejem... Eldobtam a tollat, és az ablakhoz telepedtem.

Alkonyodott, s bennem egyre nőtt a bánat. Súlyos gondolatok zaklattak. Folyton az járt az eszemben, hogy Pétervárott végül is elpusztulok. Közeledett a tavasz; magamhoz térnék, gondoltam, ha kiszabadulnék Isten szabad levegőjére, ha beszívnam a friss mezők és erdők illatát; oly rég nem láttam ilyesmit!... [...] Akkor még álmodoztam erről, s reménykedtem a feltámadásban.” (62–63.)

Ebben a leírásban jól érezhetően ugyanaz a novalisi Árkádia-toposz jelenítődik meg, amelyről korábban már szó esett, s amely a Natasával közösen eltöltött vidám gyermekkorra való visszaemlékezés kapcsán másutt is megjelenik a szövegben – épp az imént tárgyalt, Pétervárhoz kötődő motívumokkal alkotott szemantikai opozícióban:

„Ó, kedves gyermekkorom! [...] Milyen ragyogó, mennyire nem pétervári nap járt akkor az égen, s milyen élénken, vidáman vert a kis szívünk. Akkor erdők és mezők vettek körül, nem pedig holt kövek halmaza, mint most. [...] Gyönyörűséges aranyidő! Először mutatkozott nekünk az élet rejtelmesen és csábítón, s oly édes volt ismerkedni vele. Akkor minden bokorban, minden fában mintha még valaki lakott volna, valami titokzatos, ismeretlen lény; a mesevilág összeolvadt a valósággal...” (21.)

Ez tehát az az idill, amely a *Megalázottak...*-ban végérvényesen elveszett, s a történet előrehaladásával voltaképp ugyanez válik fokozatosan nyilvánvalóvá. A Nellivel való találkozás szintén nem segíthet, noha a kislány motivikus funkcióját nevének szemantikája teljesen egyértelműen jelzi – Jelena: ’napfény’, az eltévedt kis napsugár már nem képes meglágyítani a kővé vált szívet.¹²

A korai német romantika tanításain alapuló esztétikai-filozófiai rendszer, melyet Hoffmann még csupán ironikusan kezel, a *Megalázottak...*-ban jól láthatóan teljesen széthullik, illetve lebontásra kerül a szeplőtelen fogantatás mitológéjára épülő romantikus fejlődésregény-séma is, mely Novalis és Hoffmann poétikájának még egyaránt szilárd fogalmi keretet biztosított. A romantikus művész megszületésének első lépcsőfoka a romantikus hagyományok szerint az a beavatódás (a transzcendens valóság megtapasztalása), melynek átélését – ahogy erről korábban már szintén szó esett – az igaz szerelem érzése (a női princípium megjelenése) teszi lehetővé. Novalisnál ez természetesen maga a kék virág, Anselmusa számára pedig a varázslatosan kék szempár. Az így megsejtett magasabb igazság valódi megértésében, illetve az új világban való új élethez szükséges

A korai német romantika tanításain alapuló esztétikai-filozófiai rendszer, melyet Hoffmann még csupán ironikusan kezel, a Megalázottak...-ban jól láthatóan teljesen széthullik, illetve lebontásra kerül a szeplőtelen fogantatás mitológéjára épülő romantikus fejlődésregény-séma is, mely Novalis és Hoffmann poétikájának még egyaránt szilárd fogalmi keretet biztosított. A romantikus művész megszületésének első lépcsőfoka a romantikus hagyományok szerint az a beavatódás (a transzcendens valóság megtapasztalása), melynek átélését – ahogy erről korábban már szintén szó esett – az igaz szerelem érzése (a női princípium megjelenése) teszi lehetővé. Novalisnál ez természetesen maga a kék virág, Anselmusa számára pedig a varázslatosan kék szempár.

felkészülésben a tanító/mester (férfi princípium) segíti a főhőst. Novalis regényében ez a költőfejedelem Klingsohr motivikus szerepe, *Az arany virágcserep* történetében pedig Lindhorst királyi titkos tanácsos/alkimista mágus látja el ugyanezt a feladatot. Mindezek után, amennyiben a jelölt a megfelelő próbákat kiállja, s szerelmében állhatatos marad, elnyerheti szíve választottját. A szerelmesek egyesülésével születik meg aztán maga a poézis; melynek szimbóluma Novalisnál Astralis éteri lény, Hoffmannál pedig a szerelmesek Atlantiszba való átjutása jelképezi ugyanezt.

