

Karancsy László

TOLSZTOJ lélekábrázoló módszere



AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

Tolsztoj lélekábrázoló módszere

Tolsztoj
lélekábrázoló módszere

Magyar Könyvtár, Budapest, 1976

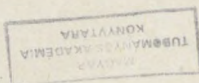
Karancsy László

**Tolsztoj
lélekábrázoló módszere**



Akadémiai Kiadó, Budapest 1990

508358



ISBN 963 05 5532 8

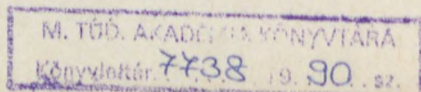
Kiadja az Akadémiai Kiadó, Budapest

Első kiadás: 1990

© Karancsy László, 1990

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás,
a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás, valamint a fordítás jogát,
az egyes fejezeteket illetően is.

Printed in Hungary



Tartalom

| | |
|---|-----|
| Bevezetés | 7 |
| A lélekábrázolás az irodalomban Tolsztoj előtt | 17 |
| Tolsztoj lélekábrázoló módszerének fejlődéstörténeti kérdései | 29 |
| Az ellentmondások lélektana | 35 |
| Az ellentmondások és a tudattalan. Álmod. Pszichopatológia | 49 |
| A tudattalan és a hangulatok | 69 |
| Fiziológia és pszichológia | 75 |
| Mozzanatok. Impresszionizmus. Asszociatív közelítések | 89 |
| Folyamatok. A lélek dialektikája. A belső monológ és a szerzői lélekrajz összefüggései | 101 |
| Jellemfejlődés. Lelki átalakulások | 131 |
| Lelki kapcsolatok | 147 |
| Összefoglalás | 181 |

Bevezetés

Az ember lélektani megismerése az irodalmi alkotásban a valóságkép teljességének nélkülözhetetlen összetevője. Az írók — bevallottan vagy megfogalmazatlanul — már nagyon régen rájöttek arra, hogy lélektani igazság nélkül nem lehetséges művészi igazság és valódi művészi érték. Ennek megfelelően, ha nagyon különböző utakon is, az irodalom a legrégebb időkől fogva törekszik — ösztönösen vagy tudatosan — a belső valóság bemutatására. Az irodalmi megismerés számottevő mértékben lélektani megismerés; az irodalmi mű hatása, esztétikai ereje jelentős mértékben annak lélektani tartalmasságán és igazságán múlik. A lélekábrázolás fejlődése szerves része az irodalmi fejlődés egészének.

Aligha vonható kétségbe, hogy az orosz irodalom a XIX. század folyamán különleges eredményeket mutatott fel a valóság lélektani oldalról történő megfogalmazásában, s hogy művészi nagyságának, világirodalmi jelentőségének, előremutató voltának ez az egyik legfőbb biztosítéka. A lélektani igényesség egyik jellegzetes összetevője a XIX. századi orosz irodalom realizmusának, amely — a társadalom lényegi kérdéseinek megragadása mellett — az ábrázolás közvetlen életszerűségét is feltételezi.

A XIX. századi orosz irodalomnak ez, a világirodalom számára mintául szolgáló lélektaniséga hosszú fejlődési folyamat eredményeképpen alakult ki. Ebben a folyamatban kezdetben irányító szerephez jutott a nyugateurópai hatás (Richardson, Sterne, Rousseau, B. Constant, Goethe és mások). Később az orosz irodalom — az ábrázolás egyéb területeihez és módszereihez hasonlóan — a lélekrajzban is saját útjára tért és így vált lehetővé, hogy a továbbiakban maga hasson termékenyítőleg más irodalmak fejlődésére.

Tolsztoj művészete az orosz irodalom lélekfeltáró fejlődésének egyik csúcspontja. Kevés író van, aki — témában és módszerben, meglátásokban és megfogalmazásokban — annyit tett hozzá az ember és a világ lélektani megismeréséhez, mint ő. Tolsztoj műveiben a lélektaniség különösen széles körű funkcióhoz jut, ugyanakkor harmonikusan olvad

egybe az ábrázolás és a művészi építkezés egyéb tényezőivel. Mindezeknek megfelelően lélektani módszerének világirodalmi jelentősége is kiemelkedő. Az általa alkalmazott lélektani meglátásokat és ábrázolástechnikai eszközöket felfedezhetjük az őt követő írónemzedékeknek szinte minden, a lelki jelenségek iránt érzékeny képviselőjénél. Tolsztoj lélektani módszere az irodalmi fejlődés széles sávjában normatív jellegűnek mondható. Tanulmányozása ilyen módon szempontokat ad számos más író lélekábrázoló technikájának elemzéséhez és értékeléséhez; segítségével könnyebben feltérképezhetők általában az irodalmi alkotásra, egy-egy életműre vagy akár egész irodalomtörténeti korszakokra jellemző lélekábrázoló rendszer jellegzetességei, művészi értékei, fejlődéstörténeti együtthatói, valóságerejének titkai s rajtuk keresztül végső fokon az esztétikum rejtélye is.

Ilyen megfontolások alapján foglaltuk össze megfigyeléseinket a nagy orosz író lélekábrázoló módszeréről. Fejtegetéseinkben figyelemmel kísérjük e módszer legfontosabb összetevőit: az íróra jellemző lélektani témákat éppúgy, mint a lélekrajz funkcióit és a művészi megvalósulás sajátos tolsztoji módozatait. Elemzéseink gerincét mégis az utóbbiak képezik: megkíséreljük, hogy olyan oldalról közelítsünk Tolsztoj lélektani módszeréhez, amely az eddigi kutatásokban többnyire a háttérben maradt: a művészi specifikum, a forma oldaláról. Ennek megfelelően vizsgálódásainkban fontos szerephez jut majd a konkrét szövegelemzés. Ilyen módon elkerülni véljük az öncélú elméletieskedés veszélyét is, amely hasonló kérdések vizsgálatánál gyakorta fellép.

Munkánkban igyekeztünk figyelembe venni a Tolsztoj-kutatás eddigi, a felvetett kérdésekhez kapcsolódó eredményeit.

*

Tolsztoj lélekábrázoló módszere számottevő mértékben foglalkoztatta és foglalkoztatja az orosz és a külföldi kutatókat. A vélemények a tolsztoji pszichologizmus lényegéről, jellemző vonásairól és jelentőségéről meglehetősen szerteágazóak. Csernisevskij a lélekdidaktika megragadásában, vagyis a lelki élet mozgásának, a pszichikai folyamat formáinak, törvényeinek ábrázolásában látta az ifjú Tolsztoj legjellegzetesebb művészi újítását.¹ Ezt a nézetét fejleszti tovább napjainkban is az a

¹ Ny. G. Csernisevskij: Válogatott esztétikai tanulmányok. Bp., 1950. 118. (Kövendi Dénes fordítása.)

kutató, aki a tudatáram-irodalom korai kezdeményezőjének tekinti az író.² Mások — Dosztojevskijjel szembeállítva — nem annyira a lélek, mint inkább a test titkainak látnokát vélték felfedezni Tolsztoiban.³ Részben ebből a felfogásból eredeztethető az a vélemény, amely a tudatalatti feltárásában látja a tolsztoji lélektaniség lényegét.⁴ A mai magyar kutatót a tolsztoji lélekrajznak látszólag egy részletkérdése érdekli: az álomábrázolás, amelyben egyfajta világlátás és alkotómódszer kulcsát keresi.⁵ A kutatók számottevő része az emberi viselkedés és gondolkodás különböző szinteken és különféle formákban jelentkező ellentmondásainak ábrázolásában, tehát szintén egyfajta lélekdiagnostika, de a Csernisevskij-féle értelmezéstől eltérő lélekdiagnostika — bemutatásában,⁶ a lelki élet változó és állandó tényezői közötti új viszony feltárásában,⁷ sőt az egységes jellemképletek felbontásában⁸ jelöli meg Tolsztoj lélektani módszerének fő sajátosságát és leginkább előremutató vonását, mások abban, hogy az író megteremtette a külső és a belső valóság ábrázolásának egymásra utaltságát, egységét.⁹ Rámutatnak a kutatók a tolsztoji lélekábrázolás olyan részleteredményeire is, mint pl. a parasztember lelki életének ábrázolása,¹⁰ a hősök más szemével való

² *M. Aucouturier*: Langage intérieur et analyse psychologique chez Tolstoj. — *Revue des études slaves*, XXXIV, 1—4 (1957). 7—14.

³ *Д. Мережковский*: Толстой и Достоевский. Т. II., Спб. [Санктпетербург]. 1901. 225.

⁴ *А. К. Воронский*: Искусство видеть мир. Москва, 1928. 28.; *А. К. Воронский*: Мистер Бритлинг пьет чашу до дна. Москва, 1927. 166.; *К. В. Дрягин*: Лев Толстой как художник-психолог. Вятка, 1929. 85, 122.

⁵ *Egri Péter*: Álom, látomás, valóság. Az újabb európai regényirodalom álom- és látomásábrázolásának művészi szerepéről. Bp., 1969.

⁶ *Г. Б. Курляндская*: «Диалектика души» и проблема свободной воли в «Войне и мире». Русская литература, 1979. №2, 86.

⁷ *Л. Гинзбург*: О психологической прозе. Ленинград, 1977. 271.

⁸ *Б. Эйхбаум*: Молодой Толстой. Петербург—Берлин, 1922. 42.; *С. Г. Бочаров*: Л. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души». — Литература и новый человек. Москва, 1963, 248.

⁹ *Е. Н. Куприянова*: Эстетика Л. Н. Толстого. Москва—Ленинград, 1966.

¹⁰ Már Csernisevskij rámutatott arra, hogy Tolsztoj „figyelemre méltó művészséggel mutatta be nemcsak a parasztok életének külső körülményeit, hanem, ami sokkal fontosabb, szemléletmódjukat” s hogy az író „bele tudja élni magát a parasztember lelkivilágába” (*Н. Г. Чернышевский*: Полное собрание сочинений. Т. 4. Москва, 1948. 682.). L. még: *Н. И. Пручков*: Народная жизнь в передовой русской литературе 40—50-х годов. — Ученые записки Грозненского педагогического института. Филологическая серия. Вып. I. 1945. 1—65.

láttatásának módszere,¹¹ vagy a „tömeglélektan” (csatajelenetek, népi, családi jelenetek lélektanának) megragadása.¹² A tolsztoji lélekábrázolás valóságfeltáró erejének maradandóságáról tanúskodik, hogy még az utóbbi évtizedekben, a lélektan mint tudománynak nagy fellendülése idején is akad olyan kutató, aki vizsgálódásaiban elsősorban az író lélekábrázolási eredményeinek a tudományos pszichológiával való szembesítéséből indul ki.¹³

A felsorolt vélekedések kifejtése változó intenzitású; egyesek aprólékosabb bizonyításra szorulnak, mások vitára késztetnek. Fejtegetéseinkben helyet kap majd a bizonyítás is és a vita is.

Maga Tolsztoj a művészetet — és ezen belül természetesen a saját írásművészetét is — olyan mikroszkópnak nevezte, amelyet a művész a saját lelkének titkaira irányít, hogy megmutassa benne azt, ami minden emberben közös, hogy kimondja az igazságot az emberi lélekről, kimondjon olyan titkokat, amelyek egyszerű szóval nem mondhatók ki.¹⁴ Tolsztoj itt megfogalmazza a művészet sajátos lélekábrázolási lehetőségeinek, a lélekábrázolás önálló művészi jelentőségének elvét, a lélekábrázolás általános érvényűségének követelményét, a lélektani aprólékosság és mélység igényét, valamint a lélekrajz önvizsgálati gyökereinek fontosságát is. Mindezek a szempontok helyet kapnak az ő lélekábrázoló módszerében is s a tolsztoji pszichologizmus elemzésénél a kutató sem feledkezhet meg róluk, — épp úgy, mint a fentebb érintett különféle kutatói felfogásokról.

Mégis, ha azt nézzük, hogy a tolsztoji lélekrajz említett sajátosságai közül melyik az alapelv, a kiindulópont, az összes többit meghatározó

¹¹ К. Ломунов—К. Тюнький—И. Видуцкая: Психологическое течение в литературе критического реализма. — Развитие реализма в русской литературе. В трех томах. Том второй. Книга вторая. Расцвет критического реализма. 40—70-е годы. Москва, 1973, 79.

¹² Л. Гинзбург: О психологической прозе, 318—319.

¹³ И. В. Странов: Л. Н. Толстой как психолог. Саратов, 1947.

¹⁴ Л. Н. Толстой: Полное собрание сочинений (юбилейное). Москва—Ленинград, 1928—1959, (a továbbiakban: ПССТ), т. 53, 94. Figyelemre méltó, hogy A. Gide is azt emeli ki Tolsztojban: „kutatása mindig arra irányul, ami a legáltalánosabb — kedvem lenne azt mondani: ami a legemberibb — az emberekben: arra ami mindannyiunkban közös”. Más kérdés, hogy Gide ezt mintegy Tolsztoj hiányosságának rója föl Dosztojevszkijhez képest, s arról beszél: Tolsztoj „azt mutatja meg, amit már tudok többé-kevésbé, amit kis figyelemmel szinte magam is feltárhathnék; szinte egyáltalán nem okoz meglepetést” R. Martin du Gard: Notes sur André Gide. Paris, 1951, 39. Idézve Török Endre: Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma. Bp., 1979, 195.

tényező, akkor figyelmünk mindenekelőtt az írónak az ellentmondások iránti érzékenysége felé fordul. Nem valami különleges, csak Tolsztojra jellemző minőség ez. Az irodalmi ábrázolásban a lélektani igényesség és mélység mindig ott kezdődik, ahol az író a tudatszféra feszültségeire, a lelki élet ellentmondásaira kénytelen rámutatni. „Az irodalmi pszichologizmus a nem-egyezésekkel, a hős viselkedésének előre nem látott voltaival kezdődik” — írja az irodalmi lélekábrázolás kiváló kutatója, L. Ginzburg.¹⁵ Tolsztojnál is ezzel függ össze az érdeklődés mind a csernisevszkiji értelemben vett lélekdialektika, az érzelmi és gondolati tevékenység rövid távú intenzitása, mind az egész jellemalkatra kiterjedő lelki átalakulások iránt.

Ha még mélyebbre akarunk nyúlni és a lelki ellentmondások iránti érdeklődés okait keressük, úgy ezeket az írónak az erkölcsi kérdések iránti érzékenységében találjuk meg. Ezt is észrevette Csernisevszkij, amikor a lélekdialektika mellett és azzal összefüggésben „az erkölcsi érzék természetes tisztaságát”¹⁶ jelölte meg a tolsztoji tehetség alapvonásaként. Az erkölcsi érzékenység mindig kiváltja nemcsak a lelki ellentmondások iránti érdeklődést, hanem a jellemátalakulások és a lelki megújulások iránti érdeklődést is. (Részben ugyanezekben a kategóriákban is kell majd gondolkodnunk a tolsztoji pszichologizmus vizsgálatánál.) Így a lélektani igényesség az irodalomban legalábbis Rousseau-tól kezdve az erkölcsi kérdések iránti érdeklődés elengedhetetlen velejárója: az erkölcsi problémák megfogalmazása elképzelhetetlen a hősök élményvilágának, érzelmi-tudati reagálásainak, értékítéleteinek s nem utolsósorban önmagukkal vívott harcaiknak bemutatása nélkül. Így lett az orosz irodalom másik legnagyobb lélekbűvára éppen Dosztojevszkij, aki Tolsztojjal nagyjából egyidőben ugyancsak erkölcsi szinten kereste a társadalomban felmerülő ellentmondások megoldását, a társadalmi igazságtalanságok orvoslását s akinek neve szinte minden esetben felmerül, mint legkézenfekvőbb viszonyítási szempont, amikor a tolsztoji pszichologizmusról esik szó.

Az író erkölcsi érzékenysége arról az oldalról is meghatározza a lélekábrázolási módszert, hogy ez az érzékenység a belső ellentmondások fokozott feltárására, fokozott önvizsgálatra késztet, az önvizsgálat, az önelemzés és önfeltárás pedig a lélekrajz igazságának elengedhetetlen

¹⁵ Л. Гинзбург: О психологической прозе, 286.

¹⁶ Ny. G. Csernisevszkij: Válogatott esztétikai tanulmányok, 126.

forrása¹⁷ — bármilyen „objektiválódáson” megy is át az önvizsgálat eredménye (részben a szélesebb élettapasztalat, részben az intuíció közvetítésével és mindig a művészi feladat jellegének megfelelően) a művészi megformálás folyamatában. Török Endre szerint Tolsztoj „művészi »viselkedésének« alapja volt, hogy egyszerre élte, szemlélte és megítélte önmagát”.¹⁸ Arra, hogy mekkora szerepe van az önelemzésnek és az önvizsgálatnak a tolsztoji lélektani módszer alakulásában, érdekes bizonyítékokat szolgáltathat a *Gyónás* és Tolsztoj szépirodalmi műveinek, elsősorban a *Feltámadás*nak az összevetése. Tolsztoj és Nyehljudov belső vívódásainak tartalma, erkölcsi átalakulásának iránya azonosnak mondható; így már a *Gyónás*ba, ebbe a hangsúlyozottan nem szépirodalmi szándékú műbe szükségszerűen bekerül sok olyan lélektani megfigyelés, elemzés, folyamatrajz stb., amelyeknek szépirodalmi jellege és értéke van, amelyekkel megfelelő módosulások után találkozhatunk az író szépirodalmi alkotásaiban, elsősorban a *Feltámadás*ban.

A lélekábrázoló módszer sajátosan tolsztoji morális alapjait, amelyek ezt a módszert főként tematikai síkon befolyásolják — néhány különlegesen lényeges meghatározó tényező kivételével —, ebben a tanulmányban nem vetjük alá részletes vizsgálatnak; e kérdéssel a kutatások tömege foglalkozik.¹⁹ Célunk, mint már utaltunk rá, elsősorban a lélekábrázoló

¹⁷ Hogy Tolsztoj szépirodalmi műveinek lélektani meglátásai jelentős mértékben az író önelemző, önmegismerő tevékenységével függenek össze, erre bizonyíték nemcsak több, önéletrajzi eredetű szépirodalmi alkotása, hanem naplója is, amelyet 1847-től élete végéig vezetett, amely a tüzetes önelemzésnek, a titkos pszichikai mozgások megismerésének és az erkölcsi önvizsgálatnak az iskolája volt számára s amelyben gyakran felfedezhetők szépirodalmi alkotásainak pszichológiai motívumai. Kuprejanova Tolsztoj első önálló irodalmi kísérletének (1844—1847-ből) a *Megismerésem története* címet javasolja. (E. H. *Купреянова: Эстетика Толстого*, 79.) Az önmegfigyelés fontosságára Tolsztoj lélekábrázoló módszerében Csernisevszkij is rátapintott s meglátta az összefüggést az író eme képessége és erkölcsi igényessége között is (*Ny. G. Csernisevszkij: Válogatott esztétikai tanulmányok*, 124—125).

¹⁸ *Török Endre: Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma*, 133.

¹⁹ Tolsztoj lélektani módszerének és etikai felfogásának kapcsolatáról különösen sok figyelemre méltó megállapítást tartalmaz L. Ginzburg idézett munkája (408—442). A szerző rámutat arra is, hogy az etika és a pszichológia között az irodalmi ábrázolásban fordított irányú összefüggés is létezik: nemcsak az etikai kérdések iránti elmélyült érdeklődés hívja életre a lélektani igényességet, hanem a lélekelemzés összetettebbé válása is árnyaltabb teszi az etikai értékeléseket s növeli azok jelentőségét. Egészen újszerű és rendkívül figyelemreméltó megvilágításba helyezi a Tolsztoj ideológusi és művészi tevékenysége közötti összefüggéseket Török Endre említett könyve.

módszer emberismereti tartalmának, művészi-formai sajátosságainak és értékeinek felmérése.

A tolsztoji lélektani módszer önmagáért, sőt bizonyos mértékig önmagában történő vizsgálatát indokolja az a körülmény, hogy a lélekrajz az író módszerében sajátos önállóságra tesz szert. Nemesk Sz. G. Bocsarovnak kell igazat adnunk, amikor azt fejtegeti, hogy a Tolsztoj-hősök belső élete „önálló folyamat” képez s hogy ezzel összefüggésben a tolsztoji pszichologizmus tartalma és jelentősége távolról sem merül ki a hősök cselekedeteinek indokolásával,²⁰ hanem egyet kell értenünk V. J. Laksinnal is, aki tovább megy ennél és a *Háború és békével* kapcsolatban megállapítja, hogy a lélekrajz Tolsztojt nem csupán mint a cselekmény kiegészítése, sőt még csak nem is mint a hősök tetteinek indoklása vagy a jellemek megmagyarázása foglalkoztatja, hanem úgy is, mint a művészi kutatómunka önálló tárgya.²¹ Maga Tolsztoj is utal erre a törekvésére, amikor arra a következtetésre jut, hogy a művészet jelentőségét lényegében az egyes emberek, vagyis minden egyes „én” mibenlétének, belső életének leírása adja meg.²² A lélekrajz önállósulása Tolsztoj esetében nem azt jelenti, hogy az írónak sok olyan műve van, amely teljes egészében lélektani témára íródott (valószínűleg egyetlen ilyen műve sincs), hanem azt, hogy több alkotásában a lélekrajz önmagában is fontos művészi feladattá és önálló művészi értékke emelkedik, jól elkülöníthető réteget alkot a mű felépítésében s a szűkebb értelemben vett jellemrajz helyett inkább a helyzetek kidomborítását,²³ vagy méginkább a szélesebb értelemben vett emberábrázolást szolgálja, az *ember* teljesebb és árnyaltabb, igazabb és mélyebb megismertetését. Tolsztoj végső soron mindig az általános, az egyetemes emberit keresi hőseiben s bár tisztában van azzal, hogy ezt csak a konkrétban, az idő, a történelem által determináltban lehet megragadni (ez az egyik tényező, amely a súlyos társadalmi és történelmi problémákat hordozó nagy epikus formákhoz vezet), az egyes mozzana-

²⁰ С. Г. Бочаров: Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького. — Социалистический реализм и классическое наследие. Москва, 1965. 104.

²¹ Краткая Литературная Энциклопедия. Т. 7., Москва, 1972. 554.

²² ПССТ, т. 54, 10. — Bocsarov, Tolsztoj e véleményét kommentálva, találóan húzza alá: „... ezt egy nagy epikus író írta”. (С. Г. Бочаров: Психологическое раскрытие характера, 93.), utalva ezzel az epikus és a lélekelemző mozzanatok egyensúlyára, egymást kiegészítő fejlődésére Tolsztoj művészetében.

²³ 1861-ben Tolsztoj maga is említést tesz arról, hogy az ő célja — más szerzőkétől eltérően — nem a jellemek, hanem a helyzetek ábrázolása (ПССТ, т. 48, 34).

tokon belül a lélekrajz szabadon, öntörvényűen terjeszkedik nála s legalábbis viszonylagos önállóságra, immanens jellegre tesz szert a kompozíció egyéb elemei között. A lélekábrázolás ilyen viszonylagos önállósulása együtt jár a tartalom és a forma hagyományos értelemben vett egységének fellazulásával, azzal, hogy a forma egyes (lélekrajzot tartalmazó) mozzanatai túlnőnek az alapvetőnek tekintett mondanivalón. A gyakorlatban ez természetesen a mondanivaló tágulását, a mű értelmének gazdagodását, sokértelműségének fokozódását eredményezi. A mi szempontunkból azonban fontosabb ennél, hogy a lélekrajz önállósulásának ténye új oldalról indokolja az író lélekábrázoló módszerének önmagáért (önmagában) való tanulmányozását. (Ezen a helyen nem hozunk konkrét példákat a tolsztoji lélektani módszer e sarkalatos vonásának bizonyítására; a tanulmány különböző helyein az egyes szövegrészek elemzése kapcsán rá fogunk mutatni a tolsztoji életmű hasonló mozzanataira.)

Nyilvánvaló, hogy a lélekrajznak önálló művészi feladattá emelkedése szükségessé teszi az íróra jellemző léleklátás és lélektani témák vizsgálata mellett azoknak a formai megoldásoknak és művészi eszközöknek a beható elemzését, amelyek segítségével ez a léleklátás és ezek a lélektani témák művészileg megtestesülnek. Mert igazat adhatunk Laksinnak, amikor azt állítja, hogy a tolsztoji módszer lényege nem új formai fogások kitalálásában keresendő, hanem abban, hogy az élet törvényszerűségeit mintegy áthelyezte a művészet síkjára,²⁴ ugyanakkor azonban az is kétségtelen, hogy a tolsztoji életszemlélet művészi megfogalmazásához mégiscsak szükség van bizonyos jellemzési, kompozicionális stb. eszközök kialakítására, illetve ezek sajátos alkalmazására. Ez az egyik oka annak, hogy a mi elemzési módszerünk, mint utaltunk rá, nagymértékben „formaközpontú” lesz: a különféle lélektani *témalehetőségekből* kiindulva azok megformálásának módozatait, eszközeit fogjuk vizsgálni, esetenként akár a távolabbi funkció elemzésének mellőzésével is. Ezt az elemzési módszert teszi szükségessé még egy körülmény. Tolsztoj a lélekrajz mestereinek azt a típusát képviseli, amelyik viszonylag ritkán él az ún. közvetett lélekrajz lehetőségeivel, nem burkolja homályba még a legrejtettebb mozzanatokot sem, hanem éppen arra törekszik, hogy eloszlassa a homályt s hogy lehetőleg mindent elmondjon és mindent végigmondjon hőseinek belső világáról, élményeiről, tudattartalmáról, pszichikai mozgásairól. Számára ugyanis fontos, hogy a felvetett morális

²⁴ В. Лакшин: Толстой и Чехов. Москва, 1963. 395.

kérdések és a rájuk adott válaszok folyamatosan megfogalmazott lélektani igazolást nyerjenek, enélkül művei a didaktizmus és az elvont moralizálás szintjére süllyednének. Így válik Tolsztoj művészete — L. Ginzburg megfogalmazásával élve — az „analitikus”, „magyarázó” pszichologizmus csúcspontjává.²⁵ Másfelől Tolsztojnál a lélekrajz nem csupán az erkölcsi kérdések megnyilvánulási szférája, hanem, ezzel szoros összefüggésben, az ábrázolás életszerűvé tételének és művészi hitelének legfontosabb eszköze is. Tolsztoj lélekábrázoló módszerének vizsgálatában ilyen módon jut különösen fontos szerep a közvetlen szövegelemzéseknek, gyakran igen terjedelmes szövegegyeségek elemzésének is. Csak ezen keresztül juthatunk el az összefüggésekben megnyilvánuló, esetleg ki nem mondott lélektani vonulatok helyes értelmezéséhez is. Mert, természetesen, ilyen is van Tolsztojnál és mi sem téveszthetjük szem elől sem az összefüggésekben élő és azokból kikövetkeztethető lélektani mondandókat, sem a „közvetett”, „áttételes” lélekábrázolás különböző formáit,²⁶ kétségtelen azonban, hogy nem a hasonló megoldások határozzák meg elsősorban az író módszerét s megfigyelhetjük azt is, hogy a „közvetett” lélekrajzhoz Tolsztoj a legtöbb esetben „közvetlen”, elemző kommentárokat is mellékel.

Vizsgálódásainkat az író prózai (epikus) műveire korlátozzuk, minthogy ezek tartalmazzák az életmű legkiforrottabb, történetileg

²⁵ Л. Гинзбург: О психологической прозе, 271.

²⁶ A kutatás rámutatott a természeti képek lelkiállapot-festő, szimbolikus szerepére (З. П. Безрукова: *Формы психологического анализа в романах Л. Н. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина»*. — Лев Николаевич Толстой. Сборник статей о творчестве. Москва, 1956. 91—94), amely ugyan Tolsztojnál nem annyira jelentős, mint pl. Turgenyevnél, de egyes esetekben mégis fontos szerephez jut (mi is fogjuk még érinteni pl. Andrej Bolkonszkij lelki átalakulásainak természeti „háttérét”). A „közvetett” lélekrajz egyéb formáira érdekes példákat hoz fel Tolsztoj életművéből Laksin. Megemlíti pl. az *Anna Karenina* VI. részének azokat a fejezeteit, amelyekben Anna és Vronszkij elhidegülését, a küszöbön álló katasztrófát nem a főhősök lélekelemzéséből érzékeljük, hanem csupán az „elégedetlenségnek és a szorongásnak abból a határozatlan érzéséből”, amelyet Vronszkijék külsőleg kiegyensúlyozottnak látszó élete a náluk vendégeskedő Dollyban kivált. (Ez a mozzanat szintén helyet kap még a mi elemzéseinkben is.) Említi a szovjet kutató a külső jelekkel megoldott lélekrajz különböző eseteit, valamint az ember és a tárgyak kapcsolatának rajzában rejlő lélektani lehetőségeket is (В. Лакуин: Толстой и Чехов, 394, 406, 418). Tolsztoj „rejtett” pszichologizmusának problémáiról hasznos meglátásokat tartalmaz Voszarov említett tanulmánya is (С. Г. Бочаров: Психологическое раскрытие характера, 122—123).

különösen jelentős eredményeit, lélektanilag leginkább figyelemreméltó mozzanatait és vonulatait.

Mielőtt hozzákezdenénk annak felméréséhez, milyen szerepet tulajdonít Tolsztoj hősei belső életében az ellentmondásoknak, milyen természetű ellentmondásokra figyel föl s milyen eszközöket alkalmaz azok művészi megjelenítéséhez, szükséges egy pillantást vetnünk arra, amit az irodalom a lélekábrázolásban Tolsztoj előtt elért. Az ellentmondások tényezője ebben a folyamatban is fontos helyet kap.

A lélekábrázolás az irodalomban Tolsztoj előtt

A lélekábrázolás fejlődésén a lélekrajz mélységére, finomságára, teljességére, részletességére irányuló törekvés történeti alakulását értjük, amely természetesen összefügg a mennél teljesebb valóságábrázolás igényének fejlődésével.

Ha az orosz irodalom „Tolsztoj előtti” korszakáról beszélünk, a XIX. század 50-es éveinek elejéig terjedő időre gondolunk.

A világirodalomban a lélekrajz a Tolsztojt közvetlenül megelőző időben²⁷ már túl volt a személyiség mechanikus-racionalisztikus felfogásán; túl volt nemcsak a XVII. század végének és a XVIII. század első harmadának elszigetelt és alig rendszerezhető, bár gyakran jelentős mélységekig hatoló próbálkozásain (Mme de Lafayette, Prévost, Marivaux), hanem a szentimentalizmus érzelgős egyoldalúságának veszélyén is, amely, természetesen, nem minden írónál jelentkezett egyenlő mértékben: Sterne-nél pl. elhanyagolható ahhoz képest, amennyire Richardsonnál érvényesül (s nemcsak az irányzat tulajdonképpeni lélekábrázoló technikájában, hanem egész erkölcsi szemléletében, eszmévilágában, konfliktusainak megoldási módozataiban is). Elmúlt már az az idő is, amikor az írók szinte kizárólag vagy a többé-kevésbé szabadon kezelt önéletrajzi („vallomás”-) anyagon (Rousseau, Chateaubriand, Musset), illetve első személyű elbeszélő formában (Goethe, Senancourt, B.

²⁷ Az európai irodalom lélekábrázolásbeli fejlődését szokás Shakespeare-től eredeztetni. Mi nem mernénk ilyen messzire visszanyúlni az újkori lélekrajz gyökereinek kutatásában — s nem azért, mert vizsgálódásaink fő tárgya, Tolsztoj, kétségbe vonta Shakespeare nagyságát és lélekábrázoló módszerének teljesértékűségét. Egyrészt úgy találjuk, hogy Shakespeare műveit túlságosan hosszú olyan időszak választja el a lélekábrázolás nagy fellendülésének korától, amelyben az angol író hatása alig vagy egyáltalán nem érvényesülhetett s így közte és a XVIII. század között lényegében nincs meg a folytonosság. Másrészt úgy véljük, hogy azt a lélektani módszert, amelyet Shakespeare *dramáiban* alkalmazott, csak igen nagy áttételekkel lehetett volna felhasználni a felvilágosodás és a szentimentalizmus korában, amelynek fő műformája a próza volt s emberlátása, erkölcsi felfogása is eltért a Shakespeare-étől.

Constant), vagy éppen a lírai vers nyújtotta lehetőségeken belül tudták elképzelni a lélek mélységeibe való behatolást, ismeretes mértékben leszűkítve ezáltal a lélekrajz látókörét. Laclos levélregényében már a XVIII. században érdekes kísérlettel találkozunk a lélekrajznak a nézőpont váltogatásával történő kiszélesítésére, míg aztán Stendhal, akit nem alaptalanul tekintenek a modern lélekrajz atyjának, a XIX. század 30-as éveire bebizonyítja az objektíváltabb felépítésű, ugyanakkor az egyoldalú racionalizmustól mentes lélekrajz lehetőségét és létjogosultságát, mégpedig a realista társadalmi regény gondolati és szerkezeti keretei között. A külső és a belső valóságábrázolás szintézisének és megfelelő arányainak kialakításában is ő jut legtovább a Tolsztojt megelőző nyugat-európai irodalomban. Ezzel bealkonyul a szentimentalizmus örökébe lépő és sok merész és új felfedezést hozó, de a szélsőségek iránti érdeklődésével (gondoljunk pl. E. T. A. Hoffmannra) és sematizáló hajlamával az élettől mégis eltávolodó romantikus lélekszembéletnek is (amelynek jelentőségét és hiányosságait az orosz irodalmi lélekábrázolás fejlődésének áttekintésénél mégis különös figyelemmel kell majd kísérnünk), s a vezérszólamot a lélekrajzban is, akár az irodalmi ábrázolás egészében, a realista törekvések veszik át.

A nyugat-európai irodalomban a XVIII. században és a XIX. század elején, tehát lényegében még a szentimentalizmus és a romantika keretei között felbukkannak olyan lélekábrázoló törekvések csirái, amelyek a későbbi fejlődés folyamán s így Tolsztoj módszerében is sarkalatos szerephez jutnak. Egyes íróktól már ebben az időben nem volt idegen a belső ellentmondások iránti különleges érdeklődés, a lelki élet sokoldalú „dialektikus” szemlélete. A tudatregény egyes elemei kimutathatók már Sterne *Tristram Shandy*-jében.²⁸ Richardsonnál már Coleridge-nek feltűnt a gondolatok és érzések „árapálya”, „álomszerű folytonossága”. B. Constant pedig azt vette észre, hogy az ember érzelmi gyakorta vegyesek és zavarosak, különböző benyomások sokaságából tevődnek össze, sőt az is felkeltette figyelmét, hogy a szavak a lelki tartalomnak csak a jelzésére alkalmasak, pontos meghatározására nem.²⁹ E mozzanatok és az orosz irodalmi lélekábrázolás fejlődése között közvetlen, genetikus kapcsolatok nem, vagy alig mutathatók ki, meglétük viszont arra utal, hogy a lélekrajz

²⁸ A. B. Cash: The Lockean Psychology of Tristram Shandy. *Journal of English Literary History*, 1955. No 2, 125—135. — Magyarul ism.: *Országgh László*, Irodalmi Figyelő, 1956. 2. évf. 88.

²⁹ Leon Edel: *The Modern Psychological Novel*. New-York, 1964. 27, 129.

fejlődéstörténetének, ha általában bele is simul az irodalom fejlődésének egészébe, megvannak a maga általános törekvései és törvényszerűségei, amelyek egymástól függetlenül s esetleg nagy időbeli eltéréssel különböző országokban is érvényesülhetnek.

Az orosz irodalomban a lélekábrázolás, mint önálló és tudatosan végzett művészi feladat a XVIII. század vége felé, a nyugat-európai indíttatásra kialakuló és inkább irodalmi, mint társadalmi gyökerű szentimentalista gondolkodás hatására merül fel. A lélektani természetű témák és konfliktusok ugyan a klasszicizmus korában sem voltak ismeretlenek az irodalomban, sőt ezek többnyire szinte romantikusan kiélezve jelentkeznek: így a tragédia fő konfliktustípusa Szumarokovnál is (akár tanítómestereinél, Corneille-nél és Racine-nál) az egyéni szenvedély és a társadalmi kötelesség összeütközése; e konfliktus hiteles lélektani kidolgozásával azonban a többnyire „ideális”, tiszta sémákban gondolkodó és az embert is pusztán racionalisztikusan megközelítő orosz klasszicisták adósok maradtak. A klasszicizmus racionalizmusával és zárt formáival szemben az orosz szentimentalizmus is a valóság oldottabb és árnyaltabb művészi megfogalmazására s ezen belül a lelki élet finomabb és aprólékosabb ábrázolására törekszik. E célokat szolgálja egyebek mellett a prózai műfajok előnyomulása a klasszicizmusban uralkodó drámával szemben. Az elbeszélő művekben — s ez különös jelentőséget nyer az irodalmi fejlődésnek olyan, viszonylagosan kezdeti szakaszán, mint amilyen éppen az orosz XVIII. század — sokoldalúbb és mélyebb valóságcelemzés, ezen belül szélesebb körű és mélyebb lélekrajz valósítható meg, mint a drámában, mert itt az író rendelkezésére áll nemcsak a szereplők beszéde, hanem a szerzői véleménynyilvánítás lehetősége is. (Ezzel a szentimentalizmus gyakran vissza is él.) A szentimentalista személyiségfelfogás és lélekszemlélet még mindig eléggé egyoldalú: hajlamos arra, hogy csak az érzelmeset, sőt az érzelgőset vegye észre az ember belső életében, s ez a hajlam a kevésbé tehetséges vagy kevésbé gyakorlott íróknál fokozatosabban és közvetlenebbül érvényesül. Így Karamzin *Szegény Liza* c. elbeszélésének — az orosz szentimentalizmus programadó művének — lélektani vonulata is csaknem teljesen kimerül a hősnő szentimentális emócióinak rajzában s méginkább az őket kísérő szerzői ömlengésekben és sirámokban. Az orosz lélekábrázolás fejlődése a XIX. század elejére is kiterjedő kezdőszakaszban objektíve a szentimentalizmus túlzásaitól való megszabadulásra és teljesebb, sokoldalúbb lélekszemlélet kiépítésére irányul. Ezeket a törekvéseket elősegíti a szentimentalizmussal egyébként sok tekintetben rokon romantika irodal-

mi irányzata, amelynek első jegyei a XVIII. század végén bukkannak fel s amely a XIX. század 10-es éveiben izmosodik mozgalommá. A romantika egyes vonásai már Karamzinnak a XVIII. század 90-es éveiben írott műveiben megfigyelhetők s pl. a *Bornholm szigete* c. elbeszélése, bár valóságképe még igen korlátozott, lemérhetően sokszínűbb és árnyaltabb lélektanilag, mint a tipikusan szentimentalista alkotásai. Nem véletlen, hogy később irodalmi próbálkozásaiban — így a Rousseau közvetlen hatására utaló *Korunk lovagja* c. befejezetlen önéletrajzi elbeszélésében, az önelemző próza sajátos változatában Karamzin eljut a belső valóság természetes-realisztikus feltárásának igényéig.

Az irodalmi fejlődésnek vagy bizonyos rétegeknek az áramlatok keretében való áttekintése mindig bizonyos sematizálással és egyszerűsítéssel jár s a legritkább esetben tükrözi a változó jelenségek bonyolultságát és igazi arculatát. Hogy a XIX. század elejének orosz irodalmát mégis célszerű a romantika kialakulásának és fejlődésének szempontjából vizsgálni, ennek oka nemcsak a sokoldalúbb és kielégítőbb elemzési szempontok hiánya, illetve félrevezető volta, hanem a mozgalom rendkívüli szemléletbeli sokoldalúsága és szinte korlátlan formszabadsága, valamint különleges képessége és hajlandósága önmaga megkérdőjelezésére. Mindez a valóságnak korábban elképzelhetetlenül változatos megközelítését teszi lehetővé. A romantika mozgalmán belül jól megférnek egymásnak látszólag vagy valóban gyökeresen ellentmondó tendenciák, köztük olyanok, amelyek a valóság közvetlen ábrázolásától való távolodást eredményeznek, olyanok, amelyek elősegítik ugyanezt az ábrázolásmódot s olyanok is, amelyek látszólag eltávolítanak a valóságtól, lényegében azonban annak magasabb szintű magyarázatát teszik lehetővé. Mindez vonatkozik a lélekábrázolás fejlődésére is az orosz irodalom romantikus korszakában.

A XIX. század első három-négy évtizedében az orosz irodalomban még igen erős a nyugat-európai hatás s ez a lélekrajz fejlődését is jelentős mértékben meghatározza. Az idegen közegből való átvétel nem mindig tükröz valós társadalmi szükségletet s az esetek számottevő részében többé vagy kevésbé mechanikus. Ezzel magyarázható, hogy a lélekábrázolásnak az említett korszakban elért eredményei nem mindig épülnek bele szervesen a nemzeti gondolkodásba, ami ebben az időben a művelt oroszok szellemi igényével azonosítható,³⁰ ilyen módon ezek az eredmé-

³⁰ Az orosz irodalmi pszichologizmus fejlődésének a társadalmi gondolkodással való kapcsolatáról l. Ginzburg idézett munkáját.

nyek nehezen foglalhatók rendszerbe, egyes esetekben szinte véletlenszerűeknek tűnnek és — jóllehet nemritkán közel állanak bizonyos későbbi, már szilárdabb megalapozású törekvésekhez — nem mindig hozhatók kapcsolatba a lélekrajz további fejlődésével.

A romantikára még mindig jellemző a személyiségnek egyfajta, az élettől eltávolított felfogása („szublimációja” — Ginzburg találó megfogalmazásával élve),³¹ s ez természetes következménye a romantikus világszemlélet idealisztikus egyoldalúságának és elvontságának. A romantika általában élénkebb érdeklődést mutat a különleges, mint a köznapi iránt; az irracionális, a homályos és a titokzatos jobban leköti, mint a logikai úton megmagyarázható és a nyilvánvaló; a bonyolult és az ellentmondásos erősebben vonzza, mint az egyszerű és az egyértelmű; a mélység jobban érdekli, mint a felszín, még akkor is, ha a mélység titkainak megmagyarázását nem tűzi célul s a rejtelmek feltárása helyett megelégszik azok észlelésével, vagy esetleg szimbolikus-sejtetési megfogalmazásával. Ez az utóbbi sajátosság oda vezet, hogy a romantika, miközben a lelki élet hétköznapijait esetleg figyelemre se méltatja, észrevesz és rögzít, sőt hangsúlyoz bizonyos rejtett lelki jelenségeket, de megfejtésükre, végigelemzésükre, a jellemalakulásra és a viselkedésre gyakorolt hatásuk vizsgálatára nem vállalkozik. Ennek részben műfaji akadályai is vannak. A romantika ugyan nem hanyagolja el a próza területén a szentimentalizmus idején szerzett tapasztalatokat, de ezt a műfajt inkább a külső egzotikum irányában fejleszti tovább. Pszichológiailag legtartalmasabb műfaja viszont jó ideje a líra,³² amely természeténél fogva alig érinti a lelki jelenségek szélesebb értelemben vett külső összefüggéseit. Zsukovszkij, az orosz romantika megteremtője, az első igazi pszichológus-költő, miközben észreveszi az ember és a természet közötti belső kapcsolatot, felfigyel a természet hangulati kisugárzására és az ember érzékenységre e kisugárzás iránt, de e titokzatos, „kifejezhetetlen” lelkiállapot megfejtését nem tekinti feladatának, csupán képekkel, metaforákkal, párhuzamokkal való megközelítéséig jut el. Ez történik pl. *A kifejezhetetlen* c., 1819-ben, vagy *A titokzatos látogató* c., 1824-ben keletkezett versében. Igen valószínű, hogy Zsukovszkijnak igaza van és a hasonló lelkiállapotok valóban nem tárhatók fel racionális módszerekkel,

³¹ Л. Гинзбург: О психологической прозе, 38.

³² A líra szerepéről a lélekrajz fejlődésének kezdeti szakaszán I.: С. Г. Бочаров: Психологическое раскрытие характера, 95, valamint: История русского романа. Т. I., Москва—Ленинград, 1962. 75.

nem elemezhető, csak körülírható. Ha azonban elismerjük, hogy a hasonló lelki jelenségek felfedezése a Zsukovszkij-féle romantikus pszichologizmus legnagyobb mélységbeli eredménye, akkor azt is tisztán kell látnunk, hogy itt a lélekábrázolás fejlődésének egyfajta zsákutcájáról van szó (ami természetesen nem azonos a *költészet* zsákutcájával).

Zsukovszkij tehát felfedezi a század elején azt, amit később „érzelmileg színezett tudattalannak” neveznénk, de az említett zsákutca-jellegből eredően ebből a felfedezésből nála legfeljebb egy-két versre futja. A romantikusok sok egyébire is felfigyelnek az ember belső életében, így az irracionális hatalmára a ráció felett, különböző patológikus jelenségekre (az örület témája), az emberi természet végzetes kettősségére, ellentmondásosságára (a „hasonmás”-motívum Hoffmann és Chamisso³³ nyomán Veltman, Pogorelszkij, V. F. Odojevskij, sőt Gogol prózai műveiben). Rájönnek arra is, hogy az emberben megfér egymás mellett a jó és a rossz, illetve, hogy lehetséges a rossznak jóvá, a jónak rosszra való átalakulása, csak ezt a felfedezést még jobbára mechanikusan és melodramatikusan értelmezik. A „titok”-nak a művészi ábrázolás sajátos eszközeivel való megmagyarázására azonban nem törekszenek még ott sem, ahol a műfaji keretek erre lehetőséget adnának s megelégednek azzal, hogy az emberi lélek hasonló szélsőségeiben felsőbb, misztikus erők hatását látják s ennek megfelelően alakítják — pontosabban: támasztják alá — nem lélektani módszerüket, amiről tulajdonképpen alig lehet beszélni, hanem egész személyiségfelfogásukat és világszemléletüket. Nem véletlen, hogy Zsukovszkij epikus költészetének jelentős részét is misztikus elemektől és borzalmaktól áthatott történetek teszik ki, amelyek néha (pl. a *Szvetlana* c. balladában) tudomásul veszik ugyan bizonyos lelkiállapotok létezését és képesek ezek sugallására is, de magában az ábrázolásban nem mennek tovább s így nincs is igazi jelentőségük az emberi lélek feltárásában, a lélekábrázolás fejlődésében. A romantikának Zsukovszkijjal szembenálló, „politikai” irányzata (Rilejev és a többi dekabrista költő) éppen a társadalmi kérdésekkel való elfoglaltsága és ezek közvetlen megfogalmazására irányuló törekvése folytán nem játszhatott számottevő szerepet az orosz irodalom lélektani vonalának történetében. Az olyan nagy költők lírája, mint Baratinszkij

³³ Egyes kutatók a tudathasadás problémáját már a *Rameau unokaöccsében* kimutatják és többféle vonatkozásban kapcsolatot látnak Diderot és Dosztojevskij között. (B. Розанов: Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Санктпетербург. 1894. 27; В. Я. Кирпичин: Мир Достоевского. Москва, 1980. 64—118.)

vagy Tyutcsjev, tovább fejleszti ugyan a romantikus lélekszemléletet, de inkább a belőle adódó filozófiai következtetések s nem a szorosabb értelemben vett lélekrajz irányában. Jellemző, hogy a romantikus léleklátás szélsőségeit — kisebb jelentőségű és tehetségű írók felfedezéseit — majd az a művész tereli az ábrázolás és az ábrázolhatóság síkjára, aki egész valóságképében és írói módszerében túllép a romantika korlátain, s nem csekély érzékenységet tanúsít a lelki ellentmondások iránt, ha kell, azok szélsőséges-patologikus megnyilvánulásaiban is:³⁴ az örület legteljesebb kórtörténetét Gogol írja meg az *Egy örült naplójában*.

Ha azt keressük, hogy a fentebb említettekhez hasonló egyes, bár a romantikus látásmód lényegével összefüggő felfedezéseken túl mivel járult hozzá a század első felének legnagyobb irodalmi mozgalma a lélekábrázolás fejlődéséhez, akkor figyelmünk elsősorban nem a külső és a belső valóság viszonyának romantikus értelmezése, hanem a romantikára jellemző *őnelemző hajlam* felé fordul, amely az egyéniség-kultuszban s végső soron a szubjektivista-individualista gondolkodásmódban leli magyarázatát (jellemző példajaként azoknak az eseteknek, amikor valamely, alapjában véve egyoldalú filozófiai szemlélet pozitív szerephez jut a gondolkodás és a művészet fejlődésében), s amely, mint már utaltunk rá, a tolsztoji lélektani módszernek is egyik alaptényezője lesz. Ezzel az őnelemző hajlammal és igénnyel függ össze a líra magas fokú fejlettsége és pszichológiai tartalmassága a század első évtizedeiben. (A lírába már a klasszicizmus uralma idején belopakodtak az őszinte lélekrajz egyes elemei; a klasszicizmus poetikájában éppen csak hogy megtört „dal” az irányzat legpszichologikusabb műfaja volt.) Puskin és Lermontov általában kevésbé értékelt ifjúkori, érzelmi, főként szerelmi lírája a romantikus őnelemzés és kitárulkozási igény eredménye; témáiban és hangulataiban is kísértének a romantikus vonások; az érzések rajzának közvetlenségét, világos vonalvezetését, konkrétságát, „evilági voltát” tekintve azonban ezek realizisztikus alkotások, amelyek közvetlen létezésükkel különböznek mind a zsukovszkiji líra pszichológiailag legtartalmasabb darabjaitól, mind pedig magának Puskinnak és különösen Lermontovnak egyes későbbi, áttételesen, metaforikusan megfogalmazott, bár témájukban nagyobb horderejű és művészileg is értékesebb verseitől. A szóban forgó versekben az emberi lélek minden-

³⁴ Л. Карачи: Психологические мотивы в творчестве Гоголя. — Slavica (Debrecen), XVIII, 1981. 81—83.

napjai nyerneк művészi megformálást s jöllehet ez a realizmusnak nem kötelező vonása, mégis nagy jelentőségű mind a XIX. századi orosz realizmus kialakulásában, mind lélekábrázolás fejlődésében; mind megismerési szempontból, mind a lélekrajz eszközeinek kidolgozásában. A pszichológiai realizmus az orosz irodalomban az olyan romantikus indíttatású, a romantikus önvizsgálatra épülő lírai versekkel kezdődik, mint Puskinról az *Őszi reggel*, *Ne kérdezd, miért...*, *Nem vágyom rá...*, *Túléltem vágyaim...*, Lermontovról: *Lehet, nem vagyok méltó...*, *Szeptember 28, Lelkemben nincs többé alázat...*, *Búcsúzzunk! — többé nem találkozunk...* és mások.³⁵

A lírában megvalósuló és a belső monológot előlegező romantikus önelemzésből nő ki az orosz irodalomban a lélektani próza fővonulata, a realisztikus lélektani regény (ellentétben pl. a francia irodalommal, ahol ennek a műfajnak komoly előzményei vannak a XVII. századi regényben és a XVIII. századi memoár-irodalomban).³⁶ A líra „átnövesztését” a regénybe Lermontov oldja meg, aki *Korunk hőse* c. művében az epikus kompozíció keretei között ugyanazokat a belső ellentmondásait, vívódásait és gyötrelmeit vetíti ki, amelyeket már ifjúkori lírájának s érett költészetének egyes darabjaiban is megfogalmazott, s amelyek a korra jellemző világérzést is tükrözik. Az orosz lélektani regény első klasszikus eredménye ez, a romantikus líra pilléreire nyugvó mű, nem pedig a realizmus alapvető művének tartott *Anyegin*. Puskin, minden „kezdetek kezdete” az orosz irodalomban, aki a kiterjedtebb analízistől többnyire tartózkodott s akit — éppen Tolsztojtól eltérően — a lélekábrázolásnak inkább a rezultatív, nem pedig a processzuális oldala érdekelt,³⁷ a lélektani regény megteremtéséhez nem annyira saját pszichológiai megfigyeléseinek mélységével és par excellence a lélekrajzot szolgáló műfaji konstrukciók létrehozásával járult hozzá, hanem csak „távolabbról”: egyrészt már érintett lélektani lírájában nyújtott megfigyeléseivel, másrészt egyes nyelvi, stilisztikai, képalkotásbeli — és természetesen nem elsősorban a lélekrajz céljait szolgáló — alapok megteremtésével.

³⁵ Éppen ezért különösképpen elgondolkoztató B. Eichenbaumnak az a megállapítása, hogy a lírikus Fet hamarabb eljutott a lélek átmeneti állapotainak ábrázolásához, mint maga Tolsztoj (*Б. Эйхенбаум: Толстой. Семидесятые годы*. 1960. 214–218).

³⁶ *Szávai János*: Az önéletrajz mint irodalmi forma a XX. század francia irodalmában. Kandidátusi értekezés tézisei. Bp., 1972. 4–5. Hasonló véleményen van L. Ginzburg «О психологической прозе» c. munkájában.

³⁷ *Н. Н. Арденс: Творческий путь Л. Н. Толстого*. Москва, 1962. 270.

Kétségtelen ugyan, hogy az orosz irodalom első, „minden oldalról kiképzett”, a társadalmi valósággal közvetlen kapcsolatban álló jellege Anyegin; ez a jellem azonban, ha a regény lírai (ismét lírai!) kitéréseit nem számítjuk, meglepő lélektani szűkszavúsággal formálódott meg; ez egyfelől ugyan, természetesen, nem csökkenti magának a műnek a „teljesértékűségét”, sőt egyedi értékeit sem; másfelől azonban kétségtelen az is, hogy Puskinnak erre a leggazdagabb valóság tartalmú és legnagyobb hatású művére lélektani iskolát építeni nem lehetett. Puskin egyéb művei vagy a klasszicista pszichologizmushoz húznak (pl. ún. kistragédiái), vagy a lélek valóságának viszonylag szűk területét érintik (pl. a *Pikk dáma*), s ismét csak az íróra jellemző „analízis nélküli” megformálásban.

Lermontov műve nemcsak címében, hanem témájában és a lélekrajz formai megoldásaiban is közel áll Karamzin már említett önéletrajzi elbeszéléséhez. Ennek a közelségnek azonban nem szabad nagyobb jelentőséget tulajdonítanunk: Lermontov tulajdonképpen Rousseau-val vitázva (l. a bevezetést Pecsorin naplójához) és Karamzint megkerülve, valóban kerülő úton jut el a romantikus líra felől a lélektani tartalmát tekintve realiztikus regényhez. Ezzel is magyarázható, hogy mint regény, a romantika számos hagyományos és részben elavult vonását megöröző *Korunk hőse* talán még kevésbé sikerült; mindenesetre, sem a novellisztikus, „mellérendelő” felépítés, sem a mű egyetlen igazán pszichológikus darabjában, a *Mary hercegnő* c. elbeszélésében alkalmazott naplóforma nem vált az orosz regény alapvető kompozicionális közegévé. Amivel Lermontov hozzájárult a lélektani regény kialakulásához és fejlődéséhez, az mindenekelőtt a lélektani bátorság, az önelemzés könyörtelen őszintesége, a legkínzóbb belső ellentmondások maradéktalan megvallása, a vallomás-lírával közös vonás, amely romantikus eredete ellenére nélkülözhetetlen tényező lesz a realizmus, benne Tolsztoj lélektani módszerében, a lelki élet dialektikus szemléletének s magának a belső monológnak kialakulásában is.³⁸

Lermontov regénye egy új irodalomtörténeti korszak küszöbén keletkezett s kétségtelenül hozzá is járult ennek a korszaknak a kialakulásához. A 40-es évek közepe táján fontos nemzedék- és irányzatváltás megy végbe az orosz irodalomban. Fellép Turgenyev, Goncsarov, Herzen, Dosztojevszkij, s műveikben a romantika átadja vezető szerepét a realizmusnak, pontosabban: azon saját törekvéseinek, amelyek egy szellemileg rendkívül aktív korszakban alkalmasak a valóság s

³⁸ Ny. G. Csernisevszkij: Válogatott esztétikai tanulmányok, 118.

különösen az egyre nagyobb jelentőségű politikai és erkölcsi problémák mélyebb művészi megfogalmazására. Minthogy az új irodalmi mozgalom elsősorban Gogol „naturalis” módszerére, a külső jelenségek közötti összefüggések feltárására, az életkörülmények emberformáló hatásának bemutatására és bírálataira épít, a 40-es években az irodalom lélektani irányulása még nem túlságosan sokoldalú és mély. Kivételek azért akadnak: Goncsarov *Hétköznapi története* (kísérlet a lelki átalakulás és jellemfejlődés bemutatására), Herzen *Ki a bűnösének* egyes mozzanatai (pl. Ljubonyka naplója), Turgenyev néhány elbeszélése (pl. *A scsigri-i járás Hamletje* vagy a *Fölösleges ember naplója*, amelyeknek hősei a dosztojevskiji földalatti embert előlegezik). Aligha véletlen, hogy a lélekábrázolással szemben erősen szkeptikus Turgenyev az említett elbeszélésekben a lírai vallomás határait suroló, a hősök belső meghasonlottságát is hangsúlyozó, könyörtelen lermontovi önelemzés módszerét alkalmazza, bár közte és hősei között már jóval nagyobb a távolság, mint Lermontov és Pecsorin között.

Külön említést érdemel már a 40-es évek lélektani igényű írói között Dosztojevskij, aki már a *Szegény emberek* c. első művében — a levélregény hagyományos keretei között — szokatlanul aprólékos és őszinte rajzát adja a mindennapok belső vetületének, *Hasonmás* c. regényében viszont a lelki élet olyan mélységeibe nyúl, amelyeket előtte a külföldi és orosz romantikusok már említettek ugyan, de, mint utaltunk rá, a romantikától már elváló Gogol kivételével feszegetni nem mertek: az emberi lélek kettősségének, betegességig fokozódó zaklatottságának és ellentmondásosságának — ismét csak ellentmondásosságának és a hozzá kapcsolódó beteges, korcs lázadásnak —, valamint a tudatos és a tudattalan viszonyának kérdéseire. Úgy tűnhet, hogy az „előzmény” itt legalább vagy egy évtizeddel megelőzte a következményt, Tolsztojt. Dosztojevskij természetesen nemcsak elődje, hanem kortársa is Tolsztojnak az életben s a lélekábrázolásban. Látni fogjuk azonban, hogy Tolsztoj lélektani érdeklődése lényegében másfelé irányult, mint a Dosztojevskijé. Tolsztojt sok minden alig vagy egyáltalán nem foglalkoztatta, amit Dosztojevskij alapvetőnek tekintett az emberi lélekben, viszont kidolgozta a lelki élet olyan jelenségeinek mintául szolgáló ábrázolásmódszerét, amelyekben Dosztojevskij csak jóval később, már Tolsztoj hasonló kísérletei után mélyült el.³⁹ Nem lényegtelen az sem, hogy a lélek

³⁹ Létezik olyan felfogás, hogy Dosztojevskij *Nyetocska Nyezvanova* c. regénye bizonyos mértékig a tolsztoji lélekdiagnostika módszerét előlegezi. Erre vonatkozólag l.: P. C.

titokzatos mélységeibe való leereszkedés Dosztojevszkijnél a 40-es években még a romantikusoktól kölcsönzött külsőségek segítségével történik: *A hasonmás* fantasztikus, a valóságot és a víziót önkényesen ötvöző mű, amelynek problematikája az író életé végéig foglalkoztatta, de amelynek építkezési eszközeit a későbbiekben csak részben és nagy módosításokkal alkalmazta (ismét más kérdés, hogy ezek az eszközök jóval később más írók — többek között Kafka — számára szolgáltak kiindulópontul).

Így jutott el az orosz irodalom a XIX. század 50-es éveire a sajátos tolsztoji lélekábrázolás küszöbére. Az 50-es éveket L. Ginzburg találóan az orosz realizmus új, lélektani korszakának nevezi s az új korszak kialakulásában különös jelentőséget tulajdonít éppen Tolsztoj munkásságának.⁴⁰ Ebben az időben indul meg az orosz lélektani regény „klasszikus” típusának kialakulása is, amelyben majd szintén jelentős szerep jut Tolsztojnak.

Mindezzel összefüggésben két kérdésre kell válaszolnunk.

Az egyik: mit vett át Tolsztoj az irodalmi lélekábrázolás korábbi eredményei közül, mennyiben viselik magukon az író első lélekábrázoló próbálkozásai a megelőző fejlődés nyomait?⁴¹

A másik: hogyan fejlődött ezeken az alapokon Tolsztoj lélektani módszere írói tevékenységének több mint fél évszázada folyamán?

Спивак: К вопросу о становлении метода «диалектики души» в творчестве предшественников Толстого. — Творчество Л. Н. Толстого. Вопросы стиля. Пермь, 1963. 28—33. Kétségtelen, hogy a „lélekdiálettika” egyes elemei, mint a szovjet kutató is kifejti, felbukkantak már Tolsztoj elődeinél is, de rendszerré, a látás alapelvevé válásukról csak Tolsztojnál beszélhetünk.

⁴⁰ *Л. Гинзбург:* О психологической прозе, 76.

⁴¹ A tolsztoji lélekábrázolás forrásaira és fejlődéstörténetére vonatkozólag I.: *Б. Эйхенбаум:* Молодой Толстой. Петербург—Берлин, 1922; *П. Громов:* О стиле Льва Толстого. Становление «диалектики души». Ленинград, 1971; *П. Громов:* О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». Ленинград, 1977; *Р. С. Спивак:* К вопросу о становлении метода анализа «диалектики души» в творчестве предшественников Толстого. — Творчество Л. Н. Толстого. Вопросы стиля. Пермь, 1963. 3—43; *Р. С. Спивак:* Индивидуальное своеобразие раннего Толстого в анализе «диалектики души». (Автобиографическая трилогия. «Севастопольские рассказы»). — Творчество Л. Н. Толстого. Вопросы стиля. Пермь, 1963. 44—73; *Т. С. Карлова:* Мастерство психологического анализа в ранних произведениях Л. Н. Толстого. Казань, 1964.

