

DOKTORI (PHD) DISSZERTÁCIÓ

***NŐI KARAKTEREK ÉS SZEREPEK
LEV TOLSZTOJ REGÉNYPOÉTIKÁJÁBAN***

HORVÁTHNÉ BUGOVITS VALÉRIA

2015

ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: **Horváthné Bugovits Valéria**
MTMT-azonosító: **10045327**

A doktori értekezés címe és alcíme: *Női karakterek és szerepek Lev Tolsztoj regénypoétikájában*

DOI: **10.15476/ELTE.2015.178**

A doktori iskola neve: **Irodalomtudományi Doktori Iskola**

A doktori iskolán belüli doktori program neve: **Orosz irodalom és kultúra Kelet és Nyugat vonzásában**

A témavezető neve és tudományos fokozata: **Prof. emeritus dr. habil Dukkon Ágnes DSc, az MTA doktora**

A témavezető munkahelye: **ELTE BTK Szláv és Balti Filológiai Intézet Orosz Nyelvi és Irodalmi tanszék**

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: **Budapest, 2015. november 21.**

a doktori értekezés szerzőjének aláírása

**EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR**

DOKTORI (PHD) DISSZERTÁCIÓ

HORVÁTHNÉ BUGOVITS VALÉRIA

NŐI KARAKTEREK ÉS SZEREPEK LEV TOLSZTOJ REGÉNYPOÉTIKÁJÁBAN

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Prof. dr. Kállay Géza DSc., egyetemi tanár, az MTA doktora, a Doktori Iskola vezetője

„Az orosz irodalom és kultúra Kelet és Nyugat vonzásában” doktori program

Prof. dr. Hetényi Zsuzsa DSc., egyetemi tanár, az MTA doktora, a program vezetője

A bírálóbizottság tagjai és tudományos fokozatuk:

A bírálóbizottság elnöke: Dr. Péter Ágnes DSc, professor emeritus, ELTE BTK Angol-Amerika Intézet, Anglisztika Tanszék

A disszertáció opponensei:

Dr. Hajnád Zoltán DSc., ny. egyetemi tanár, Debreceni Egyetem, BTK, Szlavisztikai Intézet
Dr. habil. Nagy István CSc., ny. egyetemi docens, ELTE BTK Szláv és Balti Filológiai Intézet

A bírálóbizottság titkára: Dr. Gyöngyösi Mária PhD, egyetemi adjunktus, ELTE BTK Szláv és Balti Filológiai Intézet, Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék

A bírálóbizottság további tagjai:

Dr. Szabó Tünde egyetemi docens, Nyugat-magyarországi Egyetem, Berzsenyi Dániel Pedagógiai Kar, Orosz Nyelv és Irodalom Tanszék

Dr. Boros Lili PhD, főiskolai docens, Eszterházy Károly Főiskola, Vizuális Művészeti Tanszék (valamint: Eötvös József Collegium, Szlavisztika Műhely, műhelyvezető)

Póttag: Dr. Szigethi András CSc, egyetemi docens, Pécsi Tudományegyetem BTK, Szlavisztika Intézet, Szláv Filológia Tanszék

A disszertáció témavezetője:

Dr. Dukkon Ágnes DSc, ELTE BTK Szláv és Balti Filológiai Intézet, Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék professor emeritus

BUDAPEST 2015

TARTALOM

BEVEZETÉS	6
I. A MŰVÉSZET „KÜLDETÉSE”. A TOLSZTOJI ÉS KORTÁRSI MŰVÉSZET-SZEMLÉLET	19
II. A BILDUNGSROMAN. A NŐALAKOK NEVELŐDÉSE	
1. A nevelési regény/Bildungsroman	27
2. A nőalakok nevelődése, kitekintés a Tolsztoj kora előtti világirodalomra. Az angol romantika nőábrázolása.....	28
III. A NŐALAKOK ÁBRÁZOLÁSA TOLSZTOJ MŰVEIBEN	42
1. A KORAI TOLSZTOJ-KORSZAK ÉS A NŐKÉRDÉS	43
1. Történelmi – társadalmi előzmények, körülmények, irodalmi előképek.....	44
2. Gender studies, a nemek tudománya.....	46
3. Tolsztoj korai alkotói korszakának természetrajzai; ábrándképei a nőideálról.....	50
2. A TOLSZTOJI NŐÁBRÁZOLÁS KEZDETI KÍSÉRLETE. A KOZÁKOK CÍMŰ KISREGÉNY. A GREBENYI KOZÁKASSZONY ALAKJA	52
3. CSALÁDI BOLDOGSÁG	54
1. A természet leírása és a lélekrajz.....	54
2. Narrációs megoldások.....	57
3. A regény történetideje és a diszkordancia.....	64
4. A <i>Családi boldogság</i> helye, szerepe a tolsztoji életműben.....	66
5. A Tolsztoj-mű utóélete, magyarországi recepciója.....	67
4. TÁJ-ÉS LÉLEKÁBRÁZOLÁS A HÁBORÚ ÉS BÉKÉBEN: NATASA ALAKRAJZÁNAK RÉTEGEI	69
1. Táj–lélek párhuzamok.....	69
2. Életrajzi kapcsolódások	73
3. Irodalmi előképek.....	74
4. Natasa kanonikus alakká válása	81

5. A NŐ ARCA SOKFÉLE TÜKÖRBEN: NŐI EPIZÓDFIGURÁK ÉS SZEREPÜK AZ ANNA KARENINÁBAN	84
1. A női epizódfigurák.....	85
2. Szerkezeti megoldások – női epizódfigurák hatása a női karakterekre.....	87
3. A férfi karakterekre ható női epizódfigurák.....	89
4. Más pozicionálások.....	91
5. A tolsztoji erkölcsi rend.....	92
6. A BIBLIA NŐKÉPE; ANNA KARENINA ALAKJA AZ ISTENKERESŐ TOLSZTOJ MUNKÁSSÁGÁBAN.....	98
1. A büntudat kérdése.....	99
2. A mottó és értelmezései	99
3. Anna szintetizáló szerepe, az irodalmi kánon folytatódása.....	103
4. Bibliai párhuzamok.....	104
5. (Házastársi) hűség – hűtlenség, bűnhődés kérdése	107
6. Műfaji kérdések.....	108
7. A FENEKETLEN MÉLYSÉGEK REGÉNYE: A KREUTZER SZONÁTA (1889).....	109
1. A kisregény korábbi értelmezései.....	109
2. Szövegelemzés, költői eszközök, nyelvi megformáltság.....	113
3. Keretszerkezet, monológ forma, próza-szonáta.....	114
4. A narráció aspektusa.....	115
5. Portréráajzolás a műben, taszító szókincs.....	117
6. Bildungsroman -jelleg.....	122
7. Pozdnisev „különös hangja”, szimbolikus motívumok.....	123
8. A DESTRUKTÍV ERŐSZ: AZ ÖRDÖG (1889).....	131
1. Mottók, szakirodalmi megközelítések.....	131
2. Az „elsődleges” ördög. Az ördög szó előfordulásai, a „lizaság” jegyei.....	133
3. Folklorisztikus elemek, locusok találkozása.....	137
4. Színkarakterisztika; az érzékszervek szerepe: szem, tekintet, mosoly.....	139
5. Az alakmegformálások dinamikája, ellentétpárok, párhuzamok.....	146
6. Írói szimpátia, házastársi megcsalás, tágabb összefüggések.....	154

IV. A MŰVÉSZET EROTIKUS HATÁSÁNAK ÁBRÁZOLÁSA TURGENYEV ÉS TOLSZTOJ KÉSEI ELBESZÉLÉSEIBEN	
<i>A DIADALMAS SZERELEM DALA (1881) ÉS A KREUTZER SZONÁTA (1889), AZ ÖRDÖG (1889) CÍMŰ MŰVEK ÖSSZEHAJONLÍTÓ ELEMZÉSE</i>	158
1. Új nézőpont.....	158
2. Anya–lányá kapcsolatok, kiházasítási „stratégiák”.....	159
3. Médium v. mediátor.....	162
4. A zene mint a „démonizálás” eszköze.....	163
5. Agapé és erósz.....	165
6. A művészet szerepe.....	166
7. Egyéb komparatiztikai aspektusok.....	167
V. AZ ÉRTEKEZÉS KONKLÚZIÓJA.....	175
VI. APPROBÁCIÓ.....	179
VII. MELLÉKLETEK.....	182
VIII. BIBLIOGRÁFIA	193
• Szépirodalmi hivatkozások.....	193
• Szakirodalmi hivatkozások.....	196
✓ Latin betűs tételek.....	196
✓ Cirill betűs tételek.....	213

TECHNIKAI MEGJEGYZÉSEK

- Disszertációmban egyes szépirodalmi művek szövegének **idézeteit** (Tolsztoj és mások munkái) elektronikus forrásból, többnyire a Magyar Elektronikus Könyvtár anyagából vettem. Hivatkozásaimat egységes rövidítésben alkalmazom. Ezeket a rövidítéseket alább megadom:

Austen, J. 2013: *Emma* című művének idézetei Csanak Dóra fordításában a www.colibribooks 2013. évi anyagából származnak. Rövidítve a továbbiakban fejezet/oldalszám megadásával például: Austen 2013: 23/176

Brontë, Ch. 2014: *Jane Eyre* című művének idézeteit a MEK=Magyar Elektronikus Könyvtár 2014. évi anyagából vettem. A továbbiakban fejezet/oldalszám megadásával például: Brontë 2014:11/80

Puskin, A. 2010: *Anyegin*. Verses regény. Ford.: Áprily Lajos. Disszertációmban a mű magyar nyelvű idézeteit a MEK = Magyar Elektronikus Könyvtár 2010. évi verziójából vettem. A továbbiakban: Puskin: MEK 2010: 5. fejezet

Tolsztoj, L. 2012: *Anna Karenina* magyar nyelvű idézeteit a MEK = Magyar Elektronikus Könyvtár 2012. évi, Németh László fordításában közölt verziójából vettem. A továbbiakban például: Tolsztoj 2012 MEK1: 2 / első rész 1. fejezet.

Tolsztoj, L. 2013: *Kreutzer szonáta* című művének idézeteit a MEK=Magyar Elektronikus Könyvtár 2013. évi, *Az ördög* című művének idézeteit a MEK=Magyar Elektronikus Könyvtár 2014. évi anyagából vettem. A továbbiakban például: Tolsztoj 2014 MEK 9. fejezet 13. oldal rövidítve: Tolsztoj 2014: 9/13

- **Tolsztoj** *Családi boldogság* című kisregényének **orosz nyelvű változata**ként (Толстой, Л. 1921: *Семейное счастье* = *Сочинения Л. Н. Толстого*, Томъ третій. Киноиздательство «Слово». Берлинъ.) a disszertáció megírásakor kényszerűségből használtam az 1921-es kiadást, mivel könyvtárközi kölcsönzésben csak azt tudtam elérni. Így a műből egy szöveghelyen nyelvi összevetésként használt idézet helyesírása eltér a jelenleg érvényes szabályoktól.
- A magyar nyelven nem elérhető orosz és angol nyelvű szakirodalomból vett idézeteket **saját fordításban** közlöm a következők szerint:
 - Fő szabályként az idézet magyar fordítása szerepel a disszertáció magyar nyelvű szövegtörzsében, az idegen nyelvű eredeti a lábjegyzetben;
 - Ettől csak abban az esetben térek el, ha a szöveg dinamikája illetve az aktuális tartalom ezt kívánja.

- Az értekezésem több szöveghelyén foglalkozom a különböző művekben fellelhető tájbrázolással. A „tájfestés” és a „tájkép”, a *Landschaft* v. *paysage* közti finom distinkciót a harmadik fejezet bevezető szakaszaiban föltárom, a későbbiekben az egymást követő megjelenéseiben csupán utalok a már megadott elméleti alapvetésre, időnként újabb aspektust is alkalmazok. A két szó írásképeben a latin betűs megjelenítést használom, az ettől eltérő, cirill betűs alakokat ritkán, stilisztikailag indokolt helyen, idézőjelben írom. A *Landschaft* és a *pejzazs* szavakat –ha kiemelés válik szükségessé– dőlt betűvel szedem, s a toldalékot a szótóhoz kötőjellel illesztem.
- A tájbrázolás, lélekbrázolás problémaköréhez hasonlóan az *ekfrázis* művészi eszközének alkalmazása is fölbukkan dolgozatomban több szöveghelyén. Ellentétben az előző kérdésben választott megoldásommal, itt nem adok bevezetesként egy hosszabb összefoglaló magyarázatot, hanem az ekfrázis minden egyes megjelenéséhez fűzök némi elméleti kiegészítést, értelmezést, mivel ez esetben a disszertáció szövegének dinamikája, folytonossága inkább ezt igényli. A szót a magyar helyesírás szerint, a kiejtés elvét követve ekfrázis alakban írom. Ettől eltérhet az idézetekben.
- **Helyesírási megfontolások**
 - A *próza-szonáta, tölgy(fa)-metafora* stb. típusú összetett szavak írásában nem ragaszkodtam az egybe-és különírás „szótagszámláló” szabályához, inkább a könnyebb szövegértést tartottam szem előtt.
 - Ha az általam idézett szövegrész belső idézetet tartalmaz, annak jelölésére az eredeti idézőjelet (’) jelre változtattam – a jelisméltés elkerülésére.
 - 4. melléklet: a táblázatban a bal oldali oszlop megejegyzéseit címnek tekintettem – nagy kezdőbetű. A további rovatokban csak a mondatként értelmezhető bejegyzéseket kezdtem így; a többi felsorolás –kisbetű.
- A bibliográfiában **bold** betűvel szedtem azokat a tételeket, amelyeket a disszertáció törzsszövegében és a lábjegyzetekben konkrétan megemlítek, amelyekből szó szerint vagy tartalmilag idézek.

BEVEZETÉS

AZ ÉRTEKEZÉS TÉMÁJA, A KUTATÁS TÁRGYA

A magyar Tolsztoj-recepció első markáns megnyilvánulásaként értékelhetjük a *Nyugat* című irodalmi lap 1928-as megemlékezését az íróról születésének 100. évfordulóján. A legutóbbi ötven év magyarországi Tolsztoj-irodalmában Török Endrének volt alapvető szerepe. A kiváló irodalomtörténész, esszéista, kritikus és szerkesztő az íróról 1978-ban, születésének 150. évfordulóján méltón emlékezett meg. Írása az Osztovics Ágnes által szerkesztett *Költő és próféta* című, a Magvető Könyvkiadó gondozásában megjelent kötetben látott napvilágot. A magyar Tolsztoj-recepció fontos állomásaként kell említenünk egy másik megemlékezését a 150 éves Tolsztojról, amelyet a *Kortárs* irodalmi folyóiratban olvashattunk *Járjatok fényben, amíg van fény* címmel. Azóta nem volt magyarországi évfordulós főhajtás –ahogy Török Endre nevezte– „a legnagyobb orosz bűnbánó nemes” előtt.

Jelen értekezés a 2015-ös jubileumi megemlékezés, az író halálának 105. évfordulójára szánt 21. századi „évfordulós főhajtás” jegyében készült.

Disszertációmban arra keresem a választ, hogy Lev Nyikolajevics Tolsztoj irodalmi műveiben milyen szerepeket szánt a nőknek, milyen válaszokat tudott adni az őt egész életén át foglalkoztató kínzó erkölcsi kérdésekre, amelyek a nő–férfi relációban fölmerültek benne, milyen művészi eszközöket használt a női karakterek alakmegformálására.

A témamegjelölésből következően a Löwenthal¹ kategorizálása szerint profetikusként tartható író munkásságából azok a művek kerültek érdeklődésem és vizsgálódásom középpontjába, amelyek a fent említett genderkérdést erőteljes vonulatként tartalmazzák.

A nő-és „családtéma” (women’s question) előtérbe kerülése visszavezethető egészen a 18. századba, a szentimentalizmusig. A század végétől kibontakozó életérzés, az úgynevezett „érzékenység” művészi megfogalmazása megjelenik a műalkotásokban. Ez együtt jár a karakterek érzelem-kifejezésének szabadságával, viselkedésük természetességével, környezetük, a természet és benne kiemelten a kert szépségeinek megcsodálásával, a szereplők természetkultuszának kialakulásával. A természetkultusz a művészetben létrehívja a tájképek mint művészi eszközök megkomponálását. Ennek az írói megoldásnak legmagasabb szintre fejlesztése jellemzi Tolsztoj regényepikáját. A tolsztoji tájnak és tájképeknek szoros kapcsolata van a lelki folyamatokkal. A műveiben megnyilvánuló táj–lélek kapcsolatra

¹ Löwenthal, Leo 1973: *Irodalom és társadalom. A könyv a tömegkultúrában.*

disszertációmban több ponton is kitérek. Tolsztoj világában a lelki folyamatoknak a tájjal és tájképpel összhangban való megjelenítésében nagy szerepe van a vizualitásnak, amit Füst Milán *látomásnak* nevez, s az „írásművészet legfőbb érzékletes elemének” tart.² A szerző „[...] látomás útján jellemez, tesz felismerhetővé olyat, ami már van a világon, vagy elképzelhető róla, hogy létezhetne. [...] -minél konkrétabb legyen képeiben. Minél egyénibbek látomásai, figyelmünket annál jobban felkelti velük. [...] meg kell kérdeznünk, hogy a lélek dolgai látható alakzatok-e? Ha pedig nem azok, akkor nyilván láthatókká kell tennünk azokat. S miáltal tehetjük láthatókká? Nyilván nem akkor, ha magukat a lelki jelenségeket írjuk le, vagy magyarázzuk meg, hanem ha azoknak a külvilágba való kivetüléseit ábrázoljuk.”³

Az elemzésre kiválasztott alkotások értelmezésével nem volt célom az egész életmű széleskörű vizsgálata, csupán a kijelölt kutatási témám szempontjait szándékoztam érvényesíteni. Munkámat nehezíti a tény, hogy a kiválasztott szerző a világirodalom csúcsát képezi, alkotásairól és egész munkásságáról kiváló kritikusok, irodalomtörténészek írtak sok részletre kiterjedő, gyakran az életművet értékelő kiemelkedő tanulmányokat. A helyzetből adódó fokozott felelősséget fölismerve arra ügyeltem, hogy a számomra elérhető értékelések áttanulmányozása után a tárgyalt témám szempontjából kiválasztott művekben megkeressem azokat a részleteket, mozzanatokot, amelyek az eddigiekben nem kerültek az értelmezések homlokterébe, valamint újnak tekinthető, a korábbiakban nem alkalmazott aspektusból boncoljam az adódó kérdést.

Előjáróban fontosnak tartom továbbá megjegyezni, hogy az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájában 2013-ban hasonló témában, Tolsztoj *Háború és békéjének* vizsgálatából megírt disszertáció védésére került sor.⁴ A szerzővel nem tudtunk egymás kutatásairól éveken át, mivel a doktori iskola két különböző programjának munkájában vettünk részt. Párhuzamosan dolgoztunk. Ugyan a két disszertáció vizsgálati szempontjai s a kiválasztott művek sem azonosak, de a feldolgozott szakirodalmi körben átfedések is vannak, s mint később kiderült, bizonyos esetekben egymástól teljesen függetlenül azonos forrásból nagyon hasonló következtetéseket vontunk le, azonos részleteket idéztünk. Megismerkedésünk óta tájékozódunk egymás munkájáról, olvastuk egymás publikációit. Így tehát munkámban az esetleges egybecsengés a részben közös téma és források hatása. Vizsgálódásomba bevontam a fent említett disszertációt forrásként, felsorolva Boros általam megismert és felhasznált egyéb tanulmányaival együtt a bibliográfiában, és

² Füst 2015: 85

³ Uo. 83,104, 112.

⁴ Boros Lili: *L. Ny. Tolsztoj Háború és béke című regénye. Az irodalmi szentimentalizmushoz és az európai képzőművészethez kapcsolódó poétika.*

minden esetben a szabályoknak megfelelően pontosan jelölöm a tőle származó szószerinti és a tartalmi – gondolati idézetet is.

A KUTATÁS AKTUALITÁSA, AZ ÉRTEKEZÉS KÖZPONTI KONCEPCIÓJA

A téma felvetésének és kutatásának az ad aktualitást, hogy napjainkban a genderkutatás élénkülésével is egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy több évszázados küzdelmek ellenére sem egyértelműen tisztázott a nő családon belüli és a társadalomban betöltött szerepe. A művészet, azon belül az irodalom területén született alkotások, elsősorban Lev Tolsztoj regényeinek értelmezésével közelebb juthatunk az egyes nőszerepek, női arcok és álarcok titkainak megértéséhez, a társadalmi beidegződések háttéréhez, az érzelmi–akarati erőviszonyok megismeréséhez.

A kutatásban a figyelmem középpontjában Tolsztojnak illetve néhány kortársának a művészetről vallott felfogása, Tolsztoj legjelentősebb alkotásainak az úgynevezett nőkérdés szempontjából megközelített újraértelmezése állt. A vizsgálatokat a teljes tolsztoji életmű szempontjából kevésbé meghatározó, de témámat tekintve alapnak, kiinduló fázisnak érzett *Családi boldogság* című kisregénnyel kezdtem, majd a nagyregények, a *Háború és béke*, az *Anna Karenina* kerültek sorra a kutatásban, és végül az újraértelmezett tolsztoji alkotások sorát a *Kreutzer szonáta* és *Az ördög* zárja.

A téma teljesebb áttekintéséhez, a megfelelően reális megállapítások megfogalmazásához fontosnak tartottam a kitekintő elemzéseket részben a kortársi művészetszemléletet és nőábrázolást (Ibsen nézetei és munkássága, Turgenyev „szerelem-koncepciója”), részben megelőző korok világirodalmi alkotásait vizsgálva (Jane Austen, Charlotte Brontë kutatási témámhoz kapcsolódó műveinek felhasználásával).

Ha az orosz és az Oroszországon kívüli szláv nyelvű szakirodalmakra figyelünk, azt láthatjuk, hogy az úgynevezett nőkérdéssel és a feminizmus problémakörével az elmúlt évtizedekben még alig foglalkoztak. Napjainkban azonban egyre intenzívebb érdeklődés mutatkozik a téma iránt az irodalmárok körében. Ennek a fokozott érdeklődésnek köszönhetően tudományos konferenciák szerveződnek egyetemi centrumokban, cikkgyűjtemények, sőt monografikus munkák jelennek meg, amelyek azt a kérdéskört járják be, hogy milyen a női témájú alkotások, a női alkotók szerepe, megítélése, milyen egyáltalán a női identitás a mai szláv népeknél és Oroszországban.

Ebben a témában sok feltárássra váró terület, feladat van, amelyet a kritikai elemzésnek el kell végeznie; újabb tények gyűjtése, valamint a rendelkezésre álló anyagok, adatok, értelmezések pontosítása is várat magára.

Fontos minél szélesebb körű, kulturális–antropológiai perspektívákat nyitni, tanulmányozva komparatív aspektusokat, amelyek lehetőséget adnak például a következőre: összevetni az orosz azzal, ami európai, a keletit azzal, ami nyugati, a nemzetit azzal, ami univerzális, a mai jelenséget, azzal, ami a múltba veszett, és azzal, ami a jövőt prognosztizálja.

E fönti felismerés adta az apropóját annak a szlavista konferenciának, amelyet a lengyelországi Opole város egyetemének orosz tanszéke szervezett 2013 októberében *A hagyomány és a korszerűség között. A női identitás az otthon közegében, a történelemben, az emancipáció útjain* címmel (Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji).⁵

Ezen az interdiszciplináris találkozón jelen voltak különböző tudományágak képviselői, filológusok, művészettörténészek, történészek, teológusok, kulturológusok, filozófusok, szociológusok – a lengyeleken kívül nemzetközi tudományos centrumok képviselői is.

A konferencián magam is részt vettem és addigi kutatási anyagaimból angol nyelvű bevezetőm után orosz nyelven előadást tartottam a tolsztoji nőalakok értelmezésének kérdéséről *Каноническая женская судьба и толстовская мораль, их пересечение в романе Анна Каренина* (*A kanonikus női sors és a tolsztoji erkölcs találkozása az Anna Kareninában*) címmel. Az előadásom továbbfejlesztett változata a jelen disszertáció egyik fejezetét képezi.

SZEMLÉLET, ELMÉLETI BÁZIS, MÓDSZER

A művek feltáráshoz, meghatározott vizsgálati szempontok érvényesítéséhez szükségesnek tartottam a szerző alkotói egyéniségének, a művészetről vallott nézeteinek bemutatását. Ennek megvalósításához felhasználtam az irodalomszociológia nézőpontját, kutatásait, terminológiáját is. Dolgozatom első fejezete ezt a kérdéskört járja körül. A tolsztoji

⁵ Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji. Red. Wanda Laszczak, Daria Ambroziak, Brygida Pudelko, Katarzyna Wysoczańska-Pająk. Opole. 2014.

nőábrázolást ugyanis az író művészetszemléletéből árnyaltabban megismerhetőnek és megérthetőnek vélem.

Jelen dolgozat középpontjában a tolsztoji művek vizsgálata áll – bibliai, világirodalmi párhuzamok, pretextusok tükrében. Az ábrázolt nőalakok jellemzően férjük illetve a férfitársadalom valamely képviselője (apa, gyám, vőlegény) által nevelődnek. Eltérő súllyal jelen vannak a nevelési regény, a Bildungsroman műfaji jellemzői, amelyeknek kifejtésére disszertációm második fejezetében térek ki.

A narratológia és a pszichologizmus szempontjait is érvényesíti a disszertáció. A narratológiai szakmunkák közül legrészletesebben Maár Judit művét tanulmányoztam.⁶ Műelemzési aspektusait leginkább a harmadik fejezetben érvényesítettem, amikor bemutattam Tolsztoj korai műveinek, kiemelten a *Családi boldogság* című kisregényének nőábrázolását.

A pszichológiai megközelítés elméleti alapjául elsősorban Ligyija Ginzburg⁷ és Karancsy László⁸ műve szolgált. Az orosz szerző tanulmánya terjedelmes részben foglalkozik Tolsztoj műveinek lélektani vizsgálatával, kiemeli az író lélektani és etikai dokumentarizmusát, amellyel megszabadította hőseit a „művészi modell merev törvényeitől”. Értekezésemben különösen hasznosnak bizonyult Ginzburg szemléletében az, hogy ráirányította figyelmemet a tolsztoji hősök ábrázolásának több dimenziójú megvalósítására. Az *Anna Karenina* értelmezésében erőteljes hangsúlyt helyezek erre a megvilágításra, s iránymutatónak tartom azt az utalást is, mi szerint Tolsztoj a lelki folyamatok alapos ismerője.

Ginzburg fölhívja a figyelmet a tolsztoji belső monológokra, fontosnak tartja, hogy „[...] az olvasó tudatában a belső monológ Tolsztoj nevéhez fűződik, mintha ő találta volna ki ezt a formát.”⁹ Disszertáciomban a Tolsztoj-művek értelmezésekor magam is többször utalok a belső monológokra mint a jellemábrázolás egyik művészi eszközére.

Karancsy László munkája címében (*Tolsztoj lélekábrázoló módszere*) is jelzi, hogy konkrétan az orosz író regénypoétikájának pszichológiai megközelítése a célja. Értekezéséből leginkább azokat a részeket hasznosítottam, amelyek a lelki folyamatok elemzését adják. A *Családi boldogság* értelmezésénél, a *Háború és béke* elemzése során Natasa karakterének új szempontú megközelítésében, az *Anna Karenina* elemzésében, s *Az ördög* mélylélektani rétegeinek feltárásában használtam kiemelten.

⁶ Maár 1995

⁷ Ginzburg 1982

⁸ Karancsy 1990

⁹ Ginzburg 1982: 358

A hazai és nemzetközi szakirodalomban is gyakran ellentmondásosan értelmezett genderszemléletet olyan aspektusból érvényesítettem dolgozatomban, hogy a témából adódó nő–férfi kapcsolatok szerepét, jellegét, azok változásait vizsgáltam. Szempontom volt annak megfigyelése, hogy a társadalom (akár Tolsztoj műveiben, akár az angol romantikában) milyen személyiségvonásokat tulajdonít az egyénnek, tart fontosnak, illetve milyen szerepeket vár el tőle. A többi hasonló esetből kiemelve példának hozható föl Anna és Vronszkij magatartásának eltérő megítélése az operában, hasonlóan eltérő mikrotársadalmi elvárás érvényesül *Az ördögben* Sztjepanida és a férfi szereplők házasságtörő magatartásának értékelésében.

A gazdag kritikai irodalomból igyekeztem a tárgyalt témám szempontjából legfontosabbakat megtalálni, feldolgozni; a magyaron kívül orosz és angol nyelven is.

Pavel Baszinszkij *Лев Толстой: Бегство из рая* (*Lev Tolsztoj: Menekülés a paradicsomból*)¹⁰ című, jelenleg még csak oroszul elérhető munkája pedig a Tolsztoj-életrajz eddig kevésbé idézett dokumentumaival világította meg a nő és a család témájának bonyolult összefüggéseit az író életében és művészi világában. Ezek kölcsönös egymásra hatásának bemutatásával a könyv jelentős forrásnak bizonyult dolgozatom fő kérdéskörének kibontásához.¹¹

A magyar nyelvű szakirodalmi anyagok közül Török Endre életművét alapnak tekintetem munkám során és a disszertáció elkészítésében. A Tolsztojjal foglalkozó magyar nyelvű kritikai irodalomból alapvetőnek tekintem továbbá Hajnády Zoltánnak az egész írói életművet átfogó munkáit. A '80-as években megjelent publikációi után a 2011-ben kiadott *A lét tüze* olyan tanulmányokat foglal egységbe, amelyeknek megállapításait munkámban folyamatosan alkalmaztam, s disszertációm egyes fejezeteiben iránymutatónak tartottam. Itt csak néhányat kiemelve megemlítem az ekfrázis kérdését, a képleírás poétikai szerepét, a labirintusmintázatokat, a látható életrajzi embléma, az önéletrajzi regény témáját, a színek, hangok, illatok szerepének fontosságát a karakterformálásban; a Tolsztoj poétikai fordulatát tárgyaló tanulmányából a *Kreutzer szonáta* újszerű értelmezését. Dukkon Ágnesnek az *Anna Kareninát* tárgyaló munkájából a mottó értelmezése s az elítélés–megítélés fogalmának distinkciója jelentett erős iránymutatást.¹² Mindezekről a disszertáció aktuális fejezeteiben bővebben szólok. Boros Lilinek a *Háború és békét* vizsgáló PhD disszertációja is a

¹⁰ Басинский 2010

¹¹ Pavel Baszinszkij irodalomtörténész és kritikus *Лев Толстой: Бегство из рая* című, a Tolsztoj halálának 100. évfordulójára (2010) megjelent életrajzi tanulmányával a három millió rubellel járó *Nagy Könyv* oroszországi irodalmi díj első helyezettje.

¹² Dukkon 1996

bevezetőben említettek szerint támpontokkal szolgált dolgozatom írásakor. Közös pontok a két kutatásban az ekfrázis vizsgálata, a táj bemutatásának szerepe a karakterek megformálásában, valamint a *Családi boldogság* értelmezése. Jelen dolgozatom pszichológiai bázisára utalva a fentiekben említettem Karancsy László művét, amelyet mint kritikai szakirodalmat is értelmezek.

A DISSZERTÁCIÓ STRUKTÚRÁJA

A disszertáció három nagy egységből áll. A bevezetésben érintett kérdések: az értekezés témája, a kutatás tárgya, a kutatás aktualitása, az értekezés központi koncepciója, szemlélet, elméleti bázis, módszer, a *Bildungsroman*: a nőalakok „nevelődése”, a kutatás módszerei, a disszertáció struktúrája, a disszertáció tudományos újdonsága, elméleti és gyakorlati jelentősége.

A második, a főrész, ami a téma részletes kifejtését adja három (II., III., IV. jelű) fejezetben, utána a záró fejezet, a kutatás eredményei, az értekezés konklúziója, az approbáció. E három főrészhez csatlakozik a bibliográfia. A dolgozathoz négy melléklet tartozik.

Értekezésem első fejezetében a tolsztoji és kortársi művészetszemléletet vizsgáltam, hasznosítva Innokentyij Fjodorovics Annyenszkij¹³ nézeteit, amelyeket a szépségnek, a nőnek, a női szépségnek a művészetekben való ábrázolásáról, annak jelentőségéről fogalmazott meg 1908-ban publikált esszéjében.¹⁴ Tolsztoj és Ibsen a művészetről alkotott véleményének ismertetése és összevetése kapcsán röviden áttekintem kortársaik, követőik, kritikusaik véleményét a művészetről, a nőről. Tolsztoj és Ibsen nőalakjainak egybevetésekor elsősorban Anna és Nóra karakterében igyekeztem fölmutatni azokat a motívumokat, melyek egymásra vetítve mindkét szerző nőről alkotott koncepciójához szolgáltatnak újabb árnyalatokat. Az összehasonlító elemzés indokoltságához megerősítést kaptam az oslói Nemzeti Könyvtárban működő Ibsen Központ munkatársától, Fáskerti Máriától: információja szerint az Ibsen-bibliográfia összesen 36 referenciát tartalmaz a Tolsztoj–Ibsen párhuzamok témájához, ezek között vannak csupán rövid felvetések, ki nem bontott összevetések, ezért érdemes még foglalkozni a témával. Köztük található egy magyar tétel is.¹⁵ Továbbá szerepel a listán egy román szerzőtől norvégul megjelent cikk (2003) és ugyancsak norvégul 2012-ből egy rövid publicisztikai írás, *Az orosz Nóra* címmel, amelyben épp arról van szó, hogy az

¹³ Анненский: *Символы красоты у русских писателей*.

¹⁴ Újabb kiadásai közül ld. Анненский 1988

¹⁵ Kocsi Lénárd 1928: *Ibsen és Tolsztoj*.

ember és nem csupán a nő az érdekes Tolsztoj regényében.¹⁶ A kérdés részletesebb elemzése túlmutat a jelen disszertáció célkitűzésén, de mindenképpen érdemes röviden megemlíteni.

Mivel elemzésem homlokterében a nőalakok vizsgálata, ennek kapcsán a nőalakok nevelődésének kérdése áll, megkerülhetetlennek ítéltém a nevelési regény, a Bildungsroman elméleti kérdéseinek tárgyalását. Dolgozatom második fejezetében ezzel foglalkozom, s elsősorban Jelena Krasznoscokova értelmezésére támaszkodom.¹⁷ A Bildungsroman műfaji kérdéseinek vizsgálata széles spektrumú, s napjainkban is az érdeklődés középpontjában van az irodalomtörténészek körében. A jelenség okának kutatásakor utalok Tolsztojnak többször hangsúlyozott véleményére, mi szerint a karakterek megformálásában érvényesülnie kell az adott szereplő életkorára jellemző pszichológiai jegyeknek.

A Bildungsroman fent említett szakirodalmához tartoznak még például Todd Kontje, Michael Minden, Franco Moretti, Matthew Pietrafetta, Szamák Anna, Jerome Hamilton Buckley, Anniken Telnes Iversen, Alastair Fowler e tárgykörben megjelent, anyaggyűjtésem közben tanulmányozott értékelő munkái.¹⁸

A hivatkozott elméleti munkák alapvetésére támaszkodva a disszertáció bemutatja a nőalakok nevelődésének irodalmi ábrázolását részben a Tolsztoj előtti orosz, részben az őt megelőző

¹⁶ Ezúton köszönöm meg Fáskertti Máriának értékes szóbeli közléseit és bibliográfiai adatait.

¹⁷ Краснощекова 2006: Bildungsroman: Из восемнадцатого века в девятнадцатый (Трилогия Льва Толстого и «Библиотека моего дяди» Родольфа Тёнфера), Русская Литература; 2006/2. Краснощекова 2008: Роман воспитания. Bildungsroman на русской почве. Карамзин, Пушкин, Гончаров, Толстой, Достоевский. Санкт-Петербург. Издательство «Пушкинского фонда».

¹⁸ Kontje, Todd 1993: *The German Bildungsroman: History of The National Genre. Literary Criticism in Perspective*. Columbia. South Carolina.

Minden, Michael 1997/2010: *The German Bildungsroman*. Cambridge University press. New York.

Moretti, Franco 1983/2005: *Signs Taken for Wonders*.

Moretti, Franco 1991: *Reflection and Action: Essays on Bildungsroman*. Ed. by James Hardin. University of South Carolina Press. Columbia.

Moretti, Franco 1987/2000: *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Verso. London..

Pietrafetta, Matthew 2009: *A Desire for Form, and a Form for Desire*. PhD Dissertation. Columbia University. New York.

Szamák Anna 2011: *Közelítés egy hiányzó műfaji tendenciához: Bildungsroman a 19. századi magyar irodalomban*. In.: http://irodalmar.btk.pte.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=113%3Aszamak-anna-koezelites-egy-hianyzo-mfaji-tendenciahoz-bildungsroman-a-19-szazadi-magyar-irodalomban&catid=45%3A tanulmányok&Itemid=150&showall=1

Buckley, Jerome Hamilton 1974: *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Harvard UP.

Iversen, Anniken Telnes 2009: *Change and Continuity: The Bildungsroman in English*, University of Tromsø Faculty of Humanities, Department of Culture and Literature.
In.: <http://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/2486/thesis.pdf>

Fowler, Alastair 1982: *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Harvard UP.

világirodalomra fókuszálva. Ez utóbbiból az angol romantika nőábrázolását, Jane Austen és Charlotte Brontë regényvilágát részesítettem előnyben abból a megfontolásból, hogy Austen műveinek is központi témája a nőkérdés, Charlotte Brontë pedig ezen túl a világirodalomban az első női Bildungsroman megalkotójaként számon tartott író.

A disszertációm harmadik fejezetében fordulok a tolsztoji művekhez, s a világirodalmi kitekintések és elméleti megerősítések után az orosz író műveiben kísérem figyelemmel a nőalakok fejlődését, a genderszemlélet érvényesítésének lehetőségeit, a nő –férfi kapcsolatok alakulását, a nőalakok csoportosításának lehetőségét és a Bildungsroman-jelleg megnyilvánulását. Táj-és lélekábrázolás kapcsolatának teljesebb megvilágítására a *Landschaft* és *paysage-pejzazs* (ландшафт, пейзаж) terminus közötti distinkció is helyet kapott a dolgozatnak ebben a részében.

Az első Tolsztoj-mű, amelyet –ha érintőlegesen is– a nőábrázolás szempontjából említek, a *Kozákok* című kisregény. A grebenyi kozákasszony alakja van a figyelmem középpontjában.

Ezután a *Családi boldogság* értelmezése felé fordult a vizsgálódásom. A kisregény Karacsony László szerint a tolsztoji ábrázolómódszer fejlődéstörténetének kezdeti stádiuma, lélektani oldalról pedig az *Anna Karenina* előkészítése. „Nőnevelés” folyik; férfi szempontból, ez esetben boldognak nevezhető a végkifejlet. (Később kitérek arra, hogy a *Kreutzer szonátában* az ellenkezőjét tapasztaljuk.) Az egyetlen tolsztoji alkotást, amely férfi szerzőjétől női narrációt megvalósítva jött létre, a narratológiai jegyek feltárásával értelmezem. Ez a fejezetrész a Lev Tolsztoj ifjúkori írásaiban (*Luzern, A földesúr délelőttje, Családi boldogság*) megjelenő természetábrázolás és az életrajzi szövegben működő önelemző szubjektum sajátos viszonyát is vizsgálja, amely *clavis interpretandiként* szolgálhat az életmű későbbi darabjainak a megértéséhez. Az alkotások újraértelmezése közben arra a megállapításra jutottam, hogy a korai Tolsztoj művekben már csírájában megtalálható mindaz, ami a későbbiek struktúráját szervezi: a természetábrázolás és a lélekrajz összefüggése, a párhuzamos és kontrapunktikus szerkesztésmód, a dialektikus látásmód, az egyénítésre és az általánosításra való törekvés stb. Tolsztoj önéletrajzi ihletésű hőseinél azonban nem csupán az önreflexitás áll a vizsgálat középpontjában, hanem a boldogságkeresés, a nő és a férfi kapcsolatának elemzése, sőt tágabb értelemben az emberi lét értelmének a megfejtése.

Maár Judit említett elméleti munkájának hatását a fejezetnek elsősorban azokban a részeiben érvényesítettem, amelyekben Tolsztoj narrációs technikáját vizsgáltam, amely széles skálán mozog az én-elbeszélőtől az omnipotens elbeszélővel bezárólag.

A tolsztoji művek sorában választott témám szempontjait követve a *Háború és béke* című következik. Kutatásom során nem volt célom a teljes alkotás vagy akár az összes női karakter vizsgálata. Azt a kérdést próbáltam megválaszolni, hogy ebben a regényeposzban milyen a női karakterek, különös tekintettel Natasa Rosztova megjelenítésének írói módszerhasználata; kiemelten kezeltem a tájázás és a szereplők lelki alkata közötti korreláció kérdését. Fontosnak tartottam, hogy értelmezésemben megmutassam a világirodalmi kánon továbbélését Natasa kanonikusnak mondható karakterében. A válaszok megfogalmazásához saját gondolatmenetem mellett elsősorban Karancsy László pszichológiai vonatkozású megállapításait tartottam irányadónak, de figyelembe vettem Szergej Bocsarov elemzéseit is, melyek a *Háború és béke* bármely vonatkozású értelmezésekor megkerülhetetlenek. Érintettem a nőalakok nevelődésének kérdését. Ráműtöttem arra, hogy az orosz és a világirodalom tipikus nőalakjainak jellemvonásai szintetizálódnak Natasa figurájában. A Puskin munkásságával való asszociációkra is utaltam, különös tekintettel arra, hogy Tatjana figurájának Belinszkij által történt „kanonizálása” Tolsztoj és Dosztojevszkij szereplőiben folytatódik, esetünkben éppen Natasa karakterében. Vizsgálódásom ugyan nem terjed ki a modern orosz irodalomra, de a kánon tovább él, például Marina Cvetajeva munkásságában.¹⁹

Tolsztoj *Anna Karenina* című regényének vizsgálatában két szempontot érvényesítettem. Az egyik a női epizódfigurák és szerepük, valamint megrajzolásuk művészi megoldásainak elemzése. Ez a probléma a Tolsztoj-kutatók által kevésbé érintett terület. Talán azért, mert maga Tolsztoj is utalt rá, hogy a regény architektúrája nem a szereplők viszonyán (ismeretségén) alapul, hanem benső megfeleléseiken. A regény szereplői (elsősorban a marginális nőalakok) közötti kapcsolatrendszer átláthatóságát segítő, elemzésemhez négy színes kördiagramot készítettem, amelyeket csatoltam a függelékben (1. melléklet). A családi boldogság és boldogtalanság tolsztoji értelmezésének kérdése a szóban forgó mű vonatkozásában szintén a kutatás tárgyát képezte. A költői eszközök gazdagságában elsősorban a Dukkon Ágnes által említett fontos párhuzamokat és a kapcsolódási láncokat állítja fókuszba az értekezésemnek ez a része, továbbá a vizsgálandó karaktercsoportokhoz köthető ellentétekre, tükörképekre figyel, a nő arcának sokféle tükörben való megjelenésére; valamint az ekfrázis szerepét is kimutatja. A dolgozat a női epizódfigurák vizsgálatával arra is magyarázatot keres, hogy milyen hatással van létük a férfi, illetve a női fő-és

¹⁹ Nagy István tanulmányai 2006

mellékszereplőkre. Egyéb csoportképzési szempont alapján helyezi el a női epizód karaktereket a falusi illetve a városi létforma képviselőiként más-más kategóriában.

A fenti gondolatmenet végkövetkeztetése szerint Tolsztoj írói szimpátiája azon nőalakoké, akik magukénak vallják, és életükkel vállalják a patriarchális asszony, és - anyaszerepet.

A másik vizsgálati szempontom a tradicionális női sors és a tolsztoji erkölcs (találkozása) a műben. A házasság és a bűn problémája, a házastársi hűség; hűség – hűtlenség problémaköre is kifejtésre kerül itt. A „nőkérdés” dimenzióit Hugh Mclean értekezése (2005) alapján közelítettem meg. A női szerepek és sorsok sokszínűségének középpontba állításával, a lélektani regény ismérveinek felfedezésével igyekeztem új aspektust bevinni a tolsztoji művek értelmezésébe.

A továbbiakban a hit és a hivatalos vallás ellentmondásai között vergődő Tolsztoj útkeresését és a bibliai tanításokhoz kapcsolódó nézeteit, valamint a regény mottóját elemezve arra a kérdésre kerestem választ, hogy a *Biblia* nőképe és Anna Karenina alakja hogyan fonódik egymásba az istenkereső Tolsztoj munkásságában. Az *Ószövetség* és az *Újszövetség* válaszainak feltárásával arra a következtetésre jutottam, hogy Tolsztoj nem ítéli el a házasságtörő Annát, csupán megítéli tettét. Az ítéletet az Úristenre bízta.

A tolsztoji művek értelmezésében az utolsó alkotói korszak két elbeszélése következik a disszertációban, a *Kreutzer szonáta* és *Az ördög*.

Az előbbiben a házasságról alkotott tolsztoji idea eltorzulása jelenik meg a szereplők eldurvult házastársi kapcsolatában, az utóbbi a nő – férfi relációban megnyilvánult démoni indulatok túlsúlyát tárja az olvasó elé.

A két mű tematikája (a nő és a család szerepének értelmezése Tolsztoj kései korszakában), motívumrendszere és írójuk válságkorszakának eszmei problémái egy összefüggő kontextust eredményeznek.

Az elemzés során irodalomelméleti megközelítések és módszerek hasznosításával dolgoztam ki saját koncepciómat. Mindkét mű értelmezésében fontosnak tartottam a disszertációm címében is megfogalmazott női szerep szempontjának érvényesítését, mivel a késői Tolsztoj-művekkel foglalkozó szakmunkák ezt az aspektust többnyire elnagyoltan vagy egyáltalán nem érintik. Elemzésemben feltártam a két kisregény tematikai, motivikus, erkölcsfilozófiai kapcsolatait is. A *Kreutzer szonáta* elemzésének függelékeként táblázatban bemutattam a mű úgynevezett „negatív szókincsét”, amellyel szemléltettem a főhős lelki meghasonlottságát, tudatos és tudatalatti motivációit, a különböző narrációs szintek között mozgó kifejezések jelentésárnyalatait (3. melléklet).

Külön fejezetet (negyedik) szenteltem annak, hogy az előbbieken értelmezett kései Tolsztoj-művek (*Kreutzer szonáta*, *Az ördög*) esztétikai és poétikai kapcsolatrendszerének hátterét föltárjam. Ehhez orosz kortársának, Turgenyevnek egy késői elbeszélését, *A diadalmas szerelem dala* címűt is bevontam a munkámba. Abból a hipotézisből indultam ki, hogy a három elbeszélés párhuzamos elemzése segít értelmezni a kései Tolsztoj szemléletmódjában bekövetkezett szakadást esztétikum és etikum között. A művek együttolvasása és közös, összehasonlító elemzése során a nő–férfi kapcsolat, a szerelem és a házasság bonyolult kérdéseit kultúrtörténeti, pszichológiai szempontokkal egészítettem ki. A megközelítés termékenynek bizonyult. A *Kreutzer szonáta* elsősorban a művészetnek az egyénre gyakorolt mágikus hatását állítja a középpontba, *Az ördög* a „törvényes” és „törvénytelen” szerelem szétválasztásának művészi ábrázolása okán vethető össze a turgenyevi alkotással. Ebből a nézőpontból a szakirodalom eddig nem fordított figyelmet a tolsztoji szerelem-konceptióra, ezért ezt nóvumnak tartom téziseimben. A kérdés árnyalásához új mozzanatokkal reméltem hozzájárulni olyan formában, hogy Turgenyev elbeszélésének stilizált rétegeit fölbontva rámutattam a tolsztoji és a turgenyevi szerelem-konceptió, egyben az etikai (aszketikus) és az esztétikai (morálon túli) álláspont alapvető különbségre. Ez esetben is ábrázoltam a három alkotás közös és eltérő vonásait és a táblázatot (a 4. mellékletben) csatoltam a dolgozatomhoz.

A DISSZERTÁCIÓ TUDOMÁNYOS ÚJDONSÁGA, A KUTATÁS ELMÉLETI ÉS GYAKORLATI JELENTŐSÉGE

A nőkérdésről, Tolsztoj életművének értelmezéséről bőséges tudományos munka áll rendelkezésünkre. Jelen értekezésemben azonban újabb, a fentiekben is jelzett aspektusokból közelítettem meg a kiválasztott témát.

Kérdéseim megválaszolásakor olyan világirodalmi kapcsolatokra irányítottam a figyelmet (J. Austen, Ch. Brontë, Ibsen), amelyek ilyen összefüggésrendszerben eddig nem kerültek a kutatás középpontjába. A tolsztoji és kortársi (Kelet–Nyugat) művészetszemlélet felől indítottam elemzésemet. Irodalomszociológiai aspektusokat is tekintetbe vettem.

Szempontjaim között szerepelt a genderszemlélet érvényesülésének föllelhetősége is a nő – férfi relációban.

Alapvető szándékom volt a nevelési regény jegyeinek vizsgálata a női karakterek alakmegformálásában, s a Bildungsroman műfaji jellemzőinek hozzákapcsolása témám kifejtéséhez.

A női szereplők eddig nem vizsgált attribútumait kiemelten tanulmányoztam (például női mellékalakok vizsgálata, szerepük, jelentőségük feltárása az *Anna Kareninában*).

A szakirodalomban már elemzett művek új, eddig nem alkalmazott szempontú értelmezése, korábban fókuszba nem állított szöveghelyek vizsgálata is új elemként jelenik meg disszertációmban. (Például *Az ördög* című tolsztoji kisregény nőalakjai, női mellékalakjai is. A korábbi szövegértelmezések ugyanis elsősorban a férfi főhőssel foglalkoztak, illetve egy, Téren Gyöngyi dolgozata a két női főhős alakmegformálásának folklór pretextusát vizsgálta.) A *Biblia* tanainak figyelembe vételével az erkölcsi megközelítést helyeztem az elemzésem homlokterébe, amikor az irodalmi művek karaktereinek és a szentírási szövegek nőalakjainak párhuzamba állítását végeztem az *Anna Kareninában*.

A nő–férfi kapcsolat elemzésébe a táj–lélek összefüggésének feltárása, eredményeinek bevonása is újszerű vonása dolgozatomnak.

A grebenyi kozákasszony alakja sem került az eddigi szakirodalomban a tolsztoji nőábrázolás vizsgálatának látóterébe. Az általam föllelt tanulmányok közül egyedül Annyenszkij értekezése utal rá egy rövid megjegyzés erejéig. Tolsztoj a grebenyi kozákasszony figurájában egyben a keleti nők szimbólumát is látja – a családi hierarchiában elfoglalt szerepük aspektusából.

Kitekintésként különálló fejezetben megvizsgáltam, hogy a nő arca hogyan jelenik meg a világirodalmi művekben „sokféle tükörben”. Így elemzésre került a világirodalom korábbi alkotóinak írásaiból két nőíró „női” témájú alkotása, Jane Austentól az *Emma*, Charlotte Brontë regénye, a *Jane Eyre*.

Disszertációm negyedik fejezetében szintén eddig nem vizsgált kérdést, nevezetesen a két orosz klasszikus, Turgenyev és Tolsztoj szerelem-konceptiójának párhuzamait és ellentéteit, illetve a művészi megjelenítés sajátosságait értelmeztem.

A disszertáció gyakorlati jelentősége abban áll, hogy eredményei adalékot szolgáltatnak a Tolsztoj-kutatás eddigi feltárásaihoz, árnyalják a korábban kialakult képet. Felhasználhatók az oktatásban és ismeretterjesztő előadásokban (egy részletét már felhasználtam az ELTE Eötvös Collegium foglalkozásán, megállapításai egyéb irodalmi előadásaim anyagául szolgáltak.) Az *Approbáció* részben említést teszek a nemzetközi fogadtatásról is.

ELSŐ FEJEZET

A MŰVÉSZET „KÜLDETÉSE”

A TOLSZTOJI ÉS KORTÁRSI MŰVÉSZETSZEMLÉLET

„[...] két legfőbb faktora van a művészeteknek, mégpedig: először is tárgyi faktora, hogy víziót, látomást vagy egyéb hallucinációt kelt, és másodsor, a művész személyiségéből eredő faktora [...]”²⁰

Ez a fejezet azt szándékozik feltárni, hogy Tolsztojnak és Ibsennek, a Nyugat e két 19. századi alkotójának mi volt a felfogása a művészetről; célja továbbá, hogy megvilágítsa nézeteik különbözőségét illetve hasonlóságát, életművük párhuzamát, vázolja egymásról alkotott véleményüket, a kortársak megnyilatkozásait.

Azért került dolgozatomban összevetésre a két említett alkotó művészetszemlélete, mert közös vonásaik, a művészetükben fellelhető hasonlóságok okán választott témámhoz kapcsolhatók, s az összevetés által az orosz író művészetszemlélete kitapinthatóbbá válik, a párhuzamok és ellentétek gazdagabb árnyalatokat hoznak felszínre. Kortársak, ugyanabban az évben születtek (néhány hónap különbséggel), haláluk ugyanazon évtizedben következett be, a 20. sz. elején (Ibsen 4 évvel korábban), munkásságuk csúcspontja, népszerűségük tetőpontja egy időre esett, olyan korszakra, amelyet az emberi tevékenység szinte minden területén az átmenetiség illetve a krízisállapot jellemez. A klasszikus művészet épp ekkor érte el a legmagasabb fejlettségi szintjét, egyidejűleg új művészet van születőben, új esztétikai értékeket teremtve azzal a határozott szándékkal, hogy kifejezze a kor filozófiai, politikai, szociális eszméit, ideáljait.

Mondanivalóm kifejtéséhez az irodalomszociológia nézőpontját is felhasználok. A művész, író, drámaíró, költő, akiket az irodalomszociológus gyűjtőszóval alkotónak nevez „az intellektuális magatartás prototípusát testesíti meg”; tevékenységüket Leo Löwenthal, a német származású amerikai szociológus a „[...] legrégebbi szellemi hivatás”-ként definiálja. Az irodalomszociológia egyik fő kutatási iránya annak megvizsgálása, hogy a műalkotások tartalomelemzésével hogyan lehet látni a kapcsolatot a tudati és ideológiai tartalmak és az ezeket létrehozó és befogadó társadalmi közeg között. A szociológiai kutatások eredményeként megállapítható, hogy egy nép történelme és irodalma olyan szorosan

²⁰Füst 2015: 83

összefügg, hogy egyik ismeretéből következtetni lehet a másokra és fordítva. Löwenthal az írókat szubjektív alkatuk szerint a következő típusokba sorolja: profetikus, misszionárius, szórakoztatásra törekvő, szigorúan artisztikus, politikus, kizárólag pénzszerzésre beállított.

Az általam kiválasztott mindkét klasszikus az irodalomszociológiai csoportosítások szerinti profetikus típusba tartozik.²¹ Nyilvános irodalmi tevékenységük idején műveik már nyomtatott folyóiratokban folytatásokban is megjelentek és széles olvasótáborhoz jutottak el. A 18 – 19. században a szerzők és a kritika is határozottan állást foglal a művészi mércéről, a szép élvezetéről; sőt a középszerű művészet problematikája is szóba kerül.²²

Tolsztoj és Ibsen is művészetszemléletének középpontjába állítja a kérdést.

Lev Nyikolajevics Tolsztoj 1889 tavaszán a *Russzkaja Miszt* (Orosz Gondolat) című kiadvány szerkesztőjének kérésére kezdett hozzá a művészetről alkotott elképzeléseinek papírra vetéséhez. Sokáig csiszolgatta az írást, ami végül is cikk formájában először csupán a szerző halála után, 1927-ben jelent meg Moszkvában. Magyarul először a Magyar Helikonnál látott napvilágot 1967-ben. Tolsztoj a cikket saját bevallása szerint soha sem tudta befejezni: „Még mindig a művészetről írok. Az anyag egyre nő, de már látom, hogy megint nem sikerül megjelentetnem. ... Túlságosan fontos kérdés. Nemcsak a művészetről van szó, hanem a

²¹A továbbiakban magam is ezt az elnevezést használom.

²² Az alkotók már a 18. századtól kezdve gyakran reflektálnak az írói tevékenység értelmére, a művészet szerepére, határozott állásfoglalásuk van a művészi, az irodalmi értékről. A folyóiratok egyre gyakrabban közölnek a művészet jelentőségére vonatkozó kérdéseket, kritikait, esztétikai traktátusokat. Az olvasóközönség kialakulása későbbre, a 19. századra tehető. Néhány jelentős angol nyelvű folyóirat, például a *The Edinburgh Review*, a *The Quarterly Review*, a *Blackwood* alapvető társadalmi szemléletet közvetít. A *The Edinburgh Review* (1802) az a médium, amelyben a legtöbb vita folyik a magas és alacsony kultúráról. A jelzett időszakban a London-szerte elterjedt olvasókörök és klubok vidéken is követésre találtak. Az ismertebb klubok között van a *Kit-Cat Club*, titkára Jacob Tonson, a kor legnagyobb könyvkereskedője volt; míg a *Brother's Club* megalapításában Jonathan Swift segédkezett. Érdemes még megemlítenünk a kékharisnyások klubjait: irodalmat kedvelő, felsőbb társadalmi rétegekhez tartozó asszonyok irodalmi összejöveteleiből nőttek ki és terjedtek vidéken és polgári rétegekben. Néhány kiemelkedő név és alkotás a fenti tárgykörben: Jonathan Swift: *The Battle of the Books* (A könyvek csatája 1704), Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung* (A naiv és szentimentális költészetéről 1795), Goethe: *Dichtung und Wahrheit. Aus meinem Leben* (Költészet és valóság, 1812). Goethe – tekintettel arra, hogy a színház, a szerző és a közönség viszonya erre az időre már központi társadalmi kérdés lett – a *Faustot* előszóval látja el. (1808 – *Faust* – I. rész; 1832 – *Faust* – II. rész.) Ebben „Előjáték a színházban” címmel a színházigazgató és a költő dialógusában azt fejtegeti, hogy vajon tehet-e a művész engedményeket a közönség ízlésének.

tudományról is, sőt az ember egész lelki tevékenységéről, lelki gazdagságáról.”– írja 1889-ben.²³

A szerző – elképzelése szerint örökre befejezetlen – írásában három kritériumot említ, amely szerinte meghatározza a művészi alkotás minőségét. Ezek: a művész mit mond, miképpen mondja és mennyire őszintén beszél.

Ebben a pusztán három és fél oldalas írásban Tolsztoj még csupán elméletet fogalmaz, következtetéseket von le konkrét művek megnevezése, értékelése nélkül. Később bővebben és konkrétan is kifejti véleményét a művészetéről, művészekről, művekről, kortársairól – néha kíméletlenül és igazságtalanul. A művészetéről – főleg késői korszakában – sajátos nézeteket vallott, nemcsak Ibsent, hanem többek között Baudelaire-t, Shakespeare-t is elutasította.

1882-ben fogott esztétikai ciklusának megírásához, cikkeinek jó része azonban a fentebb említetthez hasonlóan befejezetlen maradt. A többször átdolgozott, folyóiratokban megjelentetett „*Mi a művészet?*” című tanulmányát 1898-ban könyv alakban is publikálta. Ebben a százhatvanhét oldalas műben, amelynek teljes szövege először Londonban, angolul, a szerző előszavával látott napvilágot, tizenöt év munkájának eredményeit foglalja össze. Írása elején megállapítja, hogy bármely napilapban megtaláljuk a megjelenő szépirodalmi könyvek, verses-, elbeszéléskötetek és regények jegyzékét, színházi bemutatók ismertetését és kritikáját. Megemlíti, hogy Európa bizonyos országaiban milyen súlyos pénzüsségeket fordítanak a művészetek, a múzeumok, színházak és egyéb kulturális intézmények fenntartására. „Ezt a pénzt pedig a néptől szedik össze, amelynek emiatt elárverezik a tehenét, és amely sohasem jut hozzá a művészet nyújtotta esztétikai gyönyörök élvezetéhez.” Mindezek árnyoldalának tartja még azt, hogy a háttérben kemény és sokszor megalázó fizikai munkát kell végeznie emberek tömegeinek – mintegy kiszolgálva a művészetet, mások szórakozását, gyönyörködését. A továbbiakban a művészet lényegének feltárásához konkrét műveket vizsgál. A korábban már említett Faustról a következő kritikát írja: „Az átvételen alapuló mű, mint például Goethe *Faust*-ja, nagyon csiszolt lehet, bővelkedhet elmésségben és mindenféle szépségben, de nem tud igazi művészi hatást kelteni, mert híján van a műalkotás legfőbb sajátosságának – a kerekdedségnek, a szervességnek, annak, hogy a forma és a tartalom egy megbonthatatlan egészet alkosson, amely a művész által átélt érzelmet fejezi ki.” Másutt a kritikusokat kárhoztatja, akik „azzal ártanak a legtöbbet, hogy [...] elsősorban a spekulatív, kiagyalt műveket méltatják, [...]. Ennek következtében magasztalják olyan

²³ Tolsztoj 1967: 356–359, 893

magabiztossággal [...] Dantét, Tassót, Milont, Shakespeare-t, Goethét (szinte minden művét); az újabbak közül Zolát, Ibsent, Beethoven utolsó időszakának, valamint Wagnernek a muzsikáját.” A továbbiakban Wagner zenéjének elmarasztaló taglására több oldalt is szentel. Tanulmányának végkövetkeztetése és egyben záró mondata: „A keresztény művészetnek az a feladata, hogy megvalósítsa az emberek testvéri egyesülését.”²⁴

A magas és alacsony kultúra, érthetőség és érthetlenség kérdése kapcsán a szerzők alkatukból következően döntéseikben, véleménynyilvánításukban más alkotókról, kortársakról is gyakran szubjektív, később nem helytállóan bizonyuló megállapításokat fogalmazhatnak meg. Ezt látjuk Tolsztoj számtalan megnyilatkozásában is., „Tolsztoj bámulta Homéroszt, Hérodotoszt, Voltaire-t, Rousseau-t, Sterne-t, Puskind, Tyutsevet, Lermontovot, Csehovot és más szerzők sok száz művét, mégis, hol elfogadta, hol elutasította őket, és közben azon fáradozott, hogy találjon vagy rövid idő alatt teremtsen valami másféle művészetet. Elvetette a művészet eddigi történetét, új, vallásos irányba akarta terelni fejlődését.”²⁵

Az orosz írónak a művészetről alkotott nézeteit nemcsak a Magyarországon megjelentetett kötetekben ismerhetjük meg, hanem több megnyilatkozásával találkozunk a 2004-ben Moszkvában kiadott Ibsen - emlékkönyvben is. Ugyanitt Ibsenről is árnyalt képet kapunk. A cím (*Судья и строитель*) utal a norvég író filozófiai hitvallására, hogy tudniillik ítélőbíró óhajt lenni erkölcsi kérdésekben. Ibsent, aki mély együttérzéssel figyelte a magyar forradalmat, lelkes hangú versben üdvözölte azt (Magyarország 1849), s aki 1891-ben Magyarországon is megfordult, óriási erkölcsi erő, a felháborodás képessége jellemzi. Színpada a drámatörténetben ritka intenzitással morális ítélőszékké vált, ezt fejezte ki a maga fogalmazta jelmondata is: írni annyit jelent, mint ítéletet tartani önmagunk felett.

A kötet rangos szerzőinek sorát maga Ibsen nyitja meg, akinek 1888-ból származó önéletrajzi írásában megérintő, érzékenyült vallomásokat olvasunk szülővárosáról. Ezek a visszaemlékezések azért is figyelemreméltók, mert bizonyos motívumok drámáiba is beépülnek, mint például a téren magasodó templom, szülővárosa legszebb épülete. Megtudjuk, hogy a gyermeket nagyon érdekelte a lángvörös szemű fekete uszár, a pudli, története. A kutya, amely fönt lakott a toronyban, szilveszter éjszakáján, amikor a harangozó szokása szerint a harangtorony elülső felén található oszlopközön keresztül ki akarta kiáltani a

²⁴ Tolsztoj 1967: 412–579, 895–898

²⁵ Sklovszkij 1978: 403

pontos időt, fölszaladt a lépcsőn hátulról, a harangozó mögül, csendesen állt előtte és nézett rá égő vörös szemével, semmi mást nem csinált, csak nézett rá, de a harangozó átesett az oszlopközön le a térre, ahol holtan találták őt az istenes emberek, akik a hajnali istentiszteletre igyekeztek. Ilyenformán a pudli a harangozó szerencsétlenségét okozta. Valószínű, ez a gyerekkori élmény (is) szerepet játszott abban, hogy később a *Solness építőmester* című drámájába beépítette azt a történetet, hogy az egyébként nyilvánvalóan tériszonyban szenvedő építész, Solness, egykori szerelme, Hilde kedvéért és biztatására felmászik a maga építette új ház magas tornyába, hogy egy tíz évvel korábbi toronykoszorúzásra emlékezve ezt is megkoszorúzza, lezuhan és szörnyethal.

A fent megidézett mikroszituáció hatására az olvasó nem függetlenítheti magát egészen a démonikus asszociációktól sem, a már kétszer is említett műre, Goethe *Faustjára* illetve a benne szereplő pudlira gondolva. Ott az I. részben az ördög Mefisztó egy uszár, egy pudli képében szegődik az épp sétáló Fausthoz, aki megpróbálja elkergetni, hiába, az állat nem tágit mellőle, követi a dolgozószobájába, s amikor ő újra lendülettel munkához lát, a kutya átváltozik, s vándordíák képében Faust előtt ott áll Mefisztó.

Tolsztojnak mindezek ellenére sem tetszett a norvég óriás; úgy gondolta, hogy kortársa érthetetlen. Az Ibsen-kutatók más véleményen vannak. Elfogadott álláspontjuk, hogy Ibsen új korszakot nyitott a világirodalomban. Meggyőződésük, hogy az ő nevéhez fűződik a polgári dráma és a realiztikus színjátszás századvégi szintézisének megteremtése a „bulvár” és a „naturalista” színház eredményei alapján; a köznapi és a szimbolikus szféra egyesítése mesteri dialógusvezetésben; az analitikus drámai építkezésmód tökéletesítése, amely az eljelentéktelenedett polgári életformát színpadi alannyá tette. Úgy ítélik meg, hogy bár egyénisége *vitát provokáló*, művészete ispiráló.²⁶

Ibsen munkásságának egy korábbi magyar kutatója, Dániel Anna is felsorolja 1966-ban megjelent írásában a kérdésként fölvetett kételyeket, részben a kortársakéit. „A legnagyobbak között-e a helye? Drámái valóban *emberi színjátékként* rögzítik-e korát a témákban, az alakokban, a társadalmi és eszmei ellentétek harcában? Vagy csupán másodrendű csillag, hasznos és tiszteletre méltó tehetség, akit egy ideig túlbecsültek? [...] Milyen nézőpontról ítélkezik Ibsen, meddig hatolt a valóság sűrűjébe, milyen mélységekbe ereszkedett alá? Mi az, amit ő fejezett ki először a drámában, és milyen eszközöket teremtett mondanivalója kifejezésére?”²⁷

²⁶Gracheva 2005: 69 –77

²⁷Dániel 2013

Az őt és műveit ért kritikákra határozott elképzeléssel reagál. Björnsonhoz intézett levele 1867 decemberében már jelzi, hogy új irányt keres. „Egyébként örülök az igazságtalanságnak, amelyet elkövettek ellenem; mintha csak a gondviselés rendelte volna így, mert érzem, hogy a harag növeli az erőmet. Ha háború kell, hát legyen háború! Ha nincs bennem poézis, hát nincs mit veszítenem.”²⁸

Az 1885-ben hazájában, a trontheimi munkásegyletben tartott beszédében olvassuk: „Sok minden itt a tennivaló, amíg elmondhatjuk magunkról, hogy megvalósítjuk az igazi szabadságot... Nemes elemnek kell behatolnia közéletünkbe, kormányzatunkba, sajtónkba... Természetesen nem a születés nemességére gondolok, sem a pénzarisztokráciára, sőt arra sem, amit a tudás vagy a képesség ad. Én a jellem nemességére gondolok, az akarat és az érzés nemességére. Csak ez szabadíthat fel bennünket.”²⁹

Az 1890-es évek időszaka mint a nők emancipációjának korszaka jelenik meg a társadalomban és a művészetekben. Mindketten fontos témaként kezelik a genderkérdést, a nők családon belüli és társadalmi helyzetét, de különböző aspektusból közelítik meg azt a művészi ábrázolásban. A két művész szemléletének összevetésére példaként a nőábrázolást mint közös témát közelítettem meg, Anna és Nóra alakjában. Nem kívánom pontról pontra összevetni egy színmű és egy regény (*Nóra, Anna Karenina*) hősnőjét, csupán kijelölni az egybecsengéseket és divergálásokat.

A két mű megjelenését mindössze egy év választja el. Mindkét főhős feleség, anya, s alárendelt szerepük van a házasságukban. Egészen a lázadásukig természetesnek veszik, hogy a férjük nevelni akarja őket saját elvárásai szerint. Ezen a ponton mindkét szüzsé találkozik a nevelési regények koncepciójával.

A két hősnő eltérő okból és módon lázad. Mindketten elhagyják a férjüket, sőt gyerekeiket is, de Nóra emiatt nem érez lelkiismeret-furdalást, Anna szenved fia hiányától, mardossa a lelkiismeret, titokban meglátogatja a gyermekét. Mélyebb tartalmat is felfedezhetünk a lázadásukban. Az elsődleges jelentésnél többről van szó: az **Ember**, a **belső én** felébredéséről, illetve az ezért folytatott harcról. Csupán a társadalom akarja rájuk erőltetni a „családanya, feleség” szűken értelmezett, konvencionális szerepét és mesterségesen szembeállítani a szuverén ember (aki adott esetben nő) szerepével. Tehát nem az „anyaság”, feleség-szerep” ellen folyik a harc, hanem valamiért, vagyis a közös emberi alapért, az adott kor fogalmi rendszerében, társadalmi kategóriái és előítéletei között. Anna és Nóra alakja mégsem azonos léptékű, a norvég szerző hősnője sematikusabb, jelleme pszichológiai szempontból

²⁸Dániel 2013

²⁹ Uo.

kevésbé kidolgozott, az érezhető rajta, mintha a kor aktuális problémájának illusztrációját kívánná nyújtani. Tolsztojt nagyobb ábrázolóművésznek tarthatjuk, mint Ibsent, a norvég szerző nagysága, jelentősége inkább a kor problémái iránti érzékenységben rejlik. Az eltérő művészi megoldás a két művész némileg eltérő világszemléletében is kereshető. Tolsztoj, aki a nőalakjai ábrázolásában a világirodalmi kánon folytatója, istenkereső és –számtalan kételkedő vélekedéssel ellentétben– istenhívő. Ibsenről is tudhatjuk azt, hogy kereső, mint Tolsztoj. Ezt látjuk például korai művében, Peer Gynt karakterében. Idősen a transzcendencia felé fordul. „De Ibsen nem ismerte az Istenhez felemelkedő, az emberekhez leszálló keresztényi egyesülést, az istenemberi szeretet titkait.”³⁰

A fentiek *összegzéseként* – először a különbözőségeket említve – elmondható, hogy míg Tolsztoj célzatosan, önálló írásokban is kifejti a művészetről vallott elképzeléseit, Ibsen hasonló jellegű nézetei részben drámáiból, részben baráti levelezéséből, egyetemi ifjúságnak tartott előadásából ismerhetők meg, s orosz kortársával ellentétben többnyire utólag, műveire, munkásságára visszatekintve jelennek meg.

Az orosz író nyíltan és nyersen megfogalmazta, hogy mi a véleménye a nagy norvég kortársáról, akiről ismert, hogy olvasta és nagyra értékelte az *Anna Kareninát*, a *Kreutzer szonátát*. Ismerte Tolsztoj drámáját, *A sötétség hatalmát*. Ez utóbbiról az volt a meglátása, hogy a szerző nincsen igazán birtokában a dramaturgiai eszközöknek, s a mű kevésbé tűnik drámának, inkább párbeszédben megjelenő elbeszélésnek. Kutatásom során nem sikerült választ kapni arra, hogy vajon Ibsennek tudomására jutott-e az orosz író őt elmarasztaló véleménye, ha igen, hogyan érzett, válaszolt-e rá, miként honfitársai kritikáira.

A hasonlóságokat – a bevezetőben említett tényeket is – számba véve látható, hogy mindketten profetikusnak tekinthető alkotók voltak: szenvedélyesen küzdöttek a társadalmi igazságtalanságok ellen, küzdöttek önmagukkal, művészetükben megalkuvás nélkül képviselték a „magas” kultúrát, egyénit, újat hoztak az irodalomba, időnként elítélő, de összességében elismerő visszhangot váltottak ki az irodalom értőiből és kedvelőiből. Mindkét alkotó a nő és a családi kapcsolatok művészi megjelenítését is megvalósította művészetében. Műveikben a nőalakok megformálásában bizonyítékát adták annak, hogy a női személyiség kibontakozása lehet önálló szál a művészetben.

Visszaulva a fentebb vázolt korszakos változásokra és dilemmákra, azt mondhatjuk, ha Tolsztoj egyik legkiválóbb alkotója volt annak a művészetnek, amit klasszikusnak nevezünk, akkor Ibsent (akit zsenialitásban Tolsztoj mellé sorolhatunk) az új művészet alapító atyjának

³⁰Бердяев 2015: 139

«Но Ибсен не знал христианского соединения восхождения к Богу с нисхождением к людям, тайны богочеловеческой любви.» Saját fordítás – B.V.

tarthatjuk. Ibsen „Valami nemes anarchia híve volt, mint Tolsztoj. Nekik [...] az a hivatásuk, mint talán az egész századvégnek, hogy aláaknázzák azt, ami korhadt és pusztulásra érett, kíméletlenül leleplezzenek minden ’élethazugságot’, exorciáljanak minden ’kísértetet’ és utat készítsenek valami ismeretlen új felé.”³¹

A művészet lényegéről, a tolsztoji művészetszemléletről és az orosz író kezdeti nőábrázolási kísérletéről bővebben olvashatunk a kortárs Innokentyij Annyenszkij írásában. Úgy fogalmaz, hogy a költők, írók által „megénekelte” három fő téma egyike a szépség. A másik kettőnek a szenvedést és a halált mint „ihletadó” forrást említi.³² A szépség mint a költészet, s általában az alkotói érdeklődés központi területe pedig kutatásai szerint nem csupán az elvont szépség, hanem konkrétan a női szépség, tovább fokozva: a költő, az író vagyis az alkotó szemében a szépség maga a nő.³³ Annyenszkijnek a művészet lényegéről megfogalmazott véleménye átvezet a nőnevelés, a nőábrázolás kérdésköréhez.

³¹ Szerb: 1941 III. 111–112

³² Анненский 1988:128

³³ „Красота для поэта есть или красота женщины, или красота как женщина” Annyenszkij 1988:130

MÁSODIK FEJEZET

A BILDUNGSROMAN A NŐALAKOK NEVELŐDÉSE

1. Nevelési regény, Bildungsroman

Az Európában immár két és fél évszázada létező „Bildungsroman”/ «роман воспитания» (a nevelődés regénye) sorsa, megjelenése az orosz irodalomban „orosz talajon” sokáig még az irodalom iránt fogékonyak körében sem került az érdeklődés középpontjába. Azonban a 19. századot nemhiába nevezzük a nagyszerű orosz regények évszázadának, amely kitűnik a formák gazdagságával. Érdeemes foglalkozni a nevezett változatossággal az olyannyira tekintélyes területen, mint a nagy írók, leginkább Karamzin, Puskin, Goncsarov, L. Tolsztoj és Dosztojevszkij szövegrészleteinek értelmezése.

Magát a „Bildungsroman” elnevezést Karl Morgenstern javasolta az 1820-as évek elején, amikor Goethe *Wilhelm mester tanulóévei* című művének elemzését végezte. Wilhelm Dilthey, a kiváló német filozófus és kulturtörténész az 1906-ban kiadott könyvében (*Költészet és tapasztalat*) azt a magyarázatot adja a „Bildungsroman”-ra, hogy az egy fiatalember (élet)története, azé, aki elindul az életbe a lelki tudatlanság áldott állapotában, keresi a rokonlelkű embereket, átél szerelmet és barátságot, harcol a valódi világ nehézségeivel, sok tapasztalattal gazdagodik, és végül felnőtté válva megtalálja a küldetését a világban.

Thomas Mann egy 1923-as megnyilatkozásában arról beszél, hogy maga a „Bildung” fogalma a „német lélekkel” azonosítható. Szerinte a „Bildung” a német személyre oly jellemző önmagába mélyedés.

A „Bildungsroman”-nak több szinonimáját ismerteti Jelena Krasznoscsova. Találkozunk a következő elnevezésekkel: a tapasztalatok regénye, életrajzi regény, regény az ifjúságról, a társadalmi kriticismus regénye, karrier-regény (elsősorban a franciáknál, ld. Balzac), stb. A jelenkori tudományos nyelvben még egyéb elnevezések is találhatók: a nevelés regénye, társadalmi regény, a formálódás–képzés regénye, az iniciáció regénye, a problematikus formációk regénye.

Az orosz társadalmi regény a 19. század második felében mindenekelőtt a létező világrend éles problémáinak bírálatával foglalkozik. Például Goncsarov munkássága

(*Mindennapi történet*), L. Tolsztojt 1850 táján írott művei közül ide sorolhatjuk az életrajzi trilógiáját, *A földesúr délelőttije*, a *Kozákok* címűeket.

