

# ZENE ÉS SZÓ: DISZKURZIVITÁS ÉS INTERMEDIALITÁS LEV TOLSZTOJ *KREUTZER-SZONÁTA* CÍMŰ MŰVÉBEN

## MUSIC AND WORD: DISCURSIVITY AND INTERMEDIALITY IN LEVO TOLSTOY'S *THE KREUTZER SONATA*

Molnár Angelika

dr. habil., egyetemi docens

Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézet, Debrecen

mandzsi@gmail.com

### ÖSSZEFOGLALÁS

A tanulmány a szenvedély és a féltékenység problémakörével foglalkozik Lev Tolsztoj *Kreutzer-sonátája* című kisregényében. Fókuszában a zene, a hang és a szó kapcsolata áll. A szöveget alkotó zenei motívumok, a hangismétlések, valamint a nevek, a dolgok és a cselekvések nyelvi-poétikai elemzése rámutat a mű értelemvilágának eddig feltáratlan szintjeire, jelesül a *sonáta* mint olyan értelmezhetőségének többsíkú kibontására. Ezek egyfelől a hang realizálódásában, másfelől a hangoknak a szövegben való „megtestesülésében”, harmadrészt pedig a beszédmódban mutathatóak ki. A főhős történetmondása a vasúti kocsiban a muzikális, a verbális és a cselekvésjegyek alapján ugyanis *sonátaformává lényegül át*. Pozdnisev úgy beszél, ahogy a zenemű és a vonat „szól”. Az elbeszélésben az az egzisztenciális határhelyzet (a feleség meggyilkolása) kap megformálást, melynek perspektívájában a szeretet/szerelem mint unikális, egyedi életemény kimeríthetetlen jelentéstartománya konstituálódik. A Tolsztoj-kutatással ellentétben jelen írás ezeket a zene- és szövművészeti utalásokat nemcsak intermedialis, hanem diszkurzív szempontból is felmutatja.

### ABSTRACT

The paper addresses the problems of passion and jealousy in Levo Tolstoy's novella *The Kreutzer Sonata*, by focusing on the relationship between music, sound, and words. A linguistic-poetic analysis of the musical motifs, the sound repetitions, and the names, things, and actions that make up the text reveals hitherto unexplored levels of meaning in the work, and in particular the multi-layered unpacking of the *sonata* as such. These can be seen, firstly in the realization of sound, secondly in the “embodiment” of sound in the text, and thirdly, in the manner of speaking. The protagonist's narration of the story in the railway carriage is transformed into a sonata form on the basis of musical, verbal, and action signs. Pozdnisev speaks as the music and the train “sound”. In the narrative, the existential borderline situation (the murder of the wife) is given form, in the perspective of which the inexhaustible range of meanings of love/affection as a unique, individual life event is constituted. In contrast to Tolstoy Studies, this paper presents the musical and verbal references not only from an intermedial, but also from a discursive perspective.

**Kulcsszavak:** Lev Tolsztoj, *Kreutzer-szonáta*, zene, szó, szenvedély, féltékenység

**Keywords:** Leo Tolstoy, *The Kreutzer Sonata*, music, word, passion, jealousy

Lev Nyikolajevics Tolsztoj érdeklődése a filozófiai és az ideológiai kérdések iránt végigkísérte hosszú életpályáját. Olvasói és irodalomkritikusai is elsősorban ezekre fókuszáltak a *Kreutzer-szonáta* című kisregény különböző szempontú vizsgálataiban (genderológiai megközelítések: Aronszon, 2006; kompozicionális vizsgálatok: Burmejszter, 2000; művészetfilozófiai értelmezések: Vinogradov, 2004; eszmetörténeti értelmezések: Kotovszkaja, 2000). A szakirodalomból ezért csak azt az írást (Téren, 1999) emelném ki, amely az elemzésben érintett problémákat hasonló megközelítésben (vö. a *hang*, a *tónus* vagy a *zakatolás/zaklatottság* motívumai) tanulmányozza. A nyelvi-összehasonlító vizsgálat során Tolsztoj művének magyar fordítását (Tolsztoj, 1978), illetve indokolt esetben az eredeti orosz szöveget (Tolsztoj, 1982) idézem.