A *Megalázottak...*-ban ez a rendszer helyrehozhatatlanul összekuszálódik. Natasa kék szemében eleve nem az a mennyei szerelem fénylik, amely Ivant híven tudná támogatni az előtte álló úton. Nem véletlen, hogy az elbeszélő főhős írói tevékenysége a regény elejétől fogva az öreg Smithhez (az ő otthonában talál magának az íráshoz megfelelő helyet), illetve Nelli alakjához (ihletforrás, történetek közti összekötő kapocs: „Megrezzentem. Egész regény bontakozott ki hirtelen képzeletemben.”, 195.) kötődik. Ennek ellenére tanítómestere végül mégiscsak a gátlástalan Valkovszkij herceg lesz: „Az erényről, kedves tanítványom (engedje meg, hogy így becézzem: ki tudja, talán javára válik az oktatásom) [...] Tehát, kedves tanítványom, az erényről már megmondtam: minél erényesebb az erény, annál több benne az önzés.” (293.) A herceg amellet, hogy mások szenvedése neki őszinte mulatságot jelent, gátlástalanul vállal részt az események alakításában is, s az Ihenyev elleni per mellett mindent megtesz azért is, hogy fiát a számára megfelelő módon házasíthassa ki. Nevének szemantikája ennek tökéletesen megfelel; hiszen egyrészt maga is a bűnös város metaforikus értelmezési köréhez tartozik (Pjotr »» Petrus, 'kőszikla'), „(ál)tanítói minőségében” pedig a juhakolban garázdálkodó farkas (Valkovszkij »» *volk*, 'farkas') evangéliumi toposzát idézi fel (vö.: Ján 10, 7-16).¹³

Az öreg Smith alakja részben szintén a bibliai referencia segítségével értelmezhető. Jeremiás próféta a megromlott Jeruzsálem pusztulását és üdvösségének ígérését ugyanúgy megjövendölte, mint ahogy Ivan ('az ígérlet földje') Petrovics ('kőszikla') nevében is mindkét jelentés eleve adott. Csakhogy az öreg alakja sokkal inkább a *Siralmak* Jeremiását, s a hitét vesztett, a próféta-szereppel meghasonlott ember végső lemondottságát idézi fel. Ebben a vonatkozásban Azorka halála (vagyis a hajnal megsemmisülése) szintén a saját jövendöléseibe vetett hit elvesztésének lehet szimbolikus megjelenítője (vö.: „Az Úr kegyelmessége az, hogy még nincsen végünk; mivel nem fogyatkozik el az ő irgalmassága! Minden reggel meg-megújul; nagy a te hűséged!” (Sir 3, 22-23)). Smith mozdulatlansága, mozdulatlan tekintete, mozdulatlan arca saját bűnével (büszkeség, makacsság, vö.: „a megkeményedés elveszt”) van összefüggésben, mely épp a jeremiási jövendölés korábbi intéseit hagyja figyelmen kívül: „Nosza térjete meg, kiki a maga gonosz útaról és jobbsátok meg útaikat és cselekedeteiteket! Ők pedig azt mondják: Hagyd el! Mert mi a magunk gondolatai után megyünk és mindnyájan a mi gonosz szívünk hamisságát cselekedezük.” (Jer 18, 11-12: – vö.: „minél erényesebb az erény, annál több benne az önzés”) Ivan, saját szívének dermedtsége folytán, maga sem tud megbocsátani Natasának, hiába kéri tőle Nelli, hogy halála után vegye majd el feleségül. Úgy tűnik tehát, metaforikus értelemben véve az öreg Smith valóban – Lindhorsthoz hasonló – kulcsfigurája lehetett volna az egész regénynek. Ezt támasztja alá a Smith név szemantikája is, mely a német *Schmied*-en keresztül egészen a görög *szmiléig* vezet vissza (σμίλη, 'faragókés, véső') (Kluge, 1899. 347.), s amelynek mestereként ő talán sikerrel vállalkozhatott volna Ivan kővé dermedt szívének művészi megmunkálására (vö. Anselmus Lindhorst által irányított spirituális transzmutációjával).

