

KIRÁLY GYULA

TOLSZTOJ MŰVÉSZI GONDOLKODÁSA ÉS REGÉNYEINEK NARRATÍV FELÉPÍTÉSE

TOLSZTOJ ÉS DOSZTOJEVSZKIJ,
TOLSZTOJ ÉS SHAKESPEARE¹

1

A kritika és a műveltebb olvasó még ma is a „nagy moralistának” vagy „prófétának” szereti hinni Tolsztojt, holott ez a vélekedés csupán publicisztikájára és esszéinek zömére vonatkozóan jogos. Nagyregényei például egészen másról tanúskodnak, s nemzetközi elismerést számára csak a regények poétikai nyelvének a hiteles elbeszélői beszédmódja, az elbeszélő megértéshorizontjának az alakok megértésével szinkrónban haladó, de az olvasói távolságtartásra is felkészítő – tehát az események megtörténéseinek igazságát önmegértésként közvetítő – esztétikai élménye hozott. Tolsztoj hősei nem küzdik le életelveik tévedéseit, s így a dialógusok számukra nem jelentenek megnyilatkozási alternatívát. Inkább a másik beszédének és magatartásának el nem fogadhatósága az, amit megélnék, s ami az egymással való szakítás vagy az egymástól való elidegenedés élményét kiváltja – ezáltal katasztrófájukat vagy sikertelenségüket kell megtapasztalniuk. A dialogikus felépítés elenyésző szerepet kap a hősök monologikus gondolati különállásának megjelenítésében, hiszen a szereplőket nem ideológiájuk, hanem életvitelük különíti el, s állítja szembe vagy hozza közel őket egymáshoz. Így mindenképpen az orosz létberendezkedés civilizációs és kulturális merevségének mozdíthatatlansága, hierarchikus egzisztencialitása az, ami a Tolsztoj-hősök megrajzolt életszakaszának pályáján életformájuk töréseként bekövetkezik.

Tolsztoj művészi gondolkodásának ezt a *regényi*, az értekező, esszéisztikus, pedagógiai stb. írásformáktól elütő narrációs eseményhorizont-képzését az elbe-

¹ A tanulmányt teljes egészében lásd: KIRÁLY Gyula: Tolsztoj művészi gondolkodása és a regény narrativitása (Tolsztoj és Shakespeare). In: KIRÁLY Gyula: *Dosztojevszkij és az orosz próza*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983. 177–202. A tanulmány először orosz nyelven előadásként hangzott el Prágában, majd Varsóban 1978 októberében és novemberében, a Tolsztoj születésének 150. évfordulója alkalmából rendezett konferencián. Vö.: *Studia Russica* 2. Budapest, 1979. 89–125.

A tanulmány szerzője azt ajánlja, hogy a tankönyvből felkészülő hallgató jelen olvasmányt egészítse ki a korábbi írás most nem közölt részleteivel, valamint az előtte és utána következő fejezetekkel, különösen a Dosztojevszkij–Tolsztoj, illetve a Tolsztoj–Shakespeare-egybevetéseket érintően.

szélei regény narrációs, szerzői vagy alaki elbeszélői formája biztosítja. Művészi gondolkodásának ugyanis az a lényege, hogy mindig egymás mellé állítja a moralizáló és az útkereső – vagy éppen a végletes morális tartású és e végletesség értékét megkérdőjelező – hőst. A regény annak a lehetőségét jelenti Tolsztoj számára, hogy újra és újra fölvesse, kikísérletezze: a felfedett, valóban súlyos közéleti, etikai, morális kérdések hogyan vehetők vagy nem vehetők le a napirendről a társadalom, a személyiség és a történelem fejlődésének Európához igazításában. Tolsztoj személyes írói biográfiája is arról tanúskodik, hogy ez a kétféle indíttatás – egyrészt a felvilágosító Rousseau, másrészt az utópista szocialista, kísérletező Owen – egyforma intenzitással hat nemcsak az induló íróra, de a továbbiakban is ezen a két póluson kristályosodnak ki a tolsztoji hősök gondolatai. Így érthető, hogy míg a publicista vagy az esszé, pedagógiai traktátumot író Tolsztoj válasza jócskán nem időtállóak, addig az epikus, a regényíró olyan „költői”-művészi gondolat sorokat épít, amelyek, költői formájukat illetően, narratív átépítő elbeszélőiségükben összeszövődve válnak regényi eseményességi sorrá, létigazság-megtörténéssé, a regényalakok egzisztenciális élethelyzete megértésévé, az olvasó számára pedig esztétikai létélményé: saját létbe vetettsége igazságának a megértésévé. Tolsztoj regényeiben valóban nincs mit keresnünk – sem karneváli, sem polifonikus dialogicitást nem találunk ott, amelyeket a Dosztojevszkij-regényekben valóban tetten érhetünk, még akkor is, ha nem is kifejezetten ezen a nyomvonalon fejthető meg a dosztojevszkiji regény elbeszéltségi nyelvbeszédbe való beágyazottságának az értelme. A *Bűn és bűnhődés* című regény négy főhősének, Raszkolnyikovnak és Szonyának, Szvidrigajlovnak és Dunyának *sorsa* van: arról a mélypontról, amelynek a modelljéről a csődbe jutott Marmeladov számol be Raszkolnyikovnak a regény elején, a hősök végül is fel tudnak emelkedni emberi mivoltuk eredendő mibenlétének etikai csúcsára, az önmegértés és a létmegértés igazságának elfogadására, következményeinek felvállalására.

Miben áll a tolsztoji művészi gondolkodás objektivitása, mi a művek marandóságának, frissességének oka?

Ha a kétféle hőst, kétféle törekvést Tolsztoj önmagában ábrázolta volna regényeiben, elkerülhetetlenül a kor moralista, illetve utópista írójává vált volna. A tolsztoji szerkesztés az írónak éppen azt a formai felismerését bizonyítja, hogy önmagában egyik regényi szál sem állna meg, sőt az egyik vagy másik végleges és sajátlagos jelentését csakis ez a kettős közeg alakítja ki. Tolsztoj nem művészi (szociológiai, pedagógiai, politikai, etikai) kérdésekkel foglalkozó munkáit viszont könnyűszerrel oszthatnánk ketté úgy, hogy egyik csoportba csupa felvilágosítói, etikai, moralista, a másikba pedig csupa projekciós, oktató jellegű, a megoldás formáit taglaló utópista munkák kerülnének. Sokszor bármennyire is elválaszthatatlanok ezek a kérdések egy-egy tanulmányában, azt nehéz volna állítani, hogy ez a két megközelítés – egymást korrigálandó – szervesen fonódna össze, és hogy akár külön-külön, akár együttesen a kor szintjén volnának képesek elemezni a valóságot.

Tolsztoj epikai, regényi gondolkodása csak azáltal tud kiteljesedni, hogy a kétféle gondolatsort kétfőhősű regényeinek eltérő útjában egymásnak feszíti, s így olyan mélységeket tud bejárni, amelyek sosem engedik külön érvényesülni, önmagába záródni egyik vagy másik életút tanulságait. Az igazságkereső hősök regényi életútja mintegy távolságba helyezi a morális hősök törekvéseinek maximalizmusát, és fordítva: az utópikus kiütkeresések ugyanígy föltülbíráltatnak a morális tartású hősök életútjának tragikusabb kimenetelében. Ez áll nemcsak az *Anna Karenina*, de a *Feltámadás* építkezésének poétikai kompozíciójára.

Tolsztoj világosan látja és többször ki is fejt: az emberiség számára nem adatik meg az a luxus, hogy az átélt tragédiák miatt elhagyhassa magát. Újra és újra talpra állni, és szinte remény nélkül is újrakezdeni – ez olyan eredendő vonása az embernek, mint a nagy egyéni és társadalmi tragédiák megélésének tapasztalati számbavétele.

Kinek van igaza? Bolkonszkijnak vagy Pierre-nek? Annának vagy Levinnek? Mindenesetre egymás tükrében csak még mélyebben tetszik ki emberi nagyságuk, kalandsoruk szubjektív és társadalmi tanulsága. De annak a létproblémának mélysége is, amely e kettős tükör nélkül a maga valójában nem tárulna föl. Anna tragédiájának ez adja emberi arányait, a levini szemszög igazolja társadalmi kikerülhetetlenségét. Mint ahogy nem volna nehéz beleképzelnünk Pierre helyébe (kalandsorának állomásain) egy Bolkonszkij-típusú hőst, akiről bizonytalán úgy éreznénk, joggal roppan bele abba, hogy feltette életét valami nagy eszmére, amiről időközben kiderül, hogy csak illúzió. Ha viszont Katyusa, Bolkonszkij vagy akár Anna sorsa felől nézve talán könnyebbnek, simábbnak is tetszik Pierre, Levin vagy Nyehljudov jelleme, útja, sorsa, a tragikus hősök példája léptenyomon ráirányítja a figyelmünket arra, hogy milyen nagy is a tétje – emberileg és társadalmilag – mindannak, amibe Tolsztoj hősei belevágtak.

Mindez azonban még nem győzne meg bennünket Tolsztoj epikai gondolkodásának elbeszélői objektivitásáról, ha emellett fenntartanánk a Tolsztoj-kritika másik makacs tévedését narrációja technikáját illetően. A tolsztoji narrációról általánosan elterjedt, hogy szubjektív, írói első személyű, s így minden realizstikus-sága ellenére is ellentmondásos. Az eddigi elképzelések abban térnek el, hogy miben és miként határozzák meg ennek a világnézeti ellentmondásnak a művészi gondolkodásbeli vélt megőrződését. A legelterjedtebb nézet talán az, miszerint Tolsztoj valamiféle, a szerzői szóból kiinduló monologikus lezárásra törekszik, ami által didaktikus végkövetkeztetésre jut. A vélekedés oka, hogy ez a kritika nem különbözteti meg a prózai műfajok retorikai és poétikai nyelvbeszédének az eltéréseit. Még Bahtyin sem tudta ezt az általános elképzelést félretenni, valószínűleg azért, mert esztétikai – és nem poétikai – megközelítésben az elbeszélői mód és a narratív struktúra közti összefüggést Dosztojevszkij narratívái felől nézte, holott az epikai gondolkodás megragadása lehetetlen e két eltérő szemantikai szint jellemző differenciálása és narratív koherenciája nélkül. A prózapoétikai és retorikai elbeszéltségben tehát a lírai vagy drámai verses mű nyelvbeszédétől

való eltérő működést kell tisztáznunk ahhoz, hogy ne essünk olyan hibába, hogy az úgynevezett monologikus és dialogikus eseményszerkesztést kvantitatívan szembeállítsuk egymással, mint tette azt Bahtyin és az őt követő számos műelemző és kritikus. A tolsztoji epikai építkezés, narratív gondolkodásstruktúra sajátos előzetes elbeszélői jelenlétállapotot biztosít a közvetlen ítéletet (fogalmazzunk így: a teleológiai szinten elhangzó ítéletet) a maga írói előjogában tartó regényprózaíró számára ugyanúgy, mint az alaki elbeszélő számára. Valószínű, hogy Tolsztoj ezért sem kedveli a saját kompetenciájában kételkedő nem írói, nem alaki elbeszélőt. Tolsztojnál az alaki szintet nem töri meg, nem kettőzi (szólammá és epikai szóvá) az alakok tudatlogikája. A regényi történés így végül is nem a rejtett gondolatok mentén alakul ki, amelyeket mint olvasók a hősök tudati dilemmái mögött megsejtenénk, hanem – azt mondhatnánk – kompozicionális, eseményes, az olvasói megértésre bízott retrospekcióval épül fel. Éppen azt nem várják, nem látják előre, nem is sejtik – sem az alakok, sem az elbeszélő –, ami a hősök történetéből a vég felől epikai értelemben vett jelentéssel telítődik. Tolsztoj ama írásmódja, miszerint regényei egyes epizódjainak korrektúráját akár harmincszor is megváltoztatja és átdolgozza, azt jelenti, hogy az eseményesség narrációjává számos meglepetésként áll egybe, szemben például a dosztojevszkiji narratívával, ami is a két írónak az elbeszélőhöz való eltérő hozzáállását okozza. Dosztojevszkij regényeinek domináns dialogicitása Tolsztoj regényeinek monologikus elbeszéltségéhez képest nem epikai objektivitást mérő poétikai formakérdés, hanem az eltérő epikai gondolkodás elbeszéltségteremtésének a különbsége. A tolsztoji narrációban az elbeszélőnek épp ezért nincsen ábrázolt szellemi vagy biográfiai arculata, csupán ontológiai értelemben adekvát etikai attitűdje, és ugyanezért nem alakulhat ki távolságtartása sem a regényi történés éppen előttünk zajló fázisaival szinkrónban – az elbeszélő szerző megítélésében sem –, hanem csupán retrospektíven, a regényi idő lezárultával. Az elbeszélő a lezárulás mibenlétét, hogyanját illetően is olyannyira az epikus történésre hagyatkozik tehát, hogy annak rímelő mozzanataiból, az alakok pillanatnyi igazságmegértésének ismétlődéséből már bizonyos fokig a regény lezárta előtt sejtetünk engedi a kibontakozást, anélkül, hogy az elbeszélői szó azt mindezen túlmenően is jelezné vagy megjósolná.

2

A fentiekben kell keresnünk a tolsztoji elbeszélői eseménynek a történésbe, a regény nyelvbeszédébe való simulását, nevezetesen, hogy Tolsztoj következetesen a szerzői elbeszélés kompetenciáján kívülre utalja annak megértését, vajon a történelmileg kialakult életvitelek, erkölcsi normák és etikai konvenciók mit érnek, s az ellenük újra meg újra kirobbanó egyéni lázongások (mást akarások) hogyan értékelhetők egy társadalom fejlődése létvitelének a perspektívájában;

azaz, hogy mire vezetnek a közerkölcsökben és az individuumok személyes lehetőségeinek megvalósításában, hogy e létvitel értékeinek kibontakozását vagy – ellenkezőleg – pusztulását eredményezik-e. A tolsztoji regény eseménye kétféle ítéletet feltételez: egy *hic et nunc*, a hétköznapian zajló eseményekkel szinkrón, s egy a „társadalomtörténeti”, tehát az emberi lét egészének emberi sorsokat formáló perspektívájából kialakuló megítélést. A Tolsztoj-művekben csakis az egyéni sorsok történetének végkövetkeztetése, tehát az epikai narráció egésze – nem pedig bizonyos epizódok elbeszélői kiemelése, sorjáztatása, mint Dosztojevszkij-nél – hordoz epikai értelemben vett többletértékelést, ítéletet.

Ebből az epikai koncepcióból sarjad ki a Tolsztoj-regények drámaisága is. Nevezetesen a lét egzisztenciális megélésének ábrázolásából, a magánélet kiéptülő formáiból evidensen adódó szituációk kibontása révén vagy az alakok e szituációk fölé emelkedésének nyomon követéséből, amelyekből természetesen jön létre az elbeszélői szó egyfajta drámai feszültsége. Ezért érezzük úgy, hogy a tolsztoji elbeszélő mindig pontosan helyére teszi a dolgokat, és nem csap be bennünket sem morális, sem etikai, sem pszichológiai vonatkozásban; másfelől ebből ered a tolsztoji realizmus és a realista stílus hitelességérzete, létevidenciájának élménye is. Regényeinek anyag-forma közege, a narráció valóságra utaló, s azt megítélő rímsora eleve olyan természetű, amely az elbeszélőt – legyen az akár Tolsztoj, akár valamelyik hőse – szinte sosem hagyja a hamis tudat pályájára tévedni. Ez keltheti bennünk azt a látszatot, mintha Tolsztoj valóban mindent monologikusan rendezne el, előre látna. Csakhogy Tolsztoj alakjaival nem pusztán végigmondhatja, hanem magán-, családi és közösségi létükből evidensen adódóan bontja ki a maga elbeszélői szavában mindvégig értékhierarchiában tartott etikai, morális, pszichikai és filozófiai gondolatsorokat. A történés lezárultával azután maga is meglepődve veszi észre, miként cáfol rá e gondolatokra hősei életének alakulása, vagy ellenkezőleg, hogyan igazol közülük éppen valami nem vártat. Tolsztoj ily módon nemcsak az alakok tudatát, de az elbeszélő mindenkori tudatát is felülbírálja az alakok sorsának alakulásával, az epikai történés – elbeszélői szubjektív szóval ki nem meríthető – egészével. Ennyiben Tolsztoj mint elbeszélő nem különíti el a maga véleményét a történésektől; ezért is érezzük mindvégig az esemény koherenciájához simulónak az elbeszélést, de mint olvasók ugyanezért appercipiáljuk a tolsztoji regényben a csak alaki tudatot közvetítő narrativitást, illetve az epikus történés ezzel szinkrónban érvényesülő, az alaki tudatot érintetlenül hagyó narrativitását.

A dosztojevszkiji narrációhoz képest itt valójában nincs olyan nagy távolság az alaki és az elbeszélői tudat horizontja között, a kettő különbsége sokkal inkább az eltérő irányultságból adódik, az alak egzisztenciális és az olvasó / szerző eseményelmondás-funkciója közötti eltérésekből. Az elbeszélői tudat a történés menete közben – szemben az alakok tudatával – nem az eseménysor kimenetelére, hováfordulására, tehát nem a magánsorsokra, hanem az egyéniség bensőleg megélt és most kifejeződő, így értékítéletet kiváltó etikai tartására figyel, és figyelteti

az olvasót, jóllehet intellektuálisan – és nem az olvasó igazságérzete esztétikai megértésének vonatkozásában – ugyanúgy tudatában van a sorssal zárulás alternatívájának, mint egzisztenciálisan maguk a hősök. Szemben Dosztojevszkijjal, Tolsztojnál a regényi történessor soha nem annak megfejtésére ösztönzi az elbeszélői érdeklődést – s azzal együtt az olvasóit sem –, hogy vajon mi lehet egy-egy eszme vagy sorsfordulat társadalmi strukturális következményének mozgatója, hanem arra, hogy mi az ember személyiségének értéke, szellemi reakciója a lét, esetünkben az orosz élet horizontjának ilyen vagy olyan, fél-európai szituációjában. Tehát arra kérdez rá, hogy mi is az élethelyzetek ontikus horizontjának történelmi tartalma. Tolsztojnál a társadalmi berendezkedettség korántsem csak mint végső indok, mozzanat tárul fel az epikus történes eseményes részleteiben és egészében, azaz nem csupán a vég felől válik igazán láthatóvá, nem csak azt követően, hogy az alakok szellemi arculata már lényegében lezárult és értékelése kialakult az olvasóban. Az elbeszélői kompetenciát Tolsztoj művészi gondolkodásában ilyen értelemben nem bírálja felül az epikai történes lezárulása, mert magába olvasztja a történet igazságát megértésként.

A tolsztoji oeuvre nem ismer olyan fordulatokat az alakok történetének kibontásában, mint amelyet például Szvidrigajlovéban alkalmaz Dosztojevszkij; de a történetet illetően sem találunk nála olyan megértést, mint amilyen például *A Karamazov testvérek*ben Szmergyakov utolsó, öngyilkosság előtti vallomása Ivannak. *A Karamazov testvérek*ben nem Ivan Dmitrijre vonatkozó megítélése a döntő, hanem az olvasóé. Ehhez kapcsolódóan emlékeztetünk arra hogy a *Bűn és bűnhődés*ben, Szvidrigajlov öngyilkosságát megtudva, Raszkolnyikov sem csak azért fordul vissza olyan határozottan az őrszobáról, mert Szvidrigajlov (az egyetlen ember, aki Szonyán kívül ismerte a gyilkos kilétét) meghalt, hanem mert egyszerre másképpen áll előtte is annak a Szvidrigajlovnak az alakja, emberi arculata, akit korábban – amikor a gyilkosság után megjelent nála és kettejük lelki rokonságára hivatkozott – megvetően és felháborodva utasított vissza, s akit Dunyával szembeni párharcában is alábecsült. Még fontosabb az olvasó számára a kétféle gyilkosság különválasztása, s ugyanakkor a köztük megfigyelhető rokonság megértése, nevezetesen, hogy míg Raszkolnyikov eszméje messianisztikusnak hitt nagyságrendje árnyékában követi el a gyilkosságot, Szvidrigajlov öngyilkossága előtt szétosztja azt a vagyont, amit hétéves hűségével összeszedett. De a dosztojevszkiji elbeszélés arra mutat rá, hogy egy idő után ezt a hűséget a Raszkolnyikov húga, Dunya iránt fellobbanó szerelmi vágy tartotta életben, s amikor mindez már nem valósulhatott meg, ő nem elveszi, hanem szétosztja a megszerzett vagyont – már-már bibliai utalásként tűnik ez fel az olvasó szemében. A kétféle gyilkosság radikális különbségét feloldja az, hogy tulajdonképpen ez ugyanaz a szétosztás, mint amit Raszkolnyikov gondol el az uzsorás öregasszony kirabolt kincsének további sorsára vonatkozóan. Ebből a szempontból Szvidrigajlov öngyilkossága nem kisebb értékrendű áldozat, mint amit Raszkolnyikov hoz meg egy évvel később szibériai száműzetése során, amikor az

ószövetségi Ábrahám-históriát úgy érti meg, mint a saját vállalkozását ugyancsak egy eszményített, az emberiség sorsát felvállaló utópiában. Itt ugyanúgy nincs semmi helye kritikailag kioktatni Dosztojevszkij egyik vagy másik hősét, mint Tolsztoj regényeiben az írói elbeszélés állítólagos szubjektivitását feltételezni. Dosztojevszkij regényeinél mindkét elbeszélői sor érvényben marad: a raszkolnyikovi az epilógus utolsó mondataiban világosodik meg az olvasó előtt, az újrakezdés gondolatában, a hős sorsának egy optimálisabb beteljesüléseként; Szvidrigajlovnál viszont a regény epilógus előtti befejező szakaszában történik meg ennek a sorsnak önkéntes elfogadása. A dosztojevszkiji regényekben tehát – a tolsztojival szemben – az elbeszélői történetismeret, amelynek nincsenek tudatában a hősök, döntő narratív fogás.

Tolsztojnál – még olyan elbeszéléseiben is, mint a *Kreutzer szonáta* vagy az *Ivan Iljics halála* – az alaki szó azért hordozhatja az elbeszélői funkciót, mert az elbeszélői szó nem az alak történetében vagy a történés menetében, tehát szituációs kibontásában, hanem az epikai szöveg narratív egészében is megkapja az igazság megtörténéseinek, a megértés megtörténése befolyásolásának a szerepkörét.

Tolsztoj műveiben tehát a narratív objektivitás és a szubjektív elbeszélői „beavatkozás” egymást feltételezik, mert – mint láttuk – az alaki és történesszintek akképp alakulnak, hogy mindannyiszor két regényi (a *Feltámadás*ban kettős regényi) szál fonódik szerves egységbe, illetve két központi regényi figura emberi sorsának egymásra vetítése képezi az epikai gondolkodás tolsztoji sajátosságát. Egyfelől a végletes etikai tartású, másfelől az igazságkereső, változó-fejlődő figura cselekménye köré csoportosul a regényi esemény, s mert eseményértékű cselekvésből összeálló megtörténésről van szó mindkétfelől, mindkettőt a tolsztoji elbeszélő közvetlen értékelő szava menti fel vagy ítéli el, hol a narratív, hol az ábrázoló, hol a leíró szó eszközeivel. A két regényi út, kétféle emberi sors, két emberi magatartás és a társadalom kétféle, ismétlődő reakcióssora erre a kétirányú emberi aktivitásra olyan narratív költői elbeszéltséget, szituációsot és létállapotbeli mozgást tár elénk, amely az elbeszélői vagy alaki szónál szélesebb, mélyebb és tágabb perspektívát nyújt az orosz valóság objektív képének megítélésére, újragondolására.

Ha az elbeszélői szubjektivitás mindannyiszor az eseményesség redukcióját produkáló erkölcsrajzi gondolkodás felé is tereli a mű pillanatnyi jelentésszintjeit, az alakok sorsa, a történések összeállása egésszé, az alakok és a társadalmi közeg viszonyának objektív, létszerű alakulása az orosz világról regényi képet ad. Ezért küszöbölődik ki a Tolsztoj-regényekből végül is az író publicisztikájában, esszéiben, traktátumaiban kísértő ellentmondás. Ami a logikai-elméleti rendszer szintjén emberélet-alakulást nélkülöző ellentmondás volt, az élet létfolyamatába oltva – azaz a művészi gondolkodás szintjére emelve – megszűnik az lenni. Tolsztoj, az esszéíró ugyan számon kéri Shakespeare-en az erkölcsrajzi realizmust, de az epikai gondolkodás regényi szintjén maga is a Shakespeare által feltárt egyetemes emberi, társadalmi, pszichikai szférákban rajtakapható törvény-

szerúségekre támaszkodik. Így – láttuk – maga mögött hagyja mindkét út, mind a moralista, mind az utópista maximák felé tájékozódó alakok igazságkeresését. A művészi gondolkodás lehetőségeit ezáltal úgy elmélyíti, és olyan horizontba helyezi, hogy Dosztojevszkij mellett méltán lesz inspirálója az egyetemes európai irodalmi gondolkodásnak a XIX. század végétől napjainkig. Tolsztoj az emberi önkiteljesedés társadalmi buktatóit egyfelől olyan korban mutatja be, amikor Oroszország civilizációs és kulturális fejlődésének forradalmi megrázkódtatástól terhes európai szakaszát éli. Másfelől olyan szellemi és etikai kérdéseket megélő hősök életútját ábrázolja, akik a legérzékenyebben reagálnak erre az orosz átalakulásra anélkül, hogy az író terhelné útjukat a felesleges emberre jellemző cselekvésképtelenséggel és az intellektuális képességeket felőrlő reflektivitással; anélkül, hogy e hősök bármiféle illuzórikus megoldásba bele tudnának törődni.

3

Ellentétben Dosztojevszkijjal, akinél a figura véglegesen csak regényi sorsa lezárultával alakul ki, Tolsztoj az *Anna Kareninában* úgy szerkeszt, hogy alakjainak erkölcsi és szellemi arculata – s ez alól a főhős sem kivétel – már jóval előbb végleges formát kap. A regény fordulópontja ebből a szempontból Anna és Vronszkij itáliai útja, amellyel Tolsztoj mintegy kiszakítja hőseit saját közegükből, a pétervári társadalom miliőjéből. És éppen itt, ahol fölszabadulnak a társadalmi konvenciók külső kényszere alól, válik megragadhatóvá e konvenciók pszichikumba épülésének mértéke, s a hősök szellemi arculata felől nézve is megsejthetővé a tragédia elkerülhetetlensége. Bebizonyosodik, hogy csak arra az életmódra vannak fölkészülve, amelyből kapcsolatuk miatt kiszorultak. Bár Tolsztoj regényének témája valóban a boldogtalan családok története, de az egész mű problematikája, eszmeköre végül mégis az emberi önmegvalósítás szakadécai és forrásai közelében tart bennünket.

Itáliában megcsillan Vronszkij előtt egy alternatíva, a művésszé válás lehetősége – ami, tegyük hozzá, az ifjú katonatiszt karrierjének, anyja összeköttetései stabilitása tudatában, egyben egyéni kiutat is jelentene –, de kiderül, hogy gyöngé és készületlen egy ilyen útra. Mihajlovszkij, amikor Anna portréját festi, joggal nem talál benne igazi szépséget, mert a személyiség belső ereje, bizonyossága hiányzik arckifejezéséből. A festő az egyetemes emberi felől ítéli meg Anna szépségét is, a kiteljesedett személyiséget keresi arckifejezésében. S ez a nézőpont egészen új megvilágításba helyezi, s egyúttal előre is vetíti tragikus alakjának regényi lezárását. Eddig a szereplők azt konstatálták, s az olvasó ugyancsak azt érezte, ami Annát Vronszkij, Oblonszkij, Dolly, Levin és Kitty fölé emelte. Most viszont hirtelen az válik láthatóvá, ami rímel nemcsak Anna, de Levin zaklatottságára is, Anna belső, lelki és Levin külső, eszméi csődjéből eredő diszharmoniójára, személyiségük majdani széthullására.

Az itáliai epizód láttatja meg az olvasóval a Vronszkij sorsdöntő élményének belső nyelvét megidéző tolsztoji elbeszélés narrációjában a műegész narratív koncepciójának egyik alapelvét. Míg a másik alapelvet Levinnek a saját vidéki birtokán végrehajtani megkísérelt, de megbukott, a földreform helyett embernevelői utópikus értelmezést kínáló elképzelése fedi, amely a paraszttal való békés kiegyezés orosz formáját, a kvázi-„egyenlőségnek” Levin számára egzisztenciális változtatást nem okozó elképzelését jelenti. Mondhatnánk, Tolsztoj – egykori reformideáját, Owen utópikus modelljét mintegy tűhegyre szúrva – a kudarc és a kudarcnak Levin szerelmi élményében, házastársi pozíciójában, emancipációs elve feladásában tükröződő következményeit drámai erejű történeté nyújtja, így egy egész műre való *regényi* esemény történetét kapcsolva össze a másik kompozíciós szerkezetet képező Anna–Vronszkij szerelmi kalandregény költői gondolatsorával. Az első, Anna regényi sorsának poétikai koncepciója a tragédia felé hajlítja a regényi narratívát, a másik, a vidéki birtokán élő Levin sorsáé ugyanúgy rávilágít a kockázatra, mint a Mihajlovszkij példázta művészi hivatás hátrányaitól megrettenő, azt nem vállaló Vronszkij sorstörténete. Levinnek jut az Anna helyett Kittivel megelégedő ember sorsregénye, akinél a belső dráma megélésének a gondolatsorát és az emberi vállalkozás/tevékenység silány eredményének eseményeit komponálja Tolsztoj nem tragédiai, hanem csak drámai erejű dialógusokba feszített történetbe. E másik történet regényhőse ugyan elbeszélőileg Anna regényével azonos súlyú a megtörténés regényi igazsága szintjén, s így azal összekapcsoltnak mutatkozik (vö. azt a híressé vált tolsztoji „várat”, amelynek a „boncolását” hiányolja az író regénye kritikusi részéről az *Anna Karenina* költői formájának értelmezéséből). A költői gondolatsor tekintetében is egy, az Anna tragédiájával eseményessége tekintetében egyensúlyban tartott regényi esemény igazságmegtörténete, illetve ilyen létigazságként olvasható olvasói megértés-megtörténte. Kibontakozik a kép: egyfelől Oroszországnak mint nagybirodalomnak az európai államokhoz képest beállt civilizációs lemaradása, azaz a megművelendő, ám a megműveletlenül maradt óriási birtokolt terület és a kiművelhető emberi tudás és tehetség civilizációs feladata helyett az emberi alkotó és alakító erőnek az elpazarlása, a birodalom megőrzésére fenntartott emberi „hadigépezet”; másfelől pedig – a birodalom belső széthullását egy kivételezett hivatali helyzetbe sínylesztő, de az emberi személyiségek meglévő vagy kibontakoztatható erejét elsorvasztó hivatalos kultúrhelyzetbe emelt másik birodalmi emberi erő, amely semmilyen alkotó vagy érdemi alakító tevékenységet nemcsak hogy nem folytat, de minden változástól és krízisállapottól retteg, vagy az ellen kegyetlen kíméletlenséggel lép fel, mint hatalmi eszközökkel fenntartott hivatalnoki réteg. Tolsztoj tulajdonképpen Karenin Annával, a hűtlen asszonnyal szembeni morális konvenciókba kapaszkodó pseudoigazát, nyilvános megkövezését elfogadottabbá avatja, mint a bűnét e konvenciókból való kitörésként megélt Anna szenvedélyét. Hisz az elkésett, mert a főváros és a provincia, ahonnan Annát is kiemelték, kibékíthetetlen ethoszú életformát követ, a provincia ugyanis az

orosz birodalom legkirekesztettebb terrénuma a maga vég nélküli kistelepüléssel életformájával. Anna és Levin ezt az ethoszt nem tudja megtagadni, jobban mondva ilyen nézőpontból ítéli meg a főváros létvitelének és elvárásainak értékvilágát. A fővárosban koncentrálódik ugyanis mindaz, ami az orosz létben az európaiktól döntően eltér, s az emberi természet egyéni személyiségigényeit me-rev, mesterséges konvenciók követelményei alá szorítja. Úgy korlátozza a más-t akarást, hogy a kialakult belső rend hierarchiájának működőképességét nyugalmi állapotából meg ne ingathassa, ki ne zökkenthesse. A Tolsztoj-mű egész kon-cepciójának egyik alapelve éppen ennek az állapotnak az alaki beszéd és maga-tartás kompetenciáján belüli megtartása. Tolsztoj e regényében a legkülönbö-zőbb romantikus törekvéseket juttatja percről percre csődbe, akár a konvenció-nélküliség eszméje mozgassa azokat – mint Levinét –, akár a kiüresedett nagy-világi lét valamiféle újraromantizálásának igénye – mint Vronszkijét, Dollyét vagy Oblonszkijét. És ezután már nemcsak Anna a regény központja, a hang-súly ettől kezdve észrevétlenül Levinre tevődik át, aki bármennyire is nem re-gényi sorsot jár be, a felnőtt ember társadalmi önmegvalósításának – Mihajlovszkijhoz, a festőhöz képest ugyan köznapi és Annához képest kissze-rűbb, de – Tolsztoj szerint emberileg elérhető formáját képviseli.

Azt illetően hogy a művész (Mihajlovszkij) és a közember, a földesúr (Levin) hogyan kísérlelhet meg kitörni a kétféle, de egyaránt az ember létbe ve-tettségeinek készen talált helyzetéből, Tolsztoj a közéleti tevékenységnek a ma-gánember helyzete adta megváltoztatását vállaltatja fel hőseivel. A szereplőknek a maguk személyisége tudására és tehetségére támaszkodva kell megkockáztatni-uk a példaszerű személyiség megvalósítására vállalkozó egyén létét, a konvenciók és beidegződöttségek hálójából való kitörés bátor életreceptjeként ajánlott új és eredeti létvitelt, azt ember- és sorstársaiknak felmutatva és megvalósíthatóként prezentálva.

Az emberi léthelyzet lényegi, életre szóló megválasztásának megvalósítására egyik esetben a művészet (Mihajlovszkij), a másikban a földreform utópiája (Le-vin) a példa, s annak is kompromisszumos, a meglévő társadalmi létberendezke-dés állapotának olyan formája, amely az emberi sorsok kimenetelét eleve elren-delő törvényeket nem érinti. Anna és Vronszkij történetét Tolsztoj már két évvel korábban felrajzolja, de amíg a történetükhöz kapcsolódó eseményességet nem alkotta meg, azt félretette. Amikor készen állt a kétféle, mégis hasonló életpálya-választást felmutató példaeset (Levin és Mihajlovszkij története), e sorspéldáza-tokat Anna és Vronszkij elé állítja. Anna elé Levin személyében, annak nem fő-városi, hanem vidéki létformájával, olyannal, amilyenből kiragadta őt Karenin, a legkiváltságosabb helyzetű, nagy tekintélyű és az arisztokrata világban nagyra becsült, a legfelsőbb körök kapcsolataival rendelkező ember. Levin Kitty helyett szívesen választaná Annát élete társául. Vronszkij előtt nemcsak léthelyzetként, de lehetséges pályaként is felvillantja a katonatiszti életforma helyett a művészi hivatás nehéz, de a fiatal tiszt emberi hiuságát és nagyravágását felkorbácsoló

lehetőségét. Anna sikeres meghódítása mellé egy azonos nagyságrendű, ugyan-csak egyéni, de a társadalmi konvenciókon túlmutató, egyetemes értékű közéleti, bár nehezen elviselhetően nem reprezentatív, kevésbé mulandó dicsőséget állít. Felmerül az esetlegesen nem kisebb közéleti dicsőséggel kecsegtető vállalkozás rizikójának a problémája, amikor Vronszkij itáliai útjukon annak az élménynek a hatása elé kerül, amit Mihajlovszkij Anna portréjának megfestése alatt megél. Hiszen Vronszkij valóban rendelkezik a festői talentum természetűl kapott isteni ajándékával – állítja Tolsztoj. Mihajlovszkij és Levin sorstörténete mintegy ke-rebbe foglalja a félresiklott önmegvalósulások történetét, a társadalmi konvenciók áldozatainak egyre inkább kiüresedő életútját: Karenin és Vronszkij katasztrófá-ját, valamint Anna tragédiáját. Ehhez képest a „boldogtalan családok” témája mindenképpen háttérbe szorul, és másodmotívumként szerepel; a hősök egzisz-tenciális léte bármennyire is ébren tartja e témát, életútjuk értelme vagy értelmet-lensége, önmegvalósulásuk kisiklása vagy kiútra találása partikulárisra minősíti azt.

Annának, aki nem ismerhette meg az ifjúkori szerelmet, Kareninhez, a bürok-ratához, a kor hőséhez kell férjhez mennie; s hogy Karenin hivatalnok, ez persze önmagában még semmit sem jelent, hiszen Oblonszkij, aki talán legemberibb a figurák közül, szintén hivatalban szolgál. Miklós cár már 1825-ben gondosko-dott arról, hogy reformjaival Oroszországban megakadályozza a kapitalizmus ki-bontakozását; tudniillik az a földbirtokos, aki társadalmilag vagy anyagilag tönk-remegy (akár úgy, hogy elkártyázza birtokát), ahelyett, hogy kapitalizálna, dek-laszálódna vagy föbbe lőné magát, egyszerűen állami szolgálatba léphet. Függet-lenül képzettségétől, azonnal megkapja a birtokainak megfelelő státust. Nemcsak a felsőbb körökben nem indulhat meg emiatt a valódi polgárosodás, hanem a szé-lesebb rétegekben sem, hiszen a szolgálat valamilyen formája számukra is hozzá-férhető. Egész Oroszország nem más, mint egy óriási iroda, egy hatalmas állam-gépezet, amely másképpen nem is tudná létét fenntartani az 1861 februárjában mégis meginduló, számára veszedelmes lavinával szemben, mint hogy közpon-tilag fékezi le a fejlődést. Tehát szinte minden rendből és közösségből áramla-nak a hivatalokba a felső rétegek legügyesebb és legmozgékonyabb képviselői is. Ilyen lehetett ifjúkorában Karenin, aki pályafutásának regénybeli szakaszában már karrierje csúcsához közeledik. A közvélemény szerint csak elégedett lehet az a család, amelyik ilyen köztisztviselőben álló úriemberhez adhatja férjhez a leá-nyát.

Anna e házassággal valóban bejut a pétervári nagyvilágba, és azonnal a kö-zéppontba kerül, majd fiúgyermek születik – képzelhetjük-e őt boldogabbnak? Ám egyszer csak ráeszmél arra, hogy Karenin mellett nem jött el a szerelem, és féltetni kezdi magát: ő a legszebb, legokosabb, legtisztább, és éppen neki nem ju-tott osztályrészül a szenvedély. Jogos a panasza, indokolt a fájdalma? Teljesen jogos. És a hirtelen magára ébredő Anna – a felnőtt shakespeare-i Júlia – rom-bolni fog, ha nem nyerheti el a szerelmet.

Tolsztoj felvonultatja a kor Rómeóit. Karenin már kezdettől fogva egyértelműen alkalmatlannak bizonyul erre a szerepre. Majd Maupassant-nak lesz állandó témája ez a kérdés: miként öli ki az emberből a lelket a hivatal, miként fokozza le a léteget annyira, hogy a hivatalnok számára kiüresedjenek az emberi kapcsolatok, a szerelem is? Levin szinte önként mond le a Rómeóvá válásról, megelégszik Kittyvel, s csak utólag sejti meg, hogy milyen lehetőséget szalasztott el, amikor nem Annát választotta. (Ki is rekeszti őt a nagyvilági társaság a *carpe diem*-elv felrúgásáért.) Ugyanakkor Anna tragédia felé tartó sorsa, a nagyság elkerülhetetlen bukása egyszerre tudatosítja benne a felső köröktől való ösztönös idegenkedését. Ettől kezdve nemcsak Kittyhez való viszonyával kapcsolatban lesz nagyobb az önbizalma, de saját külön útjának jogosságáról mint egyedüli alternatíváról is véglegesen meggyőződik.

És Vronszkij, a pétervári társaság ifjú kedvence talán Rómeó? Vajon konvenciót tör, amikor Annát választja szeretőjéül? Hiszen mintha csak mindenkinek az lett volna az elvárása, hogy ez a nagyvilági hölgy ezzel a nagyvilági férfival találkozzék, s így történjék meg a családi kapcsolatok lerombolása. A közvélemény szerint ez a dolgok rendje, mert akkor Anna is, Vronszkij is éppen olyan lesz, mint ők, és szó sem lesz semmiféle protestációról. Anna tehát, aki jogos lázadással tör ki a konvencionális házasságból, egy újabb konvenció csapdájába kerül. Nem veszi észre, hogy ugyanúgy jár, mint amikor férjhez adták. Most ugyan látszólag maga választ – de honnan is meríthetné a tudást, a tapasztalatot annak felismerésére, hogy mindaz, ami vele és Vronszkijjal történik embertelen, hogy ez a viszony nem elégítheti ki jogos igényét, amely a szerelemben üzte?

Anna csak fokozatosan, tragédiája közeledtével kezdi fölismerni, hogy nem konvenciótörésről, hanem éppen ellenkezőleg, egy újabb konvenció építéséről van szó. Fokozatosan belezavarodik az eseményekbe, ám amikor Vronszkijjal vidékre visszavonul, már látnia kell, hogy számukra ez a világból való kirekesztettséget jelenti. Csak ekkor döbben rá igazán, hogy valami egészen más történik, mint amit ő elképzelt, hogy Vronszkij és ő másfelé törekedtek, másra vágytak. Hogy a szerelem elkésett megélése törvényszerűen sodorja katasztrófába, ezt Anna valójában már akkor sejteni kezdi, amikor második gyermeke nehéz szülésekor csaknem kibékül Kareninnel – látni véli benne az embert –, de a tatyjanai út számára ekkor már járhatatlan. Átlépett minden konvenciót, és mégis lehetetlen Júliává lennie. Anna fia iránti szeretete és Kareninhez való elutasító viszonya is csak félresiklott nagyságát mutatja, hiszen a válás sima elintéződéssel és fia megszerzésével még semmi sem oldódna meg. Anna egyszerre megbizonyosodik, hogy hiába szakított a gyűlölt konvencióval, csak újabb konvenció rabjává lett, s hogy tette önpusztítóan értelmetlen volt. Végzete tehát nem egyszerű félreértésen alapul, mert időközben saját magában is leküzdhetetlen ellenerőkre bukkan. Bár – érthetően – nem tudatosítja személyisége kibontakozásának gátjait, saját belső zavarát, ellenállását, az olvasó mégis látja azt. Anna e tekintetben bizonyos fókig rokonítható Nasztaszja Filippovnával, akinek pszichikumába szintén be-

épült a kibontakozását gátló konvenció, sőt szinte már lelki adottsággá vált. S ez annál inkább végzetessé lesz számukra, mert mindketten a felnőtt szerelem, az utolsó nagy szenvedély korát élik, és emberi kiteljesedésüket várják tőle. Karenin eltárgyasulása párhuzamosan fut elidegenedésével, míg Anna, amikor az elidegenedés elkerülhetetlenségét felismeri, véget vet életének. Anna tragédiája az, hogy Vronszkijban nem merül fel hasonló morális maximalizmus.

Mindazonáltal Vronszkij is átfogóan jellemzi korát, alakja túlnő a tipikuson. Életkora egy igazi rómeói szerelemre is alkalmassá tehetné; ami azonban Annához köti, abban inkább valami megkésett romantizmus, a francia lovagregények szerelmi kalandjának reminiscenciája munkál, miközben mindvégig a társaság kedvencének szerepkörében szeretne maradni. Ha Annánál a szerelem mint kiteljesedésének egyedüli alternatívája megkésve, időzavarral terhelve érkezett, Vronszkijnak stíluszavara van: olyan formában akarja vállalni ezt a kedvenc szerepkört, amely lehetővé tenné számára a hősszerelmes attitűdjének kiélését is, és ezért stílusával unos-untalan egy rosszul sikerült lovagregény-figurára emlékeztet. A lóversenyen is a póz iránti túlzott fogékonyság lesz bukásának forrása. De voltaképpen Itáliában is azért nem vállalja a festő pályát, mert megretten a sikerhez vezető út beláthatatlan hosszúságától és kifürkészhetetlenségétől. Félelmeit táplálja az is, hogy nem érti, nem is érzi, miért szép és nagy az, amit szépnek és nagyoknak tartanak a művészek. Mindez teljesen érthető annál a Vronszkijnál, aki átvéve környezetét Anna-csodálatát, sikeres hódításában egyúttal társadalmi presztízsének további emelkedését is biztosítva látja. Annával ellentétben a természethez való közelkerülés sem nyugtatja meg, nem fordítja önmaga felé; természeti élményként is valami vadromantikus környezetben szeretné magát látni. Páfordulása akkor következik be visszavonhatatlanul, amikor vidékre költözésükkel már-már egy „idilli” állapot jön létre. Ám ahogy kívül kerülnek a Vronszkijt állandóan inspiráló pétervári nagyvilágon, az ambícióit mozgó közegen – amely szerepjátékát ugyanúgy igazolta, sőt szentesítette, mint Anna konvenciórombolását –, Vronszkij egyszerre kiüresedettnek kezdi érezni az életét. Ettől kezdve menekülési vágya egyre erősebb és belsőleg, perspektívájában egyre tisztázatlanabb. Mint a hadsereg és az udvar embere, ugyanakkor még mindig bízik a konvenciók erejében. Csak rájuk hagyatkozik, mintha meg lenne győződve arról, hogy neki úgysem eshet bántódása – anyja az események közepette valóban intézi is külön sorsát.

4

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 előjo-

gának 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 szégyenfa alá is állítaná, saját felelősségét mentendő. Így Tolsztoj mindenképpen az objektív létmozgás, a társadalmi berendezkedés terhére írja az emberi cselekvés félresiklását, az akaratok szembekerülését.

Tolsztoj az *Anna Kareninában* arra a felismerésre jutott, hogy az orosz társadalom alapjaiban ingott meg, s hogy ebben a széthulló világban senki sem építhet magának békés és nyugodalmas különéleket, boldogságot, senki sem teremtheti meg integritását, s bontakoztathatja ki egyéniségét, aki nem a reális kiút lehetősége fele tekint akár művészként, mint Mihajlovszkij, akár közemberként, mint Levin. És Tolsztoj regényi sorsokkal bizonyítja, hogy a „kizökent időt” senki sem képes „helyretolni”, ám valamilyen formában kiútkísérleteiben, sorsba forduló életútjában, önmegvalósulása elsikkadásában mindenki szembetalálja magát e széthulló világ katasztrófáival és tragédiáival.

Levin sem csupán tanúja, hanem teremtője is ennek a világnak, s csak ilyen áron juthat el azokhoz a felismerésekhez, amelyek őt sem mentik meg az ámokfutástól, a katasztrófától azonban igen.

Nem véletlen az sem, hogy Tolsztoj az *Anna Kareninában* éppen Levin sorsát hagyja lezáratlanul, s hogy ennek a figurának egész érdekessége inkább adódik eposzi ambícióinak és idilli törekvéseinek újra meg újra történő zátonyra futtatásából, mintsem bekalandozott útja regényi tanulságaiból. Levinnek nem is regényi útja van, inkább erkölcsi arculata, etikai tartása, szellemi és morális pátosza, létfilozófiai dilemmája. Egész regénybeli mozgása inkább hasonlít egy igazi regényalak kezdeti lépéseihez, mintsem egy regényi életpálya befutásához. Az ő útja a sorsát alakító illúziók regénye, akár Kittyvel való házassága, akár a paraszti élet felé tett próbálkozása felől nézzük azt. Tolsztojt Levinben – mint majd Nyehljudovban is – a nemesi hős pszichikai átstrukturálódási lehetőségei foglalkoztatják. Regényi alakjaiban viszont éppen a pszichikumba beépült konvenció, illetve annak az emberi lényeggel való ütközése köti le elemző érdeklődését. Az a felismerés például, hogy Anna éppen úgy a pétervári társadalom miliójében él, s a társadalom őt is, akár csak Karenint vagy Vronszkijt a maga képére és hasonlatosságára formálja, az illúzióvesztés kalandorával összetartozóként jelenik meg (ezek egymást bevilágítják), és eme gondolatsor a maga objektivitásában láttatja az emancipáció tragédiáját is.

Levin alakjában Tolsztoj mégis kétségtelenül alternatívát nyit; egy jól berendezett társadalomnak is a valahol már meglévőben keresi a forrásait: a paraszti, természet közeli munkához szokott létformában és az ember öntökéletesedésének lehetőségében. Ezt az egyszerűt, paraszti, ezt a munkáslethez való kötődést véli inkább egyetemes emberinek, nem az érzelmi és intellektuális megrázkódtatások tisztítótüzét, mint a *Hamletben* Shakespeare vagy regényeiben Dosztojevszkij.

Kétségtelen, hogy hősei számára Tolsztoj meg akarja találni a kiút lehetőségét. S bár Andrej Bolkonszkij, Olenyin és Nyehljudov romantikus illúzióit lerombolja,

Pierre Bezuhov és Levin illúziói számára olyan reális törekvések, amelyekben valamiféle megoldás sejlik.

Szemben Dosztojevszkijjal, Tolsztoj bizonyos hőseivel minden regényében háttér fordított az orosz világnak. Pierre Bezuhov szakadár eszmék és mozgalmak láncolatán át jut el a dekabrista ideálig, miközben illúzióiból való sorozatos kiábrándulását mindig hasonlóképpen éli meg, mint Héléne-nel való házasságát: a kudarcra végződő kísérletet ugyan hagyja menni tovább a maga útján, de ő maga már egy újabb lehetőség felé tájékozódik: Natasa Rosztova Kuragin iránti őszinte, naivan fellángoló júliai szerelme úgy lobban el egy pillanat alatt, mintha csak álom lett volna, s valóban érintetlenül is hagyja a hősnő érzelmi világát. S Andrej Bolkonszkijra talán még jellemzőbb ez a magatartás: a halál szélén látomásában ráeszmél Napóleon törpeségére az égbolt végtelen, kozmikus magasságához képest, s hirtelen kihuny benne az előző nap még pusztulásba sodró elragadtatás. A Tolsztoj-hősök mindig meg tudják őrizni integritásukat környezetükkel szemben abban az értelemben, hogy e környezetből fakadó ideáljaik talmiságának etikai, érzelmi, intellektuális lelepleződése egyben vagy a teljes újrakezdésre, egy új életvitelre, vagy egy végletes tragikus választásra teszi képessé őket.

A végletesség, morális emberi tartás, kiútkeresés, az elpusztíthatatlan életerő a *Feltámadásban* nemcsak Katjusának jellemzője, de bizonyos fokig Nyehljudovnak is. A két regény egybeszerkesztése itt – mondhatni – evidens. Az érdekességet inkább az adja, hogy Nyehljudov igazi Bezuhov-típusú regényhős, aki sorozatos kudarcai által egyre magasabbra nő, miközben megállíthatatlanul bekalandozza, mind pszichológiailag, mind szociálisan megtapasztalja az orosz lét leglényegesebb szféráit. Másrészt Nyehljudov igazi Bolkonszkij-típusú etikai tartású hős is, akinek minden mozgékonyasága felfokozott morális érzékenységből fakad. Tolsztoj eredeti módon úgy szerkeszti regényét, hogy előbb azt a Nyehljudovot mutatja be, akit erkölcsi megrázkódtatás ér azon a bizonyos tárgyaláson, ahol Katjusát elítélik. S ebből az erkölcsi megrázkódtatásból – amikor, mint a *Kreutzer szonáta* hőse is, szinte minden felelősséget magára vállal – kétfelé vezet kiút: egyrészt szociálisan előre, az egyéni tettvállalás útján feloldoznia magát a bűn és a bűntudat terhe alól, másrészt visszafelé saját biográfiájába, mintegy az emlékezetbe, a múltba, hogy szigorú intellektuális és etikai analízisnek vesse alá mindazt, ami, amiért és ahogyan történt. Ez a kétféle alternatíva jelenti a tulajdonképpeni regényi kalandot, s furcsa módon mind a két út ugyanoda vezet: minél beljebb jut Nyehljudov a történet feltárásában, és minél több társadalmi intézményt jár be Katyusa felmentése érdekében, annál világosabbá válik előtte – és előttünk, olvasók előtt is – az (ami végeredményben elbeszélőileg homályban maradt a *Kreutzer szonátában*), hogy a felelősség korántsem személyes jellegű, nem a magánember biográfiájában leli magyarázatát, s hogy a történetek távolról sem tehetők jóvá egyéni megváltó tett árán.

Bolkonszkij végletes morális maximáinak terhe alatt összeroppan, e maximák fogságában éntudata minduntalan tragikusként konstatálja a sikertelenséget a ma-

gánéletben, a társadalmi cselekvésben és az ideák keresésében is. Pierre egyéni útja viszont nem más, mint metamorfózisok sorozata: már akkor „rátalál” a következő illúzióra, mielőtt még igazában kiábrándult volna az előzőből. Nyehljudovban e kétfajta attitűd arányosan együtt van, de oly módon, hogy a bolkonszkiji állásponttól egyre inkább halad a pierre-i felé, miután a történetek elemzése közben egyre világosabban felismeri, hogy a megoldás valamiképp lehetetlen az elindított mentőakcióval. Sőt, lassan azt is sejteni kezdi, hogy a megoldás nem is egészen a nemesség, a nemesi állam kezében van, hanem talán azokéban, akikkel Katjusának Szibériába kell mennie.

Az elmondottakból kiderül, hogy mindaz, amit Levin megformálásában erkölcsrajzi mozzanatnak tarthatunk, korántsem a Tolsztoj-regény gyengesége, ellenkezőleg: a regény szemantikájának egyik lényegi hordozója. Anna Karenina életútjában is az a végső emberi tanulság, hogy a személyiség ugyanúgy alá van rendelve önkibontása emberi törvényeinek, mint annak a társadalomnak, amely a személyiség kibontakozását nem elősegíti, hanem gátolja, törekvéseit zátonyra futtatja. Levin és Anna regényének egybekapcsolása csakis ennek a mindkettőjük egyéni tragédiáját meghaladó problémakörnek a végigjárásával volt lehetséges, mint ahogy Tolsztoj többi regényében is hasonló elv köti össze a két központi regényhős eltérő életútját.

Tolsztoj három nagyregényében – a *Háború és békében*, az *Anna Kareninában* és a *Feltámadásban* – mindenesetre ilyen architektonikus szerkesztéssel találkozunk. A *Háború és békében* Pierre és Andrej életregénye mondható központinak, végigvittek. Holott ez a két életút merőben ellentétes, mint ahogy ellentétes azoknak regényi tanulsága is. Az utolsó regény, a *Feltámadás* pedig már végképp nem hagy kétséget afelől, hogy Tolsztoj itt két regényt kapcsolt egybe: Nyehljudovét és Katjusáét. Ha közelebbről megvizsgáljuk, hogy ez az egybeszerkesztett kétféle regénykaland miben is különbözik, meglepődve kell látnunk, hogy az egyik póluson mindig valamiféle moralizáló magatartással, végletes jellemezzel állunk szemben, a másikon pedig olyan alakokkal, akiknek lényegi sajátja a fejlődés, a kiútkeresés, a társadalmi cselekvésalternatívák kipróbálása, s egyfajta elpusztíthatatlan optimizmus. Bolkonszkij vagy Anna Karenina az első, míg Pierre Bezuhov és Levin az utóbbi típust példázza.

Az Anna jellemét kibontakoztató történésben mindvégig az erkölcsi maximalizmus mozzanatát hangsúlyozza az író: ismétlődően olyan dilemmák elé állítja a hősnőt, amelyek ezt a maximalizmust hozzák a felszínre, s ezekben a pillanatokban Anna emberi nagyságában, tisztaságában ugyanúgy gyönyörködünk, mint Andrej Bolkonszkij jellemének hasonló megnyilatkozásaiban. Egyik legjellemzőbb példája ennek Anna Szerjocsánál tett látogatása, amely epizódban egyszerűen arra is fény derül, hogy Anna nem is lehet képes könnyedén feloldani ezeket a dilemmákat, mivel számára voltaképp nincsenek olyan alternatívák, mint Pierre vagy Levin számára. Eszerint a tolsztoji építkezésben a nyehljudovi fiaskó korántsem minősül a hős személyes gyöngeségének – mint ahogy azt a kritika ál-

lítja. Ellenkezőleg: Nyehljudovban e kettős regényi kaland pontosan azt tudatosítja, amit Tolsztoj előző regényeiben általában az epikai építmény egésze hordoz. Ami azokban elbeszélőileg hozzáférhetetlen volt, amit Tolsztoj rendszerint elmentés sorsú hősökbe transzponált és a két regény szerves összekapcsolásával közelített meg, az most Nyehljudov biográfiájában és regényi történeíssorában is mint koherens, komponenseiben elválaszthatatlan szellemi tapasztalat tárul fel. Tolsztojnál tehát utolsó regényében szövíódik egyetlen szűzsévé az, ami előzőleg külön-külön jelentkezett, ám kezdettől központi kérdésköre volt művészi gondolkodásának.

5

A tolsztoji narráció kérdésfelvetése tágabb perspektívában is szorosan kapcsolódik epikájának kétregeínyű szerkesztésmódjához, és poétikai nyelvében a XIX. századi epikai műfajok fejlődéséhez, azokon belül pedig az elbeszélő, a regényi formák uralomra jutásához.

Vajon mi a XIX. századnak az a társadalmi létspecifikuma, amelynek megragadásával Tolsztoj vagy Dosztojevszkij shakespeare-i és cervantesi ethosú alakokat, történeíst és emberi szituációt tud teremteni? S vajon ennek az új életanyagnak milyen összefüggései inspirálnak arra, hogy ne drámai és ne is vallo-másszerű poétikai formában nyilatkozzanak meg a költői gondolat-sorok, hanem elbeszélőiben? Hogy éppen ez legyen az a tipizációs forma, amely a század lét-specifikumát elsődlegesen tárja elénk esztétikai olvasatélményként és az orosz lét igazságának megértéseként.

Tolsztoj mint regényíró nem véletlenül kezd a *Háború és béke*vel. A háborúnak és a békének ez a kétféle állapota már itt is ugyanúgy hatja át egymást, mint a kétféle regényhős és a kettős problémakör, amelyek egybeszerkesztéséből Tolsztoj későbbi nagyregényeiben kölcsönösen egymásra kisugárzó epikai gondolat-sorok fakadnak. Ennek a két létállapotnak a váltakozása, emberi jellemet és sorsot alakító ereje a kor alapélménye, amely mindvégig döntő marad Tolsztoj műveinek koncepciójában, kérdésfeltevésében, akkor is, amikor a továbbiakban csak a társadalmi lét zártabb strukturális összefüggéseibe ágyazottan bontakozik ki.

Voltaképpen az *Anna Karenina* társadalomtörténeti háttere is egyféle – az orosz állam belső világában zajló – háború és béke. Nem külső ellenféllel kell megütközni, hanem az átrendeződő belső állapot szüntelen váltakozásában rejlik az ütközés az orosz társadalomban, amelyben a parasztfelszabadítással egy megállíthatatlan polgárosodási folyamat indult el. Ennek érzékelése nélkül semmit nem értenék meg a Tolsztoj-hősök személyiségének abból a felfokozott aktivitásából, amely nemcsak Annára és Levinre, de Vronszkijra is jellemző, sőt az egész pétervári nagyvilágra ugyanúgy, mint ahogy a külsőleg békésnek tűnő paraszti világra is. Ez a megbomlott világ nemcsak Annát löki végül a

vonat kerekéi alá; regényi kalandora végén Levin, az örök békének ez az önje-lölt keresője is egy „vértelen” forradalom szükségességéről dadog. Tolsztoj utolsó regényében, a *Feltámadás*ban pedig egy külső és belső pszichológiai ál-lapot társadalmi tablóját rajzolja meg, amely perspektíva méltán tölti el aggodal-mmal az írókat az orosz kultúra és civilizáció jövőjét illetően.

Az az életanyag, amelyből Shakespeare gyúrja figuráit, aligha engedelmes-kedne az elbeszélői formálásnak. De ugyanezt mondhatjuk el fordítva is: a tolsz-toji alakok csak a tolsztoji történet epikus, regényi közegében válnak érthetővé, csak ebben a közegben tudnak naggyá nőni előttünk. E két létállapotnak – a há-ború drámaibb és a béke szemlélődőbb állapotainak – a váltakozása, egymást áthatása nemcsak az elbeszélői szó szubjektivitását teszi nélkülözhetetlenné, de ezen túl narratív fenoménnel szövi át meg át az alakok dialógusait és monológjait is. Még a legdrámaibb ütközések és még a végsőkig perszonalifikáltan jelentkező külső és belső tárgyiasságok is állandó leíró helyzeteket követelnek – akár külső, hétköznapi eseményekről legyen szó, akár pedig belső pszichológiaiakról. Az alakok létrehozása lehetetlen külső és belső történéseik ábrázolása nélkül, s e tör-ténéseken nem lehet valamely drámai cél siettetése érdekében túltenni magunkat. Újra és újra meg kell állni, mert ami az emberrel kint a világban történik, amit tesz és pszichológiailag megél, az nemcsak a világra jellemző, hanem magát az embert, végül pedig sorsát is alakítja – a társadalom magánviszonyait mozgásá-ban vetítve elének ebben a sorsban.

Mindehhez korántsem elegendő a dialógusok és monológok narrációs lehető-sége; nemcsak egy objektív elbeszélő kompetens leírása szükséges még, hanem szubjektív attitűdjének értékelői viszonyulása is. Azaz nem egy távolságtartó, de nem is egy szubjektív kompetenciát nélkülöző, hanem egy szubjektív intellektu-ális érdekeltségű, tárgyilagos és megbízható elbeszélőt követel ez az életanyag. Hiszen a hősök legintellektuálisabb reakcióikban is pillanatnyi egzisztenciájukat élék, és önszemlélésük legtisztább pillanataiban sem képesek arra, hogy együtt lássák a történésből következő összefüggések egész láncolatát, amelynek nem-csak ők, hanem az összes többi hős is részese, s amelyet épp ezért csak egy hiteles kompetenciájú elbeszélő képes együtt tartani és együtt láttatni olvasójával. Ezért természetes, művészileg evidens a tolsztoji narratív építkezésben az elbeszélő ket-tős arculata: intellektuális szenvedélyessége és leírói objektivitása. E két vonatko-zásban sosem rendel fölbe alakjait az elbeszélőnek, még legintellektuálisabb központi alakjait sem. Ezért – szemben a dosztojevskiji elbeszélővel – Tolsztoj-nál a narratív objektivitás sosem csúszik át az elbeszélő kompetenciájából az ala-kéba. A tolsztoji elbeszélő mindenütt jelen van, ahol csak a hős megfordul, min-denről tud, amit az gondol, érez, sejt vagy tenni szándékozik. Regényeinek narra-tív struktúrájában zárt egységbe fonódik az alakok egzisztenciális narrációja, az elbeszélő egzisztenciális és intellektuális, leírói és értékelői narrációja, valamint a történésnek az előbbieknél tágabb perspektívájú, mélyebben szántó, az emberi és társadalmi lét mozgása felől közelíthető objektivitása.

Ugyanakkor Tolsztojnál a történet alakító és megélő alakok nem vonhatják ki magukat a történetekért való felelősség alól, és etikailag sem menthetik föl magukat tudatos vagy ösztönös szociális, etikai, morális döntéseik súlya alól. A századnak ez az egyszerre egzisztenciális és intellektuális szituációja teszi szükségessé az író elbeszélői ottlétét is.

Lermontov még úgy látja, hogy ami az emberrel pszichológiailag történik, az alighanem fontosabb, mint egész népek és nemzetek története. Tolsztoj már nem tesz értékkülönbséget aközött, amit külsőleg s amit belsőleg él át az ember, aközött, ami egy néppel háborúban s ami békében, a hétköznapokon történik. Ezért az e külső és belső történéseket megítélő elbeszélői kompetencia legalább annyira fontos lesz, mint annak a megítélő ereje, ami már e külső–belső történések végkifejletében, az emberi sorsokban és a társadalom szociális, etikai, morális fejlődéstörténetében fogalmazható meg csupán. Ebből fakad a tolsztoji művészi gondolkodás elbeszélői szubjektivitása és műfaji objektivitása regényeinek narratív epikai rendszerében.

Igaz, Tolsztoj korában az életnek már alig marad olyan szférája, amely az elbeszélőt hasonló eposzi szerepkörrel ruházná föl, mint Homéroszt az *Iliász*ban. Illetőleg, már a *Háború és béke*ben is mintha csak együtt fogalmazódna meg mindaz, amit Homérosz két külön műre választott szét: az iliászi hősi énekekre és az odüsszeiai eposzi „kalandregényre”. De mint láttuk, Tolsztojnál a regényi mozzanatból formálódik a mindent átfogó szemléleti közeg: nemcsak az alakok végletes ítéleteit, de az elbeszélő szubjektív indulatait is mintegy bekebelezi a kor személyiségalakító nagy kalandja.

A század íróinak meghatározó élménye, hogy az epikai formátumú személyiség a véletlenek láncolatából alakul; a mindennapi létből növi ki magát a kor tipikus alakjává. Megtalálni e véletlenek és hétköznapi tettek között azokat, amelyekből végül is meghatározóan épül az ember sorsa, s vele együtt épül vagy rombolódik a társadalom élő organizmusa – mindazt tehát, ami az individuumok egymástól eltérő vonásait is létrehozza, de úgy, hogy ami egy-egy jellemnek, sorsnak a sajátja, az jellemezze, s egyúttal össze is kösse a hasonló sorsú és szellemi-etikai arcélú egyének sokaságát és a társadalomnak cselekvéseik kiváltotta ismétlődő reakcióit –, nos, ez a XIX. századi elbeszélői epika alaképítkezésének és cselekményalakításának alfája és ómegája Tolsztojnál is.

A regény ebből a szempontból – eltérően az eposztól – nem azt írja le, ami együtt történt az emberekkel, hanem ami a hasonló jellemű és sorsú emberekről a társadalom „hétköznapi” mozgástörvényei szerint együtt gondolható, azaz: együtt történhetne, együtt kell, hogy történjen. A regényben tehát az alakok sorsát történéssé nem az együttes, közös események alakítják, hanem az individuumoknak többféleségükben is egymásra mutató kalandja. Ezért válik meghatározóvá a XIX. században a külső történés szellemi, etikai, morális, egyszóval belső pszichológiai élményének, kalandjának ábrázolása, s e kaland leírásának elbeszélői mikéntje is. Az újkor eposzának döntően a pszichológiai önmozgásra kell hagyat-

kozna, ha a történet hitelesen akarja leírni, ha az alakot plasztikusan akarja érzékelteni, s ha a történet logikáját egyszerre a személyiség és a társadalom milyensége felől akarja megragadni. S Tolsztoj megint csak joggal képzei azt, hogy hadakoznia kell Shakespeare-rel, amikor alakjait nem elsősorban a történelmet közvetlenül alakító személyiségekből, hanem hétköznapi hősökből formálja. Az igazán figyelemreméltó mozzanat ebben, hogy Tolsztoj – különösen Shakespeare-ről írott esszéjében – keresi azt a poétikatörténeti támpontot, amelyből kiindulva elmondhatná: a kor szenvedélyesen megélt hétköznapijainak anyagából hogyan is alkotta meg azt a gondolati formát, amelyben az életre keltett alakok – akár háborúról, akár békéről legyen szó – magánéletükben tudják bejárni, megélni a kor nagy létkérdéseit és kiútkereséseit, bizonyítván az elbeszélői epika, a regény történelmi időszerűségét, ontológiai nagykorúságát, egyetemes művészi érvényét.

Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BAHTYIN, M. M.: Lev Tolsztoj: Feltámadás. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1976. 149–171.
- CURTIS, James M.: The Function of Imagery in *War and Peace*. *Slavic Review*, 1979/3, 29. 461–480.
- EICHENBAUM, Borisz: Lev Tolsztoj művészi ösztönzői. Fordította: Gellért György. In: EICHENBAUM, Borisz: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat, 1974. 197–211.
- EICHENBAUM, Borisz: Puskin és Tolsztoj. Fordította: Klaudy Kinga. In: EICHENBAUM, Borisz: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat, 1974. 212–229.
- EICHENBAUM, Borisz: Lev Tolsztoj ellentmondásai. Fordította: Gellért György. In: EICHENBAUM, Borisz: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat, 1974. 230–265.
- KIRÁLY Gyula: *Dosztojevszkij és az orosz próza*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983.
- MANDELKER, Amy: A Painted Lady: *Ekphrasis in Anna Karenina*. *Comparative Literature* 1991/1, 43. 1–19.
- SKLOVSZKIJ, Viktor: *Tolsztoj*. Fordította: Soproni András. Budapest, Gondolat, 1978.
- БОЧАРОВ, С.: *Роман Толстого «Война и мир»*. Москва, Художественная литература, 1978.
- БОЧАРОВ, С.: «Мир» в «Войне и мире». In: БОЧАРОВ, С. Г.: *О художественных мирах*. Москва, Советская Россия, 1985. 229–248.

- БЯЛЫЙ, Г. А.: «Вечные» темы у Достоевского и Л. Толстого («Идиот» и «Анна Каренина»). In: БЯЛЫЙ, Г. А.: *Русский реализм конца XIX. века*. Ленинград, 1973. 54–67.
- В мире Толстого. Сборник статей*. Москва, Советский писатель, 1978.
- НАБОКОВ, В.: *Лекции по русской литературе*. Москва, Независимая газета, 1996. 221–315.
- СТРАХОВ, Н. Н.: Л. Н. Толстой. Сочинения гр. Л. Н. Толстого. In: СТРАХОВ, Н. Н.: *Литературная критика. Сборник статей*. Санкт-Петербург, Издательство Русского Христианского гуманитарного института. 2000. 236–262.
- СТРАХОВ, Н. Н.: *Война и мир*. In: СТРАХОВ, Н. Н.: *Литературная критика. Сборник статей*. Санкт-Петербург, Издательство Русского Христианского гуманитарного института. 2000. 263–358.
- УСПЕНСКИЙ, Б.: *Поэтика композиции*. Санкт-Петербург, Азбука, 2000.
- ФОРТУНАТОВ, Н. *Творческая лаборатория Л. Толстого*. Москва, Советский писатель, 1983.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *Лев Толстой* (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 54). München, Wilhelm Fink Verlag, 1968.
- ШКЛОВСКИЙ, В.: *Избранное в двух томах*. Москва, Художественная литература, 1983. 491–583.