

HAJNÁDY Zoltán

Anna három arcképe. Festés szavakkal. A képleírás szerepe Tolsztoj poétikájában

Absztrakt

A tanulmány Anna Karenina három portréja kapcsán arra a kérdésre keresi a választ, mi a képleírás (*ekfrázis*) szerepe Tolsztoj poétikájában? Feloldható-e a wittgensteini antinómia: „amit mutatni *lehet*, azt nem *lehet* mondani.” Képes-e egy verbális szöveg vizuális illúziót kelteni, az olvasót nézővé változtatni? Megvilágítható-e az egyik műfaji tartományba tartozó alkotás egy másik műfaj segítségével? Vannak-e a képleíráshoz megfelelő poétikai eszközök? Tolsztoj az alakokat és a tárgyakat oly élethűen festi meg és állítja az olvasó szeme elé, hogy bizonyos értelemben a leírásból gondolati képet, virtuális festményt formál. A térbeliség időbeliségbe fordításával áttöri az ábrázolható és a leírható közti határvonalat: a nyelvi világból átlép a képi világba, az olvasót nézővé változtatja.

Kulcsszavak: ekfrázis, vizuális reprezentáció verbális reprezentációba fordítása és *vice versa*, Anna három portréja, az arc epifániája.

Three Portraits of Anna. Painting with Words. The Role of Description in Tolstoy's Poetics

Abstract

In connection with the three portraits of Anna Karenina, the present study seeks to answer the question, what is the role of ekphrasis in Tolstoy's poetics? Can Wittgenstein's antinomy be resolved: "what can be shown cannot be said". Can a verbal text create a visual illusion and turn the reader into a spectator? Can one genre shed light on a work of art belonging to the realm of another genre? Moreover, are there any poetic devices suitable for the description of paintings? Tolstoy draws characters and objects so vividly and offers them to the readers' sight in such a manner as to turn descriptions into mental images or virtual paintings. By turning spatiality into temporality, he breaks the boundaries between depiction and description: he passes from the realm of language into the world of pictures, turning his readers into spectators.

Keywords: ekphrasis, verbal representation of visual representation and *vice versa*, three portraits of Anna, „the epiphany of the face is entirely language”.

L'épiphanie du visage est toute entière langage.
Az arc epifániája teljes egészében nyelv.
Emmanuel Lévinas

A költészetet a festészetből levezetni nem új ága az irodalomtudománynak. Már Keószí Szi-mónidész ógörög költő is hangoztatta: „a költészet – beszélő festészet, a festészet néma költészet.” A képleírás (ekfrázis)¹ a poétika eszközeivel írja le azt, amit a festő ecsettel, a szobrász vésővel. Az *ut pictura poesis* horatiusi elv a vizuális és narratív műfajok kölcsönös átfordíthatóságát tételezi fel. Az ábrázoló és nem-ábrázoló művészeti ágak átfordíthatósága azonban a megjelenítés *differentia specificá*ja miatt vitatott, mivel mást ábrázolnak, más eszközökkel, máshogyan. A különböző művészeti ágak összehasonlításából fakadó ellentmondást befogadói nézőpontból lehet feloldani: „az ekfrázis két másság, két (látszólag) átfordíthatatlan és felcserélhetetlen forma között helyezkedik el, melyek a következők: (1) a vizuális reprezentációnak verbális reprezentációvá fordítása leírás vagy néma beszéd által; (2) a verbális reprezentációnak vizuális reprezentációvá való visszafordítása az olvasó által.”² Értelmezésem szerint ez azt jelenti, hogy az egyik szemiotikai rendszerből a másikba való átmenet során a szövegben szemantikai fordítás történik, amely föltárja az ábrázolt dolog rejtett ontológiai/metafizikai tartalmát.

Ez a *tertium comparationis* alapja.

*

Filozófusok régóta vitatkoznak azon, hogy az érzékek rangsorában melyiket illeti meg az elsőbbség: a látást vagy a hallást.³ A szemünknek higgyünk inkább vagy a fülünknek? Egyetlen érzék sem rendelkezik a világtapasztalat egyetemességével, mindegyik csak a maga részterületét tárja fel, és járul hozzá az egész megértéshez. A hallásnak a látással szembeni elsőbbségét a logosz univerzalitása biztosítja. „A látásnak és a hallásnak ez a különbsége azért fontos számunkra, mert a hermeneutikai jelenség a hallás elsőbbségén alapul, ahogy ezt már Arisztotelész is felismerte. Nincs semmi, ami a nyelv révén ne lenne hozzáférhető a hallás számára. Egyetlen más érzék sem részesedik közvetlenül a nyelvi világtapasztalat egyetemes-

¹ Az ekphrasis (görög *megmutat, kifejez*) egy képzőművészeti alkotásnak a leírása irodalmi szövegben. Jellegzetes példája Akhilleusz pajzsának leírása az *Iliász*ban, amelyen a kutatók szerint legalább tíz, azóta elveszettnek hitt „festmény” látható: szántás, aratás, szüretelés, vadászat stb. Az összehasonlítás Lessingnek szolgáltatott alkalmat a költészet és a képzőművészet határaitól szóló eszmefuttatáshoz. (Lessing, G. E. Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól. [Lásd: (Lessing, 1982: 193–319)].

² (Mitchell, 2008: 205)

³ Platón *Phaidrosz* című dialógusában a képnek az írott szöveggel szembeni elsőbbségét hangsúlyozza: a betűírás a piktogramok ősi képi kifejező erejéhez képest nemcsak nyereség, hanem veszteség is. Olvasáskor ugyanis az értelem szótagokra bontja a szavakat, majd újra összerakja, ezzel szemben a hieroglifikus képírás az egységes és oszthatatlan *eidosz* közvetlen felismerésén és azonnali megragadásán alapul, tehát érzéki megjelenítés dolgában felülmúlja a racionális szférához tartozó betűírást. Az írás feltalálása két szakaszra osztja a történelmet: vizuális képcivilizációra és textuális betűcivilizációra, amely az emlékezet (az információ) őrzésének új típusát képviseli.

ségében, hanem mindegyik csak a maga specifikus mezőjét tárja fel, viszont a hallás az egészhez vezető út, mert a logoszt tudja hallgatni.”⁴ Logosz segítségével minden felfogható, ami nem mond ellent a látás részleges prioritásának a többi érzékkal szemben, mert a logosz vezérli a tekintetet.

*

Az antik kor a szobrászatban, a reneszánsz az olajfestészetben találta meg az eszme legpregnansabb érzéki megjelenítését. A térbeli és időbeli művészetek versengéséről szólva Leonardo da Vinci – a reneszánsz esztétikájának megfelelően – a festészet primátusát hangsúlyozta. A festészet és az irodalom azonban nem riválisa egymásnak, hanem egymást kölcsönösen megvilágító erejű, két szuverén médium.⁵ Florenszkij szerint a reneszánsz festőknek, minden erőfeszítésük ellenére, nem sikerült összeegyeztetni a transzcendens keresztényi tudatot az antik naturalizmus immanens tudatával. A jeles ikonológus az ortodox ikonban művészileg-eszmeileg felülmúlhatatlan mintát lát. Igaza van, az viszont vitatható, hogy az ikonkészítő és a portréfestő között nem folytonosságot, hanem kibékíthetetlen ellentétet tételez fel, ami miatt negatív megvilágításba kerül nemcsak a reneszánsz és reformáció művészete, de az egész 19–20. századi festészet, beleértve az avantgárdot is. Az ikon és a portré között Oroszországban volt egy átmeneti forma, a *parszuna* (a latin *persona*, személy szóból), amely a portréfestészetnek a szakrális alapokról való leválását tükrözi, jóllehet a *parszunát* is fatáblára festették tojásfestékekkel, mint az ikont. A portréfestészet Nagy Péter korában terjedt el, amikor a kor prominens képviselői vászonra, olajjal festették meg arcképeiket.

*

A neoklasszicista költők gyakran nyúltak képzőművészeti témákhoz: verseiknek egy szobor, festmény, szökőkút vagy vízesés volt az ihlető forrása. Szívesen használtak építészettel kapcsolatos szavakat: piramis, obelisz, diadalív, emlékmű. A költészet a festészet modelljéhez igazodott: kép- és színhatásra törekedett. A költők úgy keresték a jelzőket, mint a festők a színeket. Tisztában voltak a színeknek, formáknak, mint információs jeleknek a szemiotikai értékével. Verseik „hexameterekben festett képek” voltak. A költészetnek volt egy másik áramlata is, amely mélyrehatóan idézte fel az ábrázolt valóság érzéki jelenségeit. Ez az irányvonal a fogalmi gondolkodásba zárt életet meg akarta nyitni. Képviselői abból indultak ki, hogy a racionális gondolkodás útján szerzett ismeret közvetett tudás, érzelmeink viszont közvetlenül a zsigereinkből jönnek, ezért megbízhatóbbak. Vizsgálódásaikban előtérbe állították a testi-érzéki tapasztalatot. Joggal, mert a művészet az érzelm kifejezése: „gondolkodás képekben”. A *látvány*, a *hang*, a *szag*, az *íz* és a *tapintás* poétikai szerepének a megnövekedése a

⁴ (Gadamer, 1984: 321)

⁵ (Walzel, 1968: 404–418)

lét iránt való érzékenység jele az újszenzualista irodalomban. Válasz volt Descartes követőinek a racionális gondolkodásba vetett feltétlen bizalmára. „Hát csak az értelmet keresztelték meg, s a szenvedélyek pogányok maradtak?”⁶ Jane Austen *Értelem és érzelem* (*Sense and Sensibility*) című regényének éppúgy ez az alapkérdése, mint Karamzin *Érzékeny és hideg* (*Két jellem*) című elbeszélésének. Elnyerheti-e a boldogságot az, aki csak a szív szavára hallgat, vagy az, aki csupán az észére? Örök dilemma: össze lehet-e egyeztetni az „ész okosságát” a „szív okosságával”?⁷ A szentimentalizmus az emocionális, a klasszicizmus a racionális jelenségekre fordított nagyobb figyelmet. Tolsztoj realista kulcsban igyekezett föloldani az ellentétet a racionális és az emocionális szféra között, ezáltal megszüntetni a korábbi irányzatok pszichológiai/episztemológiai egyoldalúságát. Úgy gondolta, hogy van egy észet meghaladó mélyebb tudás, amelyet közvetlen belátással, a spirituális tudás aspektusából foghatunk fel és igazolhatunk. „Az igazi tudás csak a szív, a szeretet által lehetséges, mivel csak azt ismerjük, amit szeretünk” (Tolsztoj levele Ny. Sztrahovnak 1876. november 12–13.)⁸. Naiv gyermeki látással a lényeket szemlélte a világban, ami arra ösztönözte, hogy a szent balgatagot, a tisztaszívű muzsikot, az ártatlan gyermeket, a nőt tegye meg a bölcsesség hordozójának, akik azelőtt ismerték az isteni logoszt, mielőtt átszűrték az emberi logosz szűrőjén.⁹ „Mert némelyik a Lélek által a bölcsesség igéjét kapta, a másik az ismeret igéjét, ugyanazon Lélek által” (1 Kor 12,8).

