

TÉREN GYÖNGYI

## L. Ny. TOLSZTOJ MUNKÁSSÁGA A FOLKLÓR TÜKRÉBEN

### Tolsztoj, a gondolkodó és a művész

A XIX. századi orosz irodalom legnagyobb alakjai – a sajátos orosz fejlődésnek is köszönhetően – általában nem csupán műveik esztétikai, poétikai megítélése alapján minősítettek, hiszen az irodalomtörténészek, kutatók legalább akkora figyelmet szentelnek az írók publicisztikájának, naplóinak, biográfiájának, mint szépirodalmi munkásságuknak. Ezen kettős szempontrendszer – amely különösen szembeűnő a Tolsztoj-szakirodalomban – azért is indokolt, mert maga az író különíti el élesen publicisztikáját, vallási, filozófiai, esztétikai tárgyú cikkeit, tanulmányait szépirodalmi műveitől. Az *Anna Karenina* című regény megjelenését követően Tolsztoj megtagadja szépirodalmi munkásságát, s életét a továbbiakban tanítói, bölcseleti céloknak kívánja szentelni. A „fordulat” után sem hagy fel azonban elbeszélések (*Ivan Iljics halála*, *Kreutzer szonáta*, *Szergij atya* stb.), sőt regény (*Feltámadás*) írásával, amely arra enged következtetni, hogy publicisztikájában Tolsztoj nem talált kielégítő választ az őt foglalkoztató problémákra.

L. N. Tolsztoj azonban nem pusztán elméleti és szépirodalmi írásain keresztül hatott a kortárs gondolkodókra, hanem életének szinte valamennyi mozzanatával. Erről tanúskodik többek között az 1910-ben bekövetkezett halálakor megjelent magyarországi cikkek sokasága (többek között Ady Endre, Ignótus, Reviczky Gyula, Kárpáti Aurél és mások tollából),<sup>1</sup> illetve a századforduló orosz íróinak látogatása, s erről született számos beszámolója (Bunyin, Gorkij).<sup>2</sup> A személyes

---

<sup>1</sup> *Költő és próféta. A magyar sajtó Tolsztojról.* Budapest, Magvető, 1978. E cikkgyűjtemény, amely L. N. Tolsztoj születésének 150. évfordulója alkalmából jelent meg, tematikusan csoportosítja a magyar sajtóban az 1900-as évek elején megjelent cikkeket. Ezek közül néhány Tolsztojban a „jelenkor legkiválóbb zsenijét” látja, más cikkek az író halálának sajátos körülményeit elemzik (feleségétől való elmenekülését, illetve az asztapovói vasútállomáson történeteket), az utolsó fejezet pedig az „aktuális” Tolsztoj-problémával foglalkozik. Itt olyan neves magyar írók írásai is szerepelnek, mint Kosztolányi Dezső, Laziczius Gyula, illetve Németh László *Tolsztoj inasaként* című tanulmánya, mely feljegyzés az *Anna Karenina* fordítása közben készült.

<sup>2</sup> A századfordulón Oroszországban Tolsztojról megjelent írásokat a *Pro et contra* sorozat gyűjtötte össze. Itt olyan neves írók, gondolkodók cikkeit találjuk, mint V. V. Rozanov, Lev Szestov, Vlagyimir Szolovjov, V. Ja. Brjusov. A tanulmányok részben a Tolsztojnál tett személyes látogatá-

találkozások rögzítésekor az írók Tolsztojnak szinte valamennyi rezdülésében valamilyen próféciát, titokzatos üzenetet, gondolatot véltek felfedezni. Tolsztoj magyarországi fogadtatásának elemzésekor Sótér István összegzőként ezt írja: „Nagy tehetségeknek gyakran válik végzetükké, hogy nem az igazi, hanem a mellékes képességeikkel hívják magukra a figyelmet. Ennél már csak az lehet végzetesebb, ha egy nagy tehetség a mellékes képességeit becsüli többre a valódiaknál”.<sup>3</sup> A kutató – összhangban a XX. századi irodalomtörténet főbb vonulatával – tehát Tolsztojban nem a népoktatót, az új vallásalapítót üdvözli és értékeli, hanem a nagy prózáírót.

Érdekes ezzel kapcsolatban megemlíteni E. M. de Vogüé 1886-ban megjelent könyvét az orosz regényről. A szerző diplomataként élt Oroszországban néhány évet, s az orosz irodalmat mint Oroszország titkának megfejtési kódját vizsgálja. De Vogüé Puskinban a romanticizmus orosz képviselőjét látja, Turgenyev műveiben az európai hagyományokhoz való ragaszkodást hangsúlyozza, Dosztojevskij regényeiben az írónak a kivételes típusok iránti beteges szeretetét említi, Tolsztoj regényeit viszont Oroszország megismeréséhez fő forrásnak tekinti. „Aki nem olvasta Tolsztojt, hiába hízelegne magának azzal, hogy ismeri a XIX. századbeli Oroszországot”.<sup>4</sup>

A *Háború és béke* elemzésekor de Vogüé megjegyzi: „nagy hiba Tolsztojban, hogy mindig elvont okoskodások által akar megértetni és hangsúlyozni olyan eszméket, amelyekbe plasztikai kifejezés által tud életet lehelni; nem érti meg, hogy a regény alakjai ezen eszméket sokkal világosabban állítják elének a tetteik, beszédek által, mintsem a szerző okoskodásai képesek volnának megtenni”.<sup>5</sup> Tolsztoj kései munkásságának megítélésekor épp az az értékelés az általánosan elfogadott, hogy a „gondolkodó” maga alá gyűri a „művészt”, azaz műveiben túlsúlyba kerülnek a hősök, illetve az elbeszélő replikáiban kifejtett esztétikai, filozófiai, szociális és vallástörténeti nézetek. Ezzel párhuzamosan a hősök pszichológiájának, lelki életének megformálására, illetve a poétikai megoldásokra az író kisebb figyelmet fordít.

Tolsztoj, a gondolkodó és a művész kettősségének problémakörét más aspektusból vizsgálja Tolsztoj-monográfiájában V. Sklovszkij, aki a 90 kötetes akadémiai kiadás új kutatási eredményeit is felhasználva, az író naplójából, levelezéseiből és a kortársak visszaemlékezéseiből idéz sokszor, elsősorban azzal a céllal, hogy rámutasson azokra az ellentmondásokra, amelyek meghatározó szerepet játszottak Tolsztoj életében és munkásságában. Sklovszkij szerzői előszavában így

---

sok élményeit rögzítik, részben Tolsztoj és az egyház (illetve a vallás) sajátos viszonyát elemzik, valamint a gonosznak erőszakkal ellent nem állás eszméjét vizsgálják.

<sup>3</sup> *Költő és próféta*. i. m. 1978. 5.

<sup>4</sup> VOGÜÉ, E. M. de: *Az orosz regény*. Fordította: Huszár Imre. Budapest, a Magyar Tudományos Akadémia kiadása, 1908. 96.

<sup>5</sup> Uo. 116.

fogalmaz: „Szeretném bizonyítani, hogy egy és ugyanazon Tolsztoj beszél mind a szépirodalmi művekben, mind a cikkekben. De ez az ember önmagában ellentmondásos, ahogyan ellentmondásos minden, két nagy korszak határán álló ember”; „az emberi érzelmek analízise, a személyes érzelmek és a történelmi szükségyszerűség közötti ellentmondások elemzése nagyfokú bizalmatlanságot ébresztett Tolsztojban minden megszokott iránt, s arra készítette, hogy lerántson minden álarcot”.<sup>6</sup> Vlagyimir Nabokov a gondolkodó és a művész Tolsztojt organikus egységben látja és láttatja. A kutató véleménye szerint elsősorban a művészi szöveg elemzése során tárulhat fel egy-egy etikai, szociális probléma, s nem az író naplóiban, publicisztikai írásaiban. Az *Ivan Iljics halála* kapcsán a kutató megjegyzi: ez az a műve Tolsztojnak, ahol a leglátványosabban lehet nyomon követni, hogy harcolt Tolsztoj, a művész Tolsztojjal, a prófétával, amelynek során nem egy halál, hanem egy élet történetét meséli el az író. Külön figyelmet érdemel Nabokov könyvének az *Anna Karenináról* szóló fejezete, ahol a kutató hangsúlyozza: Tolsztojt, a gondolkodót (a prófétát) lehetetlen elválasztani a művésztől. Ily módon az *Anna Karenina* nem tekinthető pusztán szerelmi történetnek, inkább az erkölcseről mint a legfontosabb örök emberi lényegről szóló regénynek. Ebben az értelemben Anna bukásának oka nem kora társadalmi berendezkedésében keresendő, hanem az általános emberi normák megsértésében.<sup>7</sup>

A gondolkodó és a művész problémakörét új megvilágításba helyezi Jurij Lotman, aki a szöveg és a szövegen kívüli művészi struktúrák kapcsolatát felvázoló cikkében így ír: „szövegnek foghatjuk fel egy adott szerzőnek mindazokat a műveit, amelyeket munkásságának egy jól elkülöníthető szakaszában alkotott. [...] Szövegnek foghatunk fel olyan műveket, amelyeket bizonyos egységben tudunk megragadni, érzékelni (stiláris, tematikus stb. egység)”.<sup>8</sup> Azonban bármely műalkotás értelmezhetetlen a kulturális kontextus, bizonyos kulturális kódrendszerek nélkül – vallja a kutató –, enélkül nem valósulhat meg adekvát befogadás az olvasó részéről. E kódrendszer egyes elemei eleve adottak az olvasó számára, elvárásainak megfelelően működnek egy adott szövegben, mások ismeretlenek, így a befogadó nem „beazonosítja” ezeket, hanem „szembeállítja” az általa ismert kódokkal. A szövegen kívüli struktúrák sajátosságait – Lotman szerint – azok a társadalmi, történelmi, nemzeti és pszichológiai, antropológiai okok határozzák meg, amelyek a művészi világmodelleket alakítják. A szöveg fogalmának ily kitérítése fontos szempont számunkra, hiszen véleményünk szerint épp ezeknek a „művészetten kívüli” egyéb kódrendszereknek a szövegben való aktivizálása tekinthető a fordulat utáni Tolsztoj-művek egyik legfontosabb

<sup>6</sup> SKLOVSKIJ, V.: *Tolsztoj*. Fordította: Soproni András. Budapest, Gondolat, 1978. 6.

<sup>7</sup> НАБОКОВ, В.: *Лекции по русской литературе*. Москва, Независимая газета, 1996. 221–315.

<sup>8</sup> LOTMAN, Ju. M.: A szöveg és a szövegen kívüli művészi struktúrák. In: LOTMAN, Ju. M.: *Szöveg, modell, típus*. Budapest, Gondolat, 1973. 205–225.

sajátosságának. Más szóval, itt lelhetünk magyarázatot arra a jelenségre, miért nem váltak ezek a kései alkotások tézisművekké, bármennyire is felerősödött bennük az író és korát foglalkoztató éles szociális, társadalmi, morális, esztétikai, pszichológiai érzékenység.

## A Tolsztoj-kutatás főbb irányjai

A hagyományosnak ítélt Tolsztoj-szakerődalom tulajdonképpen négy jól elkülöníthető vonal mentén vázolható fel. Az első vonulatot nevezhetnénk „biografikusnak”, amely az 50-es évektől, az író munkássága akadémiai kiadásának megjelenését követően még inkább felerősödött, hiszen itt látott először napvilágot Tolsztoj naplójának, levelezéseinek, a kortársak, családtagok visszaemlékezéseinek teljes arzenálja. A figyelem középpontjába a művek megírásának története, valamint a szépirodalmi művek és az író publicisztikai alkotásainak párhuzamos vizsgálata kerül. Ennek az irányzatnak jeles képviselői N. N. Guszev, V. Zsdanov, N. K. Gudzij.