A Bildungsroman műfaj behozta a 18 – 19. századi irodalomba a gyermekkor–serdülőkor–ifjúság–fiatal felnőttkor témakörét, ezzel megteremtve azt az olvasói képességet, hogy megértsük az emberi lény felnövekedésének, felnőtté válásának lélektanát; megnyitotta a személyiségfejlődés pszichológiai megközelítése előtt az utat.

2. A nőalakok nevelődése. Kitekintés a Tolsztojt kora előtti világirodalomra. Az angol romantika nőalakjai

Tolsztojról köztudott, hogy a francia író, Rousseau-t egészen ifjú korától a meseterének tartotta. Arról is többször nyilatkozott, hogy az angol Stern hatása erőteljes volt művészi fejlődésére. Ezt a vonulatot a disszertációmban nem szándékozom vizsgálni.

A korábbi angol romantikus alkotások értelmezését azért tartom fontosnak ezen a helyen, hogy egy adott irodalomtörténeti korban már csírázni kezdett problémát, a nőkérdés, nőábrázolás témáját össze tudjam kapcsolni a dolgozatom fő vonulatával, s a kiválasztott írók problémafelvetését a tolsztoji művek aurájához számításba venni.

A mintát Tolsztojt számára az angol regény jelentette. Volt alkalma Dickenssel találkozni és nagyra értékelte Thackeray regényét, a *Hiúság vásárát*. Az orosz írónak az angol regényirodalommal kapcsolatba hozható gondolatmenetét a kiváló magyar irodalomtörténész és esszéíró, Halász Gábor *Két évforduló. Tolsztojt és Hardy* című cikkében is nyomon követhetjük.³⁴ A szerző itt Tolsztojt és Hardy alkati rokonságáról ír: az angol író *Jude* című regényének hősnőjét összeveti a házasság és a nő szerepének tolsztoji megítélésével, a *Kreutzer-szonáta* problematikájával. „A két lázadó az élete végén, a *Kreutzer-szonátában* és a *Jude*-ban eljut a kötelékek, korlátok igenléséig. Nem a tehetetlen rohamozás méri az egyéniség erejét, hanem a vállalás.” A hősnők összeomlásában „[...] is az író int óvatosságra, a konvenciók elől kitérés értelmetlenségére, a szükséges rosszakra, melyek végül is egybetartják a világot. Így hőseik gögjén és megalázkodásán keresztül vonultatja fel a két töprengő a vallásos és szociális kételyeket is. [...] A küzdelem a létért jelszavának korában a két író feltámasztotta az ősi, mindent legyűrő végzetet. Két keserű és bölcs öreg újra meghirdette a nagy tragikusok tanítását: nem a siker vezet el a tisztuláshoz, hanem a bukás.”

³⁵ A nő sorsa, családon belüli helyzete, a társadalomban számára nyitva álló lehetőségek

³⁴ Nyugat 1941: I. köt. 44–49. (Újra közli: Orosz írók magyar szemmel III. 1989: 572–574.)

³⁵ Halász 1989: 573–574

számbavétele már a Tolsztojt megelőző korokban is helyet követelt magának a közbeszédben. Nem csupán férfi gondolkodók, művészek vetették föl a kérdést akár elméleti írásokban, akár szépirodalmi alkotásokban, hanem nők is, akik kezdetben álnéven publikáltak. Így az angol Jane Austen és Charlotte Brontë is. Regényeik (*Emma*, *Jane Eyre*), elsősorban előremutató művészi eszközhasználatuk vonatkozásában, hasznosítható tanulságokat jelentenek a Tolsztoj-művek poétikai vizsgálatában.

Jane Austen regényeinek, amelyekben mindig a nőknek, az okos, talpraesett, csinos fiatal nőknek adja a főszerepet, központi témája az a probléma, amelyet Austen korában még nem nőkérdésnek neveztek, s társadalmi méretekben nem vizsgáltak. Ezek az előremutató kérdések: a nők, főként a vidéki, nem gazdag úri kisasszonyok házassági lehetőségei, a „jó parti” kérdése, mindez beleágyazva annak a társadalmi közegnek a művészi ábrázolásába, amelyben maga az író is töltötte mindennapjait, a vidéki angol kisvárosok atmoszférájába. Ebben a világban a nő életének értelme csupán a házasság lehetett, a jó házasság, a gazdag és társadalmi ranggal, megbecsültséggel rendelkező, egyben csinos, élénk társalgó, vonzó fiatal férfival kötött házasság, hiszen a nőnek saját vagyona nem volt, önmagát eltartani nem tudta, képzettség híján nem volt olyan szakmája, hivatása, amelynek gyakorlásával önálló egzisztenciát teremthetett volna önmagának. Kivétel ez alól az a néhány ritka eset, amelyben a családtalan árva, nincstelen úri kisasszony olyan pártfogóra talál, aki taníttatja, s később elhelyezi egy módosabb, rangosabb családnál vagy éppen egy kolostorban, hogy ott az ifjabbak oktatásával, nevelésével biztosítsa saját megélhetését, egyidejűleg megbecsültséget szerezzen magának, kiváltsa a környezetében élők szeretetét. Ezt látjuk Jane Austen *Emma* című regényében Jane Fairfax karakterében.³⁶

Nem találtam olyan adatot, amely szerint Tolsztoj ismerte, olvasta volna az angol romantika női alkotóinak műveit, semmiképpen sem áll szándékomban azt vélelmezni, hogy az orosz íróra hatással lehettek volna ezek a regények. Mégis figyelemre méltó az, hogy a genderkérdés tudatos publikus elméleti megjelenése előtt több évtizeddel egy nő tollából, akinek nem lehetett intézményes lehetősége a tanulásra, művelődésre, csupán művelt és igényes lelkész apja gazdag könyvtára állt kíváncsisága rendelkezésére, ilyen érett művek kerüljenek ki. Ugyanez a megfontolás inspirált arra, hogy a továbbiakban gondolati–érzelmi szálát keressek az angol romantikusok kiválasztott alkotásai és a Tolsztoj-művek között.

³⁶ Az író nő 1815 decemberében jelentette meg alkotását, amelyet a régenshercegnak, a későbbi IV. György királynak ajánlott.

Austen írásainak bája, kedves humora, időnként éles csipkelődése a korabeli társadalmi, a családi, a falusi, a kisvárosi élet apró részletekre is kiterjedő, az olvasó fantáziáját késő századok múltán is felkeltő bemutatásával párosul. Időben jóval Tolsztoj előtt igényes jellemrajzok mutatják szerzőjük művészi képességeit. Aki elbeszéli a történetet, az legtöbbször az író, a „látó” pedig jellemzően az a női főhős, aki vagy keresi a szerelmet, vele az elvárásainak megfelelően tájékozott, jó megjelenésű tehetős férfit, akihez feleségül mehet (Elisabeth Bennet a *Büszkeség és balítélet*ben) vagy Emmaként saját sorsa alakításánál érdekesebbnek érezve más kisasszonyok boldogulásának elősegítését, a „férjkeresést”, a közvetítést tekinti élete nemes céljának.

Ezen férjkeresési – ”férjfogási” kísérletekben, az ismerkedési lehetőségek bemutatásában Austen hol alapos és részletes (Mr. Elton, Mrs. és Miss Bates Highburyből az *Emmában*), hol csak néhány karakterisztikus jegy felvillantásával, bizonyos, az olvasó előtt nem ismert találkozás, esemény említésével, hangsúlyokra, tekintetváltásokra, elhallgatásokra tett utalással készít portrét szereplőiről (Mr. Dixon és házassága az *Emmában*). Austen illetve szócsövei, a művelt, a férfiakkal is jól, határozottan társalgó, kritikus, vitatkozó úri kisasszonyai remek megfigyelők, a vidéki mindennapok apró mozzanatait is értékelő karakterek. Jane Austen regényeiben csupán felületes megközelítésben érezhetjük, hogy azok a később keletkezett és tudatosan definiált úgynevezett nevelési–nevelődési regények antitézisei. Amott a fő törekvés, hogy a férfi (a leendő vagy már tényleges férj) nevelje magának, irányítsa a jóval fiatalabb feleséget. Írja elő napi programját, határozza meg, de legalábbis irányítsa művészi érdeklődését, válogassa meg vagy hagyja jóvá az asszony társaságát, s mindenképpen, még kifejezett szeretete mellett is éreztesse „okosabb” voltát.

Látni fogjuk ezt a magatartást a tolsztoji *Családi boldogságban* Mása és Szergej esetében. A jóval későbbi alkotás, a *Háború és béke* pajkos Natasájának gondolatait ez a kérdéskör nem így érinti. A gyerekszobába helyezett anyaszerep, a férje gondjait és gondolatait meghallgató, a problémákat megbeszélő feleség státusza neki teljesen kitölti az életét. Másra nem vágyik, sőt, a regény végén egy majdnem elhanyagolt külsejű Natasától búcsúzunk.

Itt visszaülök a Tolsztoj Annájáról és Ibsen Nórájáról fentebb kifejtettekre, s a jelen gondolatmenet aspektusából kiegészítem azzal, hogy Anna történetében szerelmi háromszög jön létre azáltal, hogy a mindent elsőpróvé váló szerelem Vronszkij iránt megjelenik az életében és elemi erővel uralkodik rajta. Ettől kezdve megszűnik az a látszatharmónia is a házasságában, amelyet a minden külsőségre sokat adó, Anna által ekkor már lélek nélküli, érzéketlen embernek tartott férj rá akar kényszeríteni. Ezzel szemben Nóra lázadását nem

külső tényező okozza, nem tapasztalunk szenvedélyt, nincsen új szerelem, így szerelmi háromszög sem jön létre. A férje iránti szeretet, a féltés viszi a váltóhamisításra, s a férjnek erre adott rideg reakciója villámcsapásként hat rá, fölrázza, s nem külső, hanem hirtelen támadt elvi–erkölcsi indíttatásból vonul ki a „babaszobából”.

Az angol előd, Jane Austen regényeiben a jól kidolgozott központi női figurák a korábban említettekkel ellentétben érvelnek, nem rejtik véka alá véleményüket, harcosan, néha kioktatóan vitatkoznak az arra érdemesnek, méltó „ellenfélnek” tartott férfival, a kor színvonalán tájékozottak, időnként még társadalmi nevezhető kérdésekben is, kialakult véleményük van a nő–férfi kapcsolat kérdésének gondolt „házasodási ügyekben”; egyidejűleg a háztartásban, a ház körüli gazdálkodás tárgykörében is meg tudnak nyilatkozni. Ezek a kisasszonyok mégsem kerülnek botránnyos szélsőséges helyzetekbe, még leghevesebb vitáikban sem: a neveltetésükből adódó józansággal, a valóságos társadalmi és a szűkebb – tágabb famíliában elfoglalt helyük, szerepük, lehetőségeik tudomásulvételével végzik tovább a rájuk rótt feladatokat.

Nincsenek ezekben a korai romantikus művekben ténylegesen megnyilvánuló szerelmi háromszögek, az oda vezető úton az érzelmek lecsendesednek, a mellőzött szereplő elfogadja sorsát (például Jane Fairfax, Harriet az *Emmában*), a látens féltékenységek a felszínen félreértésekben, időleges neheztelésekben manifesztálódnak, a regények zárásaként pedig minden arra méltó szereplő „jutalma” a szerelmi–családi boldogság.

Jane Austen karakterei nem egyformán alaposan kidolgozottak, ellentétként annak az árnyaltságnak, amelyet Tolsztoj karakterábrázolásában fogunk látni. Az író leginkább a központi nőalak megformálásában remekel. Egy-két kiemelten szimpatikus vagy antipatikus férfi bemutatásával rajzol plasztikus figurát, a mellékszereplők portréja időnként elnagyolt, gyakran sztereotípiák hatását mutatja (például az idősebbik Woodhouse-lány vagy a hipochonder apja alakja az *Emmában*). Mégis, a szereplők tablója izgalmas, megrajzolásuk bemutatja a korabeli angol vidék társadalmi rétegződését, sokszínű figurái az emberi jellem olykor szélsőséges, máskor nevetséges, megható, elesett, félénk (Harriet az *Emmában*) képviselői. Az író részvétellel, együttérzőn ábrázolja az emberi megbántottságot (Martin és családja az *Emmában*), humort csillant a fölsült szerelmes ügyetlenségében (Mr. Elton tiszteletes az *Emmában*).

Austen jó érzékkel mutatja be a lelki vívódásokat. Lélekábrázolása ugyan figyelemre méltó, de nem hasonlítható a disszertációm későbbi fejezeteiben részletezett tolsztoji mélységekhez annak ellenére sem, hogy maga a kérdés jóval a tolsztoji művek megjelenése előtt már vizsgálat tárgyát képezi.

Természetleírással is találkozunk az angol szerző regényeiben, de ezek a képek a környezet leírásának eszközei, nem mindig és nem tudatosnak tekinthetően kapcsolódnak össze a lélekben végbemenő folyamatok ábrázolásával, miként az később az orosz író műveiben történik. Az *Emmában* a társaság tagjai például aggódva figyelik az egyre intenzívebbé váló hóesést, sikeres hazaérkezési esélyeiket latolgatva. Erről a jelenetről asszociáltam a *Háború és béke* vízkereszt éji jelenetére, a trojkautazásra az orosz télben, amikor Tolsztoj kedves regényalakja, Natasa a vidám baráti–rokoni társasággal tipikus orosz nemesi szórakozásban vesz részt. Az író ott az orosz táj megjelenítését a lány lelkivilágának rajzához használja föl. A két művész által megalkotott jelenetek intenzitása is nagyban különbözik. Tolsztoj regényének sarkalatos pontja ez a kép, amely egyidejűleg a karaktert árnyalja, Jane Austen művében egy ügyes megoldásról beszélhetünk csupán a hasonló jelenetben.

Szintén természeti kép alakulhatna abból a kurta leírásból, amellyel az angol szerző a tanyához vezető rövid utat csupán néhány vonással jelzi, amikor Emma elkíséri Donwellbe Harrietet (Miss Smith), aki ismerőseit keresi föl ott: „[...] s mikor a tanyához ért, és a széles, ápolt, homokos út végénél, amely ösvénnyé nevelt törpe almafák között vezetett a bejárati ajtóhoz [...]”³⁷ Ez a néhány sor megidézheti a későbbiekben említésre kerülő „óriásjelenetet”, amely Mása és Szergej szerelmének bemutatására, az érzelmi megnyilvánulások erősítésére szolgál Tolsztoj *Családi boldogságában*. Jane Austen a helyzetet ekkor még nem használja ki írásában e művészi eszköz alkalmazására. Csak ritkán ragadja meg a táj és a lélek kapcsolatának összefüggéseit. Példaként hozható az a tájfestés, amelyben Emma boldogsága a kölcsönös szerelmi vallomás után a természettel való szoros összefüggésben kerül említésre: Emma és Mr. Nieghtley szerelmi vallomásánál a természet leírása már a lélekábrázolás eszközévé válik.

Moralizál is az író, a kor házassági szokásairól, a véletlen sikerült „jó partikról”, a különböző társadalmi réteghez tartozók egymásra találásáról, az egyenlőtlen „rangbeli” viszonyokról. Ezen a helyen erre csak érintőlegesen, a tolsztoji problémák európai hátterének fölillantásaként utalok. A házassági–kiházásítási praktikákról később a tolsztoji (turgenyevi) művek értelmezése kapcsán bővebben szólok.

Az *Emma* egészét átfogja a diszkordancia. Az alapvető feszültséget azáltal hozza létre Austen, hogy –mint említettem– a regény a majdnem teljes befejezéséig azt érezteti a különféle mikroszituációkban, hogy a szöveg „anti nevelési regényt” alkot. Az utolsó

³⁷ Austen 2013: 23/176

fejezetek egyikében³⁸ azonban Emma hosszan sorolja magában azokat az életmozzanatait, amelyekben választott férje, szerelme, Mr. Knieghtley nevelte őt, irányította, sokszor erős kritikával illetve cselekedeteit. Később Tolsztojnál olvasunk hasonlót. A *Családi boldogságból* Marja és Szergej kapcsolatának bemutatásával rokonítható, mintegy azt vetíti előre a szituáció.³⁹

A következőkben áttérek a közvetlen utódokra, az angol romantika kiemelkedő alkotójának művére, hogy disszertációm témájához kapcsolva megkeressem abban is a tolsztoji művekkel közösnek, illetve azokhoz vezetően előremutatónak tekinthető jegyeket.

Brontë tiszteli Austent, értékeli munkásságát, de nem lelkesedik érte. Úgy ítéli meg, hogy elődje írásai túlságosan szenttelenek, költészet nélkül valók. Mindezek ellenére sok a hasonló vonás művészetükben, szemléletükben, műveikben. Vizsgálatom tárgya mindkettőjük munkásságában az, miként viszonyítható szellemiségük, művészetük a későbbi tolsztoji poétikai és erkölcsi értékekhez.

Mindketten női aspektusból közelítenek a „genderkérdéshez”, személyesen is átéltek a korokban a női létből adódó kiszolgáltatottság nehézségeit, időnkénti gyötrelmeit.

Műveik kitekintést, összehasonlítási anyagot jelenthetnek a tolsztoji megoldások szélesebb körű tanulmányozásához a „nőprobléma” világirodalmi aspektusú kérdései és válaszai, művészi eszközei, stiláris megjelenései vonatkozásában. Látható, hogy a „nő arca sokféle tükörben” a Tolsztojt megelőző korokban, más társadalmi közegben, női szerzők számára is a művészi ábrázolás tárgyává vált.

A két mű kiválasztása, értelmezése önálló fejezeteként nem esetleges döntés eredménye. Jane Austen *Emmájára* mint legkiforrottabb munkájára már utaltam. Charlotte Brontë írásának⁴⁰ kiválasztásakor fő indokom az volt, hogy az alkotó ezzel a művével vonult be az angol klasszikus írók sorába. A regény műfajiságát tekintve „Charlotte Brontë a Bildungsroman női variációját teremtette meg ebben a műben.”⁴¹ Az alkotás, amely ma a világirodalom egyik legfontosabb regényeként említődik a szakirodalomban, a nevelési regényről mondottakon kívül a fő vizsgálati irányomhoz ezen a ponton is kapcsolható, mivel a tolsztoji művek a női narráció aspektusából is a figyelmem középpontjába kerülnek. Meghatározóan a *Családi boldogság* értelmezésekor kerül erre sor.

³⁸ Austen 2013: 47/394–395

³⁹ Jelena Krasznoscokova a Bildungsromanról írott könyvében egy egész fejezetet szentel a férj által „nevelt” menyasszony–feleség helyzetének: nevelődés a „férj iskolájában”. Krasznoscokova 2008: 264.

⁴⁰ A mű 1847-ben jelent meg. Szerzője ekkor még nem vállalta saját nevét, Currer Bell álnéven és *A lowoodi árva* címen lett azonnal sikeres a regény.

⁴¹ *Világirodalom* (szerk. Pál József) 2005: 577. Akadémiai Kiadó. Budapest

Brontë művében is az elbeszélés női aspektusból valósul meg. A regény végigköveti a női főszereplő életét tízéves korától, s a romantika gazdag eszköztárát vonultatja föl. Szereplői élesen elkülönült csoportokba, a „jó” vagy „rossz” emberek közé tartoznak. A környezet bemutatására is a romantika tipikus szókincsének elemei kerülnek felhasználásra.

A címszereplő, Jane Eyre retrospektíve meséli el élete történetét – utóidejű narráció tanúi vagyunk. Az elbeszélő személye ugyan azonos a főszereplőével, a felnövekvő kislánnyal, aki átéli az eseményeket; a távolságtartó, időnként higgadtan nevezhető „éleslátás” azonban a felnőtt képessége.⁴² A cselédsorban tartott kiszolgáltatott árva szemszögéből ismerjük meg a szereplőket, a környezetet. Ahogy azt a fejezet elején Jane Austen *Emma* című alkotása kapcsán is tettem, a lélekrajz és a természet leírásának szoros összefüggését ennek a regénynek értelmezésében is vizsgálódásom középpontjába helyezem, s a tolsztoji művek értelmezésekor is fontos aspektusnak tekintem.⁴³

A lélek pillanatnyi állapotának képe párhuzamban van a körülvevő táj megjelenítésével a regény teljes szövetében. A főhős bánatának, lelki viharainak, szíve ürességének tükörképét mutatja a természet is. A negatív állításokból tényleges tájkép bontakozik ki, megfelelője a harcos kislány lelkivilágának. (pejzazs, Landschaft, – a fogalmak pontosabb értelmezése a Tolsztoj-művek tárgyalása kapcsán része lesz értekezésemnek.) Mivel a mű a világirodalomban az első női Bildungsrománnak tekintendő, feltárulnak benne a kor általánosan elfogadottnak is számítható nevelési elvei és módszerei: lekötözés, szobába zárás, fenyegetés, szidalmazás, negatív tulajdonságok szuggerálása. A főhős szeparációs szorongásának feloldásához szüksége lenne körülölelő szeretetre, de erre nem számíthat, különösen azért, mert saját maga is ellökte magától a „családtagokat”, zord rokonait. Csak a genetikailag magával hozott adottságaira számíthat, önerejéből kell eloszlatnia félelmeit.⁴⁴ Erre az „életbátorság”-ra nagy szüksége lesz következő életszakaszának megpróbáltatásai közepette, a lowoodi árvaházban is. Már a regény első fejezeteiben kitűnik a főhős (=az író szócsöve!) kiváló portrérajzoló képessége. Az említett utóidejű narrációval az író a női szubjektum szájába adja a többi szereplőjellemező jegyeinek bemutatását. Fejlettnek

⁴² A narrátor az utóidejű narrációban „megteheti - [...] hogy egy időben legyen jelen két különböző helyen, illetve két különböző idősíkban éljen. [...] A történeti jelen, azaz a praeteritum imperfectum funkciója [...] nem az, hogy a történet és az elbeszélés egyidejűségét jelezze - mint a szimultán narráció esetében -, hanem az, hogy mintegy jelen idejűvé tegye a történetnek a narráció szemszögéből már mindenképpen befejeződött, múlt idejű eseményeit.” Maár 1995: 117

⁴³ A hivatkozott fejezetegység/rész címe: *A természet leírása és a lélekrajz összefüggése L. Tolsztoj korai műveiben.*

⁴⁴Részletesebben erről a magatartásformáról prof. dr. Bagdy Emőke az „életbátorságról”.2014.

mutatkozik önjellemző attitűdje is: már tízéves korában is folyamatosan elemzi önmagát: jellemét, szokásait, a többiekkel való kapcsolatát, másokról alkotott véleményét. A mű egészen végigvonuló tájképi részletek vagy pejzázssá kiteljesedett leírásai bemutatásai a környező világnak. Olyan képek, amelyeket virtuálisan Jane személye fog össze, azáltal, hogy a természet iránti ösztönösen erős vonzódásával minden egyes jelenségre, madarak, egyéb állatok mozgására figyel, legnagyobb bánatai közepette szeretetet is tőlük vár és ad nekik. Tájképi elemként a „hold” szó hetvenkétszer fordul elő: vagy csak önálló szótóként vagy toldalékolt alakjaiban, gyakran pedig szóösszetétel elő- vagy utótagjaként. Minden előfordulásában jelentősége van, tájképalkotásban vagy csupán a környezet elemeinek bemutatásában.⁴⁵ Az tapasztalható, hogy Jane élete kardinális eseményeinek leírásakor, sorsfordulóinál sűrűsödnek a „hold” szó megjelenései. A természet jelenségeit, a legapróbb részleteit is jól ismerő, azokat tájképeiben plasztikusan megjelenítő elbeszélő szubjektum az égi szereplőn, a holdon kívül egy földi tényezőt is kiemelt figyelmében részesít: a gesztenyefát. Ugyan említése a műben lényegesen ritkább, mint a fent megidézett égi társáé, de jelentőséggel bír a szerelmespár, Jane és Mr. Rochester életében. A regényben csupán hétszer szerepel, mindig sorsfordulók környezetében. Később Tolsztoj *Háború és békéjében* mutatkozik be a fa hasonló szerepben, a híres tölgyfa-metaforában. Az illat, a szagok, színek már Brontë művében is meghatározó elemei a hős természet-érzékelésének a karakterábrázolásban. Erre a jelenségre disszertációm későbbi fejezeteiben, a Tolsztoj-művek értelmezésénél részletesen kitérek.

A mű három rétegű Bildungsromannak tekinthető. Elsődlegesen Jane Eyre, a főszereplő életének egyes szakaszait, testi és szellemi fejlődését mutatja be. Ebben a folyamatban benne foglaltatik másodlagosan a háziúr, később férj Mr. Rochester élettörténete, harmadrészt a kis fogadott lány, Adèle nevelése – nevelődése. A Bildungsroman műfajú regényben megmutatkozik Jane folyamatosan kialakuló jelleme, csiszolódó alkalmazkodó képessége. Minden életszakaszában kivívja környezete tiszteletét és szeretetét. Új munkahelyére már határozott elvei szerint élő, önálló fiatal hölgyként érkezik. A zord küllemű és modorú házigazda, Mr. Rochester hidegsége is hamar fölenged Jane tiszta jellemétől. Kettejük között szinte azonnal „vitapartnerség” alakul ki, majd egymás alaposabb megismerése után a kölcsönös megértés barátsággá, később mély szerelemmé alakul. A Bildungsroman-jelleg dominanciája érződik abban a folyamatban is, amely során az érdes

⁴⁵ A „hold” mint tájképi elem szerepe részletesen említődik majd a IV. fejezetben, ahol párhuzamba állítom Turgenyev *A diadalmas szerelme dala* című elbeszélését és Tolsztoj két kései alkotását, a *Kreutzer szonátát* és *Az ördögöt*.

stílusú háziúr gáláns lovaggá, féltő – szerető gyöngéd szerelmes kérővé alakul. Ebben a szakaszban még csupán látens diszkordancia uralja a történet szerkezetét. Jane boldogsága egyre nő, életének legboldogabb eseményére, az esküvőjére készül. Riasztó jelekként mutatkoznak meg azonban az akkor számára még megfejthetetlen illetve tévesen értelmezett hanghatások. Hang, nevetés, nyöszörgés. „Nevetést hallottam, de micsoda nevetést! Kongó volt és örömtelen, de tisztán kivehető. Megálltam. A nevetés elhallgatott, de csak egy pillanatra [...]”⁴⁶ Jane megretten: „[...] ilyen tragikus, ilyen valószínűtlen, ilyen természetellenes nevetést még soha életemben nem hallottam.”⁴⁷ Innen indul el a „nevetés” mint az egyik meghatározó motívum a regény eseménysorában. Egy másik szöveghelyen így találjuk: „Valami háborzongató hang hallatszott.[...] Démoni nevetés - halk, mély, elfojtott nevetés hangzott fel a folyosón [...] Furcsa, gurgulázó-nyöszörgő hang felelt. [...] háborzongató kacagás”⁴⁸ Később Tolsztoj *Kreutzer szonáta* című kisregényének értelmezésekor kerül sor ismételten a furcsa, néha kellemetlen, sőt zavaró, hanghatások kiemelésére. A regény szövetében visszatérő elem az „ablakfülke” mint menedék képe. Ez a motívum tizenkétszer bukkan föl. Általában akkor kerül elő a női főszereplő életében, amikor valamely bánat, bántás vagy öröm(hír) keltette zavarát akarja leplezni, s ennek érdekében menedéket nyújtó rejtékhelyre vágyik. Az álommotívum is figyelemreméltó szerepben, „bennefogalásosan”, mintegy keretben valósul meg, párhuzamokat alkot a regény struktúrájában. A tükör alkalmazásának szintén kiemelt szerepe van az elbeszélő szubjektum lelki folyamatainak feltárásában. Maga a „tükör” szó tizennyolcszor fordul elő, a megjelenések egy része szóösszetétel egyik tagja, s nem utal arra, hogy a hősnő önmagát nézi – vizsgálja a tükörben, tehát témánk szempontjából indifferens. Tízest léptékű a „tükör” olyan összefüggésben való előfordulásainak száma, amelyek kizárólag az elbeszélő „én” lelkében lezajló folyamatok pontosabb megvilágítását szolgálják. Ilyenek azok az esetek, amelyek a gyermek Jane és a tükör „találkozását” jelenítik meg. A tükör és az általa létrehozott tükröződés ősidők óta ismert szimbólum. A különböző korok, kultúrák, vallások más szerepet, jelentőséget tulajdonítanak neki. A Bibliából ismert kép, Pál apostol megfogalmazásában (I.Kor.13:12), miszerint „*Tükör által homályosan látunk.*” tudatosítja azt a tényt is, hogy a tükörképet torzíthatja a szubjektum érzelmi állapota, gondolatai, tudat- és ösztönvilága, s ezek együttese fátyolos, homályos réteget alkothat, ezáltal megzavarhatja a tisztánlátást. „Van

⁴⁶ Brontë 2014:11/80

⁴⁷ Brontë 2014:11/81

⁴⁸ Brontë 2014:15/112

valami, amit csak tükörben láthatunk meg, nevezetesen, önmagunkat.”⁴⁹ A tükörben azonban nem csak magunkat láthatjuk. Bizonyos szögből a környezetünket is alaposan megfigyelhetjük általa. Ez történik Jane-nel, amikor a szobájába beszabadult őrjöngő riválisának arcát figyelheti meg aprólékosan. Később – a *Háború és béke* Natasájának életében szintén fontos, szintén riasztó, sejtelmes élmények közvetítője lesz a tükör a vízkereszt éji jóslásban. Annak hangsúlyozására, hogy Brontë-nál az elbeszélő szubjektum számára mekkora jelentősége van az antropológiai jegyeknek, ezek között is az arcnak, a szemnek, a tekintetnek, érdemes figyelmünket arra fordítani, hogy az álom–valóság–tükör egybemosódása uralja a hangulatot. A „beszélő én” gondolataiban, érzelmeiben is a következők meghatározók: szem, tekintet, mosoly, száj, szív, ajkak, homlok, józan ész, vágy, lelkiismeret. Az angol regény említett jeleneteiben a rivális nőalakok egymás locusába lépnek. Hasonló megoldás kerül eléink disszertációmnak egy későbbi részében, amelyben az öreg Tolsztoj *Az ördög* című kisregényének nőábrázolását értelmezem. Charlotte Brontë regényében a tiszta szerelmet képviselő, egykor árvaházban nevelkedett menyasszony vékony, sápadt, jelentéktelen külsejű, saját maga és környezete véleménye szerint nem szép, inkább csúnya. A „látens” rivális, Martha Mason egykori szépségéről csak férje, Mr. Rochster visszaemlékezéséből értesülünk. „Gyönyörű leány volt Mason kisasszony, olyanféle típus, mint Blanche Ingram; magas, fekete, királynői megjelenésű. [...] A lány [...] kedves volt. Sokszor találkoztam vele társaságban, mindig nagyon elegánsan öltözködött.”⁵⁰ A démoni erőket megjelenítő később elzüllött feleség, egykor álnok csábítással a férfi érzékiségét kihasználva férközött annak bizalmába. Az asszony letűnt szépségéből a regény történetidejének jelenében csupán bőrének kreol színe és testi ereje maradt meg. A tolsztoji regényben is sápadt, vékony, nem feltűnő megjelenésű, szintén intézetben nevelkedett, férjének a jelenben is kísértő sötét múltjáról mit sem tudó feleséggel áll ellentétben a gátlástalanul laza erkölcsű, kicsattanó egészségű, démoni hatalommal bíró szerető, Sztjepanida. Ők is bizonyos mikroszituációkban érintik egymás auráját vagy be is lépnek a másik „felségterületére”. Mindkét helyen a tiszta szerelmet képviselő ártatlan személy van információhiányban, nem ismeri föl, hogy riválisa lép az aurájába. Ide kívánczik egy másik hasonló művészi megoldás említése is. Nevezetesen Turgenyev elbeszélésére utalok, *A diadalmas szerelem dala* címűre, amelyben szintén vad tekintetű, barna bőrű, varázslatos erejű csábító szerepel a mit sem sejtő tiszta erkölcsű, halvány bőrű, vékony alkatú hősnővel

⁴⁹ Hajnádý 2011: 207

⁵⁰ Brontë 2014: 27 /236

ellentéparban. A részletekre szintén kitérek értekezésemnek abban a részében, amelyben a turgenyevi művet a nőábrázolás vonatkozásában összevetem Tolsztoj késői alkotásaival.

A marginális nőalakok, miként Charlotte Brontë művében, később Tolsztojnál is jelentős szereppel bírnak. Dolgozatomban részletesen foglalkozom az *Anna Karenina* női epizódfiguráinak szerepével. Ugyancsak figyelmet fordítok Tolsztojnak a kutatásba bevont műveiben is a szereplők szociológiai kapcsolati hálójára, amely emlékeztet az említett angol írók által korábban már alkalmazott megoldásokra.

Brontë regénye 1847-ben már érinti a „nőkérdésnek” azokat a területeit, amelyek az alig egy több mint évtizeddel később keletkezett Tolsztoj-művekben (*Családi boldogság* 1859, *Kozákok* 1863) is fölmerülnek, mint például az iskoláztatás, a női nevelődés–nevelés, a nő szociológiai helye, függőségi viszonyai, életkori különbsége a férfiakkal való kapcsolatában. Az orosz író azonban más aspektusokból közelít a témához, mint Jane–Brontë, végkövetkeztetései is eltérőek lesznek.

A Brontë-regény narrációjának sajátja, hogy az elbeszélő szubjektum időnként „kiszól” a történet elbeszéléséből és közvetlenül az olvasóhoz, a befogadóhoz fordul, összefoglalja az addigiakat, előre mutat az elkövetkezendő életeseményekre. A főszereplő a nőknek a szabadság és a kiteljesedés lehetősége utáni vágyáról is véleményt formál a saját korában akkor még meghökkentően újnak, merésznek számító megfogalmazással: „A nőket általában nyugodtnak, csendesnek tartják, pedig a nők éppen úgy szeretik képességeiket, tehetségüket próbára tenni, mint fivérek. Ők is éppen úgy szenvednek, ha túlságosan megkötik őket, ha tétlenségre vannak kárhóztatva, mint a férfiak, és kicsinyesség azt kívánni az asszonyoktól, hogy elégedjenek meg a főzéssel és harisnyakötéssel, a zongorázással és a hímezgetéssel. Meggondolatlanul elítélni vagy kinevetni az asszonyokat, ha többet akarnak tenni vagy tanulni, mint amennyit a szokások a női nemnek”⁵¹ A nevelődési regények egyéb kritériumai is hangsúlyosan érvényesülnek a műben. Jane nevelkedésének, képességei csiszolódásának, tudása gyarapodásának, az őt nevelő intézet pedagógiai elveinek és gyakorlatának legfőbb jellemzői (megszégyenítés, brutális testi fenyítés stb.) említődnek. Az arc jellegzetességei is erősen foglalkoztatják Jane-t. Minden szereplő arcvonásairól megfigyelései vannak, következtetéseket von le az illető jellemére vonatkozóan. Az „arc”, a „festmény”, a „képtár”, az „arckép” szavak együttes használatával a regény struktúrájában a szubjektum „Átlép a képi világból a nyelvi világba.[...] Ebben rejlik az ekfrázis poétikai szerepe: a térbeliség időbeliségbe fordításával áttöri az ábrázolható és a leírható közti

⁵¹ Brontë 2014: 7/48

határvonalat.”⁵² Tolsztoj műveiben is rámutatok ennek a művészi eszköznek az alkalmazására. Egy kardinális esemény során a tizennyolc éves Jane Eyre élete fordulatot vesz. A háziúrral romantikus jelenetben történt megismerkedése is portré megfogalmazására készíti. A bozontos szemöldök, szigorú arc itt előhívja a kriminálantropológia⁵³ idevágó megállapításait, de az arcnak ezek a jellemző részei jelen szituációban Jane-t nem rettenettel, riadalommal töltik el, mint azt átélte a Mr. Broclehurst tiszteletessel való első találkozásakor. Ellenkezőleg. Érdeklődéssel tanulmányozza a zord, neki mégis rokonszenvesnek tűnő férfit. Értekezésem későbbi részében, a turgenyevi alkotás és Tolsztoj műveinek összevetésekor hasonló utalást teszek a kriminálantropológiában megfogalmazottakra. (Előbbiben Muzio, utóbbiban Truhavcsevszkij figurája.)

Brontë regényében eddig elsősorban a főhősök nevelődését követtem nyomon. Értékes információkat hordoz azonban ez a nevelési – nevelődési regény a korabeli (19. század közepe) angol iskolarendszerről, a rendszeren kívüli oktatásról, nevelésről. Ezeket az ismereteket is Jane Eyre személye fogja össze. A szerző korában, a 19. században az európai társadalmakban már erősödnek és mind szélesebb körben terjednek el a nők egyenjogúságának igényét hangoztató nézetek, az ezt követelő mozgalmak. A század közepén a társadalmak fokozatosan demokratizálódnak, jogi értelemben az egyes társadalmi osztályok közötti különbségek csökkennek, néhol el is tűnnek. Egyidejűleg a nemek közötti társadalmi egyenlőség megoldása is egyre sürgetőbbé válik. Jane figurájában a szerző megrajzolja a kor, a feltételezetten felvilágosult olvasóréteg ízlésének megfelelően az iskolázott, nyelveket ismerő, önállóságát tudatosan megteremtteni képes nő alakját. A nő–férfi relációban is egyenrangú óhajt lenni: „Nem tudta elképzelni, hogy van nő, aki ilyen hangon mer egy férfival beszélni. Ami engem illet, én meg csak akkor érzem magam jól, ha erős egyéniségű, lelki életet élő, művelt emberekkel, akár férfiakkal, akár asszonyokkal, ilyen nyíltan beszélhetek. Ha átléphetem a konvencionális tartózkodás határait, és - hogy úgy mondjam - szívük tűzhelyénél melegedhetem.”⁵⁴ A női emancipáció elveit valló Jane nem tudja elképzelni a házasságot a két fél egymás iránti odaadó szerelme nélkül, többször hangsúlyozza a nyomorékká vált Mr. Rochesternek független voltát: „[...] független vagyok és gazdag. Senki nem parancsol nekem. Azt teszem, amit akarok.”⁵⁵ Önállóan akarja eltartani önmagát, független élet a célja: jövőendő életének terveiről így szól: „Vágyaim netovábbja, hogy annyi pénzt tudjak

⁵² Hajnády 2011: 220

⁵³Lászlófy 2006

⁵⁴ Brontë 2014: 32/288

⁵⁵ Brontë 2014: 37/337

megtakarítani, amennyiből egy kis házat bérelhetek, és ott iskolát nyithatok.”⁵⁶ Az író egy mondatban utal a férfiak által írott regényekre mintegy jelezve a saját művétől különböző voltukat: „Azokban a könyvekben, amelyeket férfiak írtak, a férjek lángolása legfőbb fél esztendeig tart.”⁵⁷ A későbbiekben, Tolsztoj -műveinek vizsgálatában rámutatok arra, hogy az orosz író ideális nőalakjai nem a Jane Eyre-szerű iskolázott, emancipált vagy Austen Emmájához hasonlóan önállósodni vágyó, olvasott, a kor szintjén művelt nők köréből kerülnek ki. A „nőkérdés” azonban kifejtésre kerül az orosz írónál is: a *Kreutzer szonátában* Pozdnisev sajátos etikai nézőpontból elmélkedik a nevelés, nőnevelés szükségességéről.

A lowoodi árváról fent leírtak összegzéseként utalok arra, hogy a regény szövetében leitmotívumként van jelen a táj szeretete, bemutatása, a tájfestés, a környezet (szoba, lakás, udvar, berendezési tárgyak), a körülvevő személyek aprólékos leírása, a portrérajzolás. Az arc kitüntetett megfigyelése, a szem szerepének, a lélek kifejeződésének tudatos fürkészése is állandó mentális tevékenysége a főhősnek – mindezeket Tolsztojnál is látni fogjuk. A jellemző tolsztoji motívumok is megjelennek a korai elődöknél: menedéket adó hely a lakásban, tükör, álom, hold mint tájképi elem, mitizált fa szerepeltetése. Előremutató módszergazdagság is jellemzi az angol romantikus szerzőket: ekfrázis használata, változatos narrációs megoldások alkalmazása, színek, hangok, szagok, illatok szerepének hangsúlyozása is jelez az orosz író felé egy virtuális szálát. Az angol alkotásban önálló, független, emancipált női lét igényét tapasztaljuk, ennek az igényességnek részeként a nyelvtanulás, fordítás, szótárhasználat mint a kor iskolázott, művelt emberének természetes tevékenységi formája jelenik meg. Tolsztoj nem preferálja az emancipált nő alakját. Brontë az 1847-ben megjelent regényét a kor rendkívül népszerű írójának, W. Thackeray-nek ajánlotta. Ez a tény azt a megoldást inspirálta, hogy egy csillagdiagram formájában ábrázoljam a lehetséges virtuális kapcsolatoknak és együttállásoknak azt a rendszerét, amely a 19. század világirodalmából adódik. A bevezető fejezetben már rámutattam, hogy Európában az 1700-as évektől tapasztalható a „magas kultúra” publikus támogatása. Az európai irodalom az 1847 körüli időszakra értékes irodalmi alkotásokat tudhat magáénak. Brontë kortársai között Tolsztoj mellett a jelzett időszak kiemelkedő magyar alkotóit is megemlítettem a diagramban.(1. melléklet) Ahogy utaltam rá, nem szándékozom abszolutizálni a két (pre)romantikus angol író szerepét, s aránytalanul nagy súlyt helyezni disszertációmban munkásságukra, de érdemesnek tartom jelezni, hogy Tolsztoj érett műveinek megjelenési idején már fejlett európai irodalom virágzik, s benne rangos helye van a választott témám szempontjából is

⁵⁶ Brontë 2014: 19/149

⁵⁷ Brontë 2014: 24/200

kiemelt jelentőséggel bíró első női Bildungsromannak és létrehozójának. Jane Austen⁵⁸ és Charlotte Brontë művének munkámba való bevonását ezért is tartom indokoltna

⁵⁸ Vizsgált művét Franco Moretti *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* című elméleti munkájában klasszikus Bildungsromanként tárgyalja. Moretti 1987.

HARMADIK FEJEZET

A NŐALAKOK ÁBRÁZOLÁSA TOLSZTOJ MŰVEIBEN

A női szereplők alakmegformálásában Tolsztoj korai elődeinél gyakrabban és intenzívebben él a belső táj megrajzolásának módszerével, vagyis összekapcsolja a külső, valós természeti tájat, annak változásait a lélekben végbemenő folyamatokkal, így létrehívja a „lélek tájait”. Regénypoétikájában a tájábrázolásnak, tájleírásnak különböző fajtáira kell odafigyelnünk.

Szükséges különbséget tennünk a műben alkalmazott természeti képek között aszerint, hogy emberlakta hétköznapi tájat rögzít vagy kevésbé konkrét, kevésbé körülhatárolható, festői jelenséget. Dukkon Ágnes tanulmányában⁵⁹ egyéb szakirodalmi forrásokra és az elemzett művek poétikai sajátosságaira támaszkodva ez utóbbihoz sorolja az éjszakai, a titokzatos, a festői képeket, és megnevezésükre a *pejzazs* szót alkalmazza, míg az előbbi leírásához a *Landschaft* terminust tartja adekvátabbnak. A német eredetű *Landschaft* szó - amelynek alapjelentése: egy földfelület domborulata, domborzata; tágabban értelmezve egy vidék, táj, terep általános képe, karaktere – akárcsak a franciából átvett *paysage-pejzazs* egyaránt az orosz szókincs tagja lett, fonetikus átírásban (ландшафт, пейзаж). Úgy gondolom, jelen értekezés terminológiájával kapcsolatban a francia eredetű szó jelentése további megvilágításra szorul. A *pejzazs* szó az embert körülvevő természeti környezet „ábrázolását” jelenti, valamint bármely nyitott kiterjedés képi–nyelvi megformálását egy irodalmi alkotásban, amely a felidézett és újraalkotott megtapasztaláshoz való esztétikai viszonyt mutatja be, azt, amit a „lírai én” szeme lefényképezett, belsővé tett. A régi orosz irodalomban a *pejzazs* magában foglalja a hely, az évszak, a csatakép, csatajelenet és a tenger bemutatását, „lefestését”. Elvárászerűen kapcsolódik a *pejzazs* a mű témájához és a karakterek cselekedeteihez. Az orosz irodalomban a *pejzazs* a 19-20. században ér el művészi magasságokat, méghozzá nem csupán a prózában és a költészetben, hanem a dramaturgiában is, különösen Osztrovszkij és Csehov műveiben. Jelentős helyet foglal el az orosz szépirodalomban az úgynevezett „városi *pejzazs*” /«городской пейзаж». A költők és az írók különösen gyakran fordulnak az ezerarcú Pétervár képéhez (Puskin: *Bronzlovas*; Gogol: *Nyevszkij proszpekt*; Dosztojevszkij: *Fehér éjszakák, Megalázottak és megnyomorítottak, Bűn és bűnhődés*; Szlucsevszkij és Fofanov költészete, Blok lírája és a „*Tizenketten*”, Ahmatova

⁵⁹ ДУККОН 2009

és Mandelstam költeményei).⁶⁰ A jelen értekezésben vizsgálat tárgyát képező alkotásokban, a választott nézőpontokból kiemelt szöveghelyeken jellemzően nem „tájleírás”-ról, hanem kifejezetten „tájkép”-ről, azaz, pejzazs-ról van szó. A műfajmegnevezés a festészetből származik, általa megragadható Tolsztoj ábrázoló-művészetében a szerző finom különbségtétele: a tájkép (пейзаж/ pejzazs) ⁶¹ ugyanis feltételez egy előzetes, „festőszemmel” megragadott környezetet, van vagy lehet benne némi stilizáltság is, miközben a „tájleírás” inkább narráció-jellegű, azaz „elmesélése” a tájnak, nem annyira „megfestése szavakkal” A Landschaft és a pejzazs nemcsak az orosz nyelvben két külön szó, hanem más indoeurópai nyelvekben is, ez a distinkciót találtam a nyugati szakirodalomban is. A kettősség megvan az eredeti szövegekben, az orosz szakirodalomban úgyszintén, ezért, bár a magyarnak erre a két fogalomra egyetlen szava van, a „tájkép” (esetleg „tájábrázolás”), munkámban igyekszem követni a fentebb említett különbségtételt.

1. A KORAI TOLSZTOJ-KORSZAK ÉS A NŐKÉRDÉS

A „korai Tolsztoj”- korszak nagyjából tíz évet ölel föl, 1852-től, a *Gyerekkortól* 1863-ig, a *Kozákok* publikálásáig.⁶² „Az 50-es évek végén Tolsztoj kísérletet tesz olyan hosszabb lélegzetű egységes kompozíció létrehozására, amelynek fő témája a hősök közötti lelki kapcsolatok alakulása. Így jön létre a *Családi boldogság* c. műve.”⁶³

A fejezetnek ebben a részében arra is választ keresek, hogy a korai Tolsztoj-elbeszélésekben, nevezetesen *A földesúr délelőttje* és a *Luzern* címűben mi a szerepe a tájképnek. Ezt azért tartom fontosnak, hogy a későbbiekben a táj-lélek összefüggéseinek feltárásához az írói munkamódszer kezdeti fázisai is megvilágításra kerüljenek. A *Kozákokban* az érdeklődésem középpontjába annak feltárását helyeztem, hogy milyen csírája található meg benne a nőábrázolásnak, majd a *Családi boldogságot* vizsgálva megfigyelem, hogy ez a mű milyen értékeket mutat fel, amelyekben a szerző előrevetíti későbbi nagy műveinek jellemalkotó erejét, lélekábrázoló módszerét. Megválaszolom azt a kérdést is, hogy milyen szerepe, helye van a műnek a tolsztoji ábrázolómódszer fejlődéstörténetében. Ennek érdekében tanulmányozom a nőkérdésnek a Tolsztoj-kori társadalomban elfoglalt helyét, a regény keletkezésének hátterét, az irodalmi előképeket, megpróbálom megfejteni azt, hogy a társadalmi nemek tudománya, a

⁶⁰ 2014 http://www.evoc.ru/index.php?vo_id=7&letter=%CB&word_id=180072 <http://litterterms.ru/p/199>

⁶¹ A továbbiakban eltekintek a cirillbetűs verzió alkalmazásától, s a magyarban meghonosodott írásmódot használom.

⁶² Краснощекова 2006/2: 37

⁶³ Karancsy1990: 31

gender studies mai kutatási eredményeivel milyen segítséget nyújthat a kisregény értelmezéséhez. A narrációs technikák felhasználásával választ keresek arra a kérdésre, hogy milyen érdekességeket hordoz még a regény szövege, amelyeket eddig nem fedeztünk föl. Szerepel szempontjaim között a regény történetidejének megfigyelése is. Tájékoztatóként bemutatom az alkotás magyar fordításainak sorát.

Az 1859-ben napvilágot látott kisregény a szerző első olyan alkotása, amelyben a figyelme teljességgel a családi kapcsolatokra irányul (beszédese maga a cím is), s amelyben megfogalmazza saját álláspontját a házastársak boldog együttéléséről.

1. Történelmi–társadalmi előzmények, körülmények, irodalmi előképek

Az 1850-es évek közepére, mire a fiatal Tolsztoj az irodalom színpadára lépett, a nőkérdés már nagy helyet foglalt el az orosz társadalmat foglalkoztató kérdések között, mivel Oroszország I. Miklós cár uralmának hosszú, fagyos, mély álmat okozó korszakát túllépve akkoriban ébredezett, és kezdte fontolóra venni saját intézményeinek az előbbieknél logikusabb és humánusabb újratemtési lehetőségeit.

Ahogy akkortájt megfogalmazták, a nőkérdés lényegében kétdimenziójú volt: egyrészt társadalmi–intellektuális, másrészt szexuális kérdés.

Ami az előbbit, a társadalmi–intellektuális vonulatot illeti, forradalminak mondható annak a nézetnek az elterjedése, hogy bár jóllehet, a nők izomzata gyengébb, agyuk fejlettsége ugyanolyan vagy még jobb lehet, mint a férfiaké. Következésképpen a férfiakéival egyenlő esélyeiknek kell lenniük agyuk fejlesztéséhez, képzéséhez.

Sőt, képzettségük következtében a társadalmi életben, a hivatások gyakorlásában, az üzleti életben, a kormányzati szolgáltatásokban a férfiakkal egyenlő szerep, hely kell hogy megillesse őket. Meg kell jegyeznünk, hogy Oroszországban az oktatás, különösen a felsőoktatás, még a férfiak számára is csupán a társadalom egy szűk rétegének, egy csekély kisebbségnek volt elérhető. Így tehát a nőkérdés valójában a társadalom felső osztályaiba tartozó nők „nőkérdése” volt, utalva azokra a nőkre, akik az iskolázott férfiakéval azonos háttérrel rendelkeztek.

A nőkérdés másik dimenziója, a szexuális dimenzió azt jelentette, hogy a nők a szexualitás terén is a férfiakéival egyenlő jogokkal rendelkeznek: akár választani akarnak maguknak férfit, akár házassági ajánlatot tesznek, valamint akaratuk ellenére nem kényszeríthetők házasságra; ugyanolyan erkölcsi megítélés vonatkozik mindkét nemre, és ha a nőtől elvárjuk, hogy tisztán menjen a házasságba, ugyanez a kíváncsi kell hogy

érvényesüljön a férfival szemben is. (Ez a doktrína nyilvánvalóan problémát jelentett, különösen, ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy abban a korban a házasságkötéskor és a házasságban a férfiak jó egy évtizeddel idősebbek voltak a menyasszonyuknál, feleségüknél. Továbbá széles körben elterjedt az a nézet, hogy a férfiak egészsége megkívánja a gyakori szexuális aktust, amíg a nőekkel kapcsolatban nem állítja ugyanezt.)

Némely buzgó és romantikus reformer –bár teljesen más értelemben– még többet követelt. Ragaszkodtak ahhoz, hogy a szexuális viszony legyen mindig a szerelem kifejezése. Mindkét nemet a szívének kellene irányítania, és a tökéletes társ keresésének – megtalálásának folyamatában szabadnak kellene lenniük abban is, hogy akaratuk szerint váltogathassák a szexuális partnerüket.

Ez a „szabad szerelem” elnevezésű trend az extravagáns George Sand alakjával asszociálható, akinek regényei és saját élete is erőteljes példával szolgált arra, hogy a nők a szerelmet eszközul használva hajszolták a boldogságot.

A probléma akkor adódott, amikor arra kellett válaszolni, hogy ez az életfelfogás és életforma hogyan egyeztethető össze a család kérdésével, a gyermekáldás, az utódok vállalásával. Ki visel értük felelősséget? Lehet-e a nő egyszerre anya és szerető?

Tolsztoj nyilvánvalóan már jóval korábban beleütközött ebbe az ősrégi kérdésbe, először a saját és mások családi életének megfigyelései során, és saját, alsóbb társadalmi helyzetű nőkkel folytatott szexuális kapcsolatai idején.

Mégis, mint mások által „létrehozott” divatos kérdéssel, a feminizmussal csak akkor találkozott, amikor 1855-ben a krími háborúból megérkezett Pétervárra.

Mint már publikáló és ünnepezt író a Szovremennyik - kör azonnal befogadta, kapcsolatba került többek között Turgenyevvel, Goncsarovval, Grigoroviccsal és Osztrovszkijjal. Amit ott hallott, az sokkolta Tolsztojt. Először is, a folyóirat holdudvarához tartozók gyakran a költő Nyekraszov lakásán tartották megbeszéléseiket, annak a Nyekraszovnak a lakásán, aki nyíltan élt együtt egy másik férfi, Ivan Panajev feleségével, sőt, maga Ivan Panajev is tagja volt az említett csoportosulásnak. Tolsztoj korábban nem találkozott az e fajta bohém szexuális laissez-faire jelenséggel. Addigi életében azok a felső társadalmi körökben végbement házasságtörések, amelyekről neki tudomása volt, mind a kulisszák mögött zajlottak.

Bár időközben több George Sand-művet olvasott, némelyikről elismerően nyilatkozott, némelyiket ragyogónak nevezte, 1856-ra Tolsztojnak világosan kikristályosodott az a véleménye, hogy a népszerű „George Sand”- izmustól elhatárolódik, ellenkező álláspontot képvisel. Már erős meggyőződésévé vált a családi élet sérthetlensége és szentsége, a házasságot pedig örök, megfellebbezhetetlen elkötelezettségnek tartja.

Mindemellett ugyancsak 1856-ban Tolsztoj néhány –soha meg nem írt– komédia szereplőit alkotta meg gondolatban. Az egyik eltervezett vígjátéknak pontosan a „Szabad szerelem” címet adta. Erről a soha el nem készült darabjáról többször megnyilatkozott későbbi élete során. 1864. február 24-én nővérének azt írja róla, hogy rossznak tűnik a darab. Egy másik alkalommal nem túl rossznak minősíti.

A meg nem született darabok kigondolt, elképzelt szereplői (meg)romlott, megrontott, aljas, züllött, elfajult alakok, akik esetleg előképei lehettek a *Háború és béke* hírhedt Kuragin famíliájának. 1856-ban az „elkorcsosulás ilyen démonai”, ahogy Hugh McLean nevezi őket, már foglalkoztatták Tolsztoj fantáziáját. Ugyanebben az évben a *Két huszár* című művéhez írt egy 192 szavas mondatot előszónak, amelybe egy szabadelvű filozófusnő alakját teremtette meg. Az iskolázott, emancipált nő alakja 1862-ig nem jelenik meg újra Tolsztojnál.⁶⁴

A nőkérdéssel tehát Tolsztoj már a 19. század második felében találkozott, s azok a nézetek, amelyek ekkor hathattak rá, előképei voltak a későbbi–mai woman’s studies-nak, gender studies-nak, a genderkutatásnak.

2. Gender studies, a nemek tudománya

A gender studies elnevezés és maga a tudományág is Tolsztoj koránál jóval később keletkezett, mégis sok mindenre rávilágíthat, ami a tolsztoji művekben nőkérdésben megfogalmazódott. Nemcsak manapság érvényes, Tolsztoj korában még inkább jellemző volt az a helyzet, hogy „[...] a nőkkel kapcsolatos beidegződések, hátrányos megkülönböztetések kitörölhetetlenül beleíródtak nyugati gondolkodásunkba. Az anyanyelvvel együtt sajátítjuk el és termeljük újra nap mint nap a nők alárendeltségét.”⁶⁵ Többek között ezeknek az ellentmondásoknak a felszámolási lehetőségei foglalkoztatják Zsadányi Editet, a nemek tudományának egyik magyarországi művelőjét, amikor Helene Cixous véleményére utalva úgy fogalmaz, hogy az irodalomban „a női írás lenne az az aktus, amely létrehozza a nő cenzúrától mentesített kapcsolatát saját női létével.”⁶⁶ A tolsztoji művek vizsgálata kapcsán nem női írásról, hanem női illetve nőkről szóló narrációról van szó, amelyet a gender studies szemszögéből is megfigyelek.

A továbbiakban röviden megfogalmazom, hogy mit jelent a gender studies elnevezés, honnan ered és mit nyújthat jelen dolgozat kérdéseinek megválaszolásához.

⁶⁴ McLean 2005: 355–369

⁶⁵ Zsadányi 2003

⁶⁶ Uo.

A gender jelentése társadalmi nem, hangsúlyosan elkülönül a szexualitástól, a nemiségtől. A gender társadalomkritikai nézőpont. A genderkutatás egyfajta gyűjtőnév, amely szinte minden tudományterületet megérintett a 20. század hatvanas éveitől kezdődően, amikor az Amerikai Egyesült Államokban mint új tudományterület létjogosultságot nyert: ekkor kezdődött meg az (amerikai) akadémiai kutatása. Eddig átütő sikereket ért el a történettudományban, a pszichológiában, a szociológiában, a nyelvészetben, az irodalomban, a filozófiában.

Magyarország egyetemlein –a többi szocialista utódállamhoz hasonlóan– a 90-es évektől kezdve intézményesült. A terminológiában még időnként némi bizonytalanság tapasztalható, átfedések érezhetők. A „társadalmi nem, a 'gender' sokszor az elsősorban a nőkkel foglalkozó kutatások megcímkézésére szolgál”, pedig a [...] „társadalmi nem fogalma nem két entitásra vonatkozik, hanem háromoldalú kapcsolatot jelöl, amelyben a 'férfi' és 'nő', a 'férj' és 'feleség' a törvény normatív hatalma folytán konstituálódik.”⁶⁷

A feminizmusnak elnevezett áramlat a 20. században több hullámban jelentkezett, és számtalan irányzata volt. A women's studies ma is létező fogalom, nemcsak egy korábbi társadalom-történeti periódust jelöl, hanem annak tárgyát is.

A gender studies elnevezés azért került bevezetésre, mert nyilvánvalóvá vált, hogy a nők helyzetére vonatkozó kérdéseket nem önmagukban, hanem a férfiakkal való viszonytal kapcsolatban célszerű feltenni.

A genderkutatás egyik elemi kérdésköre, a férfiuralom történelmi aspektusa itt kapcsolódhat értekezésemhez, Tolsztoj-kutatásomhoz. A fejezet jelen egységében részletesen vizsgálendő mű, a *Családi boldogság* pedig a férfi főszereplő közvetítésében és a hősnő – Zsádányi Edit kifejezésével élve –, „alárendelt beszédében” világos példáját adja a férfijogú társadalom szemléletének, erkölcsiségének, a férfidominancia megnyilvánulásának.

Példaként felhozom a regény 8. fejezetének zárását, amikor Marja Heidelbergbe, a férjéhez utaztában a következő gondolatokat fogalmazza meg: „De mért nem tartott vissza, [...]? [...] Miért nem élt szerelemadta hatalmával?”. Később, a 9. fejezetben, a regény zárásakor újra feltörnek belőle ezek a szavak. Ekkor már nem belső monológban, mint az előbbi, hanem dialogikus szituációban. Szeretné tisztázni férjével életük elmúlt éveinek tévedéseit, félreértésből adódó nézeteltéréseit, de mint eddig minden alkalommal, most is elbeszélnek egymás mellett...

⁶⁷ Vogel 2003: 52

Így érvel Marja: „[...] miért adtál nekem szabadságot,[...] miért nem tanítottál? [...] Miért nem éltél a hatalmaddal, [...] miért nem kötöttél meg, miért nem öltél meg? [...]”⁶⁸ Ez a gondolatsor szinkronban van azzal a felfogással, amely még a 19. században is elfogadott szemlélet volt, hogy tudniillik a házasságban a feleség a férj tulajdona.

A felvázolt szituáció jobb megértését segíti annak ismerete, hogy „Franciaországban, mint egyébként máshol is, a házasságkötéssel kapcsolatos törvény főbb sajátosságai a 19. század nagy részében változatlanok maradtak. És annak ellenére, hogy a férjes asszonyok tulajdonjogára vonatkozó reformok javítottak a helyzeten, a férfiak kiváltságos jogainak lényeges alkotóelemei sokkal későbbig fennmaradtak. A házasság hierarchikus jellege ellenállt forradalmaknak, reformoknak, alkotmányos vitáknak és a gazdasági-társadalmi modernizálással járó átfogó változásoknak”⁶⁹

Tolsztoj korában, amikor még „a társadalmi nem és a társadalmi rend jelentései circulus viciosusba vannak zárva”,⁷⁰ a feminista politikai elméletben meghatározó szerepe volt, és nyomaiban még ma is van a Napóleon által 1804-ben megalkotott és kiadott „Code Civil”-nek, amely „a patriarchális házasság és az ún. gouvernement domestique autoriter struktúráinak őrzőjeként [...] egy félféudális társadalmi nemek közötti rendet betonozott be az elkövetkező több mint egy évszázadra.”⁷¹

Napóleon büszkén így fogalmazott törvénykönyvének a családdal kapcsolatos törvényeiről: „A férjnek meg kell legyen a joga ahhoz, hogy azt mondhassa: 'Asszonyom, ma nem megy el sehova; asszonyom, ma este nem fog színházba menni; asszonyom, Ön nem fog találkozni ezzel a személlyel; röviden, Asszonyom, Ön az enyém testestül-lelkestük’.”⁷²

E törvény szerint a férjnek megvan a joga, hogy felügyelje felesége barátságait, társadalmi kapcsolatait és levelezését, engedélyezze útlevel kibocsátási kérelmének benyújtását vagy (a 20. században) jogosítvány megszerzését, és megakadályozhatja, hogy az otthonán kívül munkát vállaljon. Ő képviseli feleségét a közéletben, valamint a hatóságok előtt. Röviden, a törvény betűje szerint a férjnek joga van ahhoz, hogy felesége mozgási és cselekvési szabadságát minden tekintetben korlátozza.⁷³

A tolsztoji időkben (is) a házasság „egy olyan enkláve volt, ahol a felek közötti viszonyt szinte minden tekintetben az állam határozta meg.”⁷⁴

⁶⁸ Tolsztoj 1961: 91

⁶⁹ Vogel 2003: 62–63

⁷⁰ Uo. 61

⁷¹ Uo. 51

⁷² Vogel 2003: 57

⁷³ Uo. 56

⁷⁴ Uo. 51

A 19. században ugyan jelentős lépések történtek a női emancipáció felé,⁷⁵ a társadalmi nemi hierarchia azonban segített megakadályozni a nemek közti egyenlőség kialakulását még jóval a huszadik század kezdete után is.⁷⁶

A *Családi boldogság*ban Szergej Mihajlics lelkében és magatartásában töredezni látszik a fenti elmélet, amikor a záró, 9. fejezetben Marjával életük viharairól folytatott vívódó dialogikus szituációjuk végén a következőket mondja: „Mindannyiunknak, de különösen nektek, asszonyoknak, magatoknak kell kitapasztalni az életnek minden boldogságát, hogy azután visszatérjetek magához az élethez” – majd nyomatékosításnak az általánosról a konkrét helyzetre váltva hozzáfűzi: „magadnak kellett kitapasztalnod...”⁷⁷

Nem ad rá magyarázatot, hogy az asszonyoknak miért lenne a férfiaknál fokozottabb szüksége arra, hogy mindent maguk tapasztaljanak ki. Olyan érzése támad az olvasónak, hogy itt csupán egy sztereotípiával van dolgunk. Szergej Mihajlovics nem következetes, nem vállalja saját elveit, a felelősséget, hogy felesége életének minden mozzanatát irányítsa és ellenőrizze; magatartása pszichológiai értelemben háritás. Láthatjuk azt is, hogy a kölcsönösségi séma nem szimmetrikus a házastársak, Marja és Szergej között.

Érdeemes megemlíteni, hogy „A férj vétőjogát felesége házon kívüli elfoglaltságára az 1900-as Német Polgári Törvénykönyvben újra megerősítették [...] ezt az előírást az 1970-es évekig nem törölték el. [...] A Code Civil kulcsfontosságú cikkelye: 'a férj oltalommal tartozik a feleségének, a feleség engedelmességgel tartozik a férjének' (213. cikkely, 1938-ig volt hatályban!).”⁷⁸ Ennek bibliai előzménye egyebek között: Pál apostol leveleiben, például I. Kor. 7 (a házasságról hosszan), I. Kor. 11:3 – „Akarom pedig, hogy tudjátok, hogy minden férfiúnak feje a Krisztus; az asszonynak feje pedig a férfiú; a Krisztusnak feje pedig az Isten.” Az Apostol szemlélete ugyan az ókori társadalmi hierarchiában gyökerezik, de egy fontos különbséggel: a férfi csak akkor lesz méltóképpen „feje” az asszonynak, ha ő maga Krisztushoz méltó, vagyis komolyan veszi, hogy az ő feje: Krisztus, neki tartozik föltétlen hűséggel, engedelmességgel. Ennek az összefüggésnek a társadalmi, profán olvasata az, amit a fent említett jogi megfogalmazások rögzítenek.

A fent vázolt „nőkérdés” – marginálisan ugyan – megjelenik a *Kozák*okban is. Nem előzmények nélküli tehát az, hogy az 1859-ben napvilágot látott *Családi boldogság* a nőkérdést helyezi a középpontba. Lényeges különbség azonban minden addigihoz képest az, hogy a mű csupán és kizárólag a nőkérdést és – ahogy a cím is sejteti – családi boldogság–

⁷⁵ Uo.62

⁷⁶ Uo.5

⁷⁷ Tolsztoj 1961: 93

⁷⁸ Vogel 2003: 58–60

boldogtalanság, a családban férfi–nő párként boldognak lenni kérdését próbálja megválaszolni.

3. Tolsztoj korai alkotói korszakának természetrajzai, ábrándképei a nőideálról

Itt térek rá a tájbrázolás fentebb prognosztizált taglalására. *A földesúr délelőttje* és a *Luzern* címet viselő elbeszélések Tolsztoj korai korszakának termékei, amikor a szerző elemi erővel emeli föl hangját az emberi kapcsolatokban megnyilvánuló igazságtalanságok, előítéletek, jogtiprások ellen.

A földesúr délelőttje 1856-ban jelent meg, bár előmunkálatait Tolsztoj már a Kaukázusban 1852-53-ban elkezdte, akkor még mint egy eltervezett későbbi regény egy részét. Főhőse a tizenkilenc éves, harmadéves egyetemi hallgató Nyehljudov herceg, aki levélformában számol be vidéki birtokán folyó nyári vakációs életéről, földesúri reformgondolatairól nénikéjének.

A közel negyven oldalas novella nem tartalmaz tényleges tájbrázolást, inkább környezetleírásról beszélhetünk. Annyit közöl csupán a szerző, hogy „Szép júniusi vasárnap reggel volt [...] és a régi angol park gondozatlan, fűvel benőtt ösvényén át az országút két oldalán elterülő faluba ment.”⁷⁹ Ezután a novella húsz számozott egységében a falu lakóinak nyomorúságát illetve a módos gazda jólétét tárja elénk a szerző, életképeket látunk, és a szerző az egyes portán lakó muzsikok portréjának megrajzolásával mozgósítja a befogadó érzelmeit, készletti emocionális állásfoglalásra. Ismételten a festészet területéről kölcsönzött terminológiával élve portréről beszélhetünk. Tolsztoj bizonyos korai műveinek elemzésekor felfigyelhetünk arra, hogy amikor morális természetű kérdések állnak a novella, a regény középpontjában, akkor az efféle eszközöket alkalmaz.

Nem lirizálás tehát a célja, hanem a muzsikok nyomorúságának, illetve a módosabb gazdák jólétének, a köztük meghúzódó ellentétnek a feltárása, a fiatal földesúr, bár jó szándékú, de szükségszerűen kudarca ítélt reformkísérleteinek megmutatása.

Ennek az elbeszélésnek –a művészi eszközhasználaton túl– disszertációm központi kérdése, a nőábrázolás aspektusából is fontos szerepe van. Nyehljudov hercegnek jövőre vonatkozó ábrándjaiból belelátunk a fiatal Tolsztoj szeretet, szerelem, családi boldogság iránti vágyaiba. „Mire is vágyott az ifjú Tolsztoj? Szerelemre, boldogságra.”⁸⁰ Itt találkozunk az egyik első olyan megnyilatkozással, amelyben az író, Nyehljudov – Tolsztoj, megfogalmazza a nő–feleség-és anyaideálját. „Azt, hogy mit vár jövőre feleségétől, megtudjuk *A földesúr*

⁷⁹ Tolsztoj 1964: 657

⁸⁰ Басинский 2010: 55«Чего же хотел молодой Толстой? Любви и счастья.» Saját fordítás–B.V.

délelőttje című elbeszéléséből. [...]Nyehljudov ábrándjaiban [...] könnyű fölismerni a rejtett erotikus tartalmat is.”⁸¹ A képzeletbeli feleség külső megjelenésének, belső értékeinek, jellemvonásainak aprólékos leírása is megtalálható ezekben a sorokban, amelyekben ott a szigorú elvárás: „A feleségnek angyalnak kell lennie.”⁸² Ezen kívül anyának, hiszen Tolsztoj nőideálja az anyában, az anyaságban testesült meg. Ez az, amit ő öntudatlanul is elvárt jövőendő feleségétől: legyen a szó általános értelmében anya. ⁸³ „*A földesúr délelőttjében* [T.] saját jövőendő családi életének teljes programját kidolgozta, és az 50-es évek végén tudatosan kereste a jelöltet a Jasznaia Poljana-i mennyország/paradicsom háziasszonyának helyére.”⁸⁴

Egy korán árvaságra jutott férfi alkot művészetében halhatatlan nőalakokat, ábrázol anyafigurákat, aki „az édesanyját szinte nem is ismerte, de istenítette, ábrázolva őt a *Háború és béke* Marja kis hercegnéjének alakjában. Az anya kultuszát Tolsztoj egész életén át hordozta magában, sőt öregségére ez a kultusz egyre nagyobb erővel nyilatkozott meg benne. Az, hogy nem csak nem emlékezett édesanyja arcára, de portréja sem volt róla, csak erősítette ezt a kultuszt, földi asszonyból Madonna alakká formálva az anyát. Nem véletlen, hogy Rafaello Drezdában megszeretett Sixtusi Madonnájának reprodukciója 1862 -től 1885-ig hálósobája falán lógott, utána pedig dolgozószobájába került, ahol jelenleg is megtalálható a Jasznaia Plojana-i múzeumban.”⁸⁵

A földesúr délelőttjében a fiatal szerző még csupán általánosságban fejt ki az ideális nőről alkotott elképzeléseit, amelyek az író szócsövének, Nyehljudovnak belső monológjaiban fogalmazódnak meg. A következő fázis a nőábrázolás csírázásában a dolgozatom következő egységében említésre kerülő grebenyi kozákasszony figurája. Esetében már függő beszédben olvasunk egy konkrét népcsoport még név nélküli asszonyainak jellemvonásairól. Ezen kezdeti lépések után jelennek meg a tolsztoji művekben a konkrét, egyedi, minden részletükben kidolgozott női portrék, amelyekről a továbbiakban szól a jelen értekezés.

⁸¹Басинский 2010: 56. «Чего [...]он ждал от будущей жены, мы узнаем из рассказа 'Утро помещика' [...] В мечтах Нехлюдова [...] легко обнаружить и эротический подтекст.» Saját fordítás–B.V.

⁸² Басинский 2010: 56. «Жена должна быть ангелом.» Saját fordítás–B. V.

⁸³ Басинский 2010: 56.

⁸⁴Басинский 2010: 56.«В 'Утре помещика' он выработал целую программу своей будущей семейной жизни и в конце 50-х годов уже сознательно искал кандидатуру на место хозяйки яснополянского рая.» Saját fordítás–B. V.

⁸⁵ Басинский 2010: 55–56. «мать почти не знал, но боготворил, изобразив ее в образе княжны Марьи в 'Войне и мире'. Культ матери Толстой пронес через всю жизнь, к старости этот культ даже проявлялся в нем с куда большей силой. То, что он не помнил ее лица, а портретных изображении не было, только усиливало этот культ, превращая мать из земной женщины в образ Мадонны. Неслучайно репродукция полюбившейся ему в Дрездене 'Сикстинской Мадонны' Рафаэля с 1862 по1885 годы висела в его спальне, а затем перекочевала в кабинет, где и находится в яснополянском музее до сих пор. » Saját fordítás–B. V.

Folytatva a korai művek tájbrázolásának tárgyalását, megállapíthatjuk, hogy az 1857-ben napvilágot látott *Luzern* című elbeszélésben föllelhető természetleírás, természetrajz sem öncélú, része a szerzői közlésnek, az érvelésnek. Tolsztoj itt sem lírai képet alkot, hanem érvel, írói üzenetének alátámasztására használja, kontraszt szerepben. A huszonöt oldalas novellában mindössze háromnegyed oldal terjedelmű az aprólékos, magával ragadó, az elbeszélő személyes megérintettségét is árasztó természeti kép.

Tipográfiai elhelyezése is célt ér: a szállodaszobájába épp csak megérkezett főhős – ugyancsak Nyehljudov herceg – nyitott ablakából a korzóra, a rakpartra lát, amelynek látványa diszharmonikus számára „ebben a fenséges és ugyanakkor kifejezhetetlenül lágy és harmonikus környezetben.”, amelyben „a víz, a hegyek s az ég szépsége az első pillanatban a szó szoros értelmében elvakított és megrendített.”⁸⁶

A szépség és harmónia bódító érzésének leírását a tájkép utolsó negyedében már megzavarja a szálloda vendégeinek bemutatása, s ezek a sorok átvezetnek a kiábrándító helyzet feltárásához: az elegáns, finomkodó–kényeskedő úri társaság hogyan alázza meg a szegény, de elhivatott, az élete fenntartásáért művészetet adó vándor muzsikust.

A külső táj megrajzolásának szerepe egyértelműen a kontraszt erősítése, ezáltal a szerzői üzenet súlyának fokozása: az elbeszélőnek a táj lágy ölelésére hangolt lelkét elsöprő erővel rázza meg az úri társaság otromba viselkedése.

2. A TOLSZTOJI NŐÁBRÁZOLÁS KEZDETI KÍSÉRLETE. A KOZÁKOK CÍMŰ KISREGÉNY: A GREBENYI KOZÁKASSZONY ALAKJA

Annyenszkij már említett írása vizsgálja az orosz klasszikusok nőábrázolását a szépség aspektusából. Puskindtól kezdi, Lermontovot – világirodalmi kitekintésben Stendhalt –, Gogolt, Dosztojevszkijt érinti, és Tolsztojjal zárja a gondolatmenetét. Utóbbiról megállapítja, hogy fiatalságában ritkán foglalkoztatta a szépség kérdése. Egyetlen kivételként azt a korai elbeszélését, a *Kozákokat* említi, amelyben Tolsztoj megpróbálkozott a csábító női szépség igézetének elemzésével, s ahol végül a „szép asszony erősebbnek bizonyult a hadapródnál”.⁸⁷

⁸⁶ Tolsztoj 1964: 705

⁸⁷ Annyenszkij 1988:135. «[...] красивая женщина оказалась сильнее 'юнкрия'[...]» Saját fordítás– B.V.

Továbbgondolva Annyenszkij megállapítását, fölidézzük az 1852-53-ban elkezdett, közben – az 1863-as megjelenéséig többször félben hagyott – *Kozákokat*, s rátalálunk az átlag kozák nő szépségének, fontos szerepének részletes bemutatására.

A műben nem a feminizmus, sem nem a nőkérdés a központi probléma, mégis figyelemreméltó, hogy a kaukázusi népek életének bemutatásakor Tolsztoj milyen pontosan (igaz, hogy csupán egy oldalon) ecseteli a kaukázusi nő helyét és szerepét a családi struktúrában, hasonlítja össze illetve állítja szembe a nyugati nők családi és társadalmi helyével, szerepével és súlyával. Boncolgatja a nő szerepének, súlyának mikro-és makrotársadalmi hátterét, a lélektani–protokolláris, családi tényezőit a következőképpen.

