

dc_290_11

Szóke Katalin

„A szimbolizmus túlhaladása”?

A paradigmaváltás problémája a XX. századelő orosz prózájában.

(Andrej Belij és Mihail Kuzmin)

Akadémiai doktori értekezés

BUDAPEST

2012.

Tartalomjegyzék

Bevezetés, célkitűzés, módszerek.....	4
I. fejezet. I. Az orosz szimbolizmus és akmeizmus értékelése és elemzése az utóbbi évtizedek nemzetközi szakirodalmában.....	10
1. Az orosz szimbolizmus mint művészetfilozófiai, irodalomtörténeti és poétikai és jelenség interpretációja a szakirodalomban.....	10
1.1. Előzmények. Az orosz szimbolizmus kutatása az 1970-1990-ig tartó periódusban.....	10
1.2. Irányok az orosz szimbolizmus kutatásában 1990-től napjainkig.....	19
2. Az akmeizmus értékelése a szakirodalomban. A posztszimbolizmussal kapcsolatos dilemmák.....	33
II. fejezet. Az orosz szimbolista próza.....	43
2. 1. A szimbolista regény értékelése a szakirodalomban.....	45
2. 2. Az ornamentális próza.....	51
III. fejezet. Útelágazások és kereszteződések a XX. századelő szimbolista (és szimbolista indíttatású) prózáján belül. A szimbolista próza és a szecesszió.....	56
3. 1. Az orosz szimbolista próza és az útelágazások. Csoportosítási kísérlet.....	58
3. 2. A ritmus és vonal (Andrej Belij).....	61
IV. fejezet. Andrej Belij esszéprózája, kapcsolata a kor képzőművészeti gondolkodásával.....	67
4. 1. Szecessziós stílusjegyek Andrej Belij esszéesztikájában.....	67
4. 2. „Rózsagirlándok”. (Andrej Belij, Boriszov-Muszatov és Konsztantyin Szomov).....	78
V. fejezet. Mihail Kuzmin munkássága és a XX. századelő művészeti folyamatai.....	88
5.1. Mihail Kuzmin munkásságának értékelése a szakirodalomban.....	89
1. 1. A szövegkiadások problémái.....	89
1. 2. Mihail Kuzmin prózájának értékelése a korabeli kritikában és a szakirodalomban.....	92
5. 2. Mihail Kuzmin életútja és munkássága.....	97
VI. fejezet. A stilizáció problémája a szimbolista regényben és Mihail Kuzmin korai prózájában. Stilizáció és retrospektivizmus. (Aimé Leboeuf kalandjai).....	107

6. 1. Az irodalmi stilizáció problémája.....	109
6. 2. A retrospektivizmus. A <i>Művészet világa</i> , és Kuzmin művészetelméleti írásai.....	115
6. 3. Aimé Leboeuf kalandjai.....	120
VII. fejezet. Mihail Kuzmin: <i>Szárnyak</i> című kisregénye.....	125
7. 1. A regény fogadtatása.....	125
7. 2. Nevelődési regény vagy beavatási regény? Polémia az orosz irodalmi tradícióval.....	131
7. 3. Antik gyökerek. A tükör-szimbólum. Test-kép.....	145
7. 4. A „kettős tükröződés”. Szecessziós jegyek, képzőművészeti párhuzamok.....	154
7. 5. Oscar Wilde Oroszországban. Kuzmin és Oscar Wilde.....	164
Összegzés.....	170
Irodalomjegyzék.....	176
Függelék. Mihail Kuzmin: <i>Szárnyak</i> (fordítás).....	194
Melléklet (Képek).....	259

Bevezetés, célkitűzés, módszerekBevezetés, célkitűzés

Dolgozatomban a szimbolizmus és a posztszimbolizmus közötti kultúrtörténeti és poétikai összefüggéseket szeretném megvilágítani a XX. századelő orosz prózájában, szinkronban a korszakot meghatározó esztétikai elvvel, a művészetek szintézisének gondolatával. Két író munkásságát állítottam a középpontba, Andrej Belijét és Mihail Kuzminét. Andrej Belij a korszak egyik legjelentősebb írója és gondolkodója volt, aki a szimbolizmus világszemléletéhez élete végéig hű maradt¹, ami viszont nem gátolta meg abban, hogy prózájában olyan eljárásokat is alkalmazzon, amelyek a posztszimbolista irányzatokban váltak általánosan elfogadottá. Mihail Kuzmin munkásságának besorolása a korszak műkritikájában és a későbbi szakirodalomban a szimbolizmus és az akmeizmus között váltakozott, noha ő maga mindig tiltakozott az ellen, hogy bármely irányzathoz és csoporthoz tartozónak véljék. Életművének tanulmányozására csak az utóbbi két évtizedben került sor.

A disszertáció ötletének kiindulópontját Viktor Zsirmunszkij: *A szimbolizmus túlhaladói* című, 1916-os cikke szolgáltatta. Zsirmunszkij cikkében a „túlhaladás” problémájáról a szimbolizmus és az új irányzatok, az akmeizmus és a futurizmus vonatkozásában ír a korszak költészetét bemutatva, viszont a próza kérdéseit egyáltalán nem érinti. A szakirodalomban is a költészetben a szimbolizmus és az akmeizmus közötti paradigmaváltás kérdése többé-kevésbé kidolgozottnak tekinthető. Az 1900-as évek első két évtizedében azonban az orosz prózában is olyan új jelenségeket figyelhetünk meg, amelyek felbontják a klasszikusnak tekinthető, realista jellegű narratívát, s nem kevésbé mélyrehatóak, mint a költészetben végbemenő változások. Az orosz prózában jóval előbb jelennek meg a preexpresszionista jegyek, mint az európai irodalomban, például Leonyid Andrejev és Alekszej Remizov prózájában, Ivan Bunyin korai elbeszélései impresszionista jegyeket mutatnak, s a század első évtizedében megjelenő szimbolista regény pedig gyökeresen megújította a prózanyelvet, áttörve a határokat a líra és a próza között,

¹ Andrej Belij maga indokolja meg a szimbolizmus iránti elkötelezettségét 1928-ban íródott, *Miért lettem szimbolista, és miért nem szüntem meg annak lenni eszmei és művészi fejlődésem minden fázisában* című esszéjében. // Андрей Белый: Почему я стал символистом и почему не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. Ann Arbor, Ardis, 1982.

miközben a zeneiség és a vizualitás új dimenzióját tárta fel a szimbolisták által kultivált összművészeti elv utópikus szellemében. Mindennek egyik megvalósulási formája a szimbolista regényen belül egyfelől az úgynevezett „ornamentális próza”, amelyet Andrej Belij és Alekszej Remizov regényei képviselnek, másfelől pedig Fjodor Szologub „neomitologikus” regénystruktúrái, melyek többek között megelőlegezik a karkai regénymodellt. Mindemellett a korszakban, szintén a szimbolizmus eszmei és formai útkereséseinek talaján kialakult egy másik regénytípus, amely bizonyos fenntartásokkal neoklasszicista vonulatnak is tekinthető, egyik lényeges eljárásmodja a stilizáció, s megelőlegez olyan poétikai újításokat, amelyek a szimbolizmust követő irányzatnak, az akmeizmusnak a sajátjai. Ebbe a csoportba sorolhatók Valerij Brjusov és Mihail Kuzmin regényei.

Véleményem szerint a prózában már csak azért sincs szó a szimbolizmus „túlhaladásáról”, mert a fent említett művek szellemi talaja közös, és ez nem más, mint a kor uralkodó irányzata, a szimbolizmus. Egyébként az utóbbi évek szakirodalma a költészetben is egyre inkább vitatja a szimbolizmus és a posztszimbolizmus közötti merev határok kérdését. Ha időben helyezzük el például Andrej Belij, Remizov, Brjusov és Kuzmin egyes regényeit, Kuzmin *Szárnyak* című kisregénye 1906-ban, Brjusov *Tüzes angyala* 1907-ben, Andrej Belij: *Az ezüst galamb* című regénye 1909-ben, Remizov *Testvérek a keresztben* című műve pedig 1910-ben jelent meg. Tehát a neoklasszicista-stilizátori vonulathoz tartozó művek korábban keletkeztek, mint az ornamentális prózára épülő regények. Egyébként ez a pár év különbség egyáltalán nem lényeges szempont, az a döntő, hogy mindkét regénytípus párhuzamos, szinkron jelenségként létezett a XX. századelő szimbolista indíttatású orosz prózájában. Viszont úgy gondolom, hogy mind Brjusov, mind Kuzmin prózájának egyes eljárásmodjait, illetve esztétikai elveit jobban készítette elő az orosz szecesszió, a *Művészet világa* csoport képzőművészeti tevékenysége, s hasonlóképp a nyugat-európai minták, például Max Klinger és Aubrey Beardsley Oroszországban jól ismert festményei és grafikái, mint a kortárs irodalmi folyamatok. Ezen a ponton, az összművészeti elvek mentén tér el egymástól a szimbolista regény két vonulata. Míg az ornamentális prózában a zenei alapelv a domináns, s a vizualitás és a teatralitás formateremtő eljárásmodjai noha fontosak, de másodlagosak, addig a neoklasszicista-stilizátori vonulatban a vizualitás és a teatralitás szerepe lényegesen nagyobb, s a zenei elv alapvetően háttérbe szorul. A szakirodalom erre a kérdésre mindezidáig nem adott elemző választ, noha jelezte e különbség meglétét (pl. Imre László és Szilárd Léna tanulmányai). A szimbolista próza tárgyalásakor mind az oroszországi,

mind a külföldi szakirodalomban Kuzmin regényeit figyelmen kívül hagyták, vagy csak másodlagos jelenséggént említették meg.

A dolgozat elemzéseiben ennek a két prózatípusnak a poétikai jegyeit szeretném bemutatni, főként a zeneiség és a vizualitás formateremtő lehetőségeinek feltárása kapcsán. Andrej Belij művei közül esszéprózáját interpretálom, mivel a Belij-esszék stílusának és prózanyelvének az elemzése még nem került a nemzetközi szlavisztikában a figyelem középpontjába, így újdonságot képvisel. Az esszék elemzése folyamatában igyekszem bemutatni, hogy Belij esszéi, sőt elméleti írásai egyaránt az ornamentális próza remekművei, egyazon prózaszerkesztési elvek alapján szerveződnek, mint regényei. Kuzmin prózája esetében két kisregényét mutatom be, s elemzésemben igyekszem újszerűen megfogalmazni a stilizáció problémáját, összefüggésben a kor képzőművészetének egyik alapvető eljárás módjával, a retrospektivizmussal.

A dolgozat részletesen vizsgálja a szecesszió közvetítő és szintetizáló szerepét az orosz kultúrában, amelynek funkcióját az orosz irodalomban csak mostanában kezdik feltárni a nemzetközi szlavisztikai irodalomban. E kérdés kapcsán igyekszem néhány terminológiai kérdést is tisztázni; oroszul a szecesszió – „стиль модерн», így került be a XIX-XX. századforduló orosz nyelvhasználatába. Viszont, ahogy Magdalena Medarić a témáról írott, 1994-es tanulmányában megállapította, melyre a dolgozatban bővebben kitérek, az orosz terminológia, a „modern stílus” kellemetlen interferenciát okoz a „modern” és a „modernizmus” között; ez utóbbit általában az irodalomtudomány az avantgárdot megelőző formáció megnevezésére használja. Dolgozatomban én a magyar terminológiát, a szecessziót alkalmazom, ahogy a témáról író cseh és német kutatók is. Egyébként az orosz irodalomtudományban, az utóbbi időben szintén terjed a „сецессион” terminus használata, bár az első, 1989-ben orosz nyelven megjelent, a nemzetközi irányzatot először tárgyaló könyvnek, melynek D. Szarabjanov, az ismert művészettörténész volt a szerzője, a címe: „Стиль модерн”. Amíg az orosz szecesszióról, főként a *Művészet világa* csoport tevékenységéről már az 1970-es évektől kezdődően számos tanulmány és könyv született, addig a szecessziós elemek megjelenéséről a költészetben, s főként a prózában nagyon keveset írtak. Elsőként két cseh kutató, Danuše Kšicová és Mojmir Grygar az 1990-es években vizsgálta a szecessziót az orosz és cseh költészetben, majd kiszélesítve kutatásaikat, mint köztes jelenséget interpretálták a szimbolizmus és avantgárd között. 2007-ben egy olasz kutató, Ugo Persi jelentetett meg összehasonlító irodalomtudományi monográfiát az orosz és a nyugat-európai szecesszió irodalmáról, érintve a XX. századelő orosz prózáját is, Valerij Brjusov és Leonyid

Andrejev műveit. Oroszországi hasonló jellegű munkákról nincs tudomásom. Úgy gondolom, disszertációmban a megközelítési mód egyik újdonságát éppen a szecessziós elemek és eljárasmódok feltérképezése jelenti a szimbolista prózában, konkrétan Andrej Belij esszéiben és Mihail Kuzmin kisregényeiben, az összművészeti gondolat szellemében, a művészetek szintézisének szimbolista elve alapján.

A *Helikon* folyóirat 1980. 3-4. számán kívül, melyet teljes egészében az orosz szimbolizmusnak szenteltek, a magyar ruszisztika adós maradt az elemző, értékelő áttekintéssel erről a fontos irányzatról. Ezt a hiátust próbálom betölteni, mikor dolgozatomban értékelem az elmúlt 30-40 év orosz szimbolizmusról, akmeizmusról és posztzimbolizmusról szóló nemzetközi szakirodalmát. Értékelésemben kitérek azokra a vitákra is, melyek a szimbolizmus és posztzimbolizmus elhatárolása körül folytak és folynak, valamint az „Ezüstkor” időbeli behatárolásának kérdéseire.

Disszertációmnak jelentős részét teszi ki Mihail Kuzmin (1872-1936), költő, próza- és drámaíró, zeneszerző és művészeti kritikus munkásságának, s ezen belül prózájának értékelése és elemzése. Kuzmin műveit hosszú ideig nem adták ki a Szovjetunióban, csak 1989-ben jelent meg először verseiből és prózájából egy válogatás. Összegyűjtött verseit három kötetben, illetve az 1910-es években, Oroszországban kiadott összegyűjtött prózája kilenc kötetének az utánnomását az Egyesült Államokban jelentették meg még 1970-1990 között. Az utóbbi időszakban, Oroszországban is felfedezték, és előkerültek az archívumokból eddig ismeretlen művei; publikálták levelezésének egy részét, valamint naplójából három vaskos kötetet. Kuzmin munkásságáról a legtöbb tanulmányt és két könyvet Oroszországban Nyikolaj Bogomolov publikált, John Malmstad-del közösen ők írtak róla életrajzi monográfiát. Mindeztől csupán két olyan könyv jelent meg a nemzetközi szlavisztikában, amely prózáját is tárgyalja, Klaus Harer, német és Ewa Komisaruk, lengyel kutatók munkái. Annak ellenére, hogy az irodalomtörténetek nagyra értékelik Kuzmint, mint költőt, vitathatatlanul a korszak egyik kiemelkedő és újító alkotóját látják benne, prózájáról viszonylag keveset írtak, s regényeit, az egyetlen *Szárnyak* kivételével alig elemezték. Egyébként a *Szárnyak* kapcsán, mivel az orosz irodalomban ez az első homoerotikus regény, általában maga a homoerotikus téma, s annak mitopoétikai elágazásai és vetületei állnak az elemzések középpontjában. Viszonylag kisszámú tanulmány fordít figyelmet a mű poétikájának, prózaszerkesztési módjának kérdéseire. Dolgozatomban a két Kuzmin-kisregény – *Aimé Leboeuf kalandjai*, *Szárnyak* – értelmezésekor főképp a poétikai kérdéseket és problémákat állítom a középpontba, miközben be szeretném mutatni a művek kapcsolódását a szimbolizmus „életalkotás”-

elvéhez, illetve a korszak képzőművészeti gondolkodásához. Szintén fontosnak tartom bevonni az elemzésekbe Kuzmin művészetkritikai írásait, melyek gyakran saját művészete önreflexiójaként is felfoghatók.

Kuzmin műveit, főként prózáját Magyarországon nem ismerik. Versei közül megjelent néhány Baka István és Balogh István fordításában, illetve egyetlen esszé a *Szárnyakról*, a *Tiszatáj* folyóiratban, Fabulya Andrea tollából. Ezért fontosnak tartottam, hogy a *Szárnyak* című kisregényt lefordítsam magyarra, és mellékeljem a dolgozathoz. Egyébként világnyelveken (német, angol, francia) hozzáférhető. Kuzmin munkásságának magyarra fordítása szintén aktuális feladatnak látszik, nélküle nem kaphatunk teljes képet az orosz kultúra leginkább európai korszakáról, az úgynevezett „Ezüstkorról”. Különben Kuzmin munkásságának megismertetése, úgy vélem, a magyar kultúra szempontjából sem lenne haszontalan. Elképzelhető, hogy párhuzamokat lehetne felfedezni, elsősorban neoklasszicizmusát illetően a Nyugat-nemzedék prózájával, Babits Mihály és Kosztolányi Dezső műveivel.

Módszertani kérdések

A dolgozat módszertanát két szempont határozza meg. Egyfelől megközelítési módomban irodalomtörténeti, mivel a szimbolizmus és posztszimbolizmus (akmeizmus) határterületének kérdéseivel foglalkozom, valamint főként Kuzmin munkásságát illetően, arra törekszem, hogy elhelyezzem az irodalomtörténeti folyamatban. Másfelől poétikai, hiszen olyan kérdéseket kívánok tisztázni, mint a szimbolista regény, az ornamentális próza, a ritmus kérdése, a stilizáció, a retrospektivizmus, stb. Külön problémát jelent módszertani szempontból az irodalmi művek vizualitásának elemzése, a kép és a szó egymásra vonatkoztatása. E szempont érvényesítésekor Natalja Zlidnyeva elméleti alapvetését követem: „Az irodalom és a festészet kölcsönhatásba kerülhet egymással egy magasabb, elvontabb, a közvetlen, illusztratív függéstől mentes szinten – a korszak retorikájának szintjén. Ez utóbbi határozza meg a témákat és értelmezésük módozatait. De ami a döntő, egyúttal megalapozza az irodalmi és a képzőművészeti szövegek közötti formális megfeleléseket, közös kompozicionális-logikai makrosémákat képez, amelyek az adott kulturális-történelmi organizmus projekciói a kornak mint egységes személyiségnek a „nyelvére”.² Én is, amennyire lehetséges, „a korszak retorikáját”, egységes nyelvé

² Н. В. Злыднева: Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. Москва, «Индрик», 2008. с. 8.

igyekszem dolgozatomban megragadni, szinkronban a művészetek szintézisének gondolatával, és a szimbolizmus és posztszimbolizmus alkotóinak önreflexióival, valamint a kortárs elméleti és kritikai reflexiókkal. Ezért csak olyan terminológiát használok, amely a korszak kulturális és elméleti talaján keletkezett; bármennyire is csábítónak tűnne az intertextualitás és az intermedialitás különféle koncepcióinak felhasználása, olyan irányzatok esetében, amelyek utópikus esztétikai elképzeléseiben mind az orosz, mind a világkultúra egységes, bármikor felhasználható, naprakész nyelvként létezett, nem tűnik számomra megalapozottnak, noha igen magas színvonalú, e terminusokat termékeny értelmezési elvként felhasználó elméleti tanulmányok a korszakról már születtek, elsősorban A. Hansen-Löve tanulmányaira és könyveire gondolok.

A disszertációban többnyire orosz nyelvű szövegekkel dolgoztam. Ahol nem tüntettem fel lábjegyzetben a fordító nevét, azok az én fordításaim.

Munkám folyamatában sokan voltak a segítségemre. Külön köszönetet szeretnék mondani Han Annának, Kalafatics Zsuzsannának, Hetényi Zsuzsának, Bagi Ibolyának, Nagy-Illés Jánosnak és Szilárd Lénának hasznos szakmai tanácsaikért. Han Annának köszönöm, hogy saját könyvtárából több, egyébként beszerezhetetlen könyvet a rendelkezésemre bocsátott, illetve engedélyezte felhasználni az általa válogatott és szerkesztett, megjelenés alatt álló, *A XX. század kezdetének orosz festészeti irányzata a korabeli művészetkritika és művészetelmélet tükrében* című, kétnyelvű illusztrált dokumentumgyűjtemény anyagát. A disszertációval kapcsolatos technikai problémák megoldásában Farkas Zoltán, Kristó Sándor, Majoros Henrietta, Sarnyai Csaba, Varga Jenőné és Könczöl Sándor segítettek.

I. fejezet. Az orosz szimbolizmus és akmeizmus értékelése és elemzése az utóbbi évtizedek nemzetközi szakirodalmában

1. Az orosz szimbolizmus mint művészetfilozófiai, irodalomtörténeti és poétikai jelenség interpretációja a szakirodalomban

1. 1. Előzmények. Az orosz szimbolizmus kutatása az 1970-1990-ig tartó periódusban

Az orosz szimbolizmus, amely az 1890-es években indult, több mint negyedszázados története során az orosz irodalom és kultúra első, európai értelemben vett szintetikus művészeti irányzatának tekinthető. Meghatározott programmal rendelkezett, a szakirodalom túlnyomó része szerint a Brjuszov által szerkesztett *Orosz szimbolisták* három verseskötete (1894-95), a kötetekhez írt előszava és Dmitrij Merezkovszkij: *A kortárs orosz irodalom hanyatlásának okairól és új irányzatairól* című előadássorozata (1892) jelentette a kezdetét. Általában az orosz szimbolista mozgalmat két csoportra szokás osztani, az úgy nevezett „idősebb szimbolistákra” (старшие символисты) és a „fiatalabb szimbolistákra” (младшие символисты). Az első generációhoz sorolják Merezkovszkijt, Brjuszovot, Szologubot, Balmontot és Annyenszkijt, míg a másodikhoz Vjacseszlav Ivanovot, Andrej Belijt, Blokot és Szergej Szolovjovot. Az újabb szakirodalom azonban ma már gyakran vitatja ezt a megkülönböztetést, illetve differenciáltabb, meghatározott elvi alapokon álló felosztást javasol³, vagy arra hívja fel a figyelmet – jogosan – hogy a két nemzedék munkásságában több volt az átfedés, mint a különbség. Ha csak az első nemzedéket nézzük, Brjuszov, Szologub, Annyenszkij és Balmont esztétikai útkeresései közelebb álltak a második nemzedék problémafelvetéseihhez, mint „nemzedéktársuk”, Merezkovszkij vallási-társadalmi törekvéseihez. A brjuszovi esztétizmus manifesztuma, a *Titkok forrásai* (Ключи тайн)

³ Ebből a szempontból úttörő vállalkozásnak tekinthető Szalma Natália munkája, amely esztétörténeti szempontból vizsgálja az orosz szimbolizmust. Az első nemzedéket a dekadens esztétizmus képviselőire (Annyenszkij, Balmont, Kuzmin [sic!]), illetve a filozófiai (Brjuszov), vallási (Merezkovszkij) és a reflektált, esztétikai voluntarizmus képviselőire osztja fel. Főleg az utóbbi csoport, a voluntaristák poétikájának és világszemléletének jellemzése a mai kutatások fényében nem tűnik teljesen megalapozottnak, ugyanis nem világos, hogy a schopenhaueri vagy más eszmék szemszögéből használja a szerző a terminust. Н. Салма: Опыт интерпретации феномена русского символизма в свете истории развития мысли. Dissertationes Slavicae, Sectio Historiae Litterarum. XX. Szeged, 1989. 301. o.

(1904), amely az általa szerkesztett, korszakos jelentőségű szimbolista művészeti folyóirat, a *Mérleg* (Весы) (1904-199) vezércikke volt, együtt jelent meg a lapban a „fiatalabb” szimbolisták, Blok, Belij, Vjacs. Ivanov programadó verseivel.

Mindegyik szimbolistához közel állt a művészet romantikus kultusza, mindannyian vallották a zene elvének dominanciáját a művészet többi ága felett, valamint Schopenhauer nyomán a világ intuitív megragadását a művészi alkotói aktusban magasabb rendűnek tartották a tudományos megismerésnél. Mindkét nemzedék alkotói a szó művészetének gyökeres megújítására törekedtek, noha az első nemzedék inkább az esztétikai feladatokat helyezte előtérbe, míg a második, főként Vjacs. Ivanov és Andrej Belij a szimbólumot transzcendens jelként értelmezték, a szimbolizmust pedig világszemléletként, amely az alkotás révén a vallási kinyilatkoztatással rokonítható⁴.

Az orosz szimbolizmusra különösen jellemző az önreflexió, az irányzat filozófiai, esztétikai és kultúrtörténeti megalapozására és igazolására való törekvés. Ebben leginkább a szimbolisták közül Brjusov, Vjacs. Ivanov és Andrej Belij jeleskedtek, de az irányzat olyan „másodvonalbeli” képviselői is jelentős elméleti munkákat hoztak létre, mint például Ellisz (L. L. Kobilinszkij, 1879-1947)⁵. Brjusov, aki a művészet szuverenitása elvének harcos védelmezőjének számított, fő feladatát nemcsak az új művészet esztétikai megalapozásában, de a számára szükséges fórumok (folyóiratok, almanachok, könyvkiadók) megszervezésében is látta. Elsősorban az orosz szimbolista mozgalom francia minta szerinti tájékozódásának megteremtője volt.⁶ Vjacs. Ivanov, mint ismeretes, 1904-1906 között íródott cikkeiben az antik mítoszokból kiindulva a szimbolizmus elméletének középpontjába a színház és a dráma társadalmi-vallási és esztétikai feladatait helyezte. 1904-ben Merezkovszkijék *Új út* (Новый путь) c. folyóiratában jelent meg folytatásokban máig is legfontosabb műve, a *Dionüszoszi-elv. A szenvedő isten hellén vallása* (Дионисийство. Эллинская религия страдающего бога), amely bebizonyította, hogy a klasszika filológia bevonása a kortárs kultúra és gondolkodás kérdéseinek megoldásába – az Oroszországban is rendkívül népszerű Nietzsche tanainak újragondolásával és kiegészítésével – termékeny és aktuális. A szimbolizmussal

⁴ И. В. Корещая: Символизм. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов. Кн. 1. Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. с. 688-732. с. 690-691.

⁵ Ellisz, aki költő és műfordító volt, elméleti munkáiban az egyik megalapozója a szimbolizmus kultúrfilozófiájának. Különös figyelmet érdemelnek a *Kultúra és szimbolizmus* (Культура и символизм, 1909.), *A szimbolizmus eredményei* (Итоги символизма, 1909.) és a *Kultúra szolgálatának feladatairól és céljairól* (О задачах и целях служения культуры, 1912.) c. tanulmányai. // Эллис: Неизданное и несобранное. Томск, Изд. «Водолей», 2000.

⁶ Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig. Szerk.: Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. Szilárd Léna: Brjusov, 205-206. o.

kapcsolatos elméleti írásaiban Ivanov többek között megteremt egy vallási-misztikus-esztétikai utópiát, amelyet a „szobornosztjy”⁷ fogalmával ír le, amely lényegében nem más, mint a közösségi elv konfessziókon kívüli, misztikus átélése, s amely különféle embereket egységes „testbe” – legyen az egyházi, misztikus vagy társadalmi – forraszt. Ivanov Oroszországban írt elméleti munkái a következő három kötetében találhatók: *Csillagok nyomán* (По звездам, 1909.), *Barázdák és mezsgyék* (Борозды и межи, 1916.), *Személyes és egyetemes* (Родное и вселенское, 1918.).

Andrej Belij, aki a szimbolista gondolkodástörténet talán legjelentősebb képviselője volt, nem kisebb feladatot tűzött ki maga elé, mint a szimbolizmus művészet- és kultúrfilozófiájának megalkotását. A XX. század elejétől fogva több elméleti tanulmányt és esszét jelentetett meg, melyeket a szimbolizmus, a kultúra kérdéseinek és verselméleti, poétikai problémáknak szentelt, s melyek közül a legfontosabbakat három kötetében – *Szimbolizmus* (Символизм, 1910.), *Zöld liget* (Луг зеленый, 1910.), *Arabeszk* (Арабески, 1911.) – adta közre. A modern kutatások állása szerint Belij elméleti munkái nemcsak az orosz formalisták egyes elméleti eredményeit előlegezik meg, de egyes előfeltevései például az amerikai új kritika, valamint a recepcióesztétika alaptéziseivel is párhuzamosak⁸.

A szimbolisták esztétikai önreflexiójának első, összegző, némiképp távolságtartó és kritikus megközelítését tartalmazza Szemjon Afanaszjevics Vengerov professzor 1914-ben megjelent, *A XX. századi orosz irodalom (1890-1911)* (Русская литература XX века (1890-1900)) című irodalomtörténete. Vengerov célja, hogy egységben láttassa az „új művészetet”, a századelő különböző alkotói útjait, így a szimbolizmus helyett az orosz neoromantizmus fogalmának a bevezetését javasolja. Nem fogadja el sem a dekadentizmus, sem a szimbolizmus terminusokat, mivel nem tartja őket eléggé átfogóknak, a modernizmust pedig, amelyet ugyan tágabb fogalomnak tart, azért veti el, mert szerinte csak a stílusra vonatkozik. A neoromantizmus terminusát a nyugat-európai művészeti kritikából (például ott Maeterlinckre alkalmazták) veszi át, hiszen a romantika újjászületése éppúgy jellemző a XIX. századvég és a XX. századelő nyugat-európai művészetére (Böcklin, Wagner, Nietzsche, Ibsen, Hamsun és mások), mint az orosz irodalomban az 1890-től 1910-ig tartó periódusra, beleértve nem csak az úgy nevezett dekadenseket és szimbolistákat, de többek között Gorkij, Bunyin és Leonyid Andrejev

⁷ Ivanov ezt a fogalmat a szlavofilektől kölcsönözte; a szó magyarra csak nehezen fordítható le: a transzcendensen alapuló közösségi elvet jelenti.

⁸ Силард, Л.: Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов. Кн. 2. Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. с. 144-190. с. 182-187.

munkásságát is. A „neoromantizmus” sajátos reakciónak tekinthető az orosz realizmusnak a hétköznapi életet mechanikusan ábrázoló tendenciáira; az új művészet különböző ábrázolási módjai ezzel szemben „a felfokozott jelképeséget” állítják szembe. E vonulatnak a jellemzője Vengerov szerint a „különlegesség”, „istenkeresés”, „érzékiesség” kategóriáinak előtérbe kerülése. Ugyanakkor Vengerov azt is kijelenti, hogy közvetlenül a német romantika nem gyakorolt jelentős hatást a könyvében tárgyalt orosz írókra. Két fejezetben tárgyalja a neoromantikus alkotókat; *Szintetikus modernizmus és istenkeresés* (Синтетический модернизм и богоискательство) (Andrejev, Annyenszkij, Baltrusajtis, Blok, Bunyin, Andrej Belij, Borisz Zajcev, Vjacs. Ivanov, Ivan Konyevszkoj, Polikszana Szolovjova), *Az értékek átértékelése* (Переоценка ценностей) (Balmont, Brjusov, Vengerova, Vereszajev, Gippiusz, Gorkij, Ljubov Gurevics, A. Dobroljubov, Merezkovszkij, Minszkij, Szologub, Csirikov, A. Volinszkij)⁹.

1914-ben jelent meg Viktor Zsirmunszkij könyve, *A német romantika és a kortárs misztika* (Немецкий романтизм и современная мистика), amelyben a jénai romantikusok misztikus világszemléletét elemzi, középpontba állítva Novalis „mágikus idealizmusát”. Könyve utolsó fejezetében, amelynek a *Romantikus miszticizmus a XIX. században* (Романтический мистицизм в XIX-ом веке) címet adta, jellemzi a nyugati szimbolista irányzatokat, és érinti a kortárs orosz irodalom kérdését is. Az orosz szimbolizmus külföldi eszmétörténeti forrásai mellett utal az orosz eredőkre is, Dosztojevszkij, Tyutsev, Fet és Vl. Szolovjov műveire. Zsirmunszkij könyvében kísérletet tesz a romantika és a szimbolizmus elhatárolására. Miután a szimbolizmust történetileg a romantikától elválasztja a pozitivizmus és a naturalizmus, az élet és az eszmény romantikus szétválasztásában az élet önmagában elértéktelenedett, éppen ezért csak az esztétikai újrateemtés folyamatában értelmezhető¹⁰.

Az 1920-as években a szimbolizmus átfogó értékelése már nem volt aktuális, miután az irodalomelméleti gondolkodásban (főként az orosz formalistáknál) az 1910-es években megjelenő posztiszimbolista irányzatok és azok alkotói kerültek előtérbe. A Szovjetunióban az 1930-as évektől kezdődően a szimbolizmust mint a „burzsoá művészet” egyik megjelenési formáját a tiltott irodalom körébe sorolták, nem adták ki a műveket, az irodalomtörténetekben pedig a szocialista művészettől idegen formalizmus, esztétizmus, l’art pour l’art kategóriája alatt tartották számon. Az egyetlen kivételt az *Irodalmi örökség*

⁹ Русская литература XX века (1890-1910). Под ред. профессора С. А. Венгерова. Москва, Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000. т. 1-2. т. 1. 32-40.

¹⁰ В. Жирмунский: Немецкий романтизм и современная мистика. Санкт-Петербург, 1914. с. 187.

(Литературное наследство) 1937-ben megjelent 27. és 28. kötetei jelentették, melyekben bár a szimbolista irányzat értékelése a fentiek szellemében zajlott, ám ugyanakkor helyet kapott bennük két jelentős tanulmány is, Viktor Gofman *Az orosz szimbolisták nyelve* (Язык русских символистов) és a neves filozófus, Valentyin Aszmusz *Az orosz szimbolizmus filozófiája és esztétikája* (Философия и эстетика русского символизма) című művei. Gofman írása a szimbolisták nyelvéről mind a mai napig alapvető tanulmánynak számít, Aszmusz tanulmányának aktualitását pedig mi sem bizonyítja jobban, mint hogy az idén ezen a címen jelent meg műveinek összegyűjtött kötete.¹¹ Az emigrációban viszont többé-kevésbé megőrződött a recepció folytonossága, elsősorban a mozgalomról szóló visszaemlékezésekben, valamint olyan gondolkodóknak, esztétáknak és kritikusoknak köszönhetően, mint például Fjodor Sztjepun, Konsztantyin Mocsulskij és Vlagyimir Vejdle.

A Szovjetunióban a szimbolizmussal és a szimbolista alkotókkal foglalkozó, a hivatalos ideológiától némiképp mentes filológiai munkák csak az 1970-es évektől kezdődően jelenhettek meg. A Szovjet Tudományos Akadémia Gorkij Világirodalmi Intézete által kiadott *Az orosz irodalom a XIX. és a XX. század fordulóján* (Русская литература конца XIX – начала XX в.) háromkötetes irodalomtörténet második kötetében már külön, viszonylag terjedelmes fejezetet kap a szimbolizmus¹², a harmadik kötetben pedig az úgynevezett „modernista” irányzatok¹³. A három kötet mindegyikét az irodalmi és művészeti élet hónapokra lebontott, filológiaiilag rendkívül alapos krónikája zárja le. A *Kis irodalmi enciklopédia* (Краткая литературная энциклопедия) magas színvonalú és mindmáig használható köteteiben, így az 1971-ben megjelent hatodik kötetben a *Szimbolizmus* címszót olyan kiemelkedő kutatók írták, mint Szergej Bocsarov, Jefim Etkind, Leonyid Dolgoplov és Szergej Averincev. Összehasonlítva a nyugati és az orosz szimbolizmusokat a szerzők több fontos, az orosz szimbolizmust rehabilitáló megállapítást tettek. A szovjet korszakban először mondják ki azt a tényt, hogy a szimbolizmus 1910-ben a kulturális és szellemi élet legjelentősebb irányzata volt Oroszországban, valamint, hogy a Nyugattól az orosz szimbolizmus a következőket vette át: az idealista filozófiákra való orientációt, az alkotás kultuszát, analógiák és egyezések

¹¹ В. Ф. Асмус: Философия и эстетика русского символизма. Москва, „Либроком», 2011.

¹² Б. В. Михайловский: Символизм // Русская литература конца XIX начала XX в. 1901-1907. Под ред.: Б. А. Бялик, Е. В. Тагер, В. Р. Щербина, Москва, «Наука», 1971. Глава шестая с. 229-319.

¹³ Е. В. Тагер, Б. В. Михайловский, Н. Н. Евгеньев, З. С. Паперный: Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия // Русская литература конца XIX начала XX в. 1908-1917. Под ред.: Б. А. Бялик, Е. В. Тагер, В. Р. Щербина, Москва, «Наука», 1972. Глава четвертая с. 215-372.

keresését az antikvitással és a középkorral. Ezek a szempontok a későbbi kutatások alapjaivá váltak¹⁴.