A *Kreutzer-szonáta* 1889-ben jelent meg. A szerelemről, illetve a szexualitásról szóló hosszas fejtegetéseit azonnal cenzúrázták, és csak az író feleségének közbenjárására publikálhatták újra. Különös az a fajta nyers naturalizmus, amellyel Tolsztoj az ember magánéletét feltárja, főleg annak tükrében, hogy kései esszéiben milyen elítélően ír például a Shakespeare-drámák szenvedélyességéről. Kisregényében is negatívan viszonyul Othello cselekedetéhez annak „hatásvadász” volta miatt, amennyiben mintegy leleplezi Pozdnisev irodalmias viselkedésmódját felesége életének kioltásakor. A főhős féltékenysége és ebből fakadó gondolata (a házastársát kezdetben csak erőszakosan fenyegető, majd megbüntető gyilkossági terve) ugyanis olyan, *mintha Othellót utánozná*. A visszaemlékező megnyilatkozása szubjektumaként azonban már kritikusan viszonyul a tettéhez, és a sorsot meghatározó életesemény innovatív költői szövegben való feloldódása nemcsak a shakespeare-i elődszöveget, hanem a szerelemre vonatkozó elméleti álláspontot, teoretikus nézeteket is *újraértelmezi*.

A sok ideologikus általánosítás és érvelés után, amellyel útítársát-hallgatóját (a mű keret-elbeszélőjét) a vonaton mintegy „elárasztja”, Pozdnisevnek nehezére esik belefogni saját, személyes történetébe, vagyis annak elmondásába, hogy a szerelem/szeretet (az orosz nyelvben egyazon szóval: „любовь”) ajándéka helyett milyen halálos bünt követett el a feleségével szemben. A főhősnek/a másod-elbeszélőnek, vagyis a szövegetét narrátorának a megnyilatkozását az orosz eredeti a *folyó* tulajdonságaival prezentálja (feltárva a „peka” ’folyó’ és a „речь” ’beszéd’ szavak közötti etimológiai kapcsolatot!): végül folytatta, „mintegy áttörve az akadályon” (Tolsztoj, 1978, 71.). Pedig Pozdnisev még annak a személynek a nevét is alig tudja kimondani, akit tragédiája fő okozójának tart. Annak ellenére, hogy feltételezett riválisáról semmi rosszat nem kíván szólni,

mégis leleplezi Truhacsevszkij jellemtelenségét és gyávaságát azzal, hogy kibontakoztatja a vezetékneve szemantikáját (vö. „трыха” ’korhadék, törmelék, kacat’, „трухляк” ’pipogya, tutyimutyi’): „rongy ember volt” (Tolsztoj, 1978, 71.). A zenész valóban megvetést érdemlően menekül el az őt fenyegető férjtől, és hagyja sorsára a feleséget. Tolsztoj művében a szó-név így foglalja magába a hős történetét, ezáltal a történet megértésének a kulcsát.

Pozdnisev azért is gyűlöli Truhacsevszkijt, mert alteregójának tekinti: mintha önmagát látná benne. Az, hogy Truhacsevszkij „mindig célzásokban, szaggatottan beszél” (Tolsztoj, 1978, 72.), „sietve [...] válaszolt mindenre” (Tolsztoj, 1978, 90.), szintén kellemetlen benyomást tesz a főhős-elbeszélőre. Feltehetőleg azért, mert ebben is van valami zenei és nőies, ráadásul Pozdnisev szintén egyre „gyorsabban” és „jobban tűzbe jöve” (Tolsztoj, 1978, 17.) meséli el a történetét, mintha elkésne valahonnan. Itt szintén a név és viselője közötti korreláció figyelhető meg a szövegben, ugyanis a ’kései, elkéső’ jelentést (vö. „опаздывать” ige) a főhős története kibontja. A keret-elbeszélő ezt az „izgatott” beszédmódot, tónust (vö. „тон”) „illetlenül heves beszélgetés”-ként határozza meg (Tolsztoj, 1978, 18.).

