

GORETITY JÓZSEF

A MÍTOSZALKOTÁS MÓDSZERE FJODOR SZOLOGUB:

A KIS ÖRDÖG CÍMŰ REGÉNYÉBEN

DEBRECEN, KLTE

1990

I.

"Én maradok: magam számára börtön,
mert én vagyok az alany és a tárgy,
jaj én vagyok az ómega s az alfa."

(Babits)

Fjodor Szologub (1863-1927) az orosz szimbolizmus irodalmának talán legrejtélyesebb alakja. Műveinek látszólagos egyszerűsége valójában olyan művészi sokrétűséget takar, mely a mai napig szinte megoldatlan feladat elé állítja az irodalomtudományt.

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

világnézeti szempontból egymástól elhatárolják.

Valerij Brjuszov, aki 1894-95-ben az Orosz szimbolisták című kötetekkel még mindenáron az új irányzat egységét próbálta hangsúlyozni előbb a Georgij Csulkov és Vjacseszlav Ivanov meghirdette "misztikus anarchizmus" (1906-1909) kapcsán bizonyítja a velük folytatott polémiával, hogy a szimbolizmus nem egységes, majd 1910-ben újra Ivanovval, és a "misztikus anarchizmus"-sal folytatott vitában még fegyvertársnak számító Andrej Belijjel szállt vitába éppen a szimbolizmus mibenléte kapcsán.

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

Már a korabeli kritika sem elégedett meg a szimbolizmus egységes irányzatkénti értelmezésével, sőt az "idősebb nemzedék"--"ifjabb nemzedék" mechanikus történeti felosztásával sem. Ellisz 1910-ben megjelent munkájában² igen ár-

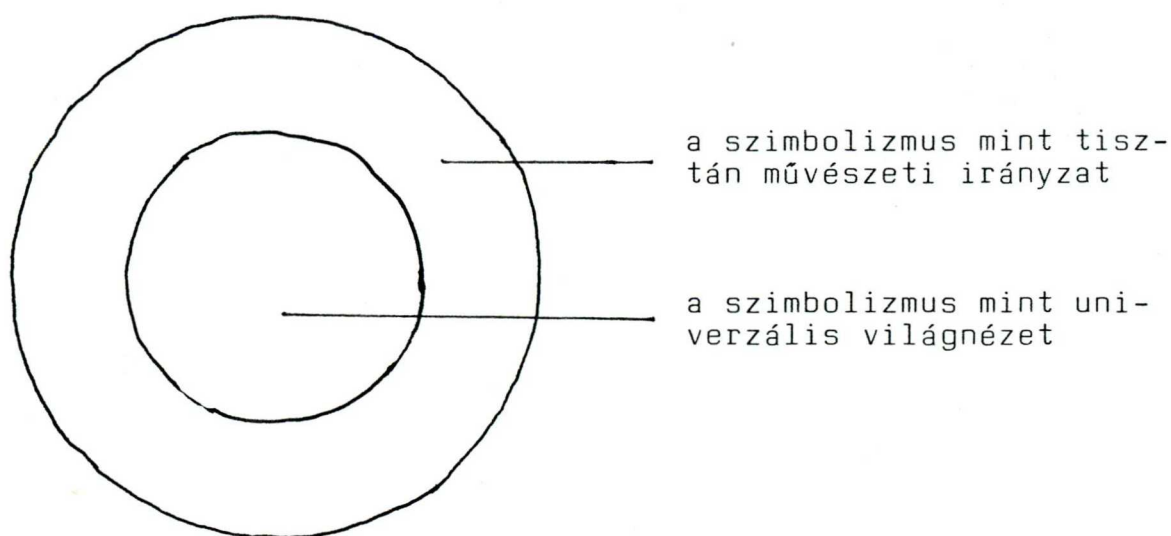
nyaltan vázolja fel a szimbolizmus főbb irányait, mégpedig úgy, hogy az orosz szimbolista irányzatokat az európai szimbolizmus szerves részeinek tekinti. Ellisz szerint a szimbolizmus két nagy csoportra osztható: A) a tisztán művészeti ("öncélú") szimbolizmusra, és B) az eszmei-ideológiai szimbolizmusra. Az előbbinek (A) két irányzata létezik:

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

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

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

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



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

Az A) irányzat és a külső kör, illetve a B) irányzat és a belső kör láthatóan nagy hasonlóságot mutatnak egymással, s tulajdonképpen ugyanazt a szembenállást konstatálják, amit a Brjuszov--Belij és a Brjuszov--Ivanov vita is mutat: a tisztán esztétikai szimbolizmus és a világnézeti egységként kezelt szimbolizmus szembenállását.

Ugyanakkor Ellisz a kritikus pozíciójából megteheti, hogy a két szembenálló felfogást nem egymást kizáró, hanem szorosan összetartozó irányzatnak tartja. S bár rokonszenve egyértelműen a szimbolizmus komplex világnézetként való felfogása mellett van, nézete szerint - mint az a két körből is látszik - a szimbolizmust mindkét felfogás alkotja. Szimbolizmus a Brjuszov-féle esztétikai koncepció is, és szimbolizmus az Ivanov-féle világnézeti komplexum is, sőt a kettő nemhogy kizárná egymást, hanem szorosan össze is tartozik: csak a tisztán esztétikai alapú szimbolizmusból nőhet ki a szimbolizmus mint egységes világnézet, azaz a szimbolizmus csupán esztétikai koncepcióként felszínes marad, viszont a világnézetként felfogott szimbolizmus nem lehet meg az esztétikai koncepció nélkül. Ily módon Ellisz a szimbolizmus egészét elhatárolja mind a l'art pour l'art-tól, mind az

ideologikus-tendenciózus, nem-esztétikus irodalomtól.

Ellisz sokszínű, részletes felosztása komoly kívánnivalókat is hagy maga után. Nagy hibája e rendszernek, hogy nem tisztázza a fogalmakat: nem derül ki például, mit ért neoromantikán vagy misztikus szimbolizmuson. Ellisz rendszerében nem kap helyet a dekadencia, vagy ha mégis, azt kell gondolnunk, hogy a dekadenciát az "idősebb szimbolista nemzedékkel" azonosította. A felosztás hiányosságai miatt a sémából olyan alkotók maradnak ki (csak az orosz szimbolizmusra koncentrálva), mint Szologub vagy Blok.

A rendszer kategóriáinak önkényességére vall, hogy egy csoportba (B,e,2) kerülnek a művészi koncepció megvalósításának szempontjából olyan különböző szerzők, mint Merezskovszkij és Vjacseszlav Ivanov.

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

I. Dekadensek:

1. Annyenszkij
2. Balmont
3. Kuzmin

II. Voluntaristák

1. intellektuális voluntarizmus (Brjusov)
2. vallásos voluntarizmus (Merezskovszkij)
3. reflektált esztétikai voluntarizmus (Szologub)

III. Misztikusok

1. A. Blok
2. A. Belij
3. V. Ivanov

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

A fenti felosztás is mutatja, hogy az orosz szimbolizmus szempontjából alapvető fontosságú a dekadencia és a voluntarizmus fogalmának tisztázása. Ezért Szologub művészetének megítéléséhez is elengedhetetlenül szükségesnek tartjuk, hogy kísérletet tegyünk a dekadencia és a voluntarizmus fogalmának meghatározására.

Egyszerű dolog lenne az oly sokat vitatott orosz dekadencia problémáját úgy "megoldani", ahogyan azt L. Gyenyiszov tette a "Lityeraternyje manyifeszti"⁴ című kiadványban: szerint az orosz irodalomban - néhány sikertelen nyugati utánzatot kivéve - nem volt valódi dekadencia. Kétségtelen, hogy az orosz irodalmi dekadencia - a nagyfokú hasonlóságokon túl - eltérést mutat a nyugat-európaihoz képest, ilyen értelemben tehát valóban nem létezett orosz talajon dekadencia. A dekadenciának vannak általános, mindenütt érvényes jellemzői: kulturális hanyatlás, erőtlenség, ernyedtség éreztetése, betegségérzet, eltévedtség- és kiüttlanság-tudat, valamint hamis

kiutak keresése: halálvágy, földöntúli világok, múltbafordulás, rafinált izgalmak keresése, örvénylő erotika, az etikai és esztétikai szembeállítás, démonizmus, szadizmus.

Ami az orosz és a nyugat-európai dekadenciák tünetei közötti különbséget illeti, helytállónak tűnik Szalma Natália megállapítása⁵, miszerint az orosz dekadensek sohasem váltak valamiféle "elátkozott művészet" "elátkozott prófétaivá", ami pedig a nyugat-európai dekadencia jellemzője volt.⁶ Ebből a megállapításból az a következtetés vonható le, hogy a dekadencia okai nem is annyira társadalmi, mint inkább individuális eredetűek. Már Nietzsche úgy határozta meg a dekadenciát, mint "meggyengült létezés"⁷-t: amikor az ember önnön létezésével önnön létezésére mondja ki a nemet, azaz más személy szeretne lenni, mint aki, amikor ráébred saját felesleges létezésére. Az orosz dekadenszt éppen az különbözteti meg a nyugat-európaiaktól, hogy - mivel az "elátkozottság", mint az individuális létezés igazolása nincs meg - individualitásának hiányoznak nem csupán társadalmi és pszichológiai, hanem metafizikai garanciái is, amiből az individuum helyzetének abszurditása következik. Az individuális létezés sem társadalmi, sem pszichológiai, sem metafizikai szinten nem biztosított az egyén számára, ugyanakkor viszont az individuum körvonalazottságát elmosó tömeglét posványa sem fogadható el. Ez a feloldhatatlan ellentét: az individuális létezés lehetetlensége és a tömeglét elfogadhatatlansága végső soron az egyén megkettőződéséhez, széteséséhez és atomizált, darabjaira hullott világhoz,

káoszhoz vezet.

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

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

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

érzés kifejezői, ahogyan Merezsikovszkij látta. S hogy mennyire nem maradt érintetlen e jelenségektől maga Merezsikovszkij sem, bizonyítja, hogy ő is, akár csak hőse, a múltban keres példát és támpontot. Ennyiben tehát Merezsikovszkij dekadensnek tekinthető.

Másfelől viszont az írói koncepció, mely az esztétikai szempontok rovására tendenciózusan, ily módon igen "tapinthatóan" van jelen műveiben, azt mutatja, hogy Merezsikovszkij vélekedése szerint a dekadencia ugyan létezik, de mintegy szükségszerű feltétele is annak, hogy a tézis-antitézis-szintézis hegeli-szolovjovi triádja alapján a szintézisben, azaz valamiféle "felsőbbrendű élet"-ben üdvözülhessünk. Ennek a misztikus-vallásos, elragadtatott, igazán élőnek tekintett "felsőbbrendű élet"-nek a kezdete vagy lehetősége állandóan tetten érhető a Merezsikovszkij-regényekben (sőt még a Iolsztoj és Dosztojevszkij című munkájában is): gondoljunk például a Julian apostata befejező képsorának szintézisteremtő igényére, arra az eksztatikus állapotra, melyet a pánsíp hangjának és a barátok énekének összeolvadása jelent. Mindez azt bizonyítja, hogy a dekadens vonások ellenére Merezsikovszkij művei rendelkeznek azzal az írói személyiséggel akaratából táplálkozó erővel, mely a jelen (vagy a stilizált múlt) embereinek enerváltságát megszünteti, kiüttlanság-érzetük közepette határozott irányt mutat. Túl azon tehát, hogy a Merezsikovszkij-művekben a dekadens szecesszió jegyei találhatók, a művészi elgondolás okán a szerző mégis a voluntaristák közé sorolható.

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

Szologub két, metaforikusan használt esztétikai kategóriával érzékelteti a világ két ellentétes, de egymással szorosán összefüggő felfogásának módját. Ennek értelmében ír ironikus és lírai világfelfogásról. A "Démoni poetov"⁹ című írásában a következőket olvashatjuk:

"Minden költészet líra akar lenni, az itteni, véletlen világnak nemet akar mondani, és megismerhető elemeiből egy más világot építeni, szentekkel, "akik nincsenek". A költő - alkotó, és kezdetben más viszonya a világhoz nem is lehet. A lírai törekvések minden ereje ahhoz az óhajtottéhoz való közeledésében van, ami még nincs, és abban a meggyőződésben, hogy egy más világ teremtése lehetséges. De minden igaz költészet iróniával végzi. A lírai hevület lángja elégeti a világ csábító álarcát, s akkor az előtt,

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

Vannak mágikus körök, melyekbe a tisztátalan erő nem hatolhat be. A költő, mint egy varázsló, megvonja ezeket a köröket, de figyelmetlenségéből rést hagy rajtuk, - és az alkotás izgalmas pillanataiban a tisztátalan erő behatol a tökéletlenül megrajzolt körbe. A költő figyelmetlensége: hogy beengedte alkotásába az ördögöt, abban áll, hogy helytelenül alkalmazta az irónia és a líra fogásait, egyiket a másik

helyett. Ez a veszély leginkább a lírai költőt fenyegeti. A líra mindig nemet mond a világnak, a líra mindig az óhajtott lehetőségek felé fordul, nem pedig afelé a világ felé, mely közvetlenül adott. S akkor a lírai költő egy ördögtől megkísértve lángoló igent mond a líra nyelvén az adott világnak. És a költő, "jószág és dicsőség reményében", égi szavakat mond a földről."

A világ lírai megközelítése tehát az, hogy a költő, látva a jelen világ elfogadhatatlanságát, elutasítja, s fantáziájával új, szebb világot teremti. A teremtés által a világ megszépül: Aldonsából Dulcinea lesz, az ostoba Aisza furcsa és nevetséges véletleneinek világa a szigorú és viasztaló Ananké világává, a szükségszerűség és szabadság világává változik. Ez azonban nem jelenti azt, hogy elfogadhatjuk ezt a világot, hanem csupán arról van szó, hogy a művész teremtő akarataival, csoda folytán a világot átváltoztatja. De éppen ebben az átváltoztatásban rejlik magának az átváltoztatásnak veszélye is: a művész könnyen beleeshet abba a hibába, hogy nem a teremtett, hanem az empirikus világot fogadja el és magasztalja. Ez azonban csak tévedés, amit valószínűleg a világ igazi arcán lévő álarc okoz. Az ironia azonban lerántja a világot harmonikusnak hazudó álarcot, s az álarc mögött feltűnik a világ ellentmondásossága és kétértelműsége, jó és rossz azonossága, ebből következően viszonylagossága, ami egyértelműen következik az esztétikai megközelítésből (líra és ironia - esztétikai fogalmak). A világ

ezáltal relatívvá válik, de éppen ez a világ és az élet tragédiája, s ezért is, meg a relativitás elve miatt is az irónia tragédiává, a tragédia iróniává változik.

A relatív világban a "farce tragédiává válik" és fordítva, tehát nemcsak az erkölcsi, hanem az esztétikai kategóriák is önmaguk ellentétébe csapnak át. Szologub elgondolása szerint tehát az iróniához hasonlóan a tragédia is leránthatja a leplet a világról. Csakhogy a földi élet tragikomédiájának dekorációja alatt, az álarcok alatt, tehát ott, ahol a világ ellentmondásai, kétértelműségei, relativizmusa vannak, éppen ott található az alkotó Én teremtette világ, a valóság lírai felfogása, az a "szép, bár üres forma"¹¹, ami magasabbrendű, mint az élet, ami "nincs, de lennie kell". Ez pedig nem más, mint a teremtető költő, hisz minden - Ő:

"De megérkezik a tragédia, elvékonyítja a dekorációt és a maszkot, és a dekoráción át felragyog az Általam átváltoztatott világ, az Én lelkem világa, egységes Akaratom Teremtménye, - és a maszkokon át felragyog egységes Arcom és egységes, átváltozott Testem. Gyönyörű és felszabadult testem."¹²
De mert minden Egy - maga a Teremtő -, éppen ezért az álarc lehullása másként is értelmezhető:

"Lerántva leplet lepel után, álarcot álarc után, az irónia a leplek és álarcok mögött feltárja az örökké kettős, örökké ellentmondásos, a mindig és örökre eltorzított arcot. A költők angyali, édes zengése mögött, aranyos álmok alakjai mögött az irónia ronda démonok tömegét leplezi le."¹³

Úgy tűnik tehát, hogy a maszkok Szologubnál egyrészt

valami idegen, hamis dolgot jelentenek, másrészt viszont a világ lényegéhez tartoznak. Nem a gogoli világ torz finto-rokká merevült ördögi pofái ezek, nem is a Vörös Panyko iro-nikus álarca, sokkal inkább emlékeztetnek ezek a maszkok Peer Gynt hagymapéldázatára. A világ, s benne az ember több-rétegűek: a világról sorban lehúzhatók a leplek, az emberről leránthatók a maszkok, de a lerántott leplek és maszkok alatt mindig csak újabb leplek és maszkok vannak. És éppen ezekből a leplekből és maszkokból áll a világ és az ember, mint ahogy a hagymalevelekből a hagyma. Egy-egy lepel és maszk azonban nem jelenti a világ egészét vagy a teljes embert, bár fontos részét alkotja. Mégis minden nehézség nélkül eltávolíthatók, elidegeníthetők, mert eltárgyasultak. Idege-nek a világtól és az embertől, mégis magukon hordják a vi-lág és az ember jegyeit. Hiszen a világ és az ember mindig egy -egy lepellel, maszkkal próbál azonosulni, olyannyira, hogy már ő maga is elhiszi magáról: ez vagy az a lepel vagy maszk¹⁴. a leplek és maszkok különbözőek, de valamiben meg-egyeznek: hamisak. A költő dolga, hogy a világról és az emberről, önmagáról a lepleket és maszkokat lefejtse, hogy eljusson a középpontig, a lényegig. Peer Gynt nem talál kö-zéppontot.¹⁵ Szologub viszont, úgy tűnik, igen: "az örök-ké kettős, örökké ellentmondásos, a mindig és örökre eltor-zított arcot", a "gyönyörű és felszabadított Testet" és a "ronda démonok tömegét", az Egy helyett a Kettőt, ami nem más, mint minden és semmi, azaz üresség."

"Az őskori hagyomány szerint a Binárius azért is a gonosz és a kígyó száma, mert a kígyó a középpontját elvesztett lény jelképe, s amikor a kígyó farkába harap, középpontot keres. Amit azonban talál és amit körülzár, az nem középpont, hanem az üresség. Ez az Én jelképe."¹⁶ - írja Hamvas Béla. A világ és az ember leplekként és maszkokként való felfogása tehát a szologubi pozíció démonikusságát, istenellenes lázadását takarja. A világ és az ember középpontját keresve istenhívó álláspont mellett feltétlenül az Egyre, magára az Istenre mint középpontra kellett volna találnia. Szologub viszont kettősségre, azaz az ürességre, azaz az Énre bukkant - mint istenségre. Az Isten világának Ivan Karamazov meghirdette elutasításából kiindulva Szologub sem tudja elfogadni ezt a világot. A jelen világ tökéletlenségéért nem az ember, hanem a világ alkotója, az Isten a hibás. A "bűnös isten" eszméjéből kétfelé vezet az út: a) az Isten nem isten, hanem démon, és b) az Isten nem isten, mert nincs isten. Mindkét álláspont a világ elfogadhatatlanságát felismerő ember felsőbbrendűségére is utal.

Szologubnál az is elképzelhető, hogy a világot gonosz isten, démon teremtette és kormányozza, s az is, hogy a világ el-nem-fogadásából isten nemléte következik. "Isten meghalt", s a világ a "furcsa és nevetséges véletlenek" világa lett. Ha nincs isten, akkor nincs metafizikai garanciája az individuális létezésnek, s az individuum védelmében maga az egyén kénytelen garanciákat vállalni. Viszont ha az

egyén metafizikai garanciák teremtésére törekszik, ha az egyén felsőbbrendűnek tekinti magát, továbbá ha isten nincs, akkor maga az individuum, az Én lép isten helyére, válik istenné. Az individuum, bármennyire jogosultnak tartja is ezt az álláspontot, mégsem tekinthet el a dosztojevszkiji rendszerben "emberisteni"-nek nevezett magatartás démonikusságától. Ezért válik problematikussá Szologub előtt is a világ el-nem-fogadása, illetve a világnak teremtő fantáziával, akarattal történő átalakítása: bármennyire is saját teremtett világának istenévé lép elő az individuum, ez a fellépés démonikus, mert istenellenes. Így válik a démonizmus Szologub művészetének és világlátásának egyik központi kérdésévé.

A szologubi világ másik jellegzetessége, hogy Szologub műveiben nemcsak különböző mitológiai elemeket, mítoszokat és mitologémákat használ fel mint "univerzális pszichológiai modellek"-et, hanem a "kép - szimbólum - mítosz"¹⁷ sort betetőző egyéni mítoszokat is teremt. Az egyéni mítosz teremtésének, mint a szimbolista művészet végső céljának elméleti kidolgozása az orosz szimbolizmusban elsősorban Vjacseszlav Ivanov nevéhez fűződik, művészi megvalósítása pedig főként az ifjabb szimbolista nemzedék (Blok, Belij, Ivanov) művészetére jellemző. Ilyen megközelítésben Szologub művészete a második nemzedék törekvéseivel rokonítható, még akkor is, ha Szologub a személyiség dekadens és voluntarista védelméből jut el a mítoszteremtés gondolatához, míg az ifjabb nemzedék alkotói (főként Ivanov) rendszerében a mítosz azt

a világot jelenti, amelyben az egyén misztikus közösségben oldódik fel, s ez a feloldódás éppen az egyéni mítoszt teremtő művészettel ("сборное искусство ") érhető el.¹⁸ De a misztikus közösségben való feloldódás nem jelenthet egyet a tömeglétbe való beleszürküléssel, az individuum misztikus közösségbe olvadásához igazi individuumra, tehát nem egyéniségét vesztett szürke tömegemberre van szükség. A misztikus közösségbe való beolvadás, valamiféle felsőbb rendű élet vagy eksztatikus állapot elérésének igényéhez feltételezéseink szerint mind Szologub, mind Vjacseszlav Ivanov a Nietzsche által elemzett Dionüszosz-kultusz tanulmányozása során jutott el.

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

Ezzel beteljesedni látszik - igaz, XX. századi módon - az a romantikus igény, amit Fr.Schlegel támasztott a művészettel szemben: a művészetnek mitológiává kell válnia, illetve a művészetnek meg kell teremtenie az új mitológiát.¹⁹ Az új mitológia megteremtésére tett kísérletekben a szimbo-

lista művészetnek az a törekvése fejeződik ki, hogy valami módon mégis igyekezzék megoldani a XX. századi ember létproblémáit. Szologub dekadenciájának tárgyalásakor már említettük, hogy az egyén problémái a XIX. századi módon, humanista közelítéssel nem oldhatók meg. Az individuális létezés metafizikai garanciáinak keresése Szologubnál démoniz-mushoz vezet. A kisember sorsában megfogalmazott emberi lét az állati lét vagy a tárgyak van-jának szintjére süllyedt, s így az eltárgyiasult, ellálatiasult, nem-emberi egyedek létproblémái individuális problémaként nem tárgyalhatók. Mindezekben a XIX. század végi - XX. század eleji humanizmus válságát kell látnunk.

A humanista álláspont válsága nyomán fordul a századforduló művésze a létproblémák megoldása végett ősi mintákhoz, archaikus alakokhoz és helyzetekhez, azaz eredeti mítoszokhoz. A XIX. század végén - XX. század elején a schlegeli értelemben vett, romantikusan felfogott mitológiát teremteni azonban már nem lehet. A századforduló művészet remtette újmítoszok már nem felelnek meg az egykori aranykort leíró eredeti mítoszok követelményeinek. E meg-nem-felelés nyilvánvalóan abból ered, hogy a századforduló újmítoszai másodlagos, harmadlagos jellegűek, azaz nem eredetiek, hanem az eredeti mítoszok töredékeiből épülnek fel. A másodlagos, harmadlagos jelleg azonban kétségesse teszi, hogy képes-e az újmítosz megoldani a létproblémákat. Ha az újmítosz létrejön, de nem képes megoldani az individuális



lét problémáit, úgy pusztá stilizációvá, üres, esztetizáló játékká válhat.

Ily módon tehát az individuális létproblémák megoldása mind az individuumon belül (humanista álláspont), mind az individuumon kívül (új mítosz teremtése) abszurdnak bizonyul. Következésképpen az individuális létezését bizonygató, individuumként tetszelgő marionett és a mítoszformát felidéző álmítosz egyaránt nevetséges az olvasó számára. Az individuális létezést tömeglétté, az értékeket kváziértékekké silányító, mindent átható hétköznapiság mitikus jelenséggént eszerint nem mítoszban, hanem csak a mítosz groteszk változatában, antimítoszban gondolható el. Az antimítosz azonban már nem csak pusztá stilizáció, hanem a szerzői világkép szerves része, s a világ egészét átható, a nevetőre magára is irányuló nevetéssel összekapcsolódva univerzalitásra törekvő világnézetet alkot.

II.

"Minden okos dolgot kigondoltak
már, csak meg kell kísérelni
megint kigondolni azt."