Szintén az 1970-es években jelentek meg többek között Leonyid Kosztantyinovics Dolgopolov és Dmitrij Jevgenyevics Makszimov munkái, melyek mind a mai napig fontos szakirodalmi bázisul szolgálnak a szimbolizmus és az orosz századelő irodalmának tanulmányozásához. A Tudományos Akadémia Leningrádi Orosz Irodalmi Intézetében (Puskin ház) az 1970-es évek közepétől indult meg a kéziratár XX. századelőre vonatkozó dokumentumainak publikálása. Elsősorban Alekszandr Lavrov és Szergej Grecsikin munkái tartottak számot mind a Szovjetunióban, mind külföldön nagy érdeklődésre, minek következtében a hivatalos kultúrpolitika részéről a szerzőket több kellemetlenség érte, főleg a nyugati publikációk miatt. Szintén az 1970-es évektől jelentek meg fontos tanulmányok a XX. századelő irodalmáról a Szovjetunió legrangosabb, Jurij Lotman és Zara Minc által vezetett tartui szemiotikai és orosz filológiai műhelyben, a *Tartui Egyetem Orosz Filológiai Közleményei* hasábjain, illetve a *Blok-gyűjteményekben* (Блоковские сборники); ez utóbbiakat Zara Minc szerkesztette, az első kötetet 1964-ben adták ki, s mind a mai napig megjelennek. A Blok-gyűjtemények szerzői között találjuk D. E. Makszimovot, A. V. Lavrovot, I. P. Szmirnovot, Ny. Pusztiginát, Ny. Bezrodnijt, R. Tyimencsiket és sok más, ma már nemzetközi hírnévre szert tett tudóst. Az orosz szimbolizmus poétikája kutatásában döntő jelentőségű volt – Blokról írott tanulmányain kívül – Zarja Grigorjevna Minc 1979-ben megjelent *Az orosz szimbolisták néhány neomitologikus szövegéről* (О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов) című munkája. Minc tanulmányában abból a feltevésből indul ki, hogy a „neomitologizmus” a XX. században egy olyan kulturális jelenség, amely bonyolult viszonyt ápol a XIX. század örökségével. Az archaikus tudatra való irányultság összekapcsolódik benne a társadalmi regény problematikájával és struktúrájával folytatott polémiaiával. Oroszországban a neomitologizmus először a szimbolizmus irányzatán belül született meg, a német romantika és Vlagyimir Szolovjov eszméiből kiindulva a szimbolista „életalkotáson” (жизнетворчество) alapuló utópikus művészetfelfogás keretein belül. Minc véleménye szerint a „neomitologikus” szövegek legfontosabb sajátossága bonyolult *poligenetizmusuk* (V. Zsirmunszkij terminusa), vagyis a trópusok és a szüzsé heterogén jellege. A trópusok poligenetikus jellegével függ össze az orosz szimbolizmus szövegeinek metaírodalmisága és metakulturális természete. A „szöveg-

¹⁴ Символизм // Краткая литературная энциклопедия. т. 6. Москва, 1971. с. 831-840.

mítoszok” művészi struktúrájában fontos szerepük van az idézeteknek és reminiscenciáknak. Minden szimbolista műben egy, a világról alkotott saját mítosz található, amely egy össz-szimbolista szöveg-mítosz megalkotásának reményében születik meg¹⁵. Minc tanulmányára azért tértem ki hosszabban, mert az 1990-es évektől kezdődően mind a mai napig jelentős mértékben megtermékenyítette a szimbolizmussal foglalkozó orosz és nemzetközi szakirodalmat. A mitopoétikus irányzat az orosz szimbolizmus tanulmányozásában vezető szerepet játszik, a Minc-tanulmánnyal folytatott polémia is új eredményeket hozott. Az 1980-as években a Szovjetunióban egyre több tanulmány jelenhetett meg a korszak irodalmáról, ugyanakkor egészen a peresztrojka korszakának végéig léteztek a „tiltott nevek és művek”, elsősorban az emigráns alkotóké.

A szimbolizmus irodalmának tanulmányozása az 1970-től 1990-ig tartó periódusban, a nyugati szlavisztikában a virágkorát érte. Nyugati kiadók – például a müncheni *Wilhelm Fink Verlag*, vagy az amerikai egyetemek olyan sorozatai, mint a *Berkeley Slavic Specialities* – a XX. századelőn Oroszországban megjelent könyvek utánnyomásával tették hozzáférhetővé a Szovjetunióban tiltott irodalmat. Az orosz szimbolizmusról, a posztszimbolizmusról és az avantgádról szóló színvonalas tanulmányoknak adott és ad helyet az amszterdami *Russian Literature* és a bécsi *Wiener Slawistischer Almanach*, amelyben orosz kutatók is rendszeresen publikáltak és publikálnak.

A Zágrábi Egyetem Aleksandar Flaker által vezetett kutatócsoportja az 1970-es évektől kezdődően szervezett konferenciákat először az orosz avantgárd, majd a későbbiekben kiszélesítve a kutatások körét a XX. századi orosz irodalomra, így az orosz szimbolizmusra is, a XX. századi kultúra köréből. A tanulmányokat először a *Pojmovnik ruske avangarde*, majd a 90-es évektől kezdődően a *Zagrebački pojmovnik kulture XX stoljeća* köteteiben horvát nyelven, illetve a *Russian Literature* c. folyóiratban orosz nyelven publikálták.

A nyugati szlavisztikában az első két, filológiai alapos és mindmáig érvényes megállapításokat tartalmazó, korai tanulmánykötet az orosz szimbolizmusról Johannes Holthusen és James D. West tollából jelent meg. Johannes Holthusennek, a Münchener Egyetem professzorának a *Tanulmányok az orosz szimbolizmus esztétikájáról és poétikájáról* (*Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*)¹⁶ című

¹⁵ Минц, З. Г. О некоторых „неомифологических текстах” в творчестве русских символистов. // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 459. Блоковский сборник 3. Тарту, 1979. с. 76-120.

¹⁶ Holthusen, Johannes: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. München, 1957.

könyvét 1957-ben adták ki, amely megalapozta, nem csak a német nyelvterületen, hanem a nemzetközi szlavisztikában is a poétikai kutatások előtérbe kerülését. Holthusen professzor tanítványai közül többen, például Johanna Renate Döring-Smirnov, Wolf Schmied, Rainer Grübel és mások az orosz szimbolizmus és poszt-szimbolizmus elismert kutatóivá váltak a nemzetközi szlavisztikában. A német kutatók közül kiemelkednek még Maria Deppermann esztétörténeti munkái az orosz szimbolisták alkotásfilozófiájáról¹⁷.

Az amerikai kutatók közül James D. West adta talán a modern szakirodalomban a szimbolista esztétika első, átfogó értelmezését, Vjac. Ivanov esztétikai nézeteiből kiindulva¹⁸. Az amerikai szlavisztikában ezt a munkát tanítványai, többek között Michael Wachtel folytatták. A szimbolizmussal az 1970-es, 80-as években Olaszországban intenzíven foglalkozott a Bergamoi Egyetem kutatócsoportja, Nina Kauhchisvili professzor vezetésével, francia nyelvterületen pedig Georges Nivat.

A magyarországi szlavisztikában is előbb kezdődött meg az orosz szimbolizmus filológiai meg alapozott, ideológiamentes kutatása, mint a Szovjetunióban. Az 1970-es évek második felétől jelentek meg – főként a *Studia Slavica* hasábjain – Szilárd Léna cikkei a XX. századelő orosz irodalmáról (Andrejevéről, Szologubról, Andrej Belijről, Mandelstamról és másokról), valamint kiadásra kerültek elsősorban az egyetemi oktatás számára készült szöveggyűjteményei¹⁹, alapos bevezető tanulmányokkal, amelyek nem csak oktatási segédanyag minőségükben, de tudományos munkaként is felhívták magukra a figyelmet a nemzetközi szlavisztikában, mind a mai napig hivatkoznak rájuk. A szöveggyűjtemények tartalmazták a Szovjetunióban tiltott szerzők (például Remizov, Gumiljov és mások) műveit is, így teljes képet nyújtottak a korszak irodalmáról. A *Szimbolizmus* rész bevezető tanulmányában Szilárd Léna ismertette az irányzat történetét, az orosz szimbolisták esztétikai nézeteit, illetve az irányzat kultúrafilozófiáját Andrej Belij 1916-ban írt, *Határhelyzetben* (На переправе) című, az európai filozófia és etika válságát elemző tanulmányciklusa alapján foglalta össze. A Helikon című folyóirat 1980-ban dupla számot szentelt az orosz szimbolizmusnak²⁰, melyben többek között megtalálhatók Gránicz István, Nagy István, Sargina Ljudmila és Szilárd Léna tanulmányai és több fordítás a szimbolizmus elméleti irodalmából. Szilárd Lénának az itt megjelent, a szimbolisták

¹⁷ Maria Deppermann: Andrej Belyjs asthetische Theorie des schöpferischen Bewusstseins: Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende (Slawistische Beiträge). München, O. Sagner, 1982.

¹⁸ West, James D.: Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic. London, Methuen, 1970.

¹⁹ Силард, Л.: Русская литература конца XIX- начала XX века (1890-1917), Budapest, Tankönyvkiadó, 1981. Секей, Н. Силард Л.: Русская литература конца XIX- начала XX века (1890-1917), Budapest, Tankönyvkiadó, 1979.

²⁰ Orosz szimbolizmus // Helikon, 1980/ 3-4.

prózájáról írott, úttörő jelentőségű munkájára a szimbolista regény problémája elemzését tartalmazó fejezetben bővebben kitérek. Az 1970-80-as években több tanulmány jelent meg az orosz szimbolizmus és posztszimbolizmus alkotóiról a szegedi *Dissertationes Slavicae, Sectio Historiae Litterarum* című folyóiratban, Han Anna, Szalma Natália és Szőke Katalin tollából. Szintén ebben a periódusban publikálták az orosz szimbolizmus alkotóit is ismertető, népszerűsítő művet, Bakcsi György könyvét²¹.

²¹ Bakcsi György: Forradalom, háborúk, irodalom. Orosz és szovjet irodalom 1890-től napjainkig. Budapest, 1976.

1.2. Irányok az orosz szimbolizmus kutatásában 1990-től napjainkig

Az 1980-as évek végétől, miután Oroszországban feloldották a tilalmat az egyes alkotókra, művekre és az emigráns irodalom egészére vonatkozólag, valamint hozzáférhetővé váltak az archívumokban őrzött dokumentumok, az orosz szimbolizmussal kapcsolatos kutatások is rendkívül felgyorsultak. Az orosz filológusok bekapcsolódtak a nemzetközi szlavisztikai kutatásokba, s lehetőség nyílt számukra, hogy külföldi egyetemeken és levéltárakban is dolgozzanak. Ezen kívül Oroszországban, orosz nyelven is hozzáférhetővé váltak a nyugati szlavisták munkái. Azt lehet mondani, hogy a szlavisztika „egységesült”, s szakmai színvonala Oroszországban is, miután felszabadult az ideológiai gátak alól egyre magasabb lett. Sőt a XX. századelő irodalmának a kutatása és népszerűsítése szinte divattá vált. Az 1900-tól az 1920-as évekig tartó periódust Anna Ahmatova metaforájával élve „ezüstkornak” szokás nevezni, mint a puskini „aranykort” követő, leginkább gazdag kultúrájú korszakot; ez a kifejezés az utóbbi időszakban, Oroszországban jelentős mértékben elterjedt, sőt populáris célokra is gyakran felhasználták és felhasználják. Ezért a tudományos igényű munkákban ezt a terminust manapság egyre kevésbé alkalmazzák²². Az újabb kutatások a következő irányokban folynak: szövegkiadások, textológia, irodalomtörténeti kutatások, valamint poétikai, szemiotikai, hermeneutikai és kulturológiai interpretációk.

Ami a szövegkiadásokat illeti, amelyek, ahogy már említettem az 1970-es évektől kezdődően megindultak; elsősorban a szentpétervári Puskin ház munkatársainak köszönhetően hozzáférhetővé váltak, és jelentős részben meg is jelentek a szimbolizmus korszaka alkotóinak archívumai, az eddig hiányzó, kisebb műveik, levelezésük, naplói, s a korszakra vonatkozó egyéb dokumentumok. A Puskin ház folyóirata, *A Puskin ház Kéziratosztályának Közleményei* (Труды Отдела Рукописей Пушкинского Дома) rendszeresen publikálja a feldolgozott anyagokat, a nagyobb terjedelmű dokumentumok (művek, naplók, levelezések) pedig természetesen könyv alakban jelennek meg. A rendkívül gazdag folyóirat- és könyvtermésből csak néhány, témám szempontjából fontos, az utóbbi időszakban megjelent kiadványt emelnék ki. *Andrej Belij és Alekszandr Blok 1903-1919 közötti levelezését* (Александр Блок и Андрей Белый: Переписка), amely először Vlagyimir Orlov szerkesztésében, jegyzeteivel és előszavával 1940-ben jelent

²² A terminus használatának problematikusságát elsőként Omri Ronen vetette fel tanulmányaiban. L.: Ронен, О.: Серебряный век как умысел и вымысел. Москва, 2000.

meg²³, jelentős tartalmi és textológiai kiegészítésekkel (az azóta és az újonnan publikált levelekkel, amelyek főleg Andrej Belij leveleit érintik, hiszen a reá vonatkozó anyagot ideológiai okokból jelentős mértékben megkurtították, az 1940-es kiadásban ő csak Blok „árnyéka” lehetett) új, hiteles kommentárokkal és előszóval 2001-ben Alekszandr Lavrov adta közre²⁴. Ezeknek a leveleknek az ismerete döntő jelentőségű mind a szimbolista mozgalom, mind a szimbolista világszemlélet és poétika szempontjából. Az 1903-ban kezdődő levelezés²⁵ az első két évben főként ezoterikus-misztikus témákról folyt, a szimbolista mozgalom kulcsmetaforái, az „Örök Asszonyi”, a „világot átfogó misztérium” stb. álltak a középpontban; ezeket a leveleket úgy is fel lehet fogni, mint szerzői kommentárokat a két alkotó akkoriban született műveihez (Andrej Belij: *Szimfóniák* (Симфонии), Alekszandr Blok: *Versek a Szépséges Hölgyhöz* (Стихи о Прекрасной Даме). Andrej Belij levelei szinte egy az egyben emlékeztetnek saját szépirodalmi szövegeire, ritmizáltak, s képi rendszerük megelőlegezi az úgy nevezett „ornamentális próza” szerkesztési elveit. Az 1905 után íródott levelekben már felbomlani látszik a két alkotó között ez a szoros „lelki-szellemi testvériség”, éppúgy szellemi-kulturális, mint magánéleti okok miatt megjelenik a levelekben a nyílt polémia, sőt a kölcsönös vádaskodás, ami fájdalmas szakításhoz vezetett. A levelezés közöttük csak 1910-től újult meg, mikor alkotói útjuk ismét párhuzamosan haladt, ám a korai levelek szellemi feszültsége és izgalma már soha nem tért vissza. A másik levelezésgyűjtemény, amely több ponton kiegészítheti és módosíthatja az adott íróról és az orosz századelő irodalmáról alkotott elképzelésünket, szintén *Andrej Belij*vel kapcsolatos, Alekszandr Lavrov és John Malmstad publikációja, az író levelezése *Ivanov-Razumnyikkal 1913 és 1932 között* (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка.)²⁶. Ivanov-Razumnyik (1878-1946) a kor egyik legbefolyásosabb kritikusa, irodalomtörténésze és a „neonarodnyik” irányzat ideológusa volt. Belijvel 1913-ban ismerkedtek meg, és levelezésük húsz éven át folytatódott. Andrej Belij Ivanov-Razumnyikkal megosztotta alkotói és világnézeti problémáit, levelezésük több mint 700 oldalt tesz ki. Ezek a levelek gyakran több oldalasak, akár tanulmányoknak is beillenek. Levelezésük első periódusa az 1913-16

²³ Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. Подготовка текста, комментарии и предисловие В. Н. Орлова. Москва, 1940. Szinte kisebb csodának számított, hogy a sztálini kultúrpolitika közegében ez a kiadvány megjelenhetett.

²⁴ Андрей Белый и Александр Блок: Переписка 1903-1919. Публикация, предисловия и комментарии – А. В. Лавров, Москва, Прогресс-Плеяда, 2001.

²⁵ А. В. Лавров: Предисловие // Андрей Белый и Александр Блок: Переписка 1903-1919. Публикация, предисловия и комментарии – А. В. Лавров, Москва, Прогресс-Плеяда, 2001. с. 3-12.

²⁶ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. публикация, вступительная статья и комментарии А. В. Лаврова и Джона Малмстада. Санкт-Петербург, Atheneum-Феникс. 1998.

közötti időszak; ekkor Belij feleségével, Aszja Turgenyevával Dornachban tartózkodott Rudolf Steinernél, ezért Péterváron Ivanov-Razumnyik intézi Andrej Belij ekkorra már elkészült, s folyóiratban megjelent regénye, a *Pétervár* kiadását könyv alakban, 1916-ban. Ivanov-Razumnyikot felettébb foglalkoztatja a regény értékelése, melyet kiemelkedő alkotásnak tart, a beliji életmű csúcának, mellyel „egyenértékű már régen nem jelent meg az orosz irodalomban”²⁷. Vengerov irodalomtörténetébe ő írja az Andrej Belij-fejezetet, középpontjában a *Pétervár* elemzésével, majd *Pétervár – Nyugat vagy Kelet?* (Петербург – Восток или Запад) címen tanulmányt is publikált, melyet az író lelkesen fogadott. Miután Belij 1916-ban visszatért Oroszországba, sűrűn váltották egymást a levelek, melyek az író részéről gyakran antropozófiai kiselőadások, hosszú kulturológiai eszmefuttatások. Belij beavatja barátját a műhelymunka részleteibe, közösen tisztáznak bizonyos fogalmakat; ez az együttműködés a csúcspontját a világháború végén és a forradalom alatt éri el, mikor az Ivanov-Razumnyik által alapított *Szkiták*²⁸ folyóiratnak és csoportosulásnak Belij is aktív részese. 1919 végén Petrográdban megalakult a *Szabad Filozófiai Társulás* (Вольная Философская Ассоциация – «Вольфила»), melynek vezetői Ivanov-Razumnyik és Andrej Belij voltak. Különösen sokat tudhatunk meg a levelekből arról, milyen kulturológiai koncepciók kidolgozásán fáradoztak. Belij 1921-ben Berlinbe távozott, levelezésük persze tovább folytatódott. Hazatérése után, 1923-tól kezdve élete végéig, ahogy a levelekből kiderül, Ivanov-Razumnyik az író legfontosabb szellemi társa. Rengeteg fontos adalékot tartalmaz a levelezés Andrej Belij alkotói útjának utolsó tíz évéről, a művek születéséről, főként a *Gogol művészete* (Мастерство Гоголя) című könyvön (1931, a megjelenés dátuma: 1934. április, már az író halála után) végzett mikroszkópikus-stilisztikai munkáról. Ennek a levelezés-gyűjteménynek a megjelenése mind a Belij-kutatásban, mind a szimbolista prózapoétika kutatásában alapvető jelentőségű.

A témánk szempontjából az utóbbi időben megjelent másik, nélkülözhetetlen szövegkiadás – *Mihail Kuzmin naplói*. A naplók három kötete 2000 és 2007 között jelent meg²⁹. A naplók létezéséről már a maga idejében sokan tudtak a pétervári értelmiség

²⁷ А. В. Лавров, Дж. Малмстад: Андрей Белый и Иванов-Разумник: предуведомление к переписке. // Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. публикация, вступительная статья и комментарии А. В. Лаврова и Джона Малмстада. Санкт-Петербург, Atheneum-Феникс. 1998. с. 5-28. с. 9.

²⁸ Szkiták (Скифы) (1917-18) – irodalmi csoportosulás és almanach, Ivanov-Razumnyik vezetésével. Tagjai között vannak a szimbolisták (Blok, Belij) és a parasztköltők (Jeszenyin, Klicskov). A szkiták elméleti pozíciója anarchista-utópikus jellegű volt. Új, szellemi forradalomban reménykedtek, amely megszünteti a burzsoá világszemléletet és visszatérést jelent a természetes, ösztönös, „ázsiai” (Vlagyimir Szolovjov nyomán) eredőhöz.

²⁹ Михаил Кузмин: Дневник. 1905-1907. Предисл., подгот. текста и комм. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. Санкт-Петербург, Изд. Ивана Лимбаха, 2000. Михаил Кузмин: Дневник. 1908-1915. Предисл.,

körében. Kuzmin gyakran részleteket olvasott fel belőle barátainak, sőt felolvasásokat tartott belőle Vjac. Ivanov összejegyzetein a Toronyban, valamint más irodalmi szalonokban. Egyébként Vjac. Ivanov, mint szépirodalmi művet, nagyra értékelte a naplót: „... a napló szerzője még ismeri a mára már majdnem teljesen elfelejtett „kellemes stílus” («приятный стиль») titkát»³⁰. A naplót Kuzmin három évvel a halála előtt, 1933-ban eladta az Állami Irodalmi Múzeumnak, amit később elkoboztak a titkosszolgálati és belügyi szervek (GPU-NKVD), és a nagy terror idején (1937-39) az író barátaira, többek között élettársára Jurij Jurkunra terhelő adatokat gyűjtötték belőle. A naplók megjelentetésével vitathatatlanul nőtt Kuzmin irodalmi reputációja, az eddig elfeledett szerzőt ma már a XX. századelő orosz irodalmának egyik reprezentáns alkotójaként tartják nyilván. A kuzmini naplók a szimbolista „életalkotás” (жизнетворчество) fontos dokumentumai, melyekben a művészet és a szerelem kérdései foglalják el a legtöbb helyet. Jó példa az „életszöveg” és a művészi szöveg találkozására, szerves együttélésére. Az első kötet bejegyzései leginkább arról szólnak, hogyan foglalja el a helyét az író az orosz modernizmus központjában, a szentpétervári irodalmi körökben, hogyan találja meg önazonosságát a művészetben és a szerelemben, nemcsak vállalva, de mitologizálva is homoerotikus kapcsolatait. A második kötet, az 1908-tól 1915-ig vezetett napló a válsághelyzetet, a művészi és emberi szétesés folyamatát tükrözi. Művészi útkereséseiben Kuzmin vállalja a nyitást a tömegkultúra, a bulvár világa felé, ami azért nem egyértelműen degradáció, hiszen mikor újra magára talál a magas kultúrában, elsősorban az 1920-as években írott verseiben, a tömegkulturális orientáció szervesen épül be munkásságába. Személyes kapcsolatait (például barátsága Vjacseszlav Ivanovval és Nyikolaj Gumiljovval) megszakadnak, szerelmi élete is egyre inkább a mélységek felé viszi. Az 1934-es év naplója már tragikus dokumentum. Az öregedő, egyre betegbb író tudja, hogy nincs helye a szovjet kulturális térben, szegénységben élt együtt Jurkunnal és annak édesanyjával egy társbérleti lakásban. Jurkun egyébként házasságot kötött egy színésznővel, aki viszont külön élt tőlük. Készülődött a halálra, a valamikori dandy 49 éves korára már csak önmaga árnyéka volt.

Az 1990-es évektől kezdődően számos irodalomtörténeti munka jelent meg, amelyek többsége immár ideológiamentesen és a modern kulturológiai és narratológiai kutatások egyes eredményeit felhasználva közelíti meg az orosz szimbolizmus és a XX.

подгот. текста и комм. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. Санкт-Петербург, Изд. Ивана Лимбаха, 2005. Михаил Кузмин: Дневник 1934 года. Под ред. Глеба Морева. Санкт-Петербург, Изд. Ивана Лимбаха, 2007.

³⁰ Вяч. Иванов: Собр. соч. Брюссель, 1974. т. 2. с. 749-750.

századelő irodalma történetét. Ezek közül mindenképp előtérbe kell emelni. Az Orosz Tudományos Akadémia moszkvai Gorkij Világirodalmi Intézet által kiadott *A századforduló orosz irodalma* (Русская литература рубежа веков)³¹ című kollektív munka két kötetét és a hozzájuk kapcsolódó *Az orosz irodalom poétikája a XIX. század végén és a XX. századelőn. A műfaj dinamikája. Általános problémák. Próza* (Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза)³² című könyvet. Az irodalomtörténet szerkesztője Vszevolod Keldis akadémikus, s a szerzők között az oroszországi rangos irodalomtörténészeket kívül (Bogomolov, Koreckaja, Magomedova, Brojtman, Tamarczenko stb.) megtalálhatók a neves külföldi kutatók is (Szilárd Léna, Henryk Baran, Nyina Gurjanova). Nyugodtan állíthatjuk, hogy az utóbbi időszakban a korszak irodalomtörténeti áttekintései között ez a legszínvonalasabb vállalkozás. A kötetek az irodalmi folyamatok általános törvényszerűségeit elemzik 1890-1920 között az orosz szellemi élet kontextusában. Megtalálhatók bennük az irányzatok története, a köztük levő határok problémáinak elemzése, író- és költő-portrék, valamint a kiemelkedő személyiségek munkásságának monografikus ismertetése. Ami az irányzatokat illeti, az orosz szimbolizmus problémáinak elemzése a kötetekben méltó, központi helyet foglal el. A kutatások új irányát jelzi, hogy az egyes irányzatokhoz csak lazán kötődő alkotók (például Alekszej Remizov és Mihail Kuzmin), valamint a határjelenségek is fontos szerepet kapnak az elemzésekben. A könyvhöz íródott előszóban a szerkesztők megjegyzik, hogy az úgynevezett „ezüstkorban” az „irányzat” szónak jóval tágabb értelme volt, mint ahogy ezt a terminust manapság használják. Ezért a jelen kötetekben szintén kiterjesztett értelemben, az „irodalmi és világszemléleti közösség értelmében” alkalmazzák inkább, mintsem hogy a szűk, csoporthoz való tartozást értenék alatta, hiszen a jelentős alkotók túlnőttek akár a személyesen általuk deklarált irányzatok határain. A másik problémás kérdés, amit az előszóban a szerkesztők felvetnek, az időbeli, kronologikus határokkal kapcsolatos. Az „ezüstkor” végét az addigi irodalomtörténetek általában 1917-ben jelölik meg, a szerkesztők ezt a feltevést sem vetik el teljesen. VI. Hodoszevics 1921-es cikkére hivatkozva, mely szerint „az 1917-es év adta meg azt az utolsó lökést, mikor mindenki számára világossá vált, hogy két korszak váltásának vagyunk tanúi” nemcsak politikai, de

³¹ Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Под ред. В. А. Келдыша. Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. книга 1., Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Под ред. В. А. Келдыша. Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. книга 2.

³² Поэтика русской литературы конца XIX- начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. Москва, Под ред. В. А. Келдыша и В. В. Полонского. Москва, ИМЛИ РАН, 2009.

szellemi értelemben is³³. Néhány külföldi irodalomtörténész a határt 1915-ben (J. Etkind), illetve 1913-ban (B. Hazanov) jelöli meg, ami viszont a szerkesztők számára elfogadhatatlan. Ők célszerűnek azt látják, hogy az 1920-as évek elején húzzák meg a határt, hiszen a forradalom után még néhány évig nem hatottak a külső (ideológiai) retorziók az irodalmi folyamatok természetes kibontakozására. A kötetben a szimbolizmusról szóló tanulmányt Inna Koreckaja jegyzi. Az orosz szimbolizmus nemzedékekre való felosztását nem kezeli mereven, bemutatja a szimbolizmus és az orosz bölcsélet kapcsolatát, kitér az irányzat külföldi és hazai eredőire. Különösen sikerült része a tanulmánynak az orosz nietzscheanizmus bemutatása és elemzése, valamint a szimbolista szöveg és szövegépítés specifikus jegyeinek feltárása. Koreckaja külön elemzi a műfajokat, a szimbolista lírát, prózát és drámát. A szimbolizmushoz tartozó minden jelentős alkotónak a kötetekben külön tanulmányt szenteltek, melyekben a szerzők főképp a világtkép és az alkotói út, kisebb részben a poétika kérdéseivel foglalkoznak.

Az orosz irodalom poétikája a XIX. század végén és a XX. századelőn c. könyv szerkesztői, miután megállapítják, hogy kötetüket a kétkötetes irodalomtörténet folytatásának szánják, úgy vélik, mivel a műfajelmélet és a poétika kérdéseit helyezik a középpontba, megteremthetik az alapjait e területen az orosz századelő irodalma további, szisztematikus kutatásának. A tanulmányok a hagyományos prózai műfajok változásának elemzésén kívül görcső alá veszik az orosz századelő specifikus műfajait és poétikai eljárásait. Ez utóbbiak közül egy majdnem könyvterjedelmű tanulmány foglalkozik a stilizációs eljárásokkal, amelyek alapvetően megváltoztatták az orosz irodalomban a műfaji rendszer dinamikáját³⁴, valamint egy-egy tanulmány foglalkozik a mítoszpoétika és a művészetek szintézise kérdéseivel. Újdonsága a kötetnek, hogy olyan, határhelyzetű, nem kizárólagosan szépirodalmi indíttatású műfajokat is számba vesz, mint a filozófiai próza, a napló, levelezés, esszé és irodalmi kritika. Ez különösen fontos az „ezüstkor” esetében, mikor az „életalkotás” elvének szintetikus tendenciája kiterjedt e területekre is. Ez a korszak befogadta a szépirodalom tartományába a „köztes” műfaji képződményeket épp úgy, mint ahogy kiterjesztette a nem művészi területekre a képi gondolkodást. A szerzői kollektíva a következő könyvekben a korszak költészetét és drámairodalmát szintén kívánja vizsgálni.

³³ Предисловие. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Под ред. В. А. Келдыша. Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. книга 1. с. 1-12. с. 9

³⁴ М. Козьменко, Д. М. Магомедова: Стилизация как фактор динамики жанровой системы. // Поэтика русской литературы конца XIX- начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. Москва, Под ред. В. А. Келдыша и В. В. Полонского. Москва, ИМЛИ РАН, 2009. с. 77-149.

E három, alapvető akadémiai kiadás megjelenését azonban az 1990-es években megelőzte két fontos irodalomtörténeti munka. Az egyik a nyugati szlavisták által íródott, Georges Nivat, Ilja Serman, Vittorio Strada és Jefim Etkind szerkesztésében az *Ezüstkor: Az orosz irodalom története XX. század* (Серебряный век: История русской литературы. XX век)³⁵ című tanulmánygyűjtemény, amely nemcsak a korszak irodalmát, középpontban a szimbolizmussal, hanem képzőművészetét, zenéjét, filozófiáját és színpadi kultúráját is tárgyalja. Olyan neves kutatók írták az egyes tanulmányokat, mint Tomas Venclova, Vittorio Strada, Georges Nivat, Jefim Etkind, Nils Nilsson és Mihail Heller. Ezzel a tanulmánykötettel az emigráns irodalom is teljes jogú részesévé vált az orosz irodalomtörténetírásnak. A másik könyv Avril Pyman: *Az orosz szimbolizmus története* (История русского символизма)³⁶ című monográfiája, több éves kutatómunka eredménye. A könyvet angliai megjelenése után négy évvel lefordították oroszra³⁷. Pyman könyvének egyik fő tétele a szimbolizmus dominanciájára és szintetikus jellegére vonatkozik a századelő orosz irodalmában. Meggyőződése szerint a „szimbolizmusból fejlődött ki nemcsak az akmeizmus és a futurizmus, de a neorealizmus és az abszurd irodalom is”³⁸. Avril Pyman feltárja a szimbolizmus forrásait Oroszországban, elemzi a nyugati és az orosz irodalom és gondolkodás közötti aktív kölcsönhatást, valamint feltárja és bizonyítja az orosz szimbolizmus autochton jellegét. Kutatásának területe nemcsak az irodalom, de a filozófia és a képzőművészet is. Fő feladatának a szimbolisták művészi gyakorlatának bemutatását tekinti, illetve végigköveti az orosz szimbolizmus történetének különféle állomásait, a kezdetektől az irányzat megszűnéséig, melynek dátumát ő is 1910-re teszi. Végkövetkeztetése azonban az, noha 1910-ben megszűnt a szimbolizmus mint mozgalom, a jelentős alkotók, Blok, Belij, Ivanov életük végéig szimbolisták maradtak. Mint irodalomtörténész, ahogy írja, önmaga számára a szimbolizmus „krónikásának” szerepét érzi a leginkább megfelelőnek, könyvének célja, hogy az eszméket, a prózai műveket és a költészetet úgy mutassa be, mint eleven emberek alkotó tevékenységét a történelem meghatározott periódusában, a kor Oroszországának reális körülményei között”³⁹.

Az orosz szimbolizmusról a legátfogóbb, filológailag és elméletileg egyaránt rendkívül alapos munka Aage Hansen-Löve, osztrák tudós 5 kötetre tervezett vállalkozása,

³⁵ Серебряный век: История русской литературы. XX век. Под ред. Ж. Нива: И. Сермана, В. Страды, Е. Еткинда. Москва, «Прогресс: Литера», 1995.

³⁶ Аврил Пайман: История русского символизма. Москва, Изд. «Республика», 1998.

³⁷ Avril Pyman: A History of Russian Symbolism. Cambridge University Press, 1994.

³⁸ Пайман: История русского символизма, с. 6.

³⁹ Id. mű: с. 7.

amelyben az irányzat képi-poétikai rendszerét és az alapszövegek motívum-struktúráját igyekszik feltérképezni. Jellegüket és módszerüket tekintve Hansen-Löve könyvei mitopoétikai és szemiotikai kutatások, melyek ugyanakkor a korszak eszmetörténeti és művészetfilozófiai folyamatainak feltárásán és alkotó értelmezésén alapulnak. Ily módon ez a vállalkozás az európai filológiában is úttörő jellegű. Német nyelven eddig a sorozat három kötete⁴⁰ jelent meg, melyekből már kettőt orosz nyelvre⁴¹ is lefordítottak. A sorozat első kötete az *Orosz szimbolizmus. A költői motívumok rendszere. Diabolikus szimbolizmus.* (Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. 1. Band: Diabolischer Symbolismus) címet viseli. A könyv nemcsak a korai orosz szimbolisták képi (metaforikus, mitopoétikus) rendszerének a rekonstrukciója, de egyben az alapvető esztétikai elvek értelmezése is. Hansen-Löve a motívumokat kulturális kódoknak tekinti, melyek a szimbolista szemantikában rejlő értékrendszert reprezentálják, s a rekonstrukció kapcsán feltárja rendszerüket, az oppozíciókat és belső dinamikájukat. Az első kötetben az úgynevezett „dekadentizmus” áll a szerző érdeklődésének középpontjában, elsősorban a régebben „első nemzedéknek” nevezett szimbolisták (Brjuszov, Balmont, Minszkij, Merezkovszkij és mások) munkásságában, de ha szükséges, bevonja az elemzésbe a „fiatal szimbolisták” (Belij, Ivanov) szövegeit és mitológéimait is. Hansen-Löve a kötethez írott bevezető tanulmányában megismerteti az olvasót munkájának egésze – így a további kötetek – koncepciójával. Ennek értelmében az orosz szimbolizmus művészi gondolkodása és önértelmezése meghatározó sajátosságának azt tartja, hogy az „életszöveg” és a „művészi szöveg” együttesen jön létre, a művész individuális mítosza, személyes alkotói módszere és kialakított önképe révén, ám ugyanakkor kiterjed a világkultúra univerzális terére is⁴². Az osztrák kutató a szakirodalomban mindmáig elterjedt, szokványos felosztás – a szimbolisták első és második nemzedéke – helyett az orosz szimbolizmus értelmezésére három modellt javasol, melyek mindegyike két, egymással kronologikus és evolúciós kapcsolatban lévő

⁴⁰ Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. 1. Band: Diabolischer Symbolismus. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1990. Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. 2. Band: Mythopoetischer Symbolismus. 1. Kosmische Symbolik. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998.

Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive, III. Band: Mythopoetischer Symbolismus, 2. Lebenssymbolik, Wien 2007.

⁴¹ Хансен-Леве, А. А.: Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Санкт-Петербург, «Академический проект», 1999. Хансен-Леве, А. А.: Мифопоэтический символизм. Система поэтических мотивов. Санкт-Петербург, «Академический проект», 2003.

⁴² Введение с. 6-19. с. 9. // Хансен-Леве, А. А.: Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Санкт-Петербург, «Академический проект», 1999.

„programot” foglal magában. Ezek a következők. Szimbolizmus I. Diabolikus szimbolizmus. SZI/1. az esztétizmus negatív diabolikája, SZI/2. a pánesztétizmus pozitív diabolikája. Szimbolizmus II. Mitopoétikus szimbolizmus. SZII/1. pozitív mitopoézis, SZII/2. negatív mitopoézis. Szimbolizmus III. Groteszk-karneváli szimbolizmus. SZIII/1. pozitív de- és remitologizáció, SZIII/2. a különböző „szimbolizmusok” automitologizációjának szétbomlása⁴³. A bevezető tanulmány végén Hansen-Löve megjelöli a kronologikus határokat is. A Szimbolizmus I. dominanciája az 1890-es évekre tehető, „látens periódusa” a XX. század első évei. Ide tartozik Brjusov, Balmont, Gippiusz, Vl. Szolovjov, A. Dobroljubov, Annyenszkij, Merezkovszkij, Szologub, Minszkij, Fofanov, Szlucsevszkij, Konyevszkoj és mások költészete. A Szimbolizmus II időbeli határai 1900 és 1907 között húzódnak, ugyanakkor a második program („negatív szimbolizmus”) jellemző jegyei a periódus közepén jelennek meg. Leginkább a szimbolizmus e fáziséval kapcsolatos Vjac. Ivanov, Andrej Belij, Blok, Gorogyeckij, Volosin költészete, s rajtuk kívül még azon alkotóké is, akik még a SZI hagyományát megőrizve váltottak át a mitopoétikára. A Szimbolizmus III kezdete az 1907-1908-as évek, ám e modell „visszhangját” egészen az 1920-as évekig fel lehet fedezni az orosz költészetben⁴⁴. Hansen-Löve kronológiája nagyrészt egybeesik az orosz szimbolizmus önreflexiójával, illetve egyes orosz kutatók feltevéseivel (Szmironov, Pusztigina, Minc), ami azonban gyökeresen új benne, az átmenetek elemzése, s a merev határfogalom felülvizsgálata. Még egy, témám szempontjából fontos elemet emelnék ki a könyv koncepciójából. Hansen-Löve elemzés tárgyává teszi az orosz szimbolizmusra jellemző, különböző művészi formák és műfajok fejlődésének aszinkronitását. Amíg például a költészetben, Andrej Belij lírája esetében a Szimbolizmus I, illetve II modellje érvényesül, addig a prózában a Szimbolizmus III modellje. Felhívja a figyelmet a szimbolista próza azon jellemző tulajdonságára, hogy az elméleti szövegek gyakran egyenesen a költői szövegek folytatásai, melyekben az elméleti terminusok (vallási, tudományos, poétikai) gyakran maguk is költői szimbólumokká alakulnak át. Noha a könyv szerzője csak a költői szövegek motívum-rendszerét vizsgálja, kutatásai felhasználhatók a szimbolista próza elemzése kapcsán, hiszen több motívum és mitológéma az úgynevezett „ornamentális próza” leitmotív-rendszerét szintén meghatározza. Hansen-Löve könyveiből világossá válik, hogy a szimbolizmus az orosz kultúra történetében egy sajátos metanyelvként létezett. Azt mindenképp szeretném hangsúlyozni, hogy ezzel a metanyelvvel, amely

⁴³ Uo. c. 13-14.

⁴⁴ Uo. c. 19.

univerzális kulturális értékeket közvetített, ugyanúgy szembetalálták magukat az orosz posztszimbolizmus és avantgárd alkotói, mint jelenleg az orosz posztmodern képviselői. A reflexió erre a metanyelvre nemcsak az orosz irodalmat, de az orosz gondolkodást is mind a mai napig megtermékenyíti.

Az utóbbi időben a szimbolizmusról Oroszországban megjelent számos monográfia közül két kulturológiai munkát emelnék ki. Marina Voszkreszenszkaja : *A szimbolizmus mint az Ezüstkor világlátása: az orosz kulturális elit társadalmi tudata kialakulásának szociokulturális tényezői a XIX. és XX. század fordulóján* (Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков)⁴⁵ című munkáját, amely a szociokulturális tényezőket vizsgálja az orosz kulturális elit társadalmi tudata formálódásában a XIX-XX. század fordulóján. A könyv az orosz szimbolizmust mint a korszak uralkodó irányzatát nemcsak irodalmi-művészeti irányzatként kezeli, hanem mint meghatározó tényezőjét a kor szellemi arculatának, mint a kulturális önkifejezés sajátos rendszerét. Voszkreszenszkaja a szimbolizmust eszmetörténetileg a romantikából származtatja, ebben az értelemben visszatér az irányzat XX. századelős korai reflexióihoz (Vengerov, Zsirmunszkij), s ennek kapcsán a következőket írja:

„Az orosz kultúrában a legteljesebben és legsokoldalúbban a romantikus tendenciák a szimbolizmusban valósultak meg. Hasonlóan a romantikához a nyugat-európai kultúrában, az orosz szimbolizmus nemcsak kimondottan esztétikai szerepben lépett színre, hanem mint olyan történelmi-kulturális képződmény, amely specifikus világlátáson alapult. Ez a tény teszi szükségessé, hogy ne csak az egyes művészeti ágak vagy a kultúra lokális területei szempontjából vizsgáljuk, hanem a kultúrfilozófia szempontjából. Az orosz szimbolizmust tág kontextusban kell kutatni – a századelő életének és filozófiai-esztétikai gondolkodásának kontextusában, és nem az irodalmi-művészeti irányzatok körében, a „korszak háttérével”⁴⁶.

Ez az eléggé sarkos, sőt bizonyos szempontból vitatható prekonceptió a könyvben azonban meghatározott eredményekhez is vezet. Ezek közül például mindenképp

⁴⁵ М. А. Воскресенская: Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков. Москва, «Логос», 2005.

⁴⁶ Введение. с. 6-29. с. 7. // М. А. Воскресенская: Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков. Москва, «Логос», 2005.

fontosnak tartom a szerző azon törekvését, hogy külön fejezetet szentel a szimbolizmus, dekadentizmus és a modern⁴⁷ (szecesszió) fogalmi elhatárolásának. Voszkreszenszkaja abból indul ki, noha mindhárom fogalom különemű, a dekadentizmus meghatározott értelmi-érzelmi beállítódás, a szimbolizmus irodalmi-művészeti irányzat, a szecesszió stílus, amely a térbeli művészetek különféle ágait egyesíti, kölcsönösen hatnak egymásra, sok közöttük az átfedés. Az alapjuk is közös, Voszkreszenszkaja szerint ez a romantika, a burzsoá szellemiségnek és a pozitívizmus értékrendjének tagadása, a művész viselkedése rituális formáinak kidolgozása, az antimimetikus művészet koncepciójának képviselője, a mítoszteremtés és életalkotás előtérbe helyezése és a sajátos, szimbolikus nyelv kidolgozása. Az alapvető különbséget a szimbolizmus és a modern között abban látja, hogy a szimbolizmusban az ideális világ a művész alkotó fantáziájának termékeként „valósul meg”, míg a modern az ideált a földi világ létező formáiban kívánta megtestesíteni. Valójában mindkét törekvés erősen utópisztikus, ahogy utópisztikusnak bizonyult a mindkét irányzat által képviselt művészetek szintézisének gondolata is⁴⁸.

A másik könyv Irina Krebel munkája, amely *Az Ezüstkör mitopoétikája. Topológiai reflexió kísérlete*⁴⁹ (Мифопоэтика Серебряного века. Опыт топологической рефлексии) címet viseli. Ez a munka korszerű módszereket alkalmazó kultúrfilozófiai kutatás, amely az orosz bölcséleti és irodalmi hagyományon kívül felhasználja a nyugati irodalomtörténet és filozófia újabb eredményeit. Krebel fontosnak tartja, hogy a kor orosz kultúrájában megkülönböztesse egymástól az „eleven gondolatot” (мысль) és a tisztán spekulatív diskurzus jellemezte „gondolkodást” (мышление); véleménye szerint az Ezüstkör alapvetően mitopoétikus „gondolata” több olyan impulzust rejt magában, melyek a későbbiekben felfedezhetők például a német fenomenológiában és az egzisztencializmusban. A könyv a mítoszalkotás szimbolikus terében egyenrangúként tartja számon az irodalmat, művészeteket és a bölcséletet. Különös érdeklődést kelthet a

⁴⁷ Oroszul a szecesszió – «стиль модерн», vagyis „modern stílus”, melynek jelentése tágasabb a Nyugat-Európában használatos terminusnál. Magdalena Medarić hívta fel figyelmet a terminus használatának problematikusságára: „...az orosz terminus, a „modern stílus” vagy egyszerűen a modern, a szó tövét tekintve közel áll a modernizmus terminusához, melynek eredményeképp az orosz terminológia kényelmetlen interferenciát hoz létre a „modern” és a „modernizmus” között (a modernizmus az a formáció, amely megelőzi az avantgárdot); így önkéntelenül is azt az értelmezést sugallja, hogy a modernizmusban a „modern stílus” (a szecesszió) volt a domináns, mikor közismert, hogy az orosz modernizmus irodalmában a domináns stílus a szimbolizmus.” // Медарич, М.: Модерн как предавангардный стиль: Михаил Кузмин . // Russian Literature XXXVI. 1994. с. 58-72. с. 59-60.

⁴⁸ Воскресенская, Символизм как мировидение. гл. Символизм. декаданс, модерн: к вопросу о разграничении понятий. 58-72. с. 59-60.

⁴⁹ Воскресенская, с. 58-70.

⁴⁹ Ирина Кребель: Мифопоэтика Серебряного века. Опыт топологической рефлексии. Санкт-Петербург, «Алетейя», 2010.

munka ötödik fejezete⁵⁰, melyben a szerző a kor kommunikációs terében a bölcselet stilisztikáját veti össze a költői gondolkodás stilisztikájával, s ezzel az orosz vallásbölcseleti „nyelv” egyik fontos specifikumát tárja fel. Irina Krebel elemzése a jelentős kultúrtörténeti anyag felhasználásával azt bizonyítja, hogy az archaikus elemet újra megélő és újratereztető orosz századforduló irodalma, művészete, művészetkritikája és filozófiája az „eleven gondolat” egységes voltát demonstrálja, melynek hatása kiterjed a későbbi korszakokra is.

Magyarországon az 1990-es évektől szintén megélénkült az orosz szimbolizmus tanulmányozása. Sargina Ludmilla 1990-ben jelentette meg *Az orosz szimbolizmus természetrajza*⁵¹ című könyvét, ami az első tudományos és ismeretterjesztő igényű összefoglalása volt Magyarországon az irányzatnak. B. Gaál Márta a német romantika hatásáról Alekszandr Blok költészetére⁵², Gyöngyösi Mária pedig Alekszandr Blok és a német kultúra kapcsolatáról⁵³ jelentetett meg tanulmánykötetet. A könyveken kívül a hazai szlavisztikai folyóiratokban is egyre gyakrabban publikálták az orosz szimbolizmus problémaköréhez kapcsolható munkákat. A magyarországi ruszisták közül Szilárd Léna ebben az időszakban jelentette meg az orosz szimbolizmus alapproblémáiról írott könyveit, melyek kiemelkedő eseménynek számítottak mind a hazai, mind a nemzetközi szlavisztikában. Szilárd Léna első könyve *A karnevál-elmélet. V. Ivanovtól M. Bahtyinig*⁵⁴ 1989-ben jelent meg, melyben Vjacseszlav Ivanov Dionüszosz-kultuszról alkotott elméletének hatását vizsgálja Mihail Bahtyin munkásságára, vagyis végigköveti azt a gondolkodási folyamatot, melynek eredményeképp a „dionüszoszi elv” ivanovi értelmezése Bahtyinnál a „karneváli tudatról” szóló elmélet alapjává válik. Szilárd Léna bebizonyítja, hogy Vjacseszlav Ivanov elméleti feltevéseit, melyek az ezoterikus metafizika hagyományát követik, Bahtyin „lefordítja” a szekularizált kulturológia nyelvére, ám közben megőrzi annak vallási alapjait is. Ily módon Bahtyin az emlékeztetvesztés korszakában a kulturális emlékezet képviselőjének bizonyul. Az 1990-es évektől kezdődően Szilárd Léna érdeklődése egyre inkább az orosz szimbolizmus „hermetikai” problematikája felé fordul. Több cikkében feltárta az orosz szimbolisták szövegeiben a rózsakeresztes metatextust, többek között Andrej Belij *Pétervár* című

⁵⁰ гл. 5. Русский модерн: опыт живой философии с. 473-567. // Ирина Кребель: Мифопоэтика Серебряного века. Опыт топологической рефлексии. Санкт-Петербург, «Алетейя», 2010.

⁵¹ Sargina Ludmilla: *Az orosz szimbolizmus természetrajza*. Budapest, Akadémiai kiadó, 1990.

⁵² B. Gaál Márta: *Romantikus ironia – transzcendentális ironia. A német romantika és A. Blok*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1992.

⁵³ Мария Дьёндёши: *А. Блок и немецкая культура*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004.

⁵⁴ Szilárd Léna: *A karnevál-elmélet. V. Ivanovtól Bahtyinig*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1989.

regényében is. Párhuzamosan a szimbolizmus hermetikai problémakörének feltárásával az általa folytatott kutatások egyre inkább a hermeneutika irányába mozdultak el. Vjacseszlav Ivanov „négydimenziós heremneutikáját” szinte elsőként írta le elemző módon a szakirodalomban, melyet Ivanov a *Dionüszosz és az ősdionüszoszi elv* (Дионис и прадионисийство, 1923) című munkája 12. fejezetében fejtett ki. Szilárd Léna második könyve *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény problematikája*⁵⁵ az első, magyar nyelven megjelent Andrej Belij-monográfia. A könyv módszertana az általa leírt mitopoétikai „négydimenziós hermeneutika” gyakorlata. Elemzései kapcsolatot teremtenek a szöveg nyelvi szintje és a korszak kulturális folyamatait, valamint a mű szellemi terét szervező archetipikus eredők között. A könyv első három fejezete Andrej Belij munkásságának genetikai kapcsolatát tárja fel az irodalmi hagyománnyal (Dosztojevszkij, Csehov, Merezsikovszkij, Szologub), a továbbiak pedig az író művészi és szellemi útkereséseit mutatják be, a korai alkotói korszaktól kezdődően és a *Pétervár* című regénnyel bezárólag. A könyv értelmezi az orosz szimbolizmus Dante-kódját, feltárja a kapcsolatot a szimbolista és az avantgárd próza között, és elemzi a párhuzamokat Andrej Belij és James Joyce poétikájában. Szilárd Léna harmadik könyvét, *Hermetizmus és hermeneutika* (Герметизм и герменевтика)⁵⁶ című cikkgyűjteményt Oroszországban adták ki, amely az 1970-es évektől kezdődően a 2000-es évek elejéig írott tanulmányait és konferencia-előadásait tartalmazza, elsősorban az orosz szimbolizmus és posztszimbolizmus témaköréből. A könyv egyébként 2003-ban elnyerte a rangos Andrej Belij-díjat. Az 1997-ben, Zöldhelyi Zsuzsa szerkesztésében megjelent orosz irodalom történetében *Az orosz irodalom a 19-20. század fordulóján (1890-1917)*⁵⁷ című rész fejezeteit szintén Szilárd Léna írta, melyekben jelentős figyelmet szentel mind a szimbolizmusnak, mind az akmeizmusnak, felhasználva eddigi kutatásai eredményeit. Egyébként ez a könyv az első korszerű irodalomtudományi módszerekre épülő orosz irodalomtörténet Magyarországon, amely felhasználja a nemzetközi ruszisztika eredményeit. A szimbolista elmélet magyar recepciója szempontjából mindenképp meg kell említeni a Helikon Irodalomtudományi Szemle *Hermeneutika az orosz századelőn*⁵⁸ című, Gránicz István és Han Anna szerkesztette számát, melyben Szilárd Léna *Vjacseszlav*

⁵⁵ Szilárd Léna: Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2002.

⁵⁶ Лена Силард: Герметизм и герменевтика. Санкт-Петербург, Изд. Ивана Лимбаха. 2002.

⁵⁷ Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig. Szerk.: Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest, nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. Az orosz irodalom a 19-20. század fordulóján (Szilárd Léna, ford.: Vári Erzsébet) 192-233. o.

⁵⁸ Hermeneutika az orosz századelőn. Szerk.: Gránicz István és Han Anna. Helikon, 1997. 3.

*Ivanov hermeneutikájáról*⁵⁹ közölt tanulmányt. Ebben az időszakban még egy forrásgyűjtemény jelent meg, Tompa Andrea szerkesztésében, *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*⁶⁰ címmel, melyben az orosz színház klasszikusain, Mejerholdon és Jevreinovon kívül megtalálhatók a szimbolisták, Andrej Belij, A. Blok, Vjac. Ivanov, F. Szologub és M. Volosin színházelméleti esszéinek fordításai.

Összefoglalásomban csak azokra a munkákra tértem ki, melyek témám szempontjából megkerülhetetlenek, illetve, amelyeket a leginkább jelentősnek tartok. Ez az áttekintés is mutatja, hogy az orosz szimbolizmus kutatása a nemzetközi szlavisztikának kiemelt területe, évente, főként Oroszországban számos disszertáció íródik belőle, sőt manapság több nemzetközi kutatás is foglalkozik vele. Összefoglalásom elsősorban az átfogó munkákat érintette, az egyes alkotókról szóló monográfiákat, illetve a műelemzéseket nem vettem számba.

⁵⁹ Szilárd Léna: Vjacseszlav Ivanov hermeneutikája (Ford.: Szántó Gábor) // *Hermeneutika az orosz századelőn*. Szerk.: Gránicz István és Han Anna. Helikon, 1997. 3. 177-195. o.

⁶⁰ *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*. Vál., szerk., bev.: Tompa Andrea. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006.

2. Az akmeizmus értékelése a szakirodalomban. A posztszimbolizmussal kapcsolatos dilemmák.

Az akmeizmussal, ami az első posztszimbolista irányzatnak tekinthető az orosz irodalomban, kapcsolatos kritikai irodalom jóval gyéresebb, mint a szimbolizmusé. Ami azzal is magyarázható, hogy ez az irányzat rövidebb ideig létezett, mint a szimbolizmus, s magától értetődően nem volt akkora befolyása az orosz szellemi élet egészére, mivel nem javasolt új világszemléletet. Noha az akmeizmusra a maga idejében voltak meghatározott kritikai reakciók, ezek leginkább a Költők céhé⁶¹ központi egyéniségeinek (Ahmatova, Mandelstam, Gumiljov) lírája elemzésére, értelmezésére vonatkoztak, természetesen érintve magát az irányzatot is. Az akmeizmus irodalomtörténeti és költészetelméleti értékelését először Viktor Zsirmuszskij végezte el *A szimbolizmus túlhaladói*⁶² (Преодолевшие символизм) című, 1916-os tanulmányában, melynek egyes tételei a szakirodalomban manapság vita tárgyát képezik. Miután témám szempontjából is fontos ez a tanulmány, főként Mihail Kuzmin értékelését illetően, bővebben kitérnék rá. Zsirmuszskij a szokványos, a szimbolizmus két nemzedékre való felosztása helyett a „szimbolizmus három hullámáról” beszél, melyeket „az irányzat élén álló költők fémjelzik; az elsőt Balmont és Brjuszov, a másodikat Vjacseszlav Ivanov, Andrej Belij és Blok, a harmadikat pedig Kuzmin”⁶³. Kuzmint mint az utolsó szimbolistát a jelenkor egyik legnagyobb költőjének tartja:

„... élményeinek misztikus jellege a szimbolizmushoz fűzi; de a versbe nem káosz-ként viszi bele ezeket az élményeket. Számára a művészet azzal a pillanattal kezdődik, mikor megszűnik a káosz: az élet értelmét már megtalálta, megvan az abszolút középpont a világban, amely körül minden tárgy szabályos és szép rendben helyezkedik el.” (...) művei, még ha a

⁶¹ Költők céhe (Цех поэтов) – irodalmi társulás, melyet 1911-ben alapítottak Nyikolaj Gumiljov és Szergej Gorogyeckij. Tagjai voltak többek között Anna Ahmatova, Oszip Mandelstam, Georgij Ivanov és Mihail Lozinszkij. Itt dolgozták ki az akmeizmus elméleti előfeltevéseit. A Költők céhe az eredeti felállásban 1914-ig létezett, a későbbiekben próbálták még kétszer újraéleszteni, utolsó alkalommal Gumiljov 1920-21-ben, de 1923-ban végleg megszűnt.

⁶²V. Zsirmuszskij: *A szimbolizmus túlhaladói* (Ford.: Brodszky Erzsébet) // Viktor Makszimovics Zsirmuszskij: *Irodalom, poétika. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1981. 182-220. o.

⁶³ Zsirmuszskij, 182. o.

szimbolizmus dionüszoszi mélyeiből fakadnak is, mindig az „apollói” világosság nyomát viselik magukon.”⁶⁴

Zsirmunszkij Kuzmint Puskin tanítványának tartja, az ő lírájában valósul meg szerinte a költői „puskinizmus” újjáéledése. Ha ezeket az ismérveket sorra vesszük, Kuzmin éppúgy lehet az új irányzat, az akmeizmus képviselője, mint a szimbolizmusé. Ahogy a későbbi tanulmányokban több kutató rámutat, a problémát a „túlhaladás” (преодоление)⁶⁵ nem éppen szerencsésen megválasztott terminusa okozza. Zsirmunszkij ismerteti az Apollon című folyóiratban 1910-ben megjelent, a későbbiekben az akmeizmus egyik programjának is tekintett Kuzmin-írást, *A szép világosságot* (О прекрасной ясности), amely az irodalomban a világosság, a logika és a művészi arányok betartása mellett tör lándzsát. Kuzmin követelménynek teszi meg a cselekmény rehabilitálását a prózában és a drámában, a takarékoságot az eszközökben. Ezt a törekvést nevezi klarizmusnak. Az akmeisták a kuzmini elveket lelkesen támogatták, sőt deklarációikban megismételték több tézisé⁶⁶. Zsirmunszkij szerint a „túlhaladók” megőrzik a szimbolizmus poétikai vívmányait, de elvetik miszticizmusát:

„... a bonyolult, kaotikus, elkülönült személyiség helyett a külvilág változatossága: az emocionális, zenei lírizmus helyett szabatos grafikai körvonalazottság a szóalkotásban; és főképpen a lét titkaiba való behatolás helyett egyszerű és pontos pszichológiai empirizmus – ez a program egyesítette a „túlhaladókat”⁶⁷.

Ír az új csoportosulás alkotóinak neoklasszicizmusáról, majd elemzi a kulcsszemélyiségek (Ahmatova, Mandelstam, Gumiljov) költészetének új eljárás módjait. A cikk végén még két fontos megjegyzést tesz. Az egyik a költői szó természetére vonatkozik, a lelki tartalom kiemelt fontosságára. A másik – melyre ritkán hivatkozik a szakirodalom – az a feltevés,

⁶⁴ Uo., 184-185. o.

⁶⁵ Egyébként maga Zsirmunszkij is későbbi munkásságában korigálta a „túlhaladás” tézisé⁶⁶. Például az 1970-es, Anna Ahmatova és Alekszandr Blok című cikkében a következőket írta: „Sok évvel ezelőtt, 1920-ban, mikor a kortárs tudat jobban érzékelte az ellentétes tendenciákat, mint a hasonlóságokat az eleven irodalmi folyamatban, Blok és Ahmatova két, hasonló témára írt – szerelmi találka egy étteremben – költeményét vetettem össze, mint a kortárs költészet két, alkotói módszerüket tekintve egymással szembenálló irányzatát reprezentáló műveket.” A későbbi változatában az írásnak azonban inkább a hasonlóságot találta meghatározónak. // Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград, 1977. с. 334-335.

⁶⁶ Az akmeizmusnak tulajdonképpen három deklarációja volt, ebből kettő, Nyikolaj Gumiljov A Szimbolizmus öröksége és az akmeizmus (Наследие символизма и акмеизм) és Szergej Gorogyeckij A kortárs orosz költészet néhány folyamata (Некоторые течения в современной русской поэзии) az Apollon 1913-as évfolyamában jelent meg, a szintén 1913-ban íródott Mandelstam-deklarációt, Az akmeizmus hajnalát (Утро акмеизма) viszont csak 1919-ben adták ki Voronyezsben.

⁶⁷ Zsirmunszkij, 189. o.

hogy az új költészet szerkezetébe leküzdhetetlenül behatoltak a dekadens esztétizmus és amoralizmus különféle fajtái. Vagyis, az én értelmezésemben, az akmeizmus bizonyos alkotóinál megfigyelhető a szimbolisták első nemzedéke örökségének továbbvitele, a második nemzedék világszemléleti elveinek tagadás mellett.

A következő, egyébként viharosnak nevezhető reakció az akmeizmusra Alekszandr Blok 1921-es cikke, a „*Sem istenség, sem ihlet*” (*Az akmeisták Céhe*) («Без божества, без вдохновения» (Цех акмеистов)), melynek kiinduló tézise az orosz szépirodalom hanyatlása. Blok védi a szimbolizmus pozícióit, szellemiségét és esztétikáját. Az új irodalom tendenciái közül leginkább a költészet és a próza szétválasztása zavarja, melyben a szintetikus kultúra elvének megsértését látja.

„A költészet és próza a régi Oroszországban éppúgy, mint az újban, mindig is egységes folyamatot alkottak. (...) Oroszország fiatal ország, kultúrája szintetikus kultúra. Az orosz művészeknek nem lehet és nem szabad specializálódnia. Az írónak gondolnia kell a festőre, az építésze, a muzsikusra; még inkább a prózaírónak a költőre és a költőnek a prózaíróra.”⁶⁸

A továbbiakban Blok indulatosan és helyenként igazságtalanul mond ítéletet az új irányzatokról, különösen az akmeizmusról. Gumiljov és Gorogyeckij deklarációit üresnek tartja, elméletüket lélektelennek, kiváltképp a „szimbolizmus meghalt” kijelentést tartja elfogadhatatlannak. A versekről kategorikusan kijelenti, hogy rosszak, egyedül Ahmatova líráját tartja kivételnek. A futurizmust jelentősebbnek tartja az akmeizmusnál.

Noha az 1920-as években az 1910-től az akmeistákkal induló három jelentős költőről (Ahmatova, Mandelstam, Gumiljov) több elemző munka született, főként az orosz formalisták körében, magát az irányzatot nem értékelték. Egészen az 1960-as évek közepéig az irányzatról az irodalomtörténetírásban alig esett szó. Az első komoly, értékelő munka egy, az Egyesült Államokban született disszertáció volt, W. Chalsma⁶⁹ tollából. Az emigrációban élő irodalomkritikusok közül Vlagyimir Vajdle 1973-ban, a századforduló költészetéről írott könyvében az akmeizmus helyett a „pétervári poétika” elnevezést javasolta, mivel átfogóbbnak tartotta, s melybe szerinte beletartozott Annyenszkijtől

⁶⁸ Alekszandr Blok: „*Sem istenség, sem ihlet*” (Recski Ágnes fordítása) // Alekszandr Blok válogatott művei. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1972. 461-474. o.

⁶⁹ W. Chalsma: Russian Acmeism: Its History, Doctrine and Poetry. Ph.D. Dissertation. University of Washington, 1967.

kezdődően az akmeistákon és Hodaszevicsen át még Alekszandr Blok késői lírája is⁷⁰. Az akmeizmus ideológiamentes, komoly filológiai alapokon nyugvó kutatása a Szovjetunióban az 1970-es évek elején kezdődött, elsősorban Roman Tyimencsik munkáinak köszönhetően⁷¹. 1974-ben jelent meg az akmeizmussal és költőivel kapcsolatos legjelentősebb tanulmány, amely mindmáig megalapozza az irányzattal és alkotóival kapcsolatos kutatásokat, *Az orosz szemantikai poétika mint lehetséges kulturális paradigma* (Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма)⁷² a Ju. Levin, D. Szegal, R. Tyimencsik, V. Toporov és T. Cívjan alkotta kutatói közösség munkája. Egyébként az amszterdami Russian Literature című folyóirat az akmeizmussal kapcsolatos kutatások központja lett az 1970-80-as években, tematikus számaiban⁷³ helyet adott az e témából íródott, gyakran könyv terjedelmű tanulmányoknak is.

A szimbolizmus és a posztszimbolista irányzatok, így az akmeizmus elhatárolásának kérdéséről született első elméleti, szemiotikai jellegű munka 1977-ben jelent meg, Igor Szmironov műve, *A művészi értelem és a poétikai rendszerek evolúciója* (Художественный смысл и эволюция поэтических систем)⁷⁴. A kétféle világérzékelést Szmironov munkájában kétféle szemiotikai térhez kapcsolja, noha véleménye szerint a posztszimbolizmusnak nincs egységes rendszere. Szmironov egyike azon tudósoknak, akik bevezették az orosz irodalomtudományba a posztszimbolizmus fogalmát. A kisszámú monográfiák közül úttörő jelentőségű a lengyel kutató, Eulalia Papla 1980-as disszertációja⁷⁵, aki miután elemzi az akmeizmus esztétikai és poétikai platformját, arra a következtetésre jut, hogy az iskola több olyan impulzust rejtett magában, amely az avantgárdban teljesült ki, például az imazsinizmus költészetében.

Az 1970-es 80-as években Magyarországon is megindult az akmeizmus költészetének tanulmányozása. Han Anna Anna Ahmatova költészetéről, Szilárd Léna Oszip Mandelstam költészetéről közölt nemzetközileg is jegyzett tanulmányokat. Nagy István 1983-ban adta közre *Az „Apollon” című folyóirat és szerepe az akmeizmus esztétikai*

⁷⁰ Владимир Вейдле: О поэтах и о поэзии. Париж, 1973. с. 111.

⁷¹ Az egyik legjelentősebb közülük: Р. Д. Тименчик: Заметки об акмеизме // Russian Literature, Amsterdam, 1974. № 7-8.

⁷² Левин, Ю. И., Сегал, Д. М., Тименчик, Р. Д., Топоров, В. Н., Цивьян, Т. В.: Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature, Amsterdam, 1974. № 7-8.

⁷³ Pl. ez a témánk szempontjából fontos tanulmány is teljes számot foglalt el. l.: Тименчик, Р. Д., Топоров, В. Н., Цивьян, Т. В.: Ахматова и Кузмин. Russian Literature, Amsterdam, VI-3, July 1978.

⁷⁴ Смирнов, И. П.: Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Москва, 1977.

⁷⁵ Eulalia Papla: Acmeism. Geneva i program. Wrocław, Warszawa, Kraków, 1980.

platformjának kidolgozásában (Журнал «Аполлон», его роль в формировании эстетической платформы акмеизма)⁷⁶ című munkáját, melyben az irányzat életében oly fontos szerepet játszó orgánus cikkeit elemezte. Az 1910-es évek – a szimbolizmus „válságának” éve – *poétikai helyzetének értékelését Viktor Zsirmunszkij és Borisz Ejhenbaum irodalomelméleti koncepciójában* tárta fel Han Anna tanulmányában, melyben rámutatott arra a fontos tényre, mely szerint

„A szimbolizmus korszaka nyitotta meg az orosz irodalomelméleti gondolkodás fejlődésében azt a periódust, mikor az új elméleti folyamatok kialakulásának háttéréül és ösztönzéséül nem az akadémikus irodalomtudomány meghatározott irányzataival való viták szolgáltak, hanem az eleven irodalmi folyamatok.”⁷⁷

Az 1990-es évektől kezdődően, az egységesült ruszisztikában sorra jelentek meg a tanulmányok Ahmatova, Mandelstam, Gumiljov, Annyenszkij és mások költészetéről, ám aránylag kisszámú munka foglalkozott az irányzat elméleti és poétikai problematikájával. Viszont előtérbe kerültek azok a munkák, amelyek a szimbolizmus és a posztiszimbolizmus közötti kapcsolatot, illetve az elhatárolás kérdését vizsgálták. Ebből a szempontból ez első, a szokásostól eltérő felosztást Vjac. Vsz. Ivanov javasolta. Véleménye szerint az orosz irodalomban a XIX. század végén már megjelentek az „előszimbolizmus” («предсимволизм») jegyei, például Apollon Grigorjev, Leontyev, a késői Dosztojevszkij, Szuhovo-Kobilinszkij és Vlagyimir Szolovjov munkásságában. Az orosz szimbolizmust a nyugat-európaiktól a világnézeti alapok elsődlegessége különbözteti meg, valamint a művészet misztériális (Wagner) rendeltetésébe vetett hit. A posztiszimbolizmusról viszont a következőket írja:

„... a posztiszimbolizmus, az iskolák elnevezésének ma már lényegtelennek tűnő különbözősége ellenére az egységes európai avantgárdot képviseli, amely a régi nyelv tagadása mellett egy új nyelv kidolgozásának kizárólagosan esztétikai feladatát tűzte ki maga elé”⁷⁸.

⁷⁶Надь, И.: Журнал «Аполлон», его роль в формировании эстетической платформы акмеизма // Проблемы изучения и преподавания русской классической и советской литературы. Москва, 1983.

⁷⁷ Анна Хан: Оценка поэтической ситуации 1910-х годов в литературоведческой концепции В. Жирмунского и Б. Эйхенбаума. // Studia Slavica Hung. 33/1-4. 1987. с. 239-267. с. 237.

⁷⁸Иванов, Вяч. Вс.: О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX- начала XX века // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Москва, 2000. т. 2. с. 120-122. с. 120.

Ugyanakkor ezt a határt az orosz irodalomban könnyen átjárhatónak tartja, még egy alkotói oeuvre-ön belül is (például Blok és Andrej Belij esetében). A már említett kétkötetes, új akadémia irodalomtörténet külön fejezetekben tárgyalja a posztszimbolizmust, valamint az akmeizmust és futurizmust. Nyikolaj Bogomolov, a *Posztszimbolizmus*⁷⁹ fejezet írója cikkét azzal kezdi, hogy kétségbe vonja Viktor Zsirmunszkij tézisé a „túlhaladásról”: szerinte nem lehet beszélni „túlhaladásról”, hiszen a szimbolizmus az 1910-es években tovább alakult és változott, amire jó példa Alekszandr Blok és Andrej Belij munkássága. Szintén ezt bizonyítja az a tény is, hogy a pétervári Apollon folyóirat mellett ebben az időszakban egy új szimbolista orgánus, a *Muszaget* jelent meg Moszkvában, amely a szimbolizmus világszemléletét és poétikáját érintő cikkeiben jelentősen továbbfejlesztette a „halottnak” nyilvánított irányzatot. Az *Akmeizmus*⁸⁰ tanulmányt a kötetben Je. Jermilova írta. Ebben a munkában is inkább a szimbolizmus „rehabilitása”, mintsem az akmeizmus önálló arculatának bemutatása történik. A cikk azzal az eléggé kategorikus, több szerző által vitatott kijelentéssel indul, hogy az akmeizmus 1914-ben már be is fejeződött. Ami újnak számít koncepciójában, az Mihail Kuzmin *A szép világosság* című esszéjének értékelése. Erről a következőket írja:

„Ez a cikk, melyet úgy szokás értelmezni, mint valamiféle „preakmeista” deklarációt, lényegében nem lép túl a szimbolistáknak a „külső kánonról” alkotott elképzelésén, melyet ebben az időszakban Vjacseszlav Ivanov dolgozott ki. Ivanov erről szinte Kuzmin szellemében nyilatkozik: „... ismét tetszik a forma zártságának és egységének, a harmóniának és a mértéknek, az egyszerűségnek és egyenességnek az öröksége.”⁸¹

Jermilova Kuzmint indíttatását tekintve inkább szimbolistának tartja, hiszen költészetében az élet „tárgyi” vonatkozásai iránti érdeklődés meghatározott lételméleti alapokra épül. Szintén Zsirmunszkij alapján elemzés tárgyává teszi az akmeistáknál megjelenő „új dekadentizmust”, amely elsősorban Gumiljov költészetében jelenik meg. Végkonklúziója értelmében a szimbolizmus és az akmeizmus között nehéz meghúzni a határokat; az akmeizmus fő érdeme az úgynevezett „szemantikai költészet és poétika” megteremtése, a filológiai orientáció beépítése a költészet rendszerébe.

⁷⁹ Богомолов, Н. А.: Постсимволизм (Общие замечания). // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Под ред. В. А. Келдыша. Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. книга 2. с. 430-465. с. 381-391.

⁸⁰ Ермилова, Е. В.: Акмеизм. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Под ред. В. А. Келдыша. Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. книга 2. с. 430-465.

⁸¹ Ермилова, 441. Idézi: Иванов Вяч.: О поэзии Иннокентия Анненского // Собрание сочинений. т. 2. 574-586. с. 576.

A posztszimbolizmus meghatározása körüli filológiai diskurzusból mindenképp megemlítendő Szamszon Brojtman írása, amely a posztszimbolizmust mint kulturális jelenséget vizsgálja a korai Paszternak és a posztszimbolizmus viszonyának értelmezése kapcsán. Brojtman a hangsúlyt a posztszimbolizmusban arra helyezi, hogy szerinte minőségi kritériumnak tekinthető, hogy az egyes alkotók miként realizálták a szimbolizmus örökségét:

„... Az orosz posztszimbolizmus legjelentősebb költői sajátosan és nagy eredetiséggel realizálták azt a belső mértéket, melyet a szimbolizmus jelentett számukra.”⁸².

Az utóbbi tíz évben az akmeizmusról és a posztszimbolizmusról íródott művek közül négy tanulmánykötetet emelnék ki, O. Lekmanov, Je. Tiriskina, L. Kihnyej és O. Kling munkáit. Oleg Lekmanov *Könyv az akmeizmusról* (Книга об акмеизме) című munkájához egy Omri Ronentől vett idézetet választott mottóul: „Bármely más XX. századi irányzatnál erőteljesebben ellenállt az akmeizmus annak, hogy pontosan meghatározzák.”⁸³ Lekmanov sem törekszik a pontos meghatározásra, csupán az irányzat kutatásában, a szakirodalommal folytatott polémiaiban néhány aktuális kérdésre hívja fel a figyelmet. Zsirmunszkij „túlhaladóival” szemben körökre osztja fel az akmeistákat. Az első kört a Költők céhe képviseli, a másodikat hat akmeista költő (Justin Doherty felosztása alapján)⁸⁴, a harmadikat a „szemantikai poétika” megalkotói, Ahmatova, Mandelstam, Gumiljov. Külön kérdéskört szentel Kuzmin és az akmeizmus viszonyának. Meglátása szerint – ez témám, a kuzmini próza és a szimbolista próza összefüggései szempontjából is döntő érvnek számít – Kuzmin még a Költők céhe megalapítása előtt kidolgozta azokat az elveket, amelyekkel szembefordult a fiatal szimbolistákkal, vagyis jóval azelőtt, hogy *A szép világosság* című programcikke megjelent volna.⁸⁵ Lekmanov úgy véli, hogy az akmeizmusban a legfontosabb az egyensúly, szilárdság és érettség eszménye – ezt sugallja a görög terminus jelentése is. Eleven egyensúly az irónia és a metafizikai pátosz között, a „föld” és a világkultúra között, az új „Ádám” (utalás Gumiljov és Gorogyeckij „adamizmusára”) és Théophile Gautier között⁸⁶. Ebben az értelemben az irányzat a neoklasszicizmus egyik válfajának tekinthető. Az akmeizmust a humanizmus és

⁸²Бройтман, С. Н.: Ранний Пастернак и постсимволизм (К вопросу о критериях дефиниции «постсимволизм») // Постсимволизм как явление литературы. Вып. 4. Москва, 2003. с. 28.

⁸³ О. А. Лекманов: Книга об акмеизме и другие работы. Томск, Изд. «Водолей», 2000. с. 9.

⁸⁴ Justin Doherty: The Acmeist Movement in Russian Poetry. Oxford, 1995.

⁸⁵ Лекманов, с. 47.

⁸⁶ Уо. с. 84-85.

antropocentrizmus jellemzi, az igazi mérték az ember, de ez nem jelenti azt, ahogy néhányan vélik, hogy az irányzatnak bármiféle metafizikaellenes tartalma lenne.

Jelena Tiriskina *Az orosz irodalom 1890-től az 1920-as évek elejéig: a dekadentizmustól az avantgárdig* (Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду)⁸⁷ című, túlnyomórészt elméleti jellegű munkájában nem kisebb célt tűzött ki maga elé, mint meghatározni azokat az univerzális tartalmakat, amelyek az „Ezüstkor” esztétikai egységét biztosítják. A könyv terminológiai újdonsága a „korai orosz modernizmus” (a XIX. századvégtől az 1920-as évek elejéig tartó periódus) használata, melyet a kutató, szerintem nem teljesen megalapozottan, a korai nyugat-európai avantgárd analógjának tekint. Véleménye szerint létezett egy olyan irányzat az orosz irodalomban, melynek nem volt hasonló párja a nyugat-európai irodalmakban – az akmeizmus. Éppen ezért a könyv egyik törekvése, hogy kimutassa az akmeizmusnak mint sajátos diskurzusnak az ismertető jegyeit. A szimbolizmuson Tiriskina a „fiatal szimbolisták”, Blok és Andrej Belij művészetét érti, az „idős szimbolistákat” a dekadentizmusba sorolja be. A futurizmus terminusa helyett pedig az avantgárdot javasolja. Az avantgárd a szerző koncepciója szerint a XX. századi „nemklasszikus” művészetnek a neotradicionalizmussal (F. Tyupa terminológiája) és a szocialista realizmussal együtt egy gyökeresen új „szubparadigmája”, amely Oroszországban a legtisztább formában a Kubofuturisták csoportjában valósult meg. Tiriskina könyvében a továbbiakban a négy diskurzus (dekadentizmus, szimbolizmus, akmeizmus, avantgárd) kapcsolatainak és elhatárolásának sematikus modelljét alkotja meg. Az akmeizmusról a maga teoretikus nyelvén és a szemiotika bizonyos módszereinek felhasználásával nem mond sokkal többet, mint az addigi szakirodalom, ugyanakkor munkájából kiemelendő az akmeisták művein keresztül a befogadó (az olvasóra való orientáció) szempontjának alapos elemzése.

Ljubov Kihnyej *Az akmeizmus. Világértelmezés és poétika* (Акмеизм. Миропонимание и поэтика)⁸⁸ című könyvében arra tesz kísérletet, hogy az akmeizmusban ne csak poétikai iskolát lásson, hanem új típusú világnézetet. Az akmeista ontológiát mitopoétikusnak tartja, s úgy foglalkozik az irányzat költői gyakorlatában a szó problémájával, hogy összekapcsolja azt a korabeli orosz bölcsélet (P. Florenszkij, Sz. Bulgakov, G. Spet, A. Loszev) Logosz-koncepciójával. Majd konkrét szövegekben elemzi a kulturális emlékezet problémakörét, valamint az idézet-mechanismusok mitopoétikai

⁸⁷ Е. В. Тырышкина: Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, Изд. НГПУ, 2002.

⁸⁸ Л. Г. Кихней: Акмеизм. Миропонимание и поэтика. Москва, «Планета», 2004.

szerepét. Az akmeistáknak azt a deklarációkból jól ismert tézisé, hogy elutasították a megismerhetetlen, a nem verifikálható megjelenítését, azzal a paradoxonnal egészíti ki, hogy ugyanakkor a tudatnak a transzcendens realitás funkcióját tulajdonították, amely ily módon betöltötte a „megismerhetetlen” státuszát. Kihnyej szerint az akmeisták olyan új művészi gondolkodást dolgoztak ki, amely másképpen strukturálta a szubjektum-objektum, tér-idő és az ok-okozati viszonyokat. Véggkövetkeztetése pedig, hogy az irányzat egységét mind korai, mind késői stádiumában az biztosította, hogy az akmeizmus művészi ontológiája párhuzamokat rejtett magában a XX. századi bölcselet olyan, egymástól különböző irányzataival, mint az orosz vallásfilozófia, Henry Bergson életfilozófiája és a fenomenológia.

Oleg Kling *A szimbolizmus hatása a posztszimbolista költészetre az 1910-es években, Oroszországban* (Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов)⁸⁹ című könyve témám szempontjából azért is fontos, mert az 1890-es évektől az 1910-es évek közepéig tartó irodalmi folyamatban feltárja azokat a bonyolult kölcsönviszonyokat, amelyek nemcsak az egyes irányzatok között álltak fent, de behatoltak a műfaji struktúrákba is. Kling nem a deklarációkat vizsgálja, hanem az egyes költői életműveket, bebizonyítva, hogy a neoklasszikus és preavantgárd tendenciák már az orosz szimbolizmus poétikájában is kimutathatók. Már csak ezért sem adhat mindenre magyarázatot a szimbolizmus és posztszimbolizmus oppozíció vitatott ténye. Ezért beszél ehelyett például Oszip Mandelstam költészetének „látens szimbolizmusáról”, valamint VI. Hodaszevics munkásságának köztes jellegéről. Véleménye szerint az orosz szimbolizmus mint összekötő láncszem a XIX. és XX. századi kultúra között, mintegy előkészítette a XX. századi kultúra két, alapvető tendenciáját: egyfelől az újításra való törekvést vagy a „paradigmaváltás kultuszát” (Vjacs. Ivanov), másfelől a múlthoz, a „klasszikus” tradícióhoz való fordulást. A szimbolizmus-posztszimbolizmus oppozíció helyett ezért látszik célszerűbbnek, ha a kutatás az irányzatok közötti dialógusra és polémiára irányul, nem a határok meghúzására. Oleg Kling szerint nem az a fontos, hogy a szimbolizmust a XIX. századi irodalmi hagyomány betetőzésének tekintjük vagy az avantgárd kezdetének, hanem az, hogy eszméi, elmélete és költői gyakorlata mennyiben bizonyultak termékenynek az őt követő irányzatokban. Ami elemzésem tárgyát, a szimbolista prózát és a vele párhuzamosan létező prózai kísérleteket érinti, ezzel a feltevással értek leginkább egyet. Az áttekintett irodalomban feltűnő, hogy kevés munka érinti a próza kérdését. Igaz,

⁸⁹ Олег Клинг: Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. Москва, Дом –музей Марины Цветаевой, 2010.

az akmeizmus költészeti irányzat volt, de képviselőinek és a holdudvarában lévő költőknek esszé-jellegű prózája szintén kapcsolódik a szimbolista hagyományhoz. A másik „hiány”, ami felkeltette a figyelmet, hogy a dekadentizmus, szimbolizmus, poszt-szimbolizmus, modernizmus és avantgárd elhatárolása kapcsán alig esik szó a szecesszióról, impresszionizmusról és expresszionizmusról. Egy olyan korban, ahol elsődleges volt a művészetek szintézisének gondolata, a fent említett, elsősorban képzőművészeti irányzatok hatása eleven volt az irodalomra. Későbbi elemzéseimben e kérdéskörre is keresek választ.

Oszip Mandelstam az akmeizmust a „világkultúra iránti vágyakozásnak” (точка по мировой культуре)⁹⁰ nevezte. A rövid életű irányzat, amely olyan költőket adott a világirodalomnak, mint Anna Ahmatova és Oszip Mandelstam, megérdemelné, hogy jelentősebb mértékben legyen tárgya az összehasonlító irodalomtudományi kutatásoknak is.

⁹⁰ Mandelstam ezt a kijelentést 1933-ban, a leningrádi Sajtóházban tartott költői estjén tette.

II. fejezet. Az orosz szimbolista próza

Szilárd Léna orosz szimbolizmusról írott tanulmányaiban kiemelt szerepet kap az orosz századelő prózájának kérdése, a szimbolista regény poétikájának interpretációja:

„A tízes években az orosz szimbolizmusnak még egy olyan sajátossága alakult ki, amely megkülönböztette a hasonló európai áramlatoktól. Míg az európai szimbolizmus főként a líra, részben a dráma területén jött létre (Maeterlinck), addig Szologub prózája (...) és Belij *Pétervár* c. műve tanúsítja, hogy a szimbolista poétika szellemében regényt is lehet írni.”⁹¹ – írja.

Némi kiegészítéssel – például a francia irodalomban is létezett szimbolista próza, ide sorolható többek között a pályakezdő Gide, Superville, Henri de Régnier munkássága – elfogadható ez a megállapítás, de mindenképp hangsúlyozni kell azt a tényt, hogy a fent említett művek egyedi, az orosz szimbolizmus, s nem elsősorban a nemzetközi áramlat világszemléletéből kiinduló poétikát valósítottak meg. Mindezekon kívül a másik sajátossága az orosz szimbolista prózának, hogy stílusjegyeiket tekintve beletartoznak az esszék, sőt az elméleti művek is, melyek ily módon akár a regénypróza laboratóriumainak is tekinthetők. Itt utalnék vissza Alekszandr Blok már említett megnyilatkozására, mely szerint a művésznek nem szabad specializálnia, s hogy a költészet és próza a régi Oroszországban éppúgy, mint az újban, mindig is egységes folyamatot alkottak.

A szimbolista prózán belül kétségtelenül a regény a vezető műfaj, ugyanakkor nem lehet elfeledkezni arról a tényről sem, hogy az orosz szimbolizmus a műfajkísérleteknek is széles terepet nyújtott. A „köztes” műfajok - például a poéma - megújultak Alekszandr Blok és Andrej Belij munkásságában, a lírai dráma a kor egyik vezető műfajának tekinthető. Andrej Belij pedig munkásságát egy vakmerő műfaji kísérlettel kezdte, egy zenei műfajt, a szimfóniát ültette át a megújított lírai prózába, s transzponálta a szimbolizmus világszemlélete által sugallt nyelvre *Négy Szimfóniájában* (Четыре симфонии). Ugyanakkor a szimbolista próza egyáltalán nem nevezhető homogénnek, egyik jellemző jegye termékeny, szintetizáló eklekticizmusa. Jellemző rá, hogy beépíti poétikai rendszerébe és világképébe éppúgy a korábbi irányzatok, mint például a

⁹¹ Szilárd Léna: A szimbolizmus és a vele határos jelenségek // Zöldhelyi Zsuzsa (szerk): Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. 197-200. o. 198.o.

romantika, mint a kortárs áramlatok, a dekadentizmus, akmeizmus, szecesszió, impresszionizmus jellemző jegyeit. Éppen ezért a prózában még nehezebb, mint a költészetben megvonni a határt – s úgy gondolom, hogy nem is célszerű – a szimbolizmus és a vele egy időben létező áramlatok között. Ha a szimbolista próza alkotóit nézzük, nem okvetlenül csak a csoportosuláshoz szorosan kötődő írókat kell számba venni, hanem az irányzat holdudvarában alkotókat is. Erre jó példa Alekszej Remizov forradalom előtti munkássága. A szimbolista próza létrehozott egy új poétikai konstellációt, az úgy nevezett „ornamentális prózát”, amely folytatásra lelt az 1920-as évek orosz irodalmában, olyan, már az avantgárdhoz sorolható írók műveiben, mint Borisz Pilnyak és Jevgenyij Zamjatyin, sőt nyomai fellelhetők a mai orosz posztmodern irodalomban is. Ebben az értelemben rendkívül fontos hagyományt teremtett az orosz irodalomban.

2. 1. A szimbolista regény értékelése a szakirodalomban

Már a korabeli kritikákban is érzékelhető, hogy a korszak regényirodalmából megkülönböztetett figyelem kíséri Merezskovszkij, Brjusov, Szologub, Andrej Belij és Remizov műveit. Az összegező értékelésekben (Vengerov, Ivanov-Razumnyik már említett művei) megfigyelhető nemcsak az új világszemlélet, de a poétikai kísérletek számba vétele. Többek között Andrej Belij regényeinek világszemléletét a szimbolizmus és az azt követő irányzatok kontextusában vizsgálta a kor egyik legismertebb vallásfilozófusa, Nyikolaj Bergyajev⁹². A szimbolista regény terminusa azonban csak az 1960-as évektől kezdődően vált használatossá mind az orosz, mind a nemzetközi szakirodalomban. Johannes Holthusen a terminust szinte elsőként alkalmazza Fjodor Szologub *Túlvilági varázslat* (Навыи чары) regénytrilógiájára vonatkoztatva, a Szovjetunióban pedig B. V. Mihajlovszkij említi elsőként Andrej Belij *Pétervár* című regényét elemezve⁹³. Oroszországban egyébként csak az 1980-as évek közepétől indultak meg e tárgykörben a széleskörű, elméleti jellegű kutatások.⁹⁴ Az 1970-es évektől Magyarországon is kezdetét vette az orosz szimbolizmus és a szimbolista regény tanulmányozása, ami akkoriban a nemzetközi szakirodalomban újdonságnak számított. 1973-ban jelent meg Imre László: *Brjusov és az orosz szimbolista regény*⁹⁵ című, úttörő jellegű munkája, melyben az orosz szimbolista regény máig is érvényes tipológiáját adja. Kitér a romantikából származtatható eredőkre (panteizmus, sátánosság, messianizmus, próféta-motívum stb.), s a szimbolista regény poétikájára vonatkozóan pedig megállapítja, hogy

„... a kifejező forma van túlsúlyban az egységbe rendező forma rovására (akárcsak a romantikában), s ez okozza a nyílt aszimmetrikus kompozíciót. Az esztétikai hatásformák együttese az orosz szimbolizmus regényirodalmában tarka, disszonáns. Irónia és pátosz, tragikum és

⁹² Николай Бердяев: Русский соблазн (По поводу «Серебряного голубя» Андрея Белого) // Русская мысль, 1910. № 11. Отд. II. с. 104-112., Николай Бердяев: Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург») // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1916. № 15651, 1 июня. Könyv változatban: Н. Бердяев: Кризис искусства. Москва, 1918. с. 36-47.

⁹³ J. Holthusen: Fedor Sologub's Roman-Trilogie. 'S Gravenhage. 1960. Б. В. Михайловский: О романе А. Белого «Петербург» // Избранные статьи о литературе и искусстве. М. 1969. с. 448. // Idézi: Imre László: Brjusov és az orosz szimbolista regény. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973. 106. o.

⁹⁴ Nem számítva a Ju. Lotman, Z. Minc és tanítványai által Tartuban folytatott kutatásokat, valamint a Puskin Ház (Leningrád) szövegkiadásait (A. Lavrov, Sz. Grecsiskin)

⁹⁵ Imre László: Brjusov és az orosz szimbolista regény. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.

komikum, groteszk és líraiság elegyedik romantikus cselekménymozzanatokkal és szubjektívizmussal.”⁹⁶.

A könyvben a szerző a továbbiakban a következő tipológiai jegyeket elemzi: a címadás, a világkép, a dekadencia, szerepjátszás, hangulatiság, a szimbólumok szerepe, előadásmód, stíluszint, cselekmény és kompozíció. Felhívja a figyelmet arra is, ami majd a későbbi kutatások egyik vezérfonalát képezi, hogy a szimbolista prózában:

„... egyetlen jelenet nyelvi megformálása két-három jelentésréteget, szintet tartalmaz, s ezeknek a szinteknek egymásra játszása, állandó variálódása a szimbolista regény egyik legjellemzőbb sajátosságát adja. (...) A szimbolista regényben ezek a kettős perspektívájú jelenetek gyakran megismétlődnek, szimbolista koncepcióba simulnak, a szimbolizmus világnézeti, szerkezeti, eszmei jellemzőivel egészülnek ki.”⁹⁷

Noha a könyvnek tulajdonképpen témáját Valerij Brjusov regényeinek értelmezése képezi, Imre László arra is rámutat, hogy jelentékeny eltéréseket mutatnak az orosz szimbolista regényírók. Brjusovnál a „latinos világosságot” tartja a nyelvi stílus tekintetében a döntőnek, nála háttérbe szorul például a lírai elem, ami döntő Belij és Szologub prózájában. Témánk szempontjából szintén nem elhanyagolandó a következő megállapítása:

„Elsősorban Szologub és Belij regényeiben valósul meg tehát a szimbolizmus önálló nyelvi hatásra való törekvése, míg Brjusov eszköz jellegű, alárendelt funkciójú nyelvhasználata a realizmussal tart rokonságot.”⁹⁸.

Imre László könyvének konklúziója megelőlegezi többek között a „neomitologikus regény” (Zara Minc) koncepcióját; a szimbolista regény „... nem a horizontális kompozícióra ügyel, hanem a mélységre van tekintettel, a szöveg jelentésrétegeit óhajtja szaporítani.”⁹⁹.

Szilárd Léna szintén úttörő jellegű tanulmánya, *Az orosz szimbolisták prózája* először magyar nyelven 1980-ban jelent meg, majd kiegészített és átdolgozott formában az

⁹⁶ Imre László: Brjusov, 110. o.

⁹⁷ Uo. 127. o.

⁹⁸ Uo. 128. o.

⁹⁹ Uo. 133.

Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája című könyvében, 2002-ben¹⁰⁰. Szilárd Léna eleve különbözőknek ítéli meg a szimbolizmus égisze alatt született alkotásokat, amit közösnek tart bennük, az az íróknak a jelentés hierarchizálása irányuló törekvése, ami Vjac. Ivanov elméleti tézisei értelmében a "... „valóság alsó szintjéről” a (korántsem egyformán értelmezett) „legreálisabb valósághoz” felvezető utak, művészi módszerek, eljárások felfedezésében rejlett.”¹⁰¹. Merezskovszkij műveit például átmeneti jellegűeknek tartja, miután a mimetikus és a szimbolista irányultságú próza elvei közötti kompromisszumra épülnek. Regényei bináris oppozíciót tartalmazó allegóriákra épülnek, egyszerű logikai konstrukciók, hiányoznak belőlük a szimbolista képrendszer alapvető elemei. Témánk szempontjából nem kerülheti el figyelmünket Brjuszov prózájáról adott jellemzése. Szilárd Léna szerint Brjuszov mint a nyelvi dekorativitás mestere, prózájában az anyag nyelvi megformáltságára irányítja figyelmét:

„Művészetében a stílusban való gondolkodás szükségszerűsége jut kifejezésre, ami a századforduló korát szembeállítja a „stílustalan” XIX. századdal, nemcsak az irodalomban, de a festészetben (vö. *A művészet világa* csoporttal) és a színművészetben (vö. Gyagilev párizsi évadjainak atmoszférájával, vagy Ny. Jevreinov *Régi színházával*).”¹⁰²

Vagyis Brjuszov mindennek előtt a reminiscenciákból archeologizáló nyelvi ornamentikát teremtett.

„Rokonságot mutatott ez a dekorativitás a szecesszióval és az akmeisták (M. Kuzmin, Sz. Auszlender, B. Szadovszkoj, Ny. Gumiljov és mások) erős stilizációs hajlamaival, ám a fiatalabb szimbolista nemzedék által felállított követelményeknek – a jelentések hierarchizálásának – Brjuszov prózája nem felelt meg: minthogy anyaga csupán az elbeszélés síkján strukturált, a mű problematikája nem lép túl a stilizátori egysíkúság szintjén.”¹⁰³.

Tehát Brjuszov prózája, Szilárd Léna szerint inkább mutatott az akmeista és szecessziós poétikával párhuzamos jegyeket, minthogy megfelelt volna a szimbolizmus

¹⁰⁰ Szilárd Léna: Az orosz szimbolisták prózája // Helikon, 1980. 3-4. 249-264. Szilárd Léna: Andrej Belij és az orosz szimbolista regény. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2002. L.: II. fej. Az orosz szimbolista próza kezdetei. Merezskovszkij, Brjuszov, Szologub. 41-60. o., illetve IV. fej. Andrej Belij pályakezdése. Útja a Pétervárhoz. 77-88. o.

¹⁰¹ Szilárd Léna: Az orosz szimbolisták prózája, 249. o.

¹⁰² Uo. 49. o.

¹⁰³ Uo. 253. o.

világsszemlélete által diktált poétikai követelményeknek. Ebben az esetben jogosan merülhet fel a kérdés, elképzelhető-e más csoportosítás a szimbolista prózán belül, olyan, ami egyfelől talán jobban megfelelne a szimbolizmus által is preferált összművészeti elvnek, illetve másfelől az iskolák és a csoportok közötti átjárhatóságnak? A tanulmány további menetében Szologub prózája, *Az undok ördög*, illetve a *Teremtett legenda* lesz az elemzés tárgya abból a szempontból, hogy miként valósul meg benne a jelentés hierarchizálása. Szilárd Léna szerint Szologub szimbólumainak polivalens jellege Franz Kafka műveinek szimbólumrendszeréhez áll igen közel, noha, például *Az undok ördög* című regény esetében

„... a mű metafizikai síkja nem alkot külön réteget, hanem mindent átható és csak egyes képi csomópontokban összesűrűsödő atmoszféraként van jelen.”¹⁰⁴. Ez segíti elő, hogy a köznapi és társadalmi rossz problémája az egyetemes rossz problémakörébe tevődjön át.”¹⁰⁵.

A tanulmány jelentős részét foglalja el Andrej Belij prózájának, s mindenek előtt a *Pétervárnak* az elemzése. Belij korai korszakában, *Négy Szimfóniájának* (1901-1908) megalkotásával, a wagneri Gesamtkunstwerk szellemében következetesen ültette át az irodalomba a kompozíció zenei-szimfonikus elveit. A vezérmotívumok megteremtésével – a vezérmotívumos szerkesztés egyébként A. Remizov prózájának is sajátja – olyan kompozíciós technikát hozott létre, „amely leginkább megfelelt annak a szimbolista nézetnek, miszerint a világ az empíria szintjén káosz, a magasabb lényegiség síkján pedig harmónia.”¹⁰⁶. Szilárd Léna szerint Andrej Belij a következő lépést szintén Remizovval együtt tette meg, mikor *Az ezüst galamb* című regényében kiszélesítette az elbeszélői kísérletezés lehetőségeit, s a szöveg megújítására vállalkozott.¹⁰⁷ Az epikus distancia átrendeződésének következő állomása Andrej Belij munkásságában a *Pétervár* című regény, amelyet a XX. századi próza kiemelkedő alkotásaként tartanak számon nemcsak az orosz, de a világirodalomban is. Szilárd Léna ebben a tanulmányában éppúgy, mint a *Pétervárról* szóló számos elemző írásában fontosnak tartja hangsúlyozni a regény rokonságát Joyce *Ulysses*-ével. Konklúziója pedig a következő:

¹⁰⁴ Uo. 257. o.

¹⁰⁵ Goreity József Szologub prózájáról írott könyvében ezt az eljárást nevezi „antimitosznak”: „... a szologubi újmitosz a közönségességről szóló, a közönségességnak a sekélyes, köznapi létből keletkezését elbeszélő eredet- és kozmogóniai „antimitoszként” értelmezendő.” // Goreity József: Idézet, paródia és mítosz Szologub két regényében. Debrecen, 1995.

¹⁰⁶ Szilárd, id. mű: 259. o.

¹⁰⁷ Szilárd Léna: Andrej Belij és az orosz szimbolista regény, 80. o.

„... a *Pétervár* című regény a szimbolikus és metaforikus jelentések egész sokszínű építményét – így a regény valamennyi alakját, tárgyi, szín- és akusztikai elemét, illetve szituációját, valamint a rickertiánus módon kifordított szubjektum-objektum viszonyt és az erre épülő szüzsét is – a végtelenbe vetíti.”¹⁰⁸.

Véleményem szerint a többsíkúság és a többdimenziós látásmód ebben a műben bizonyos mértékig már túlmutat a szimbolista világszemlélet keretein. A *Pétervár* eklektikus poétikájában már felfedezhetők az avantgárd képzőművészeti irányzatok (konstruktivizmus, kubizmus)¹⁰⁹ térről vallott elveinek transzformációi is. Szilárd Léna 1980-as tanulmányát azzal a fontos megállapítással zárja, hogy a XX. századi orosz irodalomban a szimbolista regény végezte el az elbeszélő műfajok átalakításának azt a munkáját, amely a nyugat-európai regényben Joyce, Kafka és Proust iskolájával kapcsolható össze.

A szimbolista regény tipológiai, narratológiai tanulmányozása Oroszországban csak az 1990-es évektől kezdődött el. Miután a magyarországi szerzők munkáihoz képest a megjelent tanulmányok lényeges újdonságot nem nagyon tartalmaznak, ezért a kisszámú munkák közül csak egy irodalomtudós, Sztjepan Iljov könyvét, az *Orosz szimbolista regényt* emelném ki. Iljov a szimbolista regény kategóriája mellett használja még a modernista regény (модернистский роман) fogalmát, amit tágabb jelentésű kategóriának tart. Ezzel a terminussal, mint már utaltam rá az előző fejezetben, az a fő probléma, hogy az európai szecesszió-fogalommal átfedéseket tartalmaz, illetve az orosz irodalomtudományban és művészeti kritikában gyakran egyesítő és egyben leegyszerűsítő kategóriaként használták a nem „realista”-típusú művészeti és irodalmi alkotásokra és irányzatokra. Abban azonban mindenképp igaza van, hogy „... a modernista regényt csak azzal a feltétellel lehet szimbolistának nevezni, ha poétikai rendszerében alapvető helyet foglal el a szimbólum, és a vele dialektikus kapcsolatban lévő mítosz kategóriája.”¹¹⁰. Iljov szerint az Andrej Belij és Rickert filozófiája, valamint A. A. Potebnya szó-elmélete értelmében felfogott szimbólum a szimbolista regényben emblematikus sorokban valósul meg, melyeknek metatextusát a mítosz adja. Felhívja a figyelmet arra is, hogy egy

¹⁰⁸ Uo. 85.o.

¹⁰⁹ Nyikolaj Bergyajev a Pétervárt például „kubista regénynek” nevezi, s formateremtő elveit Picasso festészetével hasonlítja össze. // Николай Бердяев: Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург») // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1916. № 15651, 1 июня.

¹¹⁰ С. П. Ильев: Русский символистский роман. Изд. 2-е, дополненное. Одесса, «Печатный дом», 2004. с. 11.

életművön belül, nem biztos, hogy az adott író mindegyik prózai művét a szimbolista regény kategóriájába lehet sorolni. Iljov munkája három fejezetből áll, melyekben Fjodor Szologub korai regényeit, Valerij Brjusov *Tűzes angyal*, illetve Andrej Belij *Pétervár* című műveit elemzi, bemutatva térpoétikájukat, időszerkezetüket, a neveltető elem szerepét és a szimbólum- és mítoszteremtés elveit. Imre Lászlóval és Szilárd Lénával, s több orosz kutatóval ellentétben kizárja a szimbolista regények sorából Dmitrij Merezkovszkij műveit, mivel ezeket „preszimbolista” alkotásoknak tartja.

A már említett, frissnek számító akadémiai irodalomtörténet műfajelméleti és prózapoétikai kötetében a tanulmányok írói nem használják a szimbolista regény terminusát, helyette a modernizmus korszakának prózájáról beszélnek. A korábbiakban említett tanulmányok koncepciója szerinti „szimbolista prózát” például Sz. Ny. Kornyilov a *Műfaji tendenciák a metrizált prózában*¹¹¹ című tanulmányában tárgyalja, valamint a kötet szerzői elemzik az idetartozó egyes műveket a stilizáció, a mitopoétika, a filozófiai próza és a művészetek szintézise szempontjából. Ez is mutatja, hogy az orosz irodalomtudományban a fogalom használata körül még nem alakult ki egységes vélemény.

¹¹¹ С. Н. Корнилов: Жанровые тенденции в метризованной прозе. // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. москва, ИМЛИ РАН, 2009. с. 588-620.

2. 2. Az ornamentális próza

Az ornamentális próza terminusának használata a szakirodalomban, főleg a nyelvi-stilisztikai elemzésekben majdnem mindig összekapcsolódott és összekapcsolódik a szimbolista prózával. Általában a XX. századelő prózájának egy, meghatározott vonulatát, Andrej Belij és Alekszej Remizov prózanyelvi kísérleteit, és az 1920-as években Borisz Pilnyak, Artyom Veszjolij, Vszevolod Ivanov, a korai Leonyid Leonov, Jevgenyij Zamjatyin és mások, már az avantgárd áramlatának jegyeit magán viselő kísérleti prózáját értik alatta. Magát a szakkifejezést először az 1920-as évek irodalomtudományában kezdték használni. Viktor Sklovszkij prózaelméleti kötetében Andrej Belij prózai újításait elemző tanulmányának egyenesen a következő címet adta: *Az ornamentális próza. Andrej Belij*¹¹² (Орнаментальная проза. Андрей Белый). Vizsgálta többek között az antropozófia hatását is Belij prózaszerkesztésére, s végkonklúzióként szellemesen megjegyezte: „A többszintes antropozófiai ihletésű próza helyett ornamentális próza jött létre.”¹¹³ Viktor Zsirmunszkij szintén az 1920-as években, *A poétika feladatai*¹¹⁴ (Задачи поэтики) című cikkében használta és értelmezte a terminust, a „költői próza” és a „tisztán esztétikai próza” kifejezések kíséretében. Majd az 1970-es években újult meg az ornamentális próza kutatása, elsősorban a stilisztika terén, Natalja Kozsevnjikova munkáiban. Kozsevnjikova 1976-ban megjelent, *Megfigyelések a nem-klasszikus („ornamentális”) próza területéről*¹¹⁵ Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой) című tanulmánya a szovjet korszakban talán az első olyan munka, amely a szövegek pontos nyelvi-stilisztikai interpretációján kívül a szimbolizmus világszemléletének sajátosságaival is számol. Kozsevnjikova először az ornamentális szöveget határozza meg: „... az ornamentális prózában a szöveg szervezésének alapja az ismétlés és az ebből keletkező átszüremlő téma (сквозная тема) és a leitmotiv.”¹¹⁶ Rámutat arra is, hogy a leitmotívon alapuló prózaszerkesztési mód már az orosz klasszikus prózában is megtalálható, Tolsztoj, Dosztojevszkij és Turgenyev műveiben, illetve Csehov

¹¹² Виктор Шкловский: Орнаментальная проза. Андрей Белый. // О теории прозы. Москва, 1929. с. 205-255.

¹¹³ Id. mű. c. 207.

¹¹⁴ В. М. Жирмунский: Задачи поэтики // Жирмунский, В. М.: Вопросы теории литературы.. Статьи 1916-1926. Ленинград, 1928. с. 17-88.

¹¹⁵ Н. А. Кожевникова: Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. т. 35. № 1. с. 55-66.

¹¹⁶ Id. mű, c. 56.

néhány szüzsé nélküli elbeszélésében. A lényeges különbség azonban abban rejlik, hogy „... ami a klasszikus irodalomban csak részleges eljárásmod volt, az ornamentális prózában konstruktív elvként működött.”¹¹⁷. Majd a következőket írja:

„Az ornamentális próza legfőbb sajátossága, hogy nem törekszik a valóság adekvát ábrázolására. A hasonlóságok, az összefüggések és megfelelések, az egyik szférából a másikba való kölcsönös átmenetek világát tükrözi. Az ornamentalista írók szinte állandóan „megkettőzték” a világot, mikor megfeleléseket kerestek külvilág reáliái és az ember belső állapota, a természet és az emberi világ között stb.”¹¹⁸.

Kozsevnyikova másik alapvető munkája, az *Andrej Belij nyelve*¹¹⁹ (Язык Андрея Белого), melyben rámutat, hogy Belij költészete, prózája, filológiai munkái, esszéi, publicisztikája, filozófiai írásai a nyelv szempontjából egységes kontextust alkotnak, és hogy művészetében a hagyományos műfaji sajátosságok eliminálódnak, s helyettük szintetikus műfajok jönnek létre. Mindennek a kiinduló pontját Kozsevnyikova szerint nem valamiféle csupasz eszme, hanem a hang, hangzás képezi. Majd idézi az *Így írunk mi* (Как мы пишем)¹²⁰ című kötetből az író önvallomását;

„...a hangzóként átélt anyag szintéziséből születik meg a költői kép”; „a hangban számomra már adott az egész mű; a színek, a képek, sőt a szüzsé is felsejlik a hangban; nem a formát és nem is a tartalmat éljük át benne, hanem azok megbonthatatlan egységét.”¹²¹.

A következő fontos tanulmányt az ornamentalizmusról¹²² az 1980-as évek közepén Szilárd Léna írta. A szerző az ornamentalizmus tiszta megvalósulását és az ornamentális próza alapjainak megteremtését Andrej Belij *Négy szimfóniájában* látja. A leitmotív és a kontrapunkt zenei elveinek átvitele a prózára bennük szinte laboratóriumi pontossággal valósult meg. Ezen kívül Szilárd Léna szerint a motívumok zeneiségét Andrej Belij sajátos ritmizációval alapozta meg, melynek sémáját Nietzsche Zarathustrájából merítette. A ritmizációt Belij kiegészítette a hangzás eufónikus rendszerének megalkotásával, melyet ő maga, Gogol kapcsán a „hangok ornamentikájának”¹²³ nevezett, ami értelmezésében nem

¹¹⁷ Уо. с. 57.

¹¹⁸ Уо. 58. о.

¹¹⁹ Н. А. Кожевникова: Язык Андрея Белого. Москва, Институт русского языка РАН, 1992.

¹²⁰ Как мы пишем. Ленинград, 1931.

¹²¹ Id. mű. 14., 15. о.

¹²² Лена Силард: Орнаментальность/Орнаментализм. Russian Literature, Amsterdam, XIX-I. 1986. 65-78.

¹²³ Андрей Белый: Мастерство Гоголя. Москва, 1934. с. 75.

pusztán „dekoratív ornamentalizmust” jelentett, hanem a „hangok ornamentikájának” a szöveg többi szintjére való vonatkoztatását, ami Belij művei szemantikájának lényeges eleme. Szilárd Léna véleménye szerint az ornamentális próza regénybeli megvalósulása és alapjainak kimunkálása – olyan regényekben, ahol megőrződött a szüzsé pragmatizmusa – Andrej Belij *Az ezüst galamb* és *Pétervár*, valamint Alekszej Remizov *Testvérek a keresztben* című műveiben történt meg. Egyebek között tanulmánya végén Szilárd Léna, az ornamentális próza hagyományának továbbélését bemutatva a világirodalomban, említést tesz arról, hogy az 1930-as években évek irodalmi vitáiban, a Szovjetunióban az a mondat is elhangzott, hogy „a kortárs irodalom érdeme, hogy szakított az ornamentalizmus iskolájával”.

Az ornamentális próza kutatása az 1990-től kezdődő periódusban, Oroszországban nem tartozott a legnépszerűbb tudományos témák közé. Egy könyvről azonban mindenképp szólni kell, ez L. A. Novikov *Andrej Belij ornamentális prózájának stilisztikája*¹²⁴ (Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого) című munkája. Novikov az ornamentális prózát a szóművészet specifikus ágának tartja, a „szuperképesség” (суперобразность) megvalósulásának, amely a művészi gondolkodás sajátos típusát fejezi ki. Andrej Belij prózáját a szerző nemcsak stilisztikai, de szemiotikai és kulturológiai szempontból is interpretálja. Bemutatja, hogyan tükröződik Belijnél a többretegű ornamentális prózában, a „fenomenális és noumenális világhoz tartozó képi sorokban” a szimbolisták dualista világképe (двоемирие), valamint a teozófia és az antropozófia hatása. Majd a stilisztikai elemzés menetében vizsgálja a művek szemantikáját, különös figyelmet fordítva az „áttételes, közvetett szóhasználatra” és a „megkettőzött ábrázolási módból következő elidegenítő effektusokra”. A szintakszis és a pragmatika vizsgálatakor kiemeli Belij műveiben a „szétágazó metaforának” (разветвленная метафора), mint a kétszintes művészi rajzolatnak a funkcióját. A könyv harmadik fejezete Andrej Belij ornamentális prózájának kompozíciós elveivel foglalkozik. Novikov szerint a beliji ornamentális próza egyik fő eljárás módja az elbeszélés váratlan, szójátékokon alapuló átvitele a szimbolikus, transzcendens vagy elvont-tudományos szintről a köznapi élet szintjére (бытовой план), ami szintén kifejezője a szimbolista világkép dualizmusának. Figyelmet érdemel Belij ornamentális prózájában a filmművészetből vett montázstechnika, amely visszaadja az elbeszélésnek mind a sokrétegűségét, mind az ábrázolásmód gyakori

¹²⁴ Л. А. Новиков: Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. Москва, «Наука», 1990.

váltakozását, s helyenkénti töredezettségét.¹²⁵ A hősök ábrázolásáról megjegyzi, hogy elsősorban nem a külső portré a jellemző rájuk, nincsenek az alakoknak pontos kontúrjaik, csupán egy-egy ecsetvonással megrajzoltak, viszont a legfontosabb jellemző jegyük a beszédmódjuk és tág értelemben vett gesztusaik. Novikov az eddigi tanulmányokhoz képest bevezet egy új terminust is – az *ornamentális mező* (орнаментальное поле) terminusát, amit a különböző trópusok (metaforák, metonímiák, hiperbolák stb.) bonyolult kölcsönhatása jellemez; ez alkotja a szöveg felfokozott képiségét, szimbolikusságát és kétszintűségét. A zeneiségen és a hangzóságon (звукотись) kívül a szerző felhívja a figyelmet a vizuális effektusok szerepére is:

„Az ornamentális mező, mint feltétlen és kötelező komponens, magában foglalja a színekkel kapcsolatos jelentések ismétlődését, amelyek intenzitásuknak köszönhetően megteremtik egyfelől az elbeszélés általános emocionális hangvételét, másfelől pedig az egyes leírásokban és epizódokban színek kontrasztját és kölcsönhatásukat.”¹²⁶

Végül e témakörből még egy, viszonylag friss, lexikonként is használható tanulmánykötet kell felhívni a figyelmet, Wolf Schmied *Narratológia*¹²⁷ (Нарратология) című könyvére. A német szlavista orosz nyelvű könyvét több német- és orosznyelvű tanulmány előzte meg a narratológia (elbeszélő technika, elbeszélői perspektíva) köréből, különös tekintettel az orosz irodalomra, Puskitól, Dosztojevszkijen és Csehovon át Zamjatyinig és a mai orosz prózáig¹²⁸. Schmied könyvében az ornamentális prózának külön szócikket¹²⁹ szentel. Úgy véli, hogy ezt a fogalmat nem elegendő csak stilisztikailag vizsgálni, hiszen az elbeszélő szövegnek és a történetnek is fontos strukturális elve. Mint az ornamentális próza klasszikus példáját, Jevgenyij Zamjatin *Áradás* című kisregényét elemzi, bemutatva a mű egy részletében a hangzó és tematikus sorok paradigmatiszációját, valamint a fónikus ornamensek tematikus felhasználását. Majd kitér arra is, hogy az ornamentális próza világszemléleti gyökerei a szimbolizmus és az avantgárd mitikus gondolkodásban rejlenek, s hogy a modernizmus¹³⁰ ornamentális prózájában mind az elbeszélő szöveg, mind az ábrázolt világ a mitikus gondolkodást tükröző költői struktúrák

¹²⁵ Id. mű, c. 90-92.

¹²⁶ Uo. c. 150-151.

¹²⁷ В. Шмид: Нарратология. Москва, «Языки славянской культуры». 2003.

¹²⁸ L. pl. egyik utolsó, orosz nyelvű könyvét. Шмид, В.: Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард. Санкт-Петербург, 1998.

¹²⁹ Орнаментальная проза. Звуковая и тематическая парадигматизация. // В. Шмид: Нарратология. Москва, «Языки славянской культуры». 2003. c. 261-262.

¹³⁰ Wolf Schmied az orosz modernizmus alatt az 1890-től az 1930-as évek elejéig tartó periódust érti.

hatása alatt áll. Az ornamentális, a mítosz és a költészet kapcsolata a XX. század első évtizedeiben nemcsak az irodalomra jellemző, hanem a filozófiára, poétikára és a pszichológiára is. A realizmus korszakában a narratív, cselekményes próza törvényei áthatják szinte az összes műfajt, kiterjednek a nem narratív költészetre is, a modernizmus korszakában azonban megfordítva, a költészet konstitutív elvei terjednek ki a narratív prózára. Schmied véleménye szerint az ornamentális próza a mítosz strukturális leképezése. Az ornamentális próza realizálja a szó és a tárgy mitikus azonosítását az elbeszélő szöveg ikonikus jellegében éppúgy, mint az olyan trópusok, mint a hasonlat és a metafora szüzsébeli kibontásában¹³¹.

Az ornamentális prózához kapcsolódó szakirodalomban elsősorban a jelenség stilisztikai és poétikai, helyenként világszemléleti interpretációjával találkozunk. A legtöbb tanulmány kiemeli a zenei indíttatást és az elmosódó határokat a költészet és a próza között, a trópusok használatát, a metrikus kompozíciót, valamint kapcsolatát a mitikus világgal. Ugyanakkor viszonylag kevés az olyan munka, amely párhuzamot vonna a kortárs képzőművészet irányzataira jellemző elvek és az ornamentális próza szerkesztési elvei között. A szakirodalom úgy tűnik, kevésbé számol azzal, hogy a XX. századelő prózájában nemcsak az irodalmi avantgárd – a futurizmussal kezdődő mozgalmakat értem alatta az 1910-es évektől az 1930-as évek elejéig tartó periódusban – ápolt eleven kapcsolatokat a kortárs képzőművészettel, amelyek egyben formateremtő elveit is meghatározták, hanem a korábbi irányzatok, a szimbolizmus és az akmeizmus is. A művészetek szintézisének elve, noha művészetfilozófiai alapjait orosz talajon a szimbolizmus teremtette meg, áthatotta a többi irányzatot és csoportosulást is, sőt az egész korszakot, beleértve nemcsak az irodalmat, képzőművészetet és zenét, de a színházi kísérleteket is.

¹³¹ Орнамент, поэзия, миф // В. Шмид: Нарратология. Москва, «Языки славянской культуры». 2003. с. 263-267.

III. fejezet. Útelágazások és kereszteződések a XX. századelő szimbolista (és szimbolista indíttatású) prózáján belül. A szimbolista próza és a szecesszió

Ahogy már az előző két fejezetben, a szakirodalom áttekintése kapcsán is megemlítettem, miután az orosz szimbolizmust a XX. századelő szintetikus eszmetörténeti és művészeti irányzatának tartom, amely hatását még az 1920-as években is megőrizte, termékeny, szintetizáló eklekticizmusa, kapcsolata más művészeti ágakkal és más esztétikai, sőt bölcséleti rendszerekkel a prózában is tükröződik. A szimbolista „metanyelv”, ahogy az újabb kutatások is rámutatnak, behatolt mind a posztszimbolizmus, mind az avantgárd költészetébe és prózájába, sőt filozófiai és esztétikai írásaiba, s nem kizárólagosan a „rég-új” oppozíció szűk keretében, ahogy az egyes irányzatok deklarációi sugallják, hanem mint eleven hagyomány, az „új” poétikák egyik megtermékenyítő eleme. Jurij Tynjanov az irodalmi evolúcióról szóló tanulmányában arról ír, hogy az evolúció, mint az irodalmi rendszerekben fellépő váltás, korszakról korszakra nézve lehet lassú, de lehet gyorsabb is, de semmiképp sem hoz magával hirtelen és teljes megújulást, illetve a formaelemek teljes váltását, hanem a meglévő formai elemeknek *új funkciót* kölcsönöz. „Minden irodalmi irányzat a meghatározott korszakban, az előző rendszerekben keres magának támpontokat...”¹³². Ezért is fontos a merev határfogalmak felülvizsgálata, az átmenetek elemzése, és bizonyos irányzatok együttélésének és kölcsönhatásának bemutatása, különösen olyan korban, mikor az orosz kultúrában nemcsak a művészetek szintézisében, de világkultúrában is gondolkodtak.

Éppen ezért a szimbolista (és a szimbolista indíttatású) próza csoportosításakor meghatározó szempontként vezetném be a zenei elv (ritmus) új értelmezését, valamint az ornamentális próza világszemléleti és poétikai elveinek kidolgozását, illetve a kortárs képzőművészetre történő orientációt. Ezekre a problémákra utal a szakirodalom is, de konstitutív poétikai tényezőként nem kielégítően számol velük. Ugyancsak kevésbé irányulnak a kutatások a kor európai művészetét meghatározó szintetikus irányzatra, az európai szecesszióra¹³³ – a terminus körüli problémákra az előző fejezetekben már utaltam.

¹³²Ю. Н. Тынянов: О литературной эволюции // Ю. Н. Тынянов: Поэтика. История литературы. Кино. Москва, Изд. «Наука», 1977.

¹³³D. V. Szarabjanov, az ismert művészettörténész 1989-ben a szecesszióról megjelent könyve végén azt írja, hogy munkája az első olyan orosz nyelven írt monográfia, amely elemzi ezt a nemzetközi irányzatot. Csupán lábjegyzetben említi meg, hogy a szecesszió kategóriáját ki lehet terjeszteni a zenére és az irodalomra, ahogy ez megtörtént a nyugati kutatók egyes munkáiban. // Д. В. Сарабьянов: Стиль модерн, Москва, «Искусство», 1989. с. 284., 275-276.

Ez a terület szintén nem került a kortárs irodalomtudományban az érdeklődés középpontjába, noha vannak a kérdés problémakörét magas szakmai szinten elemző orosz, s részben idegen nyelvű tanulmányok, melyek elsősorban az orosz képzőművészeti szecessziós csoportosulás, *a Művészet világa* (Мир искусства) alkotói elveinek és a szimbolista költészetnek a kapcsolatát érintik.

3. 1. Az orosz szimbolista próza és az útelágazások. Csoportosítási kísérlet.

A szakirodalom, elsősorban a szimbolista regény tipologizálását középpontba helyező munkák, a szimbolista regény következő világszemléleti és poétikai jegyeire összpontosítanak:

1. A szimbolista világszemléletnek megfelelő poétikai rendszer megteremtése, a jelentések hierarchizálása (Szilárd)
2. A szimbólum polivalens jellege (Szilárd)
3. Mitopoétika, neomitologizmus (Minc)
4. Többszintes szerkezet, a szintek egymásra játszása (Imre)
5. Irónia és pátosz, groteszk és líraiság keveredése (Imre)
6. zenei (szimfonikus) elv, ornamentális próza (Szilárd, Novikov, Kozsevnyikova).

Ezeket az elveket még néhányval kiegészíteném.

1. Hansen-Löve mutat rá, hogy a szimbolista „életalkotás” (жизнетворчество) elvének poétikai megvalósulásaként a műalkotásban az „életszöveg” és a „művészi szöveg” együttesen jön létre. A szimbolista és a szimbolista indíttatású prózára ez különösen érvényes; ezek a szövegek gyakran épülnek életrajzi elemekre és prototípusokra (pl. Andrej Belij: *Az ezüst galamb*, Valerij Brjusov: *A tüzes angyal*, Mihail Kuzmin: *Szárnyak*). Ebből, és magából a szimbolista világszemléletből is következik, hogy több műben az egyik, ha nem a legfontosabb szűzsé-vonal, a *beavatás, az iniciáció*.

2. A szimbolista próza rendkívül nyitott a vizuális művészetek új irányzatai felé. A művészetek szintézise elvének képviselője azonban nem jelenti azt, hogy az egyes művészeti ágak eljárásmodjai, mikor az irodalomban áttételesen megjelennek, ne állnának hierarchikus viszonyban egymással. Tulajdonképpen a zenei, illetve a vizuális elemek dominanciája szerint lehet szétválasztani az orosz XX. századelő irodalmában a szimbolista és a szimbolista indíttatású, akmeista-szecessziós jellegű prózát.

A fentieket figyelembe véve egészíteném ki és finomítanám a szimbolista prózának azt a csoportosítását, melyet a szakirodalomban Imre László és Szilárd Léna javasolt. Mindenek előtt meg kell jegyeznem, hogy az ő csoportosításuk sem merev, kiemeli és elemzi a lényeges különbségeket és eltéréseket az egyes alkotók és művek között. Az egyik vitatott kérdés a szimbolista próza szakirodalmában Dmitrij Merezsikovszkij regényeinek besorolása. Voltaképpen Szilárd Léna is jelentősen elhatárolja ezt a sematikus oppozíciókból fakadó allegóriákra épülő regénystruktúrát a többi szimbolista regénytől,

Sztyepan Iljov pedig preszimbolista alkotásoknak nevezi Merezsikovszkij műveit. Véleményem szerint ezek a művek nem felelnek meg a szimbolista próza fent nevezett kritériumai többségének. Noha széles kultúrtörténeti anyagot ölelnek át, a szimbólumok bennük egysíkúak, sőt didaktikusak, a regények narratív struktúrája realista jellegű. A romantikus pátosz és hőskultusz kapcsán Merezsikovszkij regényeit – a tematikus különbség ellenére – inkább közelebb érzem Makszim Gorkij korai műveinek szintén romantikus, és szintén egysíkú szimbólumokat tartalmazó világához, mint a korszak szimbolista regényeihez.

Fjodor Szologub regényei (*Nehéz álmok, Az undok ördög, Teremtett legenda*) megfelelnek a szimbolista regény több kritériumának, neomitologikus szövegek. Szologub a köznapiságban is képes felfedezni a mitologikus paradigmát, s ezzel egy időben a tényleges mitológiai szüzsét feloldja kora rituális-folklor tudatában¹³⁴. Prózáját „témák és motívumok végtelen variációja” és „hierarchikus képrendszer”¹³⁵ jellemzi. Művei többszintes szerkezettel rendelkeznek, ugyanakkor bennük a zenei elv szerkezetileg és a prózanyelvet tekintve nem domináns, csupán a belső rímeknek és alliterációknak van esztétikai funkciójuk. Szologub regényei az orosz szimbolista regény dekadens változatai, melyek vitathatatlanul nagy hatással voltak az orosz irodalom további fejlődésére.

Az orosz szimbolista regénynek az ornamentális prózára épülő változatai, Andrej Belij és Alekszej Remizov 1917 előtt íródott művei felelnek meg leginkább a szimbolista regény fentebb vázolt kritériumainak. Annak ellenére, hogy Remizov nem tartozott az orosz szimbolistákhoz, mint csoportosuláshoz, prózájában inkább jelen vannak a szimbolista regény poétikájára és világszemléletére jellemző jegyek, mint például Brjusov műveiben. Remizov és Belij műveinek szimfonikus szerkesztése, bennük a ritmus és a hangzás világérzékelést és képiséget, valamint a próza vizuális effektusait is meghatározó szerepe az orosz szimbolista próza fő vonulatát jelentik.

Ezzel az ornamentális prózával és a szologubi regénymodellel egy időben, szintén a szimbolista világszemlélet talaján alakult ki egy másik regényváltozat és regény-nyelv, amelyet párhuzamos vonulatnak is tekinthetünk, s melyet véleményem szerint Valerij Brjusov és Mihail Kuzmin regényei képviselnek. Ezeknek a műveknek prózaszerkesztési elvei és egyes eljárásmodjaik megelőlegezik az akmeizmus poétikai elveit (neoklasszicizmus, „apollói” világosság, stilizáció, szemléletesség, konkrétság), valamint eleven és termékeny kapcsolatban állnak a kor orosz és külföldi művészeti irányzataival,

¹³⁴ Л. Силард: Античная Ленопа в XX в. // Studia Slavica Hung. XXVIII. 1982. c. 313-331. c. 327.

¹³⁵ Szilárd Léna: Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája, 52. o.

nevezetesen a *Művészet világa* csoportosulással, de ugyanígy Gyagilev orosz balettjével is, valamint az európai szecesszió művészetével és esztétikai elveivel. Egyébként Brjusov regényei kapcsán Imre László és Szilárd Léna is említést tesz a „jelentékeny eltérésről” (Imre) a szimbolista regény poétikája és Brjusov művei között. Imre László utal arra is, hogy a korabeli kritikus, Ellisz *Az orosz szimbolisták* című könyvében nem tartja szigorúan szimbolista műveknek Brjusov regényeit, s hogy „... szinte szemrehányóan beszél Brjusov regényírói művészetének olyan vonásairól, mint szemléletesség, konkrétság, amelyek nem igen férnek össze a szimbolizmus esztétikájával.”¹³⁶ Szilárd Léna pedig Brjusov művészetéről azt írja, hogy elsősorban a stílusban való gondolkodáson alapul, s kulturális remniscenciákból teremt egyfajta archaizáló ornamentikát, amely rokonítja a *Művészet világa* csoport képzőművészeti törekvéseivel.”¹³⁷

A prózában ennek ellenére nem történt meg a szimbolizmus „túlhaladása”, egyébként sem beszélhetünk „akmeista regényről” az irányzat rövid fennállása idejéből; Mandelstam asszociatív prózájának sincs sok köze például az akmeizmus által deklarált elvekhez. Ám ugyanakkor a szimbolizmus alapelveivel egyébként nem konfrontálódó, csupán azt módosító, illetve más művészeti folyamatok irányába nyitott prózapoétika még az irányzat megjelenése előtt létezett. A későbbiekben, a Mihail Kuzmin prózájáról szóló fejezetekben ezt szeretném bemutatni.

Az ornamentális prózára épülő szimbolista regényben éppúgy, mint az esszéekben a zenei princípium elsőbbsége vitathatatlannak látszik, és ez az alapja a művek vizuális szimbolikájának is. Ebből a szempontból is vizsgálom a párhuzamokat az ornamentális próza és a kortárs képzőművészet eljárásmodjai között, bemutatva rokonságát a szecesszióval. Az alapelvek közül mindenképp kiemelendő a ritmus (ritmizáció) szerepe és kapcsolata a vonallal, valamint a színskálával.

¹³⁶ Imre László: Brjusov és az orosz szimbolista regény, 24. o.

¹³⁷ Szilárd Léna: Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája 49. o.

3. 2. A ritmus és vonal (Andrej Belij)

Oszip Mandelstam *A beszélgetőtársról* (1913) című esztétikai írásában a szimbolizmust a következő szavakkal jellemzi:

„A szimbolizmus (...) kizárólag az akusztikára irányította a figyelmet. A lélek architektúrájába szórja a hangot és – a rá jellemző önimádattal – kíséri figyelemmel annak tévelygéseit az idegen pszichikum boltívei alatt. Számol a hang felerősödésével, amelyet a jó akusztika elősegít, és ezt a számítást mágiának nevezi.”¹³⁸

Mandelstam a szimbolistáknak nárcizmusuk miatt tesz szemrehányást, hogy teljesen figyelmen kívül hagyják a beszéd aktusát kísérő, a befogadóval való kölcsönös kapcsolatot. Ez voltaképpen nem egészen igazságos kritika a szimbolizmussal szemben. A szimbolizmus a kapcsolatot a befogadóval más szintekre helyezi át, mint a megelőző és az azt követő irodalom. Alapvetően szellemi kapcsolatot kíván a befogadóval létesíteni, s ennek a szellemi közösségnek a legfontosabb, s legösztönösebb területe a zene, amely a művészetek hierarchiájában az első helyen áll. Andrej Belij ismert kijelentése, mely szerint a zene az alaphang, és a művészetek többi ága csak felhangok, különböző változatokban, fiatalkorában írott cikkeitől kezdve az 1920-as, az 1930-as években írott elméleti munkáig gyakran előfordul. Ugyancsak Belij esztétikai írásainak vezérmotívuma a ritmus, amely az ő értelmezésében maga az őserő, az élet lényege, tehát ontológiai kategória. A ritmikus pulzáció, a „ritmikus gondolat” talán legfontosabb eleme munkásságának, sajátos forma- és kultúrateremtő elv és gondolkodásmód is egyszerre. A ritmikus ismétlődések nemcsak műveire, de életútjára is jellemzőek, amelyeknek szimbolikus jelentést tulajdonít¹³⁹. A ritmus problémája korai írásaiban Schopenhauer és Nietzsche bölcséletének átértelmezése kapcsán is érdeklődése középpontjába került, erről tanúskodik *Az élet dallama* (Песнь жизни) című, 1908-ban keletkezett esszéje. A ritmus kozmikus, sőt kozmogónikus őserő, szinte hasonló a tudattalanhoz:

„A ritmus olyan, mint a szél, amely átszeli a lélek egét, mint a szél, amely az égben születik, hiszen a lélek a test örökkönvaló összülője, ahogy

¹³⁸ Oszip Mandelstam: Árnnyak tánca. Esztétikai írások. Fordította: Erdődi Gábor. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992. *A beszélgetőtársról*. 52-559. o. 53. o.

¹³⁹ Андрей Белый: Линия жизни. Москва, 2010. L. a könyv mellékletében az író 1927-es *Önéletrajzi sémáját*.

örökkönvaló ősszüelője a földnek az ég; az ég mélységeiben születtek meg a ködös planéták, a napjaikkal és földjeikkel. A zene szelleme megpihent a káoszon; és lőn fény – a teremtés első napja: és megszületett az égből a föld.”¹⁴⁰

A ritmus formateremtő jelentéséről pedig a következőket írja:

„Az emberiség megszüli a művészi formát, melyben a világ feloldódik a ritmusban, úgy, hogy nincs már sem ég, sem föld, csak a világmindenség dallama; ez a forma – a zenei szimfónia. Kívülről nézve az élettől való eltávolodás legtökéletesebb formája, belülről pedig az élet lényegével, a ritmussal érintkezik. Ezért nevezzük az élet ritmusát a zene szellemének; benne rejlenek az eszmék, a világok és a földi lények előképei.”¹⁴¹

A szimbolizmus kötetben levő tanulmányaiban (*Az orosz négyütemű jambus jellemzésének kísérlete, Az orosz költők ritmusának összehasonlító morfológiája a kétütemű jambusban*) viszont a tudományos verselmélet alapjait fektette le. A ritmushoz való fent vázolt kétféle viszonyulás mindvégig jellemezte Belij munkásságát, volt, amikor a két szempont elvált egymástól, volt, amikor egyesült – ez utóbbira példa az ornamentális próza is. A ritmusról vallott nézeteiben alapvető változás akkor következik be, mikor Rudolf Steiner antropozófiájának hatása alá kerül. Erről így ír Szergej Grecsiskin és Alekszandr Lavrov, Belij a ritmus problémájának szentelt kisebb cikkei közreadása kapcsán:

„... már nem elégszik meg a ritmus „morfológiájának” tanulmányozásával, hanem arra törekszik, hogy a ritmust bevonja az ebben az időszakban kialakult filozófiai nézetei körébe. Andrej Belijnél a vers ritmusa egyre inkább a világmindenség ritmusának emanációjává válik, a költői alkotás szubsztanciájává. A költészet ritmusának a vallási-filozófiai univerzáliákon keresztül történő ilyen szemlélete többek között alapot szolgáltatott arra nézve, hogy bebizonyítsa a versritmus és a prózaritmus egységes természetét, és ennek következményeként tanulmányozásuk egységes módszerét. (...) A ritmus nem a hangsúlyos és hangsúlytalan verslábak egymáshoz való viszonya; a ritmus nem a verssorok és versszakok egymáshoz való viszonya az általuk teremtett

¹⁴⁰ Андрей Белый: Песнь жизни. // Андрей Белый: Арабески. Москва, 1911. с. 43-59. 56.

¹⁴¹ Андрей Белый: Песнь жизни. с. 47.

dinamikus feszültségben; a ritmus valójában a sorok által megrajzolt dinamikus vonal viszonya a sorok belső tartalmához...¹⁴².

Az antropozófia tanulmányozása kapcsán a ritmus, a hang, a színek, a gesztusok egységét fedezi fel a táncban, az antropozófia eszméire épülő mozgáskultúrában, az euritmiában, melyet a szintetikus művészet egyik csúcsának tart. Egyébként Belij érdeklődése a tánc, a mozgásformák és a gesztusok iránt már korai munkásságában is felfedezhető, s az antropozófia csak felerősítette ezt a vonalmat. *A kéz nélküli táncosnő* (Безрукая танцовщица) című írásában így jellemzi ezt a szintetikus mozgásformát:

„Láttam egy euritmiát bemutató táncosnőt – a hangok táncosát; ami szóval és hanggal kifejezhetetlen, bemutatja a mozdulatokban. A kozmikus táncban, az eleven szféra harmóniájában a világok alakulásának spirális mozgását és a világmindenség egészét fejezi ki. Az euritmia a nyelvek nyelve. A költő alliterációi és asszonáncái itt ragyognak fel először a mozdulatok jelenvalóságában; a napok, a földek, a hold – mind-mind beszélni kezdenek a táncosnő mozdulataiban; a fényes értelem leszáll a földre a gesztusok vonalaiban. A gesztikuláció, az euritmia nagy adomány; a megismerés művészete; a hangzó értelemmel írta be magát a bölcsesség a világmindenségbe; az a képesség, hogy eltáncoljuk a gondolatunkat, azt jelenti, hogy a tudat gyökere feltárult; a gondolat összenőtt a szóval; a szó hangalakja a mozgással. (...) Láttam az euritmiát (...); a benne rejlő hatalmas polifónia a levegőből új kozmoszt hoz nekünk létre; és az éterből lehozza a földre; a hang vörös-bíborszínben tűnik fel, és megremeg a kéz mozdulataiban; és a légies táncosnő sálján hajnalpírban és ezüstben játszik; a kéz hangja által kiváltott mozdulatok felhasítják a természet leplét; a tudat természete – a mozdulatban tárul fel; mint az Isten – az emberben. Az euritmiával – a hangzó szóval – küldtek

¹⁴² 'К вопросу о ритме'; 'К будущему учебнику ритма'; 'О ритмическом жесте'; 'Ритм и смысл'. Публ. С. Гречишкина, А. Лаврова. // Труды по знаковым системам, т. 12. Структура и семиотика художественного текста (Уч. зап. Тартусского ун-та. вып. 515). Тарту, 1981. с. 112-146. с. 112-113. Idézi: Юрий Орлицкий: Ритм в философско-эстетических исканиях Андрея Белого и в *Истории становления самосознающей души* в контексте исканий его времени. // Russian Literature, LXX (2011) I/II с. 175-194. с. 184.

le bennünket a szellemek a hang levegőjéből a földre; az euritmiaiban – angyalok vagyunk.”¹⁴³.

Belij a ritmussal kapcsolatos elveit és kutatásait széles körben alkalmazta ornamentális prózájában, különösen regényeiben, *Az ezüst galambtól* kezdődően egészen a *Moszkva-trilógiáig*. Az euritmia „ritmusa” bekerült mind a *Pétervár*, mind a *Keresztrefeszítés* hangzó struktúrájába. Lvov-Rogacsevszkij, Belij munkásságának korai méltatója a következőket írta róla 1922-ben:

„Andrej Belij fő érdeme, hogy megalkotta a költői prózát. A művész-költő Gogol után a ritmus területének nagy mestere, aki öntudatlanul belefeledkezett a költői próza zeneiségébe és ritmusába. Andrej Belij volt az első, aki tudatosan azt a feladatot jelölte ki magának, hogy megragadja az új, ösztönös ritmust és átadja azt költői prózájában.”¹⁴⁴.

Szembetűnő és rendkívül fontos, ahogy Lvov-Rogacsevszkij felhívja a figyelmet az öntudatlan-tudatos antinómiájára. Andrej Belij egész alkotói útját végigkísérte ez az antinómia, s jelentős mértékben jellemző mindez a ritmusról, ritmikáról vallott és gyakorolt nézeteire. Az 1920-as évek elejétől Andrej Belij műveiben megjelenik egy újabb, a ritmussal kapcsolatos kifejezés, a „zenei hangzó sor” («музыкальный звукоряд»), amely bekerül mind a költészetébe, mind az esszéibe és elméleti írásaiba. *Az első találkozás* (Первое свидание) (1921) című poémájában így vall erről: „Nekem a zenei hangzó sor / a világegyetemet tükrözi.”¹⁴⁵. Majd 1922-ben megjelenik elméleti munkája, *Gosszólália. Poéma a hangról* (Глоссолалия. Поэма о звуке) című műve, illetve később Puskin verselésének szentelt filológiai kutatásai, a *Ritmus mint dialektika és a Bronzlovas* (Ритм как диалектика и «Медный всадник») (1929). A *Gogol művészete* (Мастерство Гоголя) (1934) című könyvében, ami elsősorban a prózaritmust kutatja és értelmezi, már egyenesen a „szöveg hangzó szerkezetéről” (звуковая организация текста) ír, ami nem más, mint „... a nyelv történelem előtti gesztikulációja; amelybe belevésődött valamikor az eleven értelem, ami nem hunyt ki teljesen.”¹⁴⁶. Belij a hang és emlékezet összekapcsolásával beletartozik a XX. századelő azon gondolkodói és művészei sorába, akik a kulturális emlékezet (Mihail Bahtyin: a műfajok emlékezete, Oszip Mandelstam: a

¹⁴³ 'Андрей Белый: Безрукая танцовщица'. Публикация Е. В. Глухой, Д. О. Торшилова. Literary Calendar: the Books of Days. № 5 (2), 2. [http://lcedu3000.ru/LitCalendar5\(2\)2009.pdf](http://lcedu3000.ru/LitCalendar5(2)2009.pdf). 23.02.2011.

¹⁴⁴ Львов-Рогачевский, В.: Новейшая русская литература. Москва. 1922. с. 202.

¹⁴⁵ Андрей Белый: Первое свидание: «Мне музыкальный звукоряд / отображает мироздание.» // Андрей Белый: Стихотворения и поэмы. Москва. Изд. «Республика», 1994. с. 465.

¹⁴⁶ Андрей Белый: Мастерство Гоголя. Москва, 1934. с. 234.

szó emlékezete) folytonosságának és megtartó erejének értékőrző hatása mellett érveltek. Egyébként a kiadásra mostanság előkészített, 1926-ban íródott, gépiratos átfogó kultúrtörténeti munkájában, *Az öntudatára ébredő lélek kialakulásának történetében* (История становления самосознающей души) külön fejezet foglalkozik a ritmus fogalmával; az ember és a transzcendens erők közötti egységnek a legmagasabb szintű megnyilvánulása a művészetek ritmusa¹⁴⁷.

Ahogy a ritmus alapján az euritmia megvalósulása a művészetek szintézisének (szín, hang, gesztusok, tánc), úgy hasonlóképp, a szintézisteremtés igénye szempontjából Andrej Belij korai munkásságában kimutathatók a párhuzamok a szecesszió elméletével, művészeti elveivel és ikonográfiájával. Jól ismerte kora művészetét, különösen a német szecessziós képzőművészetet, Böcklin, Stuck és Klinger műveit. *München* című, 1906-ban íródott esszéjében megemlíti a Pinakotékát és a *Secession* kiállítását a Nemzeti Múzeumban, melynek apropóján a következőket írja: „Dürer – Németország jövője; s erre a jövőre hívtak fel bennünket Böcklin, Schwind, Klinger és Stuck művei, akik hihetetlen távlatokat tártak fel a német lélekben.”¹⁴⁸. Elképzelhető, hogy Belij útkereséseire a „látható” és „hangzó” szó területén, vagyis az akusztika és a vizualitás összekapcsolására irányuló törekvéseiben, ahogy J. Zavadszkaja is utal erre az *Ut pictura poesis – Andrej Belij*¹⁴⁹ című cikkében, hatással volt John Ruskin esztétikája. Ruskin *A művészet és valóság* (orosz cím, eredeti: *Lectures on Art*, magyar fordítása: *Előadások a művészetről*) című könyvét O. M. Szolovjova fordította oroszra, aki Belij közeli barátja volt, így feltételezhető, hogy ismerte. Úgy gondolom, hogy Ruskin elméleti előfeltevései nemcsak Belij tájlrájára hatottak, ahogy Zavadszkaja feltételezi, hanem esszéire és ornamentális prózájának konstrukciós elveire. Ruskin munkájában nagy jelentőséget tulajdonított a vonal szimbolikájának, különösen a tekervényes (kígyózó) vonalnak¹⁵⁰. Ezen kívül felhívta a figyelmet arra is, hogy a festészet és a költői kép ikonográfiájának kapcsolatában a legfontosabb tényező a tág jelentésben vett ritmus – a vers, a színek, a vonalak ritmusa. Belij prózájában, éppen ritmizáltságának köszönhetően, az ornamentális próza grafikai megformáltságot is nyer, a szöveg „képe” is döntő, különösen késői korszakában keletkezett regényeiben, de a Pétervárbán is felfigyelhetünk erre a sajátosságra. Esetében

¹⁴⁷ Орлицкий, Ю.: Ритм в философско-эстетических исканиях Андрея Белого и в *Истории становления самосознающей души* в контексте исканий его времени. с. 187.

¹⁴⁸ Андрей Белый: Мюнхен. // Андрей Белый: Арабески. Москва, 1911. с. 362-369. с. 368.

¹⁴⁹ Завадская, Е. В.: *Ut pictura poesis* Андрея Белого. // Андрей Белый. Проблемы творчества. Москва, „Советский писатель», 1988. 597-605. с. 464.

¹⁵⁰ John Ruskin: *Előadások a művészetről*. Ford.: Éber László. Budapest, Révai kiadás, 1934. 5. Előadás: Vonal. 120-139.

akár sajátos „versgrafikáról” (стихиграфика) is lehet beszélni. A tekervényes, kígyózó, hullámzó vonal mint motívum szintén gyakori prózájában. Mellesleg V. Szarabjanov véleménye szerint a vonalak kifejező ereje, az egyszerű vonal vagy a vonalak kombinációja a szecesszióban képi jelentéssel rendelkezett, a lineáris kombináció megteremtette a feszültség vagy az elernyedés, a felemelkedés vagy a hanyatlás benyomását.¹⁵¹ Belij a már említett *Önéletrajzi sémájában* hullámzó vonalakkal ábrázolja szellemi útjának egyes állomásait, a felemelkedéseket, aláhullásokat, összekapcsolódásokat, szétválásokat. (L. a Mellékletben). Ebben persze inkább az euritmia munkásságára és gondolkodására gyakorolt hatását fedezhetjük fel. A vonal értelmezésével kapcsolatban Danuše Kšicova a *Szimbolizmus és szecesszió* című tanulmányában ráirányítja a figyelmet Bergson filozófiájára, aki szintén nagy hatással volt a XX. századelő művészi gondolkodására. Véleménye szerint Bergson alapvető kategóriája, a „la durée” művészi megvalósulást nyert a szecesszió görbe vonala (L. a matematikai görbe fogalmának bizonyos elemeit) szimbolikus jelentésében, ami örökkön változó, és sohasem ér véget. A cseh kutató szerint Gustav Klimt *Wasserschlagen* (1904-1907) című képének emblematikája archetipikus kifejeződése ennek a problémának¹⁵².

A színek és az ornamentals, illetve a szecesszió más formateremtő elveinek hatását az ornamentális prózára Andrej Belij korai esszéinek elemzése kapcsán mutatom be. Az esszék elemzése ebben a szövegösszefüggésben csak részben került eddig a szakirodalom érdeklődésének középpontjába, s szintén kevésbé fordítottak figyelmet a művészetfilozófiai írások és a kor művészete kapcsolatának feltárására.

¹⁵¹ Д. В. Сарабьянов: Стиль модерн, 219.

¹⁵² Кшицова, Дануше: Символизм и стиль модерн. // Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена. Проблемы. Факты. Выпуск. 1. Москва, 2000. с. 115-127. с. 124. A bergsoni „la durée” problémája Mandelstamot is foglalkoztatta, például a *Szó természetrajzáról* (О природе слова, 1922) című cikkében.

IV. fejezet. Andrej Belij esszéprózája, kapcsolata a kor képzőművészeti gondolkodásával

4. 1. Szecessziós stílusjegyek Andrej Belij esszéesztikájában¹⁵³

Mind filológiai, mind kultúrtörténeti szempontokat figyelembe véve, általában kockázatos dolog közvetlen párhuzamba állítani a nyugat-európai kulturális jelenségeket, művészeti, irodalmi irányzatokat az orosz művészettel és irodalommal. Ebben az értelemben mindenképp komolyan veendő a Németországban élő orosz filozófus, Boris Groys egyik elméleti alapvetése¹⁵⁴, mely szerint az orosz kulturális tudat úgy fogadja be a nyugati kultúra új áramlatait, hogy saját, kész fogalmaival helyettesíti be őket, majd rögtön beépíti saját, autochton rendszerébe, s így módon az „idegen eszmék” jelentősen átalakulva új életre kelnek; a Nyugat pedig már úgy reflektál rájuk, mint „orosz egzotikumra”.

Különösen bonyolult és szerteágazó, ám egyben az orosz kultúra számára rendkívül termékeny a XIX-XX. századforduló európai kultúrájának orosz recepciója – hiszen e periódusban Oroszországot új szellemi áramlatok, művészeti irányzatok és mozgalmak sokasága jellemezte. A képzőművészetben és az irodalomban egyaránt nehéz pontos határt húzni például a szimbolizmus és a szecesszió, valamint az 1910-es évek elején jelentkező avantgárd irányzatok között.¹⁵⁵ Nyugat-Európában a korszak művészetével foglalkozó monográfiák többsége már címmel is jelzik, hogy inkább a kor szellemi panorámájának általános megragadását, mintsem az egyes áramlatok korrekt megkülönböztetését tűzik ki célul.¹⁵⁶ A közös szellemi nevező, amely a századfordulón megjelenő irányzatok esztétikájára jellemző: a különféle művészeti ágak eljárás módjainak egymáshoz való közelítése, az anyagságtól való megszabadulásra irányuló törekvés, „a természet dematerializálása”, illetve a művészetek szintézise elve megvalósításának a vágya, amely

¹⁵³ A következő tanulmány kiegészítése és átdolgozása: K. Секе: Элементы стиля модерн в эссеистике Андрея Белого. // Литературное обозрение, 1995. 4/5. c. 196-200.

¹⁵⁴ Groys, Boris: Gesamtkunstwerk. Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München: Hanser, 1988.

¹⁵⁵ Григар, Моймир: К определению стиля модерн в русской и чешской поэзии // Russian Literature. VIII. 1980. c. 315-363. c. 319.

¹⁵⁶ L. pl. a XIX. századvég és XX. századelő művészetének és irodalmának szentelt színvonalas tanulmánygyűjteményt, melyben a szerzők komplex módon interpretálják a korszak majdnem összes szellemi és stílusbeli útkeresését: Fin de siècle: Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertswende. Frankfurt am Main, 1977.

az egységes, minden művészetre alkalmazható, *univerzális nyelv* keresésének esztétikai utópiájában fejeződik ki.

Arra a kérdésre, hogy önálló irányzat volt-e a szecesszió az orosz irodalomban, a filológiában nincs (mert bizonyára nem is lehet) egyértelmű válasz. Mojmír Grigar és Danuše Kšicová¹⁵⁷, cseh irodalomtörténészek voltak az elsők, akik tanulmányaikban és könyveikben részletes műelemzésekkel tárták fel a XX. századelő orosz és cseh költészetében a szecessziós vonásokat, de nem érintették a próza problémáját, nem tértek ki az úgynevezett „ornamentális próza” kérdésére. Az európai és az orosz hagyományból az orosz szimbolizmus úgy is, mint világszemlélet, és úgy is, mint irodalmi irányzat, különmemű, gyakran egymással szöges ellentétben álló eszméket és eljárasmódokat vett át, mindig abszolút *nyitott* volt az eszményeinek megfelelő bármely szellemi áramlat előtt, melyeket nagy mohósággal integrált saját rendszerébe, s ezzel *zárt* értékhierarchiája szerves részévé tette őket.

Andrej Belij világszemléletét és alkotói személyiségét különösen jellemzi a nyitottság és zártság e dichotómiája. Alkotói módszerét leginkább az analízis és intuíció¹⁵⁸ kettőssége határozza meg, már csak ezért sem véletlen a szintetikus műfajok iránti vonzódása. Szintézisre való törekvése kiterjedt a szellemi szféra egészére, gondolkodásában nem választhatók el egymástól sem a művészetek egyes ágazatai, sem az elmélet és a stílus. Ahogy már említettük, pályája kezdetén erről tanúskodnak „szimfóniái”. A *Négy szimfónia*-ban dolgozta ki az ornamentális próza alapelveit – a leitmotívra épülő szerkezetet és Nietzsche prózájának szerkesztését alapul véve az ellenpontot¹⁵⁹, illetve az újabb kutatások szerint szintén hatást gyakorolt rá Sz. I. Tanajev kontrapunkt-elmélete¹⁶⁰. Ám a szecesszió hatása nélkül nem valósulhatott volna meg a Belij alkotta ornamentális stílus, hiszen a kor európai művészetében éppen a szecesszió volt az az irányzat, amely sajátos stilizációs módszerével egyesíteni tudta (vagy legalábbis az egyesítés illúzióját keltette) a különmemű kulturális elemeket.¹⁶¹

Miként Natalja Kozsevnnyikova, Belij stílusának avatott kutatója megállapította, Belij munkássága „egységes kontextust alkot”.¹⁶² Belij nyelvéről írott monográfiájában

¹⁵⁷ Kšicová, D.: Poéma za romantismu a novoromantismu. Brno, 1983. Uő.: Secese. Slovo a tvar. Masarykova Univerzita, Brno, 1998.

¹⁵⁸ Кожевникова, Н.: Язык Андрея Белого, Москва, 1992. с. 3.

¹⁵⁹ Силард, Л.: Орнаментальность/орнаментализм // Russian Literature. XIX. 1986. 66.

¹⁶⁰ Кац, Б.: О контрапунктической технике в «Первом свидании». // Литературное обозрение, 1995. 4/5. с. 189-195. Л. Л. Гервер: Контрапунктическая техника Андрея Белого // Литературное обозрение, 1995. 4-5. с. 192-196.

¹⁶¹ Григар, М. id. mű, с. 317.

¹⁶² Кожевникова, Н. id. mű, 30.

meggyőzően bizonyította be, hogy a metaforikusság és a ritmikai rendszer nemcsak Belij költészetét és regényeit hatotta át, hanem publicisztikáját, filozófiai műveit és esszéit is¹⁶³, valamint

„... munkássága nemcsak kortársai és elődjei irodalmi tevékenységével kapcsolatos, de a különböző filozófiai rendszerekkel, a zenével és a festészettel is. Művei felépítésében a széles kulturális kontextus tükröződik, ahol a kultúra különböző szimbolikus-asszociációs sorai egy realitás feletti metatextust alkotnak.”¹⁶⁴

Az esszé, miután közvetítő műfaj a tudományos, elméleti indíttatású szövegek és a széppróza között, kiválóan alkalmas arra, hogy összekapcsolódjék benne az analízis és az intuíció, pontosabban szólva szemléletesen tárul fel benne, hogyan rendelődik alá az elméleti eredő a szellem és a lélek szabad szárnyalásának.

Andrej Belij korai esszéiben többnyire az irodalomról és a művészetekről ír, valamint azokról az eszmetörténeti-kulturális dilemmákról, amelyek a rendszerüket kiépíteni szándékozó szimbolistákat foglalkoztatták. Fő problémája mind az elmélet terén, mind művészi útkereséseiben az *autentikus nyelv megtalálása*, melyen az új világérzékelést és a szimbolista művész számára kötelező misztikus élmény intenzitását ki lehet fejezni. Ez persze nem csupán Belij számára központi kérdés, hanem egyike a szimbolizmus alapproblémáinak is. Jurij Lotman véleménye szerint Andrej Belij szemléletét, mikor ezt a feladatot kijelöli magának, bizonyos kettősség jellemezte – egyszerre kívánt fellépni az új művészet prófétája és a prófécia interpretátora szerepében:

„Az új művészet prófétájaként meg kellett alkotnia a prófécia nehezen artikulálható, költői nyelvét, a próféta szavainak értelmezőjeként pedig – a tudományos terminológia nyelvét, egyféle metanyelvet, vagyis amellyel lefordíthatja a prófécia alig artikulálható kinyilatkoztatásait a sémák, a számítások, a versstatisztika és a stilisztikai diagrammák nyelvére.”¹⁶⁵

Lehetséges, hogy Belijhez éppen szellemi és művészi alkata fent említett, sajátos jegyei miatt állt nagyon közel az európai szecesszió alapvető „fordítói” elve, amelyet Oscar Walzel „a művészetek egymást kölcsönösen megvilágító erejének” (wechselseitige

¹⁶³ Uo. 30.

¹⁶⁴ Uo. 23.

¹⁶⁵ Лотман, Ю. М.: Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. Москва, 1988. с. 438.

Erhellung der Künste)¹⁶⁶ nevezett. Voltaképpen ebben az elvben a szecesszió stilizációs törekvéseinek egyik lényeges jellemzője tárul fel – a bensőleg dialogizált kölcsönös kapcsolat a művészeti ágak között, melyben az egyik „nyelv” arra törekszik, hogy a „másik nyelv” segítségével hitelesebben fejezze ki önmagát.¹⁶⁷ A képzőművészetben a szecesszió három alapelve épült: az impresszióra, a stilizációra és a dekorativitásra.¹⁶⁸ Valójában e kategóriák mindegyike meghatározott szellemi tartalommal rendelkezett, hiszen a szecesszió fő törekvésének az anyagságtól való megszabadulást jelölte meg, amely egyben, éppen az anyag földhözragadtságának, tökéletlenségének legyűrésére irányuló erőfeszítések árán, az új szellemiség megteremtéséhez kellő alapot nyújtott. Egyébként a századelő orosz képzőművészetét kiválóan ismerő és folyamatosan értékelő művészetkritikus, Szergej Makovszkij egyenesen *A természet „dematerializálása”* címmel közölt bírálatot, melyben a következőket írta:

„A kortárs művészek eljutottak ahhoz az igazsághoz, amely már nem hódol be a valóság előtt, vagyis magának az ábrázolásnak az igazságához, amely csak a szépséget, a vonalak, a színek, a fény és árnyék mágikus erejét adja át; csak azt a szépséget közvetíti, amelyet nem kötnek gúzsba hívságos dolgok, maga az anyagi világ, hisz benne többé már nem hiszünk, vagyis eljutottunk a természet szubjektív „dematerializálásának” igazságához.”¹⁶⁹

Makovszkij szerint ezért érdeklődik az új festészet a primitív művészek és a stilizáció iránt. Ezzel magyarázható az is, hogy a szecessziós festészet kezdetben az „irodalmi témára” összpontosította figyelmét, mint közvetítő láncszemre a naturalista ábrázolás és az absztrakcionizmus között. Ebben az összefüggésben főként a nőalakok stilizációja került az előtérbe, csak ezután alkották meg a zenei elvre épülő ornamentals elméletét. A szecesszió szellemi arculatának kialakításában döntő szerepet játszott a teozófia, valamint Rudolf Steiner tanítása – az antropozófia. Vaszilij Kandinszkij: *A szellemiség a művészetben*

¹⁶⁶ Григар, М.: id. mű, c. 317.

¹⁶⁷ Uo.: c. 317.

¹⁶⁸ Uo.: c. 317.

¹⁶⁹ Сергей Маковский: «Дематериализация» природы // Маковский, Сергей: Страницы художественной критики. кн. II. Санкт-Петербург. Изд. «Аполлона», 1909. c. 142-146. Fordításban: Han Anna (vál. szerk.) A XX. század kezdetének orosz festészeti irányzatai a korabeli művészetkritika és művészetelmélet tükrében (kétnyelvű illusztrált dokumentumgyűjtemény) – megjelenés alatt. Szergej Makovszkij: A természet dematerializálása. Ford.: Szőke Katalin. 397-400. o. 398. o.

(1910) (О духовном в искусстве)¹⁷⁰ című elméleti munkájában szintén tükröződnek H. Blavatsky és Rudolf Steiner tanai. Kandinszkij – ahogy ebből a könyvből és festészetéből is kiderül – a szecessziótól jutott el az absztrakcionizmusig, melynek kiemelkedő képviselője lett az európai művészetben.

Kandinszkij könyvében meghirdeti a „szellemi fordulatot”, miután az új szellemiség igényének kifejezését a korhangulatot alapvetően meghatározó tényezőnek tartja. Kandinszkij éppúgy, mint a szimbolisták a *zenét* tekinti univerzális nyelvnek. Éppen ezért a zenei terminológiát alkalmazhatónak véli mind az irodalomra, mind a festészetre. Meggyőződése szerint a „szó belső csengés”¹⁷¹, a festészetben Cézanne példája nyomán „tisztán grafikai ellenpontról”¹⁷² beszél, a jövő művészetét pedig úgy képzei el, mint olyan „szimfonikus kompozíciót”, melyben a ritmikus elem kiszorítja a melodikusát.¹⁷³ E kompozíció előképeinek az orosz vásári képanyomatokat (az úgynevezett „lubok”-ot), az orosz ikont, illetve a régi német és japán mesterek műveit tekinti. Az ornamentals Kandinszkij értelmezésében nem annyira dekoratív elem, mint inkább szimbolikus jelentésű szellemi tartalom, a szellemiség lenyomata, emblémája.

Kandinszkij könyvében jelentős helyet foglal el a színelmélet. A forma és a szín az ő értelmezésében fő eszközei az anyagiságtól való megszabadulásnak; segítségükkel „a vászon anyagi síkja” „ideális síkká” (szó szerint: „belső felületté”) alakul át.¹⁷⁴

Andrej Belij korai esszéi, melyekben a festészetről értekezik, véleményem szerint sok szempontból megelőlegezik Kandinszkij elméleti előfeltevéseit. Mojmír Grigar feltételezésével ellentétben, aki Alekszandr Blok *Színek és szavak* (Слова и краски) (1905) című cikkét tartja „az orosz szecesszió manifesztumának”¹⁷⁵, úgy vélem, hogy az első elméleti jellegű munka, amely felvázolja a szecesszió szellemi alapjainak az orosz vallási és kulturális talajból fakadó értelmezését¹⁷⁶, Andrej Belij *Szagrális színek* (1903) (Священные цвета) című esszéje. Hasonlóan Kandinszkij: *A szellemiség a művészetben* című munkájához, Belij esszéjére is döntő hatást gyakoroltak a teozófia, valamint a

¹⁷⁰ Василий Кандинский: О духовном в искусстве. Берн, Международное литературное содружество, 1967.

¹⁷¹ Vaszilij Kandinszkij: A szellemiség a művészetben. Corvina, Budapest, 1987. Ford.: Szántó Gábor András. 38.

¹⁷² Uo.: 44.

¹⁷³ Uo.: 78.

¹⁷⁴ Uo.: 62.

¹⁷⁵ Григар, М.: id. mű, 324.

¹⁷⁶ Iván Ildikó disszertációjában utal arra, hogy Belij a színekkel való jelentésképzés folyamatában támaszkodott Vlagyimir Szolovjov misztikus filozófiáján kívül a korszak hermetikus és ezoterikus irodalmára. // Iván Ildikó: Az antropozófia mint megismerési út és filozófiai világkép tükröződése Andrej Belij esztétikai írásaiban és művészi prózájában. PhD-disszertáció. Budapest, ELTE, 2010. 42. o.

művészet teurgikus funkcióját középpontba helyező nézetek a századelőn. Ezen kívül döntő jelentőségű az a tény is, hogy Belij egy évvel esszéje megírása előtt, 1902-ben ismerkedett meg az orosz szecessziós művészet alapító atyáival, a *Művészet világa* csoport megalapítóival – Szergej Gyagilevvel és Alekszandr Benois-val. Szintén nem elhanyagolható a másik tény sem, hogy a századelőn Oroszországban és másutt is több alkotói kísérlet folyt a művészetben a színek, a formák és a zene kölcsönhatását reprezentáló művek megalkotására, például Szkrjabin zeneműveiben és Čiurlionis festészetében, amelyben a zenei műfajok képi megfelelőit próbálta megalkotni, valamint zeneszerzői tevékenységében, ahol szintén a szintetikus művészet elveinek kidolgozására törekedett. Vjacseszlav Ivanov a *Čiurlionis és a művészetek szintézisének problémája* (Чюрлионис и проблема синтеза искусств) című cikkében így jellemzi művészetét, miközben felhívja a figyelmet a két művészeti ág egymással ellentétes eredőire:

„Mivel a festészet kiküszöböli a negyedik dimenziót, amit „időnek” nevezünk, statikusnak, mozdulatlanak tételezi fel a dolgokat, és gorgói pillantásának hatására a mozgás örökké tartó pillanattá kövül. A zene kinetikus természete az időbeliségében tárul fel előttünk, és arra késztet bennünket, hogy elfeledkezzünk a térről. Ennyire ellentétben áll egymással ez a két nővér: a Festészet, amely csak a teret ismeri, és a Zene, amely csak az idővel tart rokonságot. Kettőjük szintézise csak metafizikailag gondolható el, mint a szféráknak csak ésszel felfogható harmóniája, mint olyan világok rendezett mozgása, amelyek színei dalolnak, hangjai fénylenek – a művészetben azonban ez az egyesülés megvalósíthatatlan. Čiurlionis nem is kísérte meg ennek megvalósítását, de képes volt utalni rá. A vizuális benyomás az ő számára a zenei téma ekvivalense, és kibontásának a szabályait a zenéből kölcsönzi. A formák világában maradunk, de ezek a formák zenei sorok mintájára bomlanak ki előttünk. A forma ismétlődik és megsokszorozódik, hol úgy, hogy önmagából saját hasonmásainak sorát hívja életre, hol pedig úgy, hogy a variánsok fokozatain át eljut saját alapformájának (úgy is mondhatnám: melodikus formájának) kivetítéséig a testetlen eszme anyagtalan tükörképeiben. Így a festői kép eredeti dallamának tematikus kibontása a zene törvényei szerint történik, harmonizációk és variációk során megy keresztül, a legnagyobb feszültségre és a benne rejlő energia végső

feltárulkozására, míg végül más zenei témákkal, festői képekkel fonódik össze, amelyek szintén a maguk zenei bolygópályáján mozognak.”¹⁷⁷

A *Szagrális színek* apokaliptikus kulcsban íródott. Közismert, hogy az európai szecesszió is széles körben használta fel az apokaliptikus érzületet kifejező szimbolikát. Belij a teurgikus művészet és a teozófiai szimbolika nyelvén – fogalmazza meg a szín ideális (benső) jelentését: „Az Isten világosság, és nincs benne semmi sötétség”.¹⁷⁸ A fényt az különbözteti meg a színtől, hogy a színek teljességét rejtí magában. „A szín olyan fény, amelyet kisebb vagy nagyobb mértékben korlátoz a sötétség. Ebből ered az, hogy a szín fenoménjellegű.”¹⁷⁹

A kortárs modern festészet szimbolizációs technikáira való utalásként, és nemcsak Belij teurgiai projekciója szempontjából fontos jelentése van az esszé záró, a diadalmaskodó világ portréjában testet öltő szimbólumnak, mellyel Belij megjövendőli az üdvtörténeti véget, Krisztus második eljövetelet:

„A színek szimbolikájából kiindulva képesek leszünk felidézni annak képmását, aki legyőzte a világot. Bár ez a kép még homályos, mi hisszük, hogy a homály eloszlik majd. Arca csak fehér lehet, mint a hó. Szeme – két égbe nyíló ablak – csodálkozással teli és mélységes mély, égszínké. Aranyszínű dús haja – a szentek mennyei csodálata – akár a kicsorduló méz. A bánat, amelyet az igazak a világ felett éreznek, viaszos sápadtsággként ül az arcán. Ajka vérvörös bíbor, mint az a bíbor, amely a színek sorát körbe zárja, mint az a bíbor, amely tűzzel pusztítja el a világokat; ajka bíbor tűz. Hol itt, hol meg ott pillanthatjuk meg a körülöttünk élő emberek arcán a szentség egyes jeleit. Hol a mélységes, égszínké szemek nyílnak ránk, s mi megtorpanunk előttük, mint egy szakadék peremén, hol egy hősín homlok emlékeztet minket az ég lazúráját beárnyékoló felhőre. Az Örökkévalóság csillan meg egy gyermeki tiszta arcon. Felcsillan és kihuny, s nem tudják meg a szomorú gyermekek,

¹⁷⁷ Вячеслав Иванов: Чюрлионис и проблема синтеза искусств // Аполлон, Санкт-Петербург, 1914. № 3. 316-351. Fordításban: A XX. század kezdetének orosz festészeti irányzatai a korabeli művészetkritika és művészetelmélet tükrében. Vjacs. Ivanov: Čiurlionis és a művészetek szintézisének problémája. Ford.: Gyöngyösi Mária. 266-267. o.

¹⁷⁸ Újszövetség, Szent János első levele, 1: 5. „Az üzenet, amelyet tőle hallottunk és nektek hirdetünk, ez: az Isten világosság, és nincs benne semmi sötétség”. A bibliai idézeteket a következő kiadás alapján közöljük: *Biblia. Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás*. Budapest, Szent István Társulat, 1979.

¹⁷⁹ Андрей Белый: Священные цвета // Андрей Белый: Арабески. Москва, 1911. c. 115-130. c. 115. Andrej Belij: Szagrális színek. Fordította: Iván Ildikó // A XX. század kezdetének orosz festészeti irányzatai a korabeli művészetkritika és művészetelmélet tükrében.

mi a neve annak, akinek a pecsétjét viselik homlokukon. Megismervén az Örökkévalóság visszfényeit, hisszük, hogy az igazság nem hagy el minket, hogy velünk marad. Velünk a szeretet. Ha szeretünk, győzni fogunk. Velünk a sugárzó fény. Bárcsak fénytől övezve szárnyalhatnánk a magasba! Velünk a béke. S velünk a boldogság.”¹⁸⁰

A színszimbolikának ez az apokaliptikus vonulata folytatódik a *Zöld liget*-ben is, Andrej Belij 1905-ben íródott esszéjében. Alekszandr Lavrov, Belij monográfusa állapítja meg, hogy az 1905-ös évnek döntő jelentősége volt Belij szellemi formálódásában, mivel értelmezni kényszerült a szellemi és misztikus jellegű problémákon kívül az országot megrendítő társadalmi katasztrófákat is. A *Zöld liget* (Луг зелёный) arról az útról is tanúskodik, melyet Belij az „argonauta” mítoszalkotástól Oroszország sorsának a teurgikus eszmék prizmáján keresztül való átgondolásáig és átértelmezéséig tett meg.¹⁸¹ A *Zöld liget* szimbolikája Belij első verseskötete, az *Arany azúrkékben* (Золото в лазури) (misztikus versek) és a második kötet, a *Hamu* (Пепел) (Oroszország-versek) közötti átmeneti szellemi állapotot tükrözi. Ebben az esszéjében Belij már eredendően orosz problémákat érint – a kultúra és civilizáció, a mechanikus és organikus létmód, a forma és formátlanság dilemmáit. Mint ismeretes, ezek a kérdések eszmetörténetileg a szlavofil hagyományhoz nyúlnak vissza, Belij azonban elsősorban esztétikai szinten, a szecessziós színskála és ornamentika transzformációján keresztül interpretálja őket. Véleményem szerint e szimbolika felfejtése adja meg az egyik kulcsot a *Zöld liget* értelmezéséhez.

Belij esszéjének központi szimbólumait a nőalakok alkotják. Hasonlóan a szecessziós képekhez, melyek többségét szintén a női figurák uralják. Belij éppúgy, mint a szecesszió művészei általában, nőalakjait az irodalomból vette, vagy legalább is hangsúlyozottan irodalmias az esszében való megjelenésük. Az esszé fő szimbóluma – a szimbolikus Oroszország – megkettőzött, Janus-arcú: egyfelől az ismert mesealakban, Csipkerózsikában ölt testet, másfelől pedig Gogol *Szörnyű bosszú* című elbeszélésének hősnője, pani Katyerina kelti életre, aki a végzetes sors személytelen hatalmának az áldozata. Ezt a megkettőzött női figurát Belij az esszé menetében mint kettős metaforát újabb és újabb átváltozásoknak veti alá: ily módon keletkezik az a metafora-láncolat, amely a *Zöld liget* „szüzséjét” alkotja.

Az esszé másik fontos szimbóluma – maga a zöld liget. Ahogy a mottóból kiderül, ezt a képet Belij Valerij Brjusov verséből vette át, pompás, mint a Múzsák ligete, ám

¹⁸⁰ Уо. с. 128-129.

¹⁸¹ Лавров, А.: Андрей Белый // История русской литературы. Ленинград, 1983. 549-572.

ezzel egy időben a szövegben mint gogoli allúzió szintén fontos funkcióval rendelkezik: felidézi a *Szörnyű bosszú*-ban ábrázolt buja természetet, amely Belijnél az „eleven” Oroszországot szimbolizálja: „Oroszország – nagy zöld liget, melyben a virágok most bontják szirmaikat.”¹⁸² A zöld liget képi megjelenítése a szecessziós ornamentikát idézi: a virágok és az indázó növényi szimbolika – a szecessziós képek egyik alapvető eleme. A növényi ornamentika az „élan vital”-t, a kiapadhatatlan életerőt, az „eleven életet” (amely egyben a szlavofilek kedves fogalma) szimbolizálja. E szimbolika alkalmazásában mind Belij, mind a szecessziós festők egy részének esetében jelentős szerepet játszik a teozófia hatása, amely a szellemi és természeti erők szintézisére törekedett.¹⁸³ A XX. századelő művészetében a növényi ornamentika és a szellemiséget megtestesítő nőalakok összekapcsolódása számos kép struktúráját jellemzi. Ebből a szempontból különösen érdekes Gustave Moreau *Misztikus virág* című képe – ahol egy stilizált, burjánzó virágból nő ki a Szűzanya szimbóluma –, amely stilizált nőalak, kezében kereszttel. A *Salon de la Rose+Croix* Carlos Schwabe által készített plakátján pedig légies női figurák kígyóznak, együtt a növényi ornamentikával. A Boriszov-Muszatov képein ábrázolt „turgenyevi kisasszonyok” szinte belefeledkeznek a stilizált, természeti környezetbe. (L. Melléklet) És végül, de nem utolsó sorban Vaszilij Kandinszkij *Az orosz szépség* című korai képén a folklór által ihletett nőalakot stilizált orosz táj fonja körül. Feltételezhető, hogy ezek a szecessziós képek (sőt, általában a szecessziós festészet nő- és természetábrázolása) hatottak Belij prózájára és esszéisztikájára.

Az esszében szüzsétermelő funkcióval rendelkezik a megkettőzött nőalak és a zöld liget metaforikus transzformációja. Az első részben a társadalom állapotával foglalkozó gondolatsort, a mechanikus civilizáció és az eleven, organikus társadalom közötti dilemmát a nőiség szimbolikája zárja le:

„A társadalom vagy gépezet, amely felfalja az emberiséget – egy olyan mozdony, melyet emberi testekkel fűtenek és így rohan előre; vagy lehet, hogy a társadalom – eleven, egész, nem feltárulkozó, mintegy fátyollal előlünk elrejtett Lény, Csipkerózsika, akit majd valamikor felkeltene az álmából.”¹⁸⁴

A második részben Belij realizálja a Csipkerózsika-metaforát. Natalja Kozsevnyikova jegyzi meg Belij stílusáról a következőket: „Andrej Belij hajlamos arra, hogy kifejtse a

¹⁸² Белый Андрей: Луг зелёный // Белый Андрей: Символизм как миропонимание. Москва, 1994. с. 333.

¹⁸³ Григар, М.: id. mű, с. 343.

¹⁸⁴ Андрей Белый: Луг зелёный, с. 328-329.

trópásokat, minek eredményeként különböző szintű és bonyolultságú szerkezetek jönnek létre”.¹⁸⁵ A metafora realizációja során Csipkerózsika alakja azonosul az alvó országgal és társadalommal, s egyben összemosódik pani Katyerina figurájával Gogol *Szörnyű bosszújából*, akit a „fekete halál leple”, vagyis a mechanikus civilizáció fenyeget. A képek, Katyerinához hasonlóan, mintha vad körtáncot járnának, pogány korok emlékét idézve. Mint ismeretes a szecessziós festészetnek is egyik fő tematikai vonulata volt a vihar, tánc, bacchanália, például Franz von Stuck és Josef Hoffmann képein, vagy Lev Bakszt jelmeztervein. Belij éppen a körtánc motívumával vezeti be az esszébe az ősi korokra, az organikus kultúrára, az antik Görögországra való emlékezést, ám ezzel egyúttal elő is készíti a negyedik részt, melyben a „bacchanália” metaforája az 1905-ös forradalom tragikus történéseiben, a szentpétervári „véres vasárnap” eseményeiben realizálódik. Mindezek után a motívum Isadora Duncan felszabadító táncában csúcsosodik ki: az ő szimbolikus alakjában egyesülnek egymással a „zöld liget” és az antik Görögország szimbólumai, „eljövendő életünk” képei. A fentiekben felfejtett metafora-láncolat szemléletesen mutatja be azt az utat, amely a szimbolisták szerint a kultúra megújulásához vezethet. Az esszé ötödik részében a zöld liget szimbóluma egyre inkább elvonttá válik, misztikus tartalommal telítődik: a zöld liget örökre megőrzi magában az ősi extázis emlékezetét, és a körtánc hirtelen a kimondhatatlan, a titok misztikus körforgásává alakul át. Majd a hatodik részben ezt az okkult indítatású szimbolikát a valláselmélet váltja fel. Belij felveti azt a kérdést, lehetséges-e a vallási alapú közösségi elv megteremtése a társadalom ellenében? A kimondhatatlan vallási, eszkatológikus jelentésre tesz szert, miután a „fehér kő” szimbólumában testesül meg, melynek képét Andrej Belij *Jelenései* második részéből kölcsönözte: „A győzedelmesnek enni adok az elrejtett mannából, és adok annak fehér kövecskét, és a kövecskén új írott nevet, amelyet senki sem tud, csak az, aki kapja.”¹⁸⁶ Az élet új formái tehát összefüggnek az üdvtörténeti véggel. Ami viszont szembeötlő, hogy Belij az eszkatológiai lelkesültséget ismét esztétikailag, a szecessziós növényi ornamentika képi világával fejezi ki. A bibliai szimbolikából organikusan nő ki a szecessziós ornamens: „A fehér követ, amelyet kaptam, illatozó liliomok és rózsák nőnek be. Olyan leszek, mint a mezei liliom, csendesesen ringatózom a zöld ligetben.”¹⁸⁷ Az esszé utolsó részeiben végleg lezárul a burjánzó metafora-láncolat, a körtánc-Oroszország-Csipkerózsika-pani-Katyerina-zöld liget szimbolikája immár

¹⁸⁵ Кожевникова, id. mű. c. 113.

¹⁸⁶ János Jelenésekről, 2. 17.

¹⁸⁷ Луг зелёный, c. 332.

egységes egész. Az utolsó mondatok mintha misztikus extázis állapotában íródtak volna, előre vetítik Oroszország és a lélek jövőbeli feltámadását: a földi mennyország eljövételébe vetett hit az orosz népi vallásosság, a népi vallásos énekek és az apokrifok kinyilatkoztatásaira emlékeztet:

„Hiszek Oroszországban. Övé a jövő. Megmaradunk. Lesznek még emberek. Lesznek új idők és új térségek. Oroszország nagy zöld liget, melyben most bontják szirmaikat a virágok. De még teljesebb az örömöm attól a tudattól, hogy lelkem ege – hazai ég. Hiszek hazám, szülőanyám mennyei rendeltetésében.”¹⁸⁸.

A nyilvánvaló eszkatológikus tartalom ellenére Belij Oroszország-képe erősen stilizált. „Orosz stílusa” a prózában leginkább a Művészet világa festőinek kifejezőmódjára emlékeztet, miután az európai szecesszió jellemző jegyei összemosódnak az orosz folklór képeivel és stilsztikájával.

A fentieket összegezve megállapíthatjuk, hogy az orosz szimbolizmus szinkretikus jellegének és szellemi nyitottságának köszönhetően be tudta olvasztani rendszerébe a szecesszió „nyelvét” is, természetesen átformálva azt saját képére és hasonlatosságára. Noha a szecesszió az orosz irodalomban nem volt önálló irányzat, de a századforduló európai és orosz képzőművészetének nyelve nemcsak az avantgárd irodalomban, hanem a szimbolizmusban is „metanyelvként” működött. Mindez ugyanakkor nem mond ellent annak a ténynek, hogy mind a szecesszió képviselői, mind az orosz szimbolisták univerzális nyelvnek a zenét tekintették. Andrej Belij munkásságának a hang és a szín, mint a szöveg fő integráló ereje egyik alapelve volt, ahogy erről ő maga is vallott egyik, már az 1930-as évek elején tett nyilatkozatában:

„Az írásban az a legfontosabb, hogy a hang, a szín, a kép, a szüzsé és a szüzsé tendenciája a teljes immanenciáig áthassák egymást, hogy a hang és a szín értelemhordozó legyen, a szüzsé tendenciája pedig hangozzék, és színnel telítődjék.”¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Уо.: с. 333.

¹⁸⁹ Белый Андрей: Как мы пишем: О себе как о писателе.. // Андрей Белый: Проблемы творчества. Москва, 1988. с. 17.

4. 2. „Rózsagirlandok”. (Andrej Belij, Boriszov-Muszatov és Konsztantyin Szomov)¹⁹⁰

Mint ismeretes, a *Művészet világa* és a szimbolista mozgalom között több a személyes érintkezési pont volt, erről tanúskodnak mind a résztvevők, mind a kortársak visszaemlékezései¹⁹¹. Ahogy például *A Művészet világa* című folyóiratban megjelentek a szimbolista költők művei, valamint kritikák és recenziók könyveikről, hasonlóképp a szimbolista orgánumok rendszeresen közölték a kortárs orosz festők munkáinak reprodukcióit, illetve a róluk szóló írásokat. Ha megnézzük például a vezető szimbolista folyóirat, a Valerij Brjusov által szerkesztett, 1904 és 1909 között megjelenő *Mérleg* (Весы) tartalomjegyzékét, szinte minden számban közöltek reprodukciókat, egyfelől a *Művészet világa* festőitől, Baksztól, Szomovtól, Feofilaktovtól, Szugyejkontól, Jakulovtól és másoktól, másfelől pedig kortárs külföldi művészekről, Odilon Redontól, Aubrey Beardsley-től, Maurice Denis-től, Paul Signac-tól, Heinrich Vogelertől. Külön beszámoltak az oroszországi és a nyugat-európai nagyvárosokban rendezett tárlatokról, többek között az 1906-os berlini *Secession* kiállításról. A művészetelméleti írásokat a *Mérlegben* Igor Grabar jegyezte.

Viktor Boriszov-Muszatov (1870-1905) művészete különösen közel állt az orosz szimbolisták második nemzedékéhez. Festői világát több közös téma fűzte össze a szimbolista alkotók művészi útkereséseivel, például olyan közismert esztétikai és filozófiai paradigmák, mint a női princípium (az Örök Asszonyi) problematikája, a „magasabbrendű realitás” keresése vagy a nosztalgikus múltba fordulás és a retrospektív álmodozás. A legfontosabb közös elem azonban Boriszov-Muszatov és a fiatal szimbolisták törekvéseiben a *művészetek szintézise* wagneri eszményének képviselője volt, pontosabban e vágyott szintézis megvalósulása érdekében folytatott kísérletezés. A szimbolisták értékrendszerében éppúgy, mint Boriszov-Muszatovnál a művészetek hierarchiájában a *zene* foglalja el a vezető helyet; a zenei eredő alapján egyesülhet csak egymással a költői szó, a szín, a ritmus és a plasztikusság.

¹⁹⁰ Szőke Katalin: „Rózsagirlandok”. Adalékok Andrej Belij és Viktor Boriszov-Muszatov művészetének kapcsolatahoz. // „Szóba formált világ”. Tanulmánykötet Han Anna születésnapjára. Szerk.: Hetényi Zsuzsa. Budapest, Dolce Filologia VII. 2008. 247-255. o., K. Секе: «Розовые гирлянды» (Андрей Белый, Борисов-Мусатов и Константин Сомов). // Миров Андрей Белого (ред.: Корнелия Ичин, Моника Спивак), Белград-Москва, 2011. c. 757-766. c. cikkek átdolgozott változata.

¹⁹¹ L. pl. Szergej Makovszkij könyvét. Маковский, Сергей. На Парнасе Серебряного века. Москва. «Издательский Дом XXI век-Согласие», 2000.

Andrej Belij és Boriszov-Muszatov kapcsolata a szakirodalomban már többé-kevésbé feldolgozott témának tekinthető.¹⁹² A témakör kutatói elsősorban Andrej Belij költészete és Boriszov-Muszatov képeinek ornamentikája és „ritmusa” közötti összefüggésekre hívták fel a figyelmet. Többen közülük rámutattak arra is, hogy mind Andrej Belij, mind Boriszov-Muszatov kedvelték a határhelyzeteket s az ezekkel kapcsolatos kihívásokat, különösen a zenei elvek kipróbálását más művészeti ágba és esztétikai paradigmában.¹⁹³ Boriszov-Muszatovnak az egyik legfőbb törekvése az volt, hogy a zene titkos nyelvét felszabadítsa a vásznon, erről tanúskodik például az egyik legjobb korai képe, a *Harmónia* (Гармония, 1899-1900). Az egyik szabadversében a festő a következőket írja: „Kínoz a vágy, lehetséges, hogy zenei indíttatású vágyakozás ez a színek iránt...”¹⁹⁴. Andrej Belij költészete szintén kitűnt a színek iránti érzékenységgel, bizonyára ezért is vonzotta annyira Boriszov-Muszatov művészete. Mint már többször utaltam rá, Andrej Belij irodalmi pályafutását egy gyökeresen új műfajjal kezdte: a XIX. és XX. század fordulóján megalkotta *Négy Szimfóniáját*. A *Szimfóniákban* nem kisebb feladatot tűzött ki maga elé, mint a művészi megismerés folyamatának újszerű meghatározását. S e törekvés természetesen magában foglalta a próza ritmizálásán kívül, a színskálának a festészeti technikára emlékeztető alkalmazása, illetve az ismétlődő motívumok plasztikussága illúziójának megteremtését. Egyébként Andrej Belij *II. (Drámai) Szimfóniájának* (Вторая Симфония, Драматическая, 1901.) egyik alakja Szergej Muszatov névre hallgat, sőt szerepel a műben a festő szülővárosa, Szaratov is, valamint a mű egyik vezérmotívuma a nemesi udvarház, amely Boriszov-Muszatov képeinek szinte állandó helyszíne. Boriszov-Muszatov állítólag 1902-1903-ban olvasta Andrej Belij *Szimfóniáit*¹⁹⁵, s a visszaemlékezések tanúsága szerint 1903-ban személyesen is találkoztak Moszkvában, a költő Arbaton levő lakásán, ahová a festő később is időnként eljárogatott az Argonauták vasárnapi összejöveteleire. Elképzelhető, hogy Andrej Belij hatása is közrejátszott abban, hogy Muszatov fokozatosan eltávolodott az impresszionizmustól, és a szimbolizmus alkotói elveihez és világszemléletéhez közeledett. Az 1903-1904-ben festett híres festménye, a *Smaragdzöld nyakék* (Изумрудное ожерелье), amely voltaképpen kék-zöld ruhás lányok girlandja, akik a virágfüzér

¹⁹² Az egyik korai tanulmány erről a témáról: Нина Каухчишвили: Борисов-Мусатов живописец и Андрей Белый. // Андрей Белый: Мастер слова-искусства-мысли. Instituto Universitario di Bergamo, 1991. 179-202.

¹⁹³ Ирина Показникова: «Неясно-милый сон, уж виданный когда-то» (Виктор Борисов-Мусатов и Андрей Белый). Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева. 2005.
<http://www.rosculture.ru/regions/show>

¹⁹⁴ Idézi: Константин Шилов: Борисов-Мусатов. ЖЗЛ. Вып. 781. М. «Молодая гвардия», 2000. 35.

¹⁹⁵ Константин Шилов, 347.

ritmusában¹⁹⁶ mozognak, már ihletett, az orosz szimbolizmus szellemében megalkotott képnek tekinthető. A zenei eredő itt nem pusztán a ritmizációban ölt testet, hanem alapvetően szimbolikus jelentésű: a „látható képet” a ritmizált ornemens a tudattalan számára is felfoghatóvá teszi, így lényegében jelképesen megduplázza. Ugyanakkor ebben az esetben is felvetődik a határok kérdése: Boriszov-Muszatov fent említett műve mennyiben szimbolista és mennyiben szecessziós kép? Az utóbbira utalna az ornemens kihangsúlyozottan dekoratív funkciója, ami, mint ismeretes, a szecesszió sajátja. Ami pedig a szecesszió képzőművészetében az ornemens meghatározását, helyét és funkcióját illeti, számomra leginkább elfogadhatónak Dmitrij Szarabjanov véleménye tűnik, aki a határok közötti teljes átjárhatósággal érvel: „Az ornemens szimbolizmusa a szimbolista irányzat következménye volt.” (...) Az ornemensbe a századforduló művészi kultúrájának egészéből került be a szimbólum.”¹⁹⁷. Tehát az ornemensnek a szimbolikus jel adott új tartalmat, nem a realitás. „Az ornamenst nagyobb mértékben, mint az ábrázoló művészetek bármely más ágát, a jelképes és nem a naturális formák éltetik.”¹⁹⁸.

1904-ben jelent meg Andrej Belij első verseskötete, az *Arany azúrkékben* (Золото в лазури), amellyel a költő lezárta argonauta-korszakát. A kötet második része a *Régen és most* (Прежде и теперь) címet viselte, benne több ironikus, félig tréfás verssel, melyekben mintegy végbemegy a XVIII. századi nemesi udvarházak mindennapjainak „rekonstrukciója”. Már a korabeli kritika is felfigyelt e versek és a Művészet világa csoporthoz tartozó festők retrospektív képei közötti hasonlóságra¹⁹⁹; a legfeltűnőbb bennük Konsztantyin Szomov alkotásainak és stilizációs technikájának ironikus megidézése volt. Például a *Szerelmi vallomás* (Объяснение в любви, 1903) című vers gáláns jelenetét, a kezében „málnaszínű rózsát tartó márkinővel” a kritikusok Szomov közvetlen utánzásának tartották. Ugyanakkor a későbbi elemző tanulmányok e verset inkább Boriszov-Muszatov *Őszi motívum* (Осенний мотив, 1899) című képéhez kötik²⁰⁰, mellyel vitathatatlan a tematikus egyezés (beleértve a „málnaszínű” rózsát is). Ugyanígy a *Harmónia* (Гармония, 1900) című Muszatov-kép vers-párjának számít a kötetből a *Menüett* (Менуэт, 1903), valamint a muszatovi udvarházak ködbe vesző álmvilágát idézi fel Andrej Belij *Az elhagyatott ház* (Заброшенный дом, 1903) című verse. Közös eleme a beliji és a

¹⁹⁶ Нина Каухшичвили, 186.

¹⁹⁷ Д. А. Сарабьянов: Стиль модерн, с. 217.

¹⁹⁸ Д. А. Сарабьянов: Стиль модерн, с. 217-218.

¹⁹⁹ А. В. Лавров: Андрей Белый в 1900-е годы. М. „Новое литературное обозрение», 1995. 151.

²⁰⁰ Константин Шилов, 350.

muszatovi világnak az önirónia, amely az egyén jelentéktelen voltát hivatott demonstrálni az örök értékekhez képest. A *Régen és most* világát találóan jellemzi Avril Pyman:

„...a versekben szereplő lényegtelen apróságok a téma és az írásmód könnyedsége, a szellemes szerkesztés, a hol ünnepélyes, hol gyors ütemű sorok váltakozása kapcsán Mozartot idézik, s egyben azt bizonyítják, hogy Andrej Belij a költői szót és ritmust tökéletesen uralja”²⁰¹.

Maga a költő visszaemlékezéseiben szintén elismeri, hogy a ciklus versei Szomov és Boriszov-Muszatov egyes motívumainak stilizációi, s az érintett festők reakcióit így kommentálja:

„... abroncsos szoknyák, márkinők, harisnyák, parókák a verssoraimban, a stílus imitálása az újdonság erejével hatottak (...) „Mikor tudomásomra hozták, hogy Boriszov-Muszatovnak nagyon tetszenek az effajta versek, annak ellenére, hogy Szomov ezeket az utánzásokat elvetette (felolvasták neki), büszkeség fogott el egyszerűen valamiféle Pattinak²⁰² éreztem magam”...”²⁰³.

Ám az idézet folytatásában már arról van szó, hogy a muszatovi és a szomovi stilizáció „imitációja” csak maszk, és Andrej Belij szerénytelenül jól csengő nevekre hivatkozik az európai művészet történetéből:

„... a versekben valami olyasmit akartam megmutatni, mint Dürer *A Lovag, a Halál és az Ördög* képén látható, vagyis a korai mesterek színeit akartam felidézni; Grünewald színskálája különösen sokáig izgatta bennem a „költőt”; érdekelt stilizációs technikája; a metaforák megválasztása, stb. ...”²⁰⁴

Zöldhelyi Zsuzsa a XX. századelő stilizációs tendenciáiról írott cikkében Belij *Régen és most* ciklusának elemzése kapcsán megállapítja: „Belij versciklusában a retrospektív stilizáció „kétszintes modelljét” alkotja meg; egyszerre valósul meg

²⁰¹ А. Пайман: История русского символизма. М. «Республика», 1998. 197.

²⁰² Adelina Patti (1843-1919), olasz énekesnő, varázslatos koloratűrszoprán. Többször vendégszerepelt Szent-Péterváron.

²⁰³ Андрей Белый: Начало века. М. 1990. 229.

²⁰⁴ Uo. 229.

benne egy későbbi korszak emberének a tudatában a múlt felidézése, illetve a múlt megidézése a tárgyi relikviákon keresztül.”²⁰⁵

Boriszov-Muszatov contra Szomov: „Rózsagirlandok”

A XX. századelő orosz művészeti kritikájában gyakran szembeállították egymással Boriszov-Muszatov és Konsztantyin Szomov nevét és művészetét. Szomovot jobban ismerték külföldön, mint Muszatovot. Andrej Belij is említést tesz erről *München* (Мюнхен) című esszéjében²⁰⁶. Még Muszatov életében, 1904-ben a berlini Paul Cassirer Galériában önálló kiállítást szerveztek neki. A német kritikusok jól fogadták képeit, és megállapították, hogy festészete közeli rokonságot ápol az általuk magasra értékelt Konsztantyin Szomov művészetével. Erről megjelent egy közlemény is a szimbolista folyóirat, a *Mérleg* 1904. júliusi számában. Ennek az eseménynek apropóján, valamint amiatt is, hogy akadtak olyan orosz kritikusok, akik Muszatovot egyenesen Szomov epigonjának tartották, nem sokkal Muszatov halála után, 1905-ben, ugyanennek a folyóiratnak hasábjain megjelent Mihail Sesztyorkin festő emlékező cikke, melyben a következőket írta:

„Muszatovról kijelentették, hogy Szomov követője és folytatója, ám csak azért, mert ihletét ugyanabból a forrásból merítette. K. Szomov és B. Muszatov – hiszen olyan kevés a közös bennük! Az egyik – irodalmi indíttatású művész, archeológus, az orosz kultúra XVIII. századi emlékeibe belefeledkezett, finom esztéta, aki a folytatója szeretne lenni ennek a kultúrának és róla az ő nyelvén kíván beszélni, ezért a leghálásabb utat választotta magának, a stílus imitációját: az ő ihletői a régi albumok részletekkel bíbelődő rajzai, amelyek megsárgultak már, mint az ódon pergament, ismeretlen mesterek naiv, kifakult képei, ezek adják meg munkái alaphangját. A másik – a természettől fogva igazi festő, képein a modern kor ragyogó, szivárványos színei elnyomják a visszaemlékezések melankolikus szomorúságát; az elmélkedés számára a színekben való gondolkodást jelenti.”²⁰⁷

²⁰⁵ Жужанна Зельхайи-Деак: К проблеме стилизации в русской прозе начала XX века. // Hungaro-Slavica, Budapest, 1978. 389-342. s. 394.

²⁰⁶ Андерей Белый: Мюнхен. // Арабески. Москва, 1911. с. 363.

²⁰⁷ Арбалет (М. И. Шестеркин): В. Борисов-Мусатов. // Веса, 1905. № 2. с. 30-32.

Sesztjorkin Boriszov-Muszatov moszkvai társaságához tartozott, időnként ő is eljár az argonauták összejövetelére, Andrej Belij lakására. Cikkében különös hangsúlyt helyez a két főváros művészi hagyományainak gyökeres különbségére; a pétervári tradíció lineáris, grafikai, stilizációra épülő, míg a moszkvai – felszabadult, festői.²⁰⁸ Erre a különbségre, amely nemcsak a képzőművészetben, de a két főváros mentalitásában tükröződik, Makszimilian Volosin is felhívja a figyelmet *A kortárs portréfestők* (Современные портретисты) című cikkében. Véleménye szerint Péterváron elindult egy furcsa folyamat, „az emberi maszkok képződésének folyamata”, ám ezzel ellentétben, Moszkvában még az arcok „fedetlenek”; Szomov az a művész, aki a portréban „... mélyen és hitelesen érzi át a pétervári maszkokat.”²⁰⁹

Andrej Belij 1906-ban, Boriszov-Muszatov váratlan, korai halála alkalmából írta a *Rózsagirlandok* (Розовые гирлянды) című rövid esszéjét, amelyet előbb az *Aranygyapjú* (Золотое руно) című folyóiratban publikált, majd később felvette az *Arabeszkek* című gyűjteményes kötetébe.²¹⁰ Véleményem szerint feltételezhető, hogy Belij jól ismerte Sesztjorkin cikkét, és folytatva a festő gondolatmenetét, ő is bekapcsolódott a vitába, amely Szomov és Boriszov-Muszatov művészetének összehasonlítása körül folyt. A *Rózsagirlandok*-ban ő is összehasonlítja Szomov és Boriszov-Muszatov művészetét, melynek kapcsán kiderül, hogy az utóbbit érzi mind önmagához, mind a szimbolizmus művészi elveihez közelebb állónak. Szerinte a két művészt egyedül csak a retrospektív szemlélet rokonítja, és szinte szó szerint megismétli Sesztjorkin érveit: „Muszatov nevét gyakran hozzák kapcsolatba Konsztantyin Szomov nevével, mintha lenne valami közös bennük. Csak az rokonítja őket időnként, hogy ugyanazt a múltbeli korszakot idézik meg.”²¹¹ Míg Szomovot inkább „realistának”, „befejezett művésznek”, Muszatovot ellenben egyértelműen „romantikus művésznek” tartja, aki „tétován siklik a lélek mezején”. Sőt Belij megítélésében „Szomov művészetének szelleme férfias, Muszatové pedig nőies.”²¹² Ez a különbségtétel sem elhanyagolandó, ha a női princípiumnak az orosz szimbolizmusban játszott meghatározó szerepére gondolunk. Vagyis, ha visszatérünk a

²⁰⁸ Водонос, Е. И.: В. Э. Борисов-Мусатов в художественной критике 1900-1910-х годов. // В. Э. Борисов-Мусатов и «Саратовская школа». Материалы VII Боголюбовских чтений (11-14 апреля 2000 г.). Саратов, 2001.

²⁰⁹ Волошин, М.: Художественные итоги зимы 1910-1911 г. (Москва) // Русская мысль, Москва, 1911. Июнь. Кн. VI. с. 24-32. с. 25.

²¹⁰ Андрей Белый: Розовые гирлянды // Золотое руно, 1906. № 3. с. 63-65. , Арабески. М. 1911. // Розовые гирлянды, 369-372.

²¹¹ Andrej Belij: Rózsagirlandok. Szőke Katalin fordítása. // A XX. század kezdetének orosz festészeti irányzatai a korabeli művészetkritika és művészetelmélet tükrében. 167-170. o. 168. o.

²¹² Andrej Belij: Rózsagirlandok. 168.o.

Sesztyorkin-cikkben felállított ellentétpárhoz a pétervári és a moszkvai kulturális-pszichológiai alkat között, ebben az értelemben Szomov világa zárt és racionális (nyugati eredő), Muszatové pedig nyílt és felfokozottan emocionális (keleti eredő). Belij úgy véli, hogy „a múlt képeit ábrázolva, Muszatov megőrizte belső szabadságát, Szomov pedig alárendelte magát azoknak a korlátoknak, amelyek még ma is meghatározzák tehetségét”²¹³. Andrej Belij írásának vezérmotívumát azonban a muszatovi ornamens lényegének beleélő, ihletett kibontása képezi. Elemezve a „zene bűverejének” Boriszov-Muszatov képeire gyakorolt hatását, „a felhők, a selymes kelmék és a rózsák gyöngyöző füzérének szimfóniáját”²¹⁴ látja bennük megvalósulni. Épp e girlandoknak köszönhetően tágul ki a tér, s jut el lélektől lélekig a művész üzenete. Andrej Belij a szomovi stilizációt remek mestermunkának tartja, ahol a rózsagirlandokból gyönyörű kolumnadisz kerekedne ki, ám Muszatovnál a girlandok az álmok és a zene világába vezetnek el:

„A rózsaszín virágok szirmai nála felhőfürtökké fodrozódtak volna, és a felhőgirlandok tágas terek felé röpítenének. A rózsagirlandok pedig az esti párából remegő tó felett lassan gomolygó felhőgirlandokká alakulnának át. A felhőgirlandoktól pedig Muszatov az örökkön rózsálló álmokhoz jutna el, amelyek dallam-füzéreként úsznak tova a lélekben (...) Muszatov már csak azért sem tudott volna rózsagirlandokból kolumnadísz alkotni, mert egész művészete nem más, mint hajnalpírból font virágfüzér.”²¹⁵

Andrej Belij a muszatovi girlandokkal mesterien mutatja fel a zene és a kép szerves kapcsolatát, pontosabban szólva, miniatűr formában bemutatja azt a vezérmotívumos szerkesztésre épülő művészi struktúrát, amely formateremtő elvként működik mind a szecesszió képzőművészetében és irodalmában, mind az ornametális prózában.

Andrej Belij és Boriszov-Muszatov művészete közötti érintkezési pontokat elemezve Nyina Kauhchisvili megállapítja, hogy Muszatov munkásságát éppúgy nehéz valamilyen iskola vagy irányzat keretei közé besorolni, mint Andrej Belij szimbolista prózáját²¹⁶. Amíg a kapcsolatukat elemző tanulmányok behatóan tárgyalják a versek és a *Szimfóniák* muszatovi eredőit, addig alig találkozhatunk olyan munkával, amely részletesen interpretálná Andrej Belij regényeiben az ornametális próza és a kortárs orosz

²¹³ Uo. 169.o.

²¹⁴ Uo. 167.

²¹⁵ Uo. 169.

²¹⁶ Нина Каухчишвили: Борисов-Мусатов живописец и Андрей Белый, с. 179.

festészet kölcsönviszonyát. Pedig ez az ornamentális próza, hasonlóan a *Szimfóniákhoz*, nemcsak zenei elvekre épül, hanem látványelemekre és színeffektusokra is.

Boriszov Muszatov és Szomov művészetének szembeállítása fontos motívumként jelenik meg Andrej Belij művészi prózájában is, első regényében, az 1909-ben íródott *Az ezüst galamb*²¹⁷-ban. Belij a regényt a *Nyugat vagy Kelet* trilógia első részének szánta, s a galamb szektában testet öltő szubkulturális Oroszország misztikus lelkületének keleti eredőit szerette volna benne feltárni. *Az ezüst galamb*-ban három helyszínen játszódik a „külső” történet: Celebejevó faluban, Lihov városban és Gugelovóban, a nemesi udvarházban. A regény főhőse, Darjalszkij, két nő, Kátya, a gugelovói bárókisasszony és Matrjona, a szektához tartozó, titokzatosan-vulgáris parasztasszony, a szerelme között örlődik. A regény „nyugati” vonulatának hiteles interpretációjához mindenképp hozzátartozik annak a kapcsolatnak a feltárása, ami ezt a kifinomultam megszerkesztett prózát a korabeli orosz festészethez, konkrétan Szomov és Boriszov-Muszatov munkásságához köti. A regény „keleti” helyszíneihez képest a gugelovói udvarház mintegy más időben, sőt más dimenzióban található: a XVIII. században vagy a XIX. század elején, a nosztalgikus múltban, az emlékezés idejében, amikor még stabilak voltak Oroszországban a nemesi kultúra értékei, szokásrendszere. Nem véletlen például, hogy a regényben külön kis fejezet foglalkozik a teaivás „szertartásával” (обряд). A Gugelovót bemutató fejezetekben Andrej Belij felfokozott líraiságú, metaforikus képei utalásrendszerüket tekintve egyértelműen a Művészet világa retrospektív vásznaira emlékeztetnek, azokra az ironikus, romantikus ihletettséggű kompozíciókra, amelyeken régi divatú, díszes ruhájú hölgyek ódon udvarházak parkjaiban lovagjaikkal vagy barátnőikkel mulatják az időt, verseket olvasnak, vagy a szerelemről beszélgetnek. Ezen kívül számos önidézetre is felfigyelhetünk. Vissza-visszatér a regény vezérmotívum-rendszerében a *Régen és most* ciklus több képe, újra lesz teremtvé színvilága és ritmusa.

A régi udvarház enteriőrjét ábrázolva Andrej Belij a szecesszióra jellemző, eklektikus tárgyi világot mutat be, olyannyira ironikus megközelítésben, hogy már-már a giccs határát súrolja. A szalonban „fakóan aranyló, szépen bevont bútor” található, zongora, faragott szekrény, a polcán amorett, „kényes pásztornő, finom porcelán, kínai gavallér”, különféle nipppek, egy szóval mindaz, ami jól ismert a kortárs festők (például Szomov) vásznairól éppúgy, mint a kortárs divatból. Érdekes megfigyelni azt is, milyen képek függnek a szalon falán:

²¹⁷ Белый, Андрей: Серебряный голубь. // Андрей Белый: Избранная проза. Москва, 1988.

„... Katalin korabeli kisasszony kis selyem pincsel a vánkosán, ragyogó gyémántcsattal a vállán; szép tájkép szerelmi vallomással, világító alacsony szivárvánnyal: Amor fon köréje rózsaszín girlandot: azután hegyek, amilyenek nem találhatók Gugelovóban, és kastélyromok...”²¹⁸.

A képek között nem nehéz felismerni egy képidézetet, utalást Szomov 1908-ban keletkezett alkotására, a *Kigúnyolt csók*-ra, amelyen egy dús növényzetű lugasban rejtőzködő, szerelmesen évődő párocskát láthatunk, XVIII. századi öltözetben. A lugason kívül pedig egy szivárvánnyal díszített táj van, egy magányos férfialakkal, aki mintegy kikürtöli a világnak a szerelmesek titkát. Szomov és Muszatov művészete nemcsak a *Rózsagirlandok*-ban, de *Az ezüst galamb*-ban is jelképesen szembe van állítva egymással. A szobabelső erősen ironikus ábrázolásához jobban illik Szomov stílusa, viszont ahogy kimegyünk a kastélyból, s a parkban találjuk magunkat, a „látvány” Boriszov-Muszatov képeinek hangulatát teremti újra. A regény egyik kulcsjelenetének, Kátya és Matrjona találkozásának „festői” leírása, melyet Darjalszkij a teraszi szemlél, egyértelműen a *Rózsagirlandok*-ban megjelenített és átértelmezett muszatovi festészetet idézi:

„... zöld folyondár zöldjében, lebegő aranyában, mesebeli éneklő sugár fényében ott áll a tegnapi himlőhelyes asszony; nézi a ragyavert asszony a csudálatos Kátyát, a kisasszonynak hízelkedik; játszik, fodrozza a rőt aranyhaját a szél; könnyű szél, elülő – odafenn az égen meghasadt a felhő, aranyos sugárban vonulnak már a fellegek, felhők között ragyogó esőcseppeken hétfényű szivárvány...”²¹⁹.

A „hétfényű szivárvány” ebben a részletben nem mechanikus stilizáció eredményeképp jött létre, hanem a *Rózsagirlandok*-ban is megjelenő „felhőgirlandok” kifejtett metaforájából keletkezett. A két nő találkozásának érzelmdús leírása könnyen asszociálhatja Boriszov-Muszatov egyik fő művének, a *Viztárolónak* (Бодоєм, 1902) sejtelmes hangulatát, ahol a csendes, álmodozó nőalakok a harmónia eszményét testesítik meg, az ég és a fák csak tükröződnek a vízben, minden tűnékeny, mulandó, elillanó.

A „hétfényű szivárványnak és a „felhőgirlandoknak” Andrej Belij művészetében közös az eredőjük: a tájkép kozmikussá tételének egyik eljárás módját is láthatjuk bennük, amiről Zoja Jurjeva írt könyvében. Pontos, s egyben nehezen lefordítható meghatározása értelmében ez az eljárás mód a kép sajátos „áttetszővé tétele” (опрозрачивание), s maga a

²¹⁸ Andrej Belij: Az ezüst galamb. Fordította: Peterdi István. Budapest, Genius Kiadás, 1924. 111-112. o.

²¹⁹ Az ezüst galamb, 138-139. o.

kísérlet Belij poétikájában arra irányul, hogy megragadja és megörökítse a misztikus realitást.²²⁰ Természetesen részletes elemzést és külön tanulmányt érdemelne a „girlandok” és a beliji ornamentális próza „szófüzésének” további kapcsolata. Az ornamentális próza az analógiák, hasonlóságok, az egymásba való átmenetek, tükröződések teremtett világa, amely noha a motívumok ambivalenciáján alapul, szigorúan megszerkesztett. Ugyanez vonatkozik Muszatov képi világára is. Ha azt vizsgáljuk meg, hogyan közelíti Boriszov-Muszatov a festészetet a zenéhez, megállapíthatjuk, hogy korántsem arról van szó, hogy képei hangasszociációkat hívnának elő. Ez a kapcsolat jóval mélyebb és bonyolultabb. Muszatov „festészeti szimfóniáit” egyrészt színválasztásával, a színek egymáshoz való viszonyának újszerű átgondolásával próbálta megalkotni. Másrészt, képszerkesztési elvként – a róla íródott tanulmányok szerint – Belijhöz hasonlóan ő is felhasználta a zenei kontrapunkt tapasztalatát. A két művész kapcsolatának beható elemzése több párhuzamot tárhat fel a szó és kép egymáshoz való viszonyában, s ezzel jelentősen gazdagíthatja ismereteinket az orosz szimbolista-szecessziós világszemléletről és poétikáról.

²²⁰ Юрьева, Зоя: Творимый космос у Андрея Белого. Санкт-Петербург, 2000. с. 106.

V. fejezet. Mihail Kuzmin munkássága és a XX. századelő művészeti folyamatai

Ahogy már az előbbieken, a szimbolista regény csoportosítása kapcsán írtam róla, a szimbolista regényen belüli útelágazások és kereszteződések folyamatában kialakult egy olyan regénytípus, amely neoklasszicista vonásokat mutat, gyakran a stilizációra épül, s szorosabb kapcsolatban áll a vizuális művészetekkel, mint a zenével, s a prózában bizonyos mértékben megelőlegezi azokat a poétikai elemeket és eljárásmodokat, sőt bizonyos világszemléleti elveket, melyek a költészetben az akmeizmus jellemzői. Természetesen ez a típusú próza is mutat rokon jegyeket a szecesszióval, ami meglátásom szerint áthatotta a korszak egészének az irodalmát, beleértve a szimbolista és posztszimbolista irányzatokat. Ehhez a regénytípushoz sorolnám Valerij Brjusov és Mihail Kuzmin műveit. Mihail Kuzmin munkásságát és prózáját azért választottam elemzésem tárgyául, mert egyfelől változatosabb tematikájú, és az elbeszéléstechnikát figyelembe véve sokrétűbb, mint Brjusové, másfelől pedig azért, mert az író, költő zeneszerző életműve csak az utóbbi húsz évben került csak az érdeklődés középpontjába, noha érdemeit és kultúrtörténeti jelentőségét többnyire mindig elismerték. Ez Oroszországban nagy mértékben köszönhető a cenzúra és a tilalmak – gondolok itt elsősorban a homoerotikus tematika tabu voltára – feloldásának, valamint annak a ténynek, hogy több műve, így például naplói is csak nemrégiben kerültek kiadásra. Magyarországon Kuzmin munkássága jóformán ismeretlen, csak néhány versét fordították le. Ezért az életmű bemutatásánál és a szövegkiadások problémáinál is hosszabban időzök el, mint ez általában szokásos.

5. 1. Mihail Kuzmin munkásságának értékelése a szakirodalomban

1. 1. A szövegkiadások problémái

Mihail Kuzmin a vizsgált korszak egyik legtermékenyebb művésze volt, nemcsak költői, prózaírói és drámaírói tevékenysége volt jelentős, hanem irodalom-, színház- és képzőművészeti kritikusi minőségben is jelen volt az orosz századelő kultúrájában. Ugyancsak fontos műfordítói életműve is, a szovjet korszakban, önálló művei publikálásának lehetőségétől megfosztva, különösen sokat fordított; elegendő itt utalni kiváló Shakespeare fordításaira. Ezen kívül zeneszerzőként és librettistaként is tevékenykedett a színházi életben, ez szintén nem teljesen feltárt területe munkásságának. Rendszeresen vezetett naplót, melyekből eddig három kötet jelent meg (A naplók közzétételéről az I. fejezetben már említést tettem.), a negyedik és ötödik kötetet mostanság készítik elő kiadásra.

Kuzmin összegyűjtött művei kilenc kötetben még életében megjelentek²²¹, a kiadás 1908-1919 között valósult meg. 1917-ben, az Apollon folyóiratban Jevgenyij Znoszkó-Borovszkij közölte életrajzát, valamint művei bibliográfiáját²²². Utolsó műve, amit a Szovjetunióban 1929-ben kiadtak, *A pisztráng széttöri a jeget* (Форель разбивает лед) című verseskötete, s ezután, egészen az 1970-es évek közepéig semmit sem közöltek tőle, nevét is csak véletlenszerűen említették meg. Miután 1933-ban az Állami Irodalmi Múzeumnak eladta archívumát, mint már utaltam rá, a hagyaték egy része az állambiztonsági szervekhez került. Élettársa, Jurij Jurkun 1938-as letartóztatásakor szintén elkoboztak több Kuzmin-kéziratot. Jelenleg Oroszország több levéltárában őrzik a kuzmini hagyatékot, és a lehetőségekhez mérten az életművel foglalkozó orosz kutatók közre is adják. Ugyanakkor könnyen elképzelhető, hogy több műve eddig még nem került elő. Az első orosz kutató, aki az 1970-es években, még diákkorában foglalkozni kezdett Kuzmin életművével²²³, s először publikált levéltári anyagokat, a fiatalon meghalt Gennagyij Smakov (1940-1988) volt, aki 1975-ben emigrált az Egyesült Államokba, ahol kezdeményezte a Kuzmin-kutatások megindítását. Az 1970-es, 1980-as években, a

²²¹ М. Кузмин: Собрание сочинений. т. I-IX. Москва, К-во «Скорпион», 1908-1919.

²²² Зносско-Боровский: О творчестве Михаила Кузмина. // Аполлон, 1917. 4-5. с. 25-44.

²²³ Шмаков, Г. Г.: Блок и Кузмин (Новые материалы) // Блоковский сборник. Вып. 2. Труды Второй науч. конф., посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1972.

különböző költői antológiákban már megjelenhetett Kuzmin egy-egy verse; ezeket Jelena Jermilova adta közre. A Szovjetunióban az első válogatást Kuzmin műveiből, verseiből és prózájából szintén Jermilova szerkesztésében²²⁴ 1989-ben, a gorbacsovi korszak végén adták ki, amely válogatás, ahogy a kritikák utaltak rá, filológiaiilag nem volt teljesen korrekt. A következő válogatás, ami 1990-ben jelent meg, A. Lavrov és Sz. Grecsiskin szerkesztésében, kommentárjaival és előszavával²²⁵ már tartalmazta Kuzmin majdnem minden fontos versét, és prózája legjavát. Kuzmin műveinek kiadása nyugaton, pontosabban az Egyesült Államokban, a Berkeley-n azonban már korábban megkezdődött. 1984 és 1990 között újranyomták a kilenckötetes oroszországi összegyűjtött műveit; a köteteket V. Markov és F. Scholz látták el jegyzetekkel.

Oroszországban az 1990-es évektől kezdődően napjainkig, Kuzmin művészete az érdeklődés középpontjába került. Több levéltári anyagot publikáltak gyűjteményes kötetekben, például Nyikolaj Bogomolov folyamatosan adja közre tanulmányköteteiben a levelezését, továbbá a Kuzminról szóló visszaemlékezéseket és naplórészleteket²²⁶. Az olyan rangos folyóiratok, mint a moszkvai *Új irodalmi figyelő* (Новое литературное обозрение) valamint a *Wiener Slawistischer Almanach* publikálják az előkerült műveket, filológiaiilag gondozott, kommentárokkal ellátott változatban. Az utóbbi időszakban már megjelent V. Csicserinrel, Vjac. Ivanovval, V. Brjuszovval, Andrej Belijjel, K. Szomovval, Ny. Gumiljovval, Alban Berggel, V. Mejerholddal és másokkal folytatott levelezésének egy része. Különös figyelemre tarthat számot a Kuzmin-Csicserin levelezés, hiszen Georgij Vasziljevics Csicserin (1872-1936), ez a széleskörű műveltséggel és filozófiai érdeklődéssel rendelkező, jó családból származó értelmiségi, aki később a Szovjetunió külügyi népbiztosa lett, a fiatal Kuzmin egyik szellemi vezetője volt. A teljes levelezést, a könyvajánlások szerint a közeljövőben publikálják. Kuzmin prózájának az utóbbi időkben egyik legteljesebb, háromkötetes kiadása²²⁷ Oroszországban szintén eléggé heves vitát váltott ki. Egyfelől a periodizáció miatt (1906-1912, 1912-1915 – erre a két periódusra osztották fel a szerkesztők a kuzmini prózát), másfelől pedig az esszéket tartalmazó harmadik kötet válogatása miatt. Ezen azért sincs mit csodálkozni, mert az

²²⁴ М. Кузмин: Стихи и проза. (сост. прим. вступ. статья: Е. В. Ермакова) Москва «Современник», 1989.

²²⁵ М. Кузмин: Избранные произведения. (сост. прим. предисл.: А. Лавров, С. Гречишкин) Ленинград, 1990.

²²⁶ L. pl. Kuzmin B. Ф. Nouvellet folytatott levelezése, Vera Svartzalon naplói stb. // Н. А. Богомолов: Михаил Кузмин. Москва, «Новое литературное обозрение», 1995. с. 216-310. 310-338.

²²⁷ М. Кузмин в трех томах. Проза 1906-1912. Москва, «Аграф», 1999. Проза 1912-1915. Москва, «Аграф», 1999. Эссеистика. Критика. Москва, «Аграф», 2000.

Egyesült Államokban 1997 és 2000 között V. Markov és G. Cheron szerkesztésében, három kötetben megjelent egy, a jelenlegi állapotokat tekintve teljesnek tekinthető kiadás, filológiaiilag pontosabb jegyzetanyaggal, nagyobb előszítő munkával²²⁸.

A jövőben, remélhetőleg a Kuzmin-filológiában több meglepetés várható; előkerülhetnek a hiányzó naplók, illetve levelek és visszaemlékezések.

²²⁸М. Кузмин: Проза. т. X. Критическая проза. кн. 1. Под ред: В. Маркова и Ж. Шерона. Berkeley Slavic Specialities. vol. 38. Berkeley, 1997.

М. Кузмин: Проза. т. XI. Критическая проза. кн. 2. Под ред: В. Маркова, А. Тимофеева и Ж. Шерона. Berkeley Slavic Specialities. vol. 39. Berkeley, 2000.

М. Кузмин: Проза. т. XII. Критическая проза. кн. 3. Под ред: В. Маркова, и Ж. Шерона. Berkeley Slavic Specialities. vol. 40. Berkeley, 2000.

1. 2. Mihail Kuzmin prózájának értékelése a korabeli kritikában és a szakirodalomban

Kuzmin műveinek korabeli kritikusai és értékelői inkább költészetét, mint prózáját tették meg vizsgálatuk tárgyának. Komoly visszhangot először munkássága 1906-ban, a *Szárnyak* (Крылья) című kisregényének a *Mérleg* (Весы) című folyóiratban való megjelenése után kapott. Prózájának értékelői között voltak olyan neves kortársai, mint Andrej Belij²²⁹, Valerij Brjusov²³⁰ és Nyikolaj Gumiljov²³¹. Viktor Zsirmunszkij *A szimbolizmus túlhaladói* (1916) című cikkében, mint már szó volt róla, Kuzmint kiemelkedő költőnek tartotta, költészetét elemezte, értékelte, de prózájáról alig szólt. Borisz Ejhenbaum 1920-ban írt egy rövid cikket a *Művészet élete* (Жизнь искусства) című lapnak Kuzmin tizenöt éves irodalmi munkásságának jubileuma alkalmából. Ejhenbaum is a következő kijelentéssel kezdi cikkét: „Kuzmin prózája nem jött divatba – annál érdekesebb beszélni róla. Úgy ismerik és szeretik, mint költőt.” Prózája és a hagyomány kapcsolatáról a továbbiakban így ír:

„A tradíció, amit követ sajátos és mélyen organikus. Egyfelől a latin nyugat, elsősorban Franciaország. A kortársak közül – Henri de Régnier és Anatole France; a múltból – a XVII-XVIII. századi kalandregény: Sorel, Lesage, Prévost. De ez a vonulat még távolabbra nyúlik vissza – a bizánci regényhez, az óorosz egzotikumhoz. Ebből ered természetes vonzódása Leszkovhoz, aki Kuzmin egyetlen orosz tanítómestere: „az orosz nyelv kincsestára, ami ott kell, hogy legyen az asztalunkon a Dal-szótárral együtt”, így beszélt ő maga Leszkovról.”²³²

Az 1920-as években E. Gollerbah *Egy örömteli útitárs* (Kuzmin munkásságáról) (Радостный Спутник. (О творчестве Кузмина))²³³ címen írt egy rövid cikket, s ezzel hosszú időre lezárult a Szovjetunióban Kuzmin értékelése. Az emigrációs újságokban, az író 1936-ban bekövetkezett halála alkalmából írtak nekrológokat, többek között G.

²²⁹ Белый, Андрей: М. Кузмин: Крылья. Повесть. М. 1907. // Перевал, 1907. № 6. 50-51.

²³⁰ Брюсов, В. Я.: (рец.) М. Кузмин: Приключения Эме Лебефа. СПб. 1907. М. Кузмин: Три пьесы. СПб. 1907. // Весы, 1907. № 7. 80-81. Brjusovnak nem véletlenül tetszett Kuzmin: *Aimé Lebeuf* kalandjai s. kisregénye, hiszen a számára is oly fontos stilizáció ebben a műben szinte tökéletesen megvalósult.

²³¹ Гумилев, Н.: (рец.) М. Кузмин: Первая книга рассказов // Аполлон, 1910. № 5. (Хроника) с. 58.

²³² Эйхенбаум, Б. М.: О прозе Кузмина. // Жизнь искусства, 1920. 29. сент. с. 359.

²³³ Э. Голлербах: Радостный путник. (О творчестве Кузмина) // Книга и революция. 1922. 3. с. 42-45.

Adamovics és Teffi, valamint Marina Cvetajeva *Idegen este* (Нездешний вечер)²³⁴ címen közölte róla költői prózáját.

Hosszú szünet után először 1963-ban tűnt fel Kuzmin neve a nyugati szlavisztikában, egy amerikai kutató, Andrew Field cikkében²³⁵. A Szovjetunióban, mint már a korábbiakban utaltunk rá, Gennagyij Smakov írt először Kuzminról az 1970-es évek elején, összevetve alkotói koncepcióját Alekszandr Blok esztétikai nézeteivel és költői gyakorlatával. Ő tesz elsőként említést egy filológiaiilag argumentált tanulmányban Kuzmin viszonyáról a szimbolistákhoz, akmeistákhoz és a *Művészet világa* festői csoportosulás tagjaihoz. N. Granoien 1975-ben írta meg az első tanulmányt a *Szárnyakról* (Крылья), és kapcsolatáról a *Művészet világa* csoportosulás esztétikai nézeteivel²³⁶. Zöldhelyi Zsuzsanna volt a magyar ruszisták közül az első, aki 1978-ban *A stilizáció problémájáról a XX. századelő prózájában* (К проблеме стилизации в русской прозе начала XX века)²³⁷ címen közölt tanulmányt, amelyben részletesen kitér Brjusov, Auszlander és Kuzmin stilizációs technikájának elemzésére. Ő fogalmazza meg már ekkor azt az igényt, hogy itt lenne az ideje, hogy a legtehetségesebb stilizátorok, például Kuzmin munkása monografikus tanulmányozást nyerjen²³⁸. Az 1980-as évek elején, a Michigan Egyetemen (Ann Arbor) született két disszertáció Kuzminról, N. Granoien és G. Cheron²³⁹ tollából. John. E. Malmstad és Vl. Markov szintén a nyolcvanas években kezdenek rendszeresen Kuzmin-anyagokat publikálni; elsősorban a szövegkiadásokat szerkesztenek, és írnak hozzájuk értékes bevezető tanulmányokat.

1990-től Oroszországban is fellendültek a kuzmini életművel kapcsolatos kutatások. Méltó nyitánya volt e fellendülésnek az 1990 májusában, Leningrádban *Mihail Kuzmin és a XX. század orosz kultúrája* (Михаил Кузмин и русская культура XX века)²⁴⁰ címmel rendezett konferencia. A konferencia neves hazai és külföldi kutatók részvételével zajlott, itt beszélt először Szergej Sumihin Kuzmin naplójáról, illetve itt publikálták először francia című, 1906-os önéletrajzát.²⁴¹ A konferencia-kötetben közölt

²³⁴ Цветаева, Марина: Нездешний вечер. // Современные записки, Париж, 61. 1936. с. 172-184.

²³⁵ Field, A.: Mikhail Kuzmin: Notes on a Decadent' Prose // Russian Review 20 (1963)3 p. 289-300.

²³⁶ Granoien, N.: „Wings” and „the World of Art” // Russian Literature Triquarterly 11 (1975), p. 393-405.

²³⁷ Зельдгейм-Деак, Жужанна: К проблеме стилизации в русской прозе начала XX века. // Hungaro-Slavica, Budapest, 1978. с. 389-402.

²³⁸ Uo. 402. o.

²³⁹ Granoien, N.: Mixail Kuzmin. An Aesthete's Prose. PhD Diss. UCLA, 1981. Ann Arbor: UMI, p. 387.

Cheron, G.: The Drama of Mixail Kuzmin. PhD Diss. UCLA, 1982. Ann Arbor: UMI, p. 297.

²⁴⁰ Könyv alakban is megjelent a konferencia anyaga: Михаил Кузмин и русская культура XX века. (ред. и сост.: Морев, Г.) Ленинград, 1991.

²⁴¹ Михаил Кузмин: Histoire édifiante de mes commencements (публ. и комм. С. В. Шумихина) // Михаил Кузмин и русская культура XX века. (ред. и сост.: Морев, Г.) Ленинград, 1991. с. 146-155.

tanulmányok arról is meggyőzhették az olvasót, hogy Kuzmin munkássága jelentős szerepet töltött be a korszakban, sokrétű kulturális kapcsolatokkal rendelkezett a zenétől az irodalomig, valamint a szimbolistáktól az orosz avantgárd utolsó csoportosulásáig, az OBERIU csoportig. Az orosz Kuzmin-kutatásokban mára már kialakultak a fő irányok. Kuzminról a legtöbbet publikáló orosz tudós, Nyikolaj Bogomolov, aki az első, nagyrészt életrajzi jellegű monográfiát adta ki 1995-ben²⁴². 1996-ban, mintegy az előző munka folytatásaként John E. Malmstaddal közösen jelentettek meg könyvet, *Mihail Kuzmin: művészet, élet, korszak* (Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха)²⁴³ címen. Amellett, hogy rekonstruálták – új levéltári anyagok közreadásával – az író életének kronologikus menetét, munkásságának egyes periódusait összefüggésbe hozták a világkultúra széles spektrumával és az orosz tradícióval, az óhitűek világképével, a XVIII. századdal, Puskin és Leszkov munkásságával. A szerzők részletesen kitérnek Kuzmin kapcsolataira mind az irodalmi csoportosulásokkal (szimbolizmus, akmeizmus, futurizmus, OBERIU), mind a kor íróival, művészeivel, Brjuszovval, Blokkal, Andrej Belijel, Gumiljovval, Ahmatovával, Majakovszkijjal, Hlebnyikovval, Harmsszal, Mejerholddal, Szomovval, Szugyejkinnel és Szapunovval.

Annak ellenére, hogy egyre több a Kuzmin munkásságát elemző munka, prózájáról ebben a periódusban is, mind Oroszországban, mind külföldön viszonylag keveset írtak. Különösen hiányoznak az egyes szövegeket értelmező interpretációk. Viszonylag nagyszámú tanulmány született a *Szárnyakról* (Крылья); az orosz kutatók vizsgálják a regény kapcsolódását az orosz hagyományhoz, Dosztojevszkij, Leszkov, Csehov és Nabokov műveihez (A. Tyimofejev, O. Szkonyecsna, O. Lekmanov), kimutatva a parodisztikus, illetve a polemikus viszonyt. Ez a téma sincs még teljesen feldolgozva, ahogy más műveinek elemzése sem. Újdonságnak számítanak viszont azok az orosz nyelvű publikációk, amelyek Kuzmin és Oscar Wilde prózájának kapcsolatát vizsgálják (John E. Malmstad, Je. Kolmikova). A *Szárnyakon* kívül csupán néhány kisebb elbeszéléséről jelent meg, elsősorban a mű forrásait feltáró közlemény. A tanulmányok viszonylag nagy köre foglalkozik Kuzmin prózája önéletrajzi jellegével és a prototípusok problémájával (Ny. Bogomolov, A. Morev, A. Lavrov); sajnos, ezekben a tanulmányokban gyakran a szépirodalmi művek csak az illusztráció szerepét töltik be. A már idézett, az Orosz Tudományos Akadémia Gorkij Világirodalmi Intézete által kiadott irodalomtörténetben

²⁴²Богомолов, Н. А.: Михаил Кузмин: статьи и материалы. Москва, «Новое литературное обозрение», 1995.

²⁴³Богомолов, Н. А., Мэлмстад, Джон Э.: Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. Москва, 1996.

szintén Nyikolaj Bogomolov írta a Kuzmin-fejezetet²⁴⁴, amely koncepciózus összefoglalása mind az életpályának, mind a poétikának. Különösen jól sikerült az utolsó Kuzmin-kötetnek (*A pisztráng széttöri a jeget*) az elemzése, viszont Kuzmin prózájáról viszonylag itt is kevés szó esik.

A külföldi szlavisztikában ebből az időszakból három könyvre szeretném felhívni a figyelmet; egy tanulmánykötetre és két monográfiára. A *Tanulmányok Mihail Kuzmin életéről és munkásságáról* (Studies in the Life and Works of Michail Kuzmin)²⁴⁵ című tanulmánykötet, John E. Malmstad szerkesztésében orosz és külföldi szerzők tanulmányait tartalmazza, s több olyan kérdést vet fel, amivel nem foglalkozik az oroszországi ruszisztika, például komparatistikai problémákat. Tulajdonképpen az első, műelemzéseket is tartalmazó Kuzmin-monográfia 1993-ban német nyelven született, Klaus Harer munkája, a *Mihail Kuzmin: Tanulmányok a korai és középső alkotói korszak poétikájáról* (Michail Kuzmin: Studien zur Poetik der früheren und mittleren Schaffenperiode)²⁴⁶. Harer könyvében vizsgálja mind Kuzmin költészetét, mind prózáját az 1915-ig tartó periódusban. Ami a prózát illeti, foglalkozik a stilizáció kérdésével, melyet az európai regény válsága szimptomatikus jelének tart, elsősorban az író két regénye, a *Nagy Sándor hőstettei* (Подвиги Великого Александра) és *Joseph Balsamo, Cagliostro grófja csodálatos élete* (Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро) elemzése kapcsán. A könyv függelékében egy majdnem teljes, nagyon jól használható Kuzmin-bibliográfia található. A másik Kuzmin-monográfia lengyel nyelven íródott, Ewa Komisaruk munkája, *Mihail Kuzmin prózája* (Proza Michaila Kuzmina)²⁴⁷. Komisaruk munkáját négy fejezetre osztja, a *Maszkok*, a *Homoerotika*, a *Mizoginizmus* (nöellenesség) és a *Titkok tára*. A kissé feminista indíttatású könyv a *Szárnyakat* a pszichoanalízis szempontjából is vizsgálja.

Magyarországon Kuzmin neve és munkássága szinte teljesen ismeretlen. Baka István 1995-ben jelentette meg *Az orosz szimbolista költők* című fordításkötetét, melyben aránylag sok Kuzmin-vers szerepel; sajnos, csak néhány az *Alexandriai dalokból* (Александрийские песни), s későbbi költészetéből egyetlen egy sem. Szalma Natália utószavában így jellemzi Kuzmin első verseskötetének világát:

²⁴⁴ Богомолов, Н. А.: Михаил Кузмин // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. книга 2. 391-429.

²⁴⁵ Malmstad, John E. (ed. by): Studies in the Life and Works of Mikhail Kuzmin. Wien, 1989. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 24.)

²⁴⁶ Harer, Klaus: Michail Kuzmin: Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode. München, Verlag Otto Sagner, 1993.

²⁴⁷ Komisaruk, Ewa: Proza Michaila Kuzmina. Wrocław, 2002. Slavica Wratislaviensia CXVIII.

„A Kuzmin által teremtett világ a szó szoros értelmében a „művészet világa” (így nevezték az első szecessziós csoportosulást, amely a hasonló című, elsősorban modern festészetet, de irodalmat is bemutató folyóirat körül szerveződött), egy végtelenül stilizált, teátrális világ, amelyben különböző szerepet játszó figurák, maszkok mozognak.”²⁴⁸

2006-ban még kiadták néhány erotikus versét az *Orosz Erato* antológiában²⁴⁹. Kuzmin prózája nincs magyarra lefordítva, annak ellenére, hogy világnyelveken hozzáférhető. Prózájáról Magyarországon mindezideig egyetlen esszé jelent meg, Fabulya Andrea tollából²⁵⁰.

²⁴⁸ Orosz szimbolista költők Baka István fordításában, Szeged, 1995. Utószó: Szalma Natália, 157-173. o. 168. o.

²⁴⁹ Orosz Erato. Szendvics kaviárral. Válogatás az orosz erotikus irodalomból. Vál., szerk., jegyz.: M. Nagy Miklós. Budapest, Noran Kiadó, 2006. Mihail Kuzmin versei. 79-86. o. Balogh István fordításai.

²⁵⁰ *Fabulya* Andrea: A homoszexualitás mint lehetséges szubkulturális kód Mihail Kuzmin műveiben. // Tiszatáj, 1998 9. Most-Punte-Híd. Utópia és szubkultúra a XX. századi orosz irodalomban (Szerk.: Szőke Katalin) 35-42. o.

5. 2. Mihail Kuzmin életútja és munkássága

Miután Mihail Kuzmin azon orosz századelős írókhoz tartozott, akik számára az élet és művészet szorosan összekapcsolódott – egyébként ebben az időszakban ez szinte Európa-szerte általános jelenség volt –, amit értelmezhetünk nála úgy is, mint a szimbolista „életalkotás” (жизнетворчество) alapelvének képviselőjét, de jóval kifejezőbb, ha A. Hansen-Löve terminusát használjuk: az „életszöveg” és a „művészi szöveg” Kuzmin esetében kétségtelenül összefonódott és végzetesen összeért. Mint már említettem, az utóbbi időszakban egyre több dokumentum került napvilágra, ami gyökeresen megváltoztatta az íróról alkotott képet. Ezeket a dokumentumokat elsősorban Nyikolaj Bogomolov adta közre több tanulmányában, ám a legteljesebben a John. E. Malmstad-del közösen írott Kuzmin-könyvében. A fejezethez szolgáló tényanyagot főként ebből a könyvből veszem.

Miként Bogomolov és Malmstad is utal rá, Kuzmin személyisége tele volt ellentmondásokkal. Fennmaradt arcképei is szöges ellentétben álltak egymással; elegendő összehasonlítani Konsztantyin Szomov 1909-es róla festett portréját (l. Melléklet), amelyről egy kifinomult, divatosan öltözött dandy tekint ránk, korai fényképeivel, amelyeken hosszú szakállal, orosz zekében pózol. Egyszerre volt finom stilizátor, a l’art pour l’art képviselője, és óhitű, aki szerette a falusi életet. A Kuzmin-életrajzokban, a naplókban és a levelekben gyakran találkozunk misztifikációval; az 1906-os *Histoire édifiante de mes commencements*-ben például születési idejének 1875 október 6-át jelöli meg. Valójában 1872. október 6-án született Jaroszlavban, egy nagy családban, ahol ő volt az utolsó előtti gyerek. Születésekor apja 60, anyja 40 éves volt. Nagyanyja anyai ágon francia, Mongeaultier, Nagy Katalin egyik francia színésznőnek unokája. Gyermekkorát nők között töltötte, apja tengerésztiszt volt, bátyjai Kazanyban, nővérei Szentpéterváron tanultak. Másfél éves korában a család elköltözik Saratovba, s itt kezd meg gimnáziumi tanulmányait is. Zenét tanul, s életrajzában így vall akkori érdeklődési köréről:

„A kedvenceim először a *Faust*, Schubert, Rossini, Meyerbeer és Weber voltak. Egyébként ez a szüleim ízlését tükrözte. Teljesen belemerültem Shakespeare-be, a *Don Quijote*-be és Walter Scott-ba...”²⁵¹

²⁵¹ Михаил Кузмин: *Histoire édifiante de mes commencements*, c. 148.

A Volga-vidék több írásában, így *Szárnyakban* is szerepel, összefügg az orosz hagyományokkal a természetes élettel és az óhitű közösségekkel. 1884-ben a család elköltözött Szentpétervárra, ahol először egy kis udvari lakásban éltek, majd a Vasziljev-szigetre költöztek egy nagy lakásba, ahol édesapja meghalt. Önéletrajza szerint gimnáziumi éveire tehető első vonzalma egyik fiú osztálytársa iránt. Ekkor ismerkedett meg Csicserinnel is, aki élete végéig levelezőtársa és hű barátja maradt. Nagy hatást tett rá a művelt nemesi család, Csicserinnel közös volt zenei érdeklődésük, együtt tanulmányozták Mozart műveit, együtt jártak színházba és tárlatokra. Együtt olvasták a gnosztikus irodalmat, Nietzschét, Schopenhauert és Taine-t. Ekkor kezdett Kuzmin zeneszerzéssel is foglalkozni, románcokat írt, sőt operákat, majd beiratkozott a Zeneakadémiára, ahol Ljadov és Rimszkij_Korszakov tanította. 1890-1894 között főként a német és francia irodalom érdekli, különösen a romantika, ám a zene mellett kevés hely jutott életében az irodalomnak. 1893-ban megismerkedett első szerelmével, egy tiszttel, aki négy évvel volt nála idősebb, s akit önéletrajzában „Georges herceggént” emleget. Homoszexuális beállítódását bevallja édesanyjának és Csicserinnel, akik megértően fogadják, de ennek ellenére öngyilkossági kísérletet követ el. 1895-ben barátjával körutazást tesznek, eljutnak Konstantinápolyba, Athénbe, Kairóba és Alexandriába, ahol olyannyira megérinti Kuzmint a hellén szellemiség, főként Alexandria, hogy később verseinek egyik fő témája lesz. Az utazás alatt Kuzmin barátja meghal, minek következtében több, min egy évig betegeskedik. Egy másik utazás is döntő jelentőségű lesz életében. 1897-ben Németországba, majd onnan Olaszországba megy. Róma és Firenze, az olasz reneszánsz egy életre magával ragadja, s az ottani élményein alapuló motívumok egészen az 1920-as évek elejéig megjelennek munkásságában. Az itáliai utazás helyszínei és körülményei alkotják a *Szárnyak* című kisregény topológiáját, sőt a saját nevén szerepel a regényben Mori kanonok, akivel Firenzében Csicserin ismertette meg. Az utazás következtében Kuzminban feléledt a szenvedély nemcsak a művészetek, de a vallás és a katolicizmus iránt. Vallási útkeresései során eljut az orosz gyökerekhez is, az óhitűek közösségéhez. Elkezdte tanulmányozni az óorosz egyházi zenét, az ikonfestészetet, sőt eljut a test és a nyílt érzékiség tagadásáig, szerzetes akar lenni. „Orosz periódusa” azonban nem zárja ki lelkesedését d’Annunzio iránt, sőt a nyugati kereszténység szentjei, Szent Ferenc és Sienai Szent Katalin iránt. Az antikvitás, a nyugati kultúra és a reneszánsz eszméitől nem vált meg soha. Kuzmin vallási útkeresésit mindig az erkölcsi és esztétikai jelleg összefonódása jellemezte. Kuzmin ekkoriban kezdett el orosz ruhában járni, amelyet csak 1906-ban vetett le.

1901-ben ismerkedik meg a *Művészet világa* festőivel, Nouvellel, Bakszttal és Szomovval. Eljár a *Kortárs zenei estek* (Вечера современной музыки) rendezvényeire, ahol a kortárs nyugati és orosz zene alkotóit – Debussy, Ravel, C. Frank, Max Reger, R. Strauss, Alban Berg, Schönberg, Prokofjev, Mjaszkovszkij, Sztravinszkij – mutatják be. Harminc éves korától kezd el komolyan az írással foglalkozni, az „esztétizmus”, a francia dekadensek, Beardsley művészete és Oscar Wilde írásainak hatása alatt. Kuzmin sajátos művészetelmélete és művészetfilozófiája Bogomolov és Malmstad²⁵² szerint ebben az időszakban Johann Georg Hamann (1730-1788) és Wilhelm Heinse (1746-1803) tanaitól befolyásolva alakult ki; ő más nézőpontból szemléli a transzcendens és az immanens viszonyát, mint a szimbolisták. Hamann szerint az isteni és emberi egyenrangú, a teremtés az isteni gyengédség megnyilvánulása, s az „élet apróságai” – melyek Kuzmin számára nagyon fontosak – jelen van az isteni teremtő energia. Hamann eljut az aszkétizmus tagadásáig, hiszen ami Isten által teremtett, vagyis a test – nem lehet gonosz. Az alázat az ő értelmezésében azt jelenti, hogy az embernek alá kell rendelnie magát a „természetnek”, az élet folyamatainak. Heinse tanaiban Kuzmint valószínű, hogy a gondolkodó Görögország és Itália iránti lelkesedése, az érzéki örömök igazolása és a szépségkultusz ragadta meg.

Kuzmin első versei és egy opera librettója 1904-ben jelentek meg egy gyűjteményes kötetben. Kuzmin élete, és egyben reputációja akkor változott meg, mikor 1905-ben befejezte a *Szárnyak* című regényét, és felolvasta barátainak. Megismerkedett Brjusovval, aki nagyon közelinek érezte magához Kuzmin világát, majd a szimbolisták orgánumban, a *Mérlegben*, 1906-ban először az *Alexandriai dalok* (Александрийские песни), ez az eredetileg vokális alkotás jelentek meg, majd a *Szárnyak* című kisregény. A *Mérleg* házi szerzőjének tekintette Kuzmint, rendszeresen közölték a továbbiakban műveit, valamint bírálatokat az egyre nagyobb számban megjelenő köteteiről. Kuzmin egyúttal 1906-tól a pétervári művészértelmiség belső köreinek is egyenrangú tagja lett. 1905-től 1907-ig tartott szerelmi viszonya Valter Fjodorovics Nouvellel (1871-1949), aki akkoriban a Gyagilev vezette *Orosz balett* titkára volt. Közeli barátságot ápolt a *Művészet világa* festőivel és unokatestvérével, a mostanság újra felfedezett Szergej Auszlender íróval. Szintén 1906-ban volt a premierje Alekszandr Blok *Komédiásdi* (Балаганчик) című verses drámájának a Komisszarzsevszkaja Színházban, melyhez Kuzmin írt zenét. Így Blokkal is alkotói kapcsolatba került. Szintén 1906-tól kezdődik barátsága Vjacseszlav Ivanovval és feleségével, Ligyija Zinovjeva-Annibal írónővel, annak ellenére, hogy Ivanov, éppúgy,

²⁵²Н. А. Богомолов, Джон Е. Малмстад: Михаил Кузмин, с. 82-83.

mint Blok a szimbolizmus másik ágához tartozott, mint Brjuszov. Kuzmin rendszeres résztvevője lett a *Toronyban* Ivanov szerdáinak. Külön programnak számított, mikor zongorakísérettel előadta verseit, egyebek között az *Alexandriai dalokat*. Kuzmin, barátaival, Szomovval és Nouvellel aktív résztvevői voltak Ivanovék titkos, „legbensőbb körének”, a *Háfiz barátai társaságának* (Общество друзей Гафиза), amely egyszerre volt misztikus és teátrális kör. Vjacs. Ivanov szerette Háfiz Samszud-Din Muhammad, XIV. századi perzsa bölcs és misztikus költő verseit, aki az iszlámon belül a szufi hitvallást képviselte. Háfizt Ivanov szellemi elődje Vlagyimir Szolovjov fordította oroszra, már csak ezért is kedves volt számára, s valószínű, hogy ezért adta a körnek ezt a nevet. A kör résztvevői között szerepeltek még Nyikolaj Bergyajev, Szergej Gorogyeckij, Szergej Auszlender és Lev Bakszt. A rendszerint kosztümös összejöveteleik egyik fő szervezője Kuzmin volt, ahol zene, vers, tánc kíséretében hódoltak nemcsak az antikvítás szellemének, de az arab-perzsa kultúrának is. Nevet is adtak egymásnak: Ivanov – El Rumi vagy Hyperion, Zinovjeva-Annibal – Diotima, Bergyajev – Salamon király, Bakszt – Apellész, Auszlender – Ganümedész, Kuzmin – Antinoosz. Kuzminnak ez a ragadványneve Ivanov körében mindvégig fennmaradt, ahogy a Diotima név is; Vjacs. Ivanov mind feleségének, mind Kuzminnak verset szentelt, ahogy magának a körnek is, *Háfiz barátainak* (Друзьям Гафиза) címmel. A kör életét Auszlender is megörökítette a *Ganümedész feljegyzései* (Записки Ганимеда) című elbeszélésében. A kör összejövetelei 1906 végén, személyes okok miatt megszakadtak.

1907-ben Kuzmin életét is megváltoztatta Vjacs Ivanov felesége, Zinovjeva-Annibal halála, egyre több időt töltött a *Toronyban*. Ebben az évben publikálta a kimondottan prototípusokra épülő kisregényét, a *Karton házacsát* (Картонный домик), melyben könnyen felismerhetők Kuzmin környezetének tagjai a kortárs művészkörökből. A történet alapját Kuzmin rövid ideig tartó szerelmi kapcsolata képezte Szergej Szugyejkin (1882-1946), moszkvai festővel, 1906 őszén, Szentpétervárott. 1907-ben adták ki bravúros, a régi francia kalandregény alapján készült stilizációját, az *Aimé Leboeuf kalandjait* (Приключения Эме Лебефа), amely rendkívül pozitív visszhangot váltott ki. Szintén 1907-ben, egy barátjának írott levelében arról vallott, hogy kit és mit szeret. A sor átöleli az irodalmat, a zenét, sőt a köznapi élvezeteket is. Az írók közül a következőket sorolja fel: Apuleius, Lukianosz, Petronius, olasz novellisták, XVII-XVIII. századi francia komédiák, Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Swift, Voltaire, Casanova, Hoffmann, Musset, Merimée, Gautier, Stendhal, d’Annunzio, Wilde, Rilke, valamint Puskin, Leszkov, Brjuszov, Szologub és Blok. A zeneszerzők közül: Mozart, Bizet, Delibes, Debussy, Ravel,

Ladmirault, Chausson. A képzőművészetből: a régi miniatúrák, Botticelli, Beardsley, Klinger, Thoma, Szomov, Benois. Ezen kívül kedvteléseik közé tartozott a balett és a katonazenekar, a macskák, a drágakövek és a növények. Az 1908-ban megjelent, első verseskötete, a *Hálók* (Сети) Kuzmint egyszerre a kor egyik legnevesebb költőjévé tette. 1917-ig publikált másik két verseskötete, az *Őszi tavak* (Осенние озёра, 1912) és az *Agyaggalambok* (Глиняные голубки, 1914) kevésbé voltak sikeresek. Maga Kuzmin, a gimnáziumi osztályzás rendszerét alkalmazva első verseskötetét ötösre, a másodikat hármasra, míg a harmadikat reménytelennek tartva, kettesre értékelte²⁵³.

Az 1909-es és az 1910-es év több szempontból fontos Kuzmin életében. 1909-ben átköltözik a Toronyba, Vjacs. Ivanovékhoz; 1909-ben szűnik meg a két folyóirat, a *Mérleg* és az *Aranygyapjú* (Золотое руно), ahol rendszeresen közölték műveit. Az egyik utolsó publikációja az *Aranygyapjú*-ban, az 1909/1-10. számokban folytatásokban közölt regénye, *A gyengéd József* (Нежный Иосиф), amelyben Vjacseszlav Ivanovnak a „neonarodnyik” eszmével, valamint a transzcendensen alapuló közösségi elvvel (соборность) kapcsolatban kialakított nézetei tükröződnek, jól felismerhető, nietzscheánus moívumok kíséretében. Ugyanebben az évben csatlakozik a Szergej Makovszkij által szerkesztett *Apollon* folyóirathoz, melynek házi szerzője lesz. Megismerkedik a fiatal költőkkel, többek között Nyikolaj Gumiljovval. Az *Apollon*-ban jelenik meg 1910-ben a *Szép világosság* című ismert cikke, melyet többen az akmeizmus egyik deklarációjának tartanak. A mai kutatások alapján azonban úgy tűnik, hogy egyre inkább vitatott ez a tény, inkább arról van szó, hogy Kuzmin saját művészi elveit rögzítette, melyek között éppúgy képviselve voltak a szimbolizmus egyes esztétikai nézetei, mint a párhuzamok az új irányzattal. Mint ismeretes, 1910-ben az *Apollon* hasábjain folyt le az a vita, ami a szimbolizmus válságát eredményezte. Kuzmin Brjuszov álláspontját támogatta Blokkal és Vjacs. Ivanovval szemben, együtt az *Apollon* fiataljaival, így Gumiljovval is. A vitában elfoglalt pozíciója tükröződik a *Magas művészet* (Высокое искусство, 1911) című elbeszélésében, melyet Gumiljovnak ajánlott. Noha Kuzmin részt vett a *Költők céhe* néhány ülésén, és előszót írt Anna Ahmatova első verseskötetéhez, az akmeisták egyetlen egyszer sem tettek említést arról, hogy közéjük tartozna. Egyébként Kuzmin az akmeizmusról, mint irodalmi irányzatról azt állította, hogy elsősorban alapítójának személyiségét tükrözi. Gumiljovval való viszonya egyre bonyolultabbá vált, ami rövidesen nyílt szakításhoz vezetett. Viszont a

²⁵³ Idézi Ny. Bogomolov. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов), с. 408.

futuristákat üdvözölte, Hlebnyikov költészetétől, akit közülük leginkább nagyra tartott, recenziót is írt.

1909 és 1917 között Kuzmin elsősorban prózát és színpadi műveket publikált. Két, a középkori élettörténeteket stilizáló műfajt modern elemekkel kitöltő műve is ebben az időszakban jelent meg, a *Nagy Sándor hőstettei* (Подвиги Великого Александра, 1909.) – ezt a művét, Gennagyij Smakov szerint Franz Kafka is olvasta német fordításban – és *Joseph Balsamo, Cagliostro grófja csodálatos élete* (Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро, 1916.), amelyet egy *Új Plutarkhosz*-sorozat első részének tervezett. Sajnos, a sorozat csak megindult, de nem folytatódott. Ugyancsak a középkori kaland- és utazóregény műfaját teremti újra a *Sir John Fairfax utazásai Törökországban és sok más érdekes országban* (Путешествие Сера Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам, 1910.) című művében. Több elbeszélése is megjelenik ebben az időszakban, ezen kívül *Meséinek* (Сказки, 1912-13) gyűjteménye. 1909-ben két portré készült róla, Szomové és Goloviné, majd még egy harmadik – 1913-ban, Kulbiné. (l. Melléklet). Rendszeresen dolgozik a színházaknak, színpadi zenét ír és librettókat. A *Komisszarzsevszkaja Színház*on kívül, az 1910-11-es évadban sokat dolgozik a *Közjátékok háza* (Дом интермедий) kísérleti színháznak is. Mejerholddal szintén felélénkülnek a kapcsolatai.

Ebben az időszakban Kuzmin érdeklődése egyre gyakrabban fordul a populáris műfajok felé. Nagyra értékeli és szereti az operettet, librettókat és zenét szerez, részt vesz színpadra állításukban. Irodalmi tevékenységén érzékelhető nyomot hagy mindez, több, könnyen befogadható, a kor igényeinek megfelelő művet is alkot, valami olyasmit, amit manapság bestsellernek hívunk. Sőt bizonyos, reakciós-patrióta bulvárlapokban szintén publikál, melyet többen nem néznek jó szemmel. Szintén a kor populáris, „patrióta” műfajai közé sorolhatók *Háborús elbeszélései* (Военные рассказы, 1915), melyekben az első világháború kezdetének korszakát melodramatikus, helyenként giccsbe hajlóan édeskés történetekben idézte fel. Egyébként ebben az időszakban több író társát magával ragadta a hazafiúi hev, Szologubtól kezdődően Gumiljovig számosan írtak „háborús prózát”. Kuzmint azonban inkább az zavarta, hogy a politika, amelytől mindig igyekezett távol tartani magát, durván betört személyes életébe.

1915-ben ismét megjelenik egy terjedelmes, modern témájú, önéletrajzi indíttatású, prototípusokra épülő regénye, a *Lebegő utazók* (Плавающие-путешествующие), melyben a hősök problémái az ember anyagi és szellemi beállítottságának nehezen összeegyeztethető voltából fakadnak, választási kényszerük meghatározza sorsukat. Az

egoizmus és az immoralitás kérdései vetődnek fel a *Csendes őrség* (Тихий страж, 1916) című kisregényében; megtalálható a műben, az Oroszországban a XIX. századtól rendkívül népszerű Max Stirner tanainak visszhangja, hasonlóképp felismerhető utalások szerepelnek a kortárs egofuturisták (Fofanov, Ignatyev) teoretikus megnyilatkozásaira. Mindkét mű, „tézis-regény” mivoltában, bizonyos értelemben a *Szárnyak* folytatásának tekinthető. Kuzmin modern témájú regényeiben sajátos „feltáró munkát” végez arra nézve, hogyan hatnak a kor népszerű eszméi a köznapi emberek életére; hiszen ezek az eszmék nem stabilak, gyakran komoly változásokon mennek át, sőt néha még a felismerhetetlenségig el is torzulnak.

Ebben a periódusban Kuzmin magánéletében is jelentős és egyben tragikus események zajlottak. 1912-ben összevesztek Vjac. Ivanovval, és több éves kapcsolatuk végképp megszakadt. A külső kiváltó ok: Kuzmin negatív recenziója Ivanov *Cor Ardens* kötetéről, ám nézeteltérésük mögött Kuzmin esztétikai pozíciójának megváltozása húzódott. Két barátja is meghalt ebben az időszakban, Szapunov festő, 1912-ben, és szerelme, Knyazjev 1913-ban. 1913-ban ismerkedett meg a nála több mint 20 évvel fiatalabb Jurij Ivanovics Jurkunna (1895-1938), aki élete végéig társa maradt. Kuzmin sokat tett azért, hogy Jurkun elinduljon írói pályáján, a köztük levő viszony a klasszikus nevelő és tanítványa kapcsolataként is működött. Kuzmin, mint a pétervári bohémvilág jellegzetes figurája a korszak két művészkávéházának, a *Kóbor kutyának* (Бродячая собака) és a *Komédiások pihenőjének* (Привал комедиантов) állandó látogatója, és rendezvényeinek aktív résztvevője. A *Kóbor kutya* 1911-1915 között működött, Borisz Pronyin színházi ember tartotta fent. A kávéházat több versben, prózában és visszaemlékezésben is megörökítették. Rendszeres vendégei voltak a szimbolisták, Gumiljov és Anna Ahmatova, valamint a kor festői és zenészei, Kuzmin barátai. A színházi emberek is a törzsközönséghez tartoztak, többek között Vszevolod Mejerhold és Nyikolaj Jevreinov. A kávéház enteriőrjét Szugyejkin alakította ki. Miután az I. világháború idején bevezetett alkoholtilalmat a kávéház megszegte, 1915-ben bezárták. Pronyin ezután nyitotta meg a *Komédiások pihenőjét*, ami 1915 és 1919 között működött. Ez is Kuzmin törzshelye lett, itt ünnepelték meg 1916-ban írói munkásságának 10 éves jubileumát.

Kuzmin, aki mindig igyekezett elhatárolódni a politikától, az 1917-es forradalmat még úgy-ahogy elfogadta, mert számára a gyűlölt háború végét jelentette. Viszont később egyre inkább rájött arra, hogy a bolsevizmus a számára oly drága személyes szabadságot és a magánéletet teljes mértékben korlátozza. Már 1918-ban ezt írja a naplójában:

„... a beözönlött elvtársak valóban úgy viselkednek, mint Attila, csak az ügyes csirkefogók tudnak itt megélni.”²⁵⁴.

1917 végén és 1918 első hónapjaiban írja meg erotikus verseskönyvét a testi szerelem különféle fajtáiról, a botrányosnak tekintett *Lefüggönyözött képecskéket* (Занавешенные картинки), amelyek még 1920-ban meg is jelentek. Megélhetése végett csatlakozik a *Világirodalom* (Всемирная литература), Gorkij által kezdeményezett könyvsorozathoz, és Anatole France regényeit fordítja. Egyébként a forradalom után nyolc verseskötete jelent meg, melyek közül négy érdemel igazán figyelmet, a *Vezér* (Вожатый, 1918), az *Idegen esték* (Нездешние вечера, 1921), a *Parabolák* (Параболы, 1923) és a *Pisztráng széttöri a jeget* (Форель разбивает лед, 1929). Érzékelhető, hogy költészete alapvetően megújult, verseiben egyre több az avantgárd poétikájára jellemző szövegépítési mód, a különböző metrikai variánsok és sor- és strófaszerkezetek. A Kuzmin-kutatók a *Pisztrángot* tartják a költő legsikerültebb kötetének, amely alapján nyugodtan állítható, hogy a XX. századi orosz költészet egyik legjelentősebb lírikusa vált belőle. A kötet hat nagy versciklusból áll, melyek egységet alkotnak egymással. A paródia és pátosz váltakoznak egymással, több vers a földi-égi szerelem dichotómiájára épül – de nem a szimbolizmusra jellemző kulcsban, – s a remény filozófiájára.

Kuzmin 1922-1923-ban a német expresszionizmus egyik lelkes oroszországi rajongója lesz. Nemcsak a festészet és az irodalom (F. Werfel, G. Meyrink, W. Kayser, Ernst Toller) ragadja magával, de a film is, ami mindig az egyik kedvenc művészeti ága volt. Lelkesedik Robert Wiene klasszikus alkotása, a *Doktor Caligali kabinetje* (1920) iránt, valamint Fritz Lang rendezéseit is jól ismeri. 1922-ben csatlakozik az *emocionalisták* petrográdi csoportjához, amely a nyugati expresszionizmus esztétikai elvei követőjének vallotta magát, s amelynek egyik szellemi vezetője lesz. A csoportnak rajta kívül még tagjai voltak Konsztantyin Vaginov író, Jurij Jurkun, Szergej Radlov, drámaíró és rendező, Anna Radlova költő és Vlagyimir Dmitrijev, festő. 1922-23-ban adták ki *Abraxasz*²⁵⁵ (Абраксас) címen almanachjukat, melyből három szám jelent meg. A harmadik számban közzétették az *Emocionalizmus deklarációját* (Декларация эмоционализма), melyet Kuzmin, Jurkun, Radlov és Radlova írtak alá. Ebben a kiáltványban esztétikai elveikről a következőket írták:

²⁵⁴ Дневник Кузмина за 1921 год. (Публ. комм. предисл. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. // Минувшее. Исторический альманах. Париж, 1991. вып. 12. с. 428-432.

²⁵⁵ Az Abraxasz elnevezésben Kuzmin gnoszticizmus iránti érdeklődése tükröződött. Abraxasz – gnosztikus varázsló, a hemmákon emberi testtel, kakas fejjel és kígyó lábakkal ábrázolták.

„A művészet lényege, hogy egyszeri, megismételhetetlen érzelmi hatást gyakoroljon azáltal, hogy egyszeri, megismételhetetlen formában adja át az egyszeri és megismételhetetlen érzelmi reflexiót. Ily módon az emocionalista elveti az általános típusokat és kánonokat: művészi gondolkodásának vezérfonalául az „intuitív, eszelős értelem” szolgál, és a logikát is csak „érzelmileg korrigált formában” ismeri el.”²⁵⁶

1923-ban jelenik meg esszé-kötete a *Konvenciók* (Условности)²⁵⁷, amely kritikai munkásságának legértékesebb darabjait tartalmazza. Kuzmin 1924-ben, Lenin halála után *Néró* (Нерон) címen írt egy drámát, melynek szövege még nem került elő. Valószínű, hogy valamelyik házkutatáskor, magánál Kuzminnál, vagy halála után Jurkunnál veszett nyoma. Kuzmin az 1920-as évek végén egyre intenzívebb alkotói kapcsolatba kerül az OBERIU csoport tagjai közül nemcsak Vaginovval, hanem Danyiil Harmsszal és Alekszandr Vvegyenszkijjal is. Az ekkor keletkezett művei, például *A kályha a fürdőben. Tájképek a csempén* (Печка в бане. Кафельные пейзажи, 1928), amely csak gépiratos példányban maradt fent, vagy a szintén életében nem publikált *Öt beszélgetés és egy eset* (Пять разговоров и один случай) című elbeszélések már az orosz abszurdot előlegezik meg. Az utóbbi mű például Danyiil Harmsz 1930-as években íródott prózáját, konkrétan az *Esetek* (Случаи) című minimális elbeszélés-ciklusát.

Kuzmint fokozatosan kiszorítják az irodalmi életből, megszűnik kritikai rovata az *Esti vörös újságban* (Вечерняя красная газета), egyre kevesebbet foglalkoztatják a színházak is, tulajdonképpen csak a fordításokból él. Shakespeare-t (Lear király), Homéroszt, Goethe-t (Nyugat-keleti díván) és Byront fordít. Egy társbérleti kétszobás lakásban együtt él barátjával, Jurkunnal és annak édesanyjával. Minden nap meglátogatja őket Olga Arbenyina-Gildebrandt, színésznő és festőnő, akivel Jurkun polgári házasságot kötött, de nem lakott velük. Miután az 1930-as években műveit nem publikálták, sőt az is lehetetlenné vált, hogy megőrződjön mindaz, amit az asztalfióknak írt, nincsenek pontos adatok arról, hogy min dolgozott. Ahogy a visszaemlékezésekből kiderül, *Vergiliusról* írt regényét majdnem teljesen befejezte (két fejezet megjelent belőle 1922-ben), szintén elkészült *Shakespeare szonettjeinek* fordításával, de ezek a kéziratok eltűntek. 1936.

²⁵⁶ Декларация эмоционализма. // Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. Москва, 2005. с. 270.

²⁵⁷ Михаил Кузмин: Условности. Статьи об искусстве. Петроград, «Полярная звезда», 1923. A kötet címe, magyarrá jóformán lefordíthatatlan. Az *условный* szó jelentése: egyezményes, feltételes, konvencionális, jelképes; a XX. századelő színházi terminológiájában Mejerhold használta az „условный театр” kifejezést, amely fordítására a „konvenció szerinti színház” kifejezést is javasolják – fordításomban ezt a változatot vettem alapul.

március elsején halt meg az egyik moszkvai városi kórházban. Valószínű, hogy igazat kell adni Anna Ahmatovának, aki az egyik kései interjújában a következőket mondta: „1936-os halála kegyelmi ajándék volt, másképp borzalmasabb halál várt volna rá, mint Jurkunra, akit 1938-ban agyonlőttek.”²⁵⁸.

²⁵⁸Струве, Никита: Восемь часов с Анной Ахматовой. // Ахматова, Анна: После всего. М. 1990. с. 257.

VI. fejezet. A stilizáció problémája a szimbolista regényben és Mihail Kuzmin korai prózájában. Stilizáció és retrospektivizmus. (*Aimé Leboeuf kalandjai*)

Kuzmin prózai műveit feltételesen két csoportra lehet osztani. Az első csoportba tartoznak azok a művek, melyeket közvetlen stilizációknak lehet nevezni, miután konkrét kort, valós vagy fiktív élettörténeteket, valamint történelmi személyiségeket idéznek fel, a kor stílusát, beszédmódját újrateremtve. A második csoportba pedig a jelenkorról szóló, a kortárs közegben kibomló, életrajzi elemeket tartalmazó és felismerhető prototípusokra épülő történeteket sorolhatjuk, melyekből szintén nem hiányzik a stilizatori elem, viszont nem elsődleges jegye az adott műveknek, csupán díszítésként, kiegészítő poétikai lehetőségként szolgál. Kuzmin művészetével, munkásságának a kor irányzatai közötti elhelyezésével kapcsolatban Roman Tyimencsik és Alekszandr Lavrov fontos megállapítást tesz:

„Úgy gondoljuk, hogy Kuzmin munkásságának különleges jelentősége abban rejlik, hogy az orosz modernizmusban valamiféle összekötő láncszemet képez a szimbolista és a posztzimbolista mozgalom között, ami nem az akmeizmushoz való viszonyában tárul fel a legmeggyőzőbben és legszemléletesebben, hanem a *Művészet világa* festészetével való kapcsolatában, hiszen lényegében ez a csoportosulás szintén határhelyzetet képez a szimbolizmus és az akmeizmus között.”²⁵⁹

Éppen ezért, továbbfejlesztve a szerzők gondolatmenetét, a kuzmini stilizáció vizsgálatakor egyszerre kívánom érvényesíteni az irodalmi stilizációval kapcsolatos elméleti feltevéseket, és a kor festészetének világképét és stilizációs technikáját meghatározó retrospektivizmus fogalmát.

²⁵⁹Лавров А.В., Тименчик Р.Д. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М.: Избранные произведения. Москва, 1990. С. 11.

6. 1. Az irodalmi stilizáció problémája

A stilizáció fogalmának meghatározása körül az irodalomban nem kevés vita folyt már. Kuzmin esetében az objektivitás kritériumát az is bonyolítja, hogy *A szép világosság* című cikkében ő maga is meghatározta a stilizáció fogalmát. Az is szimptomatikusnak tekinthető, hogy Wolf Schmied oroszul kiadott *Narratológiájában* a stilizáció szócikk nem is szerepel, noha mind a német, mind az angol irodalomtudományban létezik a fogalom (die Stilisierung, the Stilization). Mihail Bahtyin *A szó a regