

HAJNÁDY Zoltán

A Háború és béke mint szöveglabirintus Az Ariadné-fonal rejtélye

A tanulmány célja a tolsztoji szöveglabirintusnak mint irodalmi toposznak a vizsgálata a *Háború és béke*ben. A regényeposz szüzséje mélystruktúrájában nem a mesére, hanem a mítosza megy vissza. A labirintus konkrét topográfiai leírása nem szerepel a regényben, csak látenszen van jelen, mint a különböző életutak bejárásának és az igazság keresésének a metaforája. A labirintus számos lényeges összetevőjét megtaláljuk benne: a szűk falak között a halál birodalmában bolyongó hőst, a szörnyeteggel vívott harcot, az életbe visszavezető utat megtalálni segítő fiatal lány motívumát, a beavatási és áldozati szertartást, a szabadító hős ünneplését tánccal, zenével stb. Mindez összhangban van a klasszikus kánonnal. Akárhány labirintuson keresztül is vezessen a hős útja, végül a szerzőnek az a feladata, hogy az embert kivezesse az egzisztenciális labirintusból.

*Le livre est le labyrinthe.
Tu crois en sortir, tu
t'y enfonces.*

*A könyv labirintus.
Vélnéd, kifelé mész,
pedig mélyen behatolsz.*

Jacques Derrida

Hérodotosz szerint a labirintus sokkal nagyobb csoda, mint a piramis. Kijárat nélkülinek tűnik, mégis végigjárható, zárt, mégis keresztül-kasul nyitott, szerteágazó, mégis szimmetrikus térszimbólum. Minden részlete ritmikus másolata az egésznek. A rejtélyes mitológéma ősidőktől fogva visszatér nemcsak a sziklafalrajzokon (petroglifák), a sövényépítészetben, hanem a díszítőművészetben és az irodalomban is (*laberinto poetico*): a Gilgames és a homéroszi hőskölteményektől kezdve, Dantén át Joyce-ig. Az olyan írók műveinek megértéséhez, mint Kafka, Nabokov, Eco, Borges, Pelevin és mások, egyenesen kulcsfogalom. Egyetemes jelképnek tekinthető, egy sajátos geometriai kozmogramnak, amely „a világ kiszámítható és kiszámíthatatlan elemeinek egyesítő jelképe”.¹

A modern labirintus-történetekben háttérbe szorul a mítosz eredeti jelentése. A labirintus értelme ugyanis nem a kőfalakban, hanem a tévelygő ember útkeresésében van. Átvitt értelemben az emberi életút metaforája, amelynek a kacskaringós *meander*² vonal felel meg. Az írók nemcsak átveszik az ókori toposzt, hanem maguk alkotnak szöveglabirintust. Minden univerzális hősmítoszban szerepel egy hős, aki legyőzi a szörnyet, és megszabadítja az embereket a pusztulástól és a haláltól. A labirintus számos lényeges összetevőjét megtaláljuk bennük: a szűk falak között a halál birodalmában bolyongó hőst, a szörnyeteggel vívott harcot, az életbe visszavezető utat megtalálni segítő fiatal lány

motívumát, a beavatási és áldozati szertartást, a szabadító hős ünneplését tánccal, zenével, dicshimnuszokkal stb.

Tolsztoj a labirintus topológiája helyett a labirintus grammatikáját hozta létre. Nyelviileg alkotott meg egy hatalmas szöveglabirintust, a *Háború és béke* négy részből álló könyvét, lehetőséget nyújtva az olvasónak, hogy a hősekkel együtt keresse a kiutat a szavakból szőtt fikció erdejéből. A regényben a labirintus konkrét topográfiai leírásával nem találkozunk, csak látenszen van jelen, mint a különböző életutak bejárásának és az igazság keresésének a metaforája. A labirintusmintázat az egymást kölcsönösen megvilágító párhuzamos életsorsok, beavatási szertartások, útkereszteződések, határhelyzetek, a szörnyeteggel vívott harc, kapu- és ajtószimbólumok, csata- és vadászjelenetek, tánckoreográfiák váltakozásának eredményeképpen jön létre, amelynek minden egyes láncszeme bonyolult kölcsönhatásban van egymással, és egy mélyebb összefüggésbe ágyazódik. A nyílt és rejtett labirintus-reminiszenciák a regényeposz egész terét behálózzák, ahhoz hasonlóan, „ahogyan a kristályrács is jelen van már az anyaoaldatban, noha látható módon mégsem lehet kimutatni.”³

Tolsztoj tudott ógörögül, eredetiben *à livre ouvert* olvasta Xenophónt, Hérodotoszt, Homéroszt. A *Háború és béke*be nem illesztett hosszú szövegrészeket az *Iliász*ból, de találunk benne utalásokat Párisra, Szép Helénára,⁴ Laokoónra. Kérdés: vajon tudatosan élt regényeposzában a mitologikus sémákkal és toposzokkal? Nem feltétlenül. Egy szerző tudatának mélyrétegeiben is érintkezhet a mitológiai hagyománnyal. „A műfaj a jelenben él, de mindig emlékszik a múltjára, az eredetére”, a lényeg nem az író szubjektív emlékezetében, hanem magának a műfajnak az objektív emlékezetében van.⁵

Jelen tanulmány célja a szöveglabirintusnak mint irodalmi toposznak a feltárása a *Háború és béke*ben. Tolsztoj szerint „a művészeti kritikához olyan emberek kellene, akik (...) kalauzolnák az olvasót az összefüggéseknek abban a végtelen labirintusában, amely a művészet lényegét alkotja, s feltárnák azokat a törvényeket, amelyek ezeknek az összefüggéseknek az alapjául szolgálnak.”⁶ [Kiemelés tőlem – H. Z.] Az elemzés során ezt a tolsztoji intenciót tekintem irányadónak a mottó szellemében; szem előtt tartva, hogy az orosz regény „a szűzsé mélystruktúráját tekintve nem a mesére, hanem a mítoszra megy vissza”.⁷ Minden nagy író „tudattalanjának mélyén ott szunnyad a vágy, hadd válhassék újra mítosszá, hadd ábrázolhassa újra az univerzum totalitását”.⁸ A mítosz az embert a kaotikus világból kiemeli és a kozmikus rendbe visszahelyezi. A mítosz a művészetben rendezőelv, arra szolgál, hogy „szemmel tartjuk, elrendezzük, alakkal és jelentőséggel ruházzuk fel a haszontalannak és anarchiának azt a mérhetetlen panorámáját, ami a jelenkori történelem”.⁹ A regény az eposzsal ellentétben azért nyúl a történelemhez, hogy visszahódítsa a történelmet a mítosztól, mert „a múlt valóban objektív ábrázolása csak regényben lehetséges”.¹⁰

*

A könyv – szöveglabirintus. Lépünk be a *Háború és béke* képzeletbeli erdejébe, amelyben az olvasó a szereplőkkel együtt, a regényösvényeken bolyongva keresi az igazság útját. Több bejáraton keresztül juthatunk a belsejébe, s közülük egyiket sem lehet főbejáratnak nevezni. A regény négy nemesi család, a Rosztovok, Bolkonszkijok, Bezuhovok és Kuraginok egybefonódó története, amelyek közül önmagában egyik szál sem állna meg. A *Háború és béke*, mint Tolsztoj regényei általában, oldalági cselekménnyel kezdődik. Az expozícióban Anna Scherer hercegnő szalonjában a pétervári arisztokrácia „krémje” *petite soirée*-ra gyülekezik. A társalgás elcsépelte hétköznapi témákról folyik, miközben a szereplők feje fölött grandiózus történelmi események sötét felhői gyülekeznek. A zömmel francia nyelvű párbeszéd, szándékos mellébeszélések, semmitmondó fecsegések az ürességet, a szereplőknek mélyen a nyelvi megnyilatkozás alatt rejlő gondolatait érzékeltetik. Tolsztoj a hercegnő szalonját fonóműhelyhez

hasonlítja, ahol a rokkákon zümmögnek az orsók. „Minden megkezdett szekvencia olyan, mint az átmenetileg tétlen orsó, pihen, míg a szomszédja dolgozik; aztán ha ismét rajta a sor, a kéz újra felveszi a fonalat. (...) Minden egyes szál, minden kód egy-egy hang; ezek a fonott – vagy fonódó – hangok alkotják a szöveget.”¹¹ A szöveg szó etimológiájában benne van a fonás, a szövés mozzanata. Tolsztoj hatalmas Pénelopé-i munkájában azonban benne rejlik a rombolás ösztöne is. Az ilyen és ehhez hasonló beszélgetésekbe rendszerint bevon egy tétován botladozó ellenlábás alakot, (ez esetben Pierre-t), aki a helyzethez nem illő megjegyzéseivel minduntalan megakasztja a beszélgetést; mintha visszajáról szőné az elbeszélés fonalát. Megfogalmazódik egy másik értékrend, amelyik az előbbit hiteltelenné teszi. Számos tolsztoji szöveg mélyszerkezete épül a párhuzam és ellentét elvére, amelyek narrációját kettős nézőpont szervezi. A monologikus gondolkodás sztereotípiáiból úgy próbált kitörni, hogy a *protagonista* hős mellett mindig szerepeltet egy *antagonistát*, aki más erkölcsi normát képvisel.

*

Ha évszám van a regényben, kinyílik a történelem kapuja. A mű elején egy dátum áll: 1805 július, amely nem engedi, hogy eltévedjünk az idő labirintusában. A szereplők közül ekkor többen még az Európában meghonosodott idealizált, romantikus napóleoni hőskultusz hatása alatt állnak. Az orosz regényhősök, ha nem is hordják magukkal eszményképük arcképét, mint Julien Sorel, és nem istenítik úgy, mint Fabrizio del Dongo, rendkívüli lángelmének tartják. Andrej Bolkonszkijt hadvezéri képességei, Pierre-t államférfiúi nagysága nyűgözi le. Tolsztoj azért mutatja be hősei Napóleon-rajongását, hogy annál meggyőzőbben ábrázolhassa csalódásukat és kiábrándulásukat. Az illúziók csak a csalódás tüzeiben éghetnek el. A Napóleon-mítosz lebontásával párhuzamosan Kutuzov-mítoszt teremt. A „végzet embere”, a hegeli „világszellem nyeregben” a tolsztoji optikán keresztül nézve egydimenziós anti-hőssé,¹² a bűn allegorikus megtestesülésévé, emberevő Minótaurosza degradálódik. Fordítsuk figyelmünket a sötétség birodalmából a Nyugatról származó „szörnyetegre”. Vegyük sorra, hogyan változik a francia császár megnevezése, attól függően, hogy Oroszország szövetségese vagy ellensége. A következő változatok fordulnak elő a regényben: az olaszos Buonaparte, a franciás Bonaparte, a népies Bonapartyij és az érzelmileg semleges Napóleon.¹³ A megnevezés nemcsak jelöli a személyt, hanem értelmezi is. A regényben különféle nézőpontok csapnak össze pro és kontra, de fokozatosan a negatív értékelések kerekednek felül. Egyesek „jött-ment császárnak”, míg mások a gonosz megtestesülésének, Antikrisztusnak titulálják, akitől Oroszország menti meg a világot. Julie Karagina barátnőjének írott levelében „korzikai szörnynek” (»корсиканское чудовище») nevezi, „aki feldúlta Európa nyugalma” (1, 131).¹⁴ Rasztopcsin gróf véleménye szerint „Bonaparte úgy garázdálkodik Európában, mint egy kalóz az elfoglalt hajón” (2, 358). Bilibin orosz diplomata „bitorlónak és az emberi nem ellenségének”, osztrák szolgája *Bösewicht*nek nevezi a francia császárt (1, 229). Pierre előtt a szabadkőművesek tárták föl az apokaliptikus Napóleonra mint Antikrisztusra vonatkozó értelmét: „Itt van a bölcsesség. Akinek értelme van, számlálja meg a fenevad számát, mert emberi szám: és annak száma hatszázhatvanhat” (3, 94). Tolsztoj szerint Napóleon, „akit a gondviselés a népek hóhérjának szomorú és kényszerű szerepére szemelt ki, azzal áltatta magát, hogy cselekedeteinek célja a népek üdve” (3, 307). Napóleon a háború, a pusztítás szellemének a megtestesítője, gyönyörködik a csatatéren a hullák és sebesültek látványában. Őt is, mint a Minótauroszt, csak élőhússal lehet lecsillapítani. Tusin kapitánynak az ellenséges ágyúk füstje egy óriás pipájának, a puskaropogás egy szörny lélegzetének tűnik (1, 274). Petya Rosztovnak pedig álmában, egy barlangban ülő hatalmas szörnyeteg vörös szeme rémlik fel. NB a barlangnak (az alvilág kapujának) mitológiai jelentése van: a halált, a poklot, a holt lelkek tartózkodási helyét szimbolizálja.

*

A labirintusban rendszerint férfiak bolyonganak. Vegyük sorra az orosz Thészeuszokat, akik életük kockázatása árán akarják megszabadítani hazájukat az „emberevő szörnyetegtől”. Az archetípus abban a pillanatban kel életre, amikor a hős azonosítja magát vele. Bolkonszkij herceg a sors által kiválasztott személy akar lenni, hőstettével ki akar tűnni a szürke, hétköznapi emberek közül, hogy ne tartozzon a közép-szerű átlaghoz. (Az Andrej név görögül azt jelenti bátor, hősies, férfias.) Két választás között őrlődik: magára hagyott terhes feleség, vagy a haza üdvé. Úgy gondolja, a boldog családi élet lehetetlen, a legtöbb, amit kívánhat az ember, a hősi életút (*l'héroïsme*). Húgának bevallja: „ha azt akarod tudni, hogy boldog vagyok-e vagy sem, azt felelem: nem. Boldog-e ő? Ő sem. Miért nem? Nem tudom” (1, 154). Kézimunkát (*ouvrage*) hímezgető terhes feleségét apjára, húgára bízva, önként indul a háborúba, senki sem érti, hogy miért. A kézimunka, a csipkeverés, a szövés mint a hagyomány által kijelölt női szerep, összhangban van a kor patriarchális felfogásával, mely szerint a nő a család, a nemzetség, a férfi pedig a társadalom, az államiság eszméjének a képviselője. Mint a mondabéli hős, amikor útra kel, Andrej herceg is megkapja apjától úti felszerelését: „két török pisztolyt és kardot, amelyeket az ocsakovi csatában zsákmányolt az öreg” (1, 150). Marja egy kis szentképpel áldja meg fivérét, amelyen „a megváltó képe finom mívű ezüstláncocskán függött” (1, 153). Az amulett arra hivatott, hogy megvédje Andrej herceget a halálos veszedelemtől. A „varázseszközök” átadásának jelenete párhuzamba állítható a mitikus építőmester, Daidalosz adományával, aki az *erő* és a *védelem* jelképes eszközeit nyújtja át tanítványának. Ariadné tőle kapja a kétélű bárdot (*labrüszt*) és a fonalat, amelyet titokban ad át Thészeuszknak, hogy megölje a démont és élve kerüljön ki a labirintusból.

Austerlitznél, amikor az orosz csapatok fejvesztve menekülnek, Andrej herceg meg volt győződve, „hogy épp neki kell kirántania az orosz hadsereget ebből a helyzetből – így rendelte a végzet –, és hogy itt van végre az a Toulon, amely kirántja őt az ismeretlen tisztek sorából, és megnyitja előtte az utat a dicsőség felé!” (1, 230) Hőstettet hajt végre. Kiragadja az elesett katona kezéből a zászlót, és a megfutamodó katonákat támadásba viszi. Golyó találja. Ő a háború első áldozata. Halálhírére keltik (az olvasó tévútra vezetése). Az apja egy síremléket is megrendelt, „amelyet a kertben akart felállítani, és mindenkinek az mondta: elesett a fia” (4, 420). Sajnálták, hogy meghalt időnap előtt és itt hagyott egy terhes asszonyt. A dicsőösztő halál azonban egyelőre elkerüli a herceget, sebesüléséből felépül és visszatér. Az *első feláldozásának* mitológémája után következik az *elhunyt visszatérésének* a toposza.¹⁵ Mítoszi maradványnak tekinthető, hogy a hős eltűnése után újabb feltűnésének kell következnie.

A szörnyeteggel vívott harcban meg is lehet halni. Halálos párviadal volt ez, amely Petya Rosztov, Karatajev és több százezer katona életét követelte. Borogyinónál Andrej herceget gránátrepesz találja el. Haldokolva, csalódottan mondja: „Volt ebben az életben valami, amit nem értettem és nem értek” (3, 300). Rájön, az élet értelme nem a szerelemben és nem a dicsőösztővágyban van. A lét értelme el van rejtve előle. Gyakran két út jelenik meg előtte, amelyek jól érzékelhető módon az elágazó ösvények érzetét keltik. Andrej herceg sorsa azért van kudarcra ítélve, mert „az önmagunkért való élet” hirdetője, és marad kettejük közül életben Pierre, a „másokért való élet” szószólója. Két életfilozófia ütközik itt össze, melyek közül az egyik a zárt életet, a másik a nyílt létet képviseli. Mély értelmű, hogy a kettejük közötti vitára Bogucsarovóban, egy *kompon* kerül sor, amellyel a *révészek* a megáradt folyón szállítják át őket a túlsó partra. Tolsztojnál a dialógusokban szembesülő életfilozófiák nem jelentenek kiutat a vitázó felek számára, mivel megmaradnak a saját álláspontjuk mellett. „Amikor a beszéd ösvényén összeütköztek, megálltak, kitértek egymás elől” (4, 349).

A *Háború és béke*ben a regényi és eposzi elemek szerves egységet alkotnak. Bolkonszkijt alapvetően regényhősnek, Bezuhot eposzhősnek minősíthetjük, fejlődésének csúcspontja egybeesik az eposzi cselekmény tetőpontjával, a borogyinói csatával. A szereplők addig maradnak életben, amíg az útkezes tart. Tolsztoj a sorsukra hagyja azokat a szereplőket, akiknek a sorsuk beteljesült, hogy a még mindig igazságkereső figurákat állítsa középpontba. Andrej herceg története a regény kánonja szerint

a hős halálával ér véget, Pierre története viszont – az eposzi hős gyötrelmes útkeresésével zárulva – nem fejeződik be. A két férfi főszereplő útja közül a Bolkonszkijé zárt, pesszimista fonat, amely homályba, ködbe vész. A másik, a Bezuhové nyitott, optimista, megoldás-orientált. A párhuzamos élet-történetek nem ellentétes pólusként vannak szembeállítva egymással, hanem úgy, mint amelyek szinkroniában vannak. Ugyanaz a téma szólal meg két hangnemben. A cselekményszálak újra meg újra átszelik egymás vonalát, ezekből a metszésekből, kereszteződésekből alakul ki a regény architektonikája. Tolsztoj összesodorja a zárt és a nyitott fonatot, a lineáris és a ciklikus szüzsét, ami egy „levegős labirintust” eredményez.

Bolkonszkij az austerlitz-i csatamezőn sebesülten találkozik Napóleonnal. Pierre viszont sohasem kerül szemtől-szembe a „szörnyeteggel”. Nevét eltitkolva¹⁶ a felgyújtott Moszkvában marad. Parasztruhát ölt, pisztolyt szerez. Saját kezűleg akar végezni megtagadott bálványával, hogy teljesítse azt, amire a sors kiszemelte, „hogy vagy elpusztuljon ő maga is, vagy véget vessen egész Európa szerencsétlenségének, amelynek Pierre véleménye szerint csakis Napóleon az oka” (3, 420). Napóleon személyiségének és saját küldetésének a megfejtéséhez a numerológiát hívja segítségül, amely azon a püthagoraszi és kabbalista nézeten alapszik, hogy végső soron minden dolog és jelenség visszavezethető számokra. A számok titkos kódot visznek a szövegbe. A számmisztika művelői szerint az ábécé betűinek bizonyos számok felelnek meg – az első tíz betű egyeseket, a többi tízeseket jelöl. Ezek összegéből következtetések vonhatók le a személynevek rejtett jelentésével kapcsolatban. Ha a francia ábécé szerint leírjuk e szavakat: *l'empereur Napoléon* – kiderül, hogy e számok összege 666-al egyenlő, tehát Napóleon az a fenevad, akiről az Apokalipszis jövendőlt. Pierre arra a kérdésre kereste a választ, ki vet véget Napóleon hatalmának. A betűszámrendszert, mint egy kirakós játékot, addig változtatta, amíg a *l'russe Besuhov*-ban, ami ugyancsak 666-al egyenlő, megkapta a feleletet.

Ahhoz, hogy a hős újjászülethessen, el kell szenvednie a halálba való ősrégi beavatási szertartást. Minden beavatás célja az, hogy kijelölje az utat, amely visszavezet a létezés elveszett középpontjába. Tolsztojnal azonban a titkos beavatás merő külsőséggé lesz. Pierre-t a szabadkőműves páholyba való *iniciáció* során próbáknak vetik alá. Bekötik a szemét, sötét folyosókon vezetik keresztül, kardot szegeznek a melléne, kötenyt adnak rá, vakolókanalat, szögmérőt adnak a kezébe. Szembesülnie kell egy koponyával és egy koporsóval (saját jelképes halálával), végül új életre keltik. Mindez az eposzi hősnek az árnyak országában tett alvilágjárását imitálja: belépést egy sötét, zárt térbe, és az onnan való kijutást. Azt példázza, hogy a sötétség útjának bejárásával a misztériumba beavatott megtisztul és újjászületve kijut a fényre.

A két ellentétes álláspontot képviselő hős, Andrej Bolkonszkij és Pierre Bezuhov között, Nyikolaj Rosztov képviseli az arany középutat. A két dinamikus hőssel ellentétben, akik az igazságot a szellem vertikális mozgásában keresik, Nyikolaj Rosztovot nem foglalkoztatják metafizikai kérdések. Számára nem annyira a világ megértése, mint a megélése a fontos. Neki csak bátorságra és szerencsére van szüksége ahhoz, hogy élve jusson ki a háború halálos útvesztőjéből. Tapasztalatlan fiatalemberként indul a háborúba, és tapasztalt harcosként kerül ki belőle. Az ezredében érzi igazán otthon magát, ahol írott és íratlan szabályok határozzák meg a viselkedési normákat, ha ebből kilép, eltéved. „Nyoma sincs itt a szabad világ zűrzavarának, ahol nem lelte helyét, ahol mindig utat tévesztett” (2, 148, 149). Derék legény, aki számára a haza, a kötelesség, az eskü, a család mindenekfölött áll. A családi boldogságot többre tartja, mint a dicsőséget. „Nyikolajban megvolt a középszerű emberek józan esze, és az mindig megsúgta, mit *kell* tennie” (2, 282). Tudja, hogy túlélni felsőbb parancs, mint hősködni. Minden hétköznapisága ellenére vagy éppen ezért, ő az, aki a gyakorlatban valósítja meg a regény ethoszát: a háború kardját a béke ekevasára cseréli fel.

Kutuzov-Thészeusz is „szentül hitte, hogy a sors őt szemelte ki Oroszország megmentőjének” (3, 322). A haza védelmezőjeként egy felsőbb, providenciális akarat végrehajtójának tartja magát, aki nem dönthet szabadon, kénye-kedve szerint, ebből fakadnak jellemének fatalista vonásai. Nem akart meggondolatlanul, mint a kitüntetésekre váró tábornokok, összetűzésbe kerülni a „szörnyeteggel”, halogató taktikát követ, amiért Dolgorukov „öreg Cunctatornak” nevezi (1, 367).¹⁷ Kutuzov taktikáját és stratégiáját Tolsztoj a „bölc, tevékeny tétlenség” szavakkal jellemezi, amellyel, kerülve a felesleges vérontást, Napóleont egészen Moszkváig csalogatja. Tudja, hogy akkor cselekszik történelmien, ha a nemzet megmarad. Napoleon és Kutuzov stratégiájának különbözőségére jól rávilágít az Arkhilokhosz görög költőtől vett aforizma, amelyet Isaiah Berlin filozófus is idéz, jóllehet más összefüggésben: „a róka sokféle titkos dolgot tud, a sündisznó pedig csak egyet, de a legfontosabbat.”¹⁸

Napoleon Borogyinónál kutyaszorítóba kerül. A *Háború és béke* szövegváltozatában Tolsztoj *A farkas a kutyaóiban* című Krilov-mesét idézi. Összefüggés van a farkasvadászat, valamint a harcászattal kapcsolatos előre kitervelt hadműveletek között. A vadászat metaforikus értelmű. Az elfogott farkas pofáját összeszíjzták, megfosztották a szabadságától. A vadászat stratégiája és taktikája sokban hasonlít a háború rituáléjához.¹⁹ Tolsztoj párhuzamba állítja az ellenség üldözését a vad felkutatásával, csapdába ejtésével és elfogásával. Mindkettőt ugyanazokkal a szavakkal írja le: „Rosztov, éles vadász-szemével az elsők között pillantotta meg ezeket a kék francia dragonyosokat, akik ulánusainkat üldözték. (...) Mindezt úgy cselekedte, ahogy a vadászatban szokta: gondolkodás és latolgatás nélkül” (3, 77).

Kutuzov azonban a kétélű balta (*labrüs*) helyett a „népháború bunkójával” sújt le a fenevadra (4, 147). Napoleon serege halálos sebet kap Borogyinónál, de bizonytalan végzete még ellendíti Moszkváig. A szerencsés véletlenek sorozata, amely Napóleont elvezeti céljához, megfordult. A regényben feltűnik a vakító fényű, 1812-es óriási üstökös, „amely mint mondták, a legszörnyűbb borzalmakat, a világ végét jövendölte” (3, 437). Az oroszországi hadjárattal Napoleon üstökös útja véget ért. A győztes hatalmak a „fenevadat” Elbára, majd Szent-Ilona szigetére száműzték, Kutuzovot pedig szabadító Thészeuszként diadalénekekkel köszöntötték. Klopstock dicshimnuszokat zengett I. Sándorról. Madame de Staël, akivel Kutuzov levelezett, a „gondviselés csodájának, Európa megmentőjének” nevezte az orosz cárt és hadvezérét.

*

Tolsztoj már regényeposza címében összefogja az emberi létezés két nagy aspektusát.²⁰ A *Háború és béke* műfaji jelölésére az eposzi elnevezés magától kínálkozott. „Álszerénység nélkül olyan ez, mint az Iliász” – mondta maga a szerző. Turgenyev egy német művészetkritikusnak írott levelében *das grosartigste moderne Epos*-nak nevezte. Egy 20. századi olasz történész, Chiaromonte – Simone Weil *Iliász, avagy költemény az erőről* című írásától ösztönözve – párhuzamot von az *Iliász* és a *Háború és béke* között. Az összehasonlításnak az az alapja, hogy a modern regényírók közül Tolsztoj vetette fel elsőként „az erő és a hatalom kérdését, nem fizikai, hanem morális vetületben”.²¹

A trójai háború természetesen egészen más, mint a borogyinói csata. A nagy eposzköltők azonban képesek arra, hogy az idő és a hely különbségein túllépve megragadják benne azt, ami nagyfokú szerkezeti hasonlóságot mutat közöttük, és a háborút örök, archetipikus mintázattal és jelentéssel ruházzák fel. Simone Weil a történelem megfejtésének a kulcsát abban látta, hogy „a büntetés geometriai pontossággal utoléri az erővel való mindenfajta visszaélést – a görögök számára ez elsőrendű fontosságú kérdés volt. Ebben rejlik a görög eposz lényege. Aiszkhülosz tragédiáiban ez az eszme, a Nemezis alakjában, a cselekmény legfőbb mozgatórugója. Püthagorasz, Szókratész, Platón – mindannyian be-

lőle indultak ki, amikor az emberről és a kozmoszról gondolkodtak. Ezt a fogalmat mindenhol a magukévá tették, ahová a hellenizmus behatolt. Lehetséges, hogy ez a görög fogalom őrződött meg a karma nevében Kelet azon országaiban, amelyeknek a kultúráját áthatotta a buddhizmus. Nyugat számára a fogalom értelmét veszítette, egyetlen nyelvében sem található meg, még csak a szavak sem, amelyek kifejeznék a jelentését. A határ, a mértékletesség és az egyensúly alapeszméi, amelyeknek meg kellene szabniuk a viselkedést az életben, manapság már nem használatosak másutt, kivéve a hivatali-technikai szférát. Csak az anyagi dolgok tekintetében vagyunk geometerek; a görögök elsősorban az erény tekintetében voltak geometerek.”²²

A szükséges változtatásokkal mindez elmondható a *Háború és békéről* is. Napóleon a világot zsákmánynak tekintette. Azt hitte, a hatalom erő dolga. Visszaélt az erővel és a ráruházott hatalommal, ezért bűnhődni kell. Az önmagát túlbecsülő kevélységet, a hübriszt szükségszerűen követi a nemezis. A borogyinói csata leírásakor Tolsztoj a háborút sakkjátékhoz hasonlítja. Kétségtelen, a sakkban van valami a labirintus rejtvénytulajdonoságából: számtalan kombinációs lehetőséget rejt magában, amelynek célja az ellenség legfontosabb bábujának, a királynak olyan helyzetbe kényszerítése, ahonnan nincs kiút. „A sakkfigurák fel vannak állítva, holnap elkezdődik a játék” – mondja Napóleon a borogyinói csata előestéjén [3, 263, 285]. Számára a háború sakkjátékmának tűnik, amely nemcsak a kockázat veszélyét rejt magában, hanem a siker reményével is kecsegtet. Napóleon tehetsége a személytelen stratégiai és a taktikai számítás képességében van. „Igen – válaszolta Andrej herceg –, de van azonban egy kis különbség is: a sakkjátékban minden egyes lépésen annyit gondolkodhatsz, amennyi tetszik; ott nem kötnek időfeltételek: no, meg az a különbség is megvan, hogy a ló mindig erősebb a parasztnál, két paraszt mindig erősebb egynél, a háborúban pedig egy zászlóalj néha erősebb egy hadosztálynál, néha meg gyengébb egy századnál is” (3, 244–245). Ez az érvelés egybevág a francia filozófusnő szavaival: „Sem az erős nem abszolút erős, sem a gyenge nem abszolút gyenge, de ezt sem az egyik, sem a másik fél nem tudja. Kiderül, hogy azok, akiket a sors erővel ruházott fel, elpusztulnak azért, mert túlságosan bíztak az erőben.” Ebben van „a hatalom és az erő birtoklásának az illúziója”.²³

Összekapcsolni a bűnt a büntetéssel – görög hagyomány. A kereszténység a bűnt a megváltással kapcsolja össze. Tolsztojnak nem állt szándékában egy *epopea cristiana* megírása, amelyben Thészeuszt a megváltó Krisztus, Ariadnét Szűz Mária váltja fel. Regényeposzát mégis átítatja a keresztény szemlélet. Utalást találunk benne Krisztusra, a csodatévő Mária-ikonra, a gondviselésre, az evangéliumra, Péter apostol 2. levelének 15. versére: „Akik elhagyják az egyenes utat, eltévelyednek” (4, 10). Borogyinónál a katonák és a tisztek „egy fémbetűtes, fekete arcú, nagy Mária-képet” hordoznak körbe, amelyet még Szmolenszkből mentett ki és állandóan magával vitt a hadsereg (3, 231). A regény végén Ariadné fonala Nyikolenyka álmában „a Szent Szűz fonalává” (*le fil de la Vierge*) változik (4, 350).

Tolsztoj nem fogadta el a történészek gondolatát, mely szerint létezik egy abszolút isteni erő, amely azonban nem közvetlenül formálja a történelmet, hanem közvetve, kiemelkedő személyiségek, „hősök” cselekedetein keresztül. Szerinte a népek sorsát eldöntő erő nem a hadvezérek zsenialitásában, nem a hadsereg létszámában, az ütközetek szerencsés kimenetelében, hanem a hadsereg szellemében van. A történelem hatalmas erők mozgásának az eredménye, amelyben az egyén cselekedeteinek kevés jelentősége van. „A Napóleon, a vezetők, a hadvezérek kezdeményező szerepét tagadó Tolsztoj nem fejtette ki teljesen a gondolait. Ugyanezt gondolta ő is, csak nem mondta ki világosan. A történelmet senki se csinálja, a történelem láthatatlan, ahogy a fű növeését se lehet látni.”²⁴

*

Vezető nélkül könnyű eltévedni a labirintusban. A népi felfogás úgy tekint a szerelemre, mint sötét veremre, amely boldogsághoz és pusztuláshoz egyaránt vezethet. A delphoi jóshely azt tanácsolta Thészeusznak, hogy a szerelem istennőjét válassza segítőül. A kivezető utat mutató személynek a nőiség elvével való összekapcsolása nem ritka a beavatási szertartásokban. Gondoljunk Athénéra, Ariadnéra, Beatricére, Margaritára vagy Hodigitria Istenanyára, „aki mutatja az utat”: „hol tűz-, hol felhőoszlopként vezet az Ígéret Földjére, a mennyei életbe.”²⁵ A női princípium vezetőként való szerepeltetése az orosz kultúra animaelvűségét, az apai-szimbolikus helyett az anyai-imaginárius dominanciáját, a férfiak fölött női nagyságot hivatott hangsúlyozni. Megtestesíti a nemzeti identitást meghatározó „Oroszország-anyácskát” és a szimbolisták esztétikájában központi szerepet játszó örök nőiség földi változatát, az élet ősforrásának tartott „nyirkos Földanyát”, amelyből minden ered.

Ariadné-Natasa a fájdalomtól a boldogságba vezető nő mitologizált alakja, „az életbe visszahívó szózat” (4, 215). Natasa, mint az „örök nőiség” megtestesítője szembe van állítva Hélèn Kuragina gonosz, csábító nőiségével. A kétféle nőiséget megtestesítő szereplő egymás ellenpontjai. Natasa legjellemzőbb tulajdonsága: túlcserélődő életöröme, a lét iránt való intenzív érzékenysége. Mindent teljes lelkével cselekszik. Ő az eszményi nő, akiben a regény férfi főszereplői megtisztulhatnak és újjászülehetnek: Andrej herceg, akinek a menyasszonya, és Pierre Bezuhov, akinek a felesége. A neve is az újjászületésre utal: Natália (*dies natalis Domini*) – az Úr születésnapja kifejezésből származik. Valaha a karácsonykor született leánygyermeknek adták. A név és a viselője között mágikus a kapcsolat.

Natasa azonban nem bizonyul megmentő erőnek Bolkonszkij számára. Jelzésértékű a jelenet, amikor a férfi halálos ágya mellett harisnyát kötöget. „Most egy mozdulatot tesz: a gombolyag legurult a térdéről. Megrezzent, a betegre pillantott, egyik kezével eltakarta a gyertyafényt, majd óvatos, hajlékony, pontos mozdulattal lehajolva, a másikkal felvette a gombolyagot, és visszaült” (4, 76). A fonás, a szövés, az orsó forgatása az egész élet szimbóluma. (Lásd az emberi élet fonalát szövő, gombolyító, illetve elvágó három istennőt, a *Moirákat* a görög mitológiában.) Natasa átlényegül sorsistennővé, aki kezében tartja a férfi életfonalát.

Natasa, a legérzékenyebb a Rosztov család nőtagjai közül, érzékeli a szabadkőműves Pierre auráját, de egyelőre nem tudja a férfi bonyolult lelkivilágát megérteni, és a vele kapcsolatos érzéseit szabatosan megfogalmazni. Zavaros érzéseit hangulati alapon, szemléletességre törekedve, színekkel és mértani alakzattal fejezi ki.²⁶ „Bezuhov az olyan kék, sötétkék meg vörös, de az is négyszögletes” (4, 590).²⁷ A férfi ellentmondásos személyiségét színesültség okozza: a kék egyfajta spiritualitást, a vörös az életerőt jelképezi. Pierre szögletessége (*homo quadratus*, четвероугольный) mint geometriai szimbólum, szembe van állítva Platon Karatajev kerekdedségével (*homo circulus*, круглый), akivel a sors véletlenül hozta össze a franciák fogságában, az országúton menetelve.²⁸ Bezuhov valami kellemes, megnyugtató kerekdedséget tapasztalt Karatajev megjelenésében, minden szavában, sőt még a szagában is. Pierre úgy érzi, fogolytársának népi gyökerekből táplálkozó bölcsessége begyógyítja az apokaliptikus kor ütött sebet, visszaadja a háború által feldúlt lelki egyensúlyát. A kör mint a legtökéletesebb térforma az eszményi ideált fejezi ki. A gömb (kör, gyűrű, mandala) az egyensúlyt jelenti. A kör az ég szimbóluma, a négyszög a Földé. A négyszög körbe való transzformációja (az ég ráborul a földre), a két szféra összebékülését jelképezi. Tolsztoj regényében szép számmal találunk numerikus és geometrikus jellegű képleírásokat, amelyek alkalmasabbak a transzcendencia megragadására, mivel az érzékfelettit nem lehet érzékileg ábrázolni, de ki lehet fejezni geometriai szimbólumokban. A fizikai mint a metafizikainak közvetlen magyarázó oka jelenik meg itt.

Pierre harcias bikatermészetét – Tolsztoj egy helyütt „öklelő bikához” hasonlítja (2, 137) – Natasa légiés madártermészete opponálja. Natasában van valami légiés-spirituális vonás, ki akar törni a hétköznapi prózaiságának a szorításából: fel szeretne röppenni az égbe, ami az élet szellemibb, magasabb

szféráját jelképezi. „Nézd meg, mekkora a hold!... Jaj, de gyönyörű! Gyere már ide. Gyere ide, lelkem, édes kis Szonyám! No, látod? Olyan jó volna most leguggolni, így ni, magam alá húzni a lábam olyan szorosan, amilyen szorosan csak lehet, hogy jól megfeszüljön, aztán, huss, elrepülni! Így ni!” (2, 186). A hold és a madár az archaikus koroktól kezdve lélekszimbólumok. A Hold női princípium, a lélek tartózkodási helye. A holdsarló a szűzi tisztaság, az eredeti ártatlanság jelképe. Venus és Diana fejükön holdsarlót viseltek, a keresztény mitológiában Madonna lábánál is gyakran látható. Jung szerint Ariadné az Égei-tenger világának Holdistennője, a költészet ihletője.

Még e tökéletes nőalak, Natasa sem hibátlan. Hélène és Anatole Kuragin kelepccét állítanak neki, és a gyanútlan fiatal lányt a hálójukba kerítik. A két cselszövőt Tolsztoj a vérfertőző testvérszerelmek gyanújába is belekeveri. Anatole-t „férfi-magdolnának”, „ördögnek” (дьявол/diabolus) titulálja, ami azt jelenti „összezavaró”. Natasa „árulása”, szökési kísérlete „a házi szörnnyel”, párhuzamba állítható Ariadné árulásával, aki miután hozzásegítette Thészeuszt mostohatestvére (a Minótauroszt) megöléséhez, megszökik apja házából. A csábítási és „nőrablási” jelenet az antik forrásokig vezethető vissza.

Natasa Rosztova eleven láncszemként köti össze a regény két elmélkedő hősének, Pierre Bezuhovnak és Andrej Bolkonszkijnak a sorsát. Az a tény, hogy Natasa Pierre felesége lesz, Tolsztojnak a szembe-sülő életfilozófiák közötti választását jelzi. Andrej herceg önmaga elé magas és szigorú életideált tűz ki, mely elüt minden középszertől, ebben van jellemének erkölcsi maximalizmusa. Vele szemben áll Pierre, a családi tűzhely melegétől eltunyult papucsférj, aki feleségével együtt hirdeti a lét elsőbbségét az elvont gondolkodással szemben. „Pierre és Levin – mindkét mű filozófiai értelme, keresztény lelkiismerete – a két asszonynak, Kittynek és Natasának a papucsá alatt áll, és a két termékeny nőtény minden »okoskodásukra« szótlán, megcáfolhatatlan bizonyítékkal felel: egy újabb gyermek világrahozatalával. (...) Alkotásának legcsúcsára, amely az egyik legnagyobb épület, amit valaha emberek emeltek, a *Háború és béke* szerzője ezt a cinikus zászlót tűzi fel – »egy sárgafoltos pelenkát« – mint útmutató zászlót az emberiség elé.”²⁹ Cinizmusról szó nincs. A férjeiket eszeségükkel fölülmúló, szerelmükkel alávető nőalakok a férfiaknál mélyebben értik a lét-nemlét misztériumát, mert a női lét közelebb áll az élet forrásához. Tudják, mi a dolguk, miért élnek, és ez a legmagasabb tudás. A bölcsesség több, mint az okosság. Egyszer Marja hercegnő megkérdezte Bezuhovtól: „Okos-e Natasa?” Pierre elgondolkodva válaszolt: „Úgy gondolom, hogy nem, de egyébként igen. Méltóságán alulinak tartja, hogy okos legyen.” (»Наташа не достаивала быть умной.«) Előbb élni kell, „okoskodni” csak azután lehet. A vitális létezés szintén nagy életigazságok felismeréséhez juttathat. A sugárzó szépség és fiatalág (a „költői ördögfiókaság”) nem áll szöges ellentétben azokkal az értékekkel, amelyeket az érett Natasa képvisel: a házastársi hűséggel és az anyai örömeikkel. Az örök női princípiumba mindkettő beletartozik. Benne az összes női tulajdonságok lényege összpontosul. Az alkotás egészét a mindent átfogó nőiség, a soha meg nem szakadó életfonal (köldökzsinór),³⁰ a női zsenialitásnak ez a csodája érzékelhető formában világítja meg az élet értelmét és koherensen tartja össze a lét szerkezetét. Tolsztoj hangsúlyozza, hogy az élet legyőzhetetlen, diadalmas, amely mellett eltörpül minden más. A regény, Homérosz hőskölteményéhez hasonlóan, sok veszteség, kudarc és fájdalom után, az Otthon (görögül *Nostos*) nyugalma és biztonsága utáni sóvárgó vágyakozás archetipikus toposzával ér véget.³¹

Natasa mellett Marja hercegnő mutat kivezető utat a regény kérdésköréből. „Gyönyörű, sugaras” (лучистые) szemei metonimikusan hordozzák viselője tulajdonságait mint a kisugárzási erő jelképét, amely párhuzamba állítható Ariadné Holdistennő sugárzó koronájával. A görög mítosz egyik változata szerint Thészeusz ennek fénye mellett találja meg a kivezető utat az útvesztőből. Apja halála után Marja hercegnő nem tud a birtokukat fenyegető francia invázió elől elmenekülni, mert a fellázadt parasztok nem adnak neki kocsit és lovakat. Egy labirintuszjátéknak (*maze*)³² vagyunk a szemtanúi, melynek során egy leány a középpontban foglal helyet és várja az ifjút, aki kiszabadítja a „fogságából”. Nyikolaj Rosztov

jut el elsőnek hozzá, aki mindjárt felfedezi, hogy ebben a találkozásban van valami regényes és sorszerű. „Bánat sújtotta, védtelen, magányos leány, aki ki van szolgáltatva a durva, lázadó parasztok kénye-kedvének! És milyen különös véletlen sodort ide engem!” (3, 189–190). Marja hálálkodik „szabadítójának”, akinek később a felesége lesz.

A béke világa női világ, szemben a háború férfi világával. Tolsztoj az epilógusban két boldog párt mutat, Pierre-t és Natasát, Nyikolaj Rosztovot és Marja hercegnőt. Mindkét kapcsolatban a rosztovi princípium a meghatározó: a családi-rokoni összetartozás, amely az egyéni identitásnak és a nemzettudatnak is a fő kötőanyaga. Natasa Rosztova és Nyikolaj Rosztov – ők az ifjúság kútja. Nem véletlenül éneklük a regény elején a *Forrást* (Ключ). Nyikolaj Rosztov és Natasa Rosztova, tágabb értelemben a rosztovi életenergiát sugárzó hősök alkotják a cselekménynek azt a tengelyét, amely körül a többi szereplő sorsa forog. Marja hercegnőben kisebb mértékben van jelen a bolkonszkiji szubsztancia (bátyjának és apjának etikai maximalizmusa). Ez teszi lehetővé, hogy világa elegyedjék a rosztovival. A rosztovi életöröm kiegyensúlyozza a bolkonszkiji tragikus világot. A labirintus útvesztői között van egy ösvény, amely a középponti rend felé vezet: a rosztovi.³³ A halál és a katasztrófák okozta félelem és részvét érzése után mindannyian megtisztulva és újjászületve lépnek ki a labirintusból, s kezdenek új életet. A megtisztulás fő eszköze a tűz és a víz mint világalkotó őselem. Az *Iliászban* ez áll: „várja meleg fürdő, amikor hazatér a csatából” (ford. Devecseri Gábor). Az ember, aki kijön az útvesztőből, már nem azonos azzal, aki oda belépett. Natasa szavai nemcsak Pierre-re, de önmagára és a többi túlélőre is vonatkoznak, akik élve kerültek ki a háború tüzes poklából: „– Tudod Marie – szólt váratlanul Natasa, olyan pajkos mosollyal, amelyet már rég nem látott az arcán Marja hercegnő. – Olyan tiszta és sima lett, mintha fürdőből jönne; érted – lelki fürdőből” (4, 268–269). A szereplők úgy térnek vissza a világba, a békés életbe, hogy egy mélyebb, tisztább megértéssel rendelkeznek. Csak a tűz és víz által való megtisztulás után nyílik mód az újrakezdésre, hogy új utat nyissanak: „*ouvrir une carrière*” (4, 347). Házukban „zavartalanul, szabályosan folyt az élet” (4, 310). Tolsztoj a nőkben az állandósító, otthonteremtő princípiumot látta, az „örök női” *igent* a férfiak kételkedő *nemjére*. Az epilógus az asszonyi sors apoteózisa. A női bölcsesség az élet továbbadásában rejlő halhatatlanságban, az élet fonalának a továbbszövésében van. Natasának három lánya van és egy fia, Marja hercegnő a negyediket várja. A gyermekek nevei ismétlik az elődökét: Andrjusa, Natasa, Petya, Nyikoljenka. A névismétlésben az élet körforgásszerűen ismétlődik, megvalósul a természet összhangjának a láncolata, amit Homérosz nyomán a világ aranyláncának, Vénusz övének neveznek. A regényeposznak kétezer oldal után sincs vége, mert az ember teljesen soha soha nem befejezett lény, minden létezés csak a végtelenben teljesedhet ki. Az utószóban egyes ellentétek megoldódnak, de nyomban újak szövődnek. A jövő felé nyitott befejezés nem a rejtély megoldásának, hanem új rejtély születésének a helye. Elképzelhetetlen, hogy a napóleoni háborúk hősi Herkulesei Omphalé asszonybilincseinek rabságában vesztegessék titáni erejüket. A regény tervezett folytatásában Pierre és Bolkonszkij fiára a dekabristák szibériai útja várt volna.

*

Kerényi Károly szerint a labirintussal kapcsolatos minden kutatásnak a táncból kell kiindulnia, amellyel az ifjak a szörnyetegtől való megszabadulást ünnepelték, és megemlékeztek a veszedelemről, amelytől megmenekültek.³⁴ A geometrikus és szimmetrikus alakzatokba kódolt kultikus-szagrális táncrituáléban a zene látens térbelisége bontakozik ki, miközben valami rejtett jelentést tár fel. Maximilian Volosin a táncot megtisztító és felszabadító hatású szertartásnak nevezte, amely újjáteremt a kozmikus rendet. „A dionüszoszi táncok megtisztító szentségek voltak az archaikus Görögországban. A régi korok embeérének a lelkét erőszakra, gyilkolásra felbujtó ösztönök és szenvedélykitörések a ritmusban találtak maguknak feloldást, átlényegültek, megtisztultak a tánc tűzében.”³⁵ Hét fiú és hét leány architektonikus

elrendezésben daru örömtáncot (*geranos*) jár annak a szabadító fonálnak az emlékezetére, amely segítette őket kijutni a labirintusból. A táncosok egy ősrégi szertartást játszottak el újra, amikor a tánc még mágikus tisztító rituálé volt. Az elfordulásokkal és kitérésekkel, valamint a magasba szökdeléssel a védekezést, illetve a támadó testtartásokat és mozdulatokat igyekeztek utánozni. A kötél táncban a táncolók kötelet, kendőt vagy sálat fogtak a kezükbe, amelynek segítségével a vezető a táncosokat először a körbe befelé, jobbra, majd kifelé, balra húzta. A kartáncnak két szakasza van: az egyik a labirintus akadályokkal teli útját utánozta, a másik ennek ellentettjeként, a halálból az újjáéledés és újjá születés felé vezető utat imitálta.

Platón a táncnak két fajtáját különböztette meg: a harcias fegyvertáncot és a komolyságot, ünnepélyességet kifejező békés táncot. Tolsztoj regényeposzában mind a két fajta tánc szerepel. A táncolók mintha egy ősi archaikus koreográfia szerint mozognának és valósítanának meg egy geometriai formába kódolt mintázatot. A táncosok gyakran két egymással szemben álló sorban állnak és gyakori forgásokkal utánozzák a meander kígyózó vonalait. Már a regény elején, egy katonai szemlén, vidáman daloló és táncoló katonákkal találkozunk (1, 172) és a vége felé, a győztes krasznojei csata után is dalra fakad és táncra perdül egy katona (4, 231). A civil szereplők is gyakran énekelnek-táncolnak, nemcsak a bálokon, hanem minden lehetséges ünnepi alkalomkor. Andrej herceg „ahogy az éneklő Natasát nézte, valami új, boldog fordulat ment végbe lelkében” (2, 249). Natasa, anyjával közös névnapján, egy ősi skót táncot, *Danyilo Kuport* (Daniel Cooper) lejt az apjával. A fiatalok a Rosztov-házban karácsonykor sáltáncot (*pas de châte*) járnak. Andrej herceg francia füzértáncot, *cotillont* jár Natasával a lány első bálján. A sikeres otradnojei farkasvadászat után, a nagybácsi házában Natasa nagy átéléssel orosz néptáncot (*barinya*) jár, kezében egy keszkenővel. A karácsonyi ünnepek idején a jelmezes maskurába öltözött koledáló fiatalok orosz táncokat és körtáncokat járnak. Mindez összefüggésbe hozható a labirintus-táncsal, amely a kozmikus körforgást mint a legtökéletesebb térbeli mozgást az idő kategóriájában utánozza. A labirintus spirális gyűrűi és az égitestek köralakú pályán való mozgása, valamint a körtánc között belső összefüggés van: általa az ember a világmindenség örök és misztikus körforgásába integrálódik. A körtáncban vagy kartáncban (*khorosz*) a labirintus felépítettsége mutatkozik meg, amely bevezet a rettentő középpontig, majd onnan – Ariadné fonalának mentén – ismét vissza a kiindulópontig. Az epilógusban Nyikolaj arra gondol, hogy kedvencével, a hároméves, feketeszemű Natasával, ha felnő, ő is „mazurkát táncol majd, ahogy megboldogult apja a Danyilo Kuport járta a lányával” (4, 316). Saját életét egymást követő nemzedékek láthatatlan élő láncolatának képzelel, amelyben változatlan életerő buzog. Érvényesül az élet-halál dialektikája, az örök visszatérés gondolata, az örök lét gyűrűje. A veszteségek elviselhetőbbek, ha az ember azt látja, hogy mindabban, ami történik, egy ősminta tér vissza. A mitológia ismétlődik az egyéni sorsokban. Tolsztoj a történelmet folytonos újraelkezdésnek fogta fel. A regény nemcsak az ellenség, hanem a halál fölött aratott győzelemeposza is egyben.

*

Minden könyvnek, mint ahogyan minden labirintusnak, legyen az bármennyire szerteágazó, van középpontja. Középpont lehet a Minótauros, egy szép nő, de lehet egy város, például Moszkva, ahová „Európa elrablója” mint célponthoz igyekszik. „Ahhoz, hogy ezer versztát megtegyen, feltétlenül el kell képzelnie, hogy ezen az ezer versztán túl valami jó vár rá. Szükség van az ígéret földjének elképzelésére, hogy legyen ereje a kitartó mozgásra” (4, 141). Napóleon egyszer így teszi fel a kérdést: „Igaz-e, hogy Moscou-t *Moscou la sainte* -nek nevezik? Hány templom van Moszkvában?” (3, 38). A pravoszlávok szemében Moszkva ugyanolyan szent város, mint a katolikusok szemében Róma. „Miként minden út Rómába vezet, ugyanúgy minden út Moszkvába vezet” – mondja Balasov orosz diplomata a francia császárnak (3, 39). Minden figyelem e köré a világi és szakrális középpont köré összpontosul, itt talál-

ható a napóleoni hadjárat célja és értelme. „Moszkva-anyakcska” a szó eredeti görög jelentésének értelmében *metropolisz* (anyaváros), ellentétben a maskulin Pétervárral (*petropolisz*).³⁶ „Minden orosz ember, ha Moszkvára néz, érzi, hogy Moszkva – édesanya; minden idegen, ha ránéz, bár nem is ismeri édesanyai szerepét, okvetlenül megérzi e város női jellegét; megérezte Napóleon is” (3, 381). Miután kiterítette maga előtt Moszkva térképét, odahívatta a tolmácsát és azt mondta neki: „Egy ellenség elfoglalta város olyan lányhoz hasonlít, aki elvesztette ártatlanságát” (3, 382). A győztes bevonulása a városba mint nemi erőszak metaforizálódik. Napóleon azonban hiába várja a bojárakat a Kremlben a város kulcsaival. Moszkva üres, „mint a királynője vesztett méhcsalád köpűje” (3, 385). „A szentély, amelyre úgy vigyáztak, nincs többé. A halál és a rothadás büze árad belőlük” (3, 387). A szentségtől megfosztott, meggyalázott Moszkva és az elpusztított méhkaptár az elveszett anyai oltalom és a világrend felbomlásának a szimbóluma. A város labirintus zezugos, szűk utcáival, keresztútjaival, zsákutcáival és erődítményeivel veszélyeket is rejt. Minden rituálé hangsúlyozza, hogy a behatolás során ártalmas erők szabadulhatnak el: pusztító tűzvész (Moszkva felgyújtása), merényletek, partizánakciók. „Az itt bezárt életet vesz.”³⁷ Három hét után Napóleon menekülni kényszerül az orosz fővárosból. Ugyanazon az útvonalon igyekezett kijutni, amelyen eljutott Moszkváig, közben 453 000 fős hadseregének négyötödét elvesztette.

Az emberiség tudatában mélyen gyökeret vert labirintus archetoposz rányomja a bélyegét a ház- és városépítészetre, a kolostorépítészetre,³⁸ az irodalomra, sőt magára a nyelvre is. Merezkovszkij joggal hasonlítja a *Háború és békét* egy hatalmas épülethez, mivel a könyv metaforikusan az építészet modern transzformációjaként tekinthető. A „négy könyvből” álló regényeposz egy jól megépített ház vagy egy négyszögletes város (*urbs quadrata*) alapszerkezetére emlékeztet. Maga Tolsztoj a regény architektónikáját tartotta a művész legfontosabb feladatának. Vjacseszlav Ivanovnak Dosztojevszkijről mondott szavait Tolsztojra és minden nagy mítoszalkotóra vonatkoztathatjuk, aki archetipikus toposzok és szimbólumok alkalmazásával építi fel regényvilágát: „a Daedalusok egyik legnagyobbika volt, azzal a különbséggel, hogy ő egy gondolati labirintusnak volt az építőmestere (mondatépítész). (...) Az ő labirintusa a regény.”³⁹ Kétségtelen korreláció áll fenn az utcák, házak, szobák, folyosók, kerengők bonyolult és áthatolhatatlan rendszeréből álló épületegyüttesek és a nyelv szintaktikai szerkezete között. „*Szemiotikailag* a várost úgy lehet jellemezni, mint a kulturális ismeretek hatalmas gyűjtődényét és átalakítóját. Ez egy különleges szöveg, amely az anyagi tér és idő szervezettségének nyelvvel kódolja a kozmikus rendről vallott közös elképzeléseinket. *Szemantikai* nézőpontból a város – mediátor és a mediátorok együttese. Ezt a szerepet tölti be, lévén a világ plasztikus modellje.”⁴⁰⁻⁴¹ A Kremlt⁴², az orosz szemiotika terminológiájával élve, kőbe vésett kozmogramként értelmezhetjük, amelyben különféle sűrített anyagok (kő, fa) váltakoznak ritkított anyaggal (levegő). Ehhez hasonló a mondat szerkezete is, amelyben hangsúlyos és hangsúlytalan helyek váltakoznak.⁴³ Az ember nemcsak egy városban lakik, hanem egy nyelvben is: „A nyelv a lét háza. A nyelv hajlékában lakozik az ember. A gondolkodók és a költők e hajlék őrzői.”⁴⁴

A labirintuselvet nyelvi szempontokra is vonatkoztathatjuk, amely áthatja a szöveg grammatikai szerkezetét. Tolsztoj nem szerette a képeket és hasonlatokat, de olykor az ábrázolás képszerű elmélyítése céljából, a homéroszi-vergiliusi példát követve, hosszabb terjedelmű, leíró jellegű hasonlatokkal él, amelyek akár egy-két oldalt is kitesznek (lásd Moszkvának az elpusztított méhkaptárhoz való hasonlítását). A bonyolult körmondatok felépítése, amelyekben a kettős és hármas paralelizmusok, a vonatkozó és mutató névmások nem teszik egyértelművé az egyes mellékmondatok hovatartozását, a labirintuszízómával homológ, amelynek mindegyik járata kereszteződhet bármelyik másikkal. (A regény folytatásának tekinthető, töredékben maradt *Dekabristák* kezdő mondata például 698 szóból áll!) A *Háború és béke* frazeológiája, szintaktikai rendszere rendkívül összetett: az oroszokon kívül latin, olasz, francia, német mondatok találhatók benne. A népies orosz kifejezések a francia mondatokkal változva, olykor kevert orosz-francia nyelven szólalnak meg. A szereplők szüntelenül áttérnek az oroszról

a franciára, és vissza az oroszra. Az egyik tábornok oroszul beszél, de franciás kiejtéssel. A haditanácsban németül ismertetik a haditervet. Egy orosz katona, utánozva az ellenség nyelvét, érthetetlen francia nyelven karattyol: „Karimalatafa szafimuterkaszka” (1, 250). A különböző nyelveken elhangzó diskurzusoknak megvan a maguk poétikai szerepe a szövegben: a saját és az idegen kultúra pozitív egymásba hatolásának, negatív visszazárkózásának ciklikus mozgását tükrözik. Az idegen szövegre azért van szükség, mert a szereplők adott esetben az oroszra úgy tekintenek, mint az idegen szövegre adott válaszra. A kettős kódolás következtében a szövegek között szemantikai feszültség jön létre. Az értelem az olvasás folyamatában, a szöveg és a műbe beleértett olvasó közötti kölcsönhatásban teremődik meg.

Amikor Napóleon betört Oroszországba, kulturális paradigmaváltás következett be. Véget ért a francia nyelv és kultúra uralma. Az oroszok nem ismerték el többé a francia nyelv és kultúra szupremáciáját. A háború nyelvi háború is volt. Az ellenség nyelvén többé egyetlen orosz sem akart beszélni. „Golicin herceg orosztanárt fogadott, oroszul tanult” (3, 101). Julie most már anyanyelvén ír Marja hercegnőnek: „oroszul írok önnek, kedves jó barátnőm, mert gyűlölök minden franciát, a nyelvüket hasonlóképpen, annyira, hogy hallani sem bírom” (3, 125). Több moszkvai társaságban elhatározták, hogy ezután csakis oroszul beszélnek, „és azok, akik ez ellen vétének, vagyis kiejtenek egy-egy francia szót, bírságot fizetnek a hazafias áldozatok bizottsága javára” (3, 209). Tolsztoj a szereplők beszéd általi jellemzésével kulcsot ad jellemük és a korszellem megértéséhez. A társasági érintkezés nyelve a magasabb társadalmi körökben ugyanis a századelőn a francia volt. Ezzel magyarázható, hogy a regény negyedik, 1873-as kiadásában visszaállította a harmadik szövegváltozatban oroszra fordított francia szövegeket.

A szereplők gyakran nyomasztó lázálmot látnak, különös hangokat hallanak, amelyeket úgy is értelmezhetünk, mint egy szorult helyzetből való szabadulási képtelenséget, egy összekuszálódott nyelvi labirintust, a betűk titkosírását. Mellesleg a „lázálom” (бред, бредовый) szavaknak ‘áthatolhatatlan’, ‘járhatatlan’ jelentésük is van. Faszmer etimológiai szótárában брести azt jelenti úttalan úton, mocsaras ingoványon átvergődni.⁴⁵ A szöveget nyílt és rejtett mitológiai utalások hálójába szövi át, amelyen az olvasónak mint egy labirintuson keresztül, át kell küzdenie magát, hogy végül eljusson a megértésig. A tolsztoji nyelvi univerzum dekódolásának fáradságos munkája alól nem lehet felmenteni, végig kell járnia az alkotó által megtett utat. A befogadás hasonlít a beavatási szertartáshoz. Az olvasónak a szerző által szőtt szöveget/szöveget szálaire kell bontania, a mintázatot visszajáról újból meg kell szőnie.

*

Miután Thészeusz-olvasóként kijutottunk a *Háború és béke* szöveglabirintusából, vegyük fel újra a fonalat és vonjunk le néhány következtetést. Tolsztoj műve a görög eposzok tragikus derűjét árasztja, amelyben az élet éthosza legyőzi a halál pátozát. A szereplők olyan tökéletes boldogságot érnek el, amilyent az ember egyáltalán elérhet: a lélek békéjét és harcban szerzett nyugalmat. Mindez összhangban van a klasszikus kánonnal: akárhány labirintuson keresztül vezessen is a hős útja, végül a szerzőnek az a feladata, hogy kivezesse az embert az egzisztenciális labirintusból. Renato Poggioli jogosan állapítja meg: Tolsztoj „a legtöbb irodalmi alkotását ellentmondásokkal teli útvesztőként, bonyolult labirintusként építette fel. Mégsem tévedt el soha a kacskaringós meandervonalakban és homályos kétértelműségekben: mindig tartott a kezében egy Ariadné-fonalt.”⁴⁶

A modern labirintus-történetekben (Kafka, Joyce, Borges, Eco, Sztrugackij fivérek, Pelevin) a magára hagyott individuum már nem tud kitörni a labirintusból vagy bejutni a középpontba: a kastélyba, a

könyvtárba, a zónába, amelynek falai között titok lappang. A labirintus metamorfózison megy keresztül: titokzatosságával vonzó és taszító térelemmé, *kastéllá, könyvtárrá, zónává, odúvá, virtuális hálóná* változik, amelynek maguk a szereplők egyszerre építői, használói és fenntartói. A tévelygő útkeresők már nem tudnak, de nem is akarnak kijutni a labirintusrizómából, amelynek nincs kijárata, csak végtelen számú elágazása, melyek közül mindegyik zsákutcába torkollik. A labirintus mélyén Minótauros szincs, semmi szincs, csak sötétség. A bikafejű, embertestű szörnyeteg elszemélytelenedik, elvont, bürokratikus hatalommá démonizálódik, amelynek a hős végzettszerűen ki van szolgáltatva. A modern életlabirintusok a kiúttalanság, az örök bolyongás, az emberi sors reménytelenségének a jelképei.

Jegyzetek

¹ SANTARCANGELI Paolo *A labirintusok könyve*. /Ford. Karsai Lucia/ Budapest: Európa Könyvkiadó, 2009: 178. o. Észak-Franciaországban labirintus-mozaikokat helyeztek el a templomok nyugati bejáratánál, az indiánok amulettként (tetoválásként) használták az ártó szellemek távoltartására.

² A *meander* – geometrikus mintájú díszítőelem, amely egy kígyózó kisázsiai folyóról kapta a nevét. Seneca a *meandert* „minden költő ihletőjének és játékának” nevezte, amely szakadatlan mozgást, az idő és az élet folytonosságát jelképezi.

³ JUNG C. G. *Kísérlet a Szentháromság dogmájának az értelmezésére*. In: JUNG C. G.: *A szellem szimbolikája*. /Ford. Bodrogi Miklós és Halasi Zoltán/ Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997: 212. o.

⁴ Pierre feleségének, Hélèn Kuraginának a keresztneve az asszonyi hűtlenség archetípusával, Szép Helénával asszociálódik.

⁵ ВАНТУИН М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: «Художественная литература», 1972: 142. o.

⁶ TOLSZTOJ Lev *művei* 1–10. kötet. (Szerkesztőbizottság: Kardos László, Török Endre, Zöldhelyi Zsuzsa) Budapest: Magyar Helikon, 1964–1967: 10. köt. 179.

⁷ LOTMAN Ju. *Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben*. /Ford.: Szitár Katalin./ // Szép Literatúrai Ajándék, 1995, №3–1996, №1. 125. o.

⁸ BROCH Hermann *Hofmannsthal és kora*. /Ford. Györffy Miklós/ Budapest: Helikon Kiadó, 1988: 28. o.

⁹ ELIOT T. S. *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*. /Ford.: Bódis Edit et al./ Budapest: Gondolat Kiadó, 1981: 516. o.

¹⁰ ВАНТУИН Mihail *Az eposz és a regény*. /Ford. Hetesi István/ // Literatura, 1995, №4: 347. o.

¹¹ БАРТ Ролан *S/Z*. Пер. с фр. 2-е изд. (Под ред. Г. К. Косикова) Москва: Эдиториал УРСС, 2001: 152–153. o.

¹² Forster síkszerű (*flat*) és plasztikus (*round*) jellemeket különböztet meg, aszerint hogy az író egyetlen tulajdonsággal bíró vagy sokoldalú, ellentmondásos karaktert rajzol-e meg. Lásd FORSTER E. M. *Aspects of the Novel*. Cambridge: Trinity College, 1927: 103–166. o.

¹³ A megnevezésről mint nézőpontváltásról lásd Borisz Uszpenszkij „Napoleon megnevezése a *Háború és békében*” című tanulmányát: USZPENSZKIJ Borisz: *A kompozíció poétikája*. /Ford. Molnár István./ Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984: 47–55. o.

¹⁴ TOLSZTOJ Lev *Háború és béke*. /Ford. Makai Imre/ Budapest: Európa Könyvkiadó, 1963. (A szövegben erre a kiadásra hivatkozom a kötet és az oldalszám megjelölésével.)

¹⁵ Vö. a Laodameia mítosszal. Próteszilaosz egy napi házasság után, hátrahagyva ifjú feleségét és épülő házát, útnak indult a Trójai háborúba. A jóslat ellenére, „aki először lép a görögök közül Trója földjére, elsőnek leli ott halálát”, elsőként ugrott ki a hajóból és esett el Hektor kezétől. Az istenek azonban megengedték neki, hogy egy éjszakára visszatérjen feleségéhez. A témát feldolgozta I. Annyenszkij *Laodameia* (1902), F. Szologub *A bölcs méhek ajándéka* (1906), V. Brjusov *A halott Próteszilaosz* (1912). Lásd SZILÁRD Léna: *A Laodameia-mítosz a XX. században*. // Filológiai Közlemény, 1979, №1–2: 245–262. o.

¹⁶ Pierre a franciák fogságában nem árulja el a nevét, névsorolvasáskor úgy azonosítják, mint „aki nem akarja megmondani a nevét” (4, 45). Odüsszeusz az őt és társait foglyul ejtő egyszemű óriásnak a kérdésére: mi a neve? Azt válaszolja: „Senki” (görögül *Outisz*). Az allúzió magáért beszél.

¹⁷ Fabius római hadvezér ragadványneve, aki a második pún háborúban halogatta az összecsapást Hannibállal.

¹⁸ Берлин Исаяя «Еж и лиса. Эссе о взглядах Толстого на историю» In: *История свободы. Россия*. Москва: Новое литературное обозрение, 2001: 69. o.

¹⁹ „Az archaikus népeknél a háború szintén rituálé.” Lásd КЕРЕНЬИ Карой *Мифология. статьи; /Пер. с венгерского Ю. Гусев и др./* Москва: Три квадрата, 2012: 40. o.

²⁰ A *миръ* szó, a régi orosz helyesírás szerint izsicával írva, jelentette a kozmikus világegyetemet, a rendezett és értelmes életet, amely opponálja a háború zűrzavarát. A békén (nem háborún) kívül jelentette az orosz faluközösséget, illetve a pravoszláv egyházközösséget, valamint az ember külső és belső békéjét az egész világgal: БОЧАРОВ С. *Роман Л. Толстого «Война и мир»*. Изд. 3-е. Москва: «Художественная литература», 1978: 37. o.

²¹ КЪЯРОМОНТЕ Никола *Парадокс истории. Стендаль, Толстой, Пастернак и другие*. /Пер. с английского М. Буранов/ Firenze: Edizioni Aurora, 1973: 73. o.

²² file:///C:/Users/Zolt%C3%A1n/Downloads/SimonaVeyl_IliadailiPoemaosile_RuLit_Me_432229.pdf (Letöltés: 2022.06.13.) A geometria a beavatás, a titkos ismeretek tudománya. A hellénizmus korában geometriai fogalmakkal erkölcsi minőségeket is kifejeztek. Ismert például, hogy Platón elveszett előadása *A jóról*, mértani szemléltetéseken alapult. A matematikát annyira fontosnak tartotta, hogy az Akadémia bejárata fölé a *Ne lépjen ide be senki, aki nem ismeri a geometriát!* feliratot vésette. Görög felfogás szerint a legfőbb erény a bölcs mértékletesség, az önuralom, a józan belátás, amelyet a geométer (mértantudós) szóval fejeztek ki. Spinoza, görög példát követve, geometriai elvekre támaszkodva próbálta erkölcsfilozófiáját kifejteni. Erényetikájának tételei mértani axiómákhoz hasonlíthatók: SPINOZA *Etika geometriai módon bizonyítva (Ethica, ordine geometrico demonstrata)*. Budapest: Magyar Helikon, 1968.

²³ ВЕЙЛЬ Симона *Тяжесть и благодать*. Москва: Русский путь, 2008: 152. o.

²⁴ PASZTERNAK Borisz *Zsivago doktor*. /Ford.: Pór Judit/, Budapest: Árkádia Kiadó, 1988: 509. o.

²⁵ ФЛОРЕНСКИЙ П. *Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах*. Москва: Путь, 1914: 356. o.

²⁶ Natasa megnyilatkozásai sokszor érthetetlenek a környezet számára. Bahtyin az ilyen és ehhez hasonló nem logikus és nyelvtanilag helytelen beszédet „az életből kiszakított szónak” nevezi: „a félkegyelmű, az eszelős, az őrült, a gyerek, a haldokló és részben a nő szava.” A „női beszéd” a katakézisben (képzavarban) nyilvánul meg, amelynek látszólag semmiféle logikája nincs, ezért paradoxális, kihívó és elbűvölő, mint minden, ami felfoghatatlan: ВАНТЫН М. М.: *A beszéd és a valóság*. /Ford. Orosz István/ Budapest: Gondolat, 1986: 259. o.

²⁷ A görögök másként értelmezték a négyzögletes (τετράγωνος) fogalmát. Emberre vonatkoztatva azt jelentette: komoly, megbízható, erényes. „A boldog emberben tehát megvan az, amit keresünk, s éppen ezért egész életén át ilyen is marad; mindig vagy legalábbis mindennél gyakrabban azt cselekszi és azt szemléli szellemével, ami az erénynek megfelel; és a sorscsapásokat is legméltóbban, mindenütt s mindenképp helytállóan éppen az igazán erkölcsös, a *négyzögletű* és feddhetetlen férfiú fogja elviselni.” ARISZTOTELÉSZ *Nikomakhoszi etika*. /Ford.: Szabó Miklós/ Budapest: Európa Kiadó, 1997: 9. o. [Kiemelés tőlem – H. Z.]

²⁸ „A regényben a találkozások rendszerint úton történnek. Az úton („a nagy úton”) egy időbeli és térbeli pontban metszik egymást a különböző társadalmi rétegeket, vagyoni állapotot, vallási meggyőződést, nemzetiséget, életkort képviselő emberek időbeli és térbeli pályái. Itt találkozhatnak véletlenül azok, akiket elválaszt egymástól a társadalmi helyzet vagy a térbeli távolság.” ВАНТЫН М. *Время и пространство в романе*. // Вопросы литературы, 1974, №3: 175. o.

²⁹ МЕРЕЖКОВСКИЙ Д. Л. *Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество*. 1–2. (4. изд.) Санкт-Петербург. 1909, I. kötet: 191–192. o.

³⁰ Anna Freud párhuzamot von az anyaöl és a labirintus között: „A labirintustörténet például az anális születés tükörképe, ahol szülőcsatornaként a belső járatok szolgálnak, a köldökzsinór pedig – Ariadné fonala.” Lásd ФРЕЙД А.–ФРЕЙД З. *Детская сексуальность и психоанализ детских неврозов*. Санкт-Петербург: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 1995: 441. o.

³¹ Nabokov az *Anna Kareninában* felfigyelt a regény központi témájára, a „házra”, amely hat mondatban nyolcszor fordul elő: „Ház – ház – ház: a család-téma harangszava – a ház, a háznép. Tolsztoj a regény első lapján kulcsot ad a kezünkbe: a ház témája, a család témája.” НАБОКОВ В. *Лекции по русской литературе*. Москва: Изд. Независимая газета, 2001: 233. o.

³² Az aggastyán Bolkonszkij herceg a halállal egy sajátos labirintusjátékot játszik: sokszobás kastélyában „minden nap cserélgeti a hálólhelyét”, hogy a halál ne találjon rá (3, 126).

³³ Tolsztoj egy mély értelmű gondolatot fogalmaz meg a művészi fokalizációról: „A művészi alkotásban az a legfontosabb, hogy legyen benne valami, ami a fókuszhoz hasonló, azaz valami olyasmi, ami felé tartanak, vagy amelyből kiindulnak az összes sugarak. És ez a fókusz szavakkal minden bizonnyal teljes mértékben nem hozzáférhető. A jó művészi alkotás attól válik jelentőssé, hogy fő mondanivalója teljes egészében csak általa fejezhető ki.” Гольденвейзер А. Б. *Вблизи Толстого*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959: 68.

³⁴ KERÉNYI Károly *Labyrinth-Studien*. In: KERÉNYI Károly *Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee*. Zürich: Albae Vigiliae N.F.X, 1950: 158. o.

³⁵ ВОЛОШИН М. *Лику творчества*. Ленинград: Наука. 1988: 397. o.

³⁶ „Moszkva nőnemű, Pétervár hímnemű” – írja Gogol a *Pétervári feljegyzések az 1836-os esztendőből* című karcolatban. A grammatikai érvelés okait nem lehet visszaadni, mivel a magyarban nincsenek nyelvtani nemek.

³⁷ *Hic inclusus vitam perdit* egy észak-afrikai város családi kriptájában talált, labirintust ábrázoló sírmozaik felirata.

³⁸ A fallal körülvett sokjártatú bizánci barlangkolostorokat *labrának* nevezték, ebből származik a régi orosz *lavra* szó, amely eredetileg „szűk zezugos utcát, sikátort, szurdokot” jelentett.

³⁹ ИВАНОВ В. И. *Достоевский и роман-трагедия*. Москва: DirectMEDIA, 2014: 6. o.

⁴⁰ ДОЛГИЙ В. М. – ЛЕВИНСОН А. Г. *Архаическая культура и город*. // Вопросы философии, 1971, №1: 97. o.

⁴¹ Ludwig Wittgenstein szerint a „nyelv útvesztő, utak labirintusa”. „Nyelvünket olybá tekinthetjük, mint egy régi várost: mint zezugos térséget kis utcácskákkal és terekkel, régi és új házakkal, meg olyan házakkal, amelyekhez különböző korokban építettek hozzá; s az egész egy csomó előváros öleli körül, egyenes és szabályos utcákkal és egyforma házakkal.” Lásd WITTGENSTEIN, Ludwig *Filozófiai vizsgálódások*. /Ford.: Neumer Katalin./ Budapest: Atlantisz, 1992: 25. o. Amikor a filozófus párhuzamot von a város és a nyelv megszerkesztettsége között, arra a következtetésre jut, hogy az óváros utcáinak és épületeinek belső magja nem szabhatja meg a külváros tervrajzát és építészetét. Hasonlóképpen a szó rögzült jelentése nem korlátozhatja a „nyelvi játékot”. A jelentést a használat módosíthatja. A funkció határozza meg a jelentést, és nem megfordítva.

⁴² Kremlnek ősidőktől fogva egy megerősített és bekerített városrészt neveztek, amely a nagyfejedelmek és cárok székhelye volt. Nemcsak Moszkvában, hanem Novgorodban, Pszkovban, Kolomnában, Nyizsnyij Novgorodban is épültek kreml-erődítmények.

⁴³ A könyv és a szentély viszonya szoros és igen sajátos. A templom a mennyei könyv földi megvalósulása, a könyv pedig afféle nyelvi templom. Templomépítésnek gyakran szent szövegek szolgáltak alapul, amelyeket azután a kolostor könyvtárában őriztek. (Eco: *A rózsza neve* című regényében és Borges *Bábeli könyvtár* című elbeszélésében a könyvtár jelenik meg labirintusként.)

⁴⁴ HEIDEGGER Martin „...költőien lakozik az ember...” – válogatott írások. /Ford.: Bacsó Béla/ Budapest–Szeged: T-Twins Kiadó–Pompeji, 1994: 117. o.

⁴⁵ ФАСМЕР Макс *Этимологический словарь русского языка*. Москва: Прогресс, 1986: 210. o. Turgenyev 1882-ben a következőket írta A. A. Tolsztajának: „Figyelje meg, hogy Tolsztoj stílusa egy áthatolhatatlan ingoványhoz hasonlít.” // Толстой *Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой*. Санкт-Петербург: Издание «Общества Толстовского Музея», I. kötet: 11. o.

⁴⁶ POGGIOLI Renato *Tolstoy as Man and Artist*. In: *Tolstoy. A Collection of Critical Essays*. (ed. by Ralph E. Matlaw) Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc. A Spectrum Book. 1967: 20. o.