*A Murr kandúr életrajza (Lebens-Ansichten des Katers Murr)
és az ironia cinizmussá változása*

A romantika alkotásfilozófiájának fentebb néhány részletében is leírt, teljes megtagadása jelentős hatással volt az alakformálás gyakorlatára is. Ezzel az új regénydiskurzussal együtt születik meg ugyanis az az originálisan dosztojevszkiji, „cinikus hőstípus”, mely hosszú ideig szereplője marad az író nagyregényeinek. Valkovszkij herceg az életmű első ideát hordozó alakja, mely a bahtyini dialogikus értelemben véve a *Bűn és bűnhődés* Szvidrigaljev-jában teljesebb majd ki először (Bahtyin, 2001). A cinikus hős attribútuma a regényben az álarc, a „másnak látszik, mint ami” félelmet keltő érzése. Az Alekszandrovics név szemantikája (gör. *alexo* ’véd, megvéd’ és *aner/andros* ’férfi’) maga is az álarc viselésével állítható metaforikus kapcsolatba, mely épp a(z) idő előtti felismerhetőségtől védi viselőjét.

Ez a fajta sötét ambivalencia, mikor a kivételes külső szépség mögött valami rejtett gonoszság lakozik, szintén sajátos jellemzője Hoffmann írásainak, melyek közül leginkább relevánsnak ez esetben a *Murr kandúr életrajza*, illetve az ott megismert princ Hektor alakja tűnhet (Passage, 1954. 124–125.). Elragadó megjelenése és külső szépsége mögött valójában mindkét hercegben veszélyes szörnyeteg lakozik; Hektor szeméből egy vérszomjas baziliszkus pillantásai szikráznak, Valkovszkij neve pedig eleve is a vérengző farkas metaforája. Az alakok nyelvi megjelenítése közt fennálló markáns hasonlóság a szövegek összevetésével szintén jól látható.

„Arcának barnás árnyalatú, szabályos oválja, remek fogai, szépen ívelt, keskeny kis szája, kissé hosszú, egyenes orra, magas homloka, melyen még egyetlen ránc sem látszott, elég nagy, szürke szeme – mindez valóságos szépséget alkotott, s mégsem tett kellemes hatást. Ez az arc éppen azzal taszított, hogy kifejezése mintha nem a sajátja lett volna, hanem mindig mesterkélte, kieszt, kölcsönzött, s az emberben az a vak meggyőződés támadt: sohasem fogja látni az igazi arcát. Jobban szemügyre véve azt gyanította az ember, hogy az örök maszk alatt gonoszság, ravaszság és szerfelett nagy önzés rejlik.” (119.)

„Nem sok időbe telt, s belépett Hektor herceg, ragyogó díszgyenruhában; szép volt, erős, büszke, mint a messzelövő fiatal isten.”

„Van valami szörnyű ebben a fiatal hercegben, le sem tudom írni neked, mi zajlott le a szívemben, amikor rám nézett. Sötét, ijesztő szeméből gyilkos villám cikázott rám, s ettől, én szegény, szinte megsemmisültem. [...] Beszél, hogy a baziliszkusok pillantása, ez a mérges tüzláng, egy másodperc alatt őt, ha az ember rájuk merészel nézni. A princ olyan, mint ez a fényvető szörnyeteg.” (Hoffmann, 1978. 382., 191.)

Azáltal, hogy a regényi szüzsében Lindhorst motivikus szerepét Valkovszkij herceg kapja meg, Dosztojevszkij ténylegesen is háttérbe fordít annak az ironiának, amit Hoffmann alapvetően egyfajta kérdező viszony létesítésére használt fel a romantikus ideákkal szemben, mintegy ezáltal is folyamatosan a művészi önsajnálattal leküzdési lehetőségeit kutatva. Ezzel szemben a *Megalázottak...*-ban megjelenő új eszme, a cinizmus, már teljességgel közömbös az értékek iránt, s megvetően gúnyol minden olyan (felesleges) emberi szenvedést, amit valamely „magasabb” eszme iránti önfeláldozás okoz. Ez a szemléletbeli különbség nyíltan is megjelenik a műben Valkovszkij nagymonológiáján keresztül, mely az emberi egót minden más érték fölé helyezi.¹⁴