Hasonlóságukból fakadóan Pozdnisev visszaemlékezésében igyekszik a különbségeiket markírozni, az eseményekben betöltött saját felelősségét pedig finomítani. Példának okáért hangsúlyozza önmaga közösségét az arisztokratákkal, mely körből a zenész kívül reked: „a magunkfajta férfi [...] az otromba, ízléstelen [...] ruhát [...] nem bocsátja meg” (Tolsztoj, 1978, 29.). Az orosz nyelvű megnyilatkozás a „тон” ’tónus, hang’ szót használja az ízléstelenség kifejezésére, tehát a szó nemcsak a zenére, hanem a külcsínre, az öltözködésre is vonatkozik, ezáltal közöttük szemantikai kapcsolat létesül. Pozdnisev szembeállítja a saját ízlésségét, amellyel az estélyt is megrendezte, Truhacsevszkij rossz ízlést tükröző megjelenésével, ruházatával és viselkedésével. Ez a logika más vonatkozásban is tetten érhető. Pozdnisev megemlíti, hogy a zenész „fara rendkívül fejlett” volt (Tolsztoj, 1978, 72.). Ez a látszólag motiválatlan részlet szintén „zenei” magyarázatot nyer, ugyanis a nevezett testrész nemcsak a nők erotikus vonzerejének egyik meghatározó komponense, hanem a vademberek alakjára is utal egy hasonlat szerint, amely a hottentották muzikalitásával helyezi összefüggésbe (vö. a házastársak úgy viselkednek egymással, mint a vadak).

Ezek alapján Pozdnisev önmaga fölényét tudatosítja, ideiglenesen megnyugszik. Felesége levelének egyszerű és közvetlen „hangja” (Tolsztoj, 1978, 94.), amellyel arról számol be, hogy a zenész áthozta neki a „megígért kottákat”, azonban „erőtletettnek” tűnik (Tolsztoj, 1978, 95.). Nyilvánvaló, hogy ezzel a jelzővel inkább a főhős érzelmei írhatók le, aki ismét gyanakodni kezd. Ezt bizonyítja a Truhacsevszkij zenei játékának hatását méltató hasonlata is, aki állítása szerint Mozart egy kis szonátáját „kitűnően” adja elő, és „a legnagyobb mértékben megvolt a játékában az, amit tónusnak neveznek” (Tolsztoj, 1978, 80.). A zeneértést és előadó-művészetet az orosz szöveg a „тонкий” ’finom’ szóval jelöli,

amelyben a „тон” ’hang’ és a „ноты” ’kotta’ szó fonogrammatikusan megismétlődik. Truhacsevszkij „kifinomult” zenészi tehetsége messze túlszárnyalja emberi kvalitásait.

Egységes *arpeggio* hangzik a teremben – a zenész zúzó akkordjai, amelyekből a féltékeny férj mintha egy fém hangszer ütéseit hallaná ki, és az ember létezését képviselő-működtető legfontosabb szervet egy dolgokat összetörő munkaeszközzel rokonítja: „A szívem hirtelen összeszorult, megállt, aztán sebesen verni kezdett, mint a kalapács” (Tolsztoj, 1978, 83.). Az orosz szövegben zajló rezemiotizáció során a hagyományos referensek törlődnek, és újak keletkeznek a „тон” ’tónus’ és a „молоток” ’kalapács’ szó jelölőinek ismétlődő sorában, amelyeket dőlt betűvel emelek ki: „Сердце вдруг сжалось, остановилось и потом заколотило, как молотком” (Tolsztoj, 1978, 174.). Ebben a párhuzamban is felsejlik az alakok hasonlósága (vö. a zenész ujjai úgy ütik a hangszert, mint a főhős a nejét), ami elkerülhetetlenül is a konfliktus tragikus befejezésére utal, és megelőlegezi annak végkifejletét.

A zenész ugyanis a házastársak kapcsolatának mélypontján jelenik meg. A családi veszekedések – kegyetlen „játékok” – zenei játékká alakulnak át a férj helyett a feleség feltételezett szeretőjével. Pozdnisev mint a házassága tönkremenéséről és a felesége meggyilkolásáról szóló szöveg szubjektuma így párhuzamot von a férfi-nő viszony és a zene között. Truhacsevszkij zenei játékát, „nyugtalanító hangcselekvését” azonban mindhárman élvezik, és rokon érzelmeket tapasztalnak meg.