„A nőt a kozák úgy tekinti, mint jóléte eszközét; mulatni csak a leánynak szabad, az asszonyát fiatal korától késő vénségéig keményen dolgoztatja, és keleti szokás szerint rabszolgai szorgalmat és engedelmességet kíván meg tőle. E nézetek következtében a nő testileg és jellemileg igen erősen kifejlődik és, noha látszólag aláveti magát a férfi akaratának, hasonlíthatatlanul nagyobb súlyt és tekintélyt nyer a családi életben, mint, a nyugati nő. Így van ez mindenütt Keleten: az asszony távol áll a közösségi élettől, hozzászokik a nehéz férfimunkához, s ezáltal annál nagyobb súlyra, hatalomra tesz szert a családban. Idegen jelenlétében a kozák illetlenségnek tartja, hogy kedves vagy akárcsak fölösleges szót intézzen feleségéhez, de amikor négy szemközt marad vele, önkéntelenül érzi az asszony fölényét. Házát, minden holmiját, egész gazdaságát az asszonynak köszönheti, mindezt az asszony munkája, gondoskodása tartja fenn. S bár a kozák szilárdul meg van róla győződve, hogy a munka szégyen, és csak asszonyhoz vagy nogaj béreshez illik, mégis homályosan érzi, hogy minden, amiből él és amit sajátjának nevez, ennek a munkának az eredménye, és az asszonynak, feleségnek vagy anyának, akit szolgálójának tekint, hatalmában áll, hogy megfossza őt mindattól, aminek gyümölcsét élvez. Az állandó nehéz, férfias munka, a vállán nyugvó gond és felelősség bátor, önálló jellemmé fejlesztette a grebenyi kozákasszonyt, és bámulatos testi erővel ruházta fel, kifejlesztette józan gondolkodását, elszántságát, kitartását. A kozák nők nagy része erősebb, esesebb, fejlettebb és szebb a férfiaknál. A grebenyi nő szépsége pedig bámulatos harmóniában egyesíti magában a tiszta cserkesz arctípust az északi nő izmos, hatalmas termetével. A kozák nők itt cserkesz ruházatot viselnek: tatár inget, besmetet és csuvjakot, de fejkendőjüket orosz módra kötik meg. A tiszta, szép, cifra ruha, s ugyanolyan berendezés már szokásukká, életszükségletükké vált. A férfiakkal szemben a nők, különösen a hajadon lányok, teljes szabadságot élveznek. Novomlinszk falut a grebenyi kozákság központjának tekintik. Itt maradtak meg a legtisztábban az ősi

grebenyi szokások, s ennek a falunak az asszonyai Kaukázus-szerte híresek szépségükről.”⁸⁸

Megfigyelhető ebben a kiemelt szövegrészben, hogy a kozákasszony jellemzésének etnográfiai pontossága és az erkölcsi fölény hangsúlyozásának jellege visszavetül Tolsztojra. Láthatóan tetszik neki ez a típus, s a kozákasszony engedelmissége mögött meghúzódó szuverenitás, belső egység és erő. Ezt a „hatalmi előnyt” Tolsztoj kiterjeszti minden keleti nép asszonyaira. Kiemelem itt még azt a szembeállítást, amelyet a szerző a nyugati nők családi életben elnyerhető, lényegesen kisebb tekintélyének említésével tesz meg a keleti nők szabadságával, családban kivívott „hatalmával” szemben. A „nyugati nő” fogalmát kiterjesztem a későbbi tolsztoji nőalakok arisztokrata, nemesi asszonyaira, a családi hierarchiában elfoglalt helyüket illetően.

3. CSALÁDI BOLDOGSÁG

1. A természet képe és a lélekrajz a regényben

Az orosz tájkép szerepe az eddigiekhez (*A földesúr délelőttje, Luzern*) képest kiteljesedik, markáns a műben, fel kell rá figyelni. Minden jelentős változást kísér, minden fordulatnál megcsodálhatjuk. Mása lírai „pejzacs”-zal veszi körbe magát, amíg elbeszéli a történetet.⁸⁹

Valóban nem „tájleírás”-ról, hanem kifejezetten „tájkép”-ről, azaz *pejzacs*-ról van szó. A regényzáró fejezetében például, a házastársak kibékülési kísérletét átszövi egy majdnem másfél oldalas természeti kép, keretet alkotva egy korábbi képpel: „Kimentem az erkélyre, és leültem a terasz ponyvája alá, ugyanarra a padra, amelyen vallomásunk napján ültem.”– kezdi Marja, majd így folytatja: „A nap már lebukott, lassan sötétedett, [...]”⁹⁰ Mintha csak szerelmük bealkonyodását jelezné, ahogy ezt az utolsó mondatban megfogalmazza: „Ezzel a nappal ért véget szerelmi regényem...”⁹¹

Az „Első rész” 3. fejezetében olvasható az a háromoldalas természeti kép, amelyben a szókincs vibráló, vakító ragyogást varázsol elénk: a két szerelmes egymásra találását, szerelmük „megéreztetését”, egymás számára egyértelművé tételét teliholdas éjszakán ábrázolja a szerző: a „fény” szó 16 sorban a magyar fordításban hatszor fordul elő vagy önmagában vagy

⁸⁸ Tolsztoj 1961: 110

⁸⁹ Чичерин 247

⁹⁰ Tolsztoj 1961: 88

⁹¹ Уо. 95

összetételben, az eredeti orosz szövegben a «светло», «светлая» (kétszer), «светлы», «свет», «светлее», «свете» alakok olvashatók, tehát itt hétszer találjuk ugyanazon szótó különböző változatait.⁹²A különbség abból adódik, hogy a fordításban a középfokú alak, a «светлее» szerepel „világosabban” formában, az összes többi alak fordítása a „fény” szóval történt. A fény szó szinonímái illetve hangulati rokonai is hozzájárulnak az elkápráztató képhez; a magyar fordításban ezeket olvassuk: „csillogtak”, „átvilágított”, „áttetsző”, „lebegő”, „remegő”, „úszott a fényben”, „harmat ezüstjében”, „ragyogva”. Rövid dialógusokkal szabdalva tovább folytatódik a szituáció, a пейзаж megrajzolása is, a helyszín ugyancsak a terasz, a ragyogás fokozódik: „a szépség tündérfátyla széttárult”, „fény és árnyék”, „a hold ...leragyogott”, „az ég alja már világosodott [...]”⁹³

A „leghatalmasabb földöntúli buja természetleírást” Tolsztojnál épp ebben a műben találjuk, ebben a képben, amikor Mása és Szergej éjszaka a kertben kószálnak; a jelenet egyszerre jól ismert, hétköznapi és varázslatos.⁹⁴ Ezekkel a mondatokkal, szavakkal zárul az „óriásjelenet”: „[...] a tündérfátyol minden lépésnél újra összeborult mögöttünk és előttünk, s lassacskán már végképp nem hittem el, hogy tovább lehet menni, végképp nem hittem, hogy valóság, amit látok.”⁹⁵

Tolsztoj ezt a jelenetet, a varázslatos világ képét, később a *Háború és béke*ben Natasa érzéseinek bemutatására fogja használni, amikor a trojkautazáson a lány azt érzi, hogy soha többet nem lesz ilyen boldog.

Tolsztoj felruhazza hősnőit a jelen érzékelésének bámulatos képességével, és azzal az elszánt „vonakodással” is, hogy elengedjék azt. Mása sokkal inkább alkalmazkodni akar jellemével, egyéniségével, mint fejleszteni azt. Él benne az idő megállításának visszatérő vágya, hogy a jelen szerelmet soha ne veszélyeztesse semmi.⁹⁶

A terasz fontos szerepet kap a szerelmes, a „vallomásos”, a „békülős” jelenetekben: például a 3. fejezetben a háromoldalas természeti képben: „[...] a terasz oszlopainak s ponyvájának árnyéka megrövidülve feküdt a homokos kerti útra és a kerek pázsitra.”; a jelenet zárásakor: „[...] sokáig járkáltam még a teraszon [...]”; a 9. fejezetben a kibékülést célzó jelenetben: „a terasz ponyvája alá [...] a terasz rácsánál [...]”⁹⁷

Tehát láttunk keretes szituációt, keretes gondolatot, keretes tájképet.

⁹² Толстой 1921: 360–361

⁹³ Tolsztoj 1961: 39–40–41

⁹⁴ Monter 1978: 525

⁹⁵ Tolsztoj 1961: 40

⁹⁶ Monter 1978: 525.

⁹⁷ Tolsztoj 1961: 41, 88–90

Az „Első rész” 2., 3., 4. fejezete bővelkedik a természet legbájosabb képeinek bemutatásában, a pacsirta, a fülemüle énekének megidézésével, kellemes hangutánzó kifejezésekkel, derűs jelzőkkel, mind-mind a szerelem boldog periódusának árnyaltabb bemutatását szolgálják, a mű eseménysorának rétegzettségét segítik, így a szöveg egy sor mikroszituációval együtt alkot egyetlen makroszituációt.

Később Baden környékének leírása csupán néhány többsoros mondat a „Második rész” 8. fejezetében, de sejtelmesen készíti elő a később felzaklatóvá fejlődő komplementer jelenetet: „[...] kanyargós úton a százados vadgesztenyefák alatt [...], lenyugvó nap [...], hűvös árnyék borongott”.⁹⁸ A szókincs itt is szinkront teremt a lélek viharai és a természet megnyilvánulásai között.

A téma vándorolhat egyik szerzőtől a másikhoz, de nem tesz szükségszerűvé hasonló stiliztikai megoldásokat.⁹⁹ A kortárs Csicserin egyértelműen Turgenyev hatását érzi e korai Tolsztoj-tájképekben. Úgy ítéli meg, hogy az egész művön egyfajta turgenyevi tájbrázolás húzódik végig, de itt közepes minőségben. Ugyan Turgenyev nem írt olyan regényt, amelyet teljes terjedelmében ural a hősnő egyes szám első személyű narrációja, mégis, a női költői szellemiség az, ami összekötő kapocs lehet a turgenyevi regények és a *Családi boldogság* között.¹⁰⁰

A legtöbb irodalomelméleti probléma megoldásában segít a szöveg története: követve a mozgását az ötlettől a megvalósulásig.¹⁰¹ Ezúttal magam is követem az Opulzskaja által fölvezetett módszert, hogy a *Családi boldogság* problematikájának és művészi megformálásának rétegeit fölfejtsem, s megvilágítsam rejtett és világos kapcsolódási pontjait dolgozatom fő kérdésköréhez. A regény kéziratában és az első verziókban minden még inkább nőies, hihetetlenül az. Teljes oldalakat is kihúzott a szerző a munka során, amelyekben túl erőteljes volt a női szemléletű közlésmód. Az újabb verziókban egyre világosabbá válik a pszichológiai leírás, a családi kapcsolatok dialektikája, az erkölcsi elképzelés. A szerző, a harmincéves nőtlen férfi az olvasó számára váratlanul mély és differenciált ismeretekkel rendelkezik a női lélekről, nagy elhíttető erővel képes bemutatni a belső folyamatokat, bár nem minden szituációban egyforma meggyőző erővel. Az össze nem egyeztethető érzések összepárosítása majd hirtelen megváltozása különösen abban a jelenetben feltűnő, amikor a francia erőszakkal megcsókolja Mását. Mégis, az első variáció

⁹⁸ Tolsztoj 1961: 81

⁹⁹ Чичерин 1977: 246

¹⁰⁰ Уо. 247–248

¹⁰¹ Опупьская 1990: 121

kezdeti jellege nem változik, a regény tartalma rendkívül szűknek bizonyul, sokkal szűkebbnek, mint bármely turgenyevi regény belső kiterjedése.¹⁰²

A spontán beszélgetések során a szereplők szituációkba kerülnek. A szituációk narrációelméleti megközelítésével jobban látjuk a szöveg rétegzettségét. Poétikailag azért is érdekes a narrációelmélet tanulságait fölidézni, hogy lássuk, a képszerűen, „festőien” ábrázolt *táj és környezet*, valamint az *elbeszélés, a narráció*, vagyis a „*pejzazs*” és a *narráció* hogyan aránylik egymáshoz.

2. Narrációs megoldások, típusok a *Családi boldogság* című kisregényben

A narrációelméleti megközelítés fontos mozzanatokot világít meg. „A narrációt olyan közlésnek tarthatjuk, melynek középpontjában valamilyen történet elbeszélése áll; a narráció elsődleges célja a történet-elbeszélés, amelyet adott narrátor hajt végre. A narrátort beszélő vagy közlő alanyként értelmezhetjük, akinek közlései két szempont szerint csoportosíthatók: a közlemények nagy része a történetet alkotja, más részük pedig azokat a narrátori reflexiókat, emóciókat, hangulatokat, amelyek részint vonatkozhatnak a történetre, de lehetnek attól függetlenek is”¹⁰³

Tolsztoj a *Családi boldogság*ban egyes szám első személyű női narrációt alkalmaz. Nem érdektelen megvizsgálni, hogy mi az új, esetleg feltűnő, furcsa, netán meghökkentő ebben, eltér-e, ha igen, miben és hogyan saját korábbi illetve későbbi gyakorlatától. Az is kérdés, hogy mi a narrációváltás oka, célja, szerepe.

Már találkoztunk Tolsztojnal az egyes szám első személyű narrációval a *Családi boldogság*ot megelőzően is, az önéletrajzi írásában, ahol semmi rendkívülit nem jelent ez a megoldás: egy fiatalember vall önmagáról, vállalja az írásában önmagát, tehát a nyelvtani szám–személy megválasztása semmi „manipulációt” nem takar. Az író nem „bújik” más személy mögé, így nem is óhajtja azt a látszatot kelteni, mintha ő tudná – ismerné egy más típusú, esetleg nemű személy egyéniségét, jellemét, gondolatvilágát, stílusát, nyelvi kifejezőmódját – nem akar meggyőzőbb lenni önmagánál.

A *Családi boldogság* egyes szám első személyű narrációja egészen más minőségű, más céllal valósította meg a szerző. „Annak érdekében, hogy a hősnő lélekrajzát a lehető legaprólékosabban és leghitelesebben fogalmazhassa meg, az író még szükségesnek látja az első személyű elbeszélő formához való visszatérést (amely természetesen nem azonos az eleinte

¹⁰²Чичерин 1977: 248

¹⁰³Maár 1995: 30

alkalmazott vallomásformával).”¹⁰⁴ Itt a szerző az erőteljesebb hitelességért választja az egyes szám első személyű narrációt, azért, hogy a Marjában, az egyéniségében, a lelkében végbemenő változást még meggyőzőbbé tegye.¹⁰⁵ Férfi szerzőtől kapunk női, álnői narrációt. Mégis azt tapasztaljuk, hogy nem elég meggyőzőt. Kevés kamaszlányos romantikát, lelkesült, rajongó örömtúlsordulást tud közvetíteni, vagy semmit, ami pedig nagyon is jellemző –abban az időben még inkább– egy tizenhét éves, szerelemsóvárgó „kisasszonyra”; ehelyett a túlésszerűsített, „overly rationalized” regényfelszín árulkodik az álnői narrációról.¹⁰⁶

Főként Marja beszél, illetve a dialógusokban Szergej is.

A kérdés: ki lát. A szerző? Marja? Szergej? Azt hihetnénk, hogy a narrátor, Marja; illetve a dialógusokban a nő szavai mögött a Szergej által látottak vannak. A szöveg figyelmesebb olvasása nyilvánvalóvá teszi, hogy a szereplők gondolatait, érzéseit, azok motivációit csak a szerző láthatja ilyen részletességgel és mélységben, hiszen ebben a műben is számolnunk kell egy pragmatikai értelemben vett, kimondatlan elbeszélővel.¹⁰⁷ Folyamatosan tetten érhetjük az álnői narrációt.

A narrátor, a hősnő válogat a múltja eseményei, emlékei közül. Azokat az élményeket, eseményeket, érzéseket emeli ki, amelyek alátámasztják „téziseit” először a felhőtlenül boldog, majd a kihűlt házasságáról ... öngizolást keres.

Vannak dolgok, amikről nem beszél, illetve ha beszél is, hiányosan, a lényegét elkerülve. Így nem kapunk képet/beszámolást a várandós állapotáról, gyermekei világra hozásáról, a gyerekszobának a későbbi Natasáéihoz hasonló élményeiről, a gyermeknevelés illetve neveltetés örömeiről, izgalmairól, boldogságáról.

Szinte csak néhány mondatban és helyzetben említi gyermekeit, akkor is csupán a férjével való kapcsolatának definiálására, mintegy a nézőpont meghatározására. Ilyen például első gyermeke születésének említése anyósa halálának tényével egy időben, mint két jelentős esemény közös életük első három évében: „A három év leforgása alatt családuknak életében két fontos esemény következett be, de kapcsolatunkon egyik sem változtatott. Első gyermekem születése és Tatjana Szemjonovna halála volt ez a két esemény.”¹⁰⁸ Ekkor mereng el anyai érzéseinek hiányosságain is.

Később akkor említi gyermekét, amikor szégyenérzetét vallja meg a D. márkival folytatott flörtjével kapcsolatban, amikor az idegen férfi csókjának szégyene égette az arcát: „Egész idő

¹⁰⁴ Karancsy 1990:31

¹⁰⁵ Monter 1978:524

¹⁰⁶ Uo. 527

¹⁰⁷ Szegedy-Maszák 1998:101

¹⁰⁸ Tolsztoj 1961: 79

alatt férjemre, fiamra, Oroszországra gondoltam [...].” Ugyanebben a szituációban: „[...] eszembe jutott férjem, gyermekem [...]”¹⁰⁹

A férjhez való megérkezésekor heidelbergi szállásukra – amikor nem sikerül tisztázniuk kapcsolatuk ziláltságának hátterét – a „kényes” beszélgetés kudarcra után hozza szóba gyermekét mintegy alibinek: „Azt mondtam, megyek és megnézem a gyereket...”¹¹⁰ A záró, a „9” jelű mikroszituációban említi háromszor gyermekeit Marja, három rövid megnyilvánulásban, ekkor is csak néhány mondatos megjegyzésben, amelyből – az utolsó kivételével – érezzük, hogy csupán kapcsolatuk bemutatásához, a helyszín leírásához szükségesek „kelléknek”: „A gyerekek még nagyon kicsinyek voltak, még nem fűzhetek össze bennünket.” Néhány sorral később, új helyszínen, másik mikroszituációban: „[...] két ágyacska állt, [...] az egyikben [...]a kis pufók Kokoska [...] a másik pici ágyban meg Ványa pofikája mosolygott rám a pólyából.”¹¹¹ Hetedszer és egyben utoljára a regény utolsó soraiban szól gyerekeiről, ekkor váratlanul, mintegy kétségbeesett öngazolásként szinte féloldalmi terjedelemben túlárado anyai szeretetet – boldogságot sugalló jelenetben vallja meg gyermekei iránti szeretetét (7-szer említi tehát összesen őket).

Lélektani okokat fedezhetünk fel az „elhallgatások” mögött. Ténylegesen nem a gyermek, a család fontos neki, hanem önmaga illetve kettejük kapcsolata; nem érett még pszichésen az anyaságra, itt érhetjük tetten újra az álnői narrációt, hiszen egy nő hasonló szituációban feltehetően nem kerülte volna meg az említett események, lelki folyamatok bemutatását, beszélt volna róluk. A „kis pufók Kokoska” és a „Ványa pofikája” említés jelzi a regényben először (az utolsó fejezetben) Marja gyengédségét gyermekei iránt.

A beszélő, a látó jelenbéli tudását vetíti a múlt eseményeire. Minden elméleti megfogalmazás, elvonatkoztatás, az összefüggések meglátása, elemzése, következtetés levonása későbbi életstádium, életkor, érettség jellemzője. Például anyai érzéseinek gyatra voltát bemutatva is bizonyosságát látjuk annak, hogy részben a női narrátor vetíti vissza a múlt eseményeire érettebb korának tudását, tapasztalatát, részben a szerző tudása nyilatkozik meg a tisztán látó, bölcs, összegző megállapításokban.

„Az első időben az anyai érzés olyan erővel ragadott meg, s olyan váratlan lelkesedést váltott ki belőlem, hogy azt hittem, új élet kezdődik számomra; de két hónap múlva ,mikor újra elkezdtem társaságba járni, ez az érzés egyre csökkent, gyengült, végül szokássá, hideg kötelességteljesítéssé vált [...] Elszégyelltem magam...” Itt jelenre vált a narráció, „A fiktív

¹⁰⁹ Uo. 83-84

¹¹⁰ Uo. 85

¹¹¹ Uo. 86-87

személy jelen idejének felidézése, aktualizálása s egyben elválasztása a fiktív személy múltjától fontos ismérve a történet domináns részének.”¹¹² „De hát mit csináljak? Szeretem a fiamat, de képtelen vagyok naphosszat mellette üldögni; unatkozom; színlelni pedig semmi áron nem akarok.”¹¹³

A „Második rész” „6” jelű mikroszituációjában ilyen bevezető mondatokkal vetíti rá jelen tudását a múlt eseményeire: „Ahogy ma visszagondolok akkori életünkre [...]”, „ha ezt nem mondja, talán beláttam volna, [...]”¹¹⁴ s ezáltal tetten érjük a narrátor azon sajátosságát, hogy „különleges időbeli aktualizáló képességgel rendelkezik [...] lényeges időelőnyvel bír az elbeszélés során ahhoz képest, amit elbeszél, még akkor is, ha semmiféle nehézséget nem jelent számára jelen lenni az elbeszélte történetben.”¹¹⁵

Ha a Genette-féle osztályozás szerint járunk el, akkor megállapíthatjuk, hogy a *Családi boldogságra* a homodiegetikus narráció jellemző, mivel a narrátor maga is a történet egyik szereplője. Ezen belül autodiegetikus a narráció, mivel a narrátor, Marja Alekszandrovna – egyben a történet egyik főszereplője.¹¹⁶ A regényben Marja narrátorként az egész történet elbeszélője, így tehát a narráció extradiegetikusnak minősül, s mivel később Szergej Mihajlics bizonyos időre narrátorrá válik, így a *Családi boldogság* némely részletében a Genette által intradiegetikusnak definiált narráció valósul meg.¹¹⁷

Marja beszéli el a történetet, de nem mindig ő lát, hanem a szerző. A történet elbeszélése utóidejű narráció „Az utóidejű narráció feltételezi, hogy az elbeszélte történet a közlés idejére már befejeződött, a közölt események már lejátszódtak. Ahogy Lyons írja: ’Általában, a múlt idő használata a leírt szituációt ténylegesen a közlés idejéhez képest múltban lokalizálja.’ –idézi Maár Judit”¹¹⁸ Az utóidejű történet-elbeszélésben mindig más, egy korábbi idősíkot jelent az elbeszélte történet síkja a narráció idősíkjához képest.¹¹⁹

A mű két megnevezett részből („Első rész”, „Második rész”), kilenc számozott fejezetből áll. A magyar fordításban a fejezetek számozása folytatólagos, eltérően az orosz változattól, az 1921-es kiadástól, ahol a «Часть вторая» -ban a számozás „Г”-gyel újra kezdődik.

Az „Első rész” öt (a házasságkötésig), a „Második rész” négy (a házasság idejét felölelő) számozott fejezetet tartalmaz.

¹¹² Maár 1995: 132

¹¹³ Tolsztoj 1961: 79

¹¹⁴ Uo. 61– 62

¹¹⁵ Maár 1995:117

¹¹⁶ Maár 1995: 32

¹¹⁷ Uo.102

¹¹⁸ Uo.114

¹¹⁹ Uo.114

Az első és a második rész önállóan egy-egy makroszituáció, amelyek mindegyike mikroszituációkból áll. Ezek a mikroszituációk tipográfiai is elkülönülnek egymástól az író/fordító által alkalmazott római/arab számokkal, élesen megvonva ezzel a szituációhatárokat. Az egyes fejezetek, a mikroszituációk közötti határokat az idő eltérései és a szüzsé változásai is hangsúlyozzák, továbbá ugyanilyen módon több, még apróbb mikroszituációra bontják.

Az „Első rész” 1. fejezet mikroszituációja az évszakok (ősz, tél) és a hónap megnevezésével (március), valamint a szüzséváltással jelöli ki az újabb mikroszituációkat (az anya halála – ősszel; gyász – egész télen; március/tavaszi – megjön a gyám, Szergej Mihajlics).

A 2. fejezet mikroszituációja a „kitavasodott” kifejezéssel jelöli meg az időt, és Szergej Mihajlics megérkezését az örömteli időszak kezdeteként.

A „3” jelű mikroszituáció „Egy nyári napon” indul....

A „4” jelű mikroszituáció „boldogasszony böjtje” idején játszódik...

Az 5. fejezet még további, kisebb mikroszituációi a házasságkötést megelőző két hetet illetve az esküvőt, az új otthon és élet körülményeit mutatják be.

A boldog szerelmi periódus már itt az első részben több mikroszituációban nyilvánul meg, ilyenek például a szerelem kibontakozásának fázisai illetve a gyám Szergej Mihajlicsval való külön-külön találkozások. Itt az idő és néha a helyszín eltérései is fokozzák a narráció dinamikáját.

A fenti öt mikroszituáció alkotja az „Első részt”, vagyis a regény egyik makroszituációját.

A „Második rész”, azaz a másik makroszituáció négy, arab számokkal elkülönített mikroszituációból épül.

A „6” jelű mikroszituáció két hónap falusi magányról számol be, újabb mikroszituációk részletesebb képet adnak az anyós szigorú házirendjéről, a fiatal házaspár felhőtlen boldogságáról, a később kifejlődött unalomról, a feszültségekkel, veszekedésekkel teli zilált lelkiállapotról, a veszekedésről, amely elvezet a házaspár közös, de különböző indíttatásból meghozott döntéséig: Pétervárra fognak utazni, kikapcsolódni, a feleség vágya szerint.

A „7” jellel megkülönböztetett mikroszituáció is több további mikroszituációból épül, egy a Pétervárra utazást, egy másik a Moszkvában töltött két hetet, egy újabb a házaspár pétervári életét mutatja be. A feleség bális viselkedése miatti veszekedésüket, az abból kialakuló konfliktust és a kapcsolatukban létrejövő szakadékokat az olvasó elé táró rész egy újabb mikroszituáció. A szökincs változása is jelzi azt a folyamatot, ahogy csökken a

házasársak egymás iránti szeretete; a szerző részletesen leírja a szereplők testén, elsősorban az arcon végbemenő fiziológiás elváltozásokat. A narrátor Marja a férje arcán megjelenő fizikai fájdalomról beszél a „7” mikroszituációban, így mutatja be a felindult, felesége viselkedése miatt önmagán uralkodni alig tudó férjet, Szergej Mihajlicsot: „[...] ajkát összeszorítva, s arca eltorzult, mint fizikai fájdalomtól.”; „ingerülten, fojtott indulattal”; „elkeseredett gúny”; „Még soha ilyen hidegen nem nézett rám, ilyen hidegen nem beszélt velem.”; „[...] ordította most már féktelen dührohamában.”; önmagáról a női narrátor így nyilatkozik: „[...] közben éreztem, hogy orrcimpám természetellenesen kitágul, és a vér az utolsó cseppig kiszalad arcomból [...]” A szörnyű veszekedés mint a történet jellemző részét alkotó egyik mikroszituáció tovább strukturálja a regény szövetét, kardinális eseményként fordulatot hoz a műben, a hősnő narratívája szerint: „[...] éreztem, hogy a mai nappal szakadék nyílt meg közöttünk.”¹²⁰

A gazdagon rétegződött szemantikai szövet következő egysége a „8” jellel elkülönített mikroszituáció. Ebben már csupán a kvázi szerelem jeleneteit érzékeljük, a házaspár kapcsolatában egyre mélyül a szakadék. A feleség számára „az állandóan kínálkozó szórakozások” a férjnek a munkába menekülés jelentette a nyugalom látszatát, érzetét. Ebben a részben vall anyai érzéseiről a női narrátor. Újabb mikroszituáció a badeni nyaralás – gyógykúra bemutatása, itt ismét fordulatot jelentő esemény járul hozzá a történet uralkodó részéhez: Marjának az olasz D. márkival bekövetkezett románca. A „csókjelenet” után megtörténik a fordulat: Marja visszautazik Szergej Mihajlicshoz Heidelbergbe, mindent be akar vallani neki, de férje hárító magatartása ebben meggátolja, így magába fojtja lelke vívódását. Gyermeke említése itt is csak eltakarása más érzéseknek. A mikroszituáció utolsó szavai, „sírní, sírní, sírní”, a hangulat ívét lefelé irányítják mintegy előkészítendő a regény befejezését, és a visszafordíthatatlan érzelmi megoldást: a szerelem megszűnését.

A „9” jellel ellátott és egyben utolsó mikroszituáció zárja a művet, a helyszín változásai újabb mikroszituációkat hoznak létre, tovább strukturálva a regény szemantikai szövetét. Újra a házaspár vidéki otthonában vagyunk, Nyikolszkojében, ahol a női narrátor szerint „Mindegyikünk külön-külön élt – ő az elfoglaltságaiban, amelyekben én nem vehettem részt, és most már nem is kívántam részt venni; én pedig henye dologtalanságomban, amely most már nem bántotta őt annyira, mint azelőtt.”¹²¹ Az atmoszférára utalva a fejezet második mondatában azt olvassuk: „Anyuska már nem volt közöttünk, ketten álltunk egymással szemben.” Az eredeti orosz szöveg megfogalmazása ennél erőteljesebb: az „egymással

¹²⁰ Tolsztoj1961: 75

¹²¹ Tolsztoj1961: 86

szemben” kifejezés eredetileg: «другъ противъ друга»¹²². A nyikolszkojei ház átépítési munkálatai miatt később Marja lánykori otthonában, Pokrovszkojében élnek. Keretes megoldás szemtanúi vagyunk: az „Első rész” „1” mikroszituációjának helyszíne is ugyanez, a szereplők személye és a téma is megegyezik, ugyan ellenkező előjellel, s a scenárió is ismétlődik: Szonya és Kátya élnek még a házaspárral és az azóta megszületett két gyermekkel a házban: „Éppúgy üldögélünk a szalonban kettesben Kátyával, mint régen, és róla beszélünk [...] Nem lelkesedünk érte, mint régen, hanem bírálgatjuk, nem lelkesedünk a boldogságtól [...]”¹²³

Keretként visszatér a regény első lapjain megfogalmazott gondolat is, szintén ellenkező előjellel: „Meg sem érteném most már, ami azelőtt olyan világosnak, igazságosnak tűnt fel: a boldogság abban van, hogy másokért éljünk. Minek másokért, mikor önmagunkért sincs kedvem élni?”¹²⁴

Ellentétes keretet ad „a role reversal”, a szerepcseré, szerepfordítás diszkordanciája a regényzáró szituációban, amikor az eddig tapasztaltnál terjedelmesebben időzik a narrátor az anyai érzések ecsetelésénél, a „kis lurkó” bemutatásánál, mintha csak felébredt volna a lelkiismerete az elmulasztott szeretet-kifejezések miatt. Ebben a képben a férj csupán átsuhanó szereplő, „ujjával megérintve [a gyermek] állát [...]” – ahhoz a szituációhoz képest, amikor Marja nagyvilági „bohóságai” idején a férj ült a gyerekszobában és vigyázta gyermekük álmát: „Néha, mikor báli ruhában belibegtem a gyerekszobába, hogy éjszakára, búcsúzóul keresztet vessek a fiunkra, férjemet ott találtam, s észrevettem, hogy fürkésző pillantása szigorúan, szemrehányóan nyugszik rajtam.”¹²⁵

Ezt a diszkordanciát Barbara Heldt Monter úgy értelmezi, hogy általa a szerző „shock effect”-et, sokkhatást ér el, amivel egyértelműen nyomatékosító szándéka van.¹²⁶

Tolsztoj fent értelmezett művére is érvényesnek mondható, hogy a mikroszituációkat külön-külön is értelmezhetjük, hiszen legalább térben és időben különbség van köztük. Ha viszont a történet egésze aspektusából tekintjük a szituációhatárokat, akkor egy nagyobb egységet, makroszituációt alkotnak.¹²⁷

¹²² Л. Толстой 1921: 431

¹²³ Tolsztoj 1961: 87

¹²⁴ Uo. 87

¹²⁵ Uo. 79

¹²⁶ Monter 1978:528

¹²⁷ Maár 1995:135

A „makroszituáció a történetnek olyan nagyobb egysége, amelyet több mikroszituáció épít fel, s amelyet az individuumok relációja és attitűdje alapján azonosítunk.”¹²⁸ Így épül föl az egész tolsztoji mű is.

3. A regény történetideje és a diszkordancia kérdése

„A narratív szövegben [...] az idő mint folyamat ábrázolása történik.”¹²⁹ A vizsgált regényben összesen körülbelül négy, maximum öt évet ölel föl a történet. Marja, a hősnő a regény elején tizenhét éves; badeni nagyvilági szórakozásai idején huszonegy. Így foglalja össze akkori önmagának életérzését: „Huszonegy esztendő voltam akkor, vagyoni helyzetünk, amennyire tudtam, ragyogó volt, a családi élettől nem kívántam egyebet, mint amit nyújtott [...] szépség és elegancia vett körül, és pompásan éreztem magam.”¹³⁰

Hosszú időtartamú szituációként értékelhetjük azt a két ellentétes szituáció közti lassú, folyamatos változást–fejlődést, amelyben a szereplők kiküzdött boldogságukból sok mikroszituáción keresztül a látszólagos nyugalmi helyzetükben létező implicit vagy látens diszkordanciából az explicit diszkordanciává válást megélik.¹³¹ E folyamat – egy óriási ív – két végpontja: a kezdet viharos, óriási boldogság, szerelem; a kifejlet a megsebzett lelkű szereplők szerelemtelen, lecsendesedett, kompromisszumos boldogsága.

Házasságuk az első boldog szerelmi periódus után végig latens és explicit diszkordanciák váltakozásában zajlik. Az „Első rész”-ben egyensúlyhelyzetet tapasztalunk, de rögtön a „Második rész” elején, a „6” mikroszituációban megjelenik a látens diszkordancia Marja életében, megbomlik az egyensúlyhelyzet: „[...] szerelmem megállt, nem növekedett [...] nyugtalanság lopódzott a lelkembe [...] Mozgást kívántam [...] Lelkiállapotom még egészségemre is kihatott, egyre idegesebb, ingerlékenyebb lettem.”¹³² – mondja. Szergej fáziskésésben éli át mindezt, s csak akkor kerül diszkordáns szituációba, amikor ugyanennek a fejezetnek a végén Mása számára már explicitté válik a megbomlott egyensúlyhelyzet, s a hamarosan kitört veszekedésben már mindketten egymással szemben állnak explicit diszkordanciában: „Nyugalma eltűnt, ijedtség és fájdalom ült ki az arcára [...] Sírva fakadtam, s ettől megkönnyebbültem.”¹³³

¹²⁸ Uo. 137

¹²⁹ Maár 1995:132

¹³⁰ Tolsztoj 1961: 79–80

¹³¹ Maár 1995: 130

¹³² Tolsztoj 1961: 62–63

¹³³ Uo. 66

A fejezet utolsó jelenetében nyugalmi helyzet áll be, megegyeznek, hogy Pétervárra utaznak.

Az implicit és explicit diszkordancia jelenetei váltakoznak a következő, a „7” fejezetben is, azzal a különbséggel, hogy itt a két főhős egyszerre kerül a diszkordáns szituációba, az explicitté váló diszkordanciában már egymás ellenfeleiként, sőt ellenségekként küzdenek, majd amikor már bekövetkezett a látszólagos nyugalmi helyzetbe való fordulat, lélekben eltávolodnak egymástól. Marja szavai így jelzik ezt: „[...] éreztem, hogy a mai nappal szakadék nyílt meg közöttünk...a barátságos jó viszony látszólag helyreállt közöttünk; de ez a viszony gyökeresen más volt, mint a régi...még mélyebb lett a szakadék, amely elválaszt egymástól.”¹³⁴

A „8” jelű fejezetben a látens diszkordancia uralja az első részt: „Nézeteltérés, jelenet nem fordult többé elő közöttünk; [...] úgy éltünk, mintha szeretttük volna egymást.”¹³⁵ Ebben a fejezetben is a diszkordanciában részt vevő két fél fáziskülönbségben éli át a fordulatot az explicitté váló diszkordáns szituációba: aggódó, sérelmes, büntudatos, mesterségesen lecsendesített beszélgetésbe torkollik a jelenet.

A „9” fejezetben a hosszú időtartamú szituáció nagy íve végső pontjához ér: Marja és Szergej a szituáció két ellentétes pólusát alkotják, hiszen a diszkordancia explicitté válását egy időben élik meg, a büntudattal teli, zaklatott tisztázó beszélgetés nyugalmi helyzetbe fordul: „Nem a szerelmes, hanem a régi barát csókolt meg”¹³⁶

Elfogy az idő az utolsó jelenetben, nemcsak azért, mert ténylegesen vége van a regénynek, hiszen az „...” jelzi a verbális közlésen túl is, hogy az élet, a más módon boldog családi élet folytatódik, illetve új korszak kezdődik Marja és Szergej életében, de elfogyott a bensőséges szerelem visszaállításának lehetőségéhez az idő. Nem ad több esélyt a szerző ennek a szerelemnek: „Ezzel a nappal ért véget szerelmi regényem Szergej Mihajloviccsal”¹³⁷. A régi érzés drága, visszahozhatatlan emlékké vált, és új érzés, a szeretet gyermekeim apja iránt, vetette meg alapját egy új, egészen más módon boldog életnek, amely még a jelen pillanatban sem ért véget.”¹³⁸

¹³⁴ Tolsztoj 1961: 75–77

¹³⁵ Uo. 78

¹³⁶ Uo. 94

¹³⁷ A Mihajlics és a Mihajlovics névvariáns is szerepel a mű szövegében.

¹³⁸ Uo. 95

4. A Családi boldogság helye, szerepe a tolsztoji életműben

Van olyan vélemény, amely szerint maga a Családi boldogság «шаг в сторону»-ként (kitérőként) értékelhető Tolsztoj munkásságában.

Egyrészt, két évvel a jobbágyfelszabadítás előtt, amikor minden forrongott e kérdés körül, *A földesúr délelőttje* szerzője létrehozza a majorsági élet idilljét, dicsőíti azt észérvekkel és jó szívvel; egy olyan művet alkot, amelynek férfi főhőse a jobbágyairól igazságos jószívúsággal gondoskodó, birtokán tevékenykedő földbirtokos. Mindezt akár úgy is értékelhetjük, mint fellépést a régi rend védelmében.

Másrészt, a regényben a családi kölcsönhatások történetének olyan életszerűen hiteles, logikusan tiszta, következetes elemzését találjuk, amely a műnek rendkívül éles, kifinomult, szilárd, stabil jelleget ad. Ebben az írásban már nem található a majorsági élet csendje, sem a társasági élet zaja és hazug csillogása, az olvasó mégis azt érzi, hogy a családi viszálynak és a családi boldogságnak a lényege is olyan mélyen, szervesen épült be a műbe, hogy mind a mai napig hiteles és tanulságos marad.¹³⁹

A mű kitérőnek értelmezhető stilisztikailag is, hiszen a szerző „elhatárolódik” önmagától, átadja a tollat hősnőjének, az ő szemével látja az életet, az ő nevében viszi végig a narrációt. Tolsztoj remekül kelti életre egy fiatal nő gondolatainak és érzéseinek struktúráját – teszi mindezt elvonatkoztatva önmagától, saját szerzőségétől.

Mégis, egy egész regényt fölépíteni csupán arra a történetre, hogy milyen kapcsolat van egy férfi és egy nő között, anélkül, hogy bármi utalás lenne az őket udvarházi idilljükben körülvevő világ népi életének küzdelmeire, nyomorúságára – méltán elborzasztotta a szerzőt.¹⁴⁰ Ezért váltott ki a *Családi boldogság* viharos elégedetlenséget, alkotói kiábrándulást és szégyent szerzőjéből. „Amit én a Családi boldogsággal műveltem ... Förtelmes fogalmazvány...Most el vagyok temetve mind íróként mind emberként... És a nyelvezet csúfsága, ami a gondolat gyalázatosságából fakad, hihetetlen...”¹⁴¹ – írja egyik levelében 1859 októberének végén, novemberének elején. Minden levelében kifejezi, megerősíti azt a szándékát, hogy örökre fölhagy az irodalommal, egyidejűleg minden addiginál erősebben keresi saját irodalmi hangját, útját.¹⁴²

¹³⁹ Чичерин 1977: 246–247

¹⁴⁰ Уо. 248

¹⁴¹ Толстой 1859: 316. «Что я наделал с своим Семейным Счастьем...Это мерзкое сочинение...Я теперь похоронен и как писатель и как человек! ... И безобразие языка, вытекающее из безобразия мысли, невообразимое...» Saját fordítás –B.V.

¹⁴² Чичерин 1977: 249

5. A Tolsztoj-mű utóélete, magyarországi recepciója

A regény különböző magyar nyelvű fordításainak ismertetése nem tartozna a nőkérdés tárgyalásához, a gender studies és a narrációs technikák taglalásához, de mivel ez a kisregény volt az első Tolsztoj-mű, amelyet magyar nyelvre átültettek, s ennek egyetlen kérdésköre a women's question, mégis érdemesnek tartom az említett adatok közlését.

A *Családi boldogság* első magyar fordítása ezen a címen 1878-ban jelent meg. Fordítója Szentkirályi Albert volt, és munkájához az orosz eredetit használta. Ebben a formájában a mű még két kiadást ért meg: 1895-ben a másodikat és 1905-ben a harmadikat – az elsőhöz hasonlóan a Franklinnál.

Egy újabb tolmácsolását Brankovics György készítette el, és 1891-ben jelentette meg *A házasság regénye* elnevezéssel. Ugyanezzel a címmel adta közre munkáját Ilosvai Hugó 1903-ban. 1929-ben újra a ma közismert, *Családi boldogság* címet kapta a regény Gellért Hugó magyar nyelvű tolmácsolásában, a következő évben, 1930-ban újra kiadta ezt a változatot a Gutenberg.

1942-ben más megnevezést kap az írás magyar változata Lukács László tollából, *Igazi házasság* -ként az Új kiadónál.¹⁴³

A fentiekben megvizsgáltam a tipikus orosz tájkép („pejzazs”) regénybeli szerepét, a *Családi boldogság* narrációtípusát, szituációrendszerét, a mikroszituációkat és a belőlük felépült két makroszituációt, a szüzsé változásait, a diszkordancia jelenlétét és mozgását, a mű eseménysorának rétegzettségét. Láthatóvá vált „az elbeszélő szövegben önálló szemantikai réteget jelent a narráció, a közlés síkja, melynek a történet síkja alárendelt”¹⁴⁴

A szüzsét tekintve nem függetleníthetjük magunkat egészen attól az asszociációtól, amely halvány szállal vezet vissza az időbe az angol Jane Austenhez, különösen a *Büszkeség és balítélet* című könyvéhez. Leegyszerűsítve: ott is, itt, a *Családi boldogságban* is csupán egy központi kérdés van, a házasság. A hasonló téma feldolgozása divergál: Jane Austen műve (*Pride and Prejudice*) arra kíváncsi, hogy milyen út vezet a boldog szerelem megtalálásáig és/vagy azzal egy időben a házasságig, Tolsztoj elsősorban azt kutatja, hogy a házasságban hogyan működik, működik-e egyáltalán a szerelem, fönmarad-e a harmónia, ha igen, hogyan és milyen formában, milyen áron.

A gender studies, a genderkutatás mai jellegzetességének rövid felvillantása (is) bizonyítja, hogy a tolsztoji életműben rendre fölbukkanó és nagy súllyal szereplő nőkérdés, a

¹⁴³ Tolsztoj emlékkönyv 1962: 151

¹⁴⁴ Maár 1995:151

women's question ma is aktuális, napjainkban is találkozunk a tolsztojiakhoz hasonló kérdésfeltevésekkel és válaszokkal.

A *Családi boldogság* mélyére látva igazolódni látszik „a gender studies, azaz a társadalmi nemek tudományának [...] álláspontja -, hogy mind a nőiesség, mind a férfiasság fogalma abszolút kulturális és társadalmi konstrukció: ezek a fogalmak nem eleve adottak, hanem egymást kiegészítve mozognak bizonyos értékskálák mentén.”¹⁴⁵

A regény történetidejét megvizsgálva láthattuk, hogy lassú, folyamatos változást tartalmazó szituációkból épül fel, a mikroszituációk két makroszituációt alkotnak, s ezek adják a szemantikai szövet egészét.

A fordítások időpontját, megjelenési idejét megfigyelve az derült ki, hogy a magyar olvasó közel két évtizeddel az oroszországi megjelenése után vehette kézbe a tolsztoji alkotást. E fordítások fontos tényezői voltak a magyarországi Tolsztoj-kultusz kialakulásának, a Tolsztoj-művek kanonikussá válásának. A *Családi boldogság* napjainkban is része a magyarországi Tolsztoj-kánonnak, szerepel az egyetemi jegyzetekben, fő kérdéseit tárgyalják az irodalmi lexikonok, minden Tolsztojjal foglalkozó magyar nyelvű szakirodalom említi, bár fontosságát nem helyezi középpontba. Miként nem tette ezt maga Tolsztoj sem, aki úgy érezte, hogy ez a korai munkája nem elégíti ki az önmagával szemben támasztott művészi elvárásait. „[...] a későbbi irodalomtörténeti elemzések is meglehetősen lekicsinylően beszélnek róla”.¹⁴⁶ „Szégyellte” e korai művét Tolsztoj, mondván, hogy szégyen arról elbeszéléseket gyártani, hogy egy férfi beleszeret egy nőbe (írja levelében Fetnek 1859 októberének elején).¹⁴⁷

A *Családi boldogságban*, a nőkérdéssel kapcsolatos e legkorábbi alkotásában, a szerző a biztonságos menedéket jelentő férfi-dominanciájú házasság szószólója.

A férfi–nő erőjáték kérdését ebben az írásában Tolsztoj nem kezeli kardinális kérdésként, mint azt később a *Kreutzer szonátában* teszi, itt azt akarja megmutatni, ahogy a családi élet elfoglalja a romantikus szerelem helyét. A regényben a boldog és nem boldog családi élet pillanatfelvételeivel találkozunk.¹⁴⁸

Az a *következtetésem* a fentiekből, hogy maga Tolsztoj és kortárs, valamint későbbi bírálói igazságtalanok voltak a mű megítélésében, gyengének, Tolsztojhoz méltatlannak tekintésében.

¹⁴⁵ Séllei 2007

¹⁴⁶ Karancsy 1990: 32

¹⁴⁷ Опульская 1990: 126

¹⁴⁸ Monter 1978:524–526–528

Igaz, hogy a *Családi boldogság* című kisregény nem hordozza a későbbi tolsztoji nagyregényeknek azon jegyeit, amelyek alkotójukat a világirodalom csúcsára emelték, mégis számtalan értékkel gazdagítja az irodalmat, magát a szerzőt pedig „fölkészíti” nagy műveire, vagyis az alkotás „lélektani oldalról készíti elő a 70-es években keletkezett Anna Kareninát.”, tehát „nem tekinthető holtvágánynak a tolsztoji ábrázolómódszer fejlődéstörténetében.”¹⁴⁹

4. TÁJ-ÉS LÉLEKÁBRÁZOLÁS L. TOLSZTOJ HÁBORÚ ÉS BÉKÉJÉBEN: NATASA ALAKRAJZÁNAK RÉTEGEI

Jelen alfejezetnek az a célja, hogy a *Háború és béke* narrációelméleti megközelítésével a műben alkalmazott narrációs technikákat megvizsgálja. E folyamatban kérdésként merül föl, hogy a regényben mi a szerepe a természetábrázolásnak, amit hol tájképnek, hol természeti képnek nevezek, illetve ezek szinonímáit alkalmazom. Példák során kimutatható, hogyan használja fel a szerző eszközként legfontosabb alakjainak jellemábrázolásában, milyen kapcsolata van a lelki folyamatok bemutatásával.

Érdekességeket hordoz még a regény szövete az irodalmi kánon vonatkozásában a nőalakok ábrázolásában, amelyek nem kerültek az eddigi vizsgálatok fókuszába; megfigyelhető az is, hogy a természet és a nőiség ábrázolásában hogyan követi a mű az orosz irodalmi kánont. Szövegelemzésemet nemcsak „belső”, irodalomtudományi, hanem „külső” azaz kapcsolattörténeti szempontok is inspirálták.

1. Táj–lélek párhuzamok

A táj irodalmi megjelenítésével kapcsolatos finom distinkciókra disszertációmban a korai Tolsztoj-művek értelmezésekor már utaltam. Itt további árnyalásokat tartok indokoltnak, mivel Natasa Rosztova karakterének, irodalmi előképeinek bemutatásában újabb aspektusból kerül szóba a táj–lélek együttmozgás. Amikor a legmarkánsabb természeti képek és a lélekábrázolás kapcsolatát vizsgáljuk Lev Tolsztoj *Háború és béke* című regényében, mindkét fentebb megkülönböztetett típussal (Landschaft és pejzazs) találkozunk, a főszereplők jellemrajzának egyik fő eszközeként alkalmazza ezeket a szerző jelezvén, hogy Tolsztoj művészetében a vizualitásnak milyen átütő ereje van. A *Családi boldogság*ban, abban az alkotásban, amely fontos állomás a tolsztoji ábrázolómódszer fejlődéstörténetében, s

¹⁴⁹ Karancsy 1990: 32

amelyben a szerző előrevetíti későbbi nagy műveinek, nagyregényeinek jellemalkotó, jellemábrázoló erejét, lélekábrázoló módszerét, már találkoztunk a tolsztoji tájábrázolással. Később A *Háború és béke*ben is bőséges példáját találjuk ennek. A táj–lélek együtt él például Natasának a trojkautazáson fellángolt érzéseiben. A jelentről alább részletesen szólok.

Tolsztoj regénye posza az epizódok, az önálló képek világosságával, egyértelműségével él az olvasó tudatában. A vadászat híres jelenete, a karácsonyi ünnepek ideje, a trojkautazás, Natasa első bálja (ahol „olyan boldog volt, mint még soha életében.”¹⁵⁰), az otradnojei holdfényes éjszaka és az ablakban megjelenő lányalak, Andrej herceg találkozása az öreg tölgygel, Petya Rosztov halála – mind önálló életet él bennünk azzal egyidejűleg, hogy mindegyik a nagy egészet, a regény általános kapcsolati hálóját szolgálja. A Tolsztoj által megrajzolt egyedi jelenetek minden ponton élettel telítettek, lassítják a cselekményt, s az a szerepük, hogy á

Italuk Tolsztoj az élet szeretetére tanítson bennünket, miközben az élet megszámlálhatatlan jelenségét megmutatja.¹⁵¹

A „trojkautazást” bemutató jelenetben az tapasztalható, hogy általa az író olyan tipikus orosz téli, főként nemesi kedvtelést, időtöltést rajzol meg, amely alkalmat ad a szerző és alakjai szívéhez oly közel álló, szeretett orosz táj bemutatására, ezen keresztül hősei jellemrajzának árnyalására.

Vízkereszt van, ez a természeti kép, amelyet a fenti különbségtételt követve a *Landschaft* szóval célszerű azonosítanunk, nem nélkülözheti a holdfényt, a csillogó nyikorgó–sziporkázó havat–hómezőt, a fák sejtelmesen vetülő árnyékát. Hanghatások élénkítik az ábrázolást, hitelesen az olvasó elé tárva a fergeteges jókedvet: „a szánok hetykén megtörve a jeges csöndet [...] egyre távolodott csengőjének öblös kongása is [...] Rikongva, sikongva, az ostorral csápolva [...]” Emberi hangok is vegyülnek a képbe: „[...] csendült meg a fagy dermedt levegőben Natasa hangja.”¹⁵²

Az egész leírás megkapó, kifejező; három oldalon kerül kifejtésre a „leghatalmasabb földöntúli buja természetleírás.”¹⁵³ Lexikája továbbra is dinamikus, fölrázó, élettel – hangulattal teli. Technikája: a tágabbtól, a távolítól szűkíti a képet, s a tájba helyezi, reflektorfénybe állítja – a természet hangjai után az emberi hangot érzékelteti, magát a női főszereplőt, Natasát, hitelessé téve lényének derűs alaptónusát.

¹⁵⁰ Tolsztoj 2005:624

¹⁵¹ Бочаров 2015

¹⁵² Tolsztoj 2005: 624

¹⁵³ Monter 1978:525

A szürke őszi reggelen kezdődő vadászat jól ismert epizódjában Natasa alakrajzának egy finom rétege ábrázolódik, és „[...] az a különösen emelkedett életérzés, amelyet Nyikolaj és Natasa Rosztova átélt, ránk, olvasókra is átszarmazik és magával ragad bennünket. [...] Egészség és erő, az élet teljessége és a harc öröme – ez a benyomásunk ettől a képtől. Tolsztoj megvalósította azt, amiről mint az alkotó céljáról szólt, és amit saját művészetének kívánt: az emberek olvassanak, olvassák az ő elbeszélését a vadászatról és szeressék meg az életet.»¹⁵⁴

Miután a fiatal Rosztov, Nyikolaj „megvizsgálta” a reggeli időjárást, s a legmegfelelőbbnek ítélte a vadászatra, húga azonnal kijelentette, hogy nem lehet nem utazni. Natasa figurája itt is katalizátorként működik: életigenlő öröme, derűje átragad a társaság többi tagjára. „A nap első perceitől mindannyian különleges hangulatban élnek, annak erős érzésével, hogy ami éppen történik, az megismételhetetlen.»¹⁵⁵

A mű cselekményének további szituációiban is természetleírások segítik a jellem(ek) kibontakoztatását a szerzőnek. Jelen fejezetben csak a leginkább kiemelkedőkre mutatok rá, a regény teljesebb tájképi vizsgálata nem célja disszertációmnak.

A másik főszereplő, Andrej jellemzésének módszereként szintén gyakran alkalmaz természeti képet az író. A herceg életében, gondolkodásában, jelleme alakulásában fordulatot hoz a majdnem tragikus kimenetelű sebesülése az austerlitz-i ütközetben. Ráébred a természet nagyságára, nagyszerűségére, önnön kicsiségére, elindul benne az a lelki folyamat, amelyben megtanulja értékelni az életet, annak apró szépségeit, értékeit. A „magas ég”-nek a fokozás stiláris eszközével kétszer megjelenő képe a természet végtelenségének szimbólumaként tárul fel Bolkonszkij herceg előtt, sugallva az emberi szív és lélek lehetőségeinek határtalanságát is. Ez a tájkép, amely pejzazsként értelmezhető – bár a háborús körülményeket tekintve nagyon is hétköznapi jelenetet ábrázol – festői jelenséggé alakul. A fiatal férfi karakterének más aspektusa is tájképi megoldással bomlik ki az olvasó előtt. Andrej herceg „Natasa iránti szerelmének kialakulását, illetve az ábrázolásában alkalmazott eszközöket érdemes közelebbről szemügyre venni, minthogy itt Tolsztoj különösen nehéz lélekábrázolási feladat előtt állott: egy természeténél fogva magányos, büszke, az életben többször csalódott, a házasságból kiábrándult férfit kellett rávezetnie a fiatalság, az élet és a báj előtti térdhajtásra, a boldogság

¹⁵⁴ Бочаров 2015: 20. « То чувство особо приподнятой жизни, которое переживают на охоте Николай и Наташа Ростовы, передается нам, читателям, и заражает нас. [...] Здоровье и сила, полнота жизни и радость борьбы — вот впечатление от этой картины. Толстой сделал то, о чем говорил как о цели художника и чего желал для своего искусства: люди читают и будут читать его рассказ об охоте и любить жизнь». Saját fordítás – B.V.

¹⁵⁵ Уо. «С первых минут этого дня все живут в особенной атмосфере, с острым чувством неповторимости того, что происходит.» Saját fordítás – B.V.

vállalására, annak elismerésére, hogy a hidegség és az idegenség nem egyedül lehetséges létforma számára.”¹⁵⁶

Bolkonszkij herceg érzéseinek változását, a Natasa iránti szerelem kibontakozását is meggyőzőbbé teszi a természeti kép alkalmazása, benne metafora mint művészi eszköz használata: a híres tölgy-metafora megrajzolása.¹⁵⁷

A távolítól a közelebbi felé halad itt is a természeti kép megfestése. A szerző lélektanilag alaposan előkészíti hőse találkozását a konkrét megérintő jelenséggel, a méltóságteljes tölgy látványával, hatásával. A tölgy képe háromszor kerül az olvasó elé e sorsdöntő lélektani változás érzékeltetésében.

Mintha az író lassítani akarná a táj bemutatásának folyamatát, mintha nehezebbre esne feltárnia hőse lelkivilágát. A tavaszt idéző kifejezéseket, szavakat többször ismétli, egy mondaton belül háromszor találkozunk a „zsenge” jelzővel: „a zsenge fűvet, a nyírfa zsenge levelét meg a zsenge, fehér, tavaszi felhőgomolyokat [...]”¹⁵⁸

A „zöld” szó négyszer fordul elő a makacsul száraz tölgy képét bemutató nagyjelenetet előkészítő kép hat sorában. A téli hangulatba visszahúzó nyomokra csupán két kurta utalás található e jelenetben: „még hó fehérlett”, és a „fenyők durva örökzöldjükkal kellemetlenül emlékeztették az embert a télre”. Andrej herceg lelki ingadozásának, vívódásának érzékeltetésére a szerző folyamatosan és váltakozva alkalmazza a szerzői közlés, a természeti kép, a belső monológ eszközét. „A folyamatosság és fokozatosság általánosan érvényes követelményei itt sajátos értelmet nyernek.”¹⁵⁹ Változás kezdődik Andrej hercegben, „Nem! Harmincegy éves korban még nincs vége az életnek [...]”¹⁶⁰ „Ezt az egyelőre még csak potenciális változást szimbolizálja az öreg tölgy megváltozott képe, illetve annak jelentése Andrej számára.”¹⁶¹ E szimbolikus előkészítés után az író úgy irányítja az eseményeket, hogy Andrej a bálon ismét találkozzék Natasával [...]”¹⁶² A tölgy-metafora hosszan elnyúló rajza átmenetet képez a tájbrázolás két elkülöníthető típusa, a *pejzazs* és a *Landschaft* között. Írásomnak nem célja e kérdés eldöntése; fontos a két típus árnyalatainak, a tolsztoji vizuális ábrázolás festőiségének megragadása.

¹⁵⁶ Karancsy 1990: 153

¹⁵⁷ Н. Чирков 1969: «Война и мир» Л. Н. Толстого как художественное целое. című tanulmányában fölhívja a figyelmet arra, hogy Tolsztoj természetábrázolásában fontos momentumként jelennek meg a metaforák és a hasonlatok. Н. Чирков 2005:304–301, 349.

¹⁵⁸ Tolsztoj 2005:566–567

¹⁵⁹ Karancsy 1990:153

¹⁶⁰ Tolsztoj 2005: 572

¹⁶¹ Bővebben erről lásd Boros 2013: 34–38

¹⁶² Karancsy 1990:153–154

2. Életrajzi kapcsolódások

Tolsztoj számára életének eseményei műveinek ihlető anyagául szolgálnak. Például „[...] olyan egyszerűnek és természetesnek tűnik, hogy L.Ny. és Szonya szerelmének története ’szerkesztés nélkül’ ment át az *Anna Kareninába*. Valójában a lánykérés és Levin és Kitty házasságkötése a legapróbb részletekben egybeesik azzal, ami Tolsztoj és Szonyecska között volt.”¹⁶³

A szóban forgó nagyregényben, a *Háború és békében*, Natasa alakrajzának rétegeiben is föllelhetők Tolsztojnak a saját életéből, családi kapcsolataiból származó élmények, családtagjainak, közeli rokonainak, számára kedves személyeknek jellemvonásai, szokásrendszere. Időnként verbális megnyilatkozásai, naplóbejegyzései alapján a közvetlen hatás is kimutatható. Igaz ez kapcsolatára a Bersz-családdal is, ahol három lány volt: Liza, Szonya (az író leendő felesége) és Tánya. Tanyecska, ahogy a legkisebb Bersz-lányt becézték, a „gyorslábú, mindenhol jelen lévő, nyüzsgő, minden lében kanál” egyéniségével erőteljes ihletője volt a későbbi Natasa Rosztova figurájának.¹⁶⁴ Más családi kapcsolódás is föllelhető egy esemény kapcsán, amely szintén jelentőséggel bír a hősnő alakmegformálásában. Nevezetesen az, hogy Szonya Bersz 1862 nyarán¹⁶⁵ „[...] egy elbeszélést ír *Natasa* címmel, amelyet komoly vívódások után megmutatott Tolsztojnak. Kár, hogy a házasságkötés után megsemmisítésre került, miként lánykori naplója is. Ez azért is különösen sajnálatos, mert a *Natasa* erős benyomást tett Tolsztojra és meghatározta néhány vonását, sőt nevét is a *Háború és béke* Rosztov famíliájának.”¹⁶⁶ A mű megismerése jelentős volt az író magánéletének további alakulására is. „Tolsztoj viszonya a *Natasa* című műhöz ellentmondásos volt. Az elbeszélés egyrészt zavarba hozta, másrészt – Szonyához erősítette érzéseit, amelyek ettől a pillanattól visszafordíthatatlan jelleget nyertek.”¹⁶⁷

¹⁶³Басинский 2010: 79. «Нам кажется таким простым и естественным то, что история любви Л.Н. и Сони Берс перешла в роман «Анна Каренина» практически «без редакции». В самом деле, сватовство и женитьба Левина на Кити в мельчайших деталях совпадают с тем, что было между Толстым и Сонечкой.» Saját fordítás – B. V.

¹⁶⁴ Басинский 2010:79

¹⁶⁵ Esküvőjük 1862. szeptember 23-án volt.

¹⁶⁶Басинский 2010:80. «Летом 1862 года [...] пишет повесть 'Наташа', которую, после серьезных сомнений, показала Толстому. Жаль, что эта повесть была уничтожена после свадьбы, как и ее девичьи дневники. Это особенно жаль потому, что 'Наташа' произвела сильное впечатление на Толстого и определила некоторые черты и даже имена семейства Ростовых в 'Войне и мире'. По сути, еще не будучи невестой писателя, С.А. написала для него черновик будущих семейных страниц его произведения.» Saját fordítás – B. V.

¹⁶⁷Басинский 2010:81.«Отношение Толстого к 'Наташе' было сложным. Повесть, с одной стороны, озадачила его, а с другой — подстегнула чувства к Соне, которые именно с этого момента приняли необратимый характер.» Saját fordítás – B. V.

3.Irodalmi előképek

A családi kötelékek, rokoni szálak erős befolyásának érvényesülésén és a lélek tájainak megalkotásán kívül a fiatal Rosztov-lány alakmegformálása megerősítést kap a hagyományból is. A tájképi jellemzés háttéranyagául időnként a világirodalomban és az orosz klasszikusoknál már megismert és alkalmazott elemek szolgálnak az író művészetében. A klasszikus orosz irodalmi és világirodalmi kánon, irodalmi előképek jelenléte szintén érezhető a regényben, különösen igaz ez Natasa Rosztovára. Alakja ugyan erősen kapcsolódik a kanonikussá lett orosz nőtípushoz, de a való életből vett minták, az irodalmi előképek, a fikció, valamint Tolsztoj alkotói fantáziája révén egyedivé válik figurája, s vele Puskin Tatjánája után egy nagyon eredeti orosz nőtípus születik.

A trojkautazást bemutató, fentebb már érintett jelenetet most más aspektusból közelítem meg. Az epizódból kitűnik az orosz irodalmi hagyományokra visszautaló szituáció, amikor Natasa a tükörből gyertyafényben jóslás orosz népi szokásának hódol a karácsonyi ünnepkör egyik éjszakáján. Ez tipikusan orosz(os) női tulajdonság karakterében.

Klasszikus orosz irodalmi hagyományok felelevenítőjének és folytatójának bizonyul itt a szerző: nem lehet nem asszociálni a puskini műre. Puskin az *Anyegin* című verses regényében,¹⁶⁸ a nagy előd és példakép Zsukovszkij *Szvetlana* című művére¹⁶⁹ hivatkozással, annak odaillő sorait mottóként megidézve („Ó, ne láss te, Szvetlánám, Ily félelmes álmot!”), az ötödik fejezetben tárja elénk azt, hogy Tatjana e népi hagyomány szerinti jóslása után „különös álmot lát”:

„Az olvasztott viaszt Tatjáná

Mohó szemmel figyelgeti,

Az öntött jós-alak csodája

Csodálatost hirdet neki.

Tál vízbe gyűrűcskék merülnek,

Majd sorra mind előkerülnek;

Tanjáé is jön víz alól,

S az ó dallam bús verse szól:

[...]

¹⁶⁸ Puskin: MEK 2010: 5. fejezet.

¹⁶⁹ Zsukovszkij 1978: 119–128

Éj van, fagy; fenn a tiszta íven
A felséges csillagsereg
Áldott összhangban ring, szelíden
Tanjánk az udvaron szepeg,
Be sem gombolva leng ruhája,
A holdnak tükröt tart. Hiába.

Párhuzamot és különbséget tapasztalunk a három irodalmi megidézés között. Mindháromban a „nép lánya”, a cseléd, a szolgáló, a dadus, a „nyanya”, a lánybarátok serege készíti elő a varázslatos álomlátáshoz–jósláshoz szükséges kellékeket: a gyertyát, a tükröt; vagy jelen van biztatásával, jóslási tapasztalatával, tanácsaival.

Mindhárom műben szerepelnek a népi hagyományban használt kellékek, de nem mindegyikben ugyanazok. Zsukovszkij látomásballadájában, a *Szvetlánában* megfigyelhető a hangok, fények, színek (arany, zöld, fehér, rózsaszín), jelzők szerepe az egész versben. „Vízkereszt estéje jött, ideje jóslásnak:[...]”¹⁷⁰, majd a költő felvonultatja a jóslás hagyományosan orosz kellékeit: viasz, víz, aranygyűrű, tükör, gyertyaszál, álom, riasztó lexika (koporsó, temetés, pap, ikon, feszület, szemfedő, szentkép, fehér galamb); Szvetlána szorong; a körülményekhez hagyományosan hozzátartoznak a társak, Szvetlána „lánybarátai”. A tükör Szvetlánának megjeleníti a várt képeket, jóslása tehát sikerül. S bár az álmoképben „látja, hogy a szemfedő alatt a test moccan”¹⁷¹ (asszociálja a magyar irodalomból Vajda János sorait a *Virrasztókból*: „Mozdulhat a tetszhalott”), hogy ne baljós végkicsengése legyen a vízkereszt éji mókának, az ébrenlét boldogságot kell, hogy hozzon:

„E ballada így tanít:

Legjobb barátunk a hit,

Az Úr keze áldott.

Rossz álom a szenvedés,

A boldogság ébredés,

Míg e földet járod.”¹⁷²

Puskin Tatjánája szintén szorong a jóslás-álomfejtés alatt.

„Hitt ő sok régi népszokásban,

¹⁷⁰ Zsukovszkij 1978: 119

¹⁷¹ Zsukovszkij 1978: 125

¹⁷² Zsukovszkij 1978:12

Mely a jövendőt sejteti, [...]

S Tatjana sejt s szorongva fél [...]”¹⁷³

Neki is leánybarátai készítik elő a jóslás kellékeit, mint Szvetlánának, s jósolnak neki.

„Begyűlt a sok fehércseléd

S jósolta a szép kisasszonyoknak

Tisztférjet, háborús jövőt,

Mint esztendővel ezelőtt.”¹⁷⁴

Ez a jóslás is vízkeresztkor történik, a kellékek itt is nagyjából ugyanazok, mint a *Szvetlánában*: olvasztott viasz, vízbe gyűrűcskék merülnek, hold, tükör stb. A „sok fehércseléd” jelenlétében Tatjánának azonban kudarcba fullad a kísérlete:

„A holdnak tükröt tart.

Hiába: Sötét a tükör és rideg,

Lapján csupán a hold remeg ,..”

[...]

Nyanya tanácsa még segíthet,

Az éji jóslás hátra van,”¹⁷⁵

S ez az éjszakai jóslás-álomlátás sikeres:

„ [...] Tükröt helyezett

A vánkos-aljba éjszakára.

Lel-isten ott ólálkodik.

Csend. Alszik már és álmodik

Különös álmot lát Tatjana:”¹⁷⁶

Miként később Tolsztoj, Puskin is megkapó természeti képben mutatja be az orosz telet, s hozzákapcsolja hősnője lelkivilágának megrajzolásához. Utal Tatjana lelkének orosz vonásaira:

„Tanjánk orosz volt ösztönében,

S nem tudva, mit miért szeret,

¹⁷³ Puskin: MEK 2010: 5. fejezet

¹⁷⁴ Puskin: MEK 2010: 5. fejezet

¹⁷⁵ Puskin: MEK 2010: 5. fejezet

¹⁷⁶ Puskin: MEK 2010: 5. fejezet

Zord szépségét élvezve, mélyen
Szerette az orosz telet;
A zúzmarát napos határban,
A szánt, az esti fénysugárban
A friss hó rózsás köntösét,
A vízkereszti est ködét”¹⁷⁷

A Natasa-féle vízkereszt éjszakai jóslás előképei már szinte minden mozzanatot tartalmaznak, amelyeket később a tolsztoji szituációban megfigyelhetünk. A kortárs irodalomkedvelőknek feltehetően ismerős volt a megidézett népszokás, iskolázott olvasóinak ismerős volt Szvetlána és Tatjana alakja, s maguk a szerzők illetve az említett művek. A jóslási jelenettel újabb nézőpontváltás tanúi vagyunk a szerző jellemábrázolásában. Tolsztoj áttételesen, az olvasók nézőpontjából is meggyőzően rajzolja meg Natasa karakterének egy újabb vonását, lelkének, egyéniségének az orosz népi–irodalmi hagyományokban gyökerező voltát.

Hősnők jóslásában – álomlátásában mindhárom műben éjszakai tájakat tárnak elénk a szerzők („Vízkereszt estéje jött, ideje jóslásnak [...]”)¹⁷⁸: sejtelmesség, félelem, kíváncsiság, vágy keveredik a képekben. Erős a párhuzam a nőalakok lelkének bizonytalansága, sötét előérzete, lelküknek „éjszakai oldala” és az éjszakai tájakat ábrázoló „pejzacs”-ok között. A Zsukovszkij - balladában például így bomlik ki ez a párhuzam:

„Hold süt, köd-gyűrűt visel,
tisztásokon árnyak.
Szívén baljóslatú árny
remeg át, riad a lány [...]”¹⁷⁹

Később, mielőtt a szörnyű álmok kép kiteljesedik, s koporsóban fekvő halott kedvesét mutatja a kétségbeesett lánynak:

„Kavarodik fürgeteg,
hó szakad a szánra,
hóörvényben szörnyeteg
madár, zúg a szárnya.
Azt kiáltja: kár, de kár!

¹⁷⁷ Puskin: MEK 2010: 5. fejezet

¹⁷⁸ Zsukovszkij 1978:119

¹⁷⁹ Zsukovszkij 1978:128

A lovak nyihogva
figyelnek a láthatár
mögötti titokra.”¹⁸⁰

A lelkiállapot és a tájkép párhuzamosan, együtt változik a szövegben: ahogy a lány magához tér a révedésből, a költői kép visszavezeti az olvasót a valóságba, meghatározza a hősnő helyét a szobájában („Hol van ő, Szvetlána, hol? Tükrénél, itt bent ül.”), nyugalom árad el a lányon, a „pejzacs” is derűsre vált, vége a rettenettel teli éjszakának, pirkad:

„Süt rá a nap ablakon,
függönyön keresztül.
Minden ragyog... haragos
kakas kukorékol.”¹⁸¹

Újabb tájábrázolás készíti elő az élő jegyessel való találkozás boldogságát: a természeti kép színessé válik:

”Hóra nap süt, pára leng,
derül rózsaszínre.”

A „boldog” táj részletes megrajzolása után megjelenik a vőlegény:

„[...] deli-szép
férfi jött, leszáll, belép:
jegyese a lánynak.”¹⁸²

A külső táj- és lélekábrázolás hasonló összefüggésére mutatok rá néhány, a puskini műből vett idézettel is. A fentebb hivatkozott ötödik fejezetben, az éjszakai táj és Tatjana lelkének „éjszakai oldala” közötti párhuzam nem a jóslási kísérlet alatt, hanem az álomlátás során válik nyilvánvalóvá: amikor a lány tükröt helyez a vánkosa alá, hogy meglássa a jövőt, még inkább a kedvesének áhított Anyegint. (Különbség a zsukovszkiji jelenethez képest: Tatjana jóslása kudarccal végződik, ezért az álomlátással próbálkozik; Szvetlána jóslása sikeres.) A lexikai készlet szinte teljesen azonos a két költő álom - és tájfestésében, s Tatjana esetében is párhuzamosan változik a lélek hangulata és a körülvevő táj képe: pozitív szóhasználat jelenik meg a tájfestésben a hősnő reggeli, boldog ébredése után.

¹⁸⁰ Zsukovszkij 1978:123

¹⁸¹ Zsukovszkij 1978:126

¹⁸² Zsukovszkij 1978:128

„Különös álmot lát Tatjana:

Havas mező körös-körül,[...]

Mindenfelé komor köd ül. [...]

Az ár sötéten forr [...]

Szorong [...] bozontos medve [...] az erdő, mozdulatlan, Komor-szép fenyves-rengeteg[...],s a rém mögötte, [...], A hóba rogy. De ott a medve [...], Asztal körül Szörnyetegek csoportja ül[...], a vad képsor egyre torzul [...],¹⁸³

Az ébredést követő öröm:

S [...] Tatjana ...

Fényt lát körül a tárgyakon.

A fagy-hímezte ablakon

Bíboros már a jég-erecske.

Jön Olga, s jókedv jön vele,

Rózsás, mint észak reggele, [...]”¹⁸⁴

A reggeli boldog jelenet hasonló szókincsében a műfordításban mindkét szerzőnél szerepel a rózsás szó szótöve illetve a belőle képzett melléknév; Zsukovszkijnál „rózsaszínre”, Puskinnál: „Rózsás”. Az idézetek műfordításokból származnak. Az eredeti szövegekben mást találunk. Zsukovszkijnál: «снег на солнышке блестит. Пар алеет тонкий» (az.lib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0100.shtml), Puskinnál: «багряный луч» (otvet.mail.ru ›Образование› Школы). A két eredeti szövegben is a konnotáció a bíbor színt, a derűt idézi. A tolsztoji Natasa előképei és a tolsztoji tájkép prototípusai már előkészítik az olvasót Tolsztoj prózájának befogadására. „Beköszöntött a karácsony [...] Ünnepe harmadnapján [...]”¹⁸⁵ vagyunk.

A *Háború és béke*ben Natasa lelkiállapotának, lelke fényes illetve sötét oldalának megrajzolásával Tolsztoj is párhuzamosan változtatja a körülvevő világ képét, a tájbrázolást. Az előzőekben idézett költeményhez és a verses regényhez képest itt a szerző a műfaji lehetőségekből is adódóan hosszabb terjedelemben teremti meg a lélek-és tájrajzot, hosszabban készíti elő a jóslás megjelenítését, különösen részletes rajzot ad a megelőző boldogságról, vidám hangulatról és a párhuzamos idilli tájról – így a jóslás későbbi kudarca-bánata még hangsúlyosabb lesz. A jóslás jelenetét a Rosztov-család nemesi ifjainak boldog karácsonyi trojkautazása, a sziporkázó téli táj bemutatása előzi meg tizenkét –

¹⁸³ Puskin: MEK 2010: 5. fejezet

¹⁸⁴ Puskin: MEK 2010: 5. fejezet

¹⁸⁵Tolsztoj 2005:698

tizenhárom oldalon keresztül „Nyikolaj szerette volna pompás szánúton megfarsangoltatni hármasfogatával mindnyájukat [...]”¹⁸⁶ Natasa jelleme egyre több aspektusból bomlik ki. Megtudjuk, ő a társaság középpontja: „Natasa ütötte meg elsőnek a karácsonyi vigasság hangját [...]”¹⁸⁷ A vigasságot, a jó hangulatot a természet is szinte átveszi, három nagy terjedelmű (egyenként hat–nyolc–tíz soros) ragyogó tájfestés kíséri. E tájbrázolások lexikájában a pozitív tartalmú–hangulatú szavak között is dominálnak és többször ismétlődnek, időnként egyetlen mondaton, soron, bekezdésen belül is a következő szavak: holdfény, hómező, tündéri, csillogás, csillagok, gyémánt, gyémántosan sziporkázó, tündököl, tündérerdő, ragyog, drágakő, örökifjító erő, öröm.,[...] mihelyt elhagyták a kerítést, minden oldalról elébük tárult a holdfényben úszó, kékesszürke csillogású, gyémántosan sziporkázó, mozdulatlan hómező. [...], A holdfényben a fekete szemöldökkel [...], fényesre csiszoltak a szántalpak [...], Ez valami új, valami tündéri hely. [...], holdfényvel átítatott tündéri síkság - mintha csillagokat hintettek volna rajta széjjel. [...], nagyon különös és nagyon jó az, ami velünk történik [...], itt egy tündérerdő, ahol egymásba folynak a fekete árnyak, ahol gyémántok tündökölnek; itt egy hosszú márvány lépcsősor, tündérpaloták ezüstfedelei, [...], A feleúton ölfá-rakások álltak, mind csupa hó, mind árnyékot vet; rajtuk keresztül is, tőlük oldalvást is, egymásba fonódó árnyékokat terítettek a hóra meg egy keskeny útra a csupasz, vén hársfák. Ez az út vezetett a csúrhöz. A csűr gerendafala és hófödte teteje úgy ragyogott a holdfényben, mintha drágakőből volna kifaragva. A kertben recscent egyet egy fa, aztán megint néma csend lett. Az ember mintha nem is levegőt, hanem valami örökifjító erőt és örömet szívna a tüdejébe. [...]” A „pompás szánúton megfarsangoltatás” után kiderül hősnőnk, Natasa lelkének újabb értékes vonása: rendkívüli észlelő–érzékelő képessége. „Natasa, aki mindig mindent látott és észrevett [...]”¹⁸⁸ a hazaérkezéskor némi ábrándozó beszélgetés után „[...] odament a tükrökhöz.”¹⁸⁹ Jósláshoz kezdett, vőlegényét, Andrej herceget vágyta meglátni. Az előkészületekben itt is, mint irodalmi előképei esetében, a cseléd, a szolgáló vett részt: „Natasa asztalán ott álltak a tükrök, amelyeket még az este odakészített Dunyasa.”¹⁹⁰ Natasa izgatottságában és a sikertelenség előérzetével, félve, a jóslás procedúráját Szonyára és Dunyasára bízta, ám a hírre, hogy Szonya csak „valami kéket meg vöröset...”¹⁹¹ látott, megrémülve, megadva magát „lelke sötét oldalának”, az ágyra

¹⁸⁶ Tolsztoj 2005:706

¹⁸⁷ Tolsztoj 2005:707

¹⁸⁸ Tolsztoj 2005:714

¹⁸⁹ Tolsztoj 2005:716

¹⁹⁰ Tolsztoj 2005:716

¹⁹¹ Tolsztoj 2005:717

feküdt: „[...] féltem őt is, magam is, úgy féltek mindent... - mondta Natasa;[...]”.¹⁹² A párhuzam a tájábrázolással folytatódik: a kép most kurta, a táj színe megváltozik, a csillogás dermesztővé válik, a szókincs hangulatfestő ereje negatívra vált – a hold most nem fényben (holdfény) jelenik meg: „[...] bámult a fagyos holdvilágba a jégvirágos ablakon át.”¹⁹³ A „holdfény” szó tipikus eleme az álmodozó, romantikus, szerelmes, boldog hangulatot kísérő lágy tónusú tájképeknek, ellentétben a „holdvilág” szóval, amely önmagában semleges, pozitív tartalmú jelzővel lehet akár melegséget sugárzó, de Tolsztoj ebben a képben a sokkoló „fagyos” jelzőt társítja hozzá.