*

Az *Anna Karenina* cselekménye ott indul, ahol az *Anyeginé* befejeződik. Tatyjana beletörődik kényszerű sorsába: „De máshoz adtak, s tudja meg: / Hozzá örökké hű leszek” (Galgóczy Árpád fordítása). Belinszkij méltatlankodott: „éppen ez az, hogy adták, és nem önként adta oda magát!” («именно отдана, а не отдалась!») Tolsztojnál a passzív igealak cselekvővé válik. Anna kényszersors helyett szabadon választ magának sorsot. Ki akar törni a családi bezártság szűk keretéből. A regény első lapján: „Az Oblonszkij-házban minden összekavarodott” – kulcsmondat, amely a családi kapcsolatok megbomló harmóniájára, a jobbágyreform utáni orosz társadalom összezavarodottságára utal. A „ház” mint zárt tér, a szerelem korlátozottságának

⁶ „Are passions, then, the Pagans of the soul? / Reason alone baptized?” (Edward Young *Night Thoughts*) Lásd (Young). (A 18. század racionalizmusa elzárta az emberi elmét attól a bonyolult világtól, ami fölötte van. A metafizika és költészet fölpattintotta ezt az ajtót, a pszichoanalízis pedig megnyitotta az utat a tudatalatti föltárása felé, amelyben a tudatos megismerésének kulcsát vélte felfedezni.)

⁷ Tolsztoj Anna férjének a nevében is tükröztette, hogy Karenin az ész, az értelem embere, *karénon* ugyanis görögül főt, fejet jelent. Tolsztoj tudott görögül s ezt a nevet szívesen kölcsönözte olyan szereplőnek, akiben a ráció elnyomja a szenvedélyt. Az *Élő holttest* című drámában a hideg szeretőt hívják Kareninnek, Ivan Iljics pedig oroszul kapja meg a Golovin=fej nevet. A név – embléma, útmutatás az értelmezés számára. Florenszkij a nevekhez ontológiai státusokat rendel. Megadja a férfinevek női megfelelőit. Onomatológiája szerint az Alekszejhez az Anna név tartozik. Anna férjét és Vronszkijt is Alekszejnek hívják. Anna szülés közbeni lázalmában figyel fel erre a különös egybeesésre: „milyen furcsa a sors, hogy mindkettő Alekszej, igaz?” (1, 495) [(Tolsztoj, 1964) A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom a szövegben, a kötet és az oldalszám megjelölésével.] A cikkem megírása óta a regény az Európa Kiadónál 2021-ben, Gy. Horváth László fordításában, *Anna Karenina* címmel jelent meg.] Alekszej ógörögül „védelmezőt” jelent. Ez esetben a név nem teljesíti be jósjel szerepét.

⁸ (Толстой 1873–1879)

⁹ „Az írásban is szent balgatagnak kell lenni” – jegyezte fel Tolsztoj a naplójában 1889 augusztus 29-én. (Толстой 1978–1985: XXI, 399).

és a függetlenség elvesztésének, a nyitott tér a szabadságvágynak a kifejezője. Anna úgy érzi, joga van élete kiteljesítéséhez, bármi legyen is az ára: „nem bánhatom meg, amiért lélegzek, szeretek” (1, 353). Az erotika fegyverével lázad idős férje és a társadalmi konvenciók ellen. Erósz a szerelem révén fejt ki felszabadító hatását. Anna a szív szavára hallgatva érzelmi, Levin az ész parancsát követve, etikai életet él. A szív kész fölláldozni másokat a saját boldogságáért, az értelem az egyéni érdeket a közjaváért. A szenvedélyes boldogságkeresés (igazságkeresés) azonban összeütközésbe kerül a kötelesség kategorikus imperatívusz parancsával.

*

A regény első mondata, mint a zenében a felütés (*Auftakt*), szemantikailag kiemelt pozícióban lévő mondat: „A boldog családok mind hasonlók egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.” Arra utal, hogy a boldog szerelemnek nincs története – Tolsztojnak a *Háború és békéről* tett kijelentésére rímel: *les peuples heureux n'ont pas d'histoire* (a boldog népeknek nincs történelmük),¹⁰ ezt egyetlen író sem festette le. A *Háború és béke* a történelmet magánsorsokon keresztül mutatja be. Összekapcsolja a nemzet történetét a családok történetével. Az egyéni és az egyetemes sors az *Anna Kareninában* is összefonódik, de másként. A családi boldogság/boldogtalanság kérdésköre egyszerre jelenik meg individuális síkon (erre utal a mű tulajdonnév címe) és egyetemes vetületben, amelyre a regényintonáló mondat figyelmeztet. Tolsztoj úgy általánosítja a témát, hogy közben nem veszíti el partikularitását. Anna sorsában nők egész nemzedékének problémája ölt művészi kifejezési formát, akik hátat fordítottak egy képmutató házasságnak. Az életműben folytonosság és egymásra épülés van, az egyes művek létünknek ugyan azokra az alapkérdéseire válaszolnak: az embernek a családban, a társadalomban/történelemben elfoglalt helyéről és szerepéről szólnak. Arról, hogy az egyéni sors nem független az általános sorstól. Csak az ontológiai hangsúlyok máshova helyeződnek.

*

Tolsztoj visszatért az ősi vizuális-empirikus hagyományhoz: a látvány, a hangok, a szagok, ízek, a tapintásélmény leírásához. Úgy beszélt a világról, mintha előtte soha senki nem látta volna még. Valóságos vizuális fordulatot hajtott végre. „Egész életében mindig megvolt az a képessége, hogy a jelenségeket egyetlen kiragadott pillanat állandóságában, plasztikus körvonalaiiban lássa, ahogyan csak ritka esetben, gyerekkorunkban látunk.”¹¹ Merezskovszkij figyelte fel elsőként arra, hogy Tolsztoj, „a test látnoka”, gazdag vizuális, Dosztojevszkij, a „lélek

¹⁰ (Толстой, 1911: 229)

¹¹ (Пастернак, 1990: 217)

látónoka”,¹² kifinomult auditív képzelőerővel rendelkezik, ami abban nyilvánul meg, hogy a dosztojevszkiji hősöket halljuk, ellentétben a tolsztojiakkal, akiket szinte látunk a lelki szemünk előtt.¹³ A valóság érzékszervek útján történő felfogása között azonban nincs áthághatatlan határ, kiegészítik és helyesbítik egymást. A testnek a szellemhez való viszonyában egyik sem elsődleges, sem nem másodlagos. A művész a világot nemcsak testi szemeivel ragadja meg, hanem lelki-szellemi látással is. Látószervünk nem szenttelen tükör: az ember látva értelmez, értelmezve lát. A látás és a tapintás a plasztikus apollói művészet attribútumai, a hallás, a szaglás, az ízlelés a dionüszoszié, amelyeket teljes mértékben csak az átélés során tapasztalunk meg. Viszonyukat egyfajta oszcilláció jellemezi: folytonos közöttük az áttűnés és az áthallás. Minden érzékelés/észlelés az öt érzékszerv keveréke, melyben a jeltípusok aránya különbözik.

*

Összes érzékeink közül a látás a legfejlettebb. A szem a lélek tükre, a belső lelkiállapot kifejezője, a fényel, a személyiség kisugárzásával, a tisztánlátással áll kapcsolatban. A *látni* ige több nyelvben a megértést jelöli. A szem orosz megfelelője *глаза*, eredeti jelentése: fényes, világos.¹⁴ A szem közvetít a külső és a belső világ között, jóllehet nem lép közvetlenül fizikai kapcsolatba azzal, amit néz. Egyik érzékszervünk sincs ennyire mélyen kódolva a nyelvben, mint a látásunk. Szimbolikus előérzeteink, élményeink nagy részét vizuális fogalmak segítségével fejezzük ki. Tolsztoj mint művész a szem érzékszervén keresztül birtokolta a világot. Sz. V. Jankelevics orosz pszichológus¹⁵ a tekintet kifejezésére 85 árnyalatot talált a *Háború és béke*-ben: hűvös, bágyadt, szomorú, tűnődő, könnyörgő, örvendező, ravasz, sugaras stb. A vizsgálatom tárgyát képező *Anna Karenin*-ban a szereplők szemei metonimikusan hordozzák viselőjük tulajdonságait, melyet néhány meggyőző példával szemléltetek. Dollynak nagy, ijedt szeme van (большие испуганные), Vronszkij tekintete kemény, szilárd (твердые), Leviné jószágos (добрые), Sztjiva Oblonszkijé nedves, csillogó (влажные и блестящие), Kareniné nagy fáradt, áthatolhatatlan (большие усталые, непроницаемые), Betsy Tverszkaja szemében tüzek villódnak (бегают огоньки). Tolsztojnál a szem nemcsak befogadó szerv, hanem a kisugárzás, a spiritualitás jelképe is: lásd Bolkonszkaja sugárzó (лучистые), Kitty igazságos, előrelátó (правдивые, дальнорозоркие), Anna sötétben fénylő szemeit.

A tünékeny mosolynak Tolsztoj közel száz árnyalatát különböztette meg (bátortalan, gyöngéd, gőgös, vidám, kesernyés stb.). Kereste bizonyos érzelmi állapotok egyenértékű nyelvi megfelelőjét, mert rájött arra, hogy sokkal több arckifejezésünk van, mint amennyi szavunk, amelyekhez a nyelv nem tud hozzáférni. A szem és az arc gyakran egymással ellentétes

¹² Az eredetiben «ясновидец плоти» szerepel. Az orosz nyelvnek a test kifejezésére két szava van: «тело» és «плоть». Az előbbi a test és a lélek egységére utal, utóbbi a hús-vér testet jelöli. A «ясновидец духа» kifejezésben a «дух» szellem (pneuma) nem jelentésazonos a psziché («душа») lélek szóval, amellyel magyarra fordítják.

¹³ Vannak vizuális költők (például az imaginisták), akik kép- és színhatásra törekedtek; és vannak olyanok, akiknél az akusztikus elem a döntő. Tolsztoj az előbbiekhöz tartozik. Az arckifejezések iránti érdeklődése kapcsolatba hozható rajzolás iránti vonzalmával. Kéziratain több mint ötven saját kezűleg készített rajzot fedezhetünk fel: férfi és női portrékat, kaukázusi karaktertípusokat, állatfigurákat.

¹⁴ (Фасмер, 1986: 1, 409)

¹⁵ (Jakobszon, 1964: 152)

érzelmeiket fejez ki, olyanokat, amelyeket az ember szeretne eltitkolni. Fontos a szemöldök helyzete, a szemek tágra nyitottságának a foka, csillogásuk vagy fátyolosságuk, a pillantás iránya (oldalra, felfelé, egyenesen, lopva, sandítva stb.). A szavak becsaphatnak, de a tudat ellenőrzése alól kicsúszott arckifejezés (mimika) és a test kifejező mozdulatai, a gesztikuláció, a taglejtés (pantomimika) kevésbé hamisak, mert azokat látjuk. Amit elrejtene a szavak, elárulja a test. Tolsztojnál tehát kettős párbeszédet látunk: az ajkakét, amelyek színlelnek és mosolyognak, valamint a szemekét, amelyek mindent elárulnak és meghazudtolják a száját. E jelenségnek nemcsak a fiziognómiai oldala érdekelte, hanem az is, ami mögötte van. Észrevette, hogy amikor az ember mosolyog, az nemcsak az arcán látható, de a beszélő hangját is átszínezi: „mosolygós hang”. A hang gazdag árnyaltságába behalljuk a beszélő személy érzelmeit. A haragos arckifejezés és a haragos szó kimondása között ontologikus kapcsolat van. Különleges tehetsége volt a pszichofizikai változások ábrázolásához, ahol a külső szomatikus jelek lélektani jelenségekre utalnak. Nemcsak a rejtjelezett néma tekinteteket és mosolyokat akarta megfejtetni, hanem föltárta a még nem tudatosult sötét és homályos lelki előérzetek kiváltó okait is. Nyelvezete gazdag olyan szavakban, melyek képi kifejező ereje jól szemlélteti az érzékszervi benyomásokat: szinte látjuk, amit mond. Vegyük például azt a jelenetet, amely Csehov elragadtatását is kiváltotta: a szenvedély lángja mint szikrából támadt tűzvész, úgy lobbant lángra Annában Vronszkij iránt, Kitty bálján. Később, amikor nyugovóra tért otthonában, nem tudott elaludni, férje sípoló lélegzetét hallgatta. „– Késő, késő, már késő – suttozta Anna mosolyogva. Sokáig feküdt ott mozdulatlan, nyitott szemekkel; a fényüket, úgy rémlett, maga is látja a sötétben.” (1, 180). A szenvedély tüze belső ragyogást kölcsönöz arckifejezésének, de előrevetíti a pusztító szerelem végzetes következményeit is.

*

A művészetben sokáig uralkodott a felfogás, hogy a valóság esztétikai elsajátítása kizárólag látás és hallás útján lehetséges, a többi érzékelési mód ontológiailag alacsonyabb rendű. A látás és a hallás mellett fő eszközünk a környezetünkről szóló ismeretek megszerzésében a szaglás, a tapintás, az ízlelés. Az orr a tárgyak szagát, a testek illatát is beszívja, a száj és a nyelv, mint a legérzékenyebb szerv pedig meg is ízleli. A szem és a fül tőlünk távoli dolgokról is képes benyomásokkal szolgálni, utóbbiak csak testközlelől. Tolsztoj a vizuális-auditív szférán túli szaglást, ízlelést, tapintást is igyekezett bevonni az esztétikum szférájába, mert szerinte a szomatikus emlékek, amelyeket a szájunkban, orrunkban, ujjainkban őrzünk, azzal kompenzálják a látás élességét, hogy tartósabban őrzik meg az érzéki benyomásokat. „Az emlékezet testi lényegű.”¹⁶ Ha a látást felcseréljük más érzékszervi benyomásokra, azt jelenti, hogy az optikai ingereket más ingerekre cseréljük, mert ugyanaz a dolog más, ha látjuk és más, ha megérintjük, megszagoljuk, megízleljük. Látással nem lehet megkülönböztetni azt, ami közvetlenül csak a szaglás és az ízlelés számára hozzáférhető. Tolsztoj finom iróniája mutatkozik meg abban, hogy Oblonszkij és Levin a szerelemről, Platón *Lakomája* kapcsán, egy pompás vendéglői ebéd közben vitatkoznak, amely a léthez való viszonynak egyfajta emblémája a re-

¹⁶ (Valéry, 2009: 145)

gényben. A hedonista Oblonszkij a feleséget „mindennapi kenyérhez”, a szeretőt pedig „kálácshoz” hasonlítja, s ebben a testiség-fogyasztás motívuma mint legjellemzőbb tulajdonsága válik hangsúlyossá. Számára Erósz az erotikát, a törvényenkívüliség szféráját jelenti. Ezzel szemben a maximalista/moralista Levin és Anna számára „a teljesség vágyát és keresését”, minthogy a szerelem daimónja nemcsak a testet, hanem a lét lényegét ragadja meg.

*

Az európai regényírók többsége a 19. században kerülte a testi megnyilvánulásokat. Érzéseik lemeztelenítését éppúgy illetlennek tartották, mint a testükét. Jane Austen regényhősei uralkodnak az érzéseiken – írja Márai –, nem érintik meg egymást, még a szerelmesek sem, legfeljebb egy kézfogás erejéig, bizalmasabb mozdulat eszükbe sem jut. Henry James szerint egy századvégi angol író nem merné leírni a szagokat, a regényben a szag *shocking*. A puritán angol olvasókat meglepte, hogy az oroszok sokkal készebbek a természetes emberi kapcsolatok kifejezésére, mint a nyugati civilizáció képviselői. „Titokzatosan érzékletes ebben a regényben az »orosz«: az ösztönös, csaknem állatias képesség, ahogy ezek a regényhősök – a banális cselekmény, fecsegő szóváltások közben – szagolják, érzékelik egymáson, egymásban a kimondhatatlant, a Mese és Cselekmény mögött az igazi titkot – azt, mit gondol egyik vagy másik, mit érez, miközben a regény oldalain »történik valami«. Nyugati ember már képtelen erre a vizslakutya-szimatra, radarnál is érzékenyebb denevér-érzékelésre, ahogy az orosz regényben a szereplők egymást szagolják, tapogatják.”¹⁷

Tolsztoj szerint a testbeszéd a jellem megközelítésének a kulcsa. Az emberi test a legjobb kép a lélekről. A szobrászat/festészet tárgya éppen ezért a test, amely látható tulajdonságokkal rendelkezik. A test szomatizációja Tolsztojnál együtt jár az alak szemiotizációjával. Vronszkij jellemét testi jeleken keresztül igyekszik megragadni: „erőteljes, sűrű fogai”, „szép piros nyaka”, „remegő pofacsontok”, „feszés combok”, „bajszának brillantinszaga”, kezdődő kopaszodása, fogfájása. Tolsztoj a hőseit „a lelküknél mélyebben, biológiai magvukban fogja meg” (Németh László). „A művészek közül senki sem fejt ki, mezteleníti le úgy az elementáris állati, 'lelki' emberi magot a kulturális-történelmi hatások burkából, mint ő. Számára mindaz, amit az ember a természet fölé épített, minden kulturális tényező csak kitalált, csak mesterséges, következésképp hazug, érdektelen, jelentéktelen.”¹⁸

A szagoknak-illatoknak nemcsak a növény- és állatvilágban, de a humán kultúrában is meghatározó szerepe van. Aligha érthetünk egyet Jerzy Faryno megállapításával: „A külvilág számos más jelenségével ellentétben, kultúránkban a szagoknak szinte egyáltalán nincs önálló szemantikája (vagy szimbolikája).”¹⁹ A szaglás összefügg az orral. Az orr nemcsak egy érzékszerv, hanem metafora is. A *nazális* (orrológiai) motívumok (a szag, az illat) kulcsfontosságúak a szexuális kapcsolatokban. Vegyük Levin féltestvérének, Koznisev meghiúsult lánykérési jelenetét az *Anna Kareninából*. Varenkával gombászni indulnak az erdőbe és a korosodó professzor ahelyett, hogy megkérné a lány kezét, mint eredetileg tervezte, valami hirtelen támadt ötlet folytán azt kérdezi: „– Mi a különbség a nyirokgomba és a vargánya közt?

¹⁷ (Márai, 1992: 251–252)

¹⁸ (Мережковский 1909: I, 172)

¹⁹ (Faryno 1980: III, 231)

Varenyka ajka, ahogy felelt, megremegett az izgalomtól. – A kalapjukban alig van különbség, csak a szárukban. S alig mondták ki ezt, mindketten érezték, hogy az ő dolguknak vége, amit mondani kellett volna, nem fogják kimondani, s izgalmuk, amely az előbb tetőpontot ért, csillapodni kezdett” (2, 160). A leírásban feltáruznak az emberi cselekvés váratlan, rejtélyes vonásai. Koznisev jól tudta, „ha a puszta eszével választana, nem található jobbat”. A Varenykával kötendő házasság előnyeiről megfogalmazott racionális érvei azonban egy szempillantás alatt semmivé foszlanak, amikor szembe találják magukat az érzelmek irracionális természetével. Föltáruul valódi, tudatalatti énje, amely elhatározásának megváltoztatására készíti. Látzólag a szíve választ párt, de a fajérdek csalhatatlan szemével, amelyre Tolsztoj az „illattalan virág” metaforával utal. Az illat a virág „beszéde”. Nem véletlenül illeti Varenykát ezzel az érzelmileg színezett jelzővel, amely előre sugallja kapcsolatuk zátonyra futását: „afféle fiatalság nélküli lény volt; tizenkilencre, s harmincra is lehetett becsülni. <...> Igen szép, s bár teljes szirmú, de már elvirágozott, illattalan virághoz hasonlított. Férfiak szemében már csak ezért sem lehetett vonzó, mert kevés volt benne abból, ami annyi volt Kittyben – az élet türtőztetett tüze, s a maga vonzó voltának tudata” (1, 258). A testi és lelki vonzalom összhangjának hiánya lényeges mozzanat Anna és Vronszkij tragikus kimenetelű kapcsolatában is.

*

A kódolt virágnyelv fontos szerepet játszik abban a jelenetben is, amikor a kikoszorózott Levin másodjára kéri meg Kitty kezét. Egy kártyaasztal zöld posztójára krétával rajzolt szókezdő betűkkel vall szerelmet a lánynak, ami annak bizonyítéka, hogy a kommunikációnak nem nélkülözhetetlen feltétele a verbális beszéd. „Minden kommunikáció ősképe az erotikus kommunikáció, amelyben az ember teljes lényével, életre-halálra, testtel-lélelkel”²⁰ vesz részt. Az érzések nemcsak szavak, hanem jelbeszéd révén is hozzáférhetőek, melyek maguk is nyelvként működnek és értelmezésre szorulnak. A gesztusnyelv mint elsődleges ősnyelv a lélek mélyrétegeiben született érzéseket tolmácsolja, amelyeket a szavak nem tudnak felszínre hozni. A szerelmesek közötti intimitás a szokványos kommunikáció nyelvére lefordíthatatlan, mert túl van a kimondhatóság határán. A szekreter szójátékban nincsenek verbális vallomások, csak megfejtésre váró jelek. A résztvevők a szájukkal semmit sem mondanak, mégis megértik egymást. A bőrükkel, szemükkel, arcukkal folytatnak néma párbeszédet: a másik érzéseit az arcáról próbálják leolvasni. „– Itt van – mondta Levin, s fölírta a kezdőbetűket: a, a, v: n, l, a j: s, v, cs, a? Ezek a betűk azt jelentették: 'Amikor azt válaszolta: nem lehet, azt jelentette: soha, vagy csak akkor?' Nem volt semmi valószínűsége, hogy ezt a bonyolult mondatot meg tudja fejteni, de Levin úgy nézett rá, mintha az élete függne tőle, hogy megérti-e. <...> A boldogságtól szinte sötét lett körülötte. Sehogy sem tudta beiktatni a szavakat, amiket Kitty gondolt, de boldogságtól sugárzó, gyönyörű szeméből kiolvasta, amit tudnia kellett” (1, 479, 480). A testbeszéd lényeges alkotóeleme a képi megjelenítésen alapuló nemverbális kommunikációnak, az elsődleges jelentést árnyaló másodlagos emberi logoszférának, amely az értelem érzékanalógiájával hat a befogadóra. Az erotikus kommunikáció a hallgatóg érintkezés mágiája,

²⁰ (Hamvas, 2012: 252)

megszabadulás a nyelv béklyójától. Az érzések mimikai nyelvét azonban csak az azonos érzelmi hullámhosszon lévő tudják dekódolni, miközben a titkos gesztusnyelvet a pszichológia nyelvére fordítják. A szerelmesek jelnyelvéből a kívülállók semmit sem értenek: „*Secrétaire*-t játszatok? – mondta az öreg herceg odalépve” (1, 481).

*

Tolsztoj tudatában volt annak, hogy a tapintással kapcsolatos (*taktilis* és *haptikus*) érzékelés nyújtja a leggazdagabb, legteljesebb élvezetet. Ezért folyamodik a plasztikus szobor-nyelvhez, különösen a női szereplők bemutatásakor. A szobrászat legfőbb tárgya ugyanis az emberi test érzéki szépségének az ábrázolása. „Tolsztojtól lehet megtanulni azt, amit a művészi alkotás egyik legnagyobb érdemének tartok – az ábrázolás bámulatos plasztikusságát. Amikor olvasod (...) szinte érzékeled hőseinek fizikai létezését, oly nagyszerűen van megformázva az alak; szinte előtted áll, meg szeretnéd érinteni az ujjaddal.”²¹ Példaként hozom fel Hélèn portróját a *Háború és béke*-ből, amelyben Tolsztoj a dús orosz szépséget műalkotáshoz hasonlítja. „Testének rendkívüli, antik szépsége”²² (4, 21) a görög szobrok térbeliségének látszatát kelti: „ezüsttel kivarrt, fehér atlasz köntösben, hajadonfőtt (két óriási hajfonata en diadème koszorúzta gyönyörű fejét) máris belépett a szobába a grófné – nyugodtan és fenségesen, csak domború márványhomlokán húzódott egy haragos kis redő” (4, 416). Szoborszerű alakját „mintegy lakkal vontam be a testén végigsikló ezer meg ezer tekintet” (4, 601). Hélèn bájai, fedetlen válla tapintásra csábítanak. A regény egyik illusztrátorának rajzait nézegetve, Tolsztoj az alábbi megjegyzést tette: „Hélèn – nem lehetne egy kicsit bögyösebbre rajzolni (legjellemzőbb tulajdonsága a formák plasztikus szépsége).”²³ Tolsztoj a tapintást mint a szobrászatban uralkodó érzékelési módot a verbális esztétikum területéhez kapcsolja. Annak ellenére, hogy a szoborral csak távolból, szemmel, vizuálisan lépünk érintkezésbe, *taktilis* érzést idéz elő a nézőben. Amikor tapintunk, az ujjunkkal látunk, mikor nézünk, a szemünkkel tapintunk. „Lát a tapintó kéz, látva tapintgat a szem!”²⁴ A tolsztoji nőalakok, *à la grecque* hajviselete, félig nyitott ajkai, fedetlen válluk, testük márványozódó bőre, ruházatuk bársonyos textúrája tapintási érzetek illúzióját keltik. Kitty a bálon „meztelen vállán és karján hideg márványozódást érzett; ezt az érzést rendkívül szerette” (1, 96). Tolsztoj a görög istennők szobrainak anyagi szubsztrátumára való utalással idézi fel az olvasóban a női szépség képzetét. Méltán, mert a márvány keménysége, tartóssága mentálisan közel van az isteni szépségtől átletkesült kő (*lit-hosz empszükhosz*) örökkévalóságának reprezentációjához.

*

²¹ (Горький, 1949–1955: XXVI, 68)

²² (Tolsztoj, 1964–1967: IV, 21) (A *Háború és békét* ford. Makai Imre).

²³ (Толстой, 1928–1959: XVIII, 647.) Csak sajnálhatjuk, hogy felesége tanácsára, Tolsztoj kihúzta a regényből Hélèn Kuragina fürdőkádas jelenetét.

²⁴ „Sehe mit fühlendem Aug’, fühle mit sehender Hand.” (Goethe J. *Römische Elegie* V.) Goethe Johann Wolfgang *Római elégiák* V. /Ford. Babits Mihály/ (Goethe 1988: 105).

Tolsztoj az akkoriban újdonságnak számító fotográfiát is a poétika szolgálatába állította. A fénykép átlép a nyelvi világból a képi világba. A fotószem gazdagabb vizuális élménnyel ajándékoz meg bennünket, mint a szó, ha a fényképész kezében az „objektív” – szubjektív. Anna, a fiával való nevezetes találkozás után visszatér a szállodába és egy albumban a gyermek fényképeit nézegeti. Nemcsak nézegeti, hanem valósággal „olvassa”, ami az arcára van írva: értelmezi, jelentéssel tölti fel, így azok a szöveg erejével hatnak. Egy arcképet értelmezni, annyira, mint a jelek birodalmából átlépni a jelentés birodalmába. Emmanuel Lévinas az emberi arc „olvasását” a nyelvel hozza összefüggésbe: „Az arc epifániája teljes egészében nyelv.”²⁵ A fénykép felidézi a múltat, lehetővé teszi Anna számára, hogy a boldog emlékek világába merüljön. Összeköti korábbi anyai szerepére és a mostani, eltaszított asszony szomorú helyzetére utaló emlékezetét. „Össze akarta hasonlítani a képeket, s kiszedte őket az albumból. Kiszedte mind. Egy maradt benne, az utolsó, a legjobb. Egyszál fehér ingecskeben lovagol a széken, a szemét összehúzza, a szája meg mosolyog. Ez volt a legjellemzőbb, legkedvesebb arckifejezése. Ügyes kis kezével, amelyen a finom, fehér ujjak most különös izgatottan jártak, Anna megtapintotta a kép sarkát néhányszor, de a kép beszakadt, nem tudta kivenni. Papírvágó kés nem volt az asztalon: kivette a mellette levő képet (Vronszkij Rómában csináltatott képe volt, kerek kalapban, hosszú hajjal), a fiáét avval tolta ki” (2, 127). Ebben az apró külső jelben Anna számára jelképesen fogalmazódik meg a keserű igazság: szeretője elűzi a fiát. A szerelmes nő tragédiája így kapcsolódik össze és mélyül el az anya tragédiájával, akitől elragadták a fiát.

Anna azonban nemcsak mint feleség, anya és szerető jelenik meg a regényben, hanem úgy is, mint modern nő, aki számára legfőbb érték a szabadság. (Ő az első tolsztoji hősnő, aki dohányzik.) A házasságtörő szerelemmel önmagát fölszabadító Anna szabadsága azonban csalóka, amire Itáliában, a szerelmesek hazájában, Vronszkijjal tett körutazása során derül fény. Bebizonyosodik, hogy a lelki társtalanság és a társadalmi elszigeteltség csupán „párosult magányt” adhat számukra. Vronszkij hamar megérezte, hogy vágyainak a megvalósulása „egy homokszemet adott csak a boldogságnak abból a hegyéből, amelyre várt. A beteljesülés megmutatta az örök hibát, amelybe azok esnek, akik a boldogságot vágyaik teljesüléseként képzelik el. (...) Lelkében – hamar megérezte – az unalom, a vágyakozás vágya kezdett föltámadni” (2, 40). „Ha Anna Karenina férjhez ment volna Vronszkijhoz, őt is éppúgy el kellett volna hagynia” – mondta Tolsztoj W. Th. Stead angol újságírónak.²⁶ Anna maga is rájön erre a megdöbbentő igazságra, ami hozzájárul önmaga elveszejtéséhez. Öngyilkosságba menekülése a társadalmi kiközösítés és megaláztatás elől felfogató úgy is, mint önarcképének erőszakos befejezése.²⁷ Amint a konfliktus a megoldáshoz közeledik, Anna „bűne” – a hatodik parancsolat megszegése: „Ne törj házasságot!” – átértelmeződik, az emberi büntetés gondolata elesik. Az „enyém a bosszúállás és én megfizetek” jelmondat értelme már nemcsak és nem elsősorban Annára vonatkozik, hanem arra a hazugságra és csalásra, amelynek a hősnő áldozatul esik. Anna morális bűne mögött egy másfajta, metafizikai bűn sejlik fel, amiért a sors büntet, nem az emberek, nem a bűntudatból fakadó lelkiismeret-furdalás. Tolsztoj a mottóval a büntetés kérdését a morális síkról áttolja a metafizikai síkra, kiemeli az emberi megítélés lehetőségei közül, kizárólag Istenre bízta.

²⁵ (Lévinas, 1997: 37)

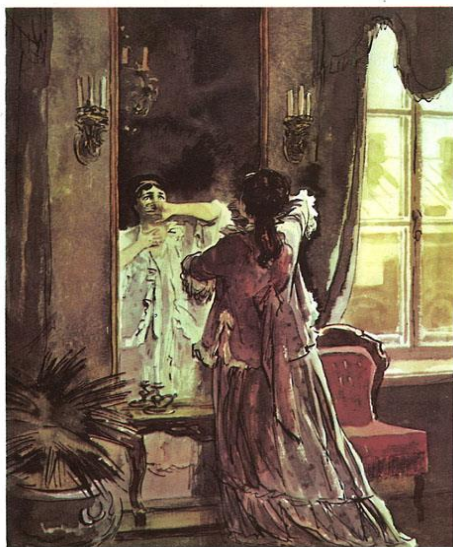
²⁶ (Стэд– Лонг, 1965: 105)

²⁷ (Mandelker, 1993: 95)

*

Vizsgálatomat nem szűkítem le a hagyományos értelemben vett szobor, portré, fénykép leírásának kérdéskörére. A szükséges változtatással a képzeletbeli képeket, a tükröt, az ekfrasztikus álmok leírásait is a képleírás körébe sorolom. A tolsztoji hősök, különösen a nők, gyakran pillantanak tükörbe, amely számukra a hiúság, az önvizsgálat és az önmegismerés eszköze. Van valami, amit csak tükörben láthatunk meg, nevezetesen, önmagunkat. Arcunkhoz hasonlóan, belső lelki életünket is csak tükröződésben ismerhetjük meg, amely a szenzuális benyomásokat reflektálttá teszi. Az önmagunkra vagy a másokra irányuló reflexió célja az (ön)arckép feltörése, amikor valaki saját magát vagy a másikat értelmezi és igyekszik megérteni. Utolsó találkozásukkor Anna és Vronszkij tekintete a tükörben keresztezi egymást. „Kimenőben a tükörben meglátta Anna sápadt arcát, reszkető ajkait. Meg is akart állni, egy vigasztaló szót mondani, de lábai, mielőtt elgondolta volna, mit mond, kivitték a szobából” (2, 350). Néhány perccel a tragédia bekövetkezése előtt Anna még egyszer, utoljára a tükörbe pillant, önmaga arcképét „olvassa”. Megretten attól, hogy ez az idegen ő maga: „»Ki ez?« – gondolta, ahogy a kigyúlt arcra s az ijedten rámeredő, csillogó szemekre nézett a tükörben. »Igen, ez én vagyok« – értette meg egyszerre” (2, 389).²⁸ A tükörbe nézés – reflexió: önmaga felé visszahajlás. „A reflexió a lényeg látszása önmagában.”²⁹ Az arcképfestő feladata azt ábrázolni „ami bennünk önmagát nézi”. Tükörképének szemlélésekor Anna egy pillanatra megáll, elgondolkodik, igyekszik számvetést készíteni helyzetéről. „Nos, hadd eszelem hát ki, mit is akarok, mikor lennék boldog? Nos? Megkapom a válást. Alekszej Alekszandrovics ideadja Szerjocsát, s hozzámegyek Vronszkijhoz. (...) Nos, megkapom a válást, a Vronszkij felesége leszek; Kitty vajon nem néz rám úgy többet, ahogyan ma nézett? De. És Szerjocska nem kérdezősködik vagy gondolkodik többet az én két uramról? S köztem és Vronszkij közt miféle új érzést gondolok ki? Lehetséges valami, ami ha nem is nem boldogság, de nem kín legalább? Nem és nem! – felelte legkisebb ingadozás nélkül. – Lehetetlen! Az életünk távolodóban van;

²⁸ Lásd Oreszt Verejszkij illusztrációját: *Anna a tükör előtt*. (HUNGART © 2022)



²⁹ (Hegel, 1979: 270)

én őt teszem boldogtalanná, ő engem, s mássá tenni sem őt, sem engem nem lehet. Minden kísérlet megtörtént, a csavar megszaladt” (2, 396–397). Az önámítás többé lehetetlen. Ettől kezdve az események uralhatatlanul és irányíthatatlanul száguldanak a végzete felé. Bármit tesz, nem nyerhet, akármit lép, mindenképpen veszít. Az élet összes kapuja bezárult előtte: „legyen, ami lesz (...) Minden jobb a hazugságnál és csalásnál” (1, 353).³⁰ A regény másik két női szereplője, Dolly és Kitty kisebb-nagyobb megalkuvások árán megbékélnek helyzetükkel. Anna viszont a „mindent vagy semmit” maximalista elvet vallja, mivel a tökéletes boldogság vágyát hordozza magában. Miért lesz Anna öngyilkos? Szabadulás képtelensége a családi és társadalmi csapdahelyzetből komoly súllyal esik latba. Ezen kívül számos oka van, egyik sem kizárólagos. Anna tragédiájáért csupán az elhidegült szeretőt vagy az érzéketlen férjet okolni, reduktív olvasatot jelent. A végső értelemmel bíró válaszadás elmaradása annak bizonyítéka, hogy ezek valós ontológiai kérdések. Az létközösségek felbomlása, a szenvedés, a halál, amelyek a hősnő létét gyökerében fenyegetik, „ráébresztő” hatásúak. A „ráébredés” a nem autentikus emberi lét megváltoztatásának az akarását jelenti.

*

Essék szó a tükör egy különleges esetéről, amelyet Lucien Dällenbach „kicsinyítő tükörként”³¹ határozott meg, Lotman pedig „szöveg a szövegben” vagy „kép a képben” terminussal jelölt. A kicsinyítő tükröt eredetileg a festészetben alkalmazták, később terjedt el az irodalomban. Fordítsuk figyelmünket arra a jelenetre, amikor Anna Moszkvából hazafelé tartva Pétervárra, a vonaton egy angol könyvet olvas, amely tükörként tárja föl célját, vágyait, álmát.³² Saját életét másokénak tükrében nézi. „Anna Arkagyevna olvasott, s értette is, amit olvas, de kellemtelen volt olvasnia, azaz más emberi életek ábrázolását követnie. Magának lett volna túl nagy kedve élni. Ha azt olvasta, hogy a regény hősnője beteget ápol, neki lett volna kedve nesztelen léptekkel járni a beteg szobájában; ha arról olvasott, hogy a parlament tagja beszédet tartott, ő szerette volna a beszédet tartani; ha arról olvasott, hogy lady Mary hogy lovagolt a falka után, hogy ingerelte a sógornőjét s ejtett bámulatba a merészségével mindenkit – maga szerette volna ugyanezt tenni. De nem csinálhatott semmit sem, csak a sima kést forgatta apró kezeiben, s az olvasást erőltette. A regény hőse kezdte már elérni az ő angol boldogságát, a báróságot és a vagyont” (1, 122). Az olvasó nőt látjuk, miközben az olvasó nő

³⁰ Pavel Baszinszkij *Szökés a paradicsomból* című könyvének megjelenése alkalmából készült interjúban állítja: A megalkuvást nem ismerő „Anna az, aki végül arra kényszeríti Tolsztojt, hogy elvágja sorsának gordiuszi csomóját, és elhagyja Jasznaja Poljanát.” Lásd: <https://culture.wikireading.ru/92453> (Megtekintés: 2022. 06. 22). *Mágikus Tolsztoznak 3 nappal a halála előtt írt naplóbejegyzése: fais que doît, advienne que pourra (tedd, amit kell, lesz, ami lesz), amely szinte szó szerint megegyezik Anna szavaival.*

³¹ (Dällenbach, 1989)

³² A kutatókat régóta foglalkoztatja, melyik angol regényt olvasta Anna a vonaton? Minden bizonnyal George Eliot *Middlemarch* című művét, amely az „Отечественные записки” folyóirat irodalmi mellékleteként jelent meg folytatásban 1872 januárjától 1873 augusztusáig. A Jasznaja Poljana-i könyvtárban megtalálható a regény Tolsztoj széljegyzeteivel. Lásd Сарана Н. «Английский роман» Анны Карениной. К исследованию англomани в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». (Сарана, 2014)

olvasatát/értelmezését is megkapjuk, aki maga szeretne regényhőssé válni, teljes intenzitással élni az életet. „Mert hősnek lenni annyit jelent, mint önmagunknak lenni.”³³ Tolsztoj egy másik irodalmi alak nézőpontjához utalja az olvasót és ennek segítségével világít rá Anna pillanatnyi lelkiállapotára, aki tevékeny, lázas életről álmodozik. Az intertextuális párhuzam nemcsak a két regényhősnő alakját idézi fel az olvasó képzeletében, hanem a sajátját is. Beavatott olvasóvá ugyanis csak abban az esetben válhat, ha a szöveg értelmezéséről képes áttérni saját léttapasztalatának értelmezésére, és abból megérteni az általános emberi lét hieroglifáit, amit Jaspers „Appell an die eigene mögliche Existenz”-nek nevezett. A szövegértés „hermeneutikai íve” a válaszoló olvasóban zárul, aki képes újratereketeni a mű szemantikai potenciálját.

*

Descartes szerint „az álombeli képzelgések olyanok, mint bizonyos festett képek.”³⁴ Tolsztoj hősei gyakran látnak megfejtésre váró, különös álmot. I. V. Sztrahov, összesen 43 álom leírást számolt meg a műveiben, amelyek sajátos álom-atmoszférát teremtenek.³⁵ Tolsztoj szívesen fordul az álmokhoz, lázálmokhoz „ébreden álmodáshoz”, mert ezek mélyén elfeledett archetipikus emlékképek rejtőznek. Az író ott is rejtjeleket lát, ahol mások csak jelenségeket, melyek nagyobb erővel hatnak, mint az elkoptatott emblémák és allegóriák. Az álom révén az ember a metafizikai világgal érintkezik. „Az álomlátás – királyi út a tudattalanba” (Freud), „önmagunk önmagunkon kívüli megtalálása” (Bahtyin), szemiotikus ablak (Lotman), de olykor, mint a lelki élet éjszakai oldalának a projekciója, rossz előjelet jelent, amelyet a szereplők igyekeznek értelmezni, megfejtteni. Egy bozontos szakállú, motyogó kis paraszt előbb csak Anna, majd Vronszkij álmában jelenik meg, miközben orrhagyon franciául hadar: „Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir”, ami azt jelenti „a vasat verni kell, zúzni, gyúrni” (1, 437).³⁶ Képtelen véletlennek tűnhet, hogy Vronszkij ugyanazt az álmot látja, amit Anna, a szövegösszefüggésben azonban mély értelmet nyer: az olvasó figyelmét a tragédia helyszínére, a „vasútra” fordítja, amelyben Anna „rossz előjelet lát”. Az előre megsejtett vég azonban nem oltja ki a feszültséget, az olvasó figyelme arra irányul, hogy a szereplők milyen erőfeszítéseket tesznek, hogy elkerüljék a tragédiát. Az irracionális álom áttöri a megszokott, hétköznapi, logikai gondolkodást, valamely rejtett igazságra világít rá. Tolsztoj az ilyen és ehhez hasonló szem, fül, álom vezérmotívumok és mestertoposzok segítségével az eseményszegmentumokat a regény szerkezetének szövegsíkjában összekapcsolja, denotációs szerepüket ezáltal egy konnotációs rendszerben fejtik ki.

*

³³ (Ortega Y Gasset, 1993: 66)

³⁴ Idézi (Danto, 1996: 57)

³⁵ (Страхов, 1973: 52)

³⁶ Az ilyen és ehhez hasonló visszatérő álommotívumokat Zsolkovszkij „vándorló álmoknak” nevezi. (Жолковский, 1994: 28)

Tolsztoj szkeptikusan viszonyult a különböző művészeti ágak: az irodalom, festészet, szobrászat, zene stb. műfaji határait összemósó összművészetéhez (*Gesamtkunstwerk*). Önéletrajzi hőse így érvel: „Wagnernek és követőinek, Levin azt bizonygatta, hibájuk, hogy a zene náluk más művészetek területére akar átmenni; a költészet is ezt a hibát követi el, mikor arcvonásokat ír le, ami a festő dolga (...). Peszcov viszont azt bizonygatta, hogy a művészet egy, s legmagasabb megnyilatkozását csak összes ágainak az egyesítése révén érheti el” (2, 30). Szépírói gyakorlatában azonban maga Tolsztoj is szívesen hatolt be médium- és szövegvizsgálatokkal más művészeti ágak területére.

Portréfestési módszerére jellemző, hogy nem magát a látványt írja le, mert szerinte szavakkal nem lehet leírni egy embert, de le lehet írni a hatást, amit a másik emberre gyakorol. Visszaemlékezéseiben lánya felidézi apja szavait, amelyekből kiderül, mennyire lelkesedett Tolsztoj Szép Heléna bemutatásáért az *Iliászban*: „»Mikor Heléna belépett, szépségét megpillantva, a vének fölálltak«. Egyszerű szavak, de mint látja, a szépség hatalmas erejétől ösztökélve, a vének fölállnak. Nem szükséges leírni a szemét, a száját, a haját stb. Mindenki a maga módján képzelheti el Helénát. Valamennyien érzik a szépség hatalmát, ami a véneket fölállásra készítette.”³⁷ A kihagyásokkal az elbeszélő azt az élvezetet nyújtja az olvasónak, hogy saját maga lelhet rá az egészségre történő kiegészítésre. „A szép sohasem csak passzív befogadást igénylő, önmagában vett tárgyilagosság. A szép még akkor is, ha csupán szemlélik, a szubjektum részéről alkotói aktivitást igényel.”³⁸ Tolsztoj a modernkori házasságtörő Szép Heléna,³⁹ – Anna Karenina szépségének bizonyos részleteit emeli ki, amelyek beindítják az olvasó képzeletét: „elefántcsont csiszolású, telt válla és melle”, „akaratos, kurta, göndör hajgyűrűk, amelyek halántékán és tarkóján minduntalan kibomlottak”, „szemének fénye”, „mozgásának kecses gyorsasága”, „hangjának telt csengése” (1, 97). A metonímia módszerével a részre fókuszál, mert meg van győződve, hogy minden részletben az egész tükröződik vissza. A szépség a részeknek egymással és az egészszel való összhangja. A teljes hermeneutikai megértést az olvasó úgy érheti el, ha a részekről az egészig és az egésztől a részek felé halad a *pars pro toto* és *totum pro parte* elvei alapján.

*

Térjünk át Anna három festett arcképének nyelvi reprezentációjára: kép-modell-néző interakciójának a vizsgálatára, amelyben Tolsztoj, ars poétikának is beillő művészetelméleti eszmefuttatást tár elénk. Előtte azonban el kell különítenünk a valóságos ekfrázist a képzeletbelitől, ahol az előbbi – létező, az utóbbi pedig kitalált műtárgyak leírására szolgál. Anna Karenina három portréját ugyanis csak a szövegben és sehol másutt nem lehet megtalálni. Csak azon a napon kezdtek el létezni, amelyiken az író kezébe vette a tollat. Nem tudjuk, ki rejtőzik a „neves festő” titulus alatt, ha egyáltalán rejtőzik valaki, és Kramszkoj sem festette meg Anna

³⁷ (Сухотина Толстая, 1976)

³⁸ (Бердяев, 1993: 328)

³⁹ Karenin maga utal az ókori prototípusra, a szerelem istennőjének, Afroditének a földi megtestesülésére, Szép Helénára: „»Nem én vagyok az első s nem én az utolsó.« S elhagyva a történelmi példákat, Menelauson kezdve, akit Szép Heléna mindenki emlékezetében újra földidézett, az asszonyi hűtlenség eseteinek egész sora merült föl képzeletben a legmagasabb társaság életéből” (1, 312).

Karenina arcképét.⁴⁰ A regényben tehát nem valós, hanem mentális képek verbális reprezentációjáról van szó, amikor egy leírt dolog az olvasó képzeletében képi látszattá teljesedik ki.

Induljunk ki abból az axiómából, hogy a portré arcvonásokban írott sors. Az első arcképet, amely Karenin dolgozószobájának a falán függött, a felszarvazott férj nézőpontjából látjuk. A festmény a megcsalt férjet a lóversenyt követő kínos magyarázkodási jelenetre emlékezteti. A modell nincs jelen, a portré által előidézett benyomás azonban jelenlevő. „A karosszék fölött aranykeretben Anna ovális képe függött, egy neves festő remeke. Alekszej Alekszandrovics fölpillantott rá. Kikutathatatlan szemei gúnyosan és szemtelenül néztek rá, mint az utolsó estén, mikor felvilágosítást kért tőle. Különösen fején a kitűnően megfestett csipke, a fekete haj, gyönyörű fehér keze, a gyűrűkkel borított gyűrűsujj volt az, amit Alekszej Alekszandrovics elviselhetetlenül szemtelennek és kihívónak érzett. Vagy egy percre nézte a képet, s úgy összerázkódott, hogy ajkai összeverődtek, s egy „br” hangot adtak, azután elfordult” (1, 343). A híres szalonkép-festő portréja vizuális benyomáson alapul. A megrendelő ízlésének megfelelően nem a modell belső világára, hanem a külsőségekre helyezi a hangsúlyt: az ovális aranykeretre, a csipkére, a gyűrűre, a fekete hajra, a fehér kézre. Csak testet tud festeni, a lélek ábrázolására képtelen. A festő tekintete merev, élettelen optikai eszközként van jelen. Csupán azt veszi észre, amit az érzékek külsőleg megragadnak. Anna bonyolult lelki világa hozzáférhetetlen marad a számára. A darabokra hullott részletek ábrázolása lerombolja az oszthatatlan kép teljességének az illúzióját. Anna gúnyos visszanézését Karenin „elviselhetetlenül szemtelennek és kihívónak érezte”, amely megtépázta férfiúi tekintélyét. Anna, amint kilépett Karenin férfifogalmi szerint értelmezett és eszerint megbecsülést érdemlő feleség és anyai szerepköréből, egycsapásra bukott nő lesz a szemében.

Itáliai utazásuk során Vronszkij, hogy unalmát elűzze, Anna portréját festegeti modoros stílusban, amely a legnagyobb művészi értéknek a bonyolult művészi kérdések hatásos formai kezelését tartotta. „Az összes festői modorok közül a kecses és hatásos francia tetszett neki a legjobban; ebben kezdte Anna arcképét is olasz viseletben megfesteni, s ezt az arcképet ő is, meg aki csak látta, mindenki nagyon sikerültnek tartotta” (2, 41). Vronszkij műkedvelő festő. Alkotóerő híján a dolgokat a maguk véletlenszerű esetlegességében észleli, átlényegítésükre képtelen. Pillantása felszínes, nem hatol a mélybe, csak a látszatra figyel. Anna azonban nem azonos látszatainak összegével.

A nézéstől a teljes értékű teremtő pillantásig egyedül a Rómában dolgozó orosz festő jut el, akitől Vronszkij Anna portréját megrendeli. (Mihajlovban Kramszkoj alakja fikcionálódik.) Mihajlov alkotómódszere nem reprodukív, hanem produktív. Anna titkát az alkotás folyamatában fejti meg, miközben újrateremti a festményen. Megveti az utánzó művészetet, amely csak azt tudja megfesteni, amit lát, az ő képzelete viszont azt is, amit nem lát. Ebben van a hasonlóság szerinti és a lényeg szerinti alkotás közötti különbség, amelyet a felületes látás (percepció) és a mélyreható látás (appercepció) szavak érzékeltetnek. Szerinte az igazi művész egy mágikus mozdulattal lefejt a lepleket a modellről, megmutatja a személyiséget övező spirituális aurát: a fényt, a csillogást, a kisugárzást, míg a dilettáns festő csak másképpen redőzi a régi lepleket. Mihajlovnak (Tolsztojnak) a festészetről alkotott elképzelése mint a fátyolnak a dolog lényegéről való eltávolítása, meglepő hasonlóságot mutat Heideggernek

⁴⁰ A művészetpártoló-műgyűjtő P. M. Tretyjakov megrendelésére I. Ny. Kramszkoj 1873-ban (az *Anna Karenina* írása idején) két portrét is festett az íróról, melyek közül az egyik a Tretyjakov Képtárban, a másik Tolsztoj Jasznaia Poljana-i házában található.

a művészetéről vallott nézeteivel. Az igazságot lepel fedi, a művészre vár a feladat, hogy fellebentse a fátylat, átvilágítsa az elrejtettséget. Heidegger az igazság (aletheia) görög szavát találóan „a létező el-nem-rejtettsége” fordítja (die Unverborgenheit des Seienden), ami leplezetlenséget egyaránt jelent.⁴¹ A kontár művész mindent síkban ábrázol, vertikális mélységdimenzió nélkül. A nagy művész technikája mögött mindig metafizika van. A szép metafizikai entitás. „A szép nem tárgyasult objektivitás, hanem mindig átlényegülés. És csak a kreatív átlényegülés nyer realitást.”⁴² A festmény varázsa Vronszkijt elhatározásának megváltoztatására készíti: a kép festését abbahagyja; úgy dönt, hogy a Mihajlové után az most már felesleges. Az eltérő festői stílusokban – az alkotó értékrendje szerint – az életstílus és világlátás különbsége ölt érzéki megjelenési formát.

*

A három portré – egy arc három epifániája, Anna lelki manifesztációjának testet öltése. Anna úgy jelenik meg, mint kép, a férfiak pedig, mint akik a képeket nézik. Szépsége enigmatikus rejtvény, amit meg kell fejteni. A képrejtvény célja a láthatatlan összefüggések megmutatása. Melyik az igazi arca? Végig titok marad mind környezete, mind az olvasó számára. Tolsztojnál a mellékszereplők portréi statikus állapotukban befejezettek, a főszereplők személyisége az egész regény folyamán dinamikusan változik. A kritikusok nem véletlenül élnek képzőművészeti szakkifejezésekkel, amikor síkszerű, lapos (*flat*) és kerekded (*round*) jellemeket különböztetnek meg Tolsztoj műveiben, aszerint hogy az író egyetlen tulajdonsággal bíró vagy sokoldalú, ellentmondásos és kiszámíthatatlan alakot rajzol-e meg.⁴³ Anna három portréja interreferenciális viszonyban van egymással: jelentésüket nem önmagukban hordozzák, hanem a többi kép között elfoglalt helyük határozza meg. Sorrendjük szemantikai értékkel bír. Tolsztoj a festményeket szövegközi utalásokkal kapcsolja össze. A három egymásra épülő szint keretbe foglalja környezete általi megértettsége fokát.

A regény elején a szerelmes Anna szemei örömet, csodálkozást fejeznek ki, különös csillogásuk van. Később, amikor helyzete egyre reménytelenebb lesz, ragyogó, szürke szeme „mintha a maga életére hunyorítana, hogy ne lássa egészen” (2, 235). Rádöbben, sem a férjében, sem a szeretőjében nem találta meg a teljességet. Nem sokkal öngyilkossága előtt, amint a sors Medúza képébe pillantott, „arca hirtelen szigorú kifejezést öltött, szinte megkövült. Ezzel a kifejezéssel az arcán még szebb volt, mint előbb; de ez a kifejezés új volt; hiányzott, kívül volt a boldogságot sugárzó és árasztó körén, amelyet a művész az arcképen elfogott. Levin még egyszer a képre nézett, aztán órá magára, <...> s annyi gyöngédséget és részvétet érzett iránta, hogy maga is elcsodálkozott. <...> Ő, aki azelőtt olyan szigorúan ítélte meg Annát, most valami furcsa gondolatmenet során felmentette; ugyanakkor sajnálta s félt, hogy

⁴¹ (Heidegger, 1977: 21)

⁴² (Бердяев, 1993: 328)

⁴³ (Forster, 1927: 103). A folyó, ez a nagy héraikleitoszi szimbólum, Tolsztoj kedvelt metaforája, arra utal, hogy az emberi természet a folyó változékonyságához hasonlít, amely eredetétől a torkolatig ugyanazt a nevet viseli, még sincs két azonos pontja. Tolsztoj előbb figyelt fel a jellem folyékonyságára («текучесть»), mint a pszichológusok, amelyet azok később a *self fluiditásának* neveztek.

Vronszkij nem érti teljesen meg (2, 322, 323). Levin előbb pillantja meg Mihajlov Annáról készített arcképét a nő fogadószobájának a falán, mint magát Annát, a testi valójában. A kép és a hús-vér modell összehasonlítása lehetővé teszi, hogy az *artefaktum* világából átlépjünk a való világába és fordítva. A modell és a másolat kettős, szó szerinti és metaforikus fénytörésben van jelen. „Levin az arcképre nézett, amely a ragyogó megvilágításban szinte kilépett keretéből, s nem tudott elfordulni tőle. Azt is elfelejtette, hol van, nem hallgatott oda, mit beszélnek; nem vette le a szemét a csodálatos képről. Nem kép volt, gyönyörű, élő asszony: göndörödő fekete haj, meztelen vállak és karok; finom pihével borított ajkán tűnődő félmosoly, mialatt zavarba ejtő szemével győztesen és gyöngéden pillant az emberre. Csak azért nem volt élő, mert szebb volt, mint amilyen egy élő lehet” (2, 317). Anna és Levin mindössze egyszer, a regény vége felé találkoznak. Tolsztoj, mintha kerülné a két morális nézőpont szembeállítását. De ez az egy találkozás is elegendő, hogy Levin majdnem beleszeressen Annába. Levin viszonya Anna arcához (arcképéhez), Mihajlov festőjétől eltérően, nem esztétikai, hanem etikai. Az ő tekintetét nem műértői vagy antropológiai kíváncsiság, hanem a Másikkal való dialogikus viszony létesítése vezérli.⁴⁴ Az arc implicit módon válaszolásra szólít fel. Az etikai viszony nem csupán megnyit a másik felé, hanem magának a létezésnek a struktúráját tárja fel. Anna és Levin, bár művészetről társalognak, nem képértelmezésről, hanem létértelmezésről van szó, mert a dialógus végső célja a Másikban való önmegértés. Az önmegértés egyúttal létmegértést jelent, a létmegértés pedig önmegértést és a másik megértését. Levin „állandóan Annára gondolt, azokra a beszélgetésekre, amiket folytattak, s közben arckifejezése minden árnyalatát földidézte, mindjobban belemélyedve helyzetébe, s mind több részvétellel iránta” (2, 323). Anna arca nem csupán megjelenik Levin előtt, hanem föltárulkozik. Az *arc föltárulkozása* (az *arckifejezés*) – témám szempontjából talán ez Lévinas legfontosabb meglátása – nem más, mint *nyelv*, képesbeszéd, amely igyekszik Levint és az olvasót meggyőzni, hogy aki kész a szerelemért mindent föláldozni, mert benne az emberi teljességre való törekvést látja, az megérdemli együttérzésünket és részvétünket.

*

Anna három arcképének reprezentációja rávilágít Tolsztojnak a boldogságról, a „hálószoba tragédiájáról”, a női egyenjogúságról vallott nézeteire. Minden arckép bizonyos fokig önarckép, a szerző önmaga tükörképét építi be a portréba. A szerző valójában magáról beszél akkor is, ha nem magát ábrázolja, hanem más arcképét festi, tanúskodik arról a szellemről és világlátásról, amelynek talaján áll és alkot. Flaubert nyomán Tolsztoj is mondhatta volna: „Anna Karenina én vagyok”, ami nem azt jelenti, hogy *femini generis* nemet váltott, hanem azt, hogy a nő az író feminin énjének megtestesítőjeként, animájaként van jelen.⁴⁵ Az alkotó önmagáról, az őt fogva tartó szenvedélyről ír akkor is, ha az elbeszélés tárgya egy nő sorsának

⁴⁴ (Lévinas, 1999: 56)

⁴⁵ Vö. Flaubert George Sandnak írott levelével (1867. január 12–13): „Ugye mondtam neked, hogy elolvastam újra a *Consuelot* és a *Rudolstadt grófnét*; <...> Miért vagyok szerelmes Siverainbe? Talán azért, mert kétnemű vagyok?” (Flaubert, 1867)

Balzac a nemi szerepek felcserélésével, a családi kapcsolaton túlmutató új párkapcsolati modell felmutatásával kísérletezett *Sarrasine* (1830) című novellájában, valamint *Séraphita* (1835) című regényében. Az angyali tisztaság utáni

az ábrázolása. Felismerhető benne a két nem lelki jegyeit egységbe foglaló platóni androgünitásra való utalás: boldog csak a teljes ember lehet.⁴⁶ Ami első pillanatra a nemiség kérdésének tűnik, valójában az animus és az anima egyensúlyának – a férfiban a férfi-nő arány és a nőben a nő-férfi arány – megbomlásáról szól. A művészet célja az eredeti egység helyreállítása, a feminin és a maskulin részre szakadt világ egyesítése a szerelem révén.⁴⁷ A férfi művészen az *anima*, a női elem, dominánsabban van jelen, mint az átlagemberben. Képes női hangon megszólalni, a női lélek és lét érzés- és gondolatvilágába belehelyezkedni, legintimebb rejtelseibe behatolni; azonosulni az ábrázolt alakkal, átlényegülni azzá, akit szeret vagy gyűlöl; meglátni önmagában a másikat, a másiban önmagát.⁴⁸ A nőolvasók elámultak azon, Tolsztoj milyen pontosan ragadta meg az első bálozó lányok, a vajúdo asszonyok, a bűnös és tiszta nők, a nagyvilági és a hétköznapi asszonyok érzéseit.⁴⁹ Anna lelki világa csodálatosan érzékelhető belülről a művész feminin énje által, s megkapó eleveenségében látható kívülről, maskulin szemmel. Tolsztoj feminizálta a társadalmi tapasztalatot, ami azt jelenti, hogy a hajdani romantikus hős a regényben karrierhajhász „miniszteriális géppé” válik, vagy az anyja kegyeitől függő aranyifjúvá változik, míg az élet mély, művészi és filozófiai kérdéseit az átlag fölé emelkedő, tragikus sorsú nőalak fogalmazza meg. Összekapcsolta az angol családregény és a házasságtörésről szóló francia regény legnemesebb hagyományait, s mindezt a női függetlenség időszerű kérdéseivel ötvözte. A szavakat úgy alkalmazta, hogy azok a képi beavatás mágikus eszközévé váljanak. A szem, a látás motívuma összekapcsolódik a látványon túli látással, a megvilágosodással. Tolsztoj verbális képleírásai előtt úgy állunk, mint a lángész fényével megvilágított második valóság előtt, érthetőbbnek tetszenek számunkra,

vagyódás szerinte ott lappang minden emberben. A paradigmaváltás a század második felének orosz irodalmában is megfigyelhető, amikor a romantikus hősszerelmet felváltja az új ember eszményképe, aki számára a szublimált Erősz a lelki-szellemi újjászületés és nem a nemzés eszköze. Lásd Csernisevszkij, Herzen, Dosztojevskij, Csehov aszexuális típusú hőseit, akik arra szólítanak fel, hogy az ember egy magasabb eszme nevében mondjon le a fajfenntartás ösztönéről, szexuális energiáit fordítsa spirituális energiába. Tolsztoj maga is tervezte egy ilyen regény megírását. 1890. június 24-én naplójában ezt írta: „Tegnap a *Dogma nélkül* olvastam [H. Sienkiewicz regénye – H. Z.]. Nagyon finom benne a szerelem leírása: gyengéd, sokkal finomabb, mint a franciáknál, ahol érzéki, vagy az angoloknál, ahol kép-mutató, vagy a németeknél, ahol dagályos, s ezt gondoltam: regényt kellene írni egy szűzies, szerelmi vonzódásról, <...> olyanról, amely lehetetlen, nem csaphat át érzékiségbe, hanem éppen ellenkezőleg, a legjobb védelmező az érzékiséggel szemben. <...> Jó volna ezt megírni.” (Толстой, 1978–1985: XXI, 415).