Közös pontot jelent a kölcsönös megtévesztések játéka is: a főhős szempontjából a háromszög minden egyes tagja („játékos”) úgy tesz, mintha nem venne részt a dologban, nem lenne hozzá köze. Elbeszélőként ennek kapcsán tér vissza fő témájához, és szavai leitmotívumként ismétlődnek meg a szövegben: a felesége új szépsége kihívó, „nyugtalanító” volt (Tolsztoj, 1978, 69.). Ebből a nézőpontból úgy tűnik, hogy a nő a férfiakat elcsábítja, és úgy viselkedik velük, mintha zongorázna vagy hegedülne rajtuk (jelen esetben: hangosan a férjével és csöndesen a szeretőjével). A férj, aki szenvedélyesen szereti mind a feleségét, mind a zenét, ugyanakkor csak a segédkező harmadik funkcióját töltheti be: „egyetértettem játékkal” (Tolsztoj, 1978, 80.), azaz „szimpatizált” velük. De féltékeny is lesz, mert felesége egy másik férfival talál közös nyelvet, ráadásul a zenében, és ő attól tart, hogy kimarad a párbeszédből. A zongora és a hegedű ugyanis dialógust alakít ki, a zenészek egymásra pillantanak, a hegedű „felelt a zongorának”, az előadás során pedig még a zenész megjelenése is átalakul: „A férfi arca [...] szimpatikus lett” (Tolsztoj, 1978, 91.). Ilyeténképpen *az emberi kapcsolatok „szonátaformát öltenek”,* és ez verbalizálódik Pozdnisev történetmondásában.

A főhős elbeszélőként már nem is emlékszik arra, mi volt még „repertoáron”, annyira a szonáta hatása alá kerül, de egy másik zenei kompozíciót szintén izgatónak tart: „valami trágárságig érzéki darabot” játszottak (Tolsztoj, 1978,

96.). Így azonosítja a zenei játékot a testi kapcsolattal, és a zenét vádolja, amely játszik az emberrel, felkelti az erotikus vágyat: „Hát el lehet játszani egy fogadószobában, dekoltált hölgyek között ezt a prestót?” (Tolsztoj, 1978, 92.). A szonáta (és általában a zene) rettenetessé válik, mert ahelyett, hogy felemelné az embert, a féltékenység kicsinyes ürügyévé lesz, „a lelket fölzaklatón” hat (Tolsztoj, 1978, 91.), ahogy Liza új, „nyugtalanító” szépsége is. Pozdnisev azt állítja, hogy a zene csak „fölizgat, de nem végez semmit” (Tolsztoj, 1978, 92.), ugyanakkor nyilvánvaló, hogy megjeleníti a szerelmi háromszög elviselhetetlen szituációjának lezárását sürgető gondolatot is, tettekre ösztönöz, annak megcselekvésére, amire ráhangol. Amikor Pozdnisev felidézi az első *presto* hallgatását, akkor sem tudja visszatartani könnyeit. Ezt azzal magyarázza, hogy lelki kapcsolat jött létre közte és a zeneszerző között: a „zene [...] közvetlenül visz át abba a lelkiállapotba, amelyben az volt, aki a zenét írta” (Tolsztoj, 1978, 91.). A főhős „komponistává” való átlényegülése abban is felfedezhető, hogy megcsalásként azonosítja a zenész és a zenét előadó feleség zenén keresztül létrejövő rokonságát, és ezzel támasztja alá akkori vágyát, hogy átvegye az irányító (vö. zeneszerző, azaz Beethoven) szerepét, és szenvedélyes bosszút (zenét) „komponáljon”. A történetmondás során viszont mindez már nevetségesen hat, és lelepleződik a rossz minta (Othello) követése.

Korábban Pozdnisev elég tapasztaltnak, tájékozottnak és kifinomultnak tartotta magát ahhoz, hogy tudja, miként történnek a dolgok, és ne lehessen „az orránál fogva vezetni”. Most azt képzei, hogy a zenésznek a hegedű, a zene és a játék irányításával sikerült őt megvezetnie, Lizát pedig legyőznie, megtörnie, „uralkodni fölötte” (Tolsztoj, 1978, 81.). Az eredeti orosz szöveg a „свить из нее веревку” ’kötelet csavarni belőle’ frazeologizmus segítségével fejezi ki azt, hogy noha Truhacsevszkij eredendően nem jobb egy „kötél”-nél, mégis az idiómák szintjén ő az, aki elcsábíthatja a főhős feleségét. Éppen emiatt erősödik a férj gyanakvása, hallgatózik, és azt képzei, hogy „a zongorahang nyilván arra való, hogy szavaikat, esetleg a csókot elnyomja” (Tolsztoj, 1978, 83.), azaz a zeneművészet váltja ki a szenvedélyt és a féltékenységet. Erre a következtetésre Pozdnisev saját tapasztalatai alapján jut: „főként a zene közvetítésével megy végbe társaságunkban a házasságtörések nagy része” (Tolsztoj, 1978, 84.). A megértésnek ezen a szintjén a főhős azonban nem tudatosítja azt, hogy kezdeti bűnös életmódja okozza a felesége meggyilkolásához vezető előítéleteit, érzelmi viharait, amelyeket az „átkozott zené”-re vetíti ki, és majd csak a történetmondásában lesz képes újrafogalmazni ezt a gondolatot.

Liza korábban még így nyugtatgatta: „Hát lehet egy tisztességes asszonyban egy ilyen ember iránt, a gyönyörűségen kívül, amit a zene szerez, bármiféle érzés?” (Tolsztoj, 1978, 89.). Pozdnisev nincs erről meggyőződve, és azért siet haza a járásból, lopakodik be a szalonba kerülő úton, hogy megbizonyosodjon felesége hűtlenségéről. Úgy tűnik számára, hogy Liza ún. „tettenérése” során

elhangzott szavai, amelyekkel tagadja a zenésszel való kapcsolatot, csak elárulják a vele való közösséget. Az orosz eredetiben őt jelölő „настроение” ’hangulat’ szó – zenei terminus, akárcsak a *crescendo*. Ez utóbbival zárul a szonáta, és ilyen a „komponista” Pozdnisev lelkiállapota is, amikor megzavarja a felesége és Truhacsevszkij zenei harmóniáját. Azt előre látja, hogy a zenei dallamnak, a hangulatnak és a szenvedély érzésének, amely „folyton crescendo ment [...] így kellett csúcshoz érnie” (Tolsztoj, 1978, 111.), ezért kívánja végzetes tetteivel „befejezni/lezárni” minden gyötrelmét és „őrült” féltékenységét.

Ennek kapcsán idézzük fel magyar és orosz nyelven egyaránt Pozdnisev anyósának megjegyzését, amelyben lányát szinte árucikkként kínálja fel: „Az én Lizám bolondul a muzsikáért” (Tolsztoj, 1978, 33.) / „*Моя Лица без ума от музыки*” (Tolsztoj, 1982, 141.), ugyanis az utóbbiban kurzivált hangismétlések a feleség, az örület és a zene kapcsolatát demonstrálják. A történetben ez a viszony később új kontextusban bontakozik ki, mivel Pozdnisev feltételezése szerint a házasságukba beféradt Lizát a zene szenvedélyességével keríti hatalmába, és a szenvedély vágya sodorja a zenészhez is. Ebből a szempontból a feleség öltözködésre, megjelenésre irányuló szokatlan figyelme ekvivalenssé válik azzal, hogy újra zongorázni kezd: „szenvedélyesen nekilátott a zongorázásnak” és „beszámíthatatlan volt” (Tolsztoj, 1978, 70–71.), az estélyen is „látszólag csak a zene érdekelte” (Tolsztoj, 1978, 81.). Ez az „örület” azonban átragad a férjére, amikor teljesen a zene, a feleség játékanak a hatása alá kerül, és végül megöli őt. Tehát a féltékenység okát nem a társadalmi rendben kell keresni (ahogyan azt Pozdnisev tézisei sugallják), hanem a verbális és a zenei szó közötti különbségben.

Mint már említettem, Pozdnisev tragédiájának okozójaként a mesteri előadói képességekkel rendelkező zenészt nevezi meg, főleg amikor Beethoven *Kreutzer-szonátáját* játssza. Az idős Tolsztojt már zavarta a német zeneszerző romantikus zenéjének szenvedélyessége, mégis a *szonáta* mint valós zenei kompozíció az egyik legjobb tolsztoji szövegműben egy unikális, a szokványostól merőben eltérő, létmódot jelölő szimbólummá válik. Ha figyelmen kívül hagyjuk annak a zenésznek a nevét, akinek Beethoven a kompozícióját címezte, a *kreutzer* szó ’kis érmé’-t vagy ’hadihajó’-t jelent. Tolsztoj ez utóbbi jelentést helyezhette előtérbe, amikor a családi perpatvarokat vagy a férfi és a nő csatározásait az emberi létezés dimenziójában avatta témává.

Azt, hogy a hangzásból újjáalkotott szó fontosabb, mint a kisregény elnevezésének reális háttere, más szövegkomponensek is tanúsítják. A zene főhősre gyakorolt hatása az álomhoz és egy képzelte megcsalási aktushoz hasonlít. A „соната” ’szonáta’ és a „сон” ’álom’ szavak kvázi-etimológiai azonossága, amely a szöveg szintjén létesül, realizálódik a történet világában is, mivel Pozdnisev a tettet követően elalszik, és azt álmodja, mintha semmi sem történt volna. Éppen ezért nem tudja utána sokáig felfogni, hogy a bekövetkezett eseménysor (a feleség

orrba vágása és a gyilkosság) – álom-e vagy valóság. A szövegben itt a „сон – нос – соната” ’álom – orr – szonáta’ szavak összecsengése figyelhető meg (vö. Téren, 1999). Rendeljük ehhez a sorhoz a „несносный” ’elviselhetetlen’ szót is, amellyel Pozdnisev önmaga státusát jelöli: ő a féltékeny, „elviselhetetlen férj” (Tolsztoj, 1978, 81.). Következésképpen a zene nemcsak mint téma vagy motívum jelenik meg a műben, hanem felépíti annak struktúráját, sőt mi több, verbális textussá transzformálódik, és a fonikus szekvenciák szintjén is érvényesül.

Lássuk, hogy e hangok rendje miként hozza összefüggésbe más szavak jelentésrétegeit a szövegben. Pozdnisev története egy vasúti kocsiban hangzik el. A főhős gesztusai, viselkedése és mozgása a beszédéhez hasonlóan sietséget, idegességet fejez ki (vö. Tolsztoj, 1978, 5.). Mindezek a komponensek megfeleltethetők mind a beethoveni *Kreutzer-szonáta* nyugtalan hangzásának, mind a vonat sietős mozgásának, ennek következtében az alak is megtestesíti őket történetében és verbális cselekvésében. Pozdnisev történetmondását, akárcsak a zeneművet vagy a kerekek zaját, a ciklikusság szintén jellemzi: rövid kitérők után minden fejezetben visszatér az előzőben elkezdett témájához, és pontosítva, módosítva, újrafogalmazva megismétli ugyanazokat a frázisokat/passzázásokat. Ezek keretezik a gondolati-szerkezeti egységeket.

A fejezetek-törédek keretezésének másik formája az alábbi motívum segítségével történik: Pozdnisev „furcsa hangot hallatott” (Tolsztoj, 1978, 6.) (vö. itt nem a „tónus”, hanem „звук” ’hang’ szó szerepel a szövegben). A zenei és a verbális kompozíció orosz elnevezése – „соната” ’szonáta’ – összecseng az alakot leíró szavakkal is: „вагон” ’vasúti kocsi’, „седой господин” ’szürke hajú úriember’, „особняком” ’külön’ (ült), „не старый” ’nem régi’ (holmi), „но с очевидно” ’de nyilvánvalóan’, „с необыкновенно” ’szokatlan’, „остановка” ’megálló, állomás’. A hangismétlések révén a *szonáta* szó nemcsak az elbeszélés szintjén, hanem formálisan is tematizálódik: a szöveg meg is mutatja azt, amiről beszél: a jelkorpusz kibontása a szemantikai potenciál kifejtésével lesz egyenértékű. Pozdnisev beszédfolyama, melynek előadását egy, a beethoveni *Kreutzer-szonáta* jellegzetes ritmusát idéző vonat kocsijában, különleges hangjával tarkítja, és az állomásokon megszakítja, majd a főtémával újraexponálja, valódi *szonátát alkot*. A különböző alakzatok tehát ugyanazt a poétikai problémát képviselik: a *főhős*, a *vonat*, a *zene* és a *szövegmű* közötti kapcsolatot.

Az „úton levés” szituációja közbenső helyzetként – a saját szó/nyelv kereséseként is értelmezhető. Pozdnisev, akárcsak Golovin az *Ivan Iljics halálában*, egyre szakadozottabban beszél, végül már csak a fájdalmát képes kifejezésre juttatni: oroszban az „U! U! U!”, a magyar fordításban az „Ó! Ó! Ó!” hanggal (Tolsztoj, 1978, 117.). Majd, a másik mű főhőséhez hasonlóan, ő is *megalkotja új szavát*. Az őt hallgatótól (a keret-elbeszélőtől) bocsánatot kér, mintha történetmondása vallomástétel lenne egy bíróságon, mégpedig

az áldozat felé: „bocsásson meg” (Tolsztoj, 1978, 118.). Ezt követően elhallgat, lefekszik a padra, és elfordul.

A főhős sírása és testének rángása szintén a dallamra és a vasúti kocsira emlékeztet: „Fölzokogott, de mindjárt sietve folytatta”, „föl-fölzokogott, s némán rázkódott” (Tolsztoj, 1978, 117–118.). A kommunikációt felváltja a csend mint autokommunikáció, amikor a beszéd reflexív jellege felerősödik, és az önmegértés új szakaszába lép. Így kérdőjeleződik meg a didaktikus beszédmódok hitelessége, amelyekkel az emberi kapcsolatok zsákutcái megoldást nyerhetnének. Az útítársnak le kell szállnia, de előtte még búcsút mond Pozdnisevnek azzal a szóval, amely az orosz nyelvben a bocsánatkéréssel („простите”) egy tőről fakad: „прощайте”. Ilyeténképpen nyer a főhős bűnbocsátot egy idegentől a felesége helyett. Ugyanis a férj, aki a gyilkosság során ijesztőnek és félelmetesnek próbált látszani, az áldozata halálos ágya mellett még attól is félt, hogy bocsánatot kérjen. A kisregényben tehát a végső, leglényegesebb szó a *megbocsátás*, az emberi lelkek érintkezése és összekapcsolódása *mint a zenemű újraírása*.

A gyilkosság eseményét kiegészíti az újramondás története, a szüzsét pedig az elbeszélés története. A főhős tettének megértésében bekövetkező éles fordulat tükröződik a főhős-elbeszélő nyelvében is. A mű így két nyelv – Pozdnisev története mint a megfelelő szó keresése, és az elbeszélés mint ennek a szónak a megtalálása – közötti konfliktusra épül. A szenvedéllyel és a feltékenységgel kapcsolatos fogalmakat a költői diszkurzíva váltja fel, azaz a motiválatlannak tűnő szöveghelyeken a szó és jelöltje közötti egyértelmű azonosítás megszűnése és az állandó használatból való kiüresedés okán *a szavak újraszemantizálódnak, a hangformájukból metaforák és új jelek teremődnek*. Így helyeződik át Pozdnisev élettapasztalata a hangzó költői szó világába, és szabadul meg a nyelvi és zenei mintáktól.

## FORRÁSOK

Tolsztoj, Lev (1978): *Kreutzer-szonáta*. (ford. Németh László) Budapest: Magyar Helikon  
 Tolsztoj, Lev N. / Толстой, Лев Н. (1982): Крейцера соната. In: *Собрание сочинений в 22 тт.* – Т. 12. Москва: Художественная литература, 123–196. [https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol\\_12/01text/0284.htm](https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_12/01text/0284.htm)

## IRODALOM

Aronszon, Oleg Vlagyimirovics / Аронсон, Олег Владимирович (2006): Заметки о «Крейцеровой сонате» Льва Толстого. *Гендерные исследования*. 14, 259–267. <http://kcs.net.ua/gurnal/gurnal-14-14.pdf>



- Burmejszter, Alekszandr Nyikolajevics / Бурмейстер, Алексáндр Николаевич (2000): О построении «Крейцеровой сонаты». In: Милякова, Людмила Васильевна – Полосина, Алла Николаевна (сост.) *Яснополянский сборник статей*. Тула: Ясная Поляна, 57–64.
- Kotovszkaja, Jelena Igorjevna / Котовская Елена Игоревна (2000): «Крейцера соната» Л.Н. Толстого и ее влияние на русскую общественную мысль на рубеже XIX–XX веков. *Вестник Московского ун-та*. 8. *История*. Москва, 1, 90–102.
- Téren Gyöngyi (1999): Narráció és motivika Lev Tolsztoj prózájában. In: Kovács Árpád – Nagy István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább...* Budapest: Argumentum Kiadó, 449–479.
- Vinogradov, Igor Ivanovics / Виноградов, Игорь Иванович (2005): *Духовные искания русской литературы*. Москва: Русский путь