

KOVÁCS ÁRPÁD

## Anna karizmája

(Az Anna Karenyina poétikájához)

*Oh! Irgalom atyja, ne hagyj el.*

Arany János

A egyik lehetséges műfaj-tipológia szerint a regények a monologikus és a polifonikus regiszter pólusaihoz közelebb vagy távolabb helyezhetők el. Az egyik csúcsteljesítmény Dosztojevszkijnek, a másik Tolsztojnak tulajdonítható. Ha tovább akarjuk árnyalni a képet, a monologikus válfajon belül Tolsztoj elbeszéléseinek műfaji differenciálódása a történelmi regénytől ível a tézisregény irányába. Ennek csúcsteljesítménye a *Feltámadás* című alkotás. Hangsúlyozni szeretném, hogy mind a történelmi-, mind a családregegy, mind a tézisregény átírása a műfaji változatok radikális megújításával jár Tolsztoj epikájában. Amennyiben az orosz regényíró sem a historiográfiai, sem a szociális, sem a filozófiai retorikát nem engedi érvényesülni a narratív és prózanyelvi diszkurzivitás rovására. Az *Anna Karenyina* pedig a legkevésbé. Bár a tétel szemléleti alapozása itt is tetten érhető, amit világosan jelez a mottó utalásiránya, tudniillik az újszövetségi passzus. Márpedig tudjuk, Tolsztoj hitértelmezése nem teológiai alapokon áll. Az ő sajátos felfogása antropológiai megközelítésről tanúskodik, s eredménye röviden így foglalható össze: *Krisztus egyház nélkül*. Az istenfogalom pedig erkölcsbölcseleti eredetű: *Az Isten a Jó*.

A regényben ezt az elvet fogalmazza meg az ószövetségi, bosszúálló istenképpel szembeállított másik instanciára utalva, jelesül, az újszövetségi Adományozó istenre. Itt az ítélkezést az irgalommal együtt kezelő Úr alakjáról van szó. Ezért míg a mottó első sora az *Ószövetségre* utal, Mózes szavaira, a második az *Újszövetség* szövegére hivatkozik, Pál apostol levelére (Róm 17–21.).

A magyar fordításban elsikkad ez a különbség, mivel az „én megfizetek” kifejezés az egyszólamúságot nyomatékosítja, a tézis egyik faktorát, a büntetést. Arról van szó, hogy az orosz szövegben az egyházi szláv kifejezés nem tartalmazza a megfizetés fogalmát. Így hangzik: *Áz vozdam*. Ahol az „én” nem szerepel. Az *Áz* ugyanis azt jelöli, aki beszél, magát állítja a vagyok kezdeményezőjeként. Ő az Első, az, aki kezdetben vala, jele az Alfa, nem az én. Vagyis semmiféle *ego* nem sajátíthatja ki a szavát. Ő maga a szó, mint Ige, s nem mint tézis. *Áz* vagyok. A predikátum – *voz-dam* – azt tünteti fel, aki a beszédével, ezzel a kijelentéssel tanúskodik amellest, ami legelőbb van, ami a Lét alapját képezi. Az *Áz* az ábécé első betűjét jelöli az egyházi szláv nyelvben.

A *voz* utal arra, hogy fentebb, magasabban, mint az *én*, az egyes, megítélésre váró lény, aki nem gyakorolhatja ezt a privilégiumot; a *dam* pedig azt, hogy 'adom, megadom'. Az összeolvasás eredményeképpen kb. ez kerekedik ki: 'ráadásként adom'. A *voz* az ajándék felé irányítja a jelentésképzést – jelesül: 'ingyen adom'. Szent Pál olvasatában: megadom a kegyelmet, amely ajándékként kezelendő, minthogy a bűnös is elnyerheti. Nem a csere kultúrája ez a „fogat fogért” mintájára, hanem az ajándékozásé. Ez az a Krisztusban megtestesülő jelenvalóság – Pál apostol „kegyelmi ajándéknak” nevezi –, amelyből Tolsztoj erkölcsbölcseletét levezeti. Például ezt a tételt: „ne állj ellen a gonosznak erőszakkal!”. A világ megváltoztatását önmagunk regenerálásával kell kezdeni, mert esendők lévén, tovább korlátozzuk a jó érvényesülését, kiterjesztjük a gonosz birodalmát. Tehát az „öntökéletesítés” elve sem Jean-Jacques Rousseau nyomán válik Tolsztoj szemléletében dominánssá, hanem krisztológiájának szerves részét képezi.

A regényművészetben az öntökéletesítés epikai és prózanyelvi képződmények közvetítése révén realizálódik. Az, amit Tolsztoj „megvilágosodásnak” nevez a narratív identitás kérdésévé alakul át epikájában, s a léleksíkon realizált történetben jut kifejezésre, amely az önmegértést a létértelmezés aktusaként mutatja be. Az öneszmélés története minden műve alapszükségének tekinthető. A regény műfajában cselekményes alakzatokban testesül meg a tézis: Anna tetteivel, nem kitételeivel teljesíti ezt a – mondjuk így – „kegyelmi gyakorlatot”.

A tézis, melyre a narratív identitás alanyi története kifut már a regény címében jelezve van. *Anna* – a név – azt jelenti 'kegyelem'. A történet, mely a szerelem, a család, és a boldogság problémakörét aktualizálja, tulajdonképpen a kegyelem három dimenzióját jeleníti meg az elbeszélés nyelvén. A kharisz – mint *A három grácia* is mutatja, például Raffaello festményén – a kegy gyakorlásának és ajándékainak a szép területén megvalósítható megnyilvánulásai: egy szubsztancia három hiposztázisáról van szó. Ezért a képen egyazon nőalak szerepel három nézetben. Miáltal a kegy a szépségben testesül meg, demonstrálva a test, a lélek és a szellem együttműködését. Ennek megfelelően Anna, mint a történetet mozgó személy, cselekedeteivel ezt a három értéket hivatott érvényesíteni. Mondhatjuk: a szereplő cselekményes funkcióján túl mediális szerepet is teljesít: tesz valamit s egyúttal megjeleníti annak epifániáját is. Ez Tolsztojnál azt jelenti, hogy az Adományozó médiuma. Persze a példázattól eltérő műfajban – nem mondja, hanem teszi. Valójában nem tudja, mit tesz – nem tehet mást. Így érvényesül a Pál levél kontextusa – Isten ítélt, de egyúttal az adománnyal magát is adja, az *Újszövetségben* a Fia feláldozása révén. A háromosztatú karitás mögött felsejlik a Szentháromság alakzata. Az ember nem ítélt, de gyakorlattá teheti azt, amit grátisz kapott: az életet, melyet – a krisztológia szerint – a kegyelem és a feltétlen odaadás lételvként mozgat.

## *A szép epifániája*

Anna művészi alakja az alapozó tett – a kegyelmi ajándék – epikus konkretizálását szolgálja, teste a megtestesítés médiuma. Ebben teljesedik ki karizmája. A Karenyiné pedig a másik szentenciát követi. A nevébe foglalt *kar* – a *kára* indexjele, amely azt jelenti: 'büntetés, bosszú'.

Anna különös szépség, nem szexbomba. A testiség prózanyelvi megjelenítése alapján nem anyagi-alaki képződmény, hanem epifánia, vagyis megjelenésmód. Valami másnak, a láthatatlan létezőnek a prezentációja. Az a fenomén, amely külön áll, kívül a szép érzéki-esztétikai látványán, ami a szemnek a vágyát, a tetszést elégíti ki. Tolsztoj a regény bál-jelenetében határolja el a legerőteljesebben a tetszés tárgyát a szeretés tárgyától.

Kitty képviseli az egyik – a közvéleményt tükröző – szempontot, aki dekoratív lila ruhában képzeli el a különösen vonzó, szépnek talált asszonyt. Anna azonban feketében jelenik meg:

„a vonzó épp az volt benne, hogy mindig jelenséggé vált toalettjében, s mintha a toalett ebben semmi szerepet nem játszott volna. A pompás, csipkével ékes fekete ruhát sem lehetett észrevenni, keret volt csak; látni őt lehetett, az egyszerűt, természetest, választékost s ugyanakkor vígat és elevenet.”<sup>1</sup>

Látni immár a belső valóságot – az emberi minőséget, az odaadás természetességét – lehet. A toalett sem a külcsín megszépítésének eszköze. A test funkciója, hogy jelenvalóvá tegye a szívvel képviselt alanyiságot. Vagyis ez a fenomén megmutat, ám ezzel már jelentésre is utal. Szemantikailag prezentál, és nem reprezentál. Mondhatjuk így is: a test Anna rendeltetése mellett tanúskodik, általa válik itt-léte az élet részévé, melyben – a bállal reprezentált nagyvilágitól eltérő – külön világot alkot. Nem toalettje révén, hanem cselekedetei által. A test éppenséggel a „szép cselekedetek”<sup>2</sup> közvetítője. A felsorolt tulajdonságjegyek nem esztétikai kategóriák, mind-mind a *Khariszok* ismérveit jelenítik meg – prózában.

A jelenség, a benne képződő idea megnyilatkozása. A báli keretből kilépő figura teste „elefántcsont csiszolású”, mint a szobor-gráciáké.<sup>3</sup> Tolsztoj tehát a műalkotás szépségét tulajdonítja ennek a testnek. Anna ezúton nem a fizikum alaki (geometriai) harmóniáját, hanem az odaadás epifániáját jeleníti meg testének az elbeszélő prózanyelv által megformált, művészi alakjával.

---

<sup>1</sup> LEV TOLSZTOJ: *Anna Karenyina* I. kötet. Budapest–Uzsgorod, Európa–Kárpáti, 1964. 98.

<sup>2</sup> Arisztotelész etikájában a „szép cselekedet” az, amihez nem fűződik vágy, illetve érdek, amit azért hajtunk végre, mert szeretünk cselekedni. Mivel ez az, „ami természettől fogva jó”. Vö. ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*. Ford. Adamik Tamás. Budapest, Gondolat 1982. 45–57.

<sup>3</sup> Felidézhetjük Antonio Canova hófehér plasztikáját.

A másik megközelítés e poézis felszámolásaként jut érvényre, s annak minden következményét feltárja. A gyönyörű alakhoz szép arc társul, melyen a boldogtalanságot megélt Kitty „természetfeletti erőt” vél felfedezni. Ez valamiféle ambivalenciára utal a szépség természete kapcsán: „gyönyörű ez a szép arc a maga elevenségében; de volt valami félelmes és kegyetlen is ebben a szépségben.” A „természetfeletti” rövidesen a gyönyör megtapasztalása során fog feltárulni, bizonyítván azt, hogy nem korlátozódhat reá a boldogság elérése irányuló vágy. Az arc elevenséget juttat kifejezésre, amiben mindhárom khárisz tevékeny jelenléte nyilvánul meg; a kegyetlenség a – szemlélhető – esztétikai szépségre korlátozott testi adottságra.

A test az életadó szerelemben mást, s a szeretkezésben megint más képet mutat. A nőalak Vronszkijhoz való viszonyának ábrázolásában pont ez a különbség domborodik ki. Abban a kettősségben, amely a szerelem és a szeretkezés kölcsönhatását, s Annában a két vonzalom – a tetszés boldogságának és az odaadás boldogságának – összeütközését viszi színre. A első érintkezés végén Anna nyomban ezt az eltérést reflektálja:

„De ahogy ránézett, fizikai megaláztatást érzett, s nem tudott szólni többet. Vronszkij pedig azt érezte, amit a gyilkos érezhet, amikor látja a testet, amelyet ő fosztott meg az élettől. Ez az élettől megfosztott test a szerelmük volt; szerelmük első korszaka. Volt valami rettenetes és visszataszító az emlékezésben: mit kellett ilyen rettenetes árú szégyennel megfizetniük.”<sup>4</sup>

A férfira nézve, annak szemszögéből látja saját testét Anna; a rettenetes a vitalitástól megfosztott emberalak fizikuma. Az életvesztés nem az öngyilkossággal következik be a történet végén, hanem eleve, folytonosan történőben van, s már az első találkozás során elkezdődik, amikor az egymáshoz megérkező szerepelők meglátják az „őr” szétroncsolt testét a vasúti síneken hátrafelé tolató vonat kerekei alatt.

A szó, amit Anna nem tud kimondani, s ami a kapcsolat értelmét fogalmazhatná meg, előtör a belső beszédből: „megfizetniük”. Hangján az grátiszra utaló mottó már idézett szava szólal meg. Ismét adja magát – a törvénnyel együtt. Kant – némileg pszichologizálva – azt mondaná, a lelkiismerete szólalt meg. Anna ekkor Vronszkijban látja megtestesülni azt, ami a fizikai kapcsolatra korlátozott gyönyör és az élet közé nyomakodik. Ezért a szégyen, ami lelki közvetítés hiányára utaló jellé teszi a fizikumot. A lelki élettől megfosztott test már nem lehet a hármas idea vitális médiuma, csak póre anyag lehet, melynek alakját – a szép megjelenésmódjának egységét – széttöri azzal, hogy a lélektől elszakítja:

---

<sup>4</sup> TOLSZTOJ, i. m. 181.

„A lelki meztelenség szégyene, amely Annát fojtogatta, átragadt Vronszkijra is. De akármilyen irtózás fogja is el a gyilkost a megölt test fölött, föl kell darabolni, elrejteni s felhasználni azt, amihez a gyilkosság révén jutott.” (uo.)

Amit Vronszkij a gyilkos és az áldozat analógiájával társít önreflexiójában, azt a kegyelmi gyakorlat jegyében Anna társként azonosítja. Szerelme erősebb az örömgégnél: vállalja az együtt-cselekvésben megtörtént részesülés személyes vonatkozását – nevezetesen, a bűnt is.

A darabolással kísért cselekvést két attribútummal jelöli meg az elbeszélő: a kéz, amely megragadja testet és a fogak, melyeknek martalékául válik a lélek, minthogy a csók különös aktusát jelenítik meg (amolyan vámpírszerű kiadásban). Anna keze a szív ösztönzését közvetítő csók közben tölti be funkcióját: lefogja a „ragadozó” kezét, lefejt testéről és a szívéhez szorítja, majd megcsókolja. A szívhez, ahhoz a belső embert, az eleven lelket jelképező ponthoz, amely a karitás centruma, s a korpusszal alkotott, megbonthatatlan emberi egység bázisa. A test ennek az egységnek elidegeníthetetlen összetevője, saját értékekkel rendelkező médiuma. A költői próza megvilágításában az a perspektíva tárul fel, amely az érzelm erejét a fizikaiból a metafizikaiba sugározza át.

Vronszkij a test reszketése és remegése, illetve az álkapocs által kommunikál, amikor nem talál szavakat:

„A gyilkos is nekivadultan, szinte szenvedéllyel veti magát a testre, rángatja, vagdalja, így borította Vronszkij is csókkal Anna arcát és vállait. Anna fogta a kezét, és nem mozdult. Igen, ezek a csókok, ezt vásárolta meg a szégyenén.” (uo.)

A csókkal lezárja a vádaskodó száját. Egyébként a vonzó férfi attribútuma a mosolygó arc – csakhogy „borzasztó” állkapoccsal. Arc kifejezésének alapvonása abban realizálódik, hogy Vronszkij, „erős fogait mosolyában elővillantva” (522.) tűnik fel többször is az elbeszélés folyamán. S azonnal az első ölelkezés kezdetén: „Vronszkij remegő állkapoccsal állt Anna fölé hajolva” (181.).

Anna nem mozdul. Csak annyit mond: „Egy szót se többet”. Ám a belső beszédben megint megszólal a felismerés hangja: „Igen, ez az egyetlen kéz, mely mindig az enyém lesz: bűntársam keze. Fölemelte ezt a kezét, és megcsókolta.” (181–182.) Ezzel az érintéssel a szív jelzése nyilvánul meg a bűntárs kezén: alanya a szerelmes asszony, aki ily módon fogadja és közvetíti a kegyelem adományát. Megbocsát a minden ízében „remegő” testű párjának, akivel találkozáskor megtapasztalta a gyönyör és a gyötrelmet, a szenvedély és a szenvedés, a kegyelem és kegyetlenség vitális drámáját, egzisztenciális összefüggését.

Hogy valóban a grátisz médiuma, azt itt is demonstrálja a szöveg. Miközben Anna hallgat, mert nem talál szavakat, bocsánatért fohászkodik önmagában. Ekkor meghallja Vronszkij szavait: „– Anna, Anna – mondta reszkető hangon –, Anna, az Isten szerelmére!” (181.) Ezt a

szívre szorított kezű társ mondja, s általa az író mintegy etimologizálja az kimondott szó – az *Anna* – jelentését. Miszerint *Isten szerelmének* médiuma, bűnrészességet vállalva szerelme közvetítővé lesz a megbocsátó és a bűnös között. Most éppen azt demonstrálja, hogy a szerelem nemcsak az *erősz*, hanem az *agapé* megtestesítésére is rendeltetett. A szívet a testtől elszakító cselekedet az erőszat az agapéval állítja szembe, amely már nem pusztán a szerelemről, hanem a szeretett hatalmáról tanúskodik. Más szóval: a teremtett világ mineműségéről, az életvilágban betöltött rendeltetéséről, létéről és értelméről egyaránt. Anna belső beszédében fohász fogalmazódik meg: „– Istenem! Bocsáss meg! – mondta fölzokogva, Vronszkij kezét a melléhez szorítva”(181.) A mellhez szorított kéz a bűnbánat és az eskü jelképe.

A szerelemben elérhető boldogság nem korlátozódik a vágy teljességére. Ellenkezőleg: a *teljesség vágyát* kelti életre – legalábbis a regényben betöltött poétikai funkciója szerint. A költői szöveg vagy Raffaello, illetve Botticelli képe alapján megértjük, mi az értelme és mi az értéke egy emberi kapcsolatnak. Miért van? És mikor szép?

#### *A szerelem művei: a család és a ház*

Az életvilágot, melyet az adományozás princípiuma vezérel – egyszerűbben, a szerethető világot, amely az önigenlés feltétele is egyben –, ebben a regényben a *család* és a *ház* narratív alakzatai és szimbolikus formái képviselik. Ezt a témát emeli ki Tolsztoj már a regény első mondataival.

Anna útja egy házban veszi kezdetét, ahová a vasútállomásról érkezik, a Vronszkijjal való kapcsolatteremtés helyszínéről; és saját házának elhagyásával végződik, a pályaudvar várótermében, ahol egy másfajta, nem empirikus hajlékra várakozik.

Anna azért érkezik Oblonszkijék házába, hogy a válságba jutott házasság ellenére kibékítse a két felet egymással, s mindegyiket külön is – önmagával. A ház ily módon metaforává válik, s az együttlétnek s a kríziseinek jelképes megjelenítésére szolgál. Ugyanis ez a *locus* a megőrzés, a kötelék helye. Egy házba érkezik Anna, amelyben azonban éppen most minden „összekavarodott”. Az ő dolga a házirend helyreállítása, egy olyan renddé, amely a családi létben megtestesülő értékek garanciáját biztosítja.

Sajátos térről van szó tehát, amely nemcsak a házasság, hanem bizony gyakorta a házasságtörés színtere is lehet. Mivel pedig a család képéhez odatartozik a „ház népe” – az egyszeri közösség s egyben a társadalom alapsejtje – a törés ennek az értéknek is a megsemmisüléséhez vezethet<sup>5</sup>. Más szóval, itt egy életvilágról beszélhetünk a benne lakozók által teremtett értékekkel együtt. A regény ezt a történetet is beépíti az elbeszélés

---

<sup>5</sup> A család és a szocium széthullásának belső összefüggését vizsgálja ezidőtájt Dosztojevszkij két regényében, *A kamaszban* és *A Karamazov testvérekben*.

alapszükségébe. E tekintetben a szerelem nemcsak az erősz beteljesedéseként, hanem egyúttal a házalapítás kezdetéként is értelmezhető.

Az orosz nyelvben a *domusnak* a *Dom* felel meg, az a szó, amely a regény első hat mondatában nyolcszor fordul elő. Vlagyimir Nabokov megszámolta. Milan Kundera pedig elképedve állapította meg, hogy a francia fordításban csak kétszer, a csehben mindössze négyszer fordul elő.<sup>6</sup> A fordítók a „jó stíl” jegyében szeretik megtisztítani az ismétlődésektől az eredeti szöveget, vagyis akarva-akaratlanul megfosztani a hangzás költői funkciójától a megnyilatkozást. Én is számoltam: Német László nem esett ebbe a hibába; az ő fordításában hatszor jelenik meg a kulcsszó, amelynek hangsúlyos poétikai funkciója van a regényben. Jelentősége azért nagy, mert egybecseng a mottóban elhangzott ígérettel: a *voz-dam* elhangzása után nyolcszor visszhangzik a szövegben: dom-dom-dom-dom-dom-dom-dom-dom. Mintha harangoznának! Minden családi boldogság feltétele a *Dom* – az együtt-cselekvés helyszíne. S ezen túl a teremtett világ központi helye, a közös tevékenység fóruma. Amolyan intim *agora*, a legkisebb közösség megszentelt helye, ahol a legfontosabb döntések születnek, s ahova a démoni (a görögségben sem az idegen, sem a bűnös) nem teheti be a lábát. A ház szimbolikájához szervesen hozzá tartozik, hogy a társas lét – rokoni-vérségi kapcsolatokon túlmutató – alapegysége, azaz szociális és kulturális képződmény; nemcsak házastársak s utódaik élnek benne, hanem (ház)tartás is jellemzi – nemcsak technikai, hanem erkölcsi házirend úgyszintén. Itt jelenik meg és formálódik a következő nemzedék. Eggyel átfogóbb értékközösség számára ezért létesülnek egyházak. Mert nem a falak, hanem a *ház népe* alkotja, az egymás szolgálatára szerződő tagok egységének tekinthető a legtöbb kulturális hagyományában<sup>7</sup>.

A *család*, a szlávástól átvett szavunk, eredete szerint a *cseléd* jelölőjével rokon (etimon). Azt jelöli tehát, aki tagja annak közösségnek, amelyben átvitt értelemben végső soron mindenki cseléd. Az „úr és szolga” logikája ebben az értékrendben nem érvényesül.

Emlékeztetnék Kosztolányi Tolsztoj-értelmezésére az irgalom regénye, az *Édes Anna* kapcsán. Ebben a történetben a cseléd, aki „folyton dolgozik”, – ott is egy Anna – a ház őrzőangyalává növi ki magát szolgálatkészségének, feltétlen odaadásának köszönhetően. A „sáskajárásra”, illetve szemétdombra emlékeztető városban, egy „pompás, rideg villa” sápadt, „beteg lakásának” falai között olyan hajlékot teremt, melyet az elbeszélő a szentélyhez hasonlít. A vendégek között Anna dicsérete kapcsán kerekedik vita „az irgalomról, az egyenlőségről” és Tolsztoj megidézett nézeteiről, melyek lényegét értelmezve, elhangzanak Moviszter szavai: „Van egy ország, ahol mindenki szolgál és úr egyszerre.”<sup>8</sup> (263.)

---

<sup>6</sup> MILAN KUNDERA: *A regény művészete*. Budapest, Európa, 2003. 139.

<sup>7</sup> Skanzenjeink ezt a hagyományt mentik át a jövő nemzedékek számára, amelyek immár tömegesen nem akarnak házban és családban élni. A plázák anti-házak. Pont olyanok, mint Tolsztojnál a szalonok és a báltermek.

<sup>8</sup> KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Édes Anna*. In: uő. Pacsirta, *Édes Anna*, Budapest, Európa. 247–263.

A boldog család az, amelyben minden aktor a másoknak, és ketten a többieknek az életében részt vállalnak, s így módon az életvilág megteremtésében többen egy kollektív szubjektumot alkotnak. A *Dom* tehát ennek az életvilágnak a szimbóluma. Mozgatója az odaadás elsöprő erejű, az ember önformálását is ösztönző vitalitása. Azt az alanyiságot érzük tetten a regényben, amelyet a cselekedetei által bevitt értékek tükrében képes kialakítani a személy. Az elbeszélésben tematizált kegyelmi gyakorlat azt a grátisz-ideát érvényesíti, melynek megfelelően az emberrel adva van, hogy a létező testi-lelki-szellemi hajlékká alakítsa át természeti és társadalmi környezetét. Ez a szimbólum lebeg Levin szeme előtt a szerelmet követő házasságot épületének berendezésekor a regény végén. Illetve magának Tolsztojnak is Jasznaja Poljana keretei között.

Anna utolsó útja is a házhoz vezet miközben még ekkor, az utolsó pillanatban is szerelmét keresi. De a házuk üres: a Vronszkijtől elhagyott Anna s a kettőjük által elhagyott hajlék személyzetre, falakra, tárgyakra, ételekre, szagokra hullik szét – az otthontalanság jelképeire, szimulákrumok halmazára. Anna a költő szemével méri fel a létezést; látja, hogy „ami van, széthull darabokra”. Darabokban hever ez a világ, akárcsak a szereplőnek tulajdonított, „falatokra” szaggatott test a narratív megjelenítésben. Egy meztelen test megalázásától sérült lélek kínjaival indult ez a történet, s most az Egész, szerethetetlen világ lemeztelenítésével záródik. A szimbólumrendszerben e térség minden darabja, minden részlete az elidegenedés egy-egy démonának bizonyul Anna öneszmélésének tükrében. Minden töredéke ugyanakkor a halálhoz vezető útra szorítja ki a felismerés szubjektumát:

„Minél előbb ki szeretett volna keveredni az érzések közül, amelyeket ebben a rettenetes házban ismert meg. Ebben a házban a személyzet, a falak, a tárgyak – minden undort és haragot ébresztett benne, s mint valami súly nehezedett rá.”<sup>9</sup>

A súly rövidesen a felvillanó gyertyafénnyel szemben csillogó valami, a vonat hatalmas acélkerekei révén jelenik meg. Még előbb Anna kijelenti: „A vasútállomásra kell mennem [...]”. Közben azon gondolkodik, hogy Vronszkij konvencionális – s egyben kényszeres – megoldása, az észházasság, megalázó és végzetes. Jóllehet *comme il faut* lenne, a férfi céljának megfelelő, de Anna számára ez az út nem járható, vállalhatatlan: a szerelem végén alapítani házasságot – biztos kivérzése a kapcsolatnak s a családnak, a nagyvilág által intézményesített kötelék az ő szemében az életvilág elsikkasztásához vezet.

A hajléktalanság jele azonban nem a *Dom*, hanem az épület árnyéka: „A ház az egész utcán átvette már árnyékát [...]” (uo.), esteledett. Ami bent uralkodik, Anna felismerésében kivétel minden házra, minden családra, az egész világra. Az élet árnyéka az árnyak birodalmát elővételezi, azaz Hádészt, ami Tolsztoj felfogásában a szeretet-képtelenség, a

---

<sup>9</sup> TOLSZTOJ i. m. II. kötet, 394.



gyűlölet megfelelője. Az öneszmélés utolsó aktusában a konvergenciától megfosztott világ – ez a világ, nem pedig valamiféle túlvilág, – ez minősül pokolnak, amit a sötétség közeledése és az árnyak egyre növekvő mérete jelez az elbeszélte konkrét realitásban. Az életvilág alakzata, a ház zsugorodik, az árnyékával reprezentált alakmása – terjeszkedik. Anna belső beszédében ez így nyilatkozik meg: „ahol a szerelem véget ér, ott kezdődik a gyűlölet. A pokol.” (396.)

„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 réges-rég nem szeret. S ahol a szerelem 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.”<sup>10</sup>

A pokol tehát a szövegvilágban a gyűlölet metaforája. Amikor Anna kilép ebből a dimenzióból, lényegében az agonizáló valósággal szakít. Nem akar odatartozni. Ebben a pillanatban lobban fel a sötétben a gyertya fénye, ami visszatéríti az olvasót a bibliai szavak értelmezéséhez, immár nemcsak az *Újszövetség* kontextusának ismeretében, hanem a regény szövegvilágával kiegészített értelmi innovációk tükrében. Pál apostol új szövetségesét ezúttal Lev Tolsztoznak hívják.

Az árnyalakokkal bekerített zónában felvillanó fény elválasztja a káoszt a kozmosztól, elhatárolja a sötétség és a világosság birodalmát. Az ítélet szintjén különválasztja a büntetésre és az irgalomra méltó cselekedeteket, s ezúton létének értelmével, tehát az igazsággal szembesíti az öneszmélés alanyát. Ennek a gyertyafénynek az analogonja az öneszmélés történetét kitevő krízishelyzetek mindegyike, melyekben megvilágosodik Anna előtt – egy-egy tettének megfelelése vagy meg nem felelése a három grátisz adományának. A felismerések sorában tehát megvalósul a katarzis úgyszintén – az a „boldogság”, amelyet Tolsztoj végső soron az „öntökéletesedés” művének tekint: „És örült a világosságnak, amellyel a maga s a többi ember életét látta.”<sup>11</sup>

Anna megvilágosodásában a létfeledtségbe zuhant tengődésnek a felismerése, vagyis a társtalan szerelem értelmének feltárása történik meg. Anna belső beszédében, utolsó szavai között azonosítja ezt a jelentést Tolsztoj: „Nem föltevés volt ez – annál az átható fénynél, amely az élet s az emberi kapcsolatok értelmét most föltárta előtte, ezt egészen világosan látta”.<sup>12</sup> (395.) Ha nem szerethet, Anna az életet sem vállalhatja. Világosan látja ugyanis, hogy a „minden családot” érintő sebezhetőség a feltétlen odaadás megingásában gyökerezik. Ami többnyire a kapcsolatok formális kezelésében nyilvánul meg, például a katonatiszti becsülettel felvértezett szerető, Alekszej Vronszkij házassági ajánlatában. Nos, Anna erre a

---

<sup>10</sup> Uo. 396.

<sup>11</sup> Uo. 397.

<sup>12</sup> Uo. 395.

megértésre a személyes tapasztalat értelmezése során tesz szert, s az öneszmélését kiteljesítő utolsó útján önti szavakba.

Azonban a megszülető szavakban – saját nyelvi jelenlétének alakuló közegében – még valami más is megfogalmazódik. Ennek a többletnek az indexe a szimbolikus rendhez tartozó motívum – a *gyertyafény*, melynek sugarában a világ világossága – ha tetszik, a lét értelme – tárul föl. Köszönhetően az *Anna Karenyna* szemantikai újításokban gazdag szövegvilágának, melynek műfaját Lev Tolsztoj alapozta meg, teljesen új diszkurzív alapokra helyezve a tézisregény műfaját.

## IRODALOM

KIRÁLY GYULA: *Tolsztoj művészi gondolkodása és regényeinek narrativitása (Tolsztoj és Shakespeare)*. In: Uő. Dosztojevszkij és az orosz próza. Budapest, Akadémiai, 1983. 177–202.

DMITRIJ MEREZSKOVSKIJ: *Tolsztoj és Dosztojevszkij*. Dante.

VLADIMIR NABOKOV: *Lectures on Russian Literature. Chekhov, Dostovski, Gogol, Gorki, Tolstoy, Turgenjev*. Harcourt Brace & Company. 1981.