4. Natasa kanonikus alakká válása

A téma és kísérteties elemekkel átszőtt feldolgozása nem új az irodalomban, valamint nem csupán és elsősorban orosz. Az orosz irodalmi kánon is a világirodalmi kánonból táplálkozik. „A ’világirodalom’ a nemzeti irodalmak közegén át nyilatkozik. Bennük válik láthatóvá [...]”.¹⁹⁴ Bürger *Lenora* című kísértetballadája¹⁹⁵ már a 18. században feldolgozza az említett témát: a visszatérő halott a szerelmét magával csábítja a sírba. „Az irodalmi ballada története Nyugaton Bürger *Lenorájával* kezdődött (1774).”¹⁹⁶ Később a „*Lenora* alapján alkotja meg Zsukovszkij az orosz balladát *Ludmila* címmel (1808).”¹⁹⁷ A bürgeri vízió Zsukovszkijnál divergál, a lányalak ábrázolása kettéválik. A *Ludmila* című Zsukovszkij - ballada hőse még negatív figura, később a szerző megrajzolja Szvetlána alakját. „[...] az orosz nemzeti ballada megalkotásának [...] talajává Zsukovszkij *Szvetlánája* vált (1808–1812).”¹⁹⁸ A *Szvetlána* című kísértetballada az eredeti mű hősnőjének „pozitív” vonásait viszi tovább, így osztva kétfelé Bürger *Lenora* című kísértetballadájának női sorsát. A Zsukovszkij-szakirodalom ezt bővebben kifejti.¹⁹⁹ Ezúttal nem térek ki a részletekre. (*Lenóra*²⁰⁰ címmel Edgar Allan Poe is írt egy –a „tisztá költészet” elméletét is demonstráló– kísértet-balladát.²⁰¹) Látjuk,

¹⁹² Tolsztoj 2005:717

¹⁹³ Tolsztoj 2005:718

¹⁹⁴ Babits M. 1957: 8

¹⁹⁵ Bürger 2013: Lenora

¹⁹⁶ Иезуитова 1981: 122. «История литературной баллады на Западе началась знаменитой ’Ленорой’ А.-Г. Бюргера (1774).» Saját fordítás – B.V.

¹⁹⁷ Иезуитова 1981: 122. «На основе ’Леноры’ Жуковский создает русскую балладу ’Людмила’ (1808).» Saját fordítás – B.V.

¹⁹⁸ Иезуитова 1981: 124. «[...] почвой для создания национальной русской баллады [...] стала ’Светлана’ Жуковского (1808–1812).» Saját fordítás – B.V.

¹⁹⁹ Афанасьев: Жуковский. Москва, 1987, 122. Иезуитова 1981: В. А. Жуковский In.:История русской литературы: В 4 т. – Т. 2. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние. 122–126

²⁰⁰ A magyar nyelvű szakirodalomban a név írásának két változata szerepel (Lenora, Lenóra), próbáltam igazodni az aktuális alkalmazáshoz.

²⁰¹ Poe, Edgar Allan 1998: *Lenore / Lenóra*. 206–210

Szvetlánának van ellentétpárja. Miként később Puskinnál Tatjánának is – ha nem is a zsuikovszkiji értelemben, mégpedig Olga, a húga. „Olga bájos, kedves, vidám, elbájoló leány, mint általában a ’kisasszonyok’, míg ’úrnővé’ nem válnak. Lenszkij szemében ő volt a tündérkirálynő, a szilfid, romantikus álmának beteljesedése, s nem is gyanította benne a jövődő úrnőt.”²⁰². Később Natasájához Tolsztoj sok nőalakot rendel. Belinszkij értelmezi elsőként Tatjana alakját és mutatja föl benne az orosz nő jellemző vonásait, így nagy szerepe van Tatjana kanonizálásában: „Tatjana természetes és egyszerű maradt azokban a mesterkelt és torz helyzetekben is, amelyek elé a környezet és a valóság állította. Mert: ’Hitt ő sok régi népszokásban, Mely a jövődőt sejteti, Kártyában és álomcsodákban, S jós volt a holdarc is neki’[...]”²⁰³ Tatjánát az orosz nő reprezentánsának nevezi,²⁰⁴ majd „[...] ráismerünk az orosz nőre!”²⁰⁵, hiszen „Tatjana az orosz nő típusa.”²⁰⁶ Tapasztaljuk, hogy Tatjana emblematikus alakká válik Belinszkijnél. Tatjana tradicionális nőképe a kiindulás Tolsztoj nőalakjaihoz. Maga Tolsztoj is tradicionális, számára Puskin – etalon. Tatjana alakjának kánonná formálódása az orosz irodalmi tudatban folytatódik Dosztojevszkijjel, aki az 1880-ban Puskinról készített emlékbeszédében valósággal fölmagasztalja Puskin hősnőjét. Ezt olvashatjuk: „Talán Puskin jobban tette volna, ha művét Tatjánáról nevezi el és nem Anyeginről, mivel kétségtelenül Tatjana a mű főhőse. Pozitív típus és nem negatív, a pozitív szépség típusa, az orosz nő apoteózisa, és a költő vele mondatja el a költemény fő gondolatát Tatjana és Anyegin utolsó találkozásának híres jelenetében. Mi több, azt is mondhatjuk, hogy az orosz nő ilyen szépségű pozitív típusa többé nem ismétlődött meg szépirodalmunkban [...]”²⁰⁷ Tolsztoj is aktív részese a Puskinnal és Tatjánával kapcsolatos kánon kialakulásának–kialakításának, amelyben szerepe van egyrészt az orosz kritikai irodalomnak (Belinszkijnek, Dosztojevszkijnek), másrészt már korábban Pavel Annyenkovnak,²⁰⁸ akinek az 1850-60-as években kifejtett filológiai munkássága rögzítette ezt a felfogást.

A „tatjánaság” újrateemtése folytatódik Tolsztojjal: a *Háború és béké*ben Natasa alakjában. A Natasa karakteréhez kapcsolt nőalakok tablója változatos, széles a spektrum (akár Heléntől Szonyáig), itt nem, illetve nem kizárólag ellentétpárokról van szó, mint azt a megelőző művekben láttuk.

²⁰² Belinszkij 1979: 323

²⁰³ Belinszkij 1979: 355

²⁰⁴ Belinszkij 1979: 370

²⁰⁵ Belinszkij 1979: 375

²⁰⁶ Belinszkij 1979: 380

²⁰⁷ Dosztojevszkij 1998: 128

²⁰⁸ Annyenkov (1814–1887)

Tolsztoj, aki maga is átítatódott a népi hiedelmekkel a regényben másutt is alkalmazza ezek elemeit, szimbólumait képek–hangulatok árnyalására, hitelesebbé tételére. Például Andrej herceg kisfiának keresztelőjekor, a dada, aki kihozza a feszülten várakozó apához a megkeresztelt babát, így foglalja össze a kereszteléskor történeteknek számára lényeges mozzanatait: „[...]a keresztelőmedencébe dobott kis viaszdarab - amelybe belegyúrták a gyermek néhány hajszáját - nem süllyedt el, hanem fennmaradt a keresztvíz színén.”²⁰⁹ Jó hírként újságolja ezt a dajka, nyilván az orosz néphitben a fenti jelenség szerencsehozó mozzanatként ismert. A népi mese-és hitvilágból, az orosz klasszikusok műveiből és a világirodalmi előképekből merített tolsztoji jelenetek sora ezzel nem zárul. A téma részletes kifejtése ugyan nem célja jelen értekezésnek, de mint nagyon markáns megnyilvánulását a későbbiekben *Az ördög* értelmezésekor is vizsgálom.

Disszertációmnak ez a részlete kísérlet abban az értelemben, hogy a vizsgált és bemutatott heterogén tájfogalom hogyan hozható összefüggésbe a szereplők lélekábrázolásával. Kutatásom tanulságaként elmondható, hogy a regényben az író gazdag tájábrázolásokat vonultat föl, példákat találtam a tájképi megjelenítés két elkülöníthető megjelenési formájára (pejzazs–Landschaft). Nem öncélú természetábrázolást alkalmaz Tolsztoj, hanem ezeket a képeket a nézőpontváltások, belső monológok, szerzői közlések, késleltetések, ismétlések gyakori beiktatásával a jellemrajz plasztikusabbá tételére, a karakterek árnyalásának sokrétűbbé alakítására teremti meg.

Tolsztojról gondolkodva nem feledkezhetünk meg Puskinról. Láttuk az orosz, sőt világirodalmi hagyományok továbbélését, a kánon folytatását, különösen Natasa karakterében. Közismert, hogy Tolsztojt mennyire foglalkoztatta a női hősök szerepe. Nyomon követhettük Tatjana alakváltozatait. Natasa figurájában már benne foglaltatnak az előző nőalakok. Nem csupán az oroszok. A szálak akár Ovidiusig is vezethetnek.²¹⁰ Natasa, a tolsztoji ábrázolásra jellemzően kedves fiatal lányként a „szvetlánaság”, a „tatjánaság” jegyeit hordozza, de nem válhat heroidává, a tolsztoji doktrína szemléletváltást eredményez: asszonyként elveszíti a sok lehetőséggel rendelkező nőalak báját. Tolsztoj depoetizálja a háziasszony–anya Natasát. Mégis, a tatjánai karakter továbbfejlesztése – és fejlődése Natasa Rosztovában szintetizálja a megelőző korok kanonizálását, megerősíti és továbbviszi a belinszkiji, dosztojevszkiji interpretációk jellemző jegyeit – és továbbmutat; az orosz irodalmi

²⁰⁹ Tolsztoj 2005: 441

²¹⁰ Dukkon Ágnes *Ovidius, a "szerelem dalnoka" és Puskin költészete* című tanulmányában a „Tatyjana” alakjában tettenérhető ’ovidiusi momentumokra’ hívja föl a figyelmet.

nőalak lehetséges fejlődésének perspektíváját villantja fel, előrevetítve Anna Karenina figuráját, amelyről új aspektusokból disszertációm következő részében részletesen írok.

5. A NŐ ARCA SOKFÉLE TÜKÖRBEN: NŐI EPIZÓDFIGURÁK ÉS SZEREPŰK AZ ANNA KARENINÁJÁBAN

„A tolsztoji hős – összetett, több dimenziós szerkezet.”²¹¹

Tolsztoj *Anna Karenina* című regénye először folytatásokban 1875-1877 között jelent meg a Russzkij Vesznyik című folyóiratban. A mű végleges kiadása könyv alakban először 1878-ban látott napvilágot. Az már említett amerikai kutató, Barbara H. Monter szóhasználata szerinti „túlracionalizált felszínű” *Családi boldogság* és a „feneketlen mélységeket, az emberi élet örvényeit” felmutató *Kreutzer szonáta* között húzódó íven találjuk a tolsztoji művek sorában az *Anna Kareninát*, „ahol a nemek között sok különféle helyzet ad időt arra, hogy [a szereplők – B.V.] megformálják, átalakítsák és újraalkossák önmagukat.”²¹² Írásomban nem célozom ismételni a nagy monográfiák Anna értelmezését, sokkal inkább eddig kevésbé vizsgált aspektusokból közelítem meg a regény szövetét. Ennek szellemében jelen értelmezés alapvetően keresi a műben a sokféle tolsztoji női karaktert, a női epizódfigurákat – szerepüket, sorsukat, boldogságuk – boldogtalanságuk motívumait.

A regény női epizódfiguráit sokféle szempontból érdemes vizsgálni, kapcsolatrendszerüket feltárni, csoportosításukat megkísérelni. Jelen esetben a lehetséges megközelítési módok közül néhányat előnyben részesítek, a fontosabb kapcsolati hálók grafikus megjelenítésére is vállalkozom, egy-egy tipikus együttállást, jelenséget kiemelve a kapcsolatrendszerből részletesebb feltárást végzek. „Tolsztoj ebben a regényében is a *Háború és béke*ben kialakított szerkezetet követi, amennyiben a párhuzamosan futó életutak és a kapcsolódások láncolatában vizsgálja a fő kérdéseket: a hit, a boldogság, az identitás és az autenticitás egymással összefüggő problémáit.”²¹³ Dukkon Ágnes párhuzamokra és kapcsolódások láncolatára irányítja a figyelmünket. A párhuzamok mellett a regény szövetében ellentéteket, tükörképeket is keresek a fókuszba állított karaktercsoport vonatkozásában. Ezek a szereplők illetve szereplőpárok és csoportok a főhősök életútjának háttérét adják, létértelmezésüket árnyalják, sorsuk összekapcsolódik a regény két fő vonulatával, amely Anna és Levin sorsát,

²¹¹ Ginzburg 1982:325

²¹² Monter 1978: 527. „[...] where many different arrangements between the sexes are given time to form, dissolve, and form themselves anew.” Saját fordítás–B.V.

²¹³ Dukkon 1996: 72–87

életküzdelmét, útkeresését vetíti az olvasó elé. A probléma fölvetését korábbi szakirodalmi forrásokban is megtaláljuk: „Tolsztoj [...] különböző párhuzamos cselekményeket rendel Anna és Vronszkij tragikus sorsa mellé. A Kitty–Levin, Dolly–Oblonszkij párhuzamok mellett bőven találunk más, epizodikusabb párhuzamokat, például: Nyikolaj Levin – Marja Nyikolajevna, Szergej Ivanovics Koznisev–Varenyka, Betsy Tverszkaja–Tuskevics stb.”²¹⁴ Dolgozatomban újabb szempontokat is érvényesítve elemzem az eddigiekben nem érintett együttállásokat, párhuzamokat és ellentéteket, tükörkép találkozásokat.

1. A női epizódfigurák

A mű női főszereplője természetesen a címadó Anna Arkagyevna Karenina, (született Oblonszkaja hercegnő) – Sztjepan Arkagyics Oblonszkij húga. Másik női főszereplő Katyerina Alekszandrovna Scserbackaja hercegnő, azaz Kitty (utóbb Levin felesége). Nővére, Darja Alekszandrovna Oblonszkaja hercegné (született Scserbackaja hercegnő) – Sztjepan Arkagyics Oblonszkij felesége vagyis Dolly; karaktere átmeneti, mindkét főcsoporthoz tartozhat.

E két főhősnő jellemének kialakulását, változását, az életben való boldogulását, befolyásolja, segíti vagy hátráltatja a vizsgálatunk tárgyát képező valamely női epizódfigura lénye, jelenléte, cselekvéssora. Ezek a női epizódalakok nemcsak a női, hanem a férfi főhős(ök) karakterformálásában is jelen vannak.

Elsőként azt kutatom, hogy Anna életében milyen szerepük van a női mellékszereplőknek. Anna jelleme, személyisége már késznek, kialakultnak mondható a történet elején, első megjelenésekor, amikor Sztjiva Oblonszkij családjához érkezik, hogy bátyja darabokra esett házasságát próbálja megmenteni. „Oblonszkijéknál teljes volt a zűrzavar. Az asszony megtudta, hogy az urának viszonya van a ház hajdani francia nevelőnőjével, s kijelentette, hogy ezek után nem hajlandó egy fedél alatt élni vele.”²¹⁵

A regény cselekménye során Anna jellemének újabb, az olvasó számára addig ismeretlen tulajdonságaival szembesülünk. A különböző élethelyzetekben női mellékszereplők az ő életét is befolyásolják, döntéseit módosítják, árnyalják, a vele kapcsolatos szemantikai folyamatot minősítik. Közülük az idős Vronszkaja grófné az első, akivel a vonaton elegyedik szóba. Ahogy a két anya a jelen nem lévő fiáról mesél, gondolati síkon behozza a képbe, ezzel

²¹⁴ Hajnády 1985:119

²¹⁵ Tolsztoj 2012 MEK1: 2/ első rész 1. fejezet

szubjektíve, az anya nézőpontjából közvetve bemutatja az egyik férfi főszereplőt, Vronszkij grófot, egyidejűleg fölkelte Anna ekkor még csak lappangó érdeklődését a férfi iránt.

A későbbiekben ugyancsak a Vronszkij családból–rokonságból tűnik föl egy női epizódfigura nagyon is markánsan hozzájárulva Anna sorsának alakulásához. Ez a karakter Betsy Tverszkaja. Ő Vronszkij unokatestvérének felesége – „kerítő” egy cselekményszakaszban, amíg „csak” összehozza Annát és Vronszkijt. Másként viselkedik, amikor Anna komolyan veszi a kapcsolatot! Tolsztoj finoman érzékeltette az értékek megfordulását.

Dolly, a megcsalt feleség Anna sógornője. „[...] elnyűtt, megöregedett, már nem szép, nem is különleges asszony”-nak írja le Tolsztoj,²¹⁶ de ez a szerzői nézőpont a férj belső beszédében manifesztálódik. (Dolly ekkor 33 éves! Egy évvel fiatalabb a férjénél!) Látenszen Anna támogatója, hiszen a képmutató nagyvilág által megvetett és kiközösített Annát meglátogatja annak Vronszkijjal közös otthonában. „Darja Alekszandrovna megvalósította a szándékát: elment Annához. Nagyon fáj neki, hogy megbántja hűgát, s kellemetlenséget okoz az urának; belátta, mennyire igazuk van Levinéknek, amikor Vronszkijjal semmiféle kapcsolatban nem kívánnak lenni; de kötelességének tartotta, hogy elmenjen, s megmutassa neki, hogy bármekkorát változott is a helyzete, az ő érzései nem változtak meg.”²¹⁷

Bár támogatása nyilvánosan vállalva csupán ebben a lépésében mutatkozik meg, ténylegesen, teljes szívéből is megérti és elfogadja Annát, cselekedetét, a konvenciók korlátai áttörésének merészségéért, szerelme vállalásáért, a boldogságáért küzdeni tudásáért.

Titokban ő maga is vágyakozik arra, hogy egy őt szerető férfi kedvéért elhagyja férjét és családját. Lelki társának érzi Annát: „miközben Anna regényén gondolkozott, azzal párhuzamosan a képzeletbeli férfival, aki őbelé volt szerelmes, csaknem ugyanolyan regényt eszelt ki magának. Mint Anna, ő is bevallott mindent az urának. Sztjepan Arkagyics elbámulása és zavara, amivel a hírt fogadta, volt az, ami mosolyra készítette.”²¹⁸ Dolly hatása meghatározó a regény egyéb fő- és mellékalakjaira is, kapcsolatrendszerét ábrázoltam grafikusan is.²¹⁹

Kitty a másik női főszereplő, de a címadó Anna hatása egész személyiségére, életére központi vonulata a regénynek. „Kitty úgy érezte, hogy Anna egészen természetes, nem titkol semmit, de van benne egy másféle, Kitty számára felfoghatatlan, bonyolult, poétikus, magasrendű világ.”²²⁰ Tükörkép találkozások szemtanúi vagyunk. Anna Kitty vetélytársa is,

²¹⁶ Tolsztoj 2012 MEK1: 3/ első rész 2. fejezet

²¹⁷ Tolsztoj 2012 MEK2: 116/ hatodik rész 16. fejezet

²¹⁸ Tolsztoj 2012 MEK2:118/ hatodik rész 16. fejezet

²¹⁹ 1. diagram (2. melléklet)

²²⁰ Tolsztoj 2012 MEK1:51/első rész 20. fejezet

hiszen a fiatal lány Anna felbukkanásáig a Vronszkijjal való esetleges házasságban reménykedett, emiatt utasította el Levint, s a reményeinek az Anna –Vronszkij szerelem miatti megghiúsulásába betegedett bele. Annával ellentétben Kitty karaktere nem mondható késznek, jelleme kiforrottnak a regény történetidejének elején, az első megjelenésekor. Az ő alakmegformálása a szemünk előtt zajlik, a címszereplő Anna és több női mellékalak dominanciájával. Itt tehát a két női főszereplő egymásra gyakorolt hatásával találkozunk.

A következő nőalakok hatása erőteljes még Kittyre: Dolly– a nővére, Agafja Mihajlovna– Levin dajkája és házvezetőnője, később a Kitty–Levin házaspár közös házvezetőnője, gyermekeik dajkája; valamint Varenyka. (Összekötő kapocs a Scserbackij család és Levin; Kitty és Levin között... Először a fürdőben találkozunk vele, ahol Kittyvel megismerkednek, itt a lány jellemének, sorsának alakulásában játszik szerepet. Jelenléte egy másik cselekményszakaszt is lefed, amikor a már feleség és édesanya Kittyt látogatja meg otthonában.) A Kittyre erőteljesen ható karakterek rendszere csillagdiagramban ábrázolva a 2. diagramban látható (2. melléklet). A diagramban foglalt nyolc szereplő közül hat nő, közülük öt mellékalak; Anna – a címszereplő. A két férfi karakter a regény főszereplője. Mindnyájan meghatározó szerepet kapnak Kitty jellemformálásában.

2. Szerkezeti megoldások – női epizódfigurák hatása a női karakterekre

Az író szerkezeti megoldásokkal is segíti a viszonyrendszerek megértését, a karakterek pozicionálásának megnyilvánulását: parallel illetve tükörkép találkozásokat rajzol a regény szövetébe. Ilyen negatív tükörkép például az a társadalmi megvetés, amely hasonlóan sújtja a konvenciókat megvető, házasságtörő, szeretőjével törvénytelen viszonyban élő Anna Arkagyevnát és Levin bátyjának kedvesét. Mindkettőt kiveti a „társaság”: Annát nem fogadják az arisztokrácia felső körei (amelynek tagjai köztudottan Annához hasonlóan házasságtörésekkel terhelt szerelmi viszonyokba bonyolódnak, de képmutatóan „takargatják”, míg Anna nyíltan vállalja őszinte szenvedélyét), „azt a nőt”, Marja Nyikolajevnát pedig szinte izolálják, „tisztességes” nő nem találkozhat vele és fordítva. („Ő *olyan* lány, te meg uraság vagy - mondta a nyakát rándítva.” – Levin bátyjának szavai).²²¹ Kitty a nő nevét sem meri kiejteni, amikor annak levele megérkezik; ebből következően közte és Levin között nézeteltérés támad, mivel Kitty humánumból és segítőkészségből férjével együtt meg akarja látogatni a haldokló fivért. Kevés szóval, mégis plasztikusan jellemzi „azt a nőt” az író: „[...] Marja Nyikolajevna, kövér, meztelen karja [...]; a szerzői nézőpont után maga az élettárs,

²²¹ Tolsztoj 2012 MEK1: 63/ első rész 26. fejezet

Levin beteg bátyja nyilatkozik róla: „Azt hiszed, semmit sem ért? – mondta Nyikolaj. – Többet ért mindannyiunknál. Van benne valami jó és kedves, igaz?”.²²²

A regény szerkezetében a női epizódfigurák vonatkozásában is több párhuzamosság föllelhető. Mindegyik föltárása nem lehet jelen dolgozatom célja, néhányat a legmarkánsabbak közül még megemlítek. Miként az előbbieken kifejtésre került, Anna Arkagyevna és Marja Nyikolajevna ellentétes társadalmi – szociális helyzetből ugyanazt az utat járják be, szerelmükért, esetleges szenvedélyükért vállalva a megaláztatást, a kiközösítést, a megvetést. Életútjuk, vállalt sorsuk végkifejlete azonban egy újabb állapotot, az erkölcsi értékskálán az ellentétes pólusra kerülésüket hozza. Anna személyes boldogulásáért, annak megghiúsulásakor személyes bosszújából önmaga fizikai, ezzel együtt erkölcsi megsemmisülését választja, míg Marja Nyikolajevna megalázottsága elfogadása, szinte méltósággal vállalása közben erkölcsileg felmagasztosul haldokló szerelme melletti kitartása (a betegápolás, később a halott tisztesség szerinti ellátása) során.

Párhuzamos szerkesztési technika valósul meg abban is, hogy a két Scserbackaja grófnő, Dolly és Kitty egy-egy ismeretlen személlyel, nővel (női mellékszereplővel) történt találkozásuk után saját helyzetük, életük erkölcsiségét plasztikusabban képesek vizsgálni, az élet számukra addig föl nem tárult szférájába, mások nyomorúságába való bepillantást követően. Dolly számára ezt a találkozást az a fiatalasszony jelenti, akivel összehozza a sors, amikor Anna meglátogatására indul; (alább még visszatérek erre a jelenetre). Kitty lelki gazdagodásához férje haldokló bátyjának kedvesével, a közvélekedés által megvetett Marja Nyikolajevnával történt találkozására járul hozzá.

Egy újabb párhuzam, tükörkép a mű egészét tekintve az a tény, hogy a két sógornő, Anna és Dolly megteszik, hogy egymás házassági kudarca, erkölcsi–lelki válsága idején meglátogatják a másikat, s a verbalitáson túl jelenlétükkel is demonstrálják az összetartozást, a rokoni kapcsolatok érvényességét, a női együttérzést.

Dolly ezen látogatásának egy másik párhuzama is van: húga, Kitty szintén átlépve a konvenciókon a fentebb már említett szituációban találkozik egy másik „bukott” nővel, Marja Nyikolajevnával. Tükörkép találkozások ezek abban az értelemben is, hogy mindkettőben arisztokrata hölgy (Dolly, Kitty) vállalja a kiközösített nővel a találkozást, ellentétes előjelű abban az értelemben, hogy az egyik „bukott” nő, Anna, arisztokrata, a másik, Marja Nyikolajevna alsó társadalmi réteghez tartozó. Az utóbbi esetben, mivel két különböző társadalmi helyzetű személyről van szó, Kitty nem csupán azzal vállal erkölcsi kockázatot,

²²² Tolsztoj 2012 MEK1: 64 – 65/első rész 25. fejezet

hogy bukott személlyel teremt kontaktust, hanem azzal is, hogy nála alacsonyabb társadalmi helyzetével vállal – ha időlegesen is – közösséget.

A fenti okfejtés olyan csoportosítást tételez, amelynek alapja a női főszereplők és hozzájuk fűződő viszony(rendszer).

3. A férfi karakterekre ható női epizódfigurák

Kitértem már arra, hogy a női epizódfigurák nemcsak a női főszereplők karakterét módosítják, motiválják, hanem a férfiakét is. Különösen igaz ez Levinre, Kareninre és kisebb mértékben Vronszkijra. Vronszkij esetében azonnal adódik két személy, akit meg kell említenünk, mint alapvetően befolyásos karaktereket: az édesanyja, az idős Vronszkaja grófné és a már szintén említett Betsy Tverszkaja. Szerepük Vronszkij alakmegformálásában közel azonos az Annára gyakorolt befolyással. Vannak ilyen típusú tükörkép találkozások is a műben, látjuk, Tolsztoj variálja a csoport-hovatartozásokat. Karenin tanácsadója, bizalmasa, bizonyos értelemben barátnője Ligyija Ivanovna grófnő. Vallásos, farizeus, magányos hölgy. Jól kitapintható a vágyvonala Karenin felé.

Levin jelleme kialakulnak tűnik az olvasó elé lépésekor, magatartás-kultúrája azonban még ingadozó, egyéniségében túlsúlyban van a kétkedés, öngyötrés, a döntésképtelenség. Alakformálódása előttünk zajlik, a férfi főhősök közül őt éri a legtöbb hatás a női epizódfigurák részéről. Közülük a legbefolyásosabb Agafja Mihajlovna,²²³ Levin egykori dajkája és házvezetőnője, aki a szigorú értelemben vett munkáján túlmenően nemcsak a hétköznapi élet, a rutin gondjaiban lelki társa a szóban forgó hősnek, hanem filozófiai kérdésekben is. A szerző így fogalmaz Konsztantyin vidéki gazdálkodásának idejéről: „[...] az élete rendkívül tartalmas volt, s csak ritkán jelentkezett benne a kielégítetlen vágy, hogy a fejében kóválygó gondolatokat Agafja Mihajlovnán kívül mással is közölje; megtörtént ugyanis nemegyszer, hogy fizikai, gazdaságtani s különösképp filozófiai kérdésekről elmélkedett vele; a filozófia volt Agafja Mihajlovna kedvenc tárgya.”²²⁴ A házvezetőnő uralkodó szerepét mutatja portréjának árnyalt verbális képi megfestése. Huszonnégy olyan szöveghelyet gyűjtöttem össze a regényből, amelyekben Agafja Mihajlovna jellemrajzának kibontakozása figyelhető meg. A narráció alakulása során ezen személyiségjegyek egységes képpé formálódnak, reprezentálva a a patriarchális életmódot jelképező falusi nőalak

²²³Érdemes megemlíteni, hogy ugyanígy hívták Tolsztoj házvezetőnőjét, aki a Jasznaia Poljana-i udvarházban élt, s a kapcsolat is hasonló volt közöttük, mint a regénybeli szereplőké. Lásd Басинский 2010: 306.

²²⁴ Tolsztoj 2012 MEK1: 106/második rész 13. fejezet

egyéniességét, szerepének súlyát, külső megjelenését, lelkivilágát. Az alábbiakban felidézem az összegyűjtött szöveghelyek információit, amelyekből megkísérlem összeállítani a szóban forgó karakter portréját. A jellemrajzból megjelenik előttünk egy „fáradhatatlanul fecsegő” szeretetteljes asszony, aki „Levin gazdálkodási terveinek minden részletét ismerte. Levin gyakran fejtette ki neki minden finom ágbogukkal a gondolatait, s nemegyszer vitába is szállt vele, az érveit cáfolva.”²²⁵, „aki mindig nagyon sokat adott a ház becsületére”²²⁶, aki „odahozta neki a teáját, s megszokott „leülök, bátyuskám” - jával az ablak melletti székre ült”²²⁷, aki – ugyancsak a teázás kapcsán – tapintatosan félrevonul, ha gazdája bizalmas témákat beszéltek meg maguk között, „[...] látva, hogy veszekedésre kerül sor, letette csöndben a csészéjét, s kiment. Kitty észre sem vette.”²²⁸. Hatása Levinre (és később feleségére, Kittyre) erőteljes. Minden vívódásában azonban nem tud segítségére lenni: „[...] Agafja Mihajlovna, a parasztok naív, ösztönös vallásossága [...] nem ad választ kérdéseire.”²²⁹

A fentiekben megidézett jellemvonásokat szerzői közlésből tudjuk, s Agafja Mihajlovna fizikai megjelenéséről, külsejéről szinte nem találunk utalást szövegszinten, kivéve azt a villanásnyi képet, amely néhány szóban utal a házvezetőnő testi tulajdonságaira, amikor Kitty, az újdonsült feleség és háziasszony, valamint a dadus a lekvárfőzés metódusában nehezen jut dűlőre egymással. „Agafja Mihajlovna arca kihevült és nekikeseredett, a haja összezilálódott; könyökig feltűrt sovány karjával úgy forgatta az üstöt a hordozható tűzhely fölött”.²³⁰ Saját közegében, a birtokon, a vidéki életben láttatja őt a szerző, ahol számára teljes az élet, természetes az, hogy saját céljai, feladatai, tervei azonosak kenyéradójának, a földbirtokos Levinnek céljaival, feladataival, terveivel és azoknak alárendeltek. Maga Tolsztoj ezt várja el a családot összetartani hivatott nőtől.

Nasztyenka szintén részt vesz a hős jellemformálódásában. Ő Szvijazsszkijnak, a vidéki földesúrnak, Levin barátjának a sógornője. Tudjuk róla, hogy csinos, értelmes, okos, tanít a helyi iskolában, szívesen beszél az iskola nevelési–oktatási terveiről. A regény egy szöveghelyén Tolsztoj mintegy „megkísérti” vele Levint. Kontraszt szereplő, akinek fontos szerepe a regényben az, hogy próbára tegye Levinnek a Kitty iránti szerelmét, annak erősségét, választásának, vágyának helyességét, reális voltát; saját jellemét.

²²⁵ Tolsztoj 2012 MEK1: 236/harmadik rész 30. fejezet

²²⁶ Tolsztoj 2012 MEK1: 111/második rész 13. fejezet

²²⁷ Tolsztoj 2012 MEK1: 67/első rész 26. fejezet

²²⁸ Tolsztoj 2012 MEK2: 34/ötödik rész 1.fejezet

²²⁹ Dukkon1996:72–87

²³⁰ Tolsztoj 2012 MEK2: 79–80/ötödik rész 2. fejezet

²³² Tolsztoj 2012 MEK1: 5/első rész 1. fejezet

További Levinre ható női epizódfigurák még Dolly és Varenyka. Levin már elhunyt édesanyja is szinte tényleges szereplőnek minősül, mivel emléke folyamatosan meghatározza a férfi cselekedeteit, magatartás-kultúráját. Szövegszinten is tudatja ezt velünk az író, amikor közli, hogy Levin nem tudta mamának hívni anyósát, az ő erkölcsi értékrendszerében ez a megszólítás csak az édesanyjának járt ki.

4. Más pozicionálások

Egyéb csoportképzési szempont lehet a női mellékalakokat illetően a társadalmi – földrajzi elhelyezkedésük: vidéki – partiarchális, falusi vagy városi – fővárosi nagyvilági dáma. Előzőhöz csoportosítható Agafja Mihajlovna, Levin dajkája és házvezetőnője, Matrjona Filimonovna, a dajka Oblonszkijék házában; Levin bátyjának szeretője, Marja Nyikolajevna, Marja Vasziljevna a szülésznő Kitty mellett, akivel az ötödik könyvben találkozunk, fiatalasszony, „a szép menyecske” a megállóhelyen, aki akkor bukkan föl, amikor Dolly a már Vronszkijjal élő Anna meglátogatására igyekszik. Az utóbbihoz sorolható a már más vonatkozásban említett Betsy Tverszkaja, Ligyija Ivanovna grófnő, Dolly, az idős Vronszkaja grófné, Scserbackaja hercegné, Szvijazsszkij sógornője – Nasztyenka.

A két csoporthoz viszonyítva középen helyezkedik el Varenyka – akiről Kitty szavaiból megtudjuk: „modora és neveltetése a lehető legjobb volt, kitűnően beszélt franciául és angolul [...]” (Tolsztoj 2012 MEK1: 152/második rész 32. fejezet)

A csoportok és a hozzájuk rendelt szereplők megvizsgálásakor megválaszolendő kérdés, hogy hol az írói szimpátia és milyen ábrázolásmódban, költői – írói eszközzel valósul meg. A szociológiai pozíciókon létrehozott halmazok tanulmányozásakor azt láthatjuk, hogy az azonos képzeletbeli csoportba kerülés nem jelent azonos erkölcsi magatartást, nincs törvényszerű azonosság a karakterek erkölcsiségében. Így egy vélt morális értékskálán egymás mellé kerülhet az arisztokrata dáma (Anna) a megvetett szeretővel („az a nő” Levin bátyjánál); a jólelkű dajka (Agafja Mihajlovna/ Matrjona Filimonovna) megelőzheti a gonosz kerítőnőt (Betsy Tverszkaja) vagy az álszent „barátnőt” (Ligyija Ivanovna grófnő), aki Karenin lényén élösködik, lelki pressziót gyakorol rá, döntéseit irányítja. Lelki – erkölcsi nézetazonosság, a mindennapi rutin közös végzése közben kialakult szimpátia is közel hozhatja az eltérő társadalmi réteghez tartozókat, például Dolly és a család dajkája, Matrjona Filimonovna esetében: „a daduska, Darja Alekszandrovna legkedvesebb barátnője [...]”²³²

A női epizódfigurák csoportosíthatók olyan aspektusból is, hogy az író „[...] hőseit mikor mozgatja saját közegükben, mikor pedig idegen szférában. [...] Levin esetlensége a városban, a szalonokban, a nagyvilági emberek társaságában állandóan hangsúlyt kap; [...]”²³³ Ennek részletes kifejtése azonban nem tartozik szorosan témámhoz, csupán megemlítem mint lehetséges további mikrofilológiai vizsgálódást.

5. A tolsztoji erkölcsi rend

A nőkérdés kapcsán Tolsztojnál a házasság és a családalapítás, a családi élet problematikája, megvizsgálása nem megkerülhető. A regény szövetét áthatja a házasság lényegéről, értelméről szóló elmélkedések, vívódások, beszélgetések sokasága.

A férfi főhős, Levin így gondolkodik e kérdéskörrel: „Levin az anyjára alig emlékezett. Róla alkotott fogalmai szent emlékekké váltak, s jövődő feleségében, úgy képzelte, megismétlődik majd az a gyönyörű, szent nőideál, ami számára az édesanyja volt. A nő iránti szerelmet házasság nélkül nemcsak hogy elképzelni nem tudta, de előbb képzelte el a családot, s csak aztán a nőt, aki családot ad neki. Fogalma a nősülésről épp ezért nem is hasonlított ahhoz, amit ismerősei nagy része alkotott erről. Azoknak a nősülés a sokféle társadalmi kötelezettség egyike volt. Levinnek ez volt az élet fő ügye, ettől függött egész boldogsága. És most erről kellett lemondania.”²³⁴

A mű lényegét tekintve a családi boldogság és a családi boldogtalanság kérdéskörét járja be. Ezt a szerző a regény kezdő sorában jelzi: „A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.”²³⁵ Kereshetjük a választ arra, hogy miért érdekelte Tolsztojt állandóan a családi boldogság kérdése. Talán azért, mert saját életét, családi boldogságát – boldogtalanságát akarta megérteni a műveiben megformált karakterek, sorsok által. Megfontolásra érdemes Ligyija Ginzburg meglátása, amely szerint „Tolsztoj nem írt önéletrajzot és emlékiratot [...], lehet, hogy éppen azért, mert egész életművét áthatja az önéletrajziség. Tolsztoj számára naplói az erkölcsi formálódás nyersanyagául szolgáltak. A részletes önelemzést, önvizsgálatot a regényekben valósította meg.”²³⁶

²³³ Dukkon 1996: 72–87

²³⁴ Tolsztoj 2012 MEK1: 67/ első rész. 27. fejezet

²³⁵ Tolsztoj 2012 MEK1: 2/ első rész 1. fejezet

²³⁶ Ginzburg 1982: 314

Kép a képben az a mikroszituáció, amely szintén a család, a gyerekszülés, a felnevelés kérdéskörében árnyalja a szerző és a szereplők világlátását, véleményét, s amelyben Dollynak Annához tartva „eszébe jutott, amit megállóhelyükön a fiatalasszonnyal beszélt. Arra a kérdésre, van-e gyereke, a szép menyecske jókedvűen így felelt:

- Volt egy kislány, de elvette az Isten; börtör temettem el.

- Sajnálta, ugye, nagyon? - kérdezte Darja Alekszandrovna.

- Mit sajnáljam? Az öregnek így is sok az unokája. Gond csak. S nem dolgozhat az ember tőle, se semmi. Csak leköti. Ezt a választ Darja Alekszandrovna, noha a menyecske olyan nyájas és szelíd képű volt, undorítónak találta, de most önkéntelenül is eszébe jutott. A cinikus szavakban volt egy kis igazság.²³⁷

Boldogság–boldogtalanság a központi kérdés a tolsztoji művekben, így a szóban forgó regényben is. Mind a boldogságot, mind a boldogtalanságot családi kötelékben jeleníti meg az író: *családi* boldogság vagy *családi* boldogtalanság a tét. A főszereplők élete is e probléma és megoldása körül forog. Levin korábban kialakított házasság - értelmezésének árnyalásában az epizódfigurák hol tükröt, hol iránymutatást jelentenek. Amikor a sikertelen lánykérés után hazamegy a falujába, hűséges és őt legjobban ismerő, szerető egykori dajkája, most házvezetónője, Agafja Mihajlovna (alakja itt jelenik meg először a regényben), látva gazdája mélységes bánatát, tapintatosan előhossa a házasság témáját. Messziről indítja a mondandóját. A kutya és a gazdája közötti meghitt kapcsolatra utalva megjegyzi, hogy az állat érzi – érti a férfi hangulatváltozását. „[...] - Pedig csak kutya... De érti, hogy gazdája megjött, és bánkódik.” A férfi, azt remélve, hogy elterelheti a jó dadus figyelmét, szemérmesen hárít: „- Miért bánkódna?” A dadus nem tágít véleményétől: „- Hát talán nem látom, bátyuska? Volt rá időm, hogy az urakat kiismerjem. Pendelyes koromtól urak mellett nőttem föl. Sebaj, bátyuska, csak egészség legyen és jó lelkiismeret. Levin merően nézett rá: csodálkozott, hogy találta ki a gondolatait.”²³⁸ Ő makacsul megpróbál az érzelmei ellen menni – irracionálisan. Kudarca felejtésére barátjához, a zemsztvóból megismert kiváló Szvijazsszkijhoz rukkan át a közeli birtokra, ahol – előre tudja – találkozik annak sógornőjével, a csinos és értelmes Nasztyenkával. A család véleményét már ismeri: „A házban ott élt fiatal sógornője is, akit Levin igen rokonszenvesnek talált. Azt is tudta, hogy Szvijazsszkij meg a felesége nagyon szívesen adnák hozzá a lányt.”²³⁹

²³⁷ Tolsztoj 2012 MEK2: 117/ hatodik rész 16. fejezet

²³⁸ Tolsztoj 2012 MEK1: 68/ első rész 26. fejezet

²³⁹ Tolsztoj 2012 MEK1: 223/ harmadik rész 26. fejezet

Gondolatai, érzései családi élet, a házasodási kilátások, tervek, a szerelem, Kitty vagy esetleges alternatívája körül járnak: „azt is tudta, hogy bár ő meg akar nőszülni, s ez a rendkívül vonzó lány minden jel szerint nagyszerű feleség lenne, mégis éppúgy lehetetlen, hogy feleségül vegye, még ha nem is volna Kitty Scserbackajába szerelmes, mint ahogy az égbe sem repülhet föl. S ez a tudat megmérgezte az örömét, amelyet látogatása, úgy remélte, okozni fog.[...] a szíve mélyén kedve is volt kipróbálni még egyszer önmagát, hátha mégis illik hozzá ez a lány. Szvijazsszkijék családi élete a lehető legkellemesebb volt, maga Szvijazsszkij pedig az általa ismert zemsztvo-tagok legkülönb típusa, mindig rendkívül érdekelte.”²⁴⁰

A női epizódfigurák vonatkozásában Varenjka alakmegformálása jelenti a leghosszabb szövegterjedelmet a regény történetidejében és a legváltozatosabb költői, művészi eszközhasználatot a műben. Több főhős életében is szerepe van, leginkább azonban Kitty jellemformálásában központi figura. Portréja sokoldalúan rajzolódik ki a mű különböző, időnként egymástól távoli szöveghelyein. A művész által közvetített vélemény szerint „Ez a Mlle Varenjka, nem mintha nem lett volna még egészen fiatal, de inkább afféle fiatalság nélküli lény volt; tizenkilencre s harmincra is lehetett becsülni. Ha az arcvonásait nézte az ember, beteges arcszíne ellenére inkább szép volt, mint csúnya. Ha a teste nem túlságosan szikár, feje közepeszerű termetéhez képest nem túlságosan nagy, a testalkata is szép lett volna; a férfiakat azonban nemigen vonzhatta. Igen szép s bár teljes szirmú, de már fonnyadó, illattalan virághoz hasonlított. Férfiak szemében már csak azért sem lehetett vonzó, mert hiányzott belőle az, amiből annyi volt Kittyben: az élet türtöztetett tüze s a maga vonzó voltának tudata.”²⁴¹

Írásomban kísérletet teszek arra is, hogy az *Anna Karenina* női epizódfiguráinak ábrázolásmódját megvizsgálva kimutassam ekfrázis alkalmazását. Ebben az eljárásban Gottfried Boehmnek a Boros Lili által tanulmányában részletesen ismertetett elméletét hívom segítségül. A fentebb kiemelt regényrészletben az író a bemutatásra szánt figura, Varenjka személyiségjegyeinek lényegébe hatol, a kép, a karakter megismerésének lehetőségét adja, a személy külső, később lelki – belső – személyiségjegyeit tárja elénk. Ezek: meg nem állapítható, körülbelüli életkorát közli, leírja arcvonásait, arcszínét, testalkatát, fejméretét, majd a hozzá esetlegesen megnyilvánuló férfiúi szimpátiát illetve annak hiányát. A Tolsztoj által a Varenjka személyiségjegyeinek bemutatására, portréjának képletes megfestésére az

²⁴⁰ Tolsztoj 2012 MEK1: 224/ harmadik rész 26. fejezet

²⁴¹ Tolsztoj 2012 MEK1: 149 /második rész 30. fejezet

imént megidézett szövegrészletben alkalmazott költői eszköz erőteljesen emlékeztet az ekfrázisra. „Az ekphrasisz (görög *ekhfraszein* megmutat, kifejez) egy képzőművészeti alkotásnak a leírása irodalmi szövegben. [...] A portré, a szobor mellett a tükröt és a fényképet is az ekfrázis körébe sorolhatjuk.”²⁴² Varenyka jellemrajzában is érezhetjük azt, hogy „A leírás az ekfrázis kánonjának engedelmeskedik, amely nem más, mint egy érzelem verbális átadása vizuális eszközökkel. Bizonyos mértékig a festmény vagy szobor felidézésére és helyettesítésére szolgál (vö. Geller 2002).”²⁴³ Hajnádý a továbbiakban kiterjeszti az ekfrázis értelmezési tartományát, a következőképpen: „A szláv mitológiában a tölgyfa ősidők óta különös tiszteletnek örvend. A néphagyomány szerint kozmikus életfa, amelynek lelke van. Az öreg tölgy ábrázolása Tolsztojnál is sokféle vizuális tapasztalatot foglal magában, ezért feltételesen az ekfrázis körébe sorolom, mint verbális kísérletet egy vizuális tájkép megalkotására.”²⁴⁴ Valójában festményre gondolhatunk a fenti esetben is a „Ha az arcvonásait nézte az ember” kezdetű feltételes mondatot olvasva, hiszen szinte festett portrét érzékelünk; míg „a férfiakat azonban nemigen vonzhatta.” tagmondat már érzelem átadását valósítja meg. Egy közbeékelte mondatban hasonlat formájában megfogalmazott metafora („fonnyadó, illattalan virág”) után nézőpontváltással a korábbi neutrális szerzői közlést férfi aspektusból kifejti, miért is nem lehet vonzó Varenyka a férfiak számára. Itt az író behozza – csupán említés formájában – Kitty alakját, s egy a Varenykára vonatkoztatott negatív megállapítást követően („hiányzott belőle”) lényének legfontosabb vonásait elénk tárja: „az élet túrtörtetett tüze s a maga vonzó voltának tudata.” A két női szereplő (Varenyka – Kitty) ezáltal a szöveg szintjén is összekapcsolódott. Varenyka a frigid nő a fürdőből; a „fonnyadó, illattalan virág” őt jellemző metafora parallelje, karakterének előképe a *Háború és békében* Szonya alakja, akit ott Tolsztoj „magtalan virág”-nak nevez. Szonya abban a regényben az örök önfeláldozásra termett nő szimbóluma. Hasonló jellemzést kapunk Varenykáról egy másik szöveghelyen ismételt nézőpontváltás után immár Kittytől – a csodálat hangján: „Mi adja neki az erőt, hogy ne hederítsen semmire, s ilyen független és nyugodt legyen? Hogy szeretném tudni, és megtanulni tőle!” – gondolta Kitty, ahogy erre a nyugodt arcra nézett. A hercegnő kérte, énekeljen még. Varenyka pedig ott állt egyenesen a zongoránál, és sovány, barna kezével a taktust ütve, a második dalt éppolyan egyenletesen, szabatosan és szépen énekelte el.”²⁴⁵ Egy későbbi szöveghelyen: „Varenyka aztán, a rokotalan, baráttalan árva, a fájdalmasan csalódott, semmit sem kívánó, semmit meg nem bánó lény maga a tökéletesség volt, amiről

²⁴² Hajnádý 2011: 199, 207

²⁴³ Hajnádý 2011: 208

²⁴⁴ Hajnádý 2011: 213

²⁴⁵ Tolsztoj 2012 MEK1: 153/ második rész 32. fejezet

csak álmodni merészelt.”²⁴⁶ Kittynek a Varenykát jellemző szavaiban ismét felfedezzük a külső karakterisztikus jegyek említését, így mintegy kiegészíti azt, amit korábban szerzői közlésben ismertünk meg: „állt egyenesen a zongoránál, és sovány, barna kezével a taktust ütve [...]”²⁴⁷ Szellemi, képességre is maga Kitty utal: „egyenletesen, szabatosan és szépen énekelt”. Egy másik szöveghelyen műveltségéről, pallérozottságáról, igényes neveltetéséről is szól Kitty. Varenyka portréját egy a korábban már idézett megnyilatkozásával árnyalja: „Varenyka modora és neveltetése a lehető legjobb volt, kitűnően beszélt franciául és angolul [...]”²⁴⁸ (Varenyka és Szonya alakjának összevetéséről bővebben olvashatunk Hajnádý Zoltán idézett írásában.)²⁴⁹ Nevelőanyja kivételével szinte mindegyik kapcsolatban – szelíd lényével – ő a meghatározó. A szülésznővel, a dajkával neutrális a kapcsolata, udvarlójával, Szergej Ivanovics Koznisevvel nem képes sikeresen kontaktust teremteni.

Összegzésként a téma kibontásának eredményeképpen válaszom a korábbiakban fölített kérdésre: az idősödő, moralista Tolsztoj írói – emberi – férfiúi szimpátiája az otthon boldogságáért önmaga vágyait, vélt vagy valós érdekeit, kedvteléseit háttérbe szorító, helyette csupán szerettei boldogságát, nyugalját szem előtt tartó, patriarchális asszony – anya szerepet magáénak valló, azt megvalósító nőideált részesíti előnyben. Így boldogságot – ami egyértelműen családi boldogság is – e típusnak ad: Dolly, Kitty boldogsága ilyen, ha időnként kételyekkel teli is, miként azt markánsan Dolly önvallomásában tapasztaljuk, amit az író a belső beszéd művészi eszközével valósít meg: „Nekiesnek Annának. Miért? Én tán jobb vagyok? Nekem legalább van férjem, akit szeretek. Nem ahogy akarnám, de szeretem, Anna azonban nem szerette az övét. Mi hát a bűne? Élni akar. Ezt is Isten adta a szívünkbe. Könnyen lehet, hogy én is megtettem volna. Máig sem tudom, jól tettem-e, hogy azokban a szörnyű időkben, amikor Moszkvában eljött hozzám, hallgattam rá? Akkor kellett volna az uramat otthagynom, s az életet előlről kezdeni. Tán még tudtam volna szeretni, s engem is megszeret valaki igazán. Most tán jobb?”²⁵⁰

A fentebb említett esetekből érzékelhető, hogy boldog, az életével mindenképpen megbékélt női mellékalak a megismert két dajka – házvezetónő: Agafja Mihajlovna, Matrjona Filimonovna; Levin bátyjának szeretője, Marja Nyikolajevna, valamint kiegyensúlyozott az idős Scserbackaja hercegné is, akinek élete értelmét a családjával való törődés, benne lányainak boldog házassága, sorsuk alakítása jelenti. Varenyka boldogsága a másokért

²⁴⁶ Tolsztoj 2012 MEK1: 155/ második rész 32. fejezet

²⁴⁷ Tolsztoj 2012 MEK1: 152/második rész 32. fejezet

²⁴⁸ Uo.

²⁴⁹ Varenyka regénybeli szociológiai helyzetét a 4. csillagdiagram érzékelteti.

²⁵⁰ Tolsztoj 2012 MEK2: 118/hatodik rész 16. fejezet

vállalt önfeláldozás, amelyről ő maga így vall: „Nagyon örülök, hogy örömet szereztem vele – felelte egyszerűen Varenyka.”²⁵¹ egy későbbi szöveghelyen: „[...] én nem vagyok boldogtalan, ellenkezőleg, nagyon boldog vagyok.”²⁵²

Tolsztoj, mint minden más szereplőjét, a női karaktereket is, legyenek azok akár csak felvillanásnyi szerepben epizódfigurák, műgonddal festi le. „[...] mesterien érzékelteti a tudatos és tudatalatti folyamatok összefüggéseit, nem a kimondás, a fogalmi magyarázat, elemzés útján, hanem a láttatás, a cselekvések és lelki rezdülések, a gesztusok és önkéntelen mozdulatok pontos, plasztikus ábrázolásával.”²⁵³ Az alakmegformálás Tolsztojnál következésképpen nem minden esetben verbális képi megjelenítés; a fent említetteken túl elszólások, grimaszok, hanglejtés, külső megjelenés, a ruha, hajviselet, pszichológiai jegyek magatartást, egyéniséget azonosító, jellemző leírása is az alakmegformálás eszköze. Mindezt kiegészíti a narrátor által közvetített értelmezés, más szereplők megnyilvánulása, véleménye a figuráról.²⁵⁴

Levin is a vívódásokkal teli családi boldogság részese. Az Annával való találkozás után ugyan megérti őt – önmaga ellenére, de helyeselni nem tudja a nő tettét, ugyanakkor érzi, hogy „talán ők tartoznának össze igazán”²⁵⁵ Ha Levin számára nem is, az olvasónak egyértelmű, hogy Anna is, Levin is tévedett a választásában, valami látszat dolgot vélt igaznak. Levin beleszeretett a megkreált életeszménybe, megsuhintja a szenvedély, de nem mélyül el. Annát beszipantja a szenvedély, ez félelmetessé válik. Levin tudta volna viszonzni ezt a szenvedélyt, de már házas! Mivel jelen disszertáció a női figurákra, azon belül is ez az egysége az epizódkarakterekre fókuszál, a Levin-vonal részletes kifejtésétől el kell tekintenem.

Női karaktereit (fő-és mellékalakokat is) a szerző kivezeti a labirintusból.²⁵⁶ Anna kivétel. Szereti, neki mégis el kell buknia. Őt a vonat alá „löki”. Ugyan Tolsztoj el nem ítéli a házasságtörő Annát – előrevetíti ezt a mottóban²⁵⁷ –, de különbséget tesz ítélet és megítélés között: „[...] a szerző [...] megkülönbözteti az ítékezés és a megítélés gesztusát: az előző általában rosszindulatú, nem ismer részvétet a bűnös, esendő ember iránt és nem számol saját

²⁵¹ Tolsztoj 2012 MEK1: 152/második rész 32. fejezet

²⁵² Tolsztoj 2012 MEK1: 153/második rész 32. fejezet

²⁵³ Dukkon 1996: 78

²⁵⁴ Visszautalok a Jane Austen szereplőiről tett megállapításomra, amely szerint nem minden karaktert ábrázol egyforma alaposággal.

²⁵⁵ Dukkon 1996: 85

²⁵⁶ A „labirintus” terminust Hajnádý Zoltántól vettem, aki tanulmányában részletesen tárgyalja a *Háború és béke* hőseinek az élet útvesztőiben való bolyongását, létküzdelmét. Hajnádý 2011: 172-199

²⁵⁷ Dukkon Ágnes alapos ismertetését adja a mottó megválasztásának, eredetének; Hajnádý Zoltán több művében szintén szerteágazóan értelmezi a mottót, kimutatja a forrását, Tolsztoj tudatosan megfogalmazott okfejtését is idézi.

gyarlásával [...] a megítélés azonban felelős állásfoglalást, tudatos választást jelent [...]. Az etikus Tolsztoj nem ítélkezik Anna fölött, de megítéli és megbocsát neki [...].”²⁵⁸ Egyetértek a Scsukin által megfogalmazottakkal, miszerint „Tolsztoj nem tudta elképzelni a világot romantikusan megkettőzve vagy hierarchikusan fölosztva tisztákra és nem tisztákra.”²⁵⁹, s bizonyítva látom Ligyija Ginzburgnak írásom fenti részének mottójaként idézett megállapítását.

6. A BIBLIA NŐKÉPE; ANNA KARENINA ALAKJA AZ ISTENKERESŐ TOLSZTOJ MUNKÁSSÁGÁBAN

„[...]Tolsztoj még senki által nem ismert tapasztalatokra tett szert a lelki életről.”²⁶⁰

Az 1878-ban napvilágot látott művet Thomas Mann a világirodalom legnagyobb társadalmi regényének nevezi (visszautalok itt a Bildungsroman egyik elnevezésére), maga Tolsztoj írását „az első valódi regény”-eként definiálja. Anna karakterére ugyan mint az orosz és a világirodalmi kánon folytatására is tekintek, most azonban látóterembe a regényben megjelenő bűn – büntudat – büntetés – bűnhődés kérdésköre kerül olyan szemszögből, hogy a címszereplő életében, tragikus halálában milyen szerepe van. Érdeemesnek tartom továbbá a bibliai nőkép tanulmányozását olyan megfontolásból, hogy az író a szóban forgó regény megalkotásának korszakában tüzetes Biblia-tanulmányozás kötötte le, így összefüggést keresek a Bibliában kirajzolódó nőkép és nőszerep-értelmezés, a bűn, az erkölcsiség és a címadó Anna tragédiája között. Vizsgálom továbbá a mű mottóját – témám szempontjából, kiterjesztve a keresést a szerzőnek az adott évtizedben alkalmazott egyéb bibliai eredetű és ihletésű mottóira. Párhuzamosan utalok jeles irodalmárok megelőző és széles körben elfogadott mottóértelmezéseire. Az *Anna Karenináról* szóló kiemelkedő elemzéseket olyan szempontból is fontosnak tartottam számba venni, hogy fölmerül-e bennük Anna sorsának összevetése a bibliai nőképpel; ha igen, milyen megközelítésben. Műfaji kérdéseket is érintve azt keresem, hogy az *Anna Karenina* miben egyezik a korabeli nyugat-európai regénnyel és miben különbözik attól.

²⁵⁸ Dukkon 1996: 75, 81

²⁵⁹ Щукин 2012: «Толстой не мог представить себе мир романтически раздвоенным или иерархически разделенным на чистые и нечистые». Saját fordítás – B.V.

²⁶⁰ Ginzburg 1982: 313

1. A büntudat kérdése

A büntudat és annak hiánya különböző formákban nyilvánul meg a műben. Sztyiva–Anna Karenina fivére– miután megcsalta feleségét, csupán kellemetlenséget érez, nem igazi büntudatot. Magatartása infantilis. Anna hétköznapi józansággal akar békíteni a házastársak között. Könnyelmű fivérével ellentétben ő valódi büntudatot érez a Vronszkijjal a fent vázolt helyzethez képest némi időbeli aszinkronban kialakuló kapcsolatában, különösen pedig a szeretett férfival visszatérve Pétervárra. Olyan büntudatot, amely az egész regény fősodrához tartozik.

2. A mottó és értelmezései

Az *Anna Kareninának* – Tolsztoj sok más művétől eltérően – van mottója, ez a mottó szorosan kapcsolódik a már érintett bűn – büntudat– büntetés – bűnhődés problematikához; így szól: «Мне отмщение и Аз воздам» illetve a Németh László fordította magyar nyelvű verzióban: „*Enyém a bosszúállás, és én megfizetek*”. Csupán egy kurta mondat. Eredetije Pál apostol rómabeliekhez írt levelében olvasható.²⁶¹ Mózes IV. könyvének idézett helye. „Borisz Ejhenbaum, a jeles irodalomtörténész és Tolsztoj-kutató kimutatta, hogy a bibliai idézet Schopenhauer *A világ mint akarát és eszme* című műve közvetítésével került Tolsztojhoz: a német filozófus – mint ahogy Tolsztoj is – elveti a megtorlás, a bosszúállás gondolatát, mind egyéni, mind társadalmi vonatkozásban.”²⁶²

A mottóban megfogalmazott tartalom már a regény keletkezése utáni időkben, kritikusokban, irodalomtörténészekben, író kortársakban (pl. Dosztojevskijben) is sok kérdést vetett föl.

Borisz Ejhenbaumnak Tolsztoj munkásságával foglalkozó művei közül az 1974-ben megjelent könyve külön fejezetet szentel e témakörnek.²⁶³ A szerző itt ismerteti és értékeli a kortársak (Dosztojevskij, Aldanov, Gromeka, Ruszanov, Vereszajev, sőt, Tolsztoj veje, Szuhotyin) értelmezéseit. Elénk tárja Tolsztojnak a fölvetésekre, találgatásokra adott válaszát is, szándékát az általa választott bibliai kinyilatkoztatással kapcsolatban: „[...] én ezt a jelmondatot/mottót egyszerűen választottam ki, [...] hogy kifejezzem azt a gondolatot, hogy az a rossz, amit az ember elkövet, mindazzal a keserű következménnyel jár, amely nem az

²⁶¹ Róm.12:19

²⁶² Dukkon 1996: 72–87

²⁶³Эйхенбаум 1974: *Лев Толстой. Семидесятые годы.*

emberektől, hanem Istentől ered, és amit Anna Karenina is megtapasztalt önmagán. Igen, emlékszem, hogy pontosan ez az, amit ki akartam fejezni.”²⁶⁴

A fentebb bemutatott kortársi megnyilatkozásokban közös, hogy szinte mindegyikben fölmerül a kérdés, vajon az egész műre vagy csak Anna sorsára vonatkoztatta-e Tolsztoj az idézett ószövetségi szakaszt.

A Tolsztoj-kutató Ejhenbaum végkövetkeztetése: „[...] a mottó Anna és Vronszkij sorsára vonatkozik.”²⁶⁵

Másik jeles irodalomtörténész, Tolsztoj-kutató, V. Sklovszkij Moszkvában 1963-ban megjelent monográfiájában szintén egész fejezetet szentel az *Anna Kareninának*, de a mottóval csupán érintőlegesen foglalkozik alig féloldalmi terjedelemben. Anna és a bibliai nőszors összevetésének kérdése –miként Ejhenbaumnál– nála sem merül föl.

Későbbi kutatók, magyarok is próbálták megfejteni az Ejhenbaum által «загадочный» -nek, titokzatosnak nevezett mottót.

A tanulmányozott szerzők közül többen nem mélyednek bele a mottó értelmezésének részleteibe, így sem az amerikai Barbara H. Monter, sem a szovjet Ligyija Ginzburg nem foglalkozik vele.

A kortárs magyar kutatók közül Téren Gyöngyi a regény és általában a Tolsztoj-művek motívumrendszerének alapos vizsgálata során szintén nem tér ki a fent említett szempontra.

Király Gyula viszont az eddigi mottóértelmezésekhez képest új szemszögből is vizsgálja tanulmányában a kérdést: „Tolsztoj Pál apostol leveleiből választott mottója sok tekintetben eligazító a regény művészi struktúráját és epikai koncepcióját illetően. A „mondotta az Úr...” szavak elhagyása sokatmondóan módosítja a bibliai jelentést. Hiszen a tekintélyelvre való hivatkozás elhagyása nem más, mint az ember ama társadalmi előjogának a megkérdőjelezése, hogy embertársát elítélje. S az idézett levél Tolsztoj számára jól példázza, hogy e probléma korántsem új keletű: a társadalom saját bűne áldozatait farizeusként még szegényfa alá is állítaná, saját felelősségét mentendő. Így Tolsztoj mindenképpen az objektív létmozgás, a társadalmi berendezkedés terhére írja az emberi cselekvés félresiklását, az akaratok szembekerülését.”²⁶⁶

²⁶⁴ Эйхенбаум 1974: 167. «[...] Я выбрал этот эпитаф просто, [...] чтобы выразить ту мысль, что то дурное, что совершает человек, имеет своим последствием все то горькое, что идет не от людей, а от бога и что испытала на себе и Анна Каренина. Да, я помню, что именно это я хотел выразить.» Saját fordítás — B.V.

²⁶⁵ Эйхенбаум 1974: 173. «[...] эпитаф относится к судьбе Анны и Вронского.» Saját fordítás — B.V.

²⁶⁶ Király 2006: 577–578

Mások is behatóan vizsgálták már a mottó jelentését, szándékát a fent említetteken kívül.²⁶⁷ E következtetések részletes tárgyalásától eltekintek, kiemelem azonban Ibrányi Ferenc azon véleményét, amelyet az isteni megtorlás kérdésköréről megfogalmazott: „Az ’Enyém a bosszúállás, én majd megfizetek’, a szövegösszefüggés alapján [...] nem azt jelenti, hogy a megtorlás jogát Isten egyedül magának tartotta fenn, hanem hogy Isten a saját megtorlását nem bízza másra. Az ember szeretné sürgetni az Istent, bűnhődjenek már az Isten ellenségei. Ez a sürgetés gyöngeség jele. Isten nem fél attól, hogy meghal ellensége és elkerüli a bosszúállás kardját. ’Mikor ideje leszen, tántorogni kezd az ő lábuk’. Mózes IV. könyvének idézett helye már csak azért sem jelentheti, hogy a büntetés kizárólagos isteni jog, mert Mózes a bíraskodásra vonatkozó törvényekben a bűn és a büntetés szigorú egyenlőségét rendelte el (jus talionis), amelyet pregnánsan fejez ki az ószövetségi mondás: szemet szemért, fogat fogért.”²⁶⁸

Az *Anna Kareninát* megelőző tolsztoji nagyregényben, a *Háború és béke*ben a szerző még nem alkalmaz mottót műve elején. Korábban a *Családi boldogság*ban sem, amely Karancsy László szerint lélektani oldalról készíti elő a 70-es években keletkezett *Anna Kareninát*. Mégis, később, a *Kreutzer szonáta*, *Az ördög*, a *Feltámadás* című műveiben illetve bizonyos kispikái írásaiban, találkozunk mottóként használt, időnként immár hosszú bibliai idézetekkel – főleg az 1880-as évekből. Érdeemesnek tartom szemügyre venni e mottókat, kideríteni, hogy mi indítja Tolsztojt a bibliai ráhangolásra. Mindenképpen nyomatékositást, a figyelem terelését vélheti az olvasó a megoldás láttán. Néhány példát megfigyelve bepillantunk a szerző etikai értékrendjének titkaiba.

Az *Addig oltsd a tüzet, míg nem késő*, 1885-ben készült elbeszélése mottója is bibliai részlet, a szent könyv szavai ismét a vétkezés–vétek–megbocsátás gondolatívét járják be.²⁶⁹ Körülbelül 16 mondat az idézet. Azért lehet bizonytalan a számolás, mert a kettőspontok utáni mellékmondatokat a magyar szöveg nagy kezdőbetűvel írja, így külön mondatnak számítva majdnem a duplája lenne a mondatok száma. Nem a pontos szám fontos azonban esetünkben, hanem csupán annak érzékeltetése, hogy viszonylag nagy terjedelmű a mottóként használt idézet–példabeszéd.

²⁶⁷Henry Troyat szerint a mottó „azt a gondolatot hangsúlyozza, hogy Anna bukása valami felsőbb, isteni, megfellebbezhetetlen elrendelés következménye.” (Troyat 1967: 445) Hajnád Zoltán is alaposan körüljárja e kérdéskört. Úgy véli, a regény mottója arra utal, hogy Tolsztoj „rejtett polémiát folytat” Dumas-val. Tolsztoj „Be akarta bizonyítani: a ’bűnös’ asszonyt nem kell megölni, mert úgymint megbűnhődik vétkéért, miként Anna is a sínek között pusztul el.” (Hajnád 1987: 145)

²⁶⁸Ibrányi 2011

²⁶⁹Mt 18: 21–35

A gyertya című elbeszélése is ebben az évben, 1885-ben keletkezett. Mottója két mondat, a második: „[...] ne álljatok ellene a gonosznak...”²⁷⁰

Az 1885-ben íródott *Két öreg*, amely egy XII. századig visszavezethető példázaton alapul, öt többszörösen összetett mondatban idézi János evangéliumának sorait.²⁷¹

A keresztfiú című, témájában az apokrif iratokból ismert történetet feldolgozó elbeszélését a következő évben, 1886-ban írta. Mottója két bibliai helyről vett idézet. Három mondat összesen;²⁷² és Pál levele a rómaiakhoz.²⁷³ Érdekessége, hogy e második idézet ugyanaz az egyetlen mondat, mint az *Anna Karenina* (1878 – végleges változat) mottója: „Enyém a bosszúállás, én megfizetek”. Látjuk, hogy nyolc évvel az *Anna Karenina* megjelenése után is még intenzíven foglalkoztatja a nagy író a bűn és büntetés–bűnhődés kérdése. A Máté evangélistától ugyanitt idézett két mondat is ezt az erkölcsi parancsot erősíti: „ne álljatok ellene a gonosznak.”²⁷⁴

A Járjatok fényben, amíg van fény címmel hosszas javítgatás–csiszolgatás során megírt elbeszélése valószínűleg 1887-ben lett kész. Hosszú, kilenc összetett mondatból álló mottója szintén Mátétól származik: példabeszéd a szőlőmunkásokról.²⁷⁵

A fent említett elbeszélések az 1880-as években kerültek ki az író tollából. Érthető a bibliai idézetek – példázatok gyakori, intenzív alkalmazása e korszak írásaiban, hiszen ebben az évtizedben a feltételezések szerint a már korábban, 1877-ben, az *Anna Karenina* megjelenése körüli időben kezdődött lelki válságában a hit és hittudomány felé fordul, az evangéliumokat tanulmányozza.²⁷⁶ Így tehát az általa választott evangéliumi idézetek korrelálnak az ő kételyeivel, kereséseivel, s azokra válaszul, útmutatásul szolgálnak.

„Az élet értelmének keresése, a halál problémája nem hagyta el többé. A 70-es évek vége felé egyre jobban kínozták a családon, irodalmon, mindenén túlmenő kérdések: miért élünk? hogyan kell az életet leélni? [...] Tanulmányozni kezdte a hit különböző formáit, a talmudot, az iszlámot, a buddhizmust, a kereszténységet. Különösen az utóbbi kettő kötötte le. Kolostori atyákat látogatott, de a legmagasabb egyházi vezetőkkel is beszélgetett, zarándoklaton vett részt, végigjárta a leghíresebb orosz búcsújáró helyeket ” – ahogy Szabó Miklós

²⁷⁰ Mt 5: 38–39

²⁷¹ Jn 4: 19–23

²⁷² Mt 5: 38–39

²⁷³ 12:19

²⁷⁴ Lev Tolsztoj művei 2. 1965: 426

²⁷⁵ Mt 21: 33–41

²⁷⁶ Hajnádý Zoltán bővebben foglalkozik a kérdéssel (Hajnádý 1987: 300–303)

monográfiájában is olvashatunk a Tolsztoj-életrajz ismert fejezetéről, a lelki–szellemi útkeresés állomásairól.²⁷⁷

1882-ben fejezi be a *Gyónást; A dogmatikus hittudomány vizsgálata* című írásán dolgozik. 1881-re tehető „lelki születésének” kezdete. Ugyanebben az évben készül el *Az Evangélium rövid foglalata* című munkája, amelyet *Tolsztoj Evangéliuma* elnevezéssel is szokás emlegetni. 1883-1884-ben *Mi az én hitem?* címmel ír traktástust. *Isten országa bennünk van* elnevezéssel vallásbölcseleti értekezését 1893-ban fejezi be. Tovább foglalkozik e témakörrel, és 1894–1895-ben készíti el a *Vallás és erkölcs* címet viselő írását.²⁷⁸

3. Anna szintetizáló szerepe, az irodalmi kánon folytatódása

A mottót olvasva és értelmezve már a kezdet kezdetén érezzük, hogy Annának, a hősnőnek sorsa tragikus lesz, belepusztul élete küzdelmeibe. Ezt rögtön a regény elején sugallja a szerző. E hatást vélhetjük a mottó egyik fontos, a szerző által tudatosan kódolt feladatának.

A hősnőnek szintetizáló szerepe is van, hiszen a címadó Anna Karenina figurájában összegződnek az orosz irodalom kanonikus nőalakjainak, különösen a puskinsi Tatjánának, a tolsztoji Natasa Rosztovának jellemző jegyei; az orosz irodalmi nőalak lehetséges fejlődési perspektívája Karenina karakterében kulminál.

Anna alakjában Tolsztoj több kapcsolódási pontot hoz létre a klasszikus orosz irodalommal, nagyon szorosan Puskinnal. Maga a szerző is említi a puskinsi ihletést a regény koncepciójával kapcsolatban. A másik kapcsolódási pont a regény témája lehet, amely az anyegini szüzsé folytatásának tekinthető, „Az *Anna Karenina* cselekménye ott indul, ahol a 'Jevgenyij Anyegin'-é befejeződik.” Továbbá a mű egyéb vonatkozásokban is a puskinsi hagyományok folytatója: „az intim családi szféra nála is társadalmi problémává szélesül. Az ő hősnője is elvakult a szeretett férfiből vetett bizalmát illetően.”²⁷⁹

Kapocs még a nagy elődhöz Anna külső megjelenése, amely Puskin lányának ihletése. Tolsztoj sógornője szerint: „M. A. Hartung nem jellemével, nem életével, hanem külső megjelenésével szolgált Anna Karenina prototípusául. Tolsztoj maga is elismerte ezt.”²⁸⁰

Bár a regény, amelyet egyértelműen a „tolsztoji pszichologizmus csúcspontjának szokás tekinteni [...]”²⁸¹, címében a női főhős nevét hordozza, korántsem csupán Anna lényét, az ő

²⁷⁷ Szabó 2011

²⁷⁸ Hajnády 1987: 300–303

²⁷⁹ Hajnády 2006: 8

²⁸⁰ Hajnády 1987: 142

családi – társadalmi kapcsolatait teszi meg vizsgálódása tárgyává. Egy másik, éppoly jelentős szála is van a műnek: a Levin - vonulat. Olyannyira fontosnak tartja e másik szálát a szerző, hogy a kezdeti verziók egyikének a „Két házaspár” illetve a „Két házasság” címet adta. A végleges címadásban ismét asszociálhatunk Puskin művének címére, annak megválasztására, illetve szerkezetére. Az *Anyegin*ről van szó. Mindkét mű az egyik főszereplő nevét kapta címéül. Puskin a férfi főszereplő nevét választotta, *Jevgenyij Anyegin* formában, Tolsztoj művének címét a női főszereplő neve adja, szintén a keresztnév és családi név konstrukcióban. Mindkét címadásról megállapítható, hogy a címadó szereplő ellentétpárjaként van egy másik meghatározó karakter, aki méltó volt vagy lehetett volna a címadó szerepre. Anyegin esetében Tatjana, Anna Karenina vonatkozásában Levin. A szerzők maguk is érezhették ezt, így mutatja a különböző stádiumban elkészült verziók vizsgálata. Az *Anna Karenina* tanulmányozásakor azonban kiderül, hogy Anna „úgy kimagaslik a többi szereplő közül, hogy az író kénytelen volt róla elnevezni a könyvet.”²⁸²

4. Bibliai párhuzamok

A kánon – orosz és világirodalmi – más vonatkozásban is él, folytatódik – egészen akár Ovidiustól Bürgeren, Zsukovszkijon, Puskinon át Tolsztojig, de érdekes összefüggéseket fedezhetünk fel, ha visszamegyünk a *Bibliáig*. A kérdés már a 19. századi magyar gondolkodókat is foglalkoztatta.²⁸³

A házasság és a bűn problémája Tolsztoj életművében állandóan jelen van, nagy terjedelmet szentel neki írásaiban. Nem előzmények nélkül való azonban e kérdés vizsgálata a világirodalomban, már a Biblia is behatóan foglalkozik elsősorban erkölcsi vonatkozásban, tanító célzattal a bűn ilyen vonatkozásával, konkrétan a házasságtöréssel. Az *Ószövetség*, sőt a *Tízparancsolat* hatodik és kilencedik parancsolata (VI. Ne paráználkodj!, vagyis „Az új élet nemzése éppúgy tiszteletet és védelmet kíván, mint az ember teste, s a szerelemben a másik felé megnyíló legbensőbb rejtett valósága.” IX. Felebarátod házastársát ne kívánd!²⁸³) is impliciten tiltja a házasságtörést. Szövegszerűen nem jelenik ugyan meg, de jelentéstartalmát tekintve az idézett két parancsolat mindkét nemre egyaránt vonatkozik. Ennek ellenére az ószövetségi olvasmányokban, szövegrészekben e bűn következményét, a büntetést csak a nőkre, asszonyokra szabja ki a korabeli társadalom ítélkezése. Ismerjük Zsuzsanna történetét a *Bibliából*. Ő az az ótestamentumi nőalak, akit hamis vád alapján házasságtöréssel

²⁸¹Karacsony 1990: 32

²⁸²Troyat 1967: 443

²⁸³Isten tízparancsolata - www. Katolikus.hu. Kenessey 1891: 646–667.

gyanúsítottak meg és a mózesi törvények szerint halálra ítélték.²⁸⁴ Sem Zsuzsanna esetében sem egyéb házasságtörést említő szövegekben nem olvasunk arról, hogy a vélt vagy valós társ, a csábító férfi valamely büntetésben részesült volna (nem téveszthet meg bennünket a Zsuzsannát vádló két férfi bűnhődése, őket ugyanis hazugság miatt és nem a parázna szándékuk következményeként ítélik el!). A törvényen túl a társadalmi megítélés is különböző a két nem képviselőivel szemben, elítélés, megvetés és akár megkövezés is csupán a nőt sújtja. Annak ellenére, hogy az *Újtestamentumban* Jézus tényleges új szövetséget ajánl az embernek, ezzel együtt az őszintén megbánt bűnök bocsánatát, a társadalomra nem származik át ez a szemlélet. Még Tolsztoj korában is csupán a nő bűnének tartják a házasságtörést, a társadalom, az egyén is csak a nőt veti meg és közösi ki. Az *Újszövetségben* viszont olvassuk Bűnbánó Magdolna történetét, ahol a krisztusi megbocsátás tanúi vagyunk.²⁸⁵

Egy másik bűnös nő, a külön névvel nem azonosított házasságtörő asszony történetét is elénk tárja az *Újtestamentum*.²⁸⁶ János apostoltól tudjuk, hogy az emberek számára „ajánlott” új szövetség értelmében Jézus ebben az esetben is a megbocsátást képviseli. Döntése: „Menj, de többé ne vétkezzél!”²⁸⁷ Témám alaposabb megvilágításához és kifejtéséhez utalok az *Újszövetségi Szentírásból (János evangéliumból)* Jézus és a samariai asszony történetére is.²⁸⁸ Itt ugyan nem konkrét hűtlenségről, paráznaságról szerzünk információt, és Jézust nem kéri föl senki erkölcsbírának, de a jelenetből kiviláglik, hogy Jézus kivételes = isteni adottságai valamint hatalma révén látja az asszony korábbi életének eseményeit, bukásokat és botlásokat, tudja az asszony jelenét – tehát áttételesen itt is megbocsátást gyakorol. A mi esetünkben azonban ennél is lényegesebb: zsidóként samariaival, zsidó férfiként asszonnyal, őt egyenrangú beszédpartnernek tekintve beszélget. A felszínen köznapi társalgásnak látszó jelenetben, amikor isteni csoda felvillanásának is tanúi vagyunk (a nő életének, múltjának ismerete), az Istenfiú tanít, a tőle szokásos, párhuzamos példázattal. Víz: földi, ami után újra szomjasak leszünk, szemben az élet általa, tanításai révén felkínált égi vize, az igazság, a megváltás, ami után többé nem szomjazunk meg. A történet egyik jelentésrétege arra is rávilágít, hogy Jézus nem személyválogató. A *Bibliát* olvasó, a maga rendhagyó evangéliumát megalkotó Tolsztoj egész írói – moralista lényé sem személyválogató: „[...] mit tesz

²⁸⁴ A mózesi törvény Lev 20:10 halálbüntetéssel sújtotta a házasságtörést.

²⁸⁵ Jn 8: 8–11

²⁸⁶ A bibliaszakértők vizsgálják azt a kérdést, hogy a névtelen házasságtörő asszony személye azonos-e Bűnbánó Magdolnával. Megoszlanak a vélemények.

²⁸⁷ keresztény.hu/biblia/showchapter.php?refrans=1&abbook=Jn&numch=8 2012.

²⁸⁸ Jn 4: 1–41

Tolsztoj? Neki nincsenek kedvencei, ellenségei, hősei és mellékalakjai. Még a bűnös Karenina Annát sem ítéli el. A tiszta epikus, a világszemlélő áll előttünk [...]”²⁸⁹

Figyelemreméltó a regény etikai vonatkozásában az is, hogy a Dukkon Ágnes által teoretikusan megvilágított szemantikai különbség szövegszerűen is megjelenik a regényben, mégpedig akkor, amikor Anna Dollyhoz megy „békíteni”, s próbálja kipuhatolni, hogy sógornőjének maradt-e még szeretete a hűtlen férje iránt: „Dolly, lelkecském, én megértem teljesen a szenvedésedet; csak egyet nem tudok, nem tudom... nem tudom... van-e még a szívedben szeretet iránta. Csak te tudod, van-e annyi, hogy megbocsáthass neki. Ha van, bocsáss meg!” – kérleli.²⁹⁰ A megbocsátás szükségességét, erkölcsi elvárását hangsúlyozza Anna. Nem ítélkezik sem bátyja, a könnyelmű Sztyiva, sem a megbocsátásig még el nem jutott sógornő, Dolly felett. Egyértelműen hibásnak, bűnösnek érzi, értékeli fivére házasságtörését, hűtlenségét, de nem elítéli, csupán megítéli a cselekedetet, a helyzetet, a magatartást és magát a férfit. Nem csupán kommunikációs megoldás ez, Anna – a síró Dolly kérésére – komolyan megpróbál behelyezkedni a megcsalt fél szerepébe, lelki világába, kusza, sértett érzéseibe, s válasza ugyanitt: „Nem tudom, nem tudok ítélni. De tudok - mondta Anna eltűnődve, s megérezvén Dolly hangulatát, rövid mérlegelés után hozzátette. - De tudok, tudok, tudok. Igen, én megbocsátanék. Nem volnék többé a régi, de megbocsátanék, s úgy bocsátanék meg, mintha semmi, egyáltalán semmi nem történt volna.” A megbocsátás erkölcsi igénye mindvégig erősen él Annában. Asszociálhatunk arra a jelenetre, amikor betegágyánál kibékíti az általa megcsalt férjét és választott szerelmét. Férjétől megbocsátást kér mindkettejük számára. Az *Újtestamentum* Jézus nyomán a megbocsátást tartja követendőnek. Tolsztoj maga is, erre utal részben műve mottójával, részben a regénybeli megoldásokkal. A fentiekben említett irodalomelméleti művekben nem találok a nőkérdés bibliai vonatkozásainak figyelembevételével.

5. (Házastársi) hűség – hűtlenség, bűnhődés kérdése a műben

A szerelem és a házasság tolsztoji – bibliai – irodalmi problémájának tárgyalása kapcsán nem lenne helyes figyelmen kívül hagynom azt a tényt, hogy a férfi–nő kapcsolat, a házasság, hozzá kapcsolódóan a házastársi hűség problémakörének értelmezése a 19. században Európa-szerte – Oroszországban is – aktuálissá, sőt sürgetően megoldandó társadalmi problémává vált. Hugh McLean korábban hivatkozott értekezése (2005)

²⁸⁹ Kosztolányi 2014

²⁹⁰ Tolsztoj 2012 MEK1: 50/ első rész 19. fejezet

megvilágítja e társadalmi helyzetet. Ha pedig az iskolázott, szűk társadalmi rétegnek az értekezésben részletezett erkölcsi követelményét²⁹¹ mérvadónak tekintjük, akkor Anna lépése nem értékelhető hűtlenségnek, hanem önérdelkei jogos érvényesítésének.

Hűség – hűtlenség kérdésére nem csupán genderkutatók, harcos feministák próbáltak megnyugtatóan választ adni. Denis de Rougemont francia tudós 1938-ban első kiadásban megjelent, később átdolgozott kultúrtörténeti munkájában foglalkozik a szenvedély, a szerelem, a házasság, a hűség, azon belül a házastársi hűség problémakörével. Meglátása szerint „Ha a hűség fogadalmából gondot csinálunk, meghamisítjuk a házasság etikáját, [...] Nem az elkötelezettség okoz gondot, hanem a következmények, amelyekkel jár. [...] a hűségnek nincsenek okai –vagy nem hűség [...]”²⁹² Tolsztoj a hűséget nem kéri számon bukott hősnőjétől. Nem fejtegeti a hűség kérdését, ahogyan azt Denis de Rougemont megvilágítja. Az író nem ítéli el Annát, csupán megítéli cselekedetét.²⁹³ Az ítéletet az Úrra bízta. Regényében azonban nem szabadulhat a konvencióktól, karaktereiben, sorsukban, bűnhődésükben és a bűnhődésük elkerülésében kora társadalmát mutatja meg, azt a közeget, amely ellentmondásosan, a férfi házasságtörése (Sztyiva), törvénytelen kapcsolata (Vronszkij viszonya a férjes asszony Annával) fölött szemet hunyva nem képes következetes állásfoglalásra. Vronszkij szabadon mozoghat a társaságban, ha enyhén össze is sűgnak a háta mögött, az ominózus opera-előadásra elmehet, ott teljes joggal része lehet a társaságnak, Anna megjelenése ugyanott azonban nem kívánatos. Ebben a relációban tehát Tolsztoj nem tudta érvényesíteni a krisztusi megbocsátás, a mindkét nem számára azonos feltételekkel, egyformán megbocsátás kívánalmát, hiszen kora orosz társadalmában még nem érett meg erre a lehetőség. A fent vázolt erkölcsi kívánalom társadalmi érvényesítésével a realista Tolsztoj utópista művet írt volna (Lásd Csernisevszkij *Mit tegyünk* című regénye!).

6. Műfaji kérdések

Az *Anna Kareninájával* Tolsztoj korábbi alkotásaihoz képest számtalan új mozzanatot és szerkezeti megoldást, szemléletbeli többletet hoz, az erkölcsiség, a morális kételyek mélyrétegeit boncolgatja. Talán ezért tartja fontosnak, hogy megnyilatkozzon írása műfajiságát illetően is, ezért nevezheti a művet „az első valódi regény”-ének. Ez – az első

²⁹¹ A disszertációban fentebb már részleteztem.

²⁹² Rougemont 1998: 206

²⁹³ A két fogalom részletes magyarázatát, egyezőségüket és jelentésük divergálását Dukkon Ágnes 255–256. lábjegyzetben említett tanulmánya világítja meg.

olvasásra meghökkentő – írói nézőpont a műfaj meghatározását illetően felkeltette James M. Holquist amerikai kutató figyelmét is, aki –egyik tanulmányában– azt a kérdést teszi föl és munkája címéül is adja: *Did Tolstoj Write Novels?* (Írt-e regényt Tolsztojt?/Regényt írt-e Tolsztojt?). Az író ugyanis többször kifejtette, hogy írásai, így a *Háború és béke* sem követi a nyugat-európai regények hagyományos szerkezeti–műfaji sztereotip elvárásait, elfogadott jellemző jegyeit. Ám az *Anna Karenináról* nem csupán maga a szerző állítja, hogy regény, hanem számtalan Tolsztoj-szakértő, kutató látja ugyanígy, fősorakozva Thomas Mann fentebb említett véleménye mellé, igazi nyugat-európai regénynek tartják.

A disszertáció azt vizsgálja, hogy Lev Tolsztoj regényvilágában milyen hangsúlyt kap, milyen művészi ábrázolásban és poétikai közegben jelenik meg a nemek együttes létevel kapcsolatban az örök kérdés: mi a nő szerepe a párkapcsolatban, a családban, a társadalomban. Munkámnak ez a részlete ráirányította a figyelmet a szóban forgó tolsztoji mű sokrétűségének bizonyosságául arra a tényre, hogy a világirodalmi kánon tovább él, a bibliai–világirodalmi női karakterek társadalmakon, korokon túllépve alaptulajdonságaikat sokszínű változatokban megőrizve, újszerű vonásokkal gazdagodva meghatározó alakjai a művészi érdeklődésnek; a nemek együttélésének évszázadokon át ismétlődő kérdéseire a nők ezer alakban, „sokféle tükörben” megjelenve sokféle választ adnak.

Anna Karenina sorsának vizsgálata kapcsán a bibliai nőképet is megvizsgáltam abból az aspektusból, hogy a szent könyvek milyen sorsot szánnak az erkölcsi törvény ellen a tolsztoji hősnőhöz hasonlóan vétő nőnek. Látjuk, hogy az *Ószövetség* – megkövez, az *Újszövetség* – megbocsát. Regényében Tolsztoj az újszövetségi Krisztus-magatartás követője. Nem csupán ez a regény a tanúság erre, hanem az ebben az évtizedben alkotott számos kisepikai írása, azok megválasztott mottója is erről győzi meg a kutatót.

Az erkölcs és annak magatartásbeli megnyilvánulásai kardinális kérdést jelentenek Tolsztojnak. Szenved a bűn és következményeinek problematikájától. Számára a tényleges kérdés a bűn megjelenítése, ehhez „keres” magának karaktereket. A szóban forgó regény a házasság és a bűn problémája – családregénynek álcázva –, benne bűn – büntudat– büntetés – bűnhődés.

Meg kell jegyeznünk, hogy a tényleges büntetést illetően a szent könyvektől kezdve az európai kánonból megemlített műveken át egyik sem foglalkozik a házasság–bűn kérdéskörében a férfi szerepével, cselekedete következményével, az ő megbüntetésével. Európai kitekintésben a majdnem kortárs irodalomban is azt látjuk, hogy csak nőkről írják ezeket a műveket. Jelen értekezés keretei nem teszik lehetővé az ilyen irányú részletes kutatást, de gondolhatunk itt Flaubert *Bovarynéjára* vagy akár a századvég többször említett

Nórájára Ibsentől. Később a tolsztoji nagyregény, a *Feltámadás* viszont központi kérdésévé teszi a kiszolgáltatott Katyusa Maszlova életét tönkretévő férfi bűnhődését, vezeklését, erkölcsi feltámadását!

7. A FENEKETLEN MÉLYSÉGEK REGÉNYE: A *KREUTZER SZONÁTA* (1889)

„A Tolsztoj-művek problematikája egymásra épül, magukban foglalják a korábbiakét, de tovább is lépnek.”²⁹⁴

Monter véleménye szerint Lev Tolsztoj *Kreutzer szonáta* című művében feneketlen mélységek nyílnak meg az olvasó előtt. E „feneketlen mélységek” a férfi – nő kapcsolat, a házastársi kötelék ábrázolásában manifesztálódnak. Kezdeti műveitől utolsó alkotásainak problémafelvetéséig Tolsztojban él és folyamatosan erősödik a kíváncsiság a morális kérdések iránt, ennek boncolására és megválaszolására középpontba állítja a férfi – nő kapcsolatot, hozzárendeli a torzulások érzékeltetésére a bűn problematikáját. Következésképpen művészetében az idilli szerelem, az ideálisnak hitt házastársi kapcsolat bemutatásának helyére fokozatosan a torzulások művészi megragadása lép. Már az Anna – Vronszkij reláció, sőt a regény több más férfi – nő együttállásának megbicsaklásai is erre irányítják a figyelmünket.

Jelen vizsgálódásom tárgya a mottóban említett továbblépés, bemutatva jeles irodalmárok máig publikált tapasztalatait, következtetéseit, azzal a szándékkal, hogy a saját meglátásaimmal árnyaljam azokat.

Elsődleges szempontom e folyamatban annak kiderítése, hogy a jelen nem lévő, de központi nőalaknak milyen szerepe van a regény cselekményében, a szerző mely művészi eszközökkel pótolja a tényleges megjelenítést.

1. A kisregény korábbi értelmezései

Bőven olvasunk a szakirodalomban a mű szerkezetéről illetve műfaji megoldásáról, a vallomásról, a monológ-formáról, amely egyik eszköz a fent megjelölt kérdésben. A férfi főszereplő beszéli el a történeteket. Tetten érjük az író egyik módszerét, a nézőpont-

²⁹⁴ Hajnády 2011: 169

meghatározást. A női véleményt nem halljuk, vagy csak férfi adaptációban, az egész mű férfi nézőpontból tárja elénk a problémát.

Henry Troyat monográfiájában²⁹⁵ egy hosszú fejezetet szentel a vizsgált mű elemzésének. Érinti a lehetséges Tolsztoj – Pozdnisev párhuzamot. „Külső látszatra semmi hasonlóság sincs Lev Tolsztoj és Pozdnisev, a *Kreutzer szonáta* hőse között, aki a vonaton elmeséli útítársainak, hogyan ölte meg féltékenységből a feleségét. De a képzelt alak elméletei oly híven tükrözik a szerző meggyőződését, hogy a gyilkosságot leszámítva önéletrajzi jellegűnek kell tekintenünk az egész elbeszélést. Mekkora utat tett meg Lev Tolsztoj, mióta a *Háború és béke*ben kifejtette nézeteit a családi boldogsághoz vezető szerelemről! Az *Anna Kareninában* elítélte a házasságtörő szenvedélyt, és magasztalta a hitvesi szeretetet, bár érezte, hogy Levin és Kitty házasságát is aláaknázza a nyugtalanság. A harmadik fokozat, a *Kreutzer szonáta* már azt mutatja ki, hogy még a házastársi kapcsolatok is átkozottak.”²⁹⁶

Troyat az írás műfaját illetően kérdésekben fogalmaz: „Társadalmi regény? Röpirat a világ ellen? Vallomás? Hitvallás? Mindebből van valami a *Kreutzer szonátában*.”²⁹⁷ A mű atmoszférájáról így nyilatkozik: [...] az elbeszélés az első sortól az utolsóig szinte sugározza a szerző undorát a házassággal szemben, amely csupán ’törvényesített prostitúció’, gyűlöletét a nők ellen.”²⁹⁸

Később Viktor Sklovszkij monográfiája²⁹⁹ közel nyolc oldal terjedelemben fejtegeti a mű általa legfontosabbnak tartott aspektusait. Értekezik a mű keletkezéséről, az ötletadó élményt is hasonló részletességgel tárgyalja, mint Troyat. Az életrajz és az alkotás viszonyának tisztázására szól „a Tolsztoj házában felizzó összeütközésekről”. A mű témájának értelmezésével kapcsolatban más a véleménye, mint Troyat-é. Figyelmeztet: „Ne higgyük [...], hogy Lev Nyikolajevics a *Kreutzer szonátában* saját féltékenységének történetét, felesége hűtlenségét vagy akár saját gyanúit írta volna meg. [...] A *Kreutzer szonáta* a szerelem és a házasság értelméről, a művészet korabeli társadalmi jelentőségéről szól, de nem kapcsolódik Tolsztoj életének valamely meghatározott eseményéhez. [...] A *Kreutzer szonáta* konfliktusa se a féltékenységen alapul. A rabságról, a meg nem értésről, az örök vetélkedésről van szó benne. [...] A *Kreutzer szonáta* a házasság mint rabság regénye.”³⁰⁰ „A mű formája: monológ a hallgatók jelentéktelen közbeszólásaival.”³⁰¹

²⁹⁵ 1965 orosz/1967 magyar fordítása

²⁹⁶ Troyat 1967: 568 – 569

²⁹⁷ Troyat 1967: 570

²⁹⁸ Troyat 1967: 570

²⁹⁹ Magyarul 1978

³⁰⁰ Sklovszkij 1978: 404– 405 – 406

³⁰¹ Uo. 1978: 407

Sklovszkij utal arra is, hogy N. K. Gudzij már részletesen feldolgozta a tolsztoji regény megírásának és kiadásának történetét, mindezt idézi is tőle.³⁰² Olvashatunk a mű fogadtatásáról is.

Mindkét életrajzíró beszámol arról a Tolsztoj család moszkvai lakásán 1888-ban megtartott házi hangversenyről, amelyen a jelenlévők, köztük neves művészek (Repin is), meghallgatták Beethoven *Kreutzer szonátáját* L(j)aszotta előadásában, s amely művészi élmény hatására Tolsztoj azt ajánlotta, hogy ki-ki a saját művészete eszközeivel próbálja kifejezni, milyen hatással volt rá a zenemű. Ez az élmény volt a közvetlen kiváltója annak, hogy Tolsztoj 1888 márciusa és májusa között elkészítette a szóban forgó műve vázlatát és később a teljes elbeszélést.

Eichenbaum és Ginzburg áttanulmányozott műveiben nem találtam a *Kreutzer szonátára* vonatkozó megállapításokat.

B. H. Monter a már hivatkozott tanulmányában eddig kevésbé fókuszba állított aspektusokból közelíti meg az elbeszélést. Műértelmezése a befejező állomása annak a folyamatnak, amellyel végigkísérte Tolsztoj alkotói küzdelmét, ahogy eljutott a feminizmus megismeréséig majd elvetéséig. Monter (1978) a művészi pálya jelentős vonulatával foglalkozik, míg Dorothy Green alig egy évtizeddel korábban (1967) publikált írásában a Beethoven-i zenemű és az annak hatása alatt született tolsztoji próza - szonáta összevetését végzi el, kitérve azokra a mozzanatokra is, amelyek a prózai alkotás „szonátajegyeit” mutatják. Ezek közül kettőt kiemelek. A formaiság tekintetében megállapítja, hogy a szonáta kifejezés általában olyan hangszerre írt zenei darabot jelöl, amely három vagy négy különböző ritmusú és sebességű „mozzanatból” épül föl, például gyors, lassú, gyors; néha gyors illetve lassú bevezetéssel.³⁰³ A gyors és lassú részek váltakozása, a lassú indítás a szóban forgó kisregénynek is jellemzője. Green a drámaiságot is számba veszi, amely éppúgy sajátja a tolsztoji „szonátának”, mint Beethoven művének. Bizonyosságul a végtelenített pozdnisevi monológot említi, amely szerinte drámai, ha valaha valami Tolsztojnál egyáltalán az volt. Különös írói bravúrnak tarja, hogy bár Pozdnisev monológja önmagában is dráma, az író nem hagyja egyedül a férfit a gyónás - úton: a férj vallomásában szinte föléleszti a feleséget, megidézi jelenlétét, a hangja tónusát, a megjelenését, alakját – olyan élénken, mintha jelen lenne a történetben, mint aktuális ellenség.

³⁰² Uo.1978: 408

³⁰³ Green 1967: 17

A hazai kutatók közül Hajnádý Zoltán vizsgálja legalaposabban e mű részleteit, több írásában is. A 80-as évek második felében megjelent monografikus munkáiban³⁰⁴ Troyat-hoz és Sklovskijhoz hasonlóan részletesen feltárja a mű keletkezési körülményeit, összeveti a végleges verziót megelőző és előkészítő szövegvariánsokkal. Monter amerikai kutatóhoz hasonlóan egymás mellé állítja a regény tragikus befejezését és Anna Kareninának a betegágyánál bekövetkezett megbékélését és békéltetését,³⁰⁵ rámutat a két jelenet törvényszerű különbségére is. Az *Anna Karenina* és a *Kreutzer szonáta* tragikus öngyilkossági–gyilkossági jelenetében viszont Tolsztoj szerkesztésmódjában párhuzamosságot fedez fel. Vizsgálja a tolsztoji művészetben fellelhető zenei hatásokat az elbeszéléssel kapcsolatban, a tolsztoji belső monológokat, a tudatos lassítást mint művészi eszközt a „katasztrófa előtti pillanatokban”. Hajnádý Zoltán 1985-ben hasonló következtetést von le a mű üzenetét illetően, mint amit Sklovskij közel egy évtizeddel korábban: „Pozdnisev drámája nem a hiszékenység, nem is a féltékenység tragédiája, hanem az abnormális orosz élet kórképe, amelynek atmoszférája kibékíthetetlen konfliktusokat szül a házastársak között.”³⁰⁶

Hajnádýt későbbi írásaiban is foglalkoztatta a téma, más aspektusból világítja meg közel három évtizeddel később, 2005-ben a *Kreutzer szonáta* poétikai jellemzőit.³⁰⁷ Ráirányítja a figyelmünket a tipikusan tolsztoji szerkesztésmódra, arra a konstrukciós elvre, amelynek az a célja, hogy „megmutassa milyen volt a hős és milyen lett”. Ezt látjuk a vizsgált *Kreutzer szonátában* is. „Tolsztoj [...] két szüzsét állít egymással szembe. [...] A cselekmény két szinten játszódik: egy külső és egy rejtett belső szinten. Az elbeszélő az egyik szintről folyton átkapcsol a másikra. A megduplázott nézőpont kettős értékrendszert jelent. [...] Az új nézőpont a korábbi értékek egész rendszerét kritikának veti alá. Ironikus–szatirikus hangnemben értékeli át [...] a morális értékeket – bátorság, szerelem, család, halálfélelem –*Rajtaiítés, Anna Karenina, Ördög, Kreutzer szonáta, Ivan Iljics halála* stb. Tolsztoj a narratív elidegenítés módszerével él, amit Sklovskij *különössé tevésnek* (*отстранение*) nevezett. Lényege abban foglalható össze,

³⁰⁴ Hajnádý Zoltán: Lev Tolsztoj: Tragikum, halál, katarzis. Akadémiai Kiadó. Budapest. 1985. Hajnádý Zoltán: Lev Tolsztoj világa. Európa Kiadó. Budapest. 1987.

³⁰⁵ Hajnádý 1985.

³⁰⁶ Hajnádý 1985:172

³⁰⁷ Hajnádý: Lev Tolsztoj poétikai fordulata. Moszkva 2005. In.: Hajnádý Zoltán *A lét tüze. A fénylő logosz*. Debreceni Egyetemi Kiadó. 2011:147

hogy a megszokottat szokatlan nézőpontból láttatja, mert az automatizmus meggátolja az embert, hogy a valóságot a maga igazi mivoltában szemlélje.”³⁰⁸

A *Kreutzer szonátát* gyakran úgy utasítják el mint Tolsztoj nőgyűlöletének különlegesen szélsőséges bizonyítékát, amelyet nem ellensúlyoz semminemű művészi erény, sőt, hogy nincsen a műnek semmi határozott szövege. Ezzel a gyakran hangoztatott véleménnyel szemben Monter azt állítja, hogy a *Kreutzer szonátának* igenis van művészi szerkezete, ugyan jellegzetes, nem könnyű az olvasó számára. „Antiregénynek” tartja, utalva arra, hogy nagyon sok korabeli nyugat-európai regény Tolsztoj ízlése szerint nem elég magas színvonalú, nem megfelelő szerkezetű. Túl a nőgyűlöleten, az író keresi annak legalapvetőbb gyökereit, amelyeket végül a teljességgel a férfiak által kreált társadalmi és a gazdasági világban vél felfedezni.

2. Szövegelemzés, költői eszközök, nyelvi megformáltság

Saját keresésem elsősorban a magyar fordítás szövegelemzésére, benne a költői eszközökre, a stiláris megoldásokra, a nyelvi megformáltságra, a „háborzongató” lexikára koncentrálok.

A 28 számozott fejezetből álló kétszeresen is keretes szerkezetű mű látszólag Pozdnisev története, a tényleges közölnivaló regény a regényben. A keretet a vonatutazás jelenti, amely során egy másik vonatutazásról számol be a főhős. Pozdnisev maga meséli el a történetet, az írónak, az „elbeszélő én”-nek, aki együtt utazott a bevezető két fejezetben megszólaltatott szereplő személyekkel: egy olyan vonaton, amely sehova nem visz. Pozdnisev narratívája egész éjszaka folytatódik, de soha nem tudhatjuk, hogy a hajnal hoz-e új véleményt a beszélgetőtársának. Pozdnisev öltözete, a jól szabott nyugati felöltő alatt orosz hímzett ing tükrözheti az életében végbement változást. Hangja és arca szintén változik, ahogy belelovalja magát a narratívájába, a vonat egyre gyorsuló mozgásához igazodva.

A regény egységessége és fő érdekessége a főszereplő dührohamából és a nőről alkotott extrém nézetéből vezethető le.³⁰⁹

³⁰⁸ Hajnádý 2011:147

³⁰⁹ Monter1978: 531

3. Keretszerkezet, monológ forma, próza-szonáta

Ami a „keretszerkezetet” illeti, Monter megtévesztésnek tartja, mert szerinte szándékosan mesterkelt, s a szenvedély, amelyet tartalmaz, ebben a helyzetben nem mindennapos történet. Úgy véli, hogy az eszmefuttatás, a tárgytól való elkalandozás a történet minden egyes fordulópontján – udvarlás, eljegyzés, házasság, házasságtörés (történjen az akár gondolatban akár tettben) ebben a műben a legnagyobb érdeklődést kiváltó események. Aminek tehát ebben a regényben a cselekmény lényegének kellene lennie – a feleség kapcsolata a szeretővel vagy a gyilkossá vált férjjel – az ebben a történetben marginális kérdés.³¹⁰

Utazás az utazásban = kép a képben: Pozdnisev, aki vonaton utazva meséli el borzalmas tettének történetét, megemlíti azt az utazást is, amikor kiküldetéséből, feleségének levele után, féltékenységében korábban hazautazik. Ez még egy „benne foglalás”, egy régi emléket eleveníti föl: „Nagyon régen történt, de emlékezetemben maradt. Truhacsevszkij fivére arra a kérdésre, látogatja-e a nyilvánosházakat, emlékszem azt mondta, hogy rendes ember nem jár oda, ahol megbetegedhet, ami mocskos és undorító, amikor mindig lehet találni rendes nőt is. És íme, a fivére megtalálta a feleségemet.”³¹¹

Reginald Frank Christian tanulmányában arra utal, hogy a tolsztoji történet főként a fülre, a hallásra apellál, hiszen az emberi hang irodalmi megfelelője tud lenni egy szóló hangszernek. Mivel ilyen formán a szöveg olvasása (hallgatása) alatt a teljes figyelmünk a hang(zás) felé fordul, s a narratívának ez a gyónásszerű formája a legközelebbi irodalmi megközelítése a zongora és a hegedű zenei hangjának.³¹² Más elemzőkkel ellentétben Christian Pozdnisev gyilkosságának alapvető oka-és indítékaként az elvakult férji féltékenységet tartja.³¹³

A mű kvázi monológ, Tolsztoj saját gyónása, saját elbukásának története és annak magyarázata – mentése – mentegetése, a társadalom mulasztó szerepének taglalása. Az

³¹⁰ Uo.

³¹¹Tolsztoj 2013: 25/37

³¹²Christian 1969: 232

³¹³Uo. 230

író az elbeszélő Pozdnisev szájába adja saját élettörténetét, az erkölcsi megítélést és elítélést.

Következésképpen maga a szerző nem, de szócsöve = Pozdnisev elítéli saját magát valamint a hasonlóan elbukottakat, s –ugyan elsősorban saját keserű és tragikus tapasztalatai alapján– erőteljesen tágítja a kérdés horizontját: úgy véli, a társadalom teszi lehetővé, provokálja ki a nő – férfi viszony erkölcsstelenségét, tehát szemében vádlott az egész társadalom.

4. A narráció aspektusa

Férfi aspektusból láttatja az eseményeket illetve mond véleményt, bírál, ítélkezik a nők és az egész társadalom fölött a gyónás egyes szám első személyű narrátora, a gyilkos férj.

Mint arra a fentiekben utaltam, egy korai mű, a *Családi boldogság* ugyanazon gondolatív másik végpontján van időben és az írói poétikai, erkölcsi fejlődés tekintetében is. A két alkotás vázlatos egybevetésével párhuzamos és eltérő elemeket észlelhetünk. Mindkét írás műfaja kisregény, mindegyikben egyes szám első személyű narratívát alkalmaz a szerző, de más az aspektus: a *Családi boldogságban* az események (ott az is van) elbeszélője a női főhős (1859), a *Kreutzer szonáta* (1889) – 30 év időbeli különbséggel – férfi aspektusú narratíva. Az első egy szerelem kibontakozása részletes, lehetőleg lélekrajzzal, a legcsodálatosabb tolsztoji természeti képpel, és egy rövid ideig tartó boldog házasság után a szerelem, a meghittség kihülésének ábrázolásával. A hősnő történetelbeszélésének erőteljes, lírai elemekkel átszótt tájkép ad háttérrel. A *Családi boldogság* Másája Tolsztoj első kísérlete arra, hogy a nő szívébe lásson és megismerje a női cselekedetek mozgatórugóit. Itt a fiatalasszony minden olyan tulajdonsággal rendelkezik, amelyet Tolsztoj az ideális nőtől elvár.

Utóbbi mű a feneketlen mélységek föltárása, férfiúi gyűlölet, végül kegyetlen gyilkosság. Itt nincsen táj, sem tájfestés, helyette a zene „segíti” a karakterek kibontását; a környezet a vonat fülkéje; a madárcsicsergést a vonatkerekek csattogása váltja föl.

A férfi–nő erőjáték kérdését a *Kreutzer szonátában* Tolsztoj kardinális kérdésként kezeli. Az írás középpontjában a nemeknek a szerelemben és a házasságban megnyilvánuló kapcsolata áll. Már a kerettörténetben megtörténik a „szerepek” elosztása, ami meghatározza a későbbi konfliktust, amely a férfi – nő szembenállásban valósul meg: „egy nem szép s már nem fiatal, elkínzott arcú, dohányozgató hölgy, akin férfias kabát és sapka volt” és az „ideges mozgású úr”. Zaversinszkaja szerint a férfi dominanciát a szerző a bevezető beszélgetésben azzal biztosítja, hogy csupán ez az egyetlen nő vesz részt benne, a beszélgetőtársak férfiak.

Sőt, az egész műnek csak két női szereplője van. Egyikük a kerettörténetben a „nem szép hölgy”, a másik – csupán az említés szintjén – a meggyilkolt feleség.³¹⁴

Pozdnisev feleségének, akinek még neve sincsen, csupán azok a motivációi vannak, amelyekkel a férje fölruházta.³¹⁵ Dühös dialógusban alkalomszerűen kerül bemutatásra a szövegben. Úgy írja le és kezeli őt a férj, mint egy állatot, sőt még kevesebb együttérzéssel. Még a halálos ágyán sem szelíd, mint egy angyal, sem meg nem bocsát, sem el nem fogadja a bocsánatkérést, de kifejezi a gyűlöletet, a bosszúszomjas vágyat, hogy gyilkos férjétől vegyék el a gyerekeiket.

A regényben sorrendben is csak másodikként említett karakter, Pozdnisev felesége a női szerepek két típusú gender-variációjában jelenik meg: anyaként és szeretőként. A szerepeknek ez a váltakozása fenyegetőleg hat Pozdnisevre.³¹⁶ Tolsztoj anélkül viszi végbe a nőknek ezt a bravúros megjelenítését, hogy egyszer is azonosulna egy nő nézőpontjával, ahogy azt olyan sikeresen tette korábbi munkáiban.³¹⁷ Míg az *Anna Kareninában* Levin áhítattal „megadja magát” a nők világának, amely őt „magához veszi” az eljegyzése után, Pozdnisev úgy értelmezi az életet, hogy a nők árucikkek egy versenypiacon. Társadalmi – gazdasági hasonlatok uralják narratívájának erre vonatkozó részét. S hogy még érzékeltetőbb legyen az egész regényt átszövő nőgyűlölő attitűd, Tolsztoj még bonyolultabb bravúrt akar végrehajtani: anélkül, hogy engedné megszólalni a nőt (még a novella elején a vonaton utazó nőnek is a jogász, az akkurátus, új holmijú úr, egy ügyvéd segítségére van szüksége hogy kifejezze az ő „rossz” modern elképzelését a szerelemről és a válásról), anélkül, hogy nekünk, olvasóknak megadná a lehetőséget, hogy akár egy példát is lássunk a nőkben megnyilvánuló csodálnivaló magatartásra, világosan megmutatja a feleség ember voltában történt megalázottságát.³¹⁸ Pozdnisev második veszekedése a feleségével azzal végződik, hogy az asszony megvádolja férjét, mi szerint pénzügyi „manipulációval” próbálja őt kontroll alatt tartani. Később, amikor orvosa tanácsára nem vállalja első gyermeke szoptatását, hanem szoptatós dajkát fogad, Pozdnisev állandóan (vissza)utal a „mi társadalmi osztályunkban” uralkodó modern szokásokra, de panaszkodik, hogy ezek a parasztság körében is terjednek.

³¹⁴ Завершинская 2011: 15

³¹⁵ Monter 1978: 531

³¹⁶ Завершинская 2011: 15

³¹⁷ Monter 1978:531

³¹⁸ Monter1978: 531

Végül még durvább hasonlat a narratívájában az, hogy a középosztálybeli orosz nőket legtávolabbi társadalmi ellenoldalukhoz, a bazár rabszolgáihoz illetve a zsidókhoz hasonlítja.³¹⁹ A 9. fejezetben kifakad az „asszonyuralom” ellen; ³²⁰ párhuzamot von a zsidóuralommal, ugyanott viszont már megemlíti azt is, hogy a nők jogfosztottak: „megalázták őket, megfosztották a férfieval egyenlő jogaiktól. S most azzal bosszulják meg magukat, hogy az érzékiségünkre hatnak, a hálójukba fognak”³²¹

Ugyan a 3. fejezettől Pozdnisev beszél, alig konkrétumokat, inkább az átélt konkrét élményei és élettapasztalata alapján deduktíve megvont általános erkölcsi fejtegetését halljuk, de a 6. fejezetig (11. o.) semmi cselekmény nincsen. Ott előadja, hogy ő maga két nőtípust különböztet meg a „férjfogás” praktikáját illetően: „Kacér nő ezt tudatosan tudja, de minden ártatlan leány is tudja öntudatlan, ahogy az állatok is tudják.”³²², s a férfit, a tapasztalatlan ifjút a női praktikák áldozatának festi le. Ecseteli az úri társadalom erkölcsstelenségét, okozójának az urak henye életmódját, a naponta fogyasztott izgató ételeket tartja.³²³

5. Portrérajzolás a műben, „taszító” szókinccs

A feleség ugyan sértő módon nem kap nevet, nem ismerhetjük meg közvetlenül a véleményét, az író azonban készít róla egy „(anti)portrét”, ábrázolása egy-egy ecsetvonás, de létezik; például a 18. fejezetben állathoz, lóhoz hasonlítja: „harminc esztendő, nem szülő, jól táplált s fölzaklatott asszonynak. A külseje nyugtalanságot támasztott. Amikor férfiak közt haladt el, magára vonta pillantásukat. Olyan volt, mint a sokáig istállóban álló, jól tartott, befogott ló, amelyről levették a zablát.”³²⁴ Majd: „Nem volt rajta semmiféle zabla, [...] Igaz, már nincs első ifjúságában, egyik fogának hiányzik az oldala, s van némi puffadtság is rajta [...]”³²⁵; később: „[...] ő a frizurájával, a karcsú derekával és lomha, graciózus mozdulataival (láttam vonzó, gyűlöletes arcát) [...]”³²⁶; utána: „Igen, annak ellenére, hogy túl van az első

³¹⁹ Uo. 532

³²⁰ Tolsztoj 2013:9/12

³²¹ Tolsztoj 2013:9/13

³²² Uo. 6/11

³²³ 6/11 + 7/11

³²⁴ Uo.18/ 26

³²⁵ Uo. 25/ 37

³²⁶ Uo. 26/ 40

frisségen, nem vetette meg őt: mégis nem csúnya, s ami fő, legalább nem veszélyezteti a drága egészségét.”³²⁷ Hozzáteszi: „Milyen inas nyaka volt.”³²⁸

Az állatnak látott nő csak undort vált ki belőle, de bekövetkezik a fordulat, a haldokló feleség látványára: „Először s leginkább a fölpuftadt s véraláfutástól kékes arc hökkentett meg, az orr egy része s a szem alja. Ez az én könyökütésem következménye volt, amikor vissza akart tartani. Szépség nem volt rajt semmi, inkább valami ocsmányat láttam benne. [...] Eltorzult arca megreszketett, ráncokba szaladt.[...] A gyerekekre pillantottam, majd az ő véraláfutásos, zúzott arcára, s első ízben feledkeztem meg magamról, a jogaimról, a büszkeségemről, és első ízben láttam meg benne az embert. [...]”³²⁹ Elkésett? Igen. Már késő. Vajon az orosz «поздный» „késő” jelentésű szónak köze van az író névválasztásához? Robert Louis Jackson úgy véli, igen.³³⁰ Ha ezzel egyetértünk, akkor beszélő névvel van dolgunk, ahogy számtalan más helyen a világirodalomban. Az elkésett Pozdnisevnek azonban az író még ad lehetőséget arra, hogy új, más emberré váljon, földolgozza a történeteket, magyarázatot keressen, saját mentségét kritika tárgyává tegye, hiszen a történet befejezésével nem fejeződik be a férfi vonatutazása.

A feleségről megfogalmazott mondatok hatására szinte látjuk magunk előtt a megnyomorított asszonyt. A nő portréjánál részletesebben festi le az író a vélt csábítót, Truhacsevszkijt mintegy jelezve azt is, hogy a férj számára fontosabb a gyűlölt rivális. Ez az ábrázolás plasztikusabb is. A férfi megjelenésének, arckifejezésének, öltözete legapróbb részletének a szavakkal történő megfestését tapasztaljuk. A 28 fejezetből a 19.-ben, tehát jóval a regényidő fele után mutatja be részletesen a zenészt. „Nedves, mandulavágású szemek, piros, mosolygó ajak, bajuszpödrővel kikent bajuszka, utolsó divat szerinti frizura, az arc aljasan csinos, az, amit az asszonyok „nem rossz”-nak mondanak, az alkat gyenge, ha nem is torz, fara rendkívül fejlett, mint az asszonyoké, s mint mondják, a hottentottaké. Azt mondják, azok is muzikálisak. Amennyire lehet, bizalmaskodásra hajló, de érzékeny s mindig kész, hogy a legkisebb ellenállásnál megtorpanjon; külső méltóságát mindig megőrizte, s a gombos cipők, ragyogó nyakkendő-színek s más egyebek különös párizsias árnyalata volt rajta, az, amit az idegenek sajátítanak el Párizsban, s különösségével, újdonságával mindig úgy hat az asszonyokra. Modorában csinált, külsőséges vidámság. Olyan modor, tudja, amely mindig célzásokban, szaggatottan beszél, mintha a hallgatója is tudná mindazt, s egyedül is ki tudná

³²⁷ Uo. 26/ 40

³²⁸ Uo. 27/ 41

³²⁹ Uo. 28/ 43

³³⁰ Jackson 1993: 223

egészíteni.”³³¹ A portré kiegészül: „Truhacsevszkij tarkójára, kétfelé fésült, fekete hajától elváló fehér nyakára néztem, ahogy madárforma járásával kissé szökdecselőn kiment tőlünk. Nem lehetett be nem ismernem magamnak, hogy gyötör ennek az embernek a jelenléte.”³³² „Truhacsevszkij kitűnően játszott, a legnagyobb mértékben megvolt a játékában az, amit tónusnak neveznek. Azonkívül a finom, előkelő ízlés, amely egyáltalán nem vágott össze a jellemével. [...] Igen szépen viselkedett. [...] a köpönyege volt. Tudja, az a divatos köpeny.”³³³ Még apróbb részleteket is bemutat a portré: „a felfele görbített nagy, fehér ujjjaival”³³⁴ Később: fehér, puha keze,³³⁵ utána: „ő is megjelent, frakkban, ízléstelen briliáns kezelőgombbal. Fesztelenül viselkedett, sietve s az egyetértés és megértés mosolyával válaszolt mindenre,”³³⁶ folytatódik a bemutatás: „(emlékszem, hogy ropogtatta a csontokat a karajban, s fogta körül mohón vörös ajkaival a pohár bort). Jól táplált, sima modorú, s nemcsak erkölcsi elvei nincsenek, de nyilván olyan elvei vannak, hogy a kínálkozó gyönyörön kapni kell.”³³⁷

A regényben összesen ezt a két jelentős portrét találjuk, amelyet a gyilkos férj narrációja hoz létre. Mindkét esetben az ekfrázis költői eszközét alkalmazza Tolsztoj. „Az alakokat és a tárgyakat oly életszerűen festi meg, és állítja az olvasó szeme elé, hogy bizonyos értelemben a leírásból gondolati képet, virtuális festményt, szobrot formál. Ebben rejlik az ekfrázis poétikai szerepe: a térbeliség időbeliségbe fordításával áttöri az ábrázolható és a leírható közti határvonalat. Átlép a nyelvi világból a képi világába: a szintagmatikus struktúrából a paradigmaticus struktúrába.”³³⁸

A képet ezután Tolsztoj – Pozdnisev kiterjeszti, más férfiban is felismerni véli az utált truhacsevszkiji jegyeket: „A doktornak olyan bajusza van, mint Truhacsevszkijnak, s olyan utálatos is...”³³⁹

Két portrét említettem fentebb, de van egy harmadik részletes karakterábrázolás is a műben, éppen Pozdnisevé, azt az „elbeszélő én” alkotja meg. Benyomásunk kiegészül a férj saját narratívájával, amikor ő maga utal bizonyos jellemző cselekvéseire, reagálásaira: „Olyan

³³¹ Tolsztoj 2013: 19/ 27

³³² Uo. 21/ 30

³³³ Uo. 21/ 31

³³⁴ Uo. 21/ 31

³³⁵ Uo. 21/ 32

³³⁶ Uo. 23/ 34

³³⁷ Uo. 24/ 36

³³⁸ Hajnány 2013: 1

³³⁹ Tolsztoj 2013: 25/ 37

voltam, mint a vad a kalitkában: hol fölugrottam, az ablakhoz mentem, hol meg támolyogva járkálni kezdtem, szerettem volna meggyorsítani a vonat menetét; de a kocsi padjaival és ablaküvegeivel éppúgy remegett, mint itt ez a mienk.”³⁴⁰ Mindezekből egy laza szövetű jellemrajz jön létre.

Művészi eszközként a proxemikával is találkozunk a műben. A főhős, Pozdnisev attitűdjében nyilvánul meg leginkább a kommunikációs térközsabályozás, viszonyában önmagával és az elbeszélte történet összes szereplőjével, különösen a megölt feleségével; távolsága – közelsége, távolságtartásának állandó, pillanatnyi érdeke szerinti változtatásában. Pozdnisev monológiájában néha távolságot tart önmagától is, ilyenkor reálisnak tűnően boncolgatja kettejük és saját viselkedését, a durvulás folyamatát. Ennek következtében az egész művet feszítik az ellentmondások, a „belső” regény izzik a kontrasztos elbeszélésmódtól.

Szembeállítás is működik a szövegben: paraszt–„mi”. „Előbbi ledolgozza az alacsony kalóriájú ételt, utóbbi nem dolgozza le az izgató ételeket, következésképpen előbbi egészséges marad, utóbbi henyél és buja lesz.”³⁴¹ A városi élet sajátosságai kapcsán: „a második télen [...] kitanították a védekezésre.[...] Vagy mesterségesen szabadulunk meg a gyerektől, vagy úgy nézünk rá, mint szerencsétlenségre, a vigyázatlanság következményére, ami még ocsmányabb. Igazolás nincs.”³⁴² A narrátor szerint a paraszt magatartása erkölcsös – az úri rétegé erkölcstelen. Az emberi lelkiismeretre apellál illetve annak hiányát rója fel: szarkasztikusan – a feleség megszépült, kihívó küllemének leírásában.

A háritás pszichológiai eszköze is segít a főhős feldúlt lelkiállapotának bemutatásában: „Az anyák nagy része”³⁴³ – többségben van a szövegben a hasonló általánosítás illetve az általános alany. Mi a szerepe? A távolságtartás, pszichológiai aspektusból a háritás. Pozdnisev ilyen formában a narrációjával igyekszik saját tettének, bűnének kisebbítésére, hiszen kvázi csak úgy cselekedett, mint bárki más illetve azt sugallja, hogy hasonló helyzetben más is elkövette volna ezt a bűnt, vagy hogy ilyen helyzetben nem lehetett volna más kiút, s ez nem az ő, hanem az össz-társadalom felelőssége, legalább is bűnrészessége.

Kárhoztatja az anyák önzését gyermekvállalás kérdésében.³⁴⁴ Aztán csupán néhány mondat következik saját életükről illetve saját feleségéről, viszonyukról, mindez csakis azért, hogy

³⁴⁰ Uo. 25/ 37

³⁴¹ Uo. 7/ 11

³⁴² Uo. 18/ 25

³⁴³ Tolsztoj 16/ 22

³⁴⁴ Uo.

bizonyítsa az általános tézist: az anyák önzők! Ezt kizárólag saját sérelmeként éli meg: „Néha úgy rémlett, hogy ez szándékosan történik így, hogy a feleségem csak tetteti magát, mintha nyugtalankodnék a gyermekekért, csak hogy győzedelmeskedjék rajtam. [...] a vonzalom a gyermekek iránt, az állati szükséglet”, anya – tyúkanyó párhuzam; lesújtó véleménye az orvosokról, mint minden rossz forrásáról. „Így van ez most is a családok nagy részében.”³⁴⁵ – érezhető a háritás.

Az eufémizmus stiláris eszközeként jelenik meg a szövegben az „epizódum” szó,³⁴⁶ hogy még ijesztőbbé tegye az amúgy is fölkavaró narratívát.

Az *Anna Karenina* után Tolsztoj megváltoztatja pozícióját, nézőpontot vált, hogy megmutassa a szenvedélynek elsősorban a férfiakra gyakorolt hatását, és egyre nyíltabban saját érzéseivel foglalkozik. „Számára az önmagaság olyasmi, ami anyagot szolgáltat az íráshoz, teljesen átszövi életművét. Össze akarta olvasztani az életet és az alkotást, melynek során a művész élete szöveggé jelenik meg. Önmagát építi a műbe [...]”³⁴⁷ A „nőkérdéssel” foglalkozó műveiben Tolsztojnak a női szépséggel való állandó vívódása is megjelenik. A *Kreutzer szonátát* Annyenszkij ennek a harcnak egy külön állomásaként említi. Úgy véli, hogy a kisregényben szereplő asszonynak, akit vélt házasságtörése vagy csupán kacérkodása miatt Pozdnisev, a férj gyűlölködve emleget és megvet, ténylegesen nem is ezen „vétkeiért” kell meghalnia, hanem a szerzői gyengeség miatt (ahogyan Tolsztoj a női báj vonzerejére már ifjúkorától reagált).³⁴⁸ Célszerűen úgy dekódolhatjuk ezt a meglehetősen erős és meghökkentő állítást, hogy Tolsztoj, a „legönéletrajzibb” író nem tudja feldolgozni azt a sokkoló hatást, amelyet a női test csábító, általa bujának vélt idomai váltanak ki belőle. A kisregényben azt érezzük, hogy a szerző is ott bujkál a szövegben, nem engedi, hogy az olvasónak egyértelmű véleménye alakuljon ki – mivel a szerzőnek ugyanolyan megkettőzött a belső világa, mint Pozdnisevé – s a műben „vezeti le” a feszültséget. A szexuális szerelem, amely feltételezi két ember egységét, Tolsztoj számára önmaga tükröződése. Már Anna karakterében is totális elszigeteltséget tapasztalunk, s ennek szimbolikus gesztusát látjuk a regényben akkor is, amikor a hősnő tükörbe tekintve Vronszkij csókját elképzeli és megcsókolja a saját kezét. A *Kreutzer szonátában*, ahol a házasság csupán (a) szexuális vonzerőn alapul, egyáltalán nincsen egység, nincsen szövetség, hanem csupán két izolált lélek halálos távolsága.³⁴⁹

³⁴⁵ Uo.16/ 23

³⁴⁶ Uo. 4/ 8

³⁴⁷ Hajnády 2011: 140

³⁴⁸ Annyenszkij 1988:536 «Толстой с молодости не может видеть женского стана обтянутого джерси.»

³⁴⁹ Monter 1978:530

Az „ördög” szó hatszori említése szintén a lélektani háritás egyik eszköze, hiszen Pozdnisev úgy állítja be önmagát (is), mint aki nem saját akaratából gondol, tervez és tesz kegyetlent, ördögít. A szókészlet az „undokság, elbukás, erkölcstelenség” tartalmainak nyelvi megformálását mutatja. Összegyűjtöttem a riasztó, iszonyatot keltő szöveg legjellemzőbb és leggyakoribb „sötét” kifejezéseit.³⁵⁰

6. Bildungsroman -jelleg

A regény egész szövevényén végigvonuló motívumok: nevelés–nevelődés–növevelés (Bildungsroman-jelleg), nőgyűlölet, egyidejűleg a nő bűnös voltának „megbocsátása” a társadalom bűnre kényszerítő jellegének állításával; a gyerek nyűg a nőnek, a nő démonizálása (lexikális megjelenítése az „ördög”, „ördögi” szavak többszöri használata); a felelősségnek a társadalomra háritása, de legalább „kiterjesztése”; utazás, mozgás, vonat, kerekek, állomás, átmenetiség hanghatások– Pozdnisev „különös” hangja, lényének ziláltsága. Az egész 14. fejezet a nőképzésről, annak történetiségéről (lovagkor stb.) értekezik³⁵¹; korábban olyan nőkről beszél, akiket a „férj nevelt” (Bildungsroman - jelleg). Pozdnisev nem mindig annyira elfogult saját javára, mint ahogy a 13. oldalon olvassuk, a 19-20. oldalon inkább védi, nem hibáztatja a nőt illetve a női nemet. A nők elbukásának felelősségét kiterjeszti a társadalomra. Asszociációként kívánczik Madách ismert mondata *Az ember tragédiájából*: „bűne a koré, mely szülte őt.” Érdemes megemlíteni, hogy Madách az akadémiai székfoglaló beszédét a következő címmel készítette: *A nőről, különösen esztétikai szempontból* (1864). Madách és Pozdnisev–Tolsztoj nézeteinek összevetéséből a korszakok közgondolkodásának hasonlósága tűnik ki. 27 év időbeli különbség van a két mű keletkezése, megjelenése között. *Az ember tragédiája* a korábbi (1862). Tolsztoj a művet 1887 – 1889 írta. Ugyan nagy időtávolság, de a kor ugyanaz, a két ország gazdasági–társadalmi berendezkedése pedig nagyon eltérő. Közben Magyarországon 1867-ben megtörténik a kiegyezés, de a nő megítélése gyökeresen nem változik, meglehet, hogy egyáltalán nem. Sőt, ez az attitűd, amely a kort, a társadalmat teszi felelőssé „a nő bűnéért”, még valamilyen szinten „humánus” is, amennyiben a teljes felelősség súlyát leveszi a nőről.

³⁵⁰ E „taszító” szókincset a könnyebb áttekinthetőség kedvéért táblázatba foglaltam, és függeléként csatoltam a dolgozathoz. A „legsúlyosabbnak” ítélt frázisok illetve mondatok fellelhetőségének fejezet-és oldalszámát is megadtam.

³⁵¹ Tolsztoj 2013: 14/19-20

Ugyanebben a (14.) fejezetben a nőt „megalázott, züllött rabszolgá”-nak nevezi Pozdnisev, összekapcsolja a rabszolgaság – nők megalázása – prostitúció fogalmakat.³⁵² Azonnal a lehetséges megoldások egyik variációját is megnevezi: „Ezen csak az változtat, ha a férfi másképp nézi a nőt, s a nő is önmagát.”³⁵³ Ismét a magyar irodalom egy korábbi motívuma ötlík föl bennünk: „Ne add magad egy világért, s többet érsz, mint egy világ.”³⁵⁴ Ebben a párhuzamban is a magyar költő motívuma a korábbi (30 évvel). (Tolsztoj 1887.) Anélkül, hogy a hasonlatosságot túlzottan előtérbe helyezném, itt is tetten érhető a nevelés, a lánynevelés jó szándékú „kísérlete”.

Ez a fejezet (14.) csupán másfél oldal: (19 – 20.), s csak az utolsó 11 sor szól a gyilkossá vált Pozdnisev saját ügyéről: „Az én feleségemnek” kezdéssel.

A „gyerek – nyűg, a gyerek – gyötrelem” motívum átszövi a narrációt, megvádolva az anyákat, általánosítva: „A gyerek: gyötrelem, s több semmi. Az anyák nagy része egyenesen így is érez, s néha önkéntelenül ki is mondja.”³⁵⁵

7. Pozdnisev „különös hangja”, szimbolikus motívumok

Uralkodó motívumként vonul végig a kisregény szövetén az „elbeszélő én” által legjellemzőbbnek tartott és gyakran említett pozdnisevi tulajdonság: „az ő különös hangját hallatta, amely most már teljesen hasonló volt a visszafojtott zokogáshoz.”³⁵⁶ Majd: „azt a sajátságos hangot hallatta az orrán.”³⁵⁷ Továbbá: „Pozdnisev erős felindulásában megváltoztatta a helyzetét, s szokott hangját hallatta.”³⁵⁸ Ennek a hangnak az állandó ismétlődésével és folytonos módosulásával Tolsztoj érzékelteti Pozdnisev érzelmi „radikalizálódását”: féltékeny, gyűlöl, bántani akar, a zene gyűlölete alakul ki benne, öngyilkosságot fontolgat, állandó feszültségben él, vívódás jellemzi. Mindezeket az indulatokat a karakternek kellemetlen, a befogadónak furcsa fizikai megnyilvánulások kísérik. „Ez a *leitmotívum* az elbeszélés során többször visszatér, és szimbolikus formában kiemeli

³⁵² Uo.14/ 20

³⁵³ Tolsztoj 14/ 20

³⁵⁴ Vajda János 1857/2014

³⁵⁵ Tolsztoj 2013:16/ 22

³⁵⁶ Uo. 17/ 25

³⁵⁷ Uo. 19/ 26

³⁵⁸ Uo. 21/ 30

azokat az ellentétes érzelmeket és gondolatokat, amelyek szorosan kapcsolódnak a narrátor által kifejezni szándékolt mondanivalóhoz.”³⁵⁹

Kiemeltem a szövegből a pozdnisevi jellegzetes, riasztó, visszataszító hangok szerzői megfogalmazásának verzióit a „különös hang” variációit, intenzitásának fokozatait: „Pozdnisev [...] mélyeket sóhajtott.[...] egyre izgatottabb, szenvedő hangját hallottam.”³⁶⁰ Majd: „[...] nem volt ereje a zokogását türtőztetni [...] Fölzokogott [...], [...] föl-fölzokogott s némán rázkódott [...]”³⁶¹ Utána: „Eltorzult arca megreszketett, ráncokba szaladt.” – a haldokló feleség látványára.³⁶² A mozgás karakterazonosító motívuma is végigvonul az elbeszélésen. Pozdnisev nyugtalanul mozog – ez jellemzi az egész művön, az első megjelenésétől: „[...] átült közvetlenül az ablakhoz [...] Arca egészen más lett, szeme panaszos, s valami különös mosolyféle ráncolta össze a szájaszélét.”³⁶³ Később: „[...] állcsontom úgy reszketett, hogy fogaim összeverődtek. [...] tudatában voltam, hogy valami szörnyű és nagyon fontos dolog készül az életemben.”³⁶⁴ A vonat, az utazás, az úton levés, az állomás, a gyertya képe is állandó része a szövegegésznek, jelentősége hasonló, mint az *Anna Karenina* megfelelő motívumaié. Mindkét műben a főhős nyugtalanságát, vívódását, élete eseményeinek átmenetiségét, gyakran befejezetlenségét, le nem zártságát húzza alá.

A 17. fejezetben először említ állomást a kezdő állomási jelenet óta (ott értelemszerűen gyakran felbukkan ez a szó)! „Egy állomáshoz közeledtünk.”³⁶⁵ Később: „A pályaudvaron már világosodni kezdett [...] mozgó vonat”³⁶⁶ Az állomás, a pályaudvar képe „umbrella” motívunként működik, amely magában foglalja a vonatmotívumot, a szintén az *Anna Kareninával* asszociálható gyertya képét³⁶⁷, a vasúti kocsit, a kalauzt.

A „vasúti kocsit” kifejezés előfordulása: 1. fejezet 2. oldal (ez a keretutazás!); 25. fejezet 37. oldal: csak itt négyszer; 26. fejezet 38. oldal: egyszer; tehát összesen ötször jelenik meg a műben. A „vasút”, a „vonat” szó szövegben található asszociációi még: „állomás”, amelynek tizenötöszi alkalmazását tudtam megszámolni a kisregényben; a „vonat” szó négyszer fordul elő, a „kalauz” szó hatszor, a „gyertya” szó háromszor, ebből egy alkalommal „gyertyatartó”

³⁵⁹ Hajnády 2011: 167

³⁶⁰ Tolsztoj 2013:25/36

³⁶¹ Uo. 28/ 44

³⁶² Uo. 28 /43

³⁶³ Tolsztoj19/ 26

³⁶⁴ Uo. 26/ 38

³⁶⁵ Uo. 17/ 25

³⁶⁶ Uo. 25/ 36

³⁶⁷ „a gyertya leégett” Uo. 25/ 36

szösszetételben. A 26. fejezet 38. oldalától: a szörnyű tett, a gyilkosság kitervelése és végrehajtása önmarcangolás, rettegés, reszketés, vívódás közepette történik. Itt a „kimentem a fékre.” kifejezéssel metonímiát alkalmaz az író, nem az egészet, a vonatot, a mozdonyt említi, csak egy (alkat)részt a féket, de magára az egészre asszociálunk.

Az elbeszélés szövegében verbálisan is megjelenik az ördögi, a démon, az „ördög”³⁶⁸ mintegy előrevetítve a következő hasonló témájú elbeszélést, amely címében is ezt a szót viseli. (Az „ördög” szó megjelenéseinek oldalszámai: 19., 28., 32., 37., 38., 39.) A következő szöveghelyeken találkozunk ezzel a „kulcsszóval”, s megfigyeltem a kifejezések, szószerkezetek, szókapcsolatok érzelmi – erkölcsi töltetét is: „ És figyelje meg az ördög ravaszágát: ha egyszer élvezet, gyönyör, hát tudjuk is, hogy gyönyör, hogy a nő valami édes falat. De nem, kezdetben a lovagok azt bizonygatták [...]”³⁶⁹ – nem semleges, áthárítás! „No, vigye az ördög!” - mondom magamban.”³⁷⁰ – semleges említés! „Menj, de tudd meg, hogy ha neked nem is drága a család becsülete, nekem viszont nem te vagy a drága (vigyen el az ördög), hanem a család becsülete.”³⁷¹ – nem semleges, az eredetileg semleges mondás itt a feleség iránti gyűlölet hordozójává lett! „Valami ördög, pontosan akaratom ellenére, a legszörnyűbb elképzeléseket gondolta ki és sugalmazta.”³⁷² – hárít, védekezik: ő nem tehet róla! „A fiatal embert nem a szifiliszese kórházába vezetném, hogy elvegyem kedvét a nőtől, hanem a magam lelkébe, lássa azokat az ördögöket, amelyek marcangolták!”³⁷³ – a lelkét ördögök marcangolták, tehát ismét nem magát tartja felelősnek. „Majdnem hogy felzokogtam, de az ördög rögtön oda is súgta [...]”³⁷⁴ – itt is kibúvik, hárít. Ezek a kifejezések nem semleges töltetűek. Elfogultságot, a főhős felelősséget őszintén vállalni nem akaró szándékát igazolják.

Ide kívánczik annak a további párhuzamnak a fölfejtése is, amely a megelőző nagyregénnyel szintén összekapcsolja a szóban forgó művet: mindkettő halállal végződik, az *Anna Karenina* öngyilkossággal, a *Kreutzer szonáta* gyilkossággal; mindkettőn végigvonul az átmenetiség motívuma, amelynek alapvető megnyilvánulásai az utazások, a vonat mozgása, a zötyögés, mindkettőben magára vonja az olvasó figyelmét a kerekek léte, szerepe, alakja, mozgása, kattogása, ilyenformán mindkét mű összekapcsolja a különböző érzékterületeket, a

³⁶⁸ különösen erőteljesen: uo. 25/ 37

³⁶⁹ Tolsztoj 2013:14/ 19

³⁷⁰ Uo. 20/ 28

³⁷¹ Tolsztoj 22/ 32

³⁷² Uo. 25/ 37

³⁷³ Uo. 25/ 38

³⁷⁴ Uo. 26/ 39

mozgást a hanghatással; a gyertya lángja, annak mozgása, intenzitásának váltakozása mindkét szöveg visszatérő motívuma. Mindkét műben ott vibrál a megkísértő gondolat, amelyet jelen alkotásban a következő megfogalmazásokban olvasunk: „félek a vasúti kocsiktól, iszonyat fog el. Igen, iszonyú!”³⁷⁵ Majd: „kiszállok a pályatestre, a koci alá fekszem a sínekre, úgy végzek magammal.”³⁷⁶

Monter véleménye szerint Pozdnisev gyilkosság előtti elmeállapotának leírása túl rövid, tömör, kurta és racionális, ésszerű, józan. Épp ellenkező, mint ahogy az Anna esetében történik: ott Anna öngyilkosságának terjedelmes tárgyalását látjuk, amelyben a hősnő elmeállapotát belülről láttatja az alkotó. Paradoxonként ebben az első személyű narratívában, ahogy Pozdnisev leírja saját, gyilkosságot megelőző pszichés állapotát, van egy bizonyos távolság. Ennek a meghasonlásnak, repedésnek, meghasadásnak az oka az, hogy Pozdnisev már megváltozott férfi. Azt mondják, hogy a gyilkosság öngyilkossággá válhat bármelyik fél részéről. Visszaulva 1856-ra, Tolsztoj már fontolgatta egy megromlott házasság eme szélsőséges következményeit. Egy Arszenyjevához küldött levelében azt írta, hogy retteg a házasságtól, mert túl szigorúan tekint rá, és ha az rosszul végződne, ő elválná a torkát. Azt írja, hogy mindent föltesz arra a lapra.³⁷⁷

Egyértelmű az a szerzői vélekedés az *Anna Karenina* kapcsán, hogy a társadalom és intézményei nem tudnak és nem is szándékoznak segíteni sem a férfiakon sem a nőkön a genderkérdésben, a két nem korrelációjában. Ebben a novellában azonban erőteljesebb a tolsztoji fellépés a nevelés– nőnevelés kérdésében. Az író határozott kétkedésének ad hangot azzal a feltételezéssel kapcsolatban, hogy a nevelés változást hozhat a nemek kapcsolatában. (A 14. részből többször idézett gondolatokra utalok a nők képzésének ügyében.) A „Bildungsroman-jegy” ilyen aspektusban is megjelenik a műben.

Radikálisabb változásokat sürget a szerző a 14. részben! Ezek alapjának a szüzességet tartja szükségesnek mindkét nem részéről. Általános etikai – filozófiai gondolatokat fogalmaz meg, hiszen Pozdnisev argumentációjának intenzitása mellett a saját története elhalványul, alig hallhatóan, groteszkké válik. Amint fentebb jeleztem, Pozdnisev a 3. fejezetben szólal meg. Konkrét történetét azonban csak a 10. fejezetben kezdi „mesélni”, de csupán érintőlegesen, még mindig a filozófia dominál, a konkrét történet csak ürügy, „alapanyag”, a forma továbbra is monológ, férfi-aspektus. Saját „elhalványuló sztorija” a 12. fejezetben folytatódik³⁷⁸ a mézeshetek élményeiből emel ki néhányat, itt is az összeveszés, a harag a fő motívum: „Az

³⁷⁵ Uo. 25/ 37

³⁷⁶ Uo. 25/ 38

³⁷⁷ Monter 1978: 533

³⁷⁸ Tolsztoj 2013:12/16

egész időszak undorító volt, szégyenletes és unalmas. [...] egy csomó kellemetlenséget vágunk egymás fejébe.” Még a 13. fejezetben a 18. oldalon is csupán néhány sorban szól a saját esetéről, a többi elmélkedés, filozófia, biológia, ideggyógyászat; tényleges nagy nevekre való hivatkozás, majd: „október ötödikén öltem meg a késsel”; ember–állat párhuzamot vázol, az emberről lesújtó véleményt fogalmaz meg: „a természet mocskos fejedelme”; a mézeshetekről élményfoszlányok, még mindig filozófia uralja a narrációt.³⁷⁹

További lassítások villantanak föl képeket, benyomásokat a magánéletéről: „Nyolc év alatt öt gyerekünk született. S mind ő táplálta.”³⁸⁰ Az egész műnek terjedelemben alig több mint a felénél, szinte a szöveg közepén, a „társalgásnak ebből a lehetetlenségig összeszűkült köröcskéjéből” definiálja kapcsolatuk lényegét: „Viszonyunk egyre ellenségesebbé vált.”³⁸¹

A lassítás mint formai megoldás nem a művészi gyengeség jele, ellenkezőleg, szándékosságot kell benne látnunk – ahogy erre B. H. Monter is utal. Tolsztoj figyelmünket sokkal inkább teljességgel a nők és férfiak helyzetére akarja irányítani, mint egy konkrét házasságra, amelyről ismétlődően elhangzik, hogy olyan, mint az összes többi, benne a kölcsönös gyűlölettel, a kommunikáció hiányával. Következésképpen a férfi szinte komikusan ócsárolja a jó erőben, színben levő, jól táplált és jó körülmények között „tartott” feleségének és a zenésznek a „mutatványát”³⁸² Pozdnisev már-már „dosztojevskiji megszállottsággal”, rögeszmével akarja összehozni őket. Később viszont nem mer szembenézni haldokló felesége nyomorúságával.

A műben megnyilvánuló „féralfjasság”³⁸³ része az a „kifacsart”, Pozdnisev által logikai, filozófiai érvelésnek képzelt eszme-futtatás-sorozat is, amelyben szembetalálkozunk a szerző naplójából, levelezéseiből már ismert véleményekkel, ahol – a nőkről kifejtett indulatos gondolatai kapcsán – a nőgyűlöletnek számos példáját találjuk. A nőkről megfogalmazott dicsérő, jellemüket, egyéniségüket elismerő véleményét Pozdnisev cinikusan fogalmazza meg, s hogy végső lesújtó, sértő megállapításához kvázi érveket sorakoztasson, képes úgynevezett gazdasági oldalról megközelíteni a kérdést. Megfellebbezhetetlen végső „gazdasági” érvként Pozdnisev azt a véleményét hangoztatja, hogy az emberiség kilenctizede kemény munkát végez azért, hogy előállítson olyan haszontalan terméket, amelyeket a nők vásárolnak és használnak. Ennek a képzetnek az ismételt megjelenítése Monter szerint egy

³⁷⁹ Uo. 11/ 14

³⁸⁰ Uo. 15/ 21

³⁸¹ Uo. 17/ 24

³⁸² Uo.21. fejezet

³⁸³ Monter kifejezése

fikcióra épülő műben segíti annak a valóság felé hajlását, egyidejűleg deformálja magának a narratívának a konvencionálisan elfogadott szabályait, szokásformáit. Bár Pozdnisev szerint a nemek közti egyenlőtlenség konzekvenciái gazdasági jellegűek, mégsem hiszi, hogy azok az eredendő okok, következésképpen a megoldások politikaiak vagy gazdaságiak. A 9. részben a női jogfosztottságról elmélkedik a következőképpen: „míg egyfelől tökéletesen igaz, hogy a nő a megaláztatás legmélyebb fokára van vetve, másrészt az is igaz, hogy ő uralkodik.[...] nemi tekintetben egyenlő legyen a férfival, meglegyen a joga, hogy óhaja szerint éljen egy férfival [...] a nő most meg van fosztva attól a jogtól, amellyel a férfi rendelkezik. És, hogy ezt a jogfosztást megbosszulja, a férfi érzékiségére hat, s érzékiségén át úgy megalázza, hogy a férfi csak forma szerint választ, a valóságban pedig a nő választ. [...] Az asszonyok, mint a cárnők, a rabság nehéz béklyójában tartják az emberi nem kilenctizedét. És mindez azért, mert megalázták őket, megfosztották a férfiével egyenlő jogaiktól. S most azzal bosszulják meg magukat, hogy az érzékiségünkre hatnak, a hálójukba fognak. [...] ilyen köznyugalomháborító bűnt, mint a testnek az érzékiséget egyenesen kihívó díszítése, amelyet a mi társadalmunkban engednek meg a nőnek. [...] Mért tiltják meg a hazardjátékot, amikor a nő érzékiséget-kihívó, prostituált cicomáiban nincs eltiltva? Ezerszer veszedelmesebb!”³⁸⁴

Tolsztoj eljut oda, hogy férfi karaktereit elítéli az önmegtartóztatás és önként vállalt becsületesség ugyanazon kívánalma szerint, mint a női karaktereket. B.H. Monter úgy vélekedik, hogy a szerző egyáltalán nem a nőket vádolja a férfiak kísértő, csábító botlásaiért, saját szexuális bűnösségüknek korábbi kivételükért. Tolsztoj a férfiakat okolja azért, hogy a nőket az életben és a művészetben is olyanra alakítják, amilyenek nekik megfelelnek. Így jut Tolsztoj – Pozdnisev arra a véleményre, hogy a nő a szórakozás eszköze. Hogy önmagát valamint hasonló magatartású férfitársait elítélje – ezeket a szavakat adja (anti)hőse szájába: „Meggyőződése, hogy minden férjnek, aki úgy él, ahogy én éltem, vagy kicsapongásra kell adnia magát, vagy elválnia, vagy megölnie önmagát vagy a feleségét, ahogyan én tettem.”³⁸⁵

Verbalitásának ebben a fázisában ugyan elvakultan, de fikcióként említi a potenciális (ön)gyilkosságot. Ám hamarosan az eddig lassított események sora dinamikussá válik. Az „Ezzel is kezdődött minden.”³⁸⁶ megállapítással a szerző szinte új kezdést ad a novellának, mintha ignorálná a korábban mondottakat, az utalásokat, a filozófiát, s megnevezi a címben foglalt művészeti ágat, a zenét mint a további szituációk meghatározó elemét. Fokozatosan válik dermesztővé az immár központi helyet elfoglaló személyes történet. „Nos, ő volt a

³⁸⁴Tolsztoj 2013:9–10/ 13

³⁸⁵ Uo.19/ 27

³⁸⁶ Tolsztoj19/ 26

zenéjével mindennek az oka.” – utal a gyűlölt csábítóra a férj itt még személyes névmással.³⁸⁷ A következőkben Pozdnisev valós vagy vélt fölszarvazásának részletes történetét tárja elénk a 21. fejezet.³⁸⁸ Ezt követően a zenéről, a lélekre, emberi magatartásra gyakorolt lehetséges és konkrét hatásairól elmélkedik, a zenét „bűnös”-nek és „átkozott”-nak nevezi, magyarázza, hogyan lesz bűnös a zene.³⁸⁹ Újabb lépésként a konkrét zeneművet is megnevezi: „Beethoven Kreutzer szonátáját játszották. [...] A zene egy csapásra, közvetlenül visz át abba a lelkiállapotba, amelyben az volt, aki a zenét írta. Lélekben összeolvadok vele, s vele együtt kerülök egyik állapotból a másikba, de hogy ezt mért teszem, nem tudom. Mert aki például a Kreutzer szonátát írta, Beethoven, ő lám, tudta, mért van ilyen állapotban; ez az állapot bizonyos cselekedetekre ösztönözte, épp ezért az ő számára ennek az állapotnak megvolt az értelme, az én számomra azonban egyáltalán nincs. A zene épp ezért csak fölizgat, de nem végez semmit.”³⁹⁰ Ezen a ponton féltékenysége és gyűlölete felesége és a vélt csábító iránt akadálytalanul halad előre és növekszik: „A féltékenység veszett vadállatja fölböngött óljában, [...]”³⁹¹; majd: „a feleségemre gondoltam, a testi szerelemre, meg Truhacsevszkijre s arra, hogy a feleségem közt és közte minden megtörtént. Iszony és düh szorította össze a szívem.”³⁹² Sőt, új tényezőt hoz a képbe, hogy „igazolja” elborzadását felesége vélt tettén: „az én Vaszjámmal egykorú fiú.”³⁹³ Később : „A férfi iránt valami furcsa érzés volt bennem, gyűlölet és megaláztatásomnak s az ő győzelmének a tudata, a feleségem iránt azonban iszonyú gyűlölet.”³⁹⁴ Ettől a stációtól viszonylag gyors megoldás következik, a lélekrajz egyre fontosabb szerepet kap: látjuk Pozdnisev vergődését az elhatározástól a tettig: visszautazik az „ülésről”, hazaér, meglátja a köpönyeget, a csábítóét.³⁹⁵ A két utolsó fejezet (27., 28.) a gyilkosság, majd a felesége meggyilkolása utáni állapotok bemutatása, Pozdnisev lelkivilágának részletes leírása. B. H. Monter szerint a *Kreutzer szonátában* a feleség meggyilkolása nem több egy jogi bűncselekménynél, a felindulásból elkövetett bűncselekmény után könnyű a fölmentés és gyorsan elfelejtik.

³⁸⁷ Uo.19/ 27

³⁸⁸ Uo. 21/31

³⁸⁹ Uo. 22/33

³⁹⁰ Uo. 23/ 34

³⁹¹ Uo. 24/ 35

³⁹² Tolsztoj 2013: 24/ 35

³⁹³ Uo. 25/37

³⁹⁴ Uo. 25/38

³⁹⁵ Uo. 26/ 38-től

A fentiekben áttekintettem több jeles kutatónak a *Kreutzer szonátáról* megfogalmazott véleményét. Azt láttam, hogy hasonlóság van az értelmezésekben, többen érintik ugyanazokat a mozzanatokot a regény keletkezésével, erkölcsi vonatkozásaival kapcsolatban. Mindannyian hasonlóképpen látják a regényben a gyónás formai jegyeit, s a pozdnisevi gyilkosság motívumait vizsgálva majdnem egységes véleményük, hogy nem kizárólag féltékenység az alapja. Reginald Frank Christian eltérő véleményét is megismertem, s maga Pozdnisev is erre utal „a féltékenység gyötrelmét” kifejezéssel.³⁹⁶

Csupán a jelen értekezésemben hivatkoztam illetve az ebben kifejezett gondolatokhoz csatlakoztatható kutatásokat időrendbe állítva a következőket látjuk: Kelet–Nyugat irodalmárai közel azonos időben jelentették meg a nagy orosz író munkásságát vizsgáló művüket. 1960/1978: Török Endre, 1967: Dorothy Green, Henry Troyat, 1978: V. B. Sklovszkij, *Költő és próféta. A magyar sajtó Tolsztojról*, Barbara Heldt Monter, 1979: Király Gyula (orosz), 1983: Király Gyula (magyar, újra közlése 2006), 1985, 1987: Hajnád Zoltán, 1990: Karancsy László, 1993: Jackson Robert Louis, 2006: Téren Gyöngyi, 2011: Hajnád Zoltán. E töredékes szakirodalmi listából is kiviláglik, hogy az 1960-as évektől napjainkig folyamatos a kutatói érdeklődés és publikálás Tolsztoj munkásságával kapcsolatban nemcsak hazájában, de Magyarországon és a nagyvilágban is.³⁹⁷

Saját keresésem/megfigyelésem az előző feltárásokat figyelembe véve elsősorban a regény szövegére, szerkezetének mélyebb rétegeire irányult, arra a Hajnád szavai szerinti „eszményi vadászterületre” merészkedve, amelyet Tolsztoj kései műveinek vizsgálata jelenthet a mélyebb szövegértelmezések számára.

