TARTALOM

BEVEZETÉS.....3

1. AZ ELEMZÉS MENETE, A REGÉNY VIZSGÁLATÁNAK MEGKÖZELÍTÉSI MÓDJAI.....4

2. TOLSZTOJ *HÁBORÚ ÉS BÉKE* CÍMŰ REGÉNYE A SZAKIRODALOM FÉNYÉBEN.....8

I. A VIZUÁLIS METAFORA ÉS A KÉPI MEGJELENÍTÉS POÉTIKAI FUNKCIÓJA A *HÁBORÚ ÉS BÉKÉ*BEN.....23

1. BEVEZETÉS, A FEJEZET TÁRGYKÖREINEK KIJELÖLÉSE.....23

2. VIZUÁLIS METAFORA ÉS KÉPI MEGJELENÍTÉS ANDREJ BOLKONSZKIJ MEGÉRTÉSI FOLYAMATÁNAK ÁBRÁZOLÁSÁBAN.....27

2. 1. Liza Bolkonszkaja arcának vizuális megformálása.....27

2. 2. A tölgyfa mint a megújulásra képes Andrej Bolkonszkij vizuális metaforája.....34

2. 3. A portré és a síremlék mint Andrej Bolkonszkij önreflexiójának eszközei.....39

2. 4. A kiüresedett metafora és a szentimentális hagyomány.....43

2. 5. Összegzés.....54

II. A KERTÁBRÁZOLÁS IRODALMI ÉS KÉPZŐMŰVÉSZETI HAGYOMÁNYAI.....56

1. A KERT ÉRTELMEZÉSE A KULTÚRA TÖRTÉNETÉBEN – KERTMŰVÉSZET ÉS KÉPZŐMŰVÉSZETI KERTÁBRÁZOLÁSOK.....57

2. A PORTRÉ ÉS A KERT MEGJELENÍTÉSE J.-J. ROUSSEAU *JULIE, AZ ÚJ-HELOÏSE* CÍMŰ MŰVÉBEN.....65

2. 1. A másik portréja mint az én újrateremtődése.....66

2. 2. Lugas és „elízium”.....73

2. 3. A mű átélhetősége, a történet újraírása.....80

3. NY. M. KARAMZIN: *SZEGÉNY LIZA* CÍMŰ MŰVE AZ IRODALMI NÉVHASZNÁLAT ÉS TÁJÁBRÁZOLÁS NÉZŐPONTJÁBÓL.....90

3. 1. Az irodalmi névhasználat szakirodalmának rövid áttekintése.....91

3. 2. Névhasználat, Rousseau és a „Liza-szövegek”.....95

3. 3. Táj, hős, önreflexió.....100

III. KERTÁBRÁZOLÁS A *HÁBORÚ ÉS BÉKÉ*BEN.....105

1. A KERT TOPOSZA A SZENTIMENTÁLIS HAGYOMÁNY FELŐL.....106

1. 1. Az „üvegház”: orangerie.....107

1. 2. Télikert, sétány, elpusztult kert – az illúzió elfedése és leleplezése.....111

2. KERT – BOLDOGSÁG – IDILL. TOLSZTOJ: *CSALÁDI BOLDOGSÁG*....130

3. ANDREJ BOLKONSZKIJ – AZ ÉLET ÉS A HALÁL ILLÚZIÓJA.....139

IV. A MELANKOLIKUS HŐS A *HÁBORÚ ÉS BÉKÉ*BEN.....146

V. ÖSSZEGZÉS: A SZENTIMENTÁLIS PARADIGMA MEGÚJÍTÁSA ÉS A HAGYOMÁNY ÉRTELMEZHETŐSÉGE A VIZUALITÁS TÜKRÉBEN.....160

KÉPEK.....167

A KÉPEK FORRÁSA.....176

BIBLIOGRÁFIA.....177

SZÉPIRODALMI HIVATKOZÁSOK.....177

SZAKIRODALMI HIVATKOZÁSOK.....179

BEVEZETÉS

L. Ny. Tolsztoj *Háború és béke* című regényének az értekezésben megvalósítandó poétikai elemzését a címben megjelölt szempontok, a szentimentális hagyomány és a vizuális megjelenítés kérdéskörei határozzák meg. Olyan szöveghelyeket fogok tanulmányozni, amelyekben a képi megjelenítések különböző módozatai testesülnek meg – így például arcleírások, a szereplők külsejének vizuális megformálása, természeti részletek bemutatása, a regény cselekményvilágának valóságában létező műalkotások leírása (ezekben felfedezhető a különböző művészettörténeti korszakokban kialakult képtípusok, illetve kerttípusok hagyománya). Azért ezekre az ábrázolásokra térek ki, mert a szentimentális hagyomány – ezen belül a vizsgálandó Karamzin- és Rousseau-művek – éppen e megjelenítési formákon keresztül nyilatkoznak meg poétikailag a legerőteljesebben. A vizualitáspoétika és a szentimentalizmus nézőpontjának az összekapcsolását így tehát maga a tanulmányozandó regényszöveg jelöli ki. Az elemzés tapasztalatai azt mutatják, hogy a *Háború és béké*ben a vizuális ábrázolások szinte kivétel nélkül a regényszereplőkhöz kötődnek. Nem úgy értendő ez, hogy az ő alakjuk megjelenítése mutatja csak fel a vizuális jellegzetességek ismérveit, hanem elsősorban úgy, hogy a tárgyak, műalkotások, tájak, terek látása nemcsak mint *látásmód*, hanem mint *gondolkodásmód* kapcsolódik a hősök alakjához, és épül be jellemzésükbe. Ám ennél többről van szó: az így feltáruló gondolkodásmód legtöbbször az önmegértés folyamatának narratív részlete (a látványértelmezéseken keresztül interpretálható az egyes hősök átalakulása), miközben az átalakulás folyamata maga a gondolatokkal szemben, vagy azok mellett előtérbe helyezi az érzelmeket, a lélek világában rejlő belső folyamatokat. A szereplők rendszerében figyelmem főként Liza Bolkonszkajára, Andrej hercegre, a megítélésem szerint melankolikus szereplőként értelmezhető Marja

hercegnőre, és a későbbiekben „kvázimelankolikus”-nak nevezett Julie-re és Mlle Bourienne-re irányul. A *Háború és béke* ilyen jellegű megközelítésére nem található példa a szakirodalomban. Alább bemutatom a szövegtanulmányozás konkrét menetét és a munkámban megjelenő fő értelmezési irányokat, majd pedig áttekintem a *Háború és béké*re vonatkozó, a dolgozatom szempontrendszerével is kapcsolatos szakmunkákat.

1.

AZ ELEMZÉS MENETE, A REGÉNY VIZSGÁLATÁNAK MEGKÖZELÍTÉSI MÓDJAI

Az értekezés első fejezetében elsőként azokat a képi megjelenítéseket vizsgálom, amelyek a regény két szereplője, Andrej Bolkonszkij és felesége, Liza alakjához kapcsolódnak. Főként azokat az arc- és természetábrázolásokat, művészeti alkotások (portré, síremlék) szöveges megjelenítését elemzem, melyek azonosíthatóan a szentimentális hagyományhoz kötődnek.

A disszertáció második fejezetében J.-J. Rousseau-nak az orosz szentimentalizmus irodalmára is nagy hatással bíró *Julie, az Új-Heloïse* (1761) című levélregényét (annak bizonyos részleteit) és az orosz szentimentalizmus egyik alapművét, Ny. M. Karamzin *Szegény Liza* (1793) című elbeszélését hasonlóképpen az arc, a természet és a kert megjelenítésének a tanulmányozásán keresztül fogom értelmezni. Az orosz és európai irodalmi szentimentalizmus alkotásai közül számos olyan példát lehetne említeni, melyek kapcsolatot mutatnak a *Háború és béke* szövegével, de értekezésemben – a személynév szövegközi jelként való értelmezésére támaszkodva – az „Heloïse” és „Liza” nevek összekapcsolódása során a „Liza-szövegek” (V. N. Toporov terminusa) fényében is igyekszem megtekinteni Tolsztoj nagyregényét. Mind az *Új-Heloïse*, mind a *Szegény Liza* a *Háború és béké*ben nyíltan, Julie alakjával való kapcsolódásban idéződik meg. Ezért is

indokolt, hogy a pretextusként kezelt *Szegény Liza* vizsgálata során a vizualitás és természetábrázolás szemszögén kívül az irodalmi névhasználat nézőpontját is bevonjam a kifejtésbe.

A második fejezetben kitérek a kert toposzának kultúratörténeti vonatkozásaira is, mert mind a regényben, mind a mű pretextusaiban e toposz gazdagon, sok szövegréteget lefedően aktivizálódik egyrészt képzőművészeti, másrészt kifejezetten irodalmi kontextusokhoz köthetően. Az értekezés középpontjába állított kertábrázolásokon keresztül a szentimentális gondolkodásmód megértéséhez juthatunk közelebb. Ennek oka abban rejlik, hogy ábrázolásmódjában a szentimentalizmus maga is előtérbe állítja a kertet mint locust. Ez pedig szinte minden esetben a vizuális reprezentáció problémáját emeli ki, amely nem választható el attól, hogyan hangsúlyozódnak a szentimentális szövegekhez bizonyos tekintetben visszaforduló Tolsztoj-regényben a képi megjelenítés formái.

A Rousseau- és Karamzin-műre való összpontosítás célja, hogy a *Háború és béké*t tágabb irodalmi környezetbe helyezve, a szentimentalizmusból eredő motívumok és metaforák jelenlétének meghatározása mellett, az arc- és természetleírások struktúráját is a pretextusokkal összevetve értelmezze. A *Szegény Lizá*ban az *áldozatiság* mint a női főszereplő domináns alakjegye a *Háború és béké*ben is megjelenik, de Tolsztoj regényében az *áldozat–szenvedés* gondolatkör kettéválik, és Szonya, illetve Marja ábrázolását is árnyalja, ezért nem megkerülhető e szereplők alakjának a tanulmányozása sem. Innen továbblépve a vizuális ábrázolás és a szentimentalizmus poétikájának az első fejezetben induló együttes tárgyalását a cselekményvilág egy másik részlete felé fordulva folytatom, és a vizuális metaforát szintén a szentimentalizmus hagyományával összefüggésben vizsgálom. Ennek keretében a Julie és Borisz házasságához kapcsolható cselekményábrázolásban a szentimentális metaforának Tolsztoj által megelevenített kiüresedett „változatát” mutatom be, és egyben kitérek majd arra a folyamatra is, hogy e változatot hogyan tölti meg a regény új jelentéssel, hogyan újítja meg annak értelmét. Ez az értelemmegújítás tehát szorosan kötődik az irodalmi hagyomány interpretációjához (a szentimentalizmus újragondolásáról van szó).

Kiemelt célnak azt tartom, hogy olyan szövegrészleteket állítsak párhuzamba és vessek egymással össze, amelyek komparatív vizsgálata a „Rousseau–Tolsztoj problematika" szakirodalmi hagyományában újnak számít. Ily módon nem az Epilógusban megidézett *Emile*-t, hanem az *Új-Heloïse*-t, ezen belül e mű portrémegjelenítéseit és – az európai irodalomban nóvumként számon tartható és egy új kerttípus elterjedésében részt vevő – kertábrázolásait (lugas – Julie *Elíziuma*) vizsgálom. Az értelmezés során felszínre kerül az *érzelem kifejezésé*nek és *ábrázolhatóságá*nak, illetve a műalkotás érzelem által történő megelevenítésének a problémája Rousseau-nál, amelynek értelmezési hozadéka majd Andrej alakjánál fog megmutatkozni.

Az értekezés harmadik fejezetében a tolsztoji kertábrázolás témakörében tartva az elemzés fő szálát, a *télikert* megjelenítését követem nyomon a szövegben. Ez közelebb vezet annak a kérdésnek a tisztásához, hogy milyen módon valósul meg a Tolsztoj-regényben a szentimentális „eszköztár" használhatósága, és hogyan bontakozik ki a szüzsében a szentimentális–romantikus illúzióvesztés folyamata (Andrej Bolkonszkij és Marja hercegnő). Ezen túl fény derül arra, hogy a hős által bejárt út nyomon követhető-e a kerthez való viszonyában (az öreg Bolkonszkij herceg). Ezen összefüggésrendszer feltárása során kiviláglik, hogy a *Háború és béke* a Rousseau-hősök kertekkel való kapcsolatának hagyományát folytatja abban az értelemben, hogy a kert változása a hősök belső életének átalakulásával van összefüggésben.

A regényi szereplők kerthez való viszonyulásainak a vizsgálata az *idill* kérdésköréhez vezet, így Tolsztoj *Családi boldogság* című műve a családban kiteljesedő boldogság megvalósíthatóságának a nézőpontjából kerül bemutatásra. Ezen a ponton újból elérkezem Rousseau-nak – az *Új-Heloïse*-ban megfogalmazódó, ám korántsem egyértelmű – családi utópiájához.

A disszertáció utolsó fejezetében a regény egyes hőseihez fordulok, és a melankolikus alakjegyek nyomon követése során, illetve a melankóliához való viszonyon mérve különböző hőstípusok elkülönítését tűzöm ki célul (lásd: Julie, Mlle Bourienne – „kvázimelankolikus", Marja hercegnő – melankolikus hősnő).

Ehhez szükséges, hogy a melankólia fogalmának változását nyomon kövessem az európai kultúrkörben. A szereplők tetteinek motivációit értelmezve pedig arra keresek választ, hogy mindez hogyan kapcsolódik – a regény egyébként is kiemelt témájához – a szereteten alapuló házasságkötés kérdésköréhez.

Dolgozatom elméleti háttere, módszere különböző szakmunkákon alapul. Olyan tudományos megközelítéseken nyugszik az értekezés, mint a képelmélet (G. Boehm, H. Belting), az ekphrasis-kutatás (H. Lund, L. Heller), poétikai-narratológai elemzések (B. Eichenbaum, Sz. Bocsarov, B. Uszpenszkij), szemiotikai tanulmányok (Ju. Lotman), az intermedialitás kérdését körbejáró monográfiák (D. Lihacsov, E. Dmitrijeva – O. Kupcova), a dekonstruktív olvasásmódot követő szövegolvasat (P. de Man), valamint a kertművészetet és a képzőművészeti kert- és tájábrázolásokat taglaló művészettörténeti szakmunkák (A. von Buttlar, W. Hofmann). Ezen írások nemcsak tárgyukban, hanem módszertanilag is eltérőek, de nem célom a közöttük lévő ellentmondások és esetleges értelmi egyenetlenségek kiegyenlítése, hiszen a disszertáció nem elméleti jellegű, hanem poétikai elemzést kíván nyújtani. A felhasznált szakmunkákból fakadóan – és annak érdekében, hogy egy-egy témát minél szélesebb spektrumban járjunk körbe – módszerem eltér az egyes fejezetekben: a kert toposzát bemutató fejezetben több évszázadot felölelő történeti áttekintést adok, míg a konkrét szövegrészletek elemzésében aprólékos és kiterjedt motívum- és metaforaértelmezésre törekszem szoros szövegolvasat keretében. A felvetett problémák szelleméhez igazodva, mind a részletezett poétikai elemzést, mind a nagyobb ívű kultúratörténeti áttekintést igyekszem alkalmazni értelmezésemben. A következő alfejezetben pedig azokat a vonatkozó szakmunkákat tárgyalom, melyek kiindulópontot jelentettek a *Háború és béke* értelmezési irányainak a kijelölésében.

2.

TOLSZOJ *HÁBORÚ ÉS BÉKE* CÍMŰ REGÉNYE A SZAKIRODALOM FÉNYÉBEN

Jelen fejezetben a Tolsztoj műveire vonatkozó szakirodalmi anyag bemutatása úgy történik, hogy általános vizsgálati szempontok kiemelésére támaszkodik és kronológia szerint halad. A *Háború és béke* kortárs kritikájának rövid vázolásával indul, a történetfilozófiai részek problémáin keresztül a formalistákig (B. M. Eichenbaum,[1] V. Sklovszkij[2]) és az újabb poétikai–narratológiai elemzésekig (D. Sz. Lihacsov,[3] Király Gyula,[4] Sz. G. Bocsarov[5]) jut el (lásd: 2. 1). Ezek után az elmondottakból kiemelem a disszertáció témája szempontjából legfontosabb problémaköröket és megállapításokat, amelyek Tolsztoj természetszemléletére, a regény rousseau-i örökségére, valamint a képi ábrázolások poétikai funkcióira vonatkoznak (lásd: 2. 2).

2. 1. Nincs mód arra, hogy a *Háború és béke* korabeli recepcióját jelen dolgozatban részletesen nyomon kövessem, de szükséges utalni rá, hogy a regény megjelenésének korszakában a körülötte kialakult vita a Tolsztoj-recepció egyik első állomása. A kritikusok azt hangsúlyozták, hogy a *Háború és béke* átlép a regény kanonizált határain, és a dokumentum–fikció határmezsgyéjén helyezkedik el (P. V. Annyenkov, 1868).[6] D. I. Piszarev (1864)[7] a regényhősök új egységét hangsúlyozza, N. N. Sztrahov (1864)[8] az orosz nemzet első regényeposzának nevezi Tolsztoj

---

[1] Эйхенбаум 1968a, 1968b, 1969, 1986, illetve magyar nyelven: Eichenbaum 1974a, 1974b, 1974c.
[2] Sklovszkij 1978, Шкловский 1974.
[3] Lihacsov 2010b.
[4] Király 1983.
[5] Бочаров 1971.
[6] Анненков 1868.
[7] Писарев 1955–1956.
[8] Страхов 1968. Eberhard Dieckmann dolgozta fel az 1855-től 1910-ig terjedő időszakban a regény kritikai fogadtatását: Dieckmann 1987: 46–87.

alkotását. Kialakult egy olyan, történetfilozófiai értekezések nyomán közelítő gondolatkör, amely a regényt az 1812-es háború visszaemlékezései és a háborúról szóló történeti munkák fényében értelmezi.[9] Tolsztoj krónikaírókkal való első azonosításához B. A. Eichenbaum (1958) folyamodik, mely kapcsolat lényegét a szerző a kifejtés következetlenségében véli megragadhatónak, de rámutat arra is, hogy a filozófiai kitérőknek szerkezeti és műfaji jelentőségük van, ami a regény epikus jellegével áll összefüggésben.[10] A későbbiekben D. Sz. Lihacsov[11] a *Háború és béke* szövegében feltárt orosz hősi elbeszélések hagyományát vizsgálja és felidézi azt a körülményt, hogy Tolsztoj a regény megkezdése előtt Karamzin: *Az orosz állam történetét* olvasta, és – Lihacsov szerint – Tolsztoj e mű közvetítésével jutott el a krónikákhoz és a történelmi hősi elbeszélésekhez. Így az *Igor-ének* csataleírásaiban is fontos szerepet betöltő *fény*, *ég*, *nap* motívumok az austerlitzi és borogyinói csaták leírásában köszönnek vissza.[12] Az *ég* szimbolikus képében mutatkozik meg az *örökkévalóság* és az ezzel összefűzött *örök idő* érzékelése, és ezen keresztül a *valódi élet értelmének* keresése csak négy regényi szereplő privilégiuma lehet.[13] A háború és az élet örök szépsége kontrasztjának (Nyikolaj Rosztov Ensen való átkelésének jelenete), valamint az igazi élet örök erejének az érzékelése (Petya Rosztov halála) az ég szemlélésén keresztül történhet meg.[14]

A *Háború és béke* recepciójának egyik sarkalatos pontja – a műfaji kérdéseket is érintő – történeti és filozófiai értekezések értelmezése. A regény első olvasói úgy gondolták, hogy a mű helyenként traktátusba megy át. A háborús-történeti részeket, melyekben különösen bővelkedik a regény epilógusa, Turgenyev és Flaubert is feleslegesnek tartotta, és maga a szerző is ingadozott megítélésükkel kapcsolatban (az 1873-as kiadásban például e részek a függelékbe kerültek).[15] E probléma Tolsztoj lét- és történelemfelfogásának magyarázatával oldható fel Bocsarov (1963) szerint: a

[9] LIHACSOV 2010b.
[10] ЭЙХЕНБАУМ 1958. Idézi: LIHACSOV 2010b: 214.
[11] LIHACSOV 2010b.
[12] Uo. 222.
[13] Lihacsov Nyikolajevára (НИКОЛАЕВА 1978) hivatkozik, akivel egymástól függetlenül ugyanarra a kutatási eredményre jutottak. Uo. 223.
[14] Uo. 224.
[15] БОЧАРОВ 1971: 26.

regény maga nem művészi „kép”, nem „ábrázolás”, hanem a művészi gondolat kifejeződése.[16] A filozófiai részekben megvalósulhat az „eszme kitörése a formából” („выход идеи из образа”),[17] de az a felfogás, hogy Tolsztoj lefordította ezt a gondolatot az egyik nyelvről a másikra, nem teljesen helytálló Bocsarov szerint, hiszen a „fordítás” során nem teremtődött harmonikus egység a két „nyelv” között.[18] Bocsarov, Eichenbaum nyomdokain haladva, arra a következtetésre jut, hogy a *Háború és béke* az egyéni lét és a történelem kapcsolatának, az egyéni sorsok közös áramlatba való beilleszkedésének a története. Az emberi vonásokkal ellátott, de a szereplők rendszerének más szintjén elhelyezkedő történelmi alakok, Kutuzov és Napóleon a világerőt testesítik meg.[19] A Tolsztoj-kutatás egyik fő – a hősök pszichológiájára összpontosító – területéhez köthető Ligyija Ginzburg is hasonlóképp vélekedik, amikor a fiktív szereplőknek a történelmi alakokkal való találkozását írja le.[20]

Ezzel el is jutottuk a pszichológiai problémakörhöz, amely Ginzburg *A lélektani próza* című híres könyvével is fémjelezhető (eredeti kiadása: 1977). Ezért most részletesebben rátérek a szerző e művének bemutatására a Tolsztoj-kritika szemszögéből. Ginzburg a regény problémáit tárgyaló fejezetében Tolsztojt illetően lélektani és etikai dokumentarizmusról beszél. Ennek értelmében a Tolsztoj-hősök olyan „lélektani formában” oldják meg a problémáikat, mint ahogyan a szerző tenné; „akkor lendül mozgásba a *Háború és béke*, ha személyes tapasztalat kapcsolódik hozzá”.[21] Ginzburg a történelemfilozófiai és harcászati kitérők problémájára vonatkozóan, Eichenbaumhoz és Bocsarovhoz hasonlóan, úgy véli, hogy Tolsztoj az általános életet ábrázolja, és az ábrázolás tárgya maga az általános életérzés. Utóbbi folyamatszerűen van bemutatva: a jellem vonásai, a tettek motivációi és maguk a tettek között sajátos viszony mutatható ki.[22] Az „áramlás”, a változás, különböző

[16] Uo. 26–27.
[17] Uo. 26.
[18] Uo. 27.
[19] Uo. 32.
[20] GINZBURG 1982: 317.
[21] Uo. 315.
[22] Uo. 321.

lelkiállapotok szimultán érzékeltetése logikailag kizárható, de lélektanilag megállja a helyét (Ginzburg azt a jelenetet hozza példának, amikor Nyikolenyka Irtyenyev anyja sírjánál áll, és mély fájdalma közben arra gondol, hogy vajon milyen benyomást tesz másokra).[23] Ginzburg fontos megállapítása, mely az értekezés tárgykörébe is szervesen beletartozik, hogy a „szerepet öltő" ember Tolsztojnál (példaként Vronszkij említődik), mindig a társadalom felső, természetellenesen élő rétegeihez tartozik, és maga a beszéd is az ábrázolás tárgyának része. Olyan beszédszituációkkal találkozunk a regényben, amelyekben „a beszélgetés öncélúvá, rituális kellékké válik".[24] Ginzburg ezt a beszédmódot lélektelennek, *természetellenes*nek nevezi, és ez alapján a tolsztoji hősök „mesterkéltek"-re és az élet valódi értékei iránt vonzódó emberekre oszlanak. Elkülönül egymástól továbbá az előre determinált társalgás („maszk") és az „önmagunkról való beszéd".[25] A kutató az olyan képeket, mint például a haldokló Andrej látomása, Natasa és Szonya tükörből történő jóslása, az otradnojei karácsonyi vigasság, élesen kinagyított részleteknek nevezi, és a tudatáram, a tudatalatti megnyilvánulásainak tekinti azokat.[26]

Miután áttekintettem Ginzburg főbb gondolatait, szeretném megjegyezni, hogy létezik egy olyan szakirodalmi osztályozás, amely a Tolsztoj-kutatás vonatkozó munkáit négy kategóriába sorolja. A Tolsztoj-kutatás főbb irányainak meghatározásában Téren Gyöngyi osztályozását is figyelembe veszem,[27] aki szintén ezt követi. Ennek alapján „biografikus", „pszichológiai" vagy „lélektani", „ideologikus" és a poétikai, narratológiai szempontból történő értelmezési pozíciók

[23] Uo. 337.

[24] Uo. 340.

[25] Ginzburg az alábbi példákat említi meg: Andrej herceg „többször is szeretett volna belevegyülni a társalgásba, de szava mindannyiszor visszalökődött, akár a vízbe dobott parafadugó...", vagy pedig Pierre nem Hélène házasságtörésétől lesz dühös, hanem a szóhasználattól. Pierre „szerelmi vallomása" leendő feleségének („je vous aime") megszokott jelentésében nem igaz: a kiüresedett sablonok új jelentéssel töltődnek meg. Uo. 356–357, 374. A szépirodalmi hivatkozások forrásaként lásd Makai Imre fordítását: TOLSZTOJ 1976. Az idézetek mögött zárójelben a kötetszám és a lapszám szerepel, a kiemelések tőlem – B. L. Az ettől eltérő eseteket jelzem. Egyes részeknél az orosz idézeteket lábjegyzetben közlöm. Az orosz nyelvű szövegből hasonló módon idézek a következő forrásból: ТОЛСТОЙ 1978.

[26] Uo. 318–319.

[27] Lásd TÉREN 2006: 589–591. Tolsztoj kései elbeszéléseinek folklór pretextusairól lásd továbbá: TÉREN 1999.

különülnek el. A „biografikus” irányra most nem térek ki. A „pszichológiai” irány első képviselője, A. Szkaftimov[28] úgy tekint a tolsztoji alkotásra, mint az ember belső világának, a léleknek és a lélek dialektikájának a történetére, mely során a krízishelyzetek – a regénystruktúrát szervező elemekként – meghatározó jelentőséget kapnak a folyamatnak a kibontásában. A Tolsztoj-kutatás „ideologikus” történelemtudományi vonulata a szereplőket az író szócsöveinek tartja, a krízishelyzeteket nem tekinti strukturális elemeknek, hanem az írói pozíció megnyilvánulásait látja a szereplőkben vagy a narrátorban.[29] Bahtyin a polifonikus és a monologikus mű elkülönítésében a *Háború és béke* monolit-monologikus egységét hangsúlyozza: habár a hősök tudnak egymásról és kicserélik igazságaikat, a szerző egyikkel sem kezd párbeszédet.[30] A negyedik kutatástörténeti irány poétikai, narratológiai szempontból vizsgálódik, melyről alább részletesen fogok szólni.

Láthattuk, hogy már a kortárs Tolsztoj-kritikától induló, történetfilozófiai kérdéseket problematizáló, valamint az azt folytató formalista értelmezések (Sklovszkij, Eichenbaum), illetve a 20. század második felének szerzői (Bocsarov, Lihacsov, Lotman) jelentős mértékben poétikai kérdésekre helyezték a hangsúlyt. Néhány gondolat erejéig visszatérünk Eichenbaum Tolsztoj-értelmezésének a problémájához. Borisz Eichenbaum (1964) szerint a kultúra minden korban a „modern”, és a „régi” tradíciók kölcsönös egymásra hatásaként jön létre. Ennek megfelelően Tolsztoj is részekre darabolja és újra összerakja az archaikusnak tűnő elemeket. Eichenbaum azt hangsúlyozza, hogy Tolsztoj számára nem maga a személyiség fontos, nem az egyén lelki történései, hanem a lélek dialektikája általában. Így válhat a Tolsztoj-regény az „emberi létezés enciklopédiá”-jává.[31] (Ginzburg ezt úgy fogalmazza meg, hogy nem az individuumot, hanem az általános életet ábrázolja.) A neves filológus a *Háború és béké*t statikus regénynek tartja, hiszen a jelenetek váltakoznak ugyan, de ezek önmagukba zártak: a hősök élettörténete bevégzett, nincsenek elvarratlan szálak.[32] Az a kérdés, hogy a *Háború*

[28] Скафтымов 1972.
[29] Bahtyin 1976: 29–148.
[30] Uo. 114.
[31] Эйхенбаум 1969: 44.
[32] Uo. 45.

és béke mennyiben történelmi regény, és milyen poétikai funkciója van a tudományos fejtegetéseknek, Eichenbaumot is élénken foglalkoztatta, és e részeket az újszerű, a romantikusok által kedvelt történelmi korszakok túldíszítettsége ellen irányuló művészi fogásként értékelte.[33] *Lev Tolsztoj ellentmondásai* című tanulmányában[34] kiemeli, hogy az ember és társadalom, az ember és természet ellentétének kifejeződése Tolsztoj legfőbb ellentmondása és valamennyi főbb művének az alapelve. A *Háború és béké*ben Platon Karatajev, akiért Pierre is lelkesedik, testesíti meg Tolsztoj eszményképét.[35] Eichenbaum kétkötetes Tolsztoj-monográfiájában[36] általános tolsztoji jellemzőnek tartja a paralelizmus jelenségét, ami azt jelenti, hogy az író számára minden tézis annak antitézisével együtt létezik, Tolsztoj műveinek szüzséstrukturáló elve az ellentételezés.[37] A kutató a tolsztoji hősöket szembeállítja Dosztojevszkij regényeinek a szereplőivel, akik mint típus ábrázolódnak és éles, meghatározott jellemvonásokkal bírnak – míg a „Pierre-ek", „Andrejek" és „Natasák" nem típusok vagy karakterek, hanem individuumok.[38] A Tolsztoj-regény szereplőit továbbvizsgálva a kutató Natasa Rosztova alakját a puskini Tatyjana Larinával köti össze, de Pierre, Andrej és Dolohov „irodalmi ősei is Puskinnál keresendők".[39]

Eichenbaum említett monográfiájában Tolsztoj szerelemről alkotott felfogására is kitér,[40] melyet azért szükséges most röviden ismertetni, mert az értekezés témájával szorosan összefügg, hiszen a szentimentalizmushoz való viszony részben a szerelemkoncepciókon keresztül is felfedhető. A házasságról és a családi életről szóló problémafelvetés Tolsztojnál egybeesik korának társadalmi életében aktuálissá

[33] Uo. 50.
[34] EICHENBAUM 1974c: 233.
[35] Uo. 258. A. Donskov Platon Karatajev és Pierre alakjával kapcsolatban a regényt a karamzini és rousseau-i eszmékkel köti össze. Lásd: DONSKOV 1979.
[36] ЭЙХЕНБАУМ 1968b.
[37] Uo. 36.
[38] EICHENBAUM 1974b: 221.
[39] Uo. Eichenbaum idézi Tolsztoj Sztrahovnak írt levelét, amelyből kiderül, hogy Tolsztoj érdeklődése a népművészeti alkotások felé irányul: „*A szegény Liza*, könnyeket csalt a szemekbe, és dicsérték, de már senki sem olvassa; ám a dalokat, meséket, mondákat – mindent, ami egyszerű, olvasni fogják, amíg az orosz nyelv fennmarad." Uo. 222. Karamzin és Tolsztoj poétikájával foglalkozik I. Gej. ГЕЙ 1972.
[40] ЭЙХЕНБАУМ 1968b: 344–371.

váló, a nők jogaival, a szerelemmel, a házassággal és a családdal foglalkozó kérdésekkel. A *szerelem* az író számára időleges és változékony állapot, olyan stádium, amely a családi élethez vezet, de nem oldja meg annak problémáit; a családi boldogság nem a szerelem, hanem „szabályok" által rendeződik el. Eichenbaum szerint Tolsztoj (és korszaka) lefejti a szerelem fogalmáról a romantikus képzeteket, és feltárja a fogalom születésének és fejlődésének a mechanizmusát.[41] Tolsztoj szerelemkoncepciójának lényege tehát abban áll, hogy a szerelem kialakulásának az oka a képzeletben keresendő: az emberek az elképzelt – az önmegcsaláshoz és az álomhoz hasonlító – érzelem miatt lehetnek szerelmesek.[42] A nőről és a családi életről szóló témában számos regény, cikk, emlékezés, elbeszélés íródott Tolsztoj korában. Franciaországban a női egyenjogúság kérdésének előtérbe kerülése a politikai és szociális átalakulással áll összefüggésben, Oroszországban pedig a témát a liberális értelmiség veti fel. Prudhon (*De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise*, 1858) és Michelet (*L'Amour*, 1858; *La Femme*, 1859) könyvei – melyek kétségbe vonják a nők társadalmi jelentőségét, és megfelelő közegének a családot tartják – Tolsztoj számára is jelentősek lehettek. Prudhon[43] szembehelyezkedik George Sand-dal, a szabad szerelem dicsőítésével, a házasságot és a családot a társadalom alapjának tartja.[44] Bár Eichenbaum nem említi e téma kapcsán Rousseau-t, de bizonyosnak vélhető, hogy az orosz író e kérdésre vonatkozó elgondolásait nagyban befolyásolta Rousseau *Julie, az Új-Heloïse* című levélregénye is. Annál is inkább, hiszen a szabad szerelem problémája nem csupán – az értekezés tárgykörébe tartozó, az utópia jelentésaspektusát is magába foglaló művek – a *Háború és béke*, a *Családi boldogság*, hanem az *Anna Karenina* fő témája is.[45]

[41] Uo. 348.

[42] Uo. 348–349.

[43] A *Háború és béke* címével összefüggésben is gyakran említik Prudhon nevét, akinek *Paix et la guerre* című műve 1861-ben látott napvilágot, majd nem sokkal később, 1864-ben orosz fordításban is megjelent – Eichenbaum szerint is nagy jelentőségű könyv Tolsztoj életművében. Uo. 4. Sklovszkij véleménye azonban az, hogy tévedés úgy gondolni, hogy a *Háború és béke* gondolatát Prudhon azonos című írása sugallta volna, hiszen Herzen tollából is született egy terjedelmes cikk hasonló címmel. SKLOVSZKIJ 1978: 191.

[44] ЭЙХЕНБАУМ 1968b: 350–353.

[45] Svetlana Grenier a tolsztoji hősnőket a feminizmus és polifónia problémakörében elemzi. A tanulmány szerzője Puskin *Regény levelekben* című művének falura költöző, s ott Richardson *Clarissá*ját olvasó Lizáját és *A pikk dáma* Lizaveta Ivanovnáját említi, mint a női függőség tipikus

A formalista iskoláról beszélve Viktor Sklovszkij[46] értelmezését is szeretném megemlíteni. A kutató a tolsztoji mű strukturáló elvekén a párhuzamosságot jelöli meg (ezt a lépcsőzetes felépítést a *Három halál* példáján keresztül mutatja be). Az „elidegenítés" („остранение") – a „művészet mint módszer" („искусство как прием") központi alapelve – nem megnevez egy adott dolgot, hanem úgy mutatja be, mintha először látnánk. Sklovszkij szerint nem az újrafelismerés a lényeg, hanem a módszer feltárása („обнажение приема") – az „elidegenítés" nem etikai–filozófiai, hanem esztétikai kategória. K. D. Seemann az irodalmi illúzióvesztés elmélete nyomán gondolja újra Sklovszkij megállapításait: az esztétikai elidegenítés („Ästhetische Verfremdung") azoknak az illúziója ellen fordul, akik azt hiszik, hogy az elbeszélő valóban azt gondolja, amit mond.[47] A. A. Reformatszkij[48] a művészi kifejezés specifikumának a képet („образ") tekinti, és bevezeti a szüzsé immanens és transzcendes struktúrájának a fogalmát. A „szüzsés mag" (szó, szóösszetétel, hős vagy egy motívum) implicite magába foglalja az egész szüzsét, míg a transzcendens struktúrában a szüzsé megfosztja a motívumokat a szembeállítások, analógiák által önálló létüktől, és a műegészben szerepet játszó résszé teszi.[49]

Külön kitérek Sz. G. Bocsarov könyvére is, melyben a kutató a regény szereplőinek tipológiáját annak az elvnek az alapján alkotja meg, mely szerint minden életeseményt kettősen lehet értelmezni: vagy az ember vágyaiból és akaratából kiindulva, vagy pedig a cselekedetekben emberfeletti akarat megnyilvánulása után kutatva. E kétosztatúság alapján a „Kuraginok" számára a személyes aktivitás kultuszán kívül nem létezik más, anarchikusan élnek; szándékukat intrikával érik el, és mások életében pusztulást idéznek elő (vö. Anatole,

---

példáit (vö.: nevelt lány és társalkodónő, „demosielles de compagnes"). GRENIER 2000: 34. Puskin mindkét műben érzékelteti a gyámolításra szoruló, a gyermekség attribútumaival felruházott nő szociális bizonytalanságból fakadó helyzetét. Tolsztoj regényében Szonya alakja a puskini hősökből születik meg; Szonya és Dolohov története pedig Lizaveta és Hermann történetét idézi. Uo. 36–37. A későbbiekben Szonya alakjával kapcsolatban erre a problémára vissza fogok térni. A női alávetettséget, a passzivitást, a megszerezhetőség képzetét Linda Nochlin mind a 19. századi irodalom, mind a képzőművészet erotikus ábrázolásaiban általános jellemzőnek tartja. Lásd: NOCHLIN 2004.

[46] ШКЛОВСКИЙ 1921.

[47] SEEMANN 1981: 53.

[48] РЕФОРМАТСКИЙ 1987.

[49] Uo. 181–222. A regény struktúrájától lásd még: WORONZOFF 1989.

Hélène, Vaszilij herceg – Pierre, Rosztovék, Bolkonszkijék; Napóleonnak az egyetemes történelemben betöltött szerepe hasonló Kuraginékéhoz).[50] E nagyvilági, „kuragini" kör világát az intrika (mint háborús hadművelet) atmoszférája uralja (Bezuhov gróf hagyatékáért Vaszilij Kuragin és Anna Mihajlovna Drubeckaja grófnő harcol, Anatole pedig hozománya miatt szeretné feleségül venni Marja hercegnőt).

Bocsarov külön fejezetet szentel a *világ* (*мир*) jelentésfelfejtésének a *Háború és béké*ben.[51] E jelentés egyik rétege – mely a disszertációban is vizsgálat tárgyává válik majd – az egyén belső világából való kitörés (vö.: Marja hercegnőnek apja halálával lehetősége van kiszabadulni „monostorából", melybe korábban be volt zárva, és feltárul a „más élet" kapuja).[52] Bocsarov a *másokért élés* témáját Andrej herceggel kapcsolatosan értelmezi, így Bolkonszkij heroikus alakját a dicsőségre való törekvés különíti el a többi embertől: Andrej azt mondja Pierre-nek Bogucsarovóban, hogy a dicsőségnek, azaz *másokért* élt. A hős – Bocsarov értelmezésében – első periódusában erre a heroikus, az ősi eposzokból öröklődő kánonra orientálódik (lásd: álmaiban egyedül nyer csatát).[53] Austerlitz ege alatt Napóleon mellett megjelenik feleségéről és leendő fiáról szőtt álomképe, melynek jelentését korábban nem értette. Így Andrej fő motívuma a másokért élés szükségessége, mely felesége halála után fogalmazódik meg benne. A háború és a béke tehát a létezésnek két különböző koncepciója, az élet értelmezésének a két eltérő szintje.[54] Míg a háború a káoszt testesíti meg, a béke is többjelentésű és ellentmondásos, nem mentes az intrikától, de hozzátartozik az emberek általános

[50] Uo. 29. Kutuzov és Napóleon ábrázolásában a hétköznapi ember jegyei is dominálnak, de ők általánosabb figurák, és a világerőt (melynek problémája Bocsarov szerint a regény fő témája), testesítik meg. Uo. 32. A regény csatajeleneteinek és a hadvezérek tolsztoji ábrázolásának képzőművészeti forrásait bemutató szakmunka is látott már napvilágot: Манаев 1970.

[51] Бочаров 1971: 36–48. E kérdéshez lásd még *«Мир» в «Войне и мире»* című tanulmányát: Бочаров 1985.

[52] Бочаров 1971: 36–37. Bár Bocsarov nem említi, de véleményem szerint felesége halálával Andrej hercegnek is lehetősége nyílik a házasságba zárt életéből való kitörésre: az új élet reményét jelzi a tölgyfa vizuális metaforája, majd pedig Natasa életet adó alakja. Erről a későbbiekben bővebben fogok szólni. A halál és az utána következő új élet, a természet örök körforgásának gondolata a *Háború és békét* teljes egészében átszövi, nemcsak a családi kapcsolatok viszonyrendszerében, hanem a háború–béke összefüggésében is. Bocsarov szavaival élve: „a háború kohójában új élet teremtődik" (saját fordítás – B. L., vö.: „в самом горниле войны созидается мир", uo. 15).

[53] Uo. 43.

[54] Uo. 99.

élete, az egység és egyetértés. A regény utolsó oldalain, az utópikus családi jelenetben azok a motívumok születnek újjá, amelyek úgy tűntek, hogy eldöntöttek a regényben, de újra aktuálissá, élővé válnak – nincs vége sem a harcnak, sem az életnek. Ily módon – zárja Bocsarov a regény értelmezését – a szereplők sorsa az emberiség végtelen tapasztalatának egy állomása.[55]

A kompozíciónak narratív nézőpontú megközelítését tekinthetjük Király Gyula[56] koncepciója lényegének, melynek ismertetése nélkül nem zárulhat a vázlatos jellegű áttekintés. Király Tolsztoj nagyregényeit, a *Háború és béké*t, az *Anna Kareniná*t és a *Feltámadás*t „architektonikus", kétregényű szerkesztésmóddal jellemzi. Pierre és Andrej élettörténete központi és végigvitt, és a regény elején elhangzó állítás, amely Andrej jellemének meghatározására vonatkozik (lásd: „je suis un homme fini", 1, 38), az életút és a regény tanulságaival ellentétes jelentést fogalmaz meg. Tolsztoj művészi gondolkodásának lényege a moralizáló és az útkereső hős egymás mellé állítása: ezek nem értelmezhetők önmagukban, egyik vagy másik életútként.[57] Király kitér arra a tolsztoji narrációt érintő véleményre, mely szerint a szubjektív, írói első személyű (Bahtyin), és az alaki és elbeszélői tudat horizontja közötti távolság hiányában az alaki szó (a hős szava) elbeszélői funkciójában látja megragadhatónak e kérdés eldöntését: Tolsztoj nemcsak a szereplők tudatát, hanem az elbeszélő tudatát is felülbírálja a hősök sorsával.[58]

2. 2. Most rátérek arra a három szempontra, melyek dolgozatom alappilléreit adják. E rész vázlatosabb szakirodalmi áttekintést kínál, mivel az idevonatkozó gazdag szakirodalmat az elemzés során fogom részletekbe menően idézni. A disszertáció e bevezető fejezetében csak a vizsgálandó problémaköröket, azaz Tolsztoj természetszemléletének kérdéseit, a „Rousseau–Tolsztoj problematiká"-t és a képi ábrázolások poétikai funkcióit jelzem (Bocsarov, Kuprejanova, Pigarev, Lotman, Orwin és Nagina alapján). Mint látni fogjuk, a tolsztoji természet-

[55] Uo. 103.
[56] KIRÁLY 1983.
[57] Uo. 192–194.
[58] Uo. 197.

ábrázolások értékelései a tájkép problémáján keresztül egyben a vizualitáspoétika aspektusait is érintik.

Sz. G. Bocsarov folytatja azt a – Merezskovszkijtól[59] eredő, de mégis legmarkánsabban Bahtyinon keresztül ismert – hagyományt, mely Tolsztojt Dosztojevszkijjel állítja szembe: míg Dosztojevszkij regényeire mint dialógusokra emlékezünk, a *Háború és béke* az epizódok, az egyes *képek tisztaságával* marad meg az olvasó emlékezetében (pl. Natasa első bálja, holdfényes éjszaka Otradnojében, leány az ablakban, Andrej herceg találkozása az öreg tölggyel, Petya Rosztov halála). Bocsarov e képeket autonómnak, befejezettnek nevezi (az értekezésben lehatároltként definiálom, hiszen az objektív és szubjektív nézőpont váltakozása kijelöli például a tölgyfa leírásának keretét), és tartozzanak ezek akár a „háborús", a „történelmi", akár a „békés", a „családi" részekhez, esztétikailag egyenértékűek.[60] Bocsarov a vadászatnak az egészséget és erőt, az élet teljességét és a harc örömét sugárzó jelenetét hozza fel példának. E teljesen boldog jelenetek véleménye szerint nem idilliek, viszont sajátos, autonóm törvényekkel bíró idejük van.[61]

E. N. Kuprejanova *L. Ny. Tolsztoj esztétikája* (*Эстетика Л. Н. Толстого,* 1966) című könyvében[62] a tolsztoji tájképeket az irodalmi alkotásban megformálódó szentimentális és romantikus tájkép jellemzőivel veti össze. A kutató a szentimentális és romantikus tájábrázolás különbözőségét nem az alapelvek eltérésében látja, hanem tonalitásukban: míg a szentimentális tájkép édes, szomorú és melankolikus, az „érzelmek" skáláján van előadva, a romantikus tájképet vad és emberfeletti szenvedély jellemzi. Kuprejanova szerint Rousseau jelentősége abban áll, hogy elsőként kapcsolta össze a természetet és az embert, mely viszony princípiumaként Rousseau legfontosabb filozófiai-esztétikai kategóriája, az *emberi érzés* lépett fel.[63] Kuprejanova azt az utat igyekszik megrajzolni, mely a szentimentális és romantikus tájkép tematikus és műfaji kánonjától, a Puskin-prózán keresztül a belső és a külső dialektikáját felfedő „realista tájkép" kialakulásához

[59] Мережковский 1995.
[60] Бочаров 1971: 16.
[61] Uo. 17, 22.
[62] Купреянова 1966.
[63] Uo. 120.

vezet az irodalomban. Tolsztoj művészi újításának tartja a külső és belső, a szubjektív és objektív, a pszichikai és materiális dialektikájának a törvényszerűségeként felépülő tájat. E dialektikát abban látja, hogy nemcsak az emberben tükröződik a természet, hanem fordítva is, az ember a természetben. A saját „én" tudata Tolsztojnál úgy alakul át, hogy az individualizmus, a másoktól való elidegenítettség tragédiájává és érzékelésévé válik.[64] A saját nézőpontnak a másikba való átvitele a másikkal való egyesülést jelenti. Tolsztoj szerint a másokkal való egyesülés a művészet közvetítésével jöhet létre.[65] Ábrázolásmódja a metaforikus, képi gondolkodás logikájára épül, a cselekménybe pedig a tájak, terek, tárgyak, a szereplők külsejének megjelenítése néha szimbolikusan, de mindig a hősök pszichológiáján keresztül van bekapcsolva.[66] A Tolsztoj-regények szereplői a természetben mintha saját lelkük legjobb oldalát keresnék.[67] E megfigyelés egybecseng K. A Nagina, 2011-ben megjelent könyvének következtetésével, melyben megállapítja, hogy a regényi szereplőknek akkor „van szükségük" a kertre, amikor be vannak zárkózva saját „én"-jükbe, és nincsenek abban az állapotban, hogy képesek legyenek meghallani a másikat.[68]

K. Pigarev szerint Tolsztoj műveiben a tájkép az élet képének a részeként jelenik meg, ami nélkül az élet ábrázolása nem lenne teljes az író számára.[69] A szakirodalom Tolsztoj természetábrázolásával kapcsolatban gyakran említi az *Ifjúság* című művet. Itt Dmirij Nyehljudov megnyilatkozásában érhető tetten a festészeti pozíciókra, leginkább Siskin tájképfestészetére való reflexió: Dmitrij szerint a látvány nem lehet szép, amennyiben a horizont lehatárolt (Siskin tájképein a magas fák által takart „horizont" igen gyakori). A narrátor kertleírását megelőlegezi a természet és művészet összekeverésének a bírálata, és az, hogy a természet azon jelenségei, melyeket még sohasem láttunk a festészetben,

[64] Uo. 141.
[65] Uo. 144.
[66] Uo. 152–153.
[67] Uo. 154.
[68] Нагина 2011: 88–89.
[69] Пигарев 1972: 74. A Tolsztoj-művekben megjelenő tájak és tájképek Turgenyevvel való összevetéséről lásd: Курляндская 1957.

mesterségesnek tűnnek.[70] Ez a megállapítás két szempontból is fontos a szerzői pozíciónak a megragadása szempontjából, mely azt kutatja, hogyan vázolható Tolsztoj természetszemlélete, illetve miként foglal állást a szentimentalizmusból eredő *természetes–mesterséges* kérdéskörben. A kert látványára vonatkozó képzőművészeti (festészeti) *látásmód* az, ami meghatározza a természet szemléletét.[71] Pigarev megállapítása a *Háború és béké*re vonatkoztatva is érvényes: Tolsztoj felfogásában egyrészt kettéválasztódik a mesterséges (= irodalmi mű, festészeti alkotás) és a természetes (= élet és a teremtett természet, a natúra), másrészt a szubjektum úgy látja a természetet (életet), mint művészeti alkotást (regényt, verset). (Vö.: A szereplők az életet gyakran irodalmi alkotásokként érzékelik.) E. N. Kuprejanova szerint Tolsztoj számára a természet a felvilágosodás logikájának megfelelően az ember természetes közege és metafizikai szubsztanciája.[72] Donna Tussing Orwin (1993)[73] Tolsztoj lélekfogalmával kapcsolatban Rousseau hatását és fogalmi rendszerének Tolsztoj művébe történő beépítését tárgyalja. A *Háború és békében* az ember boldogsága csak a természettel való egység során érhető el.

Tolsztoj természetszemléletét, az ember és természet egységére vonatkozó elképzeléseit Bocsarov monográfiája fejti ki részletesen, de nem említi, hogy az a rousseau-i hagyománnyal bármiféle kapcsolatot is fenntartana. Kuprejanova[74] Tolsztoj tájábrázolásainak témakörében mozogva az irodalmi tájmegjelenítést már Rousseau-tól eredezteti, és a tolsztoji természetábrázolásokat a szentimentális–romantikus és a realista tájfestészet alapelveinek összevetésével igyekszik meghatározni. K. Pigarev[75] pedig, Kuprejanovához hasonlóan, a tolsztoji

[70] Vö.: „Мы так привыкли смешивать искусство с природою, что очень часто те явления природы, которые никогда не встречали в живописи, нам кажутся неестественными, как будто природа ненатуральна, и наоборот: те явления, которые слишком часто повторялись в живописи, кажутся нам избитыми, некоторые же виды, слишком проникнутые одной мыслью и чувством, встречающиеся нам в действительности, кажутся вычурными.” Idézi: ПИГАРЕВ 1972: 80.

[71] Uo.

[72] КУПРЕЯНОВА 1966: 119.

[73] ORWIN 1993.

[74] КУПРЕЯНОВА 1966.

[75] ПИГАРЕВ 1972.

természetmegjelenítéseket képzőművészeti alkotásokkal kapcsolja össze. Donna Tussing Orwin,[76] hasonlóan a fentebb említett szerzőhöz, Tolsztoj hősének boldogságfelfogását a természettel való egységben látja megragadhatónak. K. A. Nagina monográfiája[77] – melynek kifejtéslogikáját és módszerét a disszertáció gondolatmenetéhez közel állónak tekintem – a tolsztoji életműben a „kert-szövegek" jelenlétét vizsgálja.[78] A kertet megjelölt locusnak tartja, amely a benne elhelyezkedő szubjektumot olyan életre emlékezteti, ahol ő a világmindenség részévé válhat. Nagina egyes megállapításai összhangban állnak az értekezés – korábban már publikációban is megjelent[79] – következtetéseivel.

Ju. Lotman[80] Rousseau-nak az orosz irodalomra gyakorolt hatását három iránnyal fémjelezi: 1.) a Csernyisevszkijhez vezető út: Rousseau mint demokrata forradalmár; 2.) Tolsztoj számára Rousseau a demokratikus eszmék hordozója; 3.) Dosztojevszkij értelmezésében Rousseau az európai eszmeiség képviselője, ami nagymértékben különbözik az orosz hagyománytól. Tolsztojnak az ember jóságába vetett hit, a társadalom bírálata és az őszinteség követelménye volt fontos Rousseau eszméiből. Az első vonulattal ellentétben Tolsztojnál az „ember természete igazságá"-nak és a „társadalmi rend hazugságá"-nak összefüggése az „intuitív (természetes, népi)" vs. „racionális (mesterséges, hazug)" ellentéttel egészült ki.[81] Rousseau és Tolsztoj pátosza a kultúra egyszerűbbé változtatásának szándékában rejlett, a natúrához való közelítésben, míg Karamzin a kultúra gazdagítására törekedett[82] (Karamzin és Rousseau viszonyáról később részletesebben szólok a *Szegény Lizá*t tárgyaló fejezetben). A viták tehát nem Rousseau művei, hanem eszméi körül zajlottak, aminek következtében a szakirodalom is Rousseau és Tolsztoj eszméi közötti párhuzamok és eltérések meghatározására összpontosított.

---

[76] ORWIN 1993.
[77] НАГИНА 2011.
[78] A közelmúltban két olyan doktori disszertáció is született a moszkvai egyetem berkein belül, amely Tolsztoj életművében az orosz nemesi kertet (ПОДАРЦЕВ 2008), illetve a természet szimbolikáját (КРАСНОСЕЛЬСКАЯ 2008) választotta vizsgálatának tárgyául.
[79] BOROS 2004b, 2006a, 2010a.
[80] ЛОТМАН 1998b.
[81] Uo. 430–432.
[82] ЛОТМАН 1997: 527.

Összegezve elmondható, hogy a *Háború és béke* szakirodalmi értelmezései a Tolsztoj-kutatásra általánosságban véve jellemző olyan megközelítési módokat és problémafelvetéseket hoznak előtérbe, melyeket a következő kérdések mentén csoportosíthatunk: a *Háború és béké*ben rejlő történetfilozófiai szemlélet, az *Epilógus* funkciója, a regény narratív szerkezete, a regényi szereplők típusai, a „békés" és háborús részek képeinek komparasztikája, a tolsztoji tájleírásoknak szentimentális-romantikus kánontól a realizmus felé való elmozdulása, Tolsztoj természetszemléletének és társadalmi bírálatának rousseau-i eredete, a kert locusának poétikai szerepe. Mint ahogy fentebb említettem, a vonatkozó szakmunkák inkább Rousseau-nak Tolsztojra gyakorolt eszmetörténeti hatását vizsgálják. Ezen eredményeket felhasználva, de attól módszertanilag továbblépve e disszertáció a művek konkrét szövegpárhuzamaival foglalkozik annak érdekében, hogy a szentimentalizmus hagyományát a poétikai elemzés során a metafora- és motívumértelmezés, a szereplők megformálása és a regényi nyelv megújításának a keretében ragadja meg. Egy olyan történeti kontextus kialakításán keresztül, amely a szentimentalizmust és a vizualitáspoétikát különböző művészeti területek (irodalom, képzőművészet) összekapcsolásával tartja egyben.

I. FEJEZET

A VIZUÁLIS METAFORA ÉS A KÉPI MEGJELENÍTÉS POÉTIKAI FUNKCIÓJA A *HÁBORÚ ÉS BÉKÉ*BEN

1.

BEVEZETÉS, A FEJEZET TÁRGYKÖRÉNEK KIJELÖLÉSE

E fejezet célja abban áll, hogy azokat a vizuális ábrázolásokat elemezzem a *Háború és béké*ben, melyek a szentimentális hagyományhoz, Rousseau és Karamzin alkotásához kötődnek.

Legelőször is Liza Bolkonszkaja arcának vizuális megformálását követem végig abban a cselekményszakaszban, mely a *születés* jelenetével, azaz a vizsgált szereplő *halál*ával zárul. A cselekményvilágban ugyanis ez az esemény motiválja Andrej Bolkonszkij megváltozását, e változás folyamatát, Andrej *megújulás*ra való képességét pedig a *tölgy* vizuális metaforáján keresztül bontja ki a szöveg. A kis hercegné (Liza Bolkonszkaja) szenvedése, halála, élete kifejezetten Andrej herceg értelmezésében kap jelentést, maga az értelmezés viszont a hős belső átalakulásában játszik kulcsfontosságú szerepet.[83] E megújulási, megértési folyamat egy következő

[83] Jurij Lotman szerint a *Háború és béke* egyik főszereplőjének, Pierre Bezuhovnak az újjászületéséhez bizonyos események (az „élet tanítómestereivel" való találkozások sorozata, fogság) együttes jelenléte vezet. Az újjászületés-szüzsé tartalma, hogy az elbeszélés középpontjában a hős belső lényegének átalakulása (és annak folyamata) áll, melynek végpontját a hős mitológiai halála adja. Azokban a művekben, ahol a hős nem kerül extrém mitológiai szituációba, nem jön létre a feltámadás. LOTMAN 1995–1996: 130–131. Bár Lotman idézett munkájában nem említi Andrej Bolkonszkijt az újjászületés-szüzsé értelmezésének a keretében, úgy vélem, hogy az élet és halál határmezsgyéin egyensúlyozó herceg esetében beszélhetünk újjászületés-szüzséről, átalakulási, megértési folyamatról.

stációja a hősnek *tükörkép*ével és a már halott feleséget ábrázoló *portré*val való „találkozása”, melynek „leírása” (a portré esetében *ekphrasis*ról beszélhetünk) tulajdonképpen a herceg *belső beszéd*e. Ugyanez jellemzi azt a (fentiekhez képest korábban megjelenő) szöveghelyet, ahol a hercegné *síremlék*éről esik szó.

A tükörkép, a portré, a síremlék vizsgálata után egy olyan *vizuális metaforá*t tanulmányozok majd, amely, bár közvetlenül nem vesz részt sem Andrej herceg, sem felesége alakjának a megformálásában, mégis kötődik e két szereplőhöz oly módon, hogy a Julie és Borisz kapcsolatát felfedő részben egy másik fa, a (karamzini) szentimentális hagyományhoz kapcsolódó *öreg, dús lombú fa* megjelenítésében klisészerű ábrázolás testesül meg és a metafora kiüresedett változata formálódik meg a szövegben. Tolsztoj regénye a Karamzin-műben szereplő tájleírási elemeket egy a *Háború és béké*ben megjelenő „idegen” szövegbe (egy a műben „idézett” francia versbe) helyezi, melynek keretein belül a *mélabú fája* a csalást metaforizálja (a *csalás* a hősök közötti kapcsolat hamisságának, az igazi kapcsolat hiányának a témáját közvetíti).

A *képábrázolás* problémájával kapcsolatban szükséges megemlíteni Gottfried Boehm képleírásról (Bildbeschreibung) szóló munkáját, melyben a kutató megkülönbözteti a leírást (*descriptio*) és az *ekphrasis*t. A két jelenség különbözősége abban rejlik, hogy míg az első nem feltétlenül képes behatolni a dolgok lényegébe, addig az ekphrasis több, mint a képben rejlő nyelvi tartalmaknak az újraverbalizálása. A megismerésre törekvő nyelvi leírás azzal, hogy milyen részeket emel ki és azokat milyen nyelvi jelekkel formálja meg, a kép lényegét adja át (vö. *megmutatás*, *deixisz*).[84] Az igazi képleírás tehát a *látás*t segíti, azaz a kép tartalmának a kifejezése maga a megismerés. Ha Boehm tipológiáját követjük, akkor a *síremlék* és a *portré* megjelenítését is ekphrasisnak tekinthetjük Tolsztoj művében,

[84] BOEHM 1995: 19–36. Az ekphrasisról lásd bővebben: ALPERS 1983, ГЕЛЛЕР (szerk.) 2002, ТОКАРЕВ 2009, ГРЯКАЛОВА 2010. M. Rubins az ekphrasis európai tradícióját elemzi, és kitér a romantika korára is. E korban az orosz és európai költők különbözősége a valóság érzékelésének és hangsúlyozásának az eltérő mértékében fogható meg. РУБИНС 2003: 48. A vizuális narrativitásról lásd továbbá: KIBÉDI VARGA 1993.

holott a konkrét leírás igencsak szűkszavú, majdnem hiányzik is, és azokat az elemeket hangsúlyozza a szöveg, amelyek a hős átalakulásában (Andrej részéről önmaga, illetve feleségével való kapcsolata, érzései megértésében) játszanak szerepet. Ezekben az esetekben a tényleges, terjedelmesebb leírás arra vonatkozik, *hogyan* látja a hős a képet, illetve hogy maga a kép milyen reflexiókra indítja őt. Ennek viszonylatában a természetmegjelenítések, a hősnek a *tölggy*el és a *kert*tel való „találkozása" hasonló poétikai funkciót töltenek be a regényben. A hercegné *portré*jának nyelvi megformálásakor az *ekphrasis* utalás formájában valósul meg, míg a fentebb említett *emlékmű* ábrázolásának esetében nyílt (explicit) ekphrasisról beszélhetünk.[85] A síremlék a második könyv második részében, nem sokkal Liza halála után jelenik meg. A pontos leírást (vö.: az angyal testtartása, arckifejezése, a fülkeszoborra vonatkozó információ stb.) annak kibontása, pontosabban a képi megjelenítés részletezése követi. Az arckép leírása pedig ugyanazon könyv 3. részében található, s ugyanazt a személyt jeleníti meg. A szövegben csupán magára a portré stílusára, ábrázolásmódjára történik utalás (vö.: görögös hajviselet, aranykeret), mely ábrázolás a hős átalakulásának szemantikai meghatározási folyamatába kapcsolódik bele, hasonlóan ahhoz, ahogyan a tölgy metaforája, illetve a tükör és a síremlék nyelvi megformálása is.

Noha a disszertációba nem vonom be a metafora kutatástörténetének áttekintését, annak említését semmiképpen sem mellőzhetem, hogy a metafora a nyelvben már meglévő jelentéseket nem csupán felhasználja, hanem rajtuk keresztül új jelentéseket teremt az irodalmi szövegben.[86] Alekszandr Potebnya a mitikus és költői gondolkodásmód különbözőségének vizsgálatába ágyazza a metaforikus kifejezés kérdését. Így a költői gondolkodás számára (a mitikussal ellentétben) az a mód, ahogyan a képzet áttevődik a jelentésbe, metaforikus.[87] Olga Frejdenberg, aki a

[85] A „nyílt" és az „utalás formájában történő ekphrasis" terminusait munkámban Hellertől vettem át, vö.: ГЕЛЛЕР (szerk.) 2002: 7; Hans Lund pedig három formáját különíti el az irodalom és a képzőművészet közötti kapcsolatnak: *transzformáció*nak nevezi a képzőművészet tárgyainak szavakkal történő elmondását, a *kombináció* a vizuális és verbális összetételek gyűjtőfogalma (pl. embléma), *integráció*ról pedig olyan esetekben lehet szó, amikor a verbális alkotások vizuális formát öltenek (pl. képversek). LUND 1992. Idézi: ГЕЛЛЕР (szerk.) 2002: 6.

[86] BEZECZKY 1990: 380. Lásd még BLACK 1962, RICOEUR 1977.

[87] POTEBNYA 2002: 164. Oroszul lásd ПОТЕБНЯ 1990: 203.

mítosszal kapcsolatban történeti aspektusba helyezve vizsgálja a metafora kialakulását, megállapítja, hogy a képekben való gondolkodás a mitologikus világfelfogásra jellemző, ahol a mitologikus képzeteket *képek*nek éppen konkrétságuk (tárgyiasságuk) alapján nevezzük.[88] A (mitikus) kép lényege, hogy nem különíti el az alanyt a megismerhető tárgytól, a jelenséget a tulajdonságától; a mitologikus világfelfogásban az ember a tárgyakat, jelenségeket egyszeriségükben, általánosítás nélkül tudta elképzelni, külső, fizikai mivoltukban. A klasszikus görög művészetben a „kép" hasonulása nem a valóság utánzására irányult (*mimesis*), hanem arra, hogy a jelenségeknek éppen a rejtett, a szemnek láthatatlan oldalát mutassa. Ez hozta létre az ún. átvitt értelmet – a metaforát. A „kép" formájában ugyanaz maradt, de megtelt új tartalommal.[89]

A modern metafora alapja – Frejdenberg definíciójával[90] élve – a tulajdonság valamely jelenségről egy másikra történő átvitele. A *Háború és béke* szövegében fellelhető vizuális metaforákról elmondható, hogy a külső, vizuálisan érzékelhető tulajdonságok kerülnek át a hősre. Ezek felhívják a figyelmet a természet és az ember megújhodásra képes voltára, így az önmegismerés–önérzékelés kérdéskörének a kibontásához járulnak hozzá. Természetesen a hős nem látja át a regényszöveg poétikai formálódása során végbemenő jelentésátvitelt, csupán az általa érzékelt világ jelenségei közötti hasonlóságról ad számot önmagának.

[88] FREJDENBERG 1994: 214.
[89] Uo. 220.
[90] Uo. 222.

2.

VIZUÁLIS METAFORA ÉS KÉPI MEGJELENÍTÉS ANDREJ BOLKONSZKIJ MEGÉRTÉSI FOLYAMATÁNAK ÁBRÁZOLÁSÁBAN

2. 1. Liza Bolkonszkaja arcának vizuális megformálása

Kövessük nyomon először azokat a vizuális ábrázolásokat a műben, amelyek a hercegné alakmegformálásához tartoznak, s azt a cselekménszakaszt fedik le, amely e női szereplő halálával és gyermekének megszületésével zárul le. E cselekménszakasznak az elemzésbe történő bevonása két szempontból is indokolt: Tolsztoj szentimentális paradigmához fűződő viszonyáról egyrészt a rousseau-i arcmegjelenítéssel való összevetésben, másrészt pedig az Andrej herceghez fűződő átalakulástörténet felfedése útján tudunk meg többet.

A *Háború és béke* első könyvének legelső fejezetében, Anna Pavlovna Scherer estéjén a fiatal hercegné furcsaságával, szokatlanságával tűnik ki a többiek közül:[91]

[91] Jurij Lotman „Fordított kép" című írásában a vizuális művészetek példáiból kiindulva a „fordított világ" egyes ábrázolásaiból eredezteti az olyan trópusokat, melyek esetében két, egymással szembeállított tárgy egymás közt domináns sajátosságokat cserél. Ennek analógiájaként egy adott struktúra határain való átlépés megvalósulhat egy másik struktúrába való átkerülésként. Lotman ilyen esetnek tartja például a nemi szerepek megváltoztatásának előfordulásait, mint amikor a nő bizonyos kulturális kontextusokban férfi szerepet tulajdonít magának, vagy hangsúlyosan női szerepet játszik. Ezzel kapcsolatban tér ki arra a nőtípusra, amelyhez az „illendőség", a formalitás és a szokások elleni lázadás tartozik. Ennek a „szerelmi-romantikus" női magatartásnak az ellenpólusa a nagyvilági „comme il faut". ЛОТМАН 1992. A gondolat magyar átültetéséhez a következő fordítás szolgált alapul: LOTMAN 2001. Lotman írásának másik magyar fordítását lásd: LOTMAN 2002b. A nagyvilági „comme il faut"-nak felel meg a *Háború és béké*ben Liza Bolkonszkaja, aki szokatlan szépsége ellenére kielégíti a közízlés elvárásait. A regény egy másik női főszereplője, Natasa pedig többszörösen lázad a formalitás ellen. Ennek illusztrálására számos példát lehetne felhozni, de most csak azt említem meg, hogy Natasa a gyermekét saját maga táplálja. A továbbiakban ezt a *természetesség–mesterségesség* szentimentális problémakörébe fogom bevonni, de elöljáróban annyit megjegyzek, hogy Natasa alakjánál a fiatal anya *természetesség*e válik hangsúlyossá (vö. J.-J. Rousseau: *Emile, avagy a nevelésről*). A természetesség teljes hiánya figyelhető meg Julie alakjánál, akinél a fentebb említett „szerelmi-romantikus" magatartás csak póz, valójában azonban a

> Szép kis felső ajka, mely fölött finom pihe sötétlik, fogához képest rövid, de annál bájosabb, ha felnyílik, és még bájosabb, ha néha lenyúlik és az alsóra ereszkedik. Ahogy a minden tekintetben vonzó nőknél lenni szokott, még fogyatékossága – a rövid felső ajak és a félig nyitott száj – is különleges, csakis őhozzá illő szépségnek tetszett (1, 13).

A hatodik fejezetben, az Andrejjel folytatott párbeszéd jelenetében – ahol az estéllyel ellentétben csupán három személy: Andrej, a hercegné és Pierre van jelen – a szövegben jelentősnek tűnő *nyitott és pihés ajkak* értelme megváltozik, ezen jegyek hordozója állatias jegyeket ölt magára: „Zsémbes hangon beszélt, ajka felbiggyedt, és ez nem valami vidám, sőt inkább *vad* kifejezést adott arcának: olyan volt, mint egy *mókus*" (1, 35, vö.: „*зверское*, *беличье* выражение", 1, 28). A cselekmény hangsúlya szerint Andrej herceg számára érthetetlen feleségének vad, ösztöni világa. A kettejük közötti átjárhatatlanság vizuális megfelelője a szülés közben bekövetkező tragédia idején is *zárt ajtó*. Az ajtó választja el a herceget feleségétől, és csak zajokat hall: „Odabentről szánalmat gerjesztő, tehetetlen, *állati nyögés* [беспомощно-животные стоны, 1, 323] hallatszott. Andrej herceg felállt, odament az ajtóhoz, és ki akarta nyitni. De az ajtót fogta valaki" (2, 43). (A *zárt ajtó* motívumára a disszertáció negyedik fejezetében még vissza fogok térni.) E fentebb idézett passzusokban és a további szöveghelyeken is folyton ismétlődik (tulajdonképpen a hercegné minden egyes leírásának állandó eleme) a *félig vagy teljesen nyitott száj* motívuma. A hősnő verbális képi megjelenítésében e félig nyitott száj, a kissé felhúzódó pihés ajak olyannyira dominál, hogy az arc többi részéről nem is esik szó, miközben az alakábrázolás előrehaladó folyamatként érzékelhető. Liza szövegbeni első ábrázolása a nagyvilági társaság jelenetében annak a motivikus láncnak első pontját alkotja tehát, amelyen keresztül alakváltozásainak egyes fázisai lesznek nyomon követhetők.[92]

nagyvilági társaság normáit képviseli.

[92] A hősnő regénybeli elnevezésére vonatkozóan érdemesnek tartom megemlíteni, hogy a narrátor illetékességét tükrözően a „kis hercegné", „petite princesse" megnevezéssel találkozunk a leggyakrabban (e köznév a hozzá kapcsolt melléknévvel helyettesíti a hősnő *nev*ét, azaz

Az elsőként idézett leírás orosz változatában[93] a hangalakilag egymáshoz közel álló „короткость”–„красота” szavak egymás ekvivalenseivé válnak és a *к-р-о-т* betű-/hangsor révén egy távolabbi szöveghellyel teremtenek kapcsolatot, nevezetesen azzal, ahol a *кротость*, a *szelídség* motívuma is felbukkan.[94] A kis hercegné arcának ábrázolása során a *szépség* (*красота*) jelentése „fogyatékosság”-ból, *tökéletlenség*ből (*недостаток*) és annak megfelelőjéből, a *rövidség*ből (*короткость*) tevődik össze. Az estély során a felső ajak rövidsége szépnek tűnik, de Andrej és a hercegné beszélgetésének jelenetében mindez ellentétébe fordul. Míg az először említett passzusban a hercegné ajkai „mosolyognak” („Aki csak beszélt vele, és látta minden szónál felvillanó mosolyát és ragyogó fehér fogát – amely állandóan kilátszott –, azt hitte magáról, hogy ma különösen szeretetre méltó”, 1, 14), addig a későbbi részben a mosoly már eltűnik arcáról: „ajka felbiggyedt, és ez *nem* valami *vidám,* sőt inkább vad kifejezést adott az arcának” (1, 35).[95] A *недост*аток – *не* ра*дост*ное kifejezések hangalaki összekapcsolódása során a

tulajdonnévi szerepet tölt be), míg maguk a szereplők többnyire az orosz név francia változatát („Lise”) használják. Ugyancsak a narrátor közleményéből szerzünk tudomást Liza leánykori („Lise Meinen”) nevéről is (vö.: német „meinen”= „gondol, vél”).

Mint ahogyan ezt Uszpenszkij (USZPENSZKIJ 1984) leszögezi, a nézőpontok váltakozhatnak egymással, összemosódhatnak és a narráció két vagy több nézőpontból folyik. A nézőpont váltakozását tükrözi a *Háború és béké*ben az orosz és francia beszéd ritmusa is. Uszpenszkij szerint mind a megnevezés, mind az orosz és francia beszéd a kompozíció struktúrájának a kiépítésében is szerepet játszik. Uszpenszkij elméletének továbbgondolását és a *Háború és béke* narratív struktúrájának elemzését lásd továbbá: DE HAARD 1979, illetve DE HAARD 1989.

A nézőpontok azonosítása során a „kis hercegné” a narrátor nézőpontjához kötődik (amely, mint tudjuk, felveheti az egyes szereplők nézőpontjait), és nem a karamzini Liza-típus jegyei kerülnek előtérbe e részletekben. A szereplők „szájából” a Liza vagy annak francia változata hangzik el. Bizonyos, hogy a hősnő megnevezésére vonatkozó névhasználat (tehát a „kis hercegné”, illetve a „Liza”, „Lise” váltakozása) egy-két szereplő és a narrátor (alaki) nézőpontjához köthető. Az egyes hősök névhasználata pedig a karamzini műhöz való viszonyt jelzi, mely nézőpontok a szóban forgó hősnő alakmegformálásának egyes rétegeit fedhetik le. Ily módon, Uszpenszkij megfigyelései az alakmegformálás egyes aspektusainak viszonylatában alkalmazhatóak. A *Háború és béké*ben fellelhető nevek vizsgálatának egy további, kiemelt pontja az adott név orosz és francia változata szerepeltetésének a megfigyelése (lásd később a Julie–Eloiza variánsokat). Feltételezhető, hogy az orosz Liza név megjelenése ilyen vagy olyan módon (esetleg éppen „tagadva” a szegény Liza sorsát) kapcsolatot teremt a pretextussal.

[93] „Ее хорошенькая, с чуть черневшимися усиками верхняя губка была коротка по зубам, но тем милее она открывалась и тем еще милее вытягивалась иногда и опускалась на нижнюю. Как это бывает у вполне привлекательных женщин, *недостаток* ее – *короткость* губы и *полуоткрытый* рот – казались ее особенною, собственно ее *красотой.*” (1, 10).

[94] Lásd a síremlék leírásánál: „[Andrej] ugyanazokat a *szelíden* szemrehányó [*кроткой* укоризны] szavakat olvasta ki, mint halott feleségének arcából annak idején” (2, 95).

[95] Vö.: „губка поднялась, придавая лицо *не радостное*, а зверское, беличье выражение” (1, 28).

korábbi megjelenítés ellentétes modalitásúvá válik, a mosoly helyébe a *remegés* lép („de pihés kis ajka *megremegett*", 1, 35).[96] Ezen alakjegyek a szülés során bekövetkező tragédiát készítik elő.

A szülés/születés jelenetét tekintem a *Háború és béke* egyik olyan kulminációs pontjának, amely Andrej herceg megértési folyamatában központi szerepet játszik, és a *zárt/nyitott ajtó* ismétlődése révén a hős (tényleges) halálának a jelenetével kapcsolódik össze. A születés/halál ábrázolásának a felidézésekor ki kell térnünk a *gyermek* (*ребенок*) motívumára is, mely olyannyira hangsúlyos, hogy nemcsak a hercegné, hanem Andrej és az öreg herceg alakjára is „kiárad".[97] Lássuk elsőként a hősnő alakmegformálásánál: „Édes, piciny, piros szája, fekete bajuszkás ajka nyitva volt. Boldogan mosolygott. […] A *gyermeki ijedtséggel* és izgalommal néző, ragyogó szempár megállapodott rajta" (2, 43);[98] „A hercegné kérdően, *gyermeki szemrehányással* nézett rá" (2, 43);[99] „Bár a szeme megmerevült, bár sápadt lett orcája, bájos, *félénk gyermekarcának*, fekete bajuszkás ajkának kifejezése most is ugyanaz volt" (2, 44).[100] A *gyermekség* által összekapcsolt jelzők azokat a

[96] Vö: „вдруг *короткая* с усиками губа *задрожала*" (1, 25).

[97] A *gyermekség, angyaliság,* Liza Bolkonszkaja alakjához kötődő motívumai nemcsak Karamzin textusához, hanem F. M. Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* (1865) című művéhez vezetnek bennünket. Ez utóbbi regényben a *gyermekség* Lizaveta alakmegformálásában a bibliai ártatlan bárányhoz kapcsolódik, melynek jelentése felerősíti a hősnő *ártatlan áldozat*-mivoltát. A Tolsztoj és Dosztojevszkij művei között létrejövő intertextualitás egy további példája Lizaveta meggyilkolásának leírása, amely hasonló módon jelenik meg Tolsztoj *A hamis szelvény* című elbeszélésében: „de Marja Szemjonovna nem védekezett, *föl sem emelte a kezét*, hanem melléhez szorította és mélyen felsóhajtott. […] – Azt hiszed, másokat ölsz meg, pedig saját lelkedet döntöd kárhozatba…" TOLSZTOJ 1978: 294. Tolsztoj e művében is – hasonlóan Raszkolnyikov, és ha tetszik, Andrej herceg esetéhez – az asszony halála (áldozat-mivolta) bizonyul döntőnek a férfi hős életének megváltozásában. A cselekményvilágban ez a változás úgy formálódik meg, hogy a korábban hidegvérű gyilkos a nő magatartásának hatására megtér, és a Biblia tanítása szerint kezd élni: „Nemhogy kiabált volna, vagy mi – mondta –, csak ott feküdt, tessék, szúrj le. Ne engem sajnálj, hanem önmagadat." (318). Karamzin és Dosztojevszkij említett műveinek vizsgálatát egy korábbi tanulmányban fogalmaztam meg: BOROS 2004a. Megfigyelhető, hogy azok a motívumok (*szenvedés*, *áldozat/önfeláldozás*, *gyermekség/angyaliság, terhesség/teher* stb.), melyek nagy része a karamzini *Szegény Lizá*tól kezdve a 19. századi orosz irodalom Liza-alakjaihoz kapcsolhatók és a *Háború és béké*ben is jelen vannak, Tolsztoj más műveiben is köthetők a „Liza"-nevű hősnő alakjához. Így például *Az ördög* című kisregényben a főszereplő, Jevgenyij fiatal felesége, Liza szinte a mű egész terjedelmét átfogóan mint *terhes* asszony szerepel.

[98] Vö.: „румяный, прелестный ротик с губкой, покрытой черными волосиками, был расткрыт, и она радостно улыбалась. [...] Блестящие глаза, смотревшие *детски-испуганно* и взволнованно, остановились на нем, не изменяя выражения" (1, 322).

[99] Vö.: „Она вопросительно, *детски-укоризненно* посмотрела на него" (1, 322).

[100] Vö.: „и то же выражение, несмотря на остановившиеся глаза и на бледность щек, было на

szöveghelyeket mozgósítják, melyeket fentebb javarészt idéztem már a *nyitott szájhoz* kapcsolódóan. Így az *ijedtség* (*испуг*), *szemrehányás* (*укоризненность*), *félénkség* (*робость*) vonásai mint látványjegyek a hercegné apósával folytatott párbeszédére, a már halott feleség portréjára és a férj–feleség közötti párbeszédére utalnak. Bár az első esetben az „ijedtség" szó nem szerepel, a hercegné viselkedésének leírása egyértelműen jelzi az ijedt magatartást: „Amikor meglátta ipát, elsápadt" (2, 262). Ugyanebben a jelenetben a narrátor jellemzi a hercegné és apósa viszonyát, melyet legfőképpen a kis hercegnében a *félelem* (*страх*) ural (az öreg herceg érzelmei a *megvetés*ben [*презрение*] csúcsosodnak ki). A hercegnén elhatalmasodó félelem azonban öntudatlan: „A kis hercegné máskor is szüntelenül az öreg herceggel szemben érzett ellenszenv és félelem állapotában élt Liszije Goriban. De az ellenszenv nem tudatosodott benne, mert annyira túltengett a félelem, hogy amazt nem érezhette világosan" (1, 262).[101] Lizában az öntudatlanság a gyermeki tudatállapotra utal. Nem csupán a *c–m–p* betű-/hangsor révén, hanem azáltal is, hogy a *félelem* (*страх*) és a *szenvedés* (*страдание*) egy helyen kerül említésre, e motívumok rokon jelentésükben értelmeződnek. A hősnő *szenvedése* tehát kétséget kizáróan a *félelemben* ölt testet, mely félelem hangsúlyosan férjéhez és apósához kötődik. A hercegné félelmének emblematikus megtestesítője a *kutya* (*собака*), amely az Andrejjel való beszélgetés során jelenik meg. Férjével folytatott beszélgetése során nem csupán a *mókus*, hanem később a *kutya* vonásai jellemzik a hercegné arcát: „Gyönyörű szemecskéivel férjére sandított, arcán pedig félénkség és bűnbánat tükröződött; olyan volt, mint a kutya [как бывает у собаки, 1, 29], ha gyorsan, de gyengén csóválja leeresztett farkát" (1, 36). Mindezek az állatias vonások – melyek a nagyvilági életben leleplezetlenül maradnak – a házasságban tűnnek elő, és ellentmondanak az illendőség szabályainak (vö. „Les femmes comme il faut" 1, 39). A szülés jelenetében a szenvedés jelentése kettős: egyrészről szó szerinti értelemben a szülési kínokat jelenti, másrészről pedig az asszonyt körülvevő

этом прелестном *детском робком* личике, с губкой, покрытой черными волосиками" (1, 323).

[101] Vö.: „Вообще маленькая княгиня жила в Лисых Горах постоянно под чувством *страха* и антипатии к старым князю, которой она *не сознавала*, потому что *страх* так преобладал, что она не могла ее чувствовать" (1, 214).

férfiak iránti félelemből tevődik össze (ezt a jelentésmódusulást, azaz a nő férfiak általi szenvedését a hangalaki összekapcsolódás is erősíti: *му*ки–*му*ж).[102] Liza szenvedése nem csupán a folyton ismétlődő „Jaj, mit tettetek velem!" felkiáltásokban kap hangsúlyt a személyes megnyilatkozások során, hanem a narrátor által közvetített értelmezés szerint a *kiáltás*ban, a „borzalmas sikoly"-ban („страшный крик") összegződik. Ez a „borzalmas sikoly" a hercegné halálát követően Andrej herceg emlékezetében „*borzongató szavak*"-ká („*страшные слова*") szelídül, mígnem a hős megújhodása során e szavak csaknem el is tűnnek. Andrej változásának ábrázolása tehát elválaszthatatlan attól a kulcsfontosságú szereptől, melyet a *száj*, illetve e hangadó szervvel összefüggő jelenségek (*kiáltás, szavak*) töltenek be a jelentésformálásban. Ezzel összhangban jelenik majd meg Liza síremlékének, illetve e síremlék láttán az Andrejből kiváltott érzelmeknek a leírásában a *gyermekség*hez fűződő *szemrehányás*, mely éppen a *szelídség* (*кротость*) jelentésével gazdagodik: „ugyanazokat a *szelíden szemrehányó* szavakat olvasta ki, mint halott feleségének arcából annak idején" (2, 95).[103] A *szelídség*, ahogyan erről már korábban esett szó, a *короткость–красота* hangsorkapcsolódáson keresztül visszavezet a *szépség* motívumához. E motívum azonban Andrej átalakulási folyamatának kontextusában már magára az eszmélési folyamatra is, így tehát magának a hősnek az alakjára is vonatkoztatható.

Hasonló, noha összetettebben megjelenő változás figyelhető meg a *sírás* motívumismétlődése esetében. Annak jelentése elsődlegesen Liza öntudatlan gyermekiségéhez kötődik: Liza úgy sír, mint a gyermek, és öntudatlansága egyben a

[102] Hajnády Zoltán a tolsztoji szöveglabirintusról, mint irodalmi toposzról szóló tanulmányában a *Háború és béké*ben fellelhető mitikus sémákat kutatja. Andrej herceg mitikus hősként való értelmezése során a szerző a kis hercegné mitikus alakpárhuzamát is felfedi: a kézimunkával foglalkozó és a szülésbe belehaló Liza Ariadné történetére emlékeztet. A hímzés, szövés „mint a férfihagyomány által kijelölt női szerep, metaforikus jelentéssel bír", és kézimunkája a boldogságról szőtt álom metaforájának tekinthető. Lásd: HAJNÁDY 2011: 183.
A kézimunkával mint jellegzetes női tevékenységgel való foglalatoskodás markáns jegye a 19. századi orosz irodalomban megformálódó Liza-típusnak, így például Puskin: *A pikk dáma* Lizavétája az ablaknál hímez, Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ében pedig Lizavéta Ivanovna mosással foglalkozik és gyakran hord batyut. A dosztojevszkiji női szerelő alakmegformálásában a vizuális hasonlóság alapján a batyu és a terhesség (mely szintén visszatérő alakjegye a hősnőnek) kapcsolódik össze.

[103] Vö.: „князь Андрей читал те же слова *кроткой укоризны,* которые он причел тогда на лице своей мертвой жены" (1, 365).

világ *meg nem értésé*nek a kifejezője is. A vele szemben álló férfiak, Andrej és az öreg herceg viszont éppen a hősnő halálakor *sírnak*: „[Andrej – B. L.] úgy zokogott, akár egy *gyermek*", „[Az öreg – B. L.] felzokogott, mint egy *kisgyermek*" (2, 44).[104] Ezzel szemben a hercegné temetésekor a sírás elmarad mind Andrej, mind az öreg herceg részéről. E ponton kiiktatódik tehát a kiindulásában a *gyermeki viselkedés* jegyeként értelmezett jel, s kiemelődik az a fordulópont, mely a szóban forgó hősöknek a halott hercegnével való találkozását jellemzi. Az öreg hercegnél külső mozgásban, az elfordulás gesztusában nyilatkozik meg a változás: „Az öreg haragosan *elfordult*, amikor meglátta ezt az arcot" (2, 44).[105] Andrej esetében viszont a hősnő halála által előidézett fordulópont belső, lelki folyamatként ragadható meg: „És Andrej azt érezte, hogy a lelkében *megpattan* valami; azt érezte, hogy olyan bűnt követett el, amelyet sosem tehet jóvá, sosem felejthet el. *Nem tudott sírni*" (2, 44).[106] Az „*elszakad"* és az „*elfordul"* szavak – melyek kapcsolatát az eredeti szövegben fellelhető hasonló hangalak (о-т-р-в) is erősíti – jelentésben sem állnak távol egymástól. A sírás (mely a szöveg eredeti hangsúlya szerint a gyermeki viselkedés velejárója) végképp eltűnik, és ez Andrej megértéshez vezető útján kiemelt pontnak minősül.

Mindvégig kijelölt témám keretein belül maradtam, hiszen a vizualitás felől vizsgáltam a hősnő alakmegformálásához kapcsolódó motívumokat (*nyitott száj*, *állatiasság*, *gyermekség*, *szelídség*, *szenvedés*), melyek – később látni fogjuk – megváltozott formában ugyan, de az *Új-Heloïse* szövegében fellelhető arcábrázolás hagyományából táplálkoznak, és azok mentén a boldogtalan házastársi kapcsolat tematizálása zajlik. Ezen keresztül a másik befogadásának, a szubjektum általi értelmezésnek a lehetőségei kerülnek felszínre. Következésképpen azért tértem tehát ki a hősnő arcleírásának a bemutatására, mert nemcsak Rousseau pretextusában van kiemelt szerepe a szerelmes arc megformálódásának a férfi önértelmezési folyamatában, hanem a Tolsztoj-hős átalakulása poétikai ábrázolásának a gyökere is

[104]Vö.: „[Андрей] заплакал, как плачут дети" (1, 323); „[Старик] зарыдал, как ребенок" (1, 323).
[105] Vö.: „И старик сердито *отвернулась*, увидав ее лицо" (1, 324).
[106] Vö.: „и князь Андрей почувствовал, что в душе его *оторвалось* что-то, что он виноват в вине, кororую ему не поправить и не забыть. *Он не мог плакать*" (1, 324).

jórészt a hercegné arcának vizuális megjelenítésében fedezhető fel. A porté és a síremlék ekphrasisa a poétikai funkció szempontjából az arcmegjelenítéshez illeszkedik. Mielőtt azonban rákanyarodnék a porténak, a síremléknek és a tükörnek a hős önreflexiós eszközeként való bemutatására, egy másik vizuális metaforához, nevezetesen a *tölgy* megjelenítéséhez fordulok.

2. 2. A tölgyfa mint a megújulásra képes Andrej Bolkonszkij vizuális metaforája

Andrej Bolkonszkij újjászületésének egy másik vizuális megjelenítési módra támaszkodó ábrázolását vizsgálva folytatom tehát az értelmezést. Az újjászületést ugyanis, a fentieken túl, a *tölgyfa* vizuális megjelenítése metaforizálja. Az (*ön*)*megbocsátás* és *felejtés* motívuma ekkor a *tölgyfa*[107] vizuális ábrázolásában ölt testet, mely a kibontás eredményeképpen a megújulásra képes hős vizuális jelentésegységének bizonyul a szövegben. A *tölgyfa* a *Háború és béke* II. könyvében, a 3. rész első fejezetében tűnik elő, mint kopasz, öreg, magányos, a tavaszra rá sem hederítő fa, majd a harmadik fejezetben mint virágzó, megújult, ifjú tölgy. Amikor Andrej a Rosztov-birtok felé tart, megpillantja az öreg tölgyfát, amelynek látványa olyannyira megragadja, hogy gondolataiban azonosul a „tavasznak" (és a „csalásnak") ellenálló fával. A tölgyfa jellemzői tehát Andrej hercegre is vonatkoznak: „Csak ő nem akarta átengedni magát a tavasz bűvöletének, csak ő nem akarta látni sem a tavaszt, sem a napot" (2, 156). A tölgyfával való hasonlóság konstatálása így Andrej értelmezéséhez tartozik, ő az, aki hasonlóságot tételez önmaga és a természeti lét megjelenítője, a tölgyfa között. A szimmetrikusan kirajzolódó elrendezésben a második fejezet központi (szerkezetileg is kiemelt) része az ifjú, jókedvű Natasa feltűnése. Andrej lelkiállapotában olyan változás megy végbe a fiatal Natasával való találkozás hatására, amely döntőnek bizonyul további sorsának alakulására: „Az egész életének ellentétes fiatal gondolatok és remények

[107] I. Sz. Turgenyev *Rugyin* című regényében a főhős a szerelmet szintén a tölgyhöz hasonlítja; a tölgy metaforája az új életnek a régi életet lezáró hatásán keresztül kapcsolatba kerül a *szerelem* jelentéstartományával, lásd: KROÓ 2002: 43.

oly váratlan zűrzavara támadt a lelkében hirtelen, hogy úgy érezte, nem tudja megmagyarázni magának ezt az állapotát…" (2, 159). Ahogyan a természeti képpel való első „találkozás" Andrejt önelemzésre, érzéseivel való számvetésre készteti, a látvánnyal való második szembesülés során felmerülő érzések is gondolati síkon reflektálódnak. A narráció alakulása során így az első fejezetben megjelenő tölgyfa még – Andrejhez hasonlatosan – nem enged a fiatalság, a tavasz csábításainak, másodszorra azonban már az újjászületésre, megújulásra képes szubjektum találkozik az újjászületett tölgyfával. Számára korábban ismeretlen az új szerelem lehetősége; csak amikor a többi fával együtt örülő és virágzó tölgyfa kínálta *vizuális élményben részesül*, ismerkedik meg immáron megújulni, megelevenedni képes énjével. A tölgy vizuális képének fentebb idézett elemei az újjászületés egy szakaszát jelölve válnak metaforikussá. Andrej megfiatalodása csak később, a báli jelenetben következik be, amikor Natasa közvetlen közelébe kerül.

A fent bemutatott tölgymegjelenítések eltérő megfogalmazási módokat reprezentálnak: az objektív, a narrátor által adott leírás és a szubjektív, a hős értelmezésében közvetített „leírás" váltják egymást. Míg az első esetben a látványról van szó (az ábrázolás tárgyának „képéről"), a második esetben a látvány értelmezése kap hangsúlyt. B. A. Uszpenszkij megfigyeléseit alkalmazva,[108] aki a külső és belső nézőpontok váltakozását a képzőművészetben a keret problémájával kapcsolja össze, úgy gondolom, hogy az objektív (külső) és a szubjektív (belső) nézőpont váltakozása kijelöli a tölgyfa leírásának keretét.[109] A regény cselekményvilágának a közegében ez a természeti kép mozdulatlan, miközben a hős (aki éppen ezt a képet szemléli) mozgásban van: a kocsi ablakának a kerete adja meg számára a „kép" keretét. (A természeti táj egy részletét körülfogó ablakkeret „képet" határoló volta szintén feltűnik a második fejezetben, amikor is Andrej éjszaka a Rosztov-birtokon ablakából a holdat szemléli.) Nézzük most a tölgyfa megjelenítéseit:

[108] USZPENSZKIJ 1984: 225–251.

[109] Tolsztoj műveiben a természeti képek hasonló megjelenítése, tehát az az eljárás, hogy azok először a hős szemével, majd „kívülről", egy másik nézőpontból, majd újból a hős által vannak megjelenítve, rendkívül jellemző. Így a *Háború és béke* egy másik részében, az austerlitzi csatajelenetnél is ez tapasztalható. Uo. 247.

Mit beszél ez? – *gondolta* Andrej herceg. *Ahá*, biztosan a tavaszról beszél – *gondolta és körülnézett*. – Csakugyan, már minden zöld…[…]

Az út szélén ott állt egy tölgy. Bizonyára tízszerte vénebb a nyíres többi fájánál, és kétszerte magasabb, tízszerte vastagabb, mint akármelyik nyírfa. Két ölre való hatalmas tölgy, gallyai láthatólag már régen letöredeztek, foszló kérgét még régi bibircsókok borították. Kajlán szétterpesztett, otromba, bütykös karjaival meg ujjaival, mint egy fitymálódó, dühös, vén torzszülött, állt ott a mosolygó tölgyfák között. […]

„Tavasz meg szerelem, meg boldogság! Hát hogy nem unjátok már ezt az örökké újrakezdődő, ostoba és értelmetlen csalást – mintha így *szólt* volna a tölgy. Örökké ugyanaz a nóta, mindig ugyanaz a *csalás*!" […]

Andrej herceg többször is r*ápillantott* a tölgyre, mialatt áthajtottak az erdőn, mintha várna tőle valamit. […]

„Igaza van ennek a tölgynek – *gondolta* Andrej herceg –, ezerszer igaza van, csak engedjenek ennek az ámításnak újra és újra mások, a fiatalok, mi tudjuk, hogy az életnek, a mi életünknek vége!" (2, 156).[110]

Láthatjuk, hogy legelőször – az expozícióban – a hős jelöli meg a természeti jelenséget (szubjektív nézőpont), majd ezt egy neutrális leírás követi (objektív nézőpont). Az objektivitást a számnevek használata is hangsúlyozza („tízszerte vénebb", „kétszerte magasabb", „tízszerte vastagabb"). Ebben a részben a fa képéhez (annak vizuális megjelenítéséhez) még nem kapcsolódik gondolat. A

[110] Vö.: „«Что́ он говорит? – *подумал* князь Андрей. – Да, об весне, *верно*, – *подумал* он, *оглядываясь* по сторонам. – И то, зелено все уже...» [...]
На краю дороги стоял дуб. Вероятно, в десять раз старше берез, составлявших лес, он был в десять раз толще и в два раза выше каждой березы. Это был огромный, в два раза обхвата дуб, с обломанными, давно видно, суками и с обломанной корой, заросшей старыми болячками. С огромными своими неуклюже, несимметрично-растопыренными корявыми руками и пальцами, он старым, сердитым и презрительным уродом стоял между улыбающимися березами. [...]
«Весна, и любовь, и счастие! – как будто *говорил* этот дуб. – И как не надоест вам все один и тот же глупый, бессмысленный обман. Все одно и то же, и все обман!» [...]
Князь Андрей несколько раз *оглянулся* на этот дуб, проезжая по лесу, как будто он чего-то ждал от него. [...]
«Да, он прав, тысячу раз прав этот дуб, – *думал* князь Андрей, – пускай другие, молодые, вновь поддаются на этот обман, а мы знаем жизнь, – наша жизнь кончена!»" (1, 414–415).

gondolat csak a következő részben születik meg, amikor is a fa „beszél” (a látvány megszólal), azaz a tölgy által fejeződik ki Andrej Bolkonszkij belső beszéde. A természeti kép felvezetését tehát az objektív, metaforikus jelentéssel egyelőre nem felruházott leírás követi, majd a látvány a hős gondolati-érzelmi megnyilvánulásaiban részleteződik. A szöveg szemantikai szintjén pedig a vizuális metafora e részletezése kapcsolódik Andrej átalakulásának poétikai megformálásához. Ugyanez jellemzi a tölggyel való második találkozás jelenetét is: „*elgyönyörködött* abban a tölgyfában, amelyet keresett” → „A vén tölgy teljesen átváltozott…” → „De hiszen ez ugyanaz a tölgyfa – *gondolta* Andrej, és minden ok nélkül a megújhodás, az öröm tavaszi *érzés*e fakadt fel benne is” (2, 160). Megjegyezhetjük, hogy a később vizsgálandó megjelenítések (síremlék, portré) esetében az ábrázolt személy (a halott feleség) szintén Andrejen belül szólal meg.[111]

A levéltelen tölgy Andrejre vonatkozása az Anna Pavlovna Scherer estéjét elbeszélő fejezetben kap felvezetést Andrej Bolkonszkij arcának megjelenítésében. A „száraz vonások” az élet hiányára utalnak a hősben, vö.: „Bolkonszkij herceg nagyon szép, alacsony fiatalember volt; vonásai határozottak, szárazak” (1, 20).[112]

A magányos tölgy ábrázolásának hagyománya van a 18. századi kertművészetben, de az azt megelőző évszázad festészetében is. A kiszáradt tölgy, mint az ember mulandóságának a szimbóluma, már önálló képtéma a 17. századi holland tájképfestészetben. Jacob van Ruisdael *Erdei tó* című olajképe (*1. kép*)[113] a virágzó fák közötti kiszáradt fát ábrázol (1646–1649, Szépművészeti Múzeum, Budapest).[114] I. G. Grohmann *Ideenmagazin*jában (Leipzig, 1799, *2. kép*) az öreg magányos tölgyfa köré padot készítettek, ami tökéletes helyszínt nyújtott a melankolikus ábrándozásoknak, de a tájkerteknek is állandó eleme az öreg,

[111] Vö.: „A műalkotáson belüli tárgyi világ a hős környezeteként nyeri el értelmét, és így vonatkozik a hősre.” BAHTYIN 2004: 170. (Oroszul: БАХТИН 2003.) A képi ábrázolás funkcióiról lásd még: CURTIS 1979.

[112] Vö.: „Князь Болконский был небольшого роста, весьма красивый молодой человек с определенными и сухими чертами” (1, 16).

[113] A zárójelben megjelölt képillusztrációk a disszertáció végén találhatók.

[114] Ruisdael elhagyott kolostorait, kiszáradt fáit ábrázoló képei Goethe-re is hatással voltak (először 1768-ban látta őket). SCHULZE 1994.

magányos fa.[115] Említhetnénk még C. L. Hirschfeld *Theorie der Gartenkunst* (1780) című művét (*3. kép*), melyben „Az érzékeny szemlélő a látottaktól mélyen lenyűgözve, merengésbe és búbánatba merülten, a szemközti tölgyfához támaszkodik, innen szemléli a helyet, ahol a holdfény az ő kedves Sulzere nevét világítja meg, azután ismét a távolba tekint, és szeméből egy könnycsepp hull alá."[116] A 19. század közepe táján Jules Dupret olajképeinek is szinte kizárólagos szereplői a magányos tölgyek (*Öreg fa*, 1870 körül; *Tölgy*, 1860–1870). Az orosz realizmus festészetében is több ízben megjelenik a száraz, potyogó kérgű tölgy. Mint ahogyan már a szakirodalmat taglaló bevezető fejezetben említettem, K. Pigarev a siskini tölgyeket a *Háború és béke* idézett jelenetével állítja párhuzamba, és a közöttük rejlő különbséget abban látja, hogy Tolsztoj regényében a tölgy alakja mély filozófiai tartalommal jelenik meg, míg Siskinnél nem tapasztalhatunk effélét: „Tolsztoj átalakítja a natúrát, Siskin csak ábrázolja" (*4. kép*).[117] A magányos tölgy ábrázolásának nemcsak képzőművészeti, hanem irodalmi hagyományai is vannak. Így például Fet *Magányos tölgy* (1856) című verse az öreg fa gyökerei között kinövő nefelejcsekről szól.[118]

A tölgyfa a regény összes szerelmi történetében szereplő *csalás* motívumán keresztül (vö.: Hélène és Pierre, Andrej és Natasa vagy pedig Borisz és Julie történetei) kapcsolódik egy másik vizuális megjelenítéshez: a *mélabús fá*hoz (lásd Hirschfeld leírását). A későbbiekben bemutatom majd, hogyan irányítja a fa módosított megjelenítése Karamzin *Szegény Liza* című művére az olvasó figyelmét. Ezt megelőzően azonban még Andrej Bolkonszkij alakja megformálásának problémakörében mozogva folytatom az értelmezést, Liza alakjának két újabb vizuális megjelenítését tanulmányozva.

---

[115] Továnni példának a Kolomenszkij kertjében lévő 600 éves tölgyet lehet felhozni, melyről fotót közöl: ВЕРГУНОВ–ГОРОХОВ 1988: 33.

[116] HIRSCHFELD 1780. Az illusztrációt és az idézetet közli: BUTTLAR 1999: 142. Drexler Dóra is idézi Hirschfeld illusztrációját és a hozzá tartozó szöveget. DREXLER 2010: 60–61. Drexler egyébként átfogó elemzést ad az angol, német, francia és magyar tájértelmezéséről és a tájkertek kialakulásáról. A témát „nyelvi elemzés"-sel, a *landscape*, a *paysage* és a *Landschaft* szavak etimológiájából és a szavakhoz tapadó konnotációkból fakadó értelemmeghatározással kezdi, és úgy véli, hogy az adott nemzet tájértelmezési sajátossága már benne rejlik a táj(képe)t jelentő szóban is. Uo. 12–25.

[117] ПИГАРЕВ 1972: 80–81.

[118] Uo. 72.

2. 3. A portré és a síremlék mint Andrej Bolkonszkij önreflexiójának eszközei

Ebben a részben arról szólok, hogyan kapcsolódik be a *tükör* (a szereplők szemlélődésének eszközeként) az alakmegformálás szemantikai folyamatába. Mielőtt a konkrét példákat bemutatnám, tekintsük át – Ju. I. Levin terminusával élve és az ő osztályozását használva –, hogy milyen „szemiotikai potenciállal" rendelkezhet a tükör a művészeti alkotásokban.[119] A tükör lehetővé teszi, hogy az egyén önmagát meglássa, szemlélje, illetve hogy dialógust folytasson saját magával. Ez utóbbi több további lehetőséget eredményezhet: felmerülhet a hasonmás témája, a tükrözés–tükröződés („отражение") összefüggget a hős önmagára irányuló reflexiójával, az öntudattal.[120] A tükrözés egy másik aspektusa a tükör mágikus funkciója, hiszen a tükör által teremtett világ nem azonos a tükrözött világgal, így a tükörképet nem lehet a tükrözött tárgyhoz fűződő kapcsolatrendszerbe ágyazni, de be lehet kötni a szemiotikai kapcsolatrendszerbe (pl. kommunikálni lehet vele).[121] A tükör tehát a reális világot tükrözi, ugyanakkor egy természetfölötti, illuzórikus világot teremt meg,[122] és gnoszeológiai, megismerő jelentéssel rendelkezik: a tükör úgy léphet fel mint a megismerés–önmegismerés eszköze.[123] Arthur C. Danto a műalkotások és a „puszta valóságos dolgok" viszonyrendszerét kutatva tér ki a tükör különböző irodalmi és képzőművészeti alkotásokban megformálódó jelentéseire, és

[119] ЛЕВИН 1988: 8.

[120] Uo: 8–9. Levin ezeket a „szemiotikai potenciállal" rendelkező modelleket Hodaszevics, Borges és Nabokov művészetében vizsgálja. Így például Nabokov esetében olyan megállapításra jut, hogy a tükör tematikája központi, konstruáló elem a műben, és a tükör metaforáján keresztül a két főhős hasonlósága fejeződik ki, miközben implikálódik a hasonlóság látszólagos volta is. Uo. 19–20.

[121] ЛОТМАН 1999: 74.

[122] Lásd az orosz „зеркало" szó eredetét: *зреть*, *зрак*, vö. „mirror": *miroir*, „Spiegel": *speculum*, *specio*. СТОЛОВИЧ 1988: 46.

[123] A képzőművészetben az önarcképeken a tükör mint az önmegismerés eszköze és attribútuma gyakran szerepel. Uo. 47. A tükör megjelenésére, illetve a képzőművészeti alkotásokban megjelenő „kép a képben" típusra a példákat lásd: ЛОТМАН 1999: 76–78. A festészetben az önarckép mellett levő festmények hasonló funkciót töltenek be: a néző a művészt és annak alkotását látja, azaz a festmény az önreferencialitás lehetőségét foglalja magában. Lásd pl. Poussin híres, 1650-es önarcképét a Louvre-ból. A kép értelmezési lehetőségeiről bővebben: TOLNAY 1987. A festményen ábrázolt tükör azonban nem csupán a szubjektum önreferencialitására vonatkozhat, hanem a nézőpont önálló strukturális elemmé válik azzal, hogy a tükör lehetővé teszi a két központi alak több nézőpontból való egyidejű szemlélését: az ábrázolás tárgya maga az ábrázolás módja lesz. ЛОТМАН 1999: 76–77.

a tükröt az ismeretelmélet tárgyába vonja: „Hamlet sokkal mélyebb értelmet merített a metaforából: a tükrök – és általánosítva – a műalkotások nem azt adják vissza, amit nélkülük is tudunk, hanem az önfeltárulkozás eszközeként szolgálnak."[124] A *Háború és béké*ben – kitértem már e kérdésre – a képi megjelenítésben a hős *belső beszéde* formálódik meg. A *tölgyfa* esetében önreflexióról is beszélhetünk, amikor Andrej értelmezi saját érzéseit, gondolatait. Természetes tehát, hogy a hős önmegismerési folyamatának szemantikai megformálásában a *tükör* is részt vesz. A Liza arcképével folytatott „dialógus" pedig annak a folyamatnak a része, amely a Natasával való első találkozáskor veszi kezdetét:

> […] és gyakran megesett, hogy ha egyedül üldögélt dolgozószobájában, fel-felállt, *odament a tükörhöz*, és *sokáig nézegette az arcát*. Aztán elfordult, és a megboldogult *Liza arcképére tekintett*, aki à la grecque felfelé fésült hajkoronával, gyengéden és vidáman nézett le rá az aranykeretből. Liza már nem mondott a férjének olyan borzongató szavakat, mint azelőtt, hanem csak közvetlenül és vidáman, kíváncsian nézett rá (2, 160–161).[125]

A tükör lehetővé teszi továbbá, hogy Andrej kívülről szemlélje magát, önmagával kapcsolatban külső nézőpontra helyezkedjen. A két motívum, a *tükör* és az *arckép* (*portré*) egy helyen való szerepeltetése láthatóvá teszi hasonló funkciójukat. A tükörképről nem, Liza portréjáról azonban viszonylag pontosabb leírást kapunk. Míg az egyik esetben képleírásról nincs szó, tehát maga a kép milyensége nem artikulálódik verbálisan, addig a másik esetben képleírással találkozunk, olyannyira, hogy az „à la grecque" hajviseletre való utalás még a festmény stílusát is megjelöli: a klasszicizmus divatjának megfelelően (feltehetőleg görög ruházatban) van Andrej felesége megjelenítve. Az idézett passzusban a

[124] DANTO 2003: 22.

[125] Vö.: „[…] и часто, сидя один в своем кабинете, он вставал, *подходил к зеркалу и долго смотрел на свое лицо*. Потом он отворачивался и *смотрел на портрет покойницы Лизы*, которая с взбитыми à la grecque буклями нежно и весело смотрела на него из золотой рамки. Она уже не говорила мужу прежних страшных слов, она просто и весело с любопытством смотрела на него" (1, 418–419).

képleírás (ekphrasis) mégis csupán a hajviselet leírására és a keretre vonatkozik, míg a portré „megelevenedik”: kommunikálni, sőt beszélni kezd, a kép tehát, a szereplők rangjára emelkedve, bekapcsolódik a regény cselekményébe (amennyiben a portrébeli „hősnő” Andrejen belül kel életre). A kép kommunikálni képes voltát erősíti, hogy rajta keresztül az ábrázolt személy képes „megszólalni” (vö.: „mondta a szempár”, vagy „azt mondta ez a szánalmat gerjesztő, bájos halottarc”).[126] E bemutatott vizuális megjelenítések rokon funkciója abban rejlik, hogy Andrej önértelmezésének részletévé válva a poétikai alakkibontás folyamatába illeszkednek.

Alább felidézem a halott feleség sírja feletti fülkeszobor leírását is (ez a második részben található, tehát a tükör- és a portrémegjelenítést megelőzően merül fel a regényben):

> A Liszije Gori-i templom szentélye mellett egy fülke volt a kis hercegné sírja felett, a fülkében egy Olaszországból hozatott márvány emlékmű állt; kiterjesztett szárnyú angyalt ábrázolt, amint épp fel akart repülni az égbe. Az angyal felső *ajka egy kissé felhúzódik*, mintha mosolyogni akarna; Andrej herceg és Marja hercegnő egyszer, amikor kijöttek a fülkéből, bevallották egymásnak, hogy az angyal arca erősen hasonlít a megboldogultéhoz. Még furcsább volt az, és ezt Andrej nem mondta meg a húgának, hogy abból az arckifejezésből, amelyet a művész véletlenül az angyal arcára vésett, ugyanazokat a *szelíden szemrehányó szavakat* olvasta ki, mint halott feleségének arcából annak idején: „Jaj, miért tettétek ezt velem?...” (2, 95)[127]

[126] A portré mögött mindig egy halandó arc rejtőzik, amellyel a médiumon, azaz a festett arcon keresztül lehet kommunikálni. A portréban megjelenő arc képviseli az ábrázolt egész testét, így a pillantásban kifejeződő belső életet is. BELTING 2003: 143–144. Belting *Bild und Kult* című munkájában megjelöli, hogy a kultuszképek esetében a szent ábrázolásának segítségével az ájtatatoskodó saját képzeletében születik meg a dialógus, illetve, a kultuszkép egy másik fajtájának esetében pedig a kép az emlékezésben (memoria) segít, a történet (vagy személy) emlékezetbe való idézésére invitál. BELTING 1991: 20–21. Úgy vélem, hogy a Tolsztoj-műben megjelenő portré esetében a kultuszképhez hasonló funkciójú képtípussal állunk szemben, mely a halottra való emlékezést, illetve a vele való kommunikációt biztosítja.

[127] Vö.: „У алтаря лысогорской церкви была часовня над могилой маленькой княгини, и в часовне был поставлен привезенный из Италии мраморный памятник, изображавший ангела, расправившего крылья и готовящегося подняться на небо. У ангела была немного *приподнята верхняя губа,* как будто он сбирался улыбнуться, и однажды князь Андрей и княжна Марья, выходя из часовни, признались друг другу, что, странно, лицо этого ангела напоминало им лицо покойницы. Но что было еще страннее и чего князь Андрей не сказал сестре, было то, что в выражении, которое дал случайно художник лицу

Az idézett két szövegrészlet, amelyben megjelennek az Andrej halott hitveséről készült képzőművészeti alkotások, több szempontból vethető össze: egyrészt az ábrázolás típusa szerint hasonlóak, mivel mindkét szövegrészlet fiktív (csak a szöveg valóságában releváns) műalkotás leírását tartalmazza. (Bár hozzátehetjük: néha e művek a regényen kívüli valóságban konkrétan nem léteznek, analógiákat mégis könnyen találhatunk hozzájuk.)[128] Az *ekphrasis* a fentebb említett esetekben a narrátor kompetenciáját tükrözi. Másrészt szembetűnő, hogy képekkel „találkozva" azokhoz a hős mindkét esetben mint „szavakhoz", mint „szövegekhez" fordul: „ugyanazokat a szelíden szemrehányó *szavakat olvasta ki*" (2, 95); „Liza [arcképe – B. L.] már nem *mondott* a férjének olyan borzongató *szavakat*" (2, 161). Ahogy fentebb már megfogalmaztuk az eljárás lényegét: a portré is azokat a gondolatokat fejezi ki („mondja ki"), melyeket Andrej az adott pillanatban nem tud megfogalmazni:

> És Andrej herceg, kezét hátratéve, sokáig járkált s szobájában fel s alá, hol elkomorodott, hol elmosolyodott, újra meg újra elgondolta azokat a *szóval ki nem fejezhető* és nem is értelmes, titkos, szinte bűnös gondolatokat, amelyek Pierre-rel, a hírnévvel, azzal az *ablakon kihajló kislánnyal*, a *tölgyfá*val, a női szépséggel és a szerelemmel, vagyis mindazzal voltak kapcsolatosak, ami megváltoztatta egész életét (2, 161).[129]

Látható: a hercegné arcképe is Andrej szemantikai alakportréját árnyalja. Saját tükörképének és felesége arcképének szemlélése kétségkívül megint csak a hős

---

ангела, князь Андрей читал те же *слова кроткой укоризны*, которые он прочел тогда на лице своей мертвой жены: «Ах, зачем вы это со мной сделали?»" (1, 365).

[128] Liza portréjához lásd például Vigée Le Brun arcképeit vagy Gottlieb Schick *Wilhelmine von Cotta arcképé*t (1802). A síremlék – a reneszánsz formavilágából építkezve – a klasszicizmusban elterjedt ábrázolástípust követ.

[129] Vö.: „И князь Андрей, заложив назад руки, долго ходил по комнате, то хмурясь, то улыбаясь, передумывая те неразумные, *невыразимые словом*, тайные, как преступление, мысли, связанные с Пьером, со славой, *с девушкой на окне*, *с дубом*, женской красотой и любовью, которые изменили всю его жизнь" (1, 419).

önmegértésének kibontakozása felé vezet.[130]

2. 4. A kiüresedett metafora és a szentimentális hagyomány

A következőkben egy olyan képi megjelenítéshez fordulok, amely az eddig említettekhez képest a regény narratív rendszerének egy távolabbi pontján helyezkedik el. Az alábbiakban elemezendő motívum Borisz és Julie házasságához kapcsolódik: a *falusi fa* megjelenítése a második könyv ötödik részében központi helyet foglal el. A *falusi fa* vizuális motívuma nem csupán a tölgy metaforájával tart kapcsolatot, hanem Karamzin *Szegény Liza* című művére is utal. A következőkben felidézem a pretextus szövegét, és azt a *Háború és béke* megfelelő szöveghelyére vonatkozóan kísérlem meg értelmezni.

Lássuk először, hogy mi előzi meg a pretextus, illetve a *falusi fa* motívumának a megjelenését.

> Julie igen-igen bús noktürnöket hárfázott Borisznak. Borisz felolvasta neki a *Szegény Lizá*-t, de hányszor félbeszakította az olvasást: izgalmában hányszor elfúlt a lélegzete. Ha nagy társaságban találkoztak, úgy tekintettek egymásra, mintha csakis, csakis ők értenék meg egymást a közömbös emberek tengernyi sokaságában (2, 312).[131]

Mint említettem, a vizuális metaforával összekötődik a *csalás* abban az

[130] Lásd még a tükör megjelenését a regényben: „Amikor Marja hercegnő idáig jutott, felsóhajtott és a nagy tükörbe nézett, amely jobbra a falnál állt. A tükör híven mutatta Marja gyenge testét és sovány arcát. Szeme mindig szomorú volt, de most különösen reménytelenül nézte tükörképét" (1, 110). Szonya „jóslása" Andrej herceg betegségére vonatkozóan szintén tükörből történik. Mint megtudjuk, Szonya valójában nem látott semmit, pontosabban a tükörben *nem jelent meg semmi*; ez alkalommal a képi megjelenítés *látomásos* mivolta a hangsúlyos (vö. „No, Szofja Alekszandrovna majd okvetlenül lát", 2, 289). A hős és a szöveg „jósló" kompetenciájának különbözőségéről a *Háború és béke* említett jelenetéhez kapcsolódóan lásd: KROÓ 1999: 89–90.

[131] Vö.: „Жюли играла Борису на арфе самые печальные ноктюрны. Борис читал ей вслух „Бедную Лизу" и не раз прерывал чтение от волнения, захватывающего его дыханье. Встречаясь в большом обществе, Жюли и Борис смотрели друг на друга как на единственных людей в море равнодушных, понимавших один другого" (1, 541).

értelemben, ahogyan Andrej herceg a tölgyfa „ellenállását” saját életére vonatkoztatja. A Julie és Borisz alakját egybefogó szituációban e motívum teljesen más jelentéssel telítődik meg.

Mindkét hős magára vesz egy, a *Szegény Liza* által meghatározott szerepet: Julie „világfájdalmas”, a „nagy csaláson átesett lány modorát” ölti fel, Borisz pedig „mélabús” (2, 311). A pretextus által előidézett szituációt azonban Tolsztoj regénye több ponton cáfolja meg. A *Háború és béke* szövegének hangsúlya szerint a hősök magatartása felvett szerepnek minősül, a karamzini szerepek pedig hiteltelenné válnak. Vö.:

> De Julie mindennek ellenére oly világfájdalmasnak látszott, és mindenkinek azt mondta, nem hisz ő sem a barátságban, sem a szerelemben, sem semmiféle életörömben, őrá csak *odafönn*[132] vár a megnyugvás. Magára öltötte a nagy *csalódás*on átesett lány modorát, aki elvesztette szerelmesét, vagy akit kegyetlenül becsapott a szerelmese. Bár nem történt vele soha semmi efféle, mégis úgy tekintettek rá, sőt maga is elhitte, hogy ő sokat *szenvedett* az életben. (2, 311).[133]

Ebben a szövegrészben megjelenik két francia vers is (egy kétsoros és egy hatsoros), valamint három francia mondat.[134] E szövegszegmensek a *szerelem nyelv*ét testesítik meg. (Létezik a regényben egy másik, hiteles szerelmi nyelv is – a *ki nem mondott szó*, a tekintet útján való beszélgetés.) A *Szegény Liza* szó szerinti megjelenését a következő részletek előzik meg:

---

[132] Kiemelés az eredeti szövegben.

[133] Vö.: „Но, несмотря на то, Жюли казалась разочарована во всем, говорила всякому, что она не верит ни в дружбу, ни в любовь, ни в какие радости жизни и ожидает успокоения только *там* [kiemelés az eredeti szövegben]. Она усвоила себе тон девушки, понесшей великое *разочарование*, девушки, потерявшей любимого человека или жестоко обманутой им. Хотя ничего подобного с ней не случалось, на нее смотрели, как на таковую и сама она даже верила, что она много *пострадала* в жизни” (1, 540).

[134] Visszatérve Uszpenszkij értelmezéséhez, ismét érdemes figyelembe venni, hogy a francia beszéd a *Háború és béké*ben minden esetben külső pozícióra vall; elidegenített szerzői alapállásról van szó. USZPENSZKIJ 1984: 218–219. Az orosz és a francia beszéd váltakozása a külső–belső nézőpont váltakozásával jár együtt. Uo. 246. A francia nyelv kulturális státusáról lásd még: УСПЕНСКИЙ 1995.

Arbres rustiques, vos sombres rameaux secouent sur moi les ténèbres et la mélancolie. [...] Il y a quelque chose de si ravissant dans le sourire de la mélancolie! [...] C'est un rayon de lumière dans l'ombre, une nuance entre la douleur et le désespoir, qui montre la consolation possible.

Vö.:
Falusi fák, terebélyes árnyatok homályt és mélabút hint énreám. […] Van valami elbűvölő a mélabú mosolyában. […] Ez a fénysugár a homályban, egy árnyalat a fájdalom és kétségbeesés között, ez mutatja a vigasz lehetőségét (2, 311–312).

Aliment de poison d'une âme trop sensible, / Toi, sans qui le bonheur me serait impossible, / Tendre mélancolie, ah, viens me consoler, / Viens calmer les tourments de ma sombre retraite / Et mêle une douceur secrète / À ces pleurs, que je sens couler.

Vö.:
Mérges eledelként marod érző lelkem, / Üdvöm tenélküled mégse, mégse leltem, / Édes mélabú, vigasztalj engemet, / Adj enyhet kínomnak, setét rejtekemben. / Édesítsd titkon könnyemet, / Mely, érzem, már pereg (2, 312).

A hősök ahhoz, hogy egymással intim beszélgetést folytassanak, olyan vizuális elemeket használnak, amelyek a szentimentális irodalmi hagyomány által meghatározottak. Közéjük tartoznak például: a „falusi fák" („arbres rustiques"), a „mélabú mosolya" („le sourire de la mélancolie"), a „fénysugár" („rayon de lumière"), amelyek a francia versben már veszítenek képszerűségükből. Tolsztoj regényében a képszerűség olyannyira dominál, hogy Borisz Julie emlékkönyvébe két fát rajzol, amelyet szöveggel kommentál (lásd fentebb).

A *Szegény Liza* tematikus szignáljának megjelenése a regényben valóban szüzsébeli egyezésre utal a két műben, és a hősöknek a karamzini „párjaikkal" való feltételezett azonosulását közvetíti. A beemelt francia nyelvű idézetekben olyan természeti jelenségek ábrázolására kerül sor, amelyek a *Szegény Lizá*ban fontos

elemeket képviselnek. Karamzin elbeszélésében a természeti táj leírása úgy válik a mű szerves részévé, hogy a tájkép mindig összefüggésben áll az ember belső világával, a táj változása a lélek történéseit tükrözi.[135] A táj–hős relációja a cselekményvilágban is kifejeződik: Liza bűnbeesése után a hősnő és a természet egysége, organikus kapcsolata megszűnik. A „tölgy" és az „ég" kiemelt helyszínrészletek. A legfőbb történések a tölgyesben esnek meg, meghitt pillanataikat a hősök itt élik át: itt búcsúznak el, Eraszttal való találkozása után Liza itt találja magát, majd a hősnő sírjának a helye is a tölgyes: „Eraszt és Liza [...] minden este [...] azoknak az ősidőkben ültetett [...] tölgyek árnyai alatt találkoztak, amelyek a tiszta vizű, mély tavat árnyékolják be";[136] „Eraszt ott állt a magas tölgyfa ágai alatt, ölelte elfehéredett, bágyadt, szomorú kedvesét, aki búcsúzván tőle, a saját lelkét búcsúztatta";[137] „hirtelen a tó partján, a régi tölgyek árnyéka alatt találta magát, melyek néhány héttel azelőtt néma szemtanúi voltak az ő elragadtatottságuknak";[138] „A tó közelébe, a sötét tölgyfa alá temették".[139]

Az ősidőkben ültetett tölgyfák Karamzin művében az örökkévalóságot szimbolizálják – nem csupán a hősnő sírjával, hanem a fák maguk is „emléket" állítanak „szegény" Liza történetének. E fák ugyanakkor az emlékezés lehetőségét biztosítják a szerencsétlenül járt szerelmesnek is, melynek hatására felidéződik benne a közelmúlt boldogsága. A *tölgy* motívuma ily módon olyan vázat biztosít az elbeszélésnek, amely a motívumismétlődés során a hozzákapcsolódó szüzsés úttal a hős alakulásának lényeges elemeit emeli ki. Karamzinnál a természeti leírásban nem hangsúlyos az újjászületés, a megújulás ciklikussága (ahogyan a francia versekben sem). Tolsztoj művében viszont jelentős átalakulás tapasztalható: a szerelem

[135] A tájkép funkciójáról lásd: ТОПОРОВ 1995. 118. Karamzin tájábrázolásáról a „План «исторического». Пейзаж" című fejezet szól, melyre a későbbiekben visszatérek.

[136] A magyar nyelvű idézeteket, amennyiben nem készült magyar fordítás, saját fordításban közlöm. Az orosz nyelvű idézetek forrása: КАРАМЗИН 1979. Vö.: „Эраст и Лиза [...] всякий вечер виделись [...] под тению столетних [...] дубов, осеняющих глубокий чистый пруд, в древние времена ископанный" (100.)

[137] Vö.: „Эраст стоял под ветвями высокого дуба, держа в обьятиях свою бледную, томную, горестную подругу, которая, прощаясь с ним, прощалась с душою своею" (104).

[138] Vö.: „вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов, которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов" (105).

[139] Vö.: „Ее погребили близ пруда, под мрачным дубом" (106).

megszületésének örök lehetősége kerül a középpontba.

Az említett Tolsztoj-idézetekben a *fák*, a *homály*, a *könnyek*, a *bánat*, a *vigasz* stb. a karamzini szövegből öröklődnek át, mégpedig úgy, hogy egy másik, idegen textus részeként[140] mutatkoznak. A francia vers, illetve az egysoros mondatok kiemelt motívuma a *mélabú,* mely első megjelenésekor még viszonylag negatív jelentéssel a *homály* szinonimája, majd az *elbűvölő,* illetve az *édes* jelzők által pozitív jelentést kap. Míg a második kétsoros idézetben a „fénysugár a homályban" képes *vigaszt* adni, a közvetlenül utána megjelenő versben a vigasztalást csak az „édes mélabú" nyújtja, mely a vers alanyának „könnyét titkon édesíti". A regény tanulmányozott helyén – mely véleményem szerint egységes textust alkot – a következőképpen alakul a „mélabú" jelentése:

homály (мрак) = mélabú (меланхолия) → homály (тень) ↔ fénysugár (луч света) = vigasz (утешение) → (édes) mélabú (нежная меланхолия) = vigasz (утешение) ↔ kínok (муки) = setét rejtek (мрачное уединение)

A *csalás* többszörösen szerteágazik: a pretextus a motívumnak azt a jelentésrétegét mozgósítja, amely konkrétan a *Szegény Liza* történetét fedi le. A *csalás* karamzini értelemben vett jelentése itt a megkövesedett társadalmi konvencióhoz kapcsolható, és maga a csalás társadalmi rituálévá válik. A hősnő számára a *csalás–önmegcsalás* a *vigas*szal rokonértelmű. A szemantikai paralelizmusoknak köszönhetően a *mélabú* (a francia vers által meghatározott jelentésben) a *vigasz*on keresztül a *csalás* jelentését árnyalja: a *mélabú* így az *önmegcsalás*nak felel meg („sőt maga [Julie – B. L.] is elhitte, hogy ő sokat szenvedett az életben", 2, 311). Ily módon a francia nyelvű szövegben egybefűződik a *fa* és az *arc*, ugyanis a fa által árasztott mélabú, a vers lírai „én"-jének mosolyában ismétlődik meg. Így a két ellentétes jelentésű szó közel kerül egymáshoz; azok a *vigasz* nyújtotta *látszólagos boldogságon* keresztül válnak egymás ekvivalenseivé. Julie arcának ábrázolását (az „igazi" arcleírás hiányzik ugyan, de az arc a *mélabú*

[140] Vö.: „ezt egy könyvből írta ki szóról szóra" (2, 312).

jegyén keresztül a vizuális megjelenítéshez köthető) ugyanaz a kettősség jellemzi, mely a francia szövegekben is megfigyelhető: „De Julie jelenlétében, ha piros arcára, csaknem mindig púderes állára tekintett, ha látta nedves szemét, arckifejezését, amely elárulta, hogy mélabús hangulata bármely percben átcsaphat a hitvesi boldogság okozta, szenvelgett elragadtatásba, sose tudta kimondani a döntő szót" (2, 313).[141] Ezen a szöveghelyen a *fa–csalás* jelentésegysége pontosan a pretextus megjelenésének keretében teremtődik meg. A *fa* motivikusan, a *csalás* pedig közvetlen témamegjelenítéssel utal a pretextusra. A két ellentétes érzés, a szomorúság és a vidámság együttes szerepeltetése mutatja a nagyvilági póz lényegét. Tolsztoj az így körvonalazott társadalmi jelenség megfelelőjét az Andrej herceg alakjának poétikai megformálásában részt vevő természeti jelenségben határozza meg. Az irodalmi művek (kertben) olvasása az *irodalmi hősökként élés* problematikájához vezet, ami például már a *Julie, az Új-Heloïse*-ben is megjelenik: Julie-től azt várják el a regény szereplői, hogy máshogy viselkedjen, mint Abélard neje, Heloïse. Az *irodalmi hősökként élé*s lehetőségét tematizálja Tolsztoj a *Családi boldogság* című regényében, de minderről a későbbiekben fogok részletesen szólni.

Borisz és Julie kapcsolatával párhuzamosan több érdekházasság születik meg a *Háború és béke* cselekményvilágában, ahol a szerző az ismétlődő elemek révén kapcsolja össze e történéseket: Pierre és Hélène, Vera és Berg leánykérésének jeleneteiben azokat a megrögzült és üres klisék értelmezési körébe vonja. Visszatérve a Julie és Borisz házasságkötését megelőző szövegrészhez (a II. könyv 5. részének 5. fejezetéhez) a karamzini cselekmény a nyílt utalást megelőzően úgy van beépítve az utaláshoz felvezető bekezdésbe, hogy a szöveg felvillantja a

[141] Vö.: „Но в присутсвии Жюли, глядя на ее красное лицо и подбородок, почти всегда осыпанный пудрой, на ее влажные глаза и на выражение лица, изъявлявшего всегдашнюю готовность из меланхолии тотчас же перейти к неестественную восторгу супружеского счастия, Борис не мог произнести решительного слова" (1, 541). A fehérségig púderozott arc – amely egyértelmű utalás a *maszk*ra – A. Sz. Puskin *A parasztruhás kisasszony* című elbeszélésében is megjelenik. E műben az arcnak e jegye, a „Liza" nevű hősnő által felvett póz szintén a szentimentalizmus gondolkodásmódjával kapcsolatos. Puskin *A pikk dáma* című elbeszélésében az ifjú szerelmesek Karamzin *Natalja, a bojár lánya* c. művét olvassák egymásnak; a megidézett mű szerelmi nyelvként funkcionál és ennek a nyelvnek a „használhatóságát" tematizálja. *A pikk dámá*ban Liza története a tündérmeséket idézi, ahol a puskini hősnő elrabolt hercegnőként látja magát, míg Hermann a megmentő, aki kiszabadítja őt jelenlegi helyzetéből. Vö.: DALTON-BROWN 1999: 291.

szentimentális történet egy darabját: „Az a férfi, aki tíz évvel ezelőtt még nem mert volna mindennap eljárni a házukba – hisz ott egy tizenhét éves kisasszony van –, nehogy hírbe hozza a lányt, és megkösse a maga kezét, most bátran eljárt mindennap is" (2, 131). Ily módon a két karamzini cselekményre való – egyébként meglehetősen általános – utalás készíti elő a pretextus szó szerinti megjelenését. Az irodalmi mű átélésének hamisságát és felületességét maga a narrátor erősíti meg az olvasó számára: „Vőlegény és menyasszony, mit se törődve többé a fákkal, amelyek homályt és mélabút hintenek rájuk, terveket szövögettek, hogyan rendezik be majd a pétervári ragyogó palotát" (2, 315).[142] A *Szegény Liza* által is problematizált szerelmi kapcsolat beteljesülésének a lehetősége, illetve lehetetlensége – a csalás témaköréhez kapcsolódva – Natasa alakjával összefüggésben is kifejezést nyer. Anatole-lal való története mások közbelépésének köszönhetően nem teljesedhetik ki olyan formában, mint ahogyan a karamzini műben lezajlott. A regény szerelmi kapcsolataiban ily módon más helyen sem találkozunk a karamzini megcsalás–öngyilkosság történetével, halállal végződő szerelmi kapcsolat csak Liza alakjánál található, illetve Hélène esetében, aki viszont a hűséges feleség ellenpárját, a bűnös asszonyt testesíti meg.

Natasa és Julie a férfi hősön keresztül a szöveg hangsúlya szerint egymás ellenpólusainak a megtestesítői (lásd a *természetesség–mesterségesség* szentimentalizmusból eredeztethető oppozícióját). Ugyanakkor nem csupán a cselekményesség, hanem a nevek szemantikájának a szintjén rendelődik Julie mellé egy további szereplő, Liza. Ha Julie és Borisz szituációjában a pretextus közvetlen, nyílt formában lendül mozgásba a regényben, a Liza-alak sokkal inkább rejtetten, az *önfeláldozás* témájának kibontásában tart távoli kapcsolatot a karamzini szöveggel.

A hősnő intertextuális szignálként működő neve (Julie) által felvetett kérdéskör Tolsztoj regényének az alábbi részletében problematizálódik. Az öreg Bolkonszkij gróf a Julie által küldött levelet és könyvet Marja hercegnőnek e szavakkal adja át[143]:

[142] Vö.: „Жених с невестой, не поминая более о деревьях, обсыпающих их мраком и меланхолией, делали планы о будущем устройстве блестящего дома в Петербурге, делали визиты и приготавливали все для блестящей свадьбы" (1, 543).

[143] Az orosz regényszövegben az „Элоиза", tehát a francia megfelelő cirill betűkkel történő, már „orosz" átírása szerepel. Az orosz kulturális tradícióban az „Eloizá"-t és a „Luizá"-t Lizára

A hercegnő arcát piros foltok lepték el, amikor meglátta a levelet. Gyorsan felvette, és föléje hajolt.

– *Eloizától*? – kérdezte a herceg hideg mosollyal, és kivillantotta sárgás, de erős fogait.

– Igen, *Julie*-től –felelte a hercegnő, félénken apjára tekintett és elmosolyodott.

[…] *Eloizád* még valami *Szentség Forrásá*-t[144] is küld, tessék! Vallásos könyv. Én pedig senkinek a hitébe se szólok bele… Átnéztem. Nesze. No, eredj, eredj (1, 108–109).

E szövegrészből kitűnik, hogy a Julie és alakja köré csoportosuló művekhez az öreg herceg ironikusan viszonyul. A Mlle Bourienne alakjával kapcsolatban megjelenő textusokhoz való viszonyulása az öreg hercegnek azonban nem ironikus, sőt – kezdetben kedveli, ahogyan Mlle Bourienne felolvassa a történeteket (ha tetszik: a hősnő által adott értelmezést). Mialatt az öreg herceg tanítja a hercegnőt, ő nem lát és nem hall, csak *érez* (vö. „csak szigorú apjának szikár arcát nézte, egészen közel maga mellett, csak leheletét és szagát érezte, és csak arra gondolt, hogy mielőbb kikerüljön már a dolgozószobából", 1, 109).[145]

Marja hercegnő Julie-nek („akit ábrándjaiban, ahogy a lányok mindig

---

fordították, tévesen, mivel ezek eredete is más: a germán Hlod-wig-ből származnak. Toporov 1995: 397. A disszertációban a Toporov szövegében megjelenő névváltozatokat a magyar helyesírás szabályai szerint közlöm és zárójelben megemlítem az eredeti orosz változatot, hiszen a magyar névváltozatok félreértésre adhatnak okot, lásd pl. Lujza, Liza, Alíz, Eliza, Elza stb. A Jelizaveta magyar megfelelője pedig az Erzsébet.

Az oroszországi episztoláris kultúráról lásd bővebben: АТАНАСОВА-СОКОЛОВА 2006.

[144] Kurzív az eredeti szövegben. A fentebb említett levél kíséretében Julie egy német író-misztikus, Franz Karl von Eckartshausen (1752-1803) könyvét, *A természeti szentség forrásá*t küldi Marja hercegnőnek. Tolsztoj szövegében a cím nem pontosan jelenik meg, és a szerző neve sem kerül említésre. Az alkímiával, misztikával foglalkozó író művének megidézésével a hősnők lelki irányultságára, a misztikus (a kánonon kívül álló) vallásosság iránti vonzalmára derül fény. Ezen túl Julie levelét a megidézett mű közvetetten (a misztikus szerző más munkáin keresztül) a 18. századi levélregényekhez kapcsolja – lásd Eckartshausen alábbi műveit: *Briefe zweier liebenden* (*Két szerelmes levelezése*, 1779), *Originalbriefe unglücklicher Menschen* (*Boldogtalan emberek eredeti levelezése*, 1795). A *Háború és béke* szövege így nem csupán Rousseau *Julie, az Új-Heloïse* levélregényét idézi, hanem Eckartshausen alkotásaira is utal.

[145] Vö.: „она ничего не видела, не слышала, только чувствовала близко подле себя сухое лицо строгого отца, чувствовала его дыхание и запах и только думала о том, как бы ей уйти поскорее из кабинета" (1, 88).

ábrándozni szoktak, bátyjával házasított össze, és aki az idő tájban gyászt viselt", 2, 232) egy későbbi, a II. könyv 3. fejezetében írott levelében a gyász és a halál értelméről ír. A fájdalomban való közös osztozás kapcsolja össze a baráti szíveket:

> Úgy látszik, a bánat a mi közös osztályrészünk, szeretett kedves barátnőm, Julie (2, 232).[146]

> […] miért kellett meghalnia annak az *angyal*nak, Lizának, hiszen nem tett soha semmi rosszat senkinek, és csakis üdvös gondolatok töltötték el a lelkét. […] Gyakran azt gondolom, Liza talán túlságosan is, talán *angyalian ártatlan* volt ahhoz, hogy teljesíteni bírja az édesanya minden kötelességét. Feddhetetlen fiatalasszony volt, de talán nem lett volna ugyanolyan anya is. Így nem csupán a legtisztább részvétet és emléket hagyta bennünk, kivált Andrej hercegben, hanem odaát nyilván elnyeri azt a helyet, amelyet én remélni se merek" (2, 233)[147]

> […] Nem hiszem, hogy Andrej valaha is feleségül venne bárkit is, különösen pedig Rosztovát. Megmondom miért: először is, én tudom – bár ritkán beszél megboldogult feleségéről –, a veszteség okozta bánat túlságosan mély gyökeret vert a szívében ahhoz, hogy valaha is mással próbálja pótolni Lizát, ennek a mi kicsiny angyalunknak meg mostohát hozzon a házhoz. […] Az én drága barátnőm, mademoiselle Bourienne csókolja önt (2, 234).[148]

Liza angyallal való azonosítása már a síremléken is megjelent, az angyali

[146] „Горести, видно, общий удел наш, милый и нежный друг Julie" (1, 476).

[147] „для чего было умирать этому ангелу – Лизе, которая не только не сделала какого-нибудь зла человеку, но никогда, кроме добрых мыслей, не имела в своей душе […] Может быть, я часто думаю, она была слишком ангельски-невинна для того, чтоб иметь силу перенести все обязанности матери. Она была безупречна как молодая жена; может быть, она не могла бы быть такою матерью. Теперь, мало того, что она оставила нам, и в особенности князю Андрею, самое чистое сожаление и воспоминание, она там, вероятно, получит то место, которого я не имею надеяться для себя" (1, 476–477).

[148] Vö.: „Я не думаю, чтоб Андрей когда-нибудь женился на ком бы то ни было и в особенности на ней. И вот почему: во-первых, я знаю, что хотя он и редко говорит о покойной жене, но печаль этой потери слишком глубоко вкоренилась в его сердце, чтобы когда-нибудь он решился дать ей преемницу и мачеху нашему маленькому ангелу. […] Моя милая подруга, mademoiselle Bourienne, целует вас" (1, 478).

ártatlanságú nő korai halála miatt a *Szegény Liza* hősnőjét is felidézheti. A narrációban ugyanakkor az arcleírás ennek ellentmond: a gyermekség, a gyermekarc és a félénkség kifejeződést nyernek, de a narrátor kompetenciájába tartozó leírásban az angyaliságnak nyoma sincs, ellenben az állatias jegyek (*nyitott száj* és *pihés ajkak, vad kifejezés, mókus, kutya*) állandóan visszatérő elemek a hősnő megjelenítésében. A *Szegény Lizá*ból hagyományozódott *angyali ártatlanság,* illetve Lizának az angyallal való azonosítása pedig – ami a síremlék megformálásában és annak ekphrasisában is megjelenik (vö. II. könyv, 2. rész, 8. fejezet) – pedig éppen annak eredménye, ahogy a többi szereplő értelemezi őt, és ezt az értelmezést az irodalmi hagyomány befolyásolja.

Megállapítható, hogy az *ártatlanság*(*–romlottság*) karamzini motívuma e műben is jelen van, azonban nemcsak Lizához köthető, hanem Szonya, s kiváltképp Natasa alakjához. Natasával kapcsolatban a bűnbeesés problémája, a romlottá válás lehetősége hangsúlyos helyen szerepel, míg a *bukott nő* („nő-magdolna", 2, 334; vö.: „магдалины-женщины", 1, 558) alakja Hélène figurájában teljesedik ki (férfi megfelelője Anatole Kuragin, a „férfi-magdolna", 2, 223; vö.: „мужские магдалины", 1, 558). Ugyanakkor a templomi jelenetben bűnbánó Magdolnaként Natasa tűnik fel. Tolsztojnál egyébként nagyon gyakori a szent, tiszta és az alantas, érzéki nő típusa, illetve a nő bűnbeesése, házasságtörése (*Feltámadás, Kreutzer-szonáta, Anna Karenina*). Hélène alakmegformálása a „Jelena" francia változatának használata által olyan mitológiai szövegteret mozgósít, ahol a halandó nők legszebbike,[149] férjéhez való hűtlensége folytán a trójai háború nagymérvű pusztulását idézi elő, azonban szépségének köszönhetően férje a feleség nyilvánvaló hűtlensége ellenére is – megbocsát neki és visszafogadja őt. A szöveg cselekményvilágának hangsúlya szerint Tolsztoj azonos nevű hősnője is szépsége, érzékisége által tudja érvényesíteni akaratát környezetében,[150] azonban ezen

[149] „Az egész elbeszélés alatt egyenesen ült, néha lepillantott szép, gömbölyű karjára, mely könnyedén nyugodott az asztalon, vagy még szebb keblére, és meg-megigazította rajta a briliáns nyakéket; többször megigazgatta ruhájának redőit is" (1, 18).

[150] A *Háború és béké*ben nem egy alkalommal találkozunk a szerelmi szituációkban olyan cselekményleírással, amely – akár közvetett módon, akár közvetlenül – a szeretett (vagy elcsábítandó) lénnyel szemben a hadviselés különböző módjainak a megjelenítését alkalmazza.

alakmegjelenítés legfőképpen az „útkereső” hős, Pierre fejlődésében játszik szerepet. Pierre Hélène-ben látja a bukott és romlott nő megtestesítőjét, és ennek felismerése környezetének, a nagyvilági életnek a hamisságára ébreszti rá. A felismerés után Hélène szépsége, csábítása nem hat Pierre-re, aki egy még tiszta, fiatal lány felé fordul. A feleség ez esetben úgy menekül meg a férj bosszújától, hogy Pierre a „senkinek sincs igaza, és senki sem bűnös, tehát ő se bűnös” (2, 177) gondolattal menti fel a hűtlen nőt. Hélène figurája úgy válik összetetté, hogy a megidézett bibliai szereplő által a bukott nő alakjegye válik aktívvá asszociációként, viszont a hősnő, bár a katolikus hitre való áttérése során meggyóntatják, a gyónást csak eszközként használja céljának eléréséhez: valós *bűnbánat*ra képtelen. A *bűnbocsánat* motívuma a Heléne alakjával többszörösen összefűzött női szereplő, Natasa cselekményleírásában tűnik fel. E ponton ketté kell választanunk a szóban forgó motívumot: Heléne esetében a meg nem érdemelt bűnbocsánatra látunk példát („à tout péché miséricorde”, vö.: „minden bűnre van bocsánat,” 3, 290), míg Natasa a valódi bűnbánat rögös útját járja végig a regény „Don Juan”-jával, Anatole-lal tartó rövid szerelmi kapcsolatának kudarca után, és ezután nyeri el a haldokló Andrej herceg bocsánatát:

> Kiváltképpen a bűnbánati imáknak szentelte magát. A kora reggeli órákban hazamenet, amikor csak munkába siető kőművesekkel, utcát seprő házmesterekkel találkoztak, és amikor a házakban még mindenki aludt, Natasában új érzés kelt: megtisztulhat bűneitől, élhet még új, tiszta, boldog életet. Az egész hét folyamán, mialatt ezt az életet élte, napról napra növekedett benne ez az érzés. És az *áldozás* vagy az *önfeláldozás boldogsága* [*счастье приобщиться* или *сообщиться*, 2, 60] – ahogyan boldogan játszott ezzel a szóval Agrafena Ivanovna – oly nagynak látszott, hogy úgy érezte, nem is éri meg

Egyes szereplők tettei különböző szerelmi-háborús megnyilvánulások tradíciójában gyökereznek. Így például Hélène taktikája a 18. században dívó agyafúrt diplomáciai csatározások megfelelője lehet; a halálos szerelem helyett a romlott kéj irányítja cselekedeteit. Pierre párbajjelenete pedig a lovagi eszmény szerint a nő (és ezen keresztül maga a párbajozó) erkölcsi tisztaságának a megőrzése irányul. A középkori lovagi eszme Pierre-nek a Napóleon elleni merénylet mint hőstett vágyában is megnyilvánul (Pierre-re jellemző módon ez a vágy erős szenvedéllyel párosul). A lovagi eszméről mint a szerelem és háború törvényéről, illetve a szerelmi és hadi nyelvezet összefonódásáról lásd bővebben: ROUGEMONT 1998: 165–178.

azt az áldott vasárnapot.

De elérkezett a boldog nap, és amikor Natasa ezen az emlékezetes vasárnapon, *fehér* muszlinruhájában [в *белом* кисейном платье, 2, 61] hazatért az áldozás után, oly sok hónap után először érezte nyugodtnak, egy cseppet sem nyomasztónak azt az életet, amely várt rá" (3, 75).

A fenti idézetből pontosan kiviláglik, hogy Natasa a szenvedés (mely az ő esetében a megbocsátás iránti vággyal egyenértékű) során képes az újjászületésre.

2. 5. Összegzés

A disszertáció I. fejezetének első felében (lásd: 2. 2.) egy olyan vizuális metaforának, a tölgynek a poétikai kibontakozását vizsgáltam a *Háború és béke* szövegében, mely Andrej Bolkonszkij átalakulási, önmegértési folyamatának szemantikai kiépítésében játszik központi szerepet. A szereplő alakjának megformálásában azonban nemcsak a tölgyfa vizuális metaforája, hanem más képi megjelenítések is kitüntetett helyet foglalnak el. Ezek az ábrázolások a cselekményvilágon belül Andrej herceg felesége, Liza Bolkonszkaja alakjához kötődnek; így a hősnő arcleírása, valamint síremlékének és portréjának megjelenítése (az ekphrasis) Andrej önmegértési folyamatának része: a cselekményábrázolásban betöltött szerepük szerint a hőst ezek a megjelenítések (ahogyan a szüzsében hasonló funkciót betöltő tükör is) önreflexióra késztetik, miközben a „leírás" lényegét tekintve átkerül a szereplő belső beszédébe (2. 3).

A fejezet második egységében (lásd: 2. 4.) a regénycselekmény egy újabb szakaszához tartozó másik vizuális metaforát vizsgáltam, melynek poétikai reprezentációja nagyban eltér a korábban bemutatottól, többek között abban, hogy a szóban forgó *mélabús fa* mint vizuális metafora egy szentimentális irodalmi hagyományra utal, tartalmazva olyan tájleírási elemeket, melyek Ny. M. Karamzin *Szegény Liza* című művéből ismertek. E részleteken keresztül olyan értelem bontakozik ki, mely a *csalás* mibenlétét interpretálja, és a regényben megjelenő vers

keretei között a tájelírást az arcleírás elemeivel (pl. mosoly) köti össze. Ily módon a két *fa* vizuális metaforája a *Háború és béké*ben a *csalás* megfogalmazásának eltérő változatait adja úgy, hogy míg az Andrejhez kapcsolódó *tölgy* – a hős újjászületésre való képességével párhuzamosan –, mint kiüresedett metafora új jelentéssel töltődik meg, addig a Julie és Borisz jelenetében felmerülő *mélabús fa,* épp ellenkezőleg, a szentimentális trópus kiüresedett változatát adja. A mélabús fa vizuális metaforáját ugyanakkor úgy bontja ki a szöveg, hogy a szerelmi történet szereplői egyáltalán nem konstatálnak semmiféle hasonlóságot a szövegben működő pretextusbeli és a saját életükben átélt történet között (nem jön létre tehát *önreflexió*); a tölgyfa metaforája, ezzel szemben, Andrej herceg önmegértési folyamatának része, melybe beletartozik a vizuális metafora teremtése és értelmezése.

II. FEJEZET

A KERTÁBRÁZOLÁS IRODALMI ÉS KÉPZŐMŰVÉSZETI HAGYOMÁNYAI

Láthattuk, hogy a kert és (az annak részeként megjelenő) mélabús fa és tölgy részt vesz a *Háború és béké*ben megformálódó értelemvilág kiépítésében. A szentimentális irodalmi és az európai kultúrkör művészettörténeti hagyományában pedig még inkább kitüntetett szerepe van a kertnek; így Tolsztoj művének és a szentimentalizmus tradíciójának összefüggése e ponton is tanulmányozhatóvá válik. Ezért szükséges tehát bevonni és külön fejezetben taglalni a kerthez (és az ettől elválaszthatatlan tájhoz) kapcsolódó elgondolásokat az európiai képzőművészet történetében, azaz Tolsztoj kert- és tájértelmezését, valamint regényének pretextusait történeti kontextusba helyezni.

A regény szövegében Rousseau: *Julie, az Új-Heloïse* és Karamzin: *Szegény Liza* című művek nyíltan megidéződnek (intertextuális szignál Rousseu hősnőjének a neve, illetve Karamzin művének a címe). De az intertextus kiépítésében nem csupán a cselekményfragmentumok beemelése, a szereplők alakmegtestesülésével kapcsolatos problémák, hanem a táj- és kertábrázolás, az arckép poétikai kialakítása is részt vesz. Konkrétan: a *Szegény Liza* ismétlődő tölgymegjelenítése (melynek vizsgálata már az előző fejezetben megkerülhetetlennek bizonyult) és az *Új-Heloïse* két, egymásnak feszülő kertmegjelenítései olyan funkciót töltenek be a műben, melyek elválaszthatatlanok a szereplők belső világának az értelmezésétől. Ezért is indokolt tehát a szentimentalizmus és vizualitás, ezen belül a kert toposzának összekapcsolt tárgyalása Tolsztoj szóban forgó művének értelmezése során.

1.

A KERT ÉRTELMEZÉSE A KULTÚRA TÖRTÉNETÉBEN – KERTMŰVÉSZET ÉS KÉPZŐMŰVÉSZETI KERTÁBRÁZOLÁSOK

Az alábbi részben tehát a *kert* – több korszakon átívelő – toposzának változását tekintem át a középkori kertábrázolások ikonográfiájától kezdve, a reneszánsz és barokk kertek szimbolikáján át a romantikus tájképekkel és tájkertekkel bezárólag. E fejezet művészettörténeti és esztétikai kutatások vonatkozó szakmunkáin alapul, nem célom azonban az európai kertművészet és a vizuális kertábrázolások átfogó történetét bemutatni. A kertművészetnek és a képzőművészeti kertábrázolásoknak mindössze néhány, a *Háború és béke* és annak pretextusai (Rousseau: *Julie, az Új-Heloise*, Karamzin: *Szegény Liza*) elemzése szempontjából releváns aspektusait emelem ki. Hangsúlyt helyezek viszont arra, hogy bemutassam a kertművészet–tájképfestészet–irodalom összefonódásának egy 18. századi példáját, hiszen – majd látni fogjuk – az irodalmi alkotás a megjelölt korszakban nem egy esetben kulturális közvetítőként (transzfer) működik.[151] Ez azért lényeges az értekezés témája szempontjából, mert Tolsztoj nagyregényének a szentimentalizmushoz való kapcsolódása pontosan azokon a helyeken érhető tetten, ahol 1.) a verbális szöveg erőteljes vizuális megformálásával, illetve 18. századi képtípusok felidézésével (ablakból feltárulkozó látvány, romos ház őgyelgő állatokkal), valamint 2.) kulturális képződményekre (úgymint: télikert/orangerie, kerti síremlék) való utalással találkozunk. Másképpen szólva, a *Háború és béké*ben például a télikert/orangerie által hordozott szemantikai mező aktívvá válik és részt vesz a szüzsé kiépülésében.

A kert toposza olyan örök költői szimbólum, mely több száz éves hagyományra tekint vissza az európai kultúra történetében. Kezdetben mitologikus képzetek fűződnek hozzá: az isteni és emberi világ örök harmóniáját testesíti meg. A kert

[151] A kultúraközi kapcsolatok mindig nagyon aktívak a kulturális produktivitás szemszögéből. Egyes megközelítések szerint a kert a kultúra tükre (a kultúra által teremtett) és generátora (kultúrát előállító hely). THELEN é. n.

ugyanakkor már az antikvitástól kezdve elválaszthatatlan a szerelem megjelenítéseitől. Mint *locus amoenus,* hasonul a paradicsomi, gyönyörű, idillikus tájakról való elképzelésekhez.[152] A görög–római hagyományban megjelenő *boldogság szigete* tehát szervesen kötődik a bibliai paradicsomkert motívumaihoz (vö. aranykor-mítoszok, az élet határán túli elíziumi mezők boldogsága).[153]

A keresztény kultúrában a kert az ideális világ megteremtésére irányuló kísérletnek a helye: benne megtestesül az ember és természet közötti viszony ideális állapotára való törekvés.[154] A kertek ugyanakkor érzékenyen reagálnak a társadalom esztétikai nézeteinek változására, sőt – mint ahogy erre fentebb már utaltam – maguk is befolyásolják azt, különösen a barokk és rokokó, illetve a romantika művészetében (beleértve azt az időszakot, ami megelőzi a romantikát, tehát a rokokóval összefüggésben álló szentimentalizmust is).[155] A kertekben tehát az embernek az a több évszázadon átívelő vágya testesül meg, ami az elveszett paradicsom visszaállítására vonatkozik.[156] A középkori kertábrázolások és középkori kertek alapja természetesen az Isten által ültetett és teremtett, kerítéssel határolt kert. Ezért a paradicsomi kert egyik fő tulajdonsága a lehatároltság, a kerítésen túl a bűn birodalma található, ahova Ádám és Éva jutottak bűnbeesésük után (például: Boucicaut-mester: *Ádám és Éva*, 1415, Los Angeles, The Paul Getty Museum). A középkori *hortus conclusus* Mária-szimbólummá vált, így a 13. századtól kezdve a Paradicsomot Máriával azonosították,[157] ahol a zárt kert egyrészt Szűz Mária érintetlenségére, másrészről pedig a bűntelenségre utal. A kerítés a falon túli, a bűnös világtól való eltávolodást jelenti, így szimbolikus értelmében a káosz ellentéte,[158] a kert ugyanakkor kulturálisan meghódított és rendezett közeg, mely ellentétben áll a

[152] САЗОНОВА 2012: 69, БОНДАРКО 2003: 12.
[153] DELUMEAU 2004: 13.
[154] ЛИХАЧЕВ 1998: 11.
[155] Uo. Az irodalmi romantika és biedermeier korszakhatárainak problémájáról lásd: ФЕДОРОВ 1995.
[156] Hajnády Zoltán szerint Csehov *Cseresznyéskertj*ében a mitopoétikus értelemben vett paradicsomi kert mint az édeni ősképre való emlékezet locusa jelenik meg, amelyben az isteni és emberi együttlét organikus létállapota, a természet és kultúra egyensúlya valósul meg. HAJNÁDY 2006: 636. Csehov *A fekete barát* című elbeszélésében a francia- és angolkert típusai állítódnak szembe egymással, melyek pozitív, illetve negatív érzelmeket váltanak ki a szereplőkből. Uo. 645. A kutató szerint a kert e műben emblematikus jelentéssel bír: egy elvont tartalom vizuális megjelenítésére szolgál. Uo. 649.
[157] KIRSCHBAUM (szerk.) 1990: 77. (A szócikket írta: E. Börsch-Supan.)
[158] ЛИХАЧЕВ 1982a: 43.

pusztával, a sztyeppével és az erdővel.[159]

A *hortus conclusus* ikonográfiai típusa az *Énekek éneke* szimbolikus átértelmezésére vezethető vissza, hiszen Mária gyümölcse Krisztus, aki a halhatatlanság vizét árasztja, a Megváltó az Élet vize.[160] A *Mária gyermekével* (Paradiesgärtlein) ikonográfiai típusában Mária rendszerint egy virágos mezőn van ábrázolva; egyes képeken fonott sövénnyel elkerített kertben, angyalok, szentek és különféle Mária-attribútumok (pl. rózsa) társaságában.[161] A kert mint a bűntől elhatárolódó és Isten által rendezett világ jelentésaspektusa fejeződik ki a 11–15. századi kolostorkertekben, melyek tulajdonképpen nem az égi és földi paradicsom szimbólumai voltak, hanem bennük az elkülönülésre való törekvés fejeződött ki (túl azon, hogy pragmatikus funkcióval is rendelkeztek). A késő középkorban jelennek meg a „szerelem kertjei", melyek a szerelmi találkák helyszíneül szolgáltak: a fiatalok az elkerített kertben, többnyire medencében – Fiatalság Kútja – fürödnek, zenét hallgatnak, könyvet olvasnak.[162] A reneszánsz új, emberközpontú kertjeiben a kerítés már nem a paradicsomi kerítés szimbolikus jelentését hordozza, hanem a kert által megteremtett mikrovilág, a magány és a bezártság érzését hangsúlyozta.

A barokk korban a kertek mérete megnövekszik, az alkalmazott (különösen az aromatikus) növények száma megnő, a barokk kertépítészek a „csodálatos és meglepő" elvét követik, a kertekben elhelyezett szobrok pedig a természet és ember közötti közvetítőként szolgálnak és a környező világ egyszerű örömeire emlékeztetnek (a grották például a hegyekbe való elvonulást jelölik meg), a bokrok felveszik a szobrok formáját.[163] A 17. századi barokk kertekben elhelyezett emblémák

[159] САЗОНОВА 2012: 75.

[160] Uo. 71.

[161] A rózsa motívumának és a *hortus conclusus* összeolvadásának egy 15. századi példája a *Wesztfáliai diptichon* (1403 körül, Lugano, Thyssen-Gyűjtemény). A téma későbbi változata a *Madonna a rózsakertben* képtípussá nőtte ki magát. KIRSCHBAUM (szerk.) 1990: 78–79 (E. Börsch-Supan szócikke). Ehhez a típushoz lásd még: Rajnai mester: *Madonna a rózsakertben* (1410 körül, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main (*5. kép*), Stefano da Verona: *Madonna a rózsakertben*; Stefan Lochner: *Madonna a rózsakertben* (1448); Jan Breughel: *Madonna gyermekével*, stb.

[162] Példaként egy 15. századi itáliai miniatúrát lehetne említeni (*6. kép*). Ekkor terjednek el a labirintusábrázolások: az utakat falak vagy bokor-, illetve cserjeültetvények határolják. A késő középkori kert gyönyörű ábrázolását találjuk Bocaccio *Decameron*ja negyedik napjának leírásánál. ЛИХАЧЕВ 1982a: 39. Lásd még: Andachtsbücher mestere: *Rózsaregény* illusztrációja (1485 körül, British Library, London).

[163] Uo. 40. A barokk idején a kerti színházakban az élet teatralizációja valósult meg, és a kert –

és „hieroglifák” következtében a kert a világ mint meglepetésekkel teli és megfejtendő hely párhuzamává válik. A klasszicizmus kertjeit – gondoljunk csak XIV. Lajos versailles-i kertjére, ahol a sétányok „sugarai” a Napkirály hálószobájából indultak – széles központi sétányok, szimmetrikus felépítés, látható határ nélküli távoli perspektíva kialakítása jellemzik. A kert a palota folytatása, az épület pedig mindig látszik a kertből.[164]

Az alábbiakban Jacques Delille *Kertek, avagy a táj díszítésének a művészete* (*Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages*)[165] című poémájára fogok kitérni, amely a kertművészet szempontjából mind Oroszországban, mind Nyugat-Európában szinte kultikus jelleget öltött. A disszertáció témája szempontjából pedig azért különösen jelentős, mert benne tetten érhető az a paradigmaváltás, mely a természet újfajta, a szubjektumra koncentráló, a beleélésre, a „festői szabálytalanságra” való törekvésben fejeződik ki.[166] Delille 1782-es művének említése azért is adekvát az értekezésben helyet kapó problémafelvetés szempontjából, mert mintegy közvetítőként működik a kulturális transzfer folyamatában. A poéma egyes részleteit ráadásul tartalmazza Karamzin: *Egy orosz utazó feljegyzései* című műve is (Karamzin saját fordításában), tehát Tolsztoj alkotását megelőzően jelentős a mű orosz kulturális befogadása.

Delille művének megírása ahhoz a versailles-i ünnepséghez köthető, amit az orosz trónörökös (Pável Petrovics és Marija Fjodorovna) a francia király

szemben a reneszánsz kert tudományos, komoly jellegével – maszkabálok, különféle vigadalmak helyszínéül szolgált. Az élet teatralizációjával összefügg a kert *Kunstkammer*ré való átváltoztatásának a szándéka: ritka gyümölcsök, növények ültetése is céllá válik.

[164] Az orosz földbirtokosok 17–18. századi kertjeire nagy hatással voltak a holland barokk kertek. A francia kertművészet pedig Oroszországba olasz közvetítéssel jutott el, amire kiváló példa az I. Péter cár alatt épülő petrodvoreci kert. Uo. 128–129.

[165] Az orosz kiadást lásd: ДЕЛИЛЬ 1987.

[166] Ananyeva Jacques Delille és A. K. Storch poémáját elemző tanulmánya a verbális–nonverbális diskurzusok mentén vizsgálja a tájfelfogásban végbemenő paradigmaváltást. АНАНЬЕВА 2006: 70–94. Lihacsov orosz nemesi birtokokról szóló tanulmánya kitér I. Péter kertek iránti vonzalmára, arra, hogy külföldre küldött embereket, a holland kertművészet tanulmányozása céljából. A moszkvai kertektől eltérően a pétervári kerteknek tanító jellegűeknek kellett lenniük: a kerteknek ideológiai célzatuk is volt. 1705-ben kiadták Amszterdamban a *Szimbólumok és emblémák* című könyvet, hogy átformálja az emberek gondolkodásrendszerét és közelebb hozza azt a nyugati mitológiai és emblematikus gondolkodáshoz. Az orosz udvarházak kertjeinek jellegzetességei a 18. század végén és a 19. század elején alakultak ki. Bővebben lásd: LIHACSOV 1982b, 2010a, СТЕРНИН 1994.

rezidenciájára tett látogatásának alkalmából rendeztek. (Látogatásuk idején náluk is építkezés folyt Pavlovszkban.) Delille poémájának előszavában kifejti, hogy a didaktikus, leíró jellegű poéma nem képes erős érzéseket kiváltani, ezért a szerző a kertművészethez fordul, ugyanis ez a művészeti ág rendelkezik a ráhatásnak az említett tulajdonsággal, és az ábrázolás tárgya kihat a leírás stílusára. (Delille egyébként René Rapint említi negatív példaként, aki csak szabályos kerteket énekel meg, minek következtében az egyhangúság az egész művet áthatja, és ezért nem teszi lehetővé az *átélés*t [*переживание*]).[167] A poémában tetten érhető paradigmaváltás éppen a kert specifikus terében jön létre (maga a poéma még a ceremóniára is nagy hatással volt), amikor Franciaországban elkezdődött a hagyományos és a festői stílusról zajló vita. A *festői/tájképi* (*живописность, pitturesque, picturesque*) esztétikai alapelve ugyanis a szabálytalanság, a kifejezőképességgel, a kontrasztok gazdagságával létrejövő emelkedettség érzése.[168] Ennek ellentéteként Rapin a környező tárgyak részletes felsorolásával a megismerés racionális típusára utal, Delille a *képzelet* („благородное воображение", „noble imagination"[169]) jótékony szerepét részesíti előnyben: emlékezés helyett a képzelet a fontos.[170] Mivel a preromantika korának általános jellemzője, hogy a természetleírásnak filozófiai jellege van, ezért nem véletlen, hogy a kultúra egyik legrégebbi példájára, a kertre vonatkozó művet fordították le oroszra (A. F. Vojejkov) és vált az polémia tárgyává.[171] Delille-nél az ember művészete a teremtés aktusát folytatja (Voltaire-hez és az enciklopédistákhoz hasonlóan, Rousseau-val vitatkozva), és nem ismeri el az egyenlőséget mint a természet törvényét.[172]

A *picturesque* esztétikai kategóriájának kialakulásához visszatérve két, az olvasható kertek képi befogadáshoz hasonlítható tájkertekké alakulásának

[167] Ананьева 2006: 80.
[168] Uo. 82.
[169] Idézetek A. Ananyeva cikke alapján: uo. 82.
[170] Az asszociáció kertértelmezésben betöltött szerepéről lásd: Clark 1943.
[171] Лотман 1996: 483.
[172] A kert–ember–társadalom/közösség mitologémái között paralelizmus fedezhető fel. Uo. 483. Lotman Vojejkov verseit a kertet civilizációval azonosító elgondolásokhoz sorolhatónak tartja, így polemizálva Puskinnal, akinek alkotásaiban a *természet szépsége vs. civilizáció ereje* dilemmához a történelem nagysága kötődik. Uo. 484. Ebbe az irodalmi hagyományba kapcsolódik bele Tolsztoj is *Háború és béke* című művével.

folyamatában jelentős szerepet játszó művet,[173] Alexander Pope (1688–1744) költői levelét és Horace Walpole (1717–1797) kerttörténeti tanulmányát érdemes említeni, melyekben a költészet és festészet Horatiustól eredeztethető összekapcsolása nyomán („Ut pictura poesis") a kertművészet és a festészet összefonódása jön létre („átalakítást végző ember *megfesti* a végső hatást").[174] John Dixon Hunt fontos megállapítása, hogy a 18. század végére következik be az a változás, amely során az *olvasható* kertek fokozatosan átalakulnak a képi befogadáshoz hasonlatos tájkertekké.[175] A 19. század második felére a 17. századi nagy hatású tájképfestők (úgymint: Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Salvator Rosa) antik jelenetek stilizáló, idealizált tájainak képi technikái a vizuális képzőművészetek határán túl is hatottak, és „a természetleírás irodalmi módszereit is befolyásolták", sőt mi több, meghatározták a táj szemlélését.

Összefoglalva tehát: a tárgyalt korszakban az adott festői konvenciók és klisék formalizálódnak, majd ezek a konvenciók visszavetülnek a természet szemléletére, az idealizált tájképek elvei alapján a konkrét tájrészletek esnek megítélés alá (a festői kép példájaként lásd: Richard Payne Knright: *Malerisches Bild*).[176] A kertművészet–tájképfestészet–irodalom tolsztoji összekapcsolás sem véletlen, hiszen már abban a hagyományban is, amelyből Tolsztoj építkezik, megvolt ez az erős összefonódás. A példa erejével: a 17. század nagy hatású tájképfestői – főként Claude Lorrain és Nicolas Poussin – nyomán a táj festői szemlélésének következtében születik meg a tájkert, az angolkert. Ezt követően nem csupán a kertművészet új formáit, hanem magát a táj szemlélését is meghatározza a tájképfestészetben meghonosodott hagyomány, továbbá a vizuális tájábrázolás bevett módszerei az irodalmi tájleírásra is hatást gyakorolnak.[177] A kialakult festői konvenciók tehát visszahatnak a természet

[173] Pope és Walpole műveinek bemutatásakor Nemes Péter *A táj esztétikája* című tanulmányára támaszkodom, aki a *picturesque* esztétikai kategóriát elemzi és határozza meg. NEMES 2006: 32–49.
[174] Uo. 34.
[175] HUNT 1992 Idézi: NEMES 2006: 34.
[176] Uo. 40. Az idealizált természet irodalmi és kertművészeti megjelenéseinek 18–19. századi német példáit részletesen tárgyalja GERNDT 1981.
[177] NEMES 2006: 37. Az angol romantikában is megfigyelhető ez a folyamat: a tájképfestészet jelentős hatást gyakorol William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, John Keats és John Clare műveire. Az angol tájkép és költészet kapcsolódási pontjairól lásd bővebben: HEBRON 2006.

szemlélésére.[178] A tájképi parkok ekként nem a természetet idézték fel, hanem a 17. századi barokk mesterek festményeit utánozták.

A táj a képzőművészet számára individuummá, önálló ábrázolási témává a felvilágosodást követően vált, ami a romlatlan természethez való visszatérést hirdette.[179] Ezt megelőzően a tájak csak a környezet és veduta kötött műfajában, város- és látképek topografikus hűségű felvételein jelentek meg; a tájképek inkább egy elképzelt ideális táj megörökítésére voltak hivatottak.[180] (A rómaiak a „táj" szóra a „prospectus"-t használták, „számukra az a táj, ami a szem számára megmutatkozik"[181], nincs „objektivitása", hiszen a környezetet figyelő ember látásának a függvénye, a táj az, amit a szubjektum felfedez, és a belsőjének a kivetülése.) A vizsgálódást ugyanakkor ki kell szélesíteni a romantika korára, hiszen ekkor vált tudatossá a táj és tájképfestészet, a táj és lélek közötti bensőséges kapcsolat problematikája, és a táj az ember belső sorsa lett.[182] A kép valódi témájává tulajdonképpen a természethez való *viszony* vált.[183]

A természet így sosem lehet semleges, hiszen elválaszthatatlan attól a szubjektumtól, aki azt tájként értelmezi: a táj tehát az értelmezője által válik azzá (vö.: Georg Simmel: „A táj az érző és érzékeny szemlélő számára a látványban esztétikailag jelen lévő természet.")[184] A romantika újítása, hogy explicitté vált az, ami korábban is megfogalmazódott: a tájkép a szemlélőt nem a természethez, hanem

[178] Uo. 37. A Grand Tour Itáliába látogató utazói „Claude-üveg"-et, egy olyan domború, sötét tónusú tükröt, nézőlencsét használtak, amelyen keresztül az adott tájrészletet a Claude Lorrain-festményre jellemző színvilágban láthatták, a konkrét látványt tehát a festmények emlékképei határozták meg. Erről bővebben lásd: SOMHEGYI 2011: 16–17.

[179] Kenneth Clark, a kiváló művészettörténész és Leonardo-specialista az európai tájfestészet történetét átfogó *Landscape into Art* című könyvében a műfaj autonómmá válásának az ívét rajzolja meg, és ő is hangsúlyozza, hogy mielőtt a tájkép önállóvá lett, már megjelent benne az *ideális* összetevője. Clark ezen elemzés során a szimbolikus tájaktól indul, és a tények, fantáziák, ideák tájain keresztül a természetes látomásig jut el. CLARK 1949. A tájkép kialakulásának alapvető művészettörténeti szakmunkáit lásd még: FRIEDLÄNDER1949, GREEN 1996. A francia tájképfestészetről bővebb képet nyújt: IMPSON 1988. Az individuum és tájkép kapcsolatát részletesen Matthias Eberle fejti ki: EBERLE 1980.

[180] GALAVICS 1980: 47.

[181] FÖLDÉNYI 2008: 7.

[182] Földényi F. László rámutat, hogy a 16–17. század első tájképfestői (Gerard David, Joachim Patimir, Jacob Elsheimer) kiiktatják az embert a tájból. Schellingnél pedig megjelenik az a gondolat, hogy a tájnak csak a szemlélő szemében van realitása. Uo. 7.

[183] SOMHEGYI 2011: 50.

[184] Idézve uo. 14.

önmagához vezeti el.[185] A romantikus tájkép egyik legfontosabb jellemzője a végtelennel való szembesülés, melynek nyomában megszülető érzések vezetnek el az önmegismeréshez[186] (vö.: Andrejnek az austerlitzi csatában a végtelen éggel való találkozása a romantikus hős ideáljának lelepleződésével kapcsolatos).[187] A tájnak az önmagunkhoz való visszavezetésként értett gondolata ugyanakkor Petrarcához köthető, hiszen e folyamat kezdete itt ragadható meg: a tájjal kapcsolatba kerülő szubjektum végül önmagáról tud meg többet.[188] Amíg tehát „természetes a természetben való lét, addig magától értetődően marad reflektálatlan a hozzá való viszony is".[189]

A kert toposza több évtizeden keresztül összekapcsolódott a *sétány* szimbolikus jelentésével. A sétány a kert egyik elszigetelt részéből a másikba való átjutás lehetőségeként kínálkozik (*transitio*), strukturálja a kertet. A világ birtokolhatóvá válik, és a kozmozba vezető út értelmezhető egyúttal az önmagukhoz vezető útként. Egy további aspektus – a Rousseau *Julie*-jében úgy fogalmazódik meg, hogy az önmagunkhoz való eljutás egyenlő az Istenhez való eljutással – a *kert a másokért élés helyszíne.* Ez a jelentésréteg a kert utópikus árnyalatával és a romantikus hagyományra történő emlékezéssel a *Háború és béké*ben úgy bontakozik ki, mint a kert (táj) az *önmegismerés locusa*. Nyilvánvaló, hogy a *Háború és béké*ben a tájjal valamilyen módon történő érintkezés a hős önreflexivitását (vagy éppen annak megjelölt hiányát) eredményezi, de azt a kérdést is megpróbálom megválaszolni a későbbiekben, hogy ennek folyományaként vajon a szöveg is önreflexívvé válik-e, azaz: utal-e a mű saját formájára, magára a hagyományozódásra, megszületik-e a metatextus?

---

[185] Uo. 23.
[186] Uo. 36.
[187] Hajnády Zoltán Merezskoviszkijt idézve („Andrej hercegnek nem az élete, hanem csak a halála rögződik meg örökre az emlékezetünkben, nem az élő, egyéni lélek, hanem ez a megfoghatatlan, nem emberi, másvilági, második arca", MEREZSKOVSZKIJ: 185) hangsúlyozza, hogy a regényben a hős tényleges halálát megelőzi(k) a szimbolikus halál(ok). Andrej az austerlitzi csata előtt álmot lát, melyben úgy rémlik neki, mintha elesett volna. Napóleonnal való találkozása során – Hajnády szerint – megkezdődik a romantikus illúzióvesztés folyamata. HAJNÁDY 1985: 81–82.
[188] SOMHEGYI 2011: 60.
[189] Uo. 61.

2.

A PORTRÉ ÉS A KERT MEGJELENÍTÉSE J.-J. ROUSSEAU *JULIE, AZ ÚJ-HELOÏSE* CÍMŰ MŰVÉBEN

Ahhoz, hogy azonosíthassuk a *Háború és béke* szentimentalizmushoz köthető kapcsolódási pontjait, feltétlenül szükséges, hogy a 18–19. századi orosz irodalomra nagy hatással bíró Rousseau-művet, a *Julie, az Új-Heloïse* (*Julie, ou la Nouvelle Heloïse*)[190] című regényt most már részletekbe menően is bevonjuk az elemzés menetébe. A levélregény tanulmányozása másfelől az előző rész folytatásaként a kertet érintő paradigmaváltás egyik bizonyságaként is értelmezhető. A Stowe leírását idéző Julie elvadult gyümölcsöskertjének bemutatása, ahogy erre futólag már utaltam, az angolkert egyik első irodalmi megjelenítésének tekinthető. Az *Új-Heloïse* a 18. században széles körben elterjedt az orosz olvasók között is, nyomtatott és kézírásos fordításokban. Irodalmi művekben is gyakorta megjelent a Júlia nevű hősnő, aki Rousseau regényét hálószobájában olvassa, mielőtt megcsalná a férjét.[191]

Alább azokra a szakmunkákra támaszkodom, melyek összecsengenek a Tolsztoj-regény elemzésének az előző fejezetekben kijelölt nézőpontjaival. Így a *képzelet–valóság*-nak, a *természetesség–mesterségesség*-nek a kert filozófiájával is szorosan összefüggő kérdéskörét körüljáró elméleti munkák bemutatásával kezdem a Rousseau-műről való gondolkodást, majd pedig továbbhaladva a kijelölt értelmezési

[190] Mivel Rousseau regényének kielégítő és a mű egész terjedelmét felölelő magyar fordítása napjainkig nem született, ezért az eredeti, francia szövegre nyomatékosan támaszkodom. A magyar nyelvű szak- és antológia-irodalom is használja az eredeti francia címet, ahogyan az idegen nyelvű, illetve fordított szakmunkák is megtartják a francia címváltozatot. Lásd: DE MAN 2006.

[191] *Роман моих близких. Российское сочинение* 1804-es kötetében. Idézi: ЛОТМАН 1998b: 203. A 18. században Rousseau majdnem összes művét (az *Emile*-t a cenzúra miatt nem fordíthatták le) átültették oroszra. Az első kötet 1769-ben jelent meg P. Potyemkin fordításában Moszkvában, majd a második rész 1792-ben Pétervárott (P. Andrejev). A teljes fordítást 1803–4-ben adták ki szintén Pétervárott. Uo. 147. Érdemes megjegyezni azt is, hogy az *Új-Heloïse* egyik szereplője, Wolmar orosz emigráns.

irányban a portré és a kert poétikai funkcióinak meghatározására teszek kísérletet, így „összeolvasva” Rousseau és Tolsztoj két alkotását.

2. 1. A másik portréja mint az én újrateremtődése

Jurij Lotman[192] – Rousseau és az orosz kultúra összefüggéseinek kontextusában – Rousseau filozófiai rendszerének alapját a természetes és természetellenes szembeállításában határozza meg. Fogalomrendszerében *természetes* az, ami valós, létező és érzékelhető, míg a *természetellenes* a tűnékenyhez, a kitalálthoz hasonlít. Az ember mindazt, amire szüksége van a boldogsághoz, megkapta már a természettől, az emberiség története pedig a boldogság és az igazság elveszítése.[193] Véleménye szerint a boldogság elérésének egyik útja, hogy az emberi lelket el kell vinni a *szavaktól való megtisztításá*ig, hiszen a szó az emberek egymás közötti elidegenedéséhez vezet.

Az *Új-Heloïse* első részeiben Julie és Saint-Preux a társadalommal szemben álló egyének, majd regény második nagy egységében Wolmar háza az ideális társadalom utópiájának a törvényei szerint van ábrázolva, és a hősök legfőbb értéke a társadalmi morálra való képesség. (A mű kettős struktúrájának következményeképpen az orosz olvasó tudatában a *természetellenes valósága* és az *ember „természetes” természetének* az ellentéte rögzült.) A regény tulajdonképpen a szerelem szabadságáról és a női emancipációról szóló mű, de Rousseau pozíciója a második részben meglehetősen ellentmondásos. Míg az első részben a hősök a természet szabályai szerint élnek, a második rész egészen más problémát nyit meg: Julie családja az állam ideálját testesíti meg. Az, hogy Julie odaadta magát Saint-Preux-nek, a személyiség felszabadításaként értelmezhető és nem ítélhető el, de mint állampolgár, helyes tettnek bizonyul házassága. Innentől már ő vezeti Saint-Preux-t az antik heroizmus szellemében.[194]

[192] Uo.
[193] Uo. 141–142.
[194] Uo. 204.

Jean Starobinski[195] az *átlátszóság* mítoszában látja annak a korszaknak a lényegét, amelyre Rousseau vágyakozik *(Értekezés, Vallomások):* a külső látszat mint tükör (és nem akadály), a másikkal való találkozás záloga. Jean Starobinski értelmezésében Rousseau szerint boldogtalanságunk oka a hazug felszín mögötti üresség, az illúzió és a cselekedet, a beszéd egymásnak való megfeleltethetetlensége.[196] Az eredendő átlátszóságot – folytatja Starobinski Rousseau szavait értelmezve – emlékezetünk segítségével önmagunkban találhatjuk meg: az új átlátszóság az énnel való belső kapcsolatot jelenti.[197] A rejtett természet is, mely nem rombolódhat le bennünk, emlékezetünkben újra életre kelthető.[198] A csúcsélmény, az érzéki élvezet során az „én" feloldódása megy végbe, ami – a táj tökéletes szemlélése során is – térbeli átlátszóságot is eredményez. A két barátnő, Julie és Claire *nyitott szíve*i az átlátszóság megtestesítői.[199]

A *Julie*-t allegóriaként értelmező Paul de Man Starobinskit a kétpólusú olvasatok hagyományába sorolja, aki az átlátszóság és akadály feszültségén keresztül interpretálja a rousseau-i életművet.[200] Az olvasás aktusát Starobinski is a regény sarkalatos pontjának tekinti, de Man pedig Julie Istennel való találkozását az „olvasás furamód olvashatatlan metaforájával" jellemzi, így szerinte az *Új-Heloïse* előszavában nem a valószerűségnek, „hanem a szöveg referenciális státusának kérdése" áll: valóságos történetnek tünteti fel a fikciót.[201] A *Julie* szövegében Paul de

[195] STAROBINSKI 2006. Starobinski könyvének eredeti címe (melyből a hivatkozott magyarul megjelent tanulmánygyűjtemény csak egy fejezetet ad közre): *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau* (STAROBINSKI 1971). Jelen esetben az „átlátszóság" („transparence") és „akadály" („obstacle") terminusokat használom Szávai Dorottya fordítása alapján. Paul de Man szövegének magyar fordításában a „közvetlenség" („áttetszőség") és „közvetítés" („akadály") használatosak.

[196] Starobinski szerint Rousseau *Értekezés a tudományokról és a művészetekről* című művében fogalmazódik meg a gondolat, miszerint az illúzió és az igazi érzések „elleplezése" okolható az élet boldogtalanságáért. STAROBINSKI 2006: 87. Már a *Vallomások*ban is megjelenik az átlátszóság mítosza, melyben „a külső látszat nem akadályként működött, hanem hű tükörként, amelyben a tudatok összetalálkoztak és összeillettek". Uo. 93.

[197] Uo. 99–100.

[198] Uo.

[199] STAROBINSKI 1971: 104.

[200] DE MAN 2006. Angolul lásd: DE MAN 1979.

[201] Uo. 225, 229. Tekintve, hogy az *Új-Heloïse* az 1800-as évekig közel hetven kiadást ért meg, kora bestsellere volt. Ennek oka a szerző–befogadó új viszonyában keresendő: a mű behatolt a szövegen kívüli világba. A regény egykori erős referenciális olvasata és mai olvasatlansága (olvashatatlansága) feloldhatatlan ellentét Paul de Mannál. RADNÓTI 2000: 314–315.

Man a szenvedélyt strukturális rendszernek fogja fel, hiszen ez az én és a másik viszonyán alapul:

> A boldogság forrása nem kizárólag a vágyott tárgyban leledzik, de nem is a szívben, mely azt birtokolja, hanem a kettő viszonyában... [...]
> Arcodban egy olyan lélek nyomait [traits] véltem látni, melyre az enyémnek szüksége volt. Úgy tetszett, érzékeim csak nemesebb érzelmek szervéül szolgálnak, s nem amiatt szerettelek, amit benned láttam, hanem amiatt, amit magamban véltem érezni.[202]

Az arcvonások a lélek rávésődései az arc felületére, így lesznek egyszerre külsők és belsők is (vö. *test–lélek).* Az „arc"-tól („visage") a „lélek"-hez („âme") a „jelek" („traits") közvetítésével, a „szem"-től („yeux") pedig az „érzelem"-hez („sentiments") jutunk el: a másik látása az én érzését jelenti.[203] A *Julie* első részében az én és a másik ismétlődően felcserélődnek, és tükröződik bennük a platóni felfogás is: „Jöjj egyesülni önmagaddal, saját éneddel" (146); „Téged látlak, téged érezlek mindenben, beszívlak a levegővel, melyet kilehelsz, átjárod egész lényemet" (147); „Egy nemesebb faj tagjának képzelnélek, ha az emésztő tűz, mely átjárja lényemet, nem egyesítene a tiéddel, s nem éreztetné velem, hogy a kettő egy és ugyanaz" (116). A regény második részében az én–másik felcserélődésén alapuló szerelem helyére a házasság szerződéses megállapodása kerül. Julie „az új világot, amelybe eljutni igyekszik, annak a világnak a pontos megismétléseként építi fel, amelyet állítólag maga mögött hagyott".[204] Julie tehát képtelen „olvasni" saját szövegét, és a *belső–külső* analógiája mentén létrejövő modellben Saint-Preux helyébe Istent

[202] Magyar fordítás a DE MAN 2006 alapján: 245–246. Munkámban a *Julie, az Új-Heloïse* egyes részeit a főszövegben magyarul idézem azokban az esetekben, amikor e 19. századi fordítást némileg megfelelőnek tartom. Rousseau művének ugyanis, az 1882-es változat óta nem született magyar fordítása (a lapszámokat zárójelben közlöm): ROUSSEAU 1882. Az ettől eltérő esetekben a 19. századi magyar fordítást (ROUSSEAU 1882) a francia eredetivel (ROUSSEAU 1965) összevetve adom meg, zárójelben a lapszámot megjelölve. A műből részleteket helyenként de Man 2006-os munkájának fordítása alapján közlök (a de Man-könyvben történő hivatkozások alapja: ROUSSEAU 1961), illetve az 1971-ben közölt Rousseau-szemelvényeket (ROUSSEAU 1971) használom fel. Ezeket minden esetben külön jelzem.

[203] DE MAN 2006: 246.

[204] Uo. 252.

helyezi; az érzelem, a jel („trait”) és a külső megjelenés („visage”) állandó hálózatot alkotnak Julie Istenhez való viszonyában.[205]

Klinkert úgy véli, hogy ebben a regényben egy új szerelemkoncepció jön létre, mely a szerelmet a szabad, szívből jövő érzelmek alapjaira fekteti.[206] Ez a konvencióktól való eltávolodás annyiban eredményez új szerelemkoncepciót, hogy eltér a 17–18. századi *amour-passion* szabályaitól.[207] Saint-Preux szerelme a romantikus szerelemfelfogáshoz közelít, melynek ideális horizontja a szerelmi házasság.

Meggyőződhettünk arról a fentebb részletezett szakmunkák alapján, hogy az *illúzió* és a *képzelet* kiemelt témái az *ábrázolhatóság* és a szöveg referencialitásának a kérdéséhez vezetnek, melynek kibontásában fontos szerepet vállal az arc vizuális megjelenítése is. Ezért most olyan szövegrészleteket fogok szemügyre venni, melyekben a szerelmes férfi vágyott kedvese arcának a felidézésére, megteremtésére és újrateremtésére tesz kísérletet: a levelekben Saint-Preux szavakkal formálja meg Julie arcát, a cselekményvilágban pedig portrét készíttet róla. Mindez a hős belső életében a *valóság határai*nak az átlépését, a *képzelet* világába való érkezését eredményezi, melyre azért van szüksége, mert a másik látása az én érzését jelenti. Ezeknek a vizsgálati szempontoknak a kiválasztása azért indokolt és szükséges, mert a *Háború és béké*ben a szerelmi kapcsolatok boldog beteljesülésének a lehetősége, illetve lehetetlensége a nő arcképében is kifejeződést nyer, így – akár a narrátor, akár a hős nézőpontját tükröző – vizuális megformálások részt vesznek a *másikkal való boldog egyesülés* jelentésének a kiépülésében.

Vizsgáljuk meg tehát közelebbről a második rész 25. levelét, mely teljes terjedelmében a regényszöveg valóságában létezőként vett, tehát nem csak Saint-Preux képzeletében élő Julie-portré leírását és annak „kritikáját” tartalmazza. A szóban forgó fejezet nyelvileg úgy konstruálódik meg, hogy a hős az arckép egyes részleteit az általa igazinak, valóságosnak, hűnek felfogott, ámde csupán az ő

[205] Uo. 254.
[206] KLINKERT 2002: 73–104.
[207] LUHMANN 1982: 119–122. Idézi KLINKERT 2002: 74.

emlékezetében élő arcrészletekkel hasonlítja össze, és így a festett kép elégtelenségét hangsúlyozza. A két „kép”, tehát a Saint-Preux-i nyelv által megformált festett Julie-kép és a Saint-Preux-i képzeletben létező, ugyancsak nyelvileg testet öltő Julie-kép egymásra vetül. A festett portré referenciája az emlékezetben és a képzeletben létező Julie alakja lesz, azaz a *külső* kép a Saint-Preux lelkében, érzelmeiben élő *belső kép*pel kerül viszonyításba. Előbbi a hős megnyilatkozása szerint az *édes érzelem* (*doux sentiment*), az élet, a szerető szív hiánya miatt tökéletlen, s *halott kép*pé válik. A hős úgy teremti meg, teszi valósággá, megfogalmazásában élővé e festett portrét, hogy a nyelvi elem közbeiktatásával, nemcsak a cselekményben lezajlóan festeti újra a képet, hanem a portré szavakkal történő megalkotásával is létrejön egy új, hiteles ábrázolás, melynek élettel megtelítődését Saint-Preux érzelmei adják. A nyelvi megformálással (azaz a festett porté hiányosságainak és hibáinak a részletezésével) a már csak emlékezetében és képzeletében létező nőt újrateremti. Saint-Preux vázlatot készít, majd egy újabb festőt keres meg egy újabb Julie-portré megalkotásával:

> Drága Julie, szólnom kell még az arcképedről; már nem az első elragadtatással [vö. *elvarázsolás*sal: *enchantement* – B. L.], amelyre oly fogékony [*sensible*] vagy, hanem ellenkezőleg, a csalfa reménytől megcsalatott férfi bánatával, akit semmi sem kárpótolhat többé veszteségéért. […]
> Az első, amit kifogásolok, hogy hasonlít hozzád, és mégsem te vagy, a te arcodat viseli, de nem él [vö. a te ábrázatod van rajta, amely képtelen érzékelni: d’avoir ta figure et d’être *insensible* – B. L.].”[208]

Az idézett szövegrészből kitűnik, hogy az élő és a festett Julie közötti különbség központi eleme az „érzékelés” képessége, melyhez hangalakilag az „érzelem” („sentiment”) kapcsolódik. A „te” alkotóelemei ily módon a két fentebb említett motívumból állnak össze (lásd a mondatszerkezetek párhuzamosságát: „Képeden báj van és szépség” – „de csak akkor lehetnék elégedett vele, ha téged nem ismernélek”, „hasonlít hozzád” – „mégsem te vagy”, „a te arcodat viseli” – „de nem él” stb.). Az

[208] ROUSSEAU 1971: 159; a francia idézetek forrása ROUSSEAU 1965: 269.

első mondatban megjelenő „elvarázsolás”/„elragadtatás” („enchantement”) szó Julie érzékeléséhez kapcsolódik, a hősnő az elragadtatott, varázslatos állapotot tudja jól érzékelni. Ezáltal már Julie maga válik azzá, akinek mosolya „valami ismeretlen varázst [enchantement inconnu, 270] lop a *szív*be, valami hirtelen elragadtatást [soudain ravissement, 270], amelyet *lehetetlen kifejezni*” (160). A portrémegjelenítés egy további, központi – a festett arc, az álarc problémájával kapcsolatos – eleme az arc pírja, színe: „Neked, Julie, a szívedben van az, ami arcodat színessé teszi, ezt *lemásolni nem lehet* [az arcod színe, színfestéke a szívedben van, saját fordítás – B. L.]” (160). Az eredeti, francia mondatban tehát a szív vörössége, a szívből fakadó vér színezi be arcát, amely minden mesterkéltséget kizár, és az *arc–szív* szoros összefüggését bizonyítja: „Azt hinné az ember, hogy vastagon felrakott *mesterséges* szín [rouge artificiel, 270], ahogy ennek az országnak az asszonyai használják a pirosítót [carmin, 270].” A fentebb idézettekből kitűnik, a hős képzeletében élő Julie-kép lemásolása, megjelenítése lehetetlen, tehát ábrázolhatatlan.

A szerelmes férfi által ily módon, nyelvi elemekkel megújított Julie-portré a cselekményes világban úgy formálódik meg, hogy Saint-Preux az arckép átfestését tervezi egy másik festővel, melyhez ő maga is készít vázlatokat:

> Készítettem egy vázlatot is, amely *elképzeléseim* [*mes idées*] szerint alakítja újjá a képet. Elmondtam egy ügyes festőnek, s abból, amit máris megcsinált, remélem, hogy hamarosan *önmagadhoz hasonlóbban* láthatom képmásodat. Hogy az arcképet tönkre ne tegyük, *csináltattam róla egy másolatot* [a valódi arc másolatának másolata! – B. L.] s ezen próbáljuk ki a változtatásokat, és csak azokat viszi át az eredetire, amelyek hatásáról megbizonyosodtunk. Bár énmagam elég gyöngén rajzolok, a művész nem győzi bámulni finom megfigyeléseimet, nem érti, hogy nála nagyobb mester diktálja őket. Néha nagyon különcnek [bizarre] tart: azt mondja, én vagyok az első szerelmes, aki igyekszik eltakarni [cacher] azt, aminek kitárásában [expose] másoknak nem lehet eléggé kedvében járni, és bolondnak néz, ha azt válaszolom neki, hogy azért öltöztetlek fel annyi gonddal, hogy mindenestől lássalak.”[209]

[209] ROUSSEAU 1971: 163; a francia idézetek forrása: ROUSSEAU 1965: 271.

A fentebb idézett portrémegjelenítésben a kultúra történetében vissza-visszatérő, az ábrázolás természetével kapcsolatos probléma is felszínre kerül: az ábrázolt személy és a festett kép azonosságának a kérdése (a művészettörténetben e problémának egyik első kiemelt pontja a bizánci képvita). Ezen túl, illetve ezzel összefüggésben a 17. századi holland festészetben a festett alkotás legfőbb követelménye az *élethűség,* melyet kitartó gondossággal lehet elérni.[210] E gondosság azonban a gyakorlattal, a mesterségbeli ügyességgel jellemezhető a leginkább, és nem a látás folyamata adta abban a korban a festői ábrázolás modelljét.[211] Az élethűség (*élettel telítettség*) Saint-Preux említett levelében az ő szerető szíve által valósulhat meg, de a hős mégis ingadozik az élethű, a természetes, illetve a festett, természetellenes kép között; tulajdonképpen nem adja fel azon törekvését, hogy az élettelen portrét élővé tegye (vö. vázlatokat készít, újabb művészt keres). A szeretett lény újrateremtésének fáradhatatlan küzdelmében Saint-Preux szeretete nem csupán az arcmásba lehel életet, hanem annak hiteles létrejöttének a reménye élteti tovább a férfit.

A *Julie, az új Heloïse*-ban a két, egymástól éles határral elválasztott világ (a valós és a festett arc) átlépését egy (ál)arc felvételével lehetséges megvalósítani. A portré és az elképzelt Julie-kép „egybeolvasztása", egymásra vetülése során a valóság fikcióvá alakul, és imaginatív *én* létesül. Rousseau művében tehát ezek alapján a hős (*én*) az új, imaginatív portré megalkotásával a hősnőt (*te*) teremti újjá – szimmetrikus pozíciójuk folytán –, és így maga is újrateremtődik.[212]

Ha a fentebb leírtakat a *Háború és béke* vonatkozó részeinek viszonylatában

[210] ALPERS 2000: 95.
[211] Uo.
[212] S. Horváth Géza Rousseau *Vallomások* című művéről Dosztojevszkij *Ördögök* című regényével kapcsolatban szól. Rousseau ezen alkotásában (8. séta) az aranykori táj „műveletet" ábrázol, azaz az emberi/pásztori és a társadalmi/történeti világ egymásban való tükröződését a tó (tükör) jelenti. A szerző W. Iserre támaszkodva a pásztorregény ismert irodalmi eljárását, a megkettőzés műveletét azonosítja és a hős maszkoltését mint az önszemlélet lehetőségét jelöli meg. S. HORVÁTH 2006: 259. A főszövegben S. Horváth Iserre hivatkozó terminológiáját, az „imaginatív én létesülését" használom, hiszen Saint-Preux az arckép leírásában, kritikájában és újrateremtésében a fikciót valósággá, a valóságot pedig fikcióvá alakítja, és így az én „kreatív cselekvőként manifesztálódik". Uo. 260.

szemléljük, akkor látható válik: Andrej herceg halott felesége arcképének szemlélésével, belső beszédében teremti meg az életet *befogadni tudó* énjét. Másrészt pedig a Rousseau-műben gyökerező tézis–antitézis, *a művészi alkotás mesterkéltsége* (*nincs benne élet*) és a *természetesség* (*élettel teli*) tolsztoji átértelmezéséhez vezet.

2. 2. Lugas és „elízium”

A következőkben a Rousseau-pretextusban fellelhető kertmegjelenítés két, egymástól eltérő változatát tanulmányozom: a *lugas* Saint-Preux „tollából” adott megfogalmazását és az azt megelőző leírást, a szerelmes férfi képzelete által benépesített kert ábrázolását, illetve a regény második részében nagy nyelvi részletességgel megformált „elíziumi kert” bemutatását – mindez a portré-megjelenítés problémájához is kötődik. Lássuk legelőször a „halálos csók” („baiser mortel”) helyszínét, a liget leírását:

> Midőn levelemet idáig megírtam, kimentem egyet a szabad levegőre; házunk mellett van egy kis sürű – cserjékkel benőve – [vö. bocages: liget, pagony – B. L.] ezt kerestem fel. Miközben fel és alá sétáltam, önt is odaképzeltem magam mellé, jobban mondva nem is kellett képzelnem, inkább oda is csak *magammal vittem, mert hisz képét szüntelenül szívemben hordozom.* Kiszemléltem magamnak azokat a sétányokat, melyeken majd egymás mellett haladunk, eközben több olyan kis csalitot vettem észre, mely integetni látszik a közeledő felé és mintegy arra van alkotva, hogy minket fogadjon be; szinte már láttam magunkat e gyönyörű lomberdő közepette, előre is éreztem az édeni kéjt, mely egész valónkon át fog rezegni, mialatt érzelmeinket egymás előtt feltárjuk; a liget fel lesz szentelve két hű szerelmes jelenléte által; fű, fa, virág mind-mind csak nyerni fog szemeinkben, sőt azt hiszem, hogy az ön társaságában mindezt még elragadóbbnak fogom találni, mint most egyedül (46).

Vö.:

J'ai interrompu ma lettre pour m'aller promener dans des *bocages* qui sont près de notre maison. O mon doux ami! je t'y conduisais avec moi, ou plutôt je t'y portais dans mon *sein.* Je choisissais les lieux que nous devions parcourir ensemble; j'y marquais des asiles dignes de nous retenir; nos coeurs s'épanchaient d'avance dans ces retraites délicieuses; elles ajoutaient au plaisir que nous goûtions d'être ensemble; elles recevaient à leur tour un nouveau prix du séjour de deux vrais amants; et je m'étonnais de n'y avoir point remarqué seule les beautés que j'y trouvais avec toi (36).

A szóban forgó levélben a hős papírra veti, hogy majdani találkozásuk alkalmával meglepetést tartogat a hősnő számára, amelyről a találka során nem derül ki, hogy mi is volt az. A szerelmesek csókot váltanak, mely a 13. levél utalása szerint akár meglepetés is lehetett, Saint-Preux csókot leíró levelében nem tűnik előre eltervezett cselekedetnek. A francia szövegben szereplő „sein" (jelentése: mell, kebel, méh) azon jelentésrétege aktivizálódik, amely a *természeti* természetre, a natúrára vonatkozik. A keblében hordott kép („portrait") rávetül a liget képére, és Saint-Preux elképzeli, hogy milyen lesz majd a szeretett lénnyel együtt. A liget természetes, érzéki, buja; ez további kifejtést nyer Julie elíziumának megformálásában. A következő levélben a már „előkészített" helyen zajlik le a „halálos csók": „[...] alkonyat felé, midőn a nap violaszín hegyek mögé leszállni készült és végső sugarait hinté a tájra, mindhárman a liget árnyékába húzódtunk" (48). A természetesség és a mesterkéltség kérdésköre tematizálódik tovább Julie új kertjében, elíziumában. A Saint-Preux által megfogalmazott levél szerint Julie házasságkötésétől kezdődően csak a „Julie elíziumaként" megnevezett kertbe jár, a korábban szerelmi légyott helyszínéül szolgáló lugast teljesen mellőzi. Ez a kert számára az erényes, tiszta élet szimbóluma, és a földi paradicsom jegyeit hordozza magán: gyümölcsös, buja zöld pázsit, árnyas, terebélyes lombok, árnyat adó fák találhatók benne. A szerelmes férfinak, Saint-Preux-nek e kerttel való megismerkedése egyben az új Julie-vel való megismerkedést is jelenti. Ez tematikus

kifejtést is nyer Wolmar Claire-hez írott levelében (14. levél): Julie már nem az a Julie többé, akit Saint-Preux szeretett, és a férfi boldogtalanságának oka, hogy nem tud a múlt és a jelen között különbséget tenni, az emlékezetben élő képeket *jelenvaló érzelemként* értelmezi. Wolmar saját feladatát abban határozza meg, hogy Saint-Preux-t mindebből kigyógyítsa, és *átalakulást* érjen el nála (vö.: „nem tud ma még a múlt és jelen között különbséget tenni", 518). A gyönyört és fájdalmat okozó szenvedély – Wolmar megfogalmazásában – tévút, hiszen önmagukból kiforgatott személyiségeket eredményez, s a férj kívánalma, hogy „azok legyenetek, akik valójában vagytok" (507, vö. 13. levél, Madame D'Orbe Madame Wolmar-hoz: „Lánykorodban hasonlítottál Heloïse-hez, most éppoly ájtatos vagy, mint Abelard neje. Ments Isten, hogy sorsod valaha olyan szomorúan végződjék, mint övé", 511–512; „Légy végre az, aminek voltaképp *lenned kell",* 513–514).

A tájakkal, tájképekkel való ismételt találkozás a hősök számára lehetőséget teremt a reflexióra, a visszatekintésre. Ez történik a 17. levélben (Saint-Preux levele), amikor Saint-Preux és Julie hajóval arra a sziklás, hegycsúcsos vidékre jut, ahol Saint-Preux korábban járt már („Lábaink alatt a tó simának látszó tükre, jobbról-balról viruló táj, feljebb jégkéreg, hólepel, mely a ragyogó napban gyémántként szikrázott", 526). A táj megjelenítése után a hős Metastasio-verssorokat idéz („E tante fede, e si dolce memoriae, / E si lungo costume", „Bizalom, hit, édes emlék s hosszú időn át folytatott összebarátkozás", 530), az első együttlétekre emlékezve. A narratív rendben, a regény utolsó, 5. fejezetében Saint-Preux Julie-jének metaforikus értelemben vett halálát a hősnő – már többszörösen előre jelzett – tényleges halála követi. A regény zárókép – a szentimentalizmus irodalmi kánonjának megfelelően (a *Szegény Liza* is ezt a hagyományt követte) – Julie sírjának megjelenítése.

Az említett kertmegjelenítések szövegesen is kifejezett utalást tartalmaznak a paradicsomi, édeni állapotra. Nézzük a Negyedik rész 11. levelét (Lettre XI à Milord Édouard), Julie új kertjét:

E valóságos kis paradicsom [ez a hely – B. L.] daczára annak, hogy közvetlen a

ház megett van, annyira a fák közé van *rejtve,* hogy alig lehet észrevenni. Cserjék, bokrok [sűrű lombok – B. L.] veszik körül minden oldalon, s a bejárás művészi gonddal van eltitkolva [nem engedi, hogy a *szem behatoljon* – B. L.]. Amint beléptem s Wolmar betette maga után az ajtót [kulcsra zárta – B. L.] (488).

Vö.:
Ce lieu, quoique tout proche de la maison, est tellement *caché* par l'allée couverte qui l'en sépare, qu'on ne l'aperçoit de nulle part. L'épais feuillage qui l'environne ne permet point à l'oeil d'y pénétrer, et il est toujours soigneusement fermé à la clef (453).

Az *elrejt (cacher)* ige által e természetmegjelenítés és Julie portréja közötti kapcsolódás teremtődik meg (a portréleírásban a hősnő testi szépsége el van rejtve, szellemi értékei azonban feltárulnak; Saint-Preux a ligetbe magával viszi a hölgy arcképét, ha tetszik: elrejti magában).

Belépve kellemes üde levegő érinté arczomat, ezer meg ezer madár dala és kedves csicsergése mint andalító zene üté meg füleimet, buja zöld pázsit, árnyas lombok tárultak fel szemeim előtt, csörgedező patak kígyózott lábaimnál s millió meg millió virág kellemes illata tölté be a levegőt (489).

Vö.:
En entrant dans ce prétendu verger, je frus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante, et la chant de mille oiseaux, portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens (453–454).

A zöldellő pázsit rövidre volt nyírva és itt-ott kakukkfű-, balzsamvirág-, majoránna-, démutka és más illatos növényekkel volt kihímezve. [...] málna-, rózsa-, mogyoró-, bodza-, orgonabokrok voltak elültetve [...] Amerre jártam mindenütt árnyas fasorok vonultak el szemeim előtt tekervényes ölelkezésben, de minden kiszámított rend és összhang nélkül (490).

A kert kultúratörténeti megközelítését bemutató fejezetben már szóltam a *hortus conclusus*, az elzárt kert ikonográfiai típusáról. Látható, hogy az imént idézett kertmegjelenítés is egyértelmű utalást tartalmaz erre a képzőművészetben meghonosodott típusra (mely Tolsztoj *Családi boldogság* című művében nyer újbóli kifejeződést). Ebben az alkotásban is a kertbe való *behatolás*, az *átlépés* gesztusa hangsúlyos, mely kifejezetten a férfi és a nő szexuális aktusára vonatkozó konnotációt tartalmazza. A testi egyesülésre való utaláson túl – mind Rousseau, mind Tolsztoj művében – a másik lelkébe való behatolás, a lelki összeolvadás jelentése is megfogalmazódik. Most még egyszer röviden felidézem a *hortus conclusus* szimbolikus jelentését: a 13. századtól kezdve a *kert mint Mária-szimbólum* jelenik meg, a *hortus conclusus* ábrázolásában vissza-visszatérő elemek a Mária-attribútumok: a *rózsabokor* (*plantatio rosae*), a *tövisek között virágzó liliom* (*lilium inter spinas*), *a fons signatus,* amelyek a későbbi századok során a *fons hortorum* mint az *élő víz forrása* (*puetus aquarium viventum*), a *libanoni cédrus* (*cedrus exaltatus*), az *olajfa* (*oliva speciosa*) elemekkel egészülnek ki.[213] Következésképpen Julie új kertje a Mária kertjére való asszociációval az erkölcsi alapokon nyugvó házasságot jelenti.

A szerelmesek találkozásának helyszíneül szolgál Julie *hálószobája (cabinet)* is. A hálószoba leírásának elemei a kert (a halálos csók helyszíne, a lugas) szimbolikáját ismétlik.[214] Lássuk most azokat a jellemzőket, amelyekkel Saint-Preux lefesti a hősnő hálószobáját, és amelyeken keresztül a „szerelem kertjének", a „gyönyörök kertjének" a szimbolikus elemei jelennek meg. A szoba a bevezető bekezdésben a következő kifejezések formájában jelenik meg: „asile", „sanctuaire",

[213] Zárójelben a közismert latin neveket adom meg. A *tövisek között virágzó liliom* bibliai forrása: Én 4, 12–16. A *hortus conclusus* ábrázolása összefüggésben van továbbá az Isten városa (civitas Dei) és a Mennybolt kapuja (Porta coeli) ábrázolástípusokkal. KIRSCHBAUM (szerk.) 1990: 77. (A szócikket írta: E. Börsch-Supan.)

[214] Meg kell jegyezni, hogy a *kert–hálószoba* összefűzése kulturálisan is hagyományozódik, hiszen már L. B. Alberti traktátusában leírja, hogy a kertek, patakok, folyók ábrázolásának gyógyító ereje van, ezért javasolt ezek megjelenítése a hálószobákban. Ez a felfogás a 18. században elterjed, és „emelkedett harmóniát jelentő vonatkozásban" visszatér Jean-Jacques Rousseau-nál is. SZABÓ 2000: 115. A témához kapcsolódóan lásd bővebben a konkrét szövegidézeteket: BÄTSCHMANN 1989: 242–244, 254–258, 273–278.

„cabinet” (magyar fordításban: „hajadoni szentély”, „lázas álmaim mennyországa”, 146–147). Az „azilum” *védelmet, nyugalmat, menedéket adó hely* jelentése hamarosan kioltódik, hiszen a hős, áradozásai folytán, a szerelem lángjának („flambeau de l’amour”) a martalékává válik és felemésztődik. Ily módon való megsemmisülésében azonosul a hellyel, amelynek minden egyes eleme Julie lényét idézi meg. Ebben a levélben az ismétlődő motívumokon keresztül (lásd pl. a „charmant” jelzőt) a következő jelentéskiépülés figyelhető meg: a hely („lieu charmant”, „lieu fortuné”) az ott töltött idő során magával a hősnővel lesz azonos (a cselekményes történetben ez az idő egybeesik a levél megírásával, és a levélírást Julie megjelenése szakítja meg), vö.: „lieu charmant” → „Que-ce mystérieux séjour est charmant!” → „ma charmant Julie!”. A hely Julie lényében oldódik fel (vagy éppenséggel fordítva): „il est plein de toi” (121). A hálószoba a *szerelem kertjével* vagy a *gyönyörök kertjével,* illetve az azzal egyébként is összefüggésben lévő *Mária kertjével* kapcsolódik össze: a szobát Julie parfümjének finom illata járja be, ami édesebb, mint a rózsa, könnyebb, mint a liliom (vö.: „Je ne sais quel parfum presque *insensible,* plus *doux* que la *rose* et plus *léger* que l’iris”, 121). A parfüm azonban alig érzékelhető („presque insensible”), szinte nem is érezhető (vö. az „insensible – sensible” kérdéskörét Julie portréjának a leírásánál, ahol hasonlóképpen az érzékszervek és a lélek számára lehetséges hozzáférés problémájával találkozunk). Julie ruhái a termetét, fejdísze szőke fürtjeit, csipkekendője, pongyolája, fűződereka stb. testének egyes részleteit varázsolják elő. Ez a szövegrész kapcsolatot teremt Saint-Preux-nek a párizsi hölgyekről szóló levelével, illetve az említett portréleírással, ahol a mesterséges („artificiel”) színnel összefüggésben a festett kép hitelességének, élettel való megöltődésének (azaz *természetessé válás*ának) a kérdésköre kerül előtérbe. Az arckép leírásánál egyébként újból feltűnik a hősnő liliommal való azonosítása, bár az utóbbi szöveghelyen ez az azonosítás a vizuális hasonlóság alapján jön létre: A festő „Elfeledkezett a bíborszínű ágacskákról, amelyeket két-három apró ér alkot ezen a tájon a bőr alatt, olyanformán, mint azokon az íriszeken, amelyeket egyik nap a clarens-i kertben nézegettünk” (160).[215]

[215] A magyar fordítás forrása: ROUSSEAU 1971.

A hálószoba megjelenítésének vizsgálata után visszakanyarodunk Julie arcképének részletes leírásához, a természetesség jelentésének a kibontását tovább folytatja a Julie-hez írt 21. levél. Az ezt megelőző levélben (amit Julie írt Saint-Preux-nek) esik szó a portré elkészüléséről (olasz festő készítette), melyet azután a férfi jellemez, s mintegy tükörként „adja vissza", azaz a képleírást küldi el Julie-nek. Saint-Preux célja azonban nem Julie önmagával való szembesítése, hanem a cselekmény hangsúlya szerint a lány külsejének a felidézése és ezáltal önmaga számára is jelenvalóvá tétele, a távollevő kedves megelevenítése. Az ekphrasis struktúrája a regényben úgy épül ki, hogy a hős az egyes egységeket (szem, haj, arcbőr, öltözék stb.), a festményen lévő konkrét részleteket megjelöli, és érzékelésében szubjektív ítélete szerinti *valós* jellemzőkkel hasonlítja össze. Így ölt testet a „kritikai" leírás: „a haj nagyon messze esik a halántéktól – mi által homlokod tetszetős körvonalából sokat veszít s tekintetednek finom éle elvész. […] orcáid pírja nagyon közel esik a szemhez, úgy nézel ki, mintha ki lennél festve" (281).[216] Újra kiemelendő, hogy a hős átfestetni szándékozik a képet, azaz meg akarja teremteni a saját Julie-jét, életre kívánja kelteni a festményt (vö. a levél első soraival: „mindazonáltal hiányzik belőle valami, hiányzik belőle az élet, s ezért a festmény maga nem egyéb, mint holt vászon mely kielégítetlen hagyja azt a szemlélőt, aki téged ismer" 281): „Elhatároztam, hogy arcképedet legközelebb a magam ízlése szerint átalakíttatom. Már beszéltem is egy igen ügyes festővel, aki – azok után ítélve, amiket eddig láttam – úgy veszem ki, hogy ért engem. Nemsokára tehát olyan alakban foglak látni, amilyenben szeretnélek!" (284). A Saint-Preux általi újrateremtés gesztusát fedezhetjük fel abban a szövegrészletben is, amikor a hős arról számol be, miszerint kedvenc időtöltése Julie leveleinek egy kötetbe való átmásolása. A cselekményes történetben ez a hely az, amikor a két szerelmes egymástól távol kerül, és a szerelmes Saint-Preux Julie-jének megőrzésére, szimbolikus értelemben vett újrateremtésére kényszerül. Ennek kiemelt pontja a levelek újraírása, kötetté alakítása, mely egyúttal magának az *Új-Heloïse* című

[216] A *festett arc* – mely gyakran az *álarc*hoz hasonul – problematizálódik a *Háború és béké*ben, de Puskin *A parasztruhás kisasszony* című művében is szerepet játszik. Erre a későbbiekben kitérek majd.

műnek a megalkotására is vonatkoztatható.

Ismét Julie hálószobájának regénybeli megjelenítéséhez fordulva mondható: az imaginációból látomás („O *spectacle* de volupté!...”), majd benyomás („la baleine a cédé à la force de *l'impression”*) lesz, és végül feltűnik maga Julie („ma charmante Julie!”), akinek a mű cselekményes valóságában adott tényleges felbukkanása ugyanakkor kérdésessé válik: valóban megjelent-e Julie vagy „csak” a hős teremtette meg magának Julie alakját, ahogyan papírra vetette a szerelem kertjéhez fűződő ábrázolásjegyek segítségével a nő hálószobáját? (Vö.: „Je te vois”.)

2. 3. A mű átélhetősége, a történet újraírása

Wolfgang Iser a reneszánsz pásztorköltészetet a valóság és fikció problémája felől vizsgálva megállapítja, hogy az egymástól éles vonallal elválasztott világok határát lépi át a hős akkor, amikor az idilli, árkádiai világ után vágyódik. Ahhoz, hogy vágyának tárgya után járjon, álarcot vesz fel, s felkeresi az árkádiai helyeket. A valódi *én* és az álarc kettősségével (Iser terminológiáját használva) az imaginárius ölt testet, és az én önmagára találása ott megy végbe, ahol az én jelenléte és önmagán kívülléte egyidejű (ez az „édes önkívület” vagy a „képzelet” állapota). Az ily módon kirajzolódó határátlépő aktusok során maga a fikcionális szöveg leplezi le saját fikcionalitását, egy „mintha-konstrukció” jön létre; a szövegben ábrázolt valóság nem a valóság ábrázolása, hanem valami önmagán túlira mutat.[217]

Saint-Preux és Julie levelezésének olvasásakor (melynek hitelességét a szerző több ponton megerősíti úgy, hogy a levelezés „hiányosságát” saját válogatásával indokolja, vö.: „Számos levél elkallódott, mások nem vétettek fel a gyűjteménybe, ismét mások csak kivonatban közöltettek.”[218]) feltűnik, hogy a levelek címében mindig a „Julie” név szerepel. E tény alátámasztja azt, amit egyébként a tematikus megformálás is hangsúlyoz: a levelek által kirajzolódó történet középpontjában a

[217] ISER 2001: 73–76.

[218] Vö.: „Plusieurs lettres se sont perdues, d'autres ont été supprimées, d'autres ont souffert des retranchements” (21).

hősnő alakja áll, és ő az, aki kettejük kapcsolatában felsőbbrendűbbnek bizonyul. A mű kezdeti részében, a hősnő „bűnbeesését” megelőzően a negyedik és ötödik levélben Julie önjellemzésében megjelenik az *erény*hez tartozó *szerénység* („modestie”) és a *tisztesség* („honnoteté”), mely szemben áll a *szív* bűnösségével, s ez utóbbit az *őrült szenvedély* („passion funeste”) jellemzi.

Szintén a negyedik és a hetedik, Claire Julie-hez írott levelében tűnik fel a bűnös viszonyt „megakadályozó” anya alakja, aki a Tolsztoj-regény egy másik hősnőjéhez, a Mlle Bourienne-hez kapcsolódó mikroszüzsében is előlép, amit a későbbiekben részletesen be fogok mutatni. Elöljáróban talán érdemes megjegyezni, hogy a *Háború és béké*ben felbukkanó tematikus allúzió (lásd „aztán megjelenik ma pauvre mère, és feleségül veszi őt”, 1, 276) a Rousseau-mű azon részére utalódik, melyben a szerelmes érzéseknek az anya előtt való felfedése a gyötrő kapcsolat megoldását eredményezné Julie barátnője, Claire szerint: „Igaz, hogy legegyszerűbb volna anyádnak mindent elmondani, ezzel aztán véget érne minden” (27).[219] Claire e kijelentését azonban Julie levele implicite oly módon cáfolja meg, amelyben saját anyjának az akaratgyengeségét hangsúlyozza (vö. „ma mère est faible et sans autorité”, 13, a magyar fordításban az „erély” szó szerepel: „Szegény anyámnak az erély sohasem volt erős oldala”, 20). Így Mlle Bourienne történetének „megoldása” már a megidézett műben sem bizonyul igazi megoldásnak. Mlle Bourienne családban elfoglalt helye is a Rousseau-mű Claire-jével rokonítható, bár Bourienne saját magát központi figuraként értelmezi. A két mű között a tematikus megfelelések révén tehát olyan kapcsolódás jön létre, hogy a Julie–Claire hőspáros megformálása a Julie–Marie, illetve a Marie–Mlle Bourienne alakok megjelenítésére vetül rá a regény egyes részeiben.

A szóban forgó levelek, a negyedik és ötödik levél elemzéséhez visszatérve, az egyik központi motívum a (még) ártatlan testtel szemben a szív bűnösségének a megállapítása a hősnő részéről. A szeretett személy imádatával járó *önmegalázás* (vö. „a mig én imádom: magamat alázom meg”, 20) a rousseau-i Julie érzelmeinek egyik legfőbb velejárója. Holott az eltérő nézőpontot képviselő férfi (mely nézőpont

[219] Vö.: „Il est vrai que le préservatif est facile: deux mots à te mère, et tout est fini” (19).

az általa leírt történeteken keresztül rajzolódik ki – lásd pl.: az első csók a lugasban, az elutazás) teljes fokú önmegalázásról tesz tanúbizonyságot. Hasonló módon, míg Julie saját magát *elcsábított*nak, Saint-Preux-t *csábító*nak („séducteur") látja. Saint-Preux levelének sorai egy a szerelmese kívánalmára vágyait visszafojtó férfit jelenítenek meg (lásd még: „Ön […] odáig ment, hogy csaknem csábítónak nevezett; én nem vagyok csábító, csupán egy érző lény", 23).[220] Központi problémakör tehát az önfeláldozás, illetve a másik legyőzésének kérdése.[221] A *Julie, az Új-Heloïse* című műben is megjelennek olyan tematikus részletek, melyeken keresztül a hősök reflektálnak a levél stílusára, illetve olvasmányaikra (lásd „Semmi mesterkéltség, semmi erőltetettség nem vonul át soraidon s ez oly kellemes benyomást gyakorol", 39).[222] Egy alkalommal Saint-Preux is kifejti véleményét az általa megfelelőnek tartott művekről:

> Nőknek rendszerint költeményeket és szerelmes történeteket szoktak a férfiak olvasmány gyanánt kiválasztani; én e szokástól eltérőleg még csak mutatvánnyal sem szolgálok önnek. […] Különben is a szenvedélytől égő kebelnek mindenkor rideg azon beszéd, melyet más utánoz. Az ily könyvek csak megfosztják a lelket rugékonyságától és szárnyait szegik magas röptének; ellenkezőleg van ez a szerelemmel, melynek gyújtó lángja a többi érzelemnek is meleget kölcsönöz, úgy hogy azok általa még hévteljesebbé lesznek (44).[223]

[220] Vö.: „mais un homme simple et sensible" (16).

[221] Ahogy később látni fogjuk, a *csábító/elcsábított* szerepmódozatok a *Háború és béké*ben is feltűnnek a Mlle Bourienne történetét leíró részben. Feltételezhetően a Rousseau-műre való hivatkozáskor a hősnő azzal a pretextusi nézőponttal azonosul, amely a nőt mint elcsábítottat értelmezi. A pretextus azonban nem egyértelműsíti e nézőpont kizárólagosságát, így az, hogy Mlle Bourienne magát elcsábítottként látja, csupán a Tolsztoj-szereplő olvasási módjára, a hivatkozott szöveg általa való értelmezésére utal.
A nő csábítóként való megjelenése Tolsztoj kései műveiben, *Az ördög*ben és a *Szergij atyá*ban is hangot kap. A férfi a bűn elkövetésében rejlő saját felelősségét vizsgálja. Kuprejanova idézi a *Szergij atya* című elbeszélés egy korábbi változatát, melyben a szerzetes megöli a bűnre csábító nőt: „Он подошел, примерил и, взмахнув в топором и ударил ее вдоль головы ниже темени. Она не крикнула, но вся привскочила и тотчас же опять упала, а он выбежал и пошел вниз к реке." Idézi Купреянова 1963: 167. Véleményem szerint e fentebb idézett szövegrészletben visszatükröződik Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényének gyilkosság-leírása, immáron a Tolsztoj-szöveg értelmezésében. Vö.: Boros 2004a.

[222] Vö.: „Vos pensées s'exhadent sans art et sans peine; elles portent au coueur une impression délicieuse que ne prodiut point un style apprêté." (30).

[223] Vö. : „je n'y mêle ni poète, ni livres d'amour, contre l'ordinaire des lectures consacrées à votre

A „halálos csók” megtörténte után elválni kényszerülő szerelmes férfiban azonban olyan érzések lesznek úrrá, melyek az általa említett irodalmi műtípusokban is ábrázolásra kerülnek (vö. az *átélhetőség* témáját)*:*

> Vannak regények, melyekben siralmas színekkel találja az ember leírva két szerelmes sóhajtozását az elválás felett. Hogy megmosolyogtam, milyen mulatságosnak találtam ezt annakelőtte! Nem is gyanítottam, hogy jöhet még idő, midőn magam is épen úgy fogok keseregni és panaszkodni, mint ők (55).[224]

Az idézettekből kitűnik, hogy Saint-Preux értelmezésében a művészi, a mesterséges alkotások, azaz a *portré* és a *regény* csak akkor válik hitelessé, *életszerű*vé, ha abba a szerető szív életet lehel. A szöveg hangsúlya szerint a férfi képes volt elsajátítani az érzelemmel átitatott, *átélt olvasásmód*ot. (A disszertáció későbbi fejezeteire utalva elöljáróban megjegyzem, hogy a *Szegény Lizá*ban Eraszt alakjához kapcsolódva, a *Családi boldogság*ban Mása önértelmezésében is felszínre kerül az *irodalmi átélés képessége*).

A Saint-Preux által leírt lugas-jelenetben[225] (Lettre 14 à Julie) a szerelmeseket az *édes gyönyör–kín* együttes érzése jellemzi. A szerelmi vágy beteljesülése nem azok enyhülését eredményezi, hanem betegségbe hajló, az őrültséggel határos állapotba juttatja a hőst. Az „édes remegés”, a „vér őrült tánca”, a „kínos sóhajtás”, tehát a szenvedést hozó gyönyör ekkor még nem a szerelem társadalmi szabályok által megakadályozott beteljesületlenségéből fakad, hanem az érzések túláradásából.[226] A férfi szerint Julie a gyönyörét az ő szenvedésében találja meg: „mert hisz ön szenvedéseimben gyönyörködni is akar” (54). Julie Claire-hez írott levelében a férfi

---

sexe. Qu’apprendrions-nous de l’amour dans ces livres?” (34).

[224] Vö. „Cent fois, en lisant des romans, j’ai ri des froides plaintes des amants sur l’absence. Ah! Je ne savais pas alors à quel point la vôtre un jour me serait insupportable!” (44).

[225] A szerelmesek találkáját Rousseau-nál is, de Turgenyev műveiben is gyakran *naplemente* kíséri (vö. *Egy felesleges ember naplója*).

[226] Rousseau-nál az érzéki élvezet a saját „én” elfeledésével esik egybe. Ez a létezés magasabb foka, amikor a szubjektum mindent elfelejt, többek között saját magát is. A táj tökéletes szemlélésekor is eltűnnek a személyes korlátok. STAROBINSKI 1971: 103.

távollétéből fakad a kín: „Szenvedélyem emésztőbb mint a tűz, sorvasztóbb mint a láz, mely csaknem halálra gyötört” (81). Julie gyönyörből eredő szenvedése azonban nemcsak innen származik, hanem a *bűn*ből is fakad, így a bűn elkövetése miatt nem részesülhet a boldogságban (Lettre 22, Réponse). A hősnő számára a szenvedés forrása (ti. a férfi) egyben összeér annak feloldásával, *vigasz*ával is, egy olyan motívumsor kiépülése tanúskodik erről, mely az (*örök*) *romlás* okozóját azonosítja a romlásból fakadó bánatra nyújtott vigasszal: „Hadd hulljanak hát könnyeim, amíg egy cseppje sem lesz szememnek. […] még van egy *édes* [douce] – a maga nemében egyetlen – *remény*em, *vigasz*om [consolation]. E vigaszt te nyújtod nekem imádott szerelmem!” (92). Saint-Preux kényszerű utazásának leírása a tájképi elemek túlsúlyával – mint ahogyan a regény más szöveghelyein is – a szerelem metaforikus megjelenítésének tekinthető. A hős belső érzéseinek (tűz, láz) és a külső világ, a természet jellemzőinek (hideg, havas hegycsúcsok, sziklák) az egymásnak feszülése a hősnő arcának leírásában, mosolyának kifejeződésében ismétlődik meg. Julie belső ellentéte (*édes mámor–szomorúság*) a (tettetett) külső *vidámság* (→*arc*) és a (valós) belső (→*szív*) *bánat* motívumjegyeivel válik párhuzamossá; a mosoly immáron nem a vidámság, hanem az azzal ellentétes érzelem, a szomorúság jegye: „látom én a bút és bánatot, mely szívedbe költözött s a halvány mosolyba kifejezett keserv még kínosabban hat rám” (88, vö. „Je vois, je vois, sous une apparente sérénité, les déplaisires cachés qui t’assiègent; et ta *tristesse,* voilée d’un *doux sourire,* n’en est que plus amère à mon coeur”, 74). A *szomorú arc* megjelenítése azonban az eseményvilágban *tettetés*be fordul (Lettre 36 de Julie), annak érdekében, hogy Julie állapota megindítsa környezetét („Szomorú arcot színlelek tehát […] talán nem is igen kellene már színlelnem, anélkül is elég *meghatott* és *bánatos* kinézéssel bírok”, 103).

A regény második részében, melynek cselekményes alapszituációja a szerelmesek egymástól való elszakadása, Julie férjhezmenetele és az anya betegsége kerül megfogalmazásra. A hősnő a *belső vs. külső világ* ellentétére a következő módon reflektál:

> A nőtől megkövetelik, hogy akkor is mosolyogjon, mikor szíve vérezik, forrongó bensejét nem árulja el semmi, hanem igyekezzék azt mindenképpen elpalástolni, s hacsak lehet, nyugodt külsővel eltakarni. […] Az *illendőség* szigorú béklyóiba szorítva töltjük el életünk legszebb szakát, melyet igen gyakran kényszerű házasság rablánca, egy egész életünkre szerencsétlenné tevő viszony gyűlöletes igája vált fel (236–237).

Ebben a cselekményszakaszban Julie számára Saint-Preux már nem képes vigaszul szolgálni (lásd: „S ha van *vigasz,* azt nem az idő nyújtja, hanem a *könnyhullatás*" 238), önmagát már megcsalt szerelmesnek látja.

Az is megfigyelhető, hogy valamilyen zenemű vagy természeti látvány felidéződése a szereplők gondolkodásában egy szövegesen létező történethez kötődik úgy, hogy a történet maga látványként, vizuális képként fogalmazódik meg. A Julie-hez írott 47. és 48. levélben Saint-Preux a zenéléssel, énekléssel töltött estékről számol be. E levelekben válik aktuálissá a hős számára a szöveg és a zene kapcsolata, a hős zenéről szóló megnyilatkozásaiban nemcsak a hangra, hanem a látványra vonatkozó asszociációk is megjelennek. Lásd pl.: „[A zene hatására] Szinte *láttam* a siránkozó anyát, a megcsalt hű szerelmest, a dühöngő apát és zsarnok fejedelmet" (129). Az, ahogy a hős számára a „hatásos" zenemű átélhetővé válik, a már idézett, Julie arcképéről és a regényekről szóló Saint-Preux-i gondolatokat juttathatja eszünkbe. A zenemű, az irodalmi mű és a festmény úgy válik *átélhető*vé, hogy a szereplő saját érzelmeinek a megélése teszi azt lehetővé. Saint-Preux tehát nem azonosítja saját szerelmük történetét más szerelmi históriákkal (ez a szöveg egy másik szintjén megy végbe), hanem *átéli* azokat. Lásd még az alábbi Petrarca-idézetet Rousseau regényében: „E'l cantar che nell'anima *si sente*" (vö.: „A dalt, melyben a lélek *tükröződik*", 130). A Saint-Preux által megidézett siránkozó anya képe olyan megjelenítési sémát követ, amelyet az egyenrangú szereplők egymás mellé helyezése jellemez. A szövegek idézési módja hasonló ahhoz a levélhez (Lettre 60 à Julie), ahol Saint-Preux azt beszéli el szerelmének, hogy miként adta elő történetüket barátjának, az angol Bomstonnak, és az hogyan foglalja össze kettejük

históriáját:

> […] ez egy egész kis szerelmi történet, még ha nem is dicsekedhetik érdekfeszítő mozzanatokkal és kalandos bonyodalmakkal, sokkal inkább *meghatja* az embert, mint bármiféle – változatos fordulatokban bővelkedő – regény! Az ok abban rejlik, hogy történetük oly dúsgazdag kincsesbányája a legfennköltebb érzelmeknek miszerint azoktól kedélyvilágunk egészen benépesül, szív és lélek szórakozást talál s nem veszi észre, hogy cselekményekben nagy a hiány, nem veszi észre a kiemelkedő mozzanatok gyér voltát (172).[227]

Lásd később Bomston véleményét a szerelmesekről, miszerint az a fő jellemvonásuk, hogy bennük semmi különös nincsen (218). Az angol mylord felvetésére a cselekményes történetbe belekerül a lányszöktetés gondolata, mint Saint-Preux és Julie kapcsolatának lehetséges megoldása. Ez a cselekményes szál azonban csak gondolati szinten marad meg, a mylord által részletesen megrajzolt angol birtok képe, és a szerelem beteljesülésének a lehetősége Julie döntésének eredményeképpen megvalósíthatatlan marad. Julie-nek és Saint-Preux-nek az angol Bomston nézőpontjához kötődő szerelmi története *általános*nak vehető. Ezt alátámasztja, hogy Julie megszöktetésének ötletével maga Bomston lesz az, aki „cselekményt visz a történetbe" (221).

A szereplők által megidézett irodalmi hagyomány (mely nem egy konkrét műre való utalásban, hanem egy cselekményes klisé vagy egy hőstípus felidézésében rejlik) megállapíthatóan maguknak a hősöknek az önértelmezésében vesz részt. Az irodalmi tradíció megidézése a Rousseau-regényben a festészettel és a zenével kapcsolódik össze, ezeket a szöveghelyeket pedig tájleírási elemek is kísérik. A hős és a hősnő arcképének a megjelenése is hasonló helyet foglal el a szemantikai rendszer kiépítésében.

Rousseau műve Harmadik részének 16. levelében (Lettres de deux amants

[227] Vö.: „Il n'y a, m'a-t-il dit, ni incidents ni aventures dans ce que vous m'avez raconté, et les catastrophes d'un roman m'attacheriaent beaucoup moins; tant les sentiments suppléent aux situations, et les procédés honnêtes aux actions éclatantes!" (140).

habitants d'une petite ville au pied des Alpes) kerül megfogalmazásra kettejük Julie által értelmezett története. Ennek a történetújraírásnak a módja merőben különbözik Saint-Preux alak- és történetfelfogásától, hiszen ez a história egy önálló levél keretében jelenik meg a műben. Julie önjellemzése („én – ki természetemnél fogva komoly, hallgatag, ábrándos valék – utánozni igyekeztem unokanővérem pajkos modorát", 342) a fentebb említett képleíráshoz nem illeszkedik, ugyanis abban nem esik szó melankolikus jelleméről (éppen ellenkezőleg, az élettel teli üdeség állapota kap hangsúlyt).[228]

Figyelemre méltó a nevek változása a műben. A hősök családi, társadalmi helyzetének megváltozása, pl. a férj nevének felvétele tükröződik a levelek „címeiben" foglalt megnevezésekben. A nevek egyes változatainak megjelenése természetesen azonban ennél fontosabb funkciót tölt be a mű értelemvilágában, így a Negyedik rész 5. levelének címében megjelenő Saint-Preux név is kulcsfontosságú, hiszen az addig „névtelen" hős itt kap nevet: „Tudja, hogy mától ez lesz a neve nálunk? Ez úgy hiszem fényes bizonyítéka annak, hogy most már a »mieinknek« tekintjük" (429). Az ezt megelőző szöveghelyeken a hős általában köznévvel jelölt (leggyakrabban ő „Julie imádója"), vagy egyáltalán nem is nevezik meg (lásd a levelek címeit: „Julie-hez", „Julie-től" stb.). Julie említett levelében a hős megnevezése azonban nem változtatja meg a levelek címét; a korábbiakhoz hasonló módon kijelölődik az a pozíció, mely szerint a levelek olvasói és írói Saint-Preux nézőpontjához közelítenek. A szereplők nevei által megjelölt probléma a regényszövegben témamegjelenítést is kap, és az *idegen–ismerős* (*barát*) motívumára rétegződik rá. Saint-Preux Bomstonhoz írott levelében (Negyedik rész 6. levele) lép elő az említett motívumpár, miszerint a szereplő(k) nem tudják eldönteni, hogy idegenként vagy ismerősként forduljanak egymáshoz (a hősnőhöz). E szövegrészlet jelzi azt a változást kettejük kapcsolatában, hogy már nem ugyanazt jelentik egymásnak, mint korábban.

Továbbra is a név és a megnevezés problémakörében folytatva a Rousseau-

[228] Azonnal szembetűnnek a Tolsztoj-regénybeli hősnők alakpárhuzamai: a Saint-Preux által kialakított Julie-kép – Natasa alakja, illetve Julie önjellemzése – Marja alakja.

regény értelmezését, az *illendőség* kérdéskörére térek át. A 6. levélben Julie férje, Wolmar azt kívánja Saint-Preux-től, hogy feleségét keresztnevén, és ne az illem szabályainak megfelelő „nagyságos asszony”-ként szólítsa. Ez esetben az illendőség a férj megfogalmazásában a szív által diktált szabályoknak, az őszinteségnek az ellentéte:

> „Az illendőség, igaz, úgy kívánja – mondta nyugodtan Wolmar – de lássa, ennek közöttünk nincs értelme. Mert mi egyéb az illendőség – jobban mondva udvariaskodás a legtöbb esetben, mint a vétek *álarc*a, mely mögé rejtezik a bűn. Ott, ahol becsület és őszinteség honolnak, az udvariasság szabályaira szükség nincsen” (437).

Az itt is megjelenő *álarc* – a portréleírással párhuzamosan – tehát az illedelmességgel elkendőzött bűn megfelelője, így pedig a *természetesség* ellentétpárja. Ez a természetesség az, amely a hős számára olyan vonzó Julie-ben, és a Saint-Preux-ben élő Julie-képet jellemzi; a portrén azonban (ami az objektívebb nézőpontot is tükrözheti) az arc „olyan, mintha ki lenne festve”, tehát a szöveg az álarcszerűséget sejteti. Ezt követően Julie Claire-hez írott levelében (7. levél) az *illendőség–természetesség* motívumpár már árnyaltabban, egymásba mosódva jelenik meg. A Julie által adott jellemzés értelmében a kezdeti *zavar*t mindketten el akarják rejteni („nem kis megerőltetésembe került elpalástolni megindulásomat”), ami után „modorról”, „szerepről” esik szó. A levélben tehát az érintett gondolatkör Julie és Saint-Preux kapcsolatának a szintjére tevődik át. Ha a szereplők magatartása, viselkedésmódja nem is, de külső megjelenésük őszinte hatással van a másikra, az őszinte „beszéd” más formát ölt. Ennek a vizuális megjelenítésnek kiemelt jegye a *himlőhely* (elválásuk előtt Julie himlőben szenved és titkos éjszakai látogatásának eredményeképpen a férfi is elkapja a himlőt), mely mindkettejük számára szerelmükre emlékeztet (vö. „e himlőhelyek nagy szálkák szemeimben, s nem egyszer rajtuk feledem tekintetemet”, 440). Néhány oldallal később Claire válaszlevelében e himlőhelyeket nevezi a (házastársi) hűség próbatételének: „A

gondviselés úgy intézte kedvesem, hogy a súlyos betegség nyomokat hagyott sima arcán: hogy legyen mivel próbára tenni hűségedet, míg tiedet megkímélte a legcsekélyebb folttól – hogy az ő győzelme maga felett se legyen épp dicstelen" (447).

Látható, hogy a szereplők közötti kommunikáció mibenléte a narrációban hangsúlyt kapó vizuális elemeken keresztül ragadható meg. A hősök maguk is érzékelik, hogy egy külső, idegen szemlélő számára nehezen hozzáférhető szerelmi nyelvezetet alkalmaznak: „ha valaki megfigyelne bennünket, azt mondaná, hogy titkos megegyezés létezik közöttünk" (440). A gyakran vizuális elemek által biztosított szerelmi nyelvezet kialakulása az *illendőség* motívumkörével kapcsolódik össze. Az *Új-Heloïse* ugyanakkor, a *természetesség–mesterségesség* ellentététől nem eltávolodva az *érzelmek ábrázolhatóságá*nak a kérdéséről, és a képzeletben alakot öltő másik általi én önteremtéséről is szól. Az értelmezésnek ezen a pontján utalhatunk vissza a Tolsztoj nagyregényéről mondottakra. Ugyan Tolsztojnál a cselekményben és a szüzsés út kiépülésében egészen más helyet foglal el a portré és a kis hercegné arcának a leírása, de ezek mégis a hős megújulásra való képességét (önteremtés) fogalmazzák meg. Ez az út a hős számára a boldogság keresésének az irányába vezet. Saint-Preux csak a valóság határainak átlépésével tud végül egyesülni Julie-vel. Tolsztoj hősei, Andrej Bolkonszkij, Pierre, Marja hercegnő viszont arra keresik a választ, hogy lehetséges-e az egyesülés a valóságban, míg ez más szereplők számára egyértelműen csak a képzelet színterén következhet be (Mlle Bourienne, Szonya).

3.

NY. M. KARAMZIN: *SZEGÉNY LIZA* CÍMŰ MŰVE AZ IRODALMI NÉVHASZNÁLAT ÉS TÁJÁBRÁZOLÁS NÉZŐPONTJÁBÓL

Ny. M. Karamzin *Szegény Liza*, J.-J. Rousseau *Julie, az Új-Heloïse* és L. Ny. Tolsztoj *Háború és béke* című művének intertextuális kapcsolódásait főként a vizualitás, a tájábrázolás poétikai funkciója szemszögéből vizsgáltam eddig, de van még egy olyan aspektus, amely a szentimentális hagyományozódás kutatása során nem kerülhető meg: az irodalmi névhasználat kérdésköre. A név mint konkrét nyelvi alakzat hívhatja fel az olvasó figyelmét egyes művek pretextusként való jelenlétére. E nézőpontnak az értelmezésbe való bevonását a tolsztoji szöveg teljes mértékben indokolja, hiszen, ha arra a jelenetre gondolunk, amikor az öreg Bolkonszkij herceg Julie-t „Eloizá"-nak szólítja, akkor láthatjuk, hogy a név intertextuális szignálként működik. Liza Bolkonszkaja alakmegformálásában a névazonosság nem eredményez ilyen explicit jelentésformálódást, a hősnő a többszörösen összetett *áldozatiság*-motívum továbbélésének köszönhetően kötődik egybe a pretextus nőalakjával.

A kifejtés felvezetéseként a szakirodalom alapján röviden bemutatom a nevek szemantikájának, a hős és a név kapcsolatának a problémáját a művészi szövegben. Először Karamzin *Szegény Liza* című elbeszélését a névhasználat és a tájábrázolás felől vizsgálom (a karamzini tölgyábrázolásról a dolgozat előző fejezetében szóltam). A „Liza"-név kulturális státusa tisztázása során nagy mértékben támaszkodom V. N. Toporov monográfiájára.[229] Ju. Lotman munkája[230] alapján a *Szegény Lizá*nak a 18. századi orosz irodalomban betöltött szerepére fektetek hangsúlyt, és a művet igyekszem az orosz szentimentális elbeszélés kontextusában

[229] Топоров 1995.
[230] Лотман 1997.

elhelyezni, P. A. Orlov tanulmányának[231] főbb megállapításait is figyelembe véve.

3. 1. Az irodalmi névhasználat szakirodalmának rövid áttekintése

Az irodalmi névhasználattal foglalkozó szakmunkák alapvetése, hogy a tulajdonnevek funkciója mindig az adott kultúra által meghatározott. „Nincs ősibb cselekedet, mint a névadás. […] És kevés olyan ősi nyelvfilozófiai probléma van, mint a nevek jelentésének kérdése, a jelölt és jelölő viszonyának önkényes vagy motivált volta: erről vitatkozik Platónnál a bölcs Szókratész ravasz irányítása mellett Hermogenész és Kratülosz" – vezeti fel Karafiáth Judit és Tverdota György a nevek jelentésének a kérdését *A név hatalma* című tematikus *Helikon*-számban.[232] Az alábbiakban e tanulmánykötetben megjelent írásokra támaszkodom, melyek a névvel összefüggő értelmezéseket a filozófia, a nyelvtudomány, a kulturális antropológia és az irodalomtudomány felől vizsgálják, majd rátérek az orosz irodalmi alkotások névhasználatát bemutató szakmunkákra.

François Rigolot az irodalmi onomasztikát („poétikai onomasztika") a nyelvtudomány („klasszikus onomasztika") relációjában határozza meg: a szemantika tárgya a „név viszonya azzal, amit jelöl a denotáció és a jelentés szempontjából", míg a szintaxis azzal foglalkozik, hogy ha egy művészi szöveg több tulajdonnevet sorakoztat fel, akkor „milyen típusú kapcsolatban állnak egymással ezek a nevek a szövegben" (jelek közötti kapcsolat). Rigolot fogalomrendszerében a szemantika és a szintaxis teszi lehetővé, hogy felszínre kerüljenek a tulajdonnevek diagrammatikai tulajdonságai, azaz a szöveg, illetve a tulajdonnevek jelöltjei között lévő analógiák és arányok. Az onomasztikus olvasás tehát nem referenciális, nem szövegen kívüli rendszerben vizsgálódik, hanem a szöveg diagrammatikus szintjének tulajdonságait állapítja meg.[233]

[231] ОРЛОВ 1979.

[232] KARAFIÁTH–TVERDOTA (szerk.) 1994: 329.

[233] RIGOLOT 1994: 349–350. Rigolot olyan korszakokat vizsgál, amelyekben a név problematikája valamilyen módon a gondolkodás fókuszába kerül. A reneszánszban fonódik össze leginkább az onomasztika és a költészet, a 16. században sorra születnek nevekkel foglalkozó filozófiai művek. A

Szergej Bulgakov szerint a tulajdonnév nem rendelkezik már értelemmel, „belső formával”, az értelem szétporlad, a hangalak pedig megőrződik: „A név az ember eszménye – platóni értelemben véve”. A név sohasem válik pusztán elnevezéssé, hanem sajátos, kizárólagos jelentése(i) van(nak), úgy, hogy akár önmaga ellentétévé is válhat (így pl. a Szergej név individuális az adott személy szempontjából, de nem individuális önmagában véve.) „A név erő, mag, energia. Belülről formálja, határozza meg viselőjét.”[234] A név „belső formája”, még ha megőrződik is (pl. Lev, Vera, Nagyezsda, Ljubov stb.), a név témáját képezi, csak domináns vonására utal, de egyáltalán nem meríti ki annak tényleges tartalmát, másképpen szólva a név jelentése mindig tágabb és mélyebb annál a tartalomnál, melyet annak belső formája közvetít. Vannak olyan esetek, amikor a nevek metaforákká válnak, hasonlóan ahhoz, mint ahogyan a szavak „metaforikus jelentése az értelemmel egybeforrva egészen más szavakat hoz létre, s egybecsengésük emlékeztet a szó történetére”.[235]

B. A. Uszpenszkij (1970)[236] a megnevezést nézőpontproblémaként vizsgálja. Elmélete szerint egy adott név különböző alakjainak használata a szereplők

nevek megközelítésének egyik lehetséges módja – mint ahogyan Platón is ezt érvényesíti –, hogy a nevek viselőjük lényegét képesek összesűríteni és megjelölni. Ily módon a középkori gondolkodók, többek között az egyházatyák számára, a név „etymon”-jába való behatolás a dolgok eredendő jelentésének a megismerését jelentik. RIGOLOT 1994.

Ernst Cassirer *Nyelv és mítosz* című tanulmánya (CASSIRER 1994) a név mitikus gondolkodásban betöltött szerepét elemzi. A mitikus gondolkodás szerint a név az ember énje, nem pusztán szimbólum. A név megváltozása tükrözi az egyén átalakulását, így például a férfivá avatás során a fiú új nevet kap. A mitikus felfogás ellentétes a diszkurzív gondolkodással: előbbi tömörít, koncentrál, a jelenségeket közvetlen megjelenésük alapján szemléli, míg utóbbi az egyediként szemlélt jelenségeket a történésekre vonatkoztatja. Uo. 443. Így a mitikus gondolkodásban a névnek nincs semmije, amivel összehasonlítható lenne, a „kép” ugyanaz, mint a „dolog” és a név és a tárgy között is teljes átfedés van. Uo. 444. (Vö.: ФРЕЙДЕНБЕРГ 1998.)

Kálmán C. György *Név és beszédaktus* című írása (KÁLMÁN C. 1994) az elnevezés problémáját a beszédaktusok elmélete felől közelíti meg. Kovalovszky Miklós *Az irodalmi névadás* című tanulmánya már kifejezetten poétikai szövegelemző szempontból fordul a névadás problémája felé (KOVALOVSZKY 1994: 504–522). A szerző számára a nevek „festőisége”, kifejező hangalakja a döntő, de (pl. Balzacnál) a családneveknek nagy szerepe van a társadalmi típus-megszemélyesítésben. Kovalovszkyt is hasonló kérdések foglalkoztatják, mint francia kortársait, mert arról gondolkodik, hogy a szerzői névadás vajon tudatos aktus-e, illetve a név, avagy a hozzá kapcsolódó alak születik meg előbb. Kovalovszkynál a név olyan szimbólum, amely „jelentéssűrítőként”, „kicsinyítő tükörként” funkcionál (vö. „Szimbólum a név, felénk néző arc, amelyben egy élet tükröződik vissza, amelynek határozott kifejezése van, beszél és fintorog, mielőtt maga az alak megszólalna vagy megmozdulna”, uo. 509).

[234] BULGAKOV 1994: 453.

[235] Uo. 455.

[236] USZPENSZKIJ 1984.

viszonyrendszerét tükrözi. Az elbeszélő névhasználata (ami jelzi a narrátor viszonyát a szereplőkhöz) és a szereplők névhasználata nem ugyanazt jelenti: „a szerző különböző nézőpontokat használ ugyanannak a személynek a megjelölésére. A szerző (egy művön belül) különböző szereplők nézőpontjából beszélhet, akik mind más és más viszonyban vannak az éppen megnevezett hőssel, miközben az olvasó, ha tudja, hogy nevezik a különböző szereplők az adott személyt [...], könnyen meg tudja határozni *kinek* a nézőpontját használja a szerző a narráció egyik vagy másik mozzanatában."[237] Ezekben az esetekben a név gyakran *jelzőként* funkcionál, a szerzői pozíció váltakozása tehát az idegen beszéd használatában (pl. a megnevezésben) fejeződik ki. A szerzői szövegbe bekerülhetnek azonban *idegen elemek*, amelyek egyik vagy másik szereplőre jellemzőek, ilyenkor a szerzői nézőpont mozgásáról beszélünk. Ez nemcsak a művészi szöveg jellemzője, hanem előfordulhat a mindennapi beszédben is: abban az értelemben, hogy a beszélő mondandójának felépítése során változtathatja a beállítást: hol a beszélgetés valamelyik nézőpontját képviseli, hol pedig olyan személy álláspontjához igazodik, aki nincs jelen a beszélgetésnél.[238]

Jerzy Faryno a nevek poétikai funkcióiról szóló átfogó tanulmányának (1991)[239] fókuszában a névcsere problémája áll. Ezt a vizsgálatot a szerző B. A. Uszpenszkij[240] történeti megközelítéséből kiindulva végzi el, s ennek során kifejti, hogy a cárizmus idején az idegen nevek tömeges átvételének, lefordításának aktuális üzenete volt. Így a név lehet szociális jel, melynek megváltoztatásakor egy másik állapotba való átmenetről lehet beszélni. A példa erejével: a 18. század közepén a „Liza"-név idegenről való lefordítása az irodalomban egy orosz hőstípus megteremtődésének feltétele, tehát a társadalomban zajló szociális változások a művészi névválasztásra is kihatnak. De egy irodalmi alkotás szereplőjének a neve is lehet hatással a társdalomban használatos nevekre: a *Szegény Liza* népszerűségének eredményeképpen a „Liza" nagymértékben elterjedt.[241]

[237] Uo. 45.
[238] Uo. 36.
[239] FARYNO 1991.
[240] УСПЕНСКИЙ 1971.
[241] ТОПОРОВ 1995: 423.

A művészi szöveg névhasználatának jellegzetességére Faryno a következő példát hozza: Puskin a *Jevgenyij Anyegin*ben Tatyjana nevének[242] kiválasztásával (explicite) új esztétikai nézőpontot fogalmaz meg, mely a „regény" műfajának új értelmezésével összekapcsolódva az uralkodó irodalmi ízléssel való polemizálásban nyilvánul meg, azaz az „irodalmi mű" és az „irodalmi hős" fogalmáról való elképzelést mintázza: a műbe a megszokott, hétköznapi témák, alakok kerülnek be, de az irodalom rangja megmarad. A szövegen belüli szinten a szereplők neve szociális státusukat tükrözi, s a szereplők által használt nevek a szereplők közötti viszonyokat fejezik ki.[243] Ebben az esetben a neveknek kettős funkciója van: egyrészt a regényen belüli emberi kapcsolatok hálóját adják meg, másrészt mint ennek a világnak jelentős részei modelláló funkcióval telítődnek meg. Pl. *Tatyjana* egyszerű nevével elmosódik a határ a szövegen belüli és a szövegen kívüli világ között. Ezt szolgálják a félig fiktív nevek, a konkrét személyekre utaló nevek.[244] A nevek jelenlétének (ill. hiányának) problémája az irodalmi műalkotásban az elnevezés kategóriájának általános problémájához, azaz a szó–tárgy relációjának kérdésköréhez vezet. Frejdenberg szerint a szereplők cselekedete, dolgai, beszéde nem elkülönült jelenségek, hanem a valóság képként való megértésének a törvényszerűségei alapján jönnek létre, s a műben jelen levő motívumok irodalmi alakként stabilizálódnak.[245]

Uszpenszkijhez hasonlóan A. L. Bem (1972) [246] a személynevek mindennapi életben való használatából kiindulva – Dosztojevszkij szövegeinek a tanulmányozása során – jut el a művészi szövegben való előfordulás

[242] Puskin hősnőjének a nevét Áprily Lajos fordítása alapján használom.
[243] Ennek kiváló példája a Puskin *Parasztruhás kisasszony* c. művében való személynévhasználat. A megszólítás a hősök Lizához való viszonyát, irodalmi klisékben való gondolkodását fedi le. Míg Lizát édesapja csak „Betsy"-nek szólítja, addig Alekszej csak az „Akulina"-nevet használja, a „Lizaveta" pedig majdnem kizárólag a narrátorhoz kötődik. A „Betsy" tehát az édesapa Nyugatra való orientációjának, az „Akulina" pedig a szentimentális történet iránti vonzódásnak a jelölője. E nevek használatának megjelenése számot adhat a szemantikai szüzséről.
[244] FARYNO 1991: 127. Dosztojevszkijnél a névhasználat az irodalmi és nem irodalmi között játszik közvetítő szerepet, kialakítva így a világ kontinuális modelljét, azaz a történelmileg telített és „semlegesebb" korabeli nevek ütköztetésével a „modern", irodalmi megjelenésében új név történeti rangra emelkedik, és a történelemmel szerves egységet alkot. Uo. 128.
[245] ФРЕЙДЕНБЕРГ 1998: 55.
[246] БЕМ 1972: 244–286.

tanulmányozásáig: a hétköznapi beszédben a személynév elkülönít; feladata, hogy megnevezze a konkrét-személyest, az adott nyelvi jelentésében az egyedit, a megismételhetetlent (vö. Meinung–Bedeutung). Az élő nyelvben azonban a személynév nem ad lehetőséget arra, hogy valamilyen következtetést vonjunk le a névből a személyre vonatkozólag (kivételek lehetnek a történelmi nevek). A művészi szövegben a név kiválasztása – mondja Bem – történhet bármilyen specifikus szándék nélkül, azonban a kiválasztott név jelölhet valamit, ami az író (és nem az olvasó) számára egyértelmű. A személynév használatának mnemonikus funkciója jut érvényre, amikor a hős összefüggésben van egy „prototípussal", s ezt a prototípust az író állandóan mozgásban tartja.[247]

Az irodalmi névhasználat kérdéskörének részletes szakirodalmi bemutatására azért volt szükség, mert ezen a ponton érkeztünk el a *Szegény Liza* körül kialakuló „nominális szituáció" jelenségéhez, melyre a következő részben fogok kitérni V. N. Toporov munkája alapján. Karamzin művének további tárgyalása pedig Rousseau eszmetörténeti hatása és a tájábrázolás, illetve az alakmegformálás megfigyelése alapján fog történni.

3. 2. Névhasználat, Rousseau és a „Liza-szövegek"

Már A. N. Veszelovszkij úgy fogalmaz a szentimentalistákról, hogy saját szívük falai közé vannak zárva, nem véletlen tehát, hogy később a szentimentalizmus a

[247] Érdemes még ebben a témakörben utalni arra, hogy 2001-ben, az Orosz Tudományos Akadémia konferenciát rendezett „A név: belső struktúra, szemantikai aura, kontextus" címmel. Előadásainak rövid kivonatait két kötetben rögzítették. Az előadások nemcsak az irodalomtudomány, hanem a nyelvészet, azaz a szótannak a tulajdonnevekkel foglalkozó ága (az onomasztika), és az ennél is specifikusabb tudományág, az antroponímia (amely kizárólag a személynevekkel foglalkozik) területein vizsgálódtak. Az első kötet jelentős hányadát kitöltő tanulmányoknak – nevezetesen V. V. Ivanov és V. N. Toporov kutatásainak – köszönhetően a konferencia profilját javarészt a magát szemantikai poétikának nevező irányzat határozza meg. E szerzők ugyanis – Afanaszjev szláv mitológiájára, Potebnya és Frejdenberg szövegtanára támaszkodva – a szó (jelen esetben a név) etimológiáját az adott kultúra szövegeiben betöltött szemantikai funkciók meghatározásával fejtik fel (nem csupán a szótövek összehasonlítása, elemzése a módszer). Lásd Николаева–Толстая–Цивьян (szerk.) 2001. Az irodalmi névhasználat kérdéskörében lásd továbbá: Бенчин 2001, Мейлах 1975.

mesterkéltség, modorosság szinonimájává vált.[248] A szentimentalizmus a felvilágosodás eszméi alapjain született: innen öröklődik természetkoncepciójában a falu és a város, a „természetes állapot” és a civilizáció szembeállítása. A természetes közegnek megfeleltethető az idealizált családi élet is, ahol a természet törvényei uralkodnak. A szentimentális íróknál a főszereplők a természetes érzelmesség hordozóiként, érzelmeikben mindig jóságosak, és hasznosak a környezetüknek: humánusak, együtt szenvednek, képesek az önfeláldozásra, és fordítva, egykedvűek, szárazak.[249] Az orosz szentimentalizmus később alakult ki, mint a francia vagy az angol: az orosz írók számára Rousseau és Richardson művei szolgáltak például.[250]

Toporov a *Szegény Liza* rendkívüli népszerűségének okát a befogadóhoz viszonyított *hic et nunc*-ban látja: a múltbeli történetnek köze van a korabeli olvasó jelenéhez. A kutató szerint az orosz próza nyelvének megújításán belül a mű további jelentősége abban rejlik, hogy ezen alkotással az orosz irodalom Nyugathoz való viszonyában egy új fejezet kezdődött el.[251] Toporov a *Szegény Lizá*t a szöveg diakritikus szintjén,[252] az elbeszélő–szerző relációjában, a „történeti” sík, a tájábrázolás, a szereplők rendszerének viszonylatában, valamint a narratív struktúrában elemzi.[253]

A mű adekvát értelmezéséhez azonosítandó korsajátosság két központi fogalmon keresztül tűnik Toporov számára megragadhatónak: az egyik egy általános világnézeti kategória, melyet a „szubjektivizmus” fogalmával jelöl. Itt egy olyan

---

[248] ОРЛОВ 1979: 5.

[249] Uo. 7–8.

[250] Lásd N. F. Emin: *Rózsa* (*Роза,* 1788), *A sors játéka* (*Игра судьбы,* 1789) vagy P. Ju. Lvov: *Российская Памела, или История Марии, добродетельной поселянки* (1789).

[251] ТОПОРОВ 1995: 8.

[252] Karamzin művében fontos kategória az „arányosság”, a klasszicizmus alapelve, mely a francia próza ismeretére utal; ezzel magyarázható a *Szegény Liza* „europeizáltsága”. A mérték érzésére kitűnő példa a mű expozíciója, ahol az első négy bekezdés szimmetrikus, ritmikus rendszert alkot a tematikus-tartalmi felosztás által: az első és a negyedik bekezdés az „Én”-ről, magáról a szerzőről (a szubjektívről) szól, míg a második és a harmadik bekezdések Moszkva környékéről (az objektívről) számolnak be. Toporov a „diakritikus” jelek, úgy mint a kurzív, a ritkított szedés, a gondolatjel, pontosvessző, felkiáltójel stb. („«диакритический» уровень”) vizsgálata során megállapítja, hogy e jelek egy csoportja általánosan elfogadott, míg a másik Karamzinig ismeretlen volt. Uo. 45–79.

[253] A *Szegény Liza* és a korszak más európai műveinek kapcsolódásairól irodalomtörténeti szempontból lásd POZOBA 1969, BRANG 1960. Karamzin alkotásának pretextusairól és műfaji kérdéseiről lásd továbbá: HAMMARBERG 1991.

konstrukció jön létre, amely új megvilágításban fedi fel az „objektív–szubjektív” kapcsolatok lényegét és azok összetevőinek szerves belső összefüggését. Az egyén által érzékelt szubjektivitás így az objektivitás aspektusát teremti meg.[254] Ennek alapján a lélek megismerése csak a világ tárgyain és jelenségein keresztül lehetséges, így a környező világ a lélek tükreként értelmeződik. (Ezáltal fogalmazódik meg Eichenbaum szerint az, hogy a lélek és természet egybeolvadása az ember és világ egyetlen lehetséges viszonya.)[255] Az irodalmi szövegben így lehet a tájábrázolás a hős alakmegformálásának a része.

Toporov monográfiájának egy további központi fogalma a „történetiség” („историзм”), mely az időnek elvontabb felfogását jelöli: az idő nemcsak a mű keretét és alapját adja meg, hanem maga is minőséggé, élővé válik, ami nem explicite jelenik meg, hanem feltárásra vár.[256] Karamzin számára a külső és a belső világ tehát szerves egységet jelent, így azok a szövegek, melyek látszólag „objektívek”, önéletrajzi (tehát „szubjektív”) elemekkel töltődhetnek fel.[257]

Az alábbiakban – továbbra is Toporov átfogó elemzése nyomán – a „Liza”-név 18. századi kultúrtörténeti hagyományáról, az 1792-es év (a *Szegény Liza* megjelenése) orosz irodalmi szituációjáról szólok.[258] A nyolcvanas évek kezdetéig a „Liza”-név nagyon ritka volt az orosz irodalomban, s ha meg is jelent, akkor is stilizált külföldi variánsként, vagy egy valóságos személyhez címezve (pl. Szumarokov).[259] Karamzint számos művében (főleg a lírai alkotásokban) megihlette ez a név, amelyhez az író valóságos életkörülményei is hozzájárulhattak (első feleségét Liza Protaszovának hívták, utolsó gyermeke is a Liza nevet kapta).[260] Karamzin teremtette meg tehát *Lizát,* mint irodalmi alakot.[261] A *Szegény Liza*

[254] Schelling ezt nem sokkal a *Szegény Liza* megjelenése után, 1800-ban „szubjektív önobjektivizációjának” nevezte. Uo. 26.
[255] ЭЙХЕНБАУМ 1968b: 206.
[256] ТОПОРОВ 1995: 28.
[257] Uo.
[258] Toporov ennek tárgyalására külön fejezetet szentel „Имя и образ Лизы в русской литературе XVIII века” („Liza neve és alakja a 18. századi orosz irodalomban”) címmel. Lásd uo. 393–478.
[259] Uo. 400.
[260] Uo. 418–423.
[261] Liza, Lizette alakja a francia irodalomban komédiákban szerepelt: általában szolgálólányként, szobalányként jelent meg. Ez a Liza-típus szerelmi játékba kezd és naivságot, hiszékenységet színlel. Karamzinnál tehát a névadás teljesen új, de újdonság a név és a hőstípus egyesítése is. Uo. 142.

megjelenése után ez lett a legdivatosabb női név, megjelent az orosz költészetben (a 19. század elején ez a „Liza-szövegek” legfőbb szférája) és a prózában (az 1820–30-as évektől), sajátos kulturális státust foglalván el.[262] A 19. század első harmadában a „Jelizaveta/Liza”-nevet már „sajátként” értékeli az orosz irodalmi közeg, éppen a *Szegény Liza* megjelenésével zajlik le egyfajta paradigmaváltás a névhasználattal kapcsolatban. Miután az orosz irodalom elsajátítja a „Liza”-nevet, az *esztétikai-kulturális jel*lé válik. A 18. század végén egy olyan „nominális szituáció” alakul ki, melyet az jellemez, hogy nem csupán hasonló alakok vannak kódolva azonos névvel, hanem egy közös műfaj magába fogadja az egymáshoz közelítő alakok egész sorát. Azaz egy olyan paradox konstrukcióról van szó, ahol a név elsődleges és a mögötte húzódó értelem másodlagos. Így a gondolat a lényeg realizálásává válik, a név „jelölt”-té, az értelem pedig „jelölő”-vé.[263] Itt érdemes utalni Jurij Lotman véleményére, mely szerint a Karamzin által történő irodalmi nyelv egyszerűsítésével egyidejű folyamat az élet esztétizálódása, amely oda vezet, hogy a „karamzinizmus egyszerűsége” néhány évtized alatt stilizálttá válik az orosz irodalmi művekben.[264] Ezzel párhuzamosan kialakul az, hogy a korabeli orosz olvasó úgy tekint a saját életére, mint az *alkotás egy fajtájára*, esztétikailag is értékelve azt.[265]

Összefoglalva tehát Toporov megfigyeléseit, a karamzini Liza lényegi vonásai abban ragadhatóak meg, hogy egy korábban külföldi irodalomhoz tartozó név és a névhez tartozó jellemvonások, cselekmények egy része megőrződött (lásd a szerelmi ügyekben való járatlanságot, a társadalmi egyenlőtlenség kérdését a szerelmi kapcsolatban, stb.), míg a történet végkifejlete megváltozott. Karamzin megtartja a nevet és magát a szituációt úgy, hogy az alakot elmélyíti és cselekedeteit megváltoztatja. A kor olvasói a hősnő (orosz parasztlány) és neve (külföldi név) közötti kapcsolatot diszharmonikusnak ítélték. (Bár a férfi főhős, Eraszt neve is

[262] Uo. 424.
[263] Uo. 475.
[264] E stilizálódás irodalmi klisék kialakulásához vezetett, melytől való megszabadulás a következő században a saját nyelv megalkotására való törekvésben is megnyilvánul. Az irodalmi kánon – már Puskin művészetén átszűrt – megújító értelmezésére Goncsarov életművében is számos példát találunk, melyben a *Szegény Liza* mint közvetítő textus tűnik fel. Lásd: MOLNÁR 2006. Cvetajeva Puskin-olvasatát, és ezen belül a puskini Tatyjana értelmezését lásd továbbá: NAGY 2006a, 2006b.
[265] ЛОТМАН 1997: 527.

idegen eredetű, ő más szociális réteghez tartozik, tehát a kor olvasói összetartozónak vélték az alakot és nevét). Toporov Karamzin újítását a szereplők szintjén három pontban határozza meg: 1.) A szüzsés kezdés és az „újfajta" szereplők egyensúlya (lásd korábban: szüzsés kezdet, mely meghatározza a hős típusát), 2.) a két főhős funkciójának harmonikus egyesítése a művészi szövegben, 3.) a hősök kidolgozásának mélysége: a pszichológiai összetevők, valamint a „belső" és „külső jelleg" közötti viszony felállítása.[266] A „jelölő" és „jelölt" közötti viszony felszabadításával egy szabadabb kapcsolat jön létre a hősnő alakja és neve között, így növelve az olvasónak arra irányuló aktivitását, hogy megfejtse, mi a szerepe ennek a szokatlan egyesítésnek. Karamzin ezzel az orosz irodalmi névadási hagyományban új fejezetet nyit meg, így a szerző a figyelmet nem a már ismert cselekményes kimenetelre, hanem a hős (és a szöveg) alakulására és funkciójára irányítja.[267]

A *Szegény Lizá*nak igen nagy szerepe volt egy új, erotikus vonásokkal ellátott nőeszmény kialakulásában is: a nőideál itt egy beteg, álmodozó és szomorú leány. Puskin és Gogol (*Az arckép, Holt lelkek, Hanz Küchelgarten*) a típus fejlődésének új irányt adtak, s e szerzők műveiben a téma új aktualizálásáról lehet beszélni. Ezek után Karamzin Lizája már nem csupán etalon, hanem újraértelmezés, polemizálás, utalás tárgyává válik. A *Szegény Lizá*ban a pretextusok különböző variánsai egyesültek, s azzal, hogy maga ez az új szöveg mélyebb jelentést kapott, a Liza-szövegek státusa jelentősen megnőtt az irodalomban. Puskinnak a *Szegény Lizá*ra való tudatos orientációja által a karamzini típusra történő irodalmi hivatkozás sokszor a puskini szövegen keresztül megy végbe. Toporov a „Liza-szövegek" körébe sorolja Dosztojevszkij: *Gyenge szív, Feljegyzések az egérlyukból, A félkegyelmű, Ördögök, A kamasz, Bűn és bűnhődés* című alkotásait, valamint Turgenyev, Tolsztoj, Leszkov, Szologub, Andrej Belij és Nabokov egyes műveit is.[268]

Karamzin nemcsak Rousseau szellemi örökségével volt tisztában, és a kulturális fejlődés és egyenlőtlenség problémájáról alkotott nézetei voltak rá hatással, hanem

[266] Топоров 1995: 143.
[267] Uo. 138.
[268] Uo. 476–477.

jól ismerte a nagy filozófussal vitatkozó álláspontokat is. Karamzin és Rousseau vitájának a lényege abban ragadható meg, hogy Karamzin kiáll a tudomány szükségessége mellett. Jurij Lotman ebben a polémiában két szakaszt különít el: az első 1793-ig tartott, majd ezután Karamzin meg van győződve róla, hogy az emberi együttélés csakis a képmutatás során jöhet létre.[269] Míg Roussaeu szerint az *udvariasság* eltakarja az ember igazi természetét, addig Karamzin kiáll amellett, hogy az udvariasság és illem az általános morális relativizmus káoszában egységet teremt.[270] Lotman szerint Rousseau-nak ez a kettős hatása, az egyidejű polémia és követés kifejezetten jellemző volt a 18. század második felének orosz kultúrájára, ami az orosz irodalom következő korszakának központi problémájává vált Lermontovtól Tolsztojig.[271] Innen lépünk tovább Tolsztojhoz, akinek művében kiemelt szerepet kap a Rousseau és Karamzin által felvetett probléma. Ennek a nyomába eredünk a következő fejezetben – de nem eszmetörténeti, filozófiai szempontból, hanem a kert poétikai megformálásán keresztül megragadható tolsztoji állásfoglalás tanulmányozásának a keretében. Még mielőtt erre sor kerülne, vissza kell térnünk néhány oldal erejéig a karamzini tájábrázolás poétikai funkcióira.

3. 3. Táj, hős, önreflexió

A *Szegény Liza* cselekménye egy érzékenyen átgondolt szociális konfliktusra épül. Eraszt jóságos, de könnyelmű és nem képes tetteinek következményeire gondolni (nem érzéketlen csábító).[272] Amikor Liza az *ablak*on keresztül (mintha egy másik világból érkezne) meglátja Erasztot, még mint megmentő tűnik fel, és a narrátor közleménye szerint természetéből fakadóan jó (vö.: „доброе от природы”, 98). Liza szépsége éppen a férfi *szív*ében hagy nyomot, aki a lányban a természet

[269] Лотман 1998b: 199–200.
[270] Лотман 1997: 343–344.
[271] Uo. 202. A természetes és a természetellenesnek a szétválasztása, utóbbinak a városival való azonosítása a korban kialakuló regény-utópiákban a „természetes” emberről szóltak (pl. P. Bogdanovics: *Дикий человек*, 1790).
[272] Орлов 1979: 5.

megtestesülését látja. S. Horváth Géza a pásztorregény tematikus motívumainak a továbbélését jelöli meg Karamzin művében.[273] Vö.:

> Regényeket, idilleket olvasott, élénk képzelőereje volt, s gyakran szállt el gondolatai szárnyán abba a korba (akár volt az a valóságban, akár nem), amidőn – ha a versfaragóknak hihetünk – az emberek gondtalanul sétálgattak kies réteken, tiszta források vizében fürödtek, turbékoltak, mint a szerelmes galambok, rózsa- és mirtuszligetekben pihentek, és boldog semmittevésben töltötték napjaik sorát (216).[274]

> Eraszt el volt bájolva pásztorleánykájától – így nevezte Lizát –, és látva, hogy a leány mennyire szereti őt, önnönmagát is szeretetre méltóbbnak hitte. A nagyvilág minden fényes mulatsága eltörpült szemében, összehasonlítva azokkal az élvezetekkel, amelyekkel a szűzi lélek szenvedélyes szerelme táplálta szívét (42).[275]

A város és a természeti táj egymástól elválasztódó világának (ennek az elkülönölésnek a térbeli eleme a Szmirnov-kolostor) egymásban való tükröződéséről és egymásba hatolásáról beszélhetünk, melyet az ablak szimbolizál, és ez a *szem* motívumával ekvivalens. Eraszt „színlelése nem etikai minőségű, hanem a saját világ meghaladásának kísérleteként jelenik meg”.[276] A *Szegény Lizá*ban megfogalmazódó tájábrázolás Toporov szerint három fő ponton ragadható meg: a táj 1.) a művészi konstrukció szerves részévé válik, és a mű általános gondolata tükröződik benne; 2.) a mű atmoszféráját közvetíti; 3.) a hősök lelkiállapotát hivatott

[273] S. HORVÁTH 2006: 284.

[274] Az idézet forrása: KARAMZIN 1971. Vö.: „Он читывал романы, идиллии; имел довольно хивое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали род розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои провождали” (98). Az orosz nyelvű idézetek forrása: КАРАМЗИН 1979.

[275] Az idézet forrása: KARAMZIN 2001. Vö.: „Эраст восхищался своей пастушкой – так называл Лизу – и, видя, сколь она любит его, казался сам себе любезнее. Все блестящие забавыбольшого света представлялись ему ничтожными в сравнении с теми удовольствиями, которыми страстная дружба невинной души питала сердце его” (101).

[276] S. HORVÁTH 2006: 286–287.

ábrázolni. Karamzin tehát a szimbolizáció határáig vezeti a tájleírást.[277] A hős és a szüzsé viszonyában további újdonság, hogy – a 18. század végi esztétikai kánonnal ellentétben, ahol a cselekményes sík (szüzsé alapú jelentésvilág) élvezett elsőbbséget – a szereplőkből álló jelentésvilág a fontosabb. A *Szegény Lizá*ban a természetről sohasem mint olyanról van szó, hanem a szereplőkkel kapcsolatban beszél róla a narrátor. A két főhős, Liza és Eraszt nemcsak egymáson keresztül határozódnak meg; több rejlik bennük, mint ami a cselekményben testet öltő viszonyukon keresztül megfogható. Karamzin újfajta kapcsolatot teremt a narráció és a hős szintje között is: a narrációs egység, a motívum, a cselekmény mint a szereplők jellemzésének a *folytatása* lép fel. A narrációs struktúra a hős individualizálásának módja, mely mélyebb és pontosabb motivációra ad lehetőséget, s a triviális klisévariánsoktól való elszakadást biztosítja.[278]

A *Szegény Lizá*ban a táj látványa indítja *emlékezés*re a történet elbeszélőjét, aki, az olvasó számára is folyamatosan mozgásban tartott tájképi háttér előtt adja elő Liza történetét. A természeti képek nem csupán a hősnő jellemzésének folytatói, hanem a történet elbeszélésére ösztönzik a narrátort. Vö.:

> Gyakorta látogatom meg ezt a helyet, és majdnem mindig itt üdvözlöm a tavaszt. De eljárok ide borús őszi napokon is, hogy együtt gyászoljak a természettel. Félelmetesen süvít a szél az elhagyatott monostor falai között, a sírok felett, melyeket benőtt a magas fű, a cellák sötét folyosóin. Az irdatlan kövek romjaira támaszkodva hallgatom ott a múlt mélyébe süllyedt idők nyögését, amely megremegteti és összeszorítja szívem (214).[279]

Az idézett részlet kapcsán érdemes visszagondolni a disszertáció e fejezetében

[277] Топоров 1995: 118–120.
[278] Uo. 169–170.
[279] Az idézet forrása: Karamzin 1971. Vö.: „Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же прихожу и в мрачные дни осени горевать вместе с природою. Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою, и в темных переходах келий. Там, опершись на раз- валинах гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, – стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет” (95).

korábban mondottakra, tehát arra, hogy a táj szemlélése az európai képzőművészet történetének évszázadain keresztül önreflexiót eredményez: a természeti környezet az azt befogadó szubjektumon keresztül válik tájképpé (a romantika korában bekövetkezik az, hogy a táj szemlélése során a szubjektum reflektál magára a tájra és annak érzékelésére).[280]

A narrátor visszaemlékezése tehát a képzelet síkján valósul meg. Bár erről később részletesebben szólok a Tolsztoj-regény elemzése során, de elöljáróban megjegyzem, hogy a tájnak a képzeletre való hatása az angolkertek, azaz a tájkertek befogadásában meghatározó jelentőségű. A szerzői intenció tekintetében – ahogyan arra Lewis Bagby rámutat – Karamzin csak megjelöli és tudatosan mellőzi az olyan részletek hosszabb szöveges kibontását, mint például Liza viskójának a belső kialakítása, vagy a lány munkája. Mindezzel az olvasó képzeletére hat.[281]

> Mintegy hetven százsenyre a monostor falától, nyírfaliget szélén, zöldellő rét közepette omlatag viskó áll, se ajtaja, se ablaka, se padlója nincsen, s teteje is réges-rég elkorhadt, beomlott. Ebben a kunyhóban élt harminc evvel ezelőtt a szép és szeretetreméltó Liza, öreg édesanyjával (215–216).[282]

Nem csupán a narrátor, hanem a női főszereplő számára is a természet a képzelet színtere: Eraszt távollétében Liza a természetbe megy, hogy felidézze kedvesét, majd pedig ebben a locusban jelenik meg a férfi: a képzeletből valóság lesz (vö.: „мечта исполнилась”, 99, valamint az *Új-Heloïse*-ban: Saint-Preux a lugasban és a hálószobában idézi fel Julie képét).[283] Az ember és természet egységének a megszűnése a természettel való organikus viszony felbomlásában is tetten érhető. Lásd:

[280] Vö.: SOMHEGYI 2011: 23.
[281] BAGBY 1983: 109.
[282] KARAMZIN 1971. Vö.: „Саженях в семидесяти от монастырской стены, подле березовой рощицы, среди зеленого луга, стоит пустая хижина, без дверей, без окончин, без полу; кровля давно сгнила и обвалилась. В этой хижине лет за тридцать перед сим жила прекрасная, любезная Лиза с старушкою, матерью своею” (95).
[283] V. G. Rozova Liza alakját Rousseau és Richardson hősnőihez hasonlítja. РОЗОВА 1969. Poszelenova pedig – a művet etikai problémafelvetései felől tárgyalva – Erasztot Saint-Preux-vel kapcsolja össze. ПОСЕЛЕНОВА 2011.

Néma csend uralkodott mindenfelé. De a felkelő nap hamarosan eletet lehelt a teremtett világba: fák, bokrok megéledtek, madarak szálltak fel, s kezdtek vidám dalba; a virágok fölemelték fejecskéjüket, hogy teleszívjak magukat az éltető sugarakkal. Csak Liza ült még mindig csüggedten, bánatosan. Ah, Liza, Liza! Mi történt veled? Máskor te is a madarakkal ébredtél, velük együtt vigadtál reggelente, és tiszta, boldog lelked úgy tükröződött szemedben, mint a nap az égi harmat cseppjeiben; de most elmerengsz, és a természet közös öröme idegen szívedtől (42).[284]

Karamzinnál az eredendő egységet láttuk Liza alakjában, ahol az idilli harmónia megtörése a kultúra, a város világából jövő Eraszt tettéhez köthető. A pásztori idill ugyanakkor Lizának a természetiből való kitalálásával és önmagára ébredésével kerül kapcsolatba. Erasztban Liza pusztulása az önreflexivitás születését eredményezi, míg az öngyilkosságot elkövető lányban az önreflexivitás nem teljesülhet ki.[285] Látható tehát, hogy Andrej hercegnek a felesége halála utáni *önmagára találása* párhuzamosságot mutat Karamzin művével. A valóság és képzelet hősök általi értelmezésétől, az önreflexióra való képességnek a kérdéskörét vizsgálom tovább a disszertáció következő fejezetében, melyben visszatérek a *Háború és béké*hez, és az önreflexióra való képesség mentén (ebbe beletartozik a hősnek az irodalmi klisékhez való viszonyulása) tanulmányozom az egyes regényi szereplőket.

[284] KARAMZIN 2001. Vö.: „Везде царствовала тишина. Но скоро восходящее светило дня пробудило все творение; рощи, кусточки оживились, птички вспорхнули и запели; цветы подняли свои головки, чтобы напитаться животворными лучами света. Но Лиза все еще сидела подгорюнившись. Ах, Лиза, Лиза! Что с тобою сделалось? До сего времени, просыпаясь вместе с птичками, ты вместе с ними веселилась утром, и чистая, радостная душа светилась в глазах твоих, подобно как солнце светится в каплях росы небесной; но теперь ты задумчива, и общая радость природы чужда твоему сердцу” (99).

[285] S. HORVÁTH 2006: 283.

III. FEJEZET

KERTÁBRÁZOLÁS A *HÁBORÚ ÉS BÉKÉ*BEN

„A kertek mindig vágyképek, egy óhajtott
világ megidézései, de ugyanakkor a legelső
kert, a Paradicsom rekonstrukciói is."
Adrian von Buttlar[286]

E fejezetben Tolsztoj *Háború és béke* című regényének azon szövegrészleteihez fordulok, melyekben megjelenik a kert. E vizsgálódás során a tolsztoji kertmegjelenítések irodalmi és képzőművészeti vonatkozásainak bizonyos fokú feltérképezésére is sor kerül – mindvégig utalva és támaszkodva a kert toposzának kultúratörténeti hagyományáról mondottakra.

Az első fejezetben bemutattam, hogy a *Háború és béké*ben fellelhető kert- és tájábrázolások, valamint egyes női szereplők (Liza, Marja hercegnő, Julie és Mlle Bourienne) Ny. M. Karamzin *Szegény Liza,* illetve Jean-Jacques Rousseau *Julie, az Új-Heloïse* című műveihez viszonyítva is értelmezést nyerhetnek, és megállapítottam, hogy a regényben megalkotódó intertextusokban hangsúlyosak a verbális képi ábrázolások is (vö.: *öreg tölgy, síremlék, portré,* valamint a *kertek* egyes típusai). Ezek a vizuális megjelenítések a hősök átalakulásának művészi ábrázolásában jelentős szerepet vállalnak, vagyis elválaszthatatlanok az egyes szereplők életútjának a bemutatásától. Ugyanakkor rajtuk keresztül problematizálódik a hősök érzelmeinek vizuális ábrázolhatósága, a szentimentális eszköztár irodalmi „használhatósága". Bizonyos szövegrészletek elemzései (vö. pl.: Andrej herceg „találkozása" az öreg tölggyel és Natasával; Julie és Borisz házasságkötésének körülményei) azt igazolták, hogy bennük egyfelől megteremtődik

[286] BUTTLAR 1999: 9.

a nagyvilági-szentimentális nyelv kiüresedése (vö.: Julie és Borisz szerelmi nyelvezete), másfelől pedig végbemegy ennek a nyelvnek új jelentéssel való megtöltődése. Ez párhuzamos azzal, ahogyan bizonyos metaforák újjáélednek, így például a *tölgy metaforája,* mely éppen ezáltal képes megjelölni azt az utat, amelyen járva Andrej herceg *eljut önmagához.* A hős újjászületése és a regényi nyelv újjáalakulása összetartoznak Tolsztoj alkotásában.[287] Innen továbblépek a télikert és az orangerie térmotívumaihoz, melyek értelmezése szintén annak a tisztázásához járul hozzá, hogy a hősök miként viszonyulnak a hagyomány e kitüntetett elemeihez.

1.

A KERT TOPOSZA A SZENTIMENTÁLIS HAGYOMÁNY FELŐL

Az *utópia* kérdéskörének felvetését a *Háború és béke* értelmezése során az indokolja, hogy e téma az irodalmi szentimentalizmussal és az európai képzőművészet kertábrázolási hagyományával szorosan összefügg. Mi több, Tolsztoj művében a kert mint utópikus, vagyis az utópia gondolatköréhez tartozó térmotívum az idill helyszíneként markáns eleme a szentimentális hagyománynak. Az *utópia* fogalmát azért használom, mert úgy vélem, hogy a *valóság* és *képzelet* ellentételezésének nagy jelentősége van Tolsztoj regényének világában, ami mögött az utópia jelentésformáló alapelve húzódik meg. Már az egyik első, 1752-es utópia-definíció („Utopie, s. f. Rêgion qui n'a point de lieu, un pays imaginaire") lényege – és ez megmarad az utópia fő jellemzőinek felsorolásában a későbbiekben is – *a képzeletben megformált, de a valóságban nem létező hely* meghatározásában áll.[288] A *Háború és békében* az alább részletesen bemutatandó *kertek* olyan helyek, amelyek az utópikus helyszín elemeit foglalják magukba. Bár ezek a kertek a regény

[287] Ilyen irányú kutatási eredményeink (lásd pl. BOROS 2006a) összecsengenek V. N. Toporovnak már idézett megállapításával, miszerint Karamzin *Szegény Lizá*jában Julie alakjának személyessé tételéről, átéléséről van szó. ТОПОРОВ 1995: 266.

[288] *Dictionnaire de Trévoux*: 5. ed. Idézi SEEBER 1983: 15.

cselekményében realitással rendelkeznek, mégis utópikus jelentéstartalmakat hordoznak, melyek a hozzájuk kapcsolódó irodalmi és képzőművészeti hagyomány elemeinek a megvilágításával válnak láthatóvá. A kertnek mint a képzőművészetben szereplő utópikus helyszínnek, illetve a Tolsztoj-műben megformálódó kertábrázolásnak a kapcsolata a természeti időn keresztül is megragadható, mivel a természeti idő nélkülözi a múltat és a jelent, vagyis képes „az utópikus jövővé átfordított utópikus múlt hangján szól[ni]”.[289] Az általános értelemben vett kert vonatkozásában, hasonlóan az utópikus helyszínekhez, a jövő és múlt kettőssége vehető észre: az ott megformálódó *vágyképek* és *Paradicsom-rekonstrukciók* az utópia jövőbe átfordított múlt idejével együttesen jelennek meg. A kert ezzel összefüggésben, és ezen túl, a képzelet helyszíne a *Háború és békében.*

Az alábbiakban az *üvegház,* a *télikert,* Andrej Bolkonszkij kertje, valamint az *elpusztult kert* megjelenítéséhez fordulok. Ez a vizsgálódási irány jelentősen eltér azoktól a kritikai nézőpontoktól, amelyek Tolsztojnak az utópia problémaköréhez kötődő gondolkodását más mozzanatok alapján igyekeznek tisztázni – vö. a Rousseau utópikus konstrukciójához való kötődést[290] vagy az *Epilógus*ban megjelenített ideális család eszményét a clarensi utópikus állam- és családmodellel való kapcsolatában.[291]

1. 1. Az „üvegház”: orangerie

A következőkben a télikert egyik variánsát fogom tanulmányozni, azaz a magyar fordításban használatos „üvegház”-nak, az *orangerie-nek* („*оранжерея*”)[292] a *mesterkélt*, az *ábrázolt események valóságvilágától elidegenített helyszín* értelmében való kiépülését fogom nyomon követni. A regény cselekményében az „orangerie” valószínűleg ugyanazt a kertet (tehát *télikert*et) jelöli, amelyben később

[289] BAHTYIN 1986: 475.
[290] Tolsztoj Rousseau filozófiájához való kapcsolódásáról lásd: ЛОТМАН 1998a, 1998b.
[291] Vö.: КУПРЕЯНОВА 1966, ЛОТМАН 1998a, ORWIN 1993.
[292] A továbbiakban a magyar fordításban használatos „üvegház” helyett a szemantikailag sokkal inkább telítettebb „orangerie” elnevezést használom.

létrejön Anatole herceg és Mlle Bourienne titkos találkája. Most azért tárgyalom külön az *orangerie* térmotívumot, mert a következőkben tanulmányozandó kertábrázolás (vö.: 1. kötet, 3. rész, 3. fejezet) elkülönülő motivikus egységet alkot.

A *Háború és békében* fellelhető kertábrázolásokat vizsgálva először tehát az említett fejezethez fordulok, ahhoz a szövegrészlethez, mely a Marja hercegnővel való házasságkötés okán a Bolkonszkij-birtokra érkező Anatole Kuragin herceg megjelenését beszéli el. Ez a következő részben tárgyalandó cselekményes részlet előzményeül szolgál, mely Anatole herceg és Mlle Bourienne találkozásának a jelenetét mutatja be:

> Előző este hó esett. Azt a sétányt, amelyen Nyikolaj Andrejics herceg az üvegházhoz szokott járni, tisztára seperték, a seprű nyoma még meglátszott a hóban, a lapát meg ott állt, a sétány két oldalán húzódó, porhanyós hóhányásba ütve. A herceg mogorván, szótlanul járta sorra az üvegházakat, a melléképületeket, a cselédházakat (1, 260).[293]

Nem sokkal később Mlle Bourienne ebéd közben Anatole herceg érkezéséről kezd el beszélni: „Akármilyen balkezesen választott is beszédtémát Mlle Bourienne, csak nem hagyta abba, de most már *üvegházak*ról, egy új, *kifeslett bimbó*ról csevegett, és a herceg a leves után máris meglágyult" (1, 262).[294] Az imént idézett részletekben arról az *üvegház*ról (*оранжерея*), *télikert*ről (*зимний сад*) eshet szó, amely nem sokkal később a francia társalkodónő és Anatole herceg találkájának helyszíneül szolgál. Ugyanakkor az öreg Bolkonszkij herceggel kapcsolatban a szövegben említett orangerie-hez egészen más természetmegjelenítés kapcsolódik, mint a társalkodónő esetében. Először a természeti részletek jellemzik az ábrázolást, és az *orangerie* mesterséges világa – mely a herceg gondolatainak a helyszíne –

[293] Vö.: „Накануне выпал снег. Дорожка, по которой хаживал князь Николай Андреич в оранжереи, была расчищена, следы метлы виднелись на разметанном снегу, и лопата была воткнута в рыхлую насыпь снега, шедшую с обеих сторон дорожки. Князь прошел по оранжереям, по дворне и постройкам, нахмуренный и молчаливый" (1, 213).

[294] Vö.: „Как ни неудачно попала m-lle Bourienne на предмет разговора, она не остановилась и болтала об *оранжереях*, о красоте нового *распустившегося цветка*, и князь после супа смягчился" (1, 214).

szemantikai telítettsége révén elkülönül a külső, a regény cselekményében valóságosnak nevezhető, a hótól megtisztított út megjelenítésétől. (A lesöpört út bosszúságot okoz az öreg Bolkonszkijnak, mert csakis Vaszilij herceg és fia érkezése miatt seperték le a havat. A „seprű nyoma” a hóban a nagyvilági személy tekintély iránti tiszteletének a lenyomata, amit az öreg herceg elutasít.) Az *orangerie* ebben a fejezetben harmadszorra a narrátor által közvetített, de Mlle Bourienne-nek tulajdonított mondatokban tűnik fel, ahol a *nyíló virág szépségéről* esik szó („красота нового распустившегося цветка”, a magyar fordításban „kifeslett bimbó”). A *nyíló virág* a hősnő metaforájaként jelenik meg úgy, hogy a „kinyílik” („распускаться”) ige az oroszban a *feloldódás*[295] jelentését is mozgósítva a francia nő és a fiatal herceg szerelmi légyottját előlegezi meg, illetve a hősnő odaadó pozícióját közvetíti. Mlle Bourienne – a narrátor tolmácsolásában – *nyíló virág*; a szerelemre vágyakozó fiatal lánynak ez a metaforája egyben olyan alakzat, amely a *Háború és béke* születésének idején már régóta irodalmi közhelynek számított. Az idézett szövegrészletben az *orangerie – nyíló virág* kapcsolódása révén a mesterséges közeg (*orangerie*) megjelenítésére hivatott metafora (*nyíló virág*) a regény világában már maga is mesterkéltnek hat. Bár a hősnő semmilyen önreflexivitást nem mutat, a *télikert–orangerie* a szemében olyan hely, amely számára már *természetessé* vált, de *mesterségesen kialakított ideális helyet* jelent, és vágyait közhellyé vált irodalmi alakzatokban, történetekben fejezi ki. Ez a helyszín, abban az értelemben, hogy a hősnő elképzelt vágyainak a locusa, utópikus jelentésárnyalatot kap. Ennek megfelelően az itt lezajló cselekmények ideje elkülönül a regény cselekményes idejétől. A narráció eltávolítja magát a hősnő nézőpontjától, ugyanakkor e fejezet éppen az öreg Bolkonszkij hercegnek a szentimentális tradícióban megfogalmazódó nézőpontja érvényességéhez, használhatóságához fűződő viszonyáról szól. Az alábbiakban ezt a problémát vizsgálom.

Mlle Bourienne-nek és az öreg Bolkonszkijnak a télikert–orangerie

[295] Lásd: „распуститься”: *elgyengül* (*ослабнуть*), *kötöttségektől megszabadul* (*развязаться*). Ожегов 1981: 662.

vonatkozásában megjelenített kapcsolata adja értelmezésem egy másik aspektusát. Ismeretes, hogy a francia társalkodónőt az öreg herceg fogadta magához:

> Igaza van Sterne-nek: „Nem annyira azért a jóért szeretjük az embereket, amelyet ők cselekednek velünk, mint inkább azért a jóért, amelyet mi cselekedtünk velük." Mon père sur la pavé szedte fel, mint hajléktalan árvát; nagyon jó leány. És mon père szereti, ahogy olvas. Estenként felolvas apának. Gyönyörűen tud olvasni. (1, 129)[296]

A herceg Mlle Bourienne-hez fűződő kapcsolatának lényegét az „ahogy olvas" („манера чтения") és a „gyönyörűen tud olvasni" („прекрасно читает") kifejezések adják meg. A francia nő kedvező hatása az öreg hercegre a már idézett részletből is kitűnik: „a herceg a leves után máris meglágyult" (1, 262). Az öreg Bolkonszkij Mlle Bourienne-hez való viszonya ugyanakkor a cselekmény előrehaladtával jelentősen megváltozik. A társalkodónőtől való eltávolodás a 3. kötet 2. részében teljesedik ki, amikor fia, Andrej herceg elutazása után „különösen tevékenyen foglalkozott az építkezésekkel meg a *kertekkel,* és teljesen megszakította addigi kapcsolatát Mlle Bourienne-nel" (3, 108). Ennek a viszonynak a megváltozását lásd néhány bekezdéssel alább: „Még egy *új kertet telepített* [...] most már nem Mlle Bourienne olvas fel neki, hanem a Petrusa gyerek" (3, 110).[297] A francia Mlle Bourienne-től való eltávolodását mutatja, hogy az öreg herceg *új kertet* épít. Így a *télikert–orangerie*-hez való viszony annak jelölője, ahogyan az öreg herceg a francia hősnőtől, azaz az általa képviselt irodalmi-képzőművészeti irányultságától távolodik el. Az illúzió és a társadalmi konvenció problémája nem csupán Mlle Bourienne,

[296] Vö.: „как говорит Стерн: «Мы не столько любим людей за то добро, которое мы им сделали». Mon père взял ее сиротой sur la pavé, и она очень добрая. И mon père любит ее манеру чтения. Она по вечерам читает ему вслух. Она прекрасно читает" (1, 105).

[297] Vö.: „начал прежнюю жизнь, с особенной деятельностью занимаясь постройками и садами и прекратив все прежние отношения с m-lle Bourienne [...] Он заложил еще новый сад и новый корпус. [...] между тем как не M-lle Bourienne, а мальчик Петруша читал ему" (2, 88). A regény eseménytörténetének e pontja vonatkozásában ki kell emelni, hogy a korábban francia levelezést folytató Julie és Marja hercegnő is (a háborús események hatására) oroszul írnak egymásnak. Lásd: „Oroszul írok önnek, kedves jó barátnőm – írta Julie –, mert gyűlölök minden franciát, a nyelvüket hasonlóképpen, annyira, hogy hallani sem bírom..." (3, 109).

hanem Julie és Borisz, Hélène és Szonya alakjánál is kifejtést nyer.

Végső soron arról van szó, hogy Tolsztoj regényében a kertek nem detalizált vizuális megjelenítése az irodalmi szentimentalizmus „eszköztár" részeinek tekinthető, melyeket Tolsztoj megújít. A *kert* motívuma a kertek különböző típusaival való asszociációknak köszönhetően vesz részt a szüzsé kiépítésében. Azért nem szükséges a szerző számára a kertek leírásának textuális kibontása, mert a kert tipikus ábrázolásairól van szó. (A részletes bemutatás akkor válik szükségessé, amikor Tolsztoj – a kerttel kapcsolatos ábrázolási hagyományra vissza-visszapillantva – magának az ábrázolásnak a nyelvét újítja meg). Az olvasó érzékeli a kertet, amely azoknak az eseményeknek a gondolati kereteként szolgál, melyek az adott térben végbemennek. A kerthez kapcsolódó asszociációk ugyanakkor nemcsak a pretextusban (Rousseau) zajló eseményekre vonatkoznak, hanem a regényi szereplő irodalmi elődeire való szövegreflektálást magát is biztosítják.

1. 2. Télikert, sétány, elpusztult kert – az illúzió elfedése és leleplezése

A *télikert* egy variánsa, az *orangerie* megjelenítésének a vizsgálata azt mutatta meg, hogy a *Háború és béke* cselekményében realitással bíró hely milyen eltérő jelentést hordoz a francia társalkodónő és az öreg Bolkonszkij herceg számára (és ezzel összefüggésben a nyelvi megformálás is különbözik). A regény szóban forgó szöveghelyeit tovább tanulmányozva az látható, hogy Mlle Bourienne, illetve a vágyképei, és az a helyszín (többek között a kert), ahol a hősnő megjelenik, összhangban állnak a kert kulturálisan hagyományozódott megjelenítésével. Ebben a részben a kert ábrázolásának e megjelölt aspektusára fordítok figyelmet.

Visszatérek oda, hogy Mlle Bourienne, az öreg Bolkonszkij birtokán élő francia társalkodónő az éppen házassági szándékkal érkező Anatole Kuragin herceggel röpke szerelmi kapcsolatba keveredik, mely jelenet leírása közvetlenül a fentebb idézett cselekményes rész után következik. A francia nő és a fiatal herceg találkájának a helyszíne a *télikert:* „Mlle Bourienne ezen az estén sokáig járkált a

télikertben, hiába várt valakit, és hol *rámosolygott* valakire, hol pedig könnyekig meghatódott a pauvre mère *elképzelt szavaitól,* aki szemére vetette *bukását* (1, 276).[298] A francia társalkodónő önmagát egy szentimentális történetbe képzeli bele, mely történet nem felel meg a cselekménybeli realitásnak. Visszaemlékezvén az előző fejezetben tárgyalt művekre, nyilvánvalónak látszik, hogy a regény tágabb intertextuális hátterében világos előzmény Jean-Jacques Rousseau *Julie, az Új-Heloïse* című regényének a cselekménye: Julie és a házitanító, Saint-Preux szerelmének napvilágra kerülése a lány anyjának igen komoly bánatot okoz. Mégis, az elképzelt eseménynek (a szentimentális történetfragmentumnak) tökéletes helyszíne az a *télikert,* amelynek divatja a 19. században tetőzött, és lényege az volt, hogy a természetet művi úton egzotikus díszkertté alakítsák (az 1851-es londoni világkiállításon a mesterséges tavakat és egzotikus kerteket, a „művi úton létrehozott természet diadalaként" ünnepelték).[299] A télikertek kialakulásukkor olyan természetmontázsok voltak, ahol a „kendőzött és helyreigazított természetben"[300] tulajdonosuk azt a *vágyott helyet* találta meg, amely nem ismeri sem a változást, sem az öregedést.[301] A tájkertek megjelenésében (ez a télikerteknél korábbra, a 18. század első felére tehető) szintén tetten érhető az a vágy, amely a „természetes", „rendezetlen", paradicsomi táj birtoklására irányul (hiszen minden tájkert előképe a paradicsomi kert).[302] A télikertekben ily módon a természetes és mesterséges természet paradoxitása nyilvánul meg: a természetes állapotot mesterséges úton érhetik el a kert kialakítói.[303] Jurij Lotman hangsúlyozza, hogy e kertekben az egyik geográfiai térből a másikba való átlépés valósulhat meg és a kultúra a távolság és idő

[298] „M-lle Bourienne в этот вечер долго ходила по *зимнему саду,* тщетно ожидая кого-то и то *улыбаясь* кому-то, то до слез трогаясь *воображаемыми* словами pauvre mère, упрекающей ее за ее *падение*" (1, 225).

[299] DÉMY 1907: 131. Idézi: HOFMANN 1987: 99.

[300] HOFMANN 1987: 99.

[301] Így például Blechen *Pálmaház* (1834) című képén látszik, hogy az egzotikus növényekkel benépesített, és a mesterséges klimatikus viszonyoknak köszönhetően folyton élő és virágzó természet a földi paradicsom színpadképe. Az üvegházat megtöltő emberek társasági élete (kávéház, kiállítások) egy mesterséges világ kialakítására emlékeztet (lásd pl. egy párizsi télikert 1847-es illusztrációját, *7. kép*). HOFMANN 1987: 99–100.

[302] ЛИХАЧЕВ 1982a: 43.

[303] Meg kell jegyezni, hogy a természetes (valódi) és a mesterséges (hamis) kert ellentéte a középkori és a reneszánsz irodalom több alkotásában megjelenik. Ennek a toposznak az öröksége a francia- és angolkertek közötti ellentét, melynek terjedelmes szakirodalmi feldolgozása van.

legyőzésére irányuló törekvésének a jelensége is láthatóvá válik: a kultúra a természet tükrébe néz, hogy a természetet képpé változtassa.[304]

Ennek a művi úton megformált egzotikus kertnek egyik irodalmi előképe a már több alkalommal említett J.-J. Rousseau *Julie, az Új-Heloïse* című művében a főhősnő mesterségesen kialakított, de természetesnek tűnő „Elíziuma" (lásd az 1882-es magyar fordításhoz készült illusztrációt).[305] Mint ahogyan erről a II. fejezetben részletesen szóltam, ezt az egzotikus kertet Wolmarral való házasságkötésük után létesíti Julie házuk közelében, elkülönítve azt a régi, immáron használaton kívüli kerttől, ahol a hősnő mindent megváltoztató szerelmes csókot vált Saint-Preux-vel (lásd a *lugas* képzőművészeti megjelenítését a *Julie* eredeti, 1761-es kiadásához készült illusztrációján, *8. kép*). Figyelemre méltó, hogy az „Elíziumban" Julie megmagyarázza Saint-Preux-nek (Negyedik rész 11. levele), miszerint az igazi természetben való gyönyörködés igen ritka, és hogy az emberi művészet által válik a természet „természetessé", illetve sok munka kell ahhoz, hogy az erőfeszítéseket elrejtsék. A továbbiakban arról is szó esik, hogy Julie miért nem szereti az egyenes utakat, melyek a ház folytatásai, hiszen ezek az elkülönülés érzését nem tudják megteremteni, és csak az elkülönülésben és egyedüllétben születhetnek meg a nagy szenvedélyek. Ez az „Elízium" tehát egy olyan hely Rousseau regényében, ahol a *szenvedély* és az *erkölcs* ideálisan egyesül, értsd: Julie „Elíziuma" az ideális házasság helyszíne.[306]

Rápillanthattunk arra a tolsztoji kertmegjelenítésre, ahol a *télikert* szövegesen (de nem hosszan kifejtve, csak megjelölve) szerepelt. Megállapíthattuk, hogy a szövegrészlet Rousseau *Julie*-jének cselekményét idézi, valamint a tolsztoji *télikert* jóval közvetettebb módon – a művészettörténeti vonatkozások által – Julie „Elízumával" kerül kapcsolatba (hiszen a művön kívüli kulturális térben is a *télikert* a mesterségesen kialakított egzotikus kertek egyik fajtáját reprezentálja). A következő gondolatsor rajzolódik ki Mlle Bourienne képzeletében:

[304] ЛОТМАН 2002a: 321.
[305] ROUSSEAU 1882: 48.
[306] KLEIN 1996: 118. Idézi ЛИХАЧЕВ 1998: 40. A házasság utópiájáról Rousseau-nál lásd a dolgozatban már korábban bemutatott szakmunkákat: STAROBINSKI 1971, DE MAN 1979, illetve: BOUSQUET 2007.

télikert → „Elízium" → vágyott hely → vágyott érzelmek helyszíne → ideális házasság helyszíne → a télikert mint az ideális házasság helyszíne

Tehát a Tolsztoj-hősnő, Mlle Bourienne vágyképe (lásd Anatole Marja hercegnővel történő házasodási szándékát) mondhatni teljes mértékben elrugaszkodott a valóságtól: a társalkodónő annak érzékelésre képtelen.

A Mlle Bourienne képzeletében megformálódó történetre utal a következő, Anatole-lal váltott csókja leírását megelőző szövegrészlet:

> Noha Anatole és Mlle Bourienne között egy szó sem esett, tökéletesen megértették egymást a *regény első részét illetően, egészen a pauvre mère megjelenéséig;* tudták, hogy sok mindent kell majd titokban mondaniok egymásnak, ezért aztán másnap reggel mind a ketten keresték az alkalmat, hogy kettesben találkozzanak. Amikor a hercegnő a szokott órában bement apjához, Mlle Bourienne találkozott Anatole-lal a *télikertben.* (1, 277)[307]

Mlle Bourienne számára tehát a képzeletben megformálódó történet szavak nélküli csatornaként működik közte és a férfi között, akire kivetül saját *vágyképe.* A hősnő képzeletében megformálódó történet, mint „szöveg a szövegben", így hangzik:

> Mlle Bourienne-nek volt egy története, amelyet egy nagynénjétől hallott, de maga fejezte be, és képzeletében szerette elismételgetni. Ez a história arról szólt, hogy egy elcsábított lány képzeletében megjelent szegény anyja, sa pauvre mère, és szemére vetette, hogy házasság nélkül odaadta magát egy férfinak. Mlle Bourienne gyakran könnyekig meghatódott, amikor képzele- tében elmesélte ezt a történetet *neki* [*ему*], a csábítónak. (1, 274, kiemelés az eredeti szövegben – B.

[307] „Несмотря на то, что между Анатолем и m-lle Bourienne ничего не было сказано, они совершенно поняли друг друга *в отношении первой части романа, до появления pauvre mère,* поняли, что им нужно много сказать друг другу тайно, и потому с утра они искали случая увидаться наедине. В то время как княжна прошла в обычный час к отцу, m-lle Bourienne сошлась с Анатолем в *зимнем саду*" (1, 226–227).

L.)[308]

Ezt az elképzelt és vágyott történetet (melyet a narrátor többszörösen elidegenít a cselekmény valóságától) a női szereplő a regény eseménytörténete által reálisnak mutatott világban releváns történetként igyekszik működtetni, s úgy látszik, a történet ténylegesen egész jól működik (a férfi és a nő között szerelmi nyelvként funkcionál) egészen addig a pontig, amíg a télikertben le nem lepleződnek. Az idézett szövegrészletben az olvasó Mlle Bourienne történetéről a narrátor közvetítésében értesül, ő tolmácsolja a hősnő gondolatait, s tükrözi képzeletét, ugyanakkor maga a történet Mlle Bourienne képzeletében formálódik meg, és ő az, aki működteti az elképzelt történetet a regény ábrázolta valóságban. A cselekményes részletek tehát szentimentális szüzsé jelenlétére utalnak, és felidézik a *Julie, az Új-Heloïse*-t és Karamzin *Szegény Liza*ját is (valamint asszociációs szinten a szentimentális hagyomány egyéb alapműveit, elsősorban Richardson *Pamela*ját és *Clarissa*ját).[309]

Esett szó arról, hogy a *Szegény Liza* cselekményében is kiemelt szerepet kap Liza édesanyja és a nagyvilági ifjú (Eraszt), aki könnyelműen csábítja el a rangjához nem illő, szegény leányt, majd nemsokára társadalmi helyzetének megfelelő kapcsolatot keres. A szerelmi vágy problémakörét továbbgondolva pedig szintén a korábban mondottakra utalok vissza: a *Julie* első részének kiemelt eleme a lugasban megvalósuló „halálos csók" (Saint-Preux általi) leírása. A csók pedig a két szerelmes történetében nem más, mint a vágyott érzelem valóra válása, a vágy beteljesülése. (Fontos megjegyezni, hogy míg a *Háború és békében* mellékszereplőkről beszélünk, addig a *Julie*-ben főszereplőkről van szó.) Tolsztoj művében a nyíltan nem kifejtett és pontosan nem meghatározható „regény első része" Mlle Bourienne képzeletében

[308] „У m-lle Bourienne была история, слышанная ею от тетки, доконченная ею самую, которую она любила повторять в своем воображении. Эта была история о том, как соблазненной девушке представлялась ее бедная мать, «sa pauvre mère», и упрекала ее за то, что она без брака отдалась мужчине. M-lle Bourienne часто трогалась до слез, в воображении своем рассказывая *ему*, соблазнителю, эту историю" (1, 224).

[309] A hallomásból ismert, a képzelet világához tartozó történet elbeszélésével találkozunk Karamzin: *Natalja, a bojár lánya* című művében: „историю, слышанную мною в области теней, в царстве воображения, от бабушки моего дедушки". КАРАМЗИН 1989: 3.

olyan mű, amely tulajdonképpen annak felel meg, ahogyan a hősnő saját életét látja. Míg az olvasó asszociációjában a rousseau-i történetre való utalás csak felsejlik, a hősnő olyannyira magáévá teszi a valamikor olvasott regényt, annak cselekménye olyannyira áthatja gondolatait és képzeletét, hogy az ő szemében már nincs is szükség a mű címének pontos megjelölésére. A szentimentalizmushoz és a szentimentális irodalmi művekhez közel álló Mlle Bourienne-hez való viszonyulásnak és eltávolodásnak az útját járja be az öreg herceg – ahogyan korábban bemutattam már az orangerie kapcsán –, és hozzá hasonlóan a herceg lánya, Marja is.

A *Háború és békében* Anatole és a francia társalkodónő titkos csókja a következőképpen lepleződik le:

> [Marja hercegnő – B. L.] Se hall, se lát, csak megy-megy egyenest, a *télikerten át,* ám hirtelen Mlle Bourienne ismerős suttogására ocsúdik fel. Felemeli szemét, és kétlépésnyire Anatole-t pillantja meg, aki átölelve tartja a francia lányt, és sugdos neki valamit. Anatole szép arca rémületet tükrözött, amikor Marja hercegnőre tekintett, és az első pillanatban el sem engedte Mlle Bourienne derekát, aki nem látta a herceglányt (1, 279).[310]

A képzelt/vágyott történések és a valóság egyezése Mlle Bourienne és Anatole történetében éppen ennél a csóknál ér véget; kettejük története is itt zárul le, éppen úgy, ahogyan az előzetesen megidézett történet azt megelőlegezte: „tökéletesen megértették egymást a regény első részét illetően" (1, 277).

Egészen nyilvánvaló (a tolsztoji szövegben explicit módon formálódik meg), hogy a képzelet tartalma, a *vágykép* csakis a francia társalkodónő (és Anatole) számára hozható összhangba a valósággal. Az elképzelt történet illuzórikussága – a *télikert* kulturálisan meghatározott illuzórikusságához hasonlóan – a többi hős (és az

[310] Vö.: „Она [княжна Марья – B. L.] шла прямо перед собой *через зимний сад,* ничего не видя и не слыша, как вдруг знакомый шепот m-lle Bourienne разбудил ее. Она подняла глаза и в двух шагах от себя увидала Анатоля, который обнимал француженку и что-то шептал ей. Анатоль с страшным выражением на красивом лице оглянулся на княжну Марью и не выпустил в первую секунду талии m-lle Bourienne, которая не видала ее" (1, 228).

olvasó) számára is feltárul. Ezt mutatja az a már idézett szövegrész, mely leírja, hogyan leplezi le Marja hercegnő a csókot: míg Mlle Bourienne a *télikertben* mint a vágyott világ locusában le-föl járkál, bejárva a teret, addig Marja hercegnő a számára idegen közegben, a télikertben „se hall, se lát, csak megy-megy egyenest, a télikerten át" (1, 279). (A két világ közötti átjárhatatlanságot bizonyítja az a részlet is, hogy nem látják egymást.) Marja hercegnő Anatole-lal kötendő házassági tervének az eredménytelensége (hiszen Anatole épp e célból érkezik a birtokra) a két világ összeegyeztethetetlenségében ragadható meg, és Marjának abban a képességében, hogy azonosítani tudja a látszatot, vagyis azt, ami nem valóságos („Mlle Bourienne ismerős suttogására ocsúdik fel", 1, 279). A Tolsztoj-műben markánsan elkülönülnek a szentimentális történetnek a hősök számára adott különböző értelmezhetőségei: míg az önmegismerésre nem törekvő francia nő számára a történet sokatmondó, addig a lelki útját megkezdő Marja hercegnő számára a szentimentális irodalmi hagyomány által mozgósított „történet" működésképtelensége éppen a házasság sikertelenségében válik nyilvánvalóvá.

A *Háború és béké*ben a *télikert* mint az ideális házasság locusa csak a *vágyott* és *elképzelt érzelmek* világában, csak a társalkodónő képzeletében releváns. A francia nő nem jut el a Marja által *valós*nak vélt érzelmekig (lásd a „könnyekig hatódás" motívumát, mely a regény motivikus rendszerében az elképzelt érzelmek megfelelője), Mlle Bourienne tudatában nem különül el a cselekményvilág valósága és a képzeletében megformálódó történet. Statikus alakmegformálásában teljes mértékben hiányzik az önreflexió. Az átélt érzelmek valóságos jelenléte Marja hercegnő és Andrej Bolkonszkij jellemzőjének tekinthető (lásd majd később Andrej birtokának, kertjének verbális képi megjelenítését, például a „telitöltött tó", „egyenes utak" motívumokat).

Az imént tárgyalt szövegrészletekben (és az értekezés I. fejezetében értelmezett szöveghelyeken, melyek Julie és Borisz kapcsolatáról szólnak) az tükröződik, hogy az elbeszélő nézőpontjából megfogalmazódó konvencionalitás Tolsztojnál kifejtett problematikája rousseau-i örökség. Tolsztoj *Háború és béke* című művében nemcsak a *dús lombú fa (tölgy)* metafora kiüresedésének és újjászületésének lehetünk tanúi,

hanem annak is, ahogyan a szentimentális klisék, illetve nagyvilági (hazug) magatartásformák is kiüresednek. Pontosabban, ezek eleve üresek, hiszen már a megidézett Rousseau-művekben sem számít újdonságnak a *hazug látszat,* a konvenciók, a képmutatás és az álarcok gondolatkörének a kifejtése, mely, mondhatni: népszerű és beidegződött. A lényeg és a látszat ellentéte eredményezi a szenvedély kialakulását az emberben, amely fájdalmat, megosztottságot gerjeszt.[311] Ezek a rousseau-i gondolatok válnak megfontolás tárgyává a *Háború és békében,* és a klisék „használata", illetve az attól és a „hazug látszattól" való eltávolodás lehetősége fogalmazódik meg Julie és Borisz, Mlle Bourienne és Hélène, illetve részben Szonya alakjában. Tolsztoj alkotása nem áll meg csupán a téma bemutatásánál, hanem éppen annak beidegződéséről, illetve működésmódjáról szól úgy, hogy Mlle Bourienne alakjánál a szüzsés út egyértelműen feltárja a rousseau-i tétel igazságát. (Az illúzió minden cselekedetünket elrontja; Mlle Bourienne egyedül maradásának oka az illúzió fentartása és az önreflexió hiánya – az ő élettörténete Szonyával ellentétben tematikus kibontást nem kap; Szonyánál részleteződik egyedül maradásának az oka.) Strukturálisan felfedi az illúzió irodalmi szövegben való működését – bizonyos esetekben újralényegülését (Andrej), másokban viszont az önreflexióval kísért átváltozás hiányát (Mlle Bourienne).

Összefoglalásul elmondható, hogy a francia társalkodónő vágyképének helyszíne hangsúlyosan a télikert, melynek verbális megjelenítése egy szóban összegződik, de a télikert kulturálisan hagyományozódó összetevői a szöveg szemantikai szintjén jelentést nyernek. Ráadásul a kert egyes részeinek vagy típusainak felemlítése („télikert", „sétány", „fasor") a hősök arcának verbális képi megformálásával egészülnek ki (vö. „Anatole szép arca" vagy lásd a később elemzendő szövegrészletet: Andrej birtokának kertleírása Andrej arcának bemutatásával kapcsolódik össze). Tolsztoj regényében a verbálisan nem részletezett „képek" („télikert", „sétány", „fasor") a szentimentális „eszköztár" komponenseit képezik. Ily módon poétikailag nem indokolt a szöveges részletezés, hiszen kert- és képábrázolások *tipikus* megjelenítéséről van szó, amely a korabeli olvasó számára

[311] STAROBINSKI 2006: 86.

könnyen beazonosítható volt; mígnem a megújuló hős- és képtípus megteremtésében szövegesen részletezett kert-, illetve tájleírást találunk (például Andrej arcának és birtokának részletes bemutatása). A kertmegjelenítés eltérő változatai végső soron Tolsztojnak a különböző irodalmi paradigmákhoz való viszonyulását jelzik.

Megtekintettük tehát, hogyan érzékelik és magyarázzák a szereplők a *Háború és béke*ben a szentimentális történetet, ami összefügg azzal, hogyan értelmezik ugyanezen hősök a kerteket. A tolsztoji kertmegjelenítésekben a környező táj elemei nem válnak képzelet alkotta részletekké – mint ahogyan Rousseau regényében –, hanem szorosan az eseményvilágra vonatkoznak. A *valóság–képzelet* motívumai mégis mindkét alkotás idézett szövegrészleteiben egyértelműen a kertábrázoláshoz kötődnek, noha egészen más szerepet kapnak.

Alább a *Háború és béke* című regényben megformálódó további kertábrázoláshoz fordulok, mely szervesen kapcsolódik a *télikert (orangerie)* megjelenítéséhez – tekintettel arra, hogy a regény cselekményében valószínűleg a korábbi fejezetekben megjelenő kertről, a *hóval elfedett sétány*ról, az öreg Bolkonszkij télikertjének és angolparkjának pusztulásáról van szó. Ily módon ismét a *kiüresedés* tolsztoji gondolatkifejtéséhez jutunk. A háborús események következtében az öreg herceg és családja elhagyni kényszerült Liszije Gorit. Az elhagyott birtok leírása nagyon hangsúlyos, minden eddig bemutatott kertmegjelenítést magába foglaló ábrázolás.[312] A képzelet tere itt egészen más síkra kerül, és egy negatív utópikus (disztópikus) mozzanatot is magában hordoz:

> A kerti utakat már felverte a dudva, az *angolparkban* borjúk és lovak csatangoltak. Andrej herceg odaléptetett a *meleghházhoz:* az üvegtáblákat betörték, a fák részint kádastul feldöntve hevertek, részint kiszáradtak. Elkiáltotta Tarasz, a kertész nevét. Senki se válaszolt. Megkerülte az *üvegházat,* és az elejéhez érve, azt látta, hogy a faragott deszkakerítést teljesen szétrontották, a szilvafákról pedig ágastul leráncigálták a

[312] Az elpusztult ház jelentésrétegeiről lásd: ТОПОРОВ 1997.

> gyümölcsöt. [...] Andrej herceg odament a házhoz. A *vén kertben* néhány hárs ki volt vágva, a ház előtt, a rózsatövek közt egy kiscsikós tarka kanca őgyelgett. Az ablakok védőtábláját mind beszegelték. Csak egy földszinti ablak volt szabad (3, 126).[313]

Itt szerepel a Liszije Gori kertjének legbővebb leírása, hiszen megjelenik az *angolpark,* az *orangerie,* mely Mlle Bourienne álmodozásának és szerelmi találkájának, valamint az öreg herceg gondolkodásának a helyszíne lehet, továbbá szó esik a *régi kert*ről. Utóbbi motívum arra a szöveghelyre utal vissza – már szóltam erről –, ahol az elbeszélő tudósítja az olvasót, hogy az idős Bolkonszkij új kert építésén dolgozik (mondhatni tájépítészként lép fel), miközben ezzel párhuzamosan eltávolodik a francia nőtől.[314] Azt feltételezem, hogy a házhoz közel álló „vén kert" franciakert, míg az *orangerie* a francia- és az angolkert között elhelyezkedő építmény lehet. Látható, hogy a Liszije Gori locusa a 17–18. század kertművészeti alkotásainak viszonylatában olyan hely, melynek ábrázolása magában foglalja az angolkert és a franciakert egyes elemeit. Még a romantikus kertek romkultuszát is megidézi a *Háború és béke* szövege (a mélabús hangulatú angolkertek egyik kedvelt központi motívuma a kerti sír/síremlék), amikor az öreg

[313] Vö.: „Дорожки сада уже заросли, и телята и лошади ходили по *английскому парку.* Князь Андрей подъехал к *оранжерее:* стекла были разбиты, и деревья в кадках некоторые повалены, некоторые засохли. Он окликнул Тараса-садовника. Никто не откликнулся. Обогнув *оранжерею* на выставку, он увидал, что тесовый резной забор весь изломан и фрукты сливы обдерганы с ветками. [...] Князь Андрей подъехал к дому. Несколько лип в *старом саду* были срублены, одна пегая с жеребенком лошадь ходила перед самим домом между розанами. Дом был заколочен ставнями. Одно окно внизу было открыто" (2, 101–102).

[314] J. W. Goethe *Vonzások és választások (Die Wahlverwandschaften,* 1809, GOETHE 2004) című művében a hősök és szerelmi viszonyaik alakulásában igen jelentős szerepet kapnak a táj-, illetve kertábrázolások. Felidézek néhány cselekményes részletet: Charlotte és Eduard közösen dolgoznak kertjük, parkjuk átépítésén, a hozzájuk költöző kapitány pedig új terveket készít az építkezéshez; Ottilia állandó olvasmányainak helyszíne is ez a park, a tűzijáték (Ottilia születésnapja), majd pedig a csecsemő vízbefúlásának a tragédiája is a kertben, a tó környékén zajlik. A tájkert, valamint a franciakert – melyek később a *Háború és béke*ben is ehhez hasonlatosan jelennek meg – már ebben a műben is polemizálnak egymással, és a főhősök lelki átalakulásait mutatják. Buttlar szerint ez Goethe saját természetélményének fokozatait tükrözi a tájkert létrehozásától addig, amíg az illúzióként le nem lepleződik, mígnem az író a franciakert mellett teszi le a voksát. BUTTLAR 1999: 154. Az Árkádia-toposz jelenlétét vizsgálja Orosz Magdolna (OROSZ 2003), melyre reflektál Sándorfi Edina is az „árkádiai aranykor"-figurát tér- és idődimenzióban vizsgáló és Ottilia alakjának ikonikus megformálását hangsúlyozó tanulmánya. SÁNDORFI 2011. A *Vonzások és választások*hoz kapcsolódó tájértelmezésről lásd még: BACSÓ 2006.

Bolkonszkij fia halálhírét biztosra véve síremléket állíttat kertjében. Itt is tetten érhető a hős vonzódása a szentimentalizmus iránt: a tájkertekben gyakoriak a nem valódi sírok, az utánzatok.[315] A fent idézett kertábrázolás központi motívuma mégis az *angolkert,*[316] hiszen a leírásnak az elemei, a gaznövények, a szabadon legelésző, csatangoló jószágok az angolkert megalkotóinak azt a törekvését tükrözik, hogy a szigorú formaalkotást és a megszerkesztettséget ellentételezve a tájkertben valósítsák meg egy új, ideális hely elképzelését. Úgy vélem, hogy a meghatározásként szereplő „angolpark" elnevezés a megjelenítés egészére hat, és az árkádiai tájat ábrázoló festmények állandó elemei, a burjánzó növényzet, az elhagyott és pusztuló épület, a kidőlt kerítés és az őgyelgő állatok nem az angolpark leírásaként, hanem mintegy „széttöredezve" jelennek meg, és a leírás egészére hatnak. Értelmezésem szerint – az angol tájkert művészettörténeti összefüggéseinek tapasztalatai alapján – az angolkert kialakulásakor a természet maga vált mintává, tehát a tájkertek a vad erdőt imitálják, a *természetességnek az illúzióját* teremtik meg. A tolsztoji kertábrázolásban az angolkertre jellemző burjánzó növényzetet és a csatangoló (háztáji) állatokat, a legnagyobb természetességgel jeleníti meg a tájábrázolás, mintegy szándékolatlan jelenlétüket sugallva a tájban.

A szövegen kívüli tájkert, mint kertművészeti alkotás, időbeli ellentétességének a lényege abban áll, hogy a történelmi idők megidézésével egy eljövendő szellemi otthon megvalósításának a szándékát fejezi ki, azaz a tájkert Árkádia és az utópia között helyezkedik el abban az értelemben, hogy az elveszett Paradicsom utáni sóvárgás egy új társadalomról alkotott vágyképpel egészül ki.[317] A kiszáradt, kivágott fák, a széttört kerítés, a betört ablak motívumai és a régi kert toposza a mulandóság jelentésével töltik fel a kertábrázolást, a beszegelt ablakok pedig a ház *koporsó-asszociációját* erősítik. A *kert–halál–elmúlás* kapcsolata visszanyúlik a 18. századi

[315] BUTTLAR 1999: 107. Lásd pl. a betzi kertet.

[316] A disszertációban mindvégig az „angolkert" elnevezést használom (a Tolsztoj-szövegben megjelenő „angolpark" [„английский парк"] variáns okán), de az 1720 körül megszülető újfajta kerttípust a „tájkert" elnevezéssel is illetik (vö. BUTTLAR 1999: 9). Ez megfelel a német „Landschafstgarden", az angol „picturesque garden", valamint az orosz „пейзажный сад" terminusoknak.

[317] BUTTLAR 1999: 20.

kertek koncepciójához, ahol az adott locus a pusztuló természet, a rom a *melankólia* helyszínévé válik.[318] A Tolsztoj regényében adott, imént idézett kertábrázolás legjellemzőbb eleme a pusztulás (a múlt); ennek ellentettjeként az újjászületésre (jövőre) történő utalás a „rózsatövek" és a „kiscsikó" említésén keresztül szólal meg. Ez utóbbi a ciklikusság jele, mely a halálra és az újból megszülető természetre vonatkozik – ez az idő tehát belefolyik az örökkévalóságba (mitikus idő).[319] A kert sajátos locusa különböző időket egyesít, ami annak köszönhető, hogy a természet és a kultúra határán áll.[320] A művészi, a lineáris, történelmi idő itt a természet ciklikus idejébe kapcsolódik bele.[321]

A *Háború és békében* megformálódó tájábrázolásokról megállapítható, hogy a tájképet „elbeszélő" szövegrészletek a szentimentalizmussal kötik össze a művet – nemcsak motivikus, hanem formai értelemben is. Már Tolsztoj korai alkotásaiban a

---

[318] Addison filozófiájában a kert mint a múlt, a jelen, és a jövő egysége egyesíti a melankóliát az utópiával. ДМИТРИЕВА–КУПЦОВА 2003: 176. A kert és az utópikus képzetek összefonódásának történeti kontextusát lásd: SPARY 2000, illetve WENGEL 1985.

[319] БАХТИН 1975: 475.

[320] СВИРИДА 2009: 181. I. I. Szvirida a kultúrához való tartozás összefüggésében vizsgálja a kertet, amelyben egyesül az egyéni idő és a nemzedékek ideje, valamint a történelmi és a természeti idő. Az orangerie-ben eltűnik az évszakváltozás, míg az angolkertekben a kertész nem akar szembeszállni az idő folyásával. A francia geometrikus kertek pedig az örökkévalósággal, a végtelenséggel vannak összefüggésben. Uo. 183–185.

[321] A történelmi idő természeti időbe való átfordulását követhetjük nyomon Nerval *Sylvie* című regényében is. A mű férfi főszereplője, a narrátor szerelmes egy színésznőbe, de egy újsághír gyerekkori emlékeit idézi fel benne, így a falubeli, sötét szemű, napbarnított Sylvie-re (vö. Puskin: *A parasztruhás kisasszony*), a „petit fille"-re emlékezik. Ez az alak az elbeszélő emlékeiben kifejezetten *valóságos*, míg a színésznő Adrienne csupán futólag jelenik meg. Nem sokkal ezután a férfi kocsit fogad, és visszatér Loisyba de a lány már nem ugyanaz, mint régen volt: Rousseau-t olvas, és férjhez ment a narrátor gyerekkori barátjához. A hős ráébred, hogy elveszítette az ábrándok visszahozásának az utolsó lehetőségét is. A 8. fejezetben Rousseau *Julie*-jére számtalan utalást találunk: a férfi főszereplő a házban az „*Émile* és az *Új Heloïse* illusztrációt" (79) szemléli, majd pedig a kert látványával találkozik: „Az elvadult kert buja növényzete pompás látványt nyújtott. Egy zugában felfedeztem azt a kis gyerekkertecskét, amelyet én ültettem valaha" (79). A *gyermek–kert* összekapcsolódása Tolsztoj *Gyermekkor*át juttatja eszünkbe, de a hősnek Ermenonville-be tett sétája alkalmával a Filozófia templománál az *elmúlás felett érzett szomorúság* keríti hatalmába, és a *rom,* a *tölgy* is megjelenik: „A terebélyes tölgyek egyforma zöldjéből itt-ott fehér rezgőnyárfatörzsek villantak elő. A madarak csendben pihentek, csak egy harkály kopácsolását hallottam […] Ma már csak rom; a repkény kecsesen befutotta, szétmálló lépcsői közét szederbokrok verik fel. […] Hová tűntek a dombot koszorúzó rózsák? Megmaradt tövük csipkerózsa- és málnabokrok közé bújt, s visszatért a vad állapotba. Vajon kivágták-e a babérfákat, mint ahogyan a nóta mondja, amelyben a lányok nem akarnak többé az erdőbe menni? Nem: a szelíd Itáliából hozatott fácskákat ködös éghajlatunk ölte meg" (83). Az idézetek forrása: NERVAL 1980.

narratív forma része a tájkép, amely – hasonlóan a szentimentális elbeszéléshez – keretként szolgált.[322] Ezekben a korai írásokban az évszakok metaforái jellemzően az *idillt* teremtik meg, és váltakozásaik a hős érzéseiben végbemenő változásokat összetett módon hivatottak tükrözni.[323] A hősök szentimentalizmushoz való viszonyának a *télikert–orangerie* ábrázolásában megtestesülő modellálása a szereplőknek önmagukról alkotott képét tükrözi: Mlle Bourienne szentimentális történetfragmentumai saját története értelmezhetőségének a kialakítására irányulnak, és az öreg Bolkonszkij Bourienne iránti vonzalma (és vonzalmának a megszűnése) tulajdonképpen burkoltan a szentimentalizmus által felvetett kérdésekről alkotott véleményét fejezi ki. Míg Mlle Bourienne önreflexióra való képtelensége változatlan marad a cselekménykibontás során, az idős Bolkonszkij herceg – a bourienne-i szentimentalizmustól való eltávolodással párhuzamosan – egy önértelmezési folyamat során egyre közelebb jut önmagához. A szentimentalizmustól való eltávolodás – mely az *elpusztított kert* ábrázolásában fejeződik ki – a hősnek újfajta önmegismerési lehetőségeket nyújt. A tolsztoji kertmegjelenítések Rousseau felőli vizsgálata megmutatta, hogy a *képzelet,* a *látomás* többszörösen beépülnek a *Háború és béke* jelentésvilágába. Az *Új-Heloïse*-ban a kert a szeretett lény és a természeti részletek kölcsönös egymásra vonatkoztatásában adja a képzelet színterét (a természeti jelenségek segítségével megidéződik a szeretett személy – ennek egyik variánsa a hálószoba), így nem meglepő, hogy a *Háború és béke*ben a kert válik a francia társalkodónő képzelgéseinek helyszínévé. A hősnő képzeletében megidézett történet ugyanakkor magáról a szentimentalizmusról, illetve a szentimentális klisék befogadásáról szól.

A *Háború és béke* értelmezésének következő szakaszában azt veszem szemügyre, hogy a *kert* egyes variánsainak (*télikert*, *elpusztult kert*), valamint a *ház*

[322] A fiatal Tolsztoj Sterne-hez, Rousseau-hoz való vonzódásáról lásd ЭЙХЕНБАУМ 1968b: 16–17, 40–46.

[323] A *Családi boldogságban* például a befejező részben a kerti tavasz megjelenítése ismétlődik mint idilli helyszín, erre ki fogok térni a dolgozat következő fejezeteiben. Ennek a műnek a szentimentalizmushoz fűződő viszonyáról lásd: KISELEFF 1979. A szerző az évszakok használatát „kváziallegorikus”-nak nevezi, és a szentimentalizmus irodalmából eredezteti. Uo. 342.

elemeinek (*ajtó*, *kilincs*) poétikai megjelenítésében hogyan bomlanak ki a *vágy*, az *álom*, a *valóság* és az *illúzió* motívumai. Ezek nem egyetlen cselekményes szálra fűzhetők fel, hanem – részben vizuális megformáltságuknak, részben archetipikus mivoltuknak köszönhetően – a szereplőknek az álom, a képzelet, az illúzió és a vágy (utópia), az emlékezés tereiben való „kalandozásai" által kapcsolódnak össze, tehát a *kert* és a *ház* toposzából kibomló jelentés a regény szereplőinek a vágyképeivel és a boldogságról alkotott elképzeléseivel függ össze. Így kerülhet egymás mellé az értelmezésben a Bolkonszkij-birtok leírása, a hóval elfedett télikerthez vezető sétány és az Andrej előtt zárva maradó (szülés jelenete), illetve kinyíló (Andrej halála) ajtó megjelenítése. A *valóság/képzelet* jelentésrétegeinek kibomlása a *ház* archetipikus, az álom birodalmához kötődő funkciójából fakad.[324] Most is utalok arra, hogy a vágyat, az álmot tematizáló részeket Tolsztoj regényében is erős képszerűség, antinarratív struktúra jellemzi.

A télikerthez vezető *hóval elfedett sétány* motívumához fordulok ismét, de most Marja hercegnő alakjának értelmezéséhez kapcsolódóan, és nyomon követem a hercegnő vágyképeinek a megformálását, ami az *idill lelepleződése* történetének a kezdeti pontját jelenti. Fontos megjegyezni, hogy Marja hercegnőnek a családi boldogság ideáljára vonatkozó vágyképe egy másik, nevezetesen Napóleon ideáljának az elvesztését juttatja eszünkbe: az austerlitzi csatajelenetben a sebesült Andrej herceg számára a végtelen ég viszonylatában a nagy hadvezér kicsinnyé és jelentéktelenné válik.[325]

Utaltam már rá, hogy a Tolsztoj-regény első könyve második részének 3. fejezetében látványos helyen szerepel az *elsöpört hó,* illetve ezzel összefüggésben Marja hercegnő arcának *fehérsége* (a magyar fordításban „sápadt", az orosz szövegben „белое лицо"). Így olyan motivikus alakzat jön létre, amely a táj és az arc vizuális megformáltságában az *elfedés* gondolatára összpontosít.[326] A hóval

[324] A ház archetípusának körvonalazásakor Gaston Bachelard munkájára támaszkodom, melyet azonban módszertanilag nem követek, vö.: BACHELARD 2010.

[325] Lásd: „Tudta, hogy ez Napóleon, az ő hőse, de ebben a pillanatban Napóleon oly jelentéktelen kis ember volt a szemében ahhoz képest, ami a szálló felhők lepte végtelen, magas ég és a lelke között végbement" (1, 351).

[326] A tájképi, környezeti részletnek a hős arca leírásával való összekapcsolása Tolsztoj bevett alkotói

elfedett, de tisztára sepert sétányt megjelenítő szövegrészletben a *hó–üvegház/télikert/orangerie* („оранжерея”) motivikus egységében az *elfedés* jelentése többszörösen szerteágazik: egyrészt felsejlik a télikert kulturálisan meghatározott funkciójában rejlő szándék: az örök tavasz, az illuzórikus tér, a vágyott hely megteremtése.[327] Másrészt a hó képes arra, hogy eltörölje a lábnyomokat, elfedje az utakat és elnyomja a zajokat, egységesen fehérré varázsolja a környezetet.[328] Ebből a nézőpontból a hó elsöprése (a télikerthez hasonlóan) az örök tavaszra törekedő emberi szándék szimbóluma. A cselekményes szituációban az öreg herceget nem az elsöprés ténye bosszantja fel, hanem az, hogy ezt csak a miniszter látogatása alkalmával teszik meg, és a herceg a hó visszasöprését jólesően nyugtázza. Az *orangerie* térmotívuma, illetve az ahhoz vezető, *hótól megtisztított / hóval elfedett sétány* az öreg Bolkonszkij herceg jellemzésének is részét képezik, és ezen keresztül, ahogy e kérdést már érintettem, a hősnek a télikerthez, illetve a szentimentalizmushoz fűződő kapcsolata érhető tetten. A fentebb idézett természeti részletezést követően a közös ebéd jelenetében – továbbra is a szentimentalizmus problémakörében tartva az *elfedés*t – a *hó, fehérség* motívumokhoz kapcsolódva az *elfedés* értelmi meghatározása az arcleírásban kap folytatást: Mlle Bourienne arca a következőt mondja: „Én nem tudok semmiről semmit, ugyanolyan vagyok, mint akármikor” (1, 261), míg Marja hercegnő arca ijedt, sápadt („белое”): „tudta, hogyan kellene fellépni, de nem tudott úgy tenni” (1, 261). Az *elfedés* jelentése tehát valóban kettéágazik: míg a francia társalkodónő számára a valóságtól való elfordulás természetesnek tekinthető (nem is merül fel a másképp cselekvésre való szándék), addig Marja – az önreferencia mozzanatát magába foglalva – képtelen azonosulni az

módszeréhez tartozik: a regény egy másik fejezetében – mint ahogyan látni fogjuk – Andrej herceg birtokának pontos leírása után a narrátor a herceg arcának részletezésére tér át. Mint ahogy tapasztaltuk, az emberi arc és a táj kapcsolódása a regény pretextusaként megjelölt *Julie, az Új-Heloïse*-ban is megfigyelhető.

[327] Bachelard a házat az egyén elsődleges kicsinyített kozmoszaként értelmezi, és ebben az összefüggésben a lakott házon túli téli világ a leegyszerűsített világegyetemként fogható fel; a hó által elfedett világban egyfajta kozmikus tagadás működését vélhetjük felfedezni. Maga a lakott ház ezzel szemben az intimitás tere, amely magára veszi a benne lakó emberek tulajdonságait, és ő maga is emberi jelleget ölt. Ugyanakkor a racionalitáson túl a ház az álom birodalma is, az emberi jelenlét következményeképpen a ház egyszerre színtere a valóságnak és az álomnak, a képzeletnek és az emlékezetnek, vö.: BACHELARD 2011: 53–59.

[328] Uo. 53.

érzések, a valóság elfedésével. Azonban ennél a pontnál összetettebbé válik az *elfedés–hó* alakzat, hiszen éppen az elfedésre képtelen nő arca ölti magára a hó *fehérség*-attribútumát. Ennek fényében Marja arcának fehérsége a hó fehérségére rímel. Látható, hogy az *elfedés* a szentimentalizmus, az illúzió elrejtése paradigmájának a jelentéskörében mozog. A narrációban az *elfedés* tovább tematizálódik az öltözés jelenetében, a különböző ruhák, szalagok, sálak felvétele és a divatos frizura kialakítása után a hölgyek mégiscsak a hétköznapi szürke ruha felvétele mellett döntenek: „Je vous aime mieux dans votre petite robe grisse de tous les jours" („Jobban tetszik kis, hétköznapi szürke ruhájában", 1, 265). Az *elfedés–természetesség* így először a két hősnő narrátor által tolmácsolt gondolataiban merül fel, majd témává válik a ruhák felvételének jelenetében. Marja hercegnő és Mlle Bourienne ábárzolása teljességgel megfelel ennek a kétosztatúságnak: a hercegnő a természetes, a társalkodónő pedig a mesterséges világ szereplője. Ismét elérkeztünk tehát a hamis, illetve a valódi kert kettősségének a középkortól eredő, és a reneszánszon átívelő hagyományához, amely rímel a *mesterséges*, illetve a *természetes* fogalmainak problémakörére. (Ebben a motívumrendszerben az öreg herceg pozíciója nem egyértelmű: felépítése dinamikus.) A cselekménynek ezen a pontján sem Marja, sem Bourienne nem képes kitörni saját mivoltából, s ez szintén a *Julie, az Új-Heloïse*-t idézi, hiszen az önmagából kiforgatott személyiség kérdése kerül előtérbe. Rousseau művében Wolmar szavai Saint-Preux és Julie tetteire vonatkoznak. Emlékeztetőül: „azok legyenek, akik valójában ők" (507), illetve „Légy végre az, akinek voltaképp *lenned kell*" (526).

A Rousseau-regény megidézési módja az orosz irodalomban a 18. század végétől hagyományozódik.[329] Már Rousseau levélregényében is az irodalmi reflexió kérdéskörében (*Heloïse és Abélard*) értelmezhetők Wolmarnak a megnyilatkozásai, így a *Háború és béké*ben a hősöknek a szentimentalizmus hagyományára történő még komplexebb irodalmi reflexiója ragadható meg. Míg Rousseau-nál az önmagából kiforgatott személyiség tévútként jelenik meg, a *Háború és békében* az

[329] Lásd Emin 1789-es *A sors játéka (Игра судьбы)* című művében: „Есть здесь прекрасный Колин, который бы непостоянную и быструю мою Милену в два дни превратил в какую нибудь Юлию Детанж", idézi ЛОТМАН 1998b: 205.

önmagának való megfelelés bemutatása kettéágazik: Bourienne lényegi mivolta tulajdonképpen szentimentális irodalmi klisék által meghatározott (ld. „возвышенные чувства любви”), és ebben az értelemben nem értelmezhető *látszat*ként, míg a Marja hercegnő képzeletében megjelenő *családi boldogság*ra („будущая семейная жизнь”) vonatkozó vágyképet a szentimentális *idill* körvonalazza, de az idill eléréséhez vezető út már nem felel meg a szentimentalizmus által meghatározott klisének. A hercegnő leendő férjéről és családjáról szőtt ábrándja így fest:

> Gyakran elképzelte, milyen lesz a férje: igazi férfi, erős, érthetetlenül vonzó, felsőbbséges lény, aki hirtelen egy egészen más, külön, boldog világba viszi át. Elképzelte a maga gyermekét, éppolyat, amilyet tegnap a dada lányánál látott, a maga keblén. A férje ott áll, és gyengéden néz rá meg a gyermekre. […] Marja hercegnőnek a házasságról szőtt ábrándjaiban megjelent a családi boldogság is, a gyermek is, de legfőbb, legerősebb, mégis titkolt ábrándja a földi szerelem volt. Ez az érzés annál jobban erősödött, minél inkább iparkodott palástolni mások, sőt önmaga előtt is (1, 267).[330]

Így más nézőpontból válik ismét a megfontolás tárgyává az *idill lelepleződésének a története*: nem csupán Mlle Bourienne esetében, hanem Marjával összefüggésben is eszünkbe juthat Karamzin *Szegény Lizá*ja: a fiatal lány áldozattá válásának és elhagyatásának a története az *idill elvesztésének a története*ként is értelmezhető.[331] A *Háború és béke* szóban forgó fejezetében e szentimentális alapszüzsé a téma kétféle értelmezését adja, amely a *megcsalás* felől is megkettőzve bontakozik ki: Marja hercegnő nem csupán a vőlegényjelölt által, hanem barátnője által is megcsalatott. Ugyanígy a cselekmény két szálán figyelhető meg a *másik*

[330] Vö.: „Ей представлялся муж, мужчина, сильное, преобладающее и непонятно-привлекательное существо, переносящее ее вдруг в свой, совершенно другой, счастливый мир. Ребенок *свой,* такой, какого она видела вчера у дочери кормилицы, – представлялся ей у своей собственной груди. Муж стоит и нежно смотрит на нее и ребенка. […] В помышлениях о браке княжне Марье мечталось и семейное счастье, и дети, но главною, сильнейшею и затаенною ее мечтой была любовь земная. Чувство было тем сильнее, чем более она старалась скрывать его от других и даже от самой себя” (1, 218). Kiemelés az eredeti szövegben.

[331] Kroó 2010: 134.

*megértésé*nek a témája is: a családi boldogságról szóló vágyálom („мечта”) elrejtése („скрыть”) azért szükséges a hercegnő számára, mert a férfihoz való túlságos közellevőséget nem érzékelheti. Marja hercegnő félreérti Bourienne pillantását („Mennyire szeret engem ez a lány!” 1, 275), és boldogságának zálogaként éppen arra a két emberre tekint, akik megcsalják őt: „Mily boldog vagyok már most is, és mily boldog lehetek ilyen barátnő és férj oldalán!” (1, 275). Az idill lelepleződésének a helyszíne pedig éppenséggel a *vágyak locusa*, a télikert. Mind Bourienne, mind Marie *képzelet*ében alakot nyer tehát a vágykép, amely mindkét alkalommal a szentimentális irodalmi hagyományból ered. Viszont Marja hercegnő számára az egyik álom lerombolásával lehetőség lesz egy másik *boldogság* beteljesülésére.

Mint ismeretes, a rousseau-i hagyomány a *Háború és béke Epilógusá*ban bemutatott családképben tárulkozik fel a leginkább. Fel kell idéznünk e cselekményszakaszt annak érdekében, hogy lássuk: a hercegnő vágyaiban megjelenő családi boldogság Rousseau művének clarens-i jeleneteit idézi. Ebben az utópiában az anyai szeretet dicsőül meg, és terjed ki mindenkire, majd pedig Julie halála pont az anyai szeretet megtestesülése, a gyermek tóból való kimentése miatt következik be. Így tehát ami az utópiában erő, az a regénybeli valóságban halál, ami az utópiában halálra ítélt (szerelmi vágy), az a regényben újjászületik, azaz bekövetkezik az *utópikus illúzió leleplezése.*[332] Julie alakmegformálásának – Bousquet műfaji értelemben vett meghatározásait használva – „utópikus” („utopique”) elemei könnyen semmivé válnak a mű „regényes” („romanesque”) részében. Rousseau levélregénye recepciójának sarkalatos pontja a kétpólusú értelmezés, mely a benne rejlő pólusok közötti feszültséget határozza meg. Lotman a regény első és második része közötti ellentmondáson alapuló értelmezési hagyományhoz csatlakozva Rousseau sajátos ambivalenciáját abban látja, hogy „ha a regényt, mint a szerelem szabadságáról és a női egyenjogúságról szóló regényt

[332] Bousquet az utópiát és a regényt műfaji értelemben használja és elkülöníti Julie „regényes” és „utópikus” megformálását, az egyes „utópikus” részek a „regényes” részek közé ékelődnek. BOUSQUET 2007: 30.

olvassuk, akkor a második részben Rousseau pozíciója ellentmondásossá válik".[333] Julie titkos kertje („a természet végzett mindent, de az én utasításomra", *Negyedik rész*, 11. levél) az *erény* és a *természet* egyesítésének a próbája, az elíziumi kert a békés állapot illúzióját szimbolizálja, de ugyanakkor lerántja a leplet az egyesülés hamisságáról: a látszat ellenére nem létezik az Aranykor eredendő ártatlansága.[334] A virágzó, friss kert megalkotásának létrehozása Julie erényességét szimbolizálja (egy régi, kiszáradt helyen alakította ki az „elíziumot"). Ám csupán Julie látszólagos szabadságának szimbólumai a kertben lakó madarak – Julie tudatosan építette meg a kalitkát: az erény – a szabadság nélkülözése, és az ebből való szabadulás csak a halál által valósulhat meg.[335]

Tehát Tolsztoj és Rousseau művét összevetve látszik, hogy már az *Új-Heloïse is* tartalmazza az utópikus illúzió leleplezésének azt a történetét, mely a *Háború és béké*ben – a levélregénytől eltérően – az ellentételezés és a párhuzamosság szüzséstrukturáló elve alapján bomlik ki. Az utópikus idill és illúzió *képszerűsége* is rousseau-i örökség Tolsztoj nagyregényében. A családi boldogság idilli képének megidézése, illetve annak témavariánsa Nyikolaj Rosztov megfogalmazásában jelenik meg. Az ő esetében a boldog családi jövő képét tartalmazó („pompás feleség, gyermekek, kopófalka, tíz-tizenkét pórázra való szilaj agár, gazdaság, szomszédok, választott tisztségek!") vágy klisészerű és felszínes (vö. „Rosztov a férfiakban nem szívlelte a magasabb lelki élet megnyilvánulását [ezért nem szerette Andrej herceget], ezt megvetően filozófiának, ábrándozásnak nevezte"). A *Háború és béke* epilógusában megjelenő boldog házasság példái (Pierre és Natasa, Nyikolaj Rosztov és Marja hercegnő) azoknak a tematikus „előrejelzéseknek" a kibontásaként jelennek meg, melyek a hősök gondolataiban lakozó családi boldogságra vonatkozó vágynak a reprezentációi.[336] A családi boldogság megvalósításának Tolsztoj egy külön művet szentelt, amelyre a következő fejezetben én is kitérek.

[333] ЛОТМАН 1998b: 204. (Saját fordítás – B. L.)
[334] BOUSQUET 2007: 33.
[335] Uo. 34.
[336] Hajnády Zoltán megjelöli a „bolkonszkiji szubsztanciát", melyet a hősök etikai maximalizmusában határoz meg. Ez a szubsztancia Marja hercegnőben kevésbé van jelen, mint apjában és bátyjában, ugyanakkor a két házasságban a „rosztovi princípium" a domináns, melynek a családi szeretet és a meleg otthonosság a jellemzői. HAJNÁDY 2011: 181.

2.

KERT – BOLDOGSÁG – IDILL.
TOLSZTOJ: C*SALÁDI BOLDOGSÁG*

Tolsztoj a *Családi boldogság* (*Семейное счастие,* 1859) című művének munkámba való bevonása azért is indokolt, mert ebben a regényben a *családi idill* tematizálása zajlik – azon túl, hogy itt is a kert a cselekmény helyszíne.[337] Nem csupán a kert archetípusának szövegbeni megjelenése érdekes, hanem az általa biztosított szerkezeti váz, és – ami a *Háború és béke* elemzésének szempontrendszerét is adta – a szereplők kerthez való viszonya. A családi idill tematikus motívuma pedig, mint ahogyan Rousseau levélregényében láttuk, a szentimentalizmus irodalmi hagyományába kapcsolható, valamint értelmezhetők Tolsztojnak a családi idill megvalósulására, illetve megvalósíthatatlanságára vonatkozó elképzelései is. A *Háború és béké*ben a családi boldogság témájának negatív reprezentációja Pierre és Hélène, Andrej és a kis hercegné (illetve további mellékszereplők) ábrázolásához kapcsolódik. Natasának és Marja hercegnőnek a *családi boldogságra vonatkozó ábrándjai* és *vágyképei* szervesen összefűződnek a romantikus-szentimentális *idill* kérdéskörének tolsztoji átértelmezésével.

A *Családi boldogság* különleges helyet foglal el Tolsztoj életművében, hiszen ez

[337] E művön kívül a tolsztoji életmű számos más alkotásaiban találkozhatunk a kerttel, mint a cselekményvilág „hátterével", így például a *Gyermekkor, Ifjúságr, Két huszár, Kozákok, Anna Karenina, Feltámadás* című alkotásokban. Az említett műveket K. A. Nagina elemzi a közelmúltban kiadott könyvében, a kert archetípusa felől. Mivel az értekezés módszere, ahogy erre már korábban utaltam, közel áll e szakmunkához, többször támaszkodom annak eredményeire. (Nagina a *Háború és béké*vel röviden, csak néhány oldalban foglalkozik, és a két főhős, Andrej és Pierre alakmegformálásához kapcsolódó kertmegjelenítéseket olyan szakrális locusként említi, ahol a hős megújulása és önmagára való rátalálása végbemegy.) Lásd НАГИНА 2011: 102–112. Az *Anna Karenináb*an is kiemelt helyet foglal el a *mosoly*, a *kert* és a *portré*. Vö.: SZŐKE 1973, MANDELKER 1991.

az egyetlen olyan prózai alkotása, amelynek elbeszélői szubjektuma női szereplő. Az álnév alatt írott regényhez maga a szerző is kritikusan viszonyult és a korabeli értékelők is elutasították esetleges jellege miatt. A vonatkozó szakmunkák – elsőként B. M. Eichenbaum megfogalmazásában[338] – Tolsztoj kísérletező, útkereső szerzői magatartásával magyarázták a különböző stílusok és műfajok nem organikus egyesítését, illetve felrótták az írónak, hogy túlzottan alárendelte magát Turgenyev stílusának.[339] Eichenbaum meglátása szerint Tolsztoj átmeneti periódusában alkotta az elbeszélést, és ezzel magyarázható, hogy e mű sematikus és szegényes, a lírai hangvétel, a romantikus tájleírások pedig sokkal inkább emlékeztetnek Turgenyev és Tyutcsev stílusára, mintsem a tolsztoji objektív leírás, a tárgyiasság és a „nem költői" részletek pontos meghatározására (az irodalomtudós szerint ez a szubjektív feljegyzések műfajához is jobban illett volna).[340] A turgenyevi táj az elbeszélés lírai hangvételét biztosítja, és a hősök lelkiállapotának és érzelmeinek lírai párhuzamaként jelenik meg.[341] Tolsztojnál a természetnek etikai-filozófiai funkciója van és nem csak a hős lelkének a megújulásához járul hozzá, hanem a természet a *létezés világa,* azaz olyan hely, ahol az *énnek a másikkal*, illetve a *világgal való találkozása* következik be.

Tolsztojnak e korai alkotásában a tájkép – a szentimentális elbeszéléshez hasonlóan – a narratív forma olyan eleme, amely keretként szolgál az elbeszéléshez (lásd például a korábban már említett és elemzett *Szegény Liza* tájmegjelenítését), de ezen túl a *Családi boldogság* még több ponton kötődik a szentimentális elbeszéléshez:[342] felidéződik a *Rührstuck*, a városból való vidékre menekülés, illetve

[338] ЭЙХЕНБАУМ 1968b: 344–371.

[339] Bár kétségkívül termékeny lenne az, ha a tolsztoji tájábrázolás poétikai funkciója meghatározását összevetném Turgenyev megjelenítéseinek sajátosságaival, e szempontot most mégsem vonhatom be elemzésembe, mert a kert és természetábrázolásokat Tolsztoj művében a szentimentalizmus hagyománya felől vizsgálom. Ezért az alábbiakban csak röviden említem meg a turgenyevi tájat az arra vonatkozó szakmunkák alapján.

[340] ЭЙХЕНБАУМ 1968a: 360–361. A műfajra vonatkozó kérdések sem tisztázottak, hiszen maga Tolsztoj is regényként és elbeszélésként is megjelöli e művet. Lásd: FOLEJEWSKI 1979: 302.

[341] ГРОДЕЦКАЯ 2001, oldalszám nélkül. Grogyeckaja Pumpjanszkijt idézi, aki szerint Turgenyev számára az elégia atmoszférájának a megteremtése mint az elveszett fiatalság feletti sajnálkozás hangulatának a megteremtése volt fontos. Vö.: ПУМПЯНСКИЙ 2000: 12–16.

[342] ЭЙХЕНБАУМ 1968a: 16–17, 40–46.

visszatérés, a vidék és a város világának a szembeállítása.[343] A pasztorális elemek használata, az ismétlődő lírai képek (kert, akácos, fülemüle) és az évszakok kváziallegorikus használata szintén a szentimentalizmussal kötik össze a művet.[344] A hősnő, Mása „bukása" is a szentimentális cselekménysémát idézi fel és a rousseau-i a civilizáció által megrontott bűntelen és természetes ember ideáját hangsúlyozza: az olasz D márkival való rövid (de tulajdonképpen beteljesületlen) szerelmi viszony folyosóbeli jelenete után a hősnő számára egyetlen út adott csak: a falura való hazautazás.[345] A kezdetben az idillt jelentő helyszínre, Pokrovszkojéba való visszatérés Mása számára változatlan természeti látvánnyal, a kert látványával való találkozást eredményezi. E paralelizmus során az idillnek egy újfajta – mondhatni tolsztoji – értelmezése fogalmazódik meg. A regény első részének első öt fejezetéből négyben központi locus a kert, amely a hősnő érzéseit tükrözi, V. N. Toporov e jelenetet „kert-randevú" („сад-свидание")-nak nevezi.[346] A második rész cselekménye Pokrovszkojén kívül zajlik, az utolsó fejezetben pedig visszatérnek a vidéki helyszínre, ahol a kert újból feltűnik: nem csupán a múltra emlékeztet, hanem kijelöli az új irányt is.

A regény első fejezeteiben hangsúlyos Másának az édesanyja halálához kapcsolódó[347], majd pedig a vágyak világába kalauzoló melankolikus, mélabús életérzése; e szövegrészletek rendkívül telítettek szentimentális motívumokkal, melyek közül csak néhányat említek meg: a „halál borzalma és szomorúsága" (122,

[343] A hősök város és falu közötti „mozgása" szimbolikus jelentéssel bír nemcsak a *Háború és béké*ben, hanem az *Anna Kareniná*ban is. Lásd a regényeposzban Andrej feleségének, Lizának nem kívánt, kényszerű falura költözését (hiszen a kis hercegné „természetes közege" a nagyvárosi élet), illetve azt, ahogyan Anna és Vronszkij olaszországi tartózkodása során felmerül a Vronszkij-birtokra való költözés, mint egyetlen lehetségesnek tűnő választás. A táj és lélek összefüggéseiről Tolsztoj műveiben lásd újabban: BUGOVITS 2009.

[344] KISELEFF 1979: 342.

[345] Uo. 343.

[346] ТОПОРОВ 1997: 306. Idézi НАГИНА 2011: 68.

[347] K. A. Nagina a kert locusát — különösen a *Gyermekkor* című művet elemezve — az (elvesztett) anya alakjával köti össze: a kert szemlélése és az anyára való emlékezés Nyikolenykának az elvesztett boldogság utáni vágyaként értelmezhető. Gustavson (ГУСТАФСОН 2006) a trilógia három részét ahhoz a boldogsághoz vezető útként értelmezi, amelynek formája az *ablak mögött lévő kert.* Idézi НАГИНА 2011: 14. A *maman* alakja és a kert képével való összekapcsolódás a kert mitológiai jelentésrétegeit mozgósítja, és az elveszett paradicsommal asszociálódik, amely szemben áll az ifjú Nyikolenyka magányos szobájával.

vö.: „смерть, печаль и образ смерти”, 19), a „falusi magány” (122, vö.: „а вот вторую зиму даром, в уединении, убиваю в деревне”, 20)[348] stb. A tavasz megérkezésével egy belülről kifelé történő mozgásirány figyelhető meg (míg télen a hősnő a ház középpontja felé halad, végül már ki sem bújik a szobájából): a hóval elfedett, befagyott ablakú ház helyett a kert lesz a helyszín.

> Kitavaszodott. Régi mélabús hangulatom elmúlt, *megfoghatatlan vágy*ak, reménységek tavaszi, *ábrándos mélabú*ja váltotta fel. Nem úgy éltem, mint tél elején, foglalkoztam Szonyával, olvastam, muzsikáltam, de azért gyakran kimentem a *park*ba [*сад*] és sokáig bolyongtam egyedül a *fasor*okban, vagy egy *pad*on üldögéltem, ég tudja, miről gondolkoztam, mire vágytam, miben reménykedtem. Éjszakákon, különösen *holdfényes éjszaká*kon néha hajnalig ültem szobám *ablak*ában, néha egy szál blúzban, lopva, nehogy Kátya észrevegye, kiosontam a kertbe, és a harmatos fűben leszaladtam a *tó*hoz; egyszer kimentem a szántóra, és éjszaka egyes-egyedül megkerültem az egész parkot.
>
> Ma már nehéz felidéznem és megértenem az álmokat, amelyek akkor a *képzelet*emet betöltötték. Ha eszembe jutnak, szinte el sem hiszem, hogy csakugyan ezek voltak az én álmaim, olyan különösek voltak, olyan távol álltak az élettől (128).[349]

A II. fejezet első bekezdéséből idézett szövegrészletben a kert leírásában a

[348] A magyar nyelvű idézetek forrása: TOLSZTOJ 2007. AZ orosz nyelvű idézetek forrását pedig lásd: ТОЛСТОЙ 1973. Zárójelben a lapszámokat jelzem, a kiemelések tőlem – B. L. Az ettől eltérő eseteket jelzem.

[349] Vö.: „Между тем пришла весна. Прежняя тоска моя прошла и заменилась весеннею *мечтательною тоскою* непонятных надежд и желаний. Хотя я жила не так, как в начаде зимы, а занималась и Соней, и музыкой, и чтением, я часто уходила в *сад* и долго, долго *бродила* одна по *аллея*м или си дела на *скамейке*, бог знает о чем думая, чего желая и надеясь. Иногда и целые ночи, особенно *месячные*, я просиживала до утра у *окна* своей комнаты, иногда в одной кофточке, потихоньку от Кати, выходила в сад и по росе бегала до *пруд*а, и один раз вышла даже в поле и одна ночью обошла весь сад кругом.
Теперь мне трудно вспомнить и понять те мечты, которые тогда наполняли мое *воображение*. Даже когда я вспомню, мне не верится, чтобы точно это были мои мечты. Так они были странны и далеки от жизни” (25).
Csehovnak *A menyasszony* című elbeszélésében a nagy ablakon keresztül feltárulkozó tavaszi kert összhangban áll a lány hangulatával. A hősnő lelki megújulását a természet újjászületése hangsúlyozza, amely „mintha ablakot nyitna számára a világra (vö. *fenestra aperta*)”. HAJNÁDY 2006: 47.

szentimentalizmus és a romantika irodalmi és képzőművészeti eszköztárának az elemeivel találkozunk: *bolyongás*, *vágy*, *remény*, *holdfény*, *ablakból feltárulkozó látvány, sétány, ég, tó.* Az álom és képzelet világa a kerthez kötődik,[350] ami így – egyelőre az ismeretlen szerelem (vö.: *vágyakozás a vágyra*), majd pedig a *valós szerelem locus*a. A férj és a feleség kapcsolatának alakulása a kert(vidék)–város–kert(vidék) terének változásában követhető nyomon. A „mélabú" (az orosz eredetiben „тоска") a tavasz hatására átalakul, és a remény és vágyakozás okozta melankóliává változik.

A leendő férj, Szergej Mihajlics megérkezésének a jelenete is a kert „háttere" előtt zajlik („A teraszon ültünk […]. A kert már kilombosodott […] A nyírfasor lombja áttetszőn zöldellt a lenyugvó nap fényében. […] A parkon túl […] behajtották a csordát", 129). A férfi – a szentimentális kánonnak megfelelően – az ablakon keresztül tűnik fel: „Kátya látta meg elsőnek az üvegfalon át [через окно]" (129. vö. a *Szegény Lizá*ban: „Másnap estefele az ablaknál ült, font, és halk hangon mélabús dalt dúdolgatott; egyszercsak felugrott, s felsikoltott: Ah! ... Az ismeretlen ifjú állt az ablak előtt.").[351] A *Családi boldogság*ban az *ablakkeret által kijelölt látvány* – akár a kert látványa, akár a (vágy tárgyaként még nem konkretizálódott) férfi látványa – a valóság szféráján kívül eső vágyak és álmok világához tartozik: a férfi a megfoghatatlan vágyak világából lép elő. Ebben a jelenetben tehát a Mása számára *megfoghatatlan vágyak és álmok realizálódása* zajlik (szegény Liza esetében nem beszélhetünk a vágyak teljesüléséről, hiszen Eraszt a leány angyali világába érkezik). Az álmok szférájából az életbe betoppanó férfi így a műben mindvégig a korábbi vágyképekhez viszonyítva értelmeződik. A regény tulajdonképpen arról is szól, megélhetőek-e egyáltalán a vágyak – és itt szintén a romantikus tájértelmezésnél felvetett problémához érkezünk vissza, nevezetesen, hogy a klasszicizmusból eredő, de a romantikában kiteljesedő természetvágy olyan, amelynél a vágyakozó tisztában van lényegének beteljesülhetetlenségével.[352]

[350] НАГИНА 2011: 9.

[351] Idézet forrása: KARAMZIN 2001: 41.

[352] SOMHEGYI 2011: 62–63. Vronszkij az *Anna Kareniná*ban, miután külföldön együtt élhetett szerelmével, a vágy beteljesülésével nem nyerte el boldogságát, mert „A beteljesülés megmutatta az örök tévedést, amelybe azok esnek, akik a boldogságot vágyaik teljesüléseként képzelik el. […]

Visszatérve a fentebb említett szövegrészlethez, a férfi távozása után Mása ismételten a kert szemlésével tölti az idejét, ami így az egyedülléttel kapcsolódik össze (vö.: „visszamentem a teraszra, tovább néztem a kertet, és az éjszaka hangjaival telített harmatos ködben még sokáig láttam, hallottam mindazt, amit látni és hallani vágytam", 133). A fiatal lány értelmezése szerint a férfi iránta érzett elismerése éppenséggel a *könnyekig való meghatódás*ban kifejeződő szentimentális magatartásnak, tágabb értelemben véve az *átérzés* képességének köszönhető: „könnyekig meghatódtam egy-egy elolvasott versen, regényen" (135, vö.: „до слез трогалась прочитанным стихотвореньем или романом", 31). A *Háború és béké*ben ezzel szemben a *könnyekig való meghatódás* kiüresedett jelentése kerül felszínre Julie magatartásában, a valódi átérzés képessége más, e kánontól eltérő poétikai megformálást kap. Az *én–másik egybeolvadásá*t erősíti a női szubjektum által elbeszélt történetben az, hogy a férfi csak néhányszor van nevén nevezve, továbbá Mása önreflexióját a férfi reakciói határozzák meg („érzéseim, gondolataim nem az enyéim voltak, hanem az övéi, az ő érzései és gondolatai, amelyek egy csapásra az enyémekké váltak, behatoltak életembe [перешли] és megvilágosítottak" 135, „minden gondolatom az ő gondolata volt, minden érzésem az ő érzése" 137). Ezzel szemben a szentimentális mélabús magány például Karamzinnál az *önmagánál való lét*et, az *önmagába való bezártság*ot jelenti, melynek lényege éppen a másikkal való egyesülés vágyában teremtődik meg (vö. a *Меланхолия* [1800] című vers soraival: „В *уединении* ты *более с собой*" – kiemelés az eredeti verssorokban)[353]. A kert úgy jelenik meg Tolsztoj művében, mint a hősnő belső világának a *szimbolikus tere*: a szerelem hatására a kert is csodálatossá válik a számára.

A *Családi boldogság*ban a hősnőnek a kert–ház terében megfigyelhető mozgása a paralelizmusok folytán a külső és belső világ közötti átjárással kerül kapcsolatba. A férfinek a vágyképből a valóságba való átlépése, illetve az elbeszélő szubjektum nézőpontjából a Mása belső világába történő behatolás, tehát a kívülről befelé

Lelkében – hamar megérezte – a vágyak iránti vágy, az unalom kezdett feltámadni." TOLSZTOJ 2006: 527–528.

[353] КАРАМЗИН 1966: 260.

irányuló mozgás, a hősnő valós terében történő mozgásával éppen ellentétes. Az említett szövegrészletben belülről kifelé halad: „az ő érzései [...] behatoltak életembe [перешли]” (135), „Nemhiába szokta mondani Szergej Mihajlics, hogy csupán egy igazi öröm van a földön: másoknak élni. […] ez a meggyőződés […] a szívembe hatolt [приходило]” (136) – „ki sem bújtam [не выходила] a szobámból” (122), majd pedig „gyakran kimentem a parkba […] kiosontam a kertbe […] kimentem a szántóra” (128).

Az átlépés/behatolás szimbolikus aktusa a 3. fejezet fallal elkerített gyümölcsöskertjében való meggyszedés jelenetében folytatódik. A fasor végéről feltűnő férfit („ahonnét egyáltalán nem vártam [a szakadékon át került]”, 139) a könyvéből föl-föl pillantó,[354] a messzi tájat szemlélő lány a kerti padon várja. A kertben olvasás olyan, a *Háború és béké*ben is megjelenő motívum a 19. századi orosz irodalomban, mely a *képzelet szerelmé*vel („любовь воображения”) függ össze,[355] és az irodalmi átélés (lásd korábban a „könnyekig való meghatódás” jelentésével összekapcsolódva) az érzelmeknek a képzelet–valóság viszonylatában való alkalmazhatóságáról szól. Így a regény fő témájának, az idill realizálódása jelentésének a kiépülésében vesz részt. Az irodalmi átélés problémája a *Családi boldogság* szövegében nem sokkal később Mása és a férfi dialógusában tematizálódik a szerelem kifejezésének, a saját szó megformálásának a problémája mentén:

Én azt hiszem, hogy azok, akik ünnepélyesen kijelentik: „Szeretem”, vagy

[354] A kertben olvasás motívuma az irodalmi beszélgetéseknek, átéléseknek a gondolatköréhez vezet.

[355] ДМИТРИЕВА– КУПЦОВА 2003: 126. A szakirodalmi hivatkozásban a szerzők a nemesi birtokon megformálódó szerelem állandóan megjelenő elemének tartják a kertben olvasás motívumát, amelyre Turgenyev életművéből hoznak példát. A *Rugyin*ban a hősnek Nataljához fűződő szerelme úgy jelenik meg, mint a *képzelet szerelme*, amit az éj, a kert látványa hív elő, és sokkal inkább a képzelet szüleményei, mintsem valós lelki történések ezek. A *kert–irodalom* összekapcsolódása – mint ahogyan korábban láttuk Lihacsov tanulmánya nyomán – kultúrtörténetileg hagyományozódott, de a német romantika képzőművészetében is ismert a kertben olvasó alak képtípusa. Lásd pl. Caspar David Friedrich: *Kerti terasz* című képét (*9. kép*), ahol a háttér élesen elkülönül a hangsúlyos kőkerítéssel és az antikizáló szoborral a kerti terasztól, jelezve ezzel a véges emberi történelem és a természet örök idejének ellentétét, illetve a két világ közötti átjárhatatlanságot. Vö. SOMHEGYI 2011: 152. A kép racionális megszerkesztettsége (a vízszintes és függőleges elemek viszonya, a perspektivikus szerkezet tökéletessége) a ráció által száműzött élet megtapasztalásának az érzését kelti. FÖLDÉNYI 1986: 50.

> önmagukat csapják be, vagy, ami még rosszabb, a másikat. […] Minden embernek megvan a maga szótára [свои слова]. Ha van érzés, feltétlenül kifejezésre jut. Ha regényt olvasok, mindig magam elé képzelem Sztrelszkij főhadnagy vagy Alfréd gondterhelt arcát, amikor kijelenti: „Szeretlek, Eleonóra!" és azt hiszi, hogy most mindjárt valami rendkívüli fog történni, de semmi sem történik […] de Kátya nem tűrhette, hogy a regényhősökből valaki csúfot űzzön (142–143).[356]

Ez a „regényhős" jelenik meg a mű második részében, akivel Marja Badenben találkozik. D. márki szerint az életet regényként kell élni: „Nem tudok nem[357] szeretni. […] Csak úgy érdemes élni, ha az ember regényt sző az életből. Az én regényeim pedig sosem szoktak a középen félbeszakadni, és ezt a regényemet is végigviszem" (193).[358] Mása (a férjére hangjában és külsejében hasonlító) D. márkival rövid testi kapcsolatba kerül a folyosón, amikor a férfi a következőket suttogja: „Je vous aime" (195). Ez a „szerelmi vallomás" a férj regényes szerelmi vallomásokra vonatkozó értékítéletét juttatja eszünkbe. Mása életről alkotott romantikus elképzeléseinek a márki csókja vet véget: ez után az egyedül lehetséges út a pokrovszkoji birtokra való hazautazás.

Visszatérve a regény harmadik fejezetéhez, röviden a fallal körülvett és kulcsra zárt meggyes kert leírásának vizsgálatára térek rá. K. A. Nagina szerint a meggy tiltott gyümölccsé változik, és a kulcs megszerzése, átadása a szexualitás felébredésének szimbolikus aktusa.[359] A tradicionális *hortus conclusus* jelentése aktivizálódik a Tolsztoj-műben, mivel az elzárt kert, mint Mária-szimbólum, a Szűz érintetlenségét idézi, így a lezárt kertbe való bejutás Mása számára (lásd a hősnő

[356] Vö.: „Мне кажется, – продолжал он, – что люди, которые торжественно произносят эти слова: «Я вас люблю», – или себя обманивают, или, что еще хуже, обманивают других. […] у каждого человека есть свои слова. А есть чувство, так оно выразится. Когда я читаю романы, мне всегда представляется, какое должно быть озадаченное лицо у поручика Стрельского или у Альфреда, когда он скажет: «Я люблю тебя, Элеонора!» и думает, что вдруг произойдет необыкновенное; и ничего не происходит […] но Катя не позволяла легко обращаться с героями романов" (38).

[357] Kiemelés a magyar fordításban.

[358] Vö.: „Я не могу не любить! […] Делать роман из жизни одно, что есть хорошего. И мой роман никогда не останавливается в середине, и этот доведу до конца" (87).

[359] НАГИНА 2011: 81.

nevét) azt jelenti, hogy menyasszonyból feleséggé vált, a kulcs pedig a bejutás/behatolás és felszabadulás szimbóluma. Lásd:

> A kiskapu zárva volt. […] Szonya elszaladt a kulcsért, de Szergej Mihajlics nem várta meg, míg visszajön, felkapaszkodott a fal sarkán […] a fal csak a derekamig ért, és behajoltam. […] tilalmas boldogság vett rajtam erőt, hogy két kezemmel a falba kapaszkodtam (140–141).

A „fallal elkerített gyümölcsös"-be való bejutás[360] – tekintsünk vissza a korábban leírtakra – a hősök számára nem csupán a lelki, hanem a testi egyesülésnek is a szimbóluma. A fentebb bemutatott jelentéskiépülés során tehát Másánál a saját „én" visszaszorulása zajlik, ami megteremti a világgal való egyesülést. Toporov terminológiája szerint a „kert-randevú" a „kert-kozmosz" és a „kert-kinyilatkoztatás" jelentésévé válik.[361] Tolsztojnál – a *Családi boldogság*ról is elmondható –, a kert nem csupán arra szolgál, hogy a szereplők az önmagukban való zártságból kiléphessenek a természeti világba.[362] A fallal körbevett kertben való közös gyümölcsszedés hozza a szereplők számára az egyenrangúság érzését, ami a negyedik fejezetben az én–másik egységéhez vezet (lásd „úgy gondoltam reá, mint önnönmagamra", „most vele egyenrangúnak éreztem magam", „az igazi boldogság: másoknak élni" 151). A regény szüzséje pedig a következő mondatban sűrűsödik: „Nem ábrándoztam már külföldi utazásról, sem nagyvilági életről, sem társasági pompáról, egészen másféle boldogság lebegett előttem: békés családi élet falun, állandó önfeláldozás, örök szerelem egymás iránt, s az az örökös tudat, hogy mindenben a szelíden segítő gondviselés vesz körül bennünket" (151).[363]

---

[360] A szerelem kertjének egyik legismertebb irodalmi ábrázolása a középkori Guillaume de Lorris *Rózsaregény*e (1237–1240), melyben a hős a gyönyörök virágzó kertjéhez érkezik, de nem tud bejutni, mert be van zárva. САЗОНОВА 2012: 75.

[361] ТОПОРОВ 1997: 306. Vö.: Turgenyev regényeiben (*Rugyin, Nemesi fészek*) a „kert-randevú" helyett inkább a „kert-visszaemlékezés" dominál.

[362] ГРОДЕЦКАЯ 2001, oldalszám nélkül.

[363] Vö.: „И мне представлялись не поездки за границу, не свет, не блеск, а совсем другая, тихая семейная жизнь в деревне, с вечным самопожертвованием, с вечною любовью друг к другу и с вечным сознанием во всем кроткого и помогающего провидения" (48).

3.

ANDREJ BOLKONSZKIJ – AZ ÉLET ÉS A HALÁL ILLÚZIÓJA

Az értekezés most következő részében az *illúzió lelepleződése*nek egy témavariációját Andrej herceg alakjához való kapcsolatában fogom nyomon követni. Azt a részt értelmezem a *Háború és béké*ből, ahol Andrej Bolkonszkij felesége, Liza halálát követően birtokára költözik, s Pierre Bezuhov meglátogatja őt. Andrej herceg új birtokának és e birtok épített és természeti környezetének leírására ekkor kerül sor (a kertmegjelenítés esetében a korábban említett télikerttől eltérő narratív módozatot tapasztalunk: a leírás kimerítő, gazdag, részlethű). A regény motivikus szintjén a Marja hercegnő házasságának meghiúsulását, és a testvérének, Andrej hercegnek a birtokát leíró részek közötti kapcsolatot az *egyenes út* és a *víz* motívumai teremtik meg. Lássuk először is a szöveget!

> A földesúri porta az országút két oldalán húzódó, hosszúkás falu végén, egy újonnan ásott, *telides-telitöltött tavon* túl még be sem gyepesedett part oldalán, egy fiatal erdő közepén épült, amely között itt-ott egynéhány nagy fenyő állt. […] A házat nemrég ültetett, fiatal kert veszi körül. A kerítés is, a kapu is szilárd és új; a fészerben két tűzoltófecskendő meg egy zöldre festett hordó áll; *az utak egyenesek, a hidak erősek, és mindnek korlátja van* (2, 109).[364]

A tájleírás kitüntetett elemei tehát a fiatal kert ismérvei; az *egyenes utak* (az eredeti szövegben a „прямая дорога" kifejezés kétszer is megismétlődik), a

[364] Vö.: „Барский двор находился на конце прямой, по большой дороге расположенной деревни, за вновь вырытым, *полно налитым прудом*, с необросшими еще травой берегами, в середине молодого леса, между которым стояло несколько больших сосен. […] Вокруг дома был рассажен молодой сад. Ограды и ворота были рочные и новые; под навесом стояли две пожарные трубы и бочка, выкрашенная зеленою краской; *дороги были прямые, мосты были крепкие, с перилами*" (1, 376).

telitöltött tó, a fiatal erdő, a fiatal kert és erős korláttal ellátott hidak egy friss, jól működő rendszerről tanúskodnak (az egyenes út, a kerten való egyenes áthaladás Marja hercegnő sajátosságaként is feltűnik a már idézett kerti jelenetben). Az említett tájleírás szemantikailag a hős arcleírásában bontakozik tovább. Ez a poétikai megformálás – mint ahogyan korábban már láttuk – Tolsztoj bevett írói módszereihez tartozik: a táj és az arckép szemantikai összekötése számos alkalommal fellelhető a *Háború és béké*ben, csakúgy, mint az arcmegjelenítés állandó elemei, a szavak, a mosoly, az ajak és a tekintet is:

> Meglepte [Pierre-t – B. L.], milyen nagy változás ment végbe Andrej hercegben: szava nyájas, ajka, arca mosolyog, de tekintete megtört, szinte üveges, és bár szemmel láthatóan igyekezett, mégsem tudott boldog és vidám ragyogást erőltetni bele. Nem az tűnt fel Pierre-nek, hogy lefogyott, megsápadt, megemberesedett a barátja, hanem a tekintete meg a homlokán egy kis redő lepte meg, mindkettő hosszas tépelődésre vall, ez hatott idegennek, amíg meg nem szokta. […] Az a tűnődés, az a csüggedtség, amelyet Pierre már előbb is észrevett Andrej herceg tekintetében, most még erősebben kifejeződött abban a mosolyban, ahogy Pierre-t hallgatta, kivált, amikor Pierre lelkes örömmel a múltról vagy a jövőről beszélt" (2, 110).[365]

A Pierre nézőpontjából történő, de a narrátor által leírt első arcmegjelenítésben a *szó* és a *mosoly* a hősről többet eláruló *tekintet*tel kerül szembe (vö.: „megtört", „üveges", hiányzik belőle a ragyogás). A leírás második részében a tekintet és a mosoly összhangba kerül: a tűnődés és a csüggedtség a mosolyban erőteljesebben fejeződik ki. Pierre barátja arcának e vonásaiból és a homlokán lévő barázdából a „tűnődésre" (vö.: „сосредоточенность") következtet a narrátor. Visszagondolva

[365] Vö.: „Его поразила происшедшач перемена в князе Андрее. Слова были ласковы, улыбка была на губах и лице князя Андрея, но взгляд был потухший, мертвый, которому, несмотря на видимое желание, князь Андрей не мог придать радостного и веселого блеска. Не то, что похудел, побледнел, возмужал его друг; но взгляд этот и морщинка на лбу, выражавшие долгое сосредоточение на чем-то одном, поражали и отчуждали Пьера, пока он не привык к ним. […] Та сосредеточенность и убитость, которую заметил Пьер во взгляде князя Андрея, теперь выражалась сильнее в улыблке, с которою он слушал Пьера, в особенности тогда, когда Пьер говорил с одушевлением радости о прошедшем и будущем" (1, 377).

Mlle Bourienne és Anatole csókjának leírására, észrevesszük, hogy a kerti jelenet is egy rövid arcleírással fűződik össze („Anatole szép arca rémületet tükrözött”).

Ha visszatérünk Andrej birtokának leírásához, annak részleteiből az új, szilárd jellemzők tűnnek fel. A tölggyel és Natasával való találkozás jeleneteit, a holdfényes kert ablakból feltárulkozó látványát a *víz* motívuma is egybefűzi: Andrej akkor találkozik először Natasával, amikor a *kerti* fasoron keresztül halad birtoka felé (itt por, forróság és szárazság van, Andrej fürödni szeretne), a III. rész első, a tölgyleírással azonos fejezetében e tájleírás már előrevetíti, illetve előkészíti az Andrejben felbukkanó *érzelem* képességét.

> Áthaladtak azon a réven, ahol egy évvel ezelőtt Pierre-rel beszélgettek. Áthaladtak a sáros falun, át a szérűkön és a zöld között, át az ereszkedőn, ahol még hó fehérlett a hídnál, meg a kapaszkodón, ahol a víz szétmosta az agyagot, át a tarlósávok meg az itt-ott zöldellő cserje közt, és behajtottak egy nyírfaerdőbe, mely az út két oldalát szegélyezte. Az erdőben szinte meleg volt, szellő se lebbent. A ragadós, zöld levelekkel telehintett nyír meg se moccant, és az avar alól, az óleveleket emelgetve, zsenge, zöld fű és lila ibolya bújt elő. A nyíres közt itt-ott elszórt apró fenyők durva örökzöldjükkel kellemetlenül emlékeztették az embert a télre. A lovak prüszköltek egyet, amikor bekocogtak az erdőbe, és egyre észrevehetőbben megizzadtak” (2, 155).[366]

Az erdőben haladva Andrej „nem gondolt semmire, csak nézett szét vidáman” (vö.: a Pierre-rel folytatott beszélgetés jelenetét: minden Andrej hosszas gondolkodására, szellemi összpontosítására utal). A természetleírást vizsgálva feltűnik az ábrázolás azon struktúrája, mely a következő fejezetben, az ablakból feltárulkozó látvány leírásában ellentétesen ismétlődik. Ezek szerint az erdőben

[366] Vö.: „Проехали перевоз, на котором он год тому назад говорил с Пьером. Проехали грязную деревню, гумны, зеленя, спуск с оставшимся снегом у моста, подъем по размытой глине, полосы жнивья и зеленеющего кое-где кустарника и въехали в березовый лес по обеим сторонам дороги. В лесу было почти жарко, ветру не слышно было. Береза, вся обсеянная зелеными клейкими листьями, не шевелилась, из-под прошлогодних листьев, поднимая их, вылезала, зеленая, первая трава и лиловые цветы. Рассыпанные кое-где по березнику мелкие ели своей грубой вечной зеленью неприятно напоминали о зиме. Лошади зафыркали въехав в лес, и виднее запотели” (1, 414).

némaság honol („ветру не слышно было”, „не щевелилась”, 2, 414; a magyar fordításban: „szellő se rebbent”, 2, 155), míg a szemlélő nézőpontja mozgásban van, vagyis a megjelenítést a mozgás és a hangnélküliség együttese jellemzi. Andrej birtokának leírásában a *telitöltött tó, tűzoltófecskendő, hordó* a valós érzelmek szimbólumaiként értelmezhetők. A *víz–élet* kapcsolat (vö.: a paradicsomi kertekben megjelenő víz az *örök élet*) hírül adja, hogy Andrej eljutott a valós érzelmekhez (e folyamat jelölésében vesz részt az *egyenes út* motívuma). Így Andrej a *könny* (illetve a könnyekig való meghatódás – Mlle Bourienne), *a vágyott/elképzelt érzelmek* helyett *valós érzelmek*hez jut el, értsd: a könnyből tó lesz („telides-telitöltött tó”, 2, 109). A víznek a bűntől való megtisztító és az életadó képességét Natasa birtokolja, aki képes Andrejnek, majd Pierre-nek az életet jelentő szerelmet adni.[367] Natasa az ifjúság kútja, *pons iuvenalis,* mely biztosítja az élet fennmaradását és végtelen körforgását.

3. 1. Az ajtó – a halál illúziója

Újból fel kell idézni a tölgy vizuális metaforáját, mely Andrej Bolkonszkij önmegértési folyamatában játszik szerepet, és a megújulásra való képességének a jelölője. Most azonban e metaforát más nézőpontból vizsgálom meg, amely egy későbbi, az Andrej halálát elbeszélő jelenetben feltűnő *ajtó* motívumával függ össze. A *tölgy* és az *ajtó* azonban nem csupán etimológiailag, hanem szemantikailag is kapcsolatot tart, és továbbra is Andrej herceg fő témájának, az élet és halál határainak, az életbe vetett hitének a kérdéskörében mozog. A „tölgy” a „dru”, „deru”, „doru” szóalakok valamelyikére megy vissza, ami általánosságban *kemény*et (lat. durus) és *fá*t jelent. Ebből az alapszóból képződött az *ajtó* jelentésű „dhwer”, „dhwor” szóalak.[368] Az orosz „дуб” szó rokonságban van a görög és latin „vak”,

[367]A víz motívumának további kibontása nyomon követhető egy másik szövegrészben: „– Tudod Marie – szólt váratlanul Natasa, olyan pajkos mosollyal, amilyet már rég nem látott az arcán Marja hercegnő. – Olyan tiszta és sima lett, mintha fürdőből jönne; érted – lelki fürdőből.” (4, 268–269).
[368] JANKOVICS 1991: 47.

„sötét” szavakkal („слепой”, „темный”).[369] A mitológiában az életfa változatai között megtaláljuk a tölgyet, mely az élet alapvető tulajdonságát hordozza, azaz az önteremtés állandó képességét foglalja magában.[370] A központban álló fa képe Jung álláspontja szerint a tudás fája egy variánsának tekinthető, és így „a legalkalmasabb szimbólum a tudattalan (gyökerek), a tudatos realizáció (törzs) és a »tudaton túli« cél (korona, lomb) forrásaira. Ezt a szimbólumot az önmegismerő individualizáció folyamatában alkotják meg, amely a makrokozmikus szinten folyó mikrokozmikus folyamat”.[371] Ily módon a *Háború és béké*ben a „дуб” – „дерево” – „дверь” szavak szemantikai kapcsolata etimológiájuk által is megerősítést nyer. A korábban bemutatott *tölgy–fa* metaforák és az azokhoz tapadó jelentések az európai képzőművészetben és a szentimentalizmus irodalmában Andrej alakja köré rendeződnek, így az ő tölgyfával való találkozását és halálát elbeszélő szövegrészek többszörösen összefűződnek. Andrejnek az öreg, magányos, a tavasz csábításainak ellenálló, majd mégis kivirágzó *tölggy*el való találkozása, valamint a többször felbukkanó *ajtó* metaforája a *halál*, illetve az *élet* jelentését hordozza. Az Andrej Bolkonszkij feleségének, Lizának szülését és egyben halálát leíró jelenetben a férj nem tud bemenni az *ajtó*n, amely mögött tulajdonképpen a *halál* leselkedik: „Andrej herceg felállt, odament az ajtóhoz, és ki akarta nyitni. De az ajtót fogta valaki. – Nem szabad! Nem szabad! – szólt ki egy ijedt hang” (2, 43).[372] A *zárt* és *nyitott ajtó* motívuma a hős halálának a leírásában bomlik ki, és az *ajtó kinyitása a halál beengedése*t jelenti (lásd még az egykori birtok elpusztult kertjét, ahol az ajtó tárva-nyitva van, vagy a keleti eredetű növényt, a kiszáradt magnóliafát;[373] az elpusztult

[369] ФАСМЕР 2003: 547 –548.

[370] T. V. Civjan a kert mitologémájának kontextusában a kertet struktúrája alapján a *világfá*val veti össze. Mindkettő hármas vertikális tagozódást mutat: elkülönül az istenek, az emberek és a halottak kertje. A szerző egyébként Vergilius *Georgicá*jának kertleírását elemzi, melynek jellegzetessége a keretbe foglalt ábrázolás: az első sorok időbeli, az utolsók térbeli lehatárolást biztosítanak a leírásnak. Vergilius újszerűségét abban látja megragadhatónak, hogy a kertet mint mitopoetikus modellt az irodalom részévé tette. ЦИВЬЯН 1983: 140–152.

[371] Idézi TOKAREV (szerk.) 1988: 1, 253.

[372] Vö.: „Князь Андрей встал, подошел к двери и хотел отворить ее. Дверь держал кто-то. – Нельзя, нельзя! – проговорил оттуда испуганный голос” (1, 323).

[373] A magnólia az egyik legfontosabb amerikai import növény, a tájkertek kedvelt növénye. Sötét, csillogó, hátoldalán gyakran vörösesbarna színű levele az elegáns piramisforma mintapéldánya. Az első európai Magnolia grandiflora 1737-ben virágzott Sir Charles Wager fulham-i kertjében. HOBHOUSE 2002: 236.

kert a természet és kultúra harmonikus egyensúlyának megszakadására utal). A haldokló Andrej álmában az idősíkok összemosódásával az élet és a halál kozmikus, időn túli egysége valósul meg: „Andrej herceg meghalt. De abban a pillanatban, amikor meghalt: […] felébredt" (4, 67). A halállal való találkozás pillanatában „kifeslett annak a szabad, örök szeretetnek bimbaja, melynek már semmi köze sincs az evilági élethez" (4, 64).[374] Andrej álmában kérdezi, hogy „be van-e csukva az ajtó? Feláll, az ajtóhoz megy, hogy rátolja a reteszt, tehát bezárja. *Minden* attól függ, idejében be tudja-e zárni, vagy sem" (4, 67).[375] Az ajtó mögött a halál van, kinyílnak az ajtószárnyak, a hős meghal, és akkor felébred: „Meghaltam – felébredtem. Igen, a halál felébredés" (4, 67).[376] Az álom napja olyan fordulópont Andrej számára, amely az „*életből és álomból való felébredés*" („пробуждение от сна – пробуждение от жизни", 379).[377] Andrej alakmegformálásában tehát szentimentális motívumok, metaforák sűrűsödnek össze, és új értelmezést nyernek nemcsak az *illúzió,* a *vágy* témái, hanem a *hiúság,* a *csalás* (Julie házassága – Austerlitz, tölgyes jelenet), a *szeretet virága* („распустившийся цветок", 1, 214 – Mlle Bourienne, Andrej halála), a *magány* (Austerlitz, Julie) szentimentalizmusból eredeztethető motívumai is.

Az örök körforgás, amely Andrej alakjával kapcsolatban megfogalmazódik, nem csupán az irodalmi alakzatokban jelenik meg, hanem kiterjed a regény egész struktúrájára. Hajnády Zoltán a mű labirintusstruktúrájának értelmezési körében párhuzamot von a labirintus végtelensége és a regény szokványos expozíciója, valamint a formális lezárás nélkülözése között.[378]

Az a gondolat, hogy Tolsztoj művészetében az önreflexióra képes hősnek a kerttel való találkozása önmagának érzékelését és értelmezését eredményezi az önmegismerés aktusában, kiegészíthető az ember *mindenségtől való elhatárolódásának*

[374] Vö.: „распустился этот цветок любви, вечной, свободной, не зависящей от этой жизни" (2, 376).
[375] Kiemelés az eredeti szövegben. Vö.: „Оттого, что он успеет или не успеет запереть ее, зависит *все*" (2, 378).
[376] Vö.: „Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение!" (2, 379).
[377] A felszabadítást („освобождение"), mint a halál értelmezésének jelentésaspektusát lásd БУНИН 1999.
[378] HAJNÁDY 2011: 174.

(*отдаленность от всего*) a gondolatával.[379] Ám a tolsztoji hős saját pozíciójának értelmezése sohasem független a másiktól, nevezetesen a szerelmes másiktól (hiszen a vágy tárgya is a másikra vonatkozik), így – Donna Orwin megállapítására támaszkodva – megállapítható, hogy a saját „én" elvesztése vezet el Istenhez.[380]

A hagyomány újraértelmezésének a lehetősége a hősök világának a szintjén (Andrej Bolkonszkij) összekapcsolódik az érzéseknek és magának az élet megújulásába vetett hitnek az újjászületésével. Ez a kérdéskör is a szeretet kontextusában értelmeződik. Az éppen a szeretetnek köszönhetően megvalósuló újjászületés jelentésének a kiépülésében meghatározó szerepe van a szöveg vizuális elemeinek, nevezetesen a *fa* és a *tölgy* vizuális metaforájának. Ennek a metaforának, és magának a hagyomány problémájának a komplexitása abban rejlik, hogy a táj- és kertábrázolás a regényben nem csupán a szentimentalizmus irodalmi és képzőművészeti tradíciójából (a magányos tölgy mint a 18. századi kertek kötelező eleme), hanem az azt megelőző évszázad festészeti hagyományából is táplálkozik (a kiszáradt tölgy mint az ember mulandóságának a szimbóluma már önálló képtéma a 17. századi holland tájképfestészetben).

[379] НАГИНА 2011: 50.

[380] Tolsztoj számára az emberek keresztény értelemben vett *egyesülését Istennel és egymással* a művészet képes végbevinni, ahogyan arról a *Mi a művészet?* című értekezésében ír: „A keresztény tudat lényege annak elismerése, hogy minden ember isten fia, és ami ebből következik, hogy minden embernek egyesülnie kell Istennel és egymással, amint azt az evangélium mondja (Jn *17,* 21), és ezért a keresztény művészet tartalmát azok az érzelmek alkotják, amelyek előmozdítják az emberek egyesülését Istennel és egymással." TOLSZTOJ 2010: 213. Tolsztoj említett értekezéséről lásd bővebben: EMERSON 2002.

IV. FEJEZET

A MELANKOLIKUS HŐS A *HÁBORÚ ÉS BÉKÉ*BEN

Tolsztoj *Háború és béke* című regényében kirajzolódik a hősöknek egy olyan együttese, amelyen keresztül a szerző szentimentális-melankolikus magatartásjegyekre, viselkedési normákra és magára a szentimentális hagyományra, illetve annak alkalmazhatóságára kérdez rá. A szentimentális kérdéskör továbbá a szeretet témájához is kapcsolódik, Tolsztojt a szereteten alapuló házasságkötés és család kérdése kiemelten foglalkoztatja.

E fejezetben a melankóliához való viszonyon mérve, különböző típusú hősöket azonosítok. Miután a *melankólia* fogalmát és jelentésének változását kultúrtörténeti aspektusból megvizsgálom, bemutatom a tolsztoji melankolikus hős alakbeli megformálásának főbb egységeit. Azokat a hősöket nevezem „kvázimelankolikus”-nak, akik a szentimentalizmushoz köthető viselkedési normákat, kliséket alkalmazzák, de mechanikusan, nem belülről átélve teszik ezt: a francia társalkodónő, Mlle Bourienne céljának elérésében sikertelennek bizonyul, hiszen a házasságot, ami az adott társadalmi helyzetből való kitörését biztosítaná, nem sikerül elérnie míg Julie eléri célját (ti. a házasságot). Ezután a melankóliához való viszony mentén a tolsztoji hősöknek ahhoz a csoportjához fordulok, melynek tagjai szentimentális alakjegyeket hordoznak, de ez nem pózként jelenik meg, hanem a cselekményvilágban hiteles, *átélt érzelem*ként. Így Marja hercegnőt nem csupán az alakmegjelenítése fő motívumjegyei, a „sugaras szem” és a „szomorú mosoly” („грустная улыбка”) alapján indokolt a melankolikus hősökhöz sorolni, hanem az *irodalmi hősként élés* gondolatának köszönhetően is. Nem véletlen, hogy éppen

Marja hercegnő két legközelebbi barátnője a francia társalkodónő és a levelezést folytató Julie. Velük való kapcsolatában éppen ő az, aki számára lelepleződnek az irodalmi hősként élő szereplők: a Julie-vel való barátság *realizálódás*a, a fizikai közelség során barátnőjének hazug mivolta válik nyilvánvalóvá Marja számára. Ugyanakkor a szomorú mosoly valóságossá, póz nélkülivé válása nem a hősön keresztül végbemenő folyamat, hiszen a melankolikus magatartásmód őszintesége sohasem kérdőjeleződik meg Marja hercegnőnél: az ő alakja poétikai felépítésének ellenpontjaként Julie figurájában fogalmazódik meg e viselkedés hamissága. Julie nem csupán Marja alakmásaként jelenik meg, hanem az illúziót fenntartó és önkényesen használó szereplők emblematikus tagja. A regényben nyíltan nem kap hangot Marja „melankolikus"-ként való jellemzése, ám az ismétlődő jelzők során a melankólia-fogalom tolsztoji átértelmeződésének lehetünk a tanúi. A *csalás* (és ezen belül a nagyvilági – szentimentális – viselkedésmód hitelessége) tematikus motívumát elemezve hangsúlyossá válik, hogy ez a téma is a *szeretet* kérdésköréhez kapcsolódik, amelynek értelmezése visszavezet bennünket a szentimentalizmus fogalomértelmezéséhez (ti. lásd: az „én" másikban való visszatükröződése, az „én" és a „te" eggyé válása).

Elsőként Ju. M. Prozorov munkája alapján[381] tekintem át a *melankólia* mint pszichológiai állapot mibenlétét. A kutató Zsukovszkij poétikájában értelmezi a melankóliát. Ez természetesen nem egyedüli emocionális atmoszférája a szentimentális költő műveinek, de a 18. század végi, 19. század eleji világszemlélet egészét áthatja.[382] A *melankólia* annak a négy emberi temperamentumnak az egyike, amely az antik filozófiához és a középkori orvosláshoz nyúlik vissza, és a nap, az év, az emberi élet szimbolikájával függ össze. A melankóliáról alkotott mitológiai képzethez tartozik *Szaturnusz* (a görög *Kronosz* alakja), aki a mitológiai gondolkodásban magába foglalta a lemenő nap, a szürkület és az éjjel képét, és a csüggedés, a kétségek, a bánat, szomorúság pszichológiai állapotával kapcsolódott össze; ezzel egyidejűleg azonban az *elmélkedés* állapotának alkotói lehetőségét

[381] Прозоров 2009.
[382] Uo. 5.

fejezi ki, és ez az *összpontosítás* a lét mélységeit kutatja.[383] Arisztotelész nyomán ez a felfogás él tovább a reneszánszban, miszerint a kiemelkedő szellemi teljesítményt nyújtó emberek melankolikusak (Marsilio Ficino: *Problemata*).[384] A középkorban a *melankóliá*ba a *bánat* jelentésárnyalata is belefolyt, olyannyira, hogy a komoly szellemi foglalatosságot csak komor hangulatban lehetett véghezvinni, és a középkori ember a melankóliát a lelki betegségek körébe sorolta, ugyanakkor – Huizinga terminológiájával élve – a pesszimizmussal, az élet reménytelenségével függött össze.[385] A reneszánszban is tovább él a melankólia azonosítása az alkotói lélek mélységeivel, a géniusz ideájával (lásd Dürer *Melankólia* című rézmetszetét, 1514).[386] Dürer számára a mesterségbeli tudás az ideális állapot – elérésének folyamatában az ember isteni tulajdonságokat sajátít el, a melankólia gesztusa (kézre hajtott fej) a filozófus és a művész gesztusává válik.[387] Cezare Ripa 1603-as *Iconologiá*jában a *Búskomorság*ot (*Malincolia*) bánatos, sziklán ülő, térdére könyöklő (vö. Dürer *Melankóliá*ja) öregasszonyként, sziklák és *lomb nélküli fák* között ábrázolják. A búskomorság úgy tör az emberekre, mint a tél ereje a fákra, az öregasszonyt csúf és dísztelen ruhája pedig a gyümölcsét vesztett fához teszi hasonlóvá (vö.: *Jóság* mint a patak partján zöldellő fácska). A szikla a búskomor ember szavaira utal, melyek terméketlenek mind maga, mind mások számára.[388] A melankolikus ember terméketlen szavával ellentétben a *Kedvesség (Affalilita, Piacevolezza, Amatilita)* allegorikus alakja a jó modor megtestesítője, és képes arra, hogy illendő módon, önmagát feltárva nyilatkozzon, de úgy, hogy a szégyenletes részek rejtve maradjanak.[389] A melankóliának az időskorral való összekapcsolása Ripa művében a fentebb említett antik filozófiához visszanyúló négy temperamentum tipológiájának a hagyományát folytatja (lásd melankolikus alkat – este, ősz, időskor). [390]

[383] Uo. 5. Prozorov Mitarszki munkáját idézi: Мытарски 2002.
[384] Прозоров 2009: 6.
[385] Huizinga 1979: 30.
[386] Прозоров 2009: 8.
[387] Uo. 11.
[388] Ripa 2002: 368.
[389] Uo. 25.
[390] Érdemes megemlíteni az *apátiá*t mint a melankóliával nem egybefogható, de rokon szellemi és

Míg a középkorban a melankólia negatív értelmezése használatos: csüggedést, levertséget jelent, és a lelki betegségek, a depresszió különféle válfajai sorába állítják, addig Dante új felfogását adja a melankolikus léleknek (*Isteni színjáték*, Pokol, 7. ének, záróvers), a reneszánszban pedig a világi kultúrában is helyet kap a melankólia fogalma. A 16. század óta a melankólia/mélabú értelmezése kettéválik, és elkülönül a „finom, álmodozó mélabú", melyet az egyedüllét élvezete kísér, és a „fekete, kóros mélabú", amit lázálmok, bánat és félelem kísérnek, és oka a képzelet és ítélőképesség határainak elmosódása, valamint a józan ítélőképesség hiánya.[391] Rousseau felfogásában a melankólia értelmezése attól függően változik, hogy nagyvilági közegben születik meg, vagy természetes létben. Míg az „üres", nagyvilági életben a melankólia bukás, addig Saint-Preux mélabúja benyomásokból, érzésekből és szenvedélyből táplálkozik, és Julie képe élteti. Ez az érzés növekedni tud levelezések és visszaemlékezések által. Míg a természetes lény rátalál önmagára a mélabúban, a nagyvilági ember elvész benne.[392]

V. A Zsukovszkij az orosz irodalomban elsőként poetizálja következetesen a természet „másik" oldalát, a nap helyett a holdat, a fény helyett a sötétséget (lásd Tolsztoj regényében a „nagyvilági élet", a „fény" és a lírai sorokban megfogalmazódó „homály" egymásnak feszülését, illetve Julie és Marja hercegnő ellentételezését), a hajnal helyett a napnyugtát, és ezeknek állandó dinamizmusban

létállapotot. Ennek a fogalomnak a felderítése az irodalmi ábrázolásban igen fontos műértelmezési hozadékkal rendelkezhet, mely irodalomtörténeti árnyalásokhoz is elvezethet. Pappert Mariann Goncsarov *Oblomov* című művében a fogalomnak az *őrület* jelentésaspektusával való vonatkozásait vizsgálja. Szembeállítja az ókori felfogást a középkorival; előbbinél a levertség, melankólia nagyszerű dolog, hiszen ebben az állapotban kimagasló dolgokat lehet létrehozni (vö. az *őrület* mint erény), míg a középkori felfogásban az apátia bűn az önmagunkba való zárkózás értelmében. A két eltérő apátia-értelmezést a szerző kivetíti Goncsarov regényére is, és a hősök eltérő nézőpontjaival azonosítja az apátia-értelmezéseket; a szerzői álláspontot nem olyan módon határozza meg, mint ahogyan a Goncsarov-kritikában nagy jelentőséggel bíró Dobroljubov értelmezése tette. Pappert Goncsarov művészi álláspontját az ókori felfogáshoz tartozónak véli, mely új megvilágításba helyezi a főhős, és ezen kívül az *oblomovság,* az oblomovi cselekvésképtelenség kérdéskörét. PAPPERT 2008.

Mindezek ellenére jelen fejezetben kifejezetten a szentimentális hagyomány tolsztoji értelmezésének kultúratörténeti kontextusába helyezve vizsgálom a melankólia fogalmát.

[391] GILOT–SGARD (szerk.) 1980 olyan fogalmakat vizsgál Rousseau életművében, mint a melankólia („mélancolie"), a mosoly („sourire"), a képzelet („imagination"), a szenvedély („passion") stb. Az alábbiakban erre a szakirodalomra fogok hivatkozni, lásd a *Mélancolie* fejezetet: 300–301.

[392] Uo. 300.

való megjelenítését adja. Zsukovszkij tájképei – Milton poémájához hasonlóan – a melankólia metaforái. Az édes, érzelmes melankólia a 18. században közhely, sőt póz is – mindazonáltal az érzelem, érzelgősség, amely kifelé követendő normává válik, „befelé nem rejti el az önigazolás korántsem fájdalommentes gesztusát."[393] (1810-ben már ironikusan beszélnek a melankolikus magatartásról – vö. Batyuskov *Séta Moszkvában* című művét – ezért a *Háború és béke* írásának idején ez az ironikus hangvétel már egyértelmű.) A 18. századtól kezdve, az angol irodalmi hagyományban a szentimentalizmus a melankólia szinonimájává válik, melyben összekapcsolódik a *magány,* az *élvezet* és a *szenvedés* (*sentiment doux*).[394] Ennek az *édes érzelem*nek az az érdeme, hogy az ember önmagát tapasztalja (Diderot). Rousseau-nál e gondolat az *önmagánál való lét* ideájában fogalmazódik meg. A melankólia 18. századi értelmezése, azaz az érzelmességnek kifelé tekintően normává, pózzá válása és a belső világ fájdalmas öntapasztalása, olyan problémafelvetés Tolsztoj számára, mely eredetileg is magában foglalta e tartalmi kettősséget.[395]

Visszatérve az orosz szentimentalizmus gyökereihez, az angol költészethez, Thomas Wharton, Rousseau *Új-Heloïse*-ról írva megállapítja, hogy a melankólia ellentmond az illúzió és a vágy csábításának (vö. Alexander Pope: Eloisa to Abelard, 1717).[396] A 19. századi orosz regényben pedig Goncsarov *Oblomov*jában a főszereplőt a Zsukovszkij költészetéből ismert, már említett boldogság–szomorúság dialektikája, az élet és a halál érzésének egyidejű átélése jellemzi. Összegzésül

[393] FÖLDÉNYI 2003: 204.

[394] Az angol szentimentalizmus költészetében a század közepe felé az érzékeny lélek felismeri egyedüllétét a világban, csendes bánatba merül, könnyezik és a halálról álmodozik. Az angol irodalmi szentimentalizmusról és preromantikáról lásd bővebben: ЖИРМУНСКИЙ 1981.

[395] V. A. Zsukovszkij *A melankóliáról az életben és a költészetben* című munkájában az antik világ és a kereszténység gondolatrendszerébe illeszti a melankólia fogalmát. Lásd: „Грустное состояние души, происходящее от *невозвратной* утраты, или уже совершившейся, или ожидаемой и неизбежной. Причины меланхолии суть причины *внешние*, изтекающие их всего того, что нас окружает и что нас извне действует. *Скорбь или печаль* есть состояние души, томимой внутренней болезнию, из самой души истекающею; и хотя причины скорби могут быть внешние, но они, поразив душу, не дают ее ей самой, и скорбь в ней тогда так же присутсвенна, как и сама жизнь." Kiemelés az eredeti szövegben. ЖУКОВСКИЙ 1985: 342.

[396] ПРОЗОРОВ 2009: 25.

megállapítható, hogy a melankólia a 18. századi orosz irodalomban az egyén belső világa iránt való érdeklődést jelenti, a melankolikus állapotot ellentétes lelki élmények jellemzik. Következésképpen az elmúlt századok során a melankólia differenciálta a világképet, az ember lényege állandóan változik, átmenet egyik állapotból a másikba. Ebben az értelemben a romantikus és szentimentális kultúra melankolikus hagyománya elsődleges forrása a művészi pszichologizmusnak, a „lélek dialektikájának", amely alapvető tulajdonságává válik nemcsak L. Tolsztoj prózájának, hanem a klasszikus orosz irodalomnak is.[397]

Mind Julie, mind Mlle Bourienne „melankóliája, érzelmessége" a *házasság* eléréséhez szolgál eszközül. Mlle Bourienne ugyanakkor nem az érzelem és a bánat hiánya, hanem pontosan az *öntudat* hiánya miatt (mely a *Szegény Liza* öröksége és Karamzin művében a hősnő ártatlanságának a velejárója) nem éri el célját, míg Julie-nek, aki pontosan ismeri a felvett póz működését és várható kimenetelét, sikerül megházasodnia (vö. „–Tudja jól, mit érzek ön iránt! […] de azért rákényszerítette Boriszt, hogy mondjon el mindent, amit ilyen esetekben mondani szoktak; […] Tudta, hogy a penzai birtokáért és a Nyizsnij Novgorod-i erdőkért joga van mindezt követelni… és meg is kapta, amit követelt" 2, 314–315). Az öreg Bolkonszkij herceg szentimentalizmushoz való viszonya világosan tetten érhető a társalkodónőhöz fűződő kapcsolatában (lásd: „És mon père szereti, ahogy olvas" – „most már nem Mlle Bourienne olvas fel neki, hanem a Petrusa gyerek", 3, 110), ezért a regényben a szereplőknek ebben a kapcsolati hálójában a francia nő alakját emblematikus figuraként értelmezem. Marja hercegnőnek, az általam „kvázimelankolikusnak" nevezett hősnőkhöz, azaz Julie-hez és Mlle Bourienne-hez fűződő viszonyában is megfigyelhető az eltávolodás. A Julie és Borisz házasságkötését leíró részben, a Moszkvába érkező „mélabús imádó" Borisz két hajadon lány közül is választhat: a melankolikus Julie és az elmélyedő Marja hercegnő közül (utóbbival nem tudott Borisz az érzelmekről beszélni), míg Julie-nél: „Ez a melankólia azonban nem zavarta sem őt a szórakozásban, sem a fiatalembereket abban, hogy kellemesen eltöltsék nála az időt. […] Csak néhány fiatalember mélyedt el jobban Julie mélabús

[397] Uo. 48.

hangulatában" (2, 311).[398]

A melankólia értelmezésének ez a kettőssége (külső világ – érzelgősség, belső világ – fájdalom) az érzelem valódiságáról, avagy hamisságáról szól a *Háború és béké*ben: Marja hercegnő alakjának megformálásában az a történet rajzolódik ki, ahogyan Marja belső világa a külsővel összhangba kerül. Ennek az eseménytörténetnek a kiemelt pontjai Anatole és Mlle Bourienne leleplezése, valamint a hősnő moszkvai tartózkodása során a Julie-vel való személyes találkozások sora. A tolsztoji melankolikus hős új megfogalmazásai az arcot leíró alakjegyeken keresztül ragadhatók meg.

Mlle Bourienne és Julie *kvázimelankolikus*, illetve szentimentális hősnők *lelkesedés*ének és *szenvelgés*ének (abban az értelemben, hogy ezt a viselkedéstípust pózként alkalmazzák) a célja tulajdonképpen az egyedüllétnek (*magány*), a házasság sikertelenségének (a regényben explicite nem megjelenő) elkerülése. Az ettől való megmeneküléshez mindketten az adott magatartásbeli kliséket alkalmazzák. Mlle Bourienne nem az érzelem és a bánat hiánya, hanem pontosan az *öntudatlanság* hiánya miatt nem éri el célját, míg Julie-nek, aki pontosan ismeri a felvett póz működését, és várható kimenetelét, sikerül férjhez mennie.

Egy korábbi részben már felidéztem a Mlle Bourienne alakjegyeként megjelenő *nyíló virág* metaforáját (a nyíló virágot a francia nő önmagával azonosítja). Karamzin művében a folyóba dobott virág sorsa Szegény Liza öngyilkosságát és szerelmi kapcsolatának lehetetlenségét anticipálja, így Mlle Bourienne magát egy szentimentális mű szereplőjével azonosítja. A *Szegény Lizá*ban – az öngyilkosságból kifolyólag – az önreflexivitás születése nem teljesedhet ki: „Liza nem értette érzéseit, csodálkozott, és Erasztot kérdezgette". Az én önmagára ébredése csak Erasztban válhat teljessé.[399] Így találunk választ arra a kérdésre, hogy miért lehetetlen Mlle Bourienne-nek férjhez mennie, és ezen a ponton ismét a rousseau-i

[398] Borisz mélabúja Karamzinnak egy másik prózai művét, a *Júliá*t (1796) idézi fel, ahol a melankolikus viselkedésmód szintén póznak bizonyul. Lásd: „Нужно ли сказывать, что все молодые люди обожали Юлию и почитали за славу обожать ее? Один вздыхал, другой плакал, третий играл ролю томного меланхолика, и обо всяком, кто задымывался, говорили: «Он влюблен в Юлию!» Что же Юлия? Любила более всего самое себя." ОРЛОВ 1979: 107.

[399] S. HORVÁTH 2006: 288.

gondolathoz érkezünk: a szerelem beteljesülése önmagunknak a másikban való megtalálása.

Mlle Bourienne alakját tovább vizsgálva látszik, hogy a „vőlegényekkel", azaz Anatole Kuraginnal és az öreg Bolkonszkij herceggel társadalmi helyzetük miatt lehetetlen a *házasság* beteljesülése. A szóban forgó kvázimelankolikus szereplők alakjainál többszörösen megjelölt motívum a *házasság* témája. Érdemes felidézni Karamzin: *Vőlegény-választás* (*Выбор жениха*) című versét (1795), melyben az örökre szeretés képessége többet ér az anyagi javaknál, s Liza a szegény, ámde őt örökkévalóságig szerető férfit választja: „Líza városban lakott, / S lánysorsát múlatta ott; / Angyalé volt arca, lelke, / S látszott, bimbózó szerelme / Egyre nyitni vágyna már…/ Elmúlt rég tizenhat éves, / És az ifjú szív a széles / Földtekén mind társra vár" (lásd az eltérést: „не можно / Сердцу без другого жить").[400] Liza alakmegformálásában megtaláljuk az ártatlanság, az alázatosság (vö. она „поклонилась") alakjegyét, amelyek Karamzin prózai alkotásában is a hősnő domináns vonásai közé tartoznak, s a dosztojevszkiji Liza-szereplőkben élnek tovább (Az „angyalarc és lélek" ugyanakkor Liza Bolkonszkajához kapcsolódik – lásd a síremlék ekphrasisát.) A vers tartalmazza a másik nélküli élet lehetetlenségét (amely a hősnő halálát okozza a *Szegény Lizá*ban), és a társadalmilag egyenlőtlen szerelem lehetőségének az ideáját, a városi leány és a szegény ifjú házasságát. Karamzin *Melankólia (Delille utánzása,* 1800) című versének az eredeti orosz szövegben is kurzívval kiemelt központi sora: „в *уединении* ты *более собой*",[401] rímel a Liza és Mlle Bourienne viszonylatában elmondottakra.

A *Háború és béke* szövege a *magány* (*уединение*) eltérő megfogalmazásait adja: a vidék Marja hercegnő számára (mikor Moszkvába költözik apjával és Mlle Bourienne-nel, vö.: az „okos öreg, az a szelíd lánya, meg az a csinos kis francia lány", 2, 299) az elmélyült *magány* feladásával és belső életének megváltozásával jár, Moszkvában másfajta magányban lesz része. Ez a magány a szentimentális viselkedésjegyeket magukon viselő hősnők, Mlle Bourienne, valamint a *fény*

[400] Az orosz nyelvű versidézet forrása: КАРАМЗИН 1966: 181–182. A verset Galgóczy Árpád fordításában közlöm. Lásd *OROSZ KÖLTŐK ANTOLÓGIÁJA* 2001: 45–46.
[401] КАРАМЗИН 1966: 260.

motívumán, illetve a házassági szándék cselekményes egyezésén keresztül Marja hercegnővel ellentétes pozíciót elfoglaló Julie-hez kapcsolódóan a barátságban való csalódásban nyer kifejezést. A korábban gyakran levelet váltó Julie és Marja (lásd Rousseau *Julie*-jében a levelezés tényét) kapcsolatának realizálása (mindketten Moszkvában vannak) a kapcsolat megsemmisülését jelenti: „e moszkvai tartózkodása alatt kiábrándult két legbensőbb emberéből: Mlle Bourienne-nel már azelőtt sem tudott őszinte lenni, […] Julie-ről pedig, […] mindjárt első személyes találkozásuk alkalmával kiderült, hogy számára teljesen idegen" (2, 299). A másik jelenlévősége nem örömöt, hanem bánatot hoz Marjának, és paradox módon a másik elvesztésével jár. A „szomorú mosoly" („грустная улыбка"), az „új bánat" („новое горе"), a magány, a belső összpontosítás őszinte érzései belülről fakadnak. A szentimentális hagyományhoz való viszony tolsztoji kettőssége (mely a szöveg különböző szintjein, a cselekménytörténetben és a motívumrendszerben) éppen abban ragadható meg, hogy a szentimentális viselkedésjegyeket hordozó szereplőktől való eltávolodás, a kapcsolat lehetetlenségének a kifejezése Marja hercegnő alakmegformálásában olyan vizuális jegyekkel párosul, melyek éppenséggel a szentimentális költészetből erednek: „Marja hercegnő szomorú mosollyal [с грустной улыбкой] gondolt arra, hogy most már nincs kinek írnia, mert Julie itt van" (2, 300). Ez a szövegben megjelenő motivikus „széttöredezés" tehát azt jelenti, hogy a cselekményesen, vagy alakmegformálásban megidézett szentimentális–romantikus történetsémákkal és alakokkal összefüggésben lévő szereplő (aki valamilyen módon megkérdőjelezi a sémáknak és alakoknak az érvényességét, lásd pl. Andrej herceg tölggyel való „találkozását" illetve a fentebb említett szöveghelyet) olyan alakjegyeket hordoz, melyekkel szentimentális hagyományból táplálkozó motívum párosul. A szöveg így a motívum újrafelhasználhatóságát, új jelentésbe ágyazódását mutatja.

A 2. fejezetben – mely tulajdonképpen a *házasság* témája köré rendeződik, és annak eltérő variációit adja – világosan nyomon követhető Marjának a szinte teljesen öntudatlan francia lánytól való eltávolodása, és vele párhuzamosan az öreg hercegnek a társalkodónőhöz való közeledése. Sőt, mi több, a herceg ironikusan

megfogalmazott házassági szándéka a francia nővel erősíti ezt a folyamatot a hercegnőben (Mlle Bourienne egy másik házassági jelenetben is részt vesz, amelyet meghiúsít az Anatole-lal való affér). Mlle Bourienne ebből a szempontból – Bocsarov kifejezésével élve – a „Kuraginok" világához tartozik, aki a másik életében pusztulást idéz elő.

A *magány* szentimentális motívumának értelmezésében továbbhaladva megállapítható tehát – mint már előre jeleztem –, hogy a vidéki helyszín, Liszije Gori az egyedüllét locusa. Itt él együtt lányával, Marja hercegnővel, és Mlle Bourienne-nel az öreg Nyikolaj Bolkonszkij, aki kényszerűségből, száműzetésének eredményeképpen volt kénytelen falura költözni (lásd az első könyv első részének 22. fejezetét: „neki nincs szüksége senkire és semmire" (1, 107, vö.: „ему никого и ничего не нужно", 1, 86). A *magány helyszínén* élő apa, lány és társalkodónő „melankolikus" hősök, de láthattuk, hogy ennek értelmezése szereplőnként eltér: a magány témájának regénybeli elágaztatása itt is megragadható. Az öreg Bolkonszkij számára a rend a tevékenység elengedhetetlen feltétele. Bár nem volt beleszólása az állami ügyekbe, birtokain mindig megjelent, mint építész és mint kertész (vö.: „как архитектор, садовник", 1, 87), állandóan foglalatoskodik valamivel („постоянная, разнообразная и порядочная деятельность",1, 87).

A fentebb idézett szövegrészlethez kapcsolódóan felmerül annak szükségessége, hogy kitérjünk egy további, Liza és Julie alakján túlmutató motívumra is, amely Natasa alakjához vezet. Láthattunk, hogy Julie alakjánál, a szerzőtől elidegenített módon jelenik meg a pretextusokra való utalás, s a regény szövegében a hős kompetenciájához tartozó értelmezés formálódik meg (az alakmegformálásában nem a szentimentális hagyományt követi, hanem a hősnő olvasási módja köthető a szentimentalizmushoz). Natasa Rosztova „természetessége" (a regény negyedik könyvében) is kifejeződést nyer, akinek a számára a Pierre-rel való házasságkötését követően a természet szabályai által való élet válik irányítóelvvé. Natasa és Pierre házasságában nyíltan megformálódik a nagy gondolkodóra való utalás: „Pierre egyszer megemlítette előtte Rousseau-nak azt a gondolatát, amellyel teljesen

egyetértett: természetellenes és káros dolog dajkát alkalmazni. […] és attól fogva maga szoptatta minden gyermekét" (4, 273). A Rousseau *Emile*[402] című munkájára való explicit utalás során nyilvánvaló a Tolsztoj-szöveggel kialakított kapcsolat, és Natasa magatartásában is a Rousseau által megfogalmazott elvek tükröződnek vissza, miszerint a nő ideális pozíciója a családban a férj támasza, és a társadalomban a nőnek a természet törvényei egyértelmű helyet jelölnek ki.

Visszautalva a kis hercegnére, a *természetesség* motívuma az ő alakjánál is felbukkan. Érdekes, hogy ennek a hősnek az alakkibontása egészen máshogy alakul, mint Julie esetében, de a név szignálja által (Liza) megteremtett intertextuális kapcsolódás is egészen más módon épül ki. Liza – hasonló módon Julie-hez – a nagyvilági élet szabályai szerint él, s megfelel a közízlésnek, úgymond „comme il faut". Az ő alakjánál azonban (s ez nem mondható el Julie-ről) ennek a világnak a hamissága, hazug mivolta a cselekményben konfliktust eredményez. Az Andrejjel való kapcsolatában azonban az őszinteségre, az *érzelmek kimondásá*ra ő tart igényt. Az *érzelmesség* (*чувствительность*) ugyanakkor szintén a szentimentalizmus problémájához vezet bennünket.

A *költői érzelmek* jelentésátértelmezésével találkozunk Natasa alakmegformálásának egyes részeinél. Az *Epilógus* első részének 10. fejezetében megjelenő motívumok, úgymint a *magány* (*уединение*), *érzelmek* (*чувства*), a fentebb részletezett irodalmi hagyományhoz köthetők. Natasa nagyvilági élettől való elszakadása, a természetes élet választása olyan magányt eredményez, amely Marja hercegnőjéhez hasonlatos. A költői érzelmek, és az ironikus hangvételű „franciák" megemlítése ellentétben áll Natasa új életformájával:

> Natasa nem törődött sem a modorával, sem a finom beszéddel, sem azzal, hogy a legelőnyösebb színben mutassa magát férje előtt […] Érezte, hogy férjével való kapcsolatát már nem azok a *költői érzelmek* tartják fenn, amelyek hozzá

[402] További kutatás tárgyát képezi, hogy a regény „francia szövegei" (amelyhez Rousseau beidézett munkája is tartozik) köré csoportosuló Mlle Bourienne keresztneve az Emile női változata: Amelie. Külön érdekes, hogy a hősnő keresztneve, a cselekményben csak később, „mellékesen" kerül megemlítésre: „Csakugyan azt gondolja Amelie (így hívták Mlle Bourienne-t)" (1, 275).

vonzották Pierre-t, hanem valami más, *meghatározhatatlan*, de szilárd dolog, olyan, amilyen a tulajdon lelke és teste közötti kapcsolat (4, 270).[403]

Az élet teljességét, a létezés egységét (a test és lélek harmonikus kapcsolatát) Natasa Pierre-rel való házasságában valósítja meg. Az ő *magány*a tehát nem az a melankolikus magány, mely Julie alakját jellemzi. Az általa megteremtett teljesség, illetve saját létének kiterjesztése vizuális megjelenítést is kap: „Megtelt, megszélesedett" (4, 269, vö.: „Она пополнела и поширела", 2, 534).

Pierre és Natasa kapcsolata a férj viszonylatában hasonló módon, meghatározhatatlan, titokzatos dologként, ha tetszik: *ábrázolhatatlan* dologkén értelmeződik, ahol is beemelődik a tükör motívuma, amely a regény egy korábbi részén, Andrej (és házastársa, Liza) viszonylatában is kifejtést nyer:

> Pierre hétévi házasélet után azt a boldog és szilárd tudatot tapasztalta, hogy ő nem rossz ember – és ezt azért érezte, mert a feleségében *önnön tükörképét látta.* Önmagában minden jót és rosszat összekeverve érzett: egyik elhomályosította a másikat. Ám a feleségében csakis az tükröződött vissza, ami igazán jó volt: ami nem volt teljesen jó, félrehullott. És ez a tükröződés nem logikus gondolkodás útján történt, ez más, *titokzatos, közvetlen tükröződés* volt (4, 273).[404]

Pierre alakmegformálásához érkezve egy olyan cselekményszakaszra érdemes kitérni, ahol a látvány illúziója formálódik meg. A második könyv *Második rész*ének 10. fejezetében a narrátor Pierre birtokain tett utazását írja le:

---

[403] Vö.: „Наташа не заботилась ни о своих манерах, ни о деликатности речей, ни о том, чтобы показываться мужу в самых выгодных позах [...] Она чувствовала, что связь ее с мужем держалась не теми *поэтическими чувствами*, которые привлекли его к ней, а держалась чем-то другим, *неопределенным*, но твердым, как связь ее собственной души с ее телом" (2, 544–545).

[404] Vö.: „После сами лет супружества Пьер чувствовал радостное, твердое сознание того, что он не дурной человек, и чувствовал он это потому, что он видел себя *отраженным* в своей жене. В себе он чувствовал все хорошее и дурное смешанным и затемнявшим одно другое. Но на жене его отражалось только то, что было истинно хорошо: все не совсем хорошее было откинуто. И отражение это произошло не путем логической мысли, а другим – таинсивенным, непосредственным отражением" (2, 547).

> A délvidéki tavasz, a nyugodt, gyors utazás a bécsi hintóban, meg az úti *magány* [*уединения* дороги] szívderítően [*радостно*] hatott Pierre-re. Egyik birtoka *festőibb* [*живописнее*] volt, mint a másik, erre még sose járt, a nép, úgy látszott [представлялся] boldogan és megkapóan hálás a kapott jótéteményekért. Mindenütt fogadásokat rendeztek, ezek ugyan zavarba ejtették Pierre-t, de lelke mélyén mégis boldog érzést [радостное чувство] gerjesztettek (2, 107; 1, 375).

A magány, a festőiség, a boldogság – mint láttuk – a szentimentális tematika öröksége. A szöveg teljesen nyilvánvalóan szünteti meg az illúziót, azaz a Pierre számára idillinek látszó paraszti életet: a szoptatós anyák köszönetét (akiket felszabadított a kemény munkától), az oltár emelését, a pap kereszttel való fogadását. (Az utazást megelőző bekezdésben is előrebocsátja a narrátor, hogy mindez csalás: „amelyek kétségtelenül hatnak majd a grófra, ahogy ő ismeri, és bizonyára elámítják", 2, 107, vö.: „подействовать на графа и обмануть его", 1, 375.) Pierre „tulajdon szemével látta", hogy jól mennek a dolgok, de „nem tudta" (e bekezdésben öt mondat is így kezdődik, ezáltal igen hangsúlyossá válik), hogy mindez hazugság: az idillt, a Pierre számára valóságosnak tűnő illúziót a narráció egyértelműen hitelteleníti. A *látás–tudás* oppozíciója ugyan problematizálódik, de a hős számára egyelőre nem válik érzékelhetővé. Itt is azt tapasztaljuk, mint a regény más pontjain, hogy olyan téma kerül felszínre, amely a szentimentalizmus irodalmában gyökerezik, és már az eredetileg is ott húzódó feszültséget viszi tovább Tolsztoj. E jelenetben is az orosz szentimentalizmusra, Zsukovszkij és Karamzin költészetére nagy hatással bíró Thomas Wharton *A melankólia gyönyörei* (*The Pleasures of Melancholy*, 1745) című poémája címének oximoronja további kifejtést nyer, hiszen a költő elfordul a „tavasz vidám jeleneteitől", és szemére veti a természet illuzórikus voltát, a „hamis öröm mosolyát".[405] A látás–tudás témáján keresztül, a tavasz–boldogság–hazugság–illúzió reprezentációjával bezárul a kör, és visszaérkezünk a dolgozat elején tárgyalt kérdéshez: Andrej hercegnek a tölgy látványából fakadó, a tavasz és az újjászületés illúzióját elutasító érzéseihez, később pedig az illúziónak élettel való megtöltéséhez.

[405] Idézi Прозоров 2009: 24.

A melankóliához való viszonyon mérve következésképp különböző típusú hősöket lehet azonosítani. Ez az azonosítás az önreflexió árnyalásán keresztül jöhet létre: van, aki kliséként kezeli, de tudatos magatartást is jelezhet a felvett póz, ami túl szisztematikus ahhoz, hogy tudattalan legyen a hősben. A szereplők tipológiai felosztása pedig a természetes–mesterséges kertértelmezésekkel összevetve is párhuzamosságot mutat. Annak ellenére, hogy a regény szövegében megfogalmazódik a szentimentális-melankolikus magatartás hamissága és csalása (lásd Puskin *Anyegin*jében még Richardson és Rousseau csalásait: „обманы Ричардсона и Руссо”), azok Tolsztojnál valódivá, újra átélhetővé válnak, így Zsukovszkij és Karamzin szentimentalizmusa újjáéled: a szerelem tapasztalata nyomokat hagy, melyek az egész életet képesek megváltoztatni.[406]

[406] Веселовский 1904: 46.

V. FEJEZET

ÖSSZEGZÉS:
A SZENTIMENTÁLIS PARADIGMA MEGÚJÍTÁSA ÉS A HAGYOMÁNY ÉRTELMEZHETŐSÉGE A VIZUALITÁS TÜKRÉBEN

A disszertáció első fejezete olyan műelemzési részletet tartalmaz, amely Liza Bolkonszkaja arcának vizuális megjelenítését követi nyomon a szövegben, és mindezt Andrej herceg önértelmezési folyamatába helyezve kívánja értelmezni. Ezen túl, a vizsgált regényi fejezetekben nyomon követhető a kis hercegné alakjához fűződő *áldozatiság*, *szenvedés* és *gyermekség* jegyeiből összeálló motívumalakzat, amely a *Háború és béke* egyik pretextusa, a *Szegény Liza* hősnőjének az alakmegformálásából eredeztethető – e motívumok a hősnő házasságában és házastársi viszonyában betöltött szerepére vonatkoznak. Az ártatlanság/bűnbeesés karamzini motívumainak nyomon követése egy olyan alaktipológia kialakítását eredményezte, mely a *természetesség–mesterségesség* oppozíciója mentén jön létre. Ez alapján a regényben nem csupán a fentebb említett ellentétpár alapján különíthetők el a szereplők (Natasa, Marja hercegnő – Julie, Anatole, Mlle Bourienne), hanem ezen túllépve, a hősnő belső életében is azonosítható az a folyamat, ahogyan a mesterségestől eljut a természetességig. Így Natasa és Marja élettörténetében Anatole megjelenése, azaz a megmentő hős figurájának és a lányszöktetés szentimentális–romantikus szüzséjének a felidézése jelenti azt a pontot, amikor e klisék illuzórikusságának feltárása megkezdődik a hősnők tudatában. A *csalás* és az azt eredményező *bűnbánat* karamzini motívuma a *bűnbocsánat* tematizálását eredményezi Tolsztoj regényében: Natasa bűne (Andrej herceg

megcsalása) a belső megtisztulás során megbocsátást nyer, míg Hélène esetében a gyónás csak formális, nincs szó valódi értelemben vett megtisztulásról, Pierre azonban mégis feloldja őt. A kis hercegné pedig éppenséggel a bűn elszenvedője, férjének való megbocsátása a vizuális reprezentáció során jön létre. A *Szegény Liza* által is mozgásban tartott *önfeláldozás* motívumán keresztül, Liza alakjától továbblépve, Marja (vö.: mások helyzetébe való belehelyezkedés) és Szonya (vö.: szerelemről való lemondás) alakjához érkezünk.

A kis hercegné vizuális megjelenítésében hangsúlyos szerepet tölt be a *száj* megformálása: míg a hősnő megnyilatkozásai az üres beszéd részei, addig a narrátorhoz köthető leírásokban a hangadó szerv, a *nyitott száj* motívuma állandóan ismétlődik („szép kis felső ajka", „rövid felső ajak és a félig nyitott száj", 1, 13; „ajka felbiggyedt", 1, 25; „pihés kis ajka megremegett", 1, 35; „ajka nyitva volt", 1, 43; „állati nyögés", 2, 43 stb.). Borisz és Julie esetében a „döntő szó" („решительное слово") a házasságkötés beteljesülése zálogának bizonyul. A *szó kimondása* így a boldog házasság kérdését tisztázza és kapcsolja össze a regény különböző cselekményes részleteit. Liza és Andrej esetében a házastársak között áramló szó hiányát a hősnő vizuális alakjegye, a *nyitott száj* (melyből a szó Andrejhez nem ér el) jelöli, míg Julie és Borisz, Pierre és Hélène esetében a „Je vous aime" üres frázisa nem kap a szereplőkhöz tartozó párhuzamos vizuális megformálást.

A Liza Bolkonszkaja arcát megjelenítő portré és síremlék vizsgálata során megállapítottam, hogy ezek a tölggyel együtt a hős önmegértési folyamatának a szemantikai kiépítésében játszanak szerepet. Andrej számára itt már a *látvány beszél*, amelynek tartalmát a hős képes befogadni. Azon túl tehát, hogy Andrej alakjában szentimentális motívumok, metaforák sűrűsödnek össze és nyernek értelmezést, a regény távolabbi szöveghelyeivel való összekapcsolódás a vizuális elemek által jön létre: pl. hiúság, csalás (Julie házassága – Austerlitz, tölgyes jelenet); цветок любви (распустившийся цветок, 1, 214, Mlle Bourienne, Andrej halála); уединение, страх (Austerlitz, Julie). Míg Mlle Bourienne és Julie története a társadalmi kapcsolódások szintjén van bemutatva, az Andrejhez fűződő ábrázolások áttevődnek a természet egyetemes szintjére (ég, felhő, üresség, tavasz, megújulás).

Andrej tölgye és a mélabús fa a csalás tematikus motívumán keresztül kötődnek össze, de ez a kapcsolódás kultúratörténetileg is hagyományozódott. Az elemzés folyamatában nem csupán a tölgy metaforája pretextushoz viszonyított tematikus átformálódásának a felderítése vált szükségessé, hanem a szereplői alak változásának a meghatározása is. A *Szegény Lizá*ban a lélek változása nyomon követhető a természeti környezet átalakulásában, amit az egyes részletek, többek között a tölgyes ismétlődő megjelenése biztosít az elbeszélés szövegében, ugyanakkor a női főszereplőnek az erre való reflexiója Liza megnyilatkozásaiban nem azonosítható. Tolsztoj alakmegformálásának szemantikai újítása tehát éppen abban rejlik, hogy Andrej herceg reflektál a tölgyre és a természeti részletekre; azok látványától pedig képes lesz a (belső) beszédre. Nem kizárólag a metafora újabb jelentéssel való feltöltődése, hanem a hős és a természet viszonyának a megújítása zajlik a regényszövegben. Látható, hogy a szentimentalizmus hagyományának az egész kérdésköre szorosan összefügg a vizualitás problémájával. A disszertáció így nem csupán a szentimentális motívumrendszer továbbélését és átformálását volt hivatva tanulmányozni, hanem a narráció és az alakmegformálás tekintetében is következtetésekre jutott.

Az értekezés második fejezetében a kert kultúratörténeti vizsgálata azért volt szükséges, hogy láthatóvá váljék: a *Háború és béké*ben nem csupán a szentimentális hagyomány a maga teljes szellemiségében, hanem annak fontos részleteiben is továbbél. Ennek feltárása során, melyre a szakirodalomban nem igen találunk példát, megpróbáltam egyben tartani az irodalomtörténeti és a művészettörténeti nézőpontot. A nagyregényt így történeti kontextusba helyeztem, rámutatva arra, hogy a képi megközelítés eltérő változatait szükséges benne vizsgálni. Az adott fejezet eredménye abban összegezhető, hogy a *tájkép mint látásmód* a tájkertek kialakulásában játszik először szerepet, majd pedig a táj–lélek összekapcsolódásának a *tudatossá válása* a német romantikus tájképfestészetben teljesedik ki (ezért is válhat ez csaknem kizárólagos témává). Az ember és természet viszonya a kertben (a kultúra és a természet találkozásának a színterén) testesül meg. Ez azonban nem csupán a szentimentalizmus hagyományából, hanem az európai keresztény kultúrából

is eredeztethető. Ugyanígy, az elveszett paradicsom helyreállításának a vágya olyan képzet, amely már az első kertábrázolásokban is kifejeződést nyer. A *zárt kert* ikonográfiai típusának vizsgálata így az *Új-Héloïse*-ban és a *Családi boldogság*ban tanulmányozandó kertek értelmezését árnyalta. (Jacques Delille *Kertek* című poémáját nem csupán a kert- és tájértelmezést érintő paradigmaváltás miatt volt szükséges felemlíteni, hanem az irodalmi mű struktúráját is érintő megfigyelés alapján: a szabálytalanság elvét követő táj bemutatása a leíró szöveg stílusára is hatással van.)

Láthattuk tehát, hogy a *Háború és béke* szentimentalizmus felőli vizsgálatában megkerülhetetlen volt a kert toposzának kultúratörténeti tanulmányozása, hiszen az közvetítőként lép fel a két ábrázolási hagyomány értelmezése között. A kert toposzának feltártam a művészettörténeti vonatkozásait, ami oda vezetett, hogy egy olyan – a regényben megidézett – szépirodalmi műhöz jutottam, amely nemcsak az irodalmi kertábrázolásban, hanem az irodalmon kívüli tájkert kialakulásában és elterjedésében is fontos mérföldkövet jelentett. Ez a mű Rousseau *Julie, az Új-Héloïse* című alkotása, melynek elemzése során a vizsgálati nézőpontot kitágítottam a portréábrázolás irányába. E vizsgálat megmutatta, hogy Saint-Preux számára a másik látása az én érzését jelenti, és a férfi csak a valóság határainak az átlépésével tud egyesülni Julie-vel. (Ez a megállapítás vezetett el a disszertáció második nagy értelmezési köréhez, a Tolsztoj-regény Mlle Bourienne-jének és Julie-jének az alakjához.) Saint-Preux érzelmeivel lehel életet a nő arcképébe (ez élethű mivoltának a záloga), és ezáltal saját magába is, Iser szavaival élve: imaginatív én létesül. A képzelet állapotában pedig az én jelenléte és önmagán kívülléte egyidejű. Az arckép leírása során is felszínre kerül ugyanakkor a *természetesség–mesterségesség* oppozíciója: természetes az, ami élettel teli, ami képes érzékelni. A pretextusban feltáruló jelentésformálódás így azonos problémaköröket mozgósító, de ellentétes irányban haladó folyamatokként ragadható meg Tolsztoj művében: az elhunyt feleséget ábrázoló portré és a síremlék Andrej számára élővé válik, így érthető, hogy az érzéseivel átitatott beszédet már képes befogadni (a cselekményben a feleség halála teszi lehetővé a herceg újjászületését).

Az *Új-Héloïse*-ban nem csupán a portréleírást, hanem a lugas és Julie „elíziumának” két, egymással szembeállított megjelenítését is vizsgáltam. A két kert és Julie hálószobájának összekapcsolt értelmezése során eljutottunk a történet újraírásának a lehetőségéhez, mely a *mű átélhetőségé*nek, a *történet elbeszélhetőségé*nek a tisztázásához vezetett. Így látható tehát, hogy Tolsztoj regényében a rousseau-i cselekményfragmentum (a lányszöktetés mint lehetőség a szerelem beteljesülésére) az illendőség és természetesség ellentétpárjának a továbbélésére utal (Mlle Bourienne és Natasa viszonya Anatole-lal).

A szentimentalizmus és a vizualitás felőli poétika tárgyalása szükségessé tette, hogy Karamzin *Szegény Lizá*ját külön alfejezetben tárgyaljam, mégpedig a műben fellelhető tájábrázolások poétikai funkcióinak meghatározása által. Azonban egy másik, a vizualitáshoz nem köthető nézőpont, nevezetesen az irodalmi névhasználat kérdését is felvetem dolgozatomban, hiszen a hősnő neve intertextuális szignálként van jelen a műben. E nézőpont érvényességét indokolja a hősök – irodalmi művek által meghatározott, már említett – szerepfelvétele („Eloizád”), ami a Toporov által elnevezett „Liza-szövegek” egyik jellemzője is (lásd például: Puskin: *A parasztruhás kisasszony*). Liza Bolkonszkaja nem más irodalmi alak magára öltésének az eredményeképpen, hanem az áldozatiság motívumán keresztül tart kapcsolatot a karamzini hősnővel (és ez a „Liza-szövegek”-nek egy másik, Dosztojevszkij Lizavéta Ivanovnájának és Puskin azonos nevű hősnőjének a körébe sorolja a tolsztoji Lizát). Erasztnak és Saint-Preux-nek az alakmegformálása is mutat párhuzamosságot: egyrészt a másik látása az én érzékelését jelenti („és látva, hogy a leány mennyire szereti őt, önnönmagát is szeretetre méltóbbnak hitte”), másrészt míg Erasztnak „élénk képzelőereje volt”, Saint-Preux-nek a „képzelőtehetsége lángol”.

A harmadik fejezetben visszatérek a *Háború és béke* regényszövegének a tanulmányozásához, s míg korábban a síremlék és a portré vonatkozásában az érzelem vizuális ábrázolhatóságának regénybeli értelmezéséről szóltam, az adott ponton a kert toposzának utópikus (idilli) aspektusát emelem ki. Az egyik mellékszereplő, a cselekményvilágban passzív szerepet betöltő, de annál emblematikusabb figura, Mlle Bourienne mint a szentimentális klisé megtestesítője

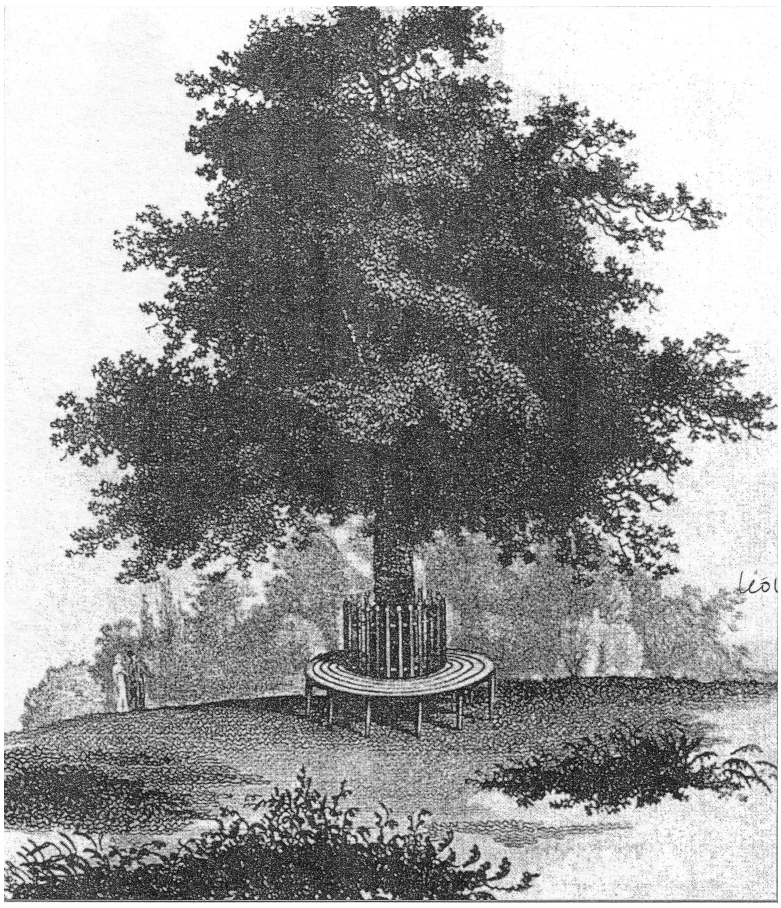
lép fel. Az idézett szövegrészletekben a télikert, az üvegház (orangerie) mesterséges világa a vágyak locusaként jelenik meg, mely nem kap textuális kibontást, részletes leírást. Az öreg Bolkonszkij belső világának folyamatai pedig éppenséggel a kertekhez (és Mlle Bourienne-hez) való viszonyukban ragadhatók meg, hiszen több rejlik a hősben, mint ami a cselekményben befogható. Mlle Bourienne és Anatole e mesterséges közegben lezajló találkozásának Marja általi leleplezése a *látszat azonosítása* (vö.: a „sugaras", gyönyörű szem képes látni). A télikerthez vezető hóval elfedett sétány Mlle Bourienne és Marja hercegnő nézőpontjából kettős értelmezést nyert. Az *elfedés* (mint a konvenció, a „kuragini" világ, a mesterséges közeg, a télikert szinonimája) motívumán keresztül Marja számára az *idill lelepleződésé*nek a története ragadható meg. Azonban a hercegnő számára ennek az idillnek a lelepleződése egy másik boldogság beteljesülését eredményezi, amelynek következtében az idill újfajta megfogalmazást kap. Marja Bolkonszkaja családi boldogságról szőtt ábrándjai vezetnek el Tolsztoj a *Családi boldogság* című regényéhez, melyben szintén kiemelt szerepe van a kertnek (a narrációban betöltött szerepe az *Új-Héloïse*-hoz és a *Szegény Lizá*hoz áll közel: a regényi alak lelkiállapotának változása nyomon követhető a természeti képek ismétlődésében). A *Családi boldogság*ban a nagyregényhez hasonlóan a kertben érhető tetten az alaki vágy realizálódása, ami párhuzamos a térbeli mozgással. A belülről kifelé és kívülről befelé történő mozgásirány a következő jelentést húzza alá: Mása vágyának realizálása az önmaga zártságából való kitöréssel egyidejű (és ebben a műben is felidéződik a szeretet szavakba öntésének a problémája).

A tolsztoji hősök értelmezéséhez tehát nagymértékben hozzájárulnak a Rousseau-mű tapasztalatai: az élettelen műalkotást a férfi érző szíve kelti életre – Tolsztoj regényének szereplői akkor lehetnek hitelesek az olvasó számára, ha *belülről átélt*ek; ha nincs mögöttük érzelem (szeretet), akkor ugyanúgy élettelenek, kiüresedettek, mint ahogyan az alakmegformálásukban részt vevő kiüresedett metaforák. A disszertációban részletezett elemzés eredménye, hogy amit Tolsztoj az emberről mond, azt az ember és a természet kapcsolatáról mondja – nem véletlenül vált tehát az értekezést lezáró fejezetté a melankolikus hősről szóló rész.

Természetesen a *Háború és béké*ben tudatos művészetelméleti reflexiót tapasztalhatunk (metaszöveg): Tolsztoj azt gondolja végig, hogy mi is az ábrázolás maga. Témafelvetésem és az elemzés menetének helyességét az is igazolja, hogy e téma továbbgondolása különösen termékeny annak a kérdésnek a megoldására vonatkozólag, ami éppen az előremutató korszakok és kulturális paradigmák, nevezetesen a realizmus problémáját nyitja meg. Tolsztoj vizuális gondolkodása erősen metaforikus és szimbolikus, ráadásul előremutat az impresszionizmus felé. A művészettörténet és irodalom összekapcsolása így nem bizonyul puszta formalitásnak, hiszen a kert-poétika tolsztoji átértelmezésére derül fény. Az értelmezés egyik végpontja pedig az, hogy nemcsak magát a vizuális *metaforá*t újítja meg Tolsztoj a szóban forgó alkotásában, hanem magát a vizuális *ábrázolás*t is, mely továbbvezet ahhoz a kérdéshez, hogy miféle realizmus az, amelyet a szubjektivitás határoz meg. A szentimentalizmushoz és a romantikához való visszafordulás tehát nem önkényes, hanem a szöveg által kijelölt út. Minden tájábrázolás csak úgy érdekes, hogyha át van szűrve egy másik vizuális gondolkodásmódon. Mindez kijelöli azt a további értelmezési irányt, amely a vizuális intertextualitás, a képtípusok vizuális paradigmája mentén halad. A kert és a portré összekapcsolt tárgyalása pedig Tolsztoj következő nagyregényéhez, az *Anna Kareniná*hoz vezet, a szociális egyenlőtlenség, a tett következményének (*Szegény Liza*) problémaköre pedig elválaszthatatlan lesz a *Feltámadás* című regénytől.

KÉPEK

1. kép Jacob van Ruisdael: *Erdei tó,* 1646–1649



2. kép *Öreg magányos tölgy*, 1799

I. G. Grohmann: *Ideenmagazin,* illusztráció

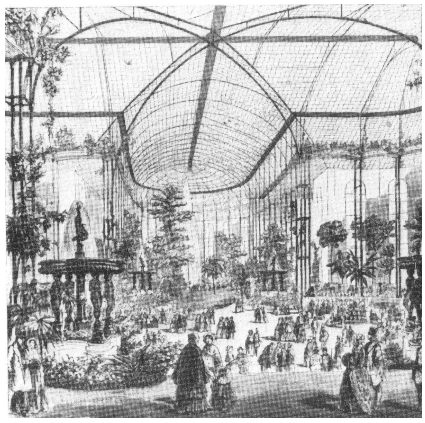
3. kép *Szentimentális szemlélődés a Sulzer-emlékmű előtt*

C. L. Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst* (1780), illusztráció

4. kép I. I. Siskin: *Tölgyek*, 1887

5. kép Közép-rajnai mester: *Az ún. frankfurti Paradicsomkert,* 1410 körül

6. kép *A gyönyörök kertje*, 15. század
miniatúra, Estense, Modena



7. kép *Télikert (Jardin d'Hiver)*, Párizs, 1847

8. kép *Lugasjelenet*, illusztráció Jean-Jacques Rousseau *Julie, az Új-Heloïse* című művéhez, 1761

9. kép Caspar David Friedrich: *Kerti terasz*

A KÉPEK FORRÁSA

1. kép: Szépművészeti Múzeum, Budapest URL: http://www.szepmuveszeti.hu/image/journal/article/img_id=SZEPMUVESZETI.HU.142.kep&version=1.0
2. kép: Лихачев 1998: 387.
3. kép: Buttlar 1999: 142.
4. kép: Шанина (szerk.) 1964.
5. kép: Seibert (szerk.) 1994: 30. tábla.
6. kép: Лихачев 1982a: 40.
7. kép: Hofmann 1987: 112. kép.
8. kép: Rousseau 1965: LXV. tábla.
9. Kép: Potsdam-Sansoucci, Schloss Charlottenhof URL: http://www.kunstkopie.de/a/cd-friedrich/gartenterrasse.html

BIBLIOGRÁFIA

SZÉPIRODALMI HIVATKOZÁSOK

DELILLE, Jacques – ДЕЛИЛЬ, Ж. 1987. *Сады*. Ленинград, «Наука».

GOETHE, Johann Wolfgang 2004. *Vonzások és választások*. Budapest, Magvető. Fordította: Vas István.

KARAMZIN, Ny. M. – КАРАМЗИН, Н. М. 1966. *Полное собрание стихотворений*. Москва–Ленинград, «Советский писатель».

KARAMZIN, Ny. M. 1971. Szegény Liza. Szemelvények. In: Wéber Antal (szerk.): *A szentimentalizmus*. Budapest, Gondolat, 214–216. Fordította: Szőllősy Klára.

KARAMZIN, Ny. M. – КАРАМЗИН, Н. М. 1979. Бедная Лиза. In: Орлов, П. А. (szerk. és vál.): *Русская сентиментальная повесть*. Москва, «Издательство Московского университета», 94–106.

KARAMZIN, Ny. M. – КАРАМЗИН, Н. М. 1989. *Марфа-посадница, или Покорение Новагорода. Повести*. Ленинград, «Художественная литература».

KARAMZIN, Ny. M. 2001. Szegény Liza. Részletek. In: Zöldhelyi Zsuzsa – Szőke Katalin (szerk. és vál.): *Az orosz irodalom antológiája a kezdetektől 1940-ig*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 40–43. Fordította: Szőllősy Klára, Antal Magdolna.

NERVAL, Gerard de 1980. *Sylvie*. Budapest, Európa. Fordította: Brodszky Erzsébet.

OROSZ KÖLTŐK ANTOLÓGIÁJA. 2001. Válogatta és szerkesztette: Szőke Katalin–Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest, Magyar Könyvklub, 40–43. Fordította: Szőllősy

Klára.

ROUSSEAU, Jean-Jacques 1882. *Rousseau János Jakab*: *Júlia, a második Heloïse.* Pécs, Ramazatter K. Könyvnyomdája. Fordította: Mihálkovics Árpád.

ROUSSEAU, Jean-Jacques 1961. *Oeuvres complètes.* Párizs, Gallimard.

ROUSSEAU, Jean-Jacques 1965. *Julie, ou la Nouvelle Heloïse.* Párizs, Garnier.

ROUSSEAU, Jean-Jacques 1971. Az új Heloïse. Szemelvények. In: Wéber Antal (szerk.): *A szentimentalizmus.* Budapest, Gondolat, 159–164. Fordította: Csanak Dóra.

TOLSZTOJ, L. Ny. – ТОЛСТОЙ, Л. Н. 1973. *Смерть Ивана Ильича. Повести и рассказы.* Москва, «Художественная литература».

TOLSZTOJ, L. Ny. 1976. *Háború és béke.* 1–4. Budapest, Európa. Fordította: Makai Imre.

TOLSZTOJ, L. Ny. – ТОЛСТОЙ, Л. Н. 1978. *Война и мир*. 1–2. Москва, «Художественная литература».

TOLSZTOJ, L. Ny. 1978. *A hamis szelvény. Elbeszélések*. Budapest, Kriterion. Fordította: Szöllősy Klára.

TOLSZTOJ, L. Ny. 2006. *Anna Karenina*. Budapest, Európa. Fordította: Németh László.

TOLSZTOJ, L. Ny. 2007. *Családi boldogság. Kisregények, elbeszélések.* 1. kötet. Budapest, Európa. Fordította: Makai Imre, Szőllősy Klára, Tábor Béla.

TOLSZTOJ, L. Ny. 2010. *Gyónás. Mi a művészet?* Budapest, Európa. Fordította: Makai Imre, S. Nyírő József.

SZAKIRODALMI HIVATKOZÁSOK

ALPERS, Svetlana 1983. *The Art of Describing*. Chicago, University Press.

ALPERS, Svetlana 2000. *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században.* Budapest, Corvina. Fordította: Várady Szabolcs.

ANANYEVA, A. – АНАНЬЕВА, А. 2006. Сад в поэзии и поэзия в саду: поэма Жака Делиля «Сады» и «Письма о саде в Павловске» А. К. Шторха. In: Дмитриева, Е. Е. (szerk.): *Искусство versus литература. Франция – Россия – Германия на рубеже XIX–XX веков.* Москва, «ОГИ», 70–94.

ANNYENKOV, P. V. – АННЕНКОВ, П. В. 1868. Исторические и эстетические вопросы в романе гр. Л. Н. Толстого: «Война и мир». *Вестник Европы,* No. 2, 774–795.

ATANASZOVA-SZOKOLOVA, D. – АТАНАСОВА-СОКОЛОВА, Д. 2006. *Письмо как факт русской культуры XVIII—XIX веков.* Будапешт, Университет им. Лоранда Этвеша.

BACHELARD, Gaston 2011. *A tér poétikája*. Budapest, Kijárat. Fordította: Bereczki Péter.

BACSÓ Béla 2006. A lepel fellebentése. Táj-kép és természet. Goethe *Vonzások és választások* című regényéhez. In: uő: *„Az eleven szép." Filozófiai és művészetelméleti írások.* Kijárat, Budapest, 58–87.

BAGBY, Lewis 1983. Notes on Sentimental and Romantic Prose (and Literary Evolution). *Russian Literature,* XIV, 103–148.

BAHTYIN, M. M. – БАХТИН, М. М. 1975. Идиллический хронотоп в романе. In: uő: *Формы времени и хронотопа в романе*. Москва, «Художественная литература», 373–384.

BAHTYIN, M. M. 1976. *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Budapest,

Gondolat. Fordította: Könczöl Csaba.

BAHTYIN, M. M. 1986. *A beszéd és a valóság.* Budapest, Gondolat. Fordította: Orosz István.

BAHTYIN, M. M. – БАХТИН, М. М. 2003. Автор и герой. In: uő: *Собрание сочинений.* Т. 1. Москва, «Русские словари», «Языки славянской культуры», 69–263.

BAHTYIN, M. M. 2004. *A szerző és a hős.* Budapest, Gond-cura Alapítvány. Fordította: Patkós Éva.

BÄTSCHMANN, Oscar 1989. *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*. Köln, DuMont.

BELTING, Hans 1991. *Kép és kultusz*. Budapest, Balassi. Fordította: Schulz Katalin és Sajó Tamás.

BELTING, Hans 2003. Címer és portré. A test két médiuma. In: uő: *Kép-antropológia*. Budapest, Kijárat, 133–163. Fordította: Kelemen Pál.

BEM, A. L. – БЕМ, А. Л. 1972. Личные имена у Достоевского. In: uő: *O Dostojevském. Sbornik stati a materialu.* Praha, 244–286.

BENCSIN, ZS. – БЕНЧИН, Ж. 2001. Псевдоним. Имя и „идентитет”. *Russian Literature* XLIX, 115–128.

BEZECZKY Gábor 1990. A jelentésteremtő metafora. *Helikon Irodalomtudományi Szemle,* No. 3–4, 379–389.

BLACK, Max 1962. *Models and Metaphors*. Ithaca, Cornell University Press.

BOCSAROV, SZ. G. – БОЧАРОВ, С. Г. 1971. Роман Л. Толстого «Война и мир». In: Бочаров, С. – Кожинов, В. – Николаев, Д.: *Три щедевра русской классики*. Москва, «Художественная литература», 7–106.

BOCSAROV, SZ. G. – БОЧАРОВ, С. Г. 1985. «Мир» в «Войне и мире». In: uő: *O художественных мирах*. Москва, «Советская Россия», 229–248.

BOEHM, Gottfried 1995. A képleírás. A kép és a nyelv határairól. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képelemzés.* Budapest, Kijárat, 19–36. Fordította: Rózsahegyi Edit.

BONDARKO, N. A. – БОНДАРКО, Н. А. 2003. Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья. In: uő: *Образ рая: от мифа к утопии.* Серия «Symposium». Санкт-Петербург, «Санкт-Петербургское философское общество», 11–30.

BOUSQUET, Marie-Françoise 2007. *Images du féminin dans les utopies françaises classiques.* (= Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 1.) Oxford, Voltaire Foundation.

BRANG, Peter 1960. *Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770–1811*. Wiesbaden, Harrasowitz.

BUGOVITS Valéria 2009. Взаимосвязь между описаниями природы и описанием души в раннем творчестве Л. Н. Толстого. *Slavica* XXXVIII, 143–155.

BULGAKOV, SZ. 1994. A tulajdonnév. *Helikon Irodalomtudományi Szemle,* No. 3–4, 447–458. Fordította: Bagi Ibolya.

BUNYIN, I. A. – БУНИН, И. А. 1999. Освобождение Толстого. In: Лаврин, Я.: *Лев Толстой сам свидетельствующий о себе и о своей жизни*. Челабинск, «Урал LTD», 305–462.

BUTTLAR, Adrian von 1999. *Az angolkert. A klasszicizmus és a romantika kertművészete.* Budapest, Balassi. Fordította: Havas Lujza.

CASSIRER, Ernst 1994. Nyelv és mítosz. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* No. 3–4, 435–446. Fordította: Sarankó Márta.

CIVJAN, T. V. – ЦИВЬЯН, Т. В. 1983. VERG. GEORG. IV., 116–148. К мифологеме сада. In: uő (szerk.): *Текст: семантика и структура*. Москва, «Академия наук СССР», 140–152.

CLARK, Harry F. 1943. Eighteenth Century Elysiums. The Role of „Association” in

the Landscape Movement. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* VI, 165–189.

CLARK, Kenneth 1949. *Landscape into Art.* London, Murray.

CURTIS, James M. 1979. The Function of Imagery in War and Peace. *Slavic Art Review,* No. 3, 461–480.

DALTON-BROWN, Sally 1999. Menippean Violations, carnival Chaos: Defining the Genre of Puškin's *Pikovaja Dama. Russian Literature,* No. 3, 289–298.

DANTO, Arthur C. 2003. *A közhely színeváltozása.* Budapest, Enciklopédiai. Fordította: Sajó Sándor.

DELUMEAU, Jean 2004. *A Paradicsom története. A gyönyörök kertje.* Budapest, Európa. Fordította: Sajó Tamás.

DÉMY, Adolphe 1907. *Essai historique sur les Expositions universelles de Paris.* Paris, Librairie A. Picard.

DIECKMANN, Eberhard 1987. *Polemik um einer Klassiker. Lew Tolstoi im Urteil seiner russischen Zeitgenossen 1855–1910.* Berlin–Weimar, Aufbau Verlag.

DMITRIJEVA, E. E.; KUPCOVA, O. N. – ДМИТРИЕВА, Е. Е.; КУПЦОВА, О. Н. 2003. *Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай*. Москва, «ОГИ».

DONSKOV, Andrew 1979. The Peasant in Tolstoi's Thought and Writings. *Canadian Slavonic Papers,* XXI*,* 181–196.

DREXLER Dóra 2010. *Táj és tájértelmezés*. Budapest, Akadémiai.

EBERLE, Matthias 1980. *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschafstmalerei.* Gießen, Anabas-Verlag.

EICHENBAUM, B. M. – ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. 1958. Черты летописного стиля в литературе XIX в. In: *Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР*. Москва–Ленинград, 545–550.

EICHENBAUM, B. M. – ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. 1968 (=1968a). *Молодой Толстой.* (=

Slavische Propyläen. Bd. 24.) München, Wilhelm Fink Verlag.

EICHENBAUM, B. M. – ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. 1968 (=1968b). *Лев Толстой*. (= Slavische Propyläen. Bd. 54.) München, Wilhelm Fink Verlag.

EICHENBAUM, B. M. – ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. 1969. Лев Толстой. In: uő: *Литература. Теория. Критика. Полемика.* Chicago, 19–76.

EICHENBAUM, B. M. 1974. (=1974a) Lev Tolsztoj művészi ösztönzői. In: uő: *Az irodalmi elemzés.* Budapest, Gondolat, 197–211. Fordította: Gellért György.

EICHENBAUM, B. M. 1974. (=1974b) Puskin és Tolsztoj. In: uő: *Az irodalmi elemzés.* Budapest, Gondolat, 212–229. Fordította: Klaudy Kinga.

EICHENBAUM, B. M. 1974. (=1974c) Lev Tolsztoj ellentmondásai. In: uő: *Az irodalmi elemzés.* Budapest, Gondolat, 230–265. Fordította: Gellért György.

EICHENBAUM, B. M. – ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. 1986. О *прозе. О поэзии. Сборник статьей*. Ленинград, «Художественная литература».

EMERSON, Caryl 2002. Tolstoy's aesthetics. In: Orwin, Donna Tussing (szerk.): *The Cambridge Companion to Tolstoy*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 237–251.

FARYNO, Jerzy 1991. Имена. In: uő: Введение в литературоведение. Warszawa, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 125–154.

FEDOROV, F. P. – ФЕДОРОВ, Ф. П. 1995. Романтизм и бидермайер. *Russian Literature,* XXXVIII, 241–258.

FOLEJEWSKI, Zbigniew 1979. Tolstoy's Problems with Literary Genres. *Canadian Slavonic Papers*, No. 3, 301–313.

FÖLDÉNYI F. László 1986. *Caspar David Friedrich*. Budapest, Helikon.

FÖLDÉNYI F. László 2003. *Melankólia. Pozsony,* Kalligram.

FÖLDÉNYI F. László 2008. Tájak és képek. In: Bretus Imre (szerk.): *Tájreneszánsz. Száz év klasszikus és kortárs tájértelmezése.* Budapest, Magyarországi

Volksbank Zrt., 7–8.

FREJDENBERG, O. 1994. Metafora. In: Kovács Árpád – V. Gilbert Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai.* Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 212–221. Fordította: Horváth Márta.

FREJDENBERG, O. M. – ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. 1998. *Миф и литература древности*. Москва, «Восточная литература», «РАН».

FRIEDLÄNDER, Max 1949. *Landscape, Portrait, Still-life. Their Origin and Development. Oxford,* Bruno Cassirer.

GALAVICS Géza 1980: A tájkép. In: Szabolcsi Hedvig – Galavics Géza (szerk.): *Művészet Magyarországon. 1780–1830.* Budapest, MTA, Művészettörténeti Kutató Csoport, 47–54.

GEJ, N. K. – ГЕЙ, Н. К. 1972. Традиции романтизма и поэтика Толстого. *Русская литература* No. 1, 34–48.

GERNDT, Siegmar 1981: *Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland.* Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

GILOT, Michel – SGARD, Jean (szerk.) 1980. *Le vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de J.-J. Rousseau.* Genève–Paris, Editions Slatkine.

GINZBURG, L. 1982. *A lélektani próza*. Budapest, Gondolat. Fordította: Sebes Katalin, Heuduska Dorottya.

GREEN, N. 1996. Looking at the landscape: Class Formation and the Visual. In: Hirsch, Erik – O'Hanlon, Michael (szerk.): *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space. Oxford,* Calendron Press, 31–42.

GRENIER, Svetlana 2000. Tolstoy's Wards: an Index of his Progression towards feminism and poliphony? *Russian Literature,* XLVII, 33–60.

GRJAKALOVA, N. Ju. – ГРЯКАЛОВА, Н. Ю. 2010. Визуальный образ и смысл:

заметки о чеховских экфрасисах. *Русская Литература,* No. 2, 3–14.

GROGYECKAJA, N. G. – ГРОДЕЦКАЯ, Н. Г. 2001. *Специфика повествовательной формы в «Семейном счастии» Толстого.* URL: http://www.ksu.ru/miku/info /sob/konf_tolstoi/s3.htm (2012. 08. 26.)

GUSTAVSON, R. F. – ГУСТАФСОН, Р. Ф. 2006. *Обитатель и Чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого*. Санкт-Петербург, «Академический проект».

DE HAARD, Eric Alexander 1979. On Narration in *Vojna i mir. Russian Literature VII*, 95–120.

DE HAARD, Eric Alexander 1989. *Narrative and Anti-narrative Structures in Lev Tolstoj's Early Works.* Amsterdam–Atlanta, GA.

HAJNÁDY Zoltán 1985. *Lev Tolsztoj. Tragikum, halál, katarzis*. Budapest, Akadémiai.

HAJNÁDY Zoltán 2006. A *kert* mint archetipikus toposz Csehovnál. In: Kroó Katalin (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe II.* Budapest, Bölcsész Konzorcium, 636–650.

HAJNÁDY Zoltán 2011. Labirintusmintázatok Tolsztoj Háború és békéjében. In: uő: *A lét tüze*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 172–198.

HAMMARBERG, Gitta 1991. *From the Idyll to the Novel: Karamzin's Sentimentalist Prose.* Cambridge–New York, Cambridge University Press, 138–167.

HEBRON, Stephen 2006. *The Romantics and the British Landscape*. London, The British Library.

HELLER, L. – ГЕЛЛЕР, Л. (szerk.) 2002. *Экфрасис в русской литературе*. Труды лозанского симпозиума. Москва, «МИК».

HIRSCHFELD, Christian Cay Lorenz 1780. *Theorie der Gartenkunst.* Bd. II. Leipzig, Weidemann. URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hirschfeld1780a (2012. 08. 26.)

HOBHOUSE, Penelope 2002. *Der Gärten. Eine Kulturgeschichte.* London, Dorling Kindersley.

HOFMANN, Werner 1987. *A földi paradicsom. 19. századi motívumok és eszmék*. Budapest, Képzőművészeti. Fordította: Havas Lujza.

S. HORVÁTH Géza 2006. Imagináció, aranykor-narratíva és vallomás. In: Kovács Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább… Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből 2*. Budapest, Argumentum, 257–300.

HUIZINGA, Johan 1979. *A középkor alkonya.* Budapest, Európa. Fordította: Szerb Antal.

HUNT, John Dixon 1992. Ut Pictura Poesis, Ut Pictura Hortus, and the Picturesque. *World & Image,* I, London, 87–107.

IMPSON, Lisa A. 1988. *From Arcadia to Barbizon: A Journey in French Landscape Painting.* Memphis, Tennessee, The Dixon Gallery and Gardens.

ISER, Wolfgang 2001. *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*. Budapest, Osiris. Fordította: Molnár Gábor Tamás.

JANKOVICS Marcell 1991. *A fa mitológiája*. Debrecen, Csokonai Kiadóvállalat.

KÁLMÁN C. György 1994. Név és beszédaktus. *Helikon Irodalomtudományi Szemle,* No. 3–4, 474–477.

KARAFIÁTH Judit – TVERDOTA György (szerk.) 1994. *A név hatalma. Helikon Irodalomtudományi Szemle* No. 3–4.

KIBÉDI VARGA Áron 1993. Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum,* No. 4, 166–177.

KIRÁLY Gyula 1983. Tolsztoj művészi gondolkodása és regényeinek narratív felépítése. Tolsztoj és Dosztojevszkij, Tolsztoj és Shakespeare. In: uő: *Dosztojevszkij és az orosz próza*. Budapest, Akadémiai, 177–202.

KIRSCHBAUM, Engelbert (szerk.) 1990. *Lexikon der Christlichen Ikonographie.*

Allgemeine Ikonographie. Rom–Freiburg–Basel–Wien, Herder.

KISELEFF, Natalia 1979. Idyll and Ideal: Aspects of Sentimentalism in Tolstoy's *Family Happiness. Canadian Slavonic Papers,* No. 3, 336–346.

KLEIN, Viola 1996. *Der Temple de la Philosophie Moderne in Ermenonville*. Frankfurt am Main, P. Lang.

KLINKERT, Thomas 2002. *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau in der europäischen Romantik.* Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag.

KOVALOVSZKY Miklós 1994. Az irodalmi névadás. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* No. 3–4, 504–522.

KRASZNOSZELSZKAJA, I. I. – КРАСНОСЕЛЬСКАЯ, И. И. 2008. *Символика природы в творчестве Л. Н. Толстого 1850–60-х годов в контексте литературных и общественно-политических полемик эпохи.* Докторская диссертация. Москва. Kézirat.

KROÓ Katalin 1999. Az irodalmi szöveg mint saját „próféciájának" beteljesítője és értelmezője. In: Kovács Árpád – Nagy István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből 1*. Budapest, Argumentum, 67–114.

KROÓ Katalin 2002. *Klasszikus modernség*. *Egy Turgenyev-regény paradoxonjai*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.

KROÓ Katalin 2010. „Árkádiá"-tól „Elysiumig"-ig a műfaji gondolkodás útján. A szentimentális idill művészi átváltozása Dosztojevszkij *Fehér éjszakák* című regényében. In: Kroó Katalin – Bényei Tamás (szerk.): *Utópiák és ellenutópiák*. Budapest, L'Harmattan, 133–162.

KUPREJANOVA, E. – КУПРЕЯНОВА, Е. 1963. Мотивы народного эпоса и древней литературы в произведениях Толстого. *Русская Литература,* No. 2, 163–168.

KUPREJANOVA, E. N. – КУПРЕЯНОВА, Е. Н. 1966. Человек и природа. Пейзаж Толстого. In: uő: *Эстетика Л. Н. Толстого.* Москва–Ленинград, «Наука», 119–156.

KURLJANDSZKAJA, G. B. – КУРЛЯНДСКАЯ, Г. Б. 1957. Пейзаж Тургенева и Толстого: Сравнительная идейно–художественная характеристика. *Тургеневский сборник*. No. 3, Тула, 83–99.

LEVIN, Ju. – ЛЕВИН, Ю. 1988. Зеркало как потенциальный семиотический объект. *Труды по знаковым системам, 22*. Тарту, 6–24.

LIHACSOV, D. SZ. – ЛИХАЧЕВ, Д. С. 1982 (=1982a). Сад и культура Европы. *Декоративное искусство СССР,* No. 12, 38–46.

LIHACSOV, D. SZ. – ЛИХАЧЕВ, Д. С. 1982 (=1982b). Слово и сад. In: *Finitis duodecim lustris: Сборник статьей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана*, Таллинн, 57–65.

LIHACSOV, D. SZ. – ЛИХАЧЕВ, Д. С. 1998. *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей*. Москва, «Согласие, ОАО Типография Новости».

LIHACSOV, D. 2010 (=2010a). A kert és Oroszország kultúrája. In: uő: *Az orosz kultúra két ága. Tanulmányok és esszék*. Budapest, Russica Pannonicana, 115–123. Válogatta és fordította: Goretity József.

LIHACSOV, D. 2010 (=2010b). Lev Tolsztoj és a régi orosz irodalmi hagyomány. In: uő: *Az orosz kultúra két ága. Tanulmányok és esszék*. Budapest, Russica Pannonicana, 213–237. Válogatta és fordította: Goretity József.

LOTMAN, Ju. M. – ЛОТМАН, Ю. М. 1992. Перевернутый образ. In: uő: *Культура и взрыв*. Москва, «Гнозис», 123–175.

LOTMAN, Ju. M. 1995–6. Cselekménytér az XIX. századi orosz regényben. *Szép literatúrai ajándék* 1995/3–1996/1, 125–130. Fordította: Szitár Katalin.

LOTMAN, Ju. M. – ЛОТМАН, Ю. М. 1996. „Сады” Делиля и их место в русской литературе. In: uő: *О поэтах и поэзии*. Санкт-Петербург, «Исткусство–

СПБ», 468–486.

LOTMAN, Ju. M. – ЛОТМАН, Ю. М. 1997. *Карамзин.* Санкт-Петербург, «Искусство–СПБ».

LOTMAN, Ju. M. – ЛОТМАН, Ю. М. 1998 (=1998a). Истоки «тольстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. In: uő: *Русская литература и культура Просвещения.* Москва, «ОГИ», 253–324.

LOTMAN, Ju. M. – ЛОТМАН, Ю. М. 1998 (=1998b). Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века. In: uő: *Русская литература и культура Просвещения.* Москва, «ОГИ», 139–206.

LOTMAN, Ju. M. – ЛОТМАН, Ю. М. 1999. Иконическая риторика. In: uő: *Внутри мыслящих миров*. Москва, «Языки русской культуры», 46–86.

LOTMAN, Ju. M. 2001. Fordított kép. In: uő: *Kultúra és robbanás*. h. n., Pannonica, 110–156. Fordította: Szűcs Teri.

LOTMAN, Ju. M. – ЛОТМАН, Ю. М. 2002 (=2002a). *История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург, «Искусство–СПБ».

LOTMAN, Ju. M. – ЛОТМАН, Ю. М. 2002 (=2002b). A kifordított kép. In: Kukucska Csilla (szerk.): *Világok és ellenvilágok az orosz irodalomban*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 165–217. Fordította: Reichmann Angelika.

LUHMANN, Niklas 1982. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität.* Frankfurt am Main, Suhrkamp.

LUND, Hans 1992. *Text as Picture. Studies in the Literary Transformation of Pictures.* Lewiston, E. Mellen Press.

MANAJEV, I. SZ. – МАНАЕВ, И. С. 1970. Изобразительные источники «Войны и мира» Л. Н. Толстого. In: Буланова, Р. А. – Сусова, С. А. (szerk.): *Толстовский сборник.* Тула, «Коммунар», 3–19.

MANDELKER, Amy 1991. A Painted Lady: *Ekphrasis* in *Anna Karenina.*

Comparative Literature, No. 1, 1–19.

MEJLAH, P. B. – МЕЙЛАХ, П. Б. 1975. Об именах Ахматовой. *Russian Literature,* X–XI, 33–57.

MERESZKOVSZKIJ, D. é. n. *Tolsztoj és Dosztojevszkij.* Budapest, Dante. Fordította: Havas József.

MEREZSKOVSZKIJ, D. – МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. 1995. *Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники.* Москва, «Руспублика».

DE MAN, Paul 1979. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nitzsche, Rilke and Proust.* New Haven–London, Yale University Press.

DE MAN, Paul 2006. *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben.* Budapest, Magvető. Fordította: Fogarasi György.

MITARSZKI, Ja. – МЫТАРСКИ, Я. 2002. Из истории меланхолии. In: Кемпински, А.: *Меланхолия*. Перевод с польск. И. В. Козыря. Санкт-Петербург, 321–330.

MOLNÁR Angelika 2006. Egy puskini intertextus nyomában. In: Kovács Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább… Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből 2*. Budapest, Argumentum, 173–179.

NAGINA, K. A. – НАГИНА, К. А. 2011. *Философия сада в творчестве Л. Н. Толстого.* Воронеж, «НАУКА-ЮНИПРЕСС».

NAGY István 2006. (=2006a) „Mert nők így olvassák a költőket, nem másképp”. (Ahogyan Cvetajeva értette Tatyjanát *Az én Puskinom*ban). In: Kovács Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább… Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből 2*. Budapest, Argumentum, 83–127.

NAGY István 2006. (=2006b) *A szabadító költő. Marina Cvetajeva Puskin-olvasata.* Budapest, Argumentum.

NEMES Péter 2006. A táj esztétikája. In: Jeney Éva – Szegedy-Maszák Mihály

(szerk.): *A kultúra átváltozásai. Kép, zene, szöveg*. Budapest, Balassi, 32–49.

NEUHÄUSER, Rudolf 1974. *Towards the Romantic Age: Essays on Sentimental and Pre-Romantic Literature in Russia.* The Hague, Martinus Nijhoff.

NOCHLIN, Linda 2004. Erotika és nőábrázolás a 19. században. In: Imre Györgyi (szerk.): *A modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben.* Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 99–102.

NYIKOLAJEVA, E. V. – НИКОЛАЕВА, Е. В. 1978. Некоторые черты древнерусской литературы в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир». In: *Литература Древней Руси. Сборник трудов.* Москва, 96–113.

NYIKOLAJEVA, T. M.; TOLSZTAJA, Sz. M.; CIVJAN, T. V. – НИКОЛАЕВА, Т. М.; ТОЛСТАЯ, С. М.; ЦИВЬЯН, Т. В. (szerk.) 2001. *Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст.* Тезисы международной научной конференции. Москва, «Российская академия наук».

ORLOV, P. I. – ОРЛОВ, П. И. 1979. Русская сентиментальная повесть. In: uő. (szerk. és vál.): *Русская сентиментальная повесть.* Москва, «Издательство Московского университета», 5–26.

OROSZ Magdolna 2003. „Árkádiában éltem én is”, avagy aranykor a virágcserépben. In: Kroó Katalin – Ferenczi Attila (szerk.): *Aranykor – Árkádia. Jelentés és irodalmi hagyományozódás.* Budapest, L'Harmattan, 171–183.

ORWIN, Donna Tussing 1993. *Tolstoy's art and thought 1847–1880.* Princeton–New Jersey, Princeton University Press.

OZSEGOV, Sz. I. – ОЖЕГОВ, С. И. 1981. *Словарь русского языка*. Москва, «Русский язык».

PAPPERT Mariann 2008. A jelentéstulajdonítás aspektusairól. Az apátia fogalmának értelmezése I. A. Goncsarov Oblomov című regényében. In: Balázs Géza – H. Varga Gyula: *Az abdukció. Az abdukció logikája, szemiotikája.* Magyar Szemitotikai Tanulmányok 15–16. Budapest–Eger, Magyar Szemiotikai

Társaság–Líceum, 87–95.

PIGAREV, K. – ПИГАРЕВ, К. 1972. *Русская литература и изобразительное искусство. Очерки.* Москва, «Наука».

PISZAREV, D. I. – ПИСАРЕВ, Д. И. 1955–1956. *Сочинения*. 1–4. Москва, «Гослитиздат».

PODARCEV, E. V. – ПОДАРЦЕВ, Е. В. 2008. *Мир русской усадьбы в творчестве Л. Н. Толстого.* Докторская диссертация. Москва. Kézirat.

POSZELENOVA, E. Ju. – ПОСЕЛЕНОВА, Е. Ю. 2011. Этическая проблематика «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина: к постановке вопроса. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского,* No. 6, 536–540.

POTEBNYA, A. A. – ПОТЕБНЯ, А. А. 1990. Из записок по теории словесности. In: uő: *Теоретическая поэтика*. Москва, «Высшая школа», 132–314.

POTEBNYA, A. 2002. Jegyzetek a szóbeliség elméletéből. Tanmese, közmondás, szállóige. In: Kovács Árpád (szerk.): *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelovszkij, Olga Frejdenberg műveiből.* Budapest, Argumentum, 147–191. Fordította: Horváth Kornélia.

PROZOROV, JU. M. – ПРОЗОРОВ, Ю. М. 2009. «И меланхолии печать была на нем...». К характеристике художественного мышления В. А. Жуковского. *Русская Литература,* No. 1, 3–48.

PUMPJANSZKIJ, L. V. – ПУПМЯНСКИЙ, Л. В. 2000. Тургенев-новеллист. In: uő: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы.* Москва. Языки русской культуры, 427–447.

RADNÓTI Sándor 2000. Az olvashatatlanság allegóriái. Paul de Man és az olvasástörténet. In: uő: *A piknik. Írások a kritikáról.* Budapest, Magvető, 300–316.

REFORMATSZKIJ, A. A. – РЕФОРМАТСКИЙ, А. А. 1987. Структура сюжета у Л. Толстого. In: uő: *Лингвистика и поэтика*. Москва, «Наука», 180–259.

RICOEUR, Paul 1977. *The Rule of Metaphor*. Toronto, University of Toronto Press.

RIGOLOT, François 1994. Poétika és onomasztika. *Helikon Irodalomtudományi Szemle,* No. 3–4, 348–361. Fordította: Sári Andrea.

RIPA, Cesare 2002. *Iconologia*. Budapest, Balassi. Fordította: Sajó Tamás.

ROUGEMONT, Denis de 1998. *A szerelem és a nyugati világ.* Budapest, Helikon. Fordította: Szoboszlai Margit.

ROZOVA, V. G. – РОЗОВА, В. Г. 1969. «Новая Элоиза» Руссо и «Бедная Лиза» Карамзина. In: *XVIII век. Сб. 8.* Ленинград, 259–268.

RUBINSZ, M. – РУБИНС, М. 2003. *«Пластическая радость красоты». Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция*. Санкт-Петербург, «Академический проект».

SÁNDORFI Edina 2011. Árkádia mint a szimbolikus tér-kép eltörlése. In: Kroó Katalin – Bényei Tamás (szerk.): *Utópiák és ellenutópiák*. Budapest, L'Harmattan, 275–294.

SANYINA, N. F. – ШАНИНА, Н. Ф. (szerk.) 1964. *Иван Иванович Шишкин*. Москва, «Академия художеств СССР».

SCHULZE, Sabine (szerk.) 1994. *Goethe und die Kunst*: *Ausstellung*. Frankfurt am Main, Gerd Hatje–Schirn Kunsthalle.

SEEBER, Hans Ulrich 1983. Einleitung. In: Berghahn, Klaus L. – Seeber, Hans Ulrich (szerk.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart.* Königstein, Athenäum, 5–23.

SEEMANN, K. D. 1981. Verfremdung bei Lev Tolstoj. *Russian Literature, X,* 49–66.

SEIBERT, Jutta (szerk.) 1994. *A keresztény művészet lexikona*. Budapest, Corvina. Fordította: Harmathné Szilágyi Anikó.

SKLOVSZKIJ, V. – ШКЛОВСКИЙ, В. 1921. Строение рассказа и романа. In: uő: *Развертывание сюжета. Сборники по теории поэтического языка.*

Москва, «ОПОЯЗ».

SKLOVSZKIJ, V. – ШКЛОВСКИЙ, В. 1974. *Лев Толстой.* (= Собрание сочинений, т. 2.) Москва, «Художественная литература».

SKLOVSZKIJ, V. 1978. *Tolsztoj*. Budapest, Gondolat. Fordította: Soproni András.

SOMHEGYI Zoltán 2011. *„A kifürkészhetetlen Túlnan." A tájkép a német romantikában.* Kijárat, Budapest.

SPARY, Emma C. 2000. *Utopia's Garden: French Natural History from Old Regime to Revolution.* Chicago, Press of Chicago University.

STAROBINSKI, Jean 1971. *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*. Paris, Gallimard.

STAROBINSKI, Jean 2006. Jean-Jacques Rousseau. Az átlátszóság és akadály. In: Szávai Dorottya (szerk. és vál.): *Poppea fátyla. Jean Starobinski irodalmi tanulmányai* (= Spatium 7). Budapest, Kijárat, 85–105. Fordította: Schneller Dóra.

SZABÓ Júlia 2000. *A mitikus és a történeti táj*. Budapest, Balassi – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet.

SZAZONOVA, L. I. – САЗОНОВА, Л. И. 2012. *Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени.* Москва, «РАН».

SZKAFTIMOV, A. – СКАФТЫМОВ, А. 1972. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого. In: uő: *Нравственные искания русских писателей*. Москва, «Художественная литература», 134–165.

SZŐKE György 1973. Lélekábrázolás és a regénystruktúra „zeneisége". Lev Tolsztoj „Anna Kareniná"-járól. *Helikon Irodalomtudományi Szemle,* No. 1, 89–94.

SZTERNYIN, G. Ju. – СТЕРНИН, Г. Ю. 1994. Усадьба в поэтике русской культуры. In: *Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадбы.* Вып. 1.

(17), Москва, «Рыбина».

SZTOLOVICS, L. N. – СТОЛОВИЧ, Л. Н. 1988. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель. *Труды по знаковым системам, 22,* Тарту, 45–51.

SZTRAHOV, N. N. – СТРАХОВ, Н. Н. 1968. *Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. 1862–1885.* The Hague–Paris, Mouton.

SZTRAHOV, N. N. – СТРАХОВ, Н. Н. 2000. Война и мир. In: uő: *Литературная критика. Сборник статьей.* Санкт-Петербург, «Издательство Русского Христианского гуманитарного института», 263–358.

SZVIRIDA, I. I. – СВИРИДА, И. И. 2009. Время сада. In: uő: *Знаки времени в славянской культуре от барокко до авантгарда.* Москва, Институт сдавяноведения, «РАН», 181–193.

TÉREN Gyöngyi 1999. Narráció és motivika Lev Tolsztoj prózájában. In: Kovács Árpád – Nagy István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből 1*. Budapest, Argumentum, 449–479.

TÉREN Gyöngyi 2006. L. Ny. Tolsztoj munkássága a folklór tükrében. In: Kroó Katalin (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe II*, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 586–614.

THELEN, Sarah é. n. *HortiCulture. The garden as a mirror and generator of culture throughout history.* PhD disszertáció, kézirat. A szerző személyes közlése.

TOKAREV, D. V. – ТОКАРЕВ, Д. В. 2009. Международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе». Хроника. *Русская Литература,* No. 1, 284–293.

TOKAREV, SZ. A. (szerk.) 1988. *Mitológiai enciklopédia I-II.* Budapest, Gondolat.

TOLNAY Károly 1987. Poussin önarcképe a Louvre-ban. In: uő: *Teremtő géniuszok*. Budapest, Gondolat, 192–196. Fordította: Réz Pál.

TOPOROV, V. N. – ТОПОРОВ, В. Н. 1995. «*Бедная Лиза» Карамзина.* Москва, «Издательство Центра Российского государственного университета».

TOPOROV, V. N. – ТОПОРОВ, В. Н. 1997. Ветхий дом и дикий сад: образ утраченного счастья. In: uő: *Облик слова. Сборник статьей*. Москва, «РАН», 290–319.

USZPENSZKIJ, B. A. – УСПЕНСКИЙ, Б. А. 1971. Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе. *Труды по знаковым системам,* 5, Тарту.

USZPENSZKIJ, B. A. 1984. *A kompozíció poétikája*. *A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája.* Budapest, Európa. Fordította: Molnár István.

USZPENSZKIJ, B. A. – УСПЕНСКИЙ, Б. А. 1995. Язык Державина. *Studia Russica,* II-III*,* 7–24.

VASMER, M. – ФАСМЕР, М. 2003. *Этимологический словарь русского языка*. Москва, «Астрель».

VERGUNOV, A. P.; GOROHOV, V. A. – ВЕРГУНОВ, А. П.; ГОРОХОВ, В. А. 1988. *Русские сады и парки*. Москва, «Наука».

VESZELOVSZKIJ, A. N. – ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н. 1904. *В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения».* Санкт-Петербург, «Типография Императорской академии наук».

WENGEL, Tassilo 1985. *Gartenkunst im Spiegel der Zeit.* Leipzig, Leipzig Edition.

WORONZOFF, Alexander 1989. Narrative Voice and the Inner Form of Tolstoj's War and Peace. *Russian Literature,* XXV–II, 297–312.

ZSIRMUNSZKIJ, V. M. – ЖИРМУНСКИЙ, В. М. 1981. Английский предромантизм. In: uő: *Из истории западноевропейских литератур.* Ленинград, «Наука», 149–174.

ZSUKOVSZKIJ, V. A. – ЖУКОВСКИЙ, В. А. 1985. О меланхолии в жизни и в

поэзии. In: uő: *Эстетика и критика*. Москва, «Искусство», 339–350.

A SZERZŐNEK AZ ALÁBBI TANULMÁNYAI JELENTEK MEG A DISSZERTÁCIÓ TÁRGYKÖRÉBEN:

BOROS Lili

1.) 2004 (=2004a) Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényének Lizavetája. Az orosz irodalmi és a bibliai hagyomány felőli értelmezés körvonalai. In: Kroó Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához*. (= Párbeszéd-kötetek 1.) Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 194–216.

2.) 2004 (=2004b) Визуальное представление и развитие визуальной метафоры в романе Л. Н. Толстого *Война и мир. Studia Russica,* XXI. Budapest, 68–79.

3.) 2006 (=2006a) A vizuális metaforák szerepe Lev Tolsztoj *Háború és béke* című regényében. In: Kovács Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább… Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből 2*. Budapest, Argumentum, 393–412.

4.) 2006 (=2006b) Képtípusok és vizuális metaforák az irodalmi szöveg jelrendszerében. Lev Tolsztoj: *Háború és béke.* In: Balázs Géza – H. Varga Gyula (szerk.): *Társadalom és jelek.* (= Magyar szemiotikai tanulmányok 10-11.) Budapest–Eger, Magyar Szemiotikai Társaság–Líceum Kiadó, 249–256.

5.) 2007 Szentimentális hagyomány Lev Tolsztoj *Háború és béke* című művében. Valóság és fikció: lehet-e újraírni a szentimentális történetet? In: Balázs Géza – H. Varga Gyula (szerk.): *Szemiotika és tipológia.* (= Magyar

Szemiotikai Tanulmányok 12–14.) Budapest–Eger, Magyar Szemiotikai Társaság–Líceum Kiadó.

6.) 2010 (=2010a) Аспекты визуального изображения сада и дерева в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». In: Kroó Katalin – Avramets, Irina (szerk.): *In Honour of Peeter Torop 60. A Collection of Papers from Young Scholars*. (= Olvasatok 2.) Budapest–Tartu, Eötvös Lóránd University Doctoral Programme – University of Tartu: Department of Semiotics, 12–35.

7.) 2010 (=2010b) Utópia – a kertábrázolás szentimentális hagyománya. Lev Tolsztoj: *Háború és béke*, Jean-Jacques Rousseau: *Julie, az Új-Heloïse*. In: Kroó Katalin – Bényei Tamás (szerk.): *Utópiák és ellenutópiák*. (= Párbeszéd-kötetek 4.) Budapest, L'Harmattan, 75–94.

8.) 2012 (=2012a) Kert, álom, illúzió. Szentimentális motívumok újraértelmezése L. Ny. Tolsztoj *Háború és béke* című regényében. In: Kocsis Géza (szerk.): *In honorem Hetesi István 70*. (= Olvasatok 3.) Budapest, ELTE Doktori Program, 77–92.

9.) 2012 (=2012b) «Меланхолический» герой в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». *Русская Филология. Сборник научных работ молодых филологов,* XXIII, 53–58.

10.) A vizuális kertmegjelenítés rousseau-i hagyománya Lev Tolsztoj *Háború és béke* című regényében. (Элементы поэтики Руссо в визуальном изображении сада в романе Л. Н. Толстого «*Война и мир»*). In: Ágoston Magdolna (szerk.): *Szó és kép a szláv népek kultúrájában és irodalmában*. (= Oroszország népeinek története 12.) Szombathely. (Orosz és magyar nyelven. Közlésre elfogadva, megjelenés alatt. Várható megjelenés: 2012.)