Tolsztoj lélekábrázoló módszerének fejlődéstörténeti kérdései

Az első kérdésre egyszerűbb és gyorsabb a válasz.

Bár maga Tolsztoj mesterei között említette Sterne-t is (az ő aprólékos elemzőmódszerének jelentőségét húzzák alá egyes szovjet kutatók is az „érzések részletei” iránti tolsztoji figyelem kialakulásában),⁴² életrajzi trilógiájának önvallomás-jellegében mégis elsősorban a rousseau-i—karamzini pszichologizmus hatását sejthetjük: a *Korunk lovagja* és az életrajzi trilógia tematikailag is közel áll egymáshoz, a maradéktalan őszinteségre való törekvés — a mű egyik legjelentősebb vonása — pedig nemigen választható el a lermontovi írói bátorság inspiráló hatásától sem (ami, mint láttuk, a lélek dialektikus szemléletének is egyik tényezője).⁴³ Tolsztoj kezdeti műveiben aligha mutatható ki még Stendhalnak, a nyugat-európai realizmus egyik legnagyobb pszichológusának hatása.⁴⁴ Láttuk, hogy nem befolyásolta számbavehető mértékben az ifjú Tolsztoj lélektani módszerét a 40-es évek Dosztojevszkije sem s hogy a két író lényegében a továbbiakban is egymástól függetlenül alakította ábrázolásmódját. Talán nem esünk túlzásba, ha megkockáztatjuk azt a feltevést, hogy író-elődeitől Tolsztoj nem annyira lélektani szemléletet vagy személyiségfelfogást tanult, mint inkább csak az epikus építkezés technikáját, az elbeszélő stílus külső mesterségbeli fogásait, amelyek nélkülözhetetlen szervezeti keretet szolgáltatnak a lélekábrázoló módszer-

⁴² С. Г. Бочаров: Психологическое раскрытие характера, 94.

⁴³ Tolsztoj korai műveinek és a *Korunk lovagjának* kapcsolatáról l.: C. Nicholas Lee: *Dreams and Daydreams in the Early Fiction of L. N. Tolstoj*. — American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. Volume II: Literature and Folklore, Warsaw, 1973. 373—392.

⁴⁴ Tolsztoj és Stendhal lélektani módszerének összevetését l.: А. П. Скафтымов: О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого. — А. П. Скафтымов: *Статья о Русской литературе*. Саратов, 1958. 282—294; М. Рев: Специфика психологического раскрытия личности (Л. Толстой и Стендаль). — Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. Tomus XX, fasc. 3—4, 1978. 203—214.

hez is, s amelynek alkalmazása a világirodalomban Tolsztoj idején már szélesen elterjedt, sőt szinte kizárólagossá vált.

Itt eljutottunk a második kérdéshez: miképpen fejlődhetett annak az írónak a lélekábrázoló módszere, aki indulásánál ennyire csekély külső hatásra támaszkodott?

Megjegyezzük, hogy a „fejlődés” szó használata adott esetben nem tekinthető teljesen szerencsésnek. Nehéz a lélektani módszer „fejlődéséről” beszélni annál az írónál, aki már első kinyomtatott műveiben, sőt az őket megelőző töredékes kísérletekben is az emberi lélek kivételes ismeretéről tesz tanúságot, aki már ekkor a lelki élet meglepő „szabálytalanságaira” figyelmez, s a lélekrajz olyan gazdag eszköztárát vonultatja fel, mint Tolsztoj. Helyesebb volna „fejlődés” helyett „alakulásról” vagy „történeti módosulásról” beszélni, illetve arról, hogy Tolsztoj írói pályájának melyik szakaszán milyen lélektani problémák és ábrázolóeszközök kerülnek előtérbe.

A tolsztoji lélektani módszer „alakulásának” vizsgálatát mindenesetre lehetségessé és szükségessé teszi az a körülmény, hogy ez a folyamat elválaszthatatlan nemcsak a gondolkodás és szemléletmód változásaitól, hanem az írói technika egészének „módosulásaitól” is és lényegében ezek kapcsán és ezek keretében tárgyalható és tárgyalandó. Tolsztoj gondolkodásmódja és valóság szemlélete pedig jelentős változásokon ment át az említett fél évszázad alatt s közben az író érdeklő témák és problémák valóban épp úgy módosultak és variálódtak, mint a megjelenítésüket szolgáló eszközök. Mindezzel összefüggésben egészében véve mégis elmondhatjuk azt, hogy Tolsztoj művészetében a lélekrajz elmélyülése és tematikai gazdagodása a műfaji keretek és a kompozíció egyre igényesebbé és tartalmasabbá válásával együtt meglehetősen egyenletesen ível a pszichologizmus csúcsai és a realizmusnak a világirodalomban is egyedülálló teljesítményei felé.

Tolsztoj lélektani érdeklődése pályája elején önéletrajzi eredetű témában és elsőszemélyű elbeszélő formában ölt testet, s ez, mint már utaltunk rá, egyrészt az író önelemző hajlamainak lecsapódása, másrészt egyfajta irodalmi tradíció hatása. Életrajzi trilógiájában (amelyben egyébként a „művészi kitalálás” és az alkotói elrendezés alighanem nagyobb fontosságú, mint ezt általában hangsúlyozzuk), Tolsztoj már „egy lélek fejlődését” igyekszik elbeszélni, de egyelőre még eléggé mozaikszerű felépítésben, kevésbé figyelve a felrajzolt fejlődésvonal folyamatosságára, inkább egymásnak „mellérendelt”, mint egymást szigorú „logikai” láncban követő mozzanatok keretében. Ezt az elbeszélő

és kompozicionális formát az író a belső ellentmondások iránti érdeklődésének és a valóság szélesebb átfogására irányuló törekvésének fokozódásával hamarosan szűknek érzi s az *Egy markőr feljegyzéseiben* az elbeszélő és a főhős személyét már határozottan elválasztja a saját személyétől, a *Szevasztopoli elbeszélésekben* pedig méginkább objektívált elbeszélő-elemző formával kísérletezik. Itt dolgozza ki a „lélek dialektikáját” tükröző, sajátosan tolsztoji belső monológot, amely a hősök belső életének aprólékos feltárásában fontosabb szerepet vállal, mint az elbeszélői jellemzések s jóllehet az elsőszemélyű elbeszélő formából származtatható, az erkölcsi célzatú önvizsgálat helyett az adott helyzetben kialakuló lelkiállapotra s méginkább a lelki életben végbemenő folyamatokra helyezi a súlyt. Ez a forma a továbbiakban egyre nagyobb jelentőségre tesz szert és egyre változatosabb felépítésben jelentkezik az író lélekábrázoló módszerében.

A valóság mennél teljesebb megragadására irányuló törekvés hamarosan Tolsztoj lélektani tematikáját is kiszélesíti. Az 50-es években és a 60-as évek elején a származását tekintve nemesi, szellemi szintje szerint értelmiségi hős mellett műveiben szerephez jutnak az egyszerű emberek különböző jellem típusai (katonák, parasztok, kozákok a *Szevasztopol*, a *Polikuska*, *A földbirtokos reggele*, *Kozákok* c. műveiben) és előtérbe kerül lelki életük jó emberismerettel és kiváló beleélőképességgel megszerkesztett rajza.

B. Eichenbaum mutat rá arra, hogy Tolsztojt a lélek dialektika mennél teljesebb kibontakoztatásának igénye vitte el a nagy epikus formákhoz⁴⁵ — s ezzel meghatározza a tolsztoji életmű műfaji alakulásának egyik fontos tényezőjét. Az 50-es évek végén Tolsztoj kísérletet tesz olyan hosszabb lélegzetű egységes kompozíció létrehozására, amelynek fő témája a hősök közötti lelki kapcsolatok alakulása. Így jön létre a *Családi boldogság* c. műve. Annak érdekében, hogy a hősnő lélekrajzát a lehető legaprólékosabban és leghitelesebben fogalmazhassa meg, az író még szükségesnek látja az első személyű elbeszélő formához való visszatérést (amely természetesen nem azonos az eleinte alkalmazott vallomásformával).

⁴⁵ B. Эйхенбаум: Молодой Толстой, 72. — Bocsarov egyik említett tanulmánya (20. jegyzet) jelentős mértékben szintén azzal a kérdéssel foglalkozik, hogyan fejlődik Tolsztojnál az aprólékos lélekelemzés a külső valósággal való szerves kapcsolat és az epikus tartalom nagymértékű kiszélesedése alapján, hogyan alakul benne az objektív és a szubjektív bonyolult dialaktikája.

Bár e műve magát az író sem elégítette ki s a későbbi irodalomtörténeti elemzések is meglehetősen lekicsinylően beszélnek róla (főként a társadalmi tematika hiányát róják fel neki), a *Családi boldogság* nem tekinthető holtvágánynak a tolsztoji ábrázolómódszer fejlődéstörténetében. Ha a *Dekabristák* a történelmi problematika oldaláról előlegezik a 60-as évek főművét, a *Háború és békét*, úgy a *Családi boldogság* — lélektani oldalról készíti elő a 70-es években keletkezett *Anna Kareninát*.

A *Háború és békében* megvalósul a nagy epikus formát követő, történelmi távlatokba ágyazott, történelem- és erkölcsfilozófiává emelt széles valóságábrázolás és a kimerítő pontosságú, a legkülönbözőbb eszközökkel megoldott, a nagy vonulatokra és a részletekre, árnyalatokra egyaránt figyelő lélekábrázolás szintézise, olyan módon, hogy a lélekrajz, mint már utaltunk rá, megőrzi saját, önálló, az általános emberit célbavevő funkcióját is. Az *Anna Karenina*, amelyet a tolsztoji pszichologizmus csúcspontjának szokás tekinteni, mégsem annyira a lélektani felfedezések újdonságával és az ábrázolóeszközök tárának gazdagításával lép túl a *Háború és békén*, mint inkább sajátos lélektani telítettségével, a lélekábrázolásra koncentráltságával, amely hűen szolgálja a társadalomkritikai és ideológiai regény célkitűzéseit. Mindkét műben fontos helyet foglal el a jellemfejlődés, a lelki átalakulás és az érzelmi kapcsolatok változásának témája s a lélekrajz és a nagyepikus kompozíció egysége elsősorban éppen e témák tökéletes művészi kidolgozásában mérhető le. Mindkét regény a lélekrajz oldaláról is meggyőzően bizonyítja azt a tételt, hogy a kompozíció nem tisztán külsőleges technikai kérdés, hanem az ábrázolt világ összefüggésekben való látásának és láttatásának művészete, s azt is, hogy a tolsztoji lélekábrázolás kiteljesedése együtt jár ennek a művészetnek a kibontakozásával.

A „tető” elérése nem eredményez a tolsztoji lélekábrázolásban megtorpanást, még kevésbé visszaesést vagy ismétlődéseket. Tolsztoj művészetében bebizonyosodik, hogy a lélek labirintusai bejárhatatlanok, állandóan új felfedezéseket kínálnak a kutatónak, sőt kényszerítik a még ismeretlen folyosók felderítésére. Tolsztoj lélektani érdeklődése, amelynek rugója továbbra is az írónak és hőseinek szakadatlan viaskodása az erkölcsi kérdésekkel, nem lanyhul a 80-as években, a nagy eszmei fordulat után sem. Az *Ivan Iljics halálában* és a *Kreutzer-szonátában* Tolsztoj nemcsak az ember fizikai és pszichológiai létének új összefüggéseit deríti fel, hanem eljut a vergődő tudat legszélsőségesebb, már-már a patológia felé közelítő ellentmondásaihoz — (Gogol elbeszélésével azonos című

művében), az *Egy örült naplójában*, egy pillanatra túl is lépi a határt és léleklátásában ekkor kerül legközelebb Dosztojevszkijhez.

A művészet felesleges voltáról időszakosan vallott nézetei Tolsztoznak legfeljebb a szépirói termékenységet csökkentik, lélekábrázoló művészetét közvetlenül általában nem befolyásolják. Kivételt ebben a vonatkozásban csak a nép számára közvetlen tanító célzattal írt elbeszélései, meséi képeznek: ezekben a jellemek természete, a didaktikus forma és az író szemei előtt lebegő olvasói igény valóban nem hagy teret a tolsztoji lélekismeret megszokott arányú hasznosítására. És van írói pályáján egy rövid szakasz — a századforduló táján —, amikor „hagyományos” művészi alkotásaiban is megfigyelhető a lélektani érdeklődésnek nem a kiküszöbölése, de legalábbis háttérbe szorulása. Példa erre a *Feltámadás*, Tolsztoj utolsó nagy regénye, a realista társadalomkritika egyik csúcsteljesítménye. Bár a morális kérdések és velük összefüggésben a hős erkölcsi vívódásai itt is a központban állanak, az aprólékos lélekrajz inkább csak a regény elején valósul meg, a további részekben a belső monológ is háttérbe szorul, vagy megmerevedik. A mű epizodikus felépítése, amelyben nem jut idő az egyes típusokkal való közelebbi ismeretségre, a mellékfigurák vonatkozásában is funkciótlaná és megvalósíthatatlanná teszi a finomabb lélekelemzést. Nem eléggé konkrét és pontos Katyusa és Nyehljudov „feltámadásának” vonulatrajza. Ezt leszámítva azonban a *Feltámadás*ban mégsem beszélhetünk lélektani elnagyoltságról, vagy a hősök viselkedésének motiválatlanságáról, legfeljebb a mű általános emberi tartalma tűnik szűkebbnek és kevésbé meggyőzőnek az író korábbi műveihez képest.

Hogy a lélektani érdeklődés lanygulása a *Feltámadás*ban csak részleges és átmeneti jelenség, ezt bizonyítja Tolsztoznak több, a XX. század elején keletkezett műve. A *Hadzsi Murat*ban és az *Isteni és emberi dolgokban* szembeötlik, hogy az elbeszélő még a mellékszereplők belső életét is figyelemmel kíséri, néha már a szerkezeti arányokat veszélyeztető terjedelemben is — mintegy utólag korrigálva a *Feltámadás* említett „gyenge pontjait”. Az *Isteni és emberi dolgokban* emellett különösen megszaporodnak a kor irodalmának jellegzetes tünetei, az impresszionisztikus lélekrajz jegyei, amelyek Tolsztoj korábbi műveiben is előfordultak s amelyek éppen ezért külön elemzés tárgyát kell hogy képezzék. Tolsztoj itt különösen közel kerül Csehovhoz. Az *élt holttest* c. darabjának lélekábrázoló módszerében egyes kutatók nem megalapozatlanul látják a csehovi drámai építkezés közvetlen hatását, aláhúзва ezzel az agg író fogékonyságát a lélekrajz új módszerei iránt.

A tolsztoji lélekábrázoló módszer történeti alakulásának e vázlatos áttekintése után munkánk további részében egyfelől arra fogunk törekedni, hogy a módszernek azok a főbb összetevői, jellegzetességei, értékei és problémái is világossá váljanak, amelyeket fejlődéstörténeti vonatkozásaikban csak jelezni tudtunk vagy éppen egyáltalán nem fértek bele eddigi fejtegetéseinkbe. Másfelől a tolsztoji lélektani módszer egyes vonásainak elemzése e módszer történeti alakulásáról alkotott elképzeléseinket is árnyalni fogja.

Az ellentmondások lélektana

A moralista Tolsztoj tanításának egyik legjellegzetesebb és legfontosabb eleme az ember megváltoztatásának, tökéletesebbé tételének igénye. Ellentétben Dosztojevszkijjal, akit állandó kételyek gyötörnek saját prófécijával szemben, Tolsztoj feltétlen híve az erkölcsi-pszichológiai — mondhatnánk: pedagógiai — optimizmusnak. Ebből a művész Tolsztojnál természetszerűen következik a változó és változtatható, belső ellentétein keresztül alakítható ember ábrázolásának programja. Tolsztoj ott is nagy művész és mély pszichológus, ahol hőseinek nyugodt, kiegyensúlyozott lelkiállapotait ragadja meg; legnagyobb művészi-pszichológiai eredményei azonban, mint erre már utaltunk, a lélektani szemléletével legközvetlenebbül összefüggő ellentétek ábrázolásához kapcsolódnak.

Az emberi természet ellentmondásosságának, a jellemalkat sokarcúságának felismerése, a szellemi egység viszonylagosságának hangsúlyozása a gondolkodó és a művész Tolsztoj nagy érdeme. Tolsztoj ebben a vonatkozásban csak Dosztojevszkijjal hasonlítható össze, Bojko szovjet irodalomkutató figyelemre méltó megállapítása szerint: míg Dosztojevszkij hőseire a „kettéhasadtság” jellemző, addig a Tolsztojéira — a „folyékonyság”.⁴⁶ Egyikük sem pusztán egyes kilengéseket, egyes logikátlanságokat, egyes belső ellentéteket ábrázol, mint ezt a romantikusok tették, hanem megmutatják ezek jelentőségét a tudatműködésben, a jellemalakulásban és a viselkedésben.

Az emberi jellem változékony, „folyékony” voltának gondolatát Tolsztoj nemegyszer elméleti igénnyel is megfogalmazta, többek között szépirodalmi alkotásaiban is.⁴⁷ A *Feltámadás* c. regényében olvashatjuk:

⁴⁶ *М. Бойко: Внутренний монолог в произведениях Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. — Лев Николаевич Толстой. Сборник статей о творчестве. Москва, 1959. 91.*

⁴⁷ Néhány idézet Tolsztoj nem szépirodalmi műveiből: „Minden ember magában hordozza az összes emberi tulajdonságok csíráit.” (ПССТ, т. 32. 194); Az emberek „tarkák — jók és rosszak egyszerre” (ПССТ, т. 51, 44); „az ember folyik és az összes lehetőségek

„A legerjedtebb és legáltalánosabb tévhitek egyike, hogy mindenkinek megvannak a maga határozott sajátságai; van jó és rossz ember, okos és buta, erélyes és tehetetlen és a többi. Az emberek nem ilyenek. Annnyit bárkiről állíthatunk, hogy többször jó, mint rossz, többször okos, mint ostoba, többször erélyes, semmint tehetetlen, vagy megfordítva; de nem lehet igaz, ha az egyik emberről azt állítjuk, hogy jó vagy okos, a másiktól pedig, hogy gonosz vagy ostoba. Pedig többnyire így osztjuk fel az embereket s ez merőben téves. Az emberek olyanok, mint a folyók: a víz mindegyikben víz, egy és ugyanaz, de mindegyik folyó az egyik helyen keskeny, a másikon sebes, hol széles, hol csendes, hol tiszta, hol hideg, hol zavaros, hol langyos. Ugyanígy van az emberekkel is. Mindenki magában hordja az összes emberi tulajdonságok csíráit, néha az egyik nyilvánul meg benne, néha a másik s olykor egyáltalán nem hasonlít önmagához,⁴⁸ holott ugyanakkor mégiscsak önmaga marad.” [I, LIX]⁴⁹

Rögtön ez után az elméleti igényű és polémikusan élezett gondolatsor után a következőket olvashatjuk:

„Némelyeknél ezek a változások különösen hirtelen mennek végbe. Így volt ez Nyehljudovval is. E változások nála olykor fizikai, máskor lelki okokból eredtek. S ilyen változás ment végbe most is benne.

A megújulás boldogsága és diadalérzete, amely a bírósági tárgyalás és Katjusával való első találkozása után eltöltötte, nyomtalanul elpárolgott s a legutóbbi viszontlátás óta félelem, sőt utálat váltotta fel. Elhatározta, hogy nem hagyja cserben Katjusát s kitart amellett, hogy

megvannak benne: ostoba volt — okos lett, gonosz volt — jóvá lett és viszont. Ebben áll az ember nagysága (ПССТ, т. 53—17); „Az ember — minden: az összes lehetőségek, cseppfolyós anyag” (ПССТ, т. 53, 185); „Minden mozgás. Az ember maga is szakadatlanul mozog” (ПССТ, т. 53, 195).

⁴⁸ I. V. Sztrahov utal arra, hogy ez a gondolat csaknem ugyanilyen megfogalmazásban Dosztojevszkijnél is felmerül: az ember „ritkán hasonlít önmagához” (*И. В. Спассов: Психологический анализ в литературном творчестве. Часть II. Саратов, 1974, 3—4*). Nem véletlen, hogy ugyanez a gondolat az orosz irodalomban Tolsztoj mellett a másik legnagyobb lélekábrázolónál fogalmazódik meg, akinél az emberi természet kettősségének problémája már az első művekben (*A hasonmás*) felbukkan s végigvonul egész írói pályáján.

⁴⁹ A Tolsztoj szépirodalmi műveiből vett idézeteknél azt adjuk meg (közvetlenül az idézet után), hogy az idézet az érintett mű melyik kötetéből, részéből, illetve fejezetéből való. Ha csak két szám szerepel, ez értelemszerűen a rész- és fejezetszámot jelzi, egy szám pedig a fejezetszámot jelöli. A Tolsztoj-idézeteket Gellért György, Lányi Sarolta, Németh László, Szöllösy Klára és Tábor Béla fordításában adjuk.

feleségül veszi, ha a lány erre hajlandó; de elhatározása most már teher és gyötirelem volt számára.” [I, LIX]

Az előző idézettel szemben, de annak logikus folytatásaképpen itt már a művész-Tolsztoj nyilatkozik meg: az emberi természet változandóságának, „cseppfolyós” voltának itt egy olyan konkrét lehetőségét, egyedi, de jellemző és fontos tanulságokat kínáló esetét fogalmazza meg, amelyet regényének problematikája, hőséneke jelleme és az adott helyzet (Nyehljudovot éppen a Maszlenyikovval folytatott beszélgetése, a tőle kapott bosszantó levél, valamint a fegyházban tett látogatása és küszöbön álló újabb látogatásának előérzete nyomasztja) egyaránt megkövetel. Nyehljudov jellemének ilyen „folyékonyságára” az író már a regény elején — Katyusa elcsábításának elbeszélésében — magyarázatot ad:

„Nyehljudovban, mint a legtöbbünkben, két ember élt. Az egyik — a lelki ember, aki a maga javát csak olyasmiben keresi, ami embertársainak is javát szolgálja, a másik pedig az állati ember, aki csak a maga javát hajszolja s akár az egész világot feláldozza élvezeteiért.” [I, XIV]

Ugyanazon ember tehát azért lehet jó is meg rossz is, illetve gyakrabban jó, mint rossz, vagy megfordítva, mert magában hordozza az összes emberi sajátságok csíráit, mert természetében eleve adottak a „lelki” és az „állati” ember vonásai, s az utóbbiak előretörését a társadalmi körülmények csak látszólag gátolják, valójában inkább elősegítik. Ez a két ellentétes erő küzd egymással Nyehljudov lelkében is a nagynénjeinél tett látogatás idején:

„Nyehljudovban az önzési hóbortnak ebben a korszakában, amelyet pétervári katonaelete lobbantott fel benne, az állati ember uralkodott és teljesen elnyomta a lelki embert. De mikor megpillantotta Katyusát és megint ugyanazt érezte iránta, amit régen, a lelki ember feltámadt benne és jogait követelte. És Nyehljudovban e két napon át, nagypéntektől húsvétig, szüntelen benső harc folyt, noha ő maga nem vett róla tudomást.” [I, XIV]

Az emberi természet ilyen kettősségének gondolata, amely itt erősen didaktikus megfogalmazást nyer, végigvonul Tolsztoj egész életművén s miközben művészi tényekké oldódik, rendkívül változatos formákat ölt. A lelki ellentmondások iránti nagymértékű fogékonysága, léleklátásának

ez az alapmozzanata is erre a felfogásra vezethető vissza. Hősei érzékeny alkatú, gondolkodó emberek, akik nemcsak hosszabb távon, vagy különösen kritikus helyzetekben hajlamosak élményeik ellentmondásos értékelésére, hanem az egyszerűbb benyomások, érzések vagy gondolatok mélyén is felfedezik az ellentétes elemeket. Tolsztoj pedig hűségesen követi tudatmozgásuk ilyen irányát.

Az író észreveszi nemcsak hőseinek egész jellemükre kiterjedő ellentmondásosságát, hanem a jellem és a viselkedés, a jellem és az adott lelkiállapot, valamint az adott lelkiállapot és a viselkedés közötti ellentmondásokat, meg nem feleléseket is. Nem kerülik el figyelmét a lelkiállapotok és a viselkedés saját, belső ellentmondásai sem.

Az alapvető vagy eredetileg alapvetőnek tartott jellemképlet és az ezt megkérdőjelező adott lelkiállapot közötti ellentmondás ábrázolásának legjellegzetesebb és leggyakrabban idézett példája Tolsztojnál Karenin viselkedése Anna betegágyánál. A halál közelségének tudatában a rideg, érzéketlen hivatalnok, akinek magatartását mindeddig a megcsalátása miatti szégyenérzet határozta meg, könnyekre fakad és kész mindent megbocsátani feleségének és Vronszkijnak. Ez a jelenet, amely magában rejtje az olcsó szentimentalizmus és a felszínes moralizálás veszélyét, Tolsztojnál azáltal válik művészileg hitelessé, hogy az író beiktat még egy ellentmondást: Karenin először csak valami „lelki ziláltságot”, „levertséget”, lehangoltságot érez, tehát valami kényelmetlen érzést, amelyet máskor is kiváltott már benne az emberi szenvedés; csak később, Anna panaszkodó-hálálkodó szavainak hatására jön rá, hogy:

„... amit ziláltságnak érzett, épp ellenkezőleg, a lélek áldott állapota, amely új, soha nem érzett boldogságot ad. Nem gondolt rá, hogy a keresztény tanítás, amelyet egész életében követni akart, a megbocsátást s ellenségeink szeretetét rendeli — de a szeretet öröme, az ellen iránti megbocsátás töltötte be a lelkét.” [IV, XVII]

A jellem és a viselkedésben megnyilvánuló lelkiállapot ilyen ellentétének egy másik változatával találkozunk már a *Háború és béke*-ben s nem véletlenül egy, az előbbihez hasonló témájú és hangulatú jelenetben. Itt a ravasz, számító, színészkedésre hajlamos, ellenállhatatlanul ellenszenves alapbenyomást keltő Vaszilij Kuragin herceg őszinte megrendülésének lehetünk tanúi az öreg Bezuhov halála percében:

„A hercegnő után kijött Vaszilij herceg is. Odatámolygott ahhoz a diványhoz, amelyen Pierre ült, rárogyott, és eltakarta szemét egyik kezével. Pierre észrevette, hogy a herceg sápadt, alsó állkapcsa úgy rángatózik, úgy remeg, mintha láz rázná.

— Ó, kedves barátom! — mondta és megfogta Pierre könyökét; hangja őszinteséget és gyengédséget árult el, amit azelőtt sohasem vett észre benne Pierre. — Mennyit vétkezünk, hányszor becsapunk másokat, és miért? Én már elmúltam ötvenéves, barátom... Hiszen én... És a halállal mindennek, mindennek vége. Iszonyú a halál. — Sírva fakadt.” [I, I, XXI]

Az idézett rész művészi hitele már nem kizárólagosan a megfigyelés igazságának eredménye: itt már szerephez jut a megkomponáltság tényezője is. Az ellentétet Tolsztoj itt azzal teszi elhíhetővé, hogy az egész jelenetet mintegy Pierre szemszögéből adja, akit szemmel láthatólag teljesen meggyőz Vaszilij hercegnek ez a szokatlan állapota; ugyanakkor a frázisok, amelyeket a herceg mond s ahogyan ezeket megfogalmazza, mégis őrzik a rá jellemző hamis pátoz maradványait. Vaszilij herceg, mint Karenin is, nem kizárólagosan „rossz” ember, legfeljebb „gyakrabban rossz”, mint jó, de vannak igazán jó pillanatai is, még ha a „gyakoribb” énje ezekre is rányomja a maga bélyegét.

A példákat még sorolhatnánk. Rosztova grófné jóindulatú asszony, szereti hozzátartozóit, de nem képes legyűrni ellenszenvét Szonya iránt, amikor a lány akadályává válhat fia előnyös házasságának; Szonya finom lelkű és őszinte leány, de áldozatkészsége és csendes szerelme keserűséggé, irigységgé és szenvedéllyé izzik, amikor az áldozat azt jelenti, hogy le kell mondani arról, aki az áldozat s végső soron az élet egész értelmét jelenti számára. A „felmentő” levelet mégis akkor írja meg Nyikolajnak, amikor úgy tűnik, hogy Natasa és Andrej herceg kapcsolatának helyreállása folytán Nyikolaj és Marja hercegnő házassága úgyszemint lehetséges. Marja hercegnő is rokonszenves és becsületes, talán túlságosan is kötelességtudó, de Tolsztoj nem titkolja el, hogy kívánja apja halálát, bár ezt a halál bekövetkezése után keserűen megbánja; a vénlányság néha közönségessé — és különösen emberközelivé — teszi. Tolsztoj nem fél attól, hogy éreztesse: Nyikolajjal szemben kicsit megjártsza magát; rámutat arra is, hogy Marja hercegnő, még mielőtt megismerné, máris gyűlöli Natasát szépségéért, ifjúságáért, boldogságáért, bátyjára való féltékenységből; hogy Natasa lelki újjáéledése Andrej halála után, Pierre szerelmének hatására, átmenetileg fájdalmat okoz neki; hogy férjhezmenetele után, bármennyire igyekszik, nem képes

leküzdeni ellenszenvét Nyikolaj előző menyasszonyával, Szonyával szemben, aki előtt vétkesnek érzi magát. A. V. Csicserin mutat rá arra, hogy Natasát Andrej herceg iránti szerelme nem védi meg ellentétes irányú, e szerelemmel összeegyeztethetetlen érzésektől s ezek szintűgy teljesen hatalmukban tartják.⁵⁰ (Ez a „magyarázata” az Anatol Kuragin-nal való „közjátéknak” is.)

Anna Karenina a regény vége felé, amint helyzete egyre elviselhetetlenebbé válik, kicsinyességről, rosszindulatúságról tesz bizonyosságot. És mindezek a jellemek — így igazak, így valóban életszerűek és tartalmasak.

A jellemek folyékonyasága nemcsak abban jelentkezhethet, hogy egy-két helyzetben nem úgy viselkednek, ahogyan korábbi elképzeléseink birtokában elvárnánk tőlük, hanem abban is, hogy nehéz vagy éppen lehetetlen róluk egységes, általános képet alkotnunk; tehát legjellemzőbb tulajdonságuk éppen a változékonyság, a folyékonyaság. Természetesen nem minden Tolsztoj-hős ilyen. Pierre Bezuhov vagy Andrej Bolkonszkij, bármilyen változáson mennek is át, gondolkodásmódjuk és az élethez való viszonyuk a regény folyamán jellemük bizonyos alapvonásait mégis megőrzi — Andrej esetében a hidegséget és a büszkeséget, Pierre-nél egyfajta nehézkességet és érzelmességet. Másféle alkat Nyikolaj Rosztov, Tolsztoj egyik legtalányosabb és legtanulságosabb jelleme. Nyikolaj a háborúban eleinte gyávának érzi magát, szenved ettől és nem képes megfelekedezni a megölt franciárról; belső lázadózásait viszonylag mindig könnyen elnyomja,⁵¹ érzi, mennyire hibás kártyaveszteségében és fennhájzva beszél róla apjának; tudja, hogy nem lesz képes semmiféle aljasságra Szonyával szemben, de azt, hogy a Marja hercegnővel való házasságot forgatja a fejében, nem aljasságnak, csak „fontos dolognak” nevezi és így megoldja vagy legalábbis enyhíti a problémát; mégsem mer ajánlatot tenni a hercegnőnek, nehogy hozományvadásznak lássék; az epilógusban konokul korlátolt konzervatívnak látjuk viszont, aki kész lenne (és talán lesz) rálőni az összeesküvőkre, még ha legközelebbi családtagja is közöttük van; hirtelenkező jobbágyaival szemben, de betartja ünnepélyes ígéretét feleségének, hogy leszokik erről. Milyen ember végül is Nyikolaj? Jó szándékú, és egyeneslelkű, de gyenge jellem, aki gyengeségét időnként (és életének legkülönbözőbb szakaszaiban) makacssággal igyekszik palástolni? Érzékeny más emberek és az élet problémái iránt, de felszínes? — Ez is, meg az is, helyesebben: hol ez, hol az

⁵⁰ A. V. Чичерин: О языке и стиле роман-эпопеи «Война и мир». Львов, 1956. 65.

⁵¹ Д. И. Ермилов: Толстой-художник и роман «Война и мир». Москва, 1961. 149.

— „folyékony”. Ha jellemezni akarjuk, aligha tehetünk mást, mint, hogy végigmondjuk, ami vele történik, amit átél, érez, gondol, amire törekszik, ahogyan viselkedik a legkülönbözőbb helyzetekben. S úgy érezzük, hogy az epilógusban tanúsított vaskalaposságában benne van a korábbi Nyikoláj „folyékony-sága”, állhatatlansága, minden gyengesége. Alakja a hagyományos jellemegység fellazulásának legszemléletesebb példája Tolsztoj művészetében.

Tolsztojnál megfigyelhető a lélekábrázolás funkciójának a jellemrajz felől a helyzetrajz vagy a szélesebb értelemben vett, az egyetemes emberi vonásokat kidomborító emberábrázolás irányába való eltolódása. A 60-as évek elején írja egyik naplójegyzetében: „Lehet-e célul kitűzni a helyzeteket, nem pedig a jellemeket? Úgy tűnik, lehet, én ezt is csináltam, mégpedig sikeresen. Csak ez nem általános feladat, hanem az enyém.”⁵² A tendenciára azért érdemes figyelni, mert egyrészt, bizonyos, primitívebb formák között már a romantikusoknál is felbukkan, másrészt Tolsztoj utódainál folytatódik és elmélyül. A századforduló egyes orosz íróinál (pl. Andrejev-nél) megfigyelhető a jellem fellazulása és háttérbe szorulása, a lélekrajz funkciójának említett módosulása. Ennek okai természetesen mások, mint Tolsztojnál; a századfordulón az irodalom egyik főproblémája a korra jellemző tünet, az egyéniség széthullása, a „gyenge jellemek” elszaporodása. Méginkább háttérbe szorul a szereplők jelleme egyes modern íróknál: Robbe-Grillet hőseiről már többnyire lehetetlen, vagy, ami még jellegzetesebb: *nem szükséges* bármilyen egységes elképzelést kialakítanunk, egyszerűen nem lényeges műveinek belső összefüggéseiben, hogy milyenek is ezek az emberek. Az irodalomnak ez a típusa természetesen még távol áll Tolsztojtól, akinek műveiben a morális kérdésselvetés valamilyen módon mindig jelen van; mindazonáltal, ha a személyiség eltűnését nem is, de a jellem fellazulását, „helyzetekre bomlását” mint lélektani jelenséget a romantikus hasonmás-kísérletek után Tolsztoj ábrázolta először realiztikusan a világirodalomban.⁵³

Annak, hogy Tolsztoj bemutatja hőseinek változékonyságát, lehet bizonyos cselekményirányító szerepe (Pierre sorsát pl. hosszabb távon is

⁵² ПССТ, т. 48, 34.

⁵³ В. Eichenbaum már a 20-as évek elején megkockáztatta ezt a megállapítást: „A személyiség, mint lélektani egész, Tolsztoj művészetében lényegében széthullik”. (В. Эйхенбаум: Молодой Толстой, 42.) Az ő nyomán beszél Sz. G. Bocsarov arról, hogy az általános emberi keresése közben Tolsztojnál a jellem „szétforgácsolódik” (С. Г. Бочаров: Л. Толстой и новое понимание человека, 248.)

meghatározzák feleségéhez való viszonyának következetlenségei, ugyanez elmondható Nyikolaj és Marja Bolkonszkaja kapcsolatának alakulásáról is). Figyelemre méltó azonban, hogy a jellem folyékonyágát — kevésbé tehetséges írótól eltérően — Tolsztoj nem használja fel külső bonyodalmak megoldására, s így hőseinek változékonysága nem kelti bennünk lélektani bakugrások benyomását. A jellem ellentmondásai és a viselkedés logikátlanságai nem teszik a Tolsztoj-hősöket valószínűtlenné, irreálisan különlegessé, sőt még dosztojevszkiji értelemben „megszállottakká” sem. Tolsztoj hősei, még ha nagy eszméket hordoznak is, mindig megőrzik köznapi emberi tartalmukat.

Tolsztoj differenciált léleklátása természetesen nem egyszerűen abban nyilvánul meg, hogy kiküszöböli az abszolút értelemben vett negatív és pozitív jellemeket, vagyis elvé emeli az ember erkölcsi kettősségének gondolatát. Az ellentmondások iránti érzékenysége egyrészt, mint megfigyelhettük, nemcsak a jó és a rossz végletei között mozog, másrészt nemcsak a jellemek egészének bemutatásában érvényesül, hanem az élmények és viselkedésformák árnyalataiban és részleteiben is, annak bemutatásában, hogy az emberek gyakran nem úgy viselkednek vagy beszélnek, ahogy *ugyanakkor* éreznek vagy gondolkodnak.

Az ellentmondásos tudatállapotok, az emberi jellem „folyékonyágát” tükröző lélektani helyzetek iránti érdeklődés már Tolsztoj első műveiben felbukkan. Életrajzi trilógiájának első részében az író egy egész fejezetet, mintegy négy oldalt szentel annak a lelkiállapotnak, amelyet a gyermek Nyikolenyka átél anyja halálának hatása alatt. Ez a lelkiállapot tele van egymásnak ellentmondó elemekkel. Nyikolenyka valahol az eszmélet és az önkívület határán ingadozik, valahogy elveszti saját létezésének tudatát s ebben az állapotban, érthetetlen módon, valamilyen magasztos, megmagyarázhatatlanul kellemes és bánatos gyönyört él át.

„A temetés előtt és után állandóan sírtam és szomorú voltam, de szégyellek visszaemlékezni erre a szomorúságra, mert mindig valami hiú érzés keveredett hozzá: hol vágy, megmutatni, hogy jobban vagyok elkeseredve, mint akárki, hol a gond a hatás miatt, amelyet másokra teszek, hol céltalan kíváncsiság, mely arra ösztökélt, hogy Mimi főköötjén s a jelenlevők arcán megfigyeléseket végezzek. Megvettem magamat érte, hogy nem a bánat érzése foglal el kizárólag s igyekeztem minden mást elrejtteni; ettől bánatom őszintén és természetellenes lett. Azonfölül valami gyönyörűséget is éreztem, tudva, hogy boldogtalan vagyok; s azon

voltam, hogy a boldogtalanság tudatát fölkeltsen magamban s ez az egoista érzés a többenél még jobban elnyomta bennem az igazi bánatot.”
[XXVII]

Ne az önelemzés őszinteségére és teljességére figyeljünk itt, amely a legközvetlenebb benyomásunk a részlet olvasásakor, hanem az ellentmondások szerepére e benyomás kialakulásában.

Szomorúság és gyász — ezzel ellentétes érzések — szégyen ezek miatt — tetszélges a boldogtalanságban — az őszinte bánat tompulása: ilyen, egymásnak ellentmondó, de ugyanakkor akaratlanul-ellenállhatatlanul feltoluló és egybeolvadó elemekből tevődik össze Nyikolenyka lelkiállapota, aki végül is csak egy külső és véletlen tényező hatására, a halott látásától megrémülő kislány sikolyából érti meg a szomorú igazságot és érez igazi fájdalmat. Az ifjúvá érő Nyikolenyka azután már nemcsak önmagában veszi észre az érzések és hangulatok ilyen ellentmondásait. Az *Ifjúkor* hősenek valamiért az a benyomása támad, hogy Dmitrij azért áll ki olyan hevesen a kártyás Dubkov mellett, mert már nem szereti és nem tiszteli barátját, csak önmagának sem szívesen vallja be ezt s főként nem szeretné, ha állhatatlansággal vádolnák. Nyikolenykanak feltűnik az is, hogy apjának és mostohaanyjának viszonyában, az asszony féltékenysége, az áldozat pózában való tetszélgesége folytán egyre inkább előnyomul a *csendes gyűlölet* érzése, az a visszatartott undor a vonzalom tárgya iránt, amely abban az öntudatlan törekvésben fejeződik ki, hogy mindenféle apró „erkölcsi kellemetlenséget” okozzanak egymásnak.

Az író érzékenysége a lelki ellentmondások iránt a későbbiekben sem csökken. A viselkedés és a lelkiállapot különösen olyankor kerül szembe egymással, amikor az ember valamilyen külső oknál fogva nem mutathatja ki valódi érzelmeit vagy gondolatait, sőt arra kényszerül, hogy „megjátssza magát”. Ilyen helyzet áll elő pl., ha az ember életveszélyben van, de valamilyen okból kifolyólag (hiúságból, becsvágyból, azért, mert a szegyetől még jobban fél, mint a haláltól) nem mutathatja ki félelmét. Erre a tényre épül Tolsztoj *Szevasztopoli elbeszéléseinek* egyik legfontosabb lélektani vonulata.

... füttyülve és sziszegve röppenek szerteszt a szilánkok, kövek zörrennek meg a levegőben, és sár fröccsen ránk. Valami különös, kéjes érzés vegyül a félelembe, amely e hangok hallatára elfog bennünket. Abban a pillanatban ugyanis, amikor a lövedék felénk repül, természetesen átvillan rajtunk, hogy végünk van; de erőt merítünk hiúságunkból, és

senki sem veszi észre, hogy szíven szúrt a félelem.” [Szevasztopol december havában]

Tolsztoj itt szándékosan általánosságban beszél, hogy a magatartás jellemző voltát, „általános emberi” jellegét aláhúzza. Az itt érintett magatartás konkrét formáival azonban nemcsak a *Szevasztopoli elbeszélésekben* találkozunk, hanem a valamivel korábbi *Erdőirtásban* is:

„— Hol szerzett bort? — kérdeztem unottan Bolhovtól, mialatt lelkem mélyén két hang beszélt egyaránt érthetően — az egyik: Uram, fogadd be békében a lelkemet; a másik: remélem, hogy nem fogok meggörnyedni és mosolyogni fogok, mialatt elrepül az ágyúgolyó.” [VI]

Bár az elbeszélő csak önmagáért felelhet, az olvasó számára nyilvánvaló, hogy nemcsak ő, hanem tisztvársa, Bolhov is félelmét igyekszik leplezni hidegvérű megjegyzéseivel és egész viselkedésével.

A belső érzés és a viselkedés közötti ellentét érdekes változatát mutatja Anna Karenina; amikor arra gondol, hogy a férje esetleg nála akar éjszakázni, annyira megrémül, hogy egy pillanatig sem gondolkozva, vidám és ragyogó arccal siet férje elébe. Nem közönséges képmutatás ez, hanem a lélek ösztönös szembeszegülése valamivel, aminek borzalmát átgondolni sem meri.

A lelki ellentétek leggyakoribb eseteit egyébként sem a hasonló, a lélekjelenlét és a színlelni tudás együttes hatására épülő képletek alkotják Tolsztojnál, nem azok az esetek, amikor a hősök — tudatosan vagy öntudatlanul — igyekeznek becsapni magukat és egymást, hanem azok, amikor teljesen megőrizve őszinteségüket, ugyanazon időben valóban ellentétes érzelmekkel vagy egymásnak esetleg többszörösen is ellentmondó gondolatokkal viaskodnak. Ide sorolhatók az életrajzi trilógiából korábban felhozott példák is. A hasonló tudattartalmaknak annyira gazdag sokféleségével találkozhatunk Tolsztoj műveiben, hogy a legnagyobb művészi erővel megfogalmazottak említése is külön tanulmányt igényelne. Itt csak néhány típusra hívjuk fel a figyelmet.

Tolsztoj szükségesnek tartja megjegyezni, hogy a *Feltámadás* Nychljudovja, amikor megkezdí börtönlátogatását s végigmegy a börtönfolyosón, egyszerre érez *részvétet* a foglyok iránt, *borzalmat* és *értetlenséget* azokkal szemben, akik idehozták és itt tartják őket s ugyanakkor *szégyelli magát*, amiért képes nyugodtan nézni mindezt. Ez az érzése a regény végére sem oldódik, sőt a kínzó szégyenérzet *bűntudattá* súlyosbodik s ehhez mindig

hozzákeveredik az *undor* és az *iszony* érzése, holott tudja, hogy nem a letartóztatottak, hanem körülményeik a hibásak abban, hogy ilyen benyomást keltenek. Nyehljudov különösen hajlamos az ilyen ellentétes érzések és benyomások egyidejű átélésére, illetve arra, hogy abban, amit lát, tapasztal vagy átgondol, felismerje vagy belevigye a hasonló ellentmondásokat. Amikor a tárgyaláson úgy tűnik neki, hogy Katyusa az egyik tanú cinikus vallomásának hallatára elmosolyodik, ez a mosoly *viszataszítónak* tűnik számára, de az ébredező undor mégsem nélkülözi a sajnálkozás elemét. Nyehljudov, Tolsztojnak ez a talán legtöbbit gyöttrődő hőse elismeri önmagáról, hogy *aljas*, de ebben a beismerésben egyszerre van számára valami *fájdalmas* s valami *örömet okozó* és *megnyugtató*. L. Ginzburg mutat rá Nyehljudov egyik meglepően ellentmondásos (és ezért jellemző) megnyilvánulására: a *Feltámadás* hőse képes arra, hogy miközben hölgyismerősével testi kapcsolatuk eshetőségeit latolgatja, teljesen komolyan és őszintén beszéljen neki a fegyház borzalmairól és a parasztok bajairól.⁵⁴ Nyehljudov *nem szereti* a sógorát, Ignatyij Nyikiforovicsot, nem képes szabadulni ettől az érzéstől s ugyanakkor *bántja*, hogy régi énjének ez a vonása akadályozza lelki újjászületését. Tolsztoj másutt is igyekszik aláhúzni azokat a mozzanatokot, ahol Nyehljudov maga is szenved attól, hogy nem képes megszabadulni büszkeségétől, előítéleteitől.

Tolsztoj megfigyeli, hogy a *Kreutzer-szonáta* Pozdnisevét, amikor felidézi magában a féltékenységszülte képzelgéseket, nemcsak *felháborodás* és *düh* keríti hatalmába, hanem az *önmegalázás mámorának valami különös érzése is*. Az *ördög* c. elbeszélés hőseit, a test csábításai ellen hasztalanul hadakozó Jevgenyij Irtyenyevet *örömmel* tölti el a gondolat, hogy titkát feltárja nagybátyjának, akit nem tisztel s aki előtt ilyen módon *megalázhatja magát* (Dosztojevszkijre emlékeztető motívum!). Olenyin (*Kozákok*) egyrészt *restelli*, másrészt *büszke elégedettséget* érez annak tudatában, hogy legalább a félelem érzését fel tudja kelteni Marjanában. Nyikolaj Rosztov a csata hevében, miközben az a gondolat foglalkoztatja, hogy gyáva-e ő vagy sem, egyszerre éli át az emberek pusztulásának *borzalmát* és a környező természet *szépségét* s a haláltól való *rettegés* (amely egészen impresszionista módon a sebesülteket szállító hordágyak iránti iszonyatban ölt testet) és az *életszeretet* (amely a napfény szeretetében tudatosul nála), egyetlen *fájdalmasan nyugtalanító* benyomássá olvad össze benne. Anna Karenina Vronszkijjal való ismeretsé-

⁵⁴ Л. Гинзбург: О психологической прозе, 438.

ge elején az öröm és a rémület különös érzését éli át a férfi megpillantására, később, szerelmük beteljesülése után a szégyen, az öröm és a borzalom együttes érzése vesz erőt rajta. Anna szépsége és eleganciája egyszerre bosszantani kezdi Vronszkijt, amikor Anna elhatározza, hogy elmegy a színházba; szépségének tudata egyszerre csökkenti és növeli Anna iránti tiszteletét s a színházban úgy érzi, hogy Anna szépsége, bár még erősebben vonzza, mint azelőtt, ugyanakkor sérti is őt. Aligha szorul bizonyításra, hogy Vronszkij ellentmondásos érzései mögött az egyébként mindent közvetlenül megfogalmazó Tolsztoj egész sor ki nem mondott, de jól kikövetkeztethető tényezőt sejtet meg. Köztük olyasmit, amit másutt — pl. a *Háború és béke*-ben Pierre-nek Héléne-hez való vonzódása kapcsán igen aprólékosan elemez: a testi és lelki vonzalom nemegyezését, amely az *Anna Kareninában* a tragikusvégű folyamat egyik fontos mozzanata.

Az ellentmondásos tudatállapotok sajátos, egyedi, de igen jellemző csoportját alkotják azok az esetek, amikor az ember, bár tudatában van az általa elkövetett hibának, mégis, önmaga előtt is igyekszik a felelősséget áthárítani arra, aki ennek a hibának tanúja vagy éppen szenvedő alanya volt.⁵⁵ Ugyanezt a fogást Tolsztoj gyakran alkalmazza a jellemrajz vagy a helyzet ábrázolásának életszerűbbé és árnyaltabbá tételére. Így rója fel Anna Karenina férjének mindazt a rosszat, amit egyáltalán megtalálhat benne, minthogy nem tudja neki megbocsájtani azt a bűnt, amit — ő maga követett el ellene; ezért gyűlöli Sándor cár atyja gyilkosait — saját bűntársait (*Fjodor Kuzmics sztarec hátrahagyott feljegyzései*); ilyen alapon tekinti Miklós cár a lengyeleket gazembereknek, ezért gyűlöli őket „annak a rossznak az arányában, amit ő okozott nekik” (*Hadzi Murat*). Figyelemre méltó, hogy ugyanezt a művészi eszközzé formált megfigyelést Tolsztoj felhasználja mind alapvetően pozitív (Anna), mind a jó és a rossz között ingadozó (Sándor), mind egyértelműen ellenszenves (Miklós) hőseinek rajzában, ezeken a helyeken is felvillantva az emberi természet „folyékonyságának” gondolatát.

Tolsztoj felfigyel nemcsak az egyidejűleg előálló pszichológiai ellentmondásokra, hanem azokra is, amelyek egymást váltva, hullámszerűen jelentkeznek. Ilyen volt már tulajdonképpen Nyikolenyka tudatállapota is anyja halálánál. A lelkiállapotoknak ez a típusa gyakori Tolsztoj hőseinél.

⁵⁵ A hasonló emberi gyengeségek bemutatásával az orosz irodalomban az egyébként nem túlságosan „pszichologikus” Gogolnál találkozunk először. A *Nyevszkij Proszpekt* c. elbeszélés egyik figurája, Schiller azért mérges Pirogovra, mert ő maga (Schiller) részeg állapotban mutatkozott előtte.

A *Családi boldogság* hősnőjének, Másának kellemetlen közérzete az esküvőjén abból ered, hogy hol az a benyomása: valami nagyon szokatlan dolog megy végbe vele, hol meg az, hogy nagyon is kevés és szokványos, tehát egyáltalán nem meglepő, ami történik; hol sértőnek érzi férje magabiztosságát (még azt is, ahogyan becsukja maga után — kettejük után! — a hintó ajtaját), hol félelem vesz erőt rajta s ez vált át váratlanul az addig ismeretlen szerelem érzésébe. Dollyt hol örömmel tölti el a gondolat, hogy mindent elmondhat Annának, aki azzal a céllal érkezik hozzájuk, hogy helyreállítsa a családi békét, hol meg bosszantja, hogy éppen vele, férje nővérével kell beszélnie szegyenéről s hallania tőle a rábeszélő és vigasztaló frázisokat. Nyehljudovban, amikor megtudja, hogy Katyusa a börtönkórházban „kikezdett” a felcserrel, két érzés küzd, a jó és a rossz, a megsértett büszkeség és a szájalom érzése és az utóbbi kerekedik felül. Az író fontosnak véli hozzátenni:

„Hogy mi volt előbb: előbb sajnálta-e meg szíve mélyén a nőt vagy pedig előbb jutottak-e eszébe önnön bűnei, vétkessége éppen abban, amivel őt vádolta — erre később már nem emlékezett. De egyszerre, ugyanabban a pillanatban bűnösnek érezte önmagát és megszánta a nőt.”
[II, XXIX]

A tolsztoji lélekrajz mélységét és életszerűségét gyakran éppen az segíti elő, hogy az író egyetlen rövid helyzetbe vagy jelenetbe is az egymásból kibomló ellentmondások egész sorát képes belesűríteni. Az ellentmondások hasonló egymásutánisága mindig mozgás- és folyamatszerűséget eredményez s innen már egy lépés csak a lelkiállapotváltozások és a jellemfejlődés ábrázolása, amely Tolsztoj lélektani módszerében, mint még látni fogjuk, igen jelentős helyet foglal el. Más esetekben a lelki ellentmondások olyan méreteket öltenek, hogy válsághoz vagy egyenesen robbanáshoz vezetnek a hős gondolkodásmódjában, az élethez való viszonyában. Ennek természetesen szintén megfelelő funkció jut a Tolsztoj-művek konfliktusainak kialakulásában. Általában a belső ellentmondások különböző fajtáival a legkülönfélébb összefüggésekben további vizsgálódásaink során is lépten-nyomon találkozunk majd; ez a jelenség végigkíséri Tolsztoj egész lélekábrázoló művészetét.

Az ellentmondások és a tudattalan.

Álmok. Pszichopatológia

A Tolsztoj-hősök belső ellentmondásainak vizsgálata átvezethet bennünket a lélekrajz egyik sajtáságos és az irodalom fejlődésében egyre fontosabbá váló területére.

Az író műveiben számtalanszor találkozhatunk azzal a szintaktikai-frazeológiai megoldással, amikor a tudattartalom két ellentétes pólusa közül az egyiket ilyen kifejezések vezetik be: „... de a lelke mélyén...”, „... bár a lelke mélyén...”, „a lelke mélyén, de...”, „de a lelkében...”, „... a valóságban azonban...”, „... de valamilyen hang azt mondta neki, hogy...” Néhány kiragadott példa:

„De Kosztya, te nagyítod a dolgot — mondta Kitty *s a lelke mélyén* örült (*Levin*) szerelme erejének, amely mostani féltékenységében megnyilvánult.” [*Anna Karenina*, VI, VII].

„Katyusa mintegy engedelmességből mosolygott vissza, *de lelkében* nem volt mosoly — csupán rettegés.” [*Feltámadás*, I, XVII]

„(Nyehljudov) a hercegné betegségének utolsó idejében egyenesen kívánta anyja halálát. Önmagának azt hazudta, azért kívánja ezt, hogy édesanyja megváltódjék szenvedéseitől, *de valójában* azért kívánta, hogy ő maga megszabaduljon anyja szenvedéseinek látásáról.” [*Feltámadás*, I, XXVIII]

„(Nyehljudov) kifelé közönyt mutatott, *befelé* azonban koránt sem volt közönyös Novodvorovval szemben.” [*Feltámadás*, III, XI]

„(Szergij) megalázkodott, *de a lelke mélyén* nem szünt meg ítélni.” [*Szergij atya*, III]

„A látogatók terhére voltak (Szergijnek), beléjük fáradt, *de a lelke mélyén* örült nekik, örült a magasztalásnak, amellyel körülvették.” [*Szergij atya*, VII]

„Szergij atya tagadta ezt (hogy ő isten közbenjárója), *de a lelke mélyén* annak tartotta magát.” [*Szergij atya*, VII]

„(Vegyenszkij) Nyomban elhatározta, hogy kihasználja az alkalmat, éspedig azért — legalábbis önmagával ezt igyekezett elhithetni — hogy

bebizonyítsa, milyen veszélyben forog mindenki, aki eltávolodik az egyháztól; *lelke mélyén pedig* azért, hogy bosszút álljon a büszke és magabiztos istentagadón.” [A hamis szelvény, XII]

„(Albina) Senkinek sem merte megmondani, még önmagának sem vallotta meg egészen, *de lelke mélyén* tudta, hogy Migurski azzal a feltett szándékkal jött, hogy nényébe szeressen bele, de őt, Albinát szerette meg helyette.” [Miért? I]

„(Mezsenyeckij) *Lelke mélyén* szenvedett amiatt, hogy elfogták és nem tudta befejezni megkezdett munkáját, de szenvedését nem mutatta ki.” [Isteni és emberi dolgok, IX]

„(Liza) A szemébe nézett (kedvesének) és mosolyogni igyekezett, igyekezett úgy mutatni, mintha nem félne semmitől, mintha mindennek így kellene lennie; *de a lelke mélyén* tudta, hogy most minden elveszett, mert a férfiban nincs meg az, amit keresett.” [Álmomban láttam, II]

A hasonló módon jelölt ellentétek épp úgy lehetnek szavak és érzések, viselkedés és lelkiállapotok, általában tehát a külső megnyilvánulások és a tudat valódi tartalma közötti, illetve a gondolatokon és érzéseken belüli feszültség eredményei, mint a korábban érintettek. Az ellentét jelzésének sajátos módja azonban olyan benyomást kelt, mintha az író a tudatos és a tudattalan közötti feszültségre óhajtott volna ilyenképpen rámutatni. Egyes kutatók hajlanak is arra, hogy a hasonló megfogalmazásokban egyértelműen az író mélylélektani érdeklődésének, a tudatalatti felismerésének és ábrázolásának bizonyítékát lássák.

A tolsztoji lélekábrázoló módszer kutatásának a tudattalan és a tudatalatti irányába való kiterjesztése mindenképpen indokolt és fontos, mint az íróra — és az irodalom fejlődésére — annyira jellemző mélység- és pontosságigény egyik igen lényeges összetevőjének vizsgálata. A tolsztoji hősök tudattalanjának vizsgálata különös jelentőséget nyer azáltal is, hogy a hősök különösen intenzív intellektuális életet élő, különösen élénk intellektuális igényt tanúsító típusok, eszme-emberek, ideologikus hősök, az értelem és a tudattalan viszont — a lelki élet két legtávolabbi pólusa, amelyeknek arányai és összefüggései meghatározó erejük a személyiség alakításában.

A tudattalan és a tudatalatti fogalmával azonban óvatosan kell bánnunk; semmi okunk arra, hogy az irodalmi alkotások elemzésénél ezeket a kategóriákat lazábban, „liberálisabban” kezeljük, mint a pszichológia tudományában. A lelki életben nem minden tudattalan (s még kevésbé tudatalatti), ami rejtett, titkolt, háttérbe szorított.

A fentebb idézettekhez hasonló lélekrajzi mozzanatokban pl. inkább csak annak bizonyítékát láthatjuk, hogy Tolsztojt különösképpen érdeklik a tudatosultság alsóbb fokain, esetleg a tudatos és a tudattalan határterületein mozgó jelenségek, amelyekben az ember sajátos oldalról mutatkozik be.⁵⁶ A tulajdonképpeni mélylélektanról, vagy a tudatalattiról a hasonló esetekben nincs szó, legfeljebb arról, hogy az értelem háttérbe szorul a bizonytalanabb tartalmú emocionális tényezőkhöz képest. Tolsztoj hősei valóban gyakorta „nem adnak maguknak világosan számot” arról, ami bennük végbemegy, „nem értenek világosan, csak a lelkük mélyén tudatosítanak” valamit, „eszük egyik felével gondolkoznak”, „zavarosan érzik”, ami velük történik, „öntudatlanul” éreznek és tesznek, „homályosan öntudatlanul” várnak valamit, „lelkükkel kívánják” azt, amitől „értelmükkel félnek”. Mindez gyakran pusztán fogalmazási kérdés: ügyelnünk kell arra, hogy Tolsztoj szereti öntudatlannak nevezni vagy feltüntetni a különféle tudattartalmakat, főleg az olyanokat, amelyek az értelem szabályai szerint nem fejthetők fel teljes biztonsággal.

A fentebb idézettekhez hasonló lelki ellentétek ábrázolásának segítségével Tolsztoj képes rámutatni a belső élet finom árnyalataira, pl. arra, amivel hősei áltatják magukat, amit nem mernek maguknak bevallani, vagy nem képesek önmaguk számára egyértelműen megfogalmazni. Alkalmasak a hasonló ellentétek arra is, hogy rajtuk, mint viszonyítási pontokon keresztül váljanak érzékelhetőkké nemcsak az értelem és az érzelem szférája közötti szintkülönbségek, hanem általában a tudatosultság különböző fokozatai is. Tolsztoj természetesen felismeri hőseiben a tudattalan jelenlétét s újszerű, lényeges megfigyeléseket is tesz a tudattalan világában. Még sincs igazuk azoknak a kutatóknak, akik szerint Tolsztoj könnyen és szívesen átadja hőseit a tudatalatti hatalmába.⁵⁷ Erre érdekes bizonyítékokat hozhatunk a *Kreutzer-sonátából*, abból a Tolsztoj-elbeszélésből, amelynek gondolatvilágában, elbeszélő formájában, főhőse jellemében és tépelődéseinek természetében egyébiránt különösen sok a „dosztojevszkiji” vonás.⁵⁸

⁵⁶ Ginzburg szavaival: a „lelke mélyén” kifejezés használatánál Tolsztoj a tudat különböző szintjeire gondol, amelyeken egyidejűleg különféle és különbözőképpen determinált folyamatok mennek végbe (*Л. Гинзбург: О психологической прозе*, 322). Hasonló következtetésre jut M. B. Hrapcsenko is (*М. Б. Храпченко: Лев Толстой как художник*, Москва, 1978, 443—444).

⁵⁷ L. a 4. sz. jegyzetet.

⁵⁸ A *Kreutzer-sonáta* és *Feljegyzések a pincelyukból* stílusának, koncepciójának, elbeszélő formájának közös vonásairól l.: *B. L. Jackson: Tolstoy's Kreutzer sonata* and

„Amikor az emberek azt állítják, hogy dührohamukban nem tudják, mit tesznek — ez ostobaság, hazugság” — jelenti ki Pozdnisev [XXVI], aki pontosan emlékszik az általa elkövetett gyilkosság részleteire, arra, hogy közben is tisztában volt vele, milyen borzalmas dolgot művel. Egy pillanattal a tett elkövetése előtt tudatában van annak, hogy a feleségét gyilkolja; még lenne is ideje megtorpanni; tudja, hova dőf, érzi a fűző ellenállását s a bedőfött kést rögtön ki is húzza, mintegy megállítandó vagy helyrehozandó az elkövetett szörnyűséget. Mi több, amikor előveszi a tórt, még gondol arra az — igaz, adott összefüggésben lényegtelen — körülményre, hogy a dívány mögé esett tokot később majd meg kell keresni. A tett elkövetése után nem üldözi a csábítót, mert eszébe jut, hogy csak harisnya van a lábán s ő nem akar nevetségessé válni — félelmetes akar maradni.

„Szörnyű eszeveszettségem ellenére egész idő alatt tudatában voltam, milyen benyomást teszek a többiekre, sőt részben éppen ez a benyomás vezetett.” [XXVII]

Tolsztoj mesterien ragadja meg a tudatműködés olyan korlátozottságát, amely még elég ahhoz, hogy az ember gondolataival kísérje cselekedeteit, de már kevés ahhoz, hogy megakadályozza azt, aminek borzalmával tisztában van. Itt már nem a tudatműködésnek az értelem szintjéről az érzelmek útvesztőjébe süllyedéséről van szó, hanem arról, hogy az indulat ereje háttérbe szorítja az önmagában teljesen tiszta értelmi tevékenységet, amely ilyen módon apróságok tudatosodásába fullad és már nem képes ellenőrizni a viselkedést. A tudatosság még jelen van, csak hatóereje gyengült; nem a lényegre irányul, mellékvágányon fut. Ezzel párhuzamosan az akarati tevékenység is megbénul. Biztosra vehető, hogy Anna Karenina viselkedését és Vronszkijhoz való viszonyát az öngyilkosságot megelőző napokban és órákban — a végső számvetés rendkívül világos perceit leszámítva — szintén nem a tudatos gondolkodás irányítja, de ennek elemei mindvégig jelen vannak. A tudatosság ilyen előtérbe helyezése Tolsztojnál rendkívül fontos: a szigorú erkölcsi alapokon álló író aláhúzza ezáltal az ember erkölcsi felelősségének fontosságát és kötelező voltát még a legkritikusabb helyzetekben is.

Dostojevskij's *Notes from the Underground*. — American Contributions to the 8th International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana, 1978. Vol. 2. Literature. Columbus (Ohio), 1978. 280—291.

További lépést tesz Tolsztoj a tudattalan birodalmában az ilyen lelkiállapotok rajzával:

„Kitty nem nézett rá (Levinre), de a lélegzete elnehezült. Elragadtatást érzett. A lelke tele volt boldogsággal. Sohasem gondolta, hogy szerelmének a megvallása ilyen hatást tesz rá. De ez csak egy pillanatig tartott. Eszébe jutott Vronszkij.” [I, XIII]

Kitty Vronszkijba szerelmes és el fogja utasítani Levint, de egy pillanatra, önmaga legnagyobb meglepetésére, nem képes ellenállni annak az elragadtatásnak, amelyet az váltott ki benne, hogy megnyerte egy férfi tetszését s nem képes leplezni ennek a szenvedélyhez nagyon hasonló állapotnak a külső jeleit sem. (Ezt a pszichológiai mozzanatot Tolsztoj valamivel később, Kittynek anyjával folytatott beszélgetésében közvetlenül is megfogalmazza.) Vagy figyeljünk meg egy másik Tolsztoj-hősnőt egy egészen más színezetű, de nem kevésbé megrázó helyzetben: Szvetlogub anyját az *Isteni és emberi dolgok* c. elbeszélésben abban a mozzanatban, amikor a hírhozó hanghordozásából és félnék tekintetéből kitalálja, hogy fiát halálra ítélték:

„— Dehát minek fogja a karomat, engedjen el! — kiáltotta az asszony és kitépte magát az orvos keze közül. Az orvos a család régi barátja volt; egyik kezével az asszony sovány könyökét fogta, a másikkal pedig orvosságos üveget helyezett a divány előtt álló ovális asztalkára. Az asszony örült, hogy lefognák, mert érezte, hogy valamit tenni kell, de hogy mit, arról fogalma sem volt és félt önmagától.” [II]

Összpontosítsuk figyelmünket egyelőre az idézet harmadik mondatára; itt vethető fel a tudatalatti megjelenésének kérdése. A teljes tudatvesztés még nem következett be; alighogy felvillan a szándék, az asszony máris visszariad tőle s örül, hogy van, aki visszatartsa. Az olvasó csak sejtheti vagy kikövetkeztetheti, hogy az öngyilkosság veszélyéről van szó. Az anya olyasmitől retten vissza, ami számára sem kialakult, világos, de azt fel tudja fogni, hogy jó, ha vigyáznak rá. A lelkiállapot minden eleme: a kétségbeesésből fakadó homályos szándék, a félelem ettől a szándéktól s a vele ellentétes irányú érzés, az öröm, amiért nem valósíthatja meg ezt a szándékot — mindez a tudatos és az ösztönös határterületén mozog, ahol az ellentétek is akadálytalanabban megférnek egymás mellett. A tudatosulatlanság benyomását két tényező fokozza.

Egyrészt, mint láttuk, az elbeszélő nem nevezi nevén az öngyilkosság gondolatát, így az olvasó előtt is minden ugyanolyan kialakulatlan és megmagyarázatlan, mint magában a hősnőben (ismét egy eset, ahol Tolsztoj a hős átélésmódjához igazítja az elbeszélésformát). Másrészt az elbeszélő nem abban a sorrendben közli az egyes tudatmozzanatokot, ahogyan logikusnak tünnék (öngyilkossági szándék — félelem — öröm), hanem a legutolsó mozzanattal indít, ami nemcsak időrendi szempontból irreális és a helyzet természetéből következően meghökkenítő, hanem azért is feltűnő, mert ellentmond a néhány sorral előbbi közlésnek arról (most vegyük figyelembe az idézet elejét), hogy az anya ki akarja tépni magát a két ember kezeiből. A tudatos és a tudattalan motívumok harca itt is a bonyolult ellentmondások közegeiben zajlik s az író arra kényszerít bennünket, hogy az ő akarata szerint, de mégis a hősnővel együtt éljük át mindazt, ami számára borzalmas, hihetetlen és zavaros.

Tolsztojra a hasonló, a tudattalanság határán imbolygó lelkiállapotok rajza jellemzőbb, mint a teljes tudattalanság ábrázolása. A filozófus, az erkölcsi kérdéseket feszegető író mintegy fenntartja hősei — saját önelemzésének szülöttei, nagy eszmei vívódások megtestesítői — számára a lehetőséget, hogy bármikor visszaemelkedhessenek a világos tudat, a problémákkal való teljesértékű értelmi szembesülés szintjére. Mint a felhozott példákban kitűnik, a hasonló átmeneti állapotok rajza alkalmas arra, hogy a hősök életének kritikus mozzanatait érzékeltesse (Kitty fentebb idézett ösztönös elragadtatása nemcsak az ő szempontjából fontos, hanem Levinre nézve is: az olvasó önkéntelenül arra gondol: tulajdonképpen nem sok hiányzott ahhoz, hogy a rokonszenves hős leghőbb óhaja teljesüljön). Előfordulhat azonban az is, hogy éppen a teljes kiegyensúlyozottság nyugalma torkollik a tudat mozdulatlanságába. „Boldog pillanatok” él át Levin kaszálás közben, „az öntudatlanság állapotának azokat a pillanatait, amikor lehetett *nem gondolni* arra, amit csinál”. Az öntudatlanság állapota itt is a *gondolatlansággal* egyenértékű Tolsztoj számára: a gondolati elem jelenléte mechanikus — bár alkotó jellegű és szívesen végzett — fizikai munka közben eleve nem feltételezett, a kialakuló tudati reakció eleve a bizonytalan körvonalú, hangulatszerű érzelmekre korlátozódik, a „boldog pillanatok” csak érezni lehet.

Az *Anna Kareninában* az író említi a „külsőleges emlékezőtehetséget”, amely teljesen mechanikusan irányítja a tevékenységet és csak azt mutatja meg, *mi után mit* kell csinálni. Vronszkij zavart lelkiállapotában, amelynek oka, hogy az Annával folytatott nyugtalanító beszélgetés után

teljesen lekötik egyéb gondolatok, látja a mutatókat az óra lapján, de képtelen felfogni, mennyi az idő. Apja halálakor Pierre Bezuhov gondolatai annyira homályosak és bizonytalanok, hogy mikor a „gutaütés” szót hallja, azt képzeli, hogy valami szószerinti értelemben vett ütésről van szó.

A bizonytalan tudatműködés egyik esete, amikor haszontalan, céltalan apróságokba vesző, ostoba, véletlen gondolatok foglalják el az embert. Gyermekeknél az ilyesmi különösen gyakori. A *Gyermekkor* NyikolenykJát az utazás előtt ilyen gondolatok foglalkoztatják: melyik kocsis megy majd a bricskán, melyik a hintón, ki fog apjával és ki Karl Ivaniccsal ülni s miért akarják őt mindenáron sálba és vattázott köntösbe bugyolálni — ezeket a gondolatokat ő maga is igen üresnek minősíti. Ugyancsak Nyikolenyka a *Serdülőkorban* utazás közben egy udvarház láttán azon töri a fejét, ki él ebben a házban, vannak-e benne gyermekek, apa, anya, házitanító, nem lehetne-e bemenniük a házba s megismerkedniük gazdáival. A kívülálló iránti érdeklődés Nyikolenyka szellemi fejlődésének természetesen már egy előrehaladottabb fokozata s ami a felnőtteket illeti, ők sem mindig „okosabbak” a gyermekeknél. Maga Nyikolenyka is, már „*Ifjúága*” idején néha a „legszörnyűbb ostobaságokat” forgatja fejében; pl., miközben a csalitosban kóborol, gondolatban „ezerszer is elismétel” ilyesmit: „huszanként és hetenként” — miért éppen ezt: megválaszolhatatlan kérdés. Matvej Nyikityics a *Feltámadásban* azt találta ki, hogy ha a szoba ajtajától a karosszékgig a lépések száma maradék nélkül osztható lesz hárommal, akkor az új étrend kigyógyítja, ha nem osztható maradék nélkül, akkor nem gyógyítja ki. Kiderül, hogy huszonhat lépésnyi a távolság, de Matvej Nyikityics egyszer kisebbet lép és így éppen a huszonhetedik lépésnél ér a karosszékhez. Hasonló „fogadások” Tolsztoj más hőseinél, így Mihajlovnál (*Szevasztopol májusban*) és Andrej Bolkonszkijnál is előfordulnak. Érdemes itt megjegyezni, hogy az ilyen esetek leírása nem művészi megformálásuk révén válik érdekessé — különösen nem olyan, műfaji és stilisztikai kötöttségeknek kevésbé alárendelt művekben, amilyenek pl. az életrajzi trilógia egyes darabjai — hanem pusztán azért, hogy Tolsztoj egyáltalán felfigyel rájuk s alkalmasnak tartja őket arra, hogy növelje velük művei adott részleteinek életközelségét, természetességét — hiszen a hasonló oktalanságok, a tudatműködés hasonló üresjáratai nem föltétlenül jellemzők a hősökre, akikkel előfordulnak, viszont — Tolsztoj így látja — bárkivel előfordulhatnak, tehát azok közé a vonások közé tartoznak, amelyek „minden emberben közösek”.

Nemcsak a gondolat, hanem annak külső burka, a szó is futhat Tolsztojnál az előbbiekhöz hasonló mellékvágányokon. Öngyilkossági kísérlete előtt Vronszkij ezeket a szavakat hajtogatja: „Hogy békülhetnének ki, hogy békülhetnének ki?“, s ezek a szavak, mint az elbeszélő megjegyzi, alkalmasak arra, hogy visszatartsanak más, a fejében nyüzsgő képeket és emlékeket. Az *ördög* c. elbeszélésben Jevgenyij Irtyenyev jókedvében ezt a mondatot ismételteti: „Szuperfoszfátok igazolják”; még a feleségéről és jövődő gyermekeiről szőtt gondolataiba is beilleszti. Ennek, az előbbinél már jóval távolabbi és lazább asszociációnak az útja még mindig nyomon követhető: a mondat értelme megfelel a hős hangulatának, tartalma — mezőgazdasági foglalatosságának. A fontos azonban nem a kapcsolat alapja vagy oka, hanem az, hogy az író lényegesnek és jellemzőnek tartja a hangulat ilyen irracionális áttételeződését. Nem az értelem és a jelentés dominál a Pétervártól búcsúzoló Olenyin szavaiban sem („Szeretem! Nagyon szeretem! Derék fiúk! Jó!” . . . stb), amelyeknek logikátlansága egy-egy pillanatra tudatosul is benne, hanem annak a ténynek érzékeltetése, hogy a hős olyan állapotban van, amelyben elveszti ellenőrzését gondolatai és szavai felett, amelyben és amelyre éppen az értelmetlenség jellemző. Ebben az állapotban Olenyinnak feltűnik némelyik ház furcsa formája, csodálkozik azon, hogy a kocsis és Vanyusa, akik teljesen idegenek számára, egy kocsiban rázatják magukat vele — s ez ugyanaz a gondolati mellékvágány, amelyre az előbb hoztunk példákat. Ugyanez történik Miklós cárral, aki felbosszantva attól, hogy a megkérdezett joghallgató nem óhajt a hadseregben szolgálni, kezdi hangosan kiejteni az első eszébe jutó szavakat, nyilván arra törekedve, hogy rossz érzését elnyomja azzal, amit mond; e szavak egyike („Koperwein”) egy hölgyismerősének a neve és semminémű kapcsolatban nincs a helyzettel, a másik („Baj van! Baj van!”) egybecseng a cár hangulatával, de ez az egybeesés szintén nem szándékolt, nem „tudatos” gondolati munka eredménye, hiszen Miklós éppen azt szeretné, ha meg tudna feledkezni a bosszantó incidensről. Azzal, hogy az író éppen ennek, vagy éppen ilyen két szónak az ismételtetésére kényszeríti a cárt, sikerül átadnia a lelkiállapot lényegét: az elsöben a cár zavara fejeződik ki, az, hogy nem képes uralkodni önmagán, a másodikban ennek a zavarnak az oka is megfogalmazódik, de ugyancsak az előbbihez közel álló tudatszinten, ami abban nyilvánul meg, hogy a gátlások felszabadulásával a cár akaratlanul és alig tudatosan olyan mértékben őszinte önmagával szemben, mint sehol másutt (tudjuk pl., hogy stratégiai képességeinek hiányát sohasem vallja be önmagának). A Tolsztoj-hősöknek a

beszéd-módban megnyilvánuló „csökkentett” tudatműködésére még egyéb összefüggésekben is találunk majd példákat.

Előfordulhat Tolsztojnál az is, hogy a hős „helyi” logikátlansága egy átfogóbb és általánosabb logikát takar. Az *Anna Karenin*ban az író szükségesnek tartja, hogy oldalakon keresztül részletezze Szergej Ivanovics gondolatait a Varenkával való házasság előnyeiről — hogy aztán a sorsdöntő helyzetben és pillanatban, amikor már a lánykérő szavakat is megfogalmazta magában, „valami hirtelen támadt ötlet folytán” a házassági ajánlat helyett azt kérdezza a lánytól: Mi a különbség a fehérgomba és a nyírfagomba között? A sok gondolkodás eleve Szergej Ivanovics határozatlanságának s a házasságtól való húzódozásának a jele lehetett; ezt azonban Tolsztoj — szokásától eltérően — saját szavaival nem foglalta össze, hanem hagyta, hogy az olvasó a maga útján jusson el a következtetésig, amikor szükséges. A logikátlanság itt tehát a pszichogramyszerű lélekrajz következménye, amely kizárja az elbeszélő értékelő-magyarázó jelenlétét és a lényeg sűrítését.

Az olyan gondolatoktól és szavaktól, amelyek kiszabadultak az akarat és a tudat ellenőrzése alól, vagy éppen azok elnyomására szolgáltak, nem esnek távol a magatartás, a viselkedés logikátlan és irracionális kilengései, vagy az olyan cselekvésbeli megnyilvánulások, amelyekre nincs magyarázat, de amelyeknek az ember mégsem képes ellenállni. Az action gratuite felfedezését az orosz, sőt a világirodalom számára általában Dosztojevszkij nevével szokták összekapcsolni. Valójában a motiválatlan és motiválhatatlan cselekedetek már Sterne hőseinél felbukkannak, s bár a folytonosság Stendhálnál és Balzacnál megszakad,⁵⁹ a XIX. századi orosz íróknál is számos esetben kimutathatók. Tolsztojnál a hasonló motívumok Dosztojevszkijtól függetlenül, illetve már Dosztojevszkij előtt jelentkeznek. Már *A tegnapi nap történetének* hőse, amikor egyszer, vendégségben, gondolatai másfelé járnak, igen furcsán viselkedik: bocsánatot kér, hogy nem tud tovább maradni — azzal ismét leteszi a kalapját és nyugodtan visszaül a karosszékre. „Látható volt, hogy lényem értelmi oldala nem vett részt ebben az ostobaságban” — teszi hozzá az eset elbeszéléséhez az író.

Amikor Nyikolenyka Irtyenyevet egy alkalommal megkérdik, mikor utaznak el, valamiért azt feleli: lehet, hogy holnap, lehet, hogy még sokáig maradnak — holott jól tudja, hogy már másnap indulnak. Tolsztojnak ez a hőse, erkölcsi fejlődésének ugyanebben a szakaszában hajlamos néha

⁵⁹ T. Л. Мотылева: О мировом значении Л. Н. Толстого. Москва, 1957. 141.

arra, hogy mindenfélét gátlástalanul összehazudjon s bevallja magának, hogy nagy részéről fogalma sincs, miért hazudta. A mulatozás alkalmával egész este állandóan *érzi*, hogy igen ostobán cselekszik, amikor tetteti magát, hogy fényes jókedvében van, hogy szeret sokat inni s hogy mi sem áll tőle távolabb a részegségnél, szüntelenül *érzi* azt is, hogy a többiek is ostobán viselkednek, amikor ugyanezt színlelik. Mégsem tud változtatni a viselkedésén, holott csak azt a magyarázatot képes rá adni, hogy — ne lepődjünk meg! — a leveses csészébe három palack tízrubeles pezsgőt és tíz üveg négyrubeles rumot töltött, ami, a vacsorát nem számítva, összesen hatvan rubelre rúg. A lélektani hitelesség érdekében Tolsztoj a hős viselkedésének nem a végső okát közli (ti. azt, hogy a lakoma sokba került, tehát legyünk jókedvűek), hanem csupán annak egy felszínebb, lazább megfogalmazását, amely jellemző Nyikolenyikára az adott állapotban.

Nyikolaj Rosztovot eleinte bosszantja, hogy a házukban mindenki a régi, amikor ő negyvenháromezr... vesztett; zavarja, hogy Natasa dalos kedvében van — aztán, teljesen váratlanul, tercelni kezd neki és átmenetileg elfelejti, mekkora bajban van. S ez nemcsak Natasa hangjának bársonyosságával, gyermeki ártatlanságával, hangulati ki-sugárzásának ellenállhatatlanságával függ össze, hanem azzal is, amit Tolsztoj úgy határoz meg, hogy Nyikolaj lelkében „megmozdult valami, ami a legjobb volt ebben a lélekben”, s ami helyzetével és lelkiállapotával teljesen ellentétes, irracionális megnyilvánulásra kényszeríti. Hajlamos az irracionális viselkedésre Natasa is: a színházban hol arra támad kedve, hogy felugorjék a színpadra és elénekelje ugyanazt az áriát, amelyet a színésznő énekel, hol arra, hogy legyezőjével belekapjon a melléte ülő öregemberbe, hol meg, hogy áthajoljon Héléne-hez és megcsiklandozza. Ez az egész „színházi atmoszféra”, a gátlások feloldódása egyik kiindulópontja lesz Natasa Anatol Kuraginnal való „kalandjának”. Úgy gondoljuk, nem esünk túlzásba, ha azt mondjuk, hogy itt potenciálisan a dosztojevskiji, sztavrogini action gratuite-tel van dolgunk, amelynek lényegén nem változtat az sem, hogy mindez Natasának csak a gondolataiban fordul meg s hogy Natasa még gyermek: a fontos az, hogy Tolsztoj észreveszi az emberben a hasonló hajlamokat és nem félve attól a veszélytől sem, hogy átbukik a komikum határán, helyet biztosít ábrázolásuknak a művészi alkotásban. A problémát egyébként Tolsztoj már korábban, a *Serdülőkorban* megfogalmazza:

„Valahol azt olvastam, hogy a gyermekek, tizenkét és tizennégy éves koruk közt, azaz amikor a kamaszkor átmeneti idejében vannak,

rendkívül hajlamosak a gyújtogatásra, sőt a gyilkolásra is. Ha visszaemlékszem serdülőkoromra, különösen pedig arra a lelkiállapotra, melyben ezen a szerencsétlen napon voltam, igen világosan megértem a legszörnyűbb vétek lehetőségét is minden kártevési vágy nélkül, csak *úgy* kíváncsiságból, öntudatlan tevékenységi vágyból. Vannak percek, amikor a jövő olyan komor fényben áll az ember előtt, hogy fél szellemi tekintetét rászegezni, minden szellemi ténykedését beszünteti s arról igyekszik meggyőzni magát, hogy jövő nem lesz, múlt pedig nem volt. Ilyen percekben, amikor a gondolat nem fontolja meg előre az akarat elhatározásait, s az élet egyedüli rugói az érzéki ösztönök, megértem, hogy a gyermek, aki tapasztalatlanságában rendkívül hajlamos erre az állapotra, a legkisebb habozás és félelem nélkül, a kíváncsiság mosolyával rakja a tüzet tulajdon házuk tövére, amelyben gyöngéden szeretett fivérei, apja, anyja alszanak. Ennek az időleges gondolatkiesésnek — szinte szórakozottságnak — a hatása alatt a tizenhét éves parasztleány, amint az imént kifent fejsze élet nézegeti a pad mellett, amelyen öreg apja arccal lefelé alszik, hirtelen meglendíti a fejszét s tompa kíváncsisággal nézi, hogyan folyik a pad alá az átvágott nyakból a vér; ugyanilyen gondolatkiesés és ösztönös kíváncsiság hatására az ember élvezetet talál benne, hogy a szakadék legszélén megálljon s azt gondolja: ha levetném magamat? Vagy homlokához szorítja a töltött fegyvert s azt gondolja: ha lenyomnám a ravaszt? Vagy valami igen tekintélyes személyt néz, aki iránt az egész társaság bálványozó tiszteletet érez, s azt gondolja: ha odamennék hozzá, megfognám az orrát s azt mondanám: »Nosza, kedvesem, meggyünk?« [XIV]

Az utóbbi ötlet ismét teljesen sztavrogini s csak egy lépés választja el a megvalósulástól.⁶⁰ Figyelemre méltó az idézett részben, mekkora szerepet tulajdonít Tolsztoj az ember „szórakozottságában”, öntudatlan, gondolatkihagyásos megnyilvánulásaiban a testi ösztönöknek, a gátlásoktól megszabadult, „elszabadult” fiziológiai-biológiai tényezőknek. *A tegnapi nap történetéből* fentebb érintett részletben is a testnek tulajdonítja Tolsztoj az elkövetett logikátlanságot; nem is első személyben beszélgeti hősét, hanem a teste nevében: „testem, miközben igen illedelmesen elnézést kért, hogy nem tud maradni, ismét letette a kalapot és nyugodtan

⁶⁰ Érdekes megjegyezni, hogy egy hasonló motívumot J. M. Lotman már Karamzin *Gyónásom* c. művében is kimutat. (Ю. М. Лотман: Пути развития русской прозы 1800—1810 гг. — Ученые записки Тартуского Университета, вып. 104, 1961, 33—34.)

visszült a karosszékekbe.” Eljutottunk a lelki életet meghatározó tényezők közül az értelem felől nézve a legtávolabbiig, a nem tudati természetűig. Mielőtt azonban ennek részletesebb tárgyalására rátérhetnénk, meg kell néznünk a tudattalan néhány egyéb megnyilvánulását Tolsztojnál.

Az a felfogás, amely a tolsztoji lélekszemléletben különös jelentőséget tulajdonít a tudatalattinak, alátámaszthatónak látszik az álmoknak (és a tőlük fiziológiailag eltérő, de lélektanilag rokonságot mutató látomásoknak) meglehetősen nagy számával és funkciójuk fontosságával az író műveiben.⁶¹ Tolsztoj már *A tegnapi nap történetében* megpróbálkozik az álom aprólékos leírásával s hosszú elmefuttatást ad arról, mit lehet álmodni és mit költenek hozzá álmaikhoz az emberek, valamint az álom és a közben átélt valóságos történések kapcsolatairól.⁶² Igaz, az álom leírását tartalmazó bekezdést Tolsztoj az elbeszélés kéziratában kihúzta, de az álom és a valóságos élmények — vagyis a tudatalatti és a tudatos — összefüggéseinek kérdése másutt is foglalkoztatta, így *A hóvihár* és a *Gazda és béres* c. elbeszélésben, sőt a *Háború és békében* is (Andrej Bolkonszkij haláltusájának leírása kapcsán); *A hóvihárban* és a *Szergij atyában* az álom és az emlékezés határterületére is elkalandozik. Tolsztoj összes műveiben I. V. Sztrahov 43 álom leírását tartja számon.⁶³

Az álmok és a látomások lélektanilag valóban minden esetben a tudattalan birodalmába tartoznak. Irodalmilag azonban a közvetlen lélekrajz egyfajta helyettesítésének, szimbolikus áttételezésének tekinthetők, a lelki állapot sajátos ekvivalenseinek, amelyek rávilágíthatnak a hősök tudatos életének más úton nehezen megközelíthető mozzanataira. Az álom minden esetben a tudattalan agyműködés eredménye, de az irodalmi alkotásban nem mindig *lényeges* a tudattalanhoz való kapcsolódása s nem feltétlenül a tudatalatti elhatalmasodásának jele. Az álmok nem mindig a tudatból kiszorult vagy kiszorított, eltitkolt vagy éppen elnyomott élményeket és problémákat visszhangozzák, hanem esetleg éppen azokat, amelyek teljes értékű tudatműködés esetén is erőteljesen foglalkoztatják az embert. Ez vonatkozik az irodalmi álmokra is, amelyek gyakorisága mutathatja ugyan az író érdeklődését a tudattalan iránt, de nem feltétlen bizonyítéka annak, hogy az író „mindenestül átadja hőseit a tudattalan hatalmába”. Elgondolkoztatónak tartjuk Laksin

⁶¹ A Tolsztoj-hősök álmaira, azok ábrázolására vonatkozólag l.: *И. В. Страхов: Психология сновидений*. Саратов, 1955.

⁶² Az álmok és ábrándok szerepéről Tolsztoj korai műveiben l. C. Nicholas Lee említett cikkét (37. jegyzet).

⁶³ *И. В. Страхов: Психологический анализ в литературном творчестве*, 52.

elmefuttatását arról, hogy az álom- és lázálomszerű állapotok Tolsztojt nem a tudatalatti iránti megmagyarázhatatlan vonzódása folytán érdeklik, hanem mint a szellemi élet szakadatlan, az álomban is működő folyamatának láncszemei.⁶⁴ Maga Tolsztoj is úgy látja egyik, 1904-ből származó naplójegyzetében, hogy az álmok tulajdonképpen a „felésmelés pillanatai”, hogy ezekben a pillanatokban az életet, életünk lényegét mintegy „időn kívül” látjuk⁶⁵ (ismételten felvillantva ismert gondolatát is a lélekrajznak az általános emberire irányultságáról). Nem véletlen, hogy egyes kutatók, a Tolsztoj-hősök álmait vizsgálva, nem is tesznek említést azoknak a tudatalattival való kapcsolatáról, hanem egyéb (igaz, a tudatalattiságot nem föltétlenül kizáró) funkcióikat hangsúlyozzák: a jellem egyénítését, az adott lelkiállapot jellemzését, a hősök önmagukba mélyedésének kifejezését, döntő fontosságú mozzanatok jelzését a hősök tudatában.⁶⁶

Ha ilyen megfontolások után vesszük szemügyre Tolsztoj hőseinek álmait, meggyőződhetünk arról, hogy ezek nagy része a hősöket ébren is foglalkoztató jelenségek lecsapódása, sőt éppen azoknak a problémáknak az aláhúzását szolgálja, amelyek az írói mondanivalónak is fontos elemét alkotják. A Tolsztoj-hősök álmai nemritkán egyenesen moralizáló, didaktikus jellegűek. Ilyen pl. Nyehljudov álma *A földbirtokos reggele* zárórésében, amelyet Gromov az egész elbeszélés „reális szellemi központjának”⁶⁷ nevez. Ilyenek a *Háború és béke*ben Pierre álmai a szabadkőműves-páholyba való belépése után, amelyeket naplójába is bevezet s amelyek erkölcsi értelmét mindjárt meg is magyarázza. Ezek fő tárgya a testi szenvedély és a feleségével való kapcsolat — olyan kérdések, amelyek Pierre-t ez idő tájt elevenen foglalkoztatják. Ugyanez a moralizálás jellemző Sándor cár álmaira a *Fjodor Kuzmics sztarec hátrahagyott feljegyzései* c., az író kései korszakából való elbeszélésben. Ezeket az álmokat Sándor cár már öreg korában, szerzetesként, a világtól elvonulva álmodja, s bennük is olyan gondolatok öltének testet — a hős saját értelmezése szerint is —, amelyektől ébren nem tud szabadulni, legfeljebb; ha becsapja önmagát (pl. az, hogy teljes lelki megtisztulását még akadályozza testének ereje, de a megoldás már közeli; vagy az, hogy

⁶⁴ В. Лакшин: Толстой и Чехов, 431.

⁶⁵ ПССТ, т. 55, 19.

⁶⁶ З. П. Безрукова: Формы психологического анализа в романах Л. Н. Толстого, 90.

⁶⁷ П. Громов: О стиле Льва Толстого. Становление «диалектики души», 273.

tisztában van az önzés erkölctelenségével, de nem képes teljesen megszabadulni tőle).

Anna Karenina azután, hogy odaadta magát Vronszkijnak, azt álmodja, hogy (az író „naturalisztikus könyörtelensége” ez?) férje és szeretője egyszerre becézik, férje sír boldogságában és a kezeit csókolgatja, maga Anna pedig csodálkozik, hogy ezt eddig lehetetlennek tartotta és nevetve magyarázza férjének, hogy így sokkal egyszerűbb s most mindketten elégedettek. Az álomban mintha feloldódna az a lelkiismeret-furdalás és fizikai undor, amely Annának ébren a legszörnyűbb kínokat okozza — de a felébredés lidércnyomásos. A *Kreutzer-szónálában* Pozdnisev a gyilkosság után arról álmodik, hogy veszekedtek a feleségével, de már békülőben vannak s hogy valami kissé bántja, de jóban vannak. Az álom itt sem a tudatalatti eluralkodásáról tanúskodik, legfeljebb addig ismeretlen tudati tényezők felmerüléséről: új oldalról világítja meg a gyilkos lelkiállapotát, aki bizonyára örülne, ha tettét meg nem történtté lehetne tenni. Az álmok éppen azt bizonyítják, hogy a tudatos élet tényei törnek be a tudattalan területére. Az ilyen példákat még lehetne sorolni; ilyenek az utas rémálmai a *Hóviharban*, a többszörös gyilkos Sztjepan Pelagejuskin rémlátomásai *A hamis bankjegyben*, ilyenek az *Isteni és emberi dolgokban* a pofák, amelyek a börtönbe vetett Mezszenyeckij előtt megjelennek (először csak ha behunyja a szemét, később, ahogyan egyre nehezebben viseli a zárkát, már nyitott szemmel is); ilyen Nyehljudov furcsa álma a német intézőről, a békákról és Maszlováról — azzal az eltéréssel, hogy a hős kételyei és vívódásai itt komikus-groteszk formát öltenek (a *Feltámadásban* ez az egyetlen álomlátás!). Külön említést érdemel Anna Karenina háromszor ismétlődő muzsiklátomása, amelyben nem annyira a látomás tárgya vagy hangulata a fontos, hanem inkább az, hogy Anna minden esetben másként reagál rá, helyzetének, lelkiállapotának megfelelően: első alkalommal, amikor élete még kiegyensúlyozott, nem riasztja az álom, később azonban, ahogyan elmélyül a világgal és önmagával való konfliktusa, egyre nyomasztóbb hatást tesz rá.⁶⁸

Talán Mezszenyeckij az egyetlen a Tolsztoj-hősök közül, akinek álmaiban való életének *eltitkolt* problémáit vélhetjük felsejleni: abból, hogy mindig olyasmiről álmodik, amit maga is összeegyeztethetetlennek

⁶⁸ 3. П. Безрукова: *Формы психологического анализа в романах Л. Н. Толстого*, 90—91. Anna Karenina álmainak részletes lélektani és funkcionális elemzését l.: *Егри Пётр*: *Álom, látomás, valóság*, 50—60.

tart a hivatásos forradalmi tevékenységgel (hegedül, csónakázik, vadászik, udvarol, tudományos fölfedezéseket tesz) s hogy mindig fölriad a beteljesülés előtt, arra következtethetünk, hogy ez az ember „a lelke mélyén” nem igazi forradalmár s a politikai munka tulajdonképpen nehezen elviselhető nyugót jelent számára.

Előfordulhat Tolsztojnál, hogy az álmok vagy a látomások valóban a tudatműködés gyöngülését, a hősnek a valóságtól való elszakadását s ezzel együtt a tudattalan előretörését hivatattak érzékeltetni. Lázálomszerű állapotban pillantja meg Andrej Bolkonszkij betegágyánál Natasát, akire annyit gondolt s akit most először nem is tart valóságosnak; kényszerképzetek kínozzák a fájdalomtól gyötrődő Ivan Iljicsset; ilyen Anna utolsó látomása a muzsikról a halála előtti pillanatban (mielőtt a „gyertya” végleg kialudnék); ide sorolhatók Mezszenyeckij „pofái” is mint a börtönmagánytól megbomlott agy víziói. Világos azonban, hogy a hasonló esetekben Tolsztoj különleges, válságos, tragikus helyzetek kiemelését segíti elő az álmok és látomások részletezésével, esetleg a hős testi elerőtlenedésének lélektani velejáráira mutat rá — így ezekben az esetekben a tudatonkívüli állapotok ábrázolásának különleges okai vannak.

Az álmokban rejlő titokzatos, misztikus elem az írókat gyakran bonyolult szerkesztési és stilisztikai mesterkedésekre csábítja — nemritkán megfigyelhető ez a romantikusok gyakorlatában, ahol az álom- és látomásábrázolások egyébként is megszorodnak. Tolsztoj lélektani tartalmú álomábrázolásainak fő jellegzetessége éppen az, hogy művészi hitelüket és értéküket nem a megfogalmazás keresettségére, hanem maga a megfigyelés természetes igazsága biztosítja. Vegyük szemügyre pl. a sebesült Nyikolaj Rosztov önkívületi állapotban látott lázálmanak leírását a *Háború és békéből*:

„Egy pillanatra elkábult, de a kábulatnak e rövid perce alatt is tömérdek tárgyat és személyt látott álmában: látta anyját, nagy fehér kezét, látta Szonya soványka vállát, Natasa nevetős szemét, Gyenyiszovot bajuszostul, hallotta hangját, látta Teljanyint, és elvonult előtte a Teljanyinnal meg Bogdaniccsal esett egész históriája. És ez az egész história ugyanaz volt, mint ez az éleshangú katona, és ez az egész história meg ez a katona oly gyötrően, lerázhatatlanul tartotta, szoritotta és mindig egy irányba húzta a karját. Megpróbált eltávolodni tőlük, de egy hajszálnyira vagy egy pillanatra sem engedték el vállát. Pedig nem fájna, egészséges volna, ha nem húznák; de nem lehetett megszabadulni tőlük.”

[I, II, XXI]

Tolsztoj nem stilizál, nem nagyít, nem von különleges légkört a hős álma köré, tulajdonképpen még csak nem is absztrahál; a részlet hitelessége nem ilyesminek köszönhető, hanem annak, hogy az író egyfelől nagyszerűen ragadja meg az álom logikátlanágát, alkotóelemeinek önkényes egybekapcsolódását, az álom alapjául szolgáló korábbi és egyidejű élmények szabad és merész azonosulását; másfelől figyel arra, hogy az álom egyes elemei olyan személyekhez és eseményekhez kötődnek, akik és amelyek Nyikolaj életében fontosak; végül jellemző az is, hogy az álomban felbukkanó személyek nem egész testi mivoltukban jelennek meg, hanem „impresszionisztikusan”, annak megfelelően, hogy Nyikolaj emlékezete mit őrzött meg külsőjükről, megjelenésükről. Az álomnak így megvan a szükséges lélekábrázoló, sőt jellemfeltáró ereje, ugyanakkor az olvasó számára az álom illúziója is maradéktalan. Tolsztoj más esetekben is hasonló meggyőző erővel mutatja be a lázalom és a valóság képeinek egybeolvadását hőseinek elhomályosuló vagy elhomályosult tudatában; ezen esetek egyikét, a haldokló Andrej Bolkonszkij lelki-testi állapotának rajzát más összefüggésben még érinteni fogjuk.

Hogy az ellentétek iránti fogékonyság mily kevésbé azonos Tolsztojnal a lelki élet szélsőségei iránti érdeklődéssel, s hogy mily kevésbé jelenti ez a tudatalatti eluralkodását az író lélektani szemléletében, erre egyik bizonyítékul szolgálhat a patológikus jelenségek szerénynek mondható szerepe Tolsztoj műveiben. Ez a kérdés azért is fontos, mert a beteges lelki jelenségek iránti fokozott érdeklődés az irodalom egyes ágazatainak jellegzetes vonása lesz már Tolsztoj életében. Maga Tolsztoj nemegyszer elviszi hőseit a lelki feszültségnek addig a pontjáig, ahol a valóság benyomásainak felfogása kezd irreális, rendellenes, mániákus formákat ölteni. Lényegében hasonló helyzetbe kerül, mint más összefüggésben még látni fogjuk, a halálos betegségtől gyötört Ivan Iljics, sőt Andrej Bolkonszkij is. Jevgenyij Irtyenyevet, *Az ördög* c. elbeszélés hőseit a leküzdhetetlen testi vágyakozás viszi el erre a pontra, a *Kreutzer-szonáta* Pozdnisevét a féltékenység és a féltékenységből elkövetett bűn következményei. Nem lényegtelen azonban, hogy a végzetes határt Tolsztoj hősei ritkán lépik át. *Az ördög* befejezésének mindkét változatában az író szembeszáll az orvosok véleményével, igyekszik felmenteni hőseit még a lelki betegség vádjá alól is:

„... ha Jevgenyij Irtyenyev elmebeteg volt, akkor minden ember az és a legnagyobb mértékben elmebetegek éppen azok, akik másokban felfedezik az elmebetegség jeleit, amelyeket önmagukban nem ismernek fel.” [XXI]

A legszélsőségesebb eset talán az *Isteni és emberi dolgok* Mezsényeckije, akinek a hasonló állapottal összefüggő torzult valóságlátását, vízióit már érintettük.

Tolsztoj egyik önéletrajzi eredetű elbeszélése az *Egy örült naplója* címet viseli. Az elbeszélés hőse azonban nem „örült”. Környezete tartja annak, mert társadalmi helyzetének ellentmondó, istennek tetsző, erkölcsös életet akar élni. A környezet véleménye aztán, már a mű első sorainak tanúsága szerint átragad magára a hősrre is, ami azonban elmeállapotát természetesen nem határozza meg: ha őt örültnek tartanánk, annak kellene minősítenünk az író is. Tolsztojt az elbeszélés megírásának idején (a 80-as évek közepe) már egyre határozottabban foglalkoztatja az a probléma, hogy az osztályával szakító, életét kizárólagosan hite törvényei szerint berendező embert — amilyenné ő maga is szeretett volna válni — környezete általában nem tartja beszámíthatónak, s hogy nem helytálló-e valóban az ilyen vélekedés? Az „örült” szót Tolsztoj annak szélesen elterjedt értelmében használja, az „örület” fogalmába sorolva mindenféle lelkibetegséget. Így az olvasóban is az „örület” benyomását keltheti, hogy hősenek említett életfelfogását az író annak korábbi, beteges lelkiállapotaival hozza összefüggésbe. A többször is megismétlődő szorongásos állapotot Tolsztoj rendkívüli részletességgel és nagy művészi erővel írja le, életművében ez a lelki betegség rohamainak legnagyobb terjedelmű és legmélyebb hatoló bemutatása. Ez a leírás az elbeszélés számottevő részét igénybe veszi s már-már öncélúnak tűnhet, valójában azonban a részletességre a mondandó aláhúzása érdekében van szükség. Idézzük fel az elbeszélés egyik ilyen részletét, az „arzaszki éjszaka” elbeszélését:

„Tisztára kimeszelt, négyzetalakú szobácska. Emlékszem, hogy a szoba szabályos négyzetalakját különösen gyötrelmesnek találtam. Egyetlen ablakán piros függöny. Karéliai nyírfából készült asztal és hajlott hátú divány állott benne. Beléptünk. Szergej befűtötte a szamovárt, teát forrált. Én pedig fogtam a párnámat, s lefeküdtem a diványra. Nem aludtam; hallottam, amint Szergej teát ivott, és engem is hívott teázni. Nem keltem fel; féltem felállni, elűzni az álmat, féltem abban a szobában üldögelni. Fekve maradtam hát, és félálomba merültem. Sőt alhattam is egy ideig, mert amikor felriadtam, egyedül voltam a sötét szobában. Megint olyan beteges éberség vett erőt rajtam, mint a postakocsiban. Éreztem, semmi reményem rá, hogy újból elaludjam. Miért jöttem ide? Hová hajszolom magamat? Mi elől, hová menekülök? Valami szörnyűséges elől menekülök, de ugyanakkor tudom, hogy nincs

menekvés. Én mindig magammal maradok, s ez az *én* az, amely mindennél gyötrőbb. Az *én*, ez az *én* most is itt van velem. Sem a penzai birtok, sem a világ bármely részén fekvő akármilyen más földdarab sohasem fog ehhez az *én*-hez sem hozzátenni, sem elvenni belőle. S ez az *én* gyűlöletes, elviselhetetlen, gyötrő és megunt teherré vált számomra. Aludni szeretnék, megsemmisülni — de nem tudok. Nem tudok megszabadulni magamtól.

Kimentem a folyosóra. Szergej egy keskeny padkán aludt, keze lelógott, de édesen aludt; s aludt az anyajegyves háziszolga is. Azzal mentem ki a folyosóra, hogy megmeneküljek attól, ami kínoz. De ez a valami kijött utánam, és mindent elhomályosított. Szorongásom nem csökkent, sőt fokozódott. „Micsoda bolondság — korholtam önmagammat. — Utóvégre is: mitől félek?

»Tőlem — válaszolt egy hang: a halál. — Tőlem. Itt vagyok melletted.« Jeges borzongás ludbőrözött végig rajtam. Igen, a haláltól félek. A halál közeledik, már itt is van, pedig nem szabad lennie. Ha akkor csakugyan meg kellett volna halnom, nem érezhettem volna azt, amit éreztem. Akkor féltem volna. Így pedig nem féltem, hanem láttam, éreztem, hogy a halál közeledik; de ugyanakkor azt is éreztem, hogy nem szabad lennie. Egész valómmal éreztem, tudtam, hogy szükségem, jogom van az életre — és ugyanakkor éreztem, a közelgő, megvalósuló halált. Iszonyatosan szenvedtem ettől a belső széttépettségtől. Megpróbáltam lerázni az iszonyatot. Réz gyertyatartóban leégett gyertyavéget találtam; meggyújtottam. A gyertya pirosas fénye, mérete — valamivel rövidebb volt a gyertyatartónál — mind csak ugyanazt mondta. Az életben nincsen semmi, csak a halál, pedig nem szabad lennie. Megpróbáltam arra gondolni, ami addig foglalkoztatott: a birtokvásárlásra, feleségemre. Azonban mindez nem vidított fel — egyenesen semmivé lett a szemem előtt. Mindent elnyelt az iszonyat, a borzadás pusztuló életem láttára. Aludnom kell. Lefeküdtem, de alig feküdtem le, amikor hirtelen felugrottam az iszonyattól. És közben az a szorongás, a lelki undor, ugyanaz az undor, amelyet okádás előtt érez az ember, csak éppen lélekben. Minden szörnyű és félelmetes, azt hinnéd, a haláltól félsz, de azután eszedbe jut az élet, és rádöbbsz, hogy a halódó élet az, amitől irtózol. Élet és halál egybefolytak. Valami tépte, szaggatta lelkemet, de nem tudta egészen széttépni. Megint kimentem a folyosóra, megnéztem az alvókat, ismét visszamentem a szobába, és aludni próbáltam — és megint ugyanaz az iszonyat, piros, fehér és négyzetalakú. Fel-felöklendez a lelkem, nem tudja kiokádni. Iszonyú gyötrelem és gyötrelmesen gonosz és

kiapadt minden, a jóságnak egyetlen cseppjét sem éreztem magamban, csupán gonosz és csillapíthatatlan dühöt önmagam ellen és az ellen, ami engem alkotott.

De hát ki vagy mi alkotott engem? Azt mondják, Isten. Isten. »Imádkozni kellene« — jutott eszembe. Régen, legalább húsz éve nem imádkoztam, és nem hittem semmiben, noha illendőségből minden évben böjtöltem. Imádkozni kezdtem. »Uram, irgalmazz«, »Miatyánk, ki vagy a mennyekben«, »Üdvözlégy Mária«. Azután magamfogalmazta imádságot mormoltam. Keresztet vetettem, letérdeltem, s közben körülnéztem — attól félttem, valaki meglát. Lefeküdtem a diványra. De alig feküdtem le, alig hunytam le a szemem, amikor az iszonyat megint belém vágott, kihajtott a szobából. Nem bírtam tovább, felköltöttem a háziszolgát, felköltöttem Szergejt, befogattam, és indultunk tovább.»

Az öncélúság látszatát a leírás benyomáskeltő ereje, ellenállhatatlan hangulati kisugárzása is fokozhatja; egyike ez a Tolsztoj-életmű legszuggesztívebb részleteinek s nem marad mögötte e tekintetben a második, a moszkvai éjszaka leírása sem. Valójában azonban ez a hangulatteremtő erő bizonyos gondolatok sugallását szolgálja. A hős depressziós rohamainak gyermekkorától kezdve minden esetben erkölcsi indítéka vagy erkölcsi értelme van. A hős maga mondja: „... tudtam, hogy gyengeségem, betegségem is a bennem élő megválaszolatlan kérdésekből ered”. A két első esetben, gyermekkorában az igazságtalanság és a kegyetlenség miatt érzett megdöbbenés és felháborodás hozza hasonló állapotba. Felnőtt korában a szorongás elsődlegesen, közvetlen külső okok nélkül jelentkezik, tehát tisztán pszichológiai, sőt fiziológiai eredetű. Ekkor azonban a következményekben lép fel az erkölcsi tényező: az önmaga szülte félelemérzés kiváltja a hősben a halál gondolatát, az pedig — a második, a moszkvai éjszaka folyamán még intenzívebben — az élet értelmének és az erkölcsös élet lehetőségének problémáját. A lelkiállapot leírása tehát minden esetben az író érdeklő erkölcsi problémák felvetésével van összefüggésben. A *Napló* hőse hasonló utat tesz meg, mint Ivan Iljics a valamivel később keletkezett elbeszélésében: ráébred a környező élet erkölcstelenségére s a változás szükségszerűségének gondolatára; csak a kiindulópont itt nem testi, hanem lelki betegség, a befejező pont pedig — egy kialakultabb és kétségtelenül didaktikusabban megfogalmazott erkölcsi elképzelés vállalása. A lelkiállapot rajzában alkalmazott eszközök: az egymásnak ellentmondó, irracionális mozzanatok hangsúlyozása (a „belső széttépettség” érzése, a félelemérzés alaptalanságának

tudatosulása és ezáltal a gyötrelem fokozódása, ingadozás annak meghatározásában, hogy a halál félelmetes-e vagy az élet s a hős saját énje), a szorongást kiváltó vagy elmélyítő tárgyi környezet leírásának pre-impreszionisztikus részletezettsége, amely később látomászerű benyomásokba megy át (először a szoba szabályos négyzetalakját találja gyötrelmesnek a hős, később maga az iszonyat piros, fehér és négyzet-alakú), — mindez végső soron ugyanennek az erkölcsi kérdéskörnek a sugalmazását szolgálja.

Az író kései korszakában, a *Fjodor Kuzmics sztarec hátrahagyott feljegyzései* c. befejezetlen regényben szintén feltűnik egy-két pszichopatológiai mozzanat. A sztarec (a volt I. Sándor cár) elmeséli, hogy fiatal korában, amikor Arakcsejev kedvesének, a szép és érzéki Nasztaszjának meggyilkolására gondolt, ez szexuális gerjedelmet keltett benne, sőt, ez a gondolat, a vesszőfutásra ítélt katonák felhasogatott testének képével társulva, különös, ingerlő érzést váltott ki benne. Ezek minden bizonnyal a legmorbidabb — bár nem pusztán morbiditásukkal, hanem őszinteségükkel is meghökkentő — lélektani megfigyelések Tolsztoj életművében. Mindazonáltal talán túlságosan könnyű megoldás lenne, ha egyszerűen a század elején eluralkodó naturalizmussal hoznánk őket kapcsolatba, jóllehet a külső egybeesés kétségtelen. Az erkölcsi háttér itt sem hiányzik: az esetet maga a sztarec ördögi kísértésnek nevezi, megvallására a megtisztulás vágya készíti. Tolsztoj nem riad vissza a lélek beteges elferdüléseinek bemutatásától, ez azonban nála sohasem öncél, nem valóságlátási mód s nem a szélsőséges pszichikai tünetek iránti különleges érdeklődés eredménye, hanem mindig a mondanivalóval és a lélekábrázolási teljesség igényével függ össze. S még valami: Tolsztojnál sem a „tudattalan”, sem a „beteges” nem lép fel a viselkedés és a cselekvés rugójaként, többnyire csak átmeneti állapotként szerepel, mint az emberi természet ellentmondásosságának és kiszámíthatatlanságának egyik jele, s legfeljebb a szexuális ösztön határozza meg egynémelyik hősének magatartását, esetleg sorsát is (pl. *Az ördög* c. elbeszélés hősét vagy rövidebb távon a Pierre Bezuhovét is.) Ez az egyik oka annak, hogy Tolsztojt egyes kritikusai naturalistának nevezték. A már fiziológiai természetű tényező mögött azonban, mint később még látni fogjuk, Tolsztojnál minden esetben lélektani mozzanat, erkölcsi tényező munkál.

A tudattalan és a hangulatok

Említettük Levin kaszálás közben átélt „öntudatlan” állapotát, boldog hangulatait. A hasonló, hangulati jellegű tudatállapotok rajza nem gyakori Tolsztojnál — mindenestre nem elvi fontosságú, mint Turgenyevnél vagy különösen Csehovnál, s ez bizonyára azzal függ össze, hogy hősei nem elsősorban és nem hangsúlyozottan érzelmi-lírai jellemek, hanem gondolkodó-vergődő emberek, eszme-hősök. Tudjuk azonban, mennyire kedvelte Tolsztoj Tyutsev hangulati költészetét és barátjának, Fetnek hasonló tárgyú verseit. Így aztán nem meglepő, ha Olenyin, a *Kozákok* vergődő-kereső hőse azért mégis *megérzi* a hegyeket (Tolsztoj maga emelte ki ezt a szót), amikor kezd behatolni a kaukázusi természet szépségébe, sőt a lezüllött és elkérgesedett lelkű Maszlova is rámosolyog a felröppenő galambra, miközben a tárgyalásra vezetik. Érthető, ha a még kifejtetlen, ösztönösen a jóra törekvő ifjú lélek az átlagosnál fogékonyabb a tavaszi természet varázsa iránt:

„Valami új, rendkívül erős és kellemes érzés hatolt hirtelen a lelkembe. A nyirkos föld, amelyen itt-ott a sárgás szárú fű ragyogó zöld kis tűi ütöttek át, a napban csillogó vízerek, amelyen földdarabkák és forgácsok lebegtek, az orgona vöröslő vesszői, amelyeknek duzzadt rügyei ott himbáltak közvetlenül az ablakoska alatt, a bokorban serénykedő madárraj igyekvő csicsergése, az olvadt hótól nedves kerítés, s ami a fő: a nyirkos, illatos levegő, s az örvendező nap valami újról és gyönyörűről beszélt tisztán és világosan, amit ha nem is tudok úgy visszaadni, ahogy láttam, de igyekszem visszaadni úgy, ahogy felfogtam. Szépségről, boldogságról, erényről beszélt minden, azt mondta, hogy amint ez, úgy a másik is könnyű és lehetséges a számomra, hogy egyik nincs a másik nélkül, sőt, hogy szépség, boldogság s erény egy és ugyanaz. »Hogy nem értettem meg ezt, milyen ostoba is voltam idáig, milyen jó s boldog lehetek a jövőben! — mondtam magamban. — Más emberré kell lennem, minél előbb, ebben a percben, s más életet kezdenem.« Ennek ellenére még sokáig ültem az ablakban, ábrándozva és semmittevésben.” [Ifjúkor, II]

A hangulatfestés együtt jár lírai-poetikus elemek belopásával az objektívebb tónusú elbeszélő műbe. Tipikusan romantikus vonás ez, amely a realizmus fénykorában szinte feledésbe merült s csak a szimbolizmus hatására éledt újra, más romantikus törekvésekkel együtt. Nem véletlen, hogy Tolsztojnak főként a fiatalkori műveiben fordul elő. A fentebb idézett részletben a fiatal író teljesen hagyományos-romantikus, s egyben a hős gondolkodásmódját is híven tükröző költői eszközökkel jeleníti meg a tavaszi természetből áradó hangulatot, de azt is fontosnak tartja megjegyezni, hogy mégsem képes természetes formájában átadni s megkísérli, hogy úgy közvetítse, ahogyan felfogta — tehát itt is hangsúlyozza az érzelmivel azonosított ösztönös és a tudatos közötti különbséget. Érthető, ha ez a naiv-romantikus hangulat és az általa elindított erkölcsi felbuzdulás, amely szintén jellemző az ifjú Irtyenyevre, érzelmekkel ugyancsak teleszött emlékképet vált ki benne, amelyet az író azonnal szintén teljes részletességgel közöl:

„Megtörtént-e önökkel, nyáron, hogy nappal komor, esős időben feküdtek le, napnyugtakor fölébrednek, kinyitják a szemüket, s az ablak kitarult négyszögében, a vászonfüggöny alatt, amely fölfúvódva vesszőként veri az ablakdeszkát, egy hársfasor esőtől nedves, árnyas lila felét pillantják meg, a nap ragyogó ferde sugaraitól megvilágított nyirkos kerti ösvényt, madarak vidám életét hallják a kertben, az ablaknyílásban lebegő, a napban megcsillanó bogarakat látják, megérik az eső utáni levegő illatát s azt gondolják: »Hogy nem szégyelltem ilyen délutánt átaludni«, és sietve fölugranak, hogy a kertbe siessenek, az életnek örülni? Ha megtörtént, ime, annak a hatalmas érzésnek a képe, amely ekkor fogott el. [Ifjúkor, II]

Ez a, végső benyomását tekintve erősen didaktikus-retorikus hangulatfestő szövegrész a művészetet lelki mikroszkópnak nevező Tolsztojra irányítja figyelmünket: az életöröm hangulatát végeredményben merőben irracionális, megmagyarázhatatlan, véletlen, impresszionisztikus élménydarabkákká hordozzák (az ablak kitaruló négyszöge, a függönynek az ablakdeszkához verődő fémrúdja, a hársfasor esőtől nedves, árnyas, lilásszínű oldala, a nap ferde sugaraitól megvilágított nyirkos kerti ösvény, az ablaknyílásban nyüzsgő, napfényben csillogó bogarak stb.). Tolsztoj tehát Zsukovszkij után és Fettel egyidőben nemcsak a lélek apró rezdüléseinek átadására képes, hanem — még ha nem is mutogatja ezt a képességét túlságosan gyakran — a külvilág olyan, mikroszkopikus

jelenségeinek megragadására is, amelyek felderíthetetlen módon hangulatot váltanak ki. A részlet olvasása közben az olvasóban is ellenállhatatlanul kialakul ugyanez a hangulat — Tolsztoj itt Csehov elődjének tekinthető.

Tolsztojnak feltűnik a zene hangulatkiváltó hatása is. Most nem a *Kreutzer-sonáta* ismeretes részleteire gondolunk, hanem inkább a *Luzern* és az *Albert* c. elbeszélésekre, ahol e hatás érzékeltetése gyakran szintén a tárgynak megfelelő poetikus formát ölt. Albert hegedűjének hangjai pl. a következőket mondják Gyeleszov számára:

„Elmúlt számodra, örökre elmúlt az erő, a szerelem és a boldogság ideje, soha vissza nem tér. Sirasd, hullasd rá minden könnyedet, addig sirasd, míg bele nem halsz könnyeidbe — ez az egyetlen boldogság, amelyben még részed lehet.” [II]

Ez a romantikus indíttatású, de a későbbi orosz irodalomban egészen L. Andrejevig nyomom követhető költői áttételezése az érzelmi élménynek⁶⁹ ellenállhatatlan hatást tesz a vendégekre is s Tolsztoj nem

⁶⁹ Példának felhozhatjuk a tavasz lélekpezsdítő erejét átélő Szemjon harangozó lelkiállapotának poetizált átfogalmazását L. Andrejev *Tavaszi igéret* c. elbeszélésében:

„Így beszéltek ők, a vidám harangok:

— Nézz körül a gyönyörű földön: olyan vidám, mint fiatal anya, ujjong a napban, amelyet ő hozott világra. Távoli mezők felett szállnak el a magasban a mi hangjaink s az égben a pacsirta felel rá, a földön pedig a ragyogó patakok. Hallod kristálycsengésű szavukat? Mezsgyéken, szakadékokon futnak át, fekete alagutakat ásnak a hó alatt, s vizesésként zuhognak a folyókba. Vannak közöttük kicsinyek, ezeknek az élete rövid, egy kis halomtól a legközelebbi gödörig terjed csupán, félénken, halkan csörgedeznek, de mennyi tiszta öröm van halk gügyögésükben. Mások viszont mély szakadékokban folynak, vadul kavarnak, sárga agyagot kavarnak fel medrükből, elmosják a megfeketedő hórteget, s maradványait a szabadon hömpölygő folyóba sodorják. Ezeknek a hangja szilajul, vakmerően, erőteljesen zeng, s a télből ébredező föld harsány énekével üzennek egymásnak nagymessziről. Nézz körül a földön: olyan gyönyörű, mint fiatal anya, s örvendezik a napban, amelyet ő hozott világra. Hallod-e, hogy nő a zöld fű, hogy pattannak a tavaszi rügyek? Íme, ez az élet igazsága.” Vagy Juraszov, az aljas énjétől szabadulni kívánó tolvaj „esti dalát” *A tolvaj* c. elbeszélésében:

„A nap lehanyatlott, s a csöndes földre és a csöndes égre szürke pókháló borult. Szürke pókháló borult az arcára is, amelyen kihunynak a napnyugta utolsó visszfényei, s az arc lassan megdermed. Jöjj hát hozzám! Miért nem jössz? A nap lenyugodott, a földeken sötétség. Miért nem jössz? Olyan magányos és úgy fáj a magányos szív. Olyan magányos, úgy fáj. Jöjj hát. A nap lenyugodott, a földeken sötétség. Jöjj hát, jöjj már!” (Az Andrejev-ízüzeteket Justus Pál fordította.)

mulasztja el, hogy felhívja a figyelmet erre a titokzatos, gondolati úton meg nem határozható, de az érzelmvilágban a maga módján realizálódó hatásra:

„Valami furcsa ment végbe valamennyi jelenlevőben, s valami furcsa érződött a siri csendben, amely Albert játéka nyomán támadt. Mintha mindegyikük szerette, de nem tudta volna kimondani, hogy mindez mit jelent. Mit jelent ez a fényes, meleg szoba, a cifra lányok, a derengő hajnal az ablak előtt, a felforrósodott vér, az elszálló hangok nyomán támadó tiszta érzés? De senki sem próbálta meg kimondani, hogy mindez mit jelent...” [III]

Hasonló, alig megfogalmazható hatást tesz Nyehljudovra a „kis emberke” gitárjátéka és éneke:

„Zavaros, futó benyomásaim az életről hirtelen jelentőséggel és szépséggel teltek meg. Lelkemben mintha friss, illatozó virág nyílt volna ki. Fáradtság, közöny, egykedvűség helyett, amelyet még egy perccel azelőtt az egész világgal szemben éreztem, most egyszerre a szeretet vágya, túlcserélő reménység és indokolatlan életöröm öntött el. Mit akarsz még? Mire vágyol? — mondta bennem egy hang. — Hiszen itt van, mindenfelől körülvesz téged a szépség és a költészet. Leheld be teli tüdővel, ahogy csak bírod, élvezd, mi kell még ezen kívül? Mindez a tiéd, mindez a javadat szolgálja...” [Nyehljudov herceg feljegyzéseiből, Luzern]

A zene hangulati hatásának képzetkeltő ereje rokonságot mutat az asszociációk kialakulásának mechanizmusával. Ezek szintén a tudatos és a tudatalatti határán mozognak, így nem meglepő, hogy Tolsztoj rájuk is felfigyel. Az *Iffjúkor* hőse különösen hajlamos a megmagyarázhatatlan gondolatátársításokra. Amikor esténként a teremből beszűrődő zongoraszt, kapucsikorgást, női hangokat hall, vagy a hazatérő nyáj hangját, hirtelen mindig halott anyja, dajkája, házitanítója jut eszébe és egy

A felhozott példákban figyelemre méltó és külön vizsgálatot igénylő jelenség az „ornamentikus próza” és a tudatregény érintkezése, ami a kiindulópontunkul szolgáló Tolsztoj-részletben is kimutatható. Andrejevtől már csak egyetlen lépés N. Sarraute *Planetáriumáig*, a „belső párbeszéd” metaforikus megfogalmazásáig. Az ornamentális próza és a tudatregény érintkezési lehetőségeiről l.: *Karancsy László: Ornamentális próza és tudatregény.* — A. Blok-A. Belij. 100. Debrecen, 1981, 131—137.

pillanatra elszorul a szíve. Apja reszkető kezét látva, az a különös gondolata támad, hogy apja részt vett az 1812-es háborúban és bátor tiszt volt. Félelme a barátságtalan fiákerestől akkor oszlik el, amikor útközben észreveszi, hogy a kocsi háta ugyanabból az anyagból készült, mint a kocsis köpenye. A gondolattársítás útja néha jól követhető: Olenyinnek (*Kozákok*) azért támad az a benyomása, hogy az utcákon csak olyanok járnak, akik *elutaznak*, mert ő maga éppen elhagyja a várost és nehéz szívvel válik meg korábbi környezetétől. A hóviharban bolyongó Vaszilij Andrejicsben (*Gazda és béres*) azért kelt félelmet a szélrohamoktól tépett, száraz burján, sőt annak gondolataiban felmerülő képe is, mert kétségbeesett vergődése hasonlít az ő helyzetéhez s méginkább a Nyikitáéhoz, akit magára hagyott a főrgetegben. Ez az önkényes asszociáció tehát úgy is felfogható, mint a kereskedő későbbi, talán gyengén motiválnak tűnő lelki átalakulásának első, még határozatlan irányú és tudatosulatlan mozzanata, mint lelkiismeretének első félelme moccanása. Arra viszont, hogy miért érez Pierre Bezuhov „valami kellemeset, megnyugtatót” és „kerekdedet” Karatajev szorgos mozdulataiban, jól berendezett kis kuckójában, sőt még a szagában is, már csak az egyszerű parasztemberrel kialakuló későbbi kapcsolata ad magyarázatot. És amikor Natasával Pierre-t „kék, vörössel kevert sötétkék” színben láttatja s így szintén hangulati alapon ítéli meg, Tolsztoj a gyermek naiv-spontán, semmiféle szabálytól nem kötött, impresszionisztikus szemléletmódját lopja be az ábrázolásba, azt, ami oly nagy szerephez jut majd a szimbolisták látásmódjában s aminek bizonyára szintén asszociatív alapjai vannak, de ezek már egyáltalán nem kimutathatók.

A hasonló asszociációk száma és jelentősége Tolsztojnál még nem nagy; inkább véletlenszerűen bukkannak fel, ha valamilyen rendszerbe foglalnánk őket, már meg is hamisítanánk a tolsztoji módszer lényegét. Meglétük azonban az író lélektani érdeklődésének sokrétűségéről és kifinomultságáról tanúskodik s egyes esetekben későbbi korokra jellemző lélektani szemléletet vetít előre.

Fiziológia és pszichológia

Az irodalmi ábrázolásban a „fiziológiai” fogalma kétféle értelemben szerepelhet. Egyrészt, mint a lelki életet meghatározó tényezők egyike, másrészt, mint a lelkiállapotnak külső tükröződése az arckifejezésben, gesztusokban, testmozdulatokban stb. Utóbbi értelemben a fiziológiai egyes íróknál a szerzői introspekciót helyettesíti (kevésbé tehetségeseknél a lélektani felszínesség velejárója), másoknál egyenesen az elbeszélő személyiségének kiküszöbölését szolgálhatja.

Az első funkcióval kapcsolatban Tolsztojról egyidőben kialakult és napjainkig is meglehetősen tartja magát az a felfogás, hogy hőseinek lelki életét és cselekedeteit elsősorban a biológiai tényezők irányítják, hogy „egyenesen és közvetlenül” átadja hőseit a fizikai tényezők s ezzel együtt természetesen a tudatalatti hatalmába. Ezen a véleményen volt, mint fejtegetéseink elején már utaltunk rá, nemcsak a szimbolista Merezkovszkij, hanem az író lélektaniségének első módszeres vizsgálója, Drjagin is. Hasonló nézeteket vall Németh László, aki — saját művészi gyakorlatával összhangban — felfigyel Tolsztoj műveiben a lelki tevékenységet meghatározó erkölcs biológiai gyökereire.⁷⁰ Kétségtelen, Tolsztoj mind a jellemzés, mind a helyzetlélektan szintjén gyakran kitér ezekre a tényezőkre s nem egyszer olyan figyelemre méltó részlet-meglátásokkal és egészében olyan művészi erővel, amely felkeltheti az említett benyomást. Elég, ha ismét csak a szexualitás jelentőségére gondolunk az író olyan műveiben, mint a *Kreutzer-sonáta*, *Az ördög*, a *Szergij atya* vagy bizonyos mértékig akár az *Anna Karenina* is. Erdemes felfigyelni arra is, hogy morális mondanivalóját Tolsztoj gyakran az ember „testi” lényének, „állati énjének” elítélésével juttatja kifejezésre. Így értékeli pl. a *Feltámadásban* a Katjusát elcsábító Nyehljudovot, akiben, mint láttuk, „két ember él”:

⁷⁰ Németh László: Tolsztoj inasaként. — Költő és prófeta. A magyar sajtó Tolsztojról. Bp., 1978, 423—425.

„Lelke mélyén talán már akkor feltámadt a gonosz vágy, talán már ekkor ezt sugalmazta neki fékevesztett állati énje, de ő maga nem ébredt tudatára rossz szándékának.” [I, XIV]

A „lélek mélye”, amelyről, mint láttuk, olyan gyakran és olyan változó értelemben beszél Tolsztoj, adott esetben valóban a tudat hatalmán kívüli esőt, az emberi lény „testi” oldalát jelenti, amely fölbe kerekedik a „lelki” embernek.

Hasonló példákat még hozhatnánk Tolsztoj életművéből. Mégsem mernénk úgy fogalmazni, hogy az író mindenestül átadja hőseit a test hatalmába. Inkább arról van szó, hogy Tolsztoj szükség esetén nem riad vissza a test hatalmának megmutatásától; néhány hősében valóban uralkodik ez a hatalom, másoknál csak mozzanatokban érezhető a jelenléte (s természetesen nem csupán a szexualitás területén), ismét másoknál teljesen hiányzik. A személyiség fiziológiai gyökereinek vagy az egyes viselkedésmozzanatok testi háttérének megmutatása Tolsztojnál sohasem túlzott és sohasem öncélú; az író arányérzéke itt is kifogástalanul működik, s a biológiai-fiziológiai mozzanatok bemutatása nála minden esetben lélektani tartalmat és jelentőséget nyer.

Ami a fiziológiai ábrázolásának másik funkcióját illeti, erről előljáróban annyit mondhatunk, hogy Tolsztojnál viszonylag ritkán szerepel önmagában, s lélektani tartalma ugyancsak mindig könnyen kitapintható. Tolsztoj, aki, mint már utaltunk rá, egyébként is a pontosan elemző s nem a sejtető-elhallgató lélekábrázolás híve, nem tartozik azok közé az írók közé, akik a lelkiállapotok külső jeleinek rajzával helyettesítik a tulajdonképpeni lélekelemzést; ő több oldalról közelít a jelenségekhez s a fiziológiai reakciók megmutatása nála — egyazon lélekábrázoló egységen belül — többnyire csupán egyike a mennél nagyobb pontosságra és hitelességre törekvő lélekábrázolás eszközeinek. Tolsztoj lényegében legtöbbször olyankor is aprólékos belső elemzést nyújt, amikor látszólag a külső jeleken keresztül érzékeltetésre helyezi a súlyt (vagyis a szó közvetlen értelmében pszichofizikai *párhuzamokat* von). Vegyünk két olyan kitűnő példát Tolsztoj műveiből, amelyekre (részben hasonló összefüggésben) N. K. Gudzij, a kiemelkedő szovjet Tolsztoj-kutató is hivatkozik⁷¹ s amelyekben az író „az érzések mimikai nyelve”, a „néma

⁷¹H. K. Гудзий: Лев Толстой. Критико-биографический очерк. М., 1960. 175—176.

párbeszéd”, a tekintetek, mosolyok, gesztusok, intonációk segítségével közvetíti hőseinek belső élményeit.

Az egyik példa a *Háború és béke*nek abból a részéből való, amelyben a szabadságra hazaérkező Nyikolaj Rosztov nem tudja eldönteni, hogy magázza vagy tegezze Szonyát s a két fiatal nem képes szavakkal kifejezni egymás való viszonyát.

„Kezet csókolt neki és — magázta. De szemeik tegezték egymást, és gyengéden összecsókolóztak, ha találkozott tekintetük. Szonya bocsánatot kért tőle tekintetével, amiért követe: Natasa révén emlékeztetni merte ígéreterére, és megköszönte, hogy szereti őt. Rosztov meg a felajánlott szabadságot köszönte meg, és azt mondta tekintetével, hogy akármilyen lesz is, örökre szeretni fogja, mert lehetetlen nem szeretni őt.” [II, I, II]

Nem nehéz észrevenni, hogy itt nem a fentebb említett „helyettesítésről” van szó, hanem az átélésforma egyik fontos összetevőjének közléséről; látszólag ugyan a „szemek beszéde” áll a középpontban, valójában azonban Tolsztoj mindent pontosan elmond arról amit ezek a külső jelek tartalmaznak, vagyis, amit Szonya és Nyikolaj *éreztek, gondoltak* a találkozás pillanataiban. Még inkább vonatkozik ez a másik példánkra, amely szintén a *Háború és béke*éből való s ugyancsak Nyikolaj és Szonya vonalát érinti. Rosztova grófné szeretné rávenni Szonyát, hogy olyan értelmű levelet írjon Nyikolajnak, amely felmenti fiát korábbi házassági ígérete alól:

„— Szonya — mondta a grófné, feltekintve a levélről, amikor unokahúga elhaladt mellette. — Szonya, te nem írsz Nyikolinkának? — kérdezte halk, reszkető hangon, és tekintetéből, szemüveges, fáradt szeméből Szonya kiolvasta mindazt, amit a grófné e szavak mögött gondolt. Ez a tekintet könyörgést fejezett ki, félelmet, hátha visszautasítják, szégyent, hogy kérnie kell, eltökéltséget, hogy engesztelhetetlenül gyűlölni fogja Szonyát, ha ezt a kérését megtagadja.

Szonya odament a grófnéhoz, letérdelt előtte, és megcsókolta a kezét.

— Írok, mama — mondta.” [IV, I, VIII]

Ebben a részben csak a grófné tekintete tartozik a „külső” kategóriájába, de ennek jelentősége elvész a nagyon sokoldalú, minden lehetőségre kiterjedő, a grófné lelkiállapotának ellentmondásosságát remekül kifejező, páratlan megfigyelőképességgel megfogalmazott szerzői

elemzés mellett. (Más kérdés, hogy e megoldások végső funkciója mindkét esetben az, hogy érzékeltessék: Tolsztoj hősei az ilyen jelbeszédből — amelyre Gudzij további példát is hoz — tökéletesen megértik egymást. Tolsztoj úgy fogalmazza meg egyikük tudattartalmát, ahogy a másik felfogja, vagyis kettős lélektani jellemzést ad. Ez utóbbi kérdéssel még majd külön is foglalkoznunk kell.)

Mindazonáltal a fiziológiai tényezők iránti érdeklődése mindenképpen az írónak azt a szándékát tükrözi, hogy minél mélyebbre ásson a lelki tevékenységet alkotó és meghatározó tényezők szövetségében. Jellemző mindenekelőtt, hogy Tolsztoj felfigyel hőseinek „test-érzésére” — nem testi állapotukra, nem egyszerűen arra, hogyan érzik magukat fizikailag, hanem arra, ahogyan ez a test-érzés tudatosodik bennük, önértékelésük részévé válik. Ezen keresztül az író fontos dolgokat mond el hőseinek jelleméről vagy az adott helyzetben kialakuló lelkiállapotukról. Íme, két idézet az *Anna Kareninából*. Az első — Kitty a bálon:

„Kittynek szerencsés napja volt. Ruhája sehol sem szorított, a csipkeszegély sehol sem vált le; a rozetták nem gyűrődtek össze és nem szakadtak le, a magas, rózsaszínű, ívelt sarkú cipellők nem nyomták, inkább jókedvűre hangolták a lábát. A vastag, szőke vendéghaj sajátjaként ült kicsiny fején. A hosszúszerű kesztyűn, amely úgy fogta körül kezét, hogy formáját nem változtatta el, mind a három gomb begombolódott, egyik sem pattant le. Medaillonjának fekete bársony szalagja különös gyöngéden vette körül nyakát. Ez a szalag merő báj volt; ahogy otthon a tükörben a nyakára nézett, ez a szalag, úgy érezte, beszél. Minden másban lehetett kételkedni, ez a szalag maga volt a báj. Kitty, ahogy a tükörben megpillantotta, itt a bálban is rámosolygott. Meztelen vállán és karján hideg márványozódást érzett; ezt az érzést rendkívül szerette. Szeme csillogott s piros ajka, vonzó volta tudatában, lehetetlen volt, hogy ne mosolyogjon.” [I, XXII]

A másik — Vronszkij kocsizás közben, Annához igyekezve:

„Gyakran érezte régebben is testének ezt az örömteli öntudatát, de soha így nem szerette még magát, a testét, mint most. Erős lábában kellemes volt a könnyed fájdalom érzése; lélegző mellében kellemes a mozgással járó izomérzés . . . Bajsának brillantinszaga is rendkívül kellemesnek tűnt föl ebben a friss levegőben.” [III, XXII]

Kitty önmagában gyönyörködésével Tolsztoj egyrészt azt a nőt érezteti az olvasóval, aki nemrég elutasította Levint, aki egész más világban él és másfajta életcélokat tűz maga elé, mint naivlelkű rajongója; másrészt azonban van ebben a sajáttestimádásban valami természetes, ellenállhatatlan báj: a szépség indokolt önimádata, amelynek hatása alól sem az író, sem az olvasó nem képes kivonni magát. Vronszkij kellemes test-tudata ezzel szemben szinte egyértelmű ellenérzést vált ki bennünk: a nem rossz szándékú, nem „agresszív”, de éppen ösztönösségénél vagy a megszokás hatalmánál fogva megváltoztathatatlan egoistát látjuk mögötte, aki a szerelemben is elsősorban vagy talán kizárólagosan önmagát szereti s szerelmének tárgyára csak mint örömeinek forrására néz, lehet, „balzaci” értelemben vett „hálával”. Különösen ilyen benyomást kelt abban a környezetben, amelybe az író ezt a test-érzést beágyazza: Vronszkij bajuszának brillantinszagától kezdve egészen a kocsni ablakán keresztül eléje táruló kép „lakkozottságáig”, ami nyilvánvalóan nem egyéb Vronszkij elégedettségérzésének kisugárzásánál.⁷²

Tolsztoj felfigyel a tűz serkentő hatására (Pierre Bezuhov a tűzvész láttán megszabadul nyomasztó gondolataitól, fiatalnak, vidámnak, ügyesnek, határozottnak érzi magát); tud arról, hogy hosszú álmatlanság és nyugtalanság után az embert indokolatlan rémület kerítheti hatalmába (Andrej Bolkonszkijnek hasonló helyzetben az a gondolata támad, hogy fia meghalt). Több ízben találkozhatunk Tolsztojnál egy olyan, fiziológiai és pszichológiai elemekből sajátosan összeszövődő érzés leírásával, mint az undor — néha olyan helyzetekben, amikor más író egészen másféle reakciókra kényszerítené hőseit. Valami hasonlót érez pl. Levin újszülött gyermeke megpillantásakor („undor és szájalom érzése”), fizikai undorrá válik Vronszkijban (legalábbis Anna szerint) az elhidegüléssel együttjáró gyűlölet; de valami hasonlót érez maga Anna is, mikor Vronszkijjal való megismerkedése után először pillantja meg a férjét,⁷³ fizikai émelygésbe átváltó erkölcsi undort él át Nyehljudov több alkalommal is a börtönben a zsvaj, a láncsörgés és a bűz hatására, vagy a foglyok megvesszőzése után;

⁷² М. Б. Храпченко: Лев Толстой как художник. 419.

⁷³ Tolsztoj regényének ez utóbbi mozzanatára emlékezik Csehov egyik hőse, *A párba* Lajevszkije, amikor elhidegül élettársától. Csehov műveiben ezenkívül is előfordul a pszichikai és fizikai érzetek hasonló, Tolsztoj által felfedezett egybeesése. Így a *Névnep* c. elbeszélésben Olga Mihajlovna már nem egyszerűen féltékenységet és bosszúságot érez férjével szemben, hanem egyenesen gyűlöletet *léptei, tetetett nevetése, hanghordozása* iránt, ellenszenvesnek találja férje szépségét, a *tarkóját* stb.

a két benyomás (az erkölcsi és a fizikai) összefolyik és felerősíti egymást. Az undor érzésében oldódik fel végül is a *Családi boldogság* Masájában a márki iránti, egymással részben ellentétes elemekből (iszony és háborzongató élvezet, rémület és izgalom, gyűlölet, félelem és ugyanakkor már-már leküzdhetetlennek tűnő fizikai vágy) összeálló vonzalom, amelynek érzékletes-aprólékos leírására, mint még látni fogjuk, Tolsztoj rendkívüli figyelmet fordít. Ez az érzés szinte megismétlődik Pierre-nek Helene iránti ellentmondásos vonzódásában. („Van valami undorító abban az érzésben, amelyet felkeltett bennem, valami tiltott.”)

Tolsztoj kedvenc témájának nevezhető a válságos fizikai állapotok lélektani következményeinek ábrázolása. Ilyen válságos testi állapot a betegség vagy éppen a haldoklás, amelyet az író több művében is igen részletesen ábrázol (a lentebb elemzendő műveken kívül pl. a *Három halálban*, az *Anna Kareninában* és a *Hadzsi Muratban*). A csatamezőn elhagyottan és sebesülten fekvő Andrej Bolkonszkijban, aki a csata előtt még nagy lelki felbuzdulást élt át, a testi elerőtlenedés egyfajta szellemi elbágyadáshoz vezet; ennek egyik jele, hogy Napóleon szavai, amelyeket pedig hall, nemcsak hogy nem érdeklik, de oda sem figyel rájuk és rögtön elfelejti őket; minden közömbössé válik számára, csak az az egy a vágya, hogy megmentse. S ez a testi-lelki elerőtlenedés — a csendes, nyugodt, ünnepélyes égbolt látványának hangulati hatásával párosulva — nagyarányú belső átalakulást indít el a hősből, amely majd egész gondolkodásmódjának gyökeres megváltozásához vezet:

„Hiszen minden olyan haszontalannak, oly hitványnak látszott ahhoz a szigorú, fenséges gondolatsorhoz képest, amelyet a vérzés okozta erővesztés, a szenvedés és a közeli halál várása fakasztott benne.” [I, III, XIX]

Andrej herceg végső, halála előtti nagy metamorfózisa is újabb sebesülésével, szenvedéseivel, a haldoklás fizikai velejáróival függ össze s Tolsztoj szükségesnek látja, hogy nagy figyelemmel, az apró részletekig menően és az egyéb tényezőket is számbavéve kövesse nyomon ezt a folyamatot. A lelki jelenségek fiziológiai kapcsolatainak vizsgálatában azonban az *Ivan Iljics halála* c. elbeszélésben éri el az író a legnagyobb művészi teljesítményt.

Ivan Iljicsot a betegsége ébreszti rá fokozatosan, hogy egész életében hazugság vette körül, és hogy ő maga is hazug módon, helytelenül élte le egész életét. Egy ponton a betegség okozta kényelmetlen fizikai érzés

növekedni kezd, átváltozik, mint az író fontosnak tartja megjegyezni, egyelőre még nem fájdalommá, de már az oldalára nehezedő nyomás tudatává és rossz kedélyállapottá. A betegség fokozódó önvizsgálatra kényszeríti: először csak a fizikai fájdalmakra figyel, azok jelentkezését vagy elmaradását érzékeli és kíséri riadt várakozással, később, a betegség súlyosbodásával, a fizikai érzés, mint először azon a bizonyos kritikus ponton, egyre inkább spiritualizálódik; Ivan Iljicsen erőt vesz a halálfélelem s a vele járó töprengések, bármennyire nehezen vallja be magának az igazságot, fokozatosan szembeállítják az élet értelmének kérdésével, kialakítják benne az elrontott élet nyomasztó tudatát. Fiziológiai-pszichológiai-etikai: ilyen, a tudatosság szempontjából növekvő tendenciát mutató haladványt állít fel Tolsztoj ebben az elbeszélésében. A kiindulópont a fiziológiai (amelyhez, mint láttuk, az író elég hamar társítja a tudati mozzanatot), a centrum: a lélektani részletezés, amelynek alapjában viszont a legtöbb esetben ott rejtőzik a testézés tényezője. Tolsztoj nagy meggyőző erővel követi nyomon nemcsak a fizikai fájdalom lélektani következményeit, azt, ahogyan a testi szenvedés egyre kínzóbbá teszi Ivan Iljics egész tudatműködését, hanem a továbbiak folyamán a pszichológiai tényezők visszahatását is az egészségi állapotra. Az egész életét átfogó hazugság tudata megtízszerezi Ivan Iljics fizikai szenvedéseit. Tolsztoj olyasmire is felfigyel, hogy a fizikai fájdalom egy-egy ponton — részben már a morfiumkábulat hatására — torzult formában válik lélektani tényezővé: Ivan Iljicsnek néha olyan kényszerképzelete támad, mintha szörnyű fájdalmak között egy szűk, mély, fekete zsákba gyömöszölnék, egyre mélyebbre, és nem tudják teljesen beledugni; és ő fél és be akar zuhanni a zsákba, vergődik és segít; és egyszercsak elszakad a zsák, ő lezuhan és felébred. (Hasonló érzései keletkeznek Andrej Bolkonszkijnak is a haldoklás gyötrelmeinek hatására.)⁷⁴ Az elbeszélés végén, az agonia gyötrelmei közepette azonban, amikor ez a motívum

⁷⁴ A pszichológiai és a testi érzés azonosulásának sajátos, de Tolsztojra utaló változatával találkozhatunk Csehovnál. Tolsztoj egyik legjobb és legközvetlenebb tanítványánál, pl. *A léha asszony* c. elbeszélésben. Férje haldoklása közben, Olga Ivanovnáknak félálmában úgy rémlik, hogy „az egész lakást, a padlótól a mennyezetig, egyetlen hatalmas vastömb tölti ki s nem kellene egyebet tenni, mint kivinni ezt a vastömböt, és akkor mindenki jókedvre derül”. Az érzés testi jellege itt közvetett és elmosódott ugyan a Tolsztojtól hozott példákhoz képest, de egyébként lényegében ugyanazzal az impresszionisztikus transzformációval van dolgunk, amit Tolsztojnál másutt is megfigyelhettünk, így az *Egy örült naplójában*, ahol a hangulat egyebek mellett egy önmagában véve absztrakt „ábrában” ölt testet az elhomályosuló, a vizionálás határán lebegő tudatban.

megismétlődik, Ivan Iljicsnek az a gondolata támad, hogy a zsákba való bejutását „az a tudat akadályozza, hogy az élete jó volt. Életének ez az igazolása tartotta fogva, nem engedte tovább és minden másnál jobban gyötörte”. A fizikai érzés itt már nem egyszerű lélektani tényné alakul, hanem egy váratlan, bár az adott helyzetben nem meglepő fordulattal azt a gondolatot juttatja kifejezésre, amely Ivan Iljicsset még a fizikai fájdalumnál is elviselhetetlenebbül gyötéri s amely az elbeszélés egész eszmerendszerének középpontjában áll. A hő *fizikai* érzése a *lélektanivá válás* közvetítésével *erkölcsi* eszme hordozójává lesz s előkészíti az író által ajánlott megoldást.

Mint már említettük, a lelkiállapotok külső megnyilvánulásokon keresztüli érzékeltetése Tolsztojnál a legritkább esetben jelenti azt, hogy ezek a jelek *helyettesítik* a lelki tartalom közvetlen ábrázolását s hogy akár fel is mentenék az írot a lélek mélyébe való betekintés felelőssége alól. Ez inkább csak a nagyobb művek elején fordul elő, ahol az író mintegy fokozatosan vezeti be az olvasót hőseinek lelkivilágába s ennek egyik első lépése lehet a lelkiállapot, érzelem vagy gondolat külső jeleikben való megragadása. Tolsztojnál egyébként a külső jelek csak mint az objektíválás eszközei fontosak vagy mint egy másik szereplő észlelete vagy értékelése, amely ezt a másik személyt is jellemzi. Az első funkcióra példa lehet Holsztomer volt gazdájának jellemzése a hasonló című elbeszélésben:

„Hanyatlása különösen nyugtalan tekintetében nyilvánult (szeme állandóan ide-oda járt), bizonytalan hanghordozásában és tétova mozgásában. Ez a nyugtalanság főként azért volt megdöbbenő, mert szemmel láthatóan újkeletű volt nála; látszott rajta, hogy egész életében senkitől és semmitől sem félt és csak nemrég, súlyos szenvedések révén jutott el a félelemig, ami annyira nem illett alaptermészetéhez.” [X]

Vagy az egyik fiatal tiszt által keltett benyomás jelzése a harmadik szvasztopoli elbeszélésben:

„Sipító hangon beszélt, s amikor megszólalt, friss, piros foltok gyúltak ki fiatal arcán: látszott rajta, hogy azok közé a kedves, kamaszosan félnék emberek közé tartozik, akik mindig attól rettegnek, hogy valamelyik szavuk nem úgy sül el, ahogy szeretnék.” [Szevasztopol 1855 augusztusában IV]

Bizonyára Tolsztojban is él az epikus írókat mindig foglalkoztató kétely, hogy mennyiben jogosult a kívülálló elbeszélő elmondani azt, ami mások lényének érzékekkel meg nem közelíthető zúgaiban: érzelem- és gondolatvilágában végbemegy (e kétely jelenlétét még fogjuk érzékelni a tolsztoji írásművészet egyéb vonásaiban is). Nem csoda tehát, ha Tolsztoj is felfigyel arra, hogy bizonyos jellemvonások vagy lelkiállapotok az ember külsejéről leolvashatók; az „észrevehető”, „látható”, „nyilvánvaló” kifejezések azonban mindkét részletben arra utalnak, hogy a külső jelek itt csak amolyan „kapaszzkodók”, amelyek arra szolgálnak, hogy legyen mihez kötni a nagyon is részletes és önmagában sokkal tartalmasabb elképzelést biztosító belső jellemzést.

A másik lehetőséget jól érzékelteti az *Anna Kareninából* korábban bemutatott szövegrészlet, amelyben nyilvánvaló, hogy nemcsak Kitty lelkiállapotáról van szó, hanem a szerelmes Levin érzékenységéről is a lány hangulatai iránt. Ugyanez Vronszkij és Anna viszonylatában, a vasúti jelenetben, ismeretségük idején:

„(Anna) ragyogó, sűrű szeme, amely a sűrű szempillától sötétnek látszott, barátsággal és figyelemmel állapodott meg Vronszkij arcán, mintha fölismerte volna; majd rögtön az odaáramló tömeg felé fordult, mint aki keres valamit. Vronszkijnek ez a rövid pillantás is elég volt, hogy az arcán játszó, türtöztetett elevenséget, amely csillogó szeme s pirosló ajkait elgörbítő mosolya közt röpködött, észrevegye.” [I, XVIII]

Mindezzel azonban kissé mellékvágányra tértünk. A lényeg az, hogy a lelkiállapotok rajzában a külső megnyilvánulások ábrázolását Tolsztoj gyakrabban alkalmazza olyankor, ha e külső jelek nem pusztán kísérői a bemutatandó lelkiállapotnak, hanem az átélésforma fontos tényezői vagy ha az átélésmód egyenesen rájuk korlátozódik — vagyis pontosan azokban az esetekben, amikor az élmény a fiziológiai szintről nem jut el teljesen a tudatosság fokára, amikor a hős egyáltalán nem, vagy nem teljesen ura akaratának vagy tudatának. Nyikolenyka Irtyenyev még öt évvel azután is, hogy sértés érte, önkéntelenül *rángatózik és fel-felkiált*, ha ez eszébe jut; ilyesmi megy végbe egy darabig Levinnel is, ha a Kittytől elszenvedett visszautasításra gondol. Mindez a hősök akaratának és tudatának közreműködése nélkül történik, helyesebben: a tudatosulás legfeljebb a megnyilvánulás lejátszódása közben valósul meg, úgy, hogy később aztán gondolatban rekonstruálható.

A fiziológiai és a tudati elem szerepének aránya szempontjából hasonló állapot a szerelmi hevület, amelynek leírásával a sok tekintetben kísérleti műnek tekinthető *Családi boldogságban* Tolsztoj több helyen is megpróbálkozik.

„És egyszer csak különös dolog történt velem: először eltűnt minden körös-körül, már nem láttam semmit, csak az ő arcát, csak szeme villogott — úgy rémlett — közvetlenül az én szemem előtt; végül úgy éreztem, hogy ezek a szemek én bennem vannak, minden összezavarodott, nem láttam semmit, be kellett hunynom a szemem, hogy elszakadjak a szorongó gyönyörűségtől, amelyet tekintete bennem ébresztett. . .” [V]

Legfeljebb a „szorongó gyönyörűség” (az eredetiben: „gyönyör és borzalom”) érzése sorolható ebben a részben a tudatilag is felfogott kategóriájába, de lényegében ezek is ösztönös eredetű motívumok, így a leírás egésze nem az elbeszélő szeszélyéből, hanem a tárgy természetének megfelelően marad fiziológiai síkon, úgy, hogy az eddig ismeretlen indulat által felzaklatott lélek remegését csak sejteni lehet mögötte. Ugyanez mondható el a néhány oldallal később következőkről:

„De akkor egyszer csak erősebben vert a szívem, kezem megrebbent, és megszorította az ő kezét, forróság öntött el, tekintetem a sötétben az övét kereste, és most már tudtam, hogy nem félek tőle, hogy ez a félelem a szerelem, újfajta szerelem, még erősebb és bensőségesebb, mint azelőtt. Éreztem, hogy az övé vagyok, és boldoggá tesz, hogy hatalma van fölöttem.” [V]

Itt — a szerelmi érzés kibontakozásának egy későbbi szakaszán — szintén csupán egy szó, az „éreztem” utal a leírt állapot lélektani jellegére; tudjuk azonban a korábbiakból, mennyire bizonytalan — szándékoltan bizonytalan — ennek a szónak az értelme Tolsztojnál.

Az állapot inkább ösztönös-fiziológiai, mintsem tudatos-pszichológiai természete — és épp ezért szinte leküzdhetetlen volta — jellemző ugyanebben az elbeszélésében Masa és a márki jelenetére.

„Furcsa, újszerű érzés, iszony és gyönyör keveréke futott végig hidegleglősen a hátamon. Ránéztem — azért, hogy jeges pillantással adjam tudtára megvetésemet, de pillantásom nem megvetést fejezett ki, hanem riadt izgalmat. Nedvesen csillogó, izzó szeme közvetlen közelből,

szenvedélyesen nézett reám, nyakamra, mellemre, két keze csuklómat, karomat tapogatta, nyitott szájából szavak törtek elő, azt mondta, szeret, azt mondta, mindene vagyok, és ajka közeledett hozzám, keze erősebben markolta és perzselte bőrömet. Tűz futott végig ereimben, elsötétült előttem a világ, egész testemben remegtem, torkomban elakadtak a rendreutasító szavak. Egyszerre csókot éreztem arcomon. Remegve, borzongva fölegyenesedtem, és ránéztem. Sem szólni, sem moccanni nem volt erőm, iszonyodva vártam és kívántam valamit. Mindez csak egy pillanatig tartott — de ez a pillanat rettenetes volt! *Egészen* láttam őt ebben a pillanatban; világosan láttam arcát, szalmakalapja alól előtűnő, domború, alacsony homlokát, mely annyira hasonlított férjeméhez, táguló cimpájú szép, egyenes orrát, hegyesre pödört hosszú bajszát, kis hegyes szakállát, simára borotvált orcáit, napbarnított nyakát. Gyűlöltem és féltem tőle, olyan idegen volt nekem; de abban a pillanatban hihetetlenül erős visszhangot keltett bennem ennek az idegen, gyűlöletes embernek a vágya, szenvedélye! Leküzdhetetlen vágy támadt bennem, hogy átengedjem magam a vadállati, szép száj csókjainak, a gyűrűs, finoman érezett fehér kezek ölelésének; valami vonzott, hogy hanyatt-homlok belévessem magam a tiltott gyönyör hirtelen feltáruló szakadékaiba...

»Olyan szerencsétlen vagyok — gondoltam. — Hadd gyűljék fejemre egyre több és több szerencsétlenség.«

Fél karjával átölelt, és arcomhoz hajolt. »Ám legyen, gyűljék a fejemre egyre több és több szégyen és bűn.«” [VIII]

A részletben ugyan felfedezhető néhány, a hősnő tudatának jelenlétét sejtető utalás („hogy hideg tekintetemmél kifejezzem megvetésemet”, „gyűlöltem és féltem tőle”, észreveszi, hogy a márki homloka hasonlít a férje homlokához stb.), de a leírás egészében az érzéki (főként vizuális) benyomások és a test felzaklatott állapotából adódó vágyak uralkodnak, a hősnő közérzetének aprólékosan megrajzolt részletei. Jellemző, hogy amikor a jelenet végén szóhoz jutnak Masa gondolatai is, ezek szintén akaratainak elernyedését juttatják kifejezésre, mintegy mentegelve a tudat megadását a test követeléseitől. A külső jelek tehát itt is azért uralkodnak, mert a hősnő átélésmódja kívánja így.

Az ábrázolásmódnak a lelkiállapot fizikai átélésformájához való közelítését felhasználja Tolsztoj egy olyan, a tudat kihunyásáról tanúszkodó lelkiállapot rajzában is, mint az öngyilkosság. Az *Anna Kareninában*, Vronszkij öngyilkossági kísérletének elbeszélésében is hangsúlyozza

az öntudatlan mozzanatok. Különösen figyelemreméltó azonban a fiziológiai és lélektani mozzanatok ötvöződése Anna öngyilkosságának leírásában. Amikor Anna elszalasztja az első vagon és meg kell várnia a következőt, az elbeszélő — a hasonlat rideg köznapiságával is fokozva a jelenet megdöbbenő erejét — megjegyzi, hogy olyan érzés vesz erőt rajta, mint fürdés előtt, amikor éppen be akar lépni a vízbe. A keresztvetés gépies, öntudatlan mozdulata, nem tudni, miféle asszociáció révén, még egyszer felvillantja benne a tudat szikráját s a derűs, kellemes emlékek egész sorát vonultatja fel előtte, de közben nem veszi le a szemét a közeledő másik vagonról. A fiziológiai mozzanatok kiemelésének azt a hatását, amely az öngyilkosság előtti állapot tudatonkívüliségét sugallja, Tolsztoj még fokozza a végzetes muzsik látomásának beiktatásával, amely a regény egyik ismétlődő motívuma.

Hangsúlyozza Tolsztoj a fizikai érzeteket olyan, nem kevésbé végzetes lelkiállapot érzékeltetésében is, mint amelyet az *Isteni és emberi dolgok c.* elbeszélés hőse, Szetvlogub él át kivégzése előtt és alatt. Mikor a halálraítelt megpillantja az akasztófát, úgy érzi, mintha valóságosan szíven ütötték volna és hányingere támad. „Szelleme nem szegült szembe a halállal, de erős, fiatal teste nem fogadta el, nem adta meg magát és küzdeni akart” — jegyzi meg az elbeszélő. Az utolsó pillanatban Szetvlogub ütést és egyensúlyvesztést érez, ezzel együtt „a fulladás állati rémületét”, fejfájást és azt, hogy minden eltűnik — tehát életének legszörnyűbb pillanataiban nála is elsősorban a testi átélés mivoltára figyel az elbeszélő. Mindazonáltal mind Anna öngyilkosságának, mind Szetvlogub kivégzésének leírásában a fizikai csak az átélés egyik formája, amelybe beékelődnek a tulajdonképpeni tudati, lelki mozzanatok. A kettő egybefoglalása már nem csupán szemléleti kérdés, hanem „megszerkesztést” is követel a művésztől, s így a hasonló megoldásokkal ebben az összefüggésben még majd külön is foglalkoznunk kell.

A fenti példák alapján elmondhatjuk: jóllehet nem érthetünk egyet azzal a felfogással, hogy Tolsztoj mindenestül átadja hőseit a testi indulatok és a tudatalatti erők hatalmába, mégis tisztán kell látnunk azt, hogy az őt nyugtalanító problémák természetéből eredően elvszerűen és igen gyakran viszi bele hőseit olyan helyzetekbe, amelyeknek bemutatása a tudat és a tudattalan határán ingadozó és egészben vagy részben a fiziológiai megnyilvánulásokra redukálódó mozzanatok feltárásán keresztül oldható meg a legteltesebb művészi hitelességgel. Tagadhatatlanul hozzájárul ehhez, hogy az emberi lélek feltárását Tolsztoj önálló művészi feladatnak tekinti és arra törekszik, hogy minél mélyebben hatoljon be a

lélek rejtelseibe. Így jut el a lelki jelenségek csak látszólag, „helyileg” kizárólagos fiziológiai gyökeréig s ezzel együtt ahhoz az igényhez, hogy (már előtte kialakult irodalmi technika fogásaival élve) az élmények külső megjelenési formáit is rögzítse. A cél azonban számára mindig az erkölcsi-lelki állapot érzékeltetése; a testi megnyilvánulásokban, a biológiai gyökerekben is mindig a pszichikai, a szellemi, az etikai lehetséges forrásait kutatja és sohasem állítja azt, hogy ezek a források — kizárólagos források, mert az élmények és érzetek legfontosabb összetevője számára a külső világ. Tolsztoj mindig szem előtt tartja a testi és a lelki bonyolult egymásra hatását és mint ezt az *Ivan Iljics halálában* különösen jól megfigyelhettük, szükség esetén ennek bemutatásához felhasználja minden életismeretét és önelemző képességét.

Mozzanatok. Impresszionizmus. Asszociatív közelítések

Már az eddigiekben is gyakran találkozhattunk Tolsztojnál olyan szövegrészekkel, ahol a lélektani megfigyelés, a lelkiállapokra vonatkozó közlés, amellett, hogy betöltötte azt a funkciót, amelyet szolgált, a lehető legegyszerűbb és legközvetlenebb megfogalmazásban, tehát nagyobb írói beavatkozás nélkül is, pusztán igazságtartalmánál vagy felfedezésjellegénél fogva kiváltotta érdeklődésünket, esztétikai tartalom hordozójává, művészi értékévé emelkedett. Néha egyetlen, egészen rövid megjegyzés, egyetlen, villanásszerű és esetleg nem is különösebben lényeges mozzanatra vonatkozó megfigyelés is képes hasonló érdeklődést kelteni s árnyalni az író lélektani módszerére vonatkozó elképzeléseinket. Figyeljük meg az *Anna Karenina* egy részletét, amely egyben kiegészíti a fiziológiai tényező szerepéről az előbbieken mondottakat. Karenin hosszú megfontolás és nem kevés belső vívódás után eldönti, hogy komolyan beszélni fog feleségével, akinek Vronszkij iránti vonzalma a társadalomnak is kezd szemet szúrni.

„... ujjait tenyérrel lefelé egymásba kulcsolva, Alekszej Alekszandro-
vics kinyújtozott s az ujjizületei megroppantak.

Ez a mozdulat — rossz szokása: a kézkulcsolás és ujjainak a megropogtatása — mindig megnyugtatta; azt az akkuratóságot idézte föl benne, melyre most olyan nagy szüksége volt. A bejáró felől érkező fogat hangja hallatszott. Alekszej Alekszandrovics megállt a terem közepén.

A lépcsőn asszonyi léptek jöttek fölfelé; Alekszej Alekszandrovics a beszédjére készülve, ropogó ujjait szorongatva állt ott s várta, nem roppan-e még valami. Az egyik ízület reccsent még egyet.” [II, VIII]

Az egész leírás egy jelentéktelen, tulajdonképpen komikus apróság köré épül s művészi jelentősége elsősorban abban rejlik, hogy tökéletesen érzékelteti Karenin nyugtalanságát s azt az igyekezetét, hogy legyűrje ezt a nyugtalanságot. Karenin figyelme látszólag egy jelentéktelen mozzanatra összpontosul, amely azonban számára nem csupán elterelő hadmozdulat,

hanem valódi feloldás lehetősége is. Ezért az író lényegesnek tartja, hogy a jelenet végén leszögezze: az egyik ízület reccsent egyet — ezen a mozzanaton összpontosul az egész jelenet értelme. Ezzel a közléssel, amelyről fölösleges megjegyeznie, hogy Karenin tudatának fontos ténye, az író lélektanilag lezárja, megoldja a jelenetet. Van azonban ennek a leírásnak egy másik, szélesebb jelentése és művészi értelme is: az olvasó előtt tudatosodik, hogy az ember (ismét és még annyiszor *általában* az ember) számára gyakran valóban a hasonló külsőségekben, apróságokban sűrűsödik össze egy helyzet, egy lelkiállapot lényege.

Egy másik, ugyancsak rendkívül találó lélektani megfigyelés-mozzanat ugyanebben a regényben — és még mindig a fiziológiai és a pszichológiai összefüggéseinek témakörében —: Sztjiva Oblonszkij nem tudja megbocsájtani magának, hogy amikor felesége megmutatja neki a hűtlenségéről árulkodó cédulát, ahelyett, hogy megsértődne, mentegőznék, tagadna, bocsánatot kérne, vagy akár közömbös maradna, teljesen akaratlanul elmosolyodik, „szokásos, jámbor és így ostoba mosolyával” (ui. nem volt ideje arra, hogy a kialakult helyzethez előkészítse az arcát). Ez az észrevétel először is igen életszerűvé domborítja a *helyzetet*, amellyel az író a regényt indítja; azután: jól jellemzi Styivát, aki gyenge akaratú és komolytalan, de nem rosszindulatú ember; végül: felhívja a figyelmet két érdekes lélektani jelenségre: a fiziológiai és a lélektani közötti furcsa *ellentét* lehetőségére és arra, hogy az *embert* néha nem annyira az őt ért kellemetlenség bántja, mint inkább a saját helytelen, rosszul sikerült reakciója erre a kellemetlenségre.⁷⁵

Még egy-két példa, még egy-két olyan lélektani megfigyelés, amelyek lényege, tanulsága akár aforizmaszerűen is összefoglalható. Mint pl.: a lényeges emberi kapcsolatok gyakran jelentéktelen és sekélyes kicsinyességekre „bomlanak le”. A *Szevasztopol 1855 augusztusában* c. elbeszélésben a bátyjával való összekülönbözés után Vologyát az a gondolat foglalkoztatja, miközben egymás mellett ülnek a kocsiiban: vajon bátyja szándékosan nyomja-e őt egészen a kocsi szélére?⁷⁶ Vagy: a másik ember

⁷⁵ Hasonló ellentmondást él át Lajevszkij Csehov *A párbaj* c. elbeszélésében: bosszankodik önmagára, amiért, jóllehet nem szenvedheti von Korent, mégis, miközben vele beszélget, nem képes elúzni saját arcáról a hízelgő mosolyt. Ugyanígyen ellentét fogalmazódik meg L. Andrejev *A gondolat* c. elbeszélésének egyik emlékezetes részletében: amikor Tatjana Nyikolajevna kikoszarazza Kerzsencevet és kineveti, a férfi nem az asszony nevetését nem tudja neki megbocsájtani, hanem azt, — hogy ő maga is elmosolyosodott.

⁷⁶ A kicsinyesség lélektanának nagy ismerője és felhasználója Dosztojevszkij; gondoljunk pl. arra, miként dédelgeti magában a pincelakó (*Feljegyzések a pincelyukból*) a bosszú

íránt érzett ellenszenv összesűrűsödése annak egyetlen szokására vagy gesztusára. A *Kreutzer-szonáta* hőse, Pozdnisev, néha elnézi, amint a felesége teát iszik, a lábát lóbálja vagy a szájához viszi a kanalat és szörtyögve szívja a levest — és úgy gyűlöli ezért, mint a legrosszabb tettért. Az *Anna Kareninában* ugyanez a motívum még bonyolódik azáltal, hogy (kapcsolatuk megromlása után) Annának támad az a benyomása Vronszkij arckifejezéséből, mintha a férfi undorodnék a kezétől, a kézmozdulataitól, a hangjától. Más: a szavak és a tettek mögött megbúvó rejtett indítékok, vagy az, hogy titkos vágyainkat néha szeretjük „véletlen”, játékos formákba öltöztetve átélni s így legalább látszólag megvalósítani. A *Családi boldogság* Masája suttogva beszél jövőendő férjével, látszólag, hogy fel ne ébressze a nevelőnőt, valójában, mert kellemes vele így beszélnie: ebben jut kifejezésre a férfi iránti ki nem mondott, be nem vallott vonzódása. (Gondolhatunk itt Matvej Nyikityics „lépésgyakorlataira” is.) Aztán: az általunk akár csak gondolatban elkövetett vétség legalább annyira megronthatja viszonyunkat a másik emberrel, mint annak velünk szemben elkövetett hibája. Masa egyetért unokanővérevel, hogy férje zárkózott és büszke s eleinte úgy érzi, hogy ennek a megfogalmazásnak a birtokában higgadtabban és jobban érti őt, hamarosan azonban ez az ítélkezés — amolyan árulásféle — nyomni kezdi a lelkiismeretét s rájön, hogy tovább mélyíti a kettejüket egyébként is elválasztó szakadékot. Ezzel ellenkező értelmű lélektani jelenség: Ivan Iljics felesége, miután eldöntötte magában, hogy férjének szörnyű természete van és ezzel elrontotta az ő egész életét, sajnálni kezdi magát s minél inkább sajnálja magát, annál inkább gyűlöli a férjét.

Vannak Tolsztoj rövidebb lélektani megfigyelései között olyanok is, amelyek nem tartalmaznak aforizmává sűríthető általános emberi igazságokat, de amelyek az adott helyzetben nemcsak maradéktalanul hitelesek, hanem — sokszor alig meghatározható, alig megragadható okból — egyedül alkalmasak arra, hogy kifejezzék a lényegét. A hasonló szövegrészek megfogalmazásuk módját tekintve esetleg nem is elsődlegesen lélektani jellegűek, az író esetleg nem is mond ki mindent — a lélektani megfigyelés a mélyükben munkál, mint a meglátást lehetővé tevő, a helyzetet felismerő és a megfogalmazást elindító tényező.

Nyikolenyka Irtyenyev az *Ifjúkorban* egy alkalommal, amikor éppen szerelmesnek érzi magát, nem mer elmenni a vendégségből (pedig már úgy

gondolatát a tisztel szemben, aki egyszer lelökte a járdáról s hogyan fest végül is a bosszú a valóságban.

érzi, kinézik), mert nagy zavarában nem tudja, hogy álljon föl, hova tegye a lábát — így inkább marad, de, mire mégis rászánja magát, hogy megmocsanjon és elinduljon, beleakad az asztalba, minthogy minden erőfeszítése arra irányult, nehogy beleakadjon. A *Szevasztopol májusban* c. elbeszélésben Mihajlov restell szolgája jelenlétében hangosan imádkozni és megcsókolni az ikont — így magával viszi a szentképet olyanképpen, hogy az utcán elővehesse, anélkül, hogy ki kelljen gombolkoznia. Ivan Iljics leánya — komor, elszánt, szinte haragos külsejű hölgy — úgy köszön oda Pjotr Ivanovicsnak, aki részvétét kifejezni jött hozzájuk, mintha az valami hibát követett volna el, holott erre semmi alapja — s ez kifejezi azt a mesterkélt, kényelmetlen hangulatot, amelyet az őszinte érzéseket is deformáló, kényszerű aktus vált ki Pjotr Ivanovicsban, de a gyászoló család tagjaiban is, s amelynek a jelenet megelőző mozzanataiban is számos jelét figyelte meg az író (gondoljunk csak a puff „lázadozásának” leírására).

A hasonló lélektani aprólékosságban — amely látszólag jelentéktelen külső megnyilvánulások rajzában oldódik fel — van valami naturalisztikusan impresszionisztikus, valami, amihez hasonlót Tolsztojnál egyéb összefüggésekben is észrevehettünk, de amit majd Csehovnál figyelhetünk meg, mint gyakori és törvényszerű motívumot. Az irodalmi impresszionizmus — a festészetitől eltérően — megtűri a naturalista ecsetkezésre jellemző részleteket, sőt hangsúlyozhatja azokat: ha az impresszionista festőnek mintegy nincs ideje arra, hogy meglássa a részleteket, úgy az írónak, az időbeli művészet képviselőjének figyelmét viszont éppen valamely részlettől nyert benyomás ragadhatja meg, anélkül, hogy ez az impresszionisztikus „körvonaltalanság” rovására menne. Mint a fenti példából kitűnik, ez a naturalisztikus-impresszionisztikus hajlam, — amely természetesen csak egy mozzanatát, egyik forrását képezi a későbbi, „klasszikus” értelemben vett impresszionizmusnak és naturalizmusnak — nemcsak Tolsztoj kései műveiben figyelhető meg, hanem már az író pályakezdetén. Nem állítjuk, hogy ez a vonás Tolsztojnál a módszer alaptörékvei közé tartozik, de a példák számát mindenesetre szaporíthatnánk. Ugyancsak az *Ifjúkorban* olvashatjuk a következő — nem véletlenül az átlagosnál hosszabbra sikerült — mondatot (annak kifejtése kapcsán, hogy mi minden vonhatja el egy fiatalember figyelmét a vizsgára való készüléstől):

„... ott ül az ember este egyedül a faggyúgyertya mellett a szobájában, és egy másodpercre, hogy a gyertya hamvát leszedje, vagy a székén jobb

helyet keressen, fölüti fejét a könyvből, s azt látja, hogy az ajtóknál, a sarkokban mindenütt sötét van, hallja, hogy a házban mindenütt csend van — s megint csak lehetetlen meg nem állni a tanulásban, nem hallgatni a csendet, nem nézni a sötét szobára nyíló ajtó homályát, s soká, igen soká mozdulatlan állapotban nem maradni vagy le nem menni s az üres szobákban fel-le járni.” [IX]

A helyzetteremtő részletek: a viaszgyertya, a koppantás, a széken való fészkelődés mellett Tolsztoj hőse észreveszi az est sejtelmes árnyait és rájön arra — amit egyébként talán valahonnan Ibsentől szoktunk keltezni⁷⁷ —, hogy a csendet hallani lehet és hallgatni érdemes, vagyis felfigyel a röpké és jelentéktelen benyomások érzelmi-hangulati töltésére is. Az impresszionizmus és a hangulatiság — egymáshoz, közelálló jelenségek; együtt jelentkeznek a kettő Csehovnál, de a jóval epizodikusabb fellépő tolsztoji hangulatiság tárgyalásánál is kimutathattuk már az impresszionisztikus vonásokat. (Emlékezzünk pl. arra, amikor Natasa kék, vörös árnyalatú sötétkék színekben látja Pierre-t, így fejezi ki hozzá való viszonyát. Tudjuk, hogy maga Tolsztoj is jellemezte színekkel pl. a korabeli költőket.) E hangulatisággal együtt válik a leírás plasztikussá, lélektanilag tartalmassá és a tárgyak jelentőségét meghaladó mértékben benyomáskeltővé.

Impresszionisztikus-naturalisztikus megoldásokat vehettünk észre Tolsztoj kórlélektani érdeklődése kapcsán elemzett *Egy örült naplója* c. elbeszélésében is, a szorongást kiváltó tárgyi környezet részleteinek sugallatos leírásában, vagy a hangulatok ábrázolásában, illetve érzékelésében. A részletek impresszionisztikus hatását hasonló esetekben fokozza, ha nem az elbeszélő, hanem a hős tudatának elemeként jelennek meg, a benyomás körvonaltalanságának, pillanatnyiségének közegében. Ezt megfigyelhettük tulajdonképpen már az *Ifjúkorból* vett idézetben, ahol az elbeszélő és a hős lényegében egyazon személy. Hozhatunk azonban példákat harmadik személyben írott művekből is. Anna Karenina — Vronszkijjal való kapcsolatának végleges megromlása idején — a szokásos adag ópium bevétele után nyitott szemmel fekszik ágyában és miközben a spanyolfalnak a mennyezetdszre vetett árnyékát nézi, arra gondol, mit érez majd Vronszkij, ha ő nem lesz.

⁷⁷ L. a *Ha mi, halottak, feltámadunk* c. színmű I. felvonásának nyitójelenetét (Henrik Ibsen színművei. Bp., 1966. 1185.)

„A spanyolfal árnya hirtelen megingott, az egész karnist, az egész mennyezetet elborította; másfelől más árnyak törtek felé; egy pillanatra összefutottak, aztán sebesen újra fölnyomultak, megingotak és összefolytak s minden elsötétedett. »A halál« — gondolta. S olyan borzalom jött rá, hogy sokáig nem tudta megérteni, hol van: reszkető ujjával soká nem tudott gyufát találni s a leégett és elaludt helyett új gyertyát keresni.” [VII, XVI]

Mi történt itt? Csak a spanyolfal árnyéka ingott meg a gyertyafényben, s az író azt mondja el, milyen hatást váltott ki Annában az imbolygó árnyék, vagy Anna ópiumos bódulatában omlott látomásszerűvé minden, hogy rádöbbsen a halál borzalmára? Bizonyára mind a kettő külön-külön s együtt is igaz. A helyzet lebegésszerűvé lazult, a határvonalak egybemosódnak valóság és látomás, objektív leírás és a hősnő észlelete között. A részlet impresszionisztikus színeződése különösen akkor tűnik ki, ha tudjuk, hogy a gyertya-motívum később még kétszer szerepet kap a regényben: először, mint Anna „benyomása” vagy látomása a tragédia kikerülhetetlenségének tudatosodása idején, Vronszkij távozása után:

„»Elment! Vége!« — mondta magában Anna, az ablakban állva; válaszul rá a kétféle emlék: az elaludt gyertya sötétsége s a rettenetes álom egybeolvadva, hideg borzalommal töltötte el a szívét.” [VII, XXVII]

Majd még egyszer, ismételt transzformáció után, Anna halálának leírásában, s itt már nem mint a hősnő érzéklete vagy látomása, hanem magasabb jelentésbeli rétegben, egyenesen szimbolikus értelemben, mint a kialakuló élet gyertyája.

Néha az emlékezés és az álom határterületein imbolygó tudat bizonytalansága kelt impresszionisztikus hatást. Ilyen *A hóvihár* c. elbeszélésben az utas egész fejezetet lefoglaló első álma-emlékezése gyermekkorára. (Ez a rész a Tolsztojnál különben sem ritka „öncélú” lélekrajzok közé tartozik: az elbeszélés egészével jószerint nincs sem gondolati, sem hangulati kapcsolata, az író egyszerűen érdekli a tudatműködésnek ez a síkja.) Különösen figyelemreméltó ebből a szempontból a vízbefult ember partrahúzásának leírása:

„A füvet áztatva és letiporva, partra kerülnek a háló szárnyai is, amelyekben két-három kárász ficáncol. És ekkor a megfeszült hálóban levő felkavart víz sekély, hullámzó rétegén keresztül valami fehér tárgy

tűnik elő. Halk, de a halotti csendben meglepően jól hallatszó, rémült sóhajtás száll a tömegben [...]

És látom jó öreg nagynénemet, selyemruhájában, látom lila, bojtos napernyőjét, amely annyira elüt a halálnak ettől az egyszerűségében is borzalmas képétől, és az arcát, amely sirásra áll [...]

Emlékszem, milyen vakítón, perzselőn tűzött a nap a lábam alatt szétomló, száraz földre, s hogyan csillámlott a tó tükrén; miként csapkodtak a part mentén a kövér pontyok, és fodrozták a tó közepét az apró halak rajjai; milyen magasan keringett az égen a héja, a kiskacsákra vadászva, melyek heves paskolással, csobogással úsztak ki a nádason keresztül a nyílt vízre; mint gyülekeztek a látóhatáron fehér, göndör viharfelhők; hogyan folyt szét lassan a hálóval a partra húzott sár, és a töltésen végigmenve, mint hallottam ismét a sulykoló ütéseinek hangját, amely tovaszállt a tavon.” [VI]⁷⁸

⁷⁸ Ez a téma egyébként mintha egyenesen vonzaná az impresszionisztikus megközelítést. A váratlan emberhalál által kiváltott megdöbbenést ugyanilyen szaggatott, szétfolyó és egyes mozzanataikban mégis élénk képek, ugyanazok a hangsúlyozottan emocionális csomópontok érzékeltetik L. Andrejev *Vaszilij Fívejszkij élete* c. elbeszélésében:

„A fiatal pópáné, aki a többi emberrel leszaladt a partra, soha többé nem tudta elfelejteni az emberi halál elébe táruló egyszerű és rettenetes képét, szívének vontatott, tompa dobbanásait, mintha minden lüktetés az utolsó lett volna, a szokatlanul áttetsző levegőt, s benne az emberek egyszerű, jól ismert figuráit, amelyek most úgy mozogtak, mintha egészen elkülönültek és elszakadtak volna a földtől; a zavaros, szaggatott beszédet, amelynek minden egyes szava kering a levegőben, s lassankint foszlik szét a felcsendülő újabb szavak között. És ettől kezdve egész életében rettegett a derűs nappali verőfénytől. Felrémlenek előtte ilyenkor a napsütötte széles háta, a letaposott káposztafejek között keményen megálló mezíten lábak, meg valami fehér dolog egyenletes lebbenései, amely alatt kerekded mozdulatokkal ide-oda gördül egy rettenetesen közeli és rettenetesen távoli és mostmár mindörökre idegen, könnyű testecske.”

Vagy Németh László *Gyász* c. regényében:

„Ilyenkor egyszerre meghidegedett a szíve körül, a sajtár megállt a kezében, a gügyögés a torkára akadt, mintha nem is akkor érte volna őt a veszteség, hanem most vesztene el mindjárt valami pótolhatatlant, talán az emlékét annak a veszteségnek. Félelmében ide-oda kapkodott, hogy elcsipjen valamit abból a szörnyű emlékből, amely most fog örökre elfutni az emlékezete elől, de mindig csak részletek villantak fel, sohasem az egész. Egyszer arra emlékezett, ahogy az ura vadásztáskájába a kolbászt meg a kenyeret beletette, még a havas udvarra is, ahogy a tarisznya fölött a szürkületbe kitekintett; máskor a Horváth Péter bácsi arca volt előtte, amikor éjszaka bezörgetett, ott állt a tornácra s nem tudta, hogy kezdje — mögötte a holdas udvaron a kocsi s körülötte sipkás, topogó emberek. Egyszer-egyszer olyan világosan merült föl ez a kép, hogy még az udvar mélyén a kutat is meg tudta különböztetni, a káván csillogó vödört, mintha akkor az egyszer látta volna a kútjukat s többé soha. De mindig csak egy-egy ilyen kép világosodott ki előtte. Az eszével el tudta ugyan sorolni, mi

Megfigyelhető Tolsztojnál az impresszionizmus „születése” is. A külső élmények, a puszta benyomások — különösen a vizuálisak — nagyon alkalmasak arra, hogy eltereljék figyelmünket arról, amire szeretnénk nem gondolni. Így csinál Karenin, amikor, a haldokló Anna táviratára Pétervárra érkezve, hazafelé kocsizik a hajnali Nyevszkij Proszpekten s közben igyekszik elfojtani magában annak gondolatát, ami rá vár, amit nem mer kívánni és mégis kíván (Anna haláláról van szó). Itt ismét találkozunk a más összefüggésben már tárgyalt, Tolsztojra annyira jellemző sajátos „tudatalatti” motívumaival is. Az író csak felsorolja, amit Karenin az utcán lát (pékek, bezárt boltok, éjszakai fiákeresek, járdát söprő házmesterek) s ezeknek a tulajdonképpeni gondolataitól eltérő vágányon futó benyomásoknak a felvillantásával impresszionisztikus lélektani miniatúrt hoz létre. (A külvilág *benyomásai* és a lelkiállapottal való egybeolvadásuk fontos helyet kap ugyanebben a regényben Anna utolsó napjának lélektanilag különösen telített elbeszélésében is; ennek elemzésére a későbbiekben más összefüggésben még kitérünk.)

Tolsztoj írói pályájának utolsó szakaszában — mint említettük, talán már a „korstílus” vagy éppen Csehov hatására — megszaporodnak az impresszionisztikus lélekábrázoló részletek. Kiváltképpen jellemzők ezek az *Isteni és emberi dolgok* c. elbeszélésre.⁷⁹ A börtönbe vetett Mezszenyeckij lelkében egyre nő a düh, az elkeseredés. Ebben az állapotban különösen

hogyan következett, de nem látta, csak azt a darabkát, amit az emlékezete föltálat; sokszor az ura arcvonásait sem bírta felidézni.”

A három szemelvény hangulati, stilisztikai, részletpszichológiai hasonlósága szembeötlő. Figyelemreméltó, hogy mind a háromban fontos szerep jut a betegségig, a látomászerűségig élesedő emlékképeknek, amelyeknek lélektani funkcióját a romantikától az expresszionizmusig és a szürrealizmusig követhetjük az irodalomban, s amelyek ugyanakkor nem mentesek az impresszionisztikus szubjektívizmustól és körvonaltalanságtól. Mind a három részletben érvényesül bizonyos elbeszélői áttételesség, amelynek következtében a hősök csak foszlányaikban, mozzanataikban érzékelik a tragédiát és ez fokozza az impresszionisztikus színeződést. Ugyanakkor az Andrejev- és a Németh László-részletnek a Tolsztojnál emocionálisabb színeződését talán az magyarázza, hogy bennük nem egyszerűen emberi halálról, hanem közelálló haláláról van szó, a benyomásokat a gyermekét elvesztő anya, vagy a férjét elvesztő feleség átélésében kapjuk.

⁷⁹ Ez az elbeszélés pszichológiai szempontból egyéb vonatkozásban is érdekes: egyike a világirodalom azon műveinek, amelyek a halálraítélteknek a kivégzés előtti lelkiállapotát vizsgálják. A téma legismertebb feldolgozása Tolsztoj előtt V. Hugo *Egy halálraítélte utolsó napjai* c. elbeszélése, de ugyanezt a lélektani kérdést érinti (nem függetlenül saját élettapasztalatától) Dosztojevszkij is *A félkegyelmű* c. regényében. Nem sokkal Tolsztoj műve után jelent meg L. Andrejev *A hét akasztott ember története* c. elbeszélése. E művek összefüggése, hasonlóságuk és eltéréscik külön elemzés tárgyát képezhetnék.

mély benyomást tesznek rá környezetének olyan részletei, és sajátosságai, amelyek ellentmondanak természetes törekvésének, hogy kitombolja magát:

„... itt [...] halálos csend honolt, néma emberek nesztelen lépteit, akik nem feleltek a hozzájuk intézett kérdésekre: étkezés idején kinyíló és bezáródó ajtók halk nyikordulása; a feljebb kuszó nap tompa fénye a homályos üvegen át; azután megint sötétség, megint ugyanazok a nesztelen lépések, ugyanazok a zörejek. Így van ez ma, holnap... És a harag, amely nem talált módot a kitörésre, szívét marcangolta.

Megpróbált kopogtatni, de rabtársai nem válaszoltak, csupán a nesztelen léptek jöttek ismét végig a folyosón és egy közönyös, részvétlen hang sötétezzárkával fenyegette.” [IX]

Az író olyan formában adja a börtön leírását, amelyen benyomást az Mezsényeckijban kivált. Nem beszél börtönorról, csak „hallgatag, a kérdésekre nem válaszoló emberekről”, „puha léptekről”, „karcserrel fenyegető ember monoton hangjáról”. Nem említi önálló, önmagukban fontos tárgyi részleteket, ezeket a börtönrend által előírt aktusok, valamint tompa, elmosódó, távoli és személytelen hang- és fényhatások helyettesítik, amelyek mintha fátyolon keresztül jutnának el a fogoly — s az olvasó — tudatához. Ugyanennek az elbeszélésnek egy másik részletében az álmából felriadó Mezsényeckij látásmódjának megfelelő stilizálás kelt impresszionisztikus hatást. A fogoly a börtöncella egyes részleteit pillantja meg s ezek nem állnak össze egészszé:

„Egy hirtelen szívdobbanás — és az egész boldog, színes álomvilág eltűnt, nem maradt egyéb, mint gyöttrő kielégületlenség, a nedvességfoltos szürke fal, a kis lámpás világánál, dereka alatt a kemény priccs az egyik oldalán benyomódott szalmazsákkal.” [IX]

Ugyanígy „önkéntes”, „véletlen”, szubjektív-impresszionisztikus megfogalmazásban egészíti ki az író ebben az elbeszélésben a halálraitelt forradalmár, Szetvlogub anyjának — epizód szereplőhöz képest egyébként is igen aprólékos és mélyreható — lélekrajzát. Az anya számára az a legborzasztóbb, hogy fia tragédiája után a külső világban senki és semmi nem változott meg, minden megy tovább a maga módján:

„A legjobban az a gondolat gyötörte, hogy az emberek ennyire kegyetlenek — nemcsak a csendőrök meg azok a szörnyű, borotvált pofájú tábornokok, hanem mind, mind: a szállodai szobalány, aki nyugodt arccal jött a szobát kitakarítani, a szobaszomszédok, akik jókedvűen üdvözölték egymást a folyosón és hangosan nevettek, mintha semmi sem történt volna.” [II]

Hogy az impresszionisztikus lélekábrázolás a kései Tolsztojnál alapvetően nem külső hatás eredménye, hanem „hajlam” kérdése, erre újabb bizonyítékul szolgálhat, hogy az előbb idézett benyomásokra épülő lélekrajznak a prototípusát megtalálhatjuk már a csaknem negyven évvel korábban keletkezett *Háború és béké*ben is, Marja hercegnő és Natasa gyászának jellemzésében Andrej herceg halála után:

„Az utcán sebesen tovagördülő fogat, az ebéd említése, a cselédlány kérdése, hogy milyen ruhát kell előkészíteni; a színlelt, lanyha részvét szavai — és épp ezek a leginkább —, mind-mind fájdalmasan izgatták ezt a sebet, mind sértésnek látszottak, megzavarták azt a feltétlenül szükséges nyugalmat, amelyben mind a ketten igyekeztek a képzeletükben még mindig zengő, fájdalmas és szigorú zenekarra figyelni; mind zavarták őket abban, hogy abba a végtelen, titokzatos messzeségbe merüljenek, amely egy pillanatra feltárult előttük.” [IV, IV, I]

Itt még több a magyarázat, intenzívebb a szerzői jelenlét, patetikusabb — ha úgy tetszik: romantikusabb — a stílus, de az elv — a hőszleleteiben, véletlen benyomásaiban, aprólékosan megrajzolt részletekben ragadni meg a lelkiállapotot — ugyanaz, mint amit a kései Tolsztojnál megfigyelhettünk, s ez is arra enged következtetni, hogy Tolsztoj „impresszionisztikus hajlamai” korai keletűek s lélektani szemléletének állandó vonásai közé sorolhatók.⁸⁰

⁸⁰ Vö. az idézett részletet L. Andrejev *A kormányzó* c. elbeszélésének indításával, amelyben arról értesülünk, hogy a tömeggyilkos kormányzónak minden a tragikus eseményt juttatja eszébe:

„Tizenöt nap telt el ama bizonyos események megtörténte óta, ő azonban mindegyre rájuk gondolt, mintha csak az idő elvesztette volna hatalmát az emlékezés és a tárgyak felett vagy végkép megállott volna, akár az elromlott óra. Akármiről kezdett el gondolkozni, lehetett az a legidegenebb, a legtávolibb dolog, rémült gondolatai néhány perc múlva már ott álltak az előtt az esemény előtt, és tehetetlenül dörömböltek rajta mint magas, süket, választ nem adó börtönfal. S milyen furcsák is voltak e gondolatok útjai: például arra gondol,

Az érintett részletek közös vonása, hogy a lélektani mozzanatok és apróságok ábrázolásának közvetlen funkciója nem a hősök jellemrajza, hanem annak a helyzetnek az érzékeltetése, amelyben a hős adott esetben megjelenik. A lélekrajz funkciójának eltolódása a jellemábrázolás felől a helyzetrajz irányába — ami Tolsztojnál természetesen nem csupán a most tárgyalt kategóriában bukkan fel, hanem a lélekrajz egyéb mozzanataiban is megfigyelhettünk — szintén a századforduló irodalmának jellegzetes tendenciája lesz, de a módszer kidolgozása hosszú folyamat eredménye s ebben a folyamatban Tolsztoj meghatározott szerepet vállalt, nemcsak a jellemegység felbontásával és a jellemrajz ilyen módon történő háttérbe-szorításával, hanem a helyzetek lélektana iránti érdeklődésével és a lélekrajznak a hős átélésmódjához való közelítésével is.

hogy valamikor Olaszországban utazgatott, és csupa verőfény és ifjúság és ének volt minden, s majd egyszerre egy olaszországi koldus jut az eszébe — és máris felmerül emlékezetében a munkások tömege, a lövöldözés, a puskaporszag, a vér. Vagy pedig valami illat csapja meg arcát, s ő nyomban a zsebkendőjére gondol, mely szintén be van illatosítva, s amellyel jelt adott, hogy tüzeljenek. Eleinte még logikus és érthető volt a képzeteknek ez az egymáshoz kapcsolódása, éppen ezért nem is nyugtalanította különösen, bár eléggé terhére volt, de hamarosan úgy alakult a dolog, hogy folyton csak azokra az eseményekre gondolt, értelmetlenül, váratlanul, s éppen ezért különösen fájdalmasan, mint amikor az utcasarok mögül meglepetésszerűen sújtanak le az emberre. Ha elneveti magát, mintha másvalakinek a szájából hallatszanék saját tábornoki nevetése, és hirtelen ott áll előtte, felháborító élességgel valamelyik halott — holott akkor eszébe sem jutott nevetni, és általában senki sem nevetett. S akár az esti égbolton cikázó fecskék csicsérgését hallja, akár egy székre pillant, egy egészen közönséges tölgyfa-székre, vagy egy szület kenyér után nyúl, mindig és minden ugyanazt a soha el nem homályosuló képet idézi, a fehér zsebkendő libbenését, a lövéseket, a vért. Olyan ez az egész, mintha egy szobában lakték, amelyben ezer meg ezer ajtó van, de akármelyiket nyitja ki, mindegyikben ugyanaz a változatlan kép mered rá: a fehér zsebkendő libbenése, a sortűz, a vér.”

Hasonló téma — és hasonlóképpen az impresszionisztikus megoldások uralma.

Folyamatok. A lélek dialektikája. A belső monológ és a szerzői lélekrajz összefüggései

Az eddigiekben főként lélekábrázoló *mozzanatokkal* foglalkoztunk: a tolsztoji hősök lelkiállapotainak egy-egy önmagában véve, valamilyen szempontból jellegzetes elemét vizsgáltuk, szükség esetén akár ki is ragadva azokat az összefüggések közül, leválasztva arról a lélektani környezetről, amelyben végső — nem pusztán lélektani — funkciójukat elnyerték. Pontosabban: a folyamatszerű lelki jelenségekben sem a mozgás érdekelt bennünket, hanem az általánosan jellemző, az, ami az adott szövegrész — helyzet vagy jelenet — egységét biztosította. Ez a vizsgálati módszer egyrészt nem volt teljes következetességgel alkalmazható; az egyes mozzanatok megmagyarázásához minduntalan figyelembe kellett vennünk egyéb, a vizsgálandóhoz szorosán kapcsolódó, attól elválaszthatatlan elemeket, de magukat az egyes, elkülönített egységeket is lehetett szűkebben vagy szélesebben értelmeznünk. (Amikor pl. az ellentmondásokról beszéltünk — s ez a probléma az ismertetett okok folytán gyakorlatilag végigkísért bennünket — már eleve legalább két, egymástól elkülöníthető, esetleg időben is elkülönülő, de egymást mégis szükségszerűen feltételező és kiegészítő motívumra kellett figyelemmel lennünk, — említettük is már, hogy az ellentétek lélektana szintén „lélekdialektika”.) Másfelől, a dialektikus tolsztoji léleklátásra éppen hogy nem egyes, elszigetelt, elszórt jelenségek észrevétele jellemző, hanem a különböző motívumok egybekapcsolása, a lelki élet összefüggéseiben, mozgásában, folyamataiban való megközelítése. Éppen ezért vizsgálódási módszerünket ki kell egészítenünk a nagyobb és szerves egészet képező lélekábrázoló egységek, a tágabb lélekábrázolási összefüggések vizsgálatával. Eközben nem hagyhatjuk figyelmen kívül a külső történet és a belső folyamatok közötti összefüggéseket, pontosabban: azt, hogy a belső folyamatok alakulásában a tulajdonképpeni pszichikai tényezők mellett mennyiben és milyen formában szól bele a külső történet egésze s annak különböző mozzanatai. A lélektani igényű regényben vagy elbeszélésben egyébként is az az egyik fő probléma, mekkora szerepet játszik a hősök sorsának alakulásában a szűzsé (az események rendszere) és a pszichikai

tényezők (maga a belső élet és a vele összefüggő viselkedés), melyik határozza meg inkább a másikat, milyen a viszony közöttük. Majd látni fogjuk, hogy a *Háború és béke*-ben a hősök intenzív belső mozgása ellenére sorsukra hatással vannak a történelmi események, amelyek az ő szempontjukból külsődlegeseeknek, sőt véletleneknek tekinthetők, amelyekben ők olykor csak igazolást keresnek erkölcsi útkereséseik számára. Az *Anna Karenin*-ában a sorsok végső mozgató ereje a társadalmi körülmények, de többnyire ezeket is a hősök belső életén keresztül érzékeljük: Levin vagy Anna sorsát, sőt annak egyes mozzanatait végül is a saját erkölcsi beállítottságuk dönti el.

Az említett nagyobb lélekábrázoló egységeket nemcsak tartalmilag alkothatják különféle elemek, hanem közlésük formáját, módozatait tekintve is. Ezen a ponton a lélekrajz már semmiképpen sem pusztán meglátás, megfigyelés dolga, hanem előtérbe nyomul benne a fölépítés, a megkomponáltság tényezője, vagyis a művészi alkotómunkának egy látszólag tisztán formális, valójában azonban nagyon is differenciált, magasabb rendű formája. A lelki folyamatok és átalakulások rajza nem mechanikusan egymás mellett, vagy egymás után sorakozó, egymástól független mozzanatokból tevődik össze, hanem egymással kapcsolatban álló, egymást előkészítő és egyes mozzanataikban tartalmazó, egymást feltételező és egymásba áthajló mozzanatokból — még akkor is, ha többnyire nem csupán egymást indukálják, hanem a külvilágnak — egymástól esetleg valóban különálló — behatásaira épülnek: belső egységük mindenképpen szükségszerű. Ennek megfelelően egyrészt az elemzésnek is fokozottan kell operálnia a különféle kompozicionális tényezőkkel; másrészt viszont a nagyobb lélekábrázoló egységek vizsgálatának nehézségét fokozza, hogy — bár, mint láttuk és hangsúlyoztuk, Tolsztoj a mindent végigmondó lélekábrázolóok közé tartozik — a közvetlen szövegelemzés itt már nem mindig segít; az elemzőnek figyelnie kell az író által meg nem fogalmazott, a szövegből közvetlenül ki nem olvasható, csak kikövetkeztethető összefüggésekre is. A különböző — és nagyon változó időkeretek között lezajló — tudatmozgások, gondolatfolyamatok, a lelki átalakulások, a jellemfejlődés és a különböző személyek közötti kapcsolatok lélektanának bemutatása egészen hosszú szövegrészeket, egész jeleneteket és jelenetsorokat, egész fejezeteket, sőt egész műveket is igénybe vehet és átfoghat. Mint fejlődéstörténeti áttekintésünkben már utaltunk rá, B. Eichenbaum szerint a fiatal Tolsztojt éppen a lélekdialektika kibontakoztatásának igénye vitte el a nagy epikus formákhoz. Feladatunk most az, hogy megkeressük és jellemezzük a lelki

folyamatok ábrázolásának különböző típusait és jellemző eszközeit. Ehhez kapcsolódó megfigyeléseink adalékokat szolgáltathatnak a lélektani regény tolsztoji típusára jellemző kompozicionális-műfaji sajátosságok felismeréséhez is.

Amikor Csernisevszkij a fiatal Tolsztoj műveiben a „lélekdialektikáról” beszélt, arról, hogy az író „nem szorítkozik a lelki folyamat eredményeinek az ábrázolására — őt maga a folyamat érdekli”, akkor arra gondolt, milyen „mesterien adja vissza a belső életnek alig megragadható jelenségeit, melyek rendkívül gyorsan s kimeríthetetlen sokféleségben váltakoznak egymással”;⁸¹ annak ábrázolására gondolt, „hogyan változik át az adott helyzetből vagy benyomásból közvetlenül keletkező érzés az emlékezet s a képzettársítás hatására valami más érzéssé, hogyan tér vissza eredeti kiindulópontjára s vándorol tovább újra meg újra az emlékezet fonala mentén, szüntelenül átalakulva; hogyan vezet a közvetlen érzékelésből keletkezett gondolat más gondolatokhoz, hogyan sodródik tovább és tovább, összebonyolítva az ábrándot a valósággal, a jövő álmoképeit a jelenről való elmélkedéssel”.⁸²

A lelki mozgások, a tudat változékonysága iránti érdeklődés, amelyet Csernisevszkij a fiatal Tolsztojnál megfigyelt, s amely, mint láttuk, az elődöknél csak elszórtan bukkan fel, jellemző maradt az író egész életművére, további motívumokkal gazdagodott, sőt néha egészen sajátos irányban fejlődött tovább. Amikor pl. a *Kozák*okban az író megjegyzi Olenyinről, hogy gyakorta „se nem gondolatok, se nem emlékek, se nem ábrándok forranak a fejében, hanem mindezeknek a töredékei”, — akkor nemcsak a „félíg tudatosultság” őt annyira érdeklő állapotát ragadja meg, hanem arra is példát szolgáltat, hogyan érvényesülnek a Csernisevszkij által észrevett lélekdialektika szabályai a tudatos és a tudattalan határterületein. A tudat mozgékonyágát veszi észre a *Háború és békében* is, amikor arról ír, hogy „az egészséges ember rendszerint egyszerre megszámíthatatlanul sok mindenféléről gondolkodik, érez és emlékszik, de van hatalma és ereje, hogy kiválasztva a gondolatok vagy jelenségek egyik sorát, erre a sorra összpontosítsa egész figyelmét” [III, III, XXXI]. A tudat mozgásait kutatva, Tolsztoj felfedezi hőseiben azt, amit G. Bjalij a „tudat hipertrófiájának”⁸³ nevez. Közben néha egészen különös, esetleg

⁸¹ Ny. G. Csernisevszkij. Válogatott esztétikai tanulmányok, 123—124.

⁸² Uo., 117—118.

⁸³ Г. Бялый: О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский). — Русская Литература, 1968. № 4, 39—40.

játékosnak, sőt komikusnak tűnő, valójában teljesen reális és bármelyik embernél fellelhető jelenségekre bukkan. *A tegnapi nap történetének* hőse azért nem tud elaludni, mert tudatosította magában azt, hogy tudatosította, hogy elaludni kellemes. Az elvont okoskodásra hajlamos Nyikolenyka Irtyenyev, akinek önkényes tudatmozgásait más összefüggésben már érintettük, egy alkalommal „arra gondol, hogy arra gondol, hogy mire gondol”. Kareninről is megállapítja az író, hogy miközben azon töpreng, mi történik s történt-e egyáltalán valami felesége és Vronszkij között s hogy neki milyen módon kellene állást foglalnia, gondolatai „teljes kört tesznek meg, anélkül, hogy bármi újra bukkannának”. A nagybeteg Ivan Iljics jó lappal a kezében elveszti a játszmat, s a legszörnyűbb az, hogy látja, mennyire szenved ettől a partnere, neki meg mindegy — és szörnyű arra gondolni, miért mindegy. Vagyis: minden mindegy neki, csak az nem mindegy, hogy minden mindegy. *A Gazda és béres* Vaszilij Andrejicséről Tolsztoj megállapítja, hogy, mikor visszatalál a hóviharban a szánhoz, rettegése elmúlik s csak egyvalamitől fél: a rettegésnek attól a szörnyű állapotától, amely korábban elfogta; tehát: félelem a félelemtől, egyfajta pszichikai görcs. Tolsztoj hőseinek tudattartama végső soron természetesen mindig a külvilágból, annak az adott körülmények között fontos mozzanataiból táplálkozik, de azokat a konkrét részleteket és formákat, amelyeket magára ölt, gyakran már a tudatmozgás saját belső törvényei vagy a véletlen határozza meg.

A fentiekhez hasonló lélektani megfigyelések fontos szerepet kapnak majd a joyce-i típusú tudatregényben, ahol szinte minden akadálytalanul betörhet a tudatfolyamba és teljesen új irányt adhat annak.⁸⁴ A tolsztoji lélekdiagnostika azonban még nem elsősorban az ilyen pszichikai mozzanatok megragadásában nyilvánul meg, hanem inkább a tudatmozgások folyamatos, hosszabb távon történő követésére irányuló törekvésben. Már az 50-es években lehetségesnek tart a puskinsi hagyománnyal szemben olyan irodalmi irányt, amelyben a külső események érdekességét az érzések részleteinek érdekessége helyettesíti.⁸⁵ *A tegnapi nap történetében* már arra törekszik, hogy elmesélje „egy napi életének lelki oldalát”, megelőzve ezzel Proustot, sőt bizonyos értelemben a *Modification* és *Degrés* Bűtor-át is. „Isten tudja, hány különféle, érdekes benyomás és hány, e benyomások által kiváltott, talán sötét, homályos, de a lelkünk

⁸⁴ С. Г. Бочаров: Пруст и «поток сознания». — Критический реализм XX века и модернизм. Москва, 1967. 234.

⁸⁵ ПССТ, т. 46, 188.

számára azért nem kevésbé érthető gondolat vonul végig bennünk egy nap alatt” — írja ugyanebben a művében. *A tegnapi nap története* befejezetlen maradt, de a tudattartalom pontos rögzítésére, a gondolatok, érzelmek, szándékok, élmények, benyomások szabad áramlásának nyomon követésére irányuló törekvés egyik megkülönböztető vonása már Tolsztoj első kinyomatott műveinek, az életrajzi trilógiának és a szevasztopoli elbeszéléseknek. A lelki átalakulások, illetve a kapcsolatok formálódásának rajza Tolsztojnál a legjelentősebb művészi teljesítmények közé tartozik. Ezért érdemes műveinek legalább egyik-másik hasonló részletével külön foglalkoznunk, elsősorban a művészi megtestesülés oldaláról, esetleg a rendszeres általánosítás igénye nélkül is (egyes általánosan jellemző formajegyek, a művészet technikai összetevői így is észrevétetik magukat).

Csernisevszkij (és az ő nyomán sok más későbbi Tolsztoj-kutató is) Praszkuhin halálának elbeszélését hozza föl az ifjú íróra jellemző lélekdialektika nagyszerű eredményeinek példajaként. Induljunk ki mi is a *Szevasztopol májusban* c. elbeszélésnek ebből a részletéből, amely valóban a tolsztoji lélekrajz egyik legkiemelkedőbb teljesítménye és mint ilyen, megérdemli azt is, hogy teljes egészében idézzük.

„Praszkuhin ösztönösen meggörnyedve a földre kuporodott és behunyta a szemét; csak hallotta, hogy a bomba valahol nagyon közel a kemény földhöz csapódik. Elmúlt egy másodperc — olyan hosszú volt, mint egy egész óra — s a bomba nem robbant. Praszkuhin megijedt: csak nem ok nélkül gyáváskodott? Ki tudja, milyen messze hullott le ez a bomba — talán csak neki rémlett úgy, mintha a gyutacs itt sisteregne mellette? Kinyitotta szemét és önelégülten látta, hogy Mihajlov, akinek tizenkét és fél rubellel tartozik, sokkal jobban meglapul, mint ő, s mozdulatlanra dermedve fekszik a hasán, szorosán mellette, a lábánál. Ám a következő pillanatban szemébe villant a tőle alig egy ölnyire pergő bomba fénylő gyutacsa.

Rémület fogta el egész lényét — minden más gondolatot, minden más érzést megbénító, jeges rémület. Kezébe temette arcát és térdre roskadt.

Elmúlt még egy másodperc — olyan másodperc, amely alatt az érzések, gondolatok, remények és emlékek egész világa suhant át képzeletén.

»Kit fog megölni: engem vagy Mihajlovot? Vagy talán mindkettőnket? S ha engem ér, vajon hol talál? Ha a fejemen — mindennek vége. De ha a lábamon, legfeljebb levágják — majd megkérem őket, hogy okvetlenül

kloroformmal csinálják — és akkor mégis életben maradhatok. De talán csak Mihajlovot öli meg . . . akkor majd elmesélem, hogy egymás mellett mentünk, őt megölte, és rám freccsent a vére. Nem, hozzám van közelebb, engem talál. . . « Most eszébe jutott az a tizenkét rubel, amellyel Mihajlovnak tartozik, meg egy másik, pétérvári adóssága is, amelyet már régen ki kellett volna fizetnie; majd feltódult emlékezetébe annak a cigánydalnak a melódiája, amelyet az este énekelt; megjelent képzetében a nő, akit szeretett — lila szalagos főkötő volt rajta; eszébe jutott egy ember, aki öt évvel ezelőtt megsértette, s akin nem torolta meg ezt a sértést. Ám ugyanakkor, elválaszthatatlanul egybeszővődve ezekkel az emlékekkel és ezer más emlékkal, egy pillanatra sem esett ki tudatából a jelen: a halálfélelem és az iszonyat. „Különben az is lehet, hogy fel sem robban” — futott át az agyán, és kétségbeesett elszántsággal ki akarta nyitni a szemét. De ebben a pillanatban, még csukott szemhéján keresztül, vörös fény villant a szemébe, és irtózatossággal nekiütődött valami a melle közepének. Futásnak akart eredni, de megbotlott a lába közé akadt kardjában és oldalára bukott.

»Hála istennek, csak egy kis zúzódás!« — volt az első gondolata, s meg akarta tapogatni a mellét, de két keze mintha meg lett volna kötözve, s fejét vasabroncsok szorították. Katonák suhantak el a szeme előtt, s ő öntudatlanul számlálni kezdte őket: »Egy, kettő, három katona, amott meg egy tiszt, feltúrt köpenyben» — gondolta. Azután villámlott valami a szeme előtt, s ő azon töprengett, vajon miből löhették ezt ki: mozsárból vagy ágyúból? Alighanem ágyúból; és ni, most megint löttek, és megint katonák jönnek: öt, hat, hét katona, mind itt mennek el mellette. Egyszerre rettegés fogta el, hogy agyontapossák; kiáltani akart, hogy megsérült, zúzódása van, de szája annyira kiszáradt, hogy nyelve az ínyéhez tapadt, s irtózatossággal gyötörte. A melle körül valami nedvességet érzett — erről az érzésről a víz jutott eszébe, s meg szeretne volna inni azt is, amitől a melle nedves volt. „Úgy látszik, véresre zúztam magam, amikor elestem” — gondolta, s egyre inkább erőt vett rajta a félelem, hogy a katonák, akik most is egymás után suhantak el mellette, agyontapossák. Összeszedte minden erejét és kiáltani akart: „Vigyetek el innen!» — de kiáltás helyett csak hörgés szakadt ki a melléből, s ez a hörgés oly félelmetes volt, hogy rémület fogta el, amikor a saját hangját hallotta. Azután vörös lángocskák kezdtek táncolni a szeme előtt — s úgy rémlett neki, mintha a katonák köveket raknának rá; majd a lángocskák egyre ritkábban lobbantak fel, a ráakott kövek azonban egyre nagyobb súllyal neheztedek rá. Erőlködött, hogy ledobja magáról a köveket,

kinyújtózott — s most már nem látott semmit, nem hallott semmit, nem gondolt és nem érzett többé semmit. Ott a helyszínen megölte a bombaszilánk, amely a melle közepébe fúródott.”[XXII]

A lélekrajz legfontosabb eszköze itt az időnek néhány, szinte érzékelhetetlenül rövid szakaszra való fölbontása (vagy mondhatjuk talán már így is: *eltüntetése*) s e rövid szakaszok lélektani tartalmának rendkívül aprólékos megfigyelése.⁸⁶ Amit itt az író kb. két nyomtatott oldalon elmond, a valóságban néhány másodperc alatt megy végbe. Az első másodperc, amely a bomba becsapódása és a robbanás között eltelik, bár Praszkuhin számára órának tűnik, kevésbé gazdag belső történésben, minthogy Praszkuhinban a rémület érzése hamarosan (vagyis valószínűleg a másodperc tört része alatt) elfojt minden egyéb tudatműködést. De azért ebben a mozzanatban is rendkívül sokrétű tudattartalom sűrűsödik össze. Praszkuhin, aki ösztönösen lehajolt a becsapódáskor, még megbánja, hogy hiába ijedt meg s ugyanakkor kárörömmel látja, hogy Mihajlov, akinek tizenkét és fél rubellel tartozik (és ezért bizonyára nem kedvel), teljesen a földre vetette magát. Még ugyanebben a másodpercben észreveszi közvetlen a közelben a robbanásra kész bombát és elfogja a gondolatlan és ellenállhatatlan rémület. A második másodpercet — a részlet legdrámaibb mozzanatát — a bomba felrobbanásáig ennek a rémületnek az érzésekre, gondolatokra, reményekre, emlékekre váltódása tölti ki. Senki Tolsztoj előtt nem bizonyította ilyen meggyőzően, mi minden mehet végbe egyetlen másodperc alatt az ember fejében. És bár az írói intuíció és önkény számára sehol sem nyílik szélesebb tér, mint éppen egy ilyen lelki történéstől zsúfolt pillanat leírásában, mégsem mindegy, hogy az író milyen elemekkel tölti meg ezt a pillanatot, mit nevez meg a gondolatoknak abból a légijából, amelyet a hős az elbeszélő megjegyzése szerint ez alatt a másodperc alatt átél. A leírás, mint oly sokszor máskor is a különösen mély és részletes lélekrajz esetében, a groteszk határán mozog. Egészében a rémület jegyében fogant ugyan és ez vezérmotívumként vonul végig rajta, de egyes elemei, amelyeknek sem tartalmilag, sem hangulatilag nincs közüik a helyzet lényegéhez és teljesen ellenőrizhetetlen asszociáció termékeinek tekinthetők, a komikum határát súrolják (a tizenkét és fél rubel újra felbukkanó motívuma — még egy másik adósság, egy dallam — mindez túlságosan kicsinyesnek tűnik az adott

⁸⁶ A tolsztoji művek időviszonyainak és lélekábrázoló módszerének kapcsolatairól l.: B. V. *Основин*: Психологический анализ и структура сюжетного времени в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». — Толстовский сборник. Тула, 1970. 20—34.

körülmények között). S a tudatmozgás legmegdöbbentőbb elemei éppen ezek a disszonáns, látszólag lényegtelen és nem idevaló gondolat-töredékek. Ezek nélkül a helyzethez jobban illő, vagy azt éppen közvetlenül kifejező többi gondolatfoszlányok (kit öl meg a bomba — hátha csak megsebesíti őt — mit fog tenni, ha Mihajlov hal meg s ő túléli — a szeretett nő kepe — egy ember, akinek a sértését még nem fizette vissza — a remény, hátha mégsem robban a bomba) sem tudnák betölteni rendeltetésüket. A leírás harmadik része (amelyet nem mindig idéznek e részlet elemzői, talán, mert időkeretei lazábbak, de amely nélkül nem teljes a részlet egysége) a halálra sebzett Praszkuhin utolsó gondolatait, fizikai érzeteit és jórészt ösztönös cselekvéseit rögzíti. Megkönnyebbülését, hogy csak megsebesült, elrontja a testi gyengeség érzése; érzéki benyomásai (a körülötte imbolygó katonákról, az ágyúzásról) és az általuk keltett gondolatai mellékvágányra térnek: az elgyengült test fizikai érzetei furcsán, irracionálisan és ismét sajátosan groteszk módon spiritualizálódnak. Szinte naturalisztikusan bizarr (és igaz) részlet: elviselhetetlen szomjúságában szeretné kiinni a mellén érzett véres nedvességet. A rémület érzése még mindig uralkodik, de ez is kicsúszik az értelem ellenőrzése alól (az a képzelet támad, hogy az előtte imbolygó katonák agyonnyomják); egyre inkább eluralkodik az elviselhetetlen nyomás fizikai érzése s ennek eloszlása az élet távozását jelenti. A harmadik mozzanat lényegét és művészi sajátosságát éppen annak a pillanatba sűrűsödő folyamatnak az érzékeltetése adja, amelynek során a haldoklóban az eleinte még makacsnak, bár egyre logikátlanabbnak tűnő tudatelemek fizikai benyomásokká sorvadnak.

Mindehhez hozzátehetjük, hogy az elbeszélés egészének legfontosabb szervező tényezője a hasonló tudatmozgások rögzítése s az elemzett részlet is párosul annak elbeszélésével, mit él át ugyanebben a helyzetben és ugyanezekben a pillanatokban a mű főhőse, ugyanaz a Mihajlov, akinek Praszkuhin tizenkét rubellel adósa s aki végig az író figyelmének középpontjában áll. Hasonlóképpen a hősök — elsősorban a két Kozelcov fivér — belső világának aprólékos, néha egész fejezetet lefoglaló elemzésére épül a harmadik szevasztopoli elbeszélés is.

Az elemzett részben az író különösen jól használja ki az elbeszélői nézőpont váltogatásából adódó lehetőségeket, amelynek meglátására Tolsztoj elbeszélő módszerében először V. V. Vinogradov mutatott rá.⁸⁷

⁸⁷ В. В. Виноградов. О языке Толстого. — Литературное Наследство, т. 35—36. Москва, 1939. 125.

Bár az egész passzus a hős belülről való megmutatására épül, s belső monológ benyomását kelti, formája nem tiszta belső monológ, hanem a hős belső beszédének és az elbeszélői betekintésnek a váltakozása, amelyet helyenként az elbeszélőnek Praszkuhin külső cselekvéseire és a külső történésekre vonatkozó közlései is élénkítenek.⁸⁸ Mindennek eredménye egy rendkívül sokrétű és feszült lelkiállapot megrázóan igaz és élethű ábrázolása, a drámai élmény sűrítés és módosítás nélküli, közvetlen realitásában való átültetése a szavak nyelvére, amelyben a belső monológ korábbi meditatív alapirányulásával szemben helyet kap szinte minden lehetséges élményforma, még a hős fizikai érzéletei is, amire eddig még senki sem vállalkozott sem az orosz, sem a világirodalomban. Nyilvánvaló, hogy Tolsztoj már első műveiben tudatosan törekszik nemcsak arra, hogy minél többet és minél mélyebb rétegeket hozzon fel hőseinek tudatvilágából, hanem arra is, hogy a lelki jelenségeket a maguk természetes valóságában, lényegében átfogalmazás, tömörítés és rendszerezés nélkül ugyanúgy fogalmazza meg, ahogyan azok a valóságban végbemennek.

A tudat spontán mozgását, a gondolat szabad áramlását azonban mégsem ebben a sokat idézett leírásban ragadja meg Tolsztoj a legközvetlenebb módon. Későbbi műveiben — különösen azoknak a hősök életére sorsdöntő, feszült mozzanataiban⁸⁹ — a hősökben zajló

⁸⁸ A belső monológok — szabályos vagy szabálytalan voltak — problémája a tolsztoji lélektani módszernek a kutatásokban leggyakrabban érintett területei közé tartozik. Mi csak a tudatfolyamatok tükröződése szempontjából érintjük ezt a problémát. Néhányat megemlítünk a tolsztoji belső monológgal foglalkozó fontosabb munkák közül: *Л. Я. Круглик*: «Внутренний монолог» и диалог в трилогии Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность». — Ученые записки Краснодарского педагогического института. Вып. 24. 1961; *Х. Ш. Нальгиева*: Некоторые особенности художественного психологизма Л. Толстого и Ф. Достоевского. — Толстовский сборник. Тула, 1970. 130—143; *В. Л. Ринберг*: Модели внутреннего монолога в характеристике персонажей Л. Н. Толстого. — Лев Толстой. Проблемы творчества. Киев, 1878, 280—290; *И. В. Страхов*: Внутренние монологи в произведениях Л. Н. Толстого как источник изучения эмоционально-волевых процессов — Советская педагогика, 1946, № 3; *И. В. Страхов*: Структура внутренних монологов в творчестве Л. Н. Толстого. — Научный бюллетень Ленинградского университета, 1946, № 9; *Б. Я. Эдельштейн*: Внутренний монолог у Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. — Труды Горьковского педагогического института им. Н. Бараташвили. Т. 4, 1957, 355—363; *N. Friedman*. Stream of Consciousness: a Study in Literary Method. New Haven, 1955. Érintik a kérdést *M. Accouturier*, *Z. Bezrukova*, *Sz. Bocsarov*, *M. Bojko*, *N. Csernisevszkij*, *V. Vinogradov*, *Egri P.*, *L. Ginzburg* idézett munkái is.

⁸⁹ *З. П. Безрукова*: Формы психологического анализа в романах Л. Н. Толстого,

folyamatok rajzát még dramatikusabb felfogásban adja s ezzel összefüggésben szabálytalanabb, a gondolat szeszélyeit és véletlen leágazásait még aprólékosabban nyomon követő belső monológokat komponál, amelyekben az elbeszélő szervező-irányító szerepe egyre inkább háttérbe szorul.⁹⁰ Ezt a tendenciát mutatja már a *Két huszár* c. elbeszélésben az a rész, amelyben Iljin katasztrofális kártyavesztésege utáni lelkiállapotát festi az író:

„Tönkretettem a fiatalságom» — mondta magában hirtelen, nem mintha valóban hinné, hogy tönkrement a fiatalsága — erre korántsem gondolt — csak úgy kimondta, mert jól hangzott.

»Most mit fogok csinálni?« tűnődött. — Kölcsönt kérjek valakitől s utazzam el?« Egy hölgy lépkedett arra a gyalogjárón. »Milyen buta ez az asszonyság — gondolta találomra. — Nincs kitől kölcsönt kapni. Tönkretettem az ifjúságom.« A vásártér felé tartott. Rókabundás kupec állt boltja ajtajában és hívogatta a járókelőket. »Ha nem vettem volna le azt a nyolcast, visszanyertem volna, amit addig vesztettem.« Öreg koldusasszony nyöszörgött a nyomában. »Nincs kitől kölcsönt kérni.« Valami medvebundás nagyúr kocsizott el mellette. Rendőr állt a posztján. »Mit lehetne kitalálni? Valami szokatlant? Közéjük löjek? Nem, az is unalmas. Tönkretettem az ifjúságom! Ah, milyen szép lószerszám az ott! Jó volna trojkára ülni. Ide, ide, galambocskám! Hazamegyek. Luhnov mindjárt jön, megkezdjük a játékot.« Hazatért, még egyszer megszámolta a pénzt. Nem, nem tévedett először sem: a kincstáriból most is hiányzott két és félezer. »Felteszem az elsőt huszonötre, a másodikat sarokra, az hétszereset ad, tizenötöt, harmincat, hatvanat . . . a háromezerre. Akkor megveszem a lószerszámot és elutazom. De nem ad a nyomorult! Tönkretettem a fiatalságom.« Ilyesmi járt a fiatalember eszében. . . »[II]

A „tönkretettem a fiatalságom” ismétlődő motívuma (amely egyébként szintén a „csökkent tudatműködés” termékei közé tartozik), a kártyavesztéséget közvetlenül érintő gondolatok, emlékképek, ábrándok, a lelkiállapottól teljesen független vizuális benyomások és a belőlük kibomló, önálló életet kezdő tudatfoszlányok összefüggéstelenül, szabadon áramlanak s Iljinnek nincs sem „hatalma és ereje”, sem kedve, hogy

⁹⁰ I. V. Sztrahov számításai szerint Tolsztoj műveiben összesen több, mint 500 monológ található; ebből kb. 40 az első személyben írott életrajzi trilógiában (*И. В. Справочник: Психологический анализ в литературном творчестве*, 20, 52).

figyelmét valamelyikre összpontosítsa. A bekezdés végén az író még szükségesnek tartja megjegyezni: „Ilyesmí járt a fiatalember eszében...” — mintegy visszaállítva az elbeszélő jogát, hogy hőse helyett rendet teremtsen annak gondolatai között. Később a hasonló, összefoglalásszerű szerzői megjegyzések már elmaradoznak Tolsztoj hőseinek belső monológjai mellől s az elbeszélő szerepe egyre inkább a külső történéssel kapcsolatos nélkülözhetetlen közlésekre szorítkozik, vagy az olyan pszichikai mozzanatok közlésére irányul, amelyek a belső monológban nehezebben megfogalmazhatók. Ennek a törekvésnek egyik nagyszerű eredményét már megfigyelhettük az arzamaszi éjszaka más összefüggésben vizsgált leírásában az *Egy órült naplója* c. elbeszélésben.

Minthogy a belső monológ és a szerzői beszéd egyaránt alkalmas lehet Tolsztojnál a tudatmozgás teljes egészének és legapróbb részleteinek közvetítésére, a kétféle nézőpont kombinálása egyike a tudatfolyamatok tolsztoji rajzában a leggyakrabban és legnagyobb sikerrel alkalmazott fogásoknak, amelynek segítségével az író különösen mozgalmasan, több oldalról képes megvilágítani a lelki történéseket. A *Háború és béke* ugyanazon, már érintett részében, ahol az „egészséges ember” központosított gondolkodását fejtegeti, végigköveti a haldokló (tehát tudatműködésén, akaraterején már nem teljesen uralkodó) Andrej Bolkonszkij gondolatfolyamát. Ez különösen azért jelent bonyolult művészi feladatot, mert a logikus gondolatok és reális érzékletek itt zavaros benyomásokkal és lázálmokkal váltakoznak s a tudatműködésbe ismételen belejátszanak azok az öntudatlan tényezők is, amelyek jelentőségét, mint láttuk, Tolsztoj sohasem túlozza, de amelyekre szükség esetén mindig felfigyel.

„Lelki tevékenysége elevebb és határozottabb volt, mint valaha, de akaratától függetlenül folyt le. A legkülönfélébb gondolatok és képzetek egyszerre kerítették hatalmukba. Agya néha hirtelen olyan erővel működött, oly világosan és mélyen, ahogy egészséges állapotában sohase szokott; de agya működése közben hirtelen megszakadt a gondolatsor, egy-egy váratlan képzet váltotta fel, és a beteg nem tudott visszatérni hozzá.” [III, III, XXXI]

Ez után a szinte elméleti igényű bevezetés után Andrej herceg szabályos rendben tartott gondolatai következnek azokról a kérdésekről, amelyek az utóbbi időben különösen foglalkoztatták:

„Igen, új boldogság nyílt meg előttem, amelyet nem lehet elvenni az embertől — gondolta, amint a félhomályos, csendes szobában feküdt, és merően előreszegezte lázasan tágra nyílt szemét. — Olyan boldogság, amely kívül esik az anyagi erőkön, az emberre gyakorolt külső anyagi hatásokon, ez csupán a lélek boldogsága, a szeretet boldogsága! Megértheti minden ember, de kigondolni és elrendelni csakis az isten tudja. Ámde hogyan rendelte isten ezt a törvényt? A fia miért...”

Az utolsó mondatföredék már arra utal, hogy a beteg gondolatmenete megszakad, amit az író azonnal közöl is, majd saját szavaival folytatja annak ismertetését, ami Andrej elhomályosuló tudatában végbemegy:

„Andrej herceg (nem tudta, hogy lázálmában vagy valóban hallja-e) egy halk, suttogó hangot hallott, amely ütemesen szüntelenül azt ismételte: »Pi-ti-pi-ti-pi-ti«, aztán »ti-ti« és megint »pi-ti-pi-ti-pi-ti« és megint »ti-ti«. Ugyanekkor e suttogó zene hangjainak hallatára azt érezte, hogy arca fölött, legközepűtt, finom tükből és szilánkokból különös, légies épület keletkezik. Érezte (bár ez igen nehezére esett): nagyon vigyáznia kell az egyensúlyra, hogy össze ne dőljön ez a keletkező épület; de mégis összedőlt, majd az egyenletesen susogó muzsika hangjaira lassanként megint felépült. »Nyúlik, nyúlik! Kinyúlik és még mindig egyre nyúlik« — mondta magában Andrej herceg. Mialatt ennek a tükből felépülő, felfelé nyúló alkotmánynak a susogását hallotta, ha megszakitásokkal is, de látta a gyertya kör alakú, vörös fényét, hallotta a svábbogarak nesztét, annak a légynek a zümmögését is, amely neki-nekiütődött a párnájának és arcának. Valahányszor a légy az arcát érintette, égető érzést keltett benne. De ugyanakkor ámulatba ejtette az, hogy a légy, bár beleszapódott az arcán emelkedő épületbe, mégsem rontotta le. De ezen kívül volt még egy fontos dolog. Valami fehérség az ajtónál: egy szfinxszobor. Ez nagyon nyomta.

»De ez talán csak az ingem ott az asztalon — gondolta Andrej herceg —, mert ez meg a lábam, az meg az ajtó, de miért nyúlik és emelkedik minden és miért ez a pi-ti-pi-ti, pi-ti-pi-ti és ti-ti . . . és pi-ti-pi-ti-pi-ti. . .« — Elég, hagy abba kérlek, hagy abba — mondta nehéz sóhajjal Andrej herceg, mintha kérne valakit.”

Az író itt újra közbeszól: „aztán hirtelen megint szokatlanul világosan, rendkívüli erővel előúszott egy újabb gondolat és érzés” — s utána ismét a hős belső beszédében adja rendezett, tiszta elme-futtatását. E belső beszéd

utolsó mondatában („És senkit sem szerettem, senkit sem gyűlöltem jobban, mint őt.”) Andrej képzeletében megjelenik Natasa, akit most megért s akivel még egyszer szeretne találkozni: „Csak egyszer nézhetnék a szemébe és azt mondhatnám...” — s az elbeszélő itt már nem is közli, hogy Andrej gondolatainak fonala ismét megszakad, hanem átmenet nélkül belevág a beteg hallucinációinak és elmosódó érzeteinek folyamatarajzába:

„Aztán megint pi-ti-pi-ti-pi-ti, ti-ti, pi-ti-pi-ti, bumm — oda csapódott a légy... És a beteg figyelme ismét a valóság és a lázalom egészen más világába szállt, ahol valami különös dolog történt. Ebben a világban ugyanúgy emelkedett egy épület, anélkül hogy összeomlott volna, ugyanúgy nyúlt felfelé valami, vörös fénykarikájával ugyanúgy égett a gyertya, a szfinx-íng ugyanott feküdt az ajtónál...” [III, III, XXXII]

— a látomás egybefolyik a valóban megjelenő Natasa arcával, amelyről Andrej jó darabig nem is tételezi fel, hogy nem a lázálomból való.

Az író itt úgy „gazdálkodik” a belső monológ és az elbeszélői jellemzés nyújtotta variációs lehetőségekkel, hogy a tiszta gondolatokat adja hőse szájába, a tudatos elem háttérbe szorulásáról tanúskodó lázálomokat és a homályos észleleteket pedig ő maga fogalmazza meg, vagyis a tudatfolyamatnak éppen a szabálytalanabb elemeit közli a saját szavaival. Ilyen módon sikerül a látomást egészen addig a pontig elválasztani a valóságtól, ameddig ez megfelel a hős tudatállapotának, de sikerül a saját (és az olvasó) tudatának ellenőrzése alá helyezni azt is, aminek hovatarozását a hős már nem lenne képes megítélni. A realiztikus igény ennek megfelelően nem mentes bizonyos hagyományos racionalizmustól: a hős ítélésmódja és az írói közlésforma itt csak közeledik egymáshoz, de nem azonosul. A folyamatszerűség benyomása a sok különböző elemből álló részletben mindenesetre maradéktalan.

Még közvetlenebbül ragadják meg a tudat szabálytalan mozgásait az *Anna Karenina* hetedik részének utolsó fejezetei, amelyek teljes egészükben a szakadék legszélére jutott Anna lelkiállapotrajzát szolgálják. Vronszkij elment, Anna magára maradt, az emberekkel, akikkel érintkezik vagy találkozik (a személyzet, Kitty, Dolly, ismeretlenek az utcákon és a pályaudvaron) nem tud eleven kapcsolatot teremteni, teljesen átadja magát gondolatainak, a külvilág benyomásai csak annyiban ragadják meg, amennyiben valamilyen módon összefüggésbe hozhatók azzal, amit átél s amire gondol. A zaklatottságnak és az egy gondolatra összpontosí-

tottságnak, az emberekkel, az étellel és önmagával való teljes meghasonlásnak ebben az ellentmondásos állapotában, amelynek végpontja már az öngyilkosság lesz, a töprengések által uralt tudattartalom átadására legalkalmasabb forma a belső monológ, amely hosszabb-rövidebb egységekben és a gondolat hullámzásához igazodó felépítésben át is fogja ezt a kb. egy nyomtatott ívet kitevő öt fejezetet.

Éppen ezért, jöllehet ezeket a belső monológokat már sokszor idézték — egészükben és kivonatosan — és kommentálták, ezen a helyen elkerülhetetlen, hogy ismét közelebről szemügyre vegyük őket. Az első monológra akkor kerül sor, amikor Anna Dollyékhoz kocsizik:

„Anna ott ült a nyugodt hintó sarkában, amely a szürkék gyors futására a ruganyos rugókon alig himbálózott s a kerekek el nem némuló zörgése közben, a tiszta levegőn gyorsan változó képeket követve, újra végigment az utóbbi napok eseményein s egész más színben látta helyzetét, mint otthon. A halál gondolata sem tűnt föl többé oly szörnyűnek s világosnak, maga a halál sem állt előtte olyan elkerülhetetlenül. Most már szemrehányást tett magának a megaláztatásért, amelybe belement. »Könyörgők a bocsánatáért. Megalázkodtam előtte. Beismertem, hogy vétkeztem. Miért? Tán nem tudok nélküle élni?« S nem feelve a kérdésre, hogy él majd nélküle, a cégéreket kezdte el olvasni. »*Iroda és raktár. Fogorvos.* Igen, elmondok mindent Dollynak. Ő nem szereti Vronszkijt. Szégyenletes és fájdalmas lesz, de mégiscsak elmondom. Szeret és megfogadom a tanácsát. Nem alázkodom meg előtte, nem engedem, hogy neveljen. *Filippov, kalácsos. Azt mondják, Pétervárra is szállít tésztát. A moszkvai víz olyan jó. Hát még a miticsi-i források és palacsinták!* S visszaemlékezett, hogy rég, rég, amikor még tizenhét éves volt, pünkösdre utazott a nagynénjével. Lovaskocsin még. Tényleg én voltam az, a vörös kezemmel? Abból, ami akkor olyan szépnek és elérhetetlennek látszott, milyen sok semmi már s ami akkor megvolt, most örökre elérhetetlen. Hittem volna-e akkor, hogy ilyen megaláztatásig sülyedhetek. Milyen büszke lesz, milyen önelégült, ha a levelem megkapja! De én majd megmutatom neki. . . *Milyen rossz szaga van ennek a festéknek. Miért festenek és építkeznek egyre? Divat és pipere.*« — olvasta. Egy férfi odaköszönt neki: Annuska férje volt. »*A mi parazitáink* — jutott eszébe Vronszkij mondása. — A mienk? Miért a mienk? Az a szörnyű, hogy a múltat gyökerestül nem lehet kitépni, de el lehet az emléket rejteni. S én elrejttem.« Eszébe jutott a múltja, Alekszej Alekszandroviccsal; mennyire kitörülte az emlékezetéből. »Dolly azt gondolja majd, hogy a második

uram is otthagynom; bizonyára nincs igazam tehát. Akarom is én, hogy igazam legyen! Nem bírom!» — mondogatta és sírhatnékja támadt. *De rögtön megint arra kezdett gondolni, min mosolyoghat úgy az a két lány.* »Bizonyosan a szerelmen. Nem tudják, milyen szomorú dolog, milyen aljas... *Körút és gyerekek! Három kisfiú szalad, lovast játszanak.* Szerjőzsa! Mindent elveszíték s őt nem kapom vissza. Igen, ha ő vissza nem jön, mindent elveszíték. Lehet, hogy lekéste a vonatot s már vissza is jött. Megint meg akarsz alázkodni! — mondta magának. — Nem, elmegyek Dollyhoz; kereken megmondom: szerencsétlen vagyok; megérdemlem, bűnös vagyok, de mégis csak szerencsétlen, segíts rajtam. Ezek a lovak, ez a hintó — hogy undorodom magamtól benne — mind az övé; de többet nem látom őket.«” [VII, XXVIII]

Itt már valóban a felzaklatott tudat fékevesztett száguldásának közvetlen érzékeltetésével van dolgunk, amelynek benyomását az elbeszélő közbeszólásai, magyarázó-tájékoztató megjegyzései sem csökkentik. Úgy tűnik, az író semmit, egyetlen jelentéktelen mozzanatot sem hagy ki abból, ami az egész élettől egyre inkább megundorodó Anna lelkében végigvonul, mi több, semmit sem sűrit, semmit sem rendszerez, sőt stilizálásról is csak annyiban beszélhetünk, amennyiben bármilyen szóbeli megfogalmazás a gondolat stilizációjának tekinthető. Anna próbálja megnyugtatni magát, próbálja elterelni figyelmét arról, ami szüntelenül foglalkoztatja, de gondolatai minduntalan visszatérnek ugyanabba a körbe. A külvilág benyomásai nem kerülik el figyelmét, minduntalan beékelődnek gondolatai közé (ennek, a belső monológ „szabálytalanságát” biztosító módszernek az alkalmazását megfigyelhettük már a *Két huszár* idézett részletében is) és nagyban hozzájárulnak a monológ természetességéhez, „szabálytalanságához”, ahhoz, hogy az olvasó az egész bekezdést egyetlen tudatfolyamatnak fogja föl, valamint ahhoz a meggyőződésünkhöz, hogy Anna összpontosító képessége lanyhul, tudatműködése egyre szétszórtabbá válik. A külvilág benyomásai alkalmasak arra, hogy egy-egy másodpercre kiszabadítsák a hősnőt a kínzó gondolatkörből, végeredményben azonban Anna majdnem minden külső tényezőben megtalálja azt a mozzanatot, amely kapcsolható helyzetéhez, sőt még alá is húzza azt. Így a külvilág benyomásaira támaszkodó, illetve a hősnő belső töprengéseit tükröző monológrészek néha alig különíthetők el egymástól. Nyilvánvaló, hogy a látszólagos spontaneitás és rendszertelenség mögött hatalmas művészi alkotószervezőtevékenység rejlik.

Ugyanezekre az elvekre épülnek azok a monológok is, amelyeket Anna Dollynál tett látogatásának elbeszélése után olvashatunk:

„Hogyan néztek rám, mint valami szörnyű, érthetetlen látványosságra. *Miről beszélhet ilyen hévvel a másiknak* — gondolta, két gyalogosra nézve. — Hát el lehet mondani másnak, hogy mit érzel? El akartam Dollynak mondani s jó, hogy nem mondtam el. Hogy örült volna a boldogtalanságomnak! Elrejtette volna, de a fő érzése az öröm lett volna, hogy megbűnhődtem a gyönyörért, amit úgy irigyelt tőlem. Kitty még jobban örülne. Hogy átlátok mindnyájukon. Tudja, hogy a szokásosnál kedvesebb voltam az urához. És féltékenyekedik és gyűlöl érte. És megvet. Az ő szemében én erkölcstelen asszony vagyok. Ha erkölcstelen asszony volnék, belebolondítanám magamba az urát. . . ha akarnám. De hisz akartam is. *Lám, ez meg van magával elégedve*, — gondolta a szembejövő kövér, pirosképű úrról, aki ismerősnek nézte. A ragyogó kalapját megemelte a kopaszágtól ragyogó feje fölött s csak aztán győződött meg róla, hogy tévedett. — Azt gondolta, ismer. És olyan kevésbé ismer, mint akárki más ezen a világon. Magam sem ismerem magam. Csak az étvágyaimat ismerem, ahogy a franciák mondják. *Kell nekik ez a mocskos fagyalt*. Ezt, ezt aztán ismerik — gondolta a fagyaltost megállító két fiúra nézve s a fagyaltosra, amint fejről leveszi a dézsát s kendőjével a homlokát megtörli. — Mindnyájunknak az édes, a jóízű kell. Ha nincs cukor, ez a mocskos fagyalt. Kitty is így volt: ha nem Vronszkij, hát Levin. És irigyel. És gyűlöl. S mind gyűlöljük egymást. Én Kittyt, Kitty engem. Ez az igazság. *Tyutykin, coiffeur. Je me fais coiffer par Tyutykin*. . . Elmondom neki, ha hazajön, — gondolta és elmosolyodott. De ugyanebben a percben eszébe jutott, hogy amit mulatságosnak talál, nincs kinek elmondania. — És nincs is nevetséges és mulatságos. Minden undok. *Vecseryére harangoznak, ez a kupec milyen akkurátusan veti a keresztet!* — *mintha félne, hogy elejt valamit. Minek ezek a templomok, ez a harangozás, hazugság?* Elrejteti csak, hogy mind gyűlöljük egymást, mint ezek a kocsisok, akik olyan dühösen veszekednek. Jasvin azt mondja: *Az ingem is el akarja venni, én meg az övét. Ez az igazság!*» [VII, XXIX]

Tolsztoj figyelmét ismét nem kerüli el olyan, a monológ kötetlenségének benyomását tovább fokozó apróság sem, mint az, hogy a legszörnyűbb és legkilátástalanabb lelkiállapotban is felbukkanhatnak disszonáns-komikus mozzanatok, különösen olyan külső benyomások hatására, amelyek mintegy megzavarják a tulajdonképpeni tudatfolyama-

tot. Annát egy pillanatra elszórakoztatja Tyutykin fodrász cégtáblája és az, hogy mit mond majd ezzel kapcsolatban Vronszkijnak — hogy a következő pillanatban rádöbbenjen elhagyatottságára és megtalálja azt a pontot, ahonnan ismét visszatérhet gondolatainak fővonalához.

A következő [XXX] fejezetbe Tolsztoj beiktat még egy, az eddigieknél is hosszabb s azokhoz hasonlóan elsősorban belső monológra alapozott szövegrészt, amely Anna belső meghasonlásának további elmélyüléséről tanúskodik. Ezt a részt is érdemes teljes egészében idézni:

„Itt van megint! Megint értek mindent« — mondta magának Anna, ahogy a hintó elindult s a kavicsos úttesten himbálva megzördült s újra váltani kezdték egymást a benyomások.

»Miről is gondolkoztam utoljára olyan jól? — igyekezett visszaemlékezni. — Tyutykin coiffeur? Nem, nem az. Igen, amit Jasvin mond: harc a létért és gyűlölet, ez az egy, ami az embereket összefűzi. *Hiába mentek* — fordult gondolatban a négyesfogaton hajtó társaság felé, amely nyilván mulatni ment vidékre. — *Az a kutya sem segít rajtatok, akit magatokkal visztek. Magatoktól nem szökhetek meg.*« Egy pillantást vetett arra, amerre Pjotr fordult s egy holtrészeg, himbálófejű gyárimunkást pillantott meg; egy rendőr vitte őt valahová. »*Lám, ez már inkább* — gondolta. — Vronszkij gróf és én — mi sem találtuk meg ezt a gyönyört, bár sokat vártunk tőle.« S Anna most először fordította azt az éles fényt, amelyben mindent látott, a kettejük viszonyára, amelyről előbb nem akart gondolkozni. „Mit keresett ő bennem? Nem annyira szerelmet, inkább a hiúság kielégítését.” Eszébe jutottak a szavai, alázatos vizslára emlékeztető arckifejezése viszonyuk első idejében. Minden emellett vallott. Igen, a hiú siker diadala volt benne. „Szerelem is, természetes, de a nagyobb rész a siker büszkesége. Büszkélkedett velem. Ez elmúlt. Nem büszkélkedni, szégyenkezni kell. Elvette tőlem, amit tudott s most nincs szüksége rám. Terhére vagyok; azon van, hogy ne legyen becstelen velem szemben. Tegnap kimondta: válást és házasságot akar, hogy a hajóit fölégesse. Szeret, de hogy? The zest is gone. . . *Ez bámulatba akar mindenkit ejteni s nagyon meg van elégedve magával* — gondolta a piros kereskedősegédre nézve, aki egy lovardai lovon nyargalt. — Nincs már bennem a régi íz; ha elmegyek tőle, a lelke mélyén örülni fog.

Nem föltevés volt ez — annál az átható fénynél, amely az élet s az emberi kapcsolatok értelmét most föltárta előtte, ezt egészen világosan látta.

»Az én szerelmem mind szenvedélyesebbé és önzőbbé válik; az övé egyre huny, hunyadozik, ezért megyünk szét — gondolta tovább. S ezen nem lehet segíteni. Ennekem mindenem csak ő s azt akarom, hogy mind jobban és jobban odaadja magát. S ő mind jobban és jobban szabadulna. A viszonyunkig csakugyan egymás felé haladtunk, azóta föltartózatlanul távolodunk. S ezen nem lehet változtatni. Azt mondja, hogy esztelenül féltékeny vagyok; ez azonban nem igaz. Nem féltékeny vagyok, elégedetlen. De . . . — kinyitotta a száját s az izgalomtól, amit az eszébe ötlő gondolat keltett, megcserélte a helyét a hintóban. — Ha más tudnék lenni, mint a szeretője, aki szenvedélyesen kívánja a becézéseit; de nem tudok és nem is akarok más lenni. S én ezzel a vágyammal undort ébreszték benne, ő meg énbennem haragot s ez nem is lehet másképp. Nem tudom tán, hogy nem csal meg, hogy nem akar semmit Szorokinával, nem szerelmes Kittybe, nem cserél föl másra? Mindezt tudom, de ettől nem könnyebbülök meg. Ha nem szeret, csak kötelességből jó, gyöngéd hozzám, és amit én akarok, az nem lesz meg — ezerszer rosszabb, mint a harag. Az a pokol! És most ez van! Már régesrég nem szeret. S ahol a szeretet véget ér, ott kezdődik a gyűlölet. *Ezeket az utcákat egyáltalán nem ismerem. Hegyek s mind ház, ház. S a házakban csupa ember. . .* Mennyi van belőlük, nincs vége s mind gyűlöli egymást. Nos, hadd eszelem hát ki, mit is akarok, mikor lennék boldog? Nos? Megkapom a válást. Alekszej Alekszandrovics ideadja Szerjőzsát, s hozzámegyek Vronszkijhoz«. — Ahogy Alekszej Alekszandrovics az eszébe jutott, szokatlan elevenséggel, mintha csak élne, mindjárt meg is jelent előtte; szelíd, élettelen, kialudt szemei, fehér kezén a kék erek, hanghordozása, ujjrecsegtetése; eszébe jutott a kettőjüket összekapcsoló érzés, amelyet szintén szerelemnek hívtak s az undortól összerázkódott. »Nos, megkapom a válást, a Vronszkij felesége leszek; Kitty vajon nem néz rám úgy többet, ahogyan ma nézett? De. És Szerjőzsa nem kérdezősködik vagy gondolkozik többet az én két uramról? S köztem és Vronszkij közt miféle új érzést gondolok ki? Lehetséges valami, ami ha nem is boldogság, de nem kín legalább? Nem és Nem! — felelte a legkisebb ingadozás nélkül. — Lehetetlen! Az életünk távolodóban van; én őt teszem boldogtalanná, ő engem s mássá tenni sem őt, sem engem nem lehet. Minden kísérlet megtörtént, a csavar megszaladt. *Koldusasszony a gyermekével. Azt gondolja, száanalomraméltó.* Hát nem azért dobtak mindnyájunkat a világba, hogy gyűlölködjünk és kínozzuk egymást és magunkat? *Gimnazisták jönnek, nevetnek. Szerjőzsa?* — jutott eszébe. — Én is azt hittem, szeretem, s meghatódtam a gyengédségemen. De megvoltam nélküle, egy más szerelmet cseréltem föl s

amíg az a szerelem kielégített, nem sajnáltam a cserét. «S undorral gondolt arra, amit annak a szerelemnek nevezett. És örült a világosságnak, amellyel a maga s a többi ember életét látta. »Ilyen vagyok én és Pjotr és Fjodor kocsis, ez a kereskedő s azok, akik ott a Volga táján élnek, *ahová ezek a hirdetések hívnak*, mindenütt s mindenkor« — gondolta, amikor már a nyizsegorodi állomás alacsony épületéhez ért s a hordárok kifutottak elé.” [VII, XXX]

Ennek a részletnek a jelentőségét is természetesen elsősorban közelebbi lélektani tartalma és Anna előző két hosszadalmas töprengéséhez való viszonya adja meg. Ebben a vonatkozásban fontos, hogy Anna most „átható fényben” látja azt, ami eddig csak elmosódottan élt tudatában: kettejük viszonyának igazi lényegét s ezzel együtt saját életének egész értelmét, értékét. Nem lényegtelen azonban itt sem, hogy a monológyszerűen felépített mozzanatok egyes elemei, amelyek, két előző idézetünkhöz hasonlóan, Anna külső benyomásait jelzik, szintén kapcsolódnak a hősnőt foglalkoztató gondolatokkal, így — Tolsztoj egyik magyar kutatójának finom meglátása szerint — a „vörös kereskedősegéd” mintha az önelégült Vronszkijra emlékeztetné Annát, a házak és az emberek a világban uralkodó általános szeretetnélküliségre, sőt gyűlölködésre, a gimnazisták fiára, Szerjózsára, a koldusasszony — önmagára.⁹¹ Aligha véletlen az is, hogy egészében véve ez a részlet valamivel szabályosabb felépítésű, mint az előbbiek, ritkábban szakítják meg véletlen külső benyomáson alapuló mellékgondolatok, ami talán azzal magyarázható, hogy az író itt éppen végső számvetést készített hősnőjével, azoknak a problémáknak rendszerezésére és összpontosítására, amelyek végül is a vonat kerekei alá dobják Annát.

Ennek megfelelően a következő fejezetben (a regény hetedik részének zárófejezetében) Tolsztoj ismét a szerzői jellemzésnek és a hősnő belső beszédének olyan kombinálása mellett dönt, amelyben a monológok csak foszlányokban bukkannak fel, ismét növekszik a szerzői beszéd szerepe, amely azonban a közölt lelkiállapotok mozgékonyaságánál, ellentmondásosságánál, nyugtalanító vibrálásánál és az Anna körül zajló külső történések állandó, pontos rögzítésénél fogva ugyancsak a hősnő nézőpontját tükrözi és mint más esetekben is, funkcióját és mélységigényét tekintve közel áll a belső monológhoz. Ez a látszólag objektívált, valójában a hősnő tudatának vergődését követő elemzés mód Anna

⁹¹ М. Рев: Специфика психологического раскрытия личности, 213.

öngyilkosságának leírásában éri el nemcsak a drámai feszültség, hanem — a lelki tartalom megdöbbentő pontosságú ábrázolásával — a művészi teljesítmény csúcspontját is.

„Az elgázolt ember jutott eszébe hirtelen, aznap, amikor Vronszkijjal először találkozott, s tudta már, mit kell tennie. Gyors, könnyű léptekkel ment le a lépcsőn, amely a szivattyútól a sínekhez vitt s megállt a szorosan mellette elhaladó vonat mellett. A kocsik aljára nézett, a csavarokra és láncokra, a lassan gördülő első vagon magas, öntöttvas kerekeire; szemmértékkel próbálta az első és hátulsó kerekek közt a távolság közepét s azt a pillanatot, amikor ez a közép szembekerül vele eltalálni.

»Oda!« — mondta magának s a vagon árnyékában a szénnel elegy kavicsra nézett, amivel a talpfák köze fel volt szórva. »Oda a középre és megbüntetem őt, s megszabadulok mindentől s magamtól.«

Az első vagon közepe alá akart esni, amikor egyvonalban lesz vele. De a vörös tarsoly, amelyet a karjáról épp leakasztott, visszatartotta s elkésett; a kocsi közepe tovább ment már. Meg kellett várnia a következő kocsit. Olyan érzés fogta el, mint amikor a fürdőben a vízbe készült menni — és keresztet vetett magára. A keresztvetés megszokott mozdulata egész sor leánykori és gyermek-émléket idézett föl a lelkében, a homály, amely mindent elfödött előle, hirtelen fölszakadt, s az élet egy pillanatra elmúlt, ragyogó örömeivel állt előtte. De a szemét nem vette le a második vagon odagördülő kerekeiről. S pont abban a pillanatban, amikor a kocsi közepe az ő vonalába került, eldobta a vörös tarsolyt, válla közé húzta a fejét s a vagon alá esett a kezére s egy könnyű mozdulattal, mintha tüstént föl akarna állni, a térdére ereszkedett. Ugyanabban a pillanatban már el is borzadt rajta, hogy mit tett. »Hol vagyok? Mit csinálok? Miért?« Föl akart emelkedni, hátravetni magát, de valami hatalmas, könyörtelen ellökte a fejét s hátát megtaszította. »Uram, bocsáss meg mindent!« — mondta, a harc lehetetlenségét érezve. A kis motyogó paraszt ott dolgozott a vason. S a gyertya, amelynél az izgalommal, ámitással, bánattal és gonoszsággal teli könyvet olvasta, ragyogóbb fényre lobbant, mint valaha; ami odáig homályban volt, megvilágította: sercegett egyet, aztán homályosodni kezdett s örökre kialudt.» [VII, XXXI]

Anna Karenina történetének a tragédiát betetőző zárómozzanatában nemcsak a belső beszéd ritka viszonylag (mindössze néhány rövidebb mondat az oldalnyi szövegrészben), hanem a hősnő lelkiállapotára vonatkozó szerzői közlés is. Tolsztoj megállapodik a szivattyútól a

sínekhez vezető lépcsőfokoknak, a vonat részeinek leírásán, a kis piros tarsoly makrancos fityegésén. Nem nehéz azonban észrevenni, hogy Anna lelkiállapota nemcsak azokat a mozzanatokot hatja át, amelyek közvetlenül az ő tudatműködését jelzik („eszébe jutott”, „tudta már, mit kell tennie”, „szemmértékkel próbálta megtalálni a távolság közepét”, „az első vagon közepe alá akart esni” stb.), hanem a látszólag személytelen részleteket is: a gyors, könnyű léptek, amelyekkel Anna elindul a sínek felé, már a megmásíthatatlan elhatározást jelzik; az, hogy a vagonok aljára néz, már ugyanazt jelenti, amit a következő mondatban Anna gondolatain keresztül közöl az író; s mindennek ellenére abban, hogy Anna elszalasztja az első kocsit, talán mégsem csak a kis tarsoly a hibás. A belső monológ és a szerzői jellemzés lehetőségeihez itt tehát még egy lélekrajzi megoldás társul: az *áttételes*, látszólag lélektanon kívüli, valójában nagyon is pszichologikus leíró elemek alkalmazása. Az utolsó pillanat elbeszélésében aztán a testi érzések, az emlékek, a megkésett rémület, a régebben is többször ismétlődő szimbolikus látomás (amelyről már fölösleges megjegyezni, hogy látomás) egybezsúfolódása — akár Praszkuhinnál a bomba robbanásának pillanatában — még egyszer visszaadja a szót a hősnőnek, hogy azután, a fejezet zárómondatában, az elbeszélő csodás, patetikus-emocionális metaforával tegyen pontot a jelenet és a hősnő életének végére.

Találunk Tolsztojnál olyan, elbeszélői közbeszólásoktól teljesen mentes belső monológot is, amelynek dinamikáját a benne foglalt gondolat fejlődése, kialakulása adja. Az *ördög* c. elbeszélés első változatának végén Jevgenyij belső monológjában születik meg az elhatározás, hogy lelki egyensúlyának visszanyeréséhez nem a feleségét és nem a szeretőjét kell megölnie, hanem önmagát. Ez a hosszú belső monológ magán viseli a kései Tolsztojra jellemző moralizálás hatását s ennek megfelelően lényegében a „szabályosabb” monológok közé sorolható, de a testi vágyaitól tönkretett férfi tépelődését és végső elhatározásának kialakulását szinte pszichogramszerű pontossággal követi:

„De hiszen szakítottam vele, amikor helyesnek tartottam — vitatkoztam önmagával. — Hiszen csak egészségi okokból kezdtem viszonyt egy tiszta és egészséges fiatal nővel! Nem, úgy látszik, nem lehet játszani vele. Azt hittem, én tettem őt a magamévá, pedig ő volt az, aki a magáévá tett engem, megfogott és nem engedett el többé. Egész idő alatt azt hittem, hogy szabad vagyok, pedig nem voltam szabad. Áltattam magam, amikor megnősültem. Csalás, önámítás volt az egész. Attól

fogva, hogy összekerültem vele, új érzés vett rajtam erőt: igazában az ő férjének éreztem magam. Igen, vele kellett volna élnem.

Nem élhetek egyszerre két életet. Az egyik az, amelyet Lizával kezdtem meg: közszolgálat, gazdaság, gyermekek, az emberek tisztelete. Hogy ez legyen az életem, ahhoz az kellene, hogy Sztjepanyida — ne legyen. El kell küldeni valahová, ahogyan akartam, meg kell semmisíteni, hogy ne legyen többé. A másik élet lehetősége pedig itt van előttem: el kell vennem őt a férjétől, fizetni neki annyit, amennyit kíván, megfélekedezni a szegényről, az emberek gyalázkodásáról, és vele élni. De ehhez az kellene, hogy Liza ne legyen itt, meg a gyerek se. Nem, elvégre is a gyerek nem zavar, csak Lizát kell eltávolítani, el kell utaznia innen. Hadd tudja meg az igazat, átkozzon meg és utazzék el innen. Tudja meg, hogy otthagytam őt egy parasztasszony kedvéért, hogy csaló, gazember vagyok... Nem, ez túlságosan szörnyű, ezt nem lehet kibírni! De történhetne másképpen is — tűnődött tovább — az is megeshetne, hogy Liza megbetegszik és meghal. Meghal és minden nagyszerű...

Nagyszerű? Ó, te aljas, te gonosztevő! Nem, ha már valakinek meg kell halnia, akkor ő legyen az, Sztjepanyida. Milyen jó lenne, ha meghalna!

Igen, így ölik meg a férfiak feleségüket, szeretőjüket. Fogni a revolvért, azután találkára hívni az asszonyt és ölelés helyett — egy golyót a mellébe. És mindennek vége.

Hiszen az asszony — ördög. Igen, maga az ördög. Akaratom ellenére hatalmába kerített engem.

Öljem meg? Igen, nincs más kivezető út: vagy Lizát ölöm meg, vagy őt. Mert így nem élehetek tovább. Nem, ez így nem mehet tovább. Lássuk csak, hadd gondolom meg. Mi lesz tovább, ha minden így marad?

Megint csak úgy lesz, hogy azt mondom magamnak, nem akarok tőle semmit, szakítok vele; de azt csak mondom, és este mégis elmegyek a kertje végébe, Sztjepanyida megtudja és kijön hozzám. Azután pedig vagy megtudják az emberek és megmondják Lizának is, vagy én magam mondom meg neki, mert nem tudok hazudni, nem tudok hazugságban élni. Nem tudok. Kitudódik. Mindenki megtudja, Parasa, a kovács, mindenki... Hát lehet így élni?

Nem lehet. Csak két lehetőséget látok: megölni Lizát, vagy megölni Sztjepanyidát. Vagy pedig... igen, van még egy harmadik lehetőség is — suttogta fennhangon és hátán hideg borzongás szaladt végig. — Igen, a harmadik lehetőség az öngyilkosság, akkor nem kell egyiket sem megölni.« Iszonyat vett erőt lelkén, mert érezte, hogy ez a harmadik

megoldás az egyetlen, amely igazán lehetséges. »Revolverem van. Tehát öljem meg magam? Milyen furcsa lesz; erre sohasem gondoltam.« [XX]

Az idézett részben figyelmet érdemel a hős belső küzdelmének az egymásnak ellentmondó gondolatokon keresztül érzékeltetése, a hős görcsös igyekezete gondolatainak rendbeszedésére, ami a viszonylagos „szabályosságot” is indokolja, valamint a belső feszültség fokozatos növekedése, amely kikerülhetetlenül vezet a tragikus végkövetkeztetéshez. Mindez együttesen eredményezi a monológ természetességét, az ábrázolt belső folyamat hitelességét.

Már a lélekábrázoló *mozzanatok* elemzése kapcsán is felvetődhetett, a lelki folyamatok ábrázolásának vizsgálatánál pedig még nagyobb jelentőséget nyer az a kérdés, van-e valamilyen kihatással a hősök belső életének s különösképpen tudati folyamataiknak ábrázolására az első személyű elbeszélő forma, amely, bár az irodalmi alkotás szervezetének más rétegéhez tartozik, stílustipológiai és nézőponti vonatkozásban, mint láttuk, közel áll a belső monológhoz. Egyes műveiben Tolsztoj sikerrel használja ki az első személyű elbeszélőforma nyújtotta lélekrajzi lehetőségeket. Kétségtelen pl., hogy az életrajzi trilógiában, amely még a látszatra kevésbé pszichologikus (leíró, elbeszélő) mozzanatokban is egyetlen folyamatos vallomásnak tekinthető, az első személyű elbeszélő forma a lélekrajz legtermészetesebb és legmegfelelőbb eszköze. Tolsztoj epikusabb felépítésű én-elbeszéléseiben azonban az elbeszélő és a hős nézőpontbeli eltérése csak részben mosódik el; az élmény rajza itt nem egyidejű és pontán, hanem utólagos és bizonyos értelemben „manipulált”, rendszerezett, a belső beszéd inkább rekonstruált, mintsem eredeti és közvetlen. Az én-elbeszélés különösen megfelelő olyan témák lélektani elmélyítésére, amelyek egyetlen hősben összpontosulnak, ahol az összes többi szereplők másodlagos fontosságúak s e forma önelemző lehetőségeit Tolsztoj maximálisan kiaknázza. Észrevesz olyan lelki jelenségeket, olyan gyakran szinte naturalisztikus részleteket, aprólékosan végignyomoz olyan folyamatokat, amelyekbe kívülálló megfigyelőnek nem lehet betekintése, s ezzel kiküszöböli a harmadik személyű elbeszélésforma egyik korlátját, fiktivitását (amely, mint már utaltunk rá, az elbeszélő írók egyik közösnek mondható és állandó problémája). Az első személyű elbeszélő és elemző forma előnyeit a trilógián kívül már eddig is megfigyelhettük Tolsztoj olyan műveiben, mint *A hóvihar*, az *Egy őrült naplója*, a *Fjodor Kuzmics sztarec hátrahagyott feljegyzései*, amelyekből egyéb összefüggésekben érintettünk részleteket. Igaz, van Tolsztojnak

olyan elbeszélése is, ahol ez az elbeszélő forma inkább a mondanivaló közvetlen kifejtését szolgálja, mint a tulajdonképpeni lélekrajzot (elsősorban a *Nyehljudov herceg feljegyzéseire* és a *Kreutzer-sonáta* egyes mozzanataira gondolunk), sőt olyan is (a *Kaukázusi emlékeimből*), amelyben az első személyben fellépő elbeszélő és a pontosabb lélekrajzot igénylő főhős két külön személy s amelynek olvasásánál ilyen módon az az érzésünk, hogy az elbeszélő személye inkább a tulajdonképpeni hős „megfejtethetlenségét” mentegeti s nem annak a Tolsztojnál megszokott konkrétságú jellem- és lélekrajzát szolgálja (ezt a fogást különösen tudatosan alkalmazza majd Dosztojevszkij némelyik regényében).

Az első személyű elbeszélőforma lehetőségei a belső folyamatok ábrázolásánál különösen sikerrel valósulnak meg a *Kreutzer-sonátának* azokban a részeiben, ahol a hős féltékenységi rohamairól és a feleségével való összetűzésekről beszél. Tolsztoj itt is tettenéri pl. a gondolat és a hangulat autogenezisét:

„Igen, megbántani, lealacsonyítani, megszégyeníteni, s hozzá még mint bűnöst állítani oda» — mondtam magamban, s hirtelen olyan szörnyű düh fogott el iránta, amelyet még soha sem éreztem.

Először jött rám, hogy fizikailag is kimutassam a dühömet. Fölugrottam és feléje tartottam. De ugyanabban a percben, amikor fölugrottam, emlékszem, tudatában voltam bűnömnek, s megkérdeztem magamat: jó-e átadnom magam ennek az érzésnek, s rögtön meg is feleltem, hogy igen, jó, ez megrémíti őt, s ahelyett, hogy ellenálltam volna dühömnek, még jobban fölcsiholtam magamban, s örültem neki, hogy egyre jobban s jobban fölgerjed bennem.” [XXII]

Az elbeszélés más helyein az írónak sikerül megragadnia a tudat ellentétekre szakadásának folyamatát [XXIV. fejezet] és a legkülönbözőbb tudatelemek egybeötvozódását a külső történéssel [a XXV. fejezet utolsó bekezdése]. A gondolat ellentétekből összetevődő mozgását leginkább az ilyen belső párbeszédekben — a belső monológ sajátos változatában közelíti meg az író:

„Igaz, már nincs első ifjúságában, egyik fogának hiányzik az oldala, s van némi puffadtság is rajta — gondoltam Truhacsevskij helyett —, no de mit tegyünk, azzal kell beérni, ami van.»

»Igen, leereszkedik hozzá s szeretőjévé teszi — mondtam magamban. — Amellett veszélytelen is.» — »De ez lehetetlen! Miket gondolok! —

mondtam magamban elborzadva. — Nem, nincs semmi ilyen, s nincs is alap rá, hogy valami hasonlót képzeljek. Nem mondta-e a feleségem, hogy őt már a gondolat is megalázza, hogy Truhacsevskijre féltékeny lehetek. Igen, de a feleségem hazudik, mindenki hazudik!« — kiáltottam föl, s megint elkezdődött.” [XXV]

Ebben a sajátos belső párbeszédben az írónak sikerült pontosan átadnia a hős tépelődéseit, egész gondolatfolyamát, amelynek őszinteségét és hitelét a hős és az elbeszélő azonossága adott esetben nagymértékben elősegíti. Az első személyű elbeszélő forma lélekábrázoló lehetőségei Tolsztojnál tehát jól kamatozódhatnak. Mégis, úgy véljük, helytelen volna jelentőségét túlértékelni a lélekrajz s ezen belül a folyamatrajz hitelességében. Az elbeszélői elemzés fiktivitásának problémáján Tolsztoj feltehetően viszonylag könnyen túlteszi magát s a műveiből eddig felhozott s még a későbbiekben felhozandó példák meggyőzhetnek arról, hogy a teljes őszinteséghez, a gátlásnélküli önfeltáráshoz hőseinek nem feltétlenül van szükségük az első személyű elbeszélőformára: az író ott is a mindentudó lélekbúvár könyörtelen éleslátásával világít be hőseinek lelkébe, ahol ő maga vezeti az elbeszélés fonalát. Láthattuk, hogyan hatolnak be Tolsztoj hőseinek (Anna, Iljin, Pozdnisev) tudatfolyamába a letragikusabb helyzetekben is a komikus motívumok. A lélekrajz életszerűségét nem csökkenti az sem, ha a monológ teljes egészében vagy túlnyomó részében a komikum hangulatszférájában épül fel. Tolsztojnál ez is több esetben megfigyelhető. Például szolgálhat a *Háború és békéből* Nyikolaj Rosztov gondolatfolyama az ütközet előtti éjjelen. A félhomályban az álommal viaskodó Nyikolaj egy dombon valami fehér foltot lát és ebből egész tudatfolyam bontakozik ki, amelyben a vezérmotívumot a hangzásban hasonló orosz és francia szavak képviselik, s amelyben ilyen módon fontos szerephez jutnak a más összefüggésben fentebb már tárgyalt tudattalan, „tudatunkívüli” mozzanatok: — annak a szférának az elemei, amelyekben elmosódik a különbség a komikus és a komoly között:

„Bizonyára hó az a folt, folt — une tache! — gondolta Rosztov. — De lám és mégse tás. . . »

»Natása, hógom, fekete szempár. Na. . . táska. (Hogy elcsodálkozik majd, ha elmondom neki, hogy láttam az uralkodót!) Natáska. . . nesze a táska. . . » — Jobbra egy kicsit, nagyságos uram, mert bokrok vannak — mondta egy huszár, aki mellett szunyókálva ellovagolt. Rosztov felemelte

a fejét, mert már a ló sörényét verte, és megállt a huszár mellett. Már-már elnyomta az ifjúi, gyermeki álmom. »De min is gondolkoztam én? El ne felejtsem már! Hogy beszélek majd az uralkodóval? Nem, nem ez volt, — ezt majd holnap. Igen, igen! Nesze a táska, támadni . . . ni, támad — de, de kik? A huszárok . . . húsz árok . . . A Tverszkaján ott lovagolt ez a bajszos huszár, én még gondoltam is rá a Gurjev ház előtt . . . Az öreg Gurjev . . . Ej, de csuda fickó ez a Gyenyiszov! De ez mind csacsiság. Most az a legfontosabb, hogy itt az uralkodó. Hogy nézett rám, mintha akart volna mondani valamit, de nem mert . . . Nem, én nem mertem. Dehát ez mind csacsiság. Az a fontos, hogy el ne felejtsem, milyen szükséges dologra gondoltam . . . Igen! Nesze a táska! Ni, támad, igen, igen, igen. Ez jó! — És megint a ló nyakára esett a feje. Hirtelen úgy rémlett, mintha rá lóttek volna. Mi?! . . . Üsd-vágd! Mi?! . . .« motyogta Rosztov és felocsudott.» [I, III, XIII]⁹²

Valahol itt kezdődik a világirodalomban a szavak hangzásával való játszadozás, mint a gondolat szabad, a tudat és az akarat által kevésbé kötött áramlásának követésére irányuló törekvés.⁹³ A szabálytalan belső

⁹² Ezt a részletet — sajátos „akusztikája” miatt — érdemes eredetiben is szemügyre venni:

„*«Наташа, сестра, черные глаза. На . . . ташка . . . (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидал государя!) Наташку . . . ташку возьми . . .» — «Поправей-то, ваше благородие, а то тут кусты», — сказал голос гусара, мимо которого, засыпая, проезжал Ростов. Ростов поднял голову, которая опустилась уже до гривы лошади, и остановился подле гусаря. Молодой детский сон непреодолимо клонил его. «Да, бишь, что я думал? — не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то, это завтра. Да, да! Наташку, наступить . . . тупить нас — кого? Гусаров. З гусары и усы . . . По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома . . . Старик Гурьев . . . Эх, славный малый Денисов! Да, все это пустяки. Главное теперь — государь тут. Как он на меня смотрел, и хотелось ему что-то сказать, да он не смел . . . Нет, это я не смел. Да это пустяки, а главное — не забывать, что я нужное-то думал, да. На—ташку, нас—тупить, да, да, да. Это хорошо». И он опять упал головой на шею лошади. Вдруг ему показалось, что в него стреляют. «Что? Что? Что? . . . Руби! Что? . . .» — заговорил, очнувшись, Ростов.»*

⁹³ A szavak hangzásával való játszadozás Tolsztoj után felbukkan Csehovnál is. *A léha asszony* c. elbeszélésében Olga Ivanovna, miközben a férje haldoklik, félálmban ugyanazokat a rokonhangzású szavakat ismétlgeti, amelyeket szeretőjétől, Rjabovszkij festőtől hallott legutóbbi, számára szégyenteljes találkozásuk alkalmával; ugyanakkor görcsösen variálja annak az orvosnak a nevét, akit férjéhez akart hívni:

„Nature morte, Порь . . . — думала она, опять впадая в забытьё, — спорт . . . курорт . . . А как Шрек? Шрек, грек, врек, . . . крек. А где-то теперь мои друзья? Знают ли они, что у нас горе? Господи, спаси, избави. Шрек, грек . . .”

monológ — és általában a tudatfolyamatokat rögzítő „rendezetlen” felépítésű szövegrészek — tartalmilag egészükben vagy egyes mozzanataikban közel állnak a tudattalanhoz s ezáltal is jellemzők a „határterületek” iránt érdeklődő Tolsztojra.

Hasonló felépítésű és a tudatosság fokát tekintve is közel áll az előbbihez az *Anna Kareninában* a spiritiszta szeánszon unatkozó-szunyókáló Sztjepan Arkagyics tudatraja:

„A legkülönbébb gondolatok kóvályogtak a fejében. »Mary Szanyi-na örül, hogy a gyereke meghalt... Jó volna rágyújtani... Az üdvösséghez csak hit kell; a szerzetesek nem tudják, hogy kell ezt csinálni, de Lídia Ivanovna grófnő tudja. Miért van a fejemben ez a súly? A konyaktól, vagy hogy ez nagyon is furcsa már? Eddig, úgy látom azért, semmi illetlent nem követtem el. Hanem megkérni rá mégsem lehet mostmár. Beszélük, hogy megimádkoztatják az embert. Csak engemet ne. Túlságosan buta dolog lenne. S miféle zagyvaságot olvas itt; de a kiejtése jó. Landau Bezzubov. Miért Bezzubov?«” [VII, XXII]

A gondolat elkalandozásaira, a tudat mellékvágányaira, gyakran komikus lazaságaira, játékaira (szójátékaira)⁹⁴ Tolsztoj rámutat a legkülönbözőbb típusú, jellemű, erkölcsi értékű hőseinél. Az a tény, hogy nemcsak a gyermek Natasa, a meghatározhatatlan jellemű Nyikolaj, a könnyelmű Sztjiva Oblonszkij, hanem a komoly, rendkívül „koncentrált” gondolkodású Andrej Bolkonszkij vagy a tragédia felé sodródó Anna Karenina is hajlamos hasonló tudati „fegyelmetlenségekre”, aláhúzza Tolsztojnak azt a szándékát, hogy hőseiben ne csak vagy ne

Ördögök c. regényében Dosztojevszkij is hasonló fogást alkalmaz Sztjepan Trofimovics zavart lelkiállapotának érzékeltetésére (I. rész VI. fejezet).

A realista művek hasonló „szójátékai” lehetnek a kiindulópontjai a tudatregény szélsőséges megnyilvánulásainak, az olyan részleteknek, mint pl. Mrs Bloom játszadozása a Sinbad-motívummal Joyce *Ulysses*-ének híres zárómonológja előtt:

With? Sinbad the Sailor and Tinbad the Tailor and Jinbad the Jailer and Whinbad the Whaler and Ninbad the Nailer and Finbad the Failer and Binbad the Bailer and Pinbad the Pailer and Minbad the Mailer and Hinbad the Hailer and Rinbad the Railer and Dinbad the Kailer and Vinbad the Quailer and Linbad the Yailer and Xinbad the Phthailer.

⁹⁴ Arra, hogy Tolsztoj, más íróktól eltérően, „szabálytalan” belső monológokat is alkalmaz, először V. V. Sztaszov mutatott rá (Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878—1909. Ленинград, 1929. 61, 265.)

elsősorban az adott jellemet érzékeltesse, hanem az általános emberit, azt, ami „bárkivel előfordulhat.”

Egyes esetekben Tolsztojnál a belső monológ teljesen szabályos, rendezett, és így tulajdonképpen nem magát a tudatfolyamot reprodukálja, hanem annak mintegy a „végtermékét”.⁹⁵ A hősök tudattartalmának racionalizmusa és következésképpen belső beszédük szabályos felépítése főleg azokban az esetekben figyelhető meg, amikor a hősök magának az írónak a gondolatait, illetve az általa ajánlott mondanivalót fogalmazzák meg. Nagyon gyakori ez a *Feltámadásban*, ahol Nyehljudov elmélkedései olykor inkább etikai értekezéseknek nevezhetők, mint lélekrajznak vagy vallomásnak; ha kapcsolódnak is valamilyen konkrét helyzethez, többnyire nem kifejezik, csak magyarázzák azt, vagy megfordítva: a helyzettel igyekeznek az elbeszélő létszerűbbé tenni a hős elvont elmélkedéseit, nem mindig teljes sikerrel: ezekben az elmélkedésekben, akár a *Gyónás* megfelelő részeiben, megvan ugyan a vergődő, önmagával küzdő, önmagát könyörtelenül felülvizsgáló gondolat dinamikája, ellentmondássonssága, amely minden lélektani elmélyedés előfeltétele, de hiányzik belőlük a nagyobb lélekábrázoló egységeknek Tolsztojra annyira jellemző tematikai sokrétűsége és megfogalmazásbeli oldottsága. Ilyen pl. az I. rész XXIV. fejezete, a II. rész XL. fejezete, a III. rész XIX. fejezete, vagy az evangéliumi idézetekre épített zárófejezet. Az utóbbi két helyen Tolsztoj már elhagyja az első személyű beszédformát s bár az elmondottakat Nyehljudov tudattartalmaként tünteti fel, lényegében maga helyett beszél s nem is törekszik arra, hogy elmefuttatásait érzékletesebb formába öntse. Ugyanez a jelenség tendenciaszerűen megfigyelhető az *Anna Kareninában* is, természetesen Levin vonalában, többek között — nem véletlenül — szintén az erkölcsi tanulságokat összegező zárófejezetben. Bizonyára Tolsztoj műveinek hasonló helyeit olvasgatva jutott az egyik elemző arra a nyilvánvalóan túlzó általánosításra, hogy a belső monológ az írónál még „retorikus” formában jelentkezik.⁹⁶ Tolsztoj nagyon jól tudja azt, hogy a didaktika és a vele összefüggő retorika a lélekábrázolás művészetiségének és létszerűségének is a legnagyobb ellensége és a hasonló szerkezeti elemeket viszonylag ritkán alkalmazza. Az általunk elemzett belső monológjaira az jellemző, hogy bár az egyes mondatok szintaktikai megoldása hagyományos, szabályos, az egyes mondatok közötti kapcsolatok sok esetben már

⁹⁵ Leon Edel: *The Modern Psychological Novel*, 17.

⁹⁶ Világírodalmi Lexikon. Ötödik kötet. Bp., 1977. 636.

csak logikán túli, asszociatív megközelítésben mutathatók ki; a „szabályos” építkezés további felbomlásáról tanúskodnak a merészen alkalmazott „szójátékok” is.

L. Sz. Vigotszkijnak⁹⁷ és másoknak igazuk van, amikor megállapítják, hogy a tudatfolyamatot a maga természetességében a legszabadabb felépítésű belső monológ sem képes maradéktalanul visszaadni (tulajdonképpen még A. Belij vagy Joyce monológjai sem). Felhozott példánk azonban eléggé meggyőzően tanúsítja, hogy Tolsztoj ebben a vonatkozásban elérte azt, ami elérhető akkor, ha az író a monológ szélesebb értelemben vett funkciójára (az adott részletben vagy jelenetben hordozott jelentésére) is tekintettel van.

Ha vannak kritikusok, akik a Tolsztoj-hősök belső beszédét még egészében retorikusnak tartják, úgy viszont — mint tanulmányunk elején futólag már utaltunk rá — vannak olyan kutatók is, akik az író életművének idézett s hasonló mozzanataiban a modern tudatáram-irodalom előlegezését látják.⁹⁸ Valóban megfigyelhetők közös vonások a Tolsztoj-hősök tudatrajza és pl. Joyce és követőinek belső monológjai között. Tolsztoj is hajlamos szabálytalan monológok komponálására, a tudatmozgás tömörítés és változtatás nélküli rögzítésére; nála is rendkívül gazdag és sokrétű tudattartalom sűrűsödhet akár a másodperc töredékébe; az ő belső monológjaiba is beszűrődhetnek a tudattalan elemei, a hős akaratótól független mozzanatok; nála is összeolvadhat a vezérgondolat mellékes, véletlen külső benyomásokra épülő tudatelemekkel; a „szabálytalan” monológok nála is közelebb állnak a tudattalanhoz; ő is észreveszi a tudat spontán áramlásában felbukkanó komikus elemeket és nem idegenkedik ezektől. Anélkül azonban, hogy a tolsztoji lélektani módszer világirodalmi jelentőségét csökkenteni szándékoznánk, meg kell állapítanunk, hogy nem kevésbé feltűnőek az eltérések is Tolsztoj és a tudatáram-irodalom képviselői között. A Tolsztoj-hősök belső monológjai még nagyon távol állanak attól, hogy *bármilyen* helyet kapjon bennük és új irányt adjon a tudat áramlásának, ha felépítésük néha lazának tűnik is, a központi gondolat jól kivehetően végigvonul bennük s végső soron minden mozzanatuk alárendelődik ennek a gondolatnak. Ezzel függ össze, hogy Tolsztoj belső monológjai — mint egész lélekábrázoló módszere — szoros kapcsolatot tartanak a külső valósággal, az ábrázolt

⁹⁷ Л. С. Выготский: Мышление и речь. — Л. С. Выготский: Избранные психологические исследования. Москва, 1950.

⁹⁸ L. a 2. jegyzetet.

helyzetekkel, a mű eszmeiségével. Végül, és ismét nem függetlenül az előbbiektől, a szabálytalannak tűnő belső monológok Tolsztojnál, bár önmaguktól kínálkoznak önmagukban való elemzésre, mégsem válnak az ábrázolás és a felépítés alapelvevé, nem is alkotnak műveiben különálló művet. A tolsztoji belső monológoknak mérhetetlen változáson kell átmennie ahhoz, hogy a tudatregény részévé válhassék. A kutatások jelenlegi állásából kiindulva úgy tűnik, hogy a tolsztoji belső monológ nem előkészíti, hanem inkább csak megelőzi a XX. századi lélekábrázolás ismert tendenciáit. Ugyanakkor mindenképpen hangsúlyoznunk kell azt, hogy a tolsztoji és joyce-i újítás tipológiai és tendenciabeli rokonsága nyilvánvaló, így elgondolkodtató az az egyes irodalomtörténések nél megnyilvánuló és számukra gyakran magától értetődő felfogás, amely szerint a tudatáram-irodalom nagyjai, ha nem is tesznek említést Tolsztoj rájuk tett hatásáról, sőt módszerük ihletőjeként esetleg egyenesen más írókat jelölnek meg, valójában egyszerűen nem kerülhették ki ezt a hatást.⁹⁹ Ez is egy példa arra, hogy a világirodalom történetében nagyjából ugyanazon időben, sőt bizonyos időbeli eltérésekkel is, különböző nemzeti irodalmakban egymástól függetlenül felmerül ugyanaz az újító törekvés, minthogy a különböző írók törvényszerűen ugyanabban látják az irodalom belső fejlődésének következő szükségszerű láncszemét.

⁹⁹ A belső monológ joyce-i változatának keletkezését a kutatók általában nem Tolsztojjal hozzák összefüggésbe, hanem E. Dujardin francia író *A babérokat learatták* c. 1887-ben megjelent regényével. Ugyanez a szerző külön esszét is írt a belső monológokról és Joyce-ról (*Le monologue intérieur*, Paris, 1931). L. többek között: *Egri Péter*: Álomlátomás, valóság . . . , 45; *Magyar Miklós*: Regény vagy „új regény”? Bp., 1971. 22; *Magyar Miklós*: A belső monológ keletkezésének és történetének néhány problémája. — *Filológiai Közölny*, XXVIII. évf., 1. sz., 1982. 97—107. Újabbán a szovjet irodalomtudományban is felbukkannak ellentétes vélekedések; l.: *В. Е. Пешко*: Внутренняя речь у Л. Н. Толстого и «поток сознания» у Дж. Джойса. — *Проблемы типологических и контактных связей в русской и зарубежной литературе*. Красноярск, 1983. 74—95.

Jellemfejlődés. Lelki átalakulások

Egy olyan író műveit, akinek központi témája az ember erkölcsi útkeresése, akinek az a véleménye, hogy az ember gyakran egyáltalán nem hasonlít önmagához, aki az állandó jellemképletek helyett a változó embert állítja lélektani szemléletének előterébe — az ilyen író műveit a lelki átalakulások és jellemváltozások szüntelenül át meg átszövik. „Tolsztoj minden műve a lélek története valamely időszakban” — írja Szaftimov.¹⁰⁰ Tolsztoj műveiben a lelki átalakulások számtalan típusának és megjelenítésük változatos módozatainak lehetünk tanúi. „Felfutásukra” a nagyobb epikai formák, a lélektani regény keretei természetesen szabadabb teret nyújtanak (sőt, mint látni fogjuk, a lelki folyamatok bemutatásának különböző művészi eszközei szerkezeti-műfaji meghatározó tényezőt képeznek a tolsztoji lélektani regény típusában), de nem hiányoznak a hasonló vonulatok a kisebb terjedelmű művekből sem. A gyermek Nyikolenyka Irtyenyevből ifjú lesz az életrajzi trilógia végére s felnőttvése a szellemi érés és az erkölcsi elromlás sajátos elegyét eredményezi; a gyáva Vologya Kozelcov hősként hal meg a *Szevasztopol 1855 augusztusában* c. elbeszélés egyik záróakkordjában; Olenyin minden igyekezete arra irányul — igaz, kevés sikerrel —, hogy a kozákok között jobb, „természetesebb” emberré váljék; az erkölcsi keresések bonyolult, ellentmondásos útját járja végig Andrej Bolkonszkij és Pierre Bezuhov, de megváltozva látjuk viszont a *Háború és béke* végén Natasát és az egyébként is majdnem minden jelenetben más Nyikolajt is. Anna Karenina sem ugyanaz a regény utolsó, róla szóló fejezeteiben, mint kezdetben: a valamikor kiegyensúlyozott és jóindulatú asszony egyre gyakrabban tűnik ingerlékenynek, gyanakvónak, kicsinyesnek — mintha csak a regény első, elképzelt változatából maradt volna ott. Sajátos helyet foglal el ebben a vonatkozásban Tolsztoj hősei között Levin. Az ő élettörténete aszerint alakul, ahogyan elveit és céljait, boldogság- és

¹⁰⁰ А. П. Скафтымов: Идеи и формы в творчестве Л. Толстого. — А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе. 265—266.

társadalmi hasznosság-igényét igyekszik összeegyeztetni saját egyéniségével, a körülményekkel és a lehetőségekkel. A lelki „feltámadás” rögső útját teszi meg Nyehljudov csakúgy, mint Szergij atya, de nagy változáson megy keresztül Vaszilij Andrejics (*Úr és szolga*), Ivan Iljics vagy a forradalmár Szetvlogub is (*Isteni és emberi dolgok*).

A jellemfejlődés és a lelki átalakulás pszichológiai szempontból ugyanúgy a belső folyamatok kategóriájába tartoznak, mint az előbbieken tárgyalt pszichikai mozgások. Különböznek viszont azoktól abban, hogy az irodalmi alkotásban „hosszabb távon” futnak s egyes szakaszait vagy mozzanataikat egyéb külső és belső történés-egységek választgatják el egymástól.

A jellemfejlődés, a lelki átalakulás rajzában Tolsztojnál ismét fontos szerephez jut az ellentmondásos elemek észrevétele, éspedig nemcsak az egyes mozzanatok közötti ellentmondások, hanem az egyes mozzanatok vagy szakaszok egyidejű belső ellentmondásainak megragadása is. Ez a jelenség már az életrajzi trilógiában feltűnik. I. V. Sztrahov megfigyelése szerint pl. Nyikolenyka belső fejlődésének egyik jól elkülöníthető szakaszában (a trilógia második részében) a hősré jellemző „jóságot, szívélyességet és érzéseinek őszinteségét háttérbe szoritja és átrétegezi a fokozott hiúság, a kritikailag orientált megfigyelőképesség, a többi emberekkel való kapcsolatteremtés igényét bonyolultabbá teszi gondolkodásának én-központúvá válása, elmékedéseiben egyre inkább felülkekedik a környező emberek erkölcsi értékelésének szempontja”.¹⁰¹ Az egy mozzanaton belüli ellentétek, a pozitív és negatív vonások hangsúlyozásával Tolsztoj már ebben a művében kikerüli a személyiség fejlődésének ábrázolásában a racionalisztikus egyenesvonalúságot és a sematizmust.

A fejlődés vagy az átalakulás útjának távlataiból, ellentmondásosságától, tagolódásától függően az ábrázolás e téren egyrészt még nagyobb mértékben „kompozíciós” probléma, mint az egyéb pszichikai mozgások esetében, másrészt fokozott mértékben az összefüggéseknek az elemzés által felfejtendő kérdése is. Az irodalmi hősök jellemváltozásai — a jellemrajz egészéhez hasonlóan — Tolsztojnál is az események és a párbeszéd, a cselekedetekre és a viselkedésre, valamint a lelki életre, a belső élményekre és tudatmozgásokra vonatkozó közlések — ritkább esetben elhallgatások — bonyolult szervezetéből állanak össze és együttesen alkotják a lélektani novella vagy regény sajátos változatait.

¹⁰¹ I. V. Страхов: Психологический анализ в литературном творчестве, 15.

A lelki fejlődés és átalakulás ábrázolása nem könnyű művészi feladat. Tolsztoj is megállapítja egy 1898-ban írott levelében, hogy „az átalakulás, a belső újjászületés, ennek leírása egyike a művészet legnehezebb feladatainak és az ilyen leírás szörnyen hatásos, ha sikerült s egyáltalán nem, sőt negatív módon hat, ha nem sikerült”.¹⁰²

A jellemejlődés vagy a belső átváltozás rajzának hitelessége a realista műben azon áll vagy bukik, mennyiben felel meg a bemutatott mozgásvo-
nal egyrészt a változáson átmenő jellem belső dialektikájának (amely, mint láttuk, éppen Tolsztojnál egészen széles skálán mozoghat), másrészt az átalakulást kiváltó külső tényezők objektív értelmének. E tényezők összeegyeztetése a művész fő feladata. Ezen belül a legfontosabb követelmény a folyamatosság és a fokozatosság, vagyis az, hogy az átalakulás — ha csak különleges tényezők nem követelik ennek ellen-
kezőjét — ne zökkenőssel, ne darabosan, ne önkényesen, ne egymástól elszigetelt epizódokon keresztül, ne váratlanul és előkészítetlenül, ne megmagyarázhatatlan és funkcionélküli irányváltoztatások formájában menjen végbe, hanem az átmenet kiváltó okainak, körülményeinek és belső ritmusának megfelelő „apró lépésekben”, valamilyen sajátos „pszichológiai logika” figyelembevételével, egymásba simuló, egymást feltételező és kiegészítő mozzanatok keretében.

„Tolsztoj felhívta a figyelmet az érzések és gondolatok folyama-
tosságára az emberek mindennapi lelkiállapotában, és művészetében azt a felfedezést tette, hogy a legfontosabb belső változások apránként mennek végbe: fokozatosan tűnnek el a régi érzések, kopnak el a régi eszmék és szimpátiák, jelennek meg az új érzések és szimpátiák, és gyakran egy apróság, egy részlet, a kívülről jelentéktelennek tűnő véletlen hozza őket felszínre” — állapítja meg Laksin.¹⁰³

Tolsztoj egyrészt nem híve a szaggatott, asszociatív, az időt és a teret önkényesen kezelő, a hagyományos irodalmi építkezést felborogató kompozíciós módszernek, még a legegyszerűbb időbeli inverziót is igen ritkán alkalmazza (összevetésképpen gondoljunk arra, hogy „megkeveri” az időt a romantikus indíttatású Lermontov a *Háború és békét* vagy negyedszázaddal megelőző *Korunk hőséiben*); másrészt, bármennyire is alapelve az emberi természet változékonyságának gondolata, bármennyire viszonylagos is nála a jellem egysége s bármekkora súlyt helyez is műveinek erkölcsi mondanivalójára, mégsem kedveli az előzmények és

¹⁰² ПССТ, т. 71, 486.

¹⁰³ Краткая Литературная Энциклопедия. Т. 7, 556.

előkészítés nélküli, ugrásszerű belső átváltozásokat, így a hősök váratlan, esetleg csak misztikus, irracionális úton magyarázható „megvilágosodását” („proszvetlenyje”) sem, ha néhol, mint még látni fogjuk, nem is kerüli el a hasonló megoldásokat. Nála a hősök viselkedésére és sorsára tartósan kiható jellembeli változásoknak valamilyen módon a jellem kezdeti (jóllehet: változékony) állapotára kell épülniük s a konkrét külső körülményekben kell elsődleges indokolást találniuk. Tolsztojnak alighanem egyetlen hőse, akinek megváltozását motiválatlannak érezhetjük, Natasa a *Háború és béke* végén; nem szabad azonban elfeledkeznünk arról, hogy a regény epilógusának cselekményét hosszú évek választják el a megelőző részekben történetektől. Hosszabb lélegzetű művekben, bonyolultabb fejlődésrajz esetén a fokozatosság és folyamatosság követelményrendszere teljes egészében szinte sohasem valósul meg; a lelki élet minden kihagyás nélküli, pontról pontra történő követése egyrészt művészileg-szerkezetileg megoldhatatlan, másrészt alighanem egyhangúságot is okozna. Még a legnagyobb művészek is megengednek maguknak legalább egy-két törést, egy-két kihagyást, egy-két pszichológiaiul kevésbé indokolt ugrást a hősök fejlődésrajzában, rendszerint ott, ahol feltételezhetően olyan minőségi változásról van szó, amelynek részletezése aránytalanul hosszú időt venne igénybe és nem férne bele az adott helyzet érzékeltetésére rendelkezésre álló szerkezeti egységbe; vagy ott, ahol a hős maga sem vett tudomást a változás lefolyásáról; vagy ahol az eredmény valóban szembetűnően fontosabb a lefolyásnál; esetleg, ahol a lélektani kommentár hiányát maga a cselekmény indokolja. Ilyen ugrást tapasztalhatunk pl. Goncsarov mesterien megszerkesztett regényében, az *Oblomov*-ban, azon a ponton, ahol a hős „megváltozásáról” értesülünk (rendes időben kel, olvas, dolgozik); e változás okáról (Olga iránti vonzalmáról) később ugyan értesülünk, lefolyását azonban nem ismerjük meg. Hasonlóan váratlanul éri az olvasót Thomas Mann *A Buddenbrook-ház* c. regényében Antónia beleegyezése, hogy családi érdekből férjhez menjen Grünlichhez, aki ellen azelőtt elkeseredetten tiltakozott.

A kritikusok és a kutatók többsége a lelki átalakulások ábrázolásának tolsztoji módszerét elfogadja és elismeri anélkül, hogy elemzésére vállalkozna; vagy figyelmen kívül hagyja mind az egyes művek elemzésénél, mind az általánosításokban. Nemcsak Tolsztoj, hanem más írók lélekábrázoló módszerének is alighanem ez a legkevésbé kielégítően kutatott területe (holott éppen e kérdések vizsgálata visz közelebb a tolsztoji lélektani regény specifikumának megértéséhez).

Kivételt e vonatkozásban alighanem csak a *Háború és békének* az a vonulata képez, amelyben az író Natasa „hütlenségének”, Anatollal való kalandjának előzményeiről tudósít. Bezrukova finom elemzéssel mutat rá Natasa váratlan viselkedését előkészítő olyan külső mozzanatokra, amelyeknek jelentőségét maga az író nem kommentálja (az öreg Bolkonszkij gorombasága, Marija hercegnő hideg udvariassága, amelyek fokozzák Natasa bosszúságát Andrej hosszú távolléte miatt, magányérzetét és önsajnálatot keltenek benne). Nem kerülik el a kutató figyelmét más tényezők sem: Natasa anyja éppen „nincs kéznél”, helyette a lány Hélène befolyása alá kerül, s nem utolsósorban — Anatol rendkívül vakmerő, Natasának pedig természeténél fogva szüksége lenne eleven emberi kapcsolatokra.¹⁰⁴ Laksin a fentiek mellett megemlíti még a színházi atmoszféra sajátos hatását a lányra.¹⁰⁵ Gromov is aláhúzza a „leomlott akadályok” légkörének szerepét.¹⁰⁶ Valóban így van: a külső tényezők és Natasa belső adottságainak bonyolult összhatása eredményezi a lány váratlan, látszólag megmagyarázhatatlan viselkedését.

Mi egyes hosszabb távon futó lelki átalakulásokat veszünk vizsgálat alá Tolsztoj műveiben és ezek segítségével igyekszünk eljutni bizonyos elvi következtetésekhez, azaz a folyamatok tolsztoji lélektanának főbb módszerbeli összetevőihöz, amelyek az író elbeszéléseire és regényeire egyaránt jellemzők. Vegyük az első példát a *Szevasztopol 1855 augusztusában* c. elbeszélésből.

Az elbeszélés egyik lélektani vonulata annak a folyamatnak a bemutatása, amelynek során Vologya Kozelcov megszabadul a félelem érzésétől. Tolsztoj, a lelki ellentmondások nagy ismerője, három tényezőre helyezi a hangsúlyt. Az egyik az, hogy a félelemérzés sohasem önmagában jelentkezik, hanem egyéb motívumokkal összefonódva, tehát különböző tényezők működnek elhatalmasodásában, de megszűnésében is. A másik, hogy a félelemérzés elmúlásának folyamata nem egyenesvonalú, hanem visszaesések is előfordulhatnak benne. A harmadik, amit az író meg is jegyez, az, hogy a rémület, mint minden erős érzés, nem maradhat hosszú ideig ugyanazon a szinten, a kulminációt feltétlenül enyhülésnek kell követnie. Vologján, aki bátran és nagy reményekkel

¹⁰⁴ З. П. Безрукова: *Формы психологического анализа в романах Л. Н. Толстого*, 65.

¹⁰⁵ В. Лакшин: *Толстой и Чехов*, 403, 413—414.

¹⁰⁶ П. Громов: *О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире»*, 309—311.

érkezett Szevasztopolba, az első veszély láttán valóban erőt vesz a rémület, de ezt az érzést más tényezők is támogatják: az a gondolat, hogy senki sem törődik sorsával, vagyis a magárahagyottság érzése, amely valahogy rokon a félelemmel, valamint a gyávaságkomplexus, a csalódás önmagában, a „félelemtől való félelem” sajátos változata. A művész pontosan rögzíti Vologya félelmének különböző megnyilvánulásait. A legszörnyűbb az egyedül eltöltött álmatlan éjszaka, amelynek leírását Tolsztoj különös részletességgel adja, s amelynek egyes mozzanatai Praszkuhin utolsó pillanatainak elbeszélésére emlékeztetnek. Az író gondot fordít annak érzékeltetésére: hogy ez az állapot nem állandósul, annak a már említett tényező mellett az is az oka, hogy a külső körülmények alakulása (a tábori élet mindennapjai, Vologya elfoglaltsága), amelyet az író szintén igen aprólékosan ismertet, kevesebb okot — és kevesebb lehetőséget — szolgáltat a fiatal tisztnek a félelemre. A tábori életkörülményekkel foglalkozó hosszú részből szinte teljesen hiányzik az elbeszélői introspekció; lehet, hogy Vologya közben továbbra is retteg, de erről nem tudunk meg semmit; az olvasónak így az a benyomása támad, hogy Vologya lassan elfelejti vagy leküzdí a félelmet; az elhagyatottság érzése mindenesetre elfoglaltság közben már nem kínozza s ezzel a félelem egyik támasza kapcsolódik ki. A következő mozzanatban azonban nyilvánvaló, hogy Vologya csak azért jelentkezik a veszélyes ágyúállásra, hogy a többiek gyávanak ne tartsák; de Tolsztoj, aki, mint láttuk, viszonylag ritkán alkalmazza a lelkiállapot külső jeleken keresztül érzékeltetését, szükségesnek tartja megjegyezni, — az introspekció további mellőzése jegyében — hogy Vologyát közben kiveri a hideg veríték. Az sem lényegtelen, hogy amikor mégis sorshúzásra kerül a sor, Vologya megkísérli azt a cédulát húzni, amelyik veszélytelenebbnek látszik. Ezután következik az a mozzanat, amelyben úgy látszik, hogy, mint Tolsztoj mondja, Vologya már sikeresen átesett a félelmen (uszpel perebojátyszja). Ez az a bizonyos megengedett „ugrás”, a folyamat egyetlen olyan mozzanata, ahol a változás váratlanul és előkészítetlennek tűnik s ahol a törés feloldása érdekében az író a lelkiállapot ábrázolása mellett magyarázatot is ad nem az *adott változás*, hanem a *hasonló változások* lélektani okairól. A magyarázkodás és a didaktizmus veszélyét azonban csökkenti, hogy hamarosan kiderül: az átalakulás még nem volt végleges; Vologya lelkiállapota még hullámozó: a félelem (a gyávaságtól és a veszélytől) csak enyhült, de nem szűnt meg teljesen; viselkedése még ellentmondásos (frissen megy a közkatonák előtt, de a szíve úgy dobog, mintha két versztát loholt volna; megnyugtatja, hogy mások sem

bátrabbak és kiegyensúlyozottabbak nála, de a vérontás látványa még megingatja a félelemnélküliségnek és elégedettségnek ezt az érzését). Az egyébként mindent aprólékosan elmesélő és végigelemző író megjegyzi, hogy nem mondja el, mennyi borzalmat, veszélyt és kiábrándulást élt meg át hőse azon az estén (ezzel elejét veszi a fölösleges és unalmas itmétlődéseknek, de egyben alá is húzza az ismétlődések fontosságát a folyamatban), de az a jó érzés, amellyel az ütközet után nyugalomra tér, arra mutat, hogy sikerrel átesett a tűzkeresztségen. A továbbiakban a félelem érzése már nem jelentkezik. A folyamat rajzának gördülékenysége ellen a legszigorúbb kritikuskak sem lehet kifogása; az egyetlen, éppen a fordulóponton alkalmazott „zökkenőt” vagy „előreugrást” a fiatal író, mint láttuk, kitűnő ütemérzéssel ellensúlyozza a rákövetkező részleges „visszaesés” motívumával.

A másik elbeszélés, amelyből a pszichológiai átalakulásrajz tolsztoji módszerének fontos vonásait ismerhetjük meg, az *Ivan Iljics halála*. Láttuk, a hőst betegsége döbbenti rá arra, hogy rosszul élte le egész életét, amelyben mindvégig hazugság vette körül. Minthogy annak a kérdésnek a felvetéséig, amely lelki átalakulásának egész értelmét adja (hogy mit kellett volna tennie és hogyan kellett volna élnie), Ivan Iljics csak betegségének legvégű szakaszában jut el, s minthogy a helytelenül leélt élet és a hazugság körülményeit a betegség előtti, erősen „sűrítve” előadott eseményekből és a mű elejére invertált epilógusból jól megismerhetjük, a probléma fölvezetéséhez elég volna, ha az író csak ezt az utolsó szakaszt mutatná be. Tolsztoj azonban úgy találja: végig kell hogy vezesse olvasóját azon az úton, amelyet a testi gyötrelmek által kiváltott tépelődésekből hajszolva hőse bejárt. Az elbeszélésben tehát a külső eseményekben rejlő okok mellett különös fontosságot és pszichológiai jelentőséget nyer a betegség súlyosbodásának folyamata. E folyamat ábrázolásának sokoldalú elemzése természetesen csak a mű teljes szövegének vizsgálatával lenne megvalósítható, így válnának világossá a legrejtettebb és legfinomabb összefüggések is. Ezen a helyen elégedjünk meg azoknak, a betegség súlyosbodását tanúsító szövegrészeknek [IV-VI. fejezet] a kiemelésével, amelyekre, mint pillérekre, a folyamat bemutatása épül s amelyek még az összefüggésekből kiragadva, pusztán felsorolásszerűen is alkalmasak arra, hogy érzékeltessék mind a betegség súlyosbodását, mind a lelki válság elmélyülését. A hasonló kiemelések az elemzésben általában erőszakot jelentenek a szövegegységen, ezért nem sokat mondanak és kerülendők. Adott esetben azonban az a körülmény, hogy egyes, súlypontinak tekinthető mozzanatokon nyomkövethető a

folyamat egésze, mégis megsejtet valamit az írói munka nagymértékű átgondoltságából, tervszerűségéből, ami természetesen nem mond ellent az itt már nem érzékeltethető művészi oldottságnak, sőt a kidolgozás bizonyos mértékű intuitív spontaneitásának.

A főként elbeszélő, viszonylag kevésbé elemző jellegű III. fejezetben értesülünk arról a kis balesetről, amelyre Ivan Iljics betegsége visszavezethető, s amelynek akkor még sem ő maga, sem az író nem tulajdonít jelentőséget. A következő fejezetben kezdődik a betegség s a vele járó pszichológiai folyamat bemutatása. Nézzük tehát a „pillér”-elemeket az elbeszélésnek azokban a fejezeteiben, amelyekben a fájdalmak erősödéséről, a betegség előrehaladásáról, illetve ezek lélektani következményeiről értesülünk.

1. „... azt igazán nem lehetett betegségnek nevezni, hogy Ivan Iljics néha azon panaszkodott, hogy rossz a szája íze, és a hasa bal oldalában valamit érez.”

2. „Ez az érzés fokozatosan erősödött, fájdalomnak ugyan még mindig nem volt nevezhető, de Ivan Iljics állandó nyomást érzett az oldalában és állandóan rosszkedvű volt.”

3. „A fájdalom pedig, a tompán sajtó, egy percre sem szűnő fájdalom az oldalában, az orvos rejtélyes szavai nyomán új, komolyabb jelentőségre tett szert s Ivan Iljics mostmár egészen másképp, aggódva figyelte.”

4. „A fájdalom nem enyhült, de Ivan Iljics erőnek erejével rákényszerítette magát, hogy azt higgye, állapota javult. Az önáltatás sikerült is mindaddig, amíg valami fel nem bosszantotta. De mihelyt civakodott a feleségével, vagy a hivatalban kellemetlenség érte, vagy rosszul járt a kártya, betegsége teljes erejével megrohanta.”

5. „A fájdalom az oldalában egyre kínozta, talán erősödött is, mindenesetre állandósult, a szája íze egyre jobban elváltozott, úgy érezte, mintha undorító bűz áradna belőle, étvágya, ereje fogyton-fogyott. Lehetetlenség volt tovább áltatnia magát: valami újszerű és rettenetes ment benne végbe, valami olyan jelentőségteljes, amihez fogható még soha életében nem történt vele.”

6. „— ... a fájdalmak úgyse hagyták volna aludni.”

7. „De hirtelen újra érzi azt a sajtó fájdalmat, a rossz szájját, és elszörnyed arra a gondolatra, hogy ő emellett a nagy szlemmnek képes örülni.”

8. „...magára marad azzal a tudattal, hogy az élete meg van mérgezve, megmérgezi velük mások életét is, ez a mérég nem gyengül, hanem egyre jobban elhatalmasodik egész szervezetén. Ehhez a tudathoz a fizikai fájdalom is járult, meg az iszony; így kellett lefeküdnie az ágyba s gyakran az éjszaka nagy részében a szemét sem hunyta le a fájdalomtól.”

9. „Megtapogatta az oldalát: tapintásra nem fájt. »Igen, érzem, határozottan sokkal jobban vagyok.« Elfújta a gyertyát, és oldalt feküdt. A vakbél gyógyul, felszívódik. . . Egyszer csak megérezte a jól ismert, régi, tompán sajgó fájdalmat, a makacs, alattomos, vérszjósító fájdalmat. És a szájában a jól ismert fertelmes ízt. A szíve elszorult, gondolatai összezavarodtak. Felnyögött: »Jaj, Istenem, Istenem. . . Megint itt van, megint itt van, sohasem szűnik meg.« És egyszer csak egészen más oldaláról látta meg a kérdést. „Vakbél! Vese! — gondolta. — Nem a vakbélről, nem a veséről van itt szó, hanem életről és . . . halálról. Igen, enyém volt az élet, és most eltűnik, elhagy, és nem tudom visszatartani.”

10. „Ivan Iljics tudta, hogy haldoklik, és kétségbe volt esve.

Leuke mélyén tudta, hogy haldoklik, de nemcsak hogy nem szokott hozzá a gondolathoz: egyszerűen nem értette, nem volt képes felfogni, hogy ez lehetséges.”

11. „. . . a tárgyalás közepén egyszer csak beleszólt a fájdalom az oldalában, s mit sem törődve a bíróság munkájával, megkezdte a maga sajgó, pusztító munkáját. Ivan Iljics igyekezett figyelni, elhessegette magától a fájdalom gondolatát, de a fájdalom folytatta a magáét, és Ő eljött és odaállt elébe, merően nézte, és Ivan Iljics kövé meredt, a fény kialudt szemében, és újra felmerült benne a kérdés: „Hát csak ez az igazság?”

12. „. . . és Ő egyszerre megint előbújt az ellenző mögül. Meglátta. Egy pillanatra elhalványult, azt remélte, hogy eltűnik, de akaratlanul is az oldalát figyelte: ott ül a fájdalom, változatlanul sajog, és mostmár nem feledkezhet meg róla, és Ő kajánul les rá a virágok közül. Minden hiába.”

Az első mozzanat még tisztán a fizikai fájdalomra vonatkozik. De rögtön utána arról értesülünk, hogy a fájdalom fokozódik, tudati tényné válik — ha úgy tetszik, ez az a bizonyos „megengedhető” ugrás. A pszichológiai kidolgozatlanág, elsietettség látszatát mégis kiküszöböli, hogy a változás jelzésére az író nagyszerű meghatározást talál („nye bol jեսесо, no *szoznanyije tyazsesztyi*”). A következő idézetekben is kiemel-

kednek azok a pontosan illeszkedő kifejezések, amelyek arra utalnak, hogy Ivan Iljics folyamatosan egyre inkább aggasztja és egyre többet foglalkoztatja a betegsége. A 8. mozzanatban megjelenik a rémület motívuma, majd a következőben (amelyet nagy terjedelme miatt csak részben idéztünk), az író nagyrészt átadja a szót a hősnek, aki hosszú belső monológban már nemcsak a testi fájdalmaokról, nemcsak azok pszichológiai hatásáról beszél, hanem, első alkalommal, a halál lehetőségéről, a halálról mint filozófiai problémáról, arról, hogyan fogadná az ő halálát az életben maradottak, és arról a rémületről, amelyet már nem a betegség, hanem a halál gondolata kelt benne. Nem véletlen, hogy ebben a fordulópontot képező mozzanatban Tolsztoj nem rendszerez, nem sűrit, hanem a belső monológ segítségével igyekszik a lehető legpontosabban követni hősének gondolatait. A következő jelzésben a hős állapotának reménytelenségéről értesülünk, de szintén azon keresztül, ahogyan ez benne tudatosodik. A 11. mozzanattól a betegség tudata az „Ő” névmás segítségével kezd azonosulni a halál fogalmával, a beteg világérzékelése kezd víziószerűvé válni, s ennek kapcsán paradox módon ugyanitt jelenik meg először az igazság motívuma, mint az elbeszélés gondolatrendszerében annyira fontos hazugság ellentéte.

A VII. fejezettől a lelki történések új fázisába lép; ettől kezdve a betegség és a fájdalom témája, bár teljesen nem marad el, egészen Ivan Iljics haláltusájáig háttérbe szorul és átadja helyét a hazugság problémájának, amely a továbbiakban ugyancsak vezérmotívum módjára ismétlődik. A fizikai állapotból kibontakozó tudatállapot ezzel végérvényesen filozófiai síkra tevődött át, ami természetesen a továbbiakban sem zárja ki, hanem éppen feltételezi a lélekrajz aprólékosságát és mélységét. Figyelemre méltó, hogy a hazugság, mint társadalmi és filozófiai probléma szintén lélektani asszociációk — sokszor távoli és önkényes asszociációk — segítségével bontakozik ki Ivan Iljics tudatában: először csak abban érzi a hazugságot, hogy egyesek őt csak betegnek mondják, amikor haldoklik; azután önmagában és egész környezetében felfedezi ezt a hazugságot; a probléma szimbolikusan jelenik meg előtte: amikor mindenki kimegy a szobából, úgy érzi, nincs hazugság; végül rájön, hogy egész élete hazugság volt. (Ugyanilyen asszociatív síkon történik a probléma megoldása.) Az elbeszélés hátralévő részének egyik lélekábrázolási csúcspontja a IX. fejezet, amely szintén csaknem teljes egészében belső monológnak tekinthető. A fizikai gyötrelmek itt is felbukkannak, hiszen ezek továbbra is állandóan aláfestik Ivan Iljics közérzetét és meghatározzák gondolatainak irányát; a fejezet tagolása itt is hűségesen követi a hős tépelődéseit.

Utóbbiak azonban egyre inkább a legátfogóbb hazugságra, az egész elrontott életre vonatkoznak. Ez a téma, megőrizve pszichológiai kidolgozottságát, erősödik az elbeszélés hátralevő részében a hős tudatában épp úgy, mint az elbeszélés gondolatvezetésében, mígnem átmege a változtatás és a megoldás igénylésének motívumába. Mind az idézett mozzanatok, mint az ezeket követő fejezetek meggyőzhetnek arról, hogy Tolsztoj ebben az elbeszélésében is tudatosan törekszik a lelki átalakulás folyamatos és zökkenésmentes ábrázolására, s célja eléréséhez itt is megtalálja a megfelelő eszközöket.

A nagyobb művekben, különösen a *Háború és békében* és az *Anna Kareninában* Tolsztoj a lélektani regény sajátos változatait alkotja meg, amelyeknek közös vonása, mint tudjuk, az, hogy a lélektani és erkölcsi kérdések mindig fontos társadalmi problémák részeként, vagy azok kivételéseként jelennek meg, bár az író számára többnyire az etikai szféra az elsődleges. Ezekben a művekben a hősök fejlődésvonala összetettebb lehet s ezért ábrázolása is sajátos művészi feladatot jelenthet. Igaz, ugyanakkor nagyobbak a lehetőségek a kompozícióval való „gazdálkodásra” is (az esetleges zökkenők áthidalására, az idő-tényező figyelembevételére, a kihagyások és beiktatások indokolására és felhasználására). A jellemfejlődés és a lelki átalakulás nem egyenlő fontosságú tényező Tolsztoj minden nagy regényében. A *Háború és békében* főleg Pierre, Andrej, Natasa és Nyikolaj, az *Anna Kareninában* Anna és Levin, a *Feltámadásban* Nyehljudov és Katyusa esetében beszélhetünk a jellemukat egészére kiható változásokról. Közülük többek jellemfejlődése az író saját útkereséseinek művészi lecsapódása. Lelki átalakulásuk vizsgálatánál figyelembe kell vennünk a Tolsztoj-hősök „folyékonyságát” is, amelyről fentebb többféle összefüggésben is szó esett.

Ez a „folyékonyság” Tolsztoj legfontosabb, ún. „eszme-hőseire” is jellemző, csak náluk a változások nem pusztán a hétköznapi valóságához tapadnak, hanem mély gondolati tartalommal telítettek (ugyanaz természetesen a kisebb terjedelmű művek egyes hőseiről, így pl. Ivan Iljicsről is elmondható).

Egyes kritikusok nem láttak Tolsztoj hőseiben igazi jellemfejlődést. Annyenkov pl. azt állította, hogy a *Háború és békében* Tolsztoj egyáltalán nem mutatja be a hősök „fejlődésének folyamatát”.¹⁰⁷ Turgenyev csak ugrásokban megvalósuló változásokat tartott jellemzőnek a regény

¹⁰⁷ П. В. Анненков: Исторические и эстетические вопросы в романе графа Л. Н. Толстого «Война и мир». Вестник Европы, 1868. № 2.

hőseire,¹⁰⁸ Romain Rolland pedig úgy találta, hogy az olyan lelkeknek, mint Pierre Bezuhov és Andrej Bolkonszkij, „nincs középpontja, állandóan ingadoznak inkább, mint fejlődnek; egyik végtelből a másikba esnek, anélkül, hogy valaha is előrehaladnának”.¹⁰⁹ Ez a két vélemény nagyon elmarasztalónak tűnik (Turgenyevé szándékoltan az is), de tulajdonképpen létező problémákat érint, csak egyoldalú megfogalmazásban. Rollandnak pl. csak abban nincs igaza, hogy Pierre és Andrej sohasem lépnek előre: végül is mindketten eljutnak a kialakulóban levő tolsztoji prófécia egy-egy mozzanatához — az epilógusban Pierre ennél tovább is. Ami ingadozásaikat, végletek közötti hánykolódásukat illeti, ebben a francia író nem téved: hogy vállalni tudják végső álláspontjukat, ahhoz mindkettőjüknek súlyos megpróbáltatásokon, gyötrelmes belső vívódásokon kell átmenniük, amelyekhez egyéni sorsuk és a történelmi események egyaránt bőven nyújtanak számukra teret. Fejlődésük útja valóban kanyargós és göröngyös, valóban „ingadoznak” és „együk végtelből a másikba esnek” — az erkölcsi útkeresés mindig magában rejti az ilyen veszélyeket. Jellemfejlődésüknek ezt a módját azonban nem tekinthetjük az írói bizonytalankodás következményének, ha az egyes állomások, az egyes „ingadozások” és „végletek” között szükségszerű összefüggések mutathatók ki.

A két említett Tolsztoj-hős esetében mi nem ingadozásokról és végletekről beszélünk, hanem inkább a végcélnak *ellentéteken* és *visszatéréseken* keresztüli, vagyis mintegy hullámvonalban történő megközelítéséről. Különösen jól nyomonkövethető ez az elv a körülményekre közvetlenebbül és mélyebben reagáló Andrej Bolkonszkij fejlődésrajzában. Gromov szovjet irodalomtörténésznek az az elképzelése, amely szerint Andrej Bolkonszkij belső fejlődése „önmagukban zárt körök” formájában megy végbe,¹¹⁰ épp úgy finomításra szorul, mint Turgenyev és Rolland fentebb érintett elmélete. Andrej Bolkonszkij fejlődésrajzát inkább ilyen formulával tudnánk összegezni: becsvágy (a regény elején) — kiábrándulás (Austerlitz után) — újabb lelki felbuzdulás (Natasa, Szperanszkij) — újabb csalódás (Natasában és a Szperanszkij-féle reformokban) — még egy lelki fellendülés (1812) — végleges eltávolodás a

¹⁰⁸ И. С. Тургенев: Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. XII, Москва, 1958. 385—386, 388.

¹⁰⁹ R. Rolland: Tolsztoj élete. Bp., év nélkül, 76.

¹¹⁰ П. Громов: О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире», 249—250.

földi eszményektől. Az ismétlődő szakaszok közelebbi lélektani tartalma természetesen más és más. Andrej herceg kezdeti becsvágyába belejátszik a házasságból való kiábrándulása, míg a Szperanszkijjal folytatott közéleti tevékenysége éppen Natasa iránti szerelmével függ össze; hogy az 1812-es háborúban másnak látjuk, mint az 1805-ös hadjárat idején, ennek oka nemcsak a két háború eltérő jellege, hanem a személyes életében beálló közvetlen és közvetett előzmények is; eszmei fejlődésének végső szakaszát ellentmondásosan árnyalja Natasához fűződő kapcsolatának újjáéledése. Pierre lelki fejlődésében ennyire szabályos vonal nem figyelhető meg, sőt úgy tűnik, hogy az ő útja inkább a többszöri kiábránduláson, a tanulságok és tapasztalatok felhalmozásán és utólagos összegezésén keresztül halad a kicsapongások, a rossz házasság, egy párbaj, a szabadkőműves tevékenység, a megbocsátás, a hazafias lelkesedés útján az egyszerű emberekkel való közösségvállalásig, ami az epilógusban vállalt társadalmi tevékenységének is egyik lehetséges mozgatóereje. Az ellentétesség és a visszatérés tényezői azonban itt is jelen vannak, ha szabálytalanabban és elmosódottabban is, ami lélektani valóságosságukat inkább növeli, mint csökkenti (gondoljunk a tespedés és a tevékeny korszakok váltakozására, a szabadkőműves tanok és a karatajevi filozófia egyes elemeinek rokonságára).

Turgyev és Rolland megállapításai *Háború és béke* jellemeinek egy helyben hullámvásároló sokkal inkább alkalmazhatók lennének az *Anna Karenina* kulcsfigurájára, Levinre, aki a legköznapibb jellem a tolsztoji mondanivalót hordozó hősök közül s akinek fejlődési végpontja ennek megfelelően legkevésbé „látványos”. Levin állandó mozgásban van és mindig ugyanaz marad; a regény végén sem áll sokkal közelebb a kérdések megválaszolásához, mint bármikor azelőtt. Fejlődése elsősorban önnön korlátainak, gyengeségeinek átélése. Nem táplál illúziókat a „lélekért való élet” hitvallásával szemben, azt is tudja, hogy környezetében egyedül marad ezzel a krédóval. Levin „eszme hős”, de, hogy alakja nem válik élettelenné, az a regény vonatkozó jeleneteinek pontos pszichológiai megkomponálása mellett annak köszönhető, hogy alkotója nem erőszakol rá olyan jellemváltozást, amely az eszme kifejezésének érdekében ellentmondana az állandó mozgásában is egységes jellem logikájának. Legfeljebb a regény legvégén, az erkölcsi következtetések és tanulságok lélektani színtű levonását tartalmazó zárófejezetben érezhetünk olyasvalamit, hogy az elbeszélő kellő pszichológiai megalapozás nélkül avatkozik bele hőse jellemének, helyesebben gondolkodásmódjának alakulásába.

Az erkölcsfilozófiai mondanivalónak közvetlen, a hős szavaival vagy jellemváltozásával történő kifejezése nagy művészi tapintatot igényel, mert az erkölcsi eszme túlságosan közvetlen érvényesülése hátrányosan befolyásolhatja a hős életszerűségét. Ez a veszély néha Tolsztoj műveiben is felbukkan. A teljes egészében epizódikus, mozzanatos felépítésű életrajzi trilógiában az író még nem is törekszik a főhős jellemformálódásának folyamatos követésére, és a mű látókörének beszűkültsége s végső soron műfaji-szerkezeti korlátai is azt eredményezik, hogy — egyes mozzanatok finom lélektani kidolgozottsága ellenére — a hangsúly az etikai kérdések közvetlen megfogalmazására tevődik át. A *Feltámadás*-ban is — amelyben a lélekdiagnostika, mint tudjuk, inkább csak a kezdő fejezetekben jelentkezik — csak addig meggyőző és életszerű a lélekrajz, amíg Nyehljudov belső küzdelmeiről, kételyeiről és visszaeséseiről esik szó; a regény végén a bibliai idézetekre épített pozitív program tételes kifejtése, amely a hős lelki átalakulásának a regényben bemutatott végpontja, a lélekrajz hitelét is kikezdi, még akkor is, ha az elbeszélő (mint Dosztojevszkij a *Bűn és bünhődés* epilógusában) utal arra, hogy Nyehljudov tulajdonképpen újjászületése éppen itt kezdődik s távlatai még meglehetősen bizonytalanok. A moralizáló szándék azonban rányomja a bélyegét az egész mű felépítési elveire és zavarólag hat Katyusa „feltámadásának” lélektani hitelére is. A regény befejező részeinek lélektani vonala, bár akad benne néhány, a Tolsztojtól megszokott lélektani éleslátással és műgonddal megkomponált jelenet, egészében egyre kiszámítottabbnak, s ha nem is egyre felszínesebbnek, de egyre hézagosabbnak, egyre nagyobb öltésekkel kidolgozotttnak tűnik, egyre több benne a száraz magyarázat s egyre kevesebb az árnyalt jellemzés, az eleven élmény. Nem hat pl. meggyőzően, amikor a II. rész XXIX. fejezetében, a két főhős kapcsolatának egyik különösen válságos mozzanatában váratlanul arról értesülünk, hogy Katyusa „régóta ismét szereti” Nyehljudovot — legutóbbi találkozásuk óta ui. ez a kérdés fel sem merült. Sem az említett rész egyebekben találó lélektani megfigyelései, sem pedig a két találkozás közötti időt kitöltő, mintegy hatvan-hetven oldalnyi egyéb események közbeiktatása nem alkalmas arra, hogy az olvasóval elhitesse: Maszlovában időközben valóban végbement ez a változás.

Ha példát akarunk hozni arra, hogyan és milyen eszközökkel biztosítja Tolsztoj a lelki átalakulások fokozatosságát és zökkenésmentességét, érdemes rövid időre visszatérnünk Andrej Bolkonszkij fejlődésrajzához, amelynek fölépítési elveit már érintettük. Célunk most sem a hős belső átalakulásának részletes áttekintése, csupán az íróra másutt is

jellemző ábrázolásmód szembetűnőbb elemeinek és eszközeinek felvázolása. A *Háború és béke* hőseinek jellemfejlődésrajza azt is érzékelteti, hogyan értelmezi Tolsztoj a történelem és a személyiség, a történelem és az egyéni sorsok kapcsolatát.

Mindenekelőtt: nem lényegtelen az, mennyire *rendkívüliek* azok a *megrázkódtatások*, amelyek Bolkonszkij belső fejlődését irányítják. Két súlyos sebesülés, amelyek közül a második végzetes, felesége halála, Natasa hűtlensége — mind olyan tényezők, amelyek alkalmasak akár az egyéniség gyökeres átalakítására is. A megpróbáltatásokat Andrej a rá jellemző nyugalommal és méltósággal éli át, reakciói mélyek és szilárdak, de nem hevesek. Tolsztoj megtalálja azokat az eszközöket, amelyek leginkább alkalmasak az ilyen átélésmód bemutatására. Az austerlitzi csatamezőn fekvő Andrej részletes lelkiállapotrajzából, a föléje magasló égbolt *szimbólumából* egyértelműen következik, hogy ez az ember, ha életben marad, gyökeresen szakítani fog korábbi becsvágyával és egyéni szempontjait messze túlhaladó eszmények alapján fogja berendezni az életét. Hogy mi megy végbe benne sebesülése és hazaérkezése között, ezek után nem is lényeges. Tolsztoj, aki, mint tudjuk, általában nem barátja a lélektani elhallgatásoknak, most nem közli azt sem, mit érez Andrej hazatérésekor — itt tehát a *kihagyás* lehetőségével él. Legközelebbi lélekállapotrajzára felesége halála után kerül sor, amikor tehát az austerlitzi katasztrófát és a halál közelségének élményét új megrázkódtatás tetézi. A természeti szimbólumot Tolsztoj más esetben is alkalmazza: a vén tölgy első alkalommal a mozdulatlanságot és magabazárkózottságot jelképezi a hős számára, majd, a Natasával való első, futólagos ismeretség hatására, az új életre ébredés igényét. Nem lényegtelen, hogy a két ember egymásra találásának elbeszélésére az író ismét *egyéb cselekményszálak beiktatása* után kerít sort, mintegy időt adva a hősnek ahhoz, hogy új életre ébredésének feltételei beérjenek. Magát az egymásra találás folyamatát azonban ugyanazzal a részletességgel követi nyomon, amellyel más műveiben is kísérni szokta az érzelmi kapcsolatok formálódását (erről a kérdésről és a regénynek erről a mozzanataról külön fogunk szót ejteni). Figyelemre méltó, hogyan oldja meg a művész Andrej újabb jellemfordulatának ábrázolását. Amikor Natasa hűtlensége után először találkozunk a hőssel, Andrej éppen nevet, s erről a nevetésről Pierre észleletéből, vagyis *nézőpontváltás* segítségével értesülünk. A nevetés ténye azt a váratlan benyomást kelti Pierre-ben és az olvasóban is, hogy Andrej viszonylag könnyen vészelté át az újabb csapást. Közvetlenül ezután Pierre-rel folytatott beszélgetéséből fény

derül a helyzet valódi állására, arra, hogy Andrej kiegyensúlyozott viselkedése csak büszkeségének és önuralmának köszönhető — tehát sajtóságos *visszalépésnek* lehetünk tanúi lelki történetének elemzésében — de azt, hogy gondolkodásmódjában milyen meghökkenő változásokat okozott a csalódás, (amelyhez hozzájárul a Szperanszkij-féle reformmunkálatokból való kiábrándulása is), csak jóval később, Pierre-rel folytatott nagy vitáinak egyikéből tudjuk meg. Az eddigiekben az író mintha szándékosan tartózkodott volna a nagyjelenetek, a drámai helyzetek kiélézésétől, ezek lélektani magyarázatát többnyire közvetve, késleltetve és mintegy rövidítve adta meg. Az utolsó átalakulási szakaszban, amelynek erkölcsi értelme közel áll az író álláspontjához, Andrej herceg borogyinói sebesülése után és haláltusája alatt Tolsztoj nem óvakodik a *drámailag feszült helyzetek* bevezetésétől és a hős lelkiállapotának ezeken keresztüli felmérésétől. Gondoljunk pl. arra a jelenetre, amikor Bolkonszkij megpillantja a mellette levő ágyon halálos ellenségét, a szintén súlyosan sebesült Anatolij Kuragint. Ugyanakkor a lélektani helyzetet néha *több oldalról*, több szereplő szemszögéből világítja meg, igen részletesen és mély benyomást keltően. Andrej és Natasa találkozását, amely a férfi lelki átalakulásának próbája, úgy indítja, ahogyan Natasa átéli, majd megszakítja az elbeszélést, hogy részletesen ismertesse Andrej életkörülményeit, testi és szellemi állapotát, a találkozást megelőző elmélkedéseit, vágyait és látomásait, hogy aztán éppen egy ilyen látomásból bontakoztassa ki a haldokló ágya előtt térdelő igazi Natasa megjelenését. Ilyen előzmények után még inkább hitelesnek és igaznak érezzük azt, hogy Bolkonszkij úgy fogadja Natasát, mintha soha semmiféle tragédia nem játszódott volna le közöttük (mint önmagában is kiemelkedő művészi teljesítményt, ezt a részt korábban már érintettük).

Említettük, hogy Tolsztoj „köznapibb” hőseinek jellemmozgása nem a tartósabb érvényű lelki átalakulásban, vagy erkölcsi tökéletesedésben nyilvánul meg, hanem változékonyságukban, jellemalkatuk mozgékonyosságában. Van azonban még egy terület, ahol a lelki élet dinamizmusa elevenen érvényesül. Ez a hősök egymás közötti érzelmi vagy intellektuális kapcsolatainak formálódása, változása. Ezt a kérdést tárgyaljuk a következő fejezetben, s minthogy ismét a kutatásokban eddig kevésbé érintett kérdésekről van szó, viszonylag részletesen. Beható elemzést érdemel ez a probléma azért is, mert a hősök egymás közötti belső kapcsolatának fejlődésvonala a tolsztoji lélektani regény szerkezeti koherenciájának legalább olyan fontos tényezője, mint a hősök belső fejlődésének vonulata vagy a külső események rendszere.

Lelki kapcsolatok

Az előbb elmondottak más szóval azt is jelentik, hogy a hősök közötti kapcsolatok, lelki érintkezések az irodalmi alkotásban azért fontosak, mert e kapcsolatokban egyrészt tükröződnek a maguk változóságában a hősök jellemsajátságai s egymáshoz való viszonyuk, egymásról alkotott véleményük sok mindent elárul róluk, ami máskülönben esetleg homályban maradna; másrészt, mert e kapcsolatok kihatnak a hősök sorsának alakulására. E kapcsolatok bemutatásának módszere szintén a tolsztoji lélektani regény fontos művészi jellemzői közé tartozik. A kapcsolatok tartalma igen sokféle lehet. Tolsztoj ügyel arra, hogy regényeiben, amelyek számos szereplőt sorakoztatnak fel, a fontosabb hősök közül mennél többen valamilyen módon kapcsolatba kerüljenek egymással, s ezt a törekvését nem kizárólagosan a figurákkal való „ökonómia” igénye táplálja. „A tolsztoji hősök, 'komplex módon' léteznek, kölcsönös kapcsolataikban, az egymással való érintkezésben” — állapítja meg Gromov.¹¹¹ De már Piszarev is rámutatott a szereplők közötti kölcsönös viszonyok finom elemzésére Tolsztoj műveiben.¹¹² A *Háború és béke* Marja hercegnőjének életében fontos helyet foglal el Andrej herceg, az idősb Bolkonszkij, Anatol Kuragin, Nyikolaj Rosztov és Natasa; Natasa, családjának tagjai és Szonya mellett közelebbi szellemi kapcsolatba kerül Gyenyiszovval, Marja hercegnővel, Anatolij Kuraginnal, Borisz Drubeckojjal, Andrej Bolkonszkijjal és Pierre Bezuhovval; Pierre többek között Andrej Bolkonszkijjal, Anatolij Kuraginnal, Hélène-nel, Dolohovval és Natasával kerül hosszabb-rövidebb ideig különböző intenzitású kapcsolatba. Kitty először Vronszkijhoz, majd Levinhez kerül közel, de az író lényegesnek látja, hogy több helyzetben szembesítse Annával is; Anna életsorsában fontos helyet tölt be Karenin és Vronszkij, de Tolsztoj gondot fordít arra, hogy legalább egy jelenetben Levinnel is találkozzék s kialakíthassák egymásról véleményüket, amely nem lényeg-

¹¹¹ Уо., 60.

¹¹² Д. И. Писарев: Сочинения в четырех томах. Т. I, Москва, 1955. 35.

telen mozzanata egyéniségük írói értékelésének sem. Andrej Bolkonszkij és Pierre Bezuhov több nagy vitájából értesülünk azokról a gondolatokról és elvekről, amelyek jellemfejlődésük különböző szakaszaiban foglalkoztatják őket s amelyek szembesítését az író fontosnak tekinti. Levin is nagy vitákat folytat nemcsak önmagával, hanem a regény több szereplőjével is az őt (és az írot) érdeklő kérdésekről.

Mint már futólag utaltunk rá, a mindent kimondó és végigelemző lélekábrázoló módszer egyik jellemző vonása: ha a helyzet úgy kívánja, az író figyel arra is, hogy a jelenlevő összes személyek lelkiállapotát, tudattartalmát s ezeken belül egymásról alkotott, bár esetleg nem kimondott véleményüket is közölje. Ilyen módon gyakran a titkos belső viszonyok egészen finom árnyalataira derül fény. Különösen gyakori ez a *Szevasztopol májusban* c. elbeszélésben, ahol a szereplőknek alapos okuk van arra, hogy — részben az eltitkolt félelem, részben bizonyos kasztbléli különbségek folytán — saját igazi énjüket ne mutassák ki, viszont megkíséreljék kifürkészni a többiek egyéniségét, titkos gondolatait. Ebben az elbeszélésben van olyan jelenet, ahol egyszerre négy személy gondolatairól és egymásra vonatkozó felfogásáról értesülünk:

„S Galcin herceg egyfelől Kaluginba, másfelől a törzskapitányba karolt; bizonyos volt benne, hogy ezzel az utóbbinak nagy örömet szerez, ami igaz is volt.

A törzskapitány babonás volt, s nagy bűnnek tartotta, hogy ütközet előtt nőkn jár az esze. Ezúttal azonban úgy tett, mintha nagy szoknyavadász volna, amit egyébként sem Galcin herceg, sem Kalugin nem hittek el neki, s amin nem győzött álmélkodni a piros fejkendős kislány, aki nemegyszer megfigyelte, hogy elpirult a törzskapitány, amikor elhaladt ablaka előtt.” [III]

A *Feltámadás* egyik jelenetében Tolsztoj hangsúlyozza, hogy Missie érzi: hazudik, amikor azt mondja Nyehljudovnak, hogy anyja szívesen venné látogatását, érzi azt is, hogy Nyehljudov tudja ezt. A *Hadzsi Muratban* Voroncov és Hadzsi Murat beszélgetés közben barátságos arcot mutatnak egymásnak, pedig egyik sem hisz a másiknak s mindketten tudják, hogy a másik is tisztában van ezzel.

Bár az intellektuális kapcsolatok Tolsztoj műveiben épp oly fontosak, mint egyes hősök belső életének intellektuális tartalma, s a szellemi párbajokat az író igen aprólékosan kidolgozza, azt mondhatjuk, hogy az érzelmi természetű kapcsolatok még finomabb lélekrajzot igényelnek. Itt

sem minden esetben férfi és nő kapcsolatáról van szó. Nézzük meg pl., milyen kitűnő megfigyelésekkel írja le Tolsztoj Natasa és Marja barátságát, a közös bánat szülte érzelmi közelséget:

„Attól a naptól kezdve Marja hercegnő és Natasa között kialakult az a szenvedélyes és gyengéd barátság, amely csakis nők között alakulhat ki. Szüntelenül csókolóztak, gyengéd szavakat mondtak egymásnak, és idejük legnagyobb részét együtt töltötték. Ha az egyik kiment, a másikat nyugtalanság fogta el, és sietett csatlakozni barátnőjéhez. Kettesben nagyobb összhangot éreztek egymás között, mint ha mindegyikük külön-külön, magában volt. Még a barátságánál is erősebb érzés fűzte össze őket: csakis akkor tartották lehetségesnek az életet, ha egymás mellett vannak.

Néha órák hosszát hallgattak; néha, már az ágyban fekve, beszédbe elegyedtek, és elbeszélgettek reggelig. Jobbadán a régműltről beszéltek. Marja hercegnő a gyermekkoráról beszélt, meg anyjáról, apjáról, ábrándjairól; Natasa pedig — aki azelőtt nyugodt lélekkel elfordult az odaadás, az alázat életformájától, a keresztényi önfeláldozás költészetétől, mert nem értette meg — most, mivel érezte, hogy erős szeretet kapcsolja egybe Marja hercegnővel, megszerette a hercegnő múltját is, és megértette az életnek ezt a mindedig meg nem értett oldalát. Nem gondolt arra, hogy a maga életére is alkalmazza az alázatot és az önfeláldozást, mert már megszokta, hogy másban lelje örömét, de megértette és megszerette barátnőjében ezt az eddig meg nem értett erényt. Marja hercegnő előtt, amikor a Natasa gyermekkoráról és zsenge ifjúságáról szóló elbeszéléseket hallgatta, szintén feltárult az életnek eddig még nem ismert oldala, megismerte az életbe, az élet örömébe vetett hitet.”
[IV, IV, III]

Tolsztoj hősei gyakran szavak nélkül, esetleg a tekintetekkel értik egymást (pl. Szonya és Nyikolaj abban az időben, amikor rokonszenvük még töretlen). A rejtett érzelmi kapcsolatok lélektanát Tolsztoj annyira fontosnak tartja, hogy vállalva az irrealitás veszélyét, néha egészen a valószínűtlenségig és a misztikumig merészkedik. Kitty és Levin egymásra találásuk alkalmával hihetetlen tökélyig fejlesztik a „secrétaire” játékot és megértenek egész hosszú mondatokat, amelyekből csak a szavak kezdőbetűit ismerik. Anna és Vronszkij titkos egymásértése kapcsolatuk egy szakaszán odáig megy, hogy még az álmuk is azonos (ugyanaz az álom, amely Annát ezután egészen halála pillanatáig kísérti).

A legnagyobb és legteljesebb művészi teljesítményt azonban kétségtelenül a férfi és nő közötti lelki kapcsolatok *formálódásának* bemutatásában éri el Tolsztoj. Először a *Családi boldogság* c. kisregényben próbálkozik ezzel a feladattal. Utána a *Háború és béke*-ben (ha a második vonalbeli epizódokat nem is számítjuk), legalább háromféle változatban felbukkan ez a téma (Andrej és Natasa, Pierre és Natasa, Nyikolaj és Marja). Az *Anna Karenina* fő cselekményvonalaiiban is két pár (Anna és Vronszkij, Kitty és Levin) kapcsolatának alakulását kísérhetjük figyelemmel, sőt a *Feltámadás*on is végigvonul Nyehljudov és Katyusa viszonya. A legfontosabb követelmény, amely az ábrázolás életszerűségét és művészi erejét biztosítja, az érzelmi kapcsolatok fejlődésrajzában ugyanaz, mint egyéb lelki mozgások ábrázolásánál: a folyamatosság és a fokozatosság — amennyiben az írónak egyáltalán célja van azzal, hogy egész lefolyásában mutassa be a kapcsolat történetét. E követelmények betartása a lélektani regény hitelességének egyik biztosítója s így a műfaj egyik fontos jellemzője.

A kapcsolatok formálódásának rajzában ismét lehetőség nyílik arra — néha pedig egyenesen szükségszerű —, hogy az író az összes érintett személyek tudattartalmát figyelemmel kísérje. Gyakoribb azonban, hogy az elbeszélő valamilyen megfontolás alapján kiválaszt valakit az érintett személyek közül és elsősorban az ő szemszögéből követi a belső folyamatok menetét. Tolsztoj felsorolt művei közül, amelyekben a kapcsolatok alakulásának rajza különösen fontos, egyedül a legelső, a sok vonatkozásban kísérleti jellegűnek, a tolsztoji lélektani regény prototípusának tekinthető *Családi boldogság* íródott én-regény formában. A kettős nézőpont lehetősége itt tehát eleve elesik, vagyis Szergej Mihajlovics tudatvilága legfeljebb Mása szemszögéből kerülhet megvilágításra. Az irodalomtörténet ebben a műben, amely problematikáját és lélektani vonalvezetését tekintve egyrészt az *Anna Karenina*, másrészt a *Kreutzer-szonáta* elődjének tekinthető, elsősorban a lélektan kizárólagosságát, a Tolsztojra jellemző gondolatiság és a társadalmi háttér hiányát kifogásolja. Valóban, Tolsztojnak talán ez a műve áll legközelebb a lélektani regény francia típusához. Mi mégsem a társadalmi mondanivaló vagy általában a gondolatiság hiányát rónánk föl ebben a műben az írónak, hanem inkább a lélektani vonalvezetés bizonytalanságát. A regény tárgya: egy házassághoz vezető vonzalom kialakulása, majd e vonzalom válsága a családi élet keretei között, végül: az ellentétek — nem megoldódása, csak elernyedése a családi boldogság új felfogásának eredményeképpen. Részleteiben a lélekrajz találó és hiteles, de néha valóban túlméretezettnek tűnik, nem a

túlrészletezés következtében, hanem funkciójának tisztázatlansága folytán. Az első rész, amelyben a lélektani történet az egymásra találásig, a cselekmény az esküvőig jut el, a műnek csaknem a felét lefoglalja s az expozíció ilyen elhúzásának célja nem világos. Ráadásul ugyanebben a nehezen kibontakozó első részben az író olyan mértékben hangsúlyoz egyes lélektani részleteket, hogy az olvasónak az a benyomása támad: ezeknek még jelentőségük lesz a két ember házasság utáni kapcsolatának alakulásában; ez a benyomás azonban nem igazolódik be a regény további részében. Az olvasó pl. arra számít, hogy azok a kellemetlen érzések, amelyek Masát az esküvőn hatalmukba kerítik, még belejátszanak a későbbi elhidegülésbe; valójában azonban jelentőségük nem terjedt túl az adott helyzet pontos bemutatásán; a házasság utáni konfliktusok viszont egészen más tényezőkben gyökereznek, amelyeket az író az első részben vagy egyáltalán nem érint vagy nem hangsúlyoz eléggé (pl. abban, amire futó utalás történik az első részben, hogy Masa mindig érez Szergej Mihajlovics lelkében valami olyan világot, ahova nem engedi be őt). A vonzalom kialakulásának, majd válságba jutásának folyamatát Tolsztoj igyekszik lépésről lépésre bemutatni, a „megoldásban” pedig nagy vita keretében simítja el az ellentéteket, de egyes lélektani részletek öncélúsága a folyamatábrázolás hitelét is csökkenti. (A *Háború és békében* majd az egyes lélektani mozzanatok öncélúsága is elfogadható lesz!)

Az érzelmi kapcsolatok alakulásának rajza különösen figyelemreméltó a *Háború és békében* és az *Anna Kareninában*, amelyekben, mint már említettük, Tolsztoj a lélektani regény sajátos, társadalmi- és erkölcsfilozófiai alapokra épülő változatát teremti meg. Az a három változat, amelyet az érzelmi egymásra találás folyamatának rajzában a *Háború és békében* Tolsztoj bemutat, azoknak a hősöknek lelki alkatát, jellemvonásait és pszichikai mozgásait tükrözi, akiknek szempontjából az író megvilágítja a kapcsolatok alakulását. Pierre-ben kezdettől fogva él a vonzalom Natasa iránt, felébredését nehéz lenne konkrét eseményhez vagy időponthoz kötni, de jóideig annyira sem jut, hogy egyértelműen megfogalmazódjék. Közben Pierre-t sok másféle probléma foglalkoztatja, a szerelem érzése háttérbe szorul; csendes és kitartó érzés ez, amely szinte Pierre egész életét végigkíséri, de amely nem okoz fájdalmat, még csak tartós hiányérzetet vagy nyugtalanságot sem, s amelyet éppen ezért az elbeszélő igen visszafogottan körvonalaz, nem hangsúlyoz, nem részletez és nem boncol mélységében sem. Egyike ez azoknak a csekély számú lélektani vonulatoknak Tolsztoj műveiben, ahol a kihagyások és elhallgatások vagy keveset mondó közlések épp annyira fontosak, mint a

részletes elemzések, s ahol az olvasó által felismerendő összefüggéseknek elsődleges fontosságú szerep jut a lélektani vonulatok rajzában. Az elbeszélő részvétele Pierre érzéseinek megfogalmazásában gyakran közvetett: jellemző pl., hogy Pierre csak egy francia tisztnek, akit ellenségnek kellene tekintenie, vallja be ezt az érzést, némileg komikus körülmények között — sem ezelőtt, sem ezután még hosszú ideig nem kapunk róla semmilyen értesülést. Pierre érzelmi állapotának aprólékosabb szerzői jellemzésére legközelebb csak a beteljesülés idején kerül sor. A lassú és nehézkes Pierre-nek át kell mennie élete minden megpróbáltatásán, hogy vonzalma aktív érzéssé, tudatos szükségletté erősödjék s az ábrázolásmód némiképpen az érzés ilyen természetéhez igazodik.

Natasa számára a Pierre iránti rokonszenve valahogy kevésbé látszik személyhez kötöttnek, inkább a boldogság lehetősége vonzó benne a hosszú és őszinte gyász után. Így ennek az érzésnek a kialakulására az író mindössze egy rövid fejezetet szán; közvetlenül az epilógus előtt, amikor Pierre oldaláról már minden befejezettnek tekinthető. A kapcsolat végleges tisztázására nem is Pierre és Natasa között, hanem Marja hercegnő közvetítésével kerül sor. Ezt indokolja Pierre féltékenysége és Natasa gyásza, és mindezzel összefüggésben bizonyos mértékig talán az elbeszélő tartózkodása is a közvetlen beavatkozástól.

Másféle szerkesztési elveket és másféle elbeszélő magatartást, az eszközközök másféle kombinációját igényli Nyikolaj és Marja Bolkonszkaja kapcsolatának története. A feladat itt sem annyira az érzés kibontakozásának bemutatása, mint inkább annak a folyamatnak az áttekintése, amelynek során az érdekeltek eljutnak odáig, hogy vonzalmukat egymás tudomására merjék hozni. Marja hercegnő kora és csúnyasága miatt küzd gátlásokkal, Nyikolajt a hozományvadász híretől való félelem és a Szonya iránti, igaz, egyre halványuló gyermekvonzalom tartja vissza. Mint a regény legtöbb hősét, őket sem foglalja le teljesen ez az érzés; találkozásait, amelyek mindig új tápot adnak a titkolt vonzalomnak, hosszabb időközök és mindkettejük számára nagy jelentőségű események választják el egymástól. Kapcsolatuk bemutatása — épp úgy, mint jellemrajzuk egésze — különálló jelenetek sorára épül, de tele van olyan rejtett mozzanatokkal, amelyek értelme csak a mindentudó elbeszélő számára tárulhat fel. Így az elbeszélői beavatkozás itt gyakoribb és mélyebb, mint Pierre és Natasa kapcsolatvonalának rajzában. Az író azonban Marja belső életével többet foglalkozik, mint Nyikolajnak a kettejük viszonyához kapcsolódó lélekrajzával s ez az olvasóban azt a benyomást alakítja

ki, hogy kettejük közül a nő számára fontosabb ez a kapcsolat — amit mindkettejük életkörülményei is alátámasztanak. Nyikolajnak a körülmények sem engedik meg, hogy átadja magát az érzelmenek, — de vajon át tudná-e adni magát, ha nem léteznének ezek a külső akadályok? Itt ismét a ki nem mondottságok, a rejtett összefüggések és a feltételezések pszichológiájával van dolgunk, amely a hősök számára gyakorta épp úgy nem világos, mint az olvasó előtt. Maga az író sem zárja le ezt a különös, közelítésekkel és soha nem érintésekkel teleszórt kapcsolatot — csak az epilógusban, ahol a többi szereplők számára valósággal új regény kezdődik. Nem véletlen, hogy a megoldásban Marja hercegnő a kezdeményező. A Tolsztoj-hősök viszonylagos, ellentmondásokkal és szabálytalanságokkal teli jellemegysége hűen tükröződik nemcsak eszmei vivódásaikban, útkereséseikben — Nyikolaj és Marja esetében aligha is beszélhetnénk ilyesmiről —, hanem érzelmi kapcsolataik történetében is, abban, ahogyan eljutnak odáig, hogy tudnak és mernek szeretni.

Vonatkozik ez Andrej Bolkonszkijra is. Natasa iránti szerelmének kialakulását, illetve az ábrázolásában alkalmazott eszközöket érdemes közelebről szemügyre venni, minthogy itt Tolsztoj különösen nehéz lélekábrázolási feladat előtt állott: egy természeténél fogva magányos, büszke, az életben többször csalódott, a házasságból kiábrándult férfit kellett rávezetnie a fiatalság, az élet és a báj előtti térdhajtásra, a boldogság vállalására, annak elismerésére, hogy a hidegség és az idegenség nem egyedül lehetséges létforma számára. Ha Pierre, Nyikolaj és Marja egész életén végigvonul egyetlen érzés, ha Natasa a tapasztalatlan fiatal lány bájos védtelenségével és ártatlanságával csap át egyik érzelemből a másikba, úgy Andrej számára a Natasa iránti szerelem az életnek csak egy mozzanata, s talán egyetlen igazi anomáliája, amelynek kialakulását elhihetővé tenni — nem tartozik az egyszerű művészi feladatok közé: gondos előkészítést és rendkívül finom lélektani indokolást igényel. A folyamatosság és fokozatosság általánosan érvényes követelményei itt sajátos értelmet nyernek. Tolsztoj mindenekelőtt hangsúlyozza, hogy a szerelem igénye és képessége Andrej hercegnél az új életre ébredés, a magányból és lelki hidegségből való kiszakadás igényéből ered, amely épp annyira természetes, amennyire adott állapotával ellentétes. Így teljesen érthető, ha Natasa bájos külseje, vidámsága és gondtalansága első, futólagos találkozásuk alkalmával még nem szerelmet ébreszt Andrejben, inkább csak ingerli, de ahhoz elegendő, hogy ráébressze: mostani állapota nem természetes és nem tekinthető véglegesnek. Ezt az egyelőre még csak potenciális változást szimbolizálja az öreg tölgy megváltozott képe, illetve

annak jelentése Andrej számára. E szimbolikus *előkészítés* után az író úgy irányítja az eseményeket, hogy Andrej a bálon ismét találkozzék Natasával; itt váratlanul felötlik benne egy játékos s rá annyira nem jellemző gondolat, hogy ha Natasa először a kuzinjához megy oda s utána a másik hölgyhöz, akkor az ő felesége lesz. Egyike ez azoknak a megmagyarázhatatlan, logikátlan és bizonytalan eredetű gondolatoknak, amelyek Tolsztoj több hősnél előfordulnak (mi is rámutattunk már ezekre a megfelelő helyen) s amely éppen ilyen jellegénél fogva a hőst jobban meglepi, mint az olvasót. Látszólagos *előreugrás* ez Andrej herceg belső átalakulásában és Natasához való viszonyának fejlődésében, előrerendülés, amit az elbeszélő, mint általunk is megfigyelt más esetekben is, rögtön *visszalépéssel* ellensúlyoz és tesz lélektanilag hitelesebbé. Nem nehéz észrevenni, hogy az előreugrások és visszalépések alkalmazását a folyamatszerűség érzékeltetésére itt is a köztük fennálló ellentétesség teszi célszerűvé, amelynek elvét a tolsztoji léleklátásban és lélekrajzban alapvetőnek tekintettük és többféle összefüggésben is hangsúlyoztuk. Andrej elhessegeti magától a képtelen gondolatot, amelynek mélyebb okaiból az elbeszélő, szokása ellenére mit sem sejtetett, rábizva értelmezésüket az olvasóra, — és másnap is csak futólag emlékszik vissza Natasára. De a legközelebbi találkozás alkalmával ismét megérzi a lányban ezt a különös, számára ismeretlen örömmel teli világot. Most *ugyanaz a hatás más reakciót vált ki benne*: nem ingerli, hanem örömmel tölti el, ami annak jele, hogy időközben a hősből mégis változott valami. Tolsztoj hangsúlyozza: Andrejnek még mindig eszébe sem jut, hogy szerelmes lenne Natasába („*nem is gondolt rá, csak elképzelte magának s ettől egész élete új megvilágításba került*”). Az író itt megszakítja az introspektív lélekrajzot s Andrej és Natasa következő találkozásánál Pierre szemével figyeli kapcsolatuk alakulását. Ennek a *nézőpontváltásnak* több funkciója van: megtudjuk, hogy nemcsak Andrejben, hanem Natasában is valami változás megy végbe, hogy „valami fontos dolog történik közöttük” s mindezt olyan kívülálló megfigyelése alapján, aki nem teljesen közömbös Natasa iránt. Ilyen módon nem is láthatjuk teljesen tisztán, mi megy végbe Andrejben és Natasában; akár Pierre, az olvasó is egyes jelekre és találgatásokra van utalva. A következő fejezetben újabb *nézőpontváltás*; Natasa mindeddig a háttérben maradt s most az ő szemszögéből figyelhetjük meg kapcsolatuk állását. A kapcsolat kibontakozását elősegíti, hogy a lánynak úgy tűnik: már annakidején, első látásra szerelmes lett Andrejbe. (Natasa Andrej iránti vonzódása egyébként a *Családi boldogság* Másájának Szergej Mihajlovics iránti

„szerelmére” emlékeztet: mindkét esetben egy gyermeklánynak az idősebb, érett és komoly férfi iránti rajongásáról van szó, amelyben tulajdonképpen nemcsak az értelmi, hanem az érzelmi motívumok is háttérbe szorulnak a megmagyarázhatatlan, ösztönös „bámulathoz” képest.) Végül, ugyanebben a fejezetben Andrej meggyónja Pierre-nek a Natasa iránti szerelmét, amit korábban önmagának sem vallott be s amit ezért az író is csak sejtetett, megvallja lelki újjászületését, amely számára a legmeglepőbb. Ilyen „többlepcsős” és többféle nézőpontra felépített, az előrelendüléseket és visszalépéseket is felhasználó rendszerben mutatja be az író Natasa és Andrej érzelmi kapcsolatának kialakulását.

Levin és Kitty története végső irányát (nem végső kimenetelét) tekintve hasonló Nyikolaj Rosztov és Marja Bolkonszkaja kapcsolatvonalához: mindkét esetben aligha beszélhetünk lezárt folyamatról s e folyamat egyenes vonalvezetéséről. A házasság után még tanúi lehetünk kapcsolatuk hullámzásának, buktatóinak, nem meghatározható irányú fejlődésének, ami Levinre nézve számtalan válsággal, újrakezdéssel, kompromisszummal és önmagában való csalódással jár; ezek a mozzanatok nem mindig egymásra, hanem inkább egymás mellé épülnek s összességükben viszik el a hőst nemcsak Kitty hibáival és gyengeségeivel együtt való elfogadásához, hanem az egész élethez való viszonyának végső, az író által is sugalmazott következtetéseiig is. Az indulóképlet — pontosabban: Kitty és Levin kapcsolatának első, kezdeti szakasza (a Levint Vronszkij miatt elutasító Kitty Vronszkij által elutasítva talál vissza Levinhez) — a fenténél szorosabb egységbe foglalható lélektani vonulatot eredményez, amelynek szentimentalizmus nélküli feldolgozása finom művészi érzéket igényel. A folyamat rajzában a már ismert eszközök mellett Tolsztoj új művészi (kompozicionális) megoldásokat is alkalmaz, ezért érdemes végigfutni e lélektani vonulat tartalmán és felépítési elvein is.

A máshonnan már ismert „előkészítő” mozzanat itt abban jelentkezik, hogy Levin tulajdonképpen akkor sem ellenszenves Kittynek, amikor visszautasítja a férfit, csak Vronszkij még erősebben és másképpen vonzza, emellett bizonyos külső, „családi” okok is közrejátszanak döntésében. Levinnek nem kell megváltoznia ahhoz, hogy elfogadja az őt egyszer már elutasító Kitty közeledését. A lány iránt érzett vonzalma kezdettől fogva változatlan; az elbeszélő fő feladata annak érzékeltetése, hogy Levin számára az jelenti a problémát, hogy nem képes megszabadulni ettől a vonzalomtól, amely, mellesleg, túlságosan nagy helyet foglal el életében, s amely, mint a személyes boldogságra irányuló törekvés, végső

oron bizonyos mértékig ellentmond erkölcsi útkeresései főirányának, vagy legalábbis eltér attól. Levin ellentmondásosságának egyik legjellegzetesebb megnyilvánulása, hogy ez a problémája egymásra találásuk lefolyását nem befolyásolja számottevően s hogy majd csak házasságuk után válik jelentőssé. Kittynek viszont át kell élnie — és túl kell élnie — a Vronszkijban való csalódást, ki kell gyógyulnia a Vronszkij „hütlensége” okozta szégyenérzetből és emellett egy egészen más irányban mozgó átalakuláson is keresztül kell mennie: ki kell ábrándulnia egyrészt a nagyvilági életből, a férfi és a nő közötti kapcsolatok nagyvilági értelmezéséből, másrészt abból az illúzióból, hogy le tudja élni életét, meg tudja találni annak szépségét és értelmét abban a fennkölt szereteteszményben, amellyel külföldi utazása alatt kerül kapcsolatba s amely végül is irreálisnak és képmutatónak bizonyul. Csak ezután és csak mindennek eredményeképpen érti meg és értékeli helyesen Levin csendes, szerény és mély rajongását. Kittynek ez a belső átváltozása a második rész végéig lezajlik; Levinre nézve várható következményeire az elbeszélő nem tér ki, de, hogy az átváltozásnak ilyen értelme is van, szerzői kommentárok nélkül is nyilvánvaló. Kapcsolatuknak ettől kezdve sem a rokonszenvekialakulásának vagy újjáéledésének jegyében kell fejlődnie, hanem, mint Tolsztoj más hőseinél is, azoknak a külső tényezőknek a semlegesítésére kell irányulnia, amelyek egymásra találásukat a korábbi elutasítás folytán akadályozzák: Levinnek el kell hinnie, hogy Kitty számítás nélkül rokonszenves vele, Kittynek el kell kerülnie azt a, valóban hamis látszatot, hogy csak „jobb híján” fogadja el most már Levin szerelmét. Ennek a kettős, de összefonódó folyamatnak az író csak az egyik felét mutatja meg, a Levinhez kapcsolódót. Kitty belső élete az egész idő alatt homályban marad. A folyamat bemutatását — kisebb jelentőségű részmozzanatok mellett — Tolsztoj mindössze két, döntő fontosságú mozzanatokat tartalmazó *csomóponti jelenetre* építi. Levinnek ahhoz, hogy reménykedni merjen, külső bátorításra van szüksége. Ezt a szerepet tölti be a III. rész X. fejezetében az első csomóponti jelenet, Dolly és Levin beszélgetése, amely a férfire nézve biztató eredménnyel zárul, de — a fokozatosság és folyamatosság benyomásának biztosítása érdekében — az író jelzi, hogy Levin ezt még nem tudatosítja, nem meri tudatosítani. A dolgok végső kimenetele szempontjából ebben a jelenetben az a lényeges, amit Dolly elmond Levinnek, mintegy Kitty mentiségére és annak bizonyítására, hogy Levin ostobán viselkedik, amikor távol tartja magát a lánytól. Rendkívül érdekes ennek a beszélgetésnek Levinre gyakorolt hatása és ezzel kapcsolatban a lélektani témát kibontó fejezet megszerkesztése. Mint

másutt is Tolsztojnál, úgy ebben a részletben is tisztán a szerző egyes, egymásnak ellentmondó értelmű „súlyponti” megjegyzéseinek keretében, akár a szöveg többi részének figyelembevétele nélkül is követhető a hős hangulati hullámzása, amely nagy jelentőségű Kittyvel való kapcsolatának további alakulása szempontjából:

1. „— Tudja, hogy megkértem és kosarat kaptam, — mondta Levin s mindaz a gyöngédség, amit egy perccel előbb Kitty iránt érzett, szívében a sérelme miatti haraggá vált.”

2. „— De nagyon kérem, ne beszéljünk erről, — mondta Levin leülve, s a szívében úgy érezte, közben újra mozdul, s emelkedik az elintézettnék hitt remény.”

3. „Az a holtak látszó érzés mind elevenebb lett, föltámadt s hatalmába ejtette Levin szívét.”

4. „»Igen, a választás köztem és Vronszkij közt« — gondolta Levin s a föltámadt halott újra meghalt benne, csak a szívét nyomta gyötrelmesen.”

5. „Levin visszaemlékezett Kitty válaszára. Azt mondta: »Nem, ez lehetetlen.«”

6. „Amit (Levin) Darja Alekszandrovna házában s a gyerekei körül tapasztalt, nem tűnt föl már olyan kedvesnek, mint előbb.” [III, X]

A beszélgetés eredménye tehát *látszólag* negatív, mégsem véletlen, hogy Levin ezután meri egyértelműen megfogalmazni magának — Kitty futólagos és véletlen megpillantásának hatására —, hogy még mindig szerelmes a lányba. Az író nem felejt el hangsúlyozni, hogy Levin még küzd az érzés ellen, mivel reménytelenebbnek látja, mint bármikor (fél találkozni Kittyvel, tart attól, hogy nem tudná eltitkolni szemrehányását, haragját s ez még gyűlöletesebbé tenné őt a lány szemében). Az író itt arra kényszeríti Levint, hogy beletemetkezzék a munkába, gazdálkodási gondjaiba, s az olvasóval együtt látszólag megfélemedezzen arról, hogy egyéb problémája is létezik. Eközben folytatódik Anna—Vronszkij—Karenin cselekményvonala is; ennek beiktatása lehetővé teszi, hogy az olvasó érzékelje az idő múlását, amelynek folyamán Levin lelkében tovább érlelődnek a megoldás feltételei. Kittyről egészen a IV. rész IX. fejezetéig alig esik szó. Ekkor kerül sor Oblonszkijék ebédjén a második csomóponti jelenetre: Kitty és Levin első beszélgetésére az elutasítás óta. Az író gondot fordít annak kiemelésére, hogy mindketten nagy izgalommal várnak erre a találkozásra, amelyen minden meg is oldódik, de úgy, hogy az olvasónak és az érintett hősöknek az a benyomása, ez a

megoldódás lassan és fokozatosan következett be. Az elbeszélő ugyanis több részre tagolja ezt a sorsdöntő fontosságú jelenetet (a társaságban időnként más személyek is előtérbe kerülnek, Levin is részt vesz közben a közös beszélgetésben stb.). Olyan a regénynek ez a része, mint egy színdarab valamelyik felvonása, amelyben a szereplőknek hol az egyik, hol a másik csoportja van a színen, hol egyszerre mindenki, de a néző tudja, melyik csoportért van a többi, melyikre kell legerősebben figyelnie. Már a találkozás első pillanatában részletesen elemzi az elbeszélő mindkét fél lelkiállapotát. Míg azonban Levinnek minden tudati rezdülését elárulja, addig Kitty lelkiállapotát a nála viszonylag ritkán alkalmazott módszerrel főleg külső jeleken keresztül közli:

„Nem olyan volt, mint előbb, nem olyan, mint a hintóban, egészen más. Ijedt volt, félénk, szégyenkező s ettől még gyönyörűbb. Abban a szempillantásban észrevette Levint, amelyekben a szobába lépett. Várta. S most megörült s belezavarodott az örömébe, úgy, hogy abban a pillanatban, amikor Levin a háziasszonyhoz lépett s megint rátekintett, mindenki úgy látta: ő is, Levin is, Dolly is, aki mindent megfigyelt — hogy nem bírja tovább és elsírja magát. Elpirult, elsápadt, újra elpirult, megmeredt, így várta meg-megránduló ajakkal. Levin odament hozzá, meghajolt s némán kezét nyújtott neki. Ha ajkában ott nincs az a kis reszketés, szeme ragyogását a nedvesség nem fokozza, a mosolya csaknem hogy nyugodt lett volna, amikor megszólalt.” [IV, IX]

Érthető, ha Kitty lélekrajzában az író továbbra is tartózkodóbb; bár Levin zavartabbnak, gyámoltalanabbnak látszik és érzelmileg is „érdekeltebb”, kettejük közül mégis a lány van nehezebb és kényesebb helyzetben. Ennek ellenére a második ütemben ezt a külsőségeken keresztül lélekrajzot valamivel belsőlegesebb ábrázolástechnika váltja föl:

„Úgy látszott, nem volt semmi különös abban, amit mondott; de milyen szóban ki nem fejezhető jelentősége volt minden hangjának, ajka, szeme, keze minden mozdulatának, mialatt beszélt. Volt abban bocsánatkérés, bizakodás, kedveskedés — gyöngéd és félénk kedveskedés — ígéret, remény és szerelem is, amelyben Levinnek nem lehetett többé nem hinnie. . .” [IV, IX]

Azzal, hogy Kitty lelkiállapotából és Levinhez való viszonyának alakulásából úgy értesülünk, ahogyan azt Levin Kitty külsejéből

kiolvassa, az író eléri, hogy egyszerre mindkettejük lelkiállapotáról tudósít s ezzel a nagy művészi tapintatot igénylő helyzetben *megteremtí az átmenetet* a Kittyhez való bizalmasabb viszonyához. Újabb, egy egész fejezetnyi „semleges közjáték” után, ahogyan a két ember egyre közelebb kerül egymáshoz, pontosabban: egyre inkább átérzik, hogy közelednek egymáshoz, ennek a közeledésnek a mértékében az írói betekintés is egyre mélyebb és sokatmondóbb lesz. Kitty lélekrajza itt már teljesebb, de jellemző, hogy Levinhez való viszonyát az író még mindig főként olyan, mellékesnek tűnő apróságokon keresztül rögzíti, amelyekhez hasonlók, mint azt egyéb vonatkozásban már érintettük, majd Csehovnál és az impresszionista eszközöket fokozottan alkalmazó író társainál válnak a módszer állandó és szerves tartozékaivá. Ilyen pl. a lánynak az az aggodalma, hogy vajon nem volt-e kócos, amikor Levin meglátta a hintóban. Beszélgetésük értelmét az író szükségesnek látja összefoglalni:

„Közöttük is folyt, közte s Levin közt, a beszélgetés: nem is beszélgetés... valami titokzatos közlés, amely percről percre szorosabban fűzte össze őket, örömteli rémületet gerjesztve mindkettőjükben az ismeretlen előtt, amibe beléptek.” [IV, XI]

Ismét egy teljes fejezetet igénybevevő társasági jelenet után kerül sor Levin és Kitty között a *secretaire-játékra*, amelyben ugyanennek a „titokzatos közlésnek” a segítségével eljutnak kapcsolatuk végső és megnyugtató tisztázásáig. Ez a játék egyik formája és betetőzése annak az áttételes lélekrajznak, amit, mint utaltunk rá, az írónak a hősnő iránti tapintata tesz művészileg indokolttá, a kapcsolatrajznak szinte egész folyamatában.

Az *Anna Kareninának* és Tolsztoj egész életművének egyik legkiemelkedőbb lélekábrázoló teljesítménye Anna és Vronszkij kapcsolatának fejlődésrajza. Ha az *Anna Karenináról* mint lélektani regényről beszélünk, elsősorban ennek a lélektani vonulatnak tartalmi és kompozicionális jellegzetességeit kell figyelemmel kísérnünk. Nemcsak az egymásra találás folyamatára gondolunk, hanem az elhidegülésre és annak pszichológiai következményeire is. Mindkét folyamat rajza az elbeszélői közléseknek és részben elhallgatásoknak, a belső monológoknak és a külső jeleken keresztüli jellemzéseknek, a különféle nézőpontok kombinálásának, ismétlődő és variálódó motívumoknak, a szerző által adott magyarázatoknak és az olvasóban kiváltott feltételezéseknek bonyolult egymásra

hatásából formálódik egésszé. Kíséreljük meg e folyamat ábrázolási-felépítési elveinek nyomon követését.

Ha a későbbi fejlemények ismeretében visszalapozunk a regény megfelelő részére, meggyőződhetünk arról, hogy Anna és Vronszkij vonzalmának kialakulásában már az első találkozás [I. rész, XVIII. fejezet] döntő jelentőségű. A beteljesülés azonban csak jóval később következik be [II. rész, XI. fejezet]. Az ütem-mérséklés és a fokozatosság elvének itt különleges szerep jut: Anna komoly és becsületes asszony, aki nem könnyen adja át magát a rátámadó szenvedélynek. Kettejük közül számára nagyobb a tét, neki kell nagyobb áldozatot hoznia, neki okoz nagyobb nehézséget, hogy önmagát legyőzze s hogy önmagát adja, elsősorban neki kell megküzdenie férjével és a társadalom véleményével. Az egymásra találás folyamatának rajzában, ahol a későbbi tragédia egyes összetevői is jelentkeznek, az író Anna lelkivilágára összpontosítja figyelmét. Feladatának nem az érzés kibontakozásának bemutatását tekinti, hanem az érzés fokozatos tudatosodásának s a vele szembeni ellenállás elernyedésének érzékeltetését. Ennek a feladatnak megfelelően alakul az elbeszélői hangvétel is: az író fokról fokra enged az olvasónak egyre mélyebb és tartósabb betekintést a hősnő lelkivilágába. Míg Vronszkij belső életének első behatóbb introspektív elemzésére Anna iránti érzelmének fellobbanása után csak az első rész XXXI. fejezetében kerül sor, azt követően, hogy a vasútállomáson már vallomást tett Annának, addig Anna csaknem szüntelenül az elbeszélő látókörében marad. Igaz, a lélekrajz fokozatos elmélyítésére irányuló törekvés eredményeképpen lélekrajza eleinte nem mindig határozottan körvonalazott, néha sejtetésszerű, néha külső megnyilvánulásokra korlátozódik s ez utóbbi esetekben az ismert módon Vronszkij nézőpontja is érvényesülhet. Láttuk már, hogy az első, pályaudvari találkozáson az író mindjárt úgy mutatja be Annát, ahogyan a férfi látja: a férfi nemcsak ragyogó, szürke szemét veszi észre, hanem az arcán játszó, türtőztetett elevenséget is, amely csillogó szeme és mosolyra görbülő ajka között röpköd. A Vronszkij szemeivel való láttatást és ezen keresztül a hősnő lelkivilágába való fokozatos bevezetést szolgálják az olyan részletekre vonatkozó elbeszélői megjegyzések, mint pl., hogy Vronszkij megőrül Anna energikus kézszorításának; mikor anyja megjegyzi, hogy Anna igen bájos, ő is ugyanezt gondolja, a mosoly ottmarad az arcán Anna távozása után is és bosszantja, hogy az asszony olyasmiről beszélget a bátyjával, amihez neki semmi köze. A továbbiakban azonban az író nem Vronszkij szemével tekint Annára és az eseményekre, hanem más nézőpontokat választ. A

bálon Kitty féltékeny tekintete kíséri táncukat, aki észreveszi, hogy Vronszkijt elragadja Anna szépsége, az asszony pedig megittasul Vronszkij csodálatától. Kitty aggódva fürkészi alakuló kapcsolatuk titkos értelmét, még azt is észreveszi, hogy Anna *szándékosan* nem viszonzozza a férfi meghajlását, látja, hogy Anna és Vronszkij kettesben érzik magukat a táncteremben. (Itt ugyanazzal a megoldással van dolgunk, amelyet Andrej és Natasa egymásratalálásának bemutatásánál Pierre közvetítésével alkalmazott Tolsztoj.) A vallomás alatt újabb nézőpontváltás, sőt, sajtáságos szerepcsere megy végbe: itt már Vronszkijt láttatja az író Anna szemével, beágyazva Anna lelkiállapotának már egészen részletes rajzába:

„Anna elég sokáig nem felelt semmit sem; nézte csak s noha árnyékban állt, jól kivette, vagy legalábbis úgy tetszett neki, jól kiveszi az arcát és szeme kifejezését. Az a tiszteletteljes elragadtatás volt rajta, amely előző nap annyira hatott rá.” [I, XXX]

Az ellentétes nézőpontok között azonban az író fokozatosan egyre mélyebb betekintést nyújt Anna gondolatvilágába (ami egyben a folyamat előrelépésének benyomását is fokozza). Először csak egy mellékes és „semleges” témával, Sztjiva és Dolly összebékítésével kapcsolatban, s ez megteremti az átmenetet annak elmondásához, hogyan vélekedik és érez Anna Vronszkijről:

„Ahogy rápillantott, Anna rögtön fölismerte Vronszkijt, s különös gyönyörűség és rettegés valamitől egyszerre mozdította meg a szívét.” [I, XXI]

Itt Tolsztoj ismét „apróságokon” keresztül érzékelteti a valójában nagyon is jelentős belső folyamatokat. Pl. Annának feltűnik és valami visszatetszéspélfélét kelt benne, hogy Vronszkij csak *benéz* Oblonszkijékhoz, amikor ő ott van náluk; elpanaszolja Dollynak, hogy Kitty féltékeny rá s azt állítja, hogy ő egyetlen pillanatig sem engedi meg magának, hogy kételkedjék magában. S itt következik az első részletező elbeszélői vallomás Annáról:

„... fölindulást is érzett, ha Vronszkijra gondolt s azért utazott el hamarább, mint tervezte, hogy többé ne találkozzék vele.” [I, XXVIII]

Az Annára vonatkozó közlések visszafogottsága azt a benyomást szolgálja, hogy Anna vagy nem tisztázta még magában Vronszkijhoz való viszonyát, vagy valóban nem alakult ki még benne az érzés. Ezért arról, hogy Anna szerelmes lenne Vronszkijba, még mindig nem történik határozott említés. Mi több, a következő mozzanatban mintha még ehhez képest is *visszalépést* tapasztalnánk az elbeszélő nyíltságában s egyben Anna előző nyugtalanságához képest is: itt csupán arról értesülünk, hogy Anna elpirul, amikor Dolly kimondja az őt foglalkoztató gondolatot, hogy Vronszkij egy nap alatt szerelmes lett bele. A következő fejezetben azonban — a vonaton olvasott angol regény kapcsán — Anna már-már mentegetőzéshez hasonló önvizsgálatának és furcsa, jóleső fizikai nyugtalanságának lehetünk tanúi:

„»És mit szégyelljek én?« — kérdezte magát sértett csodálkozással. Letette a könyvet, az ülés hátának támaszkodott, a két kézre fogott papírvágó kést alaposan megszorítva. Nem volt mit szégyellnie. Végigment moszkvai emlékein. Mind szép volt és kellemes. Földidzte a bált, Vronszkij nyugodt, alázatos és szerelmes arcát, visszaemlékezett a maga viselkedésére; nem volt oka a szégyenre. S ugyanakkor, emlékeinek ezen a pontján, a szégyene mégis erősebb lett; mintha egy belső hang épp ott, ahol Vronszkijra gondolt, meleget, nagyon meleget, forrót kiáltana. »No és? — fordult magához elszántan, új helyet fészkelve ki a pamlagon. — Mit jelent ez? Tán félek szembenézni a dologgal? Mi az? Hát lehetek én ezzel az ifjonc tiszttel másféle viszonyban, mint akármelyik ismerősömmel?« — megvetően mosolyodott el s megint a könyv után nyúlt, de most már egyáltalán nem tudta megérteni, amit olvasott. Végighúzta a papírvágó kést az ablakon; sima, hideg pengéjét az arcához szorította s majd hogy el nem nevette magát az örömtől, ami hirtelen, ok nélkül erőt vett rajta. Az idegei, érezte, olyanok, mint a húrok, melyek a hangolókulcs csavarására jobban és jobban megfeszülnek. A szeme, úgy érezte, mind jobban elnyílik, kéz- és lábujjai idegesen mocorognak, valami elfojtotta lélegzetét s ebben az imbolygó félhomályban minden kép és hang szokatlan élességgel nyilallt bele.» [I, XXIX]

Ez eddig a leghosszabb és legsokoldalúbb, az érzelem fiziológiai vetületeit is rögzítő lelkiállapotrajz Annáról, amely már majdnem mindent elárul, csupán annyit nem mond ki, amennyit a hősnő nem akar bevallani magának. Amikor azonban Vronszkij megjelenik az állomáson, az írónak egyre kevesebb lehetősége marad a titkolózásra — éppúgy, mint

a hősnőnek az önámításra. A folyamatrajz igen finomán árnyalt megszerkesztéséről tanúskodik, hogy a találkozás első pillanatában Annát még csak örömteli büszkeség, tehát *látszólag mellékvágányon futó és közömbös érzés* fogja el. A férfi vallomására azonban mintha minden megváltoznék körülötte:

„A hóvihár borzalmát most még szebbnek látta. Vronszkij azt mondta, amit Anna a lelkével óhajtott s az eszével rettegett.” [I, XXX]

A „lélek óhaja” és az „ész rettegése” újabb, nyíltabb megfogalmazása annak az ellentmondásnak, amit korábban az író úgy jelzett, mint Anna furcsa „örömmérsését” és egyidejű „rémületét” Vronszkij megpillantásakor. Anna rokonszenve Vronszkij iránt mostmár éppúgy nem lehet kétséges az olvasó előtt, mint Anna számára az, hogy nincs értelme hitegetnie magát. A rémület és boldogság még ellentmondásos, de már *leplezetlen* érzése ezt a felismerést is áthatja: s ez újabb zökkenésmentes lépés az elbeszélői nyíltságra s vele együtt a hősnő saját őszintesége felé:

„Nem emlékezett sem a maga, sem Vronszkij szavaira; az érzéseiből jött rá, hogy ez a percnyi beszélgetés rettenetes közel hozta őket és elrémült s boldog volt [. . .] Az a feszült állapot, amely kezdetben kínozza, nemcsak hogy kiújult, de annyira erősödött, hogy minden pillanatban félt, nem szakad-e meg benne valami túlfeszített. Egész éjszaka nem aludt. De ebben a feszültségben s ezekben az ábrándokban, amelyek a képzeletét betöltötték, nem volt semmi kellemetlen és komor; épp ellenkezőleg, valami örömteli, égető, lelkesítő.” [I, XXX]

A vonzalom *megléte* ellen Anna már nem tiltakozhat, erőfeszítése ezután arra irányul, hogy ne adja át magát ennek az érzésnek. Az eredmény hullámzó, s ezt Tolsztoj egyebek mellett azzal érzékelteti, hogy: Pétervárra való megérkezése után Anna olyasmit lát meg férjében, s önmagában is, ami azelőtt nem tűnt fel neki:

„»Én istenem, miért is van akkora füle!« — gondolta [. . .] Annának, amikor ezzel a makacs és fáradt szemmel találkozott, kellemetlen érzés szorította össze a szívét, mintha azt remélte volna, hogy mást talál. Különösen az az elégedetlenség lepte meg, amit e találkozásnál önmagával szemben érzett. Az a régi, ismerős érzés volt, a képmutatáshoz hasonló, amit az urával kapcsolatban annyiszor érzett, de míg azelőtt nem vette észre, most világosan és fájdalommal ismerte föl.” [I, XXX]

Más színben látja Anna nemcsak férjét és önmagát, hanem egész környezetét is (mint ez Tolsztoj más hőseivel is előfordul kritikus, vagy különösen zaklatott helyzetekben¹¹³), de oktan szégyenérzete és nyugtalansága a megszokott körülmények között hamarosan eloszlik s ennek hatására még azt is megkísérli, hogy ne tulajdonítson jelentőséget a történeteknek:

„Mi is történt? Semmi. Vronszkij valami ostobaságot mondott, aminek könnyű véget venni s én úgy feleltem neki, ahogyan kell. Az uramnak nem kell és nem is lehet beszélni róla. Beszélni róla annyi, mint fontosságot tulajdonítani annak, aminek nincs.” [I, XXXII]

Hogy e látszólagos *visszalépés* ellenére még sincs minden rendben, hogy Annában folytatódik a súlyos belső harc, erre abból lehet következtetni, hogy Anna szinte görcsösen igyekszik felidézni magában férje jótulajdonságait, de — önmagában ismét szinte komolytalan apróság! — mindeig csak a fülei jutnak eszébe; gondolatban még védelmébe is veszi Vronszkijjal szemben, aki a pályaudvaron olyan furcsán nézett rá. A helyzet igazi értelmét az író itt a hősnő külsejére vonatkozó jelzésekkel adja tudtunkra s ez egyfajta objektív *összegezés*: Anna arcáról már hiányzik az az élénkség, amely moszkvai tartózkodása alatt „csak úgy áradt szemeiből és mosolyából”. Még néhány, a többi cselekményvonalhoz tartozó és az idő haladását is érzékeltető fejezet, amelyekben Annáról nem esik szó, s az író elérkezettnek látja az időt arra, hogy *ő maga összegezze* a kapcsolat állását, nem egy adott mozzanaton, helyzeten vagy élményen keresztül, amelyből az olvasónak még magának kellene levonnia a következtetéseket, hanem mostmár az írói mindentudás jogán általánosítva mindazt, aminek konkrét részleteiben való közlésére nem került sor:

„(Anna) Erkölcsös barátait kerülte s a nagyvilágba járt. Itt találkozott Vronszkijjal s találkozásaik izgatott örömet szereztek neki [. . .] Vronszkij

¹¹³ Gondoljunk pl. Nyehljudovra, akinek a bírósági tárgyalás után mindenki és minden ellenszenvesnek és kellemetlennek tűnik Korcsaginéknál; vagy Ivan Iljicsre, aki a doktornál tett első látogatásának hatására mindent bánatos színben lát az utcán. Ennek ellenkezője is megfigyelhető Tolsztoj hőseinél: Levin, miután végre mégis sikerült megérteniük egymást Kittyvel, mindent és mindenkit kedvesnek és jónak talál. Ezekben az esetekben, mint annyszor máskor, Tolsztoj hőseinek legközvetlenebb, legtermészetesebb, „legprimitívebb” — és végső soron *legemberibb* reakcióit igyekszik megragadni a külvilág benyomásaira.

ott volt mindenütt, ahol Annával találkozhatott s beszélt neki, amikor csak módja volt rá, a szerelméről. Anna nem adott ürügyet rá, de valahányszor együtt volt vele, lelkében ugyanaz az elevenség gyúlt fel, mint aznap, amikor először látta, a vonaton. Ahogy megpillantotta, maga is érezte, szemében öröm ragyog föl, ajka mosolyra húzódik, és öröme kitörését nem tudta elnyomni.

Az első időben Anna őszintén hitt benne, hogy neheztel rá, amiért üldözni meri; de nemsokára azután, hogy Moszkvából visszatért, egy estélyre volt híva, ahol, azt hitte, Vronszkij is ott lesz és nem volt ott, s ő a rácsapó szomorúságból világosan megértette, hogy csalja magát; ez az üldözés nemcsak nem kellemetlen neki, de életének ez minden értelme.” [II, IV]

A reménytelen belső harc tehát még nem ért véget s ennek érzékeltetésére Tolsztoj számos finom megfigyelést vet be. Anna még megpróbálkozik azzal, hogy megtiltsa Vronszkijnak a „szerelem” szó kiejtését, de ő maga már nem képes uralkodni szerelmes tekintetén; barátságot ajánl neki, amiről („ki nem mondott” lélektan!) tudnia kell, hogy a férfi nem fogadja el s amelynek lehetőségében nyilvánvaló módon ő maga sem bízik; érezzük, hogy ezek az utolsó kísérletek önmaga megmentésére; s amikor azt mondja Vronszkijnak, hogy azért nem kedveli a „szerelem” szót, mert túlságosan sokat jelent számára, ez majdnem vallomásként hangzik. Innentől kezdve az író ismét alig árul el valamit Annának Vronszkij iránti érzéseiről, aligha is tudna olyasmit mondani, amit az olvasó anélkül is ne sejtene. Az elbeszélő figyelme Anna és férje kapcsolatára s főként a Karenint gyötrő kételyekre tevődik át. Karenin félti felesége jóhírét, Anna úgy tesz, mint aki nem érti, miről van szó, maga is csodálkozik, milyen jól megtanult hazudni s mennyire nem érdekli, amit Alekszej Alekszandrovics beszél:

„Másra gondolt, Vronszkijt látta s érezte, mint telik meg a szíve izgalommal és bűnös örömmel erre a gondolatra.” [II, IX]

Itt már szükségtelen magyarázatásnak hatna, ha az író bármilyen formában közölné, hogy Anna és Vronszkij kapcsolata elérkezett a beteljesülés küszöbére. Az író csak annyit jelez, hogy a házastársak között egyre mélyül a szakadék s végül — magát a beteljesülést, amelynek elbeszélésében a fordulópontnak kijáró részletességgel és árnyaltsággal, az Anna tisztaságáról korábban kialakított képnek megfelelő drámaisággal

ábrázolja — nem a naturalista részleteket, hanem: Anna ellentmondásos, alig elviselhető borzalomból, szégyenérzetből és egy szemernyi boldogságból összetevődő lelkiállapotát, valamint Vronszkijnak a „gyilkoséhoz hasonló érzését”.

A regény másik, legnagyobb művészi munkát igénylő kapcsolatlélektani vonulata Anna és Vronszkij (két rokonszenves és egymáshoz ragaszkodó ember) tragikus elhidegülésének nyomon követése. Minthogy ennek a folyamatnak nemcsak az iránya más, mint az előzőé, hanem egész természete is, ábrázolása is másféle építkezési módszereket igényel, vagy a már alkalmazottak újszerű felhasználását.

Ha a vonzalom felébredésének ideje pontosan megjelölhető, úgy az elhidegülés kezdetét viszont jóval nehezebb lenne időhöz kötni, mert az eltávolodás egyes mozzanatai még az egymásra találás folyamatában keresendők. A két ellentétes irányú folyamat nem is választható el egymástól. Ha Anna és Vronszkij egymásra találásában szinte kizárólagosan személyes tényezők játszanak szerepet, úgy az eltávolodást viszont végső soron külső okok irányítják. Tolsztoj megmutatja, hogyan hatnak ezek a külső tényezők az érintett személyek pszichológiájára, hogyan juttatják érvényre azokat a jellemvonásaikat, amelyek alkalmasak a konfliktus kialakításához és elmélyítéséhez, de amelyek önmagukban aligha vezettek volna konfliktushoz és tragédiához.

A művészi „előkészítés” mozzanata itt is felbukkan. Ezek a külső tényezők, ha nem is befolyásolták döntően az egymásra találást, de lényegében már annak folyamatában jelentkeztek. A nagyvilági lovag és a fényes szépasszony vonzalma nem maradhat kettejük ügye; a társadalom rosszallása már akkor jelentkezik, amikor a vonzalom még nem is érett kapcsolattá; ennek következménye, hogy megindul a szóbeszéd és a férj is gyanút fog, hogy az objektív tényezők a továbbiakban is meghatározott szerepet kapnak a két ember kapcsolatának és sorsának alakulásában.

Nem hanyagolhatók el, természetesen, az egymásra találás folyamatában felmerülő szubjektív tényezők sem. Ezek lényegében Vronszkij személyéhez kapcsolódnak, illetőleg az ő személyiségéből fakadnak. Kezdetről fogva világos, hogy, bármilyen heves szenvedély hajtja is Vronszkijt Anna felé, bármennyire őszinték és becsületesek is érzelmei, számára ez a kapcsolat nem ugyanazt jelenti, mint Anna számára. Az író nem titkolja, hogy Vronszkij még a reménytelennek hitt epekedés korszakában is meglepően gyorsan visszatalál a „megszokott és gondtalan” pétervári életbe, hogy Anna iránti szenvedélye nem foglalja le maradéktalanul. Mint említettük, a regény elején Tolsztoj nem sokat árul

el Vronszkij szenvedélyének közelebbi természetéről és indítékairól. Ahol azonban mégis alkalmunk nyílik betekinteni a férfi titkos gondolatai közé, ott néhol disszonanciát érzünk. Íme, mire gondol Vronszkij, amikor Anna nem tudja elrejtteni előle szerelmes tekintetét:

„Megvan hát! — gondolta Vronszkij elragadtatással. — Amikor kétségbeestem, amikor úgy látszott már, nem érem el — íme megvan. Szeret. Ezzel beismeri.” [II, VII]

Nem ítéljük el Vronszkijt az ebben a „belső felkiáltásban” megnyilvánuló indítékaiért — Tolsztoj az emberi természet „folyékonyságáról” és ellentmondásosságáról vallott elvéhez hűen végig ügyel arra, hogy a férfi ne váljék egyértelműen ellenszenvenné az olvasó előtt —, de az idézett részben inkább a diadalittas hódító elégedettségét érezzük, mint az önzetlen szerelmes örömet, s ez olyan tényező, amely a két ember kapcsolatának alakulásánál még akkor sem hagyható figyelmen kívül, ha az oksági összefüggések Tolsztojnál hasonló kérdésekben sohasem egyszerűek és közvetlenek. Mint láthattuk, Anna is ráébred erre a kapcsolatokról való „végső számvetés” idején.

Amikor szerelmük beteljesülése után a külső viszonyok is egyre válságosabbá válnak, sőt a külső történet is kritikus fordulatokat vesz (Anna teherbe esik, Vronszkij balesete alkalmával nem tud uralkodni magán, bevallja férjének kapcsolatukat, Vronszkijt családja és anyagi gondjai szorongatják), az író egyre határozottabban érezteti a szubjektív tényezők hatását. Tudomásunkra hozza pl., hogy Vronszkij továbbra is le tudja foglalni magát szerelmén kívül a nagyvilági és ezredbeli élettel, nehezen tud lemondani becsvágyáról; hogy mindkettőjükben kialakulnak olyan érzések, amelyek ellentmondanak kapcsolatuk lényegének: Vronszkijon Annával való kapcsolata óta erőt vesz időnként valami undor-féle — nem Annával szemben, hanem valahogy általános értelemben, néha úgy érzi, szerelme lanyhul (ezek ismét amolyan *előreugrások* a folyamatrajzban, amelyekhez hasonlókat már más esetekben is kimutattunk); Annát viszont, részben éppen azért, mert érzi mindezt, hatalmába keríti a féltékenykedés, a bosszankodás szeretője nyugalma miatt; hogy nem tudnak közös nevezőre jutni abban a kérdésben sem, hogyan kerülhetnének ki tarthatatlan helyzetükből.

Tolsztoj a tőle megszokottnál is aprólékosabban kidolgoz- és ezáltal kiemel Anna és Vronszkij viszonyának ebből a szakaszból néhány olyan mozzanatot, amelyben a lappangó ellentétek már-már összecsapnak.

Vronszkij frissen, jókedvűen érkezik a találkozásra, amelyen a kétségek között vergődő Anna elmondja, bevallotta kapcsolatukat a férjének. A jelenet folyamán az író pontosan közli mindkettőjük ki nem mondott gondolatait, különösen azt, amit egymásról gondolnak, csak e gondolatok mélyebb okainak magyarázatát hagyja az olvasóra. Annának az a benyomása, Vronszkij nem úgy fogadta a hírt, ahogyan fogadnia kellett volna, bántja, hogy, amikor sorsukról döntenie kellene, „tekintetében nincsen szilárdság”; a férfi pedig „furcsa gyűlöletet” vél felfedezni Anna szemeiben. Pedig Vronszkij viselkedését nem az Anna sorsa iránti közömbösség magyarázza, hanem az, hogy éppen a szerinte elkerülhetetlen párbaj gondolata foglalkoztatja. S lehet, hogy Anna tekintetében nem is volt gyűlölet vagy harag, csak a férfi látta így. De miért látta így? Talán, mert nemrég csakugyan éppen olyasmi járt a fejében, ami ugyan nem érett szándékká, még óhajjá sem, amit mégsem mondhat el Annának (ti. hogy jobb, ha az ember nem köti le magát). Vronszkij nem teljesen vétkes (mindenekelőtt, mert nem eléggé határozott), de nem abban és nem olyan mértékben hibás, amiben és amennyire Anna feltételezi. Ellentétük tulajdonképpen nem ebből fakad, hanem részben külső tényezőkből: helyzetük kritikus voltával összefüggő érzékenységükből, részben abból, hogy gondolataik más-más vágányon futnak, nem értik egymást s a félreértés megteremti az összeütközés, a kapcsolat elromlásának lehetőségét. Így, ilyen finom művészi *előkészítő munka* eredményeképpen bukkannak fel a tragédia okainak egyes elemei már a két ember kapcsolatának kezdeti szakaszában.

Ilyen körülmények között elkerülhetetlen, hogy Annában felébredjen a féltékenység. Egy vitájuk kapcsán az író már szükségesnek tartja, hogy a két ember kapcsolatának válságos és ellentmondásos voltát ne csak egy adott helyzetben érzékeltesse, hanem általánosító érvénnyel is megfogalmazza, úgy, hogy ezúttal mindent ő maga mond el, semmiben sem hagyatkozik az olvasó következtetéseire. Az elbeszélő itt mintegy arra kényszeríti az olvasót, hogy elgondolkozzék a két ember viselkedésének, kapcsolatuk alakulásának nemcsak a lélektani rugóin, hanem erkölcsi értelmén is. (A hasonló összegezések egyébként ebben a regényben éppúgy a „pillérek” szerepét töltik be, mint az *Ivan Iljics halálának* kiemelt mozzanatai: rajtuk keresztül a folyamat egésze nyomon követhető, illetve összefoglalható.)

„A féltékenységnek ezek a rohamai, melyek az utóbbi időben mind gyakrabban és gyakrabban jöttek rá Annára, megijesztették (Vronszkij) s

akárhogy igyekezett is elrejtteni, hiába tudta, hogy féltékenységének a szerelem az oka, lehűtötték iránta. Hányszor mondta magának, hogy Anna szerelme a boldogság. Itt van, szerette őt, ahogy csak az olyan asszony szerethet, akinek a szívében a szerelem az élet minden javánál több, s ő sokkal messzebb volt a boldogságtól, mint amikor Moszkvából utána utazott. Akkor boldogtalannak tartotta magát, a boldogság azonban még előtte volt; a legnagyobb boldogság, most azt érezte, mögötte van már. Anna egyáltalán nem az volt, akinek az első időben látta, testben-lélekben hátrányára változott. Elszélesedett; arca, amikor arról a színésznőről beszélt, gonosz, torz kifejezést öltött. Vronszkij úgy nézett rá, ahogy a leszakított, hervadó virágra néz az ember, alig találva meg rajta a szépséget, amelyért leszakította és elpusztította. S mégis, amikor a szerelme erősebb volt, érezte, ki tudta volna, ha akarja, tépni a szívéből; most pedig, amikor, mint ebben a pillanatban is, úgy rémlett, nem is érzett szerelmet iránta, kötelékük, tudta, széjjeltéphetetlen.” [IV, III]

Ez a kitűnően felépített, tartalmas (és megdöbbenően disszonáns közlésekből álló) összefoglalás meggyőző arról, hogy Anna és Vronszkij kapcsolata már ekkor aggasztó ellentmondásokkal terhes. Anna születése, betegsége, férjének nagylelkűsége, majd Anna szakítása férjével azonban más irányt ad az eseményeknek és a két ember kapcsolatának. Bár Vronszkij öngyilkossági kísérlete tragédiával fenyeget, az ellentétek elsimulnak: Anna és Vronszkij vonzalma sokkal mélyebb és tartalmasabb, semhogy az első nehézségek végzetes válságba sodorhatnák. Tolsztoj itt is tisztában van azzal, hogy a hasonló folyamatok bonyolult utakon, előrelendülésekkel és visszalépésekkel, szilárdabb és bizonytalanabb mozzanatok váltakozásával zajlanak le. Ami a IV. rész végéig történik, az a szerző részéről csak előkészítés, megsejtetése a hősök kapcsolatában később fokozatosan elmélyülő igazi válságnak.

Ennek a folyamatnak az ábrázolása éppúgy a kompozíció *egészének* eredménye, mint a korábban érintett folyamatoké. A kompozícióban fontos szerepet játszik Levin és Kitty, valamint a hozzájuk kapcsolódó személyek cselekményvonala. Ez kitölti Anna és Vronszkij történetében azokat az időközöket, amelyekben kapcsolatukban megérnek valami lényeges változás feltételei. Az olvasó ennyivel inkább lassú, fokozatosan érlelődő, megszakítás nélküli, makacsul előrehaladó folyamatnak fogja föl az elmondottakat.

Szembeötlő, hogy a Vronszkij és Anna együttélésének kezdeti szakaszára vonatkozó kapcsolatlélektani közlések közül ismét azok a leglényegesebbek, amelyek az „összegezõ” típushoz sorolhatók. Az egyes helyzetekhez és jelenetekhez kapcsolódó lélekrajz viszonylag ritka s nem sokat mond a hõsök kapcsolatának állásáról, mintha eloszlatni kívánná az olvasóban az elõzõ részek által kiváltott aggodalmat. Valóban, az összegezõ jellemzésbõl megtudjuk, hogy:

„Anna megszabadulásának és gyors gyógyulásának ebben az elsõ idejében megbocsáthatatlanul boldognak érezte magát és teli volt életörömmel.” [V, VIII]

Azt, hogy Annában ebben az idõben is van egy cseppnyi bizonytalanság, az író igen finoman, közvetett megoldással jelzi:

„Elragadtatása sokszor maga-magát is megrémítette: keresett és nem tudott semmi nem-szépét találni benne (Vronszkijban). Nem mert kimutatni, mennyire semminek érzi vele szemben magát. Ha megtudja, úgy rémlett, hamarabb kiábrándul belõle. És semmitõl sem félt most úgy, bár semmi jel sem volt rá, mint hogy szerelmét elveszítse.” [V, VIII]

Azt is megtudjuk, hogy Vronszkij boldogsága nem ennyire egyértelmû:

„Vágyainak a megvalósulása, hamar megérezte, egy homokszemet adott csak a boldogságnak abból a hegyébõl, amelyre várt. A beteljesülés megmutatta az örök hibát, amibe azok esnek, akik a boldogságot vágyaik teljesüléseként képzelik el. Az elsõ idõben, amikor összeköltöztek, s civil ruhát vett föl, élvezte az odáig nem ismert szabadság örömeit, a szerelem szabadságát is és meg volt elégedve, de nem soká. Lelkében — hamar megérezte — a vágyak vágya, az unalom kezdett feltámadni.” [V, VIII]

Igen, az unalom, pontosabban valami sóvárgásszerű belsõ igény (az eredetiben: „toszka”); ezért örült meg Vronszkij külföldi tartózkodása alatt, önmaga számára is meglepetésszerűen egyik, korábban számára teljesen közömbös ismerõsének. Vronszkijnak ezt az állapotát Laksin „tudatalatti érzésnek” nevezi és helyesen látja meg benne a lelki átalakulás, az Annához való viszony megváltozásának elsõ, rejtett

fázisát.¹¹⁴ Az olvasó azonban a korábbiak alapján inkább Anna sorsáért aggódik, így a szerelmespár olaszországi tartózkodásának elbeszélése egészében véve a kiegyensúlyozottság benyomását kelti benne, s ez teljesen megfelel az író szándékának.

Pétervárra való visszaérkezésük után megváltozik a kép. Ezt is összegező igénnyel közli az író:

„Pétervári tartózkodásuk annál is nehezebbnek tűnt fel, mert Annában az egész idő alatt valami új, érthetetlen hangulatot figyelt meg (Vronszkij). Majd mintha szerelmes lett volna belé, majd hideggé vált, ingerlékeny, kifürkészhetetlenné. Gyötrődött valamin és elrejtett előle valamit s mintha észre sem vette volna a bántalmakat, amelyek Vronszkij életét megmérgezték, őt pedig, akinek olyan finom érzéke volt, még kínosabban kellett volna érinteniük.” [V, XXVIII]

Anna különös viselkedésének okairól *utólagosan* értesülünk. Kiderül, hogy Anna fia után vágyakozik, aki férjénél maradt. A rosszul sikerült találkozás (teljesen kívülálló, kettőjük viszonyát közvetlenül nem érintő tényező) ismét felzaklatja Annát és új irányba tereli Vronszkijhoz való viszonyát. Gondolatban szemrehányást tesz neki, amiért magára hagyja szenvedéseivel. Csak sejteni lehet, hogy ezzel az elkeseredettséggel függ össze az a makacsság, amellyel Anna ragaszkodik ahhoz, hogy elmenjen a színházba. Vronszkij most első alkalommal neheztel Annára s neheztelése Anna érdekeit szolgálja, de a színházi incidens után mégis Anna lép fel támadóan, szemébe vágja a férfinak, hogy mindenben ő a hibás s kétségbe vonja szerelmét. A belső ellentéteket, amelyek fontosságát az egyes mozzanatok vonatkozásában részletesen elemeztük, Tolsztoj a folyamatokban is kimutatja. Anna csak gondolatban tesz szemrehányást Vronszkijnak; Vronszkij az ő érdekében vitázik vele; a jóindulat egyikükből sem hiányzik — s a konfliktus mégis kirobban. Vronszkij reakcióját tömören és találóan jellemzi az író:

„Vronszkij sajnálta, de mégis neheztelt rá. Bizonygatta a szerelmét, mert látta, hogy csak ez az egy csillapíthatja, de ha szóval nem is, a lelkében szemrehányást tett neki.” [V, XXXIII]

Vronszkijnak mégis sikerül megnyugtathatnia Annát s a rövid összetűzés teljes kibéküléssel zárul. Úgy tűnik, mintha minden rendbejött volna.

¹¹⁴ В. Лакин: Толстой и Чехов, 430.

Hogy ez mégsem így van, hogy mindez csak látszólagos visszalépés, csalóka hullámvölgy az ellentétek mélytengeri viharzásában, azt jóval később, a VI. rész XIX—XXIV. fejezeteiben tudjuk meg. Az író itt új, eddig nem alkalmazott és igen összetett módszert alkalmaz. Dollynak Annáéknál tett látogatása idején (amelynek folyamán Anna néha csak mellékszereplőként van a színen), saját szavaival eleinte semmit sem közöl Anna lelkiállapotáról, s kezdetben Annától sem tudunk meg erre vonatkozólag semmi lényegeset. Ez egyelőre szintén a nyugalmi helyzet benyomását keltheti az olvasóban. Az író előbb Vronszkij és Dolly beszélgetésében a férfi szemszögéből világítja meg kapcsolatuk állását, majd közli Annának Dollyra tett benyomását:

„Dolly látta, hogy abból az állapotból, amelyet az ő jövetele váltott ki, teljesen magához tért; azt a felületet, közönyös modort erőltette magára, amely zárt ajtóként őrizte érzéseit és legrejtettebb gondolatait.” [VI, XIX]

Az elbeszélő itt tehát a „közvetett” lélekrajz egy fajtáját alkalmazza: először egy harmadik személlyel láttatja Anna és Vronszkij viszonyának egy látszólag nyugalmas, valójában nagy változásokkal terhes szakaszát — és csak ezután kerít sort arra, hogy maga Anna mondja el a Dollyval folytatott beszélgetésben az igazságot, hogy mennyire kiegyensúlyozatlan és boldogtalan. Az ok azonban, ahogyan Anna szavaiból kiderül, nem Vronszkij, hanem azok a körülmények (Anna társadalmi helyzetének tarthatatlansága, férjéhez és fiához való viszonyának tisztázatlansága), amelyek legutóbb a Vronszkijjal való egyetértését is megzavarták s amelyekre végső soron minden személyi ellentét és a tragédia is visszavezethető. Az író tehát mintegy hangsúlyozza: Annának még nincs közvetlen oka arra, hogy nehezteljen Vronszkijra. Feltűnő viszont, hogy Anna nem mondja el Vronszkijnak, miről beszélgettek Dollyval s ez mégis olyasmit sejtet, hogy bizalma hozzá nem a régi s kezd magába zárkózni — itt derül ki, hogy az a régi összetűzés, úgy látszik, mégsem maradt következmények nélkül. Mindjárt a következő fejezetben, mintegy kiegészítve az Anna által mondottakat és a Dolly által megsejtetteket, az író ismét összefoglalóan jellemzi a helyzetet:

„Vronszkij és Anna, ugyanazok közt a körülmények közt, a nyarat s az ősz egy részét is falun töltötték, még mindig nem téve semmit a válás érdekében. Megállapodtak, hogy nem mennek sehova, de minél tovább éltek maguk, különösen az ősszel, vendégek nélkül, egyedül, annál jobban érezték, hogy nem bírják ki ezt az életet, változtatni kell rajta.” [VI, XXV]

Hogy kettejük között sincs minden rendben, ezt az író szintén tudomásunkra hozza, a nemsokkal ezután következő, egy konkrét helyzetet ismertető részletben, amelynek szinte minden közlése új helyzetről tanúskodik:

„Vronszkij és Anna ennek a napnak az előestéjén a tervbe vett utazás miatt csaknem összevesztek. A legunalmasabb, falun oly nyomasztó őszidő volt, Vronszkij épp ezért, a harcra fölkészülve, olyan szigorú és hideg arccal jelentette be az utazását, amilyennel idáig sohasem beszélt vele. De Anna, csodálkozására, nagyon nyugodtan fogadta a hírt, azt kérdezte csak, mikor jön haza. Vronszkij figyelmesen pillantott rá, nem értette a nyugodtságát. Anna elmosolyodott ezen a pillantáson. Vronszkij ismerte már ezt a sajátságát, hogy néha magába húzódik; ez, tudta, akkor szokott csak megtörténni, amikor terveit nem közölve, elszánta magát valamire. Félt az ilyentől; de el szerette volna kerülni a jeleneteket, s úgy tett, mintha bízna s részben csakugyan bízott is, amiben bízni kívánt — Anna okosságában.

— Remélem, nem fogsz unatkozni?

— Remélem — mondta Anna —, tegnap egy láda Goethét kaptam. Nem, nem unatkozom.

»Ezt a modort akarja fölvenni, annál jobb, — gondolta Vronszkij —, különben mindig egy és ugyanaz volna.« [VI, XXV]

Különösen Vronszkij utolsó gondolata meglepetésszerűen hat. Ez az első eset a regényben, amikor úgy érezhetjük, hogy nem voltunk tanúi egy lényeges változás lefolyásának, csak az eredményről értesültünk. A változást mégsem találjuk zökkenésszerűnek, rajzát nem érezzük elnagyoltnak (tehát nem sorolhatjuk a regénynek ezt a mozzanatát a „megengedett ugrások” közé), mert az előző fejezetekben Tolsztoj mesterien teremtette meg az alig észrevehető átmenetet az itt közöltekhöz, elsősorban Anna magába zárkózásának kérdésében, amelyet már ott felvetett. Legfeljebb Vronszkij viselkedése az, ami kissé meglepetésszerűnek hat, maga az író is utal arra, hogy ilyesmi először fordult elő; ha azonban visszaemlékszünk az V. rész végére (a színházi jelenet utáni összecsapásra, ahol Vronszkij, mint láttuk, bár sajnálta Annát, bosszankodott rá és magában szemrehányásokkal illette), rájövünk, hogy az elbeszélő ezt a mozzanatot is megfelelően előkészítette. A XXXI. fejezet elején azonban az író szükségesnek látja, hogy a történet értelmét még egyszer aláhúzza:

„Vronszkij azért jött el a választásokra, mert falun unatkozott s jogát a szabadságra Anna előtt ki kellett nyilvánítania . . .” [VI, XXXI]

Vronszkij ridegségének megfelelője Anna részéről nem sokáig várat magára: még ugyanebben a fejezetben megérkezik kétségbeesés szülte, de ellenséges hangú és észrevehetően nem teljesen őszinte levele. Megírásának okairól és körülményeiről az elbeszélő csak *utólagosan*, a XXXII. fejezetben ad felvilágosítást, ez azonban szorosán kapcsolódik a XXV. fejezetben leírt jelenethez. Ott az író, mint láttuk, tisztán Vronszkij szemszögéből nézett a történetekre, itt megtudjuk, mit élt át Anna eközben s ennek következtében. Ez a *késleltetett magyarázat* fokozza a helyzet drámaiságát, amelyet a magárahagyott Anna ellentmondásoktól hemzseggő, majdnem zavaros lelkiállapota önmagában is kialakít. Megtudjuk; Anna már meggyőződött arról, sőt csaknem beletörődött abba, hogy kezdődik az elhidegülés, de most már nem tudja elengedni Vronszkijt; hajlandó arra is, hogy legalább forma szerint magához kösse; megbánja ellentmondásos levelét s mégis örül, hogy megírta; tart Vronszkij haragjától és mégis örömmel fut elébe. Nem lényegtelen Vronszkij ellentmondásos viselkedése sem ennél a találkozásnál: olyan benyomást kelt, mintha félne Annától, ugyanakkor megkapja az asszony szépsége, mégsem tudja neki megbocsátani, hogy hamis indokokkal hazahívta a választásokról. A két ember közötti viszony „lassú”, finom átmeneteken keresztül változásának érzékeltetését szolgálja (mint másutt is) a többszörös ellentétek egyetlen rövid jelenetbe sűrítése, ami az olvasóban a mozgás és a változatlanság egyidejű benyomását kelti, azt, hogy a két ember viszonyában változik is valami, meg nem is, s ezáltal hozzásegít a fokozatosság érzésének kialakulásához:

„— Nos, *nagyon örülök* — mondta Vronszkij, *s hidegen nézett végig a frizuráján, ruháján, amelyet, tudta, a kedvéért vett föl.*

Mindez tetszett neki, *de olyan sokszor tetszett már! S az a szigorú-kemény kifejezés ült ki az arcára, amelytől Anna annyira félt.*

— *Nos, nagyon örülök.* Hát te egészséges vagy? — mondta, *nedves szakállát kendőjével megtörölve s kezét csókolt neki.*

»Mindegy, — gondolta Anna — csak hogy itt van. Ha itt van, nem tud, nem mer nem szeretni.« [VI, XXXII]

Vronszkij viselkedésének szinte minden mozzanata ellentmond mind a megelőzőnek, mind a következőnek; a szavak és a viselkedés, a

gondolatok és a viselkedés közötti ellentmondás egyaránt fellelhető közöttük. Végül Anna nyilvánvaló önámításra alapuló gondolata is ellentmond a helyzetnek. A vita kirobban, de abba is marad, amikor Vronszkij határozottan állítja, hogy nincs egyéb vágya, mint hogy ne kelljen elválnia Annától. A jelenet lezárása azonban mégis több mint disszonáns; Anna bejelentésére, hogy vele megy Moszkvába:

„— ... De hiszen semmit sem óhajtok úgy — mondta Vronszkij mosolyogva — mint hogy ne kelljen külön lennem tőled.

De ahogy ezeket a gyöngéd szavakat mondta, az üldözött és elkeseredett embernek nemcsak hideg, hanem dühös pillantása villámlott föl a szemében.

Anna látta ezt a pillantást s helyesen magyarázta.

»Ha így van, akkor az szerencsétlenség!« — mondta ez a pillantás. Futó benyomás volt csak, de Anna nem felejtette sohasem el.» [VI, XXXII]

Ezzel Anna és Vronszkij eljutottak ahhoz az állapothoz, amelyben már sehogyan sem tud egyetértés kialakulni közöttük, amelyben a változást már nemcsak egymáshoz való viszonyukban érezzük, hanem külön-külön mindegyikük, különösen Anna viselkedésében. Ez után a mozzanat után a VII. rész XXIII. fejezetéig (bár Anna a IX. és a X. fejezetben a színen van, sőt itt kerül sor Levinnel való szembesítésére és a „pozitív hős” szemszögéből való láttatására is), mindössze egy alkalommal esik szó kettejük kapcsolatáról: a XII. fejezetben, ahol viszonyukat az író már úgy jellemzi, hogy Anna érzése szerint „valami rosszindulatú harci szellem” alakult ki közöttük. Ennek az állapotnak a továbbiakban a legkülönfélébb megnyilvánulásait írja le, rendkívüli emberismerettel és megfigyelőképességgel. Ebben az állapotban a kívülálló tényezők (pl. az, hogy Karenin nem akar beleegyezni a válásba) már nem játszanak döntő szerepet.

„Az ingerültségnek, amely elválasztotta őket, nem volt semmiféle külső oka, a kimagyarázkodási kísérletek nem hogy rendbe nem hozták, de növelték csak. Belső ingerültség volt ez: Annában az volt az alapja, hogy Vronszkij szerelme csökkent, Vronszkijban — a megbánás, hogy Anna kedvéért ilyen nehéz helyzetbe keveredett, amelyet ő, ahelyett, hogy könnyítene rajta, még nehezít. Egyikük sem mondta ki ingerültségük okát, egymás viselkedését azonban igazságtalannak tartották s azon voltak, hogy ezt egymással minden ürügyön éreztessék.” [VII, XXIII]

Vagyis: a lelki megnyilvánulások már nem a külső valóságból, nem a külső történelemből táplálkoznak, hanem egymásból és önmagukból, egymást és önmagukat indukálják. Ennek megfelelően ettől a mozzanattól kezdve a lélektan jelentős mértékben önállósul a regényben.

Ez az önállósulás a szerkezetben is jól kivehetően tükröződik. A XXIII. fejezettől az író szakít azzal a módszerrel, hogy Anna és Vronszkij külső és belső történetébe beékelje más cselekményvonalak mozzanatait; ettől kezdve egészen a VII. rész végéig, Anna haláláig ezt az egy cselekményvonalat futtatja, úgy, hogy egyre inkább Anna szemszögéből figyelni és értékeli a történeteket. A látószög állandósítására az időkeret szűkülése is lehetőséget nyújt: a cselekmény Anna öngyilkosságáig nem egészen két napot vesz igénybe.

Ami azonban a továbbiakban történik Anna és Vronszkij között, az már nem hoz kapcsolatukban lényeges változást, mert ők maguk sem tudnak megváltozni. Nem egyéb ez egyazon állapot tehetetlen belső hullámozásánál, amelyet bonyolít és tragikussá élez, hogy az ellenségeséggel együtt még él bennük a szerelem, vagy legalábbis a testi közelség igénye. Ebben a sajátos hadiállapotban, a nehezen kicsikart győzelmek és nehezen elviselt vereségek mellett még vannak visszakozások, békés szakaszok — a hullámvonalban történő előrehaladás törvényszerűsége itt is érvényesül. Mindketten igyekeznek menteni kapcsolatukban, ami még menthető; néha belátják saját hibáikat, de többnyire képtelenek már uralkodni idegeiken. A helyzetek kimenetelét gyakran a véletlen dönti el, úgy, hogy rendszerint minden jószándékukat a visszájára fordítja. Érzelmi viszonyuk néha egészen rövid távon is meglepő ellentétek között hullámozik, az eredmény azonban mindig negatív. Kitűnően érzékelteti ezt az első, teljes egészében ellenséges hangulatban eltelt nap lezárulásának elbeszélése, amelyben ismét tanúi lehetünk annak, ahogyan Vronszkijban többször is ellentétére fordul az Anna iránti érzés:

(1) „»Nem vétettem semmit ellene — gondolta Vronszkij. — Ha meg akarja büntetni magát, tant pis pour elle.« (2) De ahogy kifelé indult úgy tűnt föl neki, hogy Anna mondott valamit s a szíve megremegett a résztvétől.

— Szóltál, Anna? — kérdezte.

— Én nem — felelte ő épp olyan hidegen s nyugodtan.

(3) »Ha nem, hát tant pis« — gondolta Vronszkij újra elhidegedve s megfordult és elment. (4) Kimenőben a tükörben meglátta Anna sápadt arcát, reszkető ajkait. Meg is akart állni, egy vizsgálató szót mondani, de

(5) lábai, mielőtt elgondolta volna, mit mond, kivitték a szobából.” [VII, XXV]

Így illeszkedik az ellentétek egy adott helyzetben jelentkező dialektikájának bemutatása a hosszabb és bonyolultabb folyamat zökkenésmenetségének érzékeltetésébe.

Tolsztoj végigpróbáltatja hőseivel az ellenséges viszonyoknak szinte minden lehetséges megnyilvánulását, előidézójét és következményét, amelyeket tudatuk racionális rétege nem szabályoz többé (ingerlékenység, gyanakvás, félrehallás, félreértés, félremagyarázás, meggondolatlanul kiejtett szavak, makacs logikátlanság, bosszúvágy, dac, fizikai undor stb.) Mindez azonban már nem a kapcsolat jellegét befolyásolja, hanem „csak” Anna sorsát. A VII. rész XXIII. fejezetétől kezdve, miután az elbeszélő kimondja, hogy Anna és Vronszkij között nincs többé egyetértés, már nem kapcsolatuk alakulása áll a központban, hanem annak bemutatása, hogyan hajtják a körülmények Annát az öngyilkosság felé, amelyet nem pusztán helyzete kilátástalansága miatt követ el, hanem Vronszkijjal szembeni bosszúból is. Ennek megfelelően az elbeszélő figyelme is egyre inkább Anna lélekrajzára összpontosul. A kapcsolatlélektan tehát szinte észrevétlenül „szokványos” folyamatlélektanba megy át, de úgy, hogy megőrzi összefüggéseit a korábbi lélektani vonalvezetéssel: Vronszkij mindvégig ott áll a háttérben mint vonatkoztatási pont. Nem véletlen, hogy a dráma elemeinek felhalmozódásával a lélekrajz is tömörül, nem a részletesség és mélységigény rovására, hanem éppen a mikroszkóp látószögének egyetlen személyre szűkítése révén. Ez sajátos irányban alakítja a lélekábrázoló eszközöket. Eleinte különös jelentőséget nyernek a szinte impresszionisztikusan megragadott külsőségek és apróságok: ahogyan Anna kávéját issza s amilyen hatást ez *szerinte* Vronszkijban kivált; ahogyan a távozó Vronszkij beül a kocsijába, ahogyan felhúzza kesztyűjét s ahogyan Anna látja ezt az ablakból. Sokatmondó apróság s a Tolsztoj-hősök „tudattalanjára” jellemző megnyilvánulás az is, hogy Anna nem akarja a vendég előtt ugyanazt a szót kimondani, amit korábban Vronszkij használt (bizonyára azért nem, mivel ez egyfajta egyetértést, engedményt vagy közösségvállalást jelentene, amire Anna az adott körülmények között már nem hajlandó); hogy egyre inkább eluralkodik rajta az undor semleges tárgyakkal és személyekkel szemben is; ide sorolható az is, hogy a végső elhatározást a korábbi számvetések és halál gondolatok logikája mellett Vronszkij szenttelen hangú, bár még inkább rosszindulatúan értelmezett levele érleli meg, tehát ismét egy

apróság, sőt véletlen. A regénynek ezt a részét, amely szintén szoros összefüggésben áll a kapcsolatlélektani vonallal, a belső monológok, illetve a lelki folyamatok elemzése kapcsán már részletesen tárgyaltuk.

Végigtekintettük az egyes jellemelekben és a különböző személyek viszonyában végbemenő változások néhány példáját. Láthattuk, hogy a változások és átalakulások valószerűségének és folyamatosságának érzékeltetéséhez Tolsztojnak különféle kompozicionális eszközök állanak rendelkezésére (a külső események és a belső élet összefüggéseinek rajza, nézőpontváltás és ugyanazon, lélektanilag fontos tényezők különböző szempontból való bemutatása, ezen belül kiváltképp a belső monológ különböző formái által kínált lehetőségek kihasználása, az elbeszélői összefoglalások és késleltetett magyarázatok, az ábrázolandó folyamatok gondos előkészítése, előreugrások és az ezt követő, vagy enélkül beálló visszalépések, kihagyások és egyéb cselekményszálak beiktatása, csomóponti és drámai helyzetek felhasználása, a mozgás és a változatlanóság egyidejű benyomásának megteremtése az egy jelenetre sűrített ellentétek segítségével stb.). Ezeknek az eszközöknek a felhasználása és kombinálása — különösen Tolsztoj nagyobb terjedelmű munkáiban — igen sokféle lehet, részben ennek köszönhető, hogy a különböző lelki folyamatok és kapcsolatok rajza Tolsztojnál életszerűségében és folyamatosságában mindig más, újszerű és megismételhetetlen. Ezeknek az eszközöknek a vizsgálata, mint már utaltunk rá, nemcsak a tolsztoji lélektani módszer ismerettartalmának felméréséhez visz közelebb, hanem a lélektani regény tolsztoji típusának értelmezéséhez is, annak a regényformának a meghatározásához, amely a realista epika csúcspontját jelenti s amelynek elvei máig is érvényesülnek a világirodalomban.¹¹⁵ Másrészt a kimutatott

¹¹⁵ Az orosz és ezen belül a tolsztoji lélektani regény eszmei-emberszemléleti alapjainak és formai-műfaji sajátosságainak eddig kevésbé kidolgozott kérdéseiről figyelemre méltó és újszerű elemzést, sőt bizonyos értelemben önálló rendszerezést ad: *O. H. Осмоловский: Достоевский и русский психологический роман. Кишинев, 1981.*

Ugyanakkor fenti elemzéseink talán érzékeltették azt, hogy nem tartjuk kellőképpen meggyőzőnek azt a felfogást, amely szerint a tolsztoji lélekdiagnostika már az *Anna Kareninában* gyengül. O. N. Oszmolovszkij szerint Tolsztojt ebben a regényben már nem a személyiség formálódásával összefüggő belső élet teljessége és a belső történések közvetlen lefolyása érdekli, mint korábbi műveiben, hanem a lelki diszharmónia által kiváltott állapotok ingadozásai, sőt a belső harcnak is inkább csak az eredményei, a korábbinál ritkábban alkalmazza az introspektív ábrázolómódszert s magukat a belső monológokat is következőkben mutatja be (i. m. 130—137). (Igaz, a szovjet kutató mindjárt hozzáteszi, hogy ez utóbbi vonatkozásban kivételt képez Anna halál előtti belső monológja s ezáltal lényegében önmaga kérdőjelezi meg egész elméletét.) Úgy érezzük, Oszmolovszkij

eszközök természetesen sohasem önmagukban válnak a folyamat egyes mozzanatainak és egészének hodozóivá, hanem azáltal, hogy Tolsztoj, rendkívüli ön- és emberismeretere támaszkodva, minden esetben a helyzetnek, a hősök beállítottságának, kapcsolatuk természetének megfelelő lélektani tartalommal tölti meg őket. Így ezek az eszközök sem valamilyen kitalált „fogások”, hanem a pszichikai folyamatok dialektikájának életből ellesett, életen ellenőrzött törvényszerűségei.

felfogása csak a „korai” és „kései” Tolsztoj-művek rendkívül gondos összehasonlító szövegvizsgálata alapján lenne felvethető (egy ilyen vizsgálatban fontos helyet kaphatna a statisztikai elemzőmódszer is). Fejtegetéseink során több ízben rámutattunk arra, hogy a belső válság, a lelki harc (vagyis a konfliktussá éleződött belső ellentmondás) motívuma Tolsztojnál kezdettől fogva helyet kap, s legutóbbi elemzéseink talán bizonyítják azt is, hogy a processzuális lélekrajz intenzitása az *Anna Karenin*ban még nem csökken (erre, mint mi is rámutattunk, majd csak a *Feltámadás*ban és annak környezetében kerül sor, de akkor is csak átmeneti érvénnyel). Oszmolovszkij vitatható megállapításai bizonyára egyrészt a „lélekdiagnostika” sajátos felfogásával magyarázhatók, másrészt azzal, hogy a szerző túlságosan közvetlen és merev kapcsolatot lát a *társadalmi* és a *lélektani* között s ezt a kapcsolatot állandóan hangsúlyozva, akaratlanul is leegyszerűsíti a problémákat.

Összefoglalás

Vizsgálódásaink végére értünk. Az általunk alkalmazott elemző módszer természetesen nem tart igényt a kizárólagosságra, csupán egy a lehetséges szempontrendszerek közül. Ennek megfelelően elemzéseinkben nem érintettük a tolsztoji pszichologizmus összes tematikai és formai lehetőségét, csak a leginkább szembeötlőkre igyekeztünk rámutatni, azokra, amelyek megítélésünk szerint a legközvetlenebbül határozzák meg a módszer lényegét és a leghatékonyabban járulnak hozzá az ember lélektani-esztétikai megismeréséhez.

Megfigyeléseink egyrészt arról tanúskodnak, hogy Tolsztoj lélekábrázoló módszerében számos olyan tendencia fedezhető fel, amely a modern lélekábrázolásban alakul ki a maga teljességében és válik szélesebb körben elterjedtté (a személyiség árnyaltabb értelmezése, az egységes jellemképletek felbontása, a lélekábrázolás funkciójának a jellemrajz felől a szélesebb értelemben vett emberábrázolás, illetve a helyzetrajz irányába való eltolódása, a belső monológok (különösen a szabálytalanok) fokozott felhasználása, egyes impresszionisztikus törekvések, a tudattalan bizonyos szintjeinek és mozzanatainak felfedezése vagy legalábbis megsejtése stb.).

Legalább ugyanennyire szembeötlő és jellemző azonban Tolsztoj pszichologizmusának egy másik, az előzőeknek nem ellentmondó, sőt többnyire azokon keresztül érvényesülő vonása. Tolsztojnak, aki még Shakespeare drámáiban is a lélekrajz „leegyszerűsítését” látta a lélekábrázolásában egyfelől az „általános emberi” megragadására törekedett, másfelől sikerült maximálisan megvalósítania a lélekelemzés közvetlen életszerűségét, természetességét, ami nem általánosan kötelező esztétikai minőség ugyan, de a XIX. századi realizmusnak mindenképpen jellegzetes tendenciája és figyelemre méltó művészi eredménye. Bár nem osztjuk André Gide-nek azt a, már idézett meglátását, hogy Tolsztoj csak azt mutatja meg, amit már tudunk többé-kevésbé, elemzéseink talán mégis magukban hordozták azt a következtetést is, hogy Tolsztoj érdeme nem mindig a lélektani jelenség, a téma felfedezése (sokminden, ami nála *tűnik*

szembe, már elődeinél kimutatható), hanem gyakorta a művészi megformálás klasszikus igényessége, amely új tartalommal tölti meg a pusztá megfigyelést. Művészi jelentőségét az sem csökkenti, hogy az önmaga számára előírt lélekábrázoló feladatok megoldásához a forma nagyméretű forradalmára (pl. a regényforma széttörésére) sem volt szükség; a lélekdialogikának bemutatásához lényegében megfelelőnek bizonyultak a regény és az elbeszélés klasszikus keretei. (Egyébként Dosztojevszkijnél sem a lélekábrázolás új feladatai tették szükségessé a regényforma átalakítását.)

Tolsztoj utódai — és részben már kortársai — sok mindent észrevettek az ember belső világában, amit nála hiába keresnénk és sok, számára még ismeretlen művészi eszközt alkalmaztak. Tolsztoj működésével egy időben, de tőle függetlenül dolgozza ki Dosztojevszkij az igazi tudatalatti lélektanát, mint személyiségfelfogásának egyik alapkövét; ezzel összefüggésben megoldja az elbeszélői introspekció nélküli lélekábrázolás kérdését, vagyis a *megfoghatatlan* lélektanának *megsejtését*; Csehov elsősorban az impresszionisztikus lélekrajz területén és a hangulatok rajzában, az áttételes, a szöveg közötti összefüggésekben megnyilvánuló lélekábrázolásban lép előre; utódaik, a XX. század írói (Joyce, Sarraute és mások) kísérletet tesznek olyan lelki mozzanatok *megfogalmazására*, amelyeket még Dosztojevszkij is csak *jelzett*. Elemzéseink azonban, úgy érezzük, tartalmaznak anyagot annak bizonyítására is, hogy a tolsztoji lélekrajz a ma irodalma számára mégsem pusztán történeti tény és megszívlelendő előzmény, hanem élő és felhasználható minta is. (Ennek egyik bizonyítéka éppen a mi Németh Lászlónk művészete, amely eszmei premisszáit (irgalom-tan) tekintve talán Dosztojevszkijhez áll közelebb, konkrét-analitikus lélekábrázoló módszerében azonban a tolsztoji művészet időtálló voltát bizonyítja.¹¹⁶) Ez a gondolat irányította a mi, téma és forma összefüggéseire figyelő vizsgálódásainkat is. Bár a „titok” teljes megfejtésére bizonyára a legfinomabb irodalom-elemző munka sem képes, megfigyeléseink egyes esetekben talán mégis eljuttattak addig a pontig, ahol a tökéletes életismeret és a tökéletes formakezelés művészetbe csap át — ma is élő és termékenyítőleg ható művészetbe.

¹¹⁶ Németh Lászlónak Tolsztojhoz és Dosztojevszkijhez való viszonyára vonatkozólag l. Cs. Varga István: Egy darab rámbízott, szegény emberiség. Dosztojevszkij és az Iszony. — *Napjaink*, XX, 1981. nov., 8—11; P. Кочин: Духовное родство Льва Толстого и Ласло Немера. — *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus 20 (3—4), 1978, 241—250.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte

Felelős vezető: Hazai György
Budapest, 1989

Nyomdai táskaszám: 89.18419

Felelős szerkesztő: R. Keleti Éva
Műszaki szerkesztő: Nyárádi Tamásné

Kiadványszám: 2728

A fedélterv Kiss Mihály munkája
Megjelent 11,5 (A/5) iv terjedelemben

Az erkölcsi öntökéletesítés, a krisztusi szeretet és a nem ellenállás nagy orosz író-prófétájának filozófiai nézeteiből szükségszerűen következik a „belső ember” mennél teljesebb és mélyebb megmagyarázásának igénye. Különösen mélyre hatol Tolsztoj a lelki ellentmondások, a belső folyamatok, a jellemátalakulások, az érzelmi kapcsolatok, valamint a testi és lelki jelenségek, illetve a külső és a belső valóság közötti összefüggések feltárásában. Tolsztoj életművének e jellegzetességeit vizsgálja a könyv, valamint azt a sajátos formavilágot — különösen az ún. „lélekdialektikát” és a belső monológot —, amely a tolsztoji lélekábrázolást napjainkig ható világirodalmi jelentőségű művészetté emeli. A szerző törekszik az eddigi, hasonló irányú Tolsztoj-kutatások eredményeinek felhasználására és összefoglalására is, szükség esetén vitába bocsátkozva egyes korábbi nézetekkel. Különös figyelmet fordít az *Anna Karenina* c. regényre, amelyben a tolsztoji lélekrajz csúcspontját látja.

ISBN 963 05 5532 8

Ára: 55,— Ft

5083 58

Karancsy László

TÖRÖK LÉLEKÁBRÁZOLÓ MÓDSZERE