A másik tudománytörténeti vonulat a Tolsztoj-hősök pszichológiájára koncentrál. Ennek az irányzatnak az egyik kiemelkedő képviselője A. Szkaftimov.<sup>9</sup> A kutató véleménye szerint Tolsztoj műveinek legfontosabb sajátossága, hogy az ember belső világát a maga fejlődésében mutatja meg. Ily módon a szépirodalmi művek a lélek történetének tekinthetők, amelyek rövid idő alatt, valamilyen állandó morális támasz kereséseként formálódnak meg. Ennek során a lélek dialektikája ábrázolódik, azaz különböző, egymással ellentétes, akár azonos időszakban jelen lévő hangulatok szimultán együttélése tárul fel egy adott ember pszichéjében. A krízishelyzetek – amelyeket Szkaftimov a kompozícióért felelős legfontosabb szervezőelemeknek tart – nem új egyéniségeket szülnek, csak a potenciálisan meglévő új jegyeket erősítik fel. L. Ginzburg – szintén a Tolsztoj-művek pszichológiai síkjára koncentrálna – azt az alapproblémát veti fel, hogy milyen összefüggésrendszerbe állítható egy adott korszakban meglévő személyiségkoncepció és annak művészi ábrázolása.<sup>10</sup> Ginzburg könyvének harmadik fejezetében, amelyet a lélektani regény problémakörének szentel, részletesen elemzi Tolsztoj hőseinek sajátos pszichikumát. Ebben a tekintetben Tolsztoj munkássága a XIX. századi analitikus, értelmező pszichologizmus csúcsának tekinthető. Ginzburg Tolsztoj újítását abban látja, hogy az emberi psziché „változó” és „állandó” elemeit újfajta összefüggésrendszer folyamatában tárja fel. Ginzburg a Tolsztoj-hősök azon ellentmondásaira hívja fel a figyelmet, amelyek eleinte paradoxonnak tűnnek a tettek és a gondolatok, érzelmek vonatkozásában, azonban az analízis

<sup>9</sup> СКАФТИМОВ, А.: Идеи и формы в творчестве Л. Толстого. In: СКАФТИМОВ, А.: *Нравственные искания русских писателей*. Москва, Художественная литература, 1972. 134–165.

<sup>10</sup> GINZBURG, L.: *A lélektani próza*. Budapest, Gondolat, 1982.

során, az ok-okozati összefüggések feltárásával a váratlanság és a törvényszerűség kombinációjaként értelmezhetőek (ami logikailag egymást kizárja, lélektanilag összeegyeztethetőnek tűnik).

A harmadik tudománytörténeti vonulatot nevezhetnénk „ideologikus”-nak is, amelynek keretében a Tolsztoj-hősöket elsősorban az író szócsöveinek tekintik, s az író meggyőződéseit vetik egybe esztétikai, poétikai szempontokkal. A Bahtyin által is képviselt nézőpont szerint a Tolsztoj-hősök krízishelyzetei (halál, szerelem, gyilkosság) nem a művek strukturális elemei, hanem az írói pozíció megnyilvánulásai, amelynek során Tolsztoj „lerántja a maszkot” a világról.<sup>11</sup> Tolsztoj műveit – ellentétben Dosztojevszkij polifonikus regényeivel – Bahtyin monologikusnak tartja, ahol az írói intenció, az írói szó uralja a szöveget, azzal párhuzamosan, hogy a 80-as években lezajlik Tolsztoj ideológiájának és művészetének szociális újraorientálódása.

A Tolsztoj-kutatás negyedik vonulata a szépirodalmi műveket poétikai, narratológiai szempontból vizsgálja, akár izoláltan egy-egy műre összpontosítva, akár bizonyos törvényszerűségek feltárásával az író egy meghatározott korszakára figyelve. Ezen vonulat egyik képviselője Borisz Eichenbaum, aki Tolsztoj korai műveit, illetve a hetvenes évek alkotásait vizsgáló tanulmányai mellett teljes monográfiát szentel az írónak.<sup>12</sup> A kutató szerint a kultúra minden korban a „modern” és a „rég” tradíciók kölcsönös egymásra hatásaként jön létre. Tolsztojnál ez abban jelentkezik, hogy részletekre darabol, és a részletekből újfajta mozaikot készít. Ennek során lehetővé válik általános törvényszerűségek levonása (az archaikusnak tűnő elemek újjászületnek, új értelemmel gazdagodnak). Eichenbaum a tolsztoji szűzsé strukturáló elvének az ellentételezést tartja, amelyhez az írónak feltétlenül szüksége van a részletek bemutatására és az ebből levonható általánosításokra. A Tolsztoj műveit poétikai szempontból vizsgáló kutatók sorából kiemelkedik Viktor Sklovszkij, a formalista iskola prominens alakja, aki részben konkrét műelemzésekkel, részben pedig a formalizmus elméletének megalkotásakor általános törvényszerűségek vizsgálatával járult hozzá a Tolsztojszakirodalom megújításához. Elméleti munkáiban Sklovszkij a fabula és a szűzsé elhatárolásakor, valamint a motívumokat egymáshoz kapcsoló művészi megoldások specifikumát, a szerkezeti összetevők poétikai funkcióját vizsgálva gyakran hoz fel példákat Tolsztoj elbeszéléseiből, regényeiből. A rövid terjedelmű elbeszélői formák elsődleges strukturáló elve Sklovszkij szerint a párhuzamosság (lépcsőzetes felépítés). Ennek példajaként mutatja be a kutató a *Három halál* című művet. Az „elidegenítés” („остранение”) elméleti kategóriájára szintén Tolsztoj-példát hoz: a *Háború és béke*ben az író több esetben nem megnevez egy

<sup>11</sup> БАХТИН, М. М.: Лев Толстой: Фелтамадас. In: БАХТИН, М. М.: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1976. 149–171.

<sup>12</sup> ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *Лев Толстой* (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 54). München, Wilhelm Fink Verlag, 1968.

adott dolgot, hanem úgy mutatja azt be, mintha először látná. Ezzel a szó körül az állandó használat során felhalmozódott hagyományos asszociációkat megszünteti, és új jelentéstartalmakra világít rá.<sup>13</sup>

A Tolsztoj-művek poétikáját új aspektusból tanulmányozza Vlagyimir Nabokov (már idézett könyvében), aki az *Ivan Iljics halálának* elemzésekor azt vizsgálja, hogyan tisztítja meg a szavakat Tolsztoj általános jelentésüktől, hogyan nyernek ugyanezen szavak új jelentést egy másra koncentrált beszédmódban. Nabokov szerint a tárgyak is azért kelnek életre az elbeszélésben (a puff mozog Pjotr Ivanovics alatt, miközben a feleséggel beszélget), mert az emberek Ivan Iljics halála után, s a főhős a betegségét megelőzően, a tárgyi létre emlékeztető életet élnek. Ivan Iljics történetét a varázsmesével állítja párhuzamba Nabokov – amelynek folklórpárhuzamai véleményünk szerint is fontos szüzséalkotó elemei a szövegnek – annak alapján, hogy a mesében a szörny hirtelen herceggé tud válni, s elveszi a királykisasszonyt feleségül. Ezzel analógnak tekinthető az, hogy Ivan Iljics a hitét mintegy jutalmul nyeri el lelki megújulásáért. A halálnak mint potenciális újjászületésnek az értelmezése – amely irányadó számunkra is az elbeszélés vizsgálatakor – már Levin gondolataiban is felfedezhető, aki, miközben felesége szül, azt hiszi, hogy haldoklik, illetve Anna majdnem belehal a szülésbe. Az *Anna Karenina* című regény elemzésekor Nabokov egyik – szerintünk leglényegesebb – megfigyelése a párhuzamosan futó cselekményszálak (Anna és Vronszkij, illetve Levin és Kitty) között kimutatható időbeli aszimmetriát érinti: Annának „kronológiája” gyorsabban halad, mint Levinéé. Ezzel a poétikai megoldással Tolsztoj jelzi ez utóbbi szüzsés szál kötődését az ősi hagyományokhoz, a tradicionális szemlélethez. Nabokov poétikai értelmezése ráirányítja a figyelmet a regényben található álmok, lázálmok közötti párhuzamokra (Anna és Vronszkij), illetve egyes olyan motívumokra, amelyek a cselekmény menetében többször előfordulnak, s poétikai dekódolásuk meglehetősen nehéz – lásd: *vörös táská*, illetve *papírvágó kés*.

A. A. Reformatszki nem látva éles fordulatot Tolsztoj műveinek poétikai megoldásait illetően a korai és a fordulat utáni elbeszélésekben, az író szüzsét strukturáló általános elveit kísérli meg felfejteni.<sup>14</sup> A kutató a Tolsztoj-elbeszélések szüzsés specifikumát a nyelvi kifejezések mint világmodelláló eszközök segítségével véli leírhatónak.<sup>15</sup> A „képiséget” tekinti a poétikusság alapvető elemének, amely megfogható lehet egy szó, egy szóösszetétel, egy hős vagy egy motívum

<sup>13</sup> ШКЛОВСКИЙ, В.: Строение рассказа и романа. In: ШКЛОВСКИЙ, В.: *Развертывание сюжета. Сборники по теории поэтического языка*. Москва, ОПОЯЗ, 1921. 20–22.

<sup>14</sup> РЕФОРМАТСКИЙ, А. А.: Структура сюжета у Л. Толстого. In: РЕФОРМАТСКИЙ, А. А.: *Лингвистика и поэтика*. Москва, Наука, 1987. 180–259.

<sup>15</sup> Reformatszki itt Jurij Lotman elméleti cikkeire alapoz, aki a művészi szöveget világmodelláló struktúrájának tekinti. Lásd: LOTMAN, Ju. M.: A művészi szöveg szerkezete. In: LOTMAN, Ju. M.: i. m. 1973. 7–264.

formájában is. A valóság és a művészi alkotásokban megjelenő realitás között áthághatatlan szakadékot lát, hiszen a műalkotásokban egy-egy részlet kitüntetett szerepet kap, amely a műegész fényében újabb jelentéseket villanthat fel.<sup>16</sup> Az „immanens” és a „transzcendens” struktúra fogalmait bevezetve vizsgálja a kutató a Tolsztoj-elbeszélések szüzsés felépítését. Immanensnek tekinti azt a szüzsés struktúrát, amely implicite tartalmazza az egész szüzsét, így a kompozicionális kifejtés e szüzsének az explicit megjelenítéseként tartható számon. A „transzcendens” szüzsé ezeket a motívumokat a szembeállítások, analógiák által megfosztja önálló lététől, s a műegészben szerepet játszó résszé teszi – ez tekinthető Tolsztoj elbeszélései specifikumának mind a korai, mind a kései művekben.

### **Az Anna Karenina értelmezéséhez**

Az *Anna Karenina* motivikus rendszerét számos olyan elem alkotja, amelyek a regény egy-egy cselekményes szálához kötődnek (*medve, vas*), illetve olyan motívumokat is találunk, amelyek valamennyi hős relációjában értelmeződnek, s nem a felszínen alkotnak rendszert, hanem a mélystruktúrában, és szemantikai telítettségük által új értelmet hoznak létre. Ilyen motívum például a *ház* – Levin családi háza, ahol minden a konvenciókat, az apai tradíciókat követi, Oblonszkijék romos vidéki háza, amely utal Sztjepan Arkagyics és Darja Alekszandrovna megromlott kapcsolatára is, illetve Anna és Vronszkij „háztalansága”, akik vagy külföldön, vagy szállodában laknak, s később a közös otthonukban minden a meszterkéltséget, az idegen hatást idézi; *a kézzel és szemmel történő kommunikáció* – érzéki és érzelmeken alapuló kapcsolat; az *álm* – Anna és Vronszkij közös rémálma, amely elemeiben megvalósulni látszik az öngyilkossági jelenetben, illetve Oblonszkij Don Juan áriáját felelevenítő kristály poharas álma.

Barbara Lönnqvist az *Anna Karenina* című regényt elemző tanulmányaiban<sup>17</sup> elsősorban olyan motívumokra koncentrál, amelyek egy-egy cselekményes szálhoz kötődnek. Az egyik motívumot *medvének*, a másikat *vasnak* nevezi a kutató. Míg a *medve*-motívum elsősorban a Levin–Kitty tematikus szálhoz kapcsolódik, addig a *vas* Anna és Vronszkij kapcsolatát kíséri végig megismerkedésüktől Anna tragikus haláláig. A *medve* és a *vas* motívumok úgy épülnek fel, hogy a regényben többszöri előfordulásuk miatt újabb és újabb jelentéstartalommal telí-

---

<sup>16</sup> Reformatszki itt Proppnak a varázsmese strukturális elemzése kapcsán kifejtett nézeteit építi be saját elméletébe, amely szerint minden „részlet” csak a mű egészében betöltött szerepeinek fényében értelmezhető. Lásd PROPP, V. Ja.: *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris–Századvég, 1995.

<sup>17</sup> ЛЕННКВИСТ, Б.: «Медвежий» мотив и символика неба в романе «Анна Каренина». *Scando-Slavica* 41, 1995. 115–130; LÖNNQVIST, Barbara: Символика железа в романе *Анна Каренина*. In: GRIMSTAD, Knut Andreas – LUNDE, Ingun (eds.): *Celebrating Creativity – Essays in Honour of Jostein Børtness*. Bergen, University of Bergen, 1997. 97–107.

tődnek, miközben megőrzik sajátos szimbolikus jelentésüket. Ez az „állandó” jelentés elsősorban a folklórművekből rekonstruálható mitikus alapképzetekhez köthető, ugyanakkor a mesékkel, eposzokkal ellentétben új jelentésmozzanatokkal gazdagodik.

A *medve*-motívum legfontosabb előfordulásai a regényben a következők:

1) Levin az állatkertben a korcsolyapályán (I. rész, 9. fejezet) tervezi megkérni Kitty kezét, a nevelőnő reakciója a férfi magatartására: „Tiny bear már nagy lett” (a három medvéről szóló népszerű angol mesére történik utalás), amelyet Tolsztoj saját fordításában az 1875-ben megjelent *Új ábécéskönyvébe* illesztett be). Ahogy Levin nem emlékszik arra, hogy a Scserbackaja lányokat a mese alapján nevezte el, ugyanúgy veszíti el Kitty kezét is.

2) Levin, miután Kitty visszautasítja, elutazik a birtokára (II. rész, 15. fejezet), s nem tud Kitty további sorsáról. Oblonszkijjal vadászik, amikor a feje felett felismeri a Nagy Medve csillagképet (Ursa Maior). Ezt követően Levin önmaga számára is meglepő bátorsággal váratlanul megkérdezi Oblonszkijt, férjhez ment-e Kitty. A felszínen tájleírásnak tűnő részlet így már Kittyre, illetve kettejük kapcsolatára is utal (a Vénusz csillag által, mivel Vénusz a szerelem istennője).

3) A Nagy Medve csillagkép, amely a néphitben Göncölszekérként ismert, tárgyiasult mivoltában is megjelenik a III. rész 2. fejezetében, ismét Levin és Kitty kapcsolatához kötötte. Itt Levin azon gondolkodik, milyen célt tűzön ki maga elé, hogy alakul majd sorsa a jövőben, elvegyen-e egy parasztlányt feleségül, s gondolataiból egy szekér zörgése ébreszti, amelyben Kitty ül.

4) Oblonszkijéknál vendégségben Levin és Karenin párbeszéde a medvevadászatról, melybe Kitty is bekapcsolódik (IV. rész, 7. fejezet). Ezt követően Levin „betűkkel” vall szerelmet Kittynek, így a „medvevadászat” sikeresen lezárul.

Összegzőképpen megállapíthatjuk tehát, hogy a *medve* motívum elsősorban a folklórból jól ismert képzetnek kapcsolódik Tolsztoj regényében is. Az ősi képzet szerint a medve a termékenységhez, a házassághoz köthető (például a meddő asszonyok gyógyítása azzal, hogy a medvét háromszor körbejáratják a ház körül; ha egy lány medvét lát álmában, rövidesen férjhez megy). Ennek fényében Karenin megjegyzése a medvevadászatról – „Nagy erő kell ahhoz, hogy megöljön egy medvét” – úgy is értelmezhető, hogy nagy kitartás kell a nő kezének elnyeréséhez.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Lönnqvist másik tanulmánya az *Anna Karenina* című regényben a *vas* motívumát mint a bahytini értelemben vett kronotoposzt vizsgálja, s megállapítja, hogy az örök metafora, miszerint az élet út, Tolsztojnál különös jelzöt kap, a „vas”-at, amely Anna és Vronszkij kapcsolatának domináns átvitt értelmű jelölőjévé válik.



## Az evés motívuma az Anna Kareninában

Az *Anna Karenina* című regényt sokoldalúan átszövő, a hősöket szinte hierarchikus rendbe tagoló motívum az *evés*, amely a szöveg felszínén elsősorban az étkezéssel kapcsolatban jelenik meg, s később a hozzáfűződő szociális, kulturális kódok által transzformálódik, miközben felerősödik az evéshez kapcsolódó mítikus, folklórképzet is, ám ez a statikus képzet át is alakul. Előjáróban a tanulmányozandó kérdés így is megfogalmazható: hogyan jelöli a Tolsztoj-szöveg Levin kiútkeresésének sikerét *a méhesben megtalált békével*, illetve Anna sorsának alakulásában milyen szerepet tölt be az, hogy *élete utolsó napján, közvetlenül az öngyilkosságot megelőzően a pék zárva van?* Figyelmünket tehát elsősorban arra összpontosítjuk, hogyan válik az *evéssel* kapcsolatos szüzsés elem – a nyelv jelentésképző lehetőségének aktivizálása során (vö. szimbolizáció és metaforizáció) – Levin és Anna ön- és világtértelemezési, valamint ön- és világmegértési folyamatának kódjává.

Tolsztoj regényében az *evés* motívumát 3 szinten vizsgáljuk:

- 1) cselekményes elemként mint a társasági életben való aktív szereplés jellemzőjét;
- 2) mint egy hős pszichéjének jelölőjét;
- 3) mint a *házasság*, a *szerelem*, az *életben maradás* metaforáját (*kenyér, kalács, pékség, méh*).

A regényben *cselekményelemként* az *evés* először Sztjepan Arkagyics Oblonszkijjal kapcsolatban jelenik meg, s szinte azonnal hozzákapcsolódik a tökéletes ellenpólusának tekinthető levini viszony is. Oblonszkij – ahogy az általánosságban is elmondható a tolsztoji hősökről – erkölcsi és szellemi arculata már jóval a regény vége előtt végleges formát ölt, így az események szinte egyáltalán nem befolyásolják a hős hedonista világszemléletét. Oblonszkijban semmiféle kétely, bizonytalanság nincs sem önmagával, sem a társadalommal szemben: üvegasztalon, kristálypoharakkal felszolgált ebédre álmodik (I. 1), majd amikor később az étteremben kiderül, hogy friss osztriga érkezett (I. 10), az ebéd egész tervét átalakítja. Annak ellenére, hogy Oblonszkij folyamatosan anyagi nehézségekkel küzd, az otthonában adott ebéd (IV. 7) minden részletében aprólékosan kidolgozott formában valósul meg – Oblonszkij mindenből a legjobbat (s egyben a legdrágábbat) választja. Ennek a pazarló, mindenben csak a gyönyörforrást kereső életmódnak mintegy a végletekig eltorzult formája az a jelenet a regény zárórészében (VIII. 13), amikor Oblonszkij gyermekei a gyertya lángja fölött sütik a málnát, s a frissen fejt tejet egymás szájába szökőkút-ként öntik.

Konsztantyin Levinben – mint Oblonszkij tökéletes ellentétében – komoly visszatetszést kelt sógora magatartása, s a hagyományos értékrend szempontjából ítélt életfilozófiájáról: „Én legszívesebben káposztalevest és kását ennék” „Mi

ott falun azon vagyunk, hogy minél előbb jól lakjunk, itt meg osztrigát eszünk” (I. 10).<sup>19</sup> Levin házasságkötését követően is mindenben igyekszik a több nemzedék által kialakított szokásrendnek megfelelően élni, étkezni (házában érintetlenül hagyja a nagyapjától örökölt bördíványt), s Kittyvel való egyik összezőrdülésének oka éppen az, hogy a málna eltevésénél az ifjú feleség új módszert javasol Agafja Mihajlovna-nak (VI. 2). Amikor Kitty szülése miatt Levinék Moszkvába költöznek, a férfi – felesége tanácsára – gyakran vesz részt fogadásokon. Később ezekről az ebédekről Levin így vall: „Az egyetlen, amit a legőszintebben ismert be, az volt, hogy hosszú moszkvai élete alatt *folyton csak a beszélgetésnek, evésnek, ivásnak élt, s egészen elbutult*” (VII. 11).

Anna és Vronszkij kapcsolatát szintén végigkíséri az *evés* motívuma. Kapcsolatuk kezdeti fázisában Betsy összejöveteli teremtik meg a lehetőséget a találkozásokra. Később azonban a szerelmesek kénytelenek szembenézni azzal, hogy valamennyi társasági kör elutasítja kapcsolatukat, bár a két értékrend között szinte semmilyen különbség nincs. Annáék mindössze nyíltan felvállalják viszonyukat, amelyet a többiek titkolnak. Vronszkij és Anna előbb külföldre, majd vidékre költöznek, ám lelki békéjüket képtelenek meglegelni. Az „igazi otthon” hiányát – ellentétben a levini ház békés nyugalmaival – Darja Alekszandrovna szemével láttatja Tolsztoj: „Az *ebéd, a borok, a kiszolgálás – minden nagyon jó volt*, de mind olyan, amelyet Darja Alekszandrovna *nyilvános ebédeken* és bálokon látott, amitől elszokott már, ugyanaz a *személytelen és feszes jellege* is volt, s köznapon, kis körben *kellemetlen hatást tett rá*” (VI. 22). Anna és Vronszkij *vozdvizenszkojei* háza és élete a külsőségeknek való behódolás jegyében zajlik, az otthon, a család, a meghittség érzete nélkül. Darja Alekszandrovna is úgy érzi, mintha egy színjáték részese lenne. Ennek egy másik vetülete, hogy Vronszkij nem szülőotthont épített a faluban – ahol a jövő nemzedéke számára adhatnának életet –, hanem kórházat, előre jelezve mindezzel Annával való kapcsolatának jövőbeli kiütlanságát is.

Darja Alekszandrovna Annáéknál tett látogatásakor az *evés* mint egy sajátos pszichikai állapot kifejezése is szerepel. Anna sógornője látogatását a következőképpen értékeli: „Nem is hiszed, *olyan vagyok, mint a kiéhezett*, aki elé dús ebédet tálnak, hirtelen nem tudja, mihez nyúljon. *Ez a dús ebéd te vagy* és a rám váró beszélgetések, amiket senki mással nem beszélhetnék” (VI. 19). Darja Alekszandrovna – mint Anna egyik tökéletes ellenpólusa a regényben – maximálisan behódolt az általános szokásrendnek, még a megcsalást is képes elviselni, csak hogy fenntarthassa a „családi békét”. (Nem véletlen, hogy Levin „kotlósnak” nevezi őt, akinek minden gondolata a gyermekei körül forog.) Anna előző mondata azt is jelzi, hogy ő képtelen lesz sorsával megbékélni, kompromisszumokat kötni.

---

<sup>19</sup> Az *Anna Kareninából* vett idézeteket Németh László fordításában közöljük, zárójelben a regény részét, illetve fejezetét jelölve. Vö. TOLSZTOJ, Lev: *Anna Karenina*. Budapest–Uzsgorod, Európa, 1962. Az idézeteken belüli kiemelések itt és a továbbiakban a tanulmány szerzőjétől származnak.

Helyzetének lehetetlenségét, Vronszkij kihunyónak tűnő szerelmét „The zest is gone” („A zamat oda van”) gondolatán keresztül értelmezi, úgy ítéli, nincs már meg benne a „régiz”, s ha elhagyja a férfit, az lelke mélyén örülni fog” (VII. 30). Vronszkij általános jellemzőjének tekinthető az, hogy mindenre úgy veti magát, mint egy „éhes állat”. Vronszkijt a pétervári vasútállomáson Kareninnal való első találkozásakor az elbeszélő így jellemzi: „a *szomjúságtól elgyötört* ember érez, amikor végre *kutat lel* s a forrásnál kutyát, birkát vagy disznót talál, amely beleivott és fölkaparta a vizét” (I. 31). Ilyen vadul kezdi kapcsolatát Vronszkij Annával, így veti bele magát a politikába, a könyvekbe vagy Olaszországban a művészetekbe, s Anna halála után megsebzett vadként (erős fogfájással) indul el a háborúba.

Bár Kitty sok tekintetben Anna ellentétéként szerepel a regényben, a bál utáni szerelmi csalódásból azonban szintén az „úgy kellesz nekem, mint a kenyér” elv szerint cselekszik. Ahogy Anna megmentőként fogadja Darja Alekszandrovnát, Kitty számára a németországi fürdőhelyen Varenyka lesz a „megmentő”, akivel épp akkor ismerkedik össze, amikor Varenyka a péknél áll sorban. Kitty számára Varenyka viselkedése, életfilozófiája, önfeláldozása új utat mutat saját életének alakításában, mint ahogy Anna is Darja Alekszandrovnánál tett utolsó látogatása után (ahol Darja Alekszandrovnna és Kitty a gyerekek táplálásáról beszélget) dönt végleg az öngyilkosság mellett.

Arra, hogy az *evés* egy-egy szereplő általános jellemzőjeként, illetve aktuális pszichés állapotának jelölőjeként szerepel a Tolsztoj-regényben, számos egyéb példát találunk. Sztjepan Arkagyics – nem sejtve, hogy a családjában fény derült a nevelőnővel való viszonyára – feleségének ajándékol egy körtét vizs. A körte – ellentétben az almával – a női princípium megtestesítője, így ez az ajándék jelzi a férfi nőkre vonatkozó nézetét, akikre úgy tekint, mint a gyönyörszerzés, a családalapítás eszközére. Sztjepan Arkagyics vendégeit is az étkezési szokásrend szerint rangsorolja, például: Peszcov, a szabadelvű, nagybeszédű, zenekedvelő történész „lesz a *mártás vagy köret* Koznisevhez és Kareninhez, ő majd *megborsozza, fölpaprikázza őket*” (IV. 7); „Szergej Ivanovics, aki nagyon értett hozzá, hogy a legelvontabb s legkomolyabb útja befejezésül *egy csepp attikai sót* váratlanul odaszórjon s a beszélgetők hangulatát ezzel megváltoztassa, most is ezt csinálta” (IV. 9.); Karenin – későbbi lelki támaszát – Ligijja Ivanovna grófnőt „szamovár”-nak titulálja, amiért az valamin mindig forr s heveskedik (I. 31).

A *kenyér* mint az élet állandó metaforája („mindennapi kenyérünk”) új, váratlan attribútummal gazdagodik Levin és Oblonszkij első beszélgetésében: a *kalács* a tolsztoji elvek szerint a nem emberhez méltó élet metaforájává válik. Levin értetlenül fogadja, hogy csalhatta meg Oblonszkij a feleségét, gyermekei anyját egy nevelőnővel. Oblonszkij: „Tegyük föl, nős vagy, szereted a feleségedet, de egy másik nőhöz vonzódsz.” Levin: „Bocsáss meg, de ezt végképp nem tudom megérteni. Éppúgy nem értem, mintha én most, miután *jóllaktam, a pék mellett elmenve ellopnék egy kalácsot.*” Oblonszkij: „Miért ne? A *kalács* néha olyan illa-

tos, hogy *nem tudod türtőztetni magad*” (I. 11). Később, amikor Oblonszkij eladja az erdejét, s Levinnél száll meg, kettejük párbeszédéből még világosabban megfogalmazódik, hogy a *kalács* a házasságon kívüli szerelem metaforája. „Te persze nem ismered el, hogy az ember *a kalácsot is szeretheti, amikor megvan a házi-kenyere*, szerinted ez véték; én meg az életet nem ismerem el szerelem nélkül” (II. 14). Így Levin házastársi hűségének előrevetítéseként értelmezhető az, hogy a Kittyéknél teendő látogatás előtt Levin képtelen megenni a reggelire felszolgált kalácsot.

Levin és Kitty házassága jövőbeli szerencsés alakulásának előjeleként tűnik fel az, hogy a kártyaasztalnál pusztán a szókezdő betűk lejegyzésével történő békülés után másnap reggel, Kittyékhez készülve, Levin iskolába siető gyerekeket, szinte földöntúli lényekként viselkedő galambokat, illetve lisztel beszórt friss zsemleket lát. „Mindez oly szokatlanul szép volt így együtt, hogy Levin elnevette és elsírta magát az örömtől” (IV. 15). Később Fjodorral beszélgetve jön rá Levin arra, hogy a csak a saját szükségletek szerinti életét fel kell váltania azzal, hogy Istennek él: „Fjodor azt mondta, hogy *Kirillov udvaros a hasának él*. Ez érthető, ésszerű. Mint értelmes lények nem is élhetünk másképp, csak a hasunknak. De ez a Fjodor egyszer csak azt mondja, hogy *a hasnak élni rossz, az igazságnak, Istennek kell élni*, s én egy célzásból megértem” (VIII. 12).

A *kenyér* tehát nem pusztán az élet metaforája lesz Tolsztoj regényében, hanem a szellemi, lelki béke megelégségének jelölője is. Épp ezen átvitt jelentés szempontjából értelmezhető az, hogy Anna öngyilkosságát megelőzően undorodva fordul el minden ehetőtől, s az, hogy Anna kétségbeesésében – Vronszkijtól haragban vált el – Dollyékhoz indul, s útközben olvasgatja a cégéreteket. Anna szemébe ötlük egy bezárt bolt „Filippov, kalácsos” felirata, s erről eszébe jut, hogy a pékség mind Moszkvába, mind Pétervárra szállít tésztát, palacsintát. (Emlékezzünk: Anna Moszkvában, a Pétervári pályaudvaron ismerkedik meg Vronszkijjal, s később a viszonylag szabadabb pétervári társaságban adódik lehetősége találkozni szeretőjével. Ily módon a mind Moszkvában, mind Pétervárra szállító pék a tradicionálisabb [moszkvai] és a szabadabb [pétervári] szellem szerint is kilátástalan helyzetét juttatja eszébe Annának.) A *kalács* – amint az Oblonszkij és Levin két beszélgetéséből is kiderült – a házasságon kívüli szerelem metaforája, ezért a zárt pékséget az olvasó úgy is értelmezheti, mint Anna helyzetének ellehetetlenülését. A Dollyéknál tett utolsó látogatását követően Anna két fagylaltozó gyereket lát meg az utcán, s erről így gondolkodik: „mindnyájunknak *az édes, a jótű kell*. Ha nincs cukor, ez a *mocskos fagyfalt*. Kitty is így volt, ha nem Vronszkij, hát Levin” (VII. 29).

A *kenyér* szentsége (és a kalács ünnepi jellege) mélyen gyökerezik az orosz folklórban. Számos műfajban (mese, közmondás, rege, monda) több elbeszélés született arról, hogy bünteti meg az Úr a pazarló, a morzsákat össze nem szedő embert, éhínséggel sújtva őt. N. I. Tolsztoj a *Cipócska* történetét mint a kenyér szenvedéstörténetét értelmezi, amely a hőst megvédi az állatoktól. (Cipócska

éneke saját teremtésének szövege.) E szenvedéstörténet elemei: elvetik a magot, levágják, kérébe kötik, ütik-verik, őrlik, megégetik – olyan mágikus erejűvé teszik a cipót (kenyeret), hogy az még az ördögöt is képes legyőzni. A kalács az orosz néphitben sok tekintetben nem különül el a kenyértől, annak mindössze ünnepi megfelelője. A kalács<sup>20</sup> gyűrű alakú kenyér, amelyen kerek nyílás van. E nyíláson átnézve jósolnak a jövőbeli személyéről, illetve végeznek ártó, gonosz varázslatokat is. Apotropeikus funkciói a kalácsot közelítik más tárgyakhoz, amelyeken szintén nyílás található: gyűrű, koszorú, kő, amelynek a közepe üres.

Levin életútját végigkíséri egy másik motívum, amely szintén mély gyökerekkel bír az orosz néphitben: ez a *méz*. Régebben a szlávoknak három fő élelemforrása volt: a földművelés, az állattenyésztés és a méhészet. A különböző ételek a „*természet*” vs. „*kultúra*” ellentétpár részeként is szerepelhetnek. Ebből a szempontból a *méz* a természet, míg az oblonszkiji *osztriga* az embertől idegen kultúra jegyeként szerepel. A méhek által a virágok nektárjából készített *méz* a halhatatlanság, az újjászületés és az erő attribútuma számos kultúrában. A keresztény kultúrában a *méz* Isten munkájának és Krisztus földi szolgálatának, az Isten teremtette világ tökéletességének szimbóluma. A méhek első befogását sajátos ünnepként üdvözölte az orosz nép, speciális énekeket, rítusokat hajtva végre. Ez az ünnep egyértelműen kötődik a tavaszhoz, a természet megújulásához, amely szintén végigkíséri Levin életét (tavasszal a férfi mintha új erőre kapna, a tavaszi munkák elvégzése, felügyelete a legmélyebb elkeseredettségéből is képes kiszakítani őt). A bált, ahol Kitty szembesül azzal, hogy Vronszkij Annát választja, az elbeszélő méhkasnak nevezi: „A teremből, mint egy *méhkasból*, mozgás egyenletes zaja csapott ki” (I. 22). Levin, akiben még nem tudatosult fia iránti szeretete, s kétségek között vergődik, jó úton halad-e, gyakran tölti idejét a méhesben. Itt leli meg lelki békéjét, olyan rendet lelve, amely évszázadok óta fennáll, s ahol jól rendezetten él együtt sok egyed. A tolsztoji szöveg tehát felidézi azt az általános képzetet, amely szerint a *méz* számos kultúrában a bölcsességet testesíti meg. Nem véletlen ebből a szempontból az sem, hogy a regény záró részében a vihar idején Kitty a fiával nem a tölgyfa, hanem a méhek kedvenc élelemforrása, a hársfa alatt talál menedéket. A méh állítja elő a világitásra szolgáló gyertya viaszát is, így Anna hálála is ehhez kapcsolható, amelyet az elbeszélő a kihunyó gyertya lángjának nevez.

## Tolsztoj kései elbeszélései folklórpretextusok tükrében

A „Tolsztoj, a gondolkodó és a művész” problémakört érdekes megvilágításba helyezheti, ha összevetjük Tolsztojnak a Bolond Ivanuskáról szóló meséjét (annak folklórgyökereivel együtt) a fordulat utáni egyik legnépszerűbb elbeszéléssel,

<sup>20</sup> Толстой, Н. И.: Секрет Колобка. In: Толстой, Н. И.: *Очерки славянского язычества*. Москва, Индрик, 2003. 469–472.

az *Ivan Iljics halálával*.<sup>21</sup> A mese esetében Tolsztoj tudatosan választja a mindenki számára ismert varázsmesei figurát főhősül, ugyanakkor az alapjegyeket megőrizve új – a népmeséktől némileg idegen, de a kései Tolsztoj-gondolkodásmódnak kedves – jegyekkel ruházza fel az alakot (vö. például: szinte a végletekig vitt igénytelenség, egyedül a fizikai munka megbecsülése, a mese zárásaként szereplő direkt didaktikai célzatú replika). Ivan Iljics alakjának megformálásakor az író önálló, autentikus hőst alkot, akinek mindössze a keresztneve utal a mesei figurára, ugyanakkor a társadalomhoz, családjához, munkájához, majd a betegséget követően saját addigi életéhez való viszonyában is Bolond Ivanuskának a megszokottól eltérő logikáját követi. Ivan Iljics haldoklási folyamata ily módon válik a főhős eszmélésévé arra vonatkozóan, hogy nem úgy élt, ahogy kellett volna.

Tolsztoj életművében a folklórhagyományokat több szempontból vizsgálta a szakirodalom. Egyes Tolsztoj-meséket egybevetettek eredeti, népköltészeti alkotásokkal, tanulmányozták a folklórszövegek stiláris hatását az író kései munkásságában. E. Kuprejanova a népi hősi eposz és a középkori irodalom motívumait elemzi, amelyek – véleménye szerint – poétikai inspirálóként működnek a 70-es évektől kezdve Tolsztoj munkásságában. A népköltészeti alkotások hatásának tekinti Kuprejanova a Tolsztoj-szövegek tömörségét, átvitt értelmét, egyszerűségét.<sup>22</sup>

Tolsztoj intenzív érdeklődését a folklórművek iránt Miskovszkaja azzal magyarázza, hogy az íróban felvetődő égető társadalmi, etikai, politikai kérdésekre mindenki számára érthető módon próbált meg választ adni.<sup>23</sup> Ez azt eredményezte, hogy a kései Tolsztoj-szövegek mentesek mindenfajta stiláris vagy kompozicionális bonyolultságtól, metaforikusságtól. Tolsztoj meséiben egyáltalán nem törekszik külső leírásokra vagy a hősök belső átalakulásának részletezésére, szinte csak a csattanóra vannak kihegyezve ezek a művek.

Fried István az általánosan elfogadott nézettől eltérően a kései Tolsztoj-elbeszélések sajátosságát nem a szövegszinten is érvényesülő nevelő szándékban vagy a nem esztétikai jellegű megformáltság igényében látja. A kései elbeszélésekben – a kutató szerint – ugyanakkor valóban olyan beszédmód érvényesül, amely az író és az olvasó egyetértésére, megértésére apellál.<sup>24</sup> A 80-as években

---

<sup>21</sup> Tolsztoj az 1870-es évektől kezdve jelentette meg meséit, amelyek nem csupán a népköltészet nagysága előtti hódolat kifejezői, de az író pedagógiai, tanító célzatú írásainak is argumentációi. Tolsztoj véleményét a művészetéről, a népköltészetéről elméleti síkon az 1898-ban megjelent *Mi a művészet?* című tanulmányában rögzíti. Itt éles hangon bírálja az uralkodó osztályok ízlését kiszolgáló művészetet, s védelmébe veszi a népi, a mindenki számára érthető, letisztult nyelvezetű, egyszerű művészetet.

<sup>22</sup> КУПРЕЯНОВА, Е.: Мотивы народного эпоса и древней литературы в произведениях Толстого. *Русская литература* 1963/2. 163–168.

<sup>23</sup> МЫШКОВСКАЯ, Л. М.: *Мастерство Л. Н. Толстого*. Москва, Советский писатель, 1958.

<sup>24</sup> FRIED István: Kísérlet az idő(s) Tolsztoj novelláinak értelmezésére. In: HETÉNYI Zsuzsa (szerk.): *Dolce Filologia. Irodalomtörténeti és nyelvészeti tanulmányok Zöldhelyi Zsuzsa c. egyetemi*

írt mesék példázatba hajlóak, allegorikusak, ahol az esemény hordozza a végkövetkeztetést. A mesehősök csak néhány vonással felskiccelt jellemvonásokkal jelöltek. E mesékben felelevenítődnek a több évszázados népmesei hagyományok, ugyanakkor a proppi értelemben vett funkciókkal nemigen találkozhatunk Tolsztojnál. A mesei toposzok, motívumok gyakran átformálódnak, új jelentésmozzanattal telítődnek (például a 3-as szám nem a tökéletességet jelöli, hanem a tisztátalan erőhöz, a sátánihoz kapcsolódik).

A hagyományos felfogástól némileg eltérően, amely Tolsztojban a nagy meselőt, a híres történetmondót dicsőíti, mi a tanulmány következő részében azokra a narratológiai problémákra irányítjuk a figyelmet, amelyek a szöveg két szintjét, a világszerűséget megteremtő, ábrázoló jelleget adó történetalkotó elemeket egyenúlyban tartják a szövegszerűséget biztosító jelviszonyokkal. A történetmondás során az eseményt jelölő szavak jelentése – ismétlődésük révén – egyre jobban kitágul a metaforikus jelentés felé. A narrációt képező elemek tehát referenciális jelekből metaforikus jelekké válnak, amelyek – esetenként – egy másik, szövegen kívüli történetre utalnak vagy feleleveníthetnek mitikus képzeteket, motívumokat is.

Az 1880–1890-es években írt Tolsztoj-elbeszélések egyik fő narrációs sajátosságának tekinthető az automatizálódott, a gyakori használat során szemantikailag kiüresedett, klisészerű kifejezések, frazeologizmusok intenzíven ható metaforává alakítása oly módon, hogy a szöveg aktivizálja az eredeti, esetenként mitikus jelentést, amely így épül be a történetbe (például a Főnix-mítosz remetaforizációja Ivan Iljics történetében)<sup>25</sup>. Tolsztoj főhősei számára csak az jelentheti saját történetük megértését, ha a mitikus paradigmát is megértik. Ezen folyamat – amelyet a pszichológiai nevezhető kritikai vonulat (L. Ginzburg, A. Szkaftimov) a hős belső átalakulásaként, a lélek dinamikájaként értelmezett – egy olyan eszmélés, amelynek jellemzője a hős részéről a világhoz, saját történetéhez, önmagához való újfajta viszony kialakítása.

### ***Tolsztoj Bolond Ivanuskáról szóló meséjének folklórpretextusai***

Tolsztoj *Bolond Ivanuska* című meséje 1885-ben íródott.<sup>26</sup> Az orosz folklórban az egyik legelterjedtebb mesehősről szóló egyetlen mese sem tekinthető a mű forrásának. A Tolsztoj-hős ugyanakkor feleleveníti a hagyományos Bolond Iva-

---

tanár, az MTA doktora 70. születésnapja tiszteletére. Budapest, ELTE, 1998. 47–62. Újra-kiadásban lásd jelen tankönyvben.

<sup>25</sup> Erről részletesen lásd: ТЕРЕН Гуоңгы: Мотив Феникса в повести Толстого *Смерть Ивана Ильича*. In: *Теория и практика обучения славянским языкам*. Pécs, JPTE, 1994. 483–494.

<sup>26</sup> A Tolsztoj-meséből vett idézeteket a következő kiadás alapján közöljük, a későbbiekben az oldalszámot zárójelben jelezve: TOLSZTOJ, L. N.: Mese Bolond Ivanról még két bátyjáról: vitéz Szemjonról és potrohos Taraszról meg a kuka húgukról Malanyáról, az öreg ördögről meg a három ördögfiókról. In: TOLSZTOJ, L. N.: *Mesék*. Budapest, Európa, 1961. 192–218.

nuska-képet, ám azt új jelentéstartalmakkal gazdagítja. Így vázolja fel a tolsztoji mese a háború, a pénz, a tudomány nélküli világ lehetőségét. A Tolsztoj-mesében felerősödő társadalmi, szociális, morális érzékenység nem tekinthető ellentétnek a mesei hagyománnyal (ellentétben Sztrahov véleményével, aki 1885. október 26-án kelt levelében azzal vádolja Tolsztojt, hogy a mesén túlságosan uralkodik a didaktizmus, így a történet érdektelenné válik), hiszen a mítosz és a mese közötti egyik legfőbb különbségnek éppen az tekinthető, hogy a demitologizálás következtében a mesékben felerősödik a szociális kód. A kultúrhósszal ellentétben, aki a közösség javára cselekszik, a mesehős mindig saját (illetve családja) érdekeit tartja elsődlegesnek. Tolsztoj meséjében sajátosan ötvöződik e két cél, hiszen Bolond Ivanuska maga köré gyűjti azokat az embereket, akik ugyanolyan értékrenddel rendelkeznek, mint ő, így számukra is lehetővé teszi a társadalmi, szociális rétegződés nélküli, csak a fizikai munkán alapuló boldog életet.

A népmesék alapján Bolond Ivanuska a következőképpen jellemezhető:

- alacsony szociális státus, szegénység, elesettség;
- a legkisebb, általában harmadik fiú a családban;
- passzivitás;
- a bátyjaival való ellentét;
- siker a történet végén, magasabb szociális státus elérése;
- sajátos logika, egyedi beszédmód.<sup>27</sup>

Tolsztoj Bolond Ivanuskája ezzel a képpel párhuzamba állítva a következő hasonlóságokat, illetve eltéréseket mutatja. Tolsztoj meséjében nem hangsúlyozódik a főhős alacsony szociális státusa (apja gazdag paraszt). Míg a népmesékben a sikeres próbatételek után Bolond Ivanuska gyakran Iván cárevics státusát éri el (meggazdagszik, elnyeri a királylány kezét), addig Tolsztojnál Bolond Ivanuska egzisztenciálisan nem megy át dinamikus átalakuláson. Tolsztoj mesehőisének sem viselkedése, sem a világhoz való viszonya, sem ruházata, s szövegbeli legfőbb jelölője, nyelvezete sem változik meg akkor, amikor király lesz: a mese elejétől a végéig a hős állandó replikája – „Nem bánom”. A tolsztoji Bolond Ivanuska a legkisebb fiútestvér, aki otthon marad – bár a népmesékben szokásos hamupiszkálás, semmittevés helyett – a mese kezdetétől fogva a földet műveli, s királyként is fizikai munkát végez (Bolond Ivanuska országában az egyedüli érvényben lévő, általánosan elfogadott törvény: „akinek kérges a tenyere, asztalhoz ülhet, akinek meg nem, az érje be a vakarékkal”, 218). Tolsztoj mesehőse tehát nem passzív, napjait nem semmittevéssel tölti, s a népmeséktől elté-

---

<sup>27</sup> Bolond Ivanuska alakját Je. M. Meletyinszkij tanulmányának segítségével rekonstruáljuk: МЕЛЕТИНСКИЙ, Е. М. (гл. ред.): *Мифологический словарь*. Москва, Советская энциклопедия, 1990. 225–226.



rően nem a varázsszerek segítségével sikerül győzedelmeskednie az ördögi praktikákon, hanem kitartásával, morális erejével.

Ugyanakkor Tolsztojnál is felbukkannak a klasszikus varázsmesékben megszokott csodás tárgyak, eszközök (kivéve a gebéből átváltozó táltos lovat, aki nem segítőtársa a főhősnek): a csodagyökér, a szalmából születő katonák, a tölgyfa-levelekből készített aranypénz. A hagyományoktól eltérően azonban Tolsztojnál Bolond Ivanuska sorsát nem ezen csodás eszközök irányítják, nem az ő segítségével képes emberfeletti cselekedetekre. Igazi hőstettét a végső kitartás elvei, értékrendje mellett a fizikai munka prioritása, a családi kötelek szentsége, mások megsegítése alkotják.

A klasszikus varázsmesék általános jellemző jegye, hogy a hős – elsősorban egzisztenciálisan – dinamikus átalakuláson megy át (meggazdagszik, megházasodik, új életteret választ). Ezzel ellentétben Tolsztoj Bolond Ivanuskája a mese szereplői közül a legstatikusabb. Ivanuska bátyjai azonban nagy változáson mennek keresztül az eseményidő során: míg a mese elején a két idősebb testvér csak saját boldogulásáért küzd, addig a mese végén egymást segítik, felismerve közös érdekeiket (Szemjon katonáival védelmezi Tarasz kereskedelmi útjait).

A varázsmesék Bolond Ivanuskáját a többi mesehőstől elsősorban sajátos logikája, a többiekétől eltérő viselkedése különbözteti meg. Bolond Ivanuska egész nap a kemencén fekszik, s céltalanul a hamut turkálja, környezete számára úgy tűnik, hogy teljesen felesleges dolgot művel. Különböző próbatételeit a saját logikája szerint oldja meg (megeteti saját árnyékát; kinyomja a bárányok szemét, hogy azok ne kóboroljanak el arra, amerre „a szemük lát”; leállítja az asztalt, mert annak is van négy lába, akárcsak a lónak, így az is haza tud menni; sapkát tesz a köcsögre, hogy ne fázzon), amely ellentétes mindenki más logikájával, s valóban haszталannak bizonyul. Tolsztoj meséjében e sajátos logika mint a frazeológizmusok átvitt és konkrét értelmének sajátos értelmezése jelenik meg: a mese végén az öreg ördög butának nevezi Bolond Ivanuskát és népét, mert azt hiszik, csak a kezével dolgozhat az ember, miközben „fejvel dolgozni” sokkal szaporább. Az öreg ördög felmászik az őrtorony tetejére, s onnan kezd beszélni, amiből senki nem ért egy szót sem. Amikor a negyedik napon az éhségtől elgyengült ördög elszédül és beveri a fejét a falba, Bolond Ivanuska ezt a jelenetet, mint „fejvel való munkát” értelmezi. Más típusú feladatokat a varázsmesék Bolond Ivanuskája úgy old meg, hogy eleinte úgy tűnik, mintha bolondságot művelne, a későbbiekben azonban kiderül, hogy neki van igaza: például atyai jussát egy macskára és egy kutyára cseréli, akik később sokkal nagyobb gazdagságot hoznak neki, mint az örökség. A Tolsztoj-mese főhőse többször cselekszik a köznapi logika törvényeivel ellentétesen: ellentmondás nélkül túri, hogy bátyjai, illetve azok feleségei nem viselik el a saját házában; a kutyát és az öregasszonyt gyógyítja meg a csodagyökérrel, nem a cár lányát; a katonák feladata nem a hatalomszerzés, a háborúskodás, hanem az éneklés; az aranypénz nem fizetőeszköz, hanem játékszer a gyerekeknek. Ám az események minden esetben Ivanuskát igazolják: ha a katona há-

borúzik, akkor ölhet; ha a pénz a mindenható úr, úgy a szegények még rosszabb helyzetbe kerülhetnek; Ivan képes saját erejéből is gyógyítani (átlépi a küszöböt, s a cár lánya meggyógyul), nem szükséges a csodagyökér. Így válik elégtelenné az ördög összes praktikája, és szüzsésen tökéletesen motivált, hogy miért nem képes az ördög sem hadsereggel, sem pénzzel tönkretenni Ivan birodalmát.

A mesei motívumok tekintetében Tolsztoj meséje hagyományörzőnek tekinthető, ám a szüzséépítés sajátosan tolsztoji. A proppi funkcióssal ellentétben a sikeres próbatételt követően, amikor a hős elnyeri méltó jutalmát (a cárlány kezét, ami szociális státusának emelkedését jelzi, valamint visszautal a varázsmesék alapjául szolgáló beavatási szertartásokra is), nem ér véget Tolsztoj meséje. Ivanuska visszaöltözik vászoningébe, s semmit sem változtat életén, hanem az öreg ördög legyőzésével tulajdonképpen ugyanúgy a fizikai munka prioritását bizonyítja a szellemi munka felett, mint ahogy a mese elején is tette. A mesehős nem megy át semmilyen átalakuláson, az események nem befolyásolják sem jellemét, sem nézeteit, statikus hős, ellentétben a hagyományos varázsmese hőseivel.

E statikusság egyik fontos nyelvi jelölője, hogy Bolond Ivanuska a mese folyamán végig a szemantikailag üres „Nem bánom” kifejezést használja minden helyzetben. Bolond Ivanuska ugyanakkor nem passzív szereplő, nem pusztán a többi hős, illetve az események irányítják, hanem képes önállóan döntéseket hozni, ellentmondani bátyjainak (nem ad több katonát, pénzt nekik, ha így ítéli helyesnek).

### ***Bolond Ivanuska és Ivan Iljics párhuzamai***

Bolond Ivanuska és Ivan Iljics párhuzamáról elsősorban alaki és nem morfológiai szempontból beszélhetünk. E párhuzamot nem pusztán a két hős nevének egyezése teremti meg, hanem elsősorban az elbeszélés végén elénk táruló Ivan Iljics viszonya a külvilághoz, saját addigi életéhez, s a főhős eszmélési folyamatának végeredményeként megvalósuló átalakult, sajátos nyelvezete. A kései Tolsztoj-művek egyik fő sajátosságának a főhős eszmélési folyamatának konstitúcióját tekintjük. Ennek során a hős részben átértékeli saját egzisztenciális tapasztalatait, részben pedig a külvilággal szemben újfajta viszonyrendszert dolgoz ki, amelynek fontos alkotóeleme egy önálló, sajátos nyelv megteremtésének igénye. (A bíróságon elhangzó jól szerkesztett, világos beszédektől Ivan Iljics eljut az egyetlen „u” hang üvöltéséig, illetve hallgatásba burkolózik.) A külvilág szemében Ivan Iljics sorsának alakulása kudarc, azonban a külső fény és erő elhalványulásával párhuzamosan nő lelkiereje. Az eszmélési folyamat fontos jelölője a „kettős hang” megjelenése. A belső hang az eddigi életével szemben felmerülő kétségeknek, a világ és önmaga újraértelmezési igényének és képességének a hangja lesz: „Hogy akarsz élni? – kérdezte a *lélek hangja*. – Élni úgy, ahogy azelőtt éltem: szépen, kellemesen. – Hogy éltél azelőtt, szépen és kellemesen –

kérdezte a hang” (286).<sup>28</sup> Míg Ivan Iljics a benne felmerülő kérdésre – lehetséges, hogy nem úgy élt, ahogy kellett volna – eleinte kitérő, majd tagadó választ ad: „És ha eszébe ötlött – mint ahogy gyakorta eszébe ötlött – a gondolat, hogy *mindennek az oka, hogy nem úgy élt, mint ahogy kellett volna*, nyomban felidézte minden tekintetben korrekt életét, és *elhessegette a képtelen gondolatot*” (288). Haláltusája során azonban már önmagának sem hazudik: „Beléhasított a *felismerés*, hogy talán mégis igaz az, amit addig teljességgel lehetetlennek érzett: hogy *nem úgy élt, ahogy kellett*” (292).

Morfológiailag az *Ivan Iljics halála* elsősorban nem a Bolond Ivanuskáról szóló Tolsztoj-meséhez, hanem a klasszikus népmesékhez köthető. Megvalósulni látszik – természetesen nem eredeti, hanem transzformált formában – az egy hős köré szervezett szüzsépítés, a két különböző minőségű világ (cárság) jelenléte és a próbatételek sora. Tolsztoj elbeszélésében megsérti a kronológiai sorrendet, az események – a varázsmesei hagyományoktól eltérően – nem lineárisan követik egymást, hanem mintegy időbeli keretül szolgálnak: Ivan Iljics a halotti asztalon fekszik az első fejezetben, az utolsó fejezet pedig a hős haláltusájáról szól, így az olvasói figyelem nem elsősorban a hős cselekedeteire, történetének végkifejletére koncentrál – mint a varázsmesék esetében –, hanem a hős belső világának feltárására, amely az elbeszélés magvát képezi. A varázsmesékben megszokott két cárság épp inverz formában jelenik meg. Míg a varázsmese hőse saját világából elindulva egy más minőségű világban hajtja végre próbatételeit, addig Ivan Iljics az elbeszélés elején fordul minden igyekezetével és figyelmével a külvilág, a külső fény, a csillogás felé, a betegség előrehaladtával a főhős élettere leszűkül saját szobájára (Ivan a fal felé fordulva fekszik a díványon). Figyelmének középpontjában saját érzései, addigi életéről alkotott ítéletei kerülnek, így épp ellentétes utat jár be a Meletyinszkij által felvázolt *belső térből a külső térbe irányuló cselekménysorral*. Ezzel egyezően Ivan Iljics nem az elbeszélés elején, hanem a végén jellemzi a bűz és a piszok, amely Bolond Ivanuskára mind a népmesékben, mind Tolsztoj meséjében a mű elejére, kiinduló helyzetére igaz (a népmesékben Bolond Ivanuska a hamut túrja, Tolsztojnál Ivanuska sógornői ezért nem hajlandók vele egy házban lakni).

Ivan Iljics és Bolond Ivanuska történetében több párhuzamos momentumot fedezhetünk fel. Mindketten a környezet elvárásától eltérően viselkednek, a saját logikájuk, meggyőződésük szerint. A varázsmesékben Bolond Ivanuskát ez az öntörvényűség segíti például abban, hogy megfejtsen olyan találós kérdéseket, amelyek mindenki más számára érthetetlenek és értelmezhetetlenek. Varázsszökeinek is köszönhető, hogy sikeres próbatételei után elnyeri méltó jutalmát: le-

---

<sup>28</sup> Az elbeszélés szövegét Szöllösy Klára fordításában a következő kiadás alapján közöljük: *XIX. századi orosz elbeszélők*. 2. k., Budapest, Európa, 1984. A továbbiakban zárójelben csak az oldalszámokat jelöljük.

győzi ellenfelét, elnyeri a királylány kezét, hírnévre és vagyonra tesz szert (nem ritkán a mese végére elnyeri Ivan cárevics státusát).

Ivan Iljicsben betegsége elhatalmasodása során sejlik fel, majd tudatosul, hogy a külvilággal folytatott kommunikáció célja és tartalma nem az információátadás, hanem a „lényeg” elrejtése. Az elbeszélés hőse egyre kevésbé figyel környezetére, a külvilág elvárásaira, a „comme il faut”-nak való megfelelésre; elértéktelenedik számára a „kellemes, illendő, megszokott” élet. Ennek a belső átalakulási folyamatnak nyelvi jelölője, amikor Ivan Iljics oroszosítja a „comme il faut” kifejezést, azonban a „комилфотный” szó már nem az *il faut = kell, elvárható, illendő* értelmet aktivizálja, hanem a *la faute = hiba* értelmet, így jelölve, hogy az elvárásoknak megfelelő életmódot már hibásnak tartja a hős. Míg azonban Bolond Ivanuska esetében az elvárásokkal ellentétes gondolkodás és tett születésétől fogva adott, addig Ivan Iljics életében ugyanez csak a betegség hatására megvalósuló eszmélési folyamat eredménye. Ezt követően azonban már Ivan Iljics is a többiektől eltérő életet él.

Míg Bolond Ivanuska alacsony szociális státusú: vagy paraszti származású, vagy szegény család harmadik, legkisebb gyermeke, addig Ivan Iljics karrierje a betegségig meredeken ível felfelé: mind a társadalmi ranglétrán, mind a társadalmi életben egyre feljebb jut. S ez a tolsztoji hős csak akkor lesz képes szembenézni eddigi életével, illetve bekövetkező halálával, ha szakít a szociális státusából adódó kötelezettségeivel, családtagjaival. Nem véletlen, hogy haláltusájakor Ivan Iljics egyedüli társa a paraszti származású Geraszim.

Ivan Iljics már fiatalon vonzódott a fényhez, a külső csillogáshoz, amelyet akkor még a kellemes, konvenciók szerinti nagyvilági életben fedezett fel: „fiatal korától fogva úgy vonzódott a magas állású, előkelő emberekhez, mint a *pille a gyertya lángjához*” (226). A csillogás, a dolgok „ragyogó” módon történő elvégzése az elbeszélés további menetében is mindig a régi típusú étellel való telítettséget képviseli, s lesz Ivan Iljics számára később gyűlöletes, elviselhetetlen.

Ivan Iljics betegségének megnevezése – „vándorvese” vagy „vakbél” – valószínűleg utal arra, hogy a férfi azért válik külön környezetétől, mert „elvándorolt”, azaz letért társai útjáról, vagy nem a többiek számára megszokottan, tehát az ő megítélésük szerint „vakon” nézi a dolgokat. A vakság – a külső fény nem észlelése – azonban hagyományosan egy más minőségű látással, a befelé fordulással, a lelki rezdülésekre való odafigyeléssel, a szellemi világ észlelésével van kapcsolatban, amikor felerősödnek az egyéb ingerek, mint például az ízlelés és a szaglás is. Ahogy a varázsmesékben a hős egy más minőségű világba jutva lát-hatatlan erővel kell, hogy megküzdjön, a másvilág kapujának őrzője, a vasorrú bába – aki kapcsolatban áll a holtakkal is – csak szagról ismeri meg a hőst (az ismert formulát mondva: „orosz szagot érzek”). A vasorrú bába vaksága azonban csak valamivel szemben való érzéketlenséget jelöl, ahogy Ivan Iljics „vaksága”, a külső fénytől való elfordulása is relatív. A szem nem pusztán egy érzékszerv, hanem a világossággal, a szellemi látóképességgel is összekapcsolódik, így Ivan

Iljics sógorának megjegyzése – „Csak te nem látod: ez az ember halott. Nézd meg a szemét. *Semmi fénye*” (263) – mindössze a külvilág nézőpontjából értékeli a főhőst, valójában azonban Ivan Iljics lelkiileg és szellemileg előbb, mint társai. A haláltusa során, a fekete lyukba való sikeres bejutás után Ivan Iljics meglátja az igazi fényt („a lyuk végén valami *megvilágosodott*”), s halálfélelmét legyőzve a halállal asszociált sötétség helyett a fény birodalmába jut: „A halál helyett *világosság* volt” (296).

A mesehősnek a nyelvhez való viszonya is sajátos: testvérei mindig hallgatnak, Bolond Ivanuska az egyedüli, aki beszél: megjósolja a jövőt, megfejt a többiek számára érthetetlen beszédet. Jövendölései, magyarázatai érthetetlenek, paradoxonok a többiek számára. Bolond Ivanuska sajátos nyelvezetére jellemző, hogy gyakran megsérti a beszédalkotás általános szabályait: például metaforikus kifejezéseket konkrét értelemben használ és fordítva. Ezzel paralelnak tekinthető az, hogy betegségének súlyosbodásakor megváltozik Ivan Iljics kommunikációs viszonya is. A külvilággal folytatott kommunikáció háttérbe szorul, megjelenik a „belső hang”, amely a hős világ és önmaga újraértelmezési igényének és képességének a hangja. Megszűnik fontosnak lenni a külvilággal való kapcsolatfenntartás: a kommunikatív beszédformákat felváltja az autokommunikáció (magány, külvilággal szembeni közömbösség, sőt gyűlölet, ugyanakkor újradefiniálódik a *munka*, a *család*, az *én*, az *élet* és a *halál* fogalma). Abban a mértékben, ahogy a hagyományos, verbális kommunikáció kiüresedik (a családtagok Sarah Bernard előadói képességéről beszélgetnek, miközben Ivan Iljics számára az egyedüli megválaszolható kérdés: hogyan lehet szembenézni a halállal), felerősödik a beszéd önreflexív jellege. Ivan Iljics számára a krízishelyzet teremt meg az újrakódolás, átértelmezés lehetőségét és szükségességét, amikor kénytelen szembenézni környezete és saját volt életének hazugságaival, hogy az egyetlen fontos kérdésre – hogyan éltem, milyen lesz a halál? – feleletet találjon. Tolsztoj hőse egészen más dolgokat tart fontosnak, s nyelvezetében is sajátos váltást figyelhetünk meg: a három napon keresztüli „u” hangon üvöltés – amely a környezet számára szemantikailag teljesen üres jel – mindazonáltal a hősben lezajló eszmélési folyamat sorsdöntő fordulatainak jelölőjévé válik. Míg Bolond Ivanuska bármikor kész a halálra, nem riad vissza semmilyen feladattól, amelyben életét vesztheti, addig Ivan Iljics csak lelki tusáit megvívva lesz képes szembenézni az elkerülhetetlen véggel, a halállal.

Míg Bolond Ivanuska esetében az igazi cselekmény a történetmondás mentén halad, addig Ivan Iljics történetében az utolsó fejezetekben a külvilág szempontjából szinte semmi sem történik, így a főhős ön(át)értelmezése válik cselekményszervező elvvé. Ennek során élesen elválik az „egyén” és a „köz” érdeke, értékítélete, szempontja, amely oly egységes volt Bolond Ivanuska történeteinek zárójeleneteiben.

## Az Ördög című elbeszélés folklór-előalakjai

Tanulmányunk következő részében Tolsztoj Bolond Ivanuskáról szóló meséjét mint az *Ördög* című elbeszélés pretextusát vizsgáljuk. Figyelmünket elsősorban a mesei ördög és ördögfiókák, illetve az elbeszélés női alakjai közötti paralelizmusokra (Házi szellem, Erdei manó), szüzséépítési és szemantikai párhuzamokra fordítjuk.

A Tolsztoj-mese ördög-alakja motivikusan szinte valamennyi elemében a népmesékben megismertekhez köthető: farka van, a mocsárban lakik, hatalomvágygal, pénzzel kísérti meg az embert, veszekedést szít, az Isten nevének említésére eltűnik, s fekete lyuk marad a nyomában. Tolsztoj meséjének ördögfiókái – akárcsak a népmesékben – eláztatják a puskaport, hasfájást okoznak azzal, hogy beleköpnek a kvaszba, összekuszálják a rozst, a fák ágaiba görcsöt tesznek. Ez azt az általános népi képzetet idézi fel, amely a mindennapi élet nehézségeit valamilyen ördögi praktikának, ártó, gonosz erők jelenlétének tulajdonítja.

Az orosz népmesékben az ördögfióka (черт) kevésbé félelmetes, mint az öreg ördög (дьявол), gyakran az ő szolgája – akárcsak Tolsztojnál. A черт a дьяволлal ellentétben képes az emberekkel közvetlen kapcsolatba is lépni.<sup>29</sup> Az ördögfióka a proppi funkciósor szerint mint a hős ellenfele jelenik meg a leggyakrabban,<sup>30</sup> így párhuzamba állítható a Vasorrú bábával is. Az ördög részben akadályt jelenthet a hősnek, amelyet legyőzve csodás dolgokra lesz képes, részben pedig próbára tevő (adszorpció). Tolsztoj meséjének ördögi praktikái nem eredendően rosszak, attól függ, mire használják (illetve ki használja) azokat. Bolond Ivanuska a katonákat éneklésre, és nem háborúskodásra, a pénzt játékszerként, és nem a gazdagság, a kizsákmányolás eszközeként használja. A Tolsztoj-mese megőrzi az ördögfióka külső jegyeit, az öreg ördög megjelenésével – a népmesei hagyományoknak megfelelően – a megkísértettségnak egyetemesebb távlatába helyezi a történetet. Az öreg ördög így a létet korrumpáló, összezavaró minőségében szerepel az ember világában, aki viszont így sem tudja legyőzni Bolond Ivanuskát. Az egyetemesebb távlatnak megfelel Tolsztoj meséjének szerkesztettsége is. A mese 12 fejezetből áll, felidézve ezzel a világmindenség képzetét, amely az idő három síkjának és a tér négy égtájának szorzatából jön létre. Tolsztoj meséjében azonban – ellentétben a népmesei hagyományokkal – Bolond Ivanuskának nem ravaszsággal sikerül legyőznie az ördögöket, hanem kitartásával, jóindulatával, emberségével.

<sup>29</sup> Az ördög alakjáról részletesen lásd: ПОМЕРАНЦЕВА, Э. В.: *Мифологические персонажи в русском фольклоре*. Москва, Наука, 1975.

<sup>30</sup> Erről részletesen lásd: ВОЛКОВА, Т. Ф.: *Художественная структура и функции образа беса в Киево-Печерском патерике*. In: *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. 28. Ленинград, 1979. 228–237.

Az ördögről szóló szüzsék két nagy tematikus csoportba oszthatók: 1. a buta ördögre, 2. a megkísértőre. Míg Tolsztoj meséje az első tematikus csoportba tartozik (Bolond Ivanuska könnyűszerrel győzedelmeskedik az ördögfiókákon és az öreg ördögön), addig az *Ördög* című elbeszélés a másodikba. 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 szemmel, illetve a kézzel történő kommunikációt és állandó locusuk szerinti megosztottságukat (Liza : ház, Sztjepanyida : kert, erdő).

Az ördög a mindenütt jelen lévő, különböző alakot öltő tisztátalan lélek, aki bűnre csábít. A kereszténység térhódításával az ördög egyre inkább emlékeztet a szláv mitológiából ismert tisztátalan erőkre. A széles körűen elterjedt szüzsé szerint e szláv démonológiai alakok eredetileg bukott angyalok, akik megelégtettek az Isten dicsőítését, s az égből letaszítottán, különböző helyekre estek, s lett belőlük gonosz erdei, vízi vagy házi szellem (Lesij, Vogyanoj, Domovoj; Леший, Водяной, Домовой). Irtyenyev és Sztjepanyida találkájának és véletlen találkozásainak állandó helyszíne az erdő és a kert, amikor a házasságkötést követően a férfiban testi vágy ébred szeretője iránt, mindig az erdőt járja, hátha véletlenül összefut vele. Amikor Irtyenyev szabadulni próbál Sztjepanyida emlékeitől, szinte önmagán erőszakot téve próbál a házban maradni, felesége mellett, ám valami „külső erő” – ahogy a férfi értelmezi – a szérűbe, az erdőbe hajtja: „Nem maradhatott otthon, hanem nap-nap után járta a földeket, az erdőt, a kertet, a szérűt, s mindenütt úgy üldözte Sztjepanyidának nemcsak emléke, hanem eleven képe, hogy csak ritkán tudott megfedkezni róla” (136)<sup>31</sup>; „Az egyetlen hely, ahol találkozhattak volna, az erdő volt” (uo.). Később az erdő látványa, majd emlékképe, illetve képzeletbeli képe is egyértelműen Sztjepanyida 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, meghiúsult találkán Irtyenyev a letört gallyakból, a letaposott fűből, a lábak nyomából következteti ki, hogy Sztjepanyida ott járt, várt rá és elment.

Míg Sztjepanyida állandó locusa az erdő szellemét, a Lesijt juttathatja eszünkbe, addig Liza a házi szellemet, a Domovojt. Mind a Lesij, mind a Domovoj tisztátalan erő, amely egy más aspektusból utal Irtyenyev kettéosztottságára, az ördögi jellegre. A Lesij az erdő szelleme, aki letéríti a vándort a helyes útról (átvitt értelemben „letéríti” Irtyenyevet a házasság útjáról), s nevetésével ijesztgeti az embereket. A mű befejező részének második variánsában, ahol Sztjepanyidát öli

---

<sup>31</sup> Az elbeszélés szövegét Szöllösy Klára fordításában az alábbi kiadás alapján idézzük: TOLSZTOJ, Lev: *Művei*. 5. k., Budapest, Magyar Helikon, 1965. A továbbiakban zárójelben csak az oldalszámot jelöljük.

meg a szérún Jevgenyij, az asszony „szinte megperzselte a férfit *nevető* tekintetével” (151). A Lesij gyakrabban ölt emberi alakot, mint a Vogyanoj vagy a Domovoj, de felveheti annak a fának az alakját is, amely mellett elhalad. Ezzel párhuzamba állítható az, hogy Irtyenyev emlékképeiben, képzeletében Sztjepanyida gyakran jelenik meg a juharfa illatával: „Pcselnyikova fekete, ragyogó szemét képzelte maga elé [...] s mindezt abban a *juhar-* és *mogyorócserjésben*, a ragyogó déli napfényben” (110); „De szokott helyükön kartávolságnyira minden össze volt törve: fagyal és mogyoróbokrok, még egy jókora karóvastagságú fiatal *juharfa* is derékban letörve búslakodott” (111). N. Kosztomarov<sup>32</sup> az orosz népi lírai énekekben előforduló növényvilág elemzésekor azt írja, hogy a juhar gyakran áll párhuzamban a kozákkal, aki úgy udvarol egy lánynak, hogy nem törődik a többi ember véleményével, szerelmi énekekben a lány szerint a juhar ott zöldül, amerre a kedvese eltávozott, ezért letakarja a nyomát egy juharfa ágával, nehogy más lány beleszerethessen.

Jevgenyij és Liza kapcsolata szinte csak a házra korlátozódik, ahogy a ház boldogulásáért, valamint az állatállomány egészségéért felelős Domovoj is a házban lakik. Már a házasság gondolata is azért kedves Irtyenyev anyjának, mert ezzel véli anyagilag rendbe hozhatónak a gazdaság, a ház dolgait. Amikor Liza elhagyja a házat, rögtön baleset éri: „Hét hónappal az esküvő után, késő ősszel, Lizát *baleset* érte. A *homokfutón* ura elé indult, aki a városból tért haza, a békés lovacska megbokrosodott, Liza megijedt és kiugrott a kocsiból. [...] de Liza másállapotban volt, aznap éjjel fájásai kezdődtek, koraszülés indult meg, és *sokáig nem tudott talpra állni*” (118). Majd második terhessége során is, amikor elhagyja a házat (saját locusát) és kimegy a mezőre (Sztjepanyida „birodalmába”), elesik: „ebéd után Liza a kertben sétált, majd kiment a mezőre, ahová férje hívta, hogy megmutassa neki a lóherét. Egy *keskeny kis árkon átlépve, Liza megbotlott és elesett*” (132).

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

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.

(Mt 5:28–30)

<sup>32</sup> КОСТОМОРОВ, Н.: *Славянская мифология*. Москва, Фирма Чарли. 1995.



Amikor Sztjepanyida Irtyenyev szeretőjeként az ördögi kísértés megtestesítője lesz, szinte mindig a „kéz” szóval említődik: „és ő majdnem összeütközött egy parasztasszonnyal, aki *kezében* vizesvödörrel, mezítláb, magasan feltúrt *ruhaujjal* jött vele szemben” (122); „De ugyanakkor 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” (123); „De szerencsétlenségére alig ért a ház elé, amikor – véletlenül-e vagy szándékosan? – a sarok mögül felbukkant a piros szoknya, a piros fejkendő, s az asszony *karját lóbálva*, csípőjét riszálva elhaladt mellette” (126); „Alig tett két lépést a fasorban, amikor a fák között megpillantotta a bársonymellénykét (vö.: безрукавка = ujjatlan) a sárga, nyitott szarafán fölött, meg a rikító piros selyemkendőt. [...] Hirtelen *égető, szenvedélyes vágy* csapott fel benne, mintha *erős kéz* markolná meg a szívét. Mintha rajta kívül álló, idegen akarat hajtaná, az asszony felé lépett” (129). Ez utóbbi jelenet felidézheti Avvakum és Mucius Scaevola történetét, ahol a nő érintésének kísértését elkerülendő kerül sor arra, hogy a hős a kezét a tűzbe tartja. Ahogy azonban Irtyenyevnek nem sikerül kiállnia ezt a „kézpróbát”, ugyanúgy sikertelen a „szempróbája” is: amikor felesége betegágyánál csak rá szeretne koncentrálni, akaratlanul is minden az erdőbe, szeretőjéhez, Sztjepanyidához hajtja.

Irtyenyev és felesége kapcsolata a kezdetektől szinte csak a szemmel történő kommunikációra szorítkozik. Liza szemei már az első találkozásukkor különösen megtetszenek Jevgenyijnek, s rá emlékezve is mindig a nő tekintete jelenik meg előtte: „A lány *szeme* különösen megtetszett Jevgenyijnek; amikor Lizára gondolt, mindig *tiszta, szelíd, odaadó pillantását* látta maga előtt” (113); „És a lány *szeme*, úgy érezte, *mindent elmondott neki*, amit tudnia kellett” (114); „Eseményeket, dolgokat, embereket – mindent a világon csupán a *férfi szemével nézett és látott*” (119).

Am ahogy a női alakok előképének tekinthető Erdei manó (Lesij) és Házi szellem (Domovoj) is gyökerüket tekintve azonosak (bukott angyalok), a kézzel és a szemmel történő kommunikáció kettőssége is kiegyenlítődik, ha Irtyenyev betegségére gondolunk, amely a látás kompetenciájának hiányosságára utal (rövidlátás), azonban az orosz elnevezés szó szerinti fordítása: *kézközelség* (близорукость).

A női alakok egysége még szembetűnőbb lesz, ha figyelmünket a nyelvi elemek szimbolizáltságának megnövekedésére, a szemantikailag leginkább telített részletekre összpontosítjuk, amelyek megteremtik azt a kohéziós erőt, amely együvé fűzi a két női alakot, valamint egységben tartja Irtyenyev „kettészakadását”. Tolsztoj elbeszélésében a történetet a szerkezet nem csupán újratagolja, de a formai megoldások értelemteremtő erőként is működnek. Ily módon Sztjepanyida és Liza alakja nem pusztán Irtyenyev életében válnak párhuzamossá, hanem a metaforikus azonosítások, hasonlóságok által az elbeszélés poétikai értelem-síkján is.

Irtyenyev Sztyepanyidát egy tavaszi napon ismeri meg, amely a természet téli álmából, időleges halálából történő ébredést, illetve újjászületést reprezentálja; Lizával azonban egy téli napon találkozik először. Ez párhuzamba állítható azzal, hogy míg Sztyepanyida minden vonásában az életet, a frissességet, kerekdedséget, az egészséget jelöli, addig Liza alakjához a betegség, a sápadtság, a hosszú vonalak kapcsolódnak.

Míg Irtyenyev és Sztyepanyida viszonyában a pünkösdi ünnepkör játszik fontos szerepet, addig feleségével, Lizával kapcsolatosan a *Krasznaja Gorka* ünnep. Afanaszjev értelmezésében pünkösöd a tavasz istennőjének szentelt ünnep, ahol az istennő legyőzi a tél démonait, friss, zöldellő ágakkal, virágokkal öltöztetve fel a mezőket, erdőket.<sup>33</sup> Ez az ünnep később a keresztény korban áldozócsüörtök-höz kapcsolódott. Mivel tavasszal a Föld házasságra lép az Éggel, a tavasz istennője (Жива) nemcsak a föld termékenységét biztosítja, hanem a házasságokat, a szerelmi gyönyöröket is védelmezi. Éppen ezért pünkösöd a legkedvezőbb idő a tervezett házasságkötések bejelentésére és a családi boldogságra való jóslásra. Irtyenyev azonban nem jövődöbelijével találkozik ezen a napon, hanem szeretőjével.

A *Krasznaja Gorka* ünnep, amelyen Jevgenyij és Liza házasságot kötnek, a pravoszlávoknál a húsvétot követő hétre eső halottak napja. A házakat díszítő nyírfaág és bizonyos területeken a pünkösdi ünnepkörhöz kapcsolódó „ruszálkahét” ezt az ünnepet a halottak tiszteletéhez kapcsolja, hiszen e képzet szerint a nyírfaágakban az elhunyt rokonok lelke lakik, illetve a ruszalkák a vízbe fúlt szüzek lelkei. Ugyanakkor a *Krasznaja Gorka* ünnep egyben az első tavaszközöntő nap is, amely gyakran szolgál eljegyzések napjaként is (amint Irtyenyev és Liza esetében is). Tehát mindkét női alakhoz kapcsolódó ünnepkörhöz társul a házasságkötés, ugyanakkor a halál gondolata, s ez jól illusztrálja, hogy bármelyik nőt is választja Irtyenyev, sorsa mindenképpen tragikusan zárul.

A pünkösdi ünnepkör kettős jellegére Tolsztoj szövege cselekményesen is utal, hiszen míg Liza ekkor rendez nagytakarítást a házban (Sztyepanyida segítségével), s a házban teljes lesz a tisztaság, Irtyenyev hosszabb idő után most találkozik újra szeretőjével, s támad fel benne újra a szerelmi vágy: „Milyen szép, tiszta, sugárzó minden az otthonában; a lelkében pedig minden szennyes, förtelmes, utálatos” (140–141).

Összegzőképpen megállapíthatjuk, hogy nemcsak az *Anna Karenina* című regényben, de Tolsztoj kései korszakának alkotásaiban is felerősödik az explicit formában megjelenő, valamint az utalt szövegek jelentősége a művek értelemképzési folyamatában. A mitikus, folklórpretextusok a művekben nem pusztán felidéződnek, hanem újraértelmeződnek. Ez az újraértékelés az elbeszélések

---

<sup>33</sup> АФАНАСЬЕВ, А. Н.: *Поэтические воззрения славян на природу*. Т. 3. Москва, Индрик, 1994. 702–703.

szemantikai rendszerében kap konstruktív szerepet azáltal, hogy a kulturális emlékezet a személyes sorsra vetődik, miközben mind az utalt szövegek, mind az elbeszélések jelentésvilága kibővül: az egzisztenciális tapasztalat (egyedi sors) metaforikus jelentést nyer. Ezzel párhuzamosan a hősök reflexióiban felerősödik saját sorsuk értelmezésének igénye, s egyben a szöveghagyományra történő odafigyelése.

A sorsokban beálló éles fordulat megjelenik a hősök nyelvi kifejezéseiben is: megszűnik az egyértelmű azonosítás a szó és jelöltje között. A kommunikatív beszédformákat felváltja az autokommunikáció, amikor felerősödik a beszéd önreflexív jellege, azaz a nyelv nem pusztán az egzisztenciális történések közlésére szolgál, hanem új értelem alkotására is. A hallgatás például – amely mind Ivan Iljics, mind Irtyenyev egyik jellemző gesztusa lesz a cselekményidő végére – a többiekkel folytatott kommunikáció hiányát jelöli, ugyanakkor az önmegeértés, az önleírás újabb és újabb fokozatainak szignálja lesz: egyrészt megkérdőjeleződik a szociális beszédformák autentikussága, másfelől nyomon követhetővé válik a főhős gondolkodásának az alakulása. A kiemelt szereplők reflexióinak tartalma nem maga a történet megfejtése, hanem önmaguk szerepének, felelőségének a tisztázása, amelynek során a logikai, fogalmi gondolkodást felváltja a narratív felidézés.

A szereplők eszmélési folyamatával párhuzamosan változik az elbeszélő hozzájuk fűződő viszonya: a kezdetben külső, objektív szemszöveget felváltja az együtt érző, együtt gondolkodó látásmód. A hősök felett ítélkező, azokat alárendeltként kezelő pozíció helyett az elbeszélések végén a narrátor mind gyakrabban írja le az általa ábrázolt személyek belső gondolatait, érzéseit, miközben reakcióiban felerősödik a szájalom és az együttérzés. A Tolsztoj-művek motívumrendszere nemcsak tematikus vagy szüzsés egységek keretén belül értelmezhető, hanem szemantikai komplexumokat emel ki. Ebből kifolyólag nem érthetünk egyet azazal, a mai napig gyakran hangot kapó nézettel, miszerint az írói vélemény uralná a hősök gondolatait, inkább arról vagyunk meggyőződve, hogy a hősök és az elbeszélők szavait konstruáló írói megnyilatkozás tartja egységben ezeket a különböző beszédeket, utalva a kultúra más szférájából átvett, és a szövegben aktivizált folklorisztikus, mitikus elemekre.

Ebben a vonatkozásban a narrátor sem lesz pusztán „eszköz” az író kezében, aki inkompetenciája révén az „ellenpólust”, vagyis a külső nézőpontot képviseli a hősökkel szemben, nem valamiféle felettük ítélkező, az ábrázolt világot alárendeltnek tekintő pozícióból beszél. Magát a történetet is csak az események hőségének és az elbeszélőnek két szinten zajló dinamikus átalakulása teremti meg: egyfelől az események, másfelől a cselekményidőt megjelölő beszéd aktusa. Ezt tekinthetjük igazi történetképzésnek, amelynek során újfajta viszony alakul ki részben a főhős és az elbeszélő, részben pedig az előbbi és az események más szereplői között, miközben megváltozik a főhősnek az önértelmezése is, és mindez annak keretében, ahogyan dinamikus alakul az irodalmi műalkotás poétikai

nyelve. Ezek a maguk együttesében helyeződnek közös szemantikai alapra, így fejtve fel a hősök igazi – hermeneutikai értelemben vett – megértési folyamatának szövegbeli funkcióját.

### Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BAHTYIN, M. M.: Lev Tolsztoj: Feltámadás. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1976. 149–171.
- GINZBURG, Ligyija: *A lélektani próza*. Fordította: Sebes Katalin, Heuduska Dorottya. Budapest, Gondolat, 1982.
- HAJNÁDY Zoltán: *Lev Tolsztoj: Tragikum, halál, katarzis*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985.
- LÖNNQVIST, Barbara: Символика железа в романе *Анна Каренина*. In: GRIMSTAD, Knut Andreas – LUNDE, Ingun (eds.): *Celebrating Creativity – Essays in Honour of Jostein Børtness*. Bergen, University of Bergen, 1997. 97–107.
- PROPP, V. Ja.: *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris–Századvég, 1995.
- SKLOVSZKIJ, Viktor: *Tolsztoj*. Fordította: Soproni András. Budapest, Gondolat, 1978.
- TÉREN Gyöngyi: Narráció és motivika Lev Tolsztoj prózájában. In: KOVÁCS Árpád – NAGY István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből*. Budapest, Argumentum, 1999. 449–479.
- USZPENSZKIJ, Borisz: *A kompozíció poétikája*. Fordította: Molnár István. Budapest, Európa, 1984.
- АФАНАСЬЕВ, А. Н.: *Поэтические воззрения славян на природу I–3*. Москва, Индрик, 1994.
- БОЧАРОВ, С.: *Роман Толстого «Война и мир»*. Москва, Художественная литература, 1978.
- КУПРЕЯНОВА, Е.: Мотивы народного эпоса и древней литературы в произведениях Толстого. *Русская литература* 1963/2. 163–168.
- ЛЕННКВИСТ, Б.: «Медвежий» мотив и символика неба в романе «Анна Каренина». *Scando-Slavica* 41, 1995. 115–130.
- ОПУЛЬСКАЯ, Л. Д. *Лев Николаевич Толстой*. Москва, Наука, 1979.
- ПОМЕРАНЦЕВА, Э. В.: *Мифологические персонажи в русском фольклоре*. Москва, Наука, 1975.
- РЕФОРМАТСКИЙ, А. А.: Структура сюжета у Л. Толстого. In: РЕФОРМАТСКИЙ, А. А.: *Лингвистика и поэтика*. Москва, Наука, 1987. 180–259.

- СКАФТЫМОВ, А.: Идеи и формы в творчестве Л. Толстого. In: СКАФТЫМОВ, А.: *Нравственные искания русских писателей*. Москва, Художественная литература, 1972. 134–165.
- ХАЙНАДИ, Золтан: Поэтический переворот Льва Толстого. *Literatura* 2005/17, 21–28. Москва.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. О.: Молодой Толстой. In: ЭЙХЕНБАУМ, Б. О.: *О литературе*. Москва, Советский писатель. 1987. 34–140.