Munkám során igazolva láttam B. H. Monter azon véleményét, miszerint Tolsztoj házassággal összefüggő reményeiben túl sok forgott kockán. Ő átformálta a nőtől mint ismeretlentől és zabolátlan tényezőtől való félelmét egy az emberi kölcsönhatás bonyolult tapasztalatává és megosztotta a felelősséget (orvosok, tudomány, férfiak, társadalom stb.). A nőkre vonatkozó tolsztoji attitűd soha nem békésen jelenik meg az alkotásokban, és soha nem is mellékes vitapont. Ellenkezőleg, ez az ő írásainak veleje. Sokrétű mű a *Kreutzer szonáta* és a benne kibontott kritika: a társadalom ellen, a női nem, a női emancipáció, a társasági képmutatás, a zene, a szexuális szabadosság, a nemi betegségek ellen.

A költői eszközök és a szerkezeti – szerkesztési megoldások széles skáláját értem tetten a novellában; a következők kerültek figyelmem középpontjába: próza – szonáta

³⁹⁶ 15/21

³⁹⁷ A világhálón található számos, főként angol nyelvű tanulmány felsorolásától itt eltekintek, a bibliográfiában némely elektronikus forrást feltüntettem.

(Dorothy Green műfaj - meghatározása) keretes szerkezet illetve keretszerkezet, kvázi monológ, gyónás, utazás az utazásban = kép a képben, benne foglalás, férfi aspektusú narratíva, nézőpontváltás, beszélő név, portré, antiportré, ekfrázis, metonímia, „elbeszélő én” szerepeltetése az író helyett, laza szövetű jellemrajz, proxemika vagy kommunikációs térközsabályozás, a különböző érzékterületek összekapcsolása, szembeállítás (paraszt és mi), ezáltal erősödő kontrasztos előadásmód; kiterjesztés: két irányban, egyrészt a nő bűnét a társadalomra, a gyűlölt truhacsevszkiji karakterjegyeket az orvosra: „A doktornak olyan bajusza van, mint Truhacsevszkijnak, s olyan utálatos is...”³⁹⁸ – ahogy fentebb is idéztem; háritás, tudatos cselekménylassítás, eufémizmus, ironia, ördögi, félelmet keltő szókincs. Ezekkel a gazdagon és markánsan alkalmazott megoldásokkal éri el a műnek a dolgozatomban 113. oldalán említett elidegenítő hatását («отстранение») az író.

8. A DESTRUKTÍV ERŐSZ: AZ ÖRDÖG (1889)

„*A Kreutzer szonátát és Az ördögöt* Tolsztoj a destruktív Erősz *versus* kreatív Erősz témájának szentelte.”³⁹⁹

A *Kreutzer szonátában* Tolsztoj nem tudott megnyugtató választ adni a nőkről szóló vívódásaiban feltett kérdéseire, nem talált megoldást azokra a kínzó gondolataira, amelyek mélyen és állandóan nyugtalanították őt a nemek közötti ellentmondásos viszonyokkal és az egész emberiség boldogulásával kapcsolatban. Késői írói korszakának egyéb alkotásaiban is tovább foglalkozik a fenti kérdéssel, ahogy ő nevezte egy Gorkijjal folytatott beszélgetésében, a „hálósoba tragédiájával”. Így a próza-szonáta⁴⁰⁰ formában írott keserű hangú műve megalkotásának hónapjaiban új, hasonló témájú íráson dolgozik, amely *Az ördög*⁴⁰¹ címmel vált ismertté. „Ez L. T. legintimebb műve önmagáról. Még intimebb, mint a *Gyermekkor*. [...] *Az ördög* című elbeszélés családi életük egyik legintimebb és legfájdalmasabb lapját érintette. Tolsztojnak a férjes Jasznaia Poljana-i parasztasszonnyal, Akszinya Bazikinával folytatott viszonyáról szól, a házassága előtti házasság nővel való leghosszabb és leggyötrőbb kapcsolatáról. Ennek a kapcsolatnak egy törvénytelen fiú lett az

³⁹⁸ Tolsztoj 2013: 25/37

³⁹⁹ Hajnády 2011: 165

⁴⁰⁰ Green 1967

⁴⁰¹ Hajnády 1985: 173. „A következő témavariációban, *Az ördögben* hasonló problémát feszeget.”

eredménye, amiről Sz. A. tudott. [...] *Az ördögben* Jevgenyij Irtyenyev földbirtokos [...] – kétségtelenül maga Tolsztoj, némi fenntartással.”⁴⁰²

A novella *Az elbeszélés* kéziratát megírása után családtagjai elől is rejtegette, a mű első megjelenésére az író halála után, 1911-ben kerülhetett sor.

1. Mottók, szakirodalmi megközelítések

Ez a mű is a disszertációm korábbi egységében említett, mottóval ellátott művek sorába tartozik. A két alkotást nem csupán a közös téma komor művészi megoldásai kötik össze, hanem együvé tartozásukat a szerző által mottóként megválasztott, részben (az első bekezdésben) megegyező bibliai idézet is hangsúlyozza.

A *Kreutzer szonátában*: „Én pedig azt mondom néktek, hogy valaki asszonyra tekint *gonosz* kívánságnak okáért, immár paráználkodott azzal az ő szívében.”⁴⁰³

„Mondanak néki tanítványai: Ha így van a férfi dolga az asszonnal, nem jó megházasodni. Ő pedig monda nékik: Nem mindenki veszi be ezt a beszédet, hanem akinek adatott.

Mert vannak heréltek, akik anyjuk méhéből születtek így; és vannak heréltek, akiket az emberek heréltek ki: és vannak heréltek, akik maguk herélték ki magukat mennyeknek országáért. Aki beveheti, vegye be.”⁴⁰⁴

Az ördögben: „Én pedig azt mondom néktek, hogy ha valaki asszonyra tekint *gonosz* kívánság okáért, immár paráználkodott azzal az ő szívében. Ha pedig a te jobb szemed megbotránkoztat téged, vágd ki azt és vedd el magadtól; mert jobb néked, hogy egy vesszen el a te tagjaid közül, semhogy egész tested a gyehennára vettessék. És ha a te jobb kezed botránkoztat meg téged, vágd le azt és vedd el magadtól; mert jobb néked, hogy egy vesszen el a te tagjaid közül, semhogy egész tested a gyehennára vettessék.”⁴⁰⁵

Mindkét bibliai idézet ugyanazzal a három sorral kezdődik,⁴⁰⁶ utána divergál: a *Kreutzer szonáta* mottóját egy másik szöveghelyről vett részlet követi,⁴⁰⁷ míg *Az ördög* mottója az

⁴⁰²Басинский 2010: 64–68. «Это самое интимное произведение Л.Н. о самом себе. Даже более интимное, чем 'Детство'. [...] Повесть 'Дьявол' касалась одной из самых интимных и болезненных страниц их семейной жизни. Речь шла о связи Толстого с замужней крестьянкой Ясной Поляны Аксииней Базыкиной, самой продолжительной и мучительной связи с женщиной до женитьбы. Результатом ее стал внебрачный сын, о чем С.А. знала. [...] В 'Дьяволе' помещик Евгений Иртенев [...] – это, несомненно, сам Толстой, с некоторыми оговорками.» Saját fordítás–B. V.

⁴⁰³ Mt. V. 28

⁴⁰⁴ Mt. XIX. 10–12

⁴⁰⁵ Mt. V. 28–30

⁴⁰⁶ Mt. V. 28–30

⁴⁰⁷ Mt. XIX. 10–12

eredeti sorok folytatása. Hajnádý hivatkozik a *Kreutzer szonáta* utószavára illetve Tolsztojnak az ott megfogalmazott magyarázatára, mi szerint „a házias és nőtlen ember egyaránt bünt követ el, ha úgy néz a nőre, mint gyönyörűség tárgyára.”⁴⁰⁸

A szakirodalom ugyan foglalkozik a szóban forgó mű értékelésével, de korántsem olyan részletességgel, mint a megelőző *Kreutzer szonáta*éval. Kivétel Pavel Baszinszkij fent többször citált könyve, amelyben a szerző a címben foglaltak szerint Tolsztojnak a megromlott családi idillből való elmenekülését, annak körülményeit dolgozza föl szemtanúk írásos vallomásai, eredeti dokumentumok alapján. Föltárja a konfliktusokat kiváltó családi, magánéleti válságeseeményeket, amelyeknek apró részletei is a mű ihlető anyagául szolgáltak. Troyat néhány sorban említi, Sklovszkij csupán jelzi a mű keletkezését, Ginzburg, Török Endre nem érinti. Karancsy László a mű mély rétegeibe megy le és elemzi a lelki folyamatokat. A mai magyar irodalomtörténészek közül Hajnádý foglalkozik két könyvében és bizonyos tanulmányaiban is a művel. Szövegvizsgálattani kutatások eredményeire hivatkozik, és megállapítja, hogy „Tolsztoj választási dilemmáját *Az ördög* kivételes, kettős befejezése szimbolizálja”⁴⁰⁹ Hajnádý 1987: egy oldalnyi terjedelemben foglalkozik a művel, s utal arra, hogy a (bűnös) testi vágyak ostromozása a *Szergij atyában* folytatódik.

Téren Gyöngyi újszerű megközelítésben tárgyalja a népmese illetve a tolsztoji mese és *Az ördög* motívumrendszerének párhuzamát. Ennek során a két női karakter, a feleség és a szerető alapvető jellemzőit, környezetük sajátosságait párhuzamba illetve ellentétbe állítja.

A szóban forgó mű kapcsán is fontos számomra az az alapvető törekvésem, hogy az eddigi, hasonló irányú Tolsztoj-kutatások eredményeit jelezzem, összefoglaljam, saját következtetéseimmel pedig hozzájáruljak a tolsztoji életműről eddig megfogalmazott szerteágazó véleményekhez.

Követve eddigi kereséseim irányvonalát (a női karakterek és szerepek Lev Tolsztoj regényvilágában) a jelen értelmezés tárgyát képező elbeszélésben is a női karakterek szerepét, a nők sorsát vizsgálom, különös tekintettel a két központi nőalak, a kísértésben elbukó Jevgenyij Irtyenyev szeretője és felesége ellentétes vonásaira és a férfi életében betöltött akaratlanul is hasonló szerepükre és jelentőségükre. A mellékszereplőknek tűnő női karakterek (a két anya) is fontosak számomra kutatásom szempontjából, különösen Irtyenyev édesanyja, a főszereplő lelkiismeretének felébresztésében, erkölcsi mérlegelésének elindításában kulcsfigura. A mű fenti szempontú kutatása új kísérlet a Tolsztoj-szakirodalomban.

⁴⁰⁸ Hajnádý1985: 173

⁴⁰⁹ Hajnádý1985: 175

2. Az „elsődleges” ördög. Az „ördög” szó előfordulásai, a „lizaság” jegyei

A mindössze 32 oldalas kisregény 21 számozott egységből áll, amelyet 2,5 oldalnyi „befejezésvázlat” követ. Értelmezésekor fontosnak tartom fölteni a kérdést: ki vagy mi az ördög. Vitába kell szállnom Irtyenyevvel, aki úgy érzi, hogy Sztjepanyida az. Ugyan mindenképpen érzékelhetők az asszony magatartásának „ördögi” vonásai, de nem ő a csábító, nem őbenne fogalmazódott meg elsőként a kapcsolat létesítésének, a pusztá találkozásnak, az egyszeri illetve esetenkénti szexuális aktusra irányuló kezdeményezésnek a gondolata. Nem fölmenthető az asszonyi magatartás, de kezdetben ő csupán eszköze a férfi ösztönei kielégítésére irányuló cselekvéssorozatának. Később már kíváncsi az új asszonyságra, ő maga akarja úgy alakítani a helyzetet, hogy munkát kapjon az uraság házában a takarításkor, így közelebbről vegye szemügyre a fiatalasszonyt. „De azért szívesen megnézném a fiatalasszonyt, azt mondják, olyan rendes, csinos a házatája.”⁴¹⁰ Úgy fogalmazhatnánk, hogy ő is ördög – másodlagosan. Ki az „elsődleges”, „alapvető ördög”? A szövegfelszín sugallhatja azt a befogadói értelmezést, hogy maga a férfi a szétfolyó jellemével, akaratgyengeségével, amit folyamatosan ostromoz is. Jevgenyij Irtyenyev ördögnek nevezi a csábító asszonyt, de nem csupán egy általa vélt külső erő készíti őt a bűnös viszony folytatására, hanem saját jellemgyengesége is. Meg sem próbálta tudatosan, verbálisan is megszakítani a kapcsolatát Sztjepanyidával, s az asszony – saját életpasztyalata, világlátása, ha tetszik „logikája” alapján „joggal” hihette, hogy az úr házassága nem zavarja az ő kapcsolatukat, hiszen őt sem zavarta, hogy férjes asszonyként folytat viszonyt – az urasággal. Árnyaltabb megközelítés pontosabb értelmezéshez vezethet. Érdeemes figyelembe vennünk, hogy Tolsztoj a mű írásának időszakában, az 1880-90-es években túlságosan dogmatikusan ragaszkodott a patriarchális (szinte ószövetségi) családideáljához. Ebből célszerű kiindulnunk annak megértéséhez, hogy a nő számára miért csupán a feleség és családanya szerepét tartja elfogadhatónak. Itt hasznos számunkra a modern pszichológia tanúsága: amit mindenképpen el akarunk fojtani (jelen műben Irtyenyev szexualitása, s ennek hátterében Tolsztoj szexualitása), az annál nagyobb erővel tör felszínre, démonizálódik. Irtyenyev csődöt mond az ösztönnel szemben, amelyet nem tud féken tartani. Ő minden más társadalmi viszonyában is a konvenciók szerint cselekszik, nem a valóság, hanem a látszat szerint él. Ezt látjuk a feleségével és családtagjaival való kapcsolatában is. Erkölcsileg nem felnőtt, ezért áldozatul

⁴¹⁰Tolsztoj 2014: 9/13

esik. Közelebb jutunk a probléma lényegéhez, ha a fentiek alapján észrevesszük, hogy ő "csak" megszállott, a test, a "gonosz kívánság" démona vagy ördöge tartja hatalmában. Erőtlen a kísértéssel szemben s nem képes őszintén szembenézni saját belső problémájával. Nem ő maga az ördög, hanem őt szállja meg a gonosz. Az író ezzel is fokozza a mű drámaiságát, hiszen férfi egyszerre bűnös és áldozat. Irtyenyev antinomikus helyzetbe került. A kétféle befejezés erre is enged következtetni.

Az „ördög” szó csupán négyszer fordul elő a mű magyar fordításában a címen kívül. Ebből is kettő egy mondaton belül mintegy ismétlés, s csak a 20. fejezet végén, a második befejezés - változat kezdete előtt körülbelül két oldallal; a másik két említés: a másfél oldalas második befejezés - variáns közepén. Mennyiségében összevetve ezt a szógyakoriságot a megelőző műben, a *Kreutzer szonátában* észleltekkkel, első megközelítésben furcsának találhatjuk. Mélyebben vizsgálva a jelenséget azt láthatjuk, mintha az író a minden nőre kiterjesztett gyűlöletét és az azt megfogalmazó filozófiáját már „kiírta” volna magából az előbbi alkotásában, ahol a nő(k)nek nincsen neve. Jelen vizsgálat tárgyát képező kisregényben már van. A feleséget itt Lizának hívják, ennek a névnek „típusképző” szerepéről Boros Lili figyelemreméltó megállapításokat tesz a 2013-ban védett doktori (PhD) disszertációjában.⁴¹¹ Ebben a szituációban ugyan nem beszélő névvel van dolgunk, mint az fölvethető Sztjepanida esetében,⁴¹² de a tolsztoji „Lizák”-hoz tartozás mindenképpen továbbgondolásra ösztönző. Itt Liza, a feleség „fajsúlytalan” szereplő, szinte dekoráció. Érdeemes lenne vizsgálni, hogy a tolsztoji művekben szereplő többi Liza mennyire határozott karakter, mennyire befolyásolója a központi szereplők életének. Kérdésként merülhet föl továbbá, hogy a jelen vizsgálódás tárgyát képező mű Lizájában, Irtyenyev feleségében valóban fölfedezhetők-e a „Lizaság” jegyei. Azt tapasztaltam, hogy igen. Ezek: naiv, ábrándozó, romantikus, védtelen, rebbenékeny, lelkesedő (például a táncoló Sztjepanyida iránt), gondoskodó (férje minden valós és képzelt igényét kielégíteni akaró). A szóban forgó műben alig van nyoma az általános elmélkedésnek. Ennyit olvashatunk: „Az emberek általában azt hiszik, hogy az öregek

⁴¹¹ A „Liza” nevet viselő női szereplők és a „lizaság” karakterisztikus jegyeinek megjelenése a tolsztoji művekben Boros szerint kapcsolatot teremthet a karamzini *Szegény Lizával* mint pretextussal. A disszertációban *Az ördög* Lizája is említődik ebben a relációban. Hozzáfüzöm, hogy a jelen dolgozatban is hivatkozott *Kreutzer szonátában* ugyancsak megjelenik (egyszer) a „Liza” név, mégpedig az egyik Pozdnisevgyerek viseli ezt a nevet, a kislány, aki (a mű teljes szövegében név nélkül említett) anyjának az apa általi brutális meggyilkolása kapcsán ugyancsak áldozat, szenvedő gyermek (lásd a Liza-alakokhoz kapcsolódó motívumokat!). Boros 2013: 30. A karamzini műnek az orosz irodalmi névhasználatra gyakorolt hatásáról lásd még ugyanott 90-100. oldal!

⁴¹² Téren Gyöngyi 2006:608

természetüknél fogva konzervatívok, a fiatalok pedig újítók. Nem egészen így van. A fiatal emberek legnagyobb része természeténél fogva konzervatív: élni akar, de nincs kedve és ideje gondolkozni rajta, hogy miképpen is kell élni, s ezért azt az életmódot választja mintaképül, amelyet mindigtől fogva maga körül látott.”⁴¹³ Még: „sohasem lehet magyarázatát adni, miért választ egy férfi éppen egy bizonyos nőt és nem a másikat.”⁴¹⁴ Szemben a *Kreutzer szonátával*, ahol szinte meghatározó a moralizáló, a női nem és a társadalom egészét támadó gyűlölködés. A konkrét figurák *Az ördögben* saját névvel, saját sorsuk fölötti aggodalommal vesznek részt a történetekben.

Irtyenyev önnön tehetetlenségével, fékezhetetlen szexuális vágyaival küzd, amikor végső elkeseredésében, viaskodva, háritásként Sztjepanidát nevezi meg és tartja ördögnek. Ez a téves helyzetmegítélés is kifejeződik abban a fentebb már szóba hozott tényben is, hogy míg a megelőző műben Pozdnisev zilált monológjában, ahol hat fejezetben hét szöveghelyen nevezi a főhős a nőt, az általánost (!) „ördög”-nek, a címében is ezt a szót viselő műben csupán négyszer (a második befejezés-változatot számítva hatszor!!!) alkalmazza ezt a megnevezést, s konkrétan egy asszonyra, a gonoszság, a csábítás, személyisége megosztásának, szétzilálásának forrásaként vélt Sztjepanidára.

A narrátorral vitába kell szállnom azon állítása kapcsán is, hogy Irtyenyevnek nem volt lelkiismeret-furdalása, ugyanis maga az író fogalmaz így: „Jevgenyijtől olyan távol állt minden romlottság, olyan nehezeére esett ezt a titkos és – érzése szerint – bűnös viszonyt folytatni, hogy semmiképpen sem rendezkedett be rá, sőt legelső együttlétük után abban reménykedett, hogy soha többé nem kell viszontlátnia Sztjepanyidát.”⁴¹⁵ Az áttanulmányozott szakirodalmi anyagból kutatási témámhoz a Téren - tanulmány aspektusa áll legközelebb. Ebben az írásban a szerző Tolsztojnak a Bolond Ivanuskáról szóló meséjét mint *Az ördög* című elbeszélés pretextusát vizsgálja. „Az ördögről szóló szüzsék két nagy tematikus csoportba oszthatók: 1. a buta ördögre, 2. a megkísértőre. [...] *Az ördög* című elbeszélés a másodikba [tartozik] (B.V.). Tolsztoj elbeszélésében az ördögre vonatkozó utalások elsősorban az ördögnek mint a „kettéosztónak”, a „kísértőnek” az alakjához kapcsolhatóak. Az ördög az embert választásra kényszeríti, amely archeszüzséként eleve két szüzsét implikál. E két szüzsés szál jól elkülöníthető Tolsztoj művében is: lásd az elbeszélés kettős zárását, Liza, illetve Sztjepanyida történetét, valamint a hozzájuk kapcsolódó motivikus rendszert: a

⁴¹³ Tolsztoj 2014: 1/ 2

⁴¹⁴ Tolsztoj 2014: 5/ 8

⁴¹⁵ Tolsztoj 2014: 4/ 6

szemmel, illetve a kézzel történő kommunikációt és állandó locusuk szerinti megosztottságukat (Liza : ház, Sztjepanyida : kert, erdő).”⁴¹⁶

3. Folklorisztikus elemek, locusok találkozása

Disszertációm előző részeiben is tettem utalásokat a folklorisztikus elemek megjelenéseire.⁴¹⁷ A vizsgált női karakterek megformálásában az író *Az ördög* című elbeszélésben használja legmarkánsabban a folklór motívumait. A püNKöSDi ősi népi szokás részletes leírása is ebbe a kategóriába tartozik „A nap ragyogóan sütött; a parasztasszonyok ősi szokás szerint kimentek az erdőre koszorút fenni, s azután valamennyien a kastély elé vonultak, táncsal, énekkel köszöntötték az uraságot. [...] Mint rendesen, most is fiatalasszonyok, leányok szín pompás, tarka csoportja állt a körtánc középpontjában; körülötte, mint le-leváló, keringő holdak és bolygók, kicsi leánykák forogtak egymást kézen fogva, suhogó új kartonruhácskájukban; kicsi gyerekek prüszkölve, fújtatva fogócskáztak és szaladgáltak előre-hátra a táncolók között, a legények pedig kék meg fekete mellényben, sapkában, élénkpiros ingben sűrögtek erre-arra, miközben szakadatlanul napraforgómagot rágtak, s a héját jobbra-balra köpködték; távolabbról a házi cselédség és a kívülállók szemlélték a körtáncot. [...] Az asszonyok azalatt teli tüdővel énekelték táncdalukat, csettintettek, tapsoltak és táncoltak hozzá.”⁴¹⁸

Figyelmet érdemel még ebben a mikroszituációban az, hogy benne megtörténik a két látenszen rivális női főszereplő találkozása: ugyanazon ünnepi esemény résztvevői, csak az egyik, Liza, a ház ifjú úrnője a hallgatóság illetve a nézők között, az urasági kastély előtt tartózkodik, míg a rivális, a szerető, a táncolók között van. Sztjepanyida térbeli elhelyezkedése ugyan jelezheti a rangbeli különbséget is kettejük között, de az író egy szerkesztési bravúrral ellenkezőjére fordítja a szituációt, s maga a feleség emeli szimbolikusan önmaga elé és fölé saját riválisát, amikor „Liza azért [...] szólította magához Jevgenyijt, hogy nézze meg az asszonyok táncát, különösen az egyiket, akinek táncától el volt

⁴¹⁶ Téren 2006: 609. A feleség, Liza és a szerető, Sztjepanyida karakterében fellelhető párhuzamok és ellentétek megfogalmazásakor, Téren Gyöngyi munkájára is támaszkodom, a főszövegben használom az ő terminológiáját is.

⁴¹⁷ „[...] (Összeszámolták, Tolsztoj műveiben 1145 közmondás és szólás található.) Tolsztoj azért értékelte olyan nagyra a társadalom perifériájára szorult embereket (muzsikokat, cserkeszeket, remetétet, istenes félkegyelműeket, gyermekeket), mert szerinte egyedül ők élnek harmóniában a természettel, és még nem rontotta meg őket a hamis civilizáció. Egyedül ők rendelkeznek a büntelenség, a természetesség és romlatlan ártatlanság képességével, mivel hiányzik belőlük a 'társadalmi' vonás.” Hajnády 2006: 27

⁴¹⁸ Tolsztoj 2014: 12/17

ragadtatva. Szytepanyida volt az.”⁴¹⁹ Tehát itt tudnak egymásról, de a feleség nem rendelkezik ismerettel arról, hogy az asszony, akitől el van ragadtatva, milyen fontos tényező az ő életében. S mint az egész szövevényes kapcsolatban, ebben a jelenetben is a szeretőnek juttatja a tisztánlátást az alkotó. Képletesen itt is a szem szerepéről, tágabb értelemben a látásról, a helyzet „átlátásáról” van szó. Sőt, későbbi utalás szól arról is, hogy az uraság beteges vágyai kapcsán „Szytepanyida keresztüllátott rajta,”⁴²⁰

Más szituációban is összehozza a szerző a két asszonyt (a pünkösdi takarításkor), de akkor nem találkoznak, térbeli közelségükről csupán a szerető, s később, a riadt fölfedezés után a büntudattal küszködő férj tud.

Mindkét fenti jelenetben a szerető behatol a feleség területére, az utóbbiban a feleség ugyan tud a takarításra elszegődött asszonyokról, de személyes nexusuk nincsen, így csak a szerető bír információval arról, hogy mindegyikük intim kapcsolatban van az urasággal: más-más előjellel.

Látens diszkordancia révén a narrátor közléséből szerzünk tudomást arról, hogy az ifjú feleség nagyon féltékeny: „Az egyetlen, ami boldogságukat fenyegette (ha nem is mérgezte meg) - az asszony féltékenysége volt. Liza féken tartotta, titkolta féltékenységét, de gyakran szenvedett tőle. Úgy érezte: Jevgenyij nem szerethet senkit, mert nincs a világon olyan nő, aki méltó lenne hozzá (hogy ő maga méltó-e hozzá, vagy sem, ezen sohasem töprengett), s éppen ezért egy nő sem merészelheti szeretni Jevgenyijt.”⁴²¹ Féltékenysége azonban nem konkrét személyre irányul, minden nőre féltékeny, de az egyetlenről, akire ténylegesen féltékeny lehetne, el van ragadtatva! A szerető és a feleség locusa itt egymáshoz ér, s ugyan nem hatolnak látványosan egymásba a „felségterületek”, mindegyik nő a saját területén maradván érzékeli és értékeli a másikat: a szerető magában, a feleség verbálisan, s véleményét megosztja a férjével – mit sem sejtve annak bűnös viszonyáról. Mint fentebb utaltam rá, a látás, a lényegi látás képességével a szerző nem ruhazza föl a feleséget. Így tarthatjuk ezt annak ellenére is, hogy verbálisan mást közöl: „Lizában megvolt az, ami a szerető asszony jelenlétének legnagyobb áldása: szerelme által valami csodálatos tisztánlátással tájékozódott a férfi lelkében. Jevgenyijnek úgy tetszett, Liza néha még nála is világosabban megérzi változó lelkiállapotát, érzéseinek minden egyes árnyalatát, és ennek megfelelően viselkedik; sohasem sérti meg érzelmeit, hanem ellenkezőleg, mérsékli bánatát, fokozza örömét. De Liza nemcsak érzéseit - gondolatait is megértette. Szempillantás alatt felfogta a tőle legtávolabb álló témákat

⁴¹⁹ Uo.

⁴²⁰ Tolsztoj 2014:13/ 18

⁴²¹ Tolsztoj 2014: 8/ 12

is, helyesen ítélte meg a gazdasággal, a gyárral, embereikkel kapcsolatos kérdéseket, és ezáltal nemcsak beszélgetéseiben tudott részt venni, hanem - amint Jevgenyij maga gyakran hangoztatta - számtalan hasznos tanáccsal is szolgált neki.”⁴²²

Liza a saját területén lát tisztán, ott igazodik el, s csak a férjével való szerelmes kapcsolatában; bár neveltetéséhez képest (lánynevelő intézeti múlt; itt is a nőnevelés kérdésének érintésével találkozunk!) ügyes gazdája a háznak: „határtalan jóízlés, tapintat és szerénység volt benne. Mindent, amit csinált, észrevétlenül csinálta, azaz csupán az eredmény ötlött szembe: mindenütt tisztaság, rend, előkelőség és jóízlés honolt. Liza az első pillanattól fogva megértette, miben áll férje életideálja”⁴²³

4. Színkaraktisztika; az érzékszervek szerepe: szem, tekintet, mosoly

Liza szeméről és tekintetéről is pozitív narrátori közlés révén tudunk, portréjának részletes megrajzolásában: tiszta, szelíd, szép, a világba, az emberekre bizalommal tekintő szemről olvasunk. Figyelmünket érdemes a szem, a tekintet leírásában a látens feszültséget hordozó jelzőkre fordítanunk. A két asszony szemének, tekintetének leírásában közös az, hogy pozitív jelzők identifikálják őket. Eltérő azonban az, ami a két nő karakterének alapvető különbségét is adja: a menyasszony majd feleség szeme, tekintete finomságot, nyugalmat, bizalmat árasztó, egész lénye odaadást, szerető támogatást sugall. A szerető szeme, tekintete, mosolya démoni, uralkodni vágyó, meghódítani akaró.

Sztyepanyida éles szemét vissza-visszatérően többször említi Tolsztoj, intenzív jelzőkkel párosítva. Az asszony nemcsak jól lát, hanem jól átlátja a helyzeteket, s ügyesen manipulálja a saját hasznára és érdekei szerint a vele kapcsolatba kerülő karaktereket! Liza nem manipulál.

Narrátori közlésből és a férfi főszereplő belső monológjaiból, vívódásaiból, az asszony utáni „beteges” vágyakozásaiból is származik az ismeretünk Sztyepanyida mosolygós, ragyogó fekete szeméről, és tekintetéről: „mosolygós szemek villantak huncutul Jevgenyijre.”⁴²⁴ Így is: „Sztyepanyida felvillanó szemmel mosolygott reá. Azután összefogta szoknyáját, és kiment az ajtón.”⁴²⁵; máshol: „Sztyepanyida mosolygó arca a fiatal juharfák árnyékában.”⁴²⁶;

⁴²² Tolsztoj 2014: 8/12

⁴²³ Uo.

⁴²⁴ Tolsztoj 2014: 7/ 10 –11

⁴²⁵ Tolsztoj 2014: 9/ 14

⁴²⁶ Tolsztoj 2014: 11/16

még: „észrevette villanó szemén, hogy az asszony látja őt, és észrevette, hogy tetszik neki.”⁴²⁷ Az asszony szemének nemcsak a villanását adja tudunkra a szöveg, hanem többször utal a narráció arra, hogy a szem része(se) a mosolygásnak, játékoságnak, huncutságnak, utalva a szerető könnyedségére, jellemére, habitusára. Ez a szem nemcsak felvillanó, hanem kacagó, tekintetével megperzseli a férfit, a pillantása a szeretkezésükről beszél. Párhuzamosan többször említi az író Irtyenyev tekintetét, amely megszállottan keresi a „csábító” asszony alakját, hollétét: „Pcselnjikova fekete, ragyogó szemét képzelte maga elé,”⁴²⁸ később: „de bármennyire igyekezett is, két ízben megakadt a tekintete Sztjepanyida fekete szemén, élénkpiros fejkendőjén. Két ízben is rásandított az asszonyra, aki a szalmát hordta; és érezte, hogy megint történt vele valami, csak nem tudott magának pontosan számot adni róla. De másnap, amikor ismét kilovagolt a tanyára, és két teljes órát töltött a cséplőgépnél, noha erre semmi szükség nem volt, és eközben tekintetével szüntelenül a szép fiatalasszony jól ismert alakját kereste és becézgette - akkor megérezte, hogy vége van, elpusztul véglegesen és visszavonhatatlanul. Újra kezdődik a gyötrődés, az önutálat és a félelem. És nincsen menekvés.”⁴²⁹ Máshol: „Sztjepanyida ott volt. Jevgenyij azonnal felfedezte őt. A lehullott kalászokat gereblyézte össze, s amikor meglátta Jevgenyijt, kacagó szemmel, fűgén és vidáman szaladt a szérű túlsó oldalára, ügyes mozdulattal szedte össze a széthulló kalászokat. Jevgenyij nem akart ránézni, de pillantása egyszerűen nem tudott elszakadni az asszonytól. Csupán akkor ocsúdott fel, amikor Sztjepanyida alakja eltűnt szeme elől. [...] Sztjepanyida közvetlenül a dobhoz lépett, alóla gereblyézte össze a lehullott kalászokat, s közben szinte megperzselte a férfit nevető tekintetével. Pillantása vidám, gondtalan szeretkezésről beszélt, meg arról, hogy tudja, mennyire kívánja őt a férfi, tudja, hogy várt rá a szénapajta alatt, és ő, mint mindig, most is kész vele élni és mulatni, nem törődik semmiféle feltétellel vagy következménnyel. Jevgenyij hatalmában érezte magát, de még mindig küzdött ellene.”⁴³⁰

A szerető, Sztjepanyida portréjának megalkotásában az élénk színek elsődlegesek.⁴³¹ A fekete szem és az élénkpiros fejkendő, piros-tarka szoknya és a pirospozsgásság (az arcra értendő) együttes megjelenése fokozza a színek keltette villódzást, feszültséget, hozzájárul a

⁴²⁷ Tolsztoj 2014: 13/ 18

⁴²⁸ Tolsztoj 2014: 4 / 6

⁴²⁹ Tolsztoj 2014: 19/ 28

⁴³⁰ Tolsztoj 2014: 21/ 31

⁴³¹ „Fontos szerepe van a színkarakterisztikának a hétköznapi élet, a ruházat, a személy külső jellemzésében. Ezek a jellemzések lehetnek statikusak, de változhatnak is. A szereplők mint különböző kultúrák, ízlés és világnézet képviselői, hordozhatnak ellentétes tulajdonságokat, de a színekkel történő jellemzés közelítheti is őket egymáshoz.” (Faryno 2006:135)

„démoni” hatáshoz. A fejkendő piros színének is több változatát jeleníti meg a szöveg, néha együttesen a piros szoknya említésével fokozza a szövegegészben állandóan jelen lévő feszültséget: a fejkendő piros, később a „piros” melléknevet a „virít” ige alkalmazása dinamizálja, a fokozás folytatódik az „élénkpiros” és a „rikítópiros” szóalakváltozatokkal. „Ott állt a fiatalasszony fehér hímzett ingvállban, piros-tarka szoknyában, piros kendővel a fején, mezítláb, frissen, erősen, szépen - és félénken mosolygott.”⁴³², majd: „piros fejkendője csak úgy virít”⁴³³, sőt: „piros szoknyáját”.⁴³⁴ Együtt is megjelenik a piros szoknya és a fejkendő: „a sarok mögül felbukkant a piros szoknya, a piros fejkendő, s az asszony karját lóbálva, csípőjét riszálva elhaladt mellette.”⁴³⁵, máshol: „[...] pirospozsgásnak, vidámnak tetszett. Alighanem szépen is táncolt: Jevgenyij semmit sem látott az egészből.”⁴³⁶ Később: „Alig tett két lépést a fasorban, amikor a fák között megpillantotta a bársonymellénykét a sárga, nyitott szarafán fölött, meg a rikítópiros selymekendő. Sztyepanyida egy másik asszonnyal együtt lépkedett.”⁴³⁷ Többször is hangsúlyozódik a szövegben az élénk színek mellett a fehér, amely higgadt, nyugodt, derűs hangulattal társul általában, itt azonban a feszültség fokozódását segíti a „fehér hímzett ingváll” és Sztyepanyida lábának fehérsége: „domború mellét, amelyen megfeszült hímzett, fehér inge”;⁴³⁸ még: „Sztyepanyida, fehér lábikrája fölött magasan feltúrt szoknyában. Gyorsan szedte a lábát, s összefogta a nagykendőt, amelybe fejét, vállát bebugyolálta.”⁴³⁹ Ismételten megjelenik a kép: „nem tudott elszakadni tőle, és pillantásával követte mezítelen, erős lábai himbálódzó lépteit, ringó csípőjét, karját, vállát, szép ráncokban fekvő ingét és piros szoknyáját, amely magasan felhajtva mutatta fehér lábszárát.”⁴⁴⁰

Az asszony dinamikus mozgásának leírása is része a karakterformálásnak: himbálódzó könnyed, fűrge léptek, ringó csípő, „az asszony karját lóbálva, csípőjét riszálva elhaladt mellette.”⁴⁴¹ Így is olvassuk: „Sztyepanyida felvillanó szemmel mosolygott reá. Azután összefogta szoknyáját, és kiment az ajtón.”⁴⁴² A szoknya összefogásának itt említett

⁴³² Tolsztoj 2014: 2/ 4

⁴³³ Tolsztoj 2014: 7/ 10 –11

⁴³⁴ Tolsztoj 2014: 9/ 14

⁴³⁵ Tolsztoj 2014: 11/ 16

⁴³⁶ Tolsztoj 2014: 12/ 17

⁴³⁷ Tolsztoj 2014: 13/ 18

⁴³⁸ Tolsztoj 2014: 4/ 6

⁴³⁹ Tolsztoj 2014: 16/ 24

⁴⁴⁰ Tolsztoj 2014: 9/ 14

⁴⁴¹ Tolsztoj 2014: 11/16

⁴⁴² Tolsztoj 2014: 9/ 14

mozzanatával máshol is találkozunk a szövegegészben, s konkrét említés nélkül ismét az asszony lábára, a már idézett fehérségére asszociálunk. „[...] szólni kell még a színek intenzitásának fokozódásáról, illetve csökkenéséről. Ha élénkebbé válnak a színek, ez általában a lét vagy valamelyik alkotóeleme intenzitásának fokozódására utal. A színek élénkségének csökkenése (bágyadt, fakó színek) az élet tónusának, vagy valamely tulajdonságának csökkenését jelzi.”⁴⁴³

A piros szín nemcsak Sztjepanida jellemzésében bukkan föl, bár kétségtelenül ott igazán uralkodik. Liza édesanyjának portréjában akkor használja ezt a színkarakterisztikai megoldást az író, amikor az addig látens diszkordancia az anyós és veje közötti feszültségben verbálissá, egyben meghatározóvá válik: „de Varvara Alekszejevna dermedt komorsággal ült a lámpa alatt - amelyet Liza felől kottákkal ernyőzött el -, s kötötte hatalmas, piros kendőjét [...]”⁴⁴⁴ A kendő nemcsak piros, a szín intenzitásának fokozására itt nem a melléknévfokozást használja a szerző, hanem külön nyomatékot ad a „hatalmas” melléknév jelzőként való alkalmazásával.

Az öntudatosan cselekvő büszke parasztasszony, Sztjepanyida karakterének fokozatos kibontását egy félmondattal így készíti elő az író: „félénken mosolygott” az urasággal való első találkozásánál. Jellemének legfontosabb vonásai a következőkben erőteljesen felgyorsult tempóban tárulnak elénk: „Sztjepanyida szándékosan adja a fesztelent, a kicsapongót.”⁴⁴⁵ A virtuális hangulati – magatartásbeli skálán hamarosan föltűnik a férje délceg megjelenésére büszkén utaló Sztjepanida fentebb már idézett megnyilvánulása, majd viselkedése magabiztossá válik, amikor az uraságtól született gyermekével a karján látjuk kivonulni a templomból: „Könnyedén, fürgén lépked, a karján pólyás. Amikor Jevgenyij hintója a menyecskék mellé ért, az idősebbik régimódián megállt és mélyen meghajolt, de a fiatal, karján a gyermekkel csupán meghajtotta fejét és kendője alól ismerős, mosolygós szemek villantak huncutul Jevgenyijre.”⁴⁴⁶

Tolsztoj ábrázolásában a vizuális érzékeléssel egyidejűleg az emberi hangokat, a szaglás, az illatok intenzívebbé válását érdemesnek tartottam vizsgálni. „Valamennyi

⁴⁴³Faryno 2006: 138

A színek hatásáról írásában részletesen szól a szerző, megállapítva, hogy „A világ színspektruma változhat, hol az egyszínűséghez vagy a színtelenséghez közelít, hol éppen ellenkezőleg, a színek harsány kavalkádját jelenítheti meg. Lehet világosan differenciált és szigorúan harmonikus, de lehet színeiben zavaros, kaotikus, disszonáns, sőt ízléstelen is.” (Faryno 2006: 134)

⁴⁴⁴Tolsztoj 2014: 14/21

⁴⁴⁵Tolsztoj 2014: 4/7

⁴⁴⁶Tolsztoj 2014: 7/10 –11

művészeti ág közül (kivéve a vallási szertartásokat és a bemutatókat) csak a szó mesterei használják időnként a szagokat alkotásaik anyagaként. [...] A külvilág számos más jelenségével ellentétben kultúránkban a szagoknak szinte egyáltalán nincs önálló szemantikája (vagy szimbolikája). Valamifajta általános jelentést többnyire akkor kapnak, ha a hordozójukról vagy a forrásukról van szó, és ennek megfelelően érték-vagy szemantikai tengely mentén differenciálódnak. Ha a szagokkal kapcsolatban megkülönböztetésről van szó, akkor főként az az aspektus kerül előtérbe, mely a szagok intenzitását vizsgálja: az erős szagok a mértéktelenség jelzésére szolgálnak, a rossz ízlés jelölésére, míg a finom illatok – a kulturáltság magas fokára stb. Az irodalmi művekben a szagoknak kettős jelentésük van: vagy olyan tartalmat hordoznak, mint a kibocsátójuk, vagy a lét intenzitásának kifejezői.”⁴⁴⁷

Érdekességként állapítom meg, hogy a vizsgálatom tárgyát képező műben Tolsztoj közvetlenül nem meríti ki a szagok verbális megjelenítésében rejlő alakmegformáló erőt: Sztjepanida illatáról olvashatunk, de csupán egyszeri említést találunk a szövegben: „mély, kissé rekedtes hangját, friss, erős illatát, [...] a juhar - és mogyorócsérjésben, a ragyogó déli napfényben.”⁴⁴⁸ Ezen az egy helyen azonban két intenzív tartalmú jelző is kapcsolódik hozzá: az asszony illata friss és erős, s ez a későbbiekben is az asszony vonzó voltának magától értetődő attributumává válik.

„Fizikai szempontból a szag forrása határaitól tovább terjed, és tovább is jelen lehet, mint az őt kibocsátó forrás. Ezért a szag sajátos „előjele” hordozójának, vagy „nyoma” annak, hogy a megelőző időpontban a forrás ott megjelent.”⁴⁴⁹ A szag ezen sajátossága okozhatja azt, hogy bár többször nem kerül említésre, a szerető megjelenésekor illetve hiányának, nyomának észlelésekor mindig üde, friss atmoszférát asszociál az olvasó. „Irtyenyev emlékképeiben, képzeletében Sztjepanyida gyakran jelenik meg a juharfa illatával”;⁴⁵⁰ bár a regény szövegébe az illat, a szag verbális megjelenítése ez esetben nem kerül be, a „juhar- és mogyorócsérjés” többszöri megidézése ébren tartja az asszony illatának percepcióját. A feleséggel kapcsolatban illatról nem olvasunk, a látens feszültségnek a szövegfelületen mégis megjelenő riasztó jele azonban a szinonima, a „szag” szó említése szinte közönségesen mindennapi kontextusban: „Háziasszonyka - ismételte el magában, miközben élénken maga elé képzelte az asszonyt fehér főkötőjében, örömtől sugárzó arcával, amellyel majdnem mindig fogadta férjét. - Igen, csizmát kell váltanom, mert a szuperfoszfátok igazolják, vagyis

⁴⁴⁷ Faryno 2006: 140 –145

⁴⁴⁸ Tolsztoj 2014: 4/ 6

⁴⁴⁹ Faryno 2006: 147

⁴⁵⁰ Téren 2006: 609

trágyaszagú a csizmám, és a háziasszonyka méghozzá ilyen állapotban is van. Miféle állapotban? Igen, odabenn a hasában egy kicsi Irtyenyev növekszik, egy új kicsi Irtyenyev - gondolta.”⁴⁵¹

A szerető alakjához köthető fentebb jelzett atmoszférához hanghatás is kívántatik, s ezzel az eszközzel –előző „témavariációjával” ellentétben– szintén takarékosan bánik az alkotó. Amíg ott, a *Kreutzer szonátában* az ördöginek érezhető Pozdnisevet állandó tulajdonságára utalva „furcsa hangot hallató” személynek írja le, itt Pcselnyikova "mély, kissé rekedtes hangját” egyszer említi, azon egy alkalommal, amikor az illatára is utal. Ez a hang lehet vonzó, érdektelen vagy akár kellemetlen is, a szerző nem foglal állást, nem utal arra, hogy Irtyenyevre maga a hang milyen hatással volt, mégis fontosnak tartja megjegyezni a karaktervonások között. A *Kreutzer szonátában* a pozdnisevi hangot a szerző identifikálja, állást foglal, gyakran említi, a jelenség a szöveg atmoszférájának meghatározójává válik. Sőt, a hanghatások fokozására maga Pozdnisev a jelen nem lévő felesége hangjának tónusáról is említést tesz. Az „elbeszélő én” narratívájában Pozdnisev hangja a következő már hivatkozott minősítésekben említődik: furcsa, különös, izgatott megszokott, szenvedő, zokogó stb. Az *Ördög* című kisregényben nem találkozunk feleség hangjának említésével portréja megrajzolásakor. Annál inkább olvasunk Liza külleméről és lelki alkatáról. A részletekről a narrátortól szerzünk tudomást, több szöveghelyen felbukkannak a karakterisztikus hegyek: „Liza magas, karcsú teremtés volt. Minden hosszú volt rajta; arca, orra (nem előre nyúlt, hanem hosszában), ujjai, lába. Arcának hófehér színe finom, viaszos-sárgásba játszott, két orcáján halvány, alig látható pírral; hosszú, selymes, gesztenyeszínű haja lágy fürtökbe göndörödött, tiszta, szelíd, szép szeme bizalommal tekintett az emberek szemébe. A leány szeme különösen megtetszett Jevgenyijnek; amikor Lizára gondolt, mindig tiszta, szelíd, odaadó pillantását látta maga előtt.”⁴⁵² Máshol: „Ilyennek látta Jevgenyij jegyese testi megjelenését; lelkéről pedig nem tudott semmit, csupán pillantását ismerte. És a lány szeme, úgy érezte, mindent elmondott neki, amit tudnia kellett. Ez a különös pillantás pedig a következőkből fakadt:

Tizenöt éves kora óta - még az intézetben - Liza állandóan beleszeretett minden jókölsejű férfiba, és csakis olyankor volt élénk és boldog, amikor szerelmes volt. Amikor kijött az intézetből, továbbra is beleszeretett minden fiatal férfiba, akivel találkozott; így természetesen

⁴⁵¹ Tolsztoj 2014:10/14

⁴⁵² Tolsztoj 2014: 5/ 8– 9

Jevgenyijbe is első pillantásra beleszeretett. Ez az állandó szerelmes állapot adta szemének azt a különös kifejezést, amely Jevgenyijt annyira lebilincselte.”⁴⁵³

A feleség bőséges részletekkel élénk táruportréja ellentéte a szeretőének, egyéniségének, külső megjelenésének, lelki alkatának, logikai megnyilvánulásainak, gondolkodás-módjának.

Említettem, hogy a szerető karakterének bemutatásában a harsány színek uralkodnak, s a fehér csak ellenpontot jelent, a feleség fő „karakterszíne” a fehér és a színskálán körülötte elhelyezkedő színek illetve árnyalatok: a sápadtság, halványság. „[...] míg Sztyepanyida minden vonásában az életet, a frissességet, kerekdedséget, az egészséget jelöli, addig Liza alakjához a betegség, a sápadtság, a hosszú vonalak kapcsolódnak.”⁴⁵⁴

A korábban említettekre visszautalva tényként kezelem, hogy a *Kreutzer szonáta* és *Az ördög* egymás témavariációiként jelennek meg. Az előbbieken Pozdnisev nevét beszélő névként definiáltam, a jelen vizsgálat tárgyát képező mű negatív női főszereplőjének nevére pedig Téren állapítja meg ugyanezt a már citált tanulmányában. Ezt az értelmezést továbbgondolva Pozdnisev elkésett az értelmes élet megélését, humánus döntés meghozatalát illetően, Sztyepanyida nevében a „sztyepp” szót vélhetjük fölfedezni: „Később az erdő látványa, majd emlékképe, illetve képzeletbeli képe is egyértelműen Sztyepanyida emlékét idézi, mintegy tematizálva a női alak nevébe rejtett „sztyepp” szó belső formáját (*kiirtott terület*). Ezzel párhuzamba állítható az, hogy két ízben is a sikertelen, megghiúsult találkán Irtyenyev a letört gallyakból, a letaposott fűből, a lábak nyomából következteti ki, hogy Sztyepanyida ott járt, várt rá és elment.”⁴⁵⁵ A „*kiirtott terület*” jelentés a konkrét tartalomtól elvonatkoztatva áttételesen az asszony lelkének ürességére, az érzelmek kiirtott voltára is asszociálható, hiszen érzelmek és érzések, empátia, mások megbecsülése teljesen ismeretlen a szerető számára, a testiség uralma alatt cselekszik, a hódítás vágya, a birtoklás vágyott öröme irányítja. Mindennek teljes ellentéte mutatkozik meg Liza karakterében.

„Az emberek hétköznapi életében a szagok a szervezet kémiai szabályozásának eszközei. Egyes esetekben kijózanítanak, más esetekben éppen ellenkezőleg, önkívületi állapotba kergetnek, elvonnak a realitástól.”⁴⁵⁶ Ezt a hatást vélem fölfedezni Irtyenyev viselkedésében. Időnkénti önkívületi, a köznyelvben tudathasadásosnak nevezett állapotától eltekintve magatartásában érezhetők a finom úri viselkedés jegyei. A szerzői közlésből megismert

⁴⁵³ Tolsztoj 2014: 5/ 9

⁴⁵⁴ Téren 2006: 611

⁴⁵⁵ Téren 2006: 608

⁴⁵⁶ Faryno 2006:149

számos mozzanatból kiemeljük az asszonyok, nők iránti belerögzült udvariasságnak azt az esetét, amikor először botlik bele a házában takarító szeretőjébe. Ekkor még nem ismeri föl, látható, hogy bármely takarító asszonynak szólt az udvarias gesztusa:

„De még nem ért rá lenyomni a kilincset, amikor az ajtó magától kinyílt előtte, és ő majdnem összeütközött egy parasztasszonnyal, aki kezében vizesvödörrel, mezítláb, magasan feltúrt ruhaujjal jött vele szemben. Félreállt, hogy utat engedjen az asszonynak, s az asszony is félreállt, miközben vizes kezefejével megigazította félrecsúszott kendőjét.

- Eredj csak, nem megyek addig, amíg... - kezdte Jevgenyij, és hirtelen megdermedt, amikor felismerte az asszonyt.”⁴⁵⁷

5. Az alakmegformálások dinamikája, ellentétpárok, párhuzamok

Itt is tetten érhető Tolsztojnak azt a törekvése, hogy hőseit felszabadítsa a megelőző korok regényeiben kötelezően alkalmazott tipizálástól. Neki nincsen szüksége „tisztá” típusokra. Az egyébként bűnösen eltévelyedő Irtyenyevet nem fél pozitív erkölcsi, magatartásbeli szokásokkal, viselkedésformákkal fölruházni. Irtyenyev jellemrajza nagyon alaposan, sokoldalúan kidolgozott, ám bővebb értékelésére dolgozatomban csak kitűzött céloom, a női karakterek értelmezéséhez szükséges és elkerülhetetlen mértékben térek ki.

Ellentétes irányú, egymástól távolodó a két központi női karakter alakmegformálásának dinamikája: a szerető lénye egyre dinamikusabb, a feleség alakja statikus, azonos szinten van a férje iránti szerelmes érzés, az aggodás, a törődés vonala. Ezen tényekből következően azt várnánk, hogy soha nem találkozik a két vonal, mégis a két nő életének helyszíneiről meg kellett állapítani az előzőekben, hogy érintkeznek, időnként majdnem be is hatolnak egymásba. Együttes jelenlétük a regény szövetében szükséges a tragikus vég érzelmi indokoltságához.

Sztyepanida, a legerősebb karakter a központi figurák között. Portréját élénk színekkel, impulzív jelzőkkel rajzolja meg Tolsztoj. Kiderül róla, hogy gyönyörű alakja, érzéki megjelenése van, említetem a korábbiakban, hogy élénk színű ruhákat hord, kedveli a tűzpiros színt, amelyről általánosan elfogadott vélekedés, hogy izgató, erőt sugall, viselője irányító vagy azzá akar válni kapcsolataiban. Jellembeli tulajdonságaira azonban csak ecsetvonásokkal utal a szerző. Relatív pozitívnak értékelhető vonásai közé tartozik, hogy mindig pontosan érkezik a titkos találkákra, büszke férjére, annak délceg megjelenésére, nem követelőzik a szeretőjétől, nem teszi szóvá, amikor a férfi nem ér oda a találkahelyre a megbeszél

⁴⁵⁷Tolsztoj 2014: 9/14

időpontban. Morális ítélőképessége azonban labilis, semmi kivétnivalót nem talál abban, hogy férje távollétében más férfiakkal él. „Daliás, nyalkán öltözött ember volt Sztjepanyida férje, semmivel sem rosszabb nála, Jevgenyijnél - sőt inkább talán még csinosabb. Következő találkozásukkor meg is mondta az asszonynak, hogy látta férjét, és elgyönyörködött benne, milyen délceg ember.” Az uraság firtató kérdésére szinte rátartian válaszolja, hogy „- Igen, nála különb nincs az egész faluban [...]!”⁴⁵⁸ (A férjről alig történik több említés a műben, csak Danyilától hallunk róla kétszer: amikor Sztjepenyidát ajánlja Irtyenyevnek, s később, amikor beszámol az uraságnak az öreg Pcselnyikov gyanakvásáról. Maga a „nyalka” Szidor nem jelenik meg a történetben.) Irtyenyev éppen az asszony említett erkölcsi labilitását használja ki öntudatlanul is, és zúzza szét teljesen – fékezhetetlen szexuális vágyával.

„[...] Tolsztoj nemegyszer elviszi hőseit a lelki feszültségnek addig a pontjáig, ahol a valóság benyomásainak felfogása kezd irreális, rendellenes, mániákus formákat ölteni. [...] Jevgenyij Irtyenyevet, *Az ördög* c. elbeszélés hőseit a leküzdhetetlen testi vágyakozás viszi erre a pontra, [...]. Nem lényegtelen azonban, hogy a végzetes határt Tolsztoj hősei ritkán lépik át. *Az ördög* befejezésének mindkét változatában az író szembeszáll az orvosok véleményével, igyekszik felmenteni hőseit még a lelki betegség vádjá alól is[...]

⁴⁵⁹

Sztjepanida portréja részben az írói közlésből válik ismertté számunkra: Ott állt a fiatalasszony fehér hímzett ingvállban, piros-tarka szoknyában, piros kendővel a fején, mezítláb, frissen, erősen, szépen - és félénken mosolygott.⁴⁶⁰ Azonkívül az asszonyt a közvetítő, ajánló Danyila is jellemzi: „tisztá, rendes”⁴⁶¹ A legvonzóbb karakterjegyeire azonban Irtyenyev belső monológjai és az írónak a férfi lelkében lezajló folyamatokat bemutató sorai világítanak rá: „Pcselnyikova fekete, ragyogó szemét képzelte maga elé, [...] Akármennyire szégyellte is magát, újra Danyilához fordult, s újabb találkozót tűzött ki délidőre az erdőn. Ezúttal már jobban szemügyre vette az asszonyt, és mindenképpen kíváncsúnak találta. Beszélgetni próbált vele, és férje felől kérdezgette: csakugyan az öreg Mihail fia volt, és kocsisként szolgált Moszkvában.”⁴⁶² Tovább így ír: „[...] Így folyt ez

⁴⁵⁸ Tolsztoj 2014: 4/ 7–8

⁴⁵⁹ Karacsy 1990: 64-68. A szereplők magatartásának a szexualitás általi befolyásoltságáról Karacsynál bővebben olvasunk: „Tolsztojnál sem a „tudattalan” sem a „beteges” nem lép fel a viselkedés és a cselekvés rugójaként, többnyire csak átmeneti állapotként szerepel, mint az emberi természet ellentmondásosságának és kiszámíthatatlanságának egyik jele, s legfeljebb a szexuális ösztön határozza meg némelyik hőséne magatartását, esetleg sorsát is (pl. *Az ördög* c. elbeszélés hőseit vagy rövidebb távon Pierre Bezuhóvét is.)”

⁴⁶⁰ Tolsztoj 2014: 2/ 4

⁴⁶¹ Uo.

⁴⁶² Tolsztoj 2014: 4/ 6

egész nyáron át. Jevgenyij talán tízszer találkozott Sztjepanyidával, mind a tízszer Danyila közvetítésével. Egyszer úgy esett, hogy Sztjepanyida nem tudott eljönni [...] Sztjepanyida pontosan megérkezett, Prohorova nevű barátnője kíséretében, mert egy parasztság nem járhat egyedül.”⁴⁶³ Irónia a szerző részéről ennek az erkölcsi kíváncsúnak az említése abban a közegben, ahol nincsen verbális etikai kinyilvánítása annak, hogy egy asszony hűséges legyen a férjéhez, egyáltalán a házastársak egymás iránti hűsége nem elvárás, nincsen verbális elítélése a házasságtörésnek. Ez a cinikus mondat arra a képmutató közösségi erkölcsi normarendszerre hívja föl a figyelmet, amelynek toleranciájába belefér, hogy egyedül ugyan nem járhat „egy parasztság”, de házasságtörést elkövethet, azt elnézi a közösség. Az író nyomatékosítja a cselekvés, a megcsalás, a törvénytelen kapcsolat huzamosságát, tartósságát azáltal is, hogy ugyanazon az oldalon kétszer olvashatjuk az azonos tartalmat hordozó, majdnem szóról szóra megegyező két mondatot : „ Így folyt ez egész nyáron át.” és „Így telt el a nyár.”⁴⁶⁴ Sőt, a találkahelyeket is pontosan bemutatja a szöveg. Ezek a megfogalmazások nem alkotnak tájképet, nem is pejzazs-szerű megjelenítései a tájnak, mint azt annyiszor megcsodálhattuk Tolsztojnál előző műveiben. A korábban tapasztalt csodás tolsztoji tájbábrázolások a szereplők lelkivilágának bemutatásával szoros összefüggésben jelentek meg, gondolhatunk a *Családi boldogságban* megismert „pejzazs”-ra, amely Marja és leendő férje szerelmének fellángolását mutatja be, vagy utalhatunk a *Háború és béke*-ből már idézett vízkereszt napi szánkós jelenetre, amelyben Natasa határtalan boldogságának vagyunk tanúi a szikrázóan havas táj egyidejű művészi megrajzolásában. Jelen vizsgálódásom tárgyát képező kései Tolsztoj-alkotásban a derűs, meleg, intenzív tartalmat és hangulatot hordozó kifejezéseknek, amelyekben gyakori a ragyogó napsütés, a fényesség, a fény emlegetése, elsődleges szerepe sokkal inkább a titkos találkahelyek azonosítása, semmint leíró megrajzolása, a légyottokra várás atmoszférájának érzékeltetése. Nincsen itt szó szerelemről, vidámságról, érzelmekről, csak az ösztönök kielégítésének helyszínéül szolgáló földrajzi környezet illetve a napszak és az időjárás megjelölése történik. Többször olvassuk: „a juharfák árnyékában” szókapcsolatot, legjellemzőbb kifejezések még e kategóriában: „ A nap ragyogóan sütött;”⁴⁶⁵, tovább: „Élvezte a vénasszonyok nyarát, a szép, sima utat, a ragyogó napsütést. [...] Csodaszép este volt.”⁴⁶⁶ „ragyogó déli napfényben.”⁴⁶⁷, majd: „Az utcákon

⁴⁶³ Tolsztoj 2014: 4/ 7

⁴⁶⁴ Uo.

⁴⁶⁵ Tolsztoj 2014: 12/ 17

⁴⁶⁶ Tolsztoj 2014: 19/28

⁴⁶⁷ Tolsztoj 2014: 4/ 6

mindenütt patak csordogált, a fák lombja, a fű, minden csillogott a nedvességtől, a házak ereszeről szüntelen csobogással hullott a víz a bugyborékoló pocsolyákba.”⁴⁶⁸ A „fagyal- és mogyoróbokrok”, „karóvastagságú fiatal juharfa” is többször kerül említésre. Ebből a „sugárzó” megjelenésből jut még a fiatal feleség által megteremtett otthon képének felvillantására is: „Milyen szép, tiszta, sugárzó minden az otthonában,”⁴⁶⁹ Azt is hangsúlyozza a narrátor, hogy hányszor találkoztak az egyes helyeken. „Így folyt ez egész nyáron át. Jevgenyij talán tízszer találkozott Sztyepanyidával, mind a tízszer Danyila közvetítésével. Egyszer úgy esett, hogy Sztyepanyida nem tudott eljönni [...],”⁴⁷⁰ később: „a találka helyére sietett. Az asszony már nem volt ott. De szokott helyükön kartávolságnyira minden össze volt törve [...] Látszott: az asszony várt, türelmetlenkedett, megharagudott, és játékos emléket hagyott maga után. Jevgenyij egy ideig csak állt, álldogált, azután elsomfordált Danyilához, és megkérte, hívja oda másnapra az asszonyt. Sztyepanyida eljött és ugyanúgy viselkedett, mint máskor.

Így telt el a nyár. Jevgenyij mindig az erdőn találkozott Sztyepanyidával, csak egyszer - már ősz felé - a szénapajtában, az asszony házának hátsó udvarán. Jevgenyijnek eszébe sem járta meg a gondolat, hogy ennek a kapcsolatnak valamiféle jelentősége volna az ő számára. Ami az asszonyt illeti - reá nem is gondolt. Pénzt adott neki, s a dolog ezzel el volt intézve.”⁴⁷¹

„A Tolsztoj-elbeszélésben szereplő női alakok megosztottsága a kommunikációs formák jellege által utalhat az elbeszélés mottójában szereplő kettős kísértésre. Míg Irtyenyev Sztyepanyida iránti testi vonzalma leírásakor gyakran szerepel a nő keze, addig feleségével való kapcsolata szinte csak a szemmel történő kommunikációra korlátozódik [...]”⁴⁷²

Az alakmegformálások tekintetében föllelhető még egy másik –első látásra jelentéktelennek tűnő – ellentétpár: a bűnbeesés kálváriáját járó Irtyenyev és anyósa egyre ellenségesebbé váló párharcát megjelenítő. Míg a feleség és a szerető nem találkoznak egymással, s érzelmi – szexuális ellenérdekeltségükről csak az egyik fél, a szerető tud, a férj–anyós relációjában tudnak egymásról, családi kapcsolatban vannak, ismerni vélik egymást, de valójában az előítéletek, az anyós részéről a kezdet kezdetétől a prejudikálás alakítják az

⁴⁶⁸ Tolsztoj 2014: 16 /24

⁴⁶⁹ Tolsztoj 2014: 17/ 25

⁴⁷⁰ Tolsztoj 2014: 4/ 7

⁴⁷¹ Uo.

⁴⁷² Téren 2006: 609

egyre feszültebbé, ellenségesebbé alakuló nexust. Ez a motiváló erő a kettejük kezdetben látens, majd egyre inkább explicitté váló diszkordanciájában.⁴⁷³

Az anyóst –a negatív első benyomása alapján– Marja Pavlovna, Irtyenyev anyja már a kapcsolatuk kezdetétől fenntartásokkal ítéli meg.

Mint azt fentebb jeleztem,⁴⁷⁴ fontos a női mellékalakok, a két anya – anyós karaktere a műben. Marja Pavlovna, Irtyenyev anyja és Varvara Alekszejevna Liza anyja több közös vonással rendelkeznek. Túl a természetes és általános anyai tulajdonságokon, hogy a gyermeküket féltik, méltó házastársat remélnek nekik, kritikusak a választottal kapcsolatban, Irtyenyev életében ellentétes szerepük van. Marja Pavlovna tapintatosan óvja – félti fiát. „Marja Pavlovnát már azért sem nyugtalanította Jevgenyij anyagi helyzete, mert meg volt győződve róla, hogy fia ragyogó partit fog csinálni, s házassága segítségével minden anyagi ügye is rendeződik. Semmi sem állt útjában a ragyogó partinak; Marja Pavlovna maga legalább tíz olyan családot ismert, amely boldogan adta volna leányát feleségül Jevgenyijhez és minden igyekezetével azon volt, hogy mielőbb nyélbeüsse fia házasságát.”⁴⁷⁵ Tapintata akkor is dominál, amikor szükségesnek tartja fiát figyelmeztetni fiatalkori bűnös viszonyának lezárására – tervezett esküvője előtt. „Két pasziánsz között Marja Pavlovna Jevgenyijre nézett, és kissé zavartan, akadozva kezdte [...]”⁴⁷⁶ Némi „rafináltsággal” azt is szóba hozza, hogy a faluban keresztelőre volt hivatalos: Pcselnyikovéknál fiú született.

Ugyan mást, vágya és elképzelése szerint méltóbb feleséget képzelt neki, de fia döntése után erről alig nyilatkozik meg verbálisan. „Marja Pavlovna legnagyobb bánatára Jevgenyij beleszeretett Liza Annyenszkájába („olcsón adta magát” - amint Marja Pavlovna kifejezte) és megkérte a kezét.”⁴⁷⁷ Véleményéről narrátori közlésből értesülünk. „Marja Pavlovna elégedetlen volt fia választásával, egyrészt azért, mert fia nem csinált olyan ragyogó „partit”, amilyent szerinte csinálhatott volna; másodsor pedig azért, mert Varvara Alekszejevna, a leány édesanyja, sehogy se tetszett neki.”⁴⁷⁸ Anyai szeretete felülkerekedik a csalódottságán:

⁴⁷³ A diszkordáns szituációkkal részletesen foglalkozik Maár Judit idézett művében (1995), az általa megfogalmazott narratológiai megállapításokat érintettem a *Családi boldogság* című korai Tolsztoj-regény értelmezése kapcsán.

⁴⁷⁴ A tolsztoji alkotások női mellékalakjaival dolgozatom korábbi részeiben már foglalkoztam.

⁴⁷⁵ Tolsztoj 2014: 3/ 6

⁴⁷⁶ Tolsztoj 2014: 6/9 –10

⁴⁷⁷ Tolsztoj 2014: 4/ 8

⁴⁷⁸ Tolsztoj 2014: 6/ 9

„ A leány azonban tetszett neki. Tetszett már csak azért is, mert Jevgenyijnek tetszett. Ezért szeretni kellett őt. És Marja Pavlovna kész volt erre, még hozzá szívből és őszintén.”⁴⁷⁹

Az esküvő után Marja Pavlovna tapintatosan háttérbe vonul, följánlja, hogy elköltözik, a fiatalok marasztaló kérésének engedve azonban eláll szándékától, de átköltözik a ház egy másik szárnyába. Az ő visszavonulásával szinte egy időben erősödik a feleség anyjának, Varvara Alekszejevna a szerepe és hatása. Várandós lánya, Liza vélt és hangoztatott érdekében egyre többet tartózkodik a fiatalok társágában, nyilvánít véleményt és kritizálja vejét, tesz rosszindulatú megjegyzéseket vele szemben. Az ő karaktere már akkor negatív színezetet kap, amikor még nem is jelenik meg a színen. Marja Pavlovna a róla az első találkozásukkor kialakított negatív véleményét fentebb idéztem. E vélemény hátterét Marja Pavlovna lelki vívódásának feltárásával a narrátor tovább latolgatja, sőt, tudatja, hogy az asszony rossz előjelet érez fia és annak leendő anyósa későbbi kapcsolatát illetően. „Hogy jóindulatú-e vagy gonosz, azt Marja Pavlovna nem tudta, és nem is érdekelte, de azt első találkozásra észrevette, hogy nem egészen *comme il faut*, nem lady, nem igazi dáma, ahogyan Marja Pavlovna magában meghatározta; és ez elszomorította. Elszomorította egyrészt azért, mert szokásból igen sokra becsülte ezt a tulajdonságot, másrészt pedig tudta, hogy Jevgenyij módfelett érzékeny e tekintetben, és előre látta, hogy sok bosszúságban lesz része anyósa miatt.”⁴⁸⁰ A szerzői közlés tehát már befolyásolja az olvasót. A későbbiekben ezt az előzetesen kialakult, mindenképpen a negatív tartományba hajló véleményt erősítik az anyós provokatív verbális megnyilatkozásai: „- Nem bírom és nem akarom látni, ahogy agyonkínozd a lányomat. - Azzal Varvara Alekszejevna futva befordult a fasorba.”⁴⁸¹

Majd a látens feszültség explicitté válását mindketten azonos pillanatban élik meg, abban a szituációban, amelyben Lizának a séta során megbicsaklott bokája ügyén tanácskozik a család, s a történeteket az anyós rosszindulatúan a férj hanyagságának tartja. Ekkor az anyósa minden intrikáját korábban türelmes szótlanúsággal elviselő Irtyenyev bár tisztelettel, de vitába száll az őt kárhóztató asszonnyal: „Lizát levetkőztették és ágyba fektették. Jevgenyij a szalonban üldögélt, könyvvel kezében és várt. Varvara Alekszejevna olyan komor, szemrehányó arccal vonult el mellette, hogy Jevgenyij megijedt.

- Mi újság? - kérdezte.

- Mi újság? Mi volna? Az, amit nyilván el akart érn, amikor a feleségét árkokon ugratta keresztül.

⁴⁷⁹ Uo.

⁴⁸⁰ Tolsztoj 2014: 6/ 9

⁴⁸¹ Tolsztoj 2014: 14/ 20

- Varvara Alekszejevna! - tört ki Jevgenyij. - Ez már túrhetetlen! Ha mindenáron kínozni akarja az embereket, és meg akarja mérgezni az életüket, akkor... - azt akarta mondani: akkor menjen máshová lakni; de visszatartotta magát. - Hát magának ez nem esnék rosszul?

- Most már késő.

És Varvara Alekszejevna, diadalmasan rázva fejkötője fodrait, eltűnt az ajtóban.⁴⁸²

Ezen a ponton, ahol beigazolódik Marja Pavlovna balsejtelme, a befogadó számára is nyilvánvalóvá válik, hogy ők, Varvara Alekszejevna és Irtyenyev a szituáció ellentétes pólusait alkotják.

A két anya karakteréből ugyan sokat megismerünk, ám portréjukat nem rajzolja meg az író. Külső megjelenésüket csupán egy esetben említi, a parasztasszonyok pünkösdvásárnapi körtáncának megtekintésekor: „Marja Pavlovna meg Varvara Alekszejevna elegánsan felöltözve, napernyővel léptek ki a ház elé, s onnan nézték a körtáncot.”⁴⁸³ Marja Pavlovna szokásairól –a már említett tapintatosságán túl– annyit megtudunk, hogy pasziánszozni szokott, s hogy egy magafajta hölgytől elvárja, hogy igazi dáma legyen, ennek hiányát érzi a fia leendő anyósában.

Varvara Alekszejevna legfőképpen intrikus megjegyzései minősítik, a szokásai közül a már idézett kötése említődik a szövegben.

A fent hivatkozott két ellentétpár (Irtyenyev – Sztyepanyida és Irtyenyev– Varvara Alekszejevna) Irtyenyev ellen működik, siettet, előrevetíti bukását, a tragikus véget. Figyelemre méltó, hogy mindkét ellentétpár szereplői nők (témám: a női szerepek!).

A férfi szereplők vagy segítik vagy elnézik Irtyenyev bűnbeesését, bűnét. A család nőtagjaival ellentétben ők tudnak a bűnös viszonyról, közreműködnek a létrejöttében, fenntartásában. Danyila (az intéző) így vezette be az uraságnak a „segítő szándékát”: „Sztyepanyidát ajánlom. A férje a városban szolgál, olyan, mintha katona volna, egyremegy. Az asszonyka meg tiszta, rendes. Meg lesz elégedve vele a fiatalúr. Még ma szólok neki, hogy jöjjön el [...]”⁴⁸⁴ Később: „- Mi van abban rossz? [...] És utóvégre is mit csináljon a férfiember? Neki is csak vér folyik az ereiben; borral él, nem vízzel.”⁴⁸⁵ – mondja az öreg vadász, Danyila, aki egykor maga is igénybe vette Sztyepanyida „szolgáltatásait”, amelyeknek fejében eltekintett a parasztasszony falopásától: „Sztyepanyida továbbra is egyedül élt, férje nélkül, és most a fiatal írnnokkal üzte el unalmát, mint azelőtt az urasággal, és még azelőtt az öreg Danyilával,

⁴⁸² Tolsztoj 2014: 14/ 20

⁴⁸³ Tolsztoj 2014: 12. fejezet

⁴⁸⁴ Tolsztoj 2014: 2/ 4

⁴⁸⁵ Tolsztoj 2014: 3/ 4

mikor az egyszer falopáson kapta.⁴⁸⁶ Így jellemzi korábban az asszonyt az uraságnak: „No, tudok ám egy finom falatot - kezdte. Jevgenyij ismét elpirult. - Igazi finom falat. Tetszik tudni, az ősszel adták férjhez. - Danyila suttogóra fogta a hangját. - A férje meg semmire sem képes. Hát ez aztán igazi jó falat annak, aki szereti, nem?”⁴⁸⁷ Ki kell emelnem a „az ősszel adták férjhez” tagmondatot, amely három etikai kérdésre is rávilágít: „adták férjhez”, tehát elvileg a kor és a társadalmi kategóriája erkölcsi felfogása szerint valószínű, meg sem kérdezték, a döntésbe nem volt beleszólása. Ebből adódhat a második megállapítás, hogy az ősszel házasodott, tehát ifjú házas fiatalasszony máris kész –lelkiismeret-furdalás nélkül– férje megcsalására. A harmadik felvetés az a „férficinizmus”, amely szenvtelenül, mintegy természetesnek tartva közli a fenti tényt. Máskor Vaszili Nyikolajevics így nyugtatja a gazdáját: „Igazán ne tessék már annyira nyugtalankodni. Ki hánytorgatná fel azokat a régi dolgokat. És aki Isten előtt nem vétke, az embereknek se tartozik felelősséggel. [...] Borítsunk fátylat a múltra. Mással is megesett már efféle. Ki merne ma már valami rosszat mondani magáról? Hiszen mindenki ismeri az életét.”⁴⁸⁸ Megértést és tanácsot a férfiktól remél és kap Irtyenyev. Házában él részeges nagybátyja is. Danyilán kívül vele osztja meg bűnös viszonyából adódó kínzó kételyeit: „Az ördög c. elbeszélés hőst, a test csábításai ellen hasztalanul hadakozó Jevgenyij Irtyenyevet örömmel tölti el a gondolat, hogy titkát feltárja nagybátyjának, akit nem tisztel, s aki előtt ilyen módon *megalázhatja magát* (Dosztojevszkijre emlékeztető motívum!).”⁴⁸⁹ A férfiattitűd része az a beszélgetés is, amelyben az öreg Pcselnyikov érdeklődik Danyilától menyéről.

„- A napokban Mihail megkérdezte tőlem: igaz-e, hogy a menyé az urasággal él? Azt mondtam neki, nem tudom. Meg aztán, aszondtam, jobb, ha az úrral él, mint valami paraszttal.

- És ő mit szolt?

- Aszondta: megállj, ha megtudom, majd adok én neki.

„De hiszen ha a férje visszajönne, abbahagynám az egészet” - gondolta Jevgenyij.⁴⁹⁰

A szűkebb társadalom tehát megértő, hiszen összekacsintó tagjai közül valószínű többen elkövették már ugyanazt az ocsmányságot, így „kapóra jön” más erkölcsi botlása esetlegesen föltámadt lelkiismeretük elaltatására, sőt még anyagi hasznot is szívesen húznak a bűn

⁴⁸⁶ Tolsztoj 2014: 9/13

⁴⁸⁷ Tolsztoj 2014: 3/ 4

⁴⁸⁸ Tolsztoj 2014: 13/ 19

⁴⁸⁹ Karancsy 1990: 45

⁴⁹⁰ Tolsztoj 2014: 5/8

„hullámverésében”: „[...] családja elszedte tőle pénzét, buzdította, hogy csak járjon továbbra is kedvébe az úrnak, és Sztyepanyida büntudata a pénz hatása alatt meg családja bátorítására teljesen eloszlott. Úgy tetszett neki, ha az emberek irigylik helyzetéért, akkor az, amit cselekszik, rendjénvaló.”⁴⁹¹

A szövegegészen végigvonuló, a nőket negligáló magatartásforma szerzői közlésben is megnyilvánul: „az a bizonyos női beszélgetés folyt, amelyben logikai kapcsolatnak nyoma sem volt, de valamiképpen mégiscsak összefüggött, mert megszakítás nélkül csobogott.”⁴⁹² Nincsen egyetlen pozitív női karakter sem a regényben. Feltűnően vonzó külső fizikai tulajdonságokkal is csak a férfi főszereplő által vívódásában ördögnek nevezett szeretőt ruházza föl. Ezt a női karaktert is, Sztyepanidát, megalázza Irtyenyev azáltal, hogy kihasználva őt „eldobja”, üzletnek tekintve szexuális együttléteiket, ahogy fentebb idéztük, pénzt ad neki a szexuális „szolgáltatásaiért”. Ezáltal Irtyenyev előidézi, de legalábbis elősegíti az asszony erkölcsi elbizonytalanítását majd végső elzüllését. Tulajdonképpen Tolsztoj azáltal, hogy a regénynek alternatív, kettős befejezést adott, akaratlanul azt is sugallja, hogy mindegy, kit öl meg Irtyenyev, mindkét nő az ő léhaságának, szétfolyó, határozatlan, élvhajász jellemének áldozata. Szerzői közlésből tudjuk, hogy maga is fölismeri ezt tettein elborzadva: „Igen, elbukik, elpusztul - lehetetlenség volt ezt másképpen felfogni. Megcsalni fiatal, szerető feleségét egy falusi parasztasszonnyal, mindenki szeme láttára - ez talán nem pusztulás?”⁴⁹³ Azt, hogy a feleségét megalázza és tönkreteszi, azt fölismeri; a parasztasszonnyal nem ilyen „belátó”, azt a viszonyt a pénzzel elintézettnak véli, s nem érdekli a morális aspektus. Sztyepanyidát az urasággal való „hancúrozás” nemcsak testileg és házasságát tekintve dönti romlásba, hanem erkölcsiségét is szétrombolja, hiszen az eldobott asszony, akinek gyermeke születik a bűnös kapcsolatból, egyre mélyebbre csúszik, a fiatal írónknál keres vigasztalást, utána pedig az a férfi szól róla (Danyila, az intező) megvetően, aki „föl”ajánlotta őt az uraságnak „Semmirevaló asszonyka az! Most Zinovejjel jár. Egészen elzüllött.”⁴⁹⁴ Sztyepanyida, akinek a portréját megrajzolva külső megjelenését, mimikáját, tekintetét vonzónak írja le az író, elzüllik, s ennek oka Irtyenyev.

⁴⁹¹ Tolsztoj 2014: 4/7

⁴⁹² Tolsztoj 2014: 10/ 14

⁴⁹³ Tolsztoj 2014: 13/ 18

⁴⁹⁴ Tolsztoj 2014: 18/ 27

6. Írói szimpátia, házastársi megcsalás, tágabb összefüggések

Mindvégig érezhető a szerző látens szimpátiája a vágykeltő parasztasszonnyal kapcsolatban.⁴⁹⁵ Ennek nyomatékosítására a feleség portréjának megalkotásában a dicséretesen pozitív karakterjegyek közé mindig vegyül valami tényszerű megállapítás, amely a testi előnytelenégeit mutatja. Liza, a feleség ugyan a narrátori közlésből megismerve „nett” asszonyka, szeretetével elhalmozza a férjét, de semmi „izgalmas”, figyelemreméltó karakterjegye sincsen. A szerző nem mulasztja el, hogy az olvasót dezilluzionálja, tájékoztatva arról, hogy a finom svájci intézetben nevelkedett fiatal lány permanens szerelmes állapotban volt, tehát „szerelmes volt a szerelemért”. Ilyen aspektusból későbbi férje iránt föllobbanó szenvedélye is „leértékelődik” Egy másik szöveghelyen az is hangsúlyozottan megfogalmazódik, hogy Irtyenyev és fiatal felesége között nem jött létre lángoló, szenvedélyes szerelem. Liza külső megjelenésében a választékos elegancia bemutatásakor is előtérbe helyez valami negatívumot: „Liza égszínkék ruhában, ugyanolyan égszínkék szalaggal hajában; ruhája bő ujjából kilátszott vékony, fehér karja, szögletes könyöke.”⁴⁹⁶ A megfogalmazás a „véznaság” szó tartalmát asszociálja, s taszít. A szépség megsemmisülése érezhető, ellentétként annak, ami a mű elemzése során kiderült: a szerző aprólékosan foglalkozik a női szépséggel, sőt, a csábító parasztasszony portréjának megrajzolásakor a női test szépségével. Nem új jelenség ez a művészetben, a világirodalomban sem. A korábbiakban részleteztem, hogy Annyenszkij hogyan vélekedett a női szépség ábrázolásáról, amely Tolsztoj művészetében széles spektrumot jelent: lángoló szerelem, szenvedély, gyengéd házastársi szeretet, elhidegülés, buja érzékiség, fékezhetetlen szexuális vágy, megcsalás – mind megtalálható műveiben.

Ez utóbbit, a házastársi megcsalás tényét alapszituációként hordozó világirodalmi művek közül a két kései, „nőgyűlölő” tolsztoji alkotás, a *Kreutzer szonáta* és *Az ördög* rokon vonásokat mutat a kortárs Flaubert *Bovarynéjával* is. „Milyen értelemben tekinthetők Flaubert regényei *Tolsztoj előtti*eknek? Természetesen nem kronologikus, inkább lépcsőzetes értelemben. A *Bovaryné* 1856-ban, az *Érzelmek iskolája* 1869-ben jelent meg nyomtatásban, ugyanabban az évben, amelyben Tolsztoj befejezte a *Háború és béke* önálló kiadását. Flaubert Tolsztojtól függetlenül tette művészi felfedezéseit (a *Háború és békét* csak 1870-ben olvasta, Turgenyev tanácsára). A vele egyidejűleg tevékenykedő Tolsztoj még senki által nem ismert tapasztalatokra tett szert a lelki életről. Tolsztoj átlépett a jövőbe. Művei csodálatos művészi

⁴⁹⁵ Akszinya Bazikina - emlék! (Fentebb, 131. oldal.)

⁴⁹⁶ Tolsztoj 2014: 12/17

előrejelzésekkel vannak tele. [...] Tolsztoj az embert mint az ábrázolás tárgyát megszabadította az ideális művészi modell merev feltételeitől.”⁴⁹⁷

Jelen vizsgálódás tárgyát képező kései művében ugyan részletesen ír a férfi (anti)hős életének eseményeiről, a női főszereplők jellemzése is részletes, de „[...] elhagy minden fölösleges életrajzi adatot, részletet, ami nincs kapcsolatban a hős drámai konfliktusával.”⁴⁹⁸

Miután párhuzamos vonásokat állapíthattam meg a fenti kései Tolsztoj-művek értelmezésekor, érdeemesnek éreztem tágabb összefüggésekre is figyelni. A korábbiakban már hivatkozott Zaversinszkaja - disszertáció a vizsgálatba bevonja az *Anna Kareninát* is. Újszerű aspektusból hívja fel a figyelmünket a házastársi hűtlenséget boncolgató négy mű (*Bovaryné, Anna Karenina, Kreutzer szonáta, Az ördög*) szerkezeti párhuzamára, megrajzolja hasonló sémájukat. Ennek alapján jól érzékelhető, hogy mindegyik műben alapszituációként van egy házasság, amely színleg szerencsés, egy következő fázisban megismerjük a női illetve *Az ördögben* a férfi főhőst, aki szenved a kétségektől, ezt követi a megkísértés, szerető(k) megjelenése a kapcsolatban, majd a kapcsolat erkölcstelenségének föl- illetve elismerése, utána a bűntudat és annak következménye-képpen az öngyilkosság illetve a szerető meggyilkolása.⁴⁹⁹ Az elkövetett bűn és lelki-társadalmi következménye tehát az „egymástól függetlenül megtett művészi felfedezések”-ben a két írónál hasonló művészi megoldásban jelenik meg. Van azonban egy fontos különbség, mi szerint Tolsztoj „*Az ördög* című novellában [...] új konfliktusszituációt teremt: míg a korábbi műveiben a szerető (csábító) csak többévi házasság után jelenik meg, itt előbb jön létre a „bűnös” kapcsolat, s csak azután a házasság.”⁵⁰⁰

Összegzésként elmondható, hogy a mű a női karakterek megformálásában a mottón keresztül kapcsolódik a bibliai asszonyi sorsokhoz, egyidejűleg a kanonikus világirodalmi nőalakokhoz; a folklorisztikus elemeknek a regény szövetébe való beépítésével, karakterformáló szerepével pedig az orosz népi hagyományok „kanonizálója”, ébren tartója. Szoros egységet állapíthattam meg a két legerőteljesebb „nőgyűlölő” tolsztoji alkotás, a *Kreutzer szonáta* és *Az ördög* között. Szövegszerű átkötésnek értékelhetjük, hogy az előbbiben „teoretikusan” két csoportba sorolja a nőket: „Kacér nő ezt tudatosan tudja, de minden ártatlan leány is tudja öntudatlan, ahogy az állatok is tudják.”⁵⁰¹, utóbbiban konkrét,

⁴⁹⁷ Ginzburg 1982: 313–314

⁴⁹⁸ Hajnádý 1985: 173

⁴⁹⁹ Завершинская 2011

⁵⁰⁰ Hajnádý 1985: 173

⁵⁰¹ Tolsztoj 2013: 6/11

névvel megnevezett női karaktereket mutat be, hogy „bizonyítsa” a teóriát: a nők ördögök, tönkreteszik a férfit. Közös motívum továbbá a regényekben az anyák viszonya az újszülöttjükhöz, és közreműködésük a táplálásban, a szoptatásban. A *Kreutzer szonátában* az anya, Pozdnisev „névtelen” felesége, ugyan orvosa tanácsára, de saját döntése alapján *nem vállalja* újszülött gyermeke táplálását, *Az ördög* Lizája *nem tudja* táplálni a gyermeket; a hasonlításba bevonva a szeretőt, Sztyepanyidát, még nagyobb a kontraszt: a kicsattanó egészséggel megáldott buja parasztasszony *könnyedén szoptatja* az uraságtól, a szoptatni képtelen asszony férjétől törvénytelenül született gyermekét. Erre az író kétszer is utalást tesz, mindenképpen rá akarja terelni a figyelmet a tényre. Mindkét említés az uraság házában végzendő, a fiatalasszony által elrendelt takarítás kapcsán fogalmazódik meg. Egyszer, amikor a narrátori közlésből megtudjuk, hogy Sztyepanyida azért nem jár még ki a földekre dolgozni, mert még szoptat, később abban a jelenetben, amelyben megtudjuk, hogy „Sztyepanyida „[...] nemrégiben választotta el gyermekét, és az írnok útján (most ahhoz járogatott) ajánlkozott takarítóasszonynak. Szerette volna már egyszer közelebről szemügyre venni az új fiatalasszonyt.”⁵⁰²

E „nőgyűlölő” művek végkicsengésként egyértelmű erkölcsi követelmény, hogy „A tolsztoji hősöknek le kell küzdeniük önmagukban az „állati embert”, aki csak a maga javát hajszolja, hogy fölébredjen bennük a „lelki ember”, aki embertársainak a javát szolgálja.”⁵⁰³

⁵⁰² Tolsztoj 2014: 9/13

⁵⁰³ Hajnády 2011: 169

NEGYEDIK FEJEZET

A MŰVÉSZET EROTIKUS HATÁSÁNAK ÁBRÁZOLÁSA TURGENYEV ÉS TOLSZTOJ KÉSEI ELBESZÉLÉSEIBEN: *A DIADALMAS SZERELEM DALA* (1881) ÉS A *KREUTZER SZONÁTA* (1889), *AZ ÖRDÖG* (1889) CÍMŰ MŰVEK ÖSSZEHASONLÍTÓ ELEMZÉSE

A két kései Tolsztoj-mű morális, esztétikai és poétikai aspektusainak feltárásához, mélyebb megértéséhez fontosnak tartom bevonni a szerző által is nagyra becsült kortárs, Ivan Turgenyev 1881-ben keletkezett művét, *A diadalmas szerelem dala* című elbeszélést, véleményem szerint ugyanis a három alkotás „egybeolvasása” külön-külön is gazdagabb árnyalatok és rejtett összefüggések felfedezéséhez vezeti el a kutatót.

Mind a *Kreutzer szonáta* mind *Az ördög* című Tolsztoj-elbeszélés rokonítható Turgenyev művével, más-más aspektusból. A *Kreutzer szonáta* alapvetően a művészetnek az egyénre gyakorolt mágikus hatása vonatkozásában, *Az ördög* a „törvényes” és „törvénytelen” szerelem kettéválásának művészi ábrázolása okán hozható kapcsolatba a turgenyevi alkotással. A kettéválás megtalálható a *Kreutzer szonátában* is, bár ott a törvénytelen kapcsolat csak hipotetikus.

Ilyen nézőpontból a szakirodalom eddig nem foglalkozott a tolsztoji szerelem-konceptióval. Jelen megközelítés szeretne hozzájárulni az említett kérdés árnyalásához.

1. Új nézőpont

A két író alkotásainak keletkezési ideje között közel egy évtized húzódik. Mindegyik mű a szerzője késői alkotói korszakának terméke, a 19. század utolsó előtti évtizedében keletkeztek. A turgenyevi írás az évtized első évében, 1881-ben, a tolsztoji alkotások az évtized utolsó előtti évében, 1889-ben. Az ekkor elkezdett *Az ördög* 1890-ben nyerte el végleges formáját.

Turgenyev tíz évvel volt idősebb a kortárs Tolsztojnál, akire nagy hatást gyakorolt. Az 1881-es alkotása halála előtt két évvel keletkezett. Tolsztoj elemzésünkbe vont írásait is a már öregedő szerző alkotta. Életének ezután következő utolsó két évtizedét kiemelkedő művészeti tevékenység jellemezte, jelentős műveket alkotott. A legismertebbekre fókuszálva megemlítem, hogy ebben az alkotói korszakában, *Az ördög* befejezésének évében, 1890-ben kezdi írni a *Feltámadás* című regényét, amelyet 1899-ben fejezett be. Ugyanebben az évben

jelent meg az *Utószó a Kreutzer szonátá*”- hoz, 1895-ben a Kis Színházban bemutatták a korábban írt és betiltott *Sötétség hatalma* című drámáját, 1896-ban kezdte, 1904-ben fejezte be időskori remekművét, a *Hadzsi Murat* címűt. 1897–1898 a *Mi a művészet?* című esztétikai tárgyú tanulmányának megjelenése. 1900-ban dolgozik az *Élő holttest* című drámáján, amely ugyan nem kerül feldolgozásra jelen disszertációban, de úgy tekinthetjük mint művészi kísérletet annak megmutatására, hogy a szerelmi háromszög megoldásának milyen formáját tartotta elképzelhetőnek a harmonikus házasság lehetőségét ekkor már tagadó művész.⁵⁰⁴

Jelen elemzésembe vont mindhárom mű témáját a szerelmi szenvedély bemutatása adja. A kapcsolatokat a „törvényes” és „törvénytelen” szerelem kettéválásának, illetve egyidejű jelenlétének aspektusából közelítem meg. Ennek kapcsán figyelmem középpontjába kerülnek azok a művészi eszközök, amelyek mindhárom vagy legalább két műben hasonló dominanciával jelennek meg (mint például a portréfestésben a színkarakterisztika jelenléte).

A legkorábbi alkotás, a turgenyevi mű a fenyegető „törvénytelen” szenvedélyt vetíti elénk, a *Kreutzer szonátá*ban a vélt „törvénytelen” szerelem jelenik meg, az 1890-en elkészült *Az ördögben* a központi helyet a ténylegesen létrejött, szerelemnek nem nevezhető „törvénytelen” szexuális kapcsolat és következményeinek művészi ábrázolása kapja.

A 16. századi Ferrarába helyezett turgenyevi történet alapszituációja az, hogy a szépséges Valeria kezét két jó barát, két egyenrangú nemesi ifjú kéri meg. Mivel nem volt titkuk egymás előtt, ismerték egymás szerelmes érzéseit. Megegyeztek abban, hogy a vesztes zúgolódás nélkül aláveti magát a lány döntésének. A halvány bőrű, bátortalanságot, féltékenységet kifejező tekintetű lány szépsége megigézett mindenkit, aki csak látta. Gyönyörű hangjáról suttoztak a városban, némelyek ugyanis hallották, amikor kora reggeleken szobájába bezárkózva régi dalokat énekelt lant kísérete mellett.

Az ifjak izgatottan várták a döntést, amely végül Fabiónak kedvezett. Muzio tudomásul vette a számára veszteséget jelentő elhatározást, s hamarosan eltűnt a városból. Sokáig nem látták, nem hallottak róla Ferrarában.

2. Anya–lánya kapcsolatok, kiházasítási „stratégiák”

Egyik fiatalember sem tudta, hogy Valeria nem tudott választani a két kérő között, a döntést valójában nem a szeretett lány hozta, hanem édesanyja tanácsára választotta Fabiót.

Ezen a ponton szükségesnek tartom egy kis kitéréssel megjegyezni, hogy Tolsztoj műveiben is jelentős az „anyák” és „lányok” kapcsolata. Példaként visszautalok a *Családi boldogságból*

⁵⁰⁴ Erről részletesebben lásd Dukkon 2006: 50–51

arra a szerető gyöngédségre, amellyel Marja visszaemlékezik nemrég elhunyt édesanyjára: „Anyánkat gyászoltuk, aki ősszel halt meg [...] A házban még jelen volt a halál, borzalma és szomorúsága még körülöttünk lebegett. Anyuska szobája le volt zárva, s valahányszor este elmentem ajtaja előtt, félelem fogott el, és valami vonzott, hogy belessek a hideg, lakatlan szobába.

Tizenhét esztendő voltam, s anyuskának halála évében az volt a szándéka, hogy felköltözik a városba, és bevezet engem a társaságba.”⁵⁰⁵ A *Háború és béke*ből is kiemelek néhány szeretetteljes anya–lánya jelenetet a fenti megállapításom illusztrálására. A Rosztov-házban a farsangolás vígasságáról hazatérve az anyjuknak, az öreg grófnénak mindenről beszámoló boldog lányokat (Natasa, Szonya) ismerünk meg: „Nyikolaj szerette volna pompás szánúton megfarsangoltatni hármasszobájával mindnyájukat [...] Natasa ütötte meg elsőnek a karácsonyi vígasság hangját, [...] Amikor hazaérkeztek és elmondták anyjuknak, hogy’ töltötték az időt Meljukovéknál, a lányok a szobájukba mentek.”⁵⁰⁶ Más szöveghelyen is hasonló gyöngédséget tapasztalunk. Amikor Nyikolaj Rosztov bejelenti szüleinek, hogy szereti és szándékozik feleségül venni unokahúgát, Szonyát, szülei ellenzésébe ütközik. Az anya és fia közti feszültségben alakuló konfliktust Natasa közbelépése akadályozza meg: „Nyikolaj nem fejezhette be, mert Natasa sápadt és szigorú arccal belépett az ajtón - hallgatózott.- Badarságokat fecsegsz, Nyikolinka, elhallgass nekem, de elhallgass! Azt mondom, elhallgass!... - Szinte rikácsolt, hogy túlharsogja Nyikolaj hangját.

- Mama drága, ez egyáltalán nem azért van, mert... jaj szegénykém, édes lelkem - fordult az anyjához, aki a szakítás szélén érezve magát, rémülten nézett a fiára, de mert nyakas volt és elragadta a harc heve, nem akarta és nem tudta megadni magát.

- Majd mindent megmagyarázok, Nyikolinka, csak menj most - maga meg hallgasson rám, mama lelkem - mondta az anyjának. Szavainak nem volt semmi értelme sem: de elérte azt az eredményt, amelyre törekedett.

A grófnét sírás fojtogatta, hüppögve a lánya mellére rejtette arcát, Nyikolaj meg felállt, a fejéhez kapott, és kiment a szobából.”⁵⁰⁷ Az *Anna Kareninában* Dolly és Kitty életében is fontos szerepe van édesanyjuknak, az öreg Scserbackaja hercegnének. A késői Tolsztoj-elbeszélésben a központi női karakter, Liza édesanyja huzamosabb időt tölt a fiatalok otthonában. Az ő szerepe is jelentős, de lányával való nexusában nem elsősorban a gyöngédséget érzük tetten. Dominanciája az utasígtatás, a férj (veje) rendszeres kritizálásában,

⁵⁰⁵ Tolsztoj 2014: 12

⁵⁰⁶ Tolsztoj 2005: 706–716

⁵⁰⁷ Tolsztoj 2005: 719

a kifogásolnivalók keresésében nyilvánul meg. Lánya, Liza békésen tűri anyja szeszélyeit, s egyensúlyozó szerepet próbál betölteni anyja és a sokáig szintén tűró és türelmes férje között. Az érintett „férjhez adási stratégiák” az említett művekben, Turgenyevnél és Tolsztojnál hasonlóak. A közös mindkét alkotónál az, hogy a kor szokása szerint a szülőknek, különösen az anyáknak meghatározó szerepük van a lányok férjhez adásában. Turgenyev művében Valeria anyjától nem hallunk elvi megfontolást a döntést illetően. Az anyai elhatározás a korban megszokott természetes lépésként áll előttünk: „Valeria megmutatta [...] a levelet anyjának – s kijelentette előtte, hogy hajadon akar maradni; de ha az anyja úgy gondolja, hogy ideje férjhez mennie, ahhoz megy feleségül, akit az anyja választ neki. A tiszteletre méltó özvegy néhány könnyet hullatott arra a gondolatra, hogy el kell válnia szeretett lányától; de a kérők kikoszorázására nem volt ok: mind a kettőt egyformán érdemesnek ítélte a lánya kezére. Titokban azonban Fabio volt inkább kedvére, s azt gyanítva, hogy Valeriának is ő tetszik jobban, őt jelölte ki. Másnap Fabio már értesült is szerencséjéről; Muziónak pedig meg kellett állnia a szavát – s meghajolni a döntés előtt.”⁵⁰⁸ Eladja vagyónának tetemes részét, keleti országokba indul – felejteti. Öt év után azonban váratlanul visszatér, de egykori barátai egy megváltozott, furcsa viselkedésű Muziót látnak benne, aki mágikus erővel ráveszi a már feleség Valeriát, hogy titokban vele töltsse az éjszakákat. A bűnös kapcsolatot megsejtve a férj megöli a szeretőt, akit rejtélyes maláji szolgája varázserejével föltámaszt. Muzio ezután titokzatosan eltűnik a házaspár életéből, akik végre boldogan egymásra találhatnak.

A lányok férjhez adásának, a „stratégiáknak” fentebb említett anyai gondját legszemléletesebben az öreg Scserbackaja hercegnétől halljuk a korábbi tolsztoji regényben, az *Anna Kareninában*. Ő teoretikusan is kifejti ennek a tehernek a súlyát, összevetve különböző országok szokásait: „A maga lányain tapasztalta csak, mennyire nem könnyű s egyszerű ez a hétköznapi látszó feladat: egy lányt férjhez adni. Mennyi félelmet élt át, hány gondolatot gondolt végig, mennyi pénzt dobott ki, mit küzdött az urával a két nagyobb lány, Darja és Natalja férjhez adásakor. Most, hogy a kisebbiket is bevezették a társaságba, ugyanazokat a félelmeket, ugyanazokat a kétségeket élte át, s a régieknél még nagyobb veszekedéseket az urával. Az öreg herceg, mint minden apa, nagyon kényes volt a lányai becsületére, tisztaságára; esztelenül féltékeny is, különösképp Kitty miatt, aki a kedvence volt; s lépten-nyomon jeleneteket rendezett, hogy a hercegnő kompromittálja a lányát. A hercegnő a másik két lánynál hozzászokott már ehhez, most azonban úgy érezte, a herceg skrupulusainak több alapja van. Az utóbbi időben a társadalmi szokások, úgy látta,

⁵⁰⁸ Turgenyev 1989: 711 – 712

megváltoztak, s az anyák kötelessége nehezebbé vált. Kitty kortársai, azt látta, különböző társaságokat alakítanak, mindenféle tanfolyamokra járnak, szabadon viselkednek a férfiakkal, az utcán magukban kocsiznak, sokan már pukedlit se vágnak, s ami a fő, mind erősen meg vannak győződve, hogy a férjválasztás az ő dolguk s nem szüleiké. 'A lányt ma nem úgy adják már férjhez, mint rég' - gondolták és mondták ezek a fiatal lányok, sőt az öregemberek is mind. De hogy most miképpen kell férjhez adni őket, azt a hercegnőnek nem sikerült senkitől se megtudnia. A francia szokást - hogy a szülők döntsék el gyermekeik sorsát - nem fogadták el s megrótták. Az angol szokást, a lányok teljes szabadságát, szintén nem fogadták el; az orosz viszonyok közt nem is volt lehetséges. Az orosz szokást, a közvetítést pedig idéttlennek tartották, maga a hercegnő is nevetett rajta. De azt, hogy miképpen kell férjhez menni és férjhez adni, nem tudta senki sem. Mindenki, akivel a hercegnő eszmét cserélt erről a témáról, ugyanazt mondta: 'A mi korunkban, ideje, könyörgöm, hogy ezt az ócskaságot elhagyjuk már. Végül is a fiatalok lépnek házasságra, nem a szüleik, tehát rájuk kell bízni, üssék nyélbe, ahogyan tudják.' De könnyű volt így beszélni annak, akinek nem volt lánya, a hercegnő azonban látta, hogy ha férfiakat enged a közelébe, a lánya valamelyikbe beleszerethet, mégpedig olyanba is, aki nem akar nősülni vagy nem férjnek való. S akármennyit hajtogatták is a hercegnőnek, hogy a fiataloknak a mi időnkben maguknak kell a sorsukról dönteni, ő nem tudott ebben hinni [...]"⁵⁰⁹

A kitérő után, amelyben párhuzamot vontam a két szerző műveiben megnyilvánuló anya-lánya kapcsolatok között, visszatérek Turgenyev alkotásához, s a férj-feleség-szerető háromszög, valamint az édesanya szerepének, kiházasítási praktikájának tanulmányozása után egy másik szereplőre és küldetésére fordítom a figyelmemet.

3. Médium v. mediátor

Médium, egyben mediátor szerepben áll előttünk a feleség gyóntató papja, Lorenzo atya. Médiumnak abban az értelemben nevezem, hogy türelemmel meghallgatja Valeria panaszát-gyónását (lelkiismeretesen eleget téve ezzel hivatásából adódó kötelezettségének). Mediátornak, közvetítőnek tartom olyan aspektusból, hogy megőrizve a gyónási titkot, segítő szándékkal közvetíteni próbál feleség-férj között, ezáltal közvetve hozzájárul a csábítónak a veszélyeztetett feleség aurájától való eltávolításához. Valeria azért fordul gyóntatójához, mert riadalmat, szorongást és lelki furdalást érez a férje ellen mágia hatása alatt elkövetett

⁵⁰⁹ Tolsztoj 2012: 32-33

cselekedete (házasságtörése?) miatt, s úgy érzi, segítségre van szüksége: „Másnap Muzio már reggel eltűnt, Valeria pedig kijelentette férjének, hogy el akar menni a szomszéd monostorba, ahol lelkiatyja élt, öreg és komoly lelkületű barát, aki iránt határtalan volt a bizalma. Fabio kérdéseire azt válaszolta, hogy gyónással akar könnyíteni lelkén, melyet nagy súllyal terheltek az utóbbi napok rendkívüli benyomásai.”⁵¹⁰ Lorenzo atya hazakísérte az asszonyt férjéhez, s mikor utóbbival kettesben maradt: „[...] megőrizve a gyónás titkait –, azt tanácsolta neki, hogy ha lehetséges, távolítsa el a házából a vendégét, aki elbeszéléseivel, dalaival, egész magatartásával megzavarta Valeria képzeletét.”⁵¹¹

Ezt a gyóntatói attitűdöt említve nem lehet nem asszociálni a világirodalom ismert reneszánsz pretextusára, a Shakepeare-i *Rómeó és Júliára*, az ott megformált papra, Lőrinc barátira (a nevük is megegyezik). Az angol drámaíró 1597-ben kiadott művében szerepeltetett „szent ember” is segíteni akar a szerelmeseken, ám varázsitala halált hozó bonyodalmakat idéz elő.

4. A zene mint a „démonizálás” eszköze

Turgenyev elbeszélésében a főszereplő Valeria öntudatlan, hipnotizált állapotában engedelmeskedik a csábító akaratának: „A „varázslat” leghatékonyabb eszköze a novella vezérmotívuma, a zene: a csábító a lányt a diadalmas szerelem dalával fosztja meg akaratától, és kényszeríti arra, hogy vele töltsse az éjszakákat.”⁵¹² Ugyanakkor az asszony tudatos énje a férjéhez ragaszkodik. Bár a szerző bizonytalanságban tartja az olvasót a novella befejezésével, mégis erősebb lehet bennünk a meggyőződés, hogy Valeria a valóságban nem csalta meg férjét, Fabiót, s cselekedete a fantasztikum világában zajlik. „[...] a Keletről hazatért kérő meghal, de varázserővel rendelkező maláji szolgálja feltámasztja. Az új megoldás lehetetlenné teszi a kettős magyarázatot, s ezáltal az elbeszélés egyértelműen fantasztikus jellegűvé válik.”⁵¹³

Igaz ugyan, hogy „[...] az igazi szenvedélyt Muzio ismerteti meg vele, s ekkor fogan meg méhében a sokáig hiába várt gyermek”,⁵¹⁴ de a csábító hatalmából férje, Fabio menti ki.

Tolsztoj *Kreutzer szonátájában* is a zene a „varázslat” eszköze, bár szerepe a turgenyevi művel ellentétben nem uralja az egész elbeszélést. Tolsztojnál Truhacsevszkij, a

⁵¹⁰ Turgenyev 1989: 723–724

⁵¹¹ Turgenyev 1989: 724

⁵¹² Zöldhelyi 2006: 372

⁵¹³ Uo.

⁵¹⁴ Uo.

vélt csábító nem nyilatkozik meg verbálisan csábító szándékát illetően. Ellentétben a turgenyevi csábítóval, Muzióval, aki kimutatja szándékát, s később ez a szándék szövegszerűen is olvasható a műben: „Már nem szükséges.”⁵¹⁵ A „féltékenység dühödt vadállatát” magában hordozó férj, Pozdnisev a *Kreutzer szonátában* csak vélheti, hogy a zenész csábítási szándékkal közeledik a feleségéhez. A szövegfelszínen az tapasztalható, hogy a művész hiúságának imponál az asszony lelkesedése, rajongása; a férfi élvezi a játéka által kiváltott pozitív hatást. Az addig nem ismert zenész megjelenésétől kezdve Pozdnisev mindvégig gyanakvó, féltékeny, elképzeli és magának többször ismétli, szinte szuggerálja, hogy a felesége megcsalja őt. Ellentétben Valeria férjével, Fabióval, ő nem gyanakszik barátjára, Muzióra, akit régóta „jól” ismer. Természete szerint sem féltékeny. Csak az első, bizonyító erejű történések hatására hasít belé barátja árulásának felismerése. Az elemzésemben volt harmadik műben, *Az ördögben* szintén három személy van a történések középpontjában: egy házaspár és a valós csábító, a buja parasztasszony, Sztyepanyida.

Mindegyik alkotásban az egyik házastárs valós vagy vélt megcsalt helyzetben van. Turgenyev írásában Valeria a fantasztikum birodalmában öntudtalanul kerül a delejes erejű csábító hatása alá, mintegy megcsalva férjét, a mit sem sejtő Fabiót.

Az ördögben a feleség a megcsalt házastárs. Liza, bár Fabióval ellentétben nagyon féltékeny természetű, minden nőre féltékeny, éppen a személyesen is megismert Sztyepanyidával kapcsolatban nem gyanakszik. A *Kreutzer szonátában* a betegesen féltékeny dühödt férj, Pozdnisev hiszi magát áldozatnak, véli azt, hogy felesége megcsalta. Nem véletlen, hogy mindkét tolsztoji hős „ördög”-nek nevezi a nőt, aki hatással van rá, vagy általában, mint Pozdnisev, vagy konkrétan, mint Irtyenyev.

A tudat és az ösztön „párviadalának” megjelenítését tekintve is sok hasonlóság tapasztalható. *A diadalmas szerelem dalában* a fentebb már említett szituációban Valeria egyedül gyenge ahhoz, hogy leküzdje az ösztön erejét. Miközben a tudata a férjéhez ragaszkodik, ösztöne erotikus extázisba sodorja a mágikus erejű csábítóval.

A tolsztoji művekben is tapasztaljuk e kettősséget, mindegyikben másként. A *Kreutzer szonátában* gyűlölködés, fékevesztett indulat tapasztalható Pozdnisev viselkedésében, ösztönei fölött kevéssé tud és akar uralkodni, világos pillanataiban azonban tudja, hogy erkölcsileg elítélendő a magatartása, s az a cselekedet, amire részben öntudatlanul gondol, sőt, később már készül. *Az ördögben* a feleség a felszíni, tudatos én megtestesítője, a szerető, Sztyepanyida karaktere a mély, tudattalan ösztönvilág kifejeződése. A szexuális ösztönével

⁵¹⁵ Turgenyev1989: 722

vívott jobbára tudatos, de koncepciótlan küzdelmében a központi figura, Irtyenyev elbukik. Nem tudja földolgozni a meghasadtságot, mert racionálisan és „etikailag” közeledik kialakult helyzetéhez. Reálisan látja, hogy elveszett. E fölismert bukás lesz később a tragikus befejezés okozója.

A mágikus erő forrását tekintve is részleges egybecsengések mutatkoznak. *A diadalmas szerelem dalában* a titokzatos keleti dal és a sirázi bor valamint egyéb, Muzio által szándékosan fölkinált illetve alkalmazott bódító szerek idézik elő a mágikus hatást. „A novella sejtelmes elemeihez tartozik az a titokzatos nyakék, amelyet a visszatért szerelmes ajándékoz a lánynak, s amely furcsa hatást gyakorol rá, borzongást, szorongást vált ki, amint a testéhez ér.”⁵¹⁶

A *Kreutzer szonátában* is a zene korbácsolja föl a szenvedélyt, Beethoven zenéjének tulajdonít Pozdnisev olyan felkavaró hatalmat, amely elindítja az eseményeket a tragédia felé. Felszínre hoz valamit, amit korábban jól leplezett a házaspár. Miként tette azt Turgenyevnél Valeria és Fabio szenvedély nélküli szeretetteljes kapcsolatukban. Amint arra fentebb utaltam, az igazi szenvedélyt Valeriával a csábító Muzio ismerteti meg. *Az ördögben* Sztyepanyidának az erotikus kisugárzásához társuló kihívó viselkedése hoz létre démoni hatást.

5. Agapé és erősz

A konfliktus, s az azt követő tragédia mindhárom műben olyan helyzetben alakul ki, amelyben a szeretet és a szerelem „együtt mozgása” csorbát szenved. A *Kreutzer szonátában* mindkettő megszűnik, helyükre a hidegség és a gyűlölet lép. *Az ördögben* és *A diadalmas szerelem dalában* pedig az agapé és az erősz különválnak, s így okoz tragédiát. Az alapvető különbség az, hogy az előbbiben a férfi főszereplő, Irtyenyev bár ösztönvezérelten cselekszik, ám tudatánál van, amikor a szeretővel való kapcsolatát fenntartja a házasságával párhuzamosan. Az utóbbiban a feleség öntudatlan állapotban, szinte hipnózis hatása alatt, mágia „áldozataként” követi el a „házasságtörést”. Élete akkor kerül nyugalmi állapotba, amikor a csábító fantasztikumba illő módon eltűnik az életéből, s ő férjével az agapé és az erősz egységében éli az életét. Ekkor jön létre köztük az igazi házasság, s a régóta vágyott gyermek is akkor fogan meg Valeria méhében. Disszertációm vizsgált témája szempontjából Turgenyev mellett Tolsztojnak is ez az alapkérdése. Az orosz író is csak az igazi házasság két feltételének, az agapének és az erősznak együttes megléte esetén részesíti boldogságban

⁵¹⁶ Zöldhelyi 2006: 372

szereplőit. Utalunk itt Natasa Rosztova – Piere Bezuhov, Marja Bolkonszkaja – Nyikolaj Rosztov házasságára a *Háború és békéből*, az *Anna Kareninából* pedig Kitty Scserbackaja – Konsztantyin Levin szeretetközösségére. Az olvasó azonban érzékeli, hogy a két feltétel mégsem egyforma erővel uralkodik a kapcsolatokban, mindhárom említett pár esetében a szenvedély, vagyis erős „megszelídített” formában van jelen. Az író a „szenvedélyt” pusztító megvalósulásában ábrázolja a „téves” választásokban, vagyis a Natasa – Anatolij Kuragin, Marja Bolkonszkaja – Anatolij Kuragin és Kitty – Vronszkij kudarccal végződő kalandjában. Turgenyevnél a zene meghatározó szerepet játszik a szövegegészben, Tolsztojnál Beethoven zenéje csak a szöveg második felében uralkodik.

6. A művészet szerepe

Más vonatkozásban is említődik. A *Kreutzer szonátában* monológjaiban Pozdnisev sokat elmélkedik, ítélezik a művészet (minden fajtájának) szerepéről, küldetéséről. Ezekben a Tolsztoj – Pozdnisev alkotta monológokban hasonló véleménnyel találkozunk, mint amelyet a szerzőtől kapunk a *Mi a művészet?* című, a disszertáció első fejezetében részletesen taglalt tanulmányában. Tolsztoj a családideállal és patriarchális nőszemlélettel párhuzamosan a művészetről írott traktátusában heves indulattal utasítja el a „csábító”, „érzékiségnek szóló”, „szórakozást nyújtó”, „erkölcsi alapot nélkülöző”, „a magasabb társadalmi osztályok henye világát” jellemző dekadens művészetet. Csak a magas erkölcsi értékek és a közösség szolgálata tarthat számot Tolsztoj világában az igazi művészet rangjára. A művészettel kapcsolatban is alkalmazza Tolsztoj a prostitúció fogalmát, ugyanúgy, mint a női sorsok, szerepek kapcsán.⁵¹⁷ A Turgenyevi írásban sem csak a zene képviseli a művészeteket. A zene fölkorlácsoló mozgalmasságával szemben, amelyet a csábító alakjával asszociálunk, a férj csendes szeretetével, felesége iránti rajongó tiszteletével a csendes műfaj, a festészet van jelen. Fabio festőművész. A statikus, vizuális művészeti ág a lételeme. Feltétlenül hisz a feleségében, akit Szent Cecília portréjának megfestésére modellül választ.⁵¹⁸

A mozgalmasságot jelentő zene és a statikus festészet említésével átléphetünk abba a gondolkörbe, amely a szereplők lényegi jegyei között a mozgást, a dinamizmust keresi. Az tapasztalható, hogy a már említett Muzio–Fabio szembenálláson kívül a többi szereplő

⁵¹⁷ Tolsztoj művei, 9. k. 1967: 562.

⁵¹⁸ Részletesebben olvasható erről: Selmeczi János 2011: PhD disszertáció. „Intertextuális vonatkozásban kiemelt jelentősége van a szövegbe ágyazódó Szent Cecília-legendának, illetve Leonardo Cecília-képének, mivel kettős – verbális és vizuális – modalitásban alkotnak előzetes kódrendszert, akadályozva a festő Fabio művészi megnyilatkozásait a Valeria–Cecília portré megalkotásában.”

esetében is fontos jellemző jegy kötődik a mozgáshoz. Gondolhatunk itt Pozdnisev „kényszermozgásaira”, a jellemeiben megnyilvánuló dinamikára. Pozdnisev és Sztjepanyida jelleme is zilált, vibráló, Muzioé változó, Fabiósé statikus.

A dinamikus és statikus jellemzők váltakozásához hasonlóan szembevetendő a hangzás, az emberi hang szerepe az elbeszélésekben. Turgenyevnél a legbeszédesebb szereplő a csábítónak lett Muzio, aki varázslatos keleti élményeinek elbeszélésekor mesészerű fordulatokat alkalmaz. Ugyanakkor Valeria halk szavú, csodás hangja nem a társalgásban, hanem magányos óráiban elbűvölően szép énekében nyilvánul meg. „[...] hangját alig hallotta valaki. De az a hír járta, hogy gyönyörű hangja van, bezárkózott a szobájába korán reggel, mikor még mindenki aludt a városban, s szeretett ódon dalokat énekelni lant kísérete mellett, melyet maga pengetett.”⁵¹⁹ A *Kreutzer szonátában* a jellegzetes emberi hangot Pozdnisev állandóan hallható furcsa hangjai jelentik, *Az ördögben* a szerető Pcselnyikova Sztjepanyida "mély, kissé rekedtes" hangját csupán egyszeri említésben olvassuk. Írásomban a korábbiakban részletesebb értelmezését adtam e kései tolsztoji művekben domináló hangzásoknak és emberi hangoknak, valamint a karaktereket jellemző funkciójuknak.

7. Egyéb komparatiztikai aspektusok

A narráció aspektusát tekintve *A diadalmas szerelem dalában* a történetet narrátor meséli el, ezt tapasztaljuk *Az ördögben* a szerzői „én” előadásában is, míg a *Kreutzer szonáta* férfi aspektusú narrációval valósul meg.

Az elbeszélések formai megjelenítésében is vannak közös vonások. Keretes szerkezetben valósul meg a történet elbeszélése Turgenyevnél és a *Kreutzer szonátában*. *A diadalmas szerelem dalában* a keretet az adja, hogy az elbeszélő „én” egy régi kézirat olvasását és tartalmát bevonja a narrációba. A *Kreutzer szonátában* a vonatutazás a keret. Mindkét elbeszélésben van még egy „benne foglalás”, Turgenyev párhuzamos álmokat épít a szövegbe, Tolsztoj (anti)hőse, Pozdnisev a valós utazása közben narrációjában egy régi vonatutazást elevenít föl. *Az ördög* hagyományos értelemben nem keretes mű, csupán enyhe keretjelleget kölcsönöz a mű formai megjelenésének az a tény, hogy a narráció kezdése a központi férfi szereplő, Irtyenyev ígéretesnek induló karrierjét részletezi, s a mű zárásának középpontjában is Irtyenyev áll – tragédiába torkolló sorsával.

⁵¹⁹ Turgenyev 1989: 710

Az előzőekben többször említett figurák jellemvonásainak megértéséhez hozzájárulnak a beszélő nevek. Turgenyev alkotásában az egyik férfi főszereplő beszélő nevet kapott: Fabio – „mesélő”, „mesés” jelentéstartalmú név, illik viselőjének nyugodt, ábrándozó természetéhez. A két Tolsztoj-mű meghatározó figurái is beszélő névvel rendelkeznek. Pozdnisev az „elkészt” ember, Sztyepanyida nevének jelentéséhez asszociálható a „kiírtott terület”, „üres lélek” tartalom. E beszélő nevekről, jelentésükről, a szereplő egyéniségével való kapcsolatáról részletesebben szoltam értekezésem korábbi soraiban.

A jellemrajzok formálódásában szerepe van a helyszínek és a cselekmény történetidejének is. Turgenyev orosz hazáján kívülre, Olaszországba, Ferrarába helyezi a történetet, ez a helyszín áttételesen kiegészül a távoli Kelet egzotikus környezetet megidéző hangulataival, képeivel, bódító illataival. Egyidejűleg a cselekményt történelmi távlatba helyezi, 16. századi történetről olvasunk. Ezzel a szerző elidegenítő hatást vált ki. *A diadalmas szerelem dala* „a reneszánsz olasz novella első orosz stilizációja. Turgenyev itáliai környezetbe helyezi a cselekményt. [...] Az orosz irodalomban a stilizáció a századfordulón és a XX. század elején válik népszerűvé a különböző művészeti ágakban, az irodalmon kívül elsősorban a képzőművészetben. Turgenyev e tekintetben is megelőzi korát, *A diadalmas szerelem dalában* különböző stilizációs eljárásokat alkalmaz. Ezek közé tartozik, hogy a cselekményt más országba, más korba, a XVI. század Itáliájába helyezi, forrásaként egy régi olasz kéziratot jelölve meg. Stilizációs eszköz az is, hogy az ábrázolt kor emberének gondolkodás-és beszédmódját idézi fel: például a szöveg számos javításával eléri, hogy a Keletről visszatért Muzio nem száraz, hanem naiv, meseszerű mondatokban számol be Kelet csodáiról.”⁵²⁰ Tolsztoj ezzel a gyakorlattal ellentétben saját történelmi korában helyezi el a történeteket, korabeli társadalmi–erkölcsi problémákat vet föl kíméletlen nyíltsággal. Mindkét vizsgált műve orosz „talajon” játszódik: *Az ördög* orosz urasági birtokon, a *Kreutzer szonáta* cselekményének helyszíne a mozgó vonat – orosz földön. (Tudjuk ezt az utastársak öltözetéből, elbeszéltek szokásaiból, beszédéből, problémafölvetéséből.)

A helyszínek bemutatásából nem alakul tájkép, tájleírás ezekben az alkotásokban. Csupán bizonyos tájképi elemeket tudunk vizsgálni. Turgenyevnél például a hold mint tájképi elem megjelenítése fontos költői eszköz – hétszer fordul elő a szövegben. Mindegyik alkalommal a szöveg narratológiaiilag meghatározó részén. A „hold” és sejtelmes fénye a romantikus tájképek szinte kötelező eleme. Tolsztoj is alkalmazza ismert és korábban már

⁵²⁰ Zöldhelyi 2006: 371

hivatkozott pejzazsaiban (példának most csak egyet emelek ki: a *Háború és béke* Natasájának vízkereszt éji vigasságát bemutató epizódra utalok). A tizennégy fejezetre tagolt írásban először a negyedikben találkozunk a „hold” szóval: ebben a jelenetben a női főhős, Valeria a csábítótól kapott egzotikus sirázi bor hatására kábulatban fekvé erotikus álmot lát, amelyben Muzio forrón csókolja: „Muzio [...] két karját kitarja, nevet... Kemény karja átfogja Valeria derekát: száraz ajka égeti... égeti... S ő hanyatt dől a párnákra.”⁵²¹ A valóságban pedig, amikor ebből a bódulatból remegve fölbred, maga mellett látja alvó férjét, akinek „az arca az ablakon át benéző fényes telihold világításában sápadt, mint a halottaké... szomorúbb, mint a halottak arca.”⁵²² Ahogy az egész elbeszélés izzik, vibrál, feszül az ellentétektől, itt is ezt tapasztaljuk: a szerető forrón csókol, a férj arca halottian szomorúnak látszik. Mélyebb értelmet keresve a képben, az látható, hogy a feleség vélt hűtlenségétől a férj tudat alatti szomorúsága jelenik meg a sápadt alvó arcon. Sőt, a feszültség, az ellentét fokozódik: a csábító nevet, diadalt éreztet, a férj, a „legyőzött”, szomorú. A „száraz ajka égeti... égeti” kifejezés elárulja, hogy Muzio régóta epekedve várja, mintegy szomjúhozza ezt a győzelmes pillanatot, s minden eszköz bevetésére kész célja eléréséhez. Jellemének egy alaptulajdonsága is feltárul az események eme láncolatában: Fabióval közös fogadalmuk ellenére nem tudja elviselni a kudarcot, hogy annak idején Valeria szerelmét nem ő nyerte el, a szeretett lány nem őt választotta kettejük közül.

A mű szerkezetének jellemző elemei a párhuzamok: parallel álmok is jelen vannak. Nem csupán e fenti jelenetben, ahol felesége álmára „rímél” az alvó férj fájdalmas arckifejezése. Később Muzio beszámolójából tudomást szerzünk arról is, hogy Valeriával egy időben a férfi is álmodott, az álmok kép megegyezik az asszony látomásával. Mindegyikük a másikat látja belépni ugyanazon álomhelyiség ajtaján. *Az ördögben* a szerkezeti párhuzam másként nyilvánul meg: két asszony él párhuzamosan Irtyenyevvel, a feleség és a szerető, míg a *Kreutzer szonátában* a férj és a vélt szerető képezi a párhuzamot a név nélküli feleség életében.

A párhuzamos álmójeleneteket feszítő diszkordanciát a fény–árnyék villódzása, világosság–sötétség együttes megjelenése erősíti: az „ablaktalanságban” „halvány rózsaszínű fény árad mindenfelől a szobába, s titokzatosan és egyformán világítja meg a tárgyakat. [...] egy bársonyszövettel elfüggönyözött ajtó némán feketélik a falmélyedésben.”⁵²³ Nem csupán a szavak hangulati értéke, s a jelzős szerkezetek jelentéstartalma adja a nyomasztó atmoszférát,

⁵²¹ Turgenyev1989:717

⁵²² Uo.

⁵²³ Uo.

hanem konkrét kifejezés is hangsúlyozza a borzalmat: „A szegletekben szörnyetegeket ábrázoló magas edényekből füst száll [...]”⁵²⁴ Hasonló „fényjáték” Tolsztojnál is megjelenik *Az ördögben*, a túlradó fény jelen van Irtyenyev és Sztjepanyida titkos találkájának helyszínén. Mindkét műben a „törvénytelen szerelem” ábrázolásában jelenik meg ez az elem. Turgenyevnél a hold képe még egyszer látható ugyanennek a résznek az utolsó soraiban, amikor szerzői közlésből kiderül, hogy Muzio nem adta föl a szeretett nő elcsábítására tett kísérletét, a mágia folytatódik: a „beteljesedett, diadalmas szerelem dalát” játssza különös húros hangszerén. A házaspár riadtan ismeri föl és hallgatja a dalt, majd „mikor az utolsó hang is elhalt, felhő mögé rejtőzködött a hold, s a szoba egyszerre elsötétedett... A házastársak egymáshoz szót sem szólva a párnára hajtották fejüket – s egyikük sem tudta, hogy mikor aludt el a másik.”⁵²⁵ Harmadik alkalommal a hold mint tájképi elem a hetedik fejezetben bukkan föl újra, amikor a csábító másodsorra is felkínálja a varázserejű sirázi bort Valeriának, de az asszony az ital bódító hatására emlékezve visszautasítja azt. Ám a mágia él, tovább működik, Valeria eltűnik férje elől, aki hiába várja őt a műteremben a szokott helyen és időben, hogy a feleségről megmintázni szándékozott Szent Cecília-portrét befejezze az arcvonások megfestésével. A feszültség csak fokozódik, nem oldódik föl – amikor az asszony visszatér otthonába: „[...] meglátta feleségét: hálóruhában, jött be a kertből a szobába. [...] a hold fényesen világított.”⁵²⁶ Itt is a „törvénytelen szerelem” által kiváltott titkos találkáról van szó, amikor az öntudatlanul vétkező feleség hazatér.

Távoli tájakról, titokzatos keleti országokról villanásnyi képek jelennek meg az ötévi kalandozás után hazatért Muzio előadásában, de ezek a mozaikelemek nem alkotnak tájképet. A *Kreutzer szonátára* nem jellemző a tájképi elemek használata, *Az ördögben* pedig ezek az elemek csupán a titkos találkák helyszínének azonosítására szolgálnak, szintén nem válnak hagyományos értelemben vett tájábrázolássá. Ennek oka lehet az is, hogy a kései Tolsztoj műveiben a korábbi, széles epikus ábrázoláshoz képest a drámai elem erősödik föl, s ebben az esetben a tájábrázolásnak már nincs meg a korábbi funkciója.

A szereplők portréját eltérő részletességgel rajzolják meg a szerzők. A *diadalmas szerelem* dalában mindhárom központi alak portréja részletes, a rivális férfiaké ellentétes, miként jellemük is. Fabio nyugodt, ábrándozó, Muzio az ellentéte. A *Kreutzer szonátában* Pozdnisev saját megnyilvánulásaiból laza jellemrajz áll össze, a jelen nem lévő feleségről a

⁵²⁴ Turgenyev 1989: 717

⁵²⁵ Turgenyev 1989: 718

⁵²⁶ Turgenyev 1989: 722

férj elmondásai alapján „antiportré” alakul ki, a csábítónak vélt Truhacsevszkijről igazán részletes jellemrajtot elsősorban narrátori közlésből kapunk.

Az ördögben részletes mind a házaspár mind a szerető Sztjepanyida jellemrajza.

Művészi eszközeiben is sok hasonlót mutat a vizsgált művek jellemalkotása. Mind Turgenyev mind Tolsztoj uralkodó szerepet enged a színeknek. Írásukban a szín és a szereplő egyénisége szorosan és hasonlóan kapcsolódik egymáshoz. A színárnyalatok számát több ezerre becsülik. „[...] közülük az orosz nyelv több százat meg tud nevezni. Egyik érzékszervünk észlelése sincs ennyire kiterjedten kódolva a nyelvben, mint a színlátásunké. Szimbolikus élményeink nagy részét vizuális fogalmak segítségével fejezzük ki.”⁵²⁷ Tolsztoj egyike volt azoknak az íróknak, akik új szemléletet hoztak az irodalomba a színek és árnyalatok alkalmazását illetően is. „[...] számára elfogadhatatlan volt, hogy a romantikus költők egy szép tárgy leírásakor a leírandó tárgyat valami drága holmihoz hasonlítják.”⁵²⁸ Tolsztoj elveti a színek sztereotip alkalmazását, helyette bátran használja a színek gazdag árnyalatát a portrérácsoláskor, ekfrázis formájában is, a jellemábrázolásakor. Bár „Hosszú időnek kellett eltelni, amíg az irodalom a vizuális-auditív szférán túli érzékiséget is bevonta az esztétikum szférájába.”⁵²⁹, Turgenyev és Tolsztoj ebben a vonatkozásban is megelőzte korát. A színekarakterisztika előbbieken már hivatkozott, Jerzy Faryno által megfogalmazott jellemzői a jelen vizsgálat tárgyát képező három műből kettőben, *A diadalmas szerelem* dalában és a *Kreutzer szonátá*ban érvényesülnek, nagyon hasonlóan. Mindkét helyen megfigyelhető a színek kontrasztja: a szerető, Muzio tüzes, sötét szemének ugyanúgy különös ereje van, mint Sztjepanyida villanó tekintetének. *A diadalmas szerelem* dalában az élénk színek a (virtuális) szeretőt jellemzik, halvány színekkel festi a szerző a férj (a hűséges házastárs) és a feleség alakját. A harsányságig élénk színek *Az ördögben* is a szerető, Sztjepanyida attribútumai, halvány színek jelenítik meg a feleség (a hűséges házastárs) figuráját. Turgenyevnél Muzio alakrajzának domináló erős színei szeme sötét gesztenyeszínén túl arca napbarnítottságát, haja feketeségét is magukban foglalják, hangsúlyozódnak továbbá sűrű szemöldökei, amelyek ráhajoltak keskeny szempilláira. Ellentétként Fabio kék szemű, világos hajú, nyugodt, lágy (mint Liza, Irtyenyev felesége!), feltétlenül hisz a feleségében. A tolsztoji műben a harsány színek dominanciájával ellentétben áll a kék szemű, világos hajú Liza sápadtsága. Az ő lényé nyugodt, lágy, feltétlenül hisz a férjében, mint Fabio a feleségében (mindkettő a maga szerepében a szenvedő fél). „Tolsztoj a görög vizuális –

⁵²⁷ Hajnádý 2006: 7

⁵²⁸ Uo.

⁵²⁹ Hajnádý 2006: 7

plasztikus művészetből kölcsönzött ekphrasisokkal a tapintást, mint a szobrászatban uralkodó érzékelési módot a verbális esztétikum területéhez kapcsolja [...] Az ekphrasis azt igyekszik megmutatni, hogy valami élettelen–szoborszerű, a művészi ábrázolás következtében megelevenedik. [...] Az ekphrasis nem más, mint egy emóció átadása vizuális műfaj segítségével. Bizonyos mértékig a festmény felidézésére és helyettesítésére szolgál.”⁵³⁰ A *Kreutzer szonáta* korábbi értelmezésében már utaltam a jelen nem lévő feleség illetve a vélt csábító, Truhcsevszkij portréja kapcsán az ekfrázis megvalósulására. Korábban Turgenyev is alkalmazta ezt az eszközt. A két férfi főszereplő portréja az ekfrázis leíró kategóriájába ⁵³¹ tartozik. Szinte szoborként jelenik meg Muzio illetve Fabio alakja az elbeszélés bevezetésében: „[...] külsejükben nem hasonlítottak egymáshoz, bár mind a ketten kitűntek harmonikus, fiatalos szépségükkel; Fabio magasabb termetű, fehér arcú, szőke volt, a szeme kék. Muzio Fabiónak ellentéte volt; arca barna bőrű, haja fekete, sötét színű szemében nem volt meg Fabio szemének derűs fénye, ajkán ajkának barátságos mosolya, sűrű szemöldöke ráborult keskeny szemhéjára, ellenben Fabio aranyszőke szemöldöke két finom félkört rajzolt tiszta és sima homlokára. Muzio a társalgásban sem volt olyan élénk [...]” ⁵³² Muzio portréjából kiemelem a „sűrű szemöldök” említését. „Egy ember legjellegzetesebb, legfelismerhetőbb testrésze az arca. [...] Az arcismeret művelői azt állítják, hogy a sűrű, bozontos szemöldök ingerlékeny, agresszív embert mutat. Kétségtelen, hogy a vastag, nagy szemöldök bizonyos erőteljességet, túlzott magabiztosságot sugároz. Bizonyítékot azonban, hogy kapcsolat lenne a jellemvonások, a bűnözői hajlandóság és szemöldök között, nem találunk.” ⁵³³ Fentiekre figyelemmel már az elbeszélés első lapjain, a két szép fiatalember eltérő portréjából előrevetül valami a konfliktust hozó befejezésből. Érződik, hogy Muzio bőrének, arcának, szemének sötétsége többet jelent a külső megjelenésnél, hiszen negatív részletezésből megtudjuk, hogy nincsen a szemében derűs fény, ajkán barátságos mosoly. Az ellentét erőteljesebb hangsúlyozására említődik a szövegben Fabio tiszta, sima homloka, Muzio sűrű szemöldökének ellentétéként pedig hangsúlyt kap Fabio szemöldökének finom íve. Muzionak a novella bevezetőjében említett jellemvonásai az öt év múlva történt hazatérése után ismét jelentőséggel bírnak a narrációban, a színekarakterisztika továbbra is jelentős. A sötét szín, a bizonyos értelmű zord és misztikus külső erőteljesebbé vált: „Muzio

⁵³⁰ Hajnády 2006: 14–15

⁵³¹ Świdarska Małgorzata 2006: *Az ekfrázis mint a kulturális elidegenítés eszköze F.M. Dosztojevszkij a félkegyelmű c. regényében* című tanulmányában hivatkozik az ekfrázis Valerie Robillard általi intertextuális modelljére.

⁵³² Turgenyev 1989: 710

⁵³³ Lászlófy 2014

arcvonásai tulajdonképpen alig változtak: gyermekkorából hozott barnasága sötétebbé vált, bőre leégett a sokkal ragyogóbb nap sugaraitól, szeme most mélyebbnek látszott – ennyi volt a változás; de arcának kifejezése más lett: koncentrált és komoly [...] Muziónak a hangja is öblösebb és egyenletesebb lett. Kezének s egész testének mozdulatai elveszítették az olaszokra jellemző fesztelenséget.”⁵³⁴

Muzio a mesés Keletről hozott ritkaságokkal rendezi be magának a házigazda Fabio által számára rendelkezésre bocsátott pavilont. E varázslatos tárgyak egyike a már említett „remek igazgyöngy nyaklánc, melyet Muzio a perzsa sahtól kapott valami nagy és titkos szolgálataért; engedélyt kért Valeriától, hogy saját kezével tegye nyakára ezt a láncot. Súlyosnak s valami különös meleget sugárzónak érezte Valeria a láncot ... valósággal tapadt a bőréhez.”⁵³⁵ A bűvös nyakék bemutatásakor bizonyos mértékig megvalósul „a festmény felidézése és helyettesítése”, a leírás nagyrészt megfelel az ekfrázis kritériumainak. A többi finom egzotikus holmiknak csak a felsorolása történik a narrációban, a tárgyak említése által ekfrázis nem jön létre.

A szókincset vizsgálva az tapasztalható, hogy a turgenyevi mű bővelkedik taszító elemekben, ez is rokonítja vele a későbbi tolsztoji *Kreutzer szonátát*. Ilyen és tartalmukban hasonló szavakat, kifejezéseket alkalmaz Turgenyev: nyögve, rémulten, borzongás, mint a halottak, szörnyű álom, szörnyeteg, feketéllik...⁵³⁶ A *Kreutzer szonáta* „taszító, félelmet keltő” szókincset korábban táblázatba foglalva részletesen bemutattam a függelékben.

A konfliktus feloldása tekintetében szintén rokon vonások mutatkoznak a jelen vizsgálódás körébe vont művekben. Mindegyikben gyilkosság, halál jelenik meg a befejezésben. *A diadalmas szerelem dala* virtuális gyilkossággal, s a házastársak megbékélésével zárul. A *Kreutzer szonátában* feleséggyilkosság történik, *Az ördögben* Irtyenyev és felesége, Liza életét teszi tönkre a szerelmi háromszög, illetve annak tragikus feloldása. Az elbeszélésnek ugyan alternatív, kettős befejezése, két „befejezés-változata” van, a feleség és a család szempontjából mindegyik a tragikus „megoldást” jelenti. Az egyik befejezés-változat szerint a hűtlen férj öngyilkos lesz, a másik szerint a szeretőt öli meg. A novellák befejezettségét, a történet lezártágát tekintve *A diadalmas szerelem dala* az olvasót bizonytalanságban hagyja, a *Kreutzer szonátában* a gyilkos férj perspektivikusan új életet kezdhet. *Az ördögben* a két befejezés-változat alternatívát jelent.

⁵³⁴ Turgenyev 1989: 715

⁵³⁵ Turgenyev 1989: 713

⁵³⁶ Turgenyev 1989: 717

A három mű párhuzamos vizsgálatából *összegzésként* megállapítható, hogy a két kortárs szerző hasonló problémákat helyez az írása középpontjába, de munkásságuk egészének figyelembe vételével látható, hogy az alkotások más-más helyet foglalnak el az életműükben. *A diadalmas szerelem dala című* a legpregnansabb turgenyevi titok-elbeszélések egyike. *A látomások* és a *Klara Milics (A halál után)* című művek is ebbe a csoportba sorolhatók. Tolsztoj művei nem a fantasztikum jegyében keletkeztek, hanem abban az alkotói periódusában, amelyre az jellemző, hogy a házastársi kapcsolatok megítélése és ábrázolása eldurvul, nőgyűlölete felerősödik, s ezt a kétségtelenül benne, az alkotóban feszülő indulatot jeleníti meg műalkotásaiban. A különbség megnyilvánul a helyszínek megválasztásában is. Turgenyev művének cselekményét távoli történelmi korba, a 16. századba helyezi, helyszínéül hazájától távolra, Olaszországba, Ferrarába, közvetve pedig az egzotikus Kelet vonzásába. Tolsztoj műveinek cselekménye az író korában, az író életének közegében, az akkori orosz vidéki urasági birtokokon játszódik.

A tolsztoji alkotások témájának és művészi megközelítésének egybecsengése a korábbi turgenyevi művel jó példája annak a „búvópatak-jelenségnek”, amely a világirodalmat és a nemzeti irodalmakat egyaránt jellemzi: a látenszen problémaként, kérdésként megjelenő téma egyidejű és hasonló művészi feldolgozása. (Ezt láttuk a korábbiakban kifejtett *Bovaryné–Anna Karenina–Kreutzer szonáta–Az ördög* együttállásban is.) Babits Mihálynak az irodalom egyetemességére és lokalitására vonatkozó gondolatait jelen szituációra alkalmazva: „[...] mint a szél a hullámzó erdőkben. Erdő nem egy van: de egy a szél.”⁵³⁷

⁵³⁷ Babits 1957: 8

AZ ÉRTEKEZÉS KONKLÚZIÓJA

A témaválasztás aktualitásának megfelelően jelen disszertáció széles kontextusban végzett kutatási eredményeket kívánt feldolgozni. Látható, hogy Tolsztoj a nőalakok ábrázolásában a világirodalmi kánon, egyben az orosz irodalmi hagyományok folytatója. A jellemelek kibontásához egyik fontos eszköze a tájábrázolás.

Tolsztoj művészete boldogságkereső, számára a boldogság, főleg a családi, ideálisan a vidéki tájjal harmóniában élő családban az anyatípusú nő dominanciájával valósul meg.

A családi kapcsolatok, a nő családon belüli, ritkább esetben társadalmi szerepének ábrázolása nem öncélú és különálló az orosz író regényepoétikájában, hanem szerves része annak – az emberi lét értelmének, a művészet hivatásának kutatása kapcsán fölvetett kérdéseknek és a rájuk megfogalmazott válaszoknak a keresésében. Fő célja egész életében, művészetében is az egész emberiség boldogságának kutatása és előmozdítása volt.

Az orosz szerző különböző aspektusokból közelít a nőkérdéshez. Első három vizsgált művében (*Családi boldogság*, *Háború és béke*, *Anna Karenina*) az egyébként erőteljesen különböző karakterű nők (köztük a marginális szerepűek is) meghatározó helyet foglalnak el a szereplők hierarchiájában.

Tolsztojról köztudott, hogy szenvedélyes ellenzője volt a női emancipációnak.⁵³⁸ Nézete, a problémához való ilyen közelítése hősnői sorsában is tükröződik. Nőalakjai közül egyedül Natasa válik méltóvá a kiteljesedésre, a családi harmóniára, neki ad a szerző valódi boldogságot. Az író nézeteinek ismeretében ezen nem csodálkozunk, Natasa karakterében öltének testet mindazok a fentebb már említett tulajdonságok, amelyeket az ideális tolsztoji nőtől el kell várnunk. Alakmegformálását elsősorban a tájhoz fűződő kapcsolatában s orosz irodalmi előképeinek vizsgálata szempontjából mutattam meg.

Műveinek egyéb női szereplői nem érdemlik ki a családi boldogságot. Mindnyájan boldogtalanok – a maguk módján. Mintha egyetemesen érvényes lenne rájuk a szerzőnek az *Anna Karenina* bevezető mondataként megfogalmazott, a családokra vonatkoztatott gondolata: „[...] minden boldogtalan család a maga módján az.”⁵³⁹

Van köztük olyan, aki lázad, például az azonos című regény női főhőse, Anna Karenina, aki nem tud kibékülni igazságtalannak megélt sorsával. Reménytelen küzdelemben,

⁵³⁸Nem furcsa ez abban a korban. Kortársa, Dosztojevszkij regényében, a *Bűn és bűnhődés*ben „[...]”. A „nőkérdés” a regény különböző szintjein, eltérő módon és kontextusban jelenik meg. Nyílt tematizálása minden esetben ironikus szerzői felhanggal kísért.” Szabó Tünde 2007.

⁵³⁹Tolsztoj 2012: 3

fájdalmas kudarcok közepette törekszik a teljes értékű boldogságra – sikertelenül, felőrlődik, fizikálisan is elpusztul.

Más nőalakjai kibékülnek a sorsukkal. Boldogságot mégsem találnak. Ilyen Dolly sorsa. Kitty – boldog, „a maga módján”, de nem képes teljes értékű boldogságot adni férjének, Levinnek, akit a családi harmónia kérdésén túl mélyen foglalkoztat az élet értelmének megfejtése, s aki kételyei közepette gyakran gondol az öngyilkosságra.

A jelen értekezésben újraértelmezett művekben a központi nőalakok megrajzolásával Tolsztojt az a probléma is foglalkoztatja, hogy milyen az intellektuális kapcsolat a házastársak között – összehasonlítva a köztük meglévő vagy éppen hiányzó lelki szállal. Ebben a vonatkozásban teljesnek mondható harmónia a *Háború és békében* jelenik meg, Natasa Rosztova és Piere Bezuhov házastársi kapcsolatában. A *Családi boldogság* című kisregényben ez a harmónia a házastársak közös életének csak az első időszakában létezik, ekkor élük meg a tényleges boldogságot. A harmónia azonban egyre gyengül, elcsendesedik a szerelmük, s fokozatosan egymás iránti tiszteletbe fordul. A Tolsztoj által ábrázolt többi házaspár életében nincsen harmónia. Éppen e harmónia, s az egymás iránti kölcsönös szerelem hiánya hoz tragédiát a vizsgálatunkba vont családi kapcsolatokba.

Kivétel csupán Kitty és Levin házassága. A harmónia esetükben sem teljes és felhőtlen. Bár köztük létezik az egymás iránti tiszteleten túl a kölcsönös szerelem is, a fentebb említett diszharmóniát jelzi az, hogy Kitty nem képes férje intellektuális partnerévé válni.

Az érintett családok, s bennük a központi nőalakok sorsa abban is különbözik egymástól, hogy milyen a kapcsolatuk a szűkebb és tágabb környezetükkel, a mikro-társadalommal. Ismét Natasa és Pierre kapcsolatára figyelve az tapasztalható, hogy életük – a férj szabadkőműves aktivitása révén – jelentős társadalmi kapcsolattal bír.⁵⁴⁰ Az *Anna Karenina* családjai normális társadalmi kapcsolatokkal rendelkeznek, életükben fontos szerepet játszik az ilyen irányú aktivitás. A korábbi műben, a *Családi boldogságban* egyértelmű, hogy a házaspár, Marja és férje izoláltan, a társadalmi élettől távol él.

Az *Anna Kareninával* kezdődően, azok a jelen értekezésben értelmezett tolsztoji alkotások, amelyekben az író a lehetséges családi boldogság, a házastársi kapcsolatok bonyolult kérdése foglalkoztatja, tragédiával, gyilkossággal vagy öngyilkossággal végződnek. Anna öngyilkos lesz, Pozdnisev megöli a feleségét a *Kreutzer szonátában*, a

⁵⁴⁰ Bár disszertációmiban nem taglaltam ezt a vonulatot, a konklúzióként fölvetett kérdés és a rá adott válasz szempontjából említését indokoltnak tartom.

kettős befejezés Irtyenyev végzetes lépésével mindkét végkifejletre példa. Ezekben a házastársi kapcsolatokban az intellektuális vonzalom egyáltalán nem játszik szerepet, nem is létezik. A két utolsó alkotásban a kontrolálatlan érzékiség és annak tragikus következménye hangsúlyos. Ugyan „Az ördög később keletkezett, mint a *Kreutzer szonáta* (1888), de egyidőben az *Utószó a Kreutzer szonátához* című írással, ahol Tolsztoj erkölcsi ítéletet mond nemcsak a testi szerelemről, hanem a házasságról is: 'Keresztény házasság nem létezhet, nem is volt soha.[...]' Az idős Tolsztoj viszonyulása a házassághoz nem volt teljességgel tagadó. Sőt, meggyőződése szerint az első nő, akivel egy férfi 'együtt volt', kell, hogy a felesége legyen. [...] Ezt a véleményét utolsó napjáig sem változtatta meg. Lám, miben rejlett Tolsztoj – Irtyenyev– Pozdnisev felfedezése.”⁵⁴¹

Késői alkotói korszakában tehát Tolsztoj a házasság teljes tagadásáig jut el. Művészi, erkölcsi fejlődésében, az általános emberi boldogságról, a nőszerepről, a családi életéről alkotott nézeteiben azonban nem egyenes vonalú a fejlődés, nincsen végső döntése a nőkérdésben sem. Írói és erkölcsi nagyságának egyik fontos megnyilvánulása, hogy az „elbukó” nőalakjai is értékes tulajdonságok hordozói. Nemcsak a központi szereplő Annára kell itt gondolnunk, hanem például a szerelmét, Levin fivérét odaadóan ápoló „züllött nőre”, Marja Nyikolajevnára is, akiről dolgozatomban szóltam a marginális női karakterek szerepének értékelésekor.

A világirodalmi kitekintésem eredményei s az orosz író gazdag jellemábrázolási módszereinek megtapasztalásai rávilágítanak arra, hogy nőábrázolása eltér kortársaiétól és más írókéitől (Turgenyev, Ibsen, Csernisevszkij).

A tolsztoji hősök között vannak erősek és gyengék, de legtöbbjükre jellemző az, hogy lelkükben éles harc dúl – saját gyengeségükkel. Állandóan elemzik önmagukat, lelki világukat, cselekedeteiket, kritikusan fordulnak önmaguk felé. Ezt látjuk még a feleségét féltékenységből brutálisan meggyilkoló Pozdnisevnél is.

⁵⁴¹Басинский, 2010: 68. «'Дьявол' писалась позже, чем 'Крейцера соната' (1888), но зато одновременно с 'Послесловием к Крейцеровой сонате', где Толстой вынес нравственный приговор не только половой любви, но и браку: 'Христианского брака быть не может и никогда не было'...[...] Отношение позднего Толстого к браку было не то чтобы полностью отрицательным. Но, по его убеждению, первая женщина, с которой мужчина «пал», и должна стать его женой. [...] Этой мысли он не изменил до конца дней. Вот в чем было открытие Толстого–Иртенева– Позднышева.» Saját fordítás–B. V.

Dolgozatom konklúziójaként és az eddigi szakirodalomhoz képest nívumként értékelem azt is, hogy a vizsgált nőalakok ábrázolásában megmutattam a kitapintható Bildungsroman-jelleget. Egyértelműen fejlődési regénynek tekinthető Tolsztoj-mű a tárgyalt témám szempontjából csupán a *Családi boldogság* című kisregény. Az egyéb vizsgált tolsztoji alkotások is – a nőalakok ábrázolását tekintve különösen – több-kevesebb Bildungsroman-jelleget hordoznak.

„Tolsztoj a világirodalom egyik legönéletrajzibb írója, önmagából alkot művet.”⁵⁴² Szereplői cselekedeteiben (a nők esetében is!) sok életrajzi elem jelenik meg. Egyidejűleg egy mindennél fontosabb tulajdonság birtokában vannak: a boldogság, a szeretet–szerelem, az igazságosság utáni határtalan vágyukat is az írótól kapták. A szerzőtől, „aki alakja mögé rejtőzve [...] saját belső énjét, önmaga centrumát vetíti elénk.”⁵⁴³

Tolsztoj gróf 105 éve, 1910 novemberében elmenekült otthonából, a „családi paradicsomból”. Utolsó éveiben őmaga, környezete is kételkedett abban, hogy Jasznaja Poljana-i életük számára mennyország. Nem lehet céлом ennek eldöntése. De az alábbi tények elgondolkodtathatják az utókort. „Lev Tolsztoj összes gyermeke, kivéve azokat, akik fiatalon elhunytak, jelentős, tehetséges, eredeti emberré vált. Ma különböző országokban élő csak egyenesági leszármazottainak száma több mint háromszázötven, és mindannyian tartják egymással a kapcsolatot. Ez vajon nem bizonyítéka annak, hogy Lev Nyikolajevics és Szofja Andrejevna családi „projektje” működött? Létrejöhett a családi paradicsom?”⁵⁴⁴

⁵⁴² Hajnády 2011:140

⁵⁴³ Hajnády 2011:138

⁵⁴⁴ Басинский 2010: 57. «Все дети Льва Толстого, кроме тех, кто умер в младенчестве, стали заметными людьми, талантливыми и самобытными. Сегодня одних прямых потомков Толстого в разных странах проживает более трехсот пятидесяти человек, и все они поддерживают связь друг с другом. Это ли не свидетельство, что семейный проект Л.Н. и С.А. состоялся. Но могли состояться семейный рай?» Saját fordítás–B. V.

APPROBÁCIÓ

A disszertáció tárgykörében megjelent publikációk:

- 1) **2008:** *Amit még taníthatnánk a középiskolában Ibsenről és Tolsztojról.* In.: Mester és Tanítvány 17. pp. 39–84.
- 2) **2009:** *A természet leírása és a lélekrajz összefüggése L. Tolsztoj korai műveiben.* In.: Mester és Tanítvány 24. Különszám. pp. 72 –84.
- 3) **2009:** *"Splendour" by Endre Török. The setting of the Life-work.* Török Endre: *Átragygás. Az életmű foglalata.* In.: Slavica XXXVIII: pp. 264–267.
- 4) **2009:** *Взаимосвязь между описаниями природы и описанием души в раннем творчестве Л. Н. Толстого.* In.: Slavica XXXVIII: pp. 143–155.
- 5) **2012:** *Некоторые аспекты интерпретации романых образов Л.Н. Толстого: Образ Наташи Ростовой в романе «Война и мир».* International Almanac Humanity Space 1:(2) pp. 392–406.
- 6) **2013:** *Женское лицо в отражениях разных зеркал: Женские эпизодические образы и их роль в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина».* In.: International Almanac Humanity Space 2:(1) pp. 86–106
- 7) **2014:** *Kelet és Nyugat írói a művészetről: Tolsztoj és Ibsen.* In.: Gaál Xénia, Hetényi Zsuzsa (szerk.) *A búcsú a művészetben. Kelet és Nyugat az irodalomban: Születésnap tanulmánykötet Dukkon Ágnes tiszteletére.* 220 p. A Konferencia helye, ideje: Budapest, Magyarország, 2013.11.08 Budapest: ELTE BTK. pp. 61–71. (Dolce Filologia; XI.) (ISBN:978-963-284-533-3)
- 8) **2014:** *Изучение портрета как характеристики образа. Художественное образование в пространстве современной культуры.* In.: Сборник научных трудов по материалам 2-й научно-практической конференции 26 сентября- 03 октября 2013 г. г. Бойнице, Словакия. Москва – Бойнице. pp.197–220. (ISBN 978-5-905451-08-9)
- 9) **2014:** *A feneketlen mélységek regénye: Tolsztoj Kreutzer szonátája (1889).* In.: Első Század XIII:(2) pp. 27–51.

- 10) **2014:** *A destruktív Erősz: Tolsztoj Az ördög* (1889). In.: Első Század XIII:(2) pp. 51–77.
- 11) **2015:** *A művészet erotikus hatásának ábrázolása Turgenyev és Tolsztoj kései elbeszéléseiben*. In.: Első Század XIV:(1–2) pp. 33–47.
- 12) **2015:** *A nő arca sokféle tükörben. Női epizódfigurák és szerepük Lev Tolsztoj Anna Kareninájában*. In.: Első Század XIV:(?) pp. ?–?. Megjelenés alatt.

Oktatási tevékenység:

ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola: angol nyelvű oktatási tevékenység (doktoranduszok angol nyelvű kutatásainak, publikációinak nyelvi konzultációja) a 2005/2006. tanév II. szemeszterében.

ELTE BTK Eötvös Collegium Szlavisztika Műhelyében orosz szakos hallgatóknak panelkurzusban foglalkozás 2014. április 8-án *Oroszország és Skandinávia írói a századfordulón a művészetek szerepéről: Tolsztoj–Ibsen* címmel.

Előadások:

2013. október 7–8. Lengyelország. Opole, Egyetem: *Между традицией и современностью. Женская идентичность в пространстве дома, в истории, культуре, и на путях эмансипации* elnevezésű nemzetközi szlavista konferencián. Az előadás címe: *Каноническая женская судьба и толстовская мораль – их пересечение в романе Анна Каренина*.

2013. november 8-án Budapesten a Magyar Tudomány Ünnepe keretében Dukkon Ágnes tiszteletére a 20 éves „Orosz irodalom és kultúra Kelet és Nyugat vonzásában” PhD program szervezésében megrendezett *A búcsú a művészetben. Kelet és Nyugat az irodalomban* elnevezésű konferencián. Az előadás címe: *Kelet–Nyugat írói a művészetéről: Tolsztoj és Ibsen*.

Kutatási eredményeim hasznosítása, „visszhangja”

Lábjegyzet (343). Boros Lili 2013: PhD disszertáció p.132.

Bibliográfiai tétel uo.p.181.

A *Kelet és Nyugat írói a művészetéről: Tolsztoj és Ibsen* címen a Dukkon Ágnes tiszteletére megjelent, fent említett születésnap kiadványban publikált tanulmányom visszhangra

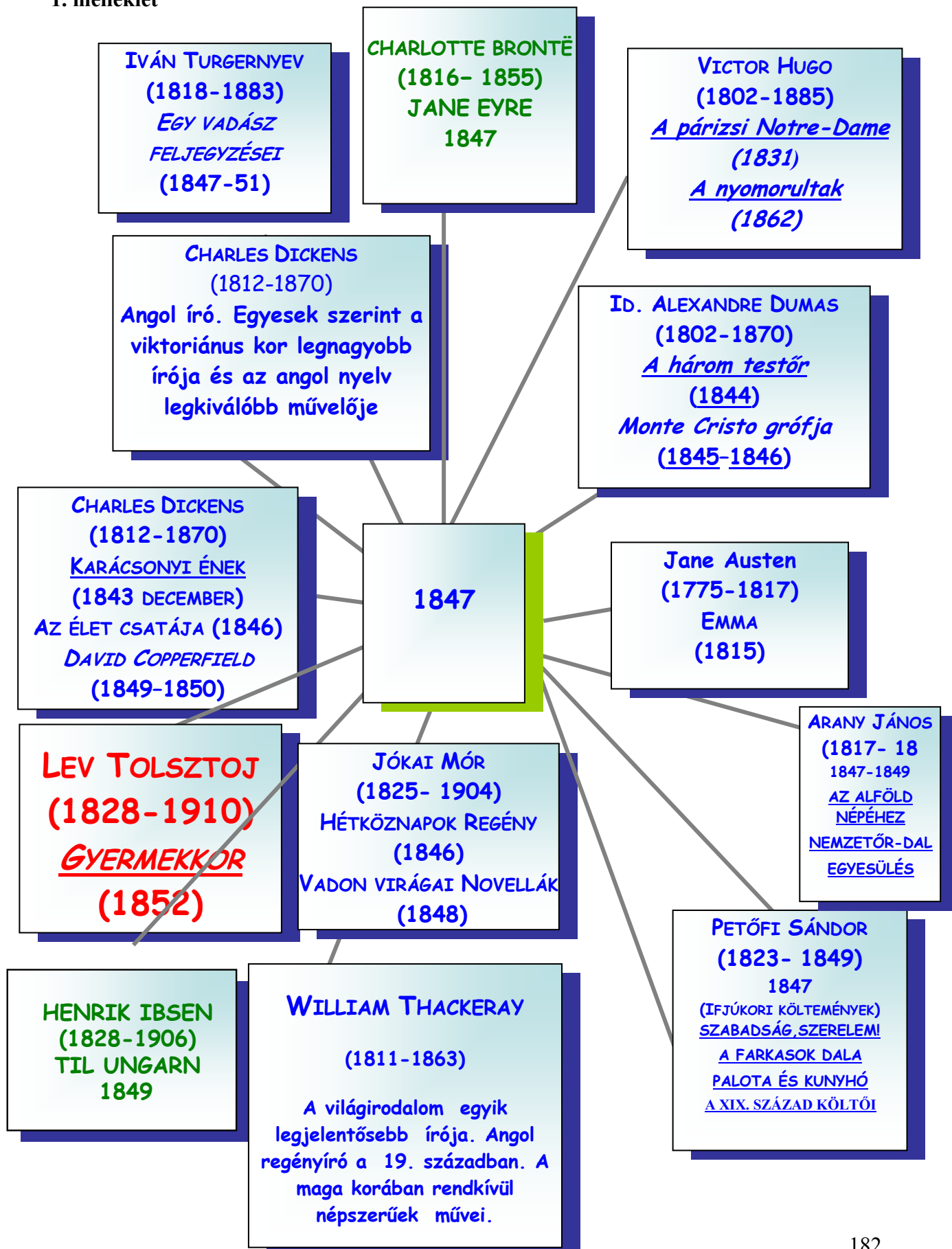
talált az **Oslói Nemzeti Könyvtárban**, s a kötetből kiemelve külön tételként az **Ibsen-bibliográfiába** is bekerült mint „norvegica-tétel”.⁵⁴⁵

Publikációim 2014-től az ELTE BTK orosz szakos bölcsészhallgatói számára ajánlott szakirodalmi listán szereplő **tételek**.

⁵⁴⁵ Nasjonalbiblioteket, Senter for Ibsen-studier = <http://ibsen.nb.no/id/392.0> „The library has registered the following articles / book chapters”

MELLÉKLETEK

1. melléklet

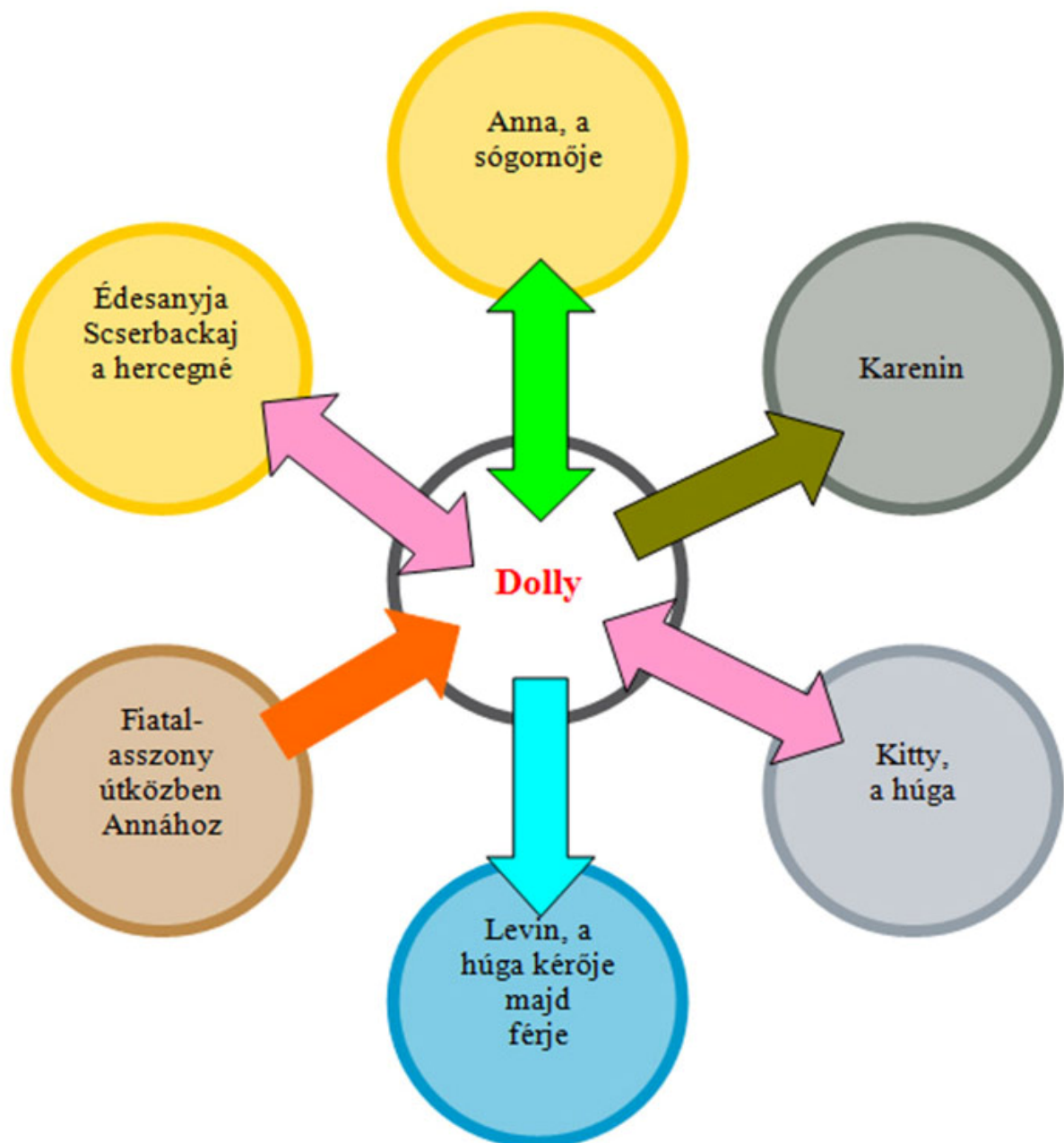


2. melléklet

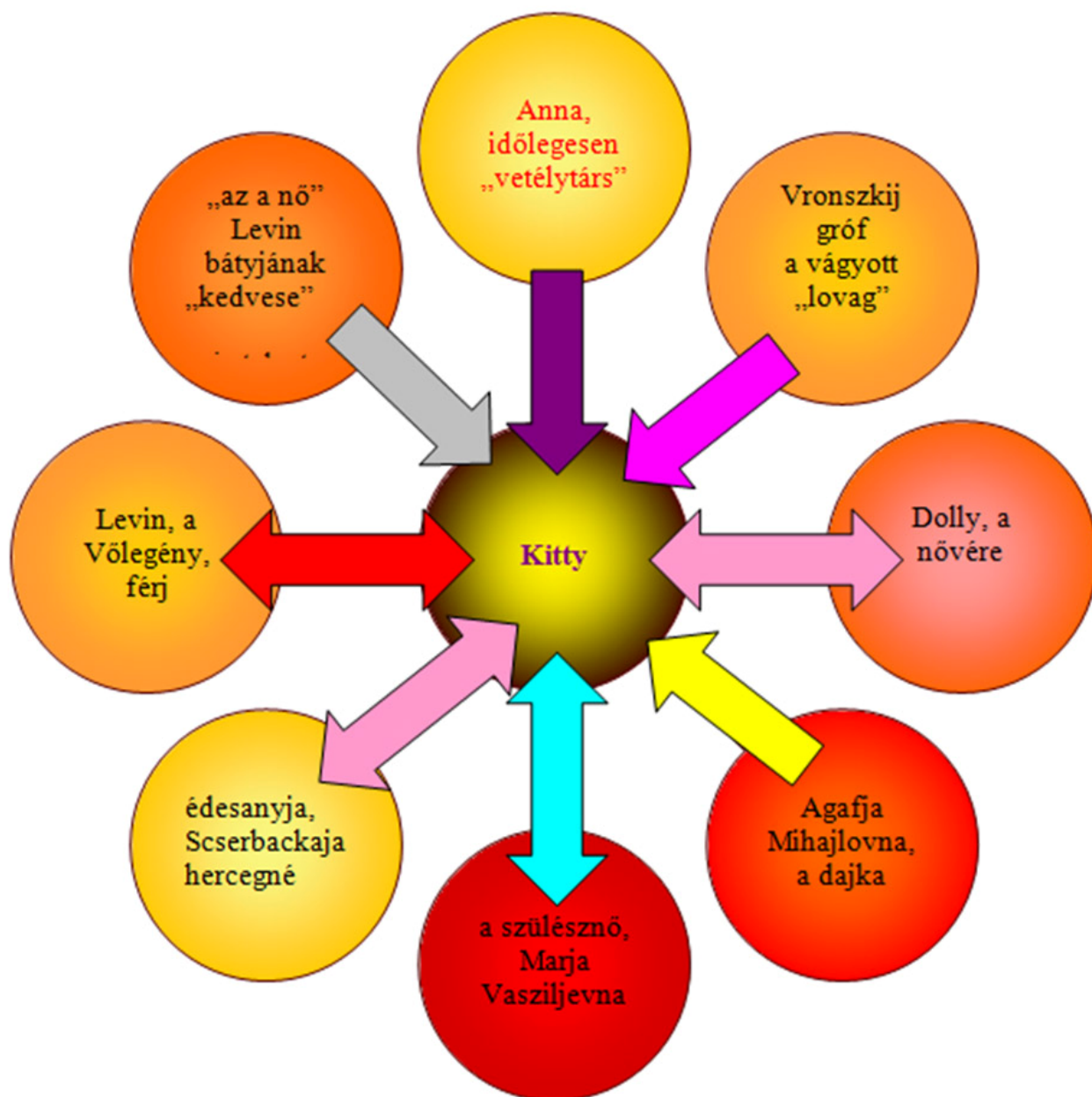
A nő arca sokféle tükörben

Női epizódfigurák és szerepük Lev Tolsztoj *Anna Karenin*ájában

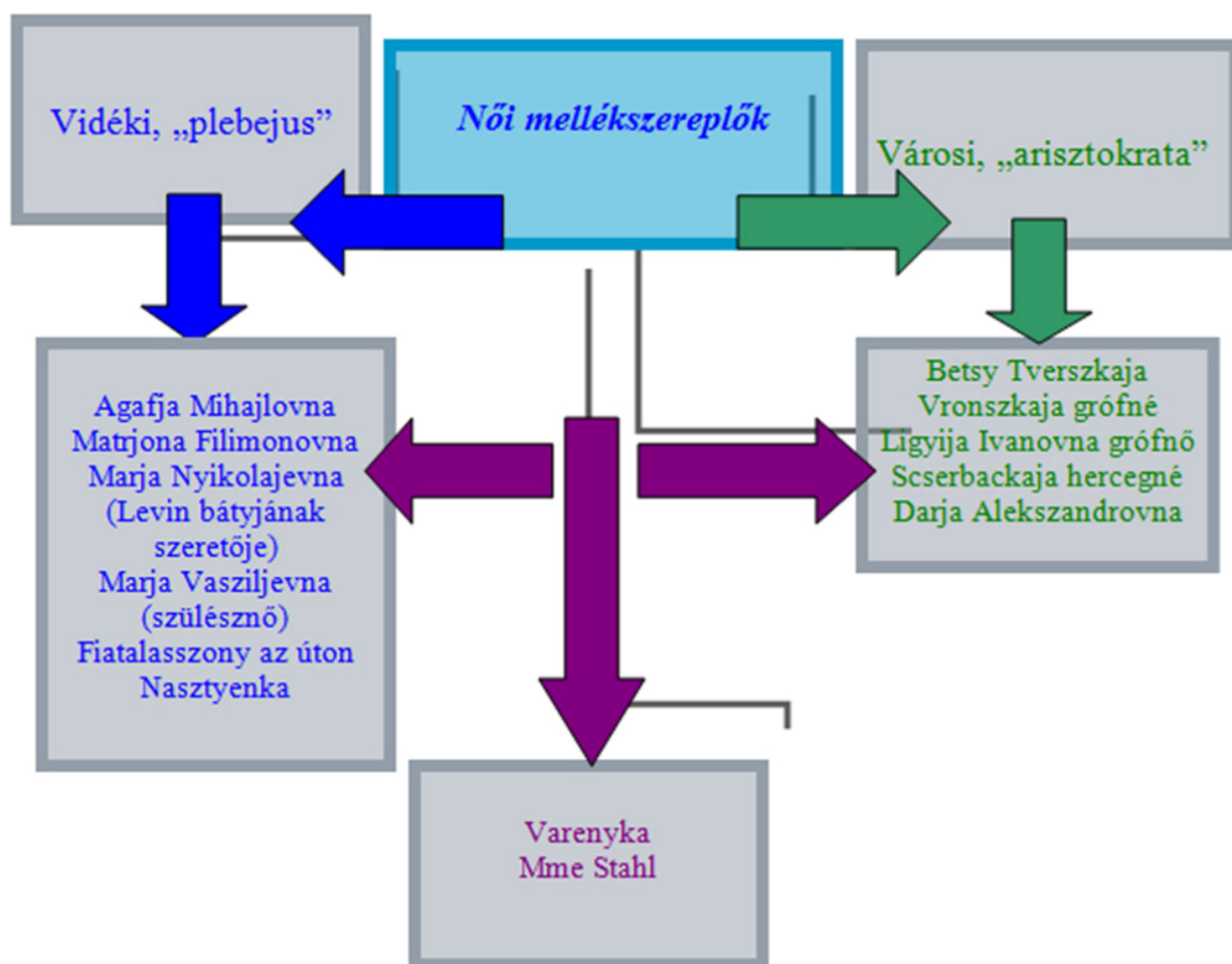
1. diagram: Dolly kapcsolatrendszere



2. diagram: Kitty kapcsolatrendszere



3. diagram: A női mellékszereplők egyéb csoportosítása



4. diagram: Varenjka regénybeli szociológiai helye



3. melléklet

„sötét” szavak a *Kreutzer szonáta* szövegében

„sötét” szavak, szókapcsolatok, mondatok	fejezet/oldalszám
gyötrelem, gyötrődik, rémlett, szörnyen, kínpad, állati szükséglet, állati kapcsolat, <i>állati vonzalom</i> , állandó menekedés, veszedelmek, civódás tárgya, harc fegyverei, küzdelem egymás ellen, a mi állandó háborúnk, gyűlölet, undok hazugság, fetrengtem, elviselhetetlen, <i>disznó élet</i> , ocsmány, a gyerek teher, undorított, meghalt s elrothadt, züllöttség, borzasztó, kicsapongás	16/23 18/25
elválk, megöli, öngyilkosság, megmérgezte magát, disznóságom, szörnyű szakadék; szörnyű, kölcsönös, feszült gyűlölet egymás iránt; krízis; veszekedéseink, rettenetessé váltak, elképesztők voltak, s már-már feszült állati szenvedéllyé változtak át; rettenetes veszekedés, meg szeretné ölni, szándékosan félremagyarázza, <i>bár megdöglenél</i> ; „elborzasztottak ezek a szörnyű szavak”	19/27 20/27
„Vagy úgy szabadulok meg, hogy meghal, vagy úgy, hogy elvállok”	20/27
„düh iránta, kínozza”	
„ha kínozni akar, kínlódjék maga”	20/28
„szánalomra méltó, ijedt gyerekek”	
„eszméletlenül, ópiumos üvegce”	
„ingerültség a fájdalom miatt, amelyet ez a veszekedés okozott	21/29
„ <i>a kölcsönös család játéka</i> , kéjenc, féltékeny arckifejezésem, a férfi buja pillantása; arckifejezések, pillantások és mosolyok kihívó azonossága; feleségem elvörösödött, gyötör, ingerültség, borzasztóan szenvedtem, erős felindulásában”	21/29
Hogy be ne hódoljak a vágynak, hogy azonnal megöljem, nyájaskodnom kellett vele.”	21/30
„dühömben, szánalom, a leggyötrőbb dolgok egyike	21/31
„egy egész család nyugalalmát megháborítsa, s boldogságát tönkre tegye”	22/32

„közelsége olyan gyűlöletet váltott ki”; „Lelkemben kimondhatatlan gyűlölet támad ellene”	22/32
„Takarodj, az isten szerelmére, takarodj innen.”	22/32
„szörnyű düh fogott el iránta” ; „fizikailag is kimutassam a dühömet” ; „Takarodj vagy agyonütlek!”; „tudatosan fokoztam a düh hanghordozását”; rettenetes, őrjöngésem, ütni, agyonütni őt, „ <i>a papíryomót [...]földhöz vágtam, a feleségem mellé</i> ”; „különféle tárgyakat kaptam föl az asztalról, gyertyatartót, tintásüveget, a földhöz csaptam őket s tovább kiabáltam.”; „- Elmenj! Takarodj! Nem állok jól magamért!”; „hisztérikus rohama van”	23/33
hiú, féltékenykedjem, „túlgyötörtem magam ezzel a kinnal” , „unalmas, képmutató”	23/34
„A féltékenység veszett vadállatja fölbőgött óljában,[...]”	24/35
„Iszony és düh szorította össze a szívem.”	24/35
„trágárságig érzéki darab”	24/36
„irtózással emlékeztem vissza erre az elcsípett pillantásukra s az alig észrevehető mosolyra.”,	24/36
„megoldhatatlan ellenmondások, elködösítem a fejem”	
[...]kéjjel marcangoltam a szívem [...], „érzésem elfojtásának a lehetősége”, „féltékenységetem folyújtó képek”, „méltatlankodástól, a dühtől, a megaláztatásomon való megrészegedés”, „legszörnyűbb elképzelések, szenvedés, tájékozatlanság, kéely, meg hasonlítás, nem tudás, gyűlölni	25/37
féltékenységi rohamaim, kinszenvedés, ördögök, marcangol	25/38
„A férfi iránt valami furcsa érzés volt bennem, gyűlölet és megaláztatásomnak s az ő győzelmének a tudata, a feleségem iránt azonban iszonyú gyűlölet.” [egy mondatban ezek a szavak, egymáshoz közel!!!]	25/38
szenvedés, kétely, meg hasonlítás	25/37
„reszkető állcsontom”, „Majdnem hogy felzokogtam [...]	25/38
„[...]vadállattá váltam, gonosz, ravasz vadállattá.”	26/39

„ részvét fogott el magam iránt, [...] nem tudtam türtőztetni a könnyeimet, [...]be a magam szobájába, a díványra dőltem és fölzokogtam.”	26/39
„gyötrelmes öröm”	27/40
„veszettség ejtett hatalmába”, „a rombolás, erőszak, a düh gyönyörének kívánsága” , „dühöm gőzei”	27/41
„[...]az erkölcsi fordulat végbement bennem [...]”, „[...]a tudatnak a borzalma itt van az emlékezetemben.”	27/42

4. melléklet

Összehasonlító táblázat 01				
Tolsztoj: <i>Kreutzer szonáta, Az ördög</i> ; Turgenyev: <i>A diadalmas szerelem dala</i>				
	Hasonlóságok	Különbözőségek		
		<i>A diadalmas szerelem dala</i> 1881	<i>Kreutzer szonáta</i> 1889	<i>Az ördög</i> 1889
Téma	szerelmi szenvedély	fenyegető „törvénytelen” szerelem	vélt „törvénytelen” szerelem	„törvénytelen” szerelem
Központi kérdés	házastársi hűtlenség kérdése	szerelmi háromszög, fenyegető házastársi megcsalás	szerelmi háromszög, vélt házastársi megcsalás	szerelmi háromszög, valós házastársi megcsalás
Szereplők	férj + feleség + harmadik	férj (Fabio) + harmadik (Muzio) régebbiről jó ismerősök, barátok		feleség + harmadik (Sztyepanyida) tudnak egymásról, de nincsen kapcsolatuk
A valós/vélt megcsalt szereplő		férj(Fabio)	férj (Pozdnisev)	feleség (Liza)
Tudat/ösztön	mindkettő működik	tudata: a férjéhez ragaszkodik ösztöne: erotikus extázis a mágikus erejű csábítóval		
A mágikus erő forrása	zene + a csábító tudatos kihívó viselkedése*	titokzatos keleti dal + bódító szerek mágikus hatása *Muzio: „Már nem szükséges.” 722	férj (Pozdnisev) + harmadik (Truhacsevszkij) régebbiről nem ismerősök	Sztyepanyida erotikus kisugárzása, kihívó viselkedése, démoni hatása
A művészet szerepe	a művészet mágikus démonikus ereje	zene keleti, mágikus, démonizáló		

Összehasonlító táblázat 02				
Tolsztoj: <i>Kreutzer szonáta</i> , <i>Az ördög</i> ; Turgenyev: <i>A diadalmas szerelem dala</i>				
	Hasonlóságok	Különbségek		
		<i>A diadalmas szerelem dala</i> 1881	<i>Kreutzer szonáta</i> 1889	<i>Az ördög</i> 1889
A narráció aspektusa			férfi	szerei, „én” narrátor
Forma	keretes szerkezet	régi kézirat + benne foglalás (párhuzamos álm)	vonat + benne foglalás (rég történet)	
Szín-karakterisztika	fontos	élénk színek (virtuális) szerető halvány színek (férj+ feleség)		élénk színek (szerető) halvány színek (feleség)
Színek + karakter		Muzio erős színek (dominancia) arca napbarnított, haja fekete, szeme sötét-gesztenyeszín sűrű szemöldökei ráhajoltak keskeny szempilláira; Fabio kék szemű, világos hajú, nyugodt, lágy (mint Liza, Irtyenyev felesége!), feltétlenül hisz a feleségében		Sztyepanyida harsány színek (dominancia) Liza sápadtság, kék szemű, világos hajú, nyugodt, lágy feltétlenül hisz a férjében, mint Fabio a feleségében (szenvető fél)
Zene szerepe		domináns a szöveg-egészben	domináns - csak a szöveg második felében	

Összehasonlító táblázat 03				
Tolsztoj: <i>Kreutzer szonáta, Az ördög</i> ; Turgenyev: <i>A diadalmas szerelem dala</i>				
	Hasonlóságok	Különbözőségeik		
		<i>A diadalmas szerelem dala</i> 1881	<i>Kreutzer szonáta</i> 1889	<i>Az ördög</i> 1889
Név	beszélő név	beszélő név Fabio (mesélő, mesés)	beszélő név Pozdnisev (elkészt ember)	beszélő név Sztjepanida (kiírtott terület, üres lélek)
Jelleme		Muzio változó Fabio statikus	változó, vibráló	zilált
Portré		mindhárom szereplőé részletes rivális férfiaké ellentétes	„antiportré” (feleség) részletes: a szerető Truhacsevszkij	részletes: a szerető Sztjepanyid a
Mozgás szerepe	dinamikus/ statikus	Muzio mozgás (zene) Fabio statikus (festészet)	Pozdnisev: „kényszer- mozgások”	Irtyenyev is, Sztjepanida is vibráló
Hangzás, emberi hang szerepe		Muzio	Pozdnisev sajátos hangja, „nyöszörgése”	
Tájképi elemek szerepe	tájkép nincsen, csak bizonyos elemei	a hold(világ) említése 7-szer fordulópontoknál	nincsen	a találkahely azonosítását alkotó elemek
Helyszín		Olaszország: Ferrara + egzotikus kelet (közvetve)	mozgó vonat (orosz földön)	urasági birtok (orosz)
Mikor játszódik		16. század (történelmi távlatba helyezi)	a szerző kora (szinkron)	a szerző kora (szinkron)

Összehasonlító táblázat 04				
Tolsztoj: <i>Kreutzer szonáta</i> <i>Az ördög</i> , Turgenyev: <i>A diadalmas szerelem dala</i>				
	Hasonlóságok	Különbözőségek		
		<i>A diadalmas szerelem dala</i> 1881	<i>Kreutzer szonáta</i> 1889	<i>Az ördög</i> 1889
A konfliktus feloldása		virtuális gyilkosság, a házastársak megbékélése	gyilkosság	gyilkosság /ön-gyilkosság
Befejezés , lezártág		az olvasót bizonytalanságban hagyja	a gyilkos férj új életet kezdhet	két befejezés-változat

BIBLIOGRÁFIA

SZÉPIRODALMI HIVATKOZÁSOK

LEV TOLSZTOJ FELHASZNÁLT MŰVEI

MAGYAR NYELVEN

TOLSZTOJ, Lev 1961: *Kozákok, Kreutzer szonáta és más elbeszélések.* Európa Könyvkiadó, Kárpátontúli Területi Kiadó. Budapest – Uzsgorod.

TOLSZTOJ, Lev 1961: *Családi boldogság.* In.: *Kozákok, Kreutzer szonáta és más elbeszélések.* Európa Könyvkiadó, Kárpátontúli Területi Kiadó. Budapest – Uzsgorod.

TOLSZTOJ emlékkönyv 1962: (szerk. TÓBIÁS Áron). Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár. Budapest 1962.

TOLSZTOJ, Lev 1964: *A földesúr délelőttije.* In.: Lev Tolsztoj művei 1. Magyar Helikon. Budapest.

TOLSZTOJ, Lev 1964: *Luzern.* In.: Lev Tolsztoj művei 1. Magyar Helikon. Budapest.

TOLSZTOJ, Lev 1964: *Lev Tolsztoj művei 1.* Magyar Helikon. Budapest.

TOLSZTOJ, Lev 1965: *Lev Tolsztoj művei 2.* Magyar Helikon. Budapest.

TOLSZTOJ, Lev 1967: *A művészetről.* In.: Lev Tolsztoj művei. (Szerk. biz.: Kardos László, Török Endre, Zöldhelyi Zsuzsa), 9. (Tanulmányok, cikkek, vallomások. 1859-1909. Vál., jegyz.: Zöldhelyi Zsuzsa. Ford. Gellért György, Kulcsár Aurél, Makai Imre, S. Nyíró József, Tábor Béla.). Magyar Helikon. Budapest. 356-359., 893.o.

TOLSZTOJ, Lev 1967: *Mi a művészet?* In.: Lev Tolsztoj művei. (Szerk. biz.: Kardos László, Török Endre, Zöldhelyi Zsuzsa), 9. (Tanulmányok, cikkek, vallomások. 1859-1909. Vál., jegyz.: Zöldhelyi Zsuzsa. Ford. Gellért György, Kulcsár Aurél, Makai Imre, S. Nyíró József, Tábor Béla.), Magyar Helikon, Bp., 412-579., 895-898.o.

TOLSZTOJ, Lev 1992: *Utószó a „Kreutzer szonátá”-hoz.* In.: Lev Tolsztoj Iván Iljics halála. Európa Könyvkiadó. Budapest.

TOLSZTOJ, Lev 2005: *Háború és béke.* Ford. Makai Imre. Európa Könyvkiadó. Budapest.

TOLSZTOJ, Lev 2012: *Anna Karenina.* Magyar Elektronikus Könyvtár (=MEK). Ford. Németh László.

TOLSZTOJ, Lev – TOLSZTAJA, Szofja 2012: *Kreutzer-szonáta / Ki a bűnös?* Európa Könyvkiadó. Budapest.

OROSZ NYELVEN

Толстой, Л.: *Война и мир.* Художественная Литература, Москва 1978.

Толстой, Л.1921: *Семейное счастье* = *Сочинения Л. Н. Толстого*. Томъ третій. Киноиздательство «Слово». Берлинъ.

Толстой Л.Н. 1980: *Собрание сочинений в 22 томах, том 5*. «Художественная литература». Москва.

EGYÉB SZÉPIRODALMI HIVATKOZÁSOK

MAGYAR NYELVEN

AUSTEN, Jane 2013: *Emma*. Ford. Csanak Dóra. In.: [www.colibribooks](http://www.colibribooks.net). Net. Letöltve: 2013.augusztus 14.

BRONTË, Charlotte 2014: *Jane Eyre*. In.: [http://MEK mek.oszk.hu/05600/05680/05680.htm](http://mek.mek.oszk.hu/05600/05680/05680.htm)
Letöltve: 2014. június 18. szerda

BÜRGER, G. A. 2013: *Lenora* Ford.: Reviczky Gyula. In.: [http:// central. budapesti. info/mesebirodalom/vegyes_balladak.htm](http://central.budapesti.info/mesebirodalom/vegyes_balladak.htm). Letöltve: 2013. március 25.

IBSEN, H. 1976: *Nóra. Dráma három felvonásban*. Diákkönyvtár sorozat. Ford. Németh László. Európa Könyvkiadó. Budapest.

POE, E. A. (1809-1849) 1998: *Lenóra/ Lenore*. In.: Edgar Allan Poe összes versei/ The completed poems. LAZI BT. Szeged. 206-210.

PUSKIN, A. 2010: *Anyegin. Verses regény*. Ford.: Áprily Lajos. Magyar Elektronikus Könyvtár. Letöltve: 2013. március 12.

TURGENYEV, Ivan 1989: *A diadalmas szerelem dala*. In.: TURGENYEV, Ivan *A diadalmas szerelem dala. Kisregények és elbeszélések*. Európa Könyvkiadó. 1989. (709–735)

VAJDA János 1857: *Gyermeklányok emlékkönyvébe*
In.: mek.oszk.hu/01100/01113/01113.htm. Letöltve: 2014.november 22.

ZSUKOVSKIJ, V. A.: *Szvetlana*. Ford.: Nagy László. In. Klasszikus orosz költők. 1. kötet. 119-128. Európa. Bp. 1978.

WOOLF, Virginia 1986: *Saját szoba*. Európa Könyvkiadó. Budapest.

OROSZ NYELVEN

ПУШКИН А. С. 1964: *Евгений Онегин, роман в стихах*. «Детская литература». Москва.

ЖУКОВСКИЙ В.А. 1980: *Сочинения в 3 томах, том 2*. «Художественная литература». Москва. 28/20

SZAKIRODALMI HIVATKOZÁSOK

LATIN BETŰS SZAKIRODALOM

Ancient Marriage - Background Bible Study (Bible History): 2013. In.: <http://www.bible-history.com/biblestudy/marriage.html> Letöltve:2013. április 7.

ARMSTRONG, Nancy 1987: *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the British Novel*. Oxford University Press. New York.

BABITS MIHÁLY 1957: *Az európai irodalom története*. Európa Könyvkiadó, Szépirodalmi könyvkiadó. Budapest.

BABITS MIHÁLY 2010: Bevezetés „az európai irodalom történeté”-hez, világirodalom. In.:<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00572/17856.htm>. 2010

Prof. dr. BAGDY Emőke az „életbátorságról”. In.: <http://www.mipszi.hu/media/dr-bagdy-emoke-eletbatorsagrol>. Letöltve: 2014. augusztus 12.

BAL, Mieke: *Fokalizáció.*

In.: <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szoveggyujtemeny/bal/nyomtatasi.html>

Letöltve: 2014. február 8.

BAHTYIN, M. M. 1976: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok.* Gondolat. Fordította: Könczöl Csaba.

BAHTYIN, M. M. 1976: *A szó a költészetben és a prózában.* In.: Uő. = *A szó esztétikája.* Budapest. Gondolat. 1976. 173–215

BAKCSI György 1989: *Öt orosz regény.* Tankönyvkiadó. Budapest.

BLACKALL, E. 1976: *Goethe and Novel.* Ithaca and London.

BÁRDOS László – SZABÓ B. István – VASY Géza 1996: *Irodalmi fogalmak kisszótára.* Tanlexikon. Korona Kiadó. Budapest.

BELINSZKIJ, V. 1979: *Puskinről, Lermontovról, Gogolról.* Magyar Helikon. Budapest.

BÍRÓ Ágota 2003: *Női sorsok az irodalomban.* Iskolakultúra. 11.

In: <http://rec.jakd.hu/index.php?p=view&id=16689> BÍRÓ Ágota Női sorsok az irodalomban
Letöltve: 2014. február 21.

BÍRÓ Ágota 1991; 2001: *A nő mint narrátor. A szerzőség problémája Mészöly Miklós „Az atléta halála” című regényében.* In.: *Iskolakultúra / (1991).* 11. 2001. 1. 23-29. - 894. 511

BOND, Nina 2013: *Music and Motion in Tolstoy's The Kreutzer Sonata.* Columbia University
In.: www.jstor.org/stable/1769949. Letöltve: 2013. augusztus 22.

BOROS Lili 2006: *A vizuális metaforák szerepe Lev Tolsztoj Háború és béke című regényében.*

In.: Kovács Árpád (szerk.): Puskitól Tolsztojjig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből. 2. Budapest, Argumentum, 393 – 412.

BOROS Lili 2013: *L. Ny. Tolsztoj Háború és béke című regénye. Az irodalmi szentimentalizmushoz és az európai képzőművészethez kapcsolódó poétika.* PhD disszertáció. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Irodalomtudományi Doktori Iskolájának az „Orosz Irodalom és Irodalomkutatás – Összehasonlító Tanulmányok” programja.

BRODY, Paul 2014: *The Sanity of Insanity: The Fascinating and Troubled Lives of Writers.* In.:[https://books.google.hu/books?;In.:http://en.wikipedia.org/wiki/Jane_Eyre](https://books.google.hu/books?). Letöltve: 2014. február 13.

BROOKS, Peter 1992: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative.* Harvard University Press. NewYork.

BROSTROM, K. N. 1978: *Ethical relativism and absolutism in Anna Karenina.* In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljabna. September 3-9. Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio. 96–125.

BUCKLEY, Jerome Hamilton 1974: *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding.* Harvard University Press Cambridge.

CHRISTIAN, Reginald Frank 1969: *Tolstoy: a critical introduction.* In.: www.books.google.hu/books?id=5Oo3AAAAIAAJ – Letöltve:2013. augusztus. 22.
www.utoronto.ca/tolstoy/.../pages%20147-151%20book. Letöltve: 2013. augusztus 22.

DÁNIEL Anna 2013: *Ibsen.* In.: <http://mek.oszk.hu/08700/08790/08790.htm> Letöltve: 2013. július 29.

DEBRECZENY, Paul 1978: *The Device of Conspicuous Silence in Tolstoj, Cehov, and Faulkner.* In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb

and Ljubljana. September 3-9. Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio. 125–146.

DOSZTOJEVSZKIJ, F. 1998: *Puskin*. (Fordította Sisak Gábor). In.: *A történelem utópikus értelmezése*. Tanulmányok. Osiris Kiadó. Budapest.

DUKKON Ágnes 1996: *Lev Tolsztoj: Anna Karenina*. In.: *Huszonöt fontos orosz regény*. Műelemzések. Szerk.: Hetényi Zsuzsa. Lord Könyvkiadó, Maecenas Könyvkiadó. Budapest Bp. 72 – 87.

DUKKON Ágnes 1998: *Lev Tolsztoj: Ivan Iljics halála* – Matúra klasszikusok Light, Raabe Klett Kiadó. Budapest.

DUKKON Ágnes 2001: *Ovidius, a "szerelem dalnoka" és Puskin költészete*. Antik tanulmányok XLV. Budapest 199-216.

DUKKON Ágnes 2006: *A kultúra-szubkultúra antinómiái a XIX. századi orosz irodalomban (Puskin, Tolsztoj, Leszkov)*. In.: *Interkulturális kommunikáció: nyelvi és kulturális sokszíműség Európában*. elte btk Lengyel Filológiai Tanszék – MTA Modern Filológiai Társaság. Szerk.: Nagy Sándor István. Budapest. 47-52.

EAGLETON, Terry 2008: *Literary Theory. An Introduction*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

EDGERTON, William, B. 1978: *The Critical Reception Abroad of Tolstoj's What is Art?* In.: *American Contribution to the Eight International Congress of Slavists*. Zagreb and Ljubljana. September 3-9. Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio. 146–166.

EICHENBAUM, B. M. 1974: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat.

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

Evangélikus Egyház - Online újságok - Evangélikus Élet - Archívum - 2006 - 12 - Henrik Ibsen-émlékév 2006. Letöltve: 2014. május 16.

FARYNO, Jerzy 2006: *Bevezetés az irodalomtudományba*. (Részletek). In.: A szavak érzéki csábítása. Narratív szövegvilágok a szenzualitástól a metanyelvig. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem. Debrecen. (133- 155)

FOWLER, Alastair 1982: *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Harvard UP.

FÜST Milán 1988/2015: Látomás és indulat a művészetben. In.: dia.pool.pim.hu/.../fust_milan/Fust_Milan-Latomas_es_indulat_a_muves... Letöltve: 2015. szeptember. 4.

GENETTE, Gérard 1996: *Transztextualitás*. In.: Helikon. 1996/1-2.

GINZBURG, Ligyija 1982: *A lélektani próza*. Gondolat. Budapest.

GOODLIFFE, J. D. : *Tolstoy's Art and Thought, 1847-1880 (review)* In.: Philosophy and Literature Volume 19, Number 1, April 1995 pp. 166-167 | 10.1353/phl.1995.0030 www.aatseel.org/music_and_motion_in_tolstoy_the_kre Letöltve:2013. január 23.

GRACHEVA, Alla 2005: *Henrik Ibsen and Russian decadence*. In.: *Ibsen and Russian Culture*. Ibsen Conference in St. Petersburg 2003.1 October – 4 October Edited by Knut Brynhildsvoll. Centre for Ibsen Studies. University of Oslo. 2005. Acta Ibseniana.

GREEN, Dorothy 1967: *The Kreutzer Sonata: Tolstoy and Beethoven*. In.: Melbourne Slavonic Studies, Vol. 1. No. 1. 11-23. Melbourne.

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

GRENIER, Svetlana 2001: *Representing the Marginal Woman in Nineteenth-century Russian Literature ...Personalism, Feminism, and Polyphony*. Printed in the United States of America.

Greenwood Publishing Group. In.: http://books.google.hu/books?id=uk4YbsBNI-sC&hl=hu&source=gbs_navlinks_s. Letöltve: 2014. november 30.

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

HAJNÁDY Zoltán 1987: *Lev Tolsztoj világa*. Európa Könyvkiadó. Budapest.

HAJNÁDY Zoltán 2002: *Sophia és logosz. Az orosz kultúra paradigmaticus - szintagmatikus rendszere (bináris oppozíciói, leküzdésük alternatívái)*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem. Debrecen.

HAJNÁDY Zoltán 2006: *Az érzékszervek irodalma. Az érzélem narratív kifejezési módjai: a látvány, a hang, a szag, az íz és a tapintás mint a lét iránt való érzékenység szimbólumai az orosz irodalomban*. In: A szavak érzéki csábítása. Narratív szövegvilágok a szenzualitástól a metanyelvig. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem. Debrecen. (5–35)

HAJNÁDY Zoltán 2008: *A látható életrajzi embléma*.

HAJNÁDY Zoltán 2008: *Lev Tolsztoj poétikai fordulata*. Debrecen.

HAJNÁDY Zoltán 2011: *Labirintusmintázatok Tolsztoj Háború és békéjében*. In: A lét tüze. A fénylő logosz. Debreceni Egyetemi Kiadó. Debrecen. 172-199.

HAJNÁDY Zoltán 2011: *Festés szavakkal. A képleírás poétikai szerepe Tolsztojnál*. In: A lét tüze. A fénylő logosz. Debreceni Egyetemi Kiadó. Debrecen. 199-223.

HAJNÁDY Zoltán 2011: *A lét tüze. A fénylő logosz*. Debreceni Egyetemi Kiadó. Debrecen.

HAJNÁDY Zoltán 2013. *Megjegyzések Boros Lili PhD dolgozatával kapcsolatban*. Elhangzott Az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola „Orosz Irodalom és Irodalomkutatás Összehasonlító Tanulmányok” programjában, BOROS LILI: *L. Ny. Tolsztoj Háború és béke című regénye. Az irodalmi szentimentalizmushoz és az európai képzőművészethez kapcsolódó poétika* című PhD disszertációjának nyilvános vitáján 2013. július 2-án. Budapest.

HAJNÁDY Zoltán 2013: *Anna az örök nő*. Beszélgetés Hajnáy Zoltán irodalomtörténész professzorral (Szederkényi Olga). Hévíz Művészeti és társadalmi folyóirat.

HARPER, Kenneth E. 1978: *Text Progression and Narrative Style*. In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana. September 3-9, 1978. Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. 1978. Slavica Publishers. Inc. Columbus. Ohio.

HEIM, Henry Michael 1978: “*Master and Man*”: “*Three Deaths*” *Redivivus*. In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana. September 3-9, 1978. Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. 1978. Slavica Publishers. Inc. Columbus. Ohio. 260–272.

HETÉNYI Zsuzsa 1996: *Huszonöt fontos orosz regény*. Lord Könyvkiadó és Pannonica Rt. közös kiadása. Budapest.

HOV, Live 2002: The Strong and the savage, the worried and the weak- predecessors of Ibsen’s women in Greek tragedy. In. Acta Ibseniana II. Ibsen, Tragedy and the Tragic. Ibsen Conference in Athens 2002. 30 November – 4 December. Copenhagen.

HOLQUIST, James M. 1978: *Did Tolstoj Write Novels?* In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana. September 3-9, 1978. Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. Slavica Publishers. Inc. Columbus. Ohio. 272–280.

IBRÁNYI Ferenc 2011: *A megtorlás erénye*. In.: [www. Katolikus. hu www. szepi.hu /irodalom /kedvenc/kc_073. html](http://www.katolikus.hu/www.szepi.hu/irodalom/kedvenc/kc_073.html)

Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés. BERNÁTH Árpád – OROSZ Magdolna–RADEK Tünde –RÁCZ Gabriella–TÖKEI Éva 2006. In.: Bölcsész Konzorcium. mek.niif.hu/05400/05477/05477.pdf Letöltve: 2013. augusztus 23.

IVERSEN, Anniken Telnes 2009: *Change and Continuity: The Bildungsroman in English*. University of Tromsø Faculty of Humanities, Department of Culture and Literature. In.: <http://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/2486/thesis.pdf>. Letöltve: 2015. március 30.

JACKSON, Robert Louis 1987: *In the darkness of the Night. Tolstoy's Kreutzer Sonata and Dostoevsky's Notes from the Underground.* Stanford. In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana. September 3-9, Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio. 280–292.

JAMESON, Fredric 2002: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* Routledge Classics. Abingdon. Oxon.

Jane Austen füveskönyve (Szerelmek és ballépések): In:

<http://ekultura.hu/olvasnivalo/ajanlok/cikk/2009-03-05+00%3A00%3A00/jane-austen-fuveskonyve-szerelmek-es-ballepések>. Letöltve: 2014.október 20.

KAPLAN, Deborah 1992: *Jane Austen among Women.* Johns Hopkins UP. Baltimore.

KARANCZY LÁSZLÓ 1990. *Tolsztoj lélekábrázoló módszere.* Akadémiai Kiadó. Budapest.

KARSSÉN, Gien 2012: *Nők a Bibliában.* Evangéliumi Kiadó. Budapest.

KENESSEY Béla 1891: *Női jellemképek a Bibliából.* Protestáns Szemle. Budapest. pp. 646–667.

KÉRY László: *Charlotte Bronte.* <http://www.literatura.hu/irok/romantik/charlotte-bronte.htm>.
Letöltve: 2013. október 18.

KIRÁLY GYULA 2006. *Tolsztoj művészi gondolkodása és regényeinek narratív felépítése (Tolsztoj és Dosztojevszkij, Tolsztoj és Shakespeare).* In.: *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I-II.* Szerk. Kroó Katalin. II. köt. 565-585. Bölcsész Konzorcium. Budapest.

KISELEFF, Natalia: *Idyll and Ideal: Aspects of Sentimentalism in Tolstoy's Family Happiness.* Canadian Slavonic Papers, No. 3., 336-346.

KNAPP, Liza 1991: *Tolstoy on musical mimesis: Platonic aesthetics and erotics in "The Kreutzer Sonata"*. Tolstoy Studies Journal 4, 25–42.

KONICK, Willis 1978: *The Shock of the Present: Levin's Role in Anna Karenina.* In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb and

Ljubljana. September 3-9, Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio. 375–391.

KOCSI Lénárd 1928: *Ibsen és Tolsztoj*. In: Pannonhalmi Szemle

KONTJE, Todd 1993: *The German Bildungsroman: History of The National Genre. Literary Criticism in Perspective*. Columbia. South Carolina.

KOSZTOLÁNYI Dezső 1975: *Lev Tolsztoj*. In.: Kosztolányi Dezső: *Ércnél maradóbb*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.

KOSZTOLÁNYI Dezső 2012: *Lev Tolsztoj*.

In.: http://hu.wikisource.org/wiki/Lev_Tolsztoj”Kategóriák:KosztolányiDezsőEsszék,tanulmányok (Bácskai Hírlap, 1908. szeptember 13.). Letöltve: 2013. június 21.

KOSZTOLÁNYI Dezső 2014: *Ércnél maradóbb*.

In.: oszkdk.oszk.hu/.../KosztolanyiD_Ercnelmaradobb_9789633646045_PDF. Letöltve: 2013. június 21.

Költő és próféta. A magyar sajtó Tolsztojról. 1978: Szerk.: OSZTOVITS ÁGNES. Magvető Könyvkiadó. Budapest.

KRISTEVA, Julia 1984: *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press. New York.

Krisztus a kereszten.

In.: http://2012.krisztusakeresztlen.blogter.hu/268033/zsuzsanna_tortenete_az_oszovetsegbol www. Magyar Keresztény Portál Biblia. Hu. 2012. Újszövetség Letöltve: 2013. június 13.

LÁSZLÓFY Csaba 2006: *A kriminálantropológiai elmélet napjainkban. Az arc egyes részeinek kriminálantropológiai vonatkozásai. Szakdolgozat.* Rendőrtiszt Főiskola.

In.: www.sanoraldentalclinic.com/cesarelombroso.html. Letöltve 2014. július 28.

LEE, Nicholas 1978: *Ecological Ethics in the Fiction of L.N. Tolstoj*. In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana.

September 3-9, Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio.422–438.

LENKEYNÉ DR.-NÉ DR. SEMSEY Klára 1993: *A nők az Újszövetségben. Az Újszövetség a nőkről* Református Kálvin Kiadó. Budapest.

LEPAHIN, Valerij 1978: *Tolsztoj: Az érzelem és a gondolat a műalkotásban.* In.: JGYTF Tudományos Közleményei. Szeged. CC. 109-117

LÖWENTHAL, Leo: *Irodalom és társadalom. A könyv a tömegkultúrában.* Ford.: Kárpáti Zoltán. Gondolat. 1973. Budapest.

LUKACS, Georg 1971: *The Theory of the Novel.* The MIT Press. Cambridge, Massachusetts.

LUKÁCS György 1975: *Tolsztoj és a realizmus fejlődése.* Magvető Kiadó. Budapest.

MAÁR Judit 1995: *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata.* Modern filológiai füzetek 53. Akadémiai Kiadó Budapest.

MACMASTER, Robert E. 1978: *No Peace without War—Tolstoj's War and Peace as Cultural Criticism.* In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana. September 3-9, Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio. 438– 485.

MCLEAN, Hugh 2005: / *A Woman's Place... The Young Tolstoy and the „Woman Question”.* Word, Music, History. A Festschrift for Caryl Emerson. Part one. Stanford Slavic Studies. Volumes 29-30. University of California, Berkeley Stanford.

MAKAI Péter Kristóf: *Jane Austen élete.* In.:

<http://ekultura.hu/olvasnivalo/eletrajz/cikk/2005-06-08+00%3A00%3A00/jane-austen-eletrajz>

MALGORZATA, Swiderska 2006: *Az ekfrazis mint a kulturális elidegenítés eszköze F.M. Dosztojevszkij a félkegyelmű c. regényében.* In.: *A szavak érzéki csábítása. Narratív szövegvilágok a szenzualitástól a metanyelvig.* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem. Debrecen. (155– 167)

MANDELKER, Amy 1991: *A Painted Lady: Ekphrasis in Anna Karenina*. Comparative Literature, No. 1, 1–19.

MANDELKER, Amy 1993: *Framing Anna Karenina. Tolstoy: The Women Question and the Victorian Novel*.

MÁRTON László (szerk.) 2009: *Iskolája az emberi szívnek. A szabadkőműves irodalom antológiája*. Pallas Kiadó. Budapest.

Melbourne Slavonic Studies by Nina Christesen. In.: www.jstor.org/stable/1769949. Letöltve: 2013. augusztus 22.

Men and Women of the Bible. Lives – Times – Events – Principles. FIRST QUARTER Edited by Craig Roberts and Karl Hennecke. 1992. editor at: 1342 Overhill Rd., Columbia, MO 65203. In.: <http://www.jeffcitycoc.org/mwb.htm>. Letöltve: 2013. augusztus 4.

Men and Women of the Bible. Lives – Times – Events – Principles. SECOND QUARTER Edited by Craig Roberts and Karl Hennecke. 1992. editor at: 1342 Overhill Rd., Columbia, MO 65203. In.: <http://www.jeffcitycoc.org/mwb.htm>. letöltve: 2013. augusztus 4.

Men and Women of the Bible. Lives – Times – Events – Principles. FOURTH QUARTER Edited by Craig Roberts and Karl Hennecke. 1993. editor at: 1342 Overhill Rd., Columbia, MO 65203. In.: <http://www.jeffcitycoc.org/mwb.htm>. Letöltve: 2013. augusztus 4.

MERSEREAU, John 1978: *Thackeray, Flaubert, Tolstoy and Psychological Realism*. In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana. September 3-9, Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio. 499–523.

Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji. Red. Wanda Laszczak, Daria Ambroziak, Brygida Pudelko, Katarzyna Wysoczańska-Pająk. Opole. 2014.

MILLER, D.A. 1988: *The Novel and the Police*. University of California Press. London.

MINDEN, Michael 1997/2010: *The German Bildungsroman*. Cambridge University press. New York.

MONTER, B. H. 1978: *Tolstoj's Path Towards Feminism*. In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana. September 3-9, 1978. Volume 2. Literature. Edited. by Victor Terras. Slavica Publishers. Inc. Columbus Ohio.

MORETTI, Franco 1983/2005: *Signs Taken for Wonders*. Verso. London.

MORETTI, Franco 1991: *Reflection and Action: Essays on Bildungsroman*. Ed. by James Hardin. University of South Carolina Press. Columbia.

MORETTI, Franco 1987/2000: *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Verso. London.

NAGY István 2006: *A klasszikus orosz irodalom XX. századi olvasatban*. In.: *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I-II*. Alapozó ismeretek az orosz–szláv és az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Második kötet. Alkotó szerkesztő Kroó Katalin. Budapest.

NAGY István 2006: „Mert nők így olvassák a költőket, nem másképp”. (Ahogyan Cvetajeva értette Tatyjanát *Az én Puskinomban*). In.: Kovács Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből 2*. Argumentum. Budapest. 83–127.

NAGY István 2006: *A szabadító költő. Marina Cvetajeva Puskin-olvasata*. Argumentum. Budapest.

NAUMANN, Marina 1978: *Tolstoyan Reflections in Hemingway: War and Peace and For Whom the Bell Tolls*. In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana. September 3-9, 1978. Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. Slavica Publishers. Inc. Columbus. Ohio. 550–570.

NÉMETH László 1956: *Tolsztoj inasaként*. Nagyvilág. 99 –112.

NÉMETH László 1973: *Európai utas* (Tanulmányok). Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.

NIEDERHAUSER E. – SARIGINA L. 1970: *Az orosz kultúra a XIX. Században*. Gondolat Kiadó. Budapest.

Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig. I. szerk.: ZÖLDHELYI Zsuzsa.

Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest. 1997.

Az orosz vallásbölcselet virágkora: Tolsztojtól Bergyajevig. (vál. és a bevezetőket írta TÖRÖK Endre). Vigilia. Budapest. 1988.

ORWIN, Donna Tussig 1993: *Tolstoy's art and thought 1847-1880*. Princeton – New Jersey.

PIETRAFETTA, Matthew 2009: *A Desire for Form, and a Form for Desire*. PhD Dissertation. Columbia University. New York.

POOVEY, Mary L. 1984: *The Proper Lady and the Woman Writer. Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. The University of Chicago Press. Chicago and London.

RANDALL, Vicky – WAYLEN, Georgina (szerk.) 2003: *Társadalmi nem, politika és az állam. Feminista társadalomtudományi tanulmányok*. (ford. Csanádi Andrea, Kiss Anna). Józsoveg kézikönyvek. Józsoveg Műhely Kiadó. Budapest.

RISCHIN, Ruth 1992: *Allegro tumultuosissimamente – Beethoven in Tolstoy's fiction. In the shade of the giant – Essays on Tolstoy*. szerk. H. McLean. University of California. Los Angeles.

ROUGEMONT, Denis de 1998: *A szerelem és a nyugati világ*. Fordította Szoboszlai Margit. Helikon Kiadó. Budapest.

SÁNTA Anikó 2006: *Henrik Ibsen-émlékév 2006*. Evangélikus Egyház - Online újságok - Evangélikus Élet - Archívum - 2006 - 12 - Henrik Ibsen-émlékév 2006Letöltve: 2013. július 30.

SCANLAN, James P. 1978: *L. N. Tolstoj as Philosopher of Art Today*. In.: American Contribution to the Eight International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana. September 3-9, 1978. Volume 2. Literature. Edited by Victor Terras. Slavica Publishers. Inc. Columbus. Ohio. 657–678.

SELMECZI János 2011: *A titok-próza Turgenyev elbeszélő művészetében*. PhD disszertáció. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Irodalomtudományi Doktori Iskolájának az „Orosz Irodalom és Irodalomkutatás – Összehasonlító Tanulmányok” doktori programja.

SÉLLEI Nóra 2007: *Feminizmus és irodalom*.

In.: <http://www.vagy.hu/nyomtatobarat.php?id=4153>.Letöltve : 2007. április 12.

SÉLLEI Nóra 2015: *Lánnyá válik, s írni kezd. 19. századi angol írónők*. DUPress (Debreceni Egyetemi Kiadó).

SONKOLY István 1989. *Tolsztoj és a zene*. In.: Dukkon – D. Zöldhelyi – Fenyvesi: *Orosz írók magyar szemmel III. Az orosz irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai 1920-tól 1944-ig*. Szöveggyűjtemény. Szerk.: Dukkon Ágnes. Tankönyvkiadó. Budapest.

SONTAG, Susan 1983: *A betegség mint metafora*. Európa. Budapest.

SPENCER, Jane 1986: *The Rise of the Woman Novelist –from Aphra Behn to Jane Austen*. Blackwell. Oxford.

SKLOVSZKIJ, V. B. 1978. *Tolsztoj*. Moszkva. Progressz – Budapest. Gondolat.

SWALES, Martin 1978: *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton University Press. Princeton.

SÓTÉR István 1978: *Segítők, Tolsztoj*. Nagyvilág, 1978/12. Gondolat Kiadó. Budapest.

SZAMÁK Anna 2011: *Közelítés egy hiányzó műfaji tendenciához: Bildungsroman a 19. századi magyar irodalomban.*

In.: http://irodalmar.btk.pte.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=113%3Aszamak-anna-koezelites-egy-hianyzo-mfaji-tendenciahoz-bildungsroman-a-19-szazadi-magyar-irodalomban&catid=45%3Atanulmanyok&Itemid=150&showall=1

SZÁVAI János 2009: *Démoni zene. Tolsztoj és A Kreutzer szonáta.* In.: www.szavaijanos.hu/wp-content/uploads/2009/04/demoni-zene.rtf

SZABÓ Miklós 2011: *Az orosz nevelés története 988-1917.* Budapest.

SZABÓ Miklós 2011: *Az orosz nevelés története* In.: mek.oszk.hu/03600/03657/03657.rtf.
Letöltve: 2013. december 3.

SZABÓ Tünde 2007: *"Nőkérdés" és ikonikus nőalak a Bűn és bűnhődésben.* In.: *Örök női archetípusok.* A tanulmányokat vál.: Jagusztin László; szerk.: Fonalka Mária. Kossuth Egyetemi Kiadó. Debrecen. pp. 90-107

SZEGEDY-MASZÁK Mihály 1998: *A regény, amint írja önmagát. Elbeszélő művek vizsgálata.* (Második, bővített kiadás). Korona Nova Kiadó. Budapest.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály 1998: „A regény,amint írja önmagát” Elbeszélő művek vizsgálata. Második, bővített kiadás. Korona Nova Kiadó. Budapest

SZEGEDY-MASZÁK Mihály 2010: A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban. In: <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/nemzeti.htm>. Letöltve: 2012. február 20.

SZENCZI Miklós – SZOBOTKA Tibor – KATONA Anna 1972: *Az angol irodalom története.* Gondolat. Budapest.

SZERB Antal 1941: *A világirodalom története I-II-III.* Budapest. Révai.

SZOBOTKA Tibor 2012: *Jane Austen*. Literatura.hu In.:

http://www.literatura.hu/irok/real/jane_austen.htm, Letöltve: 2012.dec. 30.

Szovjet Irodalom 1978. 9. Tolsztoj emlékszám. A Magyar Népköztársaság Kulturális Minisztériuma és a Szovjet Írószövetség folyóirata.

TANNER, Tony 1986: *Jane Austen*. Macmillan. London.

TAXNER-TÓTH Ernő 1984: *A Brontë nővérek világa*. Európa Könyvkiadó. Budapest.

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 költészet köréből I*. Budapest. Argumentum. 449–479.

TÉREN Gyöngyi 2006.: *L. N. Tolsztoj munkássága a folklór sajátos alkotásmódjának tükrében*. In.: Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I–II. Alapozó ismeretek az orosz–szláv és az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Második kötet. Alkotó szerkesztő Kroó Katalin. Budapest.

TÉREN Gyöngyi: *L. N. Tolsztoj munkássága a folklór sajátos alkotásmódjának tükrében* gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Szlavisztika/78Kroó/aaz2/y586.pdf. Letöltve 2014. május 28.

The European Bildungsroman. Columbia University Dept. of English & Comparative Literature. New York. 2014.

*Tolstoy's Short Fiction (Norton Critical Editions)*In.:

www.utoronto.ca/tolstoy/vol4/pages%20147-151%20book%20. Letöltve: 2013. augusztus 22.

TÖRÖK Endre 1978: „Járjatok fényben, amíg van fény.” Tolsztoj születésének 150. évfordulójára. In.: Kortárs 1978. (22). 7. 1100-1117.

TÖRÖK Endre 1978: *Tolsztojról*. In.: *Költő és próféta. A magyar sajtó Tolsztojról*. Válogatta és szerkesztette: Osztovcics Ágnes. Magvető Könyvkiadó. Budapest. 444-454.

TÖRÖK Endre 1979: *Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma.* Korunk tudománya sorozat. Akadémiai Kiadó. Budapest.

TÖRÖK Endre 2008: *Átragygás. Az életmű foglalata.* Kiadják tanítványai. Oltalom Alapítvány. Budapest.

TROYAT, Henri 1967: *Tolsztoj élete.* Gondolat Kiadó. Budapest.

VAN GHENT, Dorothy 1953: *The English Novel – Form and Function.* harper Torchbooks. New York.

VOGEL, Ursula 2003: *Az állam és a társadalmi nem megteremtése. Néhány történelmi örökség.* In.: Vicky RANDALL – Georgina WAYLEN (szerk.): Társadalmi nem, politika és az állam. Feminista társadalomtudományi tanulmányok. [ford. Csanádi Andrea, Kiss Anna] Jószöveg kézikönyvek. Jószöveg Műhely Kiadó. Budapest.

*What does the Bible say about women's rights:*2013.

In.: http://www.christianbiblereference.org/faq_womensrights.htm. Letöltve: 2013. április 7.

What The Bible Says About Marriage: 2013

In.: <http://www.bible.ca/ef/topical-what-the-bible-says-about-marriage.htm>. Letöltve:2013. május 3.

What does The Bible Say About Women's Rights?

In.: http://www.christianbiblereference.org/faq_womensrights.htm Letöltve:2013. április 7.

WHITING, Jeanna Marie 2006: *Tolstoy and the woman question.* Graduate School Theses and Dissertations. In.: <http://scholarcommons.usf.edu/etd/2755>. University of South Florida scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi? article Letöltve:2013. július 24.

ZÖLDHELYI Zsuzsa 2006: *Turgenyev sejtelmes elbeszélései.* In.:

<http://hu.gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Szlavisztika/78Kroó/aaz/x367.pdf> letöltés 2014. július 21.

ZSADÁNYI Edit 2003: *A nő alárendelt beszéde.*

In.: <http://www.gender.bkae.hu/konf2003/zsadyenyedit.pdf>. Letöltve: 2014. július 20

CIRILL BETŰS TÉTELEK

Анализ художественного текста. Эпическая проза. Сост. Н. Тамарченко. Москва. 2005.

АННЕНСКИЙ, Иннокентий 1988: Символы красоты у русских писателей. В кн.: АННЕНСКИЙ, И.: Избранные произведения (Книги отражений) Ленинград. www.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0340.shtml. Letöltve: 2013.május 7.

БАБИЧЕВА Ю. В. *Метаморфозы русской исторической драмы в 10-х годах XX века.* In.: http://www.booksite.ru/fulltext/bab/ich/babicheva_y_v/2.htm Letöltve: 2013.május 27.

БАСИНСКИЙ, Павел 2010: *Лев Толстой: Бегство из рая.* Издательство «АСТ/Астрель». Москва.

БАХТИН, М. М. 1975: *Идиллический хронотон в романе.* In.: Уб: *Формы времени и хронотона в романе.* Художественная литература. Москва. 373–384.

БАХТИН, М. М. 2015: *Роман воспитания и его значение в истории реализма (по Гете) Постановка проблемы романа воспитания.* In.: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/bahtin-roman-ego-znachenie/postanovka-problemy-romana-vospitaniya.htm>. Letöltve: 2015.május 7.

БАХТИН, М. М. 1979: *Эстетика словесного творчества.* Москва.

БЕЛИНСКИЙ, В. Г. 1847/1955: *Взгляд на русскую литературу.* Художественная литература. Москва.

БЕЛИНСКИЙ, В.Г. 1985: *Сочинения Александра Пушкина.* Художественная литература. Москва.

Белинский Виссарион Григорьевич: Собрание сочинений Литературная критика.. In.: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/Lib.Ru/Klassika. Letöltve: 2014.május 3.

Бердяев, Н: Три юбилея: Л. Толстой, Генрик Ибсен, Н. Федоров. In.: <http://books.google.hu/books?id=msgy7qTAKK0C&pg=PT65&lpg=PT65&dq=Толстой-Ибсен&sour.139>. Letöltve: 2015. szeptember 11.

БЕЛЫЙ, Андрей 1912: *Лев Толстой и культура.* In.: [http://www. Lib.ru/Klassika](http://www.Lib.ru/Klassika). Letöltve: 2015. június 27.

БЕЛЫЙ, Андрей 1912: *«Трагедия творчества. Достоевский и Толстой».* Издательство «Мусагет» Москва.

Библиография литературы о Л. Н. Толстом. 1962—1967 / Гос. музей Л. Н. Толстого; Сост. Н. Г. Шеляпина, А. С. Усачева, Л. Г. Лисовская; Ред. коллегия: Э. Г. Бабаев, Б. С. Боднарский (гл. редактор), Н. Н. Гусев, К. Н. Ломунов. In.: feb-web.ru/feb/tolstoy/biblio/b72/b72-001-.htm. Letöltve: 2010. április 20 .

Библиография литературы о Толстом. 1968—1973/ Гос. музей Л. Н. Толстого; предназначена для работников библиотек, преподавателей вузов и школ, аспирантов и ... Составитель Н. Г. Шеляпина, Ответственные редакторы: Э. Г. Бабаев и К. Н. Ломунов. In.: feb-web.ru/feb/tolstoy/biblio/b78/b78.htm Letöltve: 2012. május 13.

БИЛИНКИС, Я. 1959: *О творчестве Л. Н. Толстого.* Очерки. Советский писатель. Ленинград.

БОРОШ, Лили 2004: *Визуальное представление и развитие визуальной метафоры в романе Л. Н.Толстого Война и мир.* Studia Russica. XXI. Budapest. 68–79.

БОРОШ, Лили 2010: *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 Loránd University Doctoral Programme – University of Tartu: Department of Semiotics. 12–35.

БОЧАРОВ, С.: *Война и мир Л. Н. Толстого.* In.: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/brt/brt-001-.htm>. Letöltve: 2015. szeptember 19.

БУРСОВ, Б.: *Лев Толстой.* Государственное Издательство Художественной Литературы. Москва. 1960.

БУСЛАЕВ, Ф.И. 2001: *Древнерусская литература и православное искусство.* Издательство Русского Христианского гуманитарного института «Лига Плюс». Санкт-Петербург.

ГРЯКАЛОВА, Ю. 2007: *Sub specie Nordi (К феномену популярности Ибсена в России).* In.: *Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте.* Отв. ред. Н. Ю. Грякалова. Санкт-Петербург, Издательство «Пушкинский Дом», 7–28.

ГУДЗИЙ, Н.К.: *Жизненный и творческий путь Л. Н. Толстого.* Л. Н. Толстой. Сборник статей. Пособие для учителя. Под общей редакцией Д. Д. Благого. Государственное Учебно - Педагогическое Издательство. Москва. 1955.

ГУДЗИЙ, Н.К.: *Лев Толстой.* Государственное Издательство Художественной Литературы. Москва. 1960.

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М. 1984.: *Полное собрание сочинений в 30 томах, том 26, Публицистика и письма. Очерк «Пушкин».* «Наука». Ленинград

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М.- *Lib.Ru. Произведения Ф.М. Достоевского и труды других авторов о Достоевском.* In.: <http://lib.ru/litra/dostoewskij>. Letöltve: 2013.május 13.

ДВОЙНИШНИКОВА, Татьяна Федоровна 2006: *Женские образы Ф.М. Достоевского: итоги и перспективы изучения :на материале русского и англоязычного литературоведения 1970 - 2000-х гг.* In.: Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat.

<http://www.dissercat.com/content/zhenskie-obrazy-fm-dostoevskogo-itogi-i-perspektivy-izucheniya-na-materiale-russkogo-i-anglo#ixzz3ihitwt17>. Letöltve: 2013. október 17.

ДУККОН, Агнеш 1999: *Овидий, "певец любви" и поэзия Пушкина I*. Studia Slavica Hungarica (44) 1999/3-4, 261-272.

ДУККОН, Агнеш 2009: *Человек и ландшафт в ранних произведениях Гоголя*. In.: <http://art-education.ru/project/seminar-2009/seminar.htm>

ДУККОН, Агнеш. 2010: *Вариации на тему «уход от цивилизации»: антиномии культуры-субкультуры в русской литературе 19 века (Пушкин, Толстой)*. In.: <http://art-education.ru/project/seminar-2010/seminar.htm>. Letöltve: 2012. január 28.

ДУККОН Агнеш 2013: *Женщины и дети в романном мире и «Дневнике писателя» Достоевского*. In.: dostoevsky.org/Russian/documents/Program_russian.pdf. Letöltve: 2014. március 28.

ЕРМИЛОВ, В.: *Толстой – романист*. Издательство «Художественная Литература». Москва. 1965.

ЖАРОВ, Б. С. 2002: *Переводческий подвиг А. и П. Ганzenов*. In.: Скандинавские чтения 2000 года. Этнографические и культурно-исторические аспекты. Санкт-Петербург. Наука. 2000. 545-551.

Женские образы в романах Л. Толстого. In.: www.litrasoch.ru/zhenskie-obrazy-v-romanax-l-tolstogo. Letöltve: 2013. szeptember 14.

ЗАВЕРШИНСКАЯ, Елена Александровна 2011: *Словесный и телесный дискурсы в романах Г. Флобера «Мадам Бовари» и Л.Н. Толстого «Анна Каренина»*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Новосибирский Государственный Педагогический Университет Тверь. На правах рукописи.

ЗИНГЕРМАН Б. 1979: *Очерки драмы 20 века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Локра, Ануи*. Москва.

ИБСЕН, Г. *Строитель Сольнес*. Перевод А. и П. Ганзен. Без библиографических данных, обозначения цен и страниц.)

In.: www.magister.msk.ru/library/perevod/ibsen001.htm. Letöltve: 2015.március 2.

КРАСНОЩЕКОВА, Елена 1997: *Гончаров. Мир творчества*. Санкт-Петербург.

КРАСНОЩЕКОВА, Елена 2002: «Сентиментальное путешествие». *Проблематика жанра (Лоренс Стерн и Н. М. Карамзин)* In.: *Философский век. Россия и Британия в эпоху Просвещения. Опыт философской и культурной компаративистики*. 1. Санкт-Петербург. С. 191—206.

КРАСНОЩЕКОВА, Елена 2002: *Bildungsroman на русской почве («Рыцарь нашего времени» Н. М. Карамзина)*. In.: *Русская литература*. 2002. № 1. С 3—22.

КРАСНОЩЕКОВА, Елена 2003: *Bildungsroman на русской почве: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова* / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. — Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 7—19. In.: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/k90/k90-007-.htm>

КРАСНОЩЕКОВА, Елена 2006: *Bildungsroman: Из восемнадцатого века в девятнадцатый (Трилогия Льва Толстого и «Библиотека моего дяди» Родольфа Тёнфера)*. Русская Литература. 2006/2.

КРАСНОЩЕКОВА, Елена 2008: *Роман воспитания. Bildungsroman на русской почве. Карамзин, Пушкин, Гончаров, Толстой, Достоевский*. Издательство «Пушкинского фонда». Санкт-Петербург.

Ляцкий, Е. А. 1929: *Толстой и природа*. In:

www.rusnauka.com/4_SND_2013/.../1_127378.doc.htm. Letöltve 2010. október 24.

НАГИНА, Ксения Алексеевна 2011: *Сад и бог в произведениях Л. Толстого и Ф. Достоевского*. Российская и зарубежная филология вып. 7(13) удк 821.161.09."18" к.

филол. н., Воронежский Государственный Университет 394068, Воронеж, пл. Ленина, 10. k-nagina@yandex.ru. Letöltve: 2014. április 5.

ОПУЛЬСКАЯ, Л.Д. 1990.: *К творческой истории романов Льва Толстого (Проблема жанра). От замысла к воплощению.* Академия Наук СССР Институт Мировой Литературы им. А.М. Горького. «Наука». Москва.

ПАШИГОРЕВ, В. Н. 1993: *Роман воспитания в немецкой литературе XVIII—XX веков.* Саратов.

*ПЕЙЗАЖ –Словарь литературных терминов.*2014: In.: litterms.ru/p/199. Letöltve: 2014. december 21.

РЕВ Мария 1978: *Специфика психологического раскрытия переживания личности /Лев Толстой и Стендаль/ Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. Tomus 20/ 3-4. 203-214. Akadémiai Kiadó. Budapest.*

СОЛОВЬЕВ,С.: 1978. *О некоторых особенностях стилистического мастерства Толстого. В мире Толстого.* Сборник статей. Советский писатель. Москва.

Судья и строитель. Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. 2004. Составитель и автор предисловия ЕРХОВ, Б. А., Всероссийская Государственная Библиотека Иностранной Литературы им. М.И. Рудомино. Издательство «Рудомино».Москва.

СУРОВЦЕВА, Марина Евгеньевна 2014: *Программа "Толстовских Чтений – 2014".* Министерство Культуры Российской Федерации. Государственный Музей Л.Н. Толстого. К 104-й годовщине со дня смерти Л.Н. Толстого. In.: tolstoy.ru/events/1960/Letöltve: 2015. augusztus 13.

ТИРГЕН, П. 1990: *Обломов как человек-обломок (к постановке проблемы «Гончаров и Шиллер»)* In.: Русская литература. № 3. С. 30.

Толстого - Lib.Ru.

In.: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/ Letöltve: 2015. augusztus 13.

ХАЙНАДИ, Золтан 1998: *Культура как память. Главы из истории русской культуры*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.

ХАЙНАДИ, Золтан 2008: *Зрительно-биографическая эмвлема*. Вопросы литературы. Март–Апрель 2008. Журнал критики и литературоведения. Москва.

ХАЙНАДИ, Золтан. 2010: *Толстой и Хайдеггер*. In.: Index_html- Новая и старая русская классика. Новая русская литература. Виртуальная исследовательская лаборатория. http://newruslit.ru/for_classics/Tolstoy 2010.

ЧИРКОВ Н. 1969: «Война и мир» Л. Н. Толстого как художественное целое. In.: Русская Классическая Литература. Москва.

ЧИЧЕРИН, А. 1977: Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика. Художественная литература. Москва.

ЧИЧЕРИН, А. 1972: *Стилистическое единство Войны и мира* In.: Яснополянский сборник. Статьи, материалы, публикации. Тула: Приокское Издательство. 1972. с. 70–79.

ЧИЧЕРИН, А. 1978: *Образ автора в Войне и мире*. In.: В мире Толстого: Сборник статей. Москва. Современный писатель. 161–177.

ШКЛОВСКИЙ, В.Б. 1963: Лев Толстой. Издательство «Молодая гвардия». Москва.

ЩУКИН, В. 2012: С чего начинается Лев Толстой. Размышления над первыми страницами «Детства». Москва.

ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. 1968: Молодой Толстой. В. М. Éjchenbaum: *Der junge Tolstoj*. Nachdruck der Ausgabe Peterburg/Berlin 1922. Wilhelm Fink Verlag München. Band 53.

ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. 1974.: Лев Толстой. Семидесятые годы. (Ленинград «Художественная Литература». Ленинградское отделение.