Összegzés

Az eddig leírtak alapján megállapítható, hogy a *Megalázottak...* igen erősen kötődik Hoffmann poétikájához, illetve rajta keresztül a német romantika idealisztikus alkotásfilozófiai nézeteihez. Ezeknek a regényi szüzsében tételelesen végigvitt újraértelmezése (lebontása, paródiája) nyomán az a romantikus Dosztojevszkij-hős, aki a negyvenes évek kisregényeiben eszmei tisztasága miatt még tragikus sorsával is szimpátiát keltett, mostanra végleg meghasonlott önmagával, s szánalmasan tehetetlen, passzív résztvevőjévé vált csupán a saját maga által (!) elmondott történetnek (Fanger, 1954). Ennek felel meg a szüzsében az a körülmény, hogy Ivan nem csupán viszonzni, de megérteni sem képes Nelli iránta érzett, őszinte szerelmét; ám a lány halála (mely szimbolikus értelemben az igaz szerelemben való „anselmusi újjászületés” lehetőségének elvesztésével egyenértékű) után mégis őrá gondolva írja meg a regényt – saját halála előtt (amely pedig *Az arany virágcserep* narrátorának példája, vagyis az alkotásban való újjászületés minden további lehetősége előtt zárja el az utat).

Fiktív elbeszélője alakjában Dosztojevszkij tehát végleg háttérbe fordít annak a korábbi írói gyakorlatnak, melyet – habár a romantika esztétikai elveinek érvényesítésével – mégiscsak valami saját elképzelés szerinti, pátoszos tökéletesség hiábavaló keresése táplált. Nem véletlen, hogy ugyanezzel a fordulattal veheti kezdetét annak az „evangéliumi poétikának” a kidolgozása is, melynek legfőbb imperatívusza már itt is elhangzik („szeressétek felebarátaitokat és bocsássátok meg a sérelmeket”, 366.), s amely a krisztusi kegyelemben való megtisztulás és újjászületés lehetőségét (vö. Új-Jeruzsálem) a főszereplő személyes útjaként majd a *Bűn és bűnhődés*-ben teljesíti ki.

Irodalom

- Bahtyin, M. M. (2001). *Dosztojevszkij poetikájának problémái*. Osiris.
- B. Gaál Márta (1992). *Romantikus irónia – transzcendentális irónia. A német romantika és A. Blok*. Tankönyvkiadó.
- Cseke Ákos (2018). Mi a cinizmus? Vázlat Stoterdiijk, Foucault és Onfray cinizmus-konceptiójáról. *Korunk*, 8, 106–116.
- Ботникова, А. Б. (1977). Э. Т. А. Гофман и русская литература. Воронеж.
- Добролюбов, Н. (1907). Забытые люди.
- Dosztojevszkij, F. M. (1970). *Bűn és bűnhődés*. Helikon.
- Dosztojevszkij, F. M. (1972). *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Helikon.
- Dosztojevszkij, F. M. (1973). *Elbeszélések és kisregények I*. Helikon.
- Dosztojevszkij, F. M. (1983) *Megalázottak és megszorítottak. Feljegyzések a holtak házából*. Európa.
- Достоевский, Ф. М. (1972). *Униженные и оскорблённые*. Детская литература.
- Fanger, D. (1963). Dostoevsky's Early Feuilletons: Approaches to a Myth of the City. *Slavic Review*, 22(3), 469–482. DOI: 10.2307/2492493
- Fanger, D. (1954). *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*. Northwestern University Press.
- Frank, J. (2010). *A Writer in his Time*. Princeton University Press.
- Гроссман, Л. (1914). *Гофман, Бальзак, Достоевский*. София.
- Гроссман, Л. (1962). *Достоевский*. Молодая гвардия.
- Hoffmann, E. T. A. (1843). *Contes Fantastiques de Hoffmann*. Librairie-Éditeur.
- Hoffmann, E. T. A. (1978). *Murr kandúr életszemlélete, valamint Johannes Kreisler karmester töredékes életrajza*. Kriterion.
- Hoffmann, E. T. A. (1981). *Der Goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*. Insel Taschenbuch.
- Hoffmann, E. T. A. (1996). *Az elveszett tükörkép története. Novellák*. Magvető.
- Hoffmann, E. T. A. (2013). *Az arany virágcserep. A homokember. Scuderi kisasszony*. Európa.