(Esterházy Péter)

Ha a szimbolista mű a kép - szimbólum - mítosz poétikai sor alapján épül fel, akkor legalább három szinten értelmezhető: a reáliák, a szimbólumok és a mítoszok szintjén.

A szimbolista mű alapját a jelenségek realista, pontos és aprólékos leírása képezi. A jelenségek a következő szinten jelképekként értelmeződnek: minden jelenség csak valami mögöttesnek, valami lényeginek a megjelölése. A jelenségek világában semmi sem az, ami valójában, minden jelenség csak valamely mélyebb tartalmat rejtő szimbólum.²⁰

A szimbolista teoretikusok abban szinte kivétel nélkül megegyeznek, hogy a szimbólum nem szakadhat el a jelenségek világától, a környező valóságtól, nem lehet tehát önkényes. "A szimbólumoknak a valóság mélyéből kell természetes módon és akaratlanul előtörniük. Ha a szerző mesterségesen gondolja ki azokat, hogy kifejezzen velük vala-

milyen eszmét, akkor holt allegóriákká változnak, amelyek - mint minden halott dolog - nem tudnak mást kiváltani ellen-szenven kívül."³¹ - írja Merezszkovszkij. A jelenségek leírása - azon kívül, hogy az empirikus valóságnak, környezetünknek pontos ábrázolása, - olyan gyűjtemény, olyan rejtett kóddal készült jelrendszer, amit dekódolni kell, meg kell fejteni, mert a rejtett tartalom a valódi valóság, a lényegi világ.

Ennek az alapjában véve platonikus világnézetnek gnoszeológiai következményei is vannak: ha a lényegi világ a jelenségek mögött van, akkor ez a lényeg pozitivistá eszközökkel elérhetetlen. A jelenségek mögötti lényeg nem jelent mást, mint a materialista világképnek és a világ megismerésére irányuló racionális vizsgálati módszernek kétségbe vonását. A tudományok - főként a természettudományok - által a világ megismerhetetlen, annál is inkább, mert a tudományok kutatási módszereibe az empíria is beletartozik, empirikus megismerésünk pedig hamis, mert érzékszerveink megcsalnak bennünket.²² A szimbolista teoretikában nem arról van szó, hogy a világ megismerhetetlen, hanem arról, hogy a tudományok alkalmatlanok a megismerésre. A szimbólum viszont behatol a lényegi világba, ugyanakkor a szimbólum - művészeti kategória is, tehát a világ a művészettel, a művészet eszközeivel ismerhető meg. Dosztojevszkij híres mondata, "A szépség megmenti a világot", így válhatott egy esztétikai alapú, irracionális, intuitív gnoszeológia kiindulópontjává. Az esztétikai megismerés ki-zárólagossága pánesztetizmushoz, minden dolog esztétikai prob-

lémaként való értelmezéséhez vezet: Nietzschének a Tragédia születésében tett megállapítása szerint a világ létezése csakis esztétikai jelenséggként igazolt".²³ Amikor ez az eszme az etikai kategóriákat is áthatja, azaz esztétikai szinten értelmezünk etikai problémákat, megengedhetővé, mert széppé válik az amoralitás (az élet önmagában véve amúgy is amorális - véli Nietzsche), s fontos szerepet kaphat a sátánosság, a szadizmus, a perverzitás. Lényegében ennek a szemléletnek irodalmi eredménye Oscar Wilde: Dorian Gray arcképe című regénye, a szimbolizmus előtti orosz irodalomban pedig a Dmitrij Karamazov fejjel lefelé, lábbal felfelé zuhanása a mélységbe.²⁴

A szimbólumot, mint az esztétikai megismerés eszközét a szimbolista teoretikusok élesen szembeállították az allegóriával (ld. a fenti Merezkovszkij-idézetet), valamint visszautalva Zsukovszkij híres sorára - "A kimondott szó huzugság" - a szóval is:

"A költészetben az, ami nincs kimondva és csak a szimbólum szépségén át csillan fel, erősebben hat a szívre, mint az, amit szavakkal fejeztünk ki."²⁵

"A szó meghatározza, korlátozza, mert egyértelművé teszi a kifejezni szánt gondolatot, míg a szimbólum titokzatos, mert többértelmű és többjelentésű, Andrej Belij szavaival "a határok határa".²⁶

"A szimbólum egyszerű hieroglifa, néhány szimbólum összekapcsolása pedig képes beszéd, rejtett közlés, melyet egy is-

mert kulcs segítségével elolvashatunk."²⁷ - állapítja meg Vjacseszlav Ivanov. A szimbólumok összekapcsolása a szimbolista mű szövege.

Már szinte irodalomtudományi közhellyé vált, hogy a modernista irodalmi alkotás "másodlagos anyagból" építkezik.²⁸ A szimbolista műalkotás szövegének jelentős részét bonyolult idézet - és utalásrendszer alkotja, s a műalkotás szempontjából fontos információkat éppen ezek az idézetek hordozzák. Az idézet- és utalásrendszer az olvasó számára vélhetőleg már korábbról ismert művészeti, filozófiai munkák, mitológiai történetek és más kultúrtörténeti ismeretek elemeiből áll. Amennyiben az olvasó a megidézett alkotásokat nem ismeri, illetve nem ismeri fel az idézetet és az utalást, úgy kizárta magát a mű megértésének lehetőségéből. Ezért szokás a XX. századi modernista irányzatokkal kapcsolatban a művészet "intellektualizálódásáról" beszélni.

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

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

Filozófiai szempontból ehhez arra van szükség, hogy a szerző valóságosnak tekintse a felidézett műalkotások fikatív valóságát, legalább olyan valóságosnak, mint a megtagadható, empirikus jelenségeket. A fikatív és az empirikus valóság jelenségei egyaránt az objektív valóság részei lesznek, ennek következtében a valóság és a fikció felcserélhetővé, a fogalmak pedig relatívvá válnak. Ennek nemcsak az az eredménye, hogy ha a mű kialakításában elsősorban az empirikus világtól már egyszer elvonatkoztatott, ám most ismét empirikus jelenségként kezelt műalkotások elemei vesznek részt, akkor az új mű már csak harmadlagos, negyedleges valóság lehet az empirikus valósághoz képest, hanem az is, hogy az empirikus jelenségek mint szimbólumok mögött feltárló lényegi világ, mely a megidézett műben látszott megmutatkozni, ismét csak jelenségvilágként, látszatvilágként

értékelhető, s ami mögött mint szimbólum mögött feltárulhat a lényeg. Ugyanakkor a szimbolista mű harmadlagossága, negyedlegessége ellenére vagy éppen azért mégis közelebb kerül az "igazi" valósághoz, a lényegi világhoz, mint az empirikus valóságot tükröző realista mű vagy éppen maga az empirikus valóság. A másodlagos, harmadlagos anyagból épülő szimbolista mű azonban maga is egy másik mű idézetévé, s így jelenséggé válhat, ő maga is szimbólummá lehet, - és így tovább a végtelenségig. Ez egyben azt is jelenti, hogy a szimbolista művészeti megismerés szüntelenül a lényeg elérésére törekszik, ám azt, bármilyen közel is kerüljön hozzá, nem éri el. Ebből a szempontból a szimbolista filozófia mégis agnosztikus.

Az orosz szimbolista irodalomban található reminiszcenciák elsősorban a XIX. századi orosz irodalmi alkotásokból, a világirodalom klasszikusaiból, az antik mitológiákból, a keresztény mitológiából és a középkori kulturális hagyományokból származnak. A műalkotások egy-egy szereplőjét, szituációját általában több, más-más kultúrkörből származó idézet és utalás határozza meg. Az egy hősre vagy szituációra vonatkozó, kaleidoszkópiusan elrendezett idézetek és utalások kiegészítik egymást, de ellent is mondhatnak egymásnak, sajátos ambivalenciát teremtve ezzel a szituáción vagy az alakon belül. A szituációk és a hősök egysége nem a reminiszcenciák szintjén, hanem valamely átfogó írói koncepció szintjén jön létre. E szintézisen belül azonban az

alakok metamorfózisok egész során mehetnek keresztül, s ennek legfeljebb csak az írói akarat szabhat határt: az idézetekre épülő műalkotás alapvetően voluntarista szerzői pozíció eredménye.

A Szologub írói pozíciójában rejlő voluntarizmus jó alapot jelent A kis ördögben is fellelhető gazdag idézet- és utalásrendszerhez. A voluntarista pozícióból következő abszolút szabad anyagkezelés Szologub regényében olyan metanyelv kialakulásához vezet, melynek szituációi és szereplői a metanyelvben jelen lévő, megidézett alkotások szituációinak és szereplőinek groteszk tükörképei. A szituációk és szereplők a szerzői önkény következtében degradálódnak, a megidézett műnek mint eredetinek szintjéhez viszonyítva egy elsekélyesedett szinten ismétlődnek meg. A szereplő ezáltal a szerzői önkénynek van kiszolgáltatva, aminek jelképe a marionett, amelyet valamely felsőbb erő vagy a vak sors irányít, vagy éppen az ördögi utánzóképeség nyilvánul meg benne. A megidézett művek hőseinek jellegzetes vonásait groteszkül tükrözve és e tükörképeket összerakva létrehozott groteszk hősök az állati létre vagy a tárgyak van-jának szintjére süllyednek. Jellemvonások helyett álarcok torz fintorai maradnak, a cselekvés helyébe marionettek rángatózása kerül, tagolt beszéd helyett mechanikus zörejek hallhatók. S míg a romantika korának állati és tárgyi szintre utalt hőseit a hozzájuk romantikus iróniával közelítő szerző inkább csak ijesztgette az elállatiasulás vagy az eltárgyasulás veszé-

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

Erkölcsei alapot és garanciát e megállapításokhoz Szologubnak az ad, hogy voluntarizmusa mellett nézeteiben - mint korábban láttuk, - helyet kap a passzív szemlélődés is, az a képesség, hogy hajlandó önmagát is lesüllyedt létezésűnek tételezni, s mint ilyet, önmaga vizsgálódása és nevetése tárgyává tenni. Ám ez a kettősség a szerzői pozíció démonikusságához vezet, s így fény derül a lesüllyedt létezés és a démonizmus kapcsolatára is. Ugyanakkor azonban a kettőződés a komikum forrása is lehet. Itt azonban nem a

szatirikus kívülálló nevetéséről van már szó, hanem a szerzői világnézet egészét meghatározó nevetésről, arról a nevetésről, melyben a nevető nem helyezi önmagát a kinevetett jelen-ségen kívülre. Az egész világon, önmagán és az általa terem-tett művön egyaránt nevet: a mű szerves alkotórésze, külső és belső szemléleti pontja lesz a nevetés. Ezt az immanens, pusztító és teremtő nevetést A kis ördögben éppen a gazdag idé-zet- és utalásrendszer hordozza.

II/1.

"Szologubbal befejeződik irodalmunk realizmusa, (...) ő a realizmus omegája."

(Andrej Belij)

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

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

elmondott történetet, annak szereplőit és életmódjukat kritikusan szemléli.

A történet helyszíne tipikusnak mondható, századvégi orosz kisváros. A történet röviden a következőkben foglalható össze:

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

A szereplők megformálása szintén követni látszik a realista regény hagyományait: tipikus és egyénített vonásokból állnak a hősök. Cselekedeteik motiváltak, pszichológiai-lag látszólag alátámasztottak. Személyiségük gondosan, helyenként szatirikus élel megformált, és hitelesnek tűnik. A figurák gondolkodó, érző, cselekvő, élő emberek benyomását keltik.

Van azonban valami, ami felületes olvasás mellett is különössé teszi ezt a látszólag "szokványos" realista regényt: megtalálhatjuk benne a realista regények különféle típusait. Karrier-regényre utal a főhős kisszerű karrieriz-

musa, bűnügyi regényt sejtet a gyilkosság, szatirikus regényt a szerzői távolságtartással megírt társadalombírálat, pszichológiai regény benyomását kelti az örülési folyamat ábrázolása, s végül a fabula második szála egy szerelmi történet.

a karrier-regény

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

A történet egyes mozzanatait világosan mutatják a XIX. századi, főként Balzac és Stendhal regényei révén népszerűvé vált karrier-regények ismert fordulatait. Felbukkan a karrierre éhes fiatalember alakja (vö.: Rubempré, Sorel), aki protekcióval, szerelmi kalandok, esetleg házasság révén próbál feljebb jutni, a társaságba, a "világba"

kerülni. Minden tette ennek az egy célnak van alávetve, a hős ennek az egy eszmének monomániákus követője (vö.: Vautrin megjegyzése a szenvedélyek emberéről)²⁹. Ami a cél körén kívül esik, ami nem a karrier megvalósításához vezet, nem kerül a hős látókörébe sem. E deformált céltudatosság következtében a hős kezdetben elindul az emelkedés útján: Peredonov látszólag egyre közelebb kerül a tanfelügyelői álláshoz (vö.: Sorel létrája). De a karriert mégsem sikerül megvalósítania, a bukást örültség és gyilkosság jelenti (vö.: Sorel gyilkossági kísérlete).

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

a társadalmi szatíra

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

Az elbeszélő a regényben arra vállalkozik, hogy a "szellemi elit" életét bemutassa. Hiteles képet kapunk eköz-

ben a kisváros társadalmának hierarchikus elrendeződéséről, a helyi hatalmasságok fontoskodásáról, a kisvárosi élet fojtó szellemietlenségéről. Ebben a világban a szellemi életet a pletyka jelenti, a szórakozást a részegeskedés, a gyermeknevelést a megvesszőzés. Kisszerű acsarkodások, hatalmi harcok, ostoba veszekedések és verekedések, alattomos bosszúállások tarkítják az egyhangúan folyó, alapjában véve unalmas, istenhátamögötti életet. A felszín nyugalma, az "állóvíz" alatt sekélyes egyéni érdekek ütköznek meg, s mozgatják valamelyest az eseményeket.

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

a pszichológiai regény

A kis ördög tökéletes realista lélektani regény. Peredonov megőrülésének folyamatát szinte az orvosi feljegyzések hitelességével és pontosságával mutatja be a szerző. A folyamatban pontról pontra követhetjük az őrület újabb és újabb fokozatait. Amikor a regény elején Peredonovval meg-

ismerkedünk, még nem láthatjuk rajta az örültség jeleit. Ami felől bizonyosak lehetünk, az csupán annyi, hogy Peredonov nagyon buta, hiszékeny, ugyanakkor betegesen gyanakvó is, zárkózott természetű, s a világra haragvó komor ember. Eből az alaphelyzetből fejlődik ki benne a monómáia (megszerezni a tanfelügyelői állást), a nagyzási mánia (a leendő tanfelügyelő majdani hatalma), és az üldözési mánia (félelem attól, hogy kinevezését megakadályozzák). A gyanakvás és a félelem ebben a folyamatban jelentős szerepet játszik, hiszen Peredonov örültségének fokát általában azon tudjuk lemérni, hogy éppen mitől fél, és a félelmet kiváltó ok megszüntetésére milyen tettel válaszol. A folyamatban jól megfigyelhető, hogy a potenciálisan megjelenő veszélyek a reálistól az irreális felé haladnak. Peredonov előbb attól fél, hogy figyelik, követik, feljelentik, meggyilkolják, Vologyin a helyébe lép. Később: a macska követi, a kártyafigurák jelentik fel, elvarázsolt sapkával megrontják, halotti kásával etetik meg, s így holtnak nyilvánítják. Továbbá: a macska csendőrré válik, Vologyin birkává változik Peredonov tudatában, s a "nyedotikomka" is egyre erősebben bosszantja. E veszélyeknek megfelelően reagál az eseményekre Peredonov, ugyancsak a "fokozatosság elvének" betartásával: ő maga tesz feljelentéseket, megszagolja az ételeket, nincs-e bennünk méreg, eldugja az éles tárgyakat mint gyilkos szerszámokat, ördögűzőket mormol, kiszúrja a szemét és levágja a fejét minden kártyafigurának, borbélyhoz viszi a macskát, felgyújtja

a klubot, megöli Vologyint.

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

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

a bűnügyi regény

A Szologub regényében rejlő bűnügyi történet szoros kapcsolatban áll a lélekelemző vonulattal, hiszen a gyilkosság a pszichológiai regény szempontjából egy pszichikus folyamat betetőződése. Ily módon a mű bűnügyi vonatkozásait a lélektani krimivel lehetne leginkább kapcsolatba hozni. Túl azon, hogy a lélektani elemzés komikus a regényben, tehát ez a krimi nem lehet "lélektani", Szologub krimije abban is jelentősen eltér a szokásos bűnügyi történetektől, hogy - némi túlzással - azt állíthatjuk: A kis ördög ott végződik, ahol a krimik általában kezdődnek, azaz a gyilkosságnál. Szologub



regényében ennek következtében nincs nyomozás, a gyilkosság nem rejtélyes, nem kell rejtvénytyszerű feladványként megfejteni a gyilkos kilétét. Annál érdekesebb viszont az, ahogyan a szerző a gyilkosságot "előkészíti". Párhuzamosan a Peredonovon egyre inkább elhatalmasodó örülettel, Peredonovban fokozatosan kialakul a gyilkosság ötlete: előbb nagyon homályosan, aztán egyre világosabban fogalmazódik meg benne a gyilkolás vágya, ösztöne, mígnem ez a vágy eljut a megvalósításhoz. Peredonov előbb attól fél, hogy ő lesz az áldozat, aztán kialakul benne a rombolás szenvedélye, később jelképesen öl (ld. a kártyafigurák "kivégzése"). A következő stádiumban már egy élőlényt pusztít el (megöl egy poloskát), s végül a birkához hasonló Vologyinnak vágja el a torkát.

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

a szerelmi történet

A regény szerelmi története a Peredonov históriájához kapcsolódó eseménysor, a fabula második szála. Ez a szál igazi jelentőségét az előző szállal való kapcsolatában nyeri el, bár - akár csak Peredonov története - önállóan is megállja helyét a regényben.

A szerelmi történetben is tanúi lehetünk a fokozatosságnak: Szasa és Ludmilla kapcsolata a megismerkedéstől fokozatosan mélyül el a nyílt erotikáig. Minden másban eltér azonban a szokásos szerelmi történetektől ez a kapcsolat. A történetben egy kamasz és egy felnőtt korban lévő kisasszony esztétikus-erotikus, furcsa szerelmi játéka bontakozik ki előttünk. A játék a bolondos, ártatlan évdéstől a szexuális előjátéknak is beillő erotikus jeleneteken át a perverzió határát érintő gyönyörködtetésig húzódik. Valódi beteljesülést nem hoz (nem hozhat) ez a játék, a bűnösség érzete azonban megszületik belőle. Szasa és Ludmilla története sem érzélgős-tragikus elválással, sem giccses happy and-del nem végződik, - ez a történet nem végződik semmivel: ügyetlen és hazug magyarázkodás után, hogy nem történt semmi, egyszerűen megszakad a szerelmi történet. Szerelmi történet volt-e ez vagy sem? Bűnös Szasa és Ludmilla vagy ártatlan? Természetellenes perverzió vagy ártatlan játszadozás zajlott? Mi az igazság és mi a hazugság? Mi a látszat és mi a valóság? Úgy tűnik, az igazi rejtély ezekben a kérdésekben, s nem a

bűnügyi históriában van. A banálisnak induló szerelmi történet mélyén komoly filozófiai problémák rejlenek, ezáltal a szerelmi történet is elveszíti eredeti funkcióját, maga is más lesz, mint ami valójában.

* * *

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

Valójában Szologub regényében az irodalmi paródia is parodisztikusan nyilvánul meg, tekintve, hogy az irodalmi paródia is reminiscencia: a Kuzma Prutkov gyűjteményen és Szolovjovnak a már említett Brjusov-kötetekre írott paródiáin kívül Szologub művére e szempontból valószínűleg Szaltikov-

Scsedrin: Egy város története című munkája hatott.

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

Mindamellet Scsedrin és Szologub regényének városai sok hasonlóságot mutatnak. Mindkettőben a mindent átható közepszer uralkodik, amitől minden elsekélyesedik. A magasztos eszmék a sárba rántódnak, helyükre kicsinyes érdekek kerülnek. Az emberek félelemben, babonás hiedelmek közepette tengetik életüket. Meghatározó élmény a démonizmus és az apokaliptikus várakozás, de ezek is csak sekélyes, nevetséges for-

mában nyilvánulnak meg. Az elsekélyesedés következtében az individuális lét személytelen, szürke tömeglétté degradálódik, az ember pedig egyre inkább állati vagy mechanikus tárgyi szintre süllyed. Mindkét város lakóinak sajátja az átváltozás képessége, az átváltozás történhet például álarcokkal, de anélkül is. Itt is, ott is megjelenik a farkassá vagy vészopó vámpírrá változott ember képe (Szakállas Farkas, illetve Szasa Pilnyikov). Mindkét város az árnyak és holtak városa. Mindkét városban alkalmazzák az analógiás varázslást, s mindkettőben felsejlik - szintén az analógia alapján - a vadházasság miatt a város lakóit érő büntetés lehetősége is. A két városban egyféleképpen büntetik a csapodárságot: a kikapós hölgy kapuját kátránnyal mázolják be.

A kátránnyal bemázolt kapu motívuma jól mutatja azt a különbséget, mely Scsedrin és Szologub felfogásában felfedezhető. Scsedrin regényében egy valóban kikapós menyecske házának kapuját mázolják be, Szologubéban pedig egy mindenáron férjhez menni akaró lányt szégyeníteneek így meg, büntetlenül, ráadásul úgy, hogy annak a háznak kapuját kenik be, amelyikben Márta csak vendégeskedik. De ez a csúfság mindkét regényben egy-egy lengyel lánnyal esik meg, s a két regény különbségének szempontjából ez a fontos. Scsedrin regényében a gyalázatról tudomást szerezve két lengyel úr úgy gondolja, ez a dolog éppen elegendő ahhoz, hogy a megszegénített lány személyében "új követelőt állítsanak a porondra és újabb lengyel ármányt szőjenek"³⁰. A második Ál-Dimitrijre

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

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

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

Peredonov látogatásait Szologub is arra használja, amire Gogol használta Csicsikovéit: bemutatja rajta keresztül a kisváros lakóit és azt az interiőrt, amiben ezek az emberek élnek. A környezet leírásai azonban, amellet, hogy megtartják társadalombíráló szerepüket is, amiatt, hogy a gogoli technikán "megszűrve" jutnak el az olvasóhoz, elveszítik realitásukat, maga a gogoli írói fogás pedig a nevetés tárgyává válik. Így például a Szkucsajevnél található kényelmetlen ülőalkalmatosságok leírása látszólag megismétli a gogoli interiőr-bemutatókat, de igazi jelentését csak a Szobakevics-féle kényelmes fotellel összehasonlítva kapja meg. A Szkucsajev fogadószobájában található, felnagyított bababútorhoz hasonló berendezés és annak a gogoli technikát imitáló bemutatása arra figyelmeztet, hogy itt már nem Gogol egy bizonyos (állati vagy tárgyi) pózba merevedett emberei járnak-
kelnek, hanem a felnagyított bababútornak megfelelő nagyságú valódi bábúk, tárgyak. Ezt látszik alátámasztani az is, hogy éppen Szkucsajevnél találkozunk először Tyiskovval, aki valamiféle felhúzott mechanikus szerkezetre emlékeztet, s akinek rímelő beszéde a Csehov-hősök kommunikációra való kép-
telenségének abszurdig vitt változata.

A hősök eltárgyasulását mutatják az olyan irodalmi utalások is, mint például Kirillov alakja, vagy az Adamenko rep-
likáiban vissza-visszatérő esernyő. Kirillov Szologubnál olyan, mintha két darabból lenne összeragasztva: alakján keresztül parodisztikusan az Ördögökre történik utalás, ahol

természetesen nem Kirillovnak, hanem Sztavroginnak van olyan arca, mintha két különböző darabból állna. Az Adamenko-esernyő azonosulás ("... a mama csak az esernyőt állította a sarokba")³¹ pedig Csehov Belikovjának elmaradhatatlan ernyőjét juttatja eszünkbe. Ezt az asszociációt támasztja alá, hogy a Szologub-regényben szereplő Adamenko és a Csehov-elbeszélésben szereplő Kramarenko név összezseng, valamint az is, hogy A tokbabújt emberről éppen Adamenkoék tesznek említést Peredonovnak: "- Olvasta Csehov Tokba bújt emberét? - kérdezte. - Ugye milyen találó?" (61)

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

Peredonovnak talán éppen ez a meghatározhatatlan dologgal szembeni félelme az egyik legfőbb tulajdonsága, s ez ad leginkább alapot arra is, hogy Belikovhoz, a tokba bújó emberhez hasonlíthassa Szologub. Belikov is és Peredonov is városuk gimnáziumának tanárai, s bennük testesül meg az örültségig fokozódó merevség, rugalmatlanság. Merevségük egyik mutatója, hogy képtelenek a nevetésre, s e hiányosság Peredonovban odáig vezet, hogy ha mások nevetnek, s ő nem tudja, min, azt hiszi, rajta nevetnek. Propp³² szerint a nevetésre képtelen egyének legtöbbször tanárok közül kerülnek ki, Hartmann³³ pedig az ilyen emberek lelki defektusosságát húzza alá, s azt bizonyítja, hogy a humortalan ember - éppen mert fél a humortól - valóban humorossá, a nevetés tárgyává válik. Propp és Hartmann állításai Csehov és különösen Szologub hőisére teljes mértékig érvényesek.