⁴⁶ „Az *androgünosz* nem tévesztendő össze a hermafroditával. Az előbbi a hím és a nő egy emberben való egyensúlya, és még több, mert az *androgünosz* lényt is jelent és lényeket is (*essens* és *existens*). A hermafrodita nem egyensúly, hanem abnormitás. Az *androgünosz* a két nem egysége, a hermafrodita nemi torzszülött.” (Hamvas, 1996: 245).

⁴⁷ Gogol szerint „a művészt egyetlen magasztos eszme vezérli, „hogy kifejezze az istenit magában az anyagban, hogy lelke végtelen világának legalább egy részét hozzáférhetővé tegye az emberek számára, hogy *testesítse meg a nőt a férfiban*” (kiemelés tőlem – H. Z.). Гоголь Н. В. *Женщина* (Гоголь, 1937–1952: VIII, 146). Mihail Vrubel is arra törekedett, hogy Démonjának „egy szeráf és egy bukott angyal vonásait kölcsönözze, hogy ez az arc nőiességet és férfiasságot egyaránt sugározzon” (Сыздалев 1991: 371). Szolovjov szerint a szerelem és a művészet metafizikája egy töről fakad, amint Pygmalion, Perszeusz és Orpheusz hőstettei ékesen bizonyítják, akik megkísérelték kiszabadítani *animájukat* a nemlét fogságából. „Az embernek, a teremtő Istent utánozva, meg kell teremtenie a saját női felét.” (Соловьев 1991: 17). A fentiből kitűnik, hogy az *androgünosz* kérdéssel a modernkori Európában sehol sem foglalkoztak mélyebben, mint Oroszországban.

⁴⁸ Kitalált női szerzőre számos példát találunk a magyar irodalomban: Ignatus *Emma asszony levelei. Egy nőimitátor a nőemancipációért*, Weöres Sándor *Psziché. Egy hajdani költőnő írásai*, Esterházy Péter/Csokonai Lili *Tizenkét hatytyúk*, Parti Nagy Lajos/Sárbogárdi Jolán *A test anyyala*.

⁴⁹ Még Homérosz sem merte ábrázolni a szülést. Tolsztoj az *Anna Kareninában* két vajúdási jelenetet is leír: Annáét és Kittyét. „Micsoda művészi vakmerőség – a szülés leírása. A világ teremtése óta ezt senki nem tette és nem is fogja megtenni. Az ostobák majd Flaubert realizmusáról kiabálnak, holott itt minden eszményi.” (Фет 1982: II, 28).

mint maguknak a dolgoknak a látványa. Az alakokat és tárgyakat oly élethűen festi meg és állítja az olvasó szeme elé, hogy bizonyos tekintetben a leírásból gondolati képet, virtuális festményt formál. A térbeliség időbeliségbe fordításával áttöri az ábrázolható és a leírható közti határvonalat. Átlép a szintagmatikus nyelvi világból a paradigmatis képi világba. Megvalósul „az író legáhíttabb álma, hogy az olvasót nézővé tegye”.⁵⁰

FELHASZNÁLT IRODALOM

Dällenbach, Lucien (1989): *The Mirror in the text*. University Press, Chicago.

Danto Arthur C. (1996): *A közhely színeváltozása*. /Ford. Sajó Sándor/ Enciklopédia Kiadó, Budapest.

Faryno, Jerzy (1980): *Введение в литературоведение*. Т. 1–3. Uniwersytet Slaski, Katowice.

Flaubert, Gustave (1867) : *Correspondance: Année 1867* (Édition Louis Conard) <https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1867.htm> (Megtekintés: 2022. 06. 22)

Forster, E. M. (1927): *Aspects of the Novel*. Trinity College, Cambridge.

Gadamer, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. /Ford. Bonyhai Gábor/ Gondolat, Budapest.

Goethe, Johann Wolfgang von (1988): *Versek*. Kriterion, Bukarest.

Hamvas Béla (1996): *Scientia sacra III*. /Hamvas Béla művei 10. kötet./ Medio Kiadó, Szentendre.

Hamvas Béla (2012): *Arkhai és más esszék (1934–1948)*. /Hamvas Béla művei 7. kötet./ Medio Kiadó, Szentendre.

Hegel, G. W. F. (1979): *A logika tudománya*. /Ford. Szemere Samu/ Akadémiai Kiadó, Budapest.

⁵⁰ (Nabokov, 2007: 27)



Keira Knightley (2012) mint Anna Karenina epifániája

- Heidegger, Martin (1977): Der Ursprung des Kunstwerkes. Martin Heidegger, *Holzwege*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- Jakobszon, Pavel (1964): *Az érzelmek pszichológiája*. /Ford. Kovács Ferenc/ Tankönyvkiadó, Budapest.
- Lessing, G. E. (1982): *Válogatott esztétikai írásai*. /Ford. Vajda György Mihály/ Gondolat, Budapest.
- Márai Sándor (1992): *Napló 1958–1967*. Akadémiai Kiadó–Helikon Kiadó, Budapest.
- Lévinas, Emmanuel (1997): *Nyelv és közelség*. /Ford. Tarnay László/ Tanulmány Kiadó – Jelenkor Kiadó, Pécs.
- Mandelker, Amy (1993): *Framing Anna Karenina. Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel*. Ohio State University Press: Columbus.
- Mitchell, W. J. (2008): A képek poétikája. *W. J. Thomas Mitchell válogatott írásai*. /Szerk. Szőnyi György Endre és Szauter Dóra/ JATEPress Kiadó, Szeged.
- Nabokov, Vladimir (2007): *Kétségbeesés*. /Ford. Papp Vera-Ágnes/ Európa, Budapest.
- Ortega Y Gasset, Jose (1993): *Don Quijote nyomában. Atlantisz*. /Ford. Antal Gábor/ Új Mandátum Kiadó, Budapest.
- Tolsztoj, Lev (1964): *Anna Karenina*. /Ford. Németh László/ Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Tolsztoj, Lev (1964–1967): *Művei 1–10*. /Szerk. Kardos László, Török Endre et al./ Helikon, Budapest.
- Valéry, Paul (2009): *La memoire est d'essence corporelle*. Valéry, Paul *Les Cahiers*. Gallimard, Paris.
- Walzel, O. A művészetek kölcsönös megvilágítása. *Helikon* № 3–4, 404–418.
- Young, Edward: The Complaint or Night Thoughts. <https://www.gutenberg.org/files/33156/33156-h/33156-h.htm> (Megtekintés: 2022. 06. 22.)
- Бердяев, Н. А. (1993): *О назначении человека*. Республика, Москва.
- Гоголь, Н. В. (1937–1952): *Полное собрание сочинений в 14 т.* АН. СССР, Москва.
- Горький, Максим (1949–1955): *Собрание сочинений в 30-ти томах*. Гос. Изд. Художественной литературы, Москва.
- Жолковский, А. К. (1994): *Блуждающие сны и другие работы*. Наука, Москва.
- Мережковский Д. (1909): *Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество 1–2*. (4. Изд.) Товарищество "Общественная Польза", Санкт-Петербург.
- Пастернак Б. (1990): *Об искусстве*. Искусство, Москва.
- Сарана Н. »Английский роман« Анны Карениной. К исследованию англomании в романе Л. Н. Толстого »Анна Каренина«. In: *Русская филология*. 25: Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 2014 https://www.ruthenia.ru/rus_fil/xxv/Sarana.pdf (Megtekintés: 2022. 11. 22.)
- Соловьев, В. С. (1991): *Философия искусства и литературная критика*. Искусство, Москва.
- Страхов, И. В. (1973): *Психологический анализ в литературном творчестве*. Саратов: Саратов. гос. пед. ин-т.,
- Стэд, У. Т.–Лонг, Р. Э. К. (1965): Два английских собеседника: Воспоминания Уильяма Томаса Стэда и Роберта Эдварда Крозьера Лонга /Публ. и пер. с англ. Б.А. Гиленсона/ *Литературное наследство* т. 75, кн. 2, Наука, Москва, 98–120.
- Суздаев, П. К. (1991): *Врубель и Лермонтов*. »Изобразительное искусство«. Москва.

Сухотина Толстая, Т. Л. (1976): *Воспоминания*. Москва, Художественная литература. https://royallib.com/book/suhotinatolstaya_tatyana/vospominaniya.html (Megtekintés: 2022. 06. 22.)

Толстой Л. Н. (1873–1879): Толстой Л. Н. *Письма 1873–1879* <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma/1873-1879/index.htm> (Megtekintés: 2022. 06. 22.)

Толстой Л. Н. (1911): *Переписка Л. Т. Толстого с гр. А. А. Толстой*. Издание Общества Толстовского Музея», Санкт-Петербург.

Толстой, Л. Н. (1978–1985): *Собрание сочинений в 22 томах*. »Художественная литература«, Москва.

Толстой, Л. Н. (1928–1959): *Полное собрание сочинений в 90 томах*. Гослитиздат, Москва-Ленинград.

Фасмер Макс (1986): *Этимологический словарь русского языка*. Изд. 2-е, в 4-х тт., Прогресс, Москва.

Фет А. А. (1982): *Сочинения в двух томах*.: „Художественная литература“, Москва.