- Horváth Géza (2013). „A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpóízis”. Novalis természetfelfogása a regények regényében, a *Heinrich von Ofterdingen* című regénytörredékben. *Kellék*, 50, 65–75.
- Johns, M. V. & Terry, G. M. (1983). *New Essays on Dostoevsky*. Cambridge University Press.
- Kaiser, G. R. (1988). *E. T. A. Hoffmann*. Metzler. DOI: 10.1007/978-3-476-03945-3
- Kluge, F. (1899). *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Trübner. DOI: 10.1515/9783111488608
- Kovács Árpád (2007). Prozáma és metafora. Szavak és tettek Dosztojevskij prózájában. In Kovács Árpád (szerk.), *A regény és a trópusok. Diszkurzívák*. Argumentum. 89–135.
- Lovizer Lilla (2019). Szövegközi motívumok ironikus transkripciói E. T. A. Hoffmann *Az arany virágcserep* című művében. *Filológiai Közlöny*, 4, 115–138.
- Lubkoll, Ch. & Neumayer, H. (2015, szerk.). *E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Metzler.
- Mayer, P. (2000). Das Unheimliche als Strafe und Wahrung, Zu einem Aspekt von E. T. A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik. *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch*, 8, 56–68.
- Mochulskii, K. (1967). *Dostoevsky; his Life and Work*. Princeton University Press.
- Novalis (1985). *Heinrich von Ofterdingen*. Helikon.
- Novalis (2014). *A kereszténység, avagy Európa. A saizsi tanítványok*. Attraktor.
- Orosz Magdolna (2007a). „Progresszív egyetemes poézis” *Romantikus ellentételezések és utópiák*. Gondolat.
- Orosz Magdolna (2007b). „Árkádiában éltem én is”, avagy aranykor a virágcserepben. In Kroó, Katalin & Ferenczi Attila (szerk.), *Aranykor – Árkádia. Jelentés és irodalmi hagyományozódás*. L'Harmattan. 171–183.
- Passage, Ch. A. (1954). *Dostoevski the Adapter; a Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann*. University of North Carolina Press.
- Pedersen, F. H. (2015). Mythos und „Goldene Zeit” bei Hermann Broch und Novalis. *ZMG*, 105–118.
- Riffaterre, M. (1996). Az intertextus nyoma. *Helikon*, 1996/1–2, 67–81.
- Riffaterre, M. (1998a). Szimbolikus rendszerek a narratívában. In Thomka Beáta (szerk.), *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijárat. 61–85.
- Riffaterre, M. (1998b). A fikció tudattalanja. In Thomka Beáta (szerk.), *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijárat. 85–105.
- S. Horváth Géza (2002). A személyes történet a Megalázottak és megszomorítottak című regényben. In S. Horváth Géza, *Dosztojevskij költői formái. A személyes elbeszélés A kamasz című regényben*. Argumentum. 93–104.
- Schmidt, J. (2006). Az arany virágcserep. A romantikus poetológia kulcsszövege. In Sasse, G. (szerk.), *Interpretációk. E. T. A. Hoffmann: Regények és Elbeszélések*. Láva Kiadó. 31–41.
- Szabó Tünde (1999). Nőalakok és ikonicitás Dosztojevskij műveiben. In Kovács Árpád & Nagy István (szerk.), *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből*. Argumentum. 427–439.
- Tánczos Péter (2014). Az én misztikája a német koraromantikában. *Különbőség*, 14(1), 197–211. DOI: 10.14232/kulombseg.2014.14.1.152
- Тамарченко, Н. & Белянцева, А. (2003). *Традиции Гоголя и Гофмана в «Двойнике» Достоевского*. Известия РАН, Серия литературы и языка.
- Торопов, В. Ну. (2003). Pétervár és a pétervári szöveg az orosz irodalomban. In Nagy István (szerk.), *Történelem és mítosz. Szentpétervár 300 éve*. Argumentum. 317–336.
- Туниманов, Б. А. (1980). *Творчество Достоевского, 1854–1852*. Наука. 156–193.
- Valastyán Tamás (2006). Különvalóság. Novalis és a mese. *Híd*, 4, 17–24.

Jegyzetek

- ¹ Szimbolikus szubtextusok alatt egy olyan hermeneutikus modellt érve, melyet a megfelelő intertextusok hoznak működésbe az adott szövegen belül, s amely azáltal, hogy mindenütt ugyanazt a szimbolizmust közvetíti, a közvetlenül adott diskurzust egy vele egyszerre jelen lévő másikba fordítja át (Riffaterre, 1998).
- ² Részlet a *Fehér éjszakákból*: „... a mi álmodozónk, ő a főszereplője ennek a képnek [...] Azt kérdezi talán, Nasztyenka, hogy miről ábrándozik? [...] Hát mindenről... a költő szerepéről, akit kezdetben nem akartak elismerni, aztán megkoszorúztak; a Hoffmannal való barátságáról...” (Dosztojevskij, 1973. 451.)
- ³ Ld. Belinszkij kritikáját: „Dosztojevskij *A háziasszony* című műve maga a borzalom! Nyilvánvalóan Marlinski és Hoffmann elegyítésével kísérletezik, megspékelve még egy kis Gogollal. Igaz ugyan, hogy

- korábban írt másfajta regényeket is, de az újabb művei csapnivalóak. A vidéki közönség eleve nem kedveli, a pétervári kritika pedig már a *Szegény* embereket is támadja; jómagam szintén reszketek a gondolattól, hogy még egyszer kézbe kelljen vennem ezt a regényt.” (saját fordításom, az orosz eredetit angolul idézi: Passage, 1956. 63.).
- ⁴ „Az új írásba áthelyezett korábbi szövegrész épp a tárca esszéisztikus jellege és autopoétikus szándéka okán új funkciót kap: a kisregény hősének megnyilatkozása beépül a tárcaíró szövegébe, minek következtében egy szereplő „ábrázolt szavává” minősül át. Ennek a ténynek különös hangsúlyt kölcsönöz, hogy a tárcaíró mintegy húsz évvel korábbi magánbeszédét most az írás témájává teszi, s ezzel saját beszédmódját poétikai-nyelvi kritikának veti alá.” (Kovács, 2007. 103.)
- ⁵ Ugyanitt megjegyzendő, hogy *Az arany virágcserep* 'Böhmerlande' kifejezése ebben a kontextusban maga is Atlantisz transzcendens birodalmának Jakob Böhme nevét rejtő, s szintén a novalisi meseregény nyelvi mintáját követő metaforája: „aus tiefer Dämmerung gaben die zackichten Gebirge Kunde vom fernen Böhmerlande” (Hoffmann, 1981. 11.)
- ⁶ Dosztojevszkij, F. M. (1983). *Megalázottak és megszorítottak. Feljegyzések a holtak házából*. Európa. A *Megalázottak és megszorítottak* Institoris Irén fordítása; a regény szövegét minden további helyen ugyanebből a szövegkiadásból idézem, zárójelben az oldalszámmal.
- ⁷ Azokat az eseteket, mikor az adott kontextusban egy vele összeegyeztethetetlen anomália jelentkezik, mely vélhetőleg épp azt a célt szolgálja, hogy az olvasót valamiféle megoldás keresésére ösztönözze, Riffaterre kötelező intertextualitásnak nevezi (Riffaterre, 1996).
- ⁸ Hoffmann, E. T. A. (1996). Az elhagyott ház. In Hoffmann, E. T. A., *Az elveszett tükörkép története. Novellák*. Magvető. 261–301. *Az elhagyott ház* Halasi Zoltán fordítása. A novellát a fejezetben belüli minden további alkalommal ugyanebből a szövegkiadásból idézem, zárójelben az oldalszámmal.
- ⁹ Pl.: „Igaz, magam is tudom, hogy könnyelmű vagyok, és nemigen alkalmas semmire, de tudja, tegnapelőtt csodálatos ötletem támadt. [...] elbeszéléseket akarok írni és eladom őket a folyóiratoknak, akárcsak maga. [...] ha nem sikerül a regény, legrosszabb esetben zeneleckéket adhatok. Nem tudta, hogy értek a zenéhez? [...] Végül, a legeslegrosszabb esetben valóban állást vállalhatok.” (58–60.)
- ¹⁰ Jól mutatja ezt, hogy az olvasó fejében már jóval azelőtt összeáll a megfjtés, minthogy a fiktív elbeszélő maga megértené, vö.: „Nekem egyvalami járt a fejemben: Maszlobojev tegnapi látogatása, amikor tudta, hogy nem vagyok otthon, az én mai látogatásom Maszlobojevnál, részeg állapotban, kelletlenül elmondott története, a hét órára szóló meghívás, bizonykodása, hogy ne tartsam fondorlatosnak, végül a herceg másfél óras várakozása, amikor pedig talán tudta, hogy Maszlobojevnál vagyok, s Nelli kiszaladt előle az utcára – mindez feltétlenül bizonyos kapcsolatban van egymással. Volt min gondolkodnom.” (258.)
- ¹¹ „A legesztelenebb, legőrültebb nő volt a földön. [...] gondold csak át a körülményeket: ezt a romantikát, ezt a sok mennyei ostobaságot a legvadabb, legőrültebb méretekben [...] kezdetől fogva valami mennyet képzelt a földre, angyalokkal benépesítve, fenntartás nélkül szeretett, határtalanul hitt, s meggyőződése szerint nem attól bolondult meg később, hogy a férfi nem szerette többé, és elhagyta, hanem azért, mert csalódott benne, mert a férfi képes volt őt megcsalni és elhagyni.” (400.) Heinrich– mint „az abszolút emberi jóság” – alakjának parodisztikus jellegét azok a fiktív családnevek, amiket Maszlobojev ad neki történetmesélés közben (pl.: *Pfefferkuchen*, 'Mézeskalács'; *Frauenmilch*, 'Anyatej'; *Bruderschaft*, 'Testvériség'), szintén jól mutatják.
- ¹² A szövegben Nelli metaforikus megjelenítője ugyancsak az eltévedt fény sugar, amely szimbolikus értelemben előrejelzi a kislány érkezését a történet hatodik éjszakája előtt: „Csak estefelé bukkant elő egy percre a nap, s egy eltévedt napsugár, nyilván kíváncsiságból, betekintett a szobámba is.” (62.)
- ¹³ Pétervárhoz így egyrészt a város regénybeli metaforikus meghatározásán keresztül („holt kövek városa”), másrészt a farkas állatalak bibliai szemantikáján keresztül is kapcsolódik (Szabó, 1999). Jeremiás próféta jövendöléseiben Jeruzsálemet Babilonnal, a bűn városával, azaz János jelenéseinek közismert meghatározása szerint „a vérengző vadállat és a parázna nő városával” állítja párhuzamba; ez a metaforikus jelentéstartomány (a pusztulásra ítélt, a pusztulást hozó rossz) ugyancsak kiterjedt értelmezési lehetőségeket kínál a regényben – akár Natasa alakjáig bezárólag.
- ¹⁴ „»A cinikus, mondja Foucault, az, aki elmondja az embereknek az igazságot, anélkül, hogy hagyná, hogy az igazságtól való félelme bármilyen értelemben hatással legyen rá.« Az igazság itt elsősorban nem valamiféle metafizikai igazságot jelent, hanem ellenállást a véleményekkel, a szokások uralmával és kényszerítő hatalmával szemben, vagyis egyfajta felszabadulást...” (Cseke, 2018. 110.)

Absztrakt

A *Megalázottak és megszorítottak* című Dosztojevszkij-regényt ma az író kevésbé népszerű művei között szokás számon tartani; mintegy a dokumentarista kéziratra épülő, illetve a sok tekintetben ars poetikus elbeszélés kiforratlan, átmeneti képződményeként. A szakirodalom számára azonban ezzel együtt is az életmű olyan egyedülálló darabja, mely a hatvanas évek elejére beálló alkotói szemléletváltást a maga egészében jeleníti meg.

Ebben a művében Dosztojevszkij nyíltan szembefordul saját negyvenes évekbeli, romantikus múltjával, s kíméletlen karikatúrát fest a „schillerista idealizmus” különféle megnyilvánulási formáiról. Épp emiatt fontos azonban látni azt is, hogy ebben az eljárásban – a regény közismerten összetett irodalmi kódoltsága mellett – legnagyobb segítségére még mindig ugyanaz az E. T. A. Hoffmann szolgál, akit Dosztojevszkij kamaszkora óta szakadatlanul csodált, s akinek legjellemzőbb szövegalkotó technikái eleve is a korai német romantika esztétikai-filozófiai nézeteihez való szkeptikus-ironikus viszonyt tükrözték. Jelen tanulmány kifejezetten a hozzá fűződő intertextuális jelentésképződést vizsgálja, arra a kérdésre keresve választ, hogy miként generálják a különféle Hoffmann-szövegek a regényi szűzsét; mennyiben élnek tovább és/vagy hogyan íródnak át (destruálódnak) Dosztojevszkij művében a tőle származó romantikus minták.