A "csak nehogy történjen valami" félelme a szabályok és rendeletek pontos betartásához, sőt azok túllicítálásához vezet. Már Szaltikov-Scsedrin említett regényében megtalálható az élet minden részletét szabályozni igyekvő orosz bürokratikus rendszer karikatúrája: Benelovszkij "szürke törvényei" kizárják a gondolkodást, a legnagyobb sületlenségeket írják elő, de mégis mindenki félve betartja azokat, szabályozzák a legalapvetőbb emberi tevékenységeket is, s egyetlen céljuk az, - még ha mindenki a törvény előírta módon cselekedne törvény nélkül is -, hogy korlátozzanak. Ebből következik az olyan korlátolt szellemű egyének szemlélete, mint Benelov-

szkijé, aki szerint "nem ildomos az embernek még az orrát sem megtörölnie, ha a törvény nem mondja ki világosan, hogy "mindenki, akinél orra megtörlésének szükséglete lép fel, tartozik az orrát megtörölteni"³⁴, vagy a Belikové, aki szerint a tanárnak tilos kerékpároznia, mert nincs körrendeletileg engedélyezve, s végül a Peredonové, aki nem gyújt rá az utcán, mert a dohányzás ügyében semmiféle rendelkezés nincs. E példákból is jól látszik, hogy a XX. század közeledtével, illetve teltével egyre abszurdabbá válik a végletekig vitt törvénytisztelet alapján létrejövő magatartás. Ennek az életformának nemcsak az az eredménye, hogy ezeknek az egyéneknek élettelené, mechanikussá válik az életük, hanem azzal, hogy a buta törvények szerinti életvitelt másoktól is megkövetelik, környezetük félelmetes ellenőreivé, besúgókká, titkosrendőrökké válnak.

Az állampolgári engedelmesség abszolutizálása politikai reakcióhoz vezet, s a hatalom előtti feddhetetlenség minden áron való fenntartása végül is a bürokratikus, totalitárius rendszer kiszolgálójává, engedelmes rabszolgájává teszi a magát függetlennek gondoló egyént. Peredonov esetében e magatartás groteszk formában jelenik meg, mert egyrészt a "magas" politikai hatalmat itt a kisváros kisszerű vezetői, hivatalnokai jelentik, másrészt Peredonov maga sem tudja eldönteni, hogy ő akar-e másokat bevádolni a törvények megszegéséért, vagy őt akarják-e mások ugyanezért feljelenteni. Peredonov látogatásainak célja épp e kettősség jegyében fogal-

mazódik meg: eloszlatni az ellene szóló feljelentések minden alapját, s egyben az esetleges feljelentőt azonnal feljelenteni. A szologubi figurában így megjelenik - s ez már túlmutat Scsedrin és Csehov szereplőin - az önmagát szabadgondolkodónak tételező törvénytisztelő kétes illúziója is. Ezen a ponton Peredonov Sztyepan Trofimovics Verhovenszkij-jel mutat hasonlóságot. Mindketten valamilyen titkos irodalom olvasása-rejtegetése, s valami homályos ifjúkori "botlás" miatt rendőri megfigyeléstől tartanak. Egész áthazudott életüket állítólagos üldöztetésükkel és posványos liberalizmusukkal igyekeznek igazolni. Sztyepan Verhovenszkij azonban minden hibája és bűne ellenére is felismeri életének elhibázottságát, s a dosztojevszkiji humanizmus öntörvénye szerint halálakor megdicsőül.

Peredonov vonatkozásában a humanizmus megmentő ereje már nem működhet, s eltárgyasult, hangsúlyozottan nem-emberi alakjában egymásnak ellentmondó eszmetöredékek kapcsolódhatnak össze. Peredonov "alulról" indulása, demokratikus meggyőződése bizonyítékaként igyekszik szabadgondolkodónak látszani, a "feljutás", a hatalomból való részesedés érdekében viszont a hatalmi struktúrába beilleszkedő magatartást tanúsít. Magára vonatkoztatja a politikai megfigyelő és a politikai megfigyelt státusát egyaránt, s az identitás-tudat hiánya, valamint az érvényesülés érdekében tett lépések nála teljes ideológiai zűrzavarhoz vezetnek. Ezt az ideológiai zagyvalékot a regény olyan szimbolikus értelmű

jelenetei fejezik ki, mint amilyen például Peredonov és Veriga beszélgetése, melynek abszurditását a "parlament nélküli alkotmány" (98) képtelensége fejezi ki.

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

nek tulajdonítja Herzen "Kolokol"-ját vagy "egy másik Kolokol"-t. (A szerzők és művek hazugságból és tudatlanságból történő összekeverése Hlesztakov hazudozásait idézi.)

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

Az önmagát megfigyelőnek és megfigyeltnek tartó Peredonov, valamint a Puskin és Mickiewicz portréit cserélgető Peredonov alakja egy másik fontos problémát is felvet: a szerzői eszmék groteszk ismétlődésének problémáját. Az egyik jelenet a schellingi alapú, szologubi én-meghatározásnak, a szubjektum objektummá válásának, a másik pedig az eltárgyasított szereplőit önkényesen, marionetteként mozgató szerző voluntarista pozíciójának groteszk megismétlése. Mindkét, a szologubi világszemlélet alapjait érintő eszme ilyentén megjelenítése és nevetségessé tétele a saját világnézet proble-

matikusságának elismerését jelenti egy mindent, még önnön eszméit is a nevetés prizmáján át mutató univerzális szemlélet keretei között.

A peredonovi magatartás visszásságainak egyik legfőbb oka, hogy Peredonov a társadalmi hierarchiában nem találja meg a helyét. Peredonov annak az orosz vegyesrendi értelmi-ségi problémának groteszk megjelenítője, amely az I. Péter intézkedései nyomán kialakult identitás-zavar eredménye. A raznocsinyec hivatali előmenetele a hatalmon lévőktől függ, ugyanakkor azonban éppen a raznocsinyecre hárul főként a XIX. századi orosz történelem folyamán az olyan "felvilágosító", európaizáló tevékenység, mely a monolitikus hatalom, s ezzel együtt - paradox módon - önmaga pozícióit is gyengíti. Tulajdonképpen ennek a társadalmi nonszensznek megszüntetésére irányulnak az orosz irodalomból oly jól ismert "eszme-hősök" tevékenységei: valamely eszme megvalósításával pénzt, befolyást, pozíciót, hatalmat szerezni. Ezt a problémát, a raznocsinyec helykeresését állította már Puskin is a Pikk dáma középpontjába, Hermann alakjában. Hermann a társadalmi hierarchiában betöltendő (fontos) szerepét keresi, érvényesülni szeretne. Nem riad vissza semmitől: attól sem, hogy tönkretegyen egy fiatal lányt, attól sem, hogy kész lenne akár szeretője is lenni a vénséges hercegnőnek, s végül attól sem, hogy - igaz, nem szándékosan - a hercegnő gyilkosa legyen. A titkos kártya-kombinációt fantasztikus módon ugyan

még megtudja, de eszméjét mégsem sikerül megvalósítania, nem lesz a kártya révén mérhetetlenül gazdag, mert a hercegnő "megcsalja". A Napóleon-arcú Hermann útját járja be ilyen szempontból a Puskin-hőst mintegy kettévágva Dosztojevszkij két hőse is: Raszkolnyikov a Napóleon-eszme nevében követ el gyilkosságot, bizonyítandó a kiválasztottakhoz való tartozását, Dolgorukij pedig a Rothschild-eszme jegyében álmodzik a leggazdagabb ember státusáról. Célját egyikük sem éri el. Sem Hermann, sem Raszkolnyikov, sem Dolgorukij nem valósíthatják meg céljukat, nem juthatnak magasabb pozícióba, nem kerülhetnek a hierarchia magasabb (esetleg legmagasabb) szintjére, egészen egyszerűen azért nem, mert nem oda valók. Raszkolnyikovról már maga a pusztá kérdésfeltevés (kiválasztott-e vagy sem) eldönti, hogy nem lehet felsőbbrendű ember, Puskin elbeszélésében pedig a letűnőben lévő arisztokráciát képviselő hercegnő minden hibája, szeszélyessége mellett is hordoz valami olyan értéket - mégpedig éppen arisztokratiakusságát -, ami Hermann számára örökre elérhetetlen marad. S ha a Hermann-féle raznocsinyec mégis a magas hatalom részesévé válik, tehát ha nem a neki megfelelő helyen fog állni, akkor az beláthatatlan következményekkel járhat: az ilyenekből lesznek a szűk látókörű, kegyetlen zsarnokok.

A probléma a polgárosodás térhódításával a XIX. század végén a nemesi - polgári ellentétében folytatódik. A polgárt pénzen szerzett befolyása az emberi értékeket tekintve nem

emeli a pozícióját vesztett, letűnőben lévő, de a szellemi értékeket hordozó nemesi-földbirtokos réteg fölé, a "mindent megveszek" polgári gőgje nem feledtetheti a polgár otrombaságát és műveletlenségét. Ez a probléma tükröződik a Cseresznyés kert Lopuhin - Ranyevszkaja felszín alatt feszülő ellentétében, s e szempontból az ő konfliktusuk mindenképpen a Hermann - hercegnő közötti ellentét folytatásának tekinthető.

A kis ördögben a raznocsinyec érvényesülési problémája is groteszkbe fordul. Peredonov természetesen bizonyos vonásaiban hasonlít Hermannra: ő is érvényesülni szeretne, s ő is protekcióval. Neki is van egy reményt keltő hercegnője, aki mellett ő is vállalná akár a szerető szerepét is. Ebben a történetben is fontos helyet foglal el a kártya, s a hercegnő itt is pikk dámává változik. A dáma itt is "csal", Peredonov vágya így nem teljesül, aminek az az eredménye, hogy ő is esztét veszt, mint Hermann. Mindez azonban csak valami értékcsökkent, posványos változata a Hermann amúgy sem túl nagyszabású történetének. Peredonov "óriási" terve, hogy ne mondjuk: "eszméje" - a tanfelügyelői állás. Ez marad Napóleonból, Rothschildből, felsőbbrendű emberből, mérhetetlen gazdagságból. A hercegnő, akitől Peredonov függni véli karrierjét, mit sem tud semmiről, hisz a Volcsanszkaja által állítólag ígért tanfelügyelői állás nem más, mint Varvara hazugsága és csalása. Így természetesen nem teljesülhet Peredonov vágya, s mivel ezt Peredonov a hercegnő "csalásának"

véli, Puskin hercegnőjének misztikus csalása a Varvara hazugságává degradálódik. Pedig Peredonov mindent megtesz a siker érdekében: kártyázik is (igaz, kis tétre, s így is mindig veszít), s hajlandó lenne a hercegnő szeretője is lenni (igaz, erről pedig már mint megvalósult tényről beszél Vologyinnak). A hercegnő pedig - Peredonov kétségeitől és reményeitől függően - hol pikk dámává, hol vén boszorkánnyá, hol pedig a "távoli hideg kedves"-sé változik. A tanfelügyelői állás monomániákusa örültséggel végzi. Felvillan azonban annak lehetősége is (s a Teremtett legendában majd meg is valósul), hogy mi történne, ha Peredonov mégis hatalmat kapna, ha tehát nem a neki megfelelő pozíciót foglalná el: "- Peredonov államtanácsos öméltósága - dörmögte az orra alá -, a rubanszki kormányzóság második kerületének tanfelügyelője. Ez már igen! Tudjátok meg, kivel van dolgotok! Peredonov valóságos államtanácsos úr őkegyelmessége, a rubanszki kormányzóság népis-koláinak főigazgatója. Le a kalapot! Menjetek nyugdíjba! Mars! Majd én ráncba szedlek benneteket!

Peredonov arca döllyfös lett: szegényes képzeletében már kapott egy parányi hatalmat." (197)

Túl azon, hogy a tanfelügyelői állás a Napóleon- vagy Rothschild-eszme degradált, groteszk megvalósulása a regényben, szimbólummá is válik: a kicsinyes életcél szimbólumává. Kiderül, hogy mindegyik szereplőnek megvan a maga sekélyes célja, saját "tanfelügyelői állása": Varvara, Versina, Márta, a Rutylilov-lányok férjhez akarnak menni, Vologyin jól akar

nőszülni, Veriga kormányzóságra tör. Ily módon a sekélyes célt jelentő "tanfelügyelői állás" a mű egyik vezérmotívuma lesz, s mint ilyen, a kisszerű karrierizmus jelképrendszerévé szerveződik.

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

A célok elérhetetlensége, a megvalósítás során fellépő gyengeség, erőtlenség, az úttévesztés érzése a dekadencia jellegzetes vonásai, melyek Szologub műveiben - főként lírájában³⁵ - is előfordulnak, A kis ördögben azonban groteszk megformálásban vannak jelen.

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

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

"Két-három évszázad múltán az élet bámulatos szép lesz a földön. Az embernek ilyen életre van szüksége, és ha ez eddig még nincs meg itten, meg kell sejtenünk, várunk kell, álmodoznunk kell róla, készülnünk kell rá... (...)

- Azt mondja, hogy sok-sok év múlva az élet bámulatos szép lesz a földön. Helyes. De hogy már most részt vegyünk benne, hacsak távolról is, készülődnünk kell erre az életre, dolgoznunk kell..."³⁶

Már Csehovnál is megkérdőjeleződik a boldog szép élet megvalósulása, éppen azáltal, hogy Versinyin másról sem tud "filozofálni", s kétségbe vonható az is, hogy a boldog élet kitartó munkával elérhető-e, mert éppen Tuzenbach, a

soha egyetlen percet sem dolgozó báró szájából hangzik el a munka szükségessége és dicsérete. Olga és Irina példáján is jól látható, miféle boldogságot biztosít a tanári, postai, hivatali munka.

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

"- Azt hiszed, hogy két- vagy háromszáz év múlva dolgozni fognak az emberek?

- Hát hogyne?! Ha nem dolgozol, kenyérkét se vehetsz.

A kenyérkét pénzecskéért adják, a pénzecskét pedig meg kell keresni.

- Én nem is akarok kenyeret.

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

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

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

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

Peredonov dühösen tekintett rá, és azt mormogta:

- Te nem leszel, de én megérem." (278)

A nyilvánvaló Csehov-reminiszcencián kívül az idézett regényrészlet a világ töretlen fejlődését és a tudományok mindenhatóságát hirdető pozitívizmusnak groteszk eszmenélküliségként való ábrázolása és teljes elutasítása. Megsemmisülnek a vulgáris szociál-darwinista eszmék, a "létért való küzdelem" gondolata. A világ töretlen, egyenes vonalú, tudományok általi fejlődése Szologub regényében csak egy örült elme zagyvaságaként nyilvánulhat meg.

Az idézett részletben Vologyin primitív érvelése által degradálódik a materializmus és a racionalizmus is, tehát az a világnézet és vizsgálati módszer is, melynek eredménye az egyenes vonalú fejlődés gondolata, a pragmatizmus és a technokrácia, végső soron pedig a "tökéletes társadalom". Peredonov számára a "tökéletes társadalmat" a semmittevés jelenti. Ugyanakkor azonban a Peredonov elképzelte jövő a Nagy Inkvizítor hirdette utópiát idézi groteszk formában. Az Inkvizítor eszméit Szologub regényében a kenyér (pontosabban a "kenyérke") motívumának Vologyin-féle taglalása jeleníti meg. Az Inkvizítor érvelésének egyik lényeges pontja éppen az, hogy a boldog élet alapja anyagi természetű, s a szép jövő feltétele a jóllakottságot biztosító kenyér. A kenyér megszerzésének gondja, mint az emberi boldogság megvalósításának problémája Vologyin értelmezésében a szellem nélküli, sivár biológiai lét biztosításáért érzett aggodalommal degradálódik. Szologub a végletekig, ad absurdum viszi az Inkvizítor társadalmi utópiájában rejlő veszélyeket. Az Inkvizítor érvelésében az emberi boldogság kérdése a következő dilemmában

fogalmazódik meg: elfogadni valakitől a kenyeret, s ezáltal rabságban élni, de boldognak lenni, vagy vállalni a kenyértlenséget és szabadnak, de boldogtalannak lenni. Boldog tehát csak az lehet, aki a kenyér érdekében lemond az amúgy is csak boldogtalan-ságot adó, teherként cipelt szabadságról. A "tökéletes társadalom" rabságon nyugvó épülete azonban azt feltételezi, amit Sigaljev fejt ki híres utópiájában: a "tökéletes társadalom" megvalósítására vonatkozó elmélet a legnagyobb szabadság eszméjéből indul ki és a legteljesebb zsarnoksággal végzi, mert a "boldog" tömeg, mely a társadalom kilenc tized részét teszi ki, az uralkodó egy tized rész zsarnokságának van kiszolgáltatva. Ez a társadalmi elképzelés tehát feltételez egy olyan kisebbséget, amely vállára veszi a többiek helyett is a szabadság terhét, azaz vállalja a boldogtalan-ságot. Hogy a boldogtalan és szabad egy tized rész hatalma, illetve a rabságban élő jóllakott kilenc tized rész boldogsága megmaradhasson, ehhez van szükség egyrészt az egy tized rész zsarnokságára, másrészt pedig a kilenc tized rész bárgyúságára. A XX. századi antiutópiák szereplőiként előremutató, bárgyúságban tartott "boldogok" groteszk képviselőjeként jelenik meg Szologub regényének fentebb idézett részletében a sorsával az idiotizmusba hajlón elégedett Vologyin. Peredonov ugyanebben a rendszerben - hatalomvágyának megfelelően - az uralkodó egy tized nem elégedettségében bárgyú, hanem gyanakvásában megőrült, közveszélyes képviselője.

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

"Valahonnan odafutott hozzá egy elmosódó körvonalú, kicsi szerzet - egy kis szürke, fürge nenyúljhozzám. Kuncogva, rezegve forgott Peredonov körül. Amikor pedig Peredonov feléje nyújtotta a kezét, gyorsan tovasiklott, az ajtó mögé vagy a szekrény alá, de egy perc múlva megint elő-előbukkant az arc nélküli, szürke, fürge szerzet, és rezegve csúfolódott." (126)

Peredonov ördögének, a nenyúljhozzámnak megjelenítésében nagy szerepet játszanak a XIX. századi orosz irodalom ördögeinek ábrázolásai. A nenyúljhozzám lehet igen mulatságos kis ördög, hasonlatos a népi démonológia és Gogol: Esték a gyikanykai tanyán című elbeszéléskötetének pajkos ördögeihez. Ilyen minőségében mindenféle szórakoztató dolog elkövetésére buzdítja az embert, és maga is számos mulatságos tettet hajtott végre (táncol, bújócskázik), de alapjában véve ártalmatlan, s akár az ember zsebébe is belebújhat. ("Lehet, hogy ördögöt hordasz a zsebedben." - 127.)

Természetesen ha a nenyúljhozzám Peredonov alteregója, akkor maga Peredonov is kaphat ördögi vonásokat. Peredonovot magánya, a városi elit életéből és a gimnáziumból mint profán

paradicsomból való kítaszítottsága, üldöztetése és szomorúsága a heroikus küzdelmet folytató metafizikai rossz romantikus képviselőihez méri. A magányos, meg nem értett, komor tekintetű Peredonov úgy bolyong a kisváros mocskos utcáin, mint Lermontov Démona a Kaukázus felett:

"Az utcákon és a házakban folyó eme gyötrődés közepette, az égtől való eme elidegenedés alatt, a piszkos és erőtlen földön haladt Peredonov; homályos félelem gyötörte, és nem volt számára vigasz a magasságosban, nem volt öröm a földiben, mert mint mindig, most is élettelen szemmel nézte a világot, mint egy démon, akit komor magányában keserűség és félelem gyötör." (89) A bűne nagyságától fenségessé váló Démon heroizmusa azonban Peredonovban csak az alantas rosszindulat szintjén realizálódik, még bűnében is csak a romantikus Démon paródiája lehet.

Az ördögnek, mint a metafizikus rossz heroikus képviselőjének ábrázolása mellett már a romantika irodalmában is fellelhetők olyan elképzelések, melyek az ördögöt a közepszerűség megtestesítőjeként tartják számon. Az orosz romantikában³⁸ ilyen vonatkozásban Csicsikov alakja merülhet fel leginkább, aki "nem különösen szép, de nem is csúnya, nem túlságosan kövér, de nem is túlságosan sovány, nem lehetett volna ráfogni, hogy öreg, de azt sem, hogy valami nagyon fiatal",³⁹ egyszóval aki az abszolút közepszer megtestesítője, s emelett Mefisztóként holt lelkekkel kereskedik. Peredonov nemcsak abban hasonlít Csicsikovra, hogy végiglátogatja a kisváros elöljé-

róit, hanem abban is, hogy a csicsikovi középszerűség és az ördögi elv benne is összekapcsolódik. Amint azt korábban már láthattuk, a XIX. századi orosz szatirikus irodalom képviselőjének, Szaltikov-Scsedrinnek regényében is összefonódik az elszürkülés, az elposványosodás, a középszerűség és az ördögi manipuláció. Glupov árnyékvilágát az ördög kormányozza.

Az Ivan Karamazovot meglátogató ördögnek is a középszerűség az egyik legfőbb tulajdonsága. Ivan ördöge egy piszkos öltözetű, nem túl elegáns, valaha talán jobb napokat is látott ingyenélő alakjában jelenik meg. Dosztojevszkijnél minden és mindenki közönséges, aminek és akinek köze van az ördöghöz (ez alól csak az Inkvizítor heroikus alakja kivétel). Így például Smergyakov ostoba istentagadásában a közönségeség megtestesítőjévé válik. A középszer, a sekélyesség azonban Dosztojevszkij műveiben nem a következetes ateizmus eredménye, hanem a sem hinni, sem tagadni képtelen ingadozása, a bibliai "lágymelegség". Nem véletlen, hogy Ivan Karamazov is és Sztavrogin is a "döntésképtelenség" talaján állnak: észérvekkel, formális logikával ("euklideszi ésszel") akarnak a hithez vagy a tagadáshoz eljutni, s mindkettőjük sorsa ugyanaz lesz, azaz mindketten meghasonlanak önmagukkal, s mindkettőjüknek megjelenik a szürke kis ördög: Ivannak az ingyenélő, Sztavroginnek pedig egy kis náthás, görvélykóros ördögöcske. S az sem véletlen, hogy Dosztojevszkij éppen az Ördögökben kétszer is idézi az Újszövetség laodiceaiakhoz szóló levélrészletét: "Ismerem tetteidet, hogy se hideg, se meleg

nem vagy. Bárcsak hideg volnál vagy meleg! De mivel langyos vagy, se hideg, se meleg, kivetlek a számból."

A XIX. századi orosz irodalmi hagyományokra támaszkodva alakította ki Merezskovszkij azt az elképzelését, hogy az ördög legfőbb tulajdonsága a középszerűség, illetve hogy az ördög a középszerűség terméke. A metafizikus ingadozás, tehát éppen a középszerűség kialakulása az alapja Szologub ördögről alkotott elképzelésének is, aminek egyik legérdekesebb művészi megformálását Az ördög hintája című költeményében találhatjuk: a metafizikus ingadozást a hinta ingamozgása fejezi ki, bemutatva ezzel annak a metafizikus unalomnak is lényegét, melynek megnyilvánulása a végnélküli ismétlődés, s amelyről Ivan Karamazov ördöge is beszél. A Szologub-vers hintáját az ördög lökdösi: "Borzas fenyőknek árnyán, /zúgó folyam fölött,/ hajtja hintám a sátán, /elfog, majd újra lök." és: "Sötét fenyőknek árnyán/ a kék ég átkacag:/ Hintára tett a sátán,/ hát hintázz - rajta csak!"⁴⁰

Peredonovra és ördögére az imént említett középszerű ördögök valamennyi tulajdonsága többé-kevésbé ráillik. A nenyúljhozzám legjobban talán Sztavrogin "incifinci" ördögére hasonlít, Peredonovban pedig végletekig fokozódik az Ivan és Sztavrogin metafizikus ingadozásából adódó középszerűség. Peredonovot azonban mindenképpen megkülönbözteti Dosztojev-szkij ezen hőseitől, hogy míg Ivan, Sztavrogin, de még Szmergyakov is életük végén a humanizmus jegyében utolsó

tettük révén az életükben elkövetett ember- és életidegenség ellenére is mintegy emberi arcukat mutatják a világ felé, addig Szologub hősnél fel sem merül annak lehetősége, hogy élettelenségéből élő figurává, emberi lénnyé váljon. Ez azonban nem Szologub emberellenességét bizonyítja, hanem azt, hogy szerinte éppen a peredonovok emberré nyilvánítása lenne egy hamisan értelmezett humanizmus (álhumanizmus) alapja. Szologub a hangsúlyozottan állati vagy tárgyi szintre súlyozott hősének halálábani megdicsőítése helyett a problémát a XX. század elejének jellegzetes művészi eszközével, egyéni mítosz teremtésével igyekszik megoldani.

Hogy Szologub nem menti fel, nem mutatja meg emberként hőseit, nem jelenti azt, hogy maga Peredonov ne igyekeznék minden eszközzel saját egyéniségét bizonyítani, önnön individuuum voltát más individuumoktól minél egyértelműbben elhatárolni, a mindent egybemosó, elszürkítő és arctalanná tévő tömeglét degradáló hatásától önmagát megvédeni. Peredonov e törekvésében elsősorban a szologubi dekadencia-felfogásnak: az individuális létezés lehetetlenségének és a tömeglét elfogadhatatlanságának groteszk szinten való megismétlődését kell látnunk, s ebben ismét csak a szerzői ént és annak eszmerendszerét sem kímélő univerzális nevetés megnyilvánulását fedezhetjük fel. Peredonov esetében semmiképpen sem beszélhetünk az egyéniség megőrzésének lehetőségéről, hiszen nem-emberi léte és közepszerűsége már éppen egyéniségének elvesz-

tését konstatálja. Abszurd tehát az a helyzet, melyben egy marionett, egy tucat-bábú bizonygatja saját individuális létezését. Peredonovnál pedig éppen erről van szó. Mert Peredonov a regény kezdetétől fogva attól fél, az ellen ténykedik, nehogy más figurává váljon, nehogy összecszerélhető legyen más bábúkkal, például Vologyinnal. Kívülről szemlélve az átváltozás lehetőségét, azt kell gondoljuk, nincs jelentősége az esetleges átváltozásnak vagy szerepcserének: egyik életelen tárgy helyére egy másik kerül, ennyi az egész. A regény világán belülről ítélve meg a dolgot, azt kell mondjuk, hogy nincs lehetősége, nincs "realitása" annak, hogy Peredonovból Vologyin legyen vagy fordítva. Ebből a szempontból tehát teljességgel érthetetlenek és nevetségesek Peredonov védekező cselekedetei: hogy nagy P betűket ír magára, hogy "spanyolos" frizurát akar csináltatni magának. S végül az is bizonyossá válik, hogy minél inkább törekszik Peredonov megőrizni vélt individualitását, minél inkább védekezik az átváltozás ellen, Szologub annál gyakrabban kényszeríti hősét átváltozásra: Peredonov groteszk formában számtalan irodalmi és mitológiai hősalakját ölti magára, mindig mást és mást, a helyzettől, a történettől függően. Ezzel is bizonyítást nyer az, hogy Peredonov nem képes (nem lehet képes) az individuális létezésre. De ugyanez mondható el a többi szereplőről is.

Miközben pedig Peredonov alakról alakra változik (amiről neki magának sejtelve sincs), őt csak az egyetlen, ám lehetetlen átváltozás vélt veszélye nyomasztja: nem akar

Vologyin lenni, illetve nem akarja, hogy Vologyin az ő helyére léphessen. A veszélyérzet növekedésével, ebből következően örültségének elhatalmasodásával egyre egyértelműbben szeretné kinyilvánítani "peredonovságát". Ki kell lépnie tehát az egyéniség nélküli szürke, arctalan tömeglétből, az alsóbbrendűek közönséges fajából, s a felsőbbrendűek (ama bizonyos egy tized) közé kell kerülnie. Az átváltozást vagy a felcserélhetőséget lehetővé tévő tömeglétből való félelem és az individuális lét bizonyítására tett kísérletek így vezetnek el Peredonov gyilkosságához.

Mint a felsőbbrendű faj képviselője, úgy véli, akár gyilkosságot is elkövethet, sőt, felsőbbrendűségének bizonyságaként el kell kövesse a gyilkosságot. Raszkolnyikovnak az emberiséget törvénytisztelőkre és törvénszegőkre, egyben új törvények alkotóira osztó eszmerendszere, mely sokban a nietzschei felsőbbrendű ember eszméjével mutat rokonságot, a peredonovi sekélyesség szintjén így válik rögeszmék káoszává, a raszkolnyikovi kísérlet pedig egy örült vélt veszéllyel szembeni védekezésének szükségszerű következményévé. "Elpusztítottam egy poloskát"²⁵⁹ - ismétli meg Peredonov Raszkolnyikov szavait, miközben valóban egy poloskával végez. Peredonov Raszkolnyikov-paródiája két szempontból fontos számunkra. Egyrészt azért, mert Peredonov rögeszméje és idézett mondata komikus formában ugyan, de bizonyítja a raszkolnyikovi elképzelés hamisságát is: azt, hogy a gyilkosság önmagában még nem bizonyítja a felsőbbrendűséget, hogy gyilkossággal sem-

milyen eszme sem igazolható, még akkor sem, ha az eszme látószólag az emberiség jövő érdekeit szolgálná, s azt, hogy a szándéka szerint a köz javát szolgáló eszméért elkövetett büntett istentagadással párosuló egoizmust (emberistenséget) takar. Fontos számunkra a fentidézett mondat másrészt azért, mert az adott kontextusban arról tanúskodik, hogy Peredonovban megérett a gyilkosság rögeszméje, s egyben előrevetíti a mű végén bekövetkező gyilkosságot.

A kis ördög irodalmi idézeteit vizsgálva úgy véljük, ez a gyilkosság, mely a Peredonov - Varvara - Vologyin háromszögben zajlott le, groteszk formában a Rogozsin - Nasztaszja Filoppovna - Miskin háromszögben történt gyilkosságot ismétli meg. A hasonlóság mellett a lényegi eltérés az, hogy a Rogozsin szerepében lévő Peredonov nem a Nasztaszja Filippovnáat alakító Varvarát, hanem a krisztusi vonásokat hordozó Miskin herceg parodisztikus alteregóját, Vologyint öli meg. A Vologyin-Krisztus halálát okozó gyilkosság azonban már a mítoszok világát idézi.

II/2

"Vagy Zeusz ő, vagy ezüstíjas nagy
Apollón,
s hátha Poszeidón. Mivel épp nem
földi halandó
népre üt, ám az Olümposzon élő
isteneinkre."

(Dionüszoszhoz)

A Peredonov elkövette gyilkosság szakrális voltához nem férhet kétség: Peredonov, ez a modern kori Káin, újrjátsza az egyszer már lezajlott tragédiát, az első emberölést. Mert Peredonovot a rombolás és a gyilkosságra való hajlam, s végül a gyilkosság Káin gyermekévé teszi:

"Mivel még béklyó volt ezen az állapoton - sok nemzedék rétegződött az ő s Káinra -, egyelőre kielégülést lelt abban, hogy Peredonov fejszével hasogatta, késsel metélgette, törté-zúzta, rongálta a tárgyakat, a kertben fákat vagdosott ki, hogy ne leskelődjön mögülük valami besúgó." (259)

Vologyin nem egyszerűen csak egy bűntény szenvedő alanya, hanem az áldozat, Káin mellett Ábel, vagy éppen az ál-

dozati bárány, hisz Vologyin feltűnően hasonlított egy birkára, sőt Peredonov képzeletében Vologyin és a birka ekvivalens fogalmakká váltak. A már említett Vologyin - Miskin párhuzam, valamint a Vologyin - birka azonosulás felveti annak a lehetőségét is, hogy Vologyint groteszk Krisztusnak, "isten bárányá"-nak fogjuk fel.

A gyilkosság körülményei is szakralitására utalnak: "Peredonov gyorsan előrántotta a kést, rávetette magát Vologyinra, és elmetszette a torkát. Patakban ömlött a vér." (317) Aztán az emberek lassan bemerészkednek a szobába, körbeveszik Peredonovot, aki gondolatok nélkül, mintegy a sámán révületében "ült odabenn, és valami zagyvaságot, bárgyúságot mormogott". (318) A révülés, az ész kontrolláló szerepének felfüggesztése, az ösztönök vad kiélése azonban valamiféle eksztatikus állapotnak beálltát jelzi. Természetesen a peredonovi gondolkodás felfüggesztése, azaz Peredonov örültsége legfeljebb paródiája lehet a valódi ekstázisnak, de éppen a párhuzam kedvéért maga az ekstázis is felidéződik. Az ekstázis a "tudat kitágulása", "az emberi létből az egyetemes létbe való átlépés",⁴¹ valamely magasabb rendű lét megteremtése földi körülmények között. Az ekstázisban az ember visszacsöppen őseredeti állapotába, a tudatos én elveszti hatalmát a tudattalan felett, a "kultúrmáz" lefojtotta természetes ösztönök és ősi természeti erők felszabadulnak. Az ember elveszíti egyéniségét, önálló arculatát, s beleolvad az ugyancsak eksztatikus állapotban lévő tömeg

egységes, misztikus közösségébe. Az ekstázis voltaképpen az, amit Nietzsche dionüszoszi elvként⁴² fogalmazott meg: mértékfelettség, az individualitás határainak önfeledtségbe olvadása, szemben az apollóni elvvel, melynek alapja a "Semmit se vígy túlzásba!" mértékletessége és az "Ismerd meg tenmagadat!"⁴³ individualitása. "Ebben a szent részegségben, orgiasztikus önfeledtségben megkülönböztethetjük a fájdalomig fokozott szent túláradást, az erő csodás nagyságának és bőségének érzetét, a személytelen és akarattalan ösztönösség felismerését, a káoszba merülés borzalmát és örömét, s az Istenben való feltámadást."⁴⁴ - állapítja meg Vjacseszlav Ivanov, a Dionüszosz-kultusz talán legjobb orosz ismerője. Az ekstatisztikus állapot, a Dionüszosznak való hódolás egyik legfontosabb kifejezője, egyben az istenség megjelenítője a tánc, mert benne a hajlékony és buja mozdulatok révén potenciálisan a túláradó erő nyilvánul meg.

Ha a dionüszoszi ekstatisztikus állapot e vázlatos jegyeit és A kis ördög egyes motívumait összevetjük, meglepő eredményre jutunk. A dionüszoszi örületnek a regényben Peredonov örültsége felel meg, a dionüszoszi mómornak a részegeskedés, a dionüszoszi orgiának posványos kéjelgés, a dionüszoszi táncnak idétlen ugrálás. A Dionüszosz-ünnepség groteszk változata a regény álarcosbál-jelenetében teljesedik ki és zárul le. Az ünnepségre - az istent felidézendő - álarcot⁴⁵ öltött egyének ekstatisztikus, misztikus közösséggé egyesülése pedig a regényben a részeg, álarcos tömeg verekedésévé válik.

A műben több utalás is történik arra, hogy Dionüszosz ebben a világban nem más, mint Peredonov. Iszákossága, többszöri "táncolása", maszkyszerű arca, a szőlőhöz, pontosabban a mazsolához (!) fűződő kapcsolata, bujasága - mind megannyi groteszk utalás Peredonov Dionüszoszhoz való hasonlóságára. A nyilvánvalóan komikus párhuzam mellett azonban az elbeszélő egyik lírai kitérőjében arról is tudomást szerezhethünk, hogy Peredonov képtelen a valódi dionüszoszi eksztázisra:

"A külön lét és a személyiség csábításától elvakulva egyáltalán nem értette a természetben harsogva ujjongó, elemi dionüszoszi elragadtatást." (229) Egoizmusának rabjaként Peredonov képtelen a valódi egyéniségekből álló vallásos közösségbe olvadni.

Van azonban a regénynek még egy alakja, aki feltűnően hasonlít - legalább olyan groteszk formában, mint Peredonov - Dionüszoszra. Ez a szereplő: Szasa Pilnyikov. Szasa olyan ifjú, akinek nőies vonásai vannak, s éppen ebből származik minden kellemetlensége. Az, hogy női ruhákba öltözik, hogy az álarcosbálon gésa jelmezbe bújik, nemcsak Peredonov pletykáját (hogy ti. Szasa álruhás kisasszony) igazolja ironikus formában, hanem - a regény szimbolikus és mitológiai szintjén - azt is megmutatja, hogy a helyenként hermafroditának is feltüntetett Dionüszoszhoz hasonlóan Szasának is kétségbe vonható a neme - még akkor is, ha ebben az esetben is profanizálódik a szent. A Pilnyikov nemével kap-

csolatos kétségekre utal neve is: a Szasa név egyaránt lehet a férfi Alekszandr és a női Alekszandra becézett alakja is. Lányos vonásai és szégyenlőssége miatt Szasát társai és Peredonov valósággal üldözik. Ugyancsak "üldöztetés" lesz a része amiatt is, hogy - a városi pletykák szerint - elcsábította Ludmillát. Üldözéssel végződik az álarcosbál jelenete is: az őrjöngő, felbőszült, részeg tömeg a gésának öltözött Szasa után veti magát.⁴⁶ A menekülés előtti huza-vona, verekedés, a Szasa elleni támadás Dionüszosz titánok általi széttépetésének paródiája, amire leginkább a részeg Grusina ordítása mutat rá: "Csípjétek, csípjétek az aljast." (270) - kiabálja, amit a regény reális szférájának szintjén így is kell értenünk. A szologubi zseniális nyelvhasználat következtében azonban a mondat - a regény mélyebb szintjén - így is értelmezhető: "Tépjétek, tépjétek szét az aljast!"⁴⁷

A szologubi Dionüszosz-koncepciónak meghatározó forrása volt Nietzsche: A tragédia születése című munkája. Valószínűleg e munka hatására kerültek a regénybe - a groteszk Dionüszosz-utalások ellentétéként - a groteszk Apollón-utalások. Az egyik ilyen utalás Ludmilla kedvenc becézése: ő ugyanis együttléteik alkalmával kamasz-istennek hívja Szasát, a kamasz-isten pedig Apollón megjelölése. Kamasz-isten voltából adódóan szakálla sincs - ellentétben Dionüszoszal, akit gyakran ábrázoltak szakállasan -, ami sokat vet a latban abban a vonatkozásban, hogy Ludmillának jobban tessen.

Ugyancsak Ludmilla kedveskedése a "napocskám" megszólítás is, s ha Apollón nem is volt napisten, a ragyogást, a fényességet mégis neki tulajdonították (ezért kapta a Phoibos jelzőt), s így egyre inkább elhomályosította Héliosz szerepét. S végül a külső ragyogás mellett Apollónnak tulajdonították a szellem fényességét is, aminek profán megjelenítési formája a regényben az, hogy Szasa jól tanul, jól tudja - természetesen - a latint és a görögöt. Ez azonban a regény folyamán mindinkább háttérbe szorul, Szasának mind kevésbé lesz fontos a tanulás, a "szellem ragyogása", és - a nietzschei Dionüszosz-Apollón-koncepcióval teljes összhangban - az amúgy is jóval szerényebben kidolgozott Apollón-kép egyre inkább halványul, majd egészen elveszíti jelentőségét, s helyét más mitológiai hősök foglalják el.

Szasa "átváltozásainak" sorában igen fontos helyet foglal el két, a Ludmilla álmiban végbement átváltozás. Egyik álmában Szasa mint kígyó, a másikban mint hattyú jelenik meg. A hattyú lehet a tisztaság jelképe, s akkor Apollónt jeleníti meg, de a szövegösszefüggést figyelembe véve (egy Ludmillát elcsábító hattyúról van szó) sokkal inkább a Léda-történet Zeuszát álmodja meg Ludmilla. A kígyó viszont minden valószínűséggel az édeni kísértőt jelöli, de - maradva a görög mitológiánál - elképzelhetőnek látszik a kígyó-Zeusz azonosság is, hisz némely elképzelések szerint Zeusz kígyó képében kísértette meg és ejtette teherbe Perszephonét, Dionüszosz anyját. Asszociálható továbbá maga Dionüszosz is, aki kígyókoszo-

rúval a fején jött a világra. Bárhogyan is van, az bizonyosnak tekinthető, hogy a Szasa - Zeusz és a Szasa - édeni kígyó párhuzamok következtében megvonható a Zeusz - édeni kígyó, sőt a Dionüszosz - kígyó azonosság figyelembe vételével a Dionüszosz - édeni kígyó párhuzam is. Úgy tűnik, Szologub fontosnak tartotta kiemelni a Sátán - Zeusz, s méginkább talán a Sátán - Dionüszosz párhuzamot, ami kultúrtörténetileg igazolható is: a keresztény kultúra ördögei sok tulajdonságukat kölcsönhetik a pogány isteneknek (elsősorban a Pánnak, Dionüszosznak, Zeusznak, Hermésznek).

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

A meggyötört, szenvedő test látványának szépsége⁴⁸ alapján Krisztus és Szasa alakja közelítenek egymáshoz. A Szasa - Dionüszosz és a Szasa - Krisztus párhuzamokból következő Dionüszosz - Krisztus párhuzam szintén indokolható kultúrtörténetileg. A Dionüszosz - Krisztus párhuzam, sőt azonosság - valószínűleg Vjacseszlav Ivanov kutatásainak következtében -

igen elterjedt és népszerű volt a századforduló orosz szellemi életében.⁴⁹ Az azonosítás alapjául leginkább az szolgált, hogy mindkét istent a születő - szenvedő - erőszakos halált haló - feltámadó tragikus istenségek tipikus képviselőinek tekintették. A meghaló és feltámadó istenségek kultusza az alapja a ciklikus időszemléletnek, mely a mítoszok időkezelésére is jellemző, s amely - mint majd a későbbiekben látni fogjuk - Szologub regényének időszemléletét is alapvetően meghatározza.

Az elmondottakból látható, hogy Szasa alakjában a különböző mitológiák alakjai úgy keverednek, hogy az azonos kultúrkörbe tartozó figurák ellentmondanak egymásnak, elvileg kizárják egymást. Szasa alakjában felfedezni véltük Dionüszoszt és Apollónt, a Sátánt és Krisztust. Az ellentétek illetén egybeolvasztása Szologub regényében véleményünk szerint eszmetörténeti szempontból a szolovjovi szintézisteremtő törekvések ironikus megjelenítése, poétikai szempontból pedig a szimbolista eszköztárban oly kedvelt oximoronnak - melyet már Szolovjov is céltáblájának tett meg az Orosz szimbolisták köteteire írott paródiáiban⁵⁰ - parodisztikus megteremtése.

A regény nőalakjainak is megvannak a maguk groteszk antik mitológiai átváltozásai, ám ezek a metamorfózisok nem tekinthetők teljes mértékben önállóaknak, sokkal inkább csak a már említett férfi szereplőkkel párba állítva van meg a jelentőségük, s aszerint alakulnak, ahogyan a hozzájuk tartozó

férfi hősök átváltoznak. A szépséges Ludmilla, akit állandó kölnifelhő követ, Szasa szemében a jóillatú Aphroditévé válik. Ludmilla-Aphrodité - Zeus bosszújának megfelelően - bele is szeret a "földi halandó" Szasába. Amikor Szasa Dionüszosz alakját ölti, Ludmillát mint bakkhánsnőt tudjuk elképzelni. Szasa apollóni tulajdonságaihoz viszont a Ludmilla - Artemisz képzet társul, amit alátámasztanak az ember-nem-járta mezőkön, réteken tett kirándulások, valamint Szasa Ludmilla iránt érzett testvéri szeretetének többszöri emlegetése is. A már említett álmokban is attól függ Ludmilla szerepe, kinek a képében kísérti őt meg Szasa: a hatyúhoz Léda, a kígyóhoz Éva képe társul. A Ludmilla - Peredonov viszonynak is megvan a mitológiai megfelelője: a Rutyllov-lányok (köztük természetesen Ludmilla is) fúriákként űzik-hajtják mindenüvé a bűnös Peredonovot.

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

Az álarcosbálon is - a Dionüszoszra utaló jelképeken túl - van még néhány, szintén az ókori görög mitológiából vett, női istenséget megjelenítő női figura. Felbukkan például medve-jelmezben egy tanárnő, akiről joggal hihetjük, hogy Kallisztó paródiája, mert Kallisztó volt az, akit Artemisz bujaságáért medvévé változtatott. Gudajevszkij felesége az álarcosbálon kalásznak öltözött, ami Perszephonét idézi, s így közvetve a Dionüszosz-kultuszhoz kapcsolódik. Grusina

szégyentelen jelmezével Diana istennőt ábrázolja. A Diana név latin eredetű, görög változata Dióné, aki istennője volt a tölgyfának, amelyen buja galambok fészkelnek.

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

"A földi ember élete során
Isten nélkül mezítelen marad,
S egy vétekért tíz ördög ül
nyakán."

(Villon)

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

Az antik mítoszok alakjainak feltárása után a Szologub-szövegben nem nehéz az ördögi figurák egész sorát is felfedeznünk. Az ördög jelenlétére utal már a regény címe is, és a Peredonov örültségének jeleként vagy éppen Peredonov hasonmásaként megjelenő nenyúljhozzám is. Nem nehéz az ördögöket felfedeznünk, hisz Dionüszosz, Apollón és a többi pogány istenség alakjában mindig ördögöt is találunk: a középkori keresztény kultúra nagy előszeretettel azonosította a pogány istenségeket a keresztény vallás ördögeivel. Erről tanúskodnak például Ilarion: Elmélkedéseinek egyes részletei is. "A korai keresztényeknek az ördög a Pánéhoz hasonló alakban jelent meg,

és örökölte a pásztoristen ismertetőjegyeit."⁵¹ - állapítja meg Seligmann. Oroszországban azonban nemcsak az ókori görög-római istenek változtak ördögökké, hanem a régi orosz pogány természeti vallás istenei is. Így például szokás volt az orosz középkorban Perunt és Veleszt is ördögnek tekinteni, a régi istenekben hívőket pedig az ördög híveinek kikiáltani. Az ördög híveinek tartották a középkori orosz varázslókat, bűbájosokat (volhvokat) is, akiknek természetfeletti erejében hittek ugyan, de azt ördögi eredetűnek vélték. Ezek a varázslók - valószínűleg a természeti istenekkel való távoli kapcsolatuk folytán - egységben álltak a természettel, s így képesek voltak esőt hozni, megjósolni a folyók áradását, kikutatni a jövő titkait a madarak röpte alapján. Ha figyelembe vesszük, hogy Szologub regényében Peredonov megjelenését gyakran a természet, az időjárási viszonyok leírása (mindig ködös, borongós, esős idő van) kíséri, azt kell feltételeznünk, hogy éppen ördögi mivoltával kapcsolatosan groteszk formában a régi orosz pogány természeti isteneket idézi fel.

Peredonov elképzelhető ugyanakkor a pogány istenségek középkori rokonainak, a volhvoknak szerepében is, hisz a középkori varázslókhoz hasonlóan ő is alkalmazza a varázslás különféle formáit: a varázsigéket, ráolvasásokat, jóslásokat, varázslatokat. Legjellegzetesebb megjelenései ezeknek a varázslásoknak a regényben Peredonov varázsszavai ("csur-csuráski") és az azokat kísérő viselkedése (körbeforog,

köpköd), valamint a kártyafigurák szemének kiszúrásával vagy fejük levágásával végrehajtott "rontások". Peredonov varázsló természetfeletti képességei sajátos hiedelemvilággá olvadtak össze, ami végül is a regény szereplőinek vallásává vált. Ezért lehet a fekete ruhás, állandóan dohányfüstbe burkolózó Versinából bűbájos boszorkány, így változhat át Varvara szakácskönyve a feketemágia rontó erejű könyvévé, s ezért válhat a gonosz szándék hordozójává Peredonov varázslatnak alávetett kalapja.

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

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

Az ördög, alakváltoztató képességének következtében kiváló utánzó: képes lemásolni - igaz, tökéletlenül - azt, amit Isten teremtett. Pravoszláv elképzelések szerint az ördögsereg fejedelme, Szatanail (Sátán) második földet és eget teremtett. E tulajdonsága miatt szokás Isten majmának is nevezni, s majomként ábrázolni. Ebben persze megnyilvánul már az utánzásból következő tökéletlenség és paródia is. Szintén e tulajdonsága révén képzelték el az ördögöt színésznek is. Ennek komikus megfelelője a regényben Bengalszkij színész és az álarcosbálon meg sem jelenő, de gyakran emlegetett Kastanova színésznő.

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

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

A görög mitológia elemei után kutatva már említettük, hogy Szasa kígyóként jelenik meg Ludmilla álmában, s ez a kígyó az édeni kísértőt is jelentheti. Ugyancsak kígyó formájú lesz egy alkalommal a nyenyúljhozzám is. A kígyó, mint az ördög megjelenítője annak okosságát hangsúlyozza. Szasa

okossága megnyilvánul abban, hogy jó tanuló, a nyenyúljhozzám viszont - egy groteszk fintorral - éppen Peredonov örülségét mutatja.

Szasa kutyaként is megjelenik, amikor Ludmilla egy szójátékkal ugratja: Ludmilla kérdésére ("Кто желает?") Szasa a "Я желаю" választ adja, amit Ludmilla a "Я же лажу" ⁵² alakra bontva fel, Szasát mint ugató kutyát dresszírozza. Kutyaként jelennek meg még a műben Grusina és gyermekei is, valamint egy alkalommal Varvara is. A hagyományok szerint a kutya képében megjelenő ördög általában az ördög csaló voltát jelzi: a regény két csalója, akik hamis leveleket gyártanak Peredonov megtévesztésére, valamint az átöltözéssel az egész várost becsapó Szasa ezért joggal mutatkoznak meg ördögi kutyákként.

A macska az ördög sunyiságát, alattomoságát mutatja meg, így nem véletlen, hogy Peredonovék macskája mindent kifigyelő, hallgatózó csendőrré változik. Maga Peredonov gyakran jelenik meg - főként Rutyilov és Varvara jellemzésében - ronda disznóként. A disznó az ördög tisztátalanságát és csámcsogó kéjencségét emeli ki. A kicsapongás, a falánkság és a részegség ördögi, mert szembeállítódik a szentek életírásaiban szereplő böjtöléssel és önmegettartóztatással, s végsősoron egyfajta negatív aszkézist fejez ki. Peredonov és Varvara kapcsolata nem mellőzi a kéjelgést, de Peredonov disznó voltát mutatja gyakori részegsége és az édességek ⁵³ iránti mohó vágya is (gondoljunk arra, hogy zsebében mindig ott a karamella, s hogy felfalta a mazsolát is). Az ital és az édesség

kedvelése miatt azonban a regény szinte valamennyi szereplője ördögi disznóvá változik, hisz majdnem mindegyikük részeges, beleszámítva a nőket, még a Rutyllov-lányokat is. A régi orosz hagyományok szerint az orosz embert az ördög kapatta rá az italra. Nem véletlen, hogy az ördögi kéjsóvárság másik megjelenítőjét, a méz kedvelőjét az álarcosbálon vodkával itatják, s hogy medvének éppen a buja Szkobocskina öltözött.

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

A férfi - nő kapcsolatból indul ki Peredonov egy verselemzés során is: a Puskin versében szereplő hím- és nőstényfarkas Peredonov szerint allegória, aminek valódi jelentése, hogy a nő mindig köteles alávetni magát a férfi akaratának. Túl azon, hogy ebben a buta érvelésben az allegóriát mint

tropust gúnyolja ki Szologub, elővillan egy ironikus szimbólum is, mert a farkas az ördög, illetve ebben az összefüggésben Peredonov ragadozó voltára utal: mint veszett farkas, veti magát zsákmányára, a tanfelügyelői állásra. Ragadozó vonásokat találhatunk még Ludmillában és Grusinában is, de nem úgy, hogy állatokká változnak. Ördögi vonásaikat úgy mutatják ki, hogy közben mások válnak állattá: Ludmilla esetében Szasa, Grusina esetében pedig a város fiatal férfiai változnak át halakká, azaz a keresztény szimbolika szerint emberi lelkekké, amiket Ludmilla és Grusina ördögi horgászok módjára igyekeznek kifogni maguknak. Az ember számára talán legfontosabb etikai kérdés, hogy tudniillik Istent szolgálja-e vagy hagyja magát a Sátán karmai közé jutni, így válik visszataszító paráznasággá és sekélyes céllá.

A középkori kultúrában az ördög gyakran jelenik meg halott ember képében is. Peredonovról többször is elhangzik a regényben, hogy halott, hogy csak úgy tűnik, mintha élne. Peredonov a városról elmélkedve azt is megállapítja, hogy minden háznak megvannak a maga halottai. Meghaltak e házak lakói, eltűntek a régi ismerősök - gondolja végig Peredonov is a középkor emberével, majd a magasztos eszméket egy groteszk fordulattal zárja: el kell égetni a halottak házait. Így azonban nem más ez a város, mint a szellemek, visszajáró lelkek, a holtak városa.

Peredonov gondolkodása gyakran felidézi groteszk formában a középkori életet átható felszólítást: memento mori.

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

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

A haláltánc motívuma Szologub regényében is megjelenik - groteszk formában. Peredonov előbb Jersovával, részeg háziasszonyával jár örült körtáncot egy körtefa körül. Peredonov arca a tánc közben ostoba és kifejezéstartelen, s hangsúlyozottan egy halott arcára hasonlít. Közben Vologyin - Villon: Épitaphiumának paródiájaként - a szobában hurkot akaszt a lámpatartó kampóra, a hurokba pedig egy papírdarabot tesz, rajta az ajánlással: "A háziasszonynak". Azután Peredonov és Vologyin összekapaszkodva, vad táncba kezdenek a hurok alatt, miközben "mind a ketten idétlenül fel-felrúgták a lábukat". A jelenet parodisztikusan a híres Villon-vers akasztott embereit idézi: "Nem nyughattunk meg: járjuk itt a táncot,/ Inogva, lengve, mint harang a lábon".⁵⁴ A jelenet ezzel azonban még nem ér véget: egy párnával jelezve a halott háziasszonyt, Peredonovék groteszk gyászbeszédet mondanak felette, majd négyen összekapaszkodva, francia négyestáncolnak. Ezzel zárul a groteszk haláltánc.

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

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

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

Az ördög képes tárgyak formáját is felvenni, illetve bizonyos tárgyak ördögi eredetűek, vagy pedig az ördög jelenlétére, a vele való kapcsolatra utalnak. Átváltoztató, utánzó képessége miatt ördögi eredetűnek tekintették a középkor-

ban az álarcot és az álruhát. A regénybeli jelmezbál tehát már az álarc ördögi eredetének okán is a város lakóinak tisztátalan erőkkal kötött kapcsolatát idézi.

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

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

A bábokkal való hasonlatosság felveti azt a középkori elképzelést, mely szerint az ember nem más, csak akarat nélküli tárgy, marionett. Cselekedeteit a két nagy felsőbbrendű erőnek, az isteninek és ördöginek harca határozza meg. Amelyik erő éppen felülkerekedik a másikon, az fog az adott

pillanatban uralkodni az emberi szív felett.⁵⁵ Az ember ennél-fogva erkölcsileg nem önálló, tehát nem ítélné meg, összes szerepe csak abban áll, hogy tudatosan törekedjen, bárha passzívan is, ellenállni a gonosznak. Ennek az elképzelésnek a Szologub-regényben két tanulsága van. Az egyik, hogy a regény hősei valóban nem képesek tetteikért erkölcsi felelősséget vállalni, egyszerűen azért, mert nem-emberi voltak következtében nincs erkölcsük: ezek a figurák valóban csak bábúk, nincs bennük semmi emberi. A másik tanulság, hogy a marionetteket a regényben az elbeszélő mozgatja, az ő akaratának vannak a szereplők kiszolgáltatva. A voluntarista elbeszélői pozíció egyrészt isteni magasságokba helyeződik, másrészt viszont az emberistenségre törő elbeszélő pozíciója démonikus-sá is válik. (Nem véletlenül tartották a marionettekkel játszó mutatványost magának az ördögnek.) E kettősség jellemzi A kis ördög elbeszélői pozícióját.

A középkori kultúrában fontos szerepet játszanak azok a hiedelmek, elképzelések is, amelyek az ördög ellen folytatott harccal vannak kapcsolatban. A kisebb démonokkal szemben az ember - ha van hozzá elég tudása - olyan sikeresen felléphet, hogy a kis ördögöt akár saját szolgálatába is állíthatja. A démonok ugyanis hajlamosak arra, hogy rossz szándékaik ellenére jót cselekszenek azokkal, akik velük is jól bánnak. Az ember persze úgy is szolgálatába állíthatja a démonokat, hogy rászedi, becsapja őket: ez esetben az ördög már komikus színezetet kap, hisz őt szedik rá, holott ő szeretné rászedni

az embereket. Ártalmatlanná tehetők még az ördögök Isten nevének kiejtésével, imával, ördögűző szavakkal, böjtöléssel, aszkézissel, a szent kereszt jelével, az ördögre mért botütéssel is.⁵⁶

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

A böjtölés, önmegtartóztatás - mint korábban már láttuk - negatív formában mutatkozik meg a regényben: böjtölés helyett falánkság és iszákosság, önmegtartóztatás helyett paráznaság tapasztalható. Az aszkézist Veriga, Peredonov, majd Szasa számára is egy női ruhadarab, a fűző jelenti. Fűzőre leginkább Verigának van szüksége, hogy az aszkézis paródiájaként, elhízott testét egy fűzőbe szorítva, erős, férfias külsővel jelenjen meg az emberek előtt. Peredonovnak erre még ugyan nincs szüksége, de hasonló akar lenni Verigához, ehhez a

"nagy emberhez" és "nagy aszkétához", aki vállalja a "nagy sanyargattatást" a kormányzói állás megszerzéséért. Szasa pedig azért veszi fel a fűzőt, ami neki mindössze egy kis kényelmetlenséget okoz aszketikus fájdalom helyett, hogy így, a női ruhadarab magára öltésével járjon Ludmilla kedvében. Az aszkézisre utal a regényben egy furcsa tárgy is, a "jegyöv". Amikor Peredonov végre rászánja magát, hogy Varvarát feleségül vegye, nagyzási mániából nem jegygyűrűt akar magának venni, hanem - nagy emberhez illően - "jegykarperecet". Ekkor javasolja neki Rutyilov a "jegyövet", mint a jegyesség legméltóbb jelképét egy leendő tanfelügyelő számára. A "jegyöv" elsősorban ugyan Peredonov és Varvara házasságának komikusságára utal, s a jelenet már a farce határait érinti, de felfogható a "jegyöv" az aszkéták ciliciumának paródiájaként is, s akkor viszont már az öv azt jelenti, hogy Peredonov számára sanyargatással is fel fog érni ez a házasság.

Nagyon fontos módja az ördög elűzésének a keresztvetés. Peredonov - bár nem hisz a keresztény vallásban - tüntetőleg széles mozdulatokkal vet magára keresztet a templom mellett elhaladtában. A célja ezzel az, hogy megvédje magát azoktól a feljelentőktől, akik ateizmussal vádolnák őt. Éppen ezért jár templomba is, ott azonban nem az istentisztelettel foglalkozik, hanem az emberek, különösen a gyerekek magatartásával. Figyeli a templomban a térdeplő-imádkozó Szasát is, de ebben a jelenetben őt csak Szasa szenvedő arca ragadja meg. Szasa imádkozásában, illetve a szenvedő Krisztushoz való hasonla-

tosságában Ludmillát pedig csak a szenvedés okozta gyönyör, tehát a szenvedés esztétikai oldala érdekli. Az imádkozó, szenvedő Szasa viszont csak csalás, ámítás, s valószínűleg az ördög olyan mesterkedéséről van csupán szó, ami nem ritka a középkori kultúrában sem: az ördög Krisztus képében jelenik meg.

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

A középkori ördögfelfogás igen lényeges mozzanata, hogy - a gótikától kezdődően - az ördögábrázolásokban felerősödik a komikum. Az ördög nem ijesztő, szörnyűséges, hanem komikus, mulatságos lény, pontosabban rémíszítő és nevetséges egyszerre. Ezzel az ördög megjelenítése is beleilleszkedik abba a jellegzetesen középkori világlátásba, melyben a világ jelenségei

a tragikus és a parodisztikus-groteszk felfogás szintéziseként teremtnének meg. A középkori ember világképének meghatározó része a nevetés, a paródia, a groteszk. A hivatalos ideológia és a hétköznapi élet komolyságát át- meg átszövi a nem hivatalos, népi nevető kultúra, melyben éppen a hivatalos ideológia és életfelfogás legfontosabb elemei válnak nevetsé-

gessé, fokozódnak le, s mutatkoznak meg önmaguk parodikus változatában. "A középkori vidámság tárgya ugyanaz, mint a középkori komolyságé. Nemhogy kivételt tenne a magasztos dolgokkal, a kacagás elsősorban éppen őket veszi célba."⁵⁷ - állapítja meg Bahtyin munkájában. A népi nevetéskultúra legjellegzetesebb megnyilvánulása a karnevál.

"A karnevál a szó tágabb értelmében a középkor ünnepi kultúrájának legmagasabb megjelenési formája, rituális-látványos formák szintézise. A karnevál jellegű vásári ünnepségekre klasszikus formájukban össznépiség, "nyitottság" jellemző. Egyesítettek minden rendű, rangú és életkorú embert, akiket a hétköznapi életben hierarchikus és kasztszerű korlátok választottak el egymástól. Az univerzális "kinevetése a világnak", amely magukra a nevetőkre is irányult, eltüntette a felsőbb és alsóbb rétegek, az arisztokraták és a plebejusok közötti "pietista" distanciákat, visszájára fordította a társadalmi struktúrát meghatározó kapcsolatokat. Mindenkit egyetlen örömteli, ösztönös erőben tömörített, kiküszöbölte a türelmetlenséget és ellenségességet, felszabadította a felgyülemlett pszichikus energiákat. Az ember, összefolyva az örömteli, fleizgatott tömeggel, mintegy feloldódott a kollektív egészben, egyetértésben érezte magát nemcsak a többiekkel, hanem önmagával is."⁵⁸ - határozza meg a karnevál fogalmát (főként Bahtyin kutatásaira támaszkodva) Darkevics.

A karneválon minden és mindenki részt vehet, minden meg-

jelenhet a saját ellentétével. Élet és halál, öregség és ifjúság, szép és csúf, jó és gonosz összefonódva, egységes egésszé olvadva jelennek meg a világ forgó kerekén, fent és lent viszonylagosságában. Az értékek megkérdőjeleződnek, minden relatívvá válik.

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

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

A karnevál lényege, legjellemzőbb jelensége a nevetés. A karneváli nevetés ünnepi, össznépi, egyetemes és ambivalens:

a karneválon mindenki nevet, a nevetés mindenkire (még magára a nevetőre is) irányul, a nevetés örömteli és csúfolódó, épít és rombol. A nevetés végzi el a magasztos eszmék földre szállítását, minden emberi dolog viszonylagos voltának és hiábavalóságának bemutatását. A nevetés feltárja az emberi kapcsolatokban rejlő ellentéteket és hamisságokat, rámutat a világ elrendezettségének ostobaságára. Megszünteti a tekintélytiszteletet, legyen az akár földi vagy égi tekintély, lerombol minden korlátozást, elutasít minden tabut, félelem nélkül tekint istenre és ördögre, égi büntetésre és pokolra egyaránt. A nevetésben az ember egészséges életösztöne és életöröme nyilvánul meg. A nevetés feltárja valamely dologban önmaga ellentétét, ezáltal megkettőz, s mintha valami és annak torz tükörképe lenne, szembeállítja a dolgot önmagával. A tükörképek sora új világot, az "eredeti" világ paródiáját teremti meg. A nevetés mintegy ellenvilágot épít a maga számára a hivatalos világgal, ellenegyházat a hivatalos egyházzal, ellenállamot a hivatalos állammal szemben. A minden dolgok viszonylagosságából és a világ megkettőződéséből adódó "antivilág" az "igazi" világ látszata, paródiája. Benne a dolgok ellentétes előjelet kapnak, a gazdagságot, jólétet, sikert szegénység, nyomor, balszerencse váltja fel. A dolgok eredeti jelentései összezavarodnak, a templom kocsma, az aszkézis falánkság és iszákosság, az ima káromkodás lesz. Az antivilágban minden rosszal végződik, minden vállalkozás bukást eredményez, minden nemes szándék galibát szül. Az "igazi" világ rendjével

szemben ebben a világban káosz uralkodik. Az antivilág legfontosabb megjelenítője a visszájára fordítottság, a fent és lent felcserélhetősége. Az "igazi" világhoz viszonyítva az antivilág hangsúlyozottan irreális, nemlétező világ. A régi orosz irodalomban azonban - állapítja meg Lihacsov -⁵⁹ a középkori ember számára ebben a hangsúlyozottan irreális világban egyszer csak feltárulkozott saját világa, a létező világ, az a világ, melyben ő maga is élt, s melyet eddig reálisnak hitt. A kinevetett, visszájára fordult világ túlságosan is a "valóságos" világra hasonlított, azaz éppen a létezőnek hitt reális világ vált nemlétezővé és irreálissá. Lényegében ennek a középkori felfogásnak felelevenítése és folytatása az Oroszország fővárosának, Pétervárnak mint a legirreálisabb városnak bemutatása a klasszikus orosz irodalomban. Gogol Pétervárában minden csak látszat: "Ó, ne higgyetek ennek a Nyevszkij Prospektnek! Én mindig szorosabban beburkolódzom a köpenyembe, valahányszor végigmegyek rajta, és igyekszem egyáltalán rá sem nézni az utamba kerülő emberekre, tárgyakra. Minden csak csalás, minden csak ábránd, semmi sem az, aminek látszik."⁶⁰ Ugyancsak a város látszólagosságát, irrealitását hangsúlyozza Dosztojevszkij is A kamaszban: "Ha most eloszlik és felszáll ez a köd, vajon nem száll-e el vele együtt ez az egész latyakos, nyálkás város, eltűnik, mint a füst, s a helyén nem marad egyéb, mint a régi finn mocsár, s a közepén talán dísznek a bronzlovas agyonhajszolt, tüzes párát lehelő paripáján?"⁶¹

A folyamat Belij: Pétervárában tetőződik, melynek prológusában a bohóckodó elbeszélő fontoskodó eszmefuttatásában a város irrealitása ismét csak a régi orosz hagyományokat idéző komikus formában fejeződik ki: "Ha pedig Pétervár nem főváros, akkor - nincs Pétervár. Csak látszat az, hogy létezik."⁶²

Az antivilághoz kétféleképpen lehet viszonyulni: felfogható tragikusan, mint az ember szerencsétlenségének okozója, s felfogható komikusan is, mint olyan jelenség, amelyet meg kell szüntetni, túl kell lépni, tehát ki kell nevetni. Láttuk már korábban, hogy a középkori ember az ördöghöz is hasonló ambivalenciával viszonyult, és arról is volt már szó, hogy a kettőződés ördögi eredetű jelenség. Jó okunk van tehát azt feltételezni, hogy az ördög és az antivilág, valamint ezen keresztül a nevetés, a karnevál is valamilyen kapcsolatban van az ördöggel, Erre engednek következtetni Bahtyin és Darkevics megállapításai is: "az ördög mintegy a hivatalostól elütő életfelfogás, a fonákjára fordított szentség vidám, ambivalens szószólója, az anyagi-testi "lent" képviselője.";⁶³ és: "a világban, mely isten birodalmára és a sátán birodalmára van felosztva, a komikum és a burleszk, minden önmagában vett érdekessége mellett is a démonikus területhez tartozott, annak az embernek tulajdona volt, aki elveszítette az isteni kegyelmet."⁶⁴

Ha a fentiek figyelembevételével megvizsgáljuk A kis ördög szövegét, az a benyomásunk támad, hogy Szologub regénye sok ponton érintkezik a népi nevetéskultúra eleme-

ivel. Láthattuk például, hogy az ördögi eredetű tárgyak között tartották számon az álarcot és az álöltözetet, ezek azonban nyilvánvalóan a karnevál, a nevetéskultúra jellegzetes eszközei is. Ugyanígy átfedés tapasztalható a tánc vonatkozásában is.

A népi nevetéskultúra hatása mutatkozik meg a városnak, a regény helyszínének bemutatásában is. Ha figyelembe vesszük, hogy a névtelen kisváros leírása mennyire tudatosan "játszik rá" valamely reális város leírására, s ugyanakkor az is bizonyos, hogy ebben a városban az ördög ténykedik, beláthatjuk, hogy a kisváros a régi orosz irodalmi antivilág parodisztikus megjelenítése. A regénybeli város - az író minden látszólagos realitásra törekvése ellenére is - irreális város, mert a látzatok városa: ebben a városban semmi sem az és semmi sem olyan, aminek és amilyennek tűnik. Erről a látszólagosságról már a regény első mondataiból határozott információt kapunk, s a figyelmes olvasó éppen e látszólagosság jegyében köteles tovább olvasni a művet.

"Mindnyáján ünnepien kiöltöztek, barátságosan néztek egymásra, és úgy tetszett, hogy ebben a városban békességben, egyetértésben élnek az emberek. Sőt vidáman is. De mindez csak látzat volt." (5.) E városban látszólagos a vidámság, látszólagos a barátság, látszólagosak az emberek, látszólagos az egész élet. A látszólagosságok városában minden a visszájára fordul. Úgy tűnik, vidám itt az emberek élete, mert esznek, isznak, szeretnek, mulatnak, de mégis mindegyiküket nyomasztja

valami, mindegyikük valami komor gondolat rabja: érvényesülni szeretnének. A komorság, szomorúság Peredonovon érződik legjobban, aki annyira egy eszme rabjává vált, annyira egy dimenzióban él csak, hogy képtelen a nevetésre, sőt még mások nevetése is zavarja. Komorsága a Démon szomorúságát vagy a Búsképű lovagot idézi parodisztikusan. Visszájára fordult a barátság is, hisz Peredonov éppen a barátját gyilkolja meg a regény végén.

A regénybeli város a sikertelenségek városa, hisz senki sem találja meg benne szerencséjét; minden törekvés kudarcra van ítélve: a nők nem tudnak férjhez menni, a férfiak pedig nem tudnak karriert csinálni. Ebben a városban iszákosság, falánkság és hazugság uralkodik, virágzik a pletykálkodás és a feljelentés. Az emberek rosszat forralnak egymás ellen, irigykednek egymásra. A rosszakarát butasággal párosul, s teszi lehetővé a legképtelenebb esetek előfordulását: levélhamisítást, ostoba bosszúállást, Peredonov örült ötleteinek (például borbélyhoz vinni a macskát) megvalósulását. Ebben a városban felcserélődhet a fiú és a lány, relatívvá válhat igazság és hazugság, jó és rossz, szép és rút. Érdeemes végiggondolni például az igazság - hazugság átértékelődéseit. Az idegen városból, tehát "kívülről" érkezett Szasa Pilnyikov tisztaságát és igazságát a kifordított világ hazugságként értékeli, az antivilágban élő Peredonov rá vonatkozó hazugságát pedig igazságnak fogja fel. Így lesz a talán eredetileg angyali (mert gyermeki) Szasából a városban azonnal csaló,

álruhás kisasszony. Csakhogy a városba, a kifordított világba érkezvén Szasa tettei is más megvilágításba kerülnek, ő is a kifordított világ része lesz. Így tehát ha Szasa valamely tette a kifordított világon kívüli nézőpontból igaznak ítérendő meg, akkor ez az antivilágban csak hazugságnak mutatkozhat. Ha viszont Szasa a külső nézőpontból ítélve hazug tettet követ el, az az antivilágban igazságnak fog tűnni. Vagyis a Szasáról elterjesztett hazugság az új dimenzióban igazság lesz, s Szasa valóban "álruhás kisasszonynak" bizonyul, ha nem is egészen úgy, ahogyan azt Peredonov hitte és terjesztette. Viszont éppen akkor, amikor egy külső pontból szemlélve Szasát, az olvasó előtt világossá válik, hogy Szasa csaló, tehát hazudik, éppen akkor hiszi el róla mindenki a városban, hogy ártatlan, azaz hogy igazat mond. De ha Szasa igazat mond, akkor ez azt jelenti, hogy Peredonov hazudik. Pedig Peredonov továbbra is csak azt állítja, amit korábban is, tudniillik, hogy Szasa csaló. De Peredonov helyzete ekkorra már megváltozik a kifordított világban. Amikor ugyanis Peredonov először beszél arról, hogy Szasa csaló, akkor egyrészt Szasa még nem az, másrészt Peredonov a kifordított világ teljes értékű, "normális" tagja. Mikorra azonban Szasa az olvasó előtt csalóvá válik, Peredonovról a város lakói számára is (tehát nemcsak az olvasó számára) kiderül, hogy Peredonov őrült, tehát az ő elméje is mintegy "kifordított" állapotba került. Vagyis a kifordított világban az őrült Peredonov eredeti hazugsága, mely igazsággá vált, ismét hazug-

ság lesz, pedig ekkor már valójában igazság. Itt már nemcsak arról van szó, hogy a kifordított világban az igazság hazugságnak bizonyul, hanem arról is, hogy az igazságnak tűnő hazugság a kifordított világ elvarázsolt tükreben "igazságnak tűnő hazugságnak tűnő igazság"-ként fog megjelenni, ez pedig az "igazságnak tűnő hazugságnak tűnő igazságnak tűnő hazugság" látszatát fogja kelteni, - és így tovább a végtelenségig, tükröződnek egymásban a tükörképek.

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

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

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

A tudathasadás, Peredonov örültsége, illetve a karneváli világ jelenléte felveti annak lehetőségét, hogy Peredonovot a karneválok - groteszk - bolondjaként értelmezzük. A középkori bolond ambivalens érzéseket válthatott ki a publikumból,

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

A középkori bolond alakjához tartozott az is, hogy a bolondot mint "szent őrültet" tisztelték, mert azt a képességet tulajdonították neki, hogy kapcsolatban áll a láthatatlan, égi szférák hatalmaival, nem-evilági erőkkkel: az őrültséget isteni megszállottságnak vélték. Ezen az alapon vállalta több XX. századi szerző (Pl. Belij, Joyce, s bizonyos értelemben még Szologub is) egy-egy műben a "szent őrült" (jurogyívi) szerepét. Peredonov őrültsége e szempontból is groteszkké válik, mert nála az égi hatalmakkal tartott kapcsolat sekélyes mágiává alacsonyodik. S amennyiben az égi hatal-

makkal tartott kapcsolat szimbolista elképzelése, valamint magára az elbeszélőre is irányuló nevetés alapján Szologubot is a "szent örültség" egy képviselőjének tekintjük, akkor Peredonov alakja ennek, a saját létre is vonatkoztatott magatartásnak paródiája, e magatartás problematikusságának és tarthatatlanságának is kifejezője.

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

Bizonyos mértékig Szasa is a karneválok bolondjává változik, aminek az ő esetében - az ugráláson kívül - vetkőzése a legfőbb bizonyítéka. A karneváli bolond ugyanis, hogy önmagát s a világot a maga pőreségében megmutassa és szimbolizálja, letépte ruháit. A középkori szemlélet szerint pedig a meztelenség a bűnösség, a szabadosság jele: magát az ördögöt is gyakran ábrázolták meztelenül. Egyrészt tehát jelentheti ezt

is Szasa vetkőzése, s akkor semmiben sem marad el Grusina szégyentelen meztelenkedésétől. A meztelenség azonban jelentheti a bűnöktől, a világi hívságoktól való megszabadulást is: a bolond meztelensége parodisztikusan a paradicsomi állapotra utal. Így módon Szasa-bolond meztelenségében groteszk utalások formájában fellelhető eredendő ártatlansága és szégyenlőssége, de a Ludmillával folytatott erotikus játék szülte bűnössége is.

Fontos karneváli tényező a regényben a Bahtyin feltárta "groteszk realizmus" parodisztikus alkalmazása is. Az eredeti karneváli szemlélet "groteszk realizmusá"-ban mindig a karnevál idején kívül eső eszmeiség szállítódik le, fokozódik le az anyagi-testi bőség szintjére. Szologubnál erről nem lehet szó, hisz egyrészt ebben a regényben minden ezen a groteszk karneválon belül van, nincs karneválon "kívüli" idő, másrészt - éppen ezért - nincs mivel szembeállítani a karneváli világot.⁶⁵ Nincs tehát valamely "szellemi" világ, vagy ha van is, az csak a megidézett művekben, kultúrákban lelhető fel, de az idézetek - mint megkíséreltük bemutatni - maguk is parodisztikusan és groteszk módon nyilvánulnak meg, így tehát Szologub regényének világában nincsenek meg azok az eszmék, melyeknek lefokozásával a "groteszk realizmus" megteremtődhetne. A "groteszk realizmus" jegyeire azonban utalás történik a műben, bár nem úgy, nem abban a bőséges evésben-ivásban-ürítésben-nemiségben találjuk meg, ahogyan az a már említett rene-

szánsz szerzők műveiben megmutatkozik. A reneszánsz művek nagy lakomáiból Peredonovék összejövetelei lesznek, ahol esznek is, isznak is, még Peredonov és Varvara szeretkezésére is történik utalás, de mindez inkább csak a gépies falás, lerészegedés és bujálkodás szintjén valósul meg, mert hiányzik belőle az élet bősége, burjánzása, öröme. Ebből az elsekélyesedett, elgépiesedett "groteszk realizmus"-ból hiányzik az igazi bőség (gondoljunk például Pantagruel hatalmas lakomájára) és az életet megújító nevetés. Szologub regényének testiségét és anyagiságát talán a "groteszk groteszk realizmus" terminussal lehetne meghatározni.

Ha Szologub egyik legkedvesebb könyvét, a Don Quijotét vesszük például, akkor a "groteszk realizmus" és a Szologub alkalmazta módszer különbsége a következőképpen magyarázható. Don Quijote számára a látható, materiális világ nem valódi, mert szerinte nem lehet a reális világ ennyire anyagi, földhözragadt és eszmenélküli, nem sülyedhetett a Sancho Panza jóízű evésének-ivásának és fantáziátlanságának szintjére. Ugyanakkor azonban a látható világ szintjéről, Sancho Panza szemszögéből ítélve Don Quijote ideavilága nem lehet reális, mert bármilyen szép is az, bármennyire Don Quijote szabad akaratú és szárnyaló képzelete teremtette is, Sancho Panza józan-sága alapján ítélve mégis csak egy tébolyult elme terméke. Don Quijote nem hiszi, hogy a borbélytányér mint reália vagy szimbólum mögött ne legyen ott annak igazi jelentése, az arany-sisak. Sancho Panza viszont nem látja, nem képes meglátni a

a borbélytányér mögötti aranysisakot, mert számára az nem is létezik. A két világ ily módon kiegészíti egymást, de szemben is áll egymással, s így tükröződik groteszkül egyik a másikban. Ezzel szemben Szologubnál a Don Quijote ideavilága és a Sancho Panza anyagi-testi bősége egyetlen silány, sem ideális, sem az életerőtől duzzadó anyagi, hanem valami durva, holt materiális világban nivellálódik, megkettőződik, s tükröződik a már említett módon önmagában, idéttlenül a végtelenségig.

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

Peredonov és Vologyin lánykéréseire, valamint Peredonov esküvőjére gondolunk. Ezzel kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy az élet nagy fordulópontjai közül a regényből hiányzik a születés, ami méginkább lehetővé teszi a mű világának élettelen, mechanikus, színpadias világként való értelmezését.

A regény a karnevált természetesen az álarcosbálban idézi fel leginkább. Az álarcok, álöltözetek, átöltözések, a féktelen mulatozás, veszekedés, zűrzavar, medvetáncoltatás, meztelenség, bohóckodás - mind egy groteszk karnevál megnyilvánulásai. A groteszk karnevál tűzzel, a város kulbjának leégésével végződik. Ez megfelel annak a középkori szokásnak, mely szerint a karnevál végét az jelentette, hogy vörös ruhába öltözött mimesek jelentek meg a tüzet jelképezve, szentelt vízben megmosakodtak, ami azt jelentette, hogy a víz kioltotta a karneváli tüzet. A középkori elképzelések szerint a tűznek két, egymással ellentétes értelmű jelentése volt. Egyik felfogás szerint a tűz isteni eredetű, s az emberi testbe költözött, de azt el nem égető istenséget szimbolizálja. A másik elképzelés szerint éppen ellenkezőleg, a tűz az ördög fegyvere. A tüzet felfogták mindent leromboló, elpusztító, ellenséges erőnek is, de mindig megmaradt az a jelentése is, hogy feltétlenül szükség van rá az újjászületéshez, az új világ felépítéséhez. Ez utóbbi jelentését különösen a vízzel való együttes megjelenésében nyerte el.

Szologub regényében a tűz egészen bizonyosan a pokol tüze, ördögi eredetű tűz, hisz Peredonov a nenyúljhozzám bizta-

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

II/4.

"Mi az megettünk?

Vén facsonk vagy farkas az."

(Puskin)

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

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

lenne a kivezető út. Ezt a véleményt - nem alaptalanul - Szologub esztétizáló hajlamával, az etikum problémáinak az esztétikumban történő megoldásával támasztják alá. A kis ördög regényváltozatát és a belőle készült drámát összevetve - főként a drámatechnika jelképes értelmű elemeiből kiindulva - Garabán György⁶⁶ véleményünk szerint igen meggyőzően bizonyította, hogy a Peredonov - Szasa ellentét felszíni és látszólagos, mert a Szasa-Ludmilla kapcsolat a peredonovi magatartáshoz hasonlóan elposványosodik, s ugyanúgy a kisszerű városi lét képviselőjévé válik, mint Peredonov tettei.

A regény reminiszcenciáinak felfejtése nézetünk szerint ezt a véleményt erősíti meg és mélyíti el, s rávilágít a figurák belső lényegére. A Peredonov és Szasa közötti kapcsolat lényegében egy jellegzetesen csehovi szerkesztési módszer paródiája. Arról van szó, hogy Csehovnál gyakran találkozhatunk olyan hősökkel, akiknek sorsa párhuzamban áll egymással, illetve akiknek sorsa ugyanazon a vonalon halad, csak a történet egy adott pillanatában a két vagy több sors e képzeletbeli vonal más-más pontján helyezkedik el. A későbbi stádiumban lévő hős gyakran, ha válaszüton áll, legfeljebb csak mások félig-meddig már megvalósult sorsai közül választhat, csak a más szereplők legtöbbször sikertelennek bizonyult életútján indulhat el. Nagyon jól megfigyelhetők e technika sajátosságai például a Sirályban, ahol a sikeres színésznő (Arkagyina) és a kezdő színésznő (Nyina), valamint a sikeres író (Trigorin) és a kezdő író (Trepljov) sorsai a foglalkozások azonos-

sága révén demonstratíven párhuzamba állítódnak. A Három-nő-vérben Irinának, a legfiatalabb nővérnek sorsa állítódik párhuzamba hol az egyik, hol a másik nővér sorsával, mint lehetséges jövővel. Mása le akarja beszélni a házasságról Irinát, mert az ő sorsa a házasság csődjét bizonyítja, Olga viszont rá akarja beszélni Irinát a házasságra, mert az ő sorsa a magányos nő életének csődjét példázza. Ezen a ponton tehát Irina látszólag "választhat" a két, látszatra különböző sors között. Másrészt viszont mindhárman a kisvárosi posványba süllyedt lét megélésének egyazon vonalán vannak, s ilyen szempontból teljesen igaza van Csebutikin doktornak, hogy mindegy, házasságban él-e az ember vagy magányosan. A kijelölt "sorsvonalról" mindhárom nővér számára csak az "Utazzunk el Moszkvába!" irreális lehetősége marad.

Hasonló jelenségnek lehetünk tanui a Csehov-prózában is. "A menyasszony" című elbeszélésben Nágya előtt teremődik meg a látszólagos választás lehetősége: ő az anyja, a nagymama és az Alekszandr képviselte sorsok közül "választhat".

Szologub regényében is hasonló dologról van szó, de nála mindez parodisztikus formában valósul meg. Szasa "választhat" a Ludmilla kínálta esztetizáló életmód és a Peredonov sorsát betetőző örültség között. Szasa, úgy tűnik, választ: Ludmilla mellett dönt, s ezzel látszólag szembekerül Peredonovval. Ugyanakkor azonban mindannyian a mitikussá növekvő közép-szerűséget, mint a XX. századi ember sorsát szenvedik el, élik meg és hozzák létre.

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

Szologub igen következetesen mutatja be a szereplők közötti párhuzamokat, olyannyira, hogy a rájuk vonatkozó remniszcenciák is párhuzamokat alkotnak. Láttuk már például, hogyan idézi meg Peredonov alakja groteszk formában a "Megöltem

egy poloskát." mondattal Hamletet és Raszkolnyikovot. Szasa is felidézi a két hőst, s párhuzamba állítódik Peredonovval, amikor Ludmillának az ambróziát jellemezve becukrozott poloska-szagról beszél. Szasa állítása a regényben korábban hangzik el a Peredonovénál, így a Szasa - Raszkolnyikov vagy a Szasa - Hamlet groteszk párhuzam ezen a ponton még nem idéződik fel. Amikor azonban a Peredonov - Raszkolnyikov és a Peredonov - Hamlet utalás elhangzik, mintegy "visszafelé" Szasa mondata is új jelentéstartalmat kap, s akkor már a Peredonov gyilkossá válásának és megőrülésének előrevetüléseként is felfogható, egyben azonban Peredonov mondata megmutatja Szasa sorsának lehetséges irányát is: a gyilkosságra való készséget és az örültségre való hajlamot.

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

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

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

Az új mítosz szövegének megteremtésében nagy szerepet játszik az a sajátosan szologubi eljárás, amellyel a regény szövegét "lebegővé", a reális és irreális között ingadozóvá teszi, s amellyel elősegíti, hogy mint félálomban vagy félhomályban, a tárgyak és jelenségek más benyomást tegyenek a szemlélőre, más dimenzióban mutatkozzék meg a világ. Ennek érzékeltetésére felidézzük a regénynek azt a részletét, melyben Peredonov részegen alszik, Varvara pedig igyekszik kilopni a zsebéből a hamisított levelet.

"Megpróbálta felköltetni, lökdöste egy darabig - Peredonov csak mormogott valamit, hangosan káromkodott, de nem ébredt fel. Varvara gyertyát gyújtott, és úgy tette le, hogy a fény ne essék Peredonov szemébe. A félelemtől dermedezve felkelt az ágyból, és óvatosan Peredonov párnája alá nyúlt. A levéltárca közel hevert, de sokáig ki-kicsúszott az ujjai közül. A gyertya halványan világított. Imbolygott a lángja. A falakon, az

ágyon félénk árnyak futottak végig - gonosz kis ördögök suhantak tova. Mozdulatlan és fülledt volt a levegő. Áporodott vodkabűz érzett. Részeg motyogás és horkolás töltötte be az egész hálót. Az egész szoba olyan volt, mint egy valóra vált lázálom."(253)

A helyzet leírásának pontossága: Varvara izgatottsága, a félhomályban lévő szoba, a mozgó és megnyúlt árnyékok, a torz perspektíva, a szörnyű horkoló hang, valamint a kétszer is előkerülő "черт" szó ("чертыхнулся ", "чертики ") ijesztő, félelmetesen misztikus benyomást tesz az olvasóra, megteremtve ezzel az irreális és a realitás összemosódásának lehetőségét. A "félénk árnyak" és a "gonosz kis ördögök", tehát egy reális és egy irreális jelenségnek azonosítása is ezt hangsúlyozza. A " Храп и пьяный бред наполняли всю спальню " mondat azonban egy mondaton belül érzékelteti az átmenetet, illetve azt a módszert, ahogyan Szologub az ingadozást reális és irreális között megteremti. Arról van ugyanis szó, hogy a mondat halmazott alanyának ("Храп и пьяный бред ") két tagja a mondatban - természetesen - azonos szerepet töltenek be: ugyanaz az állítmány (наполняли) és ugyanaz a tárgy (спальню) tartozik hozzájuk. Ugyanakkor azonban a "храп " a külső reális világhoz, a "пьяный бред " pedig, tekintve, hogy e kifejezés értelmezhető "részeg motyogás"-nak is meg "részeg lázálom"-nak is, kapcsolódhat Peredonov belső, fantasztikus világához. Ha a "részeg lázálom" irreális tartozó alanyt a reális világhoz tartozó tárgyra (hálószoba) vonatkoztatjuk, fantasztikum az

eredménye. A reális világhoz tartozó alany (horkolás) is a reális tárgyra (hálószoza) vonatkozik, s így a mondat két része: a fantasztikus és a reális között sajátos egyensúly, "lebegés" jön létre. Ebben a fantasztikus realitásban vagy reális fantasztikumban a tárgyak, jelenségek, emberek másnak látszanak, mint amik, a "nappali megvilágításban" való láttatáshoz viszonyítva ebben a félhomályban más lesz fontos, mások lesznek a méretek, a kapcsolatok. Ebben a torz dimenzióban válik fontossá a tárgyak árasztotta hangulat és a világot átfogó meteorológiai jelenségek, a borongós időjárás leírása. Nemcsak a reális - irreális összekeverésétől mutatkozik azonban a világ fantasztikusnak, hanem attól is, hogy - mint az idézett részletben a kis milió - az egész világ nem más, mint Peredonov mindent mocsokká és szennyé változtató belső világának kivetülése. Ez a láttatás a szologubi mítoszteremtés alapja.

III.

"Mert mitológia és poézis:
ezek egyek és elszakíthatatlanok."

(Fr.Schlegel)

Vjacseszlav Ivanov szimbólum-meghatározásai alapján azt kell vélnünk, hogy a szimbolizmusnak, a szimbólumokban gondolkodásnak és ábrázolásnak egyenes következménye a mítoszalkotás. Véleménye szerint a szimbólum valamely eredeti mítosz darabja, mely megőrződött, áthagyományozódott a mitológiai ősidőkből, a kezdetekből. A szimbólum csak töredéke valamely mítosznak, de mégis őrzi annak minden lényeges tulajdonságát, ezért a szimbólum egy új mítosz "embriója" is, potenciális mítosz, egy elkövetkezendő mitológia alapja.⁶⁷ A szimbólumokra, a szimbólumok rendszerére épülő műalkotás éppen ezért mítosz, valamely ősi mítosz(ok) megőrződött darabjaiból teremtetett újmítosz. Szimbolikának és mítosznak hasonló az elve: mindkettő az empirikus világ reáliáiból indul ki, azokat térképezi fel, mutatja be aprólékos pontossággal, azért, hogy rámutasson látszólagos, nem-reális voltukra, ugyanakkor azonban mint jelentéshordozó jeleket értelmezze, és segítségükkel



a mögöttük rejlő, magasabb rendű, egyetlen valódi realitást feltárja. Ezt a realitást nevezte Vjacseszlav Ivanov misztikus realitásnak.

"A szimbolika - a szimbólumok rendszere; a szimbolizmus - olyan művészet, mely szimbólumokon alapul. Ez a művészet teljességgel megfelel a maga elvének, amikor is a tudat számára a dolgokat mint szimbólumokat, a szimbólumokat pedig mint mítoszokat leplezi le. E művészet, föltárva a környező világ tárgyaiban a szimbólumokat, azaz egy másik világ jeleit, a környező valóságot mint jelentéssel bírót mutatja meg. Más szavakkal: e művészet lehetővé teszi felismerni a létező kapcsolatát és értelmét nemcsak a földi, empirikus tudat szférájában, hanem más szférákban is."⁶⁸ - állapítja meg Ivanov a valóság, a szimbólumok, a mítoszok és a magasabb rendű valóság összefüggését.

Ha tehát a szimbolista műalkotás igazi megismerésre akar törekedni, ha a megismerés legtávolabbi kezdeteiig vissza akar nyúlni,⁶⁹ ha a "kezdetben vala" igazságát akarja kifürkészni, magának is mítosszá kell válnia. A fentebb tárgyalt bonyolult idézetrendszer (bárhonnan is származzanak az idézetek), a fantasztikumot a reálissal összekeverő nyelv, a szimbolista műmetanyelvének létrehozása végső értelmét éppen a mítosz újratemtésében, illetve új mítosz teremtésében nyeri el. Nyilvánvaló azonban, hogy a teremtett újmítosz és az eredeti mítoszok között, már csak az újmítosz "másodlagossága", "harmadlagossága" stb. okán is óriási különbség van. Erre a különbség

ségre leginkább az újmítosz szerzőjének művéhez való ironikus távolságtartása (mint például Joyce: Ulysses-ének elbeszélői viszonyulása esetében), vagy a szerzőre és művére egyaránt irányuló univerzális nevetés (mint például Belij: Pétervárának esetében) mutat rá. Hogy azonban az ősi mítosz és az újmítosz közötti különbségeket feltárhassuk, meg kell határoznunk magának a mítosznak fogalmát.

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

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

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

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

A kisember hősök mit sem tudnak az istenekhez való komikus hasonlatosságukról, mit sem sejtenek arról, hogy mitikus

mintákhoz hasonlatos és azokhoz mérten komikus tetteket hajtanak végre, s ebben mindenekelőtt a szerzői távolságtartás jut kifejeződésre.

A szent történetek és tárgyak profánnal való helyettesítése és az istenek helyébe lépő kisember hősök megjelenítése ellenére - bár csupán komikus párhuzamként - mégis felidéződnek a mítoszok. Ez elsősorban annak köszönhető, hogy a profanizáltságot és komikumot is vállaló újmítoszban is megtalálhatók az archaikus gondolkodás jellegzetességei (például a "tertium non datur" elvének érvénytelensége, a bináris oppozíciók alkalmazása, az objektum - szubjektum, anyagi-szellemi, egy - sok, térbeli - időbeli azonosságai, az oknak és következményének felcserélése stb.), valamint bizonyos mitopoetikus törvényszerűségek (mitologikus idő- és térszemlélet) felhasználása. Ezek alapján az újmítosz valamely általában vett mítosszá, metamítosszá alakul, s elsősorban nem egy bizonyos mítosz lesz, hanem mintegy a mitológiai gondolkodást és a mítosz poétikáját modellálja. Mivel azonban a modellálás, a metamítosz elemei komikus párhuzamot alkotnak a valódi mítoszok elemeivel, inkább ironikus kvázimítoszról kell beszélnünk. A kvázimítoszban minden úgy "működik", mintha mítosz lenne, a szereplők olyanok, mintha héroszok vagy istenek lennének, a történetek olyanok, mintha valódi mitológémák lennének, de a kvázimítosz kiváltotta humor forrása legtöbbször éppen a kvázimítosz és a valódi mítoszok elemei közötti nyilvánvaló parodisztikus párhuzam.

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

Nemcsak a hősök, hanem a tárgyak, jelenségek is démonikussá, ijesztővé válnak a szologubi világban. A legtermészetesebb hétköznapi eszközök (sapka, kártya, ételek) mutatkoznak meg egyik pillanatról a másikra félelmetes, nem evilági arculatukban, a főhős számára végérvényesen egy másik, elleneséges világ jelentéssel bíró jelenségei lesznek, s úgy tűnik, magát a lényegi világot határozzák meg. Ez egyben azt is jelenti, hogy a köznapiság, illetve a köznapiság mint jel mögötti jelentés a világ lényege. A démonikusság, a rettenet, a félelem magából a köznapiságból vezethető le. Ehhez viszont arra van szükség, hogy a hétköznapiságban gyökerező és mitikussá növő jelenségeket közvetlenül a hős tudatán átszűrődve ismerjük meg. Szologub regényében Peredonov tudata (szubjektum) és a külvilág (objektum) kölcsönösen át- meg áthatják egymást: egyrészt a külvilág tárgyai Peredonov tudatában mitikussá nőnek, más-

részt Peredonov tudata kivetül a külvilágra, s maga a külvilág nem más, mint Peredonov tudatának (szubjektumának) objektiválódása, ami a mitologikus szemlélet egyik megnyilvánulása. "Érzései tompák voltak, tudata meg bomlasztó és pusztító apparátus. Minden, ami eljutott tudatáig, fürtelemmé és mocsokká változott. A tárgyakban szemébe tűntek a rendellenességek, és örömet szereztek neki. Ha egyenesen álló és tiszta oszlop mellett haladt el, szeretne volna elgörbíteni vagy összerondítani. Nevetett örömeiben, ha jelenlétében bepiskítottak valamit." (89.)

"Peredonov a saját szomorúságának, a saját félelmének visszatükröződését érezte a természetben - a vele szemben megnyilvánuló ellenséges érzületének álarca alatt -, de azt a külső meghatározások számára hozzáférhetetlen, belső életet az egész természetben, azt az életet, amely egyedül teremti igazi mély és kétségtelen kapcsolatokat ember és a természet között - azt az életet nem érezte. Ezért látta az egész természetet olyannak, hogy sekélyes emberi érzések hatják át." (228.)

III/1.

"És hazug legyen nekünk minden igazság, a melyet nem kísért nevetés."

(Nietzsche)

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

Mindez - mint korábban rámutattunk - annak eredménye, hogy a világról és a hőökről a főhős tudatán megszűrve szerzünk tudomást, az archaikus létnek és gondolkodásnak szabályait mutató világ attól ilyen, hogy a Peredonov átalakította formában tárul elénk. Pontosabb lenne talán Peredonov tudatalattijáról beszélni, amennyiben elfogadjuk azt a freudi és jungi állás-

pontot, miszerint az újkori ember tudatos énje által elnyomott tudattalan őrzi azokat az ősi hagyományokat és gondolkodásmódot, melyek az archaikus ember, az archaikus társadalom sajátjai voltak. Az archaikus ember szakrális élete és gondolkodása az újkori, deszakralizált életet élő ember számára - Freud terminus technikusával - az álommunkában tárulhat fel, vagy megmutatkozhat a neurotikus ember gondolatvilágában. Jung elmélete szerint a neurotikus ember és az archaikus ember gondolkodása nagy hasonlóságot mutat, s ez Szologub regényének is alapvető problémája, bár természetesen Szologub Jung kutatásainak eredményeit nem ismerhette, másrészt pedig a neurotikus és archaikus ember gondolkodásának hasonlósága - mint annyi más is - groteszk formában valósul meg.

A tudattalant archetípusok alkotják, s mivel a tudattalanban semmiféle kontroll nem működik, démonikussá, fékezhetetlenné, őrjöngővé válhat. Hamvas Béla állítása szerint⁷⁰ a neurózist, a pszichés zavart az egyént alkotó archetípusok valamelyikének túlzott előtérbe kerülése okozza, a többi archetípus eközben háttérbe szorul, s kialakul a monómánia. Az archetípus az emberiség évezredes tapasztalata, olyan lenyomat, mely előbb van, mint maga az ember. Archetípus lehet minden magatartás, szerep, hivatás, tulajdonság - mindaz, amivel az ember azonosulhat. "Az archetípus fogalma ... abból a sokszorosan megnyilvánuló jelenségből vezethető le, hogy például a világirodalom mítoszai és meséi bizonyos meghatározott, mindig

újra visszatérő motívumokat tartalmaznak. Ugyanezekkel a motívumokkal találkozunk a mai individuumok fantáziáiban, álmaiban, delíriumaiban és téveseszméiben. Ezeket a tipikus képeket és összefüggéseket nevezzük archetípusos képzeteknek. Minél világosabbak, annál inkább megvan az a tulajdonságuk, hogy különösen eleven érzelmi aláfestés kíséri őket... Hatásosak, erős a befolyásuk, és lenyűgözőek. A magában véve képileg nem látható archetípusból származnak, egy tudattalan előzetes formából, amely a psziché öröklött struktúrájában tartozónak látszik, és ennek következtében mindenütt megnyilvánulhat mint spontán jelenség is."⁷¹ - írja Jung.

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

Az archaikus gondolkodásra jellemző a bináris oppozíciók alkalmazása, a "tertium non datur" elvének elvetése, az objektum és szubjektum azonosítása, az ok-okozati viszony analógiával való felcserélése, empirikus konkrétumok jelként értelmezése, az objektumok érzékelhető, másodlagos tulajdonságainak kiemelése.

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

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

egymást, közvetlen hatást gyakorolnak egymásra, minek következtében Peredonov komor gondolatai nyomán az égen komor felhők támadnak, másrészt bizonyos, hétköznapiak látszó tárgyak, jelenségek (mint például az ügyész háza) félelmet ébresztenek Peredonovban.

Az analógiás jelenségekkel kapcsolatosak a mágikus jelenségek is. A hasonlóságon alapuló mágia (Frazer terminusával: homeopatikus mágia)⁷² azt jelenti, hogy a hasonló hasonlót szül, így egymástól távol eső dolgok kerülhetnek kapcsolatba. Az ok - okozati viszony helyébe az archaikus gondolkodásban a homeopatikus mágia kerül, bár igazat kell adnunk Borgesnek⁷³ abban, hogy a homeopatikus mágia nem az oksági viszony ellentéte, hanem annak betetőzése, agyrémmé válása. Így például Peredonovnak az a cselekedete, hogy kiszúrja a kártyafigurák szemét és levágja a fejüket, nemcsak örültségének jele, hanem azt is jelenti, hogy ezzel jelképesen az utána leskelődőket, az ellenségeit bünteti meg. Zolnay Vilmos megállapítása szerint az "effajta képletes rontás abból a világszerte máig elterjedt hiedelemből fejlődhetett ki, amely szerint állatnak, embernek valamely része, (...) ha birtokunkba kerül, hatalmunkba adja őt magát is".⁷⁴ Ennek a hiedelemnek megnyilvánulása a regényben, hogy fontossá válik, kinél maradt Peredonov kalapja, vagy hová ment el a macskája: a kalap birtoklója annak megrontásával az eredeti tulajdonost ronthatja meg, a macska pedig, épp azáltal, hogy a rendőrfőnök tulajdonába kerül, szintén az eredeti tulajdonosra, Peredonovra hozhat veszedelmet.

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

Bármennyire az archaikus világszemléletre emlékeztessen is azonban Szologub regényének több motívuma, mégis le kell szögeznünk, hogy a regényben megnyilvánuló látásmód - ellentétben az archaikussal - nem szakrális. Nem lehet az, mert nem szakrális az a közeg és társadalom sem, amelyben a látásmód megnyilvánul. A regényben hangsúlyozottan egy minden szelimitől, magasabb rendűtől, szakrálistól elszakadt, a pusztanyagiságra és célszerűségre orientált világ szerepel. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a deszakralizált világ deszakralizált hősei nem alkalmaznak eredetileg szakrális eszközöket, nem hajtanak végre eredetileg szakrális tetteket. "Az őskor szakrális titkaihoz avatatlan kézzel és megszenteletlen lélekkel nyúlni - súlyos szellemi és leleki tragédiához vezethet."⁷⁵

- írja Hamvas Béla. A végletekig hajtott buta materializmus önmaga ellentétébe átcsapva torz idealizmusához, a racionalizmus irracionálizmushoz, a determináltság véletlenekhez vezet. Mircea Eliade írja, hogy "A "vallásnélküliek" túlnyomó többsége valójában nem mentes vallási viselkedésmódoktól, teológiáktól és mitológiáktól. Ezeket az embereket néha vallásos-mágikus elképzelések egész szemétdombja borítja, igaz, ezek a karikatúráig eltorzultak, s ezért nehezen felismerhetők. Az emberi létezés deszakralizációja sokszor az alacsony mágia és a majomvallás hibrid formáihoz vezetett."⁷⁶ Szintén a profán ember eltorzította mitikus képzetek eredménye a babona is, mely Hamvas Béla meghatározása⁷⁷ szerint nem más, mint az ateizmus egy fajtája, a rosszul alkalmazott hit.

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

A következetesen végigvitt peredonovi elképzelés magas tárgyi kultúrát, gépek végezte munkát és szellemnélküliséget, ebből következően embertelenséget jelent. A magas tárgyi kultúra nem felszabadít, hanem a tárgyak rabjává tesz, a gépek, a tárgyak, a technika minél fejlettebb szinten valósulnak meg, annál inkább kikerülnek az ember irányítása alól, önállósulásuk esetén pedig az ember ellen fordulnak, elszabadult démoni erőkként működnek, az élet elpusztításával és káosszal fenyegetnek.

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

A regény szereplői úgy vannak megalkotva, hogy alantasságuk ellenére mégis csak felidézika mitológiák istenségeit, az archaikus közösségeket, a mitikus hősöket. A hérosznak minden tette példaadó, szakrális és egoisztikus. A hérosz erkölcsön

kívül és felül áll, mert ő maga teremti az erkölcsöt. A hérosz kortalan, örök életű, ha meghal, csak azért, hogy újra feltámadjon. A hérosz alkot, teremt, s a történet éppen azt mondja el, hogyan és miért. A történet elbeszéli, hogyan lett a káoszból kozmosz, hogyan és miért keletkezett ez vagy az a tárgy, hogyan védte meg a hérosz az embert a rátámadó szörnyektől.

Peredonov több tulajdonsága is arra utal, hogy ha a regény mítosz, akkor e mítosz héraja peredonov. Peredonov tetteinek egoisztikus volta nyilvánvaló, bár az ő egoizmusa és a héra egoizmusa között óriási a különbség. A peredonovi tettek, amint a héra tettei, példaértékűek, hiszen láttuk, hogy kisszerű karrierizmusa hogyan válik az összes szereplő által követett példává. Peredonov is, mint a héraok, kortalan, örök életű, legalábbis két-háromszáz év múlva - véleménye szerint - még élni fog. Kortalan azonban abban az értelemben is, hogy példaadó tetteit más-más, szintén örök korú héraok ismétlik meg: Peredonovhoz a középkorú férfi képe legalább olyan szervesen és változatlanul hozzátartozik, mint Szasához a kamaszok. Peredonov erkölcsisége szintén a héraokéhoz hasonlítható, hisz elkövet olyan bűnöket, melyeket közönséges földi halandó büntetlenül nem tehet meg: gyilkol és vérfertőzőes házasságban él Varvarával. Varvara maga is ósanyává vagy termékenységistennővé válik Peredonov mellett, amire egyrészt bujasága, másrészt az a motívum utal, hogy Varvara a dúsidomú termékenység-szobrokhoz hasonlóan

kövér szeretne lenni, mert Peredonov az ilyen nőket kedveli. Peredonov és Varvara elképzelhetők a férfi - nő ikerpárokról szóló mítoszok párjaként is. Ezekben a mítoszokban az ikrek házasságban élnek egymással, gyakran már a fogamzás pillanatától. A regényben a Peredonov - Varvara párosan kívül ilyen ikerpárnak tekinthető a Szasa - Ludmilla páros is. Az ő esetükben nem valódi rokonságról van szó (Peredonovék is csak "harmadunokatestvérek"), hanem a Szasa Ludmilla iránt érzett testvéri szeretete fejezi ki azt, hogy testvérek, a Peredonovék vadházassága pedig Szasa és Ludmilla erotikus viszonyában ismétlődik meg.

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

Felmerülhet annak a lehetősége, hogy mivel Peredonov korábban ismerttetett tulajdonságai csak parodisztikus szinten ismétlik meg egy valódi hőrosz tulajdonságait, nem hasonlítható-e alakja a mítoszokból ismert tréfacsináló hőroszokhoz, a tricksterekhez. A trickster a szakrális és a profán határán álló, inkább mágikus, semmint szent erővel rendelkező hőrosz. A trickster nem okos, hanem ravasz, vérfertőzéssel és egyéb bűnökkel felrúgja az elfogadott társadalmi szabályokat, nevetséges pojácaként parodisztikusan megismétli a valódi hőrosz tetteit, ráadásul buja és falánk. Mindezen tulajdonságai a hé-

rosz ellenlábasává, a káosz képviselőjévé teszik. Peredonov a tricksterhez hasonlóan nevetséges, buja, falánk, vérfertőző pojáca, s ő is káosszal fenyeget, sőt örültségével a lelki káosz meg is valósul. Peredonov-trickster azonban legfeljebb csak önmaga ellenlábasa lehetne, s a herosz teremtménye tetteit semmilyen módon sem ismétli meg. Peredonov csak rombol, s minden törekvése csak arra irányul, hogy a létezőt a nemlétezőbe, a káoszba vagy a diszharmóniába taszítsa. Innen van, hogy régi lakása tapétáját elcsúfítja és letépkedi, innen, hogy örömet tölti el, ha valamit bepiszkolnak, s végül ezzel magyarázható az is, hogy tudata mindent rondasággá változtat. Peredonov a tricksterhez hasonlóan a ravaszságot tartja okosságnak, de sem ravasz, sem okos nem tud lenni, hanem csak ostoba. Ostobaságát, szellemietlenségét mutatja, hogy irodalomtanár létére nem olvas, nem léteznek számára művészeti és filozófiai kérdések. A szellemi élet hiánya szintén romboláshoz vezet, amit Peredonovnak az a tette fejez ki, mely során a véleménye szerint tiltott könyveket a kandallóba rakja. Mivel azonban Peredonovban mégis vannak bizonyos utalások heroszi hasonlatosságára, azt kell mondjuk, hogy olyan groteszk hérosszal állunk szemben, aki nem teremt, hanem rombol, nem létrehozza a kultúrát, hanem elpusztítja azt. Az ilyen herosz démonikus erejű, mert minden kaotikus erő egyben démoni is, s a Peredonovban lévő ördögi princípium nem a kultúrát teremtő luciferi elvvel, hanem a kultúrát megsemmisítő ahrimáni elvvel azonosítható.⁷⁸ Az azonosulás azonban csak egy alantas szinten képzelhető el,

Peredonov tehát a romboló erőnek is csak groteszk megtestesítője.

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

A természet győzelme a kultúra felett Szologub újmítoszában kozmikus méretekben is megmutatkozik. A Peredonov és a meteorológiai jelenségek közötti analógiás megfelelés azt is jelenti, hogy amint halad előre Peredonov megőrülésének folyamata, úgy válik uralkodóvá a világ felett a mindig sötét, borongós időjárás is. A "földinek" és "éginek" illetően megfeleltetése az időjárási jelenségeket abszolutizálja, a világot elnyelő félelmetes erővé emeli, megmutatja, hogyan nyeli el a természet a kultúrát, hogyan zuhan vissza a kultúra a természetbe.

A rombolás egyben azonban azt is jelenti, hogy a kozmoszból káosz lesz, a kultúra természet általi bekebelezése párhuzamosan megy végbe a kozmosz káoszba zuhanásával. A sötét tónusú természeti képek maguk is a káoszt jelenítik meg, hisz a káosz leggyakoribb megjelenési formája éppen az éjszaka, a sötétség, a végtelen űr, a formátlanság és a víz. A regényben azonban a káosz képe is profanizálódik, így a káoszra jellemző jelenségek mint pusztán "időjárásjelentések" kerülnek a regény-

be. A káosz leírása közvetlenül a Peredonov elkövette gyilkosság előtt például a következőképpen történik: "Leszállt az este. Szomorú szél süvöltött a kürtőben. A csendes eső halkán, de kitartóan kopogott a kis ablakon. Odakint egészen sötét volt." (315)

Az időjárás leírásában, a kozmosz káoszba zuhanásának bemutatásában Szologub Szasával kapcsolatban is következetes marad. Szasa első megjelenéseit tisztaság, ragyogás, napfény kíséri. Ludmillával való első találkozásai alkalmával következetesen a nappal azonosítódik, maga Ludmilla is "napocskám"-nak szólítja. Peredonovval és a peredonovi sötétséggel való szembenállása ebben az összefüggésben mintha a szoláris mítoszokat idézné. A szoláris mítoszokban a nap-hős alászáll a sötétség birodalmába, szembeszáll a sötétséggel és legyőzi azt. A Szasa - nap, illetve a Peredonov - sötétség párhuzamok parodisztikussága mellett ez a történet a szoláris mítoszok történetének visszájára fordulása, hisz Szasa-nap, úgy látszik, szembeszáll ugyan a peredonovi sötétséggel, de nem ő győzi le azt, hanem a sötétség őt, amit a Szasa megjelenésekor időjárási változások mutatnak. Azzal párhuzamosan, ahogyan Szasa belebonyolódik a Ludmillához fűződő esztétikus-erotikus kapcsolatba, ahogy tehát egyre inkább elvesz első megjelenésekor gyermeki ártatlansága, úgy halványul el fokozatosan a Szasát kísérő nap fénye is: "A mozdulatlan, szomorú, meleg levegő meg-megcirógatta és valami visszahozhatatlanra

emlékeztette őket. A nap homályosan piroslott és világított a fáradt-halvány égbolton, akárha beteg volna. A száraz levelek alázatosan, holtan heverték a sötét földön." (263)

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

A káoszban, mint valami kiüresedett térben mozognak céltalanul a sem élő, sem holt emberek, akik között az elidegenedettség uralkodik. Tájékozódási pont nélkül tévelyegnek, bolyongnak az emberek a metafizikailag üres térben, ahol minden életidegen és emberellenes. A káoszban a dolgok menetét buta véletlenek irányítják, esetlegesen bukkanak fel és tűnnek el a sötétben a különféle tárgyak és emberek. Csak

a kozmikus, hideg szél füttyöl, kozmikus port kavarva a véletlenszerűen és értelmetlenül felépített házak mint bolygók között. A káoszban élő emberek egyetlen emberinek mondható élménye a bánattal vegyes vágyakozás (ТОЧКА), az a vágyakozás, melyet már Szasánál is volt alkalmunk megfigyelni, s amelyet az igazi orosz népi ének is kivált az emberből: az elveszített paradicsom, a véget ért aranykor, a megsemmisült kozmosz utáni vágyakozás, aminek emléke talán még ösztönösen a gyermekekben fellelhető.

De még ennek a szörnyűséges, holt univerzumnak ábrázolásában is tanúi lehetünk a mindent degradáló hétköznapiságnak. Mert a káosz sem a maga valójában jelenik meg, hanem egy kisváros alkonyati képe alapján mutatkozik meg a világméretűnek hitt káosz, éppen azért, mert Peredonov szemével, Peredonov tudatán átszűrve látjuk a jelenségeket, s mert a holt anyag és a hétköznapiság uralta empirikus világ valóban ilyen. A világméretű káosszal összemérve azonban a kisváros káosza, melyben bolygók és más kozmikus tárgyak helyett egy-egy esti járókelő vagy ház bukkan elő a sötétségből, csak szánalmas, komikus utánzata a valódi káosznak.

"Megint borús idő volt. A szél rohamokban támadott, és porcsigákat pörgetett végig az utcákon. Közeledett az este, és a ködfelhőn át mindent szomorú szórt fény világított meg, amely mintha nem a napból eredne. A csend bánatot árasztott az utcákra, és úgy rémlett, hogy teljesen céltalanul keletkeztek ezek a reménytelenül roskatag, szánalmas épületek, amelyek

félénken utaltak a falaik között senyvedő unalmas és koldus életre. Ha emberek jöttek szembe, lassan ballagtak, mintha semmi sem serkentené őket semmire, mintha alig bírnák legyőzni a nyugalomra készítő álmosságot." (89.)

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

Peredonovnak ugyanis megvan a maga kozmosza, kettő is van/volt belőle: az a két lakás, ahol Peredonov lakott. A "mi világunk" (itt Peredonov és Varvara világa) mindig kozmosz - még ha mikrokozmosz is -, s mint kozmosz, szembenáll mindennel, ami rajta kívül esik, mert minden más már a káoszhoz tartozik. Ugyanakkor azonban a "mi világunk", a mikrokozmosz a makrokozmosz közepén is van, s modellálja az egész kozmoszt, mert benne a rendező elv ugyanaz, s a mikrokozmosz szerkezetében ugyanúgy eleve benne van megszenteltsége, mint a kozmosz egészében, egyszerűen annak okán, hogy kozmosz, s nem pedig káosz. Vagyis ha Peredonov lakásait kozmosznak (mikrokozmosznak) tekintjük, jogos Peredonovnak az a

nézete, hogy a házon kívül eső minden dolog: más házak, az utcák, a város, a mindenség - csak káosz. Másrészt ha Peredonov lakása mikrokozmosz, akkor az a világ közepén található, tehát a kozmosz rendjében, s benne megismétlődik minden, ami a kozmoszban van, mert az maga a kozmosz. Ebből az aspektusból Peredonov lakásai a várost, a világegyetemet, tehát a kozmoszt modellálják. Ugyanez mondható el a regénybeli városról is: a névtelen, tipizált kisváros lehet a "mi világunk", elkülönülve a káosztól, s ugyanakkor lehet a kozmosz középpontja vagy a kozmosz, ami ugyanaz.

A káosz - kozmosz kérdését a regényben bonyolítja, hogy Peredonovnak két lakhelye volt: a regény egyik fontos eseménye Peredonov új lakásba költözése. Mindkét lakás rendelkezik a kozmosz jellemzőivel, de emellett az első lakásra vonatkozóan tanúi lehetünk a kozmoszból káosszá rombolás jeleinek is. Amíg a XII. fejezet közepéig Peredonov és Varvara be nem költöznek az új lakásba, az első lakás jelenti Peredonov számára a kozmoszt. A "mi világunk" szent és sérthetetlen, idegen oda be nem léphet engedély nélkül. Ezért az elzárkózás és a komikus huzavona Jersovával, a ház valódi tulajdonosával. Peredonovék a házon belül is középre (az ebédlőbe) zárkóznak be, azt védik, s a Jersovának felajánlott tartózkodási hely, a konyha, valamiféle átmeneti helyé, a káosz és a kozmosz, a profán és a szent hely közötti "küszöbbé" alakul. Miután azonban mégis "betör" az ebédlőbe, a "mi világunk"-ba, nem válik a kozmosz káosszá, mint azt várhatnánk, hanem csupán kitágul:

Peredonov és Jersova a házhoz tartozó udvaron, egy körtefa körül ropják örült táncukat. A körtefa ebben az összefüggésben mindenképpen a világ közepén álló világfa groteszk megjelenése. A világ közepén lévő világfát vagy világoszlopot idézi fel szintén groteszk formában az ugyancsak ebben a jelenetben először színre lépő Grusina alakja is: "Azt lehetett hinni, hogy ha rácsapnak néhányszor a nádporolóval, akkor poroszlop emelkedik felfelé, egészen az égig." (34.) A porból égig emelkedő világoszlop képzelete sejteni engedi, miféle alantas kozmoszban élnek a regény hősei.

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

Az első lakás kozmosz volta véglegesen megszűnik Peredonovék számára, amikor beköltöznek az új lakásba. Ettől kezdve az új lakás lesz a kozmosz, a régi pedig azonnal káosszá válik, ahonnan újabb és újabb támadások érik a kozmoszt: ilyen támadó, romboló erő a megkerülő, "elvarázsolt" kalap,

és a visszatérő, ellenséges, gonosz erővel rendelkező macska is.

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

Ugyanakkor azonban az új lakásba költözéskor, s éppen a megszentelés ideje alatt jelenik meg Peredonovnak legelőször a nenyúljhozzám, ami viszont a romboló erő megnyilvánulása. Ez azt jelenti, hogy abban a pillanatban, amikor Peredonov lakásából kozmosz lesz, máris megindul e kozmosz lerombolására irányuló törekvés. A nenyúljhozzám romboló erejének jelenlétét pedig azonnal bizonyítja az a pusztítás, amit Peredonov Varvara ruhatárában tesz. A rombolás Peredonov belső világában is folyik, aminek következtében egyre nagyobb méreteket ölt örültsége, a belső káosz, s ezzel párhuzamosan egyre nagyobb rombolást végez Peredonov az empirikus világban. A rombolás következménye, hogy Peredonov tönkreteszi a tárgyakat, mindent feldarabol, kivágja a fákat, lefejezi a kártyafigurákat. A tárgyi kultúrában végzett rombolás a jel-

mezbálon a klub felgyújtásával tetőződik. A klub, ahol összegyűlik az egész város, szintén a világ közepének, a kozmosznak vagy a kozmosz modellálásának - komikus - megjelenítése, s ennek tűz általi pusztulása az apokaliptikus látomások XX. századi megvalósulása. A világ, a kultúra (ha volt) végérvényesen a káosz hatalmába kerül, és semmilyen utalás sem hangzik el a regényben arra vonatkozóan, hogy ezután új élet kezdődne. Ugyanakkor azonban az apokaliptikus pusztulás mintha semmit sem érintett volna (a klub épületén kívül), minden marad a régiben, minden folytatódik a maga egyhangú és unalmas módján.

"A tárgyak szétrombolásában az ősi démon, az idők előtti kavargás szelleme, a roskatag káosz tobzódott..." (259)

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

Más szempontból közelítve meg azonban Peredonov rombolásait, meg kell állapítsuk, hogy az új lakásba költözéskor elvégzett megszentelés motívuma is tovább folytatódik. Megrendezik Peredonovék a lakásszentelő ünnepséget (XX. fejezet), s úgy tűnik, a lakásszentelőn és az összes többi összejöve-

telen véghezvitt evés-ivás-kártyázás és a kártyázáshoz kapcsolódó, újra és újra megismétlődő kártyacsonkítások Peredonov számára a rituálé szintjére emelkednek. Ezek a furcsa rítusok és a hozzájuk járuló "szent" szövegek (szitkozódások, sztereotípiák) megerősíteni látszanak a már kialakított kozmosz fennmaradását a romboló erőkkel szemben, éppen azért, mert a szakrális helyet a rituálé teszi szakrálissá. A rítusnak és egy adott hely megszentelésének egyik lehetséges formája az áldozás, s ebből a szempontból értékelve a gyilkosságot, sokkal inkább beszélhetünk a birkához hasonlatos, sőt Peredonov tudatában birkával azonosuló Vologyin feláldozásáról, Peredonov áldozópapkénti közreműködéséről, mint egyszerű emberölésről. Ismételten meg kell azonban jegyeznünk, hogy ebben az esetben sem beszélhetünk valódi áldozásról, valódi áldozatról és valódi áldozóról: ez is, mint minden más, valami alantas és groteszk szinten valósul meg.

A Peredonovéhoz hasonló kozmoszok Szasa vonatkozásában is feltárhatók. Szasa kozmosza, szakrális világa kezdetben a Kokovkinánál bérelt szoba, ami biztonságot, nyugalmat, valamiféle békés paradicsomi állapotot idéz. Ebbe a kozmoszba előbb a külvilág Peredonov képviselte kaotikus ereje tör be (vö: Peredonov Szasánál tett látogatása), ami ellen Szasa komolyan védekezik, s úgy tűnik, a paradicsomi állapot meg is marad. Ebbe a világba azonban kevésbé durva, sőt Szasa számára kellemes, éppen ezért az előzőnél sokkal veszélyesebb formában, Ludmilla képében mégis csak betör a kaotikus erő:

Ludmilla első látogatásakor csak Kokovkina birodalmába jut be (ld. küszöb), másodszorra azonban már Szasa külön kis világát is meghódítja, elérve ezzel, hogy Szasa az érzéki örökök (pl. illatok) kedvéért lemond a szellemi értékekről (pl. a görög és latin tanulásáról). Másrészt ez a látogatás mozdítja ki Szasát saját világából, s viszi őt el a Rutylilov-lányok világába. A Rutylilov-lányok világa is zárt világ (a "mi világunk"), s a maga módján szakrális is. Ebbe a világba Peredonov nem juthat be (gondoljunk a lánykérés jelenetére, ahol Peredonov az utcán ácsorog, s Rutylilovék az ablakon keresztül beszélgetnek csak vele), viszont e világ nem is teljesen egységes, mert benne külön kis mikrokozmoszt képez Ludmilla szobája. Ludmilla kozmoszát az emberi test kultusza teszi szakrálissá, ebbe a világba csak Szasának van bejárása, s a külvilág kirekesztését az ajtó bezárása garantálja. Ebbe a világba azonban a külvilág, a káosz képviselőjeként betör Kokovkina, s úgy tűnik, szétzúzza a megteremtett világot. De ugyanúgy, ahogyan Jersova behatolása után sem történt semmi jelentős változás a kozmosz felépítésében és a dolgok menetében, ebben az esetben is folytatódik minden úgy, mint korábban: Kokovkinát megnyugtatják, s Ludmilláék még ezután készülnek fel a legnagyobb csalásra, az álarcosbálra. A Ludmilla kozmosza tehát épen marad, de ez a kozmosz hazugságra, csalásra, tehát a Peredonov káoszára épült, a Ludmilla kozmosza felől kaotikus betörésnek bizonyuló Kokovkina-féle álláspont pedig tulajdonképpen a Szasa régi, eredeti kozmoszát lenne hivatott védelmezni vagy visszaállítani.

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

A mítoszbeli történet mindig térben játszódik, nem pedig időben. A mítoszok világa időtlen, időn kívüli, mert a mítosz minden előtt - így az idő előtt is - zajlott, s csak így válhatott minden dolgok eredetének elbeszélésévé és példaadó mintájává. Minden dolog keletkezése az idő kezdetén ment végbe, az az idő pedig, ami alatt végbement, szent idő, a szent idő viszont nem folyamat, hanem tartam. Ebből következően a mítoszok nem ismerik az empirikus világ kronológiáját. A mitológmák legfeljebb logikai sorba rendezhetők, de időrendibe nem. A mítosz ideje az "egykor", aminek sem előzménye, sem követő eseménye nincs a mítoszban. Ezért van, hogy a mitikus hősök életkora állandó, vagy hogy - mint Tatár György megfigyelte -⁷⁹ a gyermek Hermésről szóló történet "már" tud Hermész felnőttkori tetteiről is. Az "egykor" azonban mozdulatlan, örök jelen is, olyan tartam, amelyben a példaadó tett, a teremtés rítus által újra és újra felidézhető. A felidézés viszont már a mitológiai idő másik tulajdonságát, körkörös voltát mutatja. A

mitológiai idő ciklikussága az alapvető mitológiai ellentétekre, bináris oppozíciókra (páros - páratlan, nappal - éjjel, Születés - halál) vezethető vissza. A ciklikus idő legjelentősebb mitológiai formáit a meghaló és feltámadó istenségekről (Ozirisz, Dionüszosz) szóló mitologémákban nyerte el.

Az idő ciklikus felfogása a filozófiai gondolkodásba is átkerült, s vált az ókori bölcseslettől a XX. századiig a gondolkodás szerves részévé. A püthagoreus időfelfogás szerint a világ ugyanabban a formájában újra és újra megismétlődik, minden pontosan úgy, ahogyan a korábbi ismétlődések során már lejátszódott. A világ ismétlődése szükségszerű, mert a világot isten csak véges formájában képes átfogni, s az önmagában véges világ végtelenné csak az ismétlődés által válhat.

Platón szerint a világban létező dolgok tulajdonsága a változás, állandó változásuk során azonban érintik önmaguk kiindulópontját, azaz ismétlődnek. Ez az ismétlődés teszi lehetővé, hogy leképezze az ideák változatlan örökkévalóságát. A valódi létező öröklétének evilági megvalósulása az egymást érintő időkörök sora, "körök lineáris képe".

A sztoikusok a korforgás értelmetlenségét és hiábavalóságát emelték ki, amit a középkori keresztény bölcsületben Szt. Agoston is elfogadott. Szt. Agoston az értelmetlen körforgásból kivezető utat Krisztusban vélte felfedezni.

A cikluselmélet legkövetkezetesebb, de máig legellentmondásosabb képviselője Friedrich Nietzsche, az Im-ígyen szóla Zarathustra "örök visszatérés"-ének gondolatával. "Minden

megy, minden visszajő, örökké forog a lét kereke. Minden meghal, minden újra fölvirágzik, örökké pereg a lét éve.

Minden eltörik, minden újra összeillesztetik: örökké ugyanaz a háza épül fel a létnek. Minden elválik, minden újra üdvözli egymást, örökké hű marad magához a lét gyűrűje.

Minden szempillanatban kezdődik a lét, minden "itt" körül az "ott" golyója forog. A közép mindenütt van. Körbemegy az örökkévalóság örvénye."⁸⁰

Az örök visszatérést illetően igen meggyőzően hat Tatár György értelmezése,⁸¹ miszerint a nietzschei gondolatban egyetlen időkörről van szó, amelynek nincs olyan pontja, mely után új kör, új ciklus következhetne, vagy amelyet új ciklus előzött volna meg. Ugyanakkor a kör minden pontja kezdő és végpont, minden pont a kozmogónia kezdete (teremtés) és vége (eszkatológia), a jövő elindítója és a múlt lezárója, s ez egyetlen pillanatba sűrűsödött múlt és jövő itt és most, a jelenben fut össze.

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

A regény története meg nem határozható időben folyik, mert bár a reáliák szintjén behatárolható a regényidő (a XIX. század vége), a citátumok a legkülönbélebb időt idézik fel mint reális jelenidőt, így a regény ideje az "egykor" lezaj-

lott események mozdulatlan jelenidejének tűnik. Ebből következően a szereplők életkora a mitikus hősökhöz hasonlóan a regény cselekményének előrehaladtával nem változik, egy-egy szereplő egy-egy, számára állandósult életkor kifejezője: Peredonov férfikorban van, Ludmilla eladósorban, Szasa kamaszkorú. A mellékszereplők ehhez hasonlóan egy-egy szerep, archetípus megtestesítői: Grusina az özvegyasszony, Avinovickij az ügyész, Hripacs az igazgató.

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

Ugyanakkor a mítosz időfelfogásához hasonlóan és Nietzsche "örök visszatérés" koncepciójának megfelelően jelen van a regényben az idő körforgásként értelmezése is, amit poétikai szinten a leitmotívok alkalmazása is alátámaszt. Ellentétben a pozitivista-utilitarista elképzelésekkel, Szologub szerint a világ nem fejlődik, hanem körkörös mozgása révén jobb esetben is csak egyhelyben topog. Nincsen semmi új a világon,

egyszer már minden lejátszódott, a jelen csak annak a másolata, ismétlődése. Ezt sugallja, hogy Szologub egy modern kori történetet antik, középkori, XIX. századi irodalmi minták alapján képzel el, hőseit és a hőseivel megtörténő eseményeket az "egykor" lezajlott mítoszok és mítoszként alkalmazott irodalmi alkotások "mitologémái"-val és "mitológiai" hőseivel veti össze. Az összevetés eredménye mindig komikus, sőt groteszk, mert az eredeti mitológiai és irodalmi történetek és hősök az alantas, a mechanikus, hétköznapi élet szellemtelen, kicsinyesen célszerű, durván materialista hétköznapi lét fogságában ismétlődik meg.

A regény szinte valamennyi szereplőjének és eseményének vannak mitológiai, kultúrtörténeti, irodalmi mintái, sőt egy-egy szereplőnek, eseménynek több mintája is lehetséges. A mitológiai és irodalmi hősök elsődlegessége és heroikussága az ábrázolás során elvész, a távolság közöttük és A kis ördög szereplői közt olyan nagy, hogy a például már eredetileg is komikus vagy parodisztikus hősök is emelkedetteknek tűnnek Peredonovék sekélyességéhez képest. A szálnalmas ismétlődés következtében értéktelenedik minden érték, sárba tipródik minden nagyság, legyen az akár pozitív, akár negatív előjelű, s minden érték a bibliai "langyosság" szintjén nivellálódik. "Ismerem tetteidet, hogy se hideg, se meleg nem vagy. Bárcsak hideg volnál vagy meleg! De mivel langyos vagy, se hideg, se meleg, kivetlek a számból."

A közepszerűség pedig a démonizmus alapvető jellemzője.

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

Mégis: hősök és tetteik, tér és idő úgy valósulnak meg Szologub regényében, mintha valamely mítosz részei lennének,

tehát a szologubi újmítosz "kvázimítosz" jellege bizonyosnak látszik. Ugyanakkor azonban a mitológiai és a mitológiai-ként felhasznált irodalmi reminiszcenciák, valamint a mítoszok poétikai jellemzőinek alkalmazása Szologub regényének újmítoszában nem maradnak meg a szecessziós regényekre jellemző dekoráció vagy stilizáció szintjén, hanem egy, az univerzalitás igényével fellépő világnézet fontos részévé válnak.

A szologubi világban a köznapiság és a közepszerűség mitikussá tételével az eredeti mítoszok bizonyos elemei önmaguk groteszk ellentétébe fordulnak, amiért is a szologubi "kvázimítosz"-t célszerűbb talán az "antimítosz" terminussal illetni. Az "antimítosz" lényege abban írható le, hogy a mitologikus gondolkodás jellemzői tapasztalhatók és a mítoszok poétikai jegyei megragadhatók ugyan benne, tehát minden olyan, mintha mítosz lenne (kvázimítosz), de mégsem tölti be a mítosz funkcióját: modellálja ugyan a világot, de csak groteszk formában. Így például az "antimítosz" nem káoszból teremt rendet, hanem rendből rombol káoszt, megváltás helyett kárhozatra ítélt, örök élet helyett halált ígér. Az "antimítosz" azonban nem tévesztendő össze a mitológiákból ismert eszkatologikus mítoszokkal, bár némi hasonlóságot mutat azokkal. Irányultságát tekintve ugyanis az eszkatologikus mítosz is a rombolás felé mutat, ám az a bekövetkezett katasztrófa után a jövőben, de valamiként mégis a kezdeti időben valamely időn kívüli végső harmóniát ígér: a keresztény mitológiában például Krisztus halála után Krisztus második eljövételét.

Ehhez hasonló irányultság az "antimítosz"-ban is fellelhető, de - kifejezve az ember és a világ létezésének értelmetlenségét - a világ végső állapotát a semmiben határozza meg. Ez a metafizikai kiüresedettség fejeződik ki például a megváltás nélküli megváltó (Vologyin) groteszk alakjában, vagy abban a minden problémát függőben hagyó, a történetet lezáratlanul félbeszakító befejezésben, amellyel Szologub "antimítosza" zárul: nincs vége a történetnek, de nem is következik utána semmi. Az "antimítosz" metafizikai semmije akkor következik be, amikor a látszólag mitikus minták alapján tevékenykedő közösség életéből minden szellemi és szakrális eltűnik, s csak az anyagi, az alacsony rendű démoni erők uralma marad. A világ végérvényesen a buta és vak anyagiság, a hétköznapi élet banalitásának fogságába kerül.

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

Bahtyin azt írja: "Az ünnepi rituálék és ábrázolások mintegy eljátszották magát az időt, amely egyszerre halálba dermedti és újjáteremti a dolgokat, bizonytalanná tesz minden

határt a régi és az új között, semmit nem hagy örökké fennállni. Az idő játszik és nevet."⁸²

A szologubi univerzalitásra törekvő világnézetnek talán még ez, az ismétlődésben rejlődő és mindent: a hősöket, a teteket, az idézeteket, a szimbólumokat, a mítoszokat, az elbeszélőt, a szerzőt, s magát a teremtett művet is átható kacaj a másik fontos része.⁸³ A kis ördög humora először is a mítoszokat és a mítoszokként felfogott kultúrtörténeti és irodalmi anyagot teszi nevetségessé. Parodisztikus formában idéződnek meg ugyanis olyan irodalmi, filozófiai, mitológiai hősök és eszmék, melyek az orosz szimbolisták, s így Szologub számára is fontosak voltak. Nevetés tárgyaivá válnak az orosz és világirodalom klasszikusai, a görög és keresztény mitológia, a középkori kultúra, Platón, Schelling, Nietzsche, Szolovjov filozófiája, - egyszóval minden, ami idézetként vagy utalással a regénybe kerül. Nevetségessé válik a szimbolista teoretika, és a szimbólumok használata, a szimbolista manírok, még maga az idézés technikája is.

A humor kicsivé teszi vagy megszünteti mindazt, ami jelentékenynek tűnt, megmutatva annak másik oldalát. A mítosz újkori megvalósulásának nevetségessége a mítosyra magára is visszahat, s az is komikussá válik. Szologub azonban nevetségessé teszi saját regényét is, valamint önnön "komoly" eszméit is: a démonizmust, az esztéticizmust, a szolipszizmust, a halálkultuszt, az álarcok világnézeti jelentését, - ön magát. S végül kineveti azt a művet is, amelyben és amellyel

nevettet. Ez teszi lehetővé, hogy A kis ördögöt regény- és mítoszparódiaként is értelmezzük. Peredonovot pedig neurózisa, a romlás, pusztulás, halál iránti vonzódása, a bemocskolt szépség iránti buja vágya a dekadens "elátkozott költő" paródiájává avatja.

A saját mű, a saját eszme kinevetése egy univerzális világnézet része, mellyel megelőzi vagy megszünteti annak lehetőségét, hogy a mű az egyetlen igazsághordozó és igazságosztó alkotás benyomását akarná kelteni, s hogy a mű szerzője az egyetlen, mindent mindenkinél jobban tudó abszolutisztikus pozícióját foglalná el. Hisz ennek a pozíciónak pöffeszkedő felvállalása a művet silánnyá, értéktelenné tenné, a szerzőt az igazság bajnoka anakronisztikus szerepének eljátszására készítetné.

N. Hartmann azt írja: "az ember a nevetésben felülemelkedik a jelentéktelenen, s így a jelentéktelen dolgok eltűnnek saját semmiségükben."⁸⁴ A nevetés mindezt úgy teszi, hogy a szörnyűséges dolgok szörnyűséges voltát azért megmutatja, nem hazudja azt széppé. A szerző nem fogadja el a látható világot, nem esik a világhoz való lírai hozzáállás csapdájába, hanem ironikusan szemlélődik. De mert szubjektum és objektum, szemlélő és szemlélt ugyanaz, önmagát is ironikusan tudja szemlélni. Így válik az önnön lét is minden más dologgal együtt jelentéktelenné, nevetségessé, végső soron olyanná, amilyenként mégis csak biztosított a léte. Mert a nevetés nemcsak megsemmisít, de teremt is. S ebben áll a szologubi világszemlélet univerzalitása.

J e g y z e t e k

1. Литературное наследство. том 85. (М. 1976) 431.
2. Эллис: Русские символисты (М. 1910)
3. Наталия Салма: Опыт интерпретации феномена русского символизма в свете истории мысли (Acta Universitatis Szegediensis XX.)
4. Литературные манифесты. том I. (Мюнхен, 1969)
5. Наталия Салма: i. m. 15.
6. v.ö.: "Ők teremtették meg az "elátkozott költő" attitűkjét: a Káin-bélyeges zseniét, a halál neurotikusan érzékeny rokonát, aki azzal emelkedik ki az átlagpolgárok köznapi, derűs világából, hogy ösztönös rokonszenvet érez minden iránt, ami beteg és életképtelen, akit ellenállhatatlanul vonz az örvénylő mélység." (Halász Előd: A német irodalom története, Bp., 1987. 613.)
"A társadalom visszautasítására tehát az alkotó kisebbség szarkazmusa válaszol, amely egyfajta "elátkozott művészet" élgárdájának tartja magát, büszke erre a szerepre, erre alapítja etikáját, sőt becsületbeli ügynek tekinti." (A szimbolizmus enciklopédiája, Bp., 1984. 10.)
7. v.ö.: Tatár György: Az öröklét gyűrűje (Bp., 1989.) 182-183.

8. ld. pl. Merezskovszkij: Julian apostata (Franklin, é.n.)
- 216.

Merezskovszkij: Leonardo da Vinci (Dante, é.n.)
- 195.

9. Ф. Сологуб: Собрание сочинений. том X. 177-178.

10. i. m. 155.

11. i. m. 161.

12. i. m. 158.

13. i. m. 176.

14. E ponton a szologubi maszk gyakorlatilag a jungi persona-fogalommal esik egybe.

V.ö.: "A persona ... az a beilleszkedési szisztéma vagy az a viselkedési mód, ahogy a világban mozgunk. Ilyenképpen majdnem minden foglalkozásnak megvan a rá jellemző personája... A veszélyt csak az jelenti, hogy az ember azonosul a personával, szerepszemélyiséggével, mint - tegyük fel - a professzor a tankönyvével vagy a tenorista a hangjával... Némi túlzással úgy is mondhatnánk: a persona az, ami tulajdonképpen nem mi vagyunk, hanem amiről magunk és mások azt gondolják, hogy mi vagyunk az."

(C. G. Jung: Emlékek, álmok, gondolatok. Bp., 1987.

447.)

15. "De melyik a mag? Nem ez, nem ez!

(Széttépi az egész hagymát)

Eh, látja, aki titkára rányit,
 hogy magtalan, s mindegyre parányibb."

(Ibsen: Peer Gynt, Bp., 1961. - 202.)

16. Hamvas Béla: Scientia Sacra, Bp., 1988. - 449-410.

17. Лена Силард: Русская литература конца XIX- начала XX века. том I.
 (Bp, 1981. 51.)

18. З. Минц: О некоторых "неомифологических" текстах в твор-
 честве русских символистов

(Учёные записки Тартуского гос. ун. № 459. 1979. - 83.)

A mítosz "a szolovjovisták számára a népi kollektív tudat
 megszemélyesítője - esztétikai és társadalmi ideál volt,
 út a szubjektivizmus és individualizmus meghaladásához."

"... a mítosz kiút a megismerés válságából, a világ meg-
 értésének és az élet átalakításának legmélyebb formája."

19. Fr. Schlegel: A mitológiáról (Válogatott esztétikai írá-
 sok. Bp., 1980. 358.

20. ld. Brjusov szimbólum-meghatározását:

"A titkos tudást nem azért hívják titkosnak, mert titkol-
 ja őket valaki is, hanem azért, mert ő maga rejtezett
 szimbólumokba. Mi nem vagyunk birtokában semmiféle igaz-
 ságnak, birtokában vagyunk viszont az ősidők emblémáinak,
 melyeket a földnek az első népe testált ránk, mely még
 közösségben élt Istennel és angyalaival. Ezek az emberek
 nem a dolgok árnyékát, hanem még magukat a dolgokat ismer-
 ték, s ezért azok a szimbólumok, melyeket ránk hagyomá-
 nyoztak, a lét lényegét fejezik ki." (Tüzes angyal, Bp.,

1974. - 291.)

E meghatározásból magyarázatot kaphatunk a szimbólum és az archaikus közösség összefüggésére is.

21. Мережковский: О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы (в книге: Лена Силард: Русская литература... 128)
22. Брюсов: Ключи тайн (в книге: Лена Силард: Русская литература... 257.)
23. Nietzsche: A tragédia születése. Bp., 1986. - 13.
24. A Karamazov-testvérek. Bp., 1982. - I/162.
25. Мережковский: i. m. 129.
26. Белий: Эмблематика смысла (Символизм - III., Мюнхен, 1969)
27. Вяч. Иванов: две стихии в современном символизме. (По звездам - 248., Спб. 1909.)
28. ld. Esterházy Péter ironikus megjegyzését:
 "Joyce úr azt mondta, hogy 300 évnyi munkát ad a kritikusoknak... Es hát ugye, ami azt illeti, a mester is ad. Mert hát az utalások, ollózások, ezek felderítése, s ez az egész hóbelevanc mint műfaj... (Termelési regény - 167. Bp., 1979.
29. Blazac: Goriot apó - 107. Bp., 1979.
30. Szaltikov-Scsedrin: Egy város története - 56. Bp., 1956.

31. Szologub: Undok ördög - 62. Bp., 1986.

Az e kiadásból vett idézetek után a szövegben zárójelben közöljük az oldalszámot.

Makai Imre "Undok ördög" címmel jelentette meg Szologub regényét, mi megtartjuk a mű eredeti címét, "A kis ördög"-öt.

32. В. Я. Пропп: Проблемы комизма и смеха. 20-21. М. 1976.

33. N. Hartmann: Esztétika - 665. Bp., 1977.

34. Szaltikov-Scsedrin: i. m. 144.

35. ld. pl. Ariadne című versét.

36. Csehov: Drámák - 479. Bp., 1978.

37. v.ö.: "Pocsék dolog ellenséges és irigy emberek közt élni. De mit tegyünk? Utóvégre nem lehet mindenki tanfelügyelő! A létért való küzdelem!" (Undok ördög, 64.)

38. A német romantikában Chamisso: Peter Schlemiljében jelenik meg az az ördög jelentéktelen külsejű, szürke kabátos, szikár öregúrként.

39. Gogol: Holt lelkek - 7. Bp., 1982.

40. Szologub: A sátán hintája (Klasszikus orosz költők II/29. Bp., 1978.)

41. Hamvas Béla: Scientia Sacra - 307., 323.

42. Nietzsche: A tragédia születése - 44-45.

43. Graves: A görög mítoszok I/108. Bp., 1981.

44. Вяч. Иванов: Ницше и Дионис (По звездам - 8.)

45. Az álarc - dionüszoszi szimbólum:

"Dionüszoszt igen sokféle alakban ismerjük. Emberalakban egy szakállas maszk ábrázolta. Még amikor nem álarcként jelent meg - amit emberek viseltek, vagy a tiszteletére felakasztottak, - akkor is különleges, lenyűgöző maszk-arca volt." (Kerényi Károly: Görög mitológia - 164. Bp., 1977.)

46. v.ö.: "Mitológiánkban több elbeszélés, is szól az üldöztetésről, amit Dionüszosznak ebben a korban - mint szép fiúnak, vagy gyöngéd, Adónishoz vagy Attishoz hasonló, félig nőies ifjúnak - el kellett szenvednie, mert őrzőgésre csábította a nőket." (Kerényi Károly: i. m. 171.)

47. v.ö.: щипать = 1. csíp
= 2. szaggat, tép

48. ld. a fentebb említett Ludmilla-álom folytatását: a harmadik álomban Ludmilla megkorbácsolt kamasznak látja Szását.

49. A Dionüszosz - Krisztus szintézis központi helyet foglal el Merezkovszkij: Julian apostata című regényében (364-365), a Dionüszosz - ördög azonosítás pedig a Leonardo da Vinci című regényében (125.).

50. Вл. Соловьев: Пародии на стихи из сборника Русские символы ("горизонты вертикальные", "призрак льдины огнедышащей в ярком сумраке погас") (В книге: Лена Силард: Русская литература... 64.)

51. K. Seligmann: Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban - 52. Bp., 1987.
52. lefordíthatatlan szójáték:
 я желаю = akarom
 я же лаю = én ugatok
53. kéj, gyönyör = сладострастие
54. A teljes Villon - 153. Bp.
55. v.ö.: Dmitrij Karamazov monológiával:
 "Az a borzasztó, hogy a szépség nemcsak félelmetes, hanem titokzatos dolog is. Itt az ördög harcol az Istennel, és az emberek szíve a csatatér." (A Karamazov-testvérek I/164.)
56. Рязановский: Демонология в древнерусской литературе (Спб. 1915.) Ф. Буслаев: Бес (Спб. 1881.)
57. Bahtyin: Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája - 112. Bp., 1982.
58. Даркевич: Народная культура средневековья - 151. (М. 1988)
59. Лихачев-Панченко-Панырко: Смех в Древней Руси - 53. (Л. 1984.)
60. Gogol: Nyevszkij proszpekt (Pétervári elbeszélések - 43. Bp., 1975.)

61. Dosztojevszkij: A kamasz - 171. Bp., 1982.
62. Belij: Pétervár - 8. Bp., 1985.
63. Bahtyin: i. m. 54.
64. Даркевич: i. m. 118.
65. Helyesen jegyzi meg Jerofejev: "A város tehát semmivel sem áll szemben. Ezért minden, ami benne történik, normává válik. Nincs mivel összehasonlítani" (Вопросы литературы 1985/2. 147.)
66. Д. Гарабан: К поэтике повествовательной и драматической модели мира в романе и пьесе Ф. Сологуба "Мелкий бес" (Studia Russica II. Bp., 1979.)
67. Вяч. Иванов: Предчувствия и предвестия (По звездам, 196.)
68. Вяч. Иванов: Две стихии... (По звездам, 248.)
69. v.ö.: "... minél mitikusabb a gondolkodás, annál inkább válik a megismerés kiindulópontjává." (Потебня: Эстетика и поэтика; М., 1976. - 418.)
70. Hamvas Béla: Öt géniusz - 64. Életünk Könyvek, 1988.
71. C. G. Jung: i. m. 440.
72. Frazer: Az aranyág - 25. Bp., 1965.
73. Borges: Az idő újabb cáfolata - 52. Bp., 1987.
74. Zolnay Vilmos: A művészetek eredete - 61-62. Bp., 1983.
75. Hamvas Béla : Scientia Sacra - 97.
76. Eliade: i. m. 195-196.
77. Hamvas Béla: Öt géniusz 24.

78. "Lucifer szervező erő, Ahrimán bomlasztó." - írja Vjacс. Иванов. (Вяч. Иванов: Прологомены о демснах. Собрание Сочинений, том III. 246. Брюссель, 1979.)
79. Tatár György: i. m. 74.
80. Nietzsche: Im-igyen szóla Zarathustra - 294. Bp., 1908.
81. Tatár György: i. m. különösen az Incipit Tragoedia című fejezet.
82. Bahtyin: i. m. 104.
83. A szologubi nevetés előzményeit mindenképpen a középkori népi kultúrában kell keresnünk, - ahogyan azt Bahtyin kifejtette.
84. N. Hartmann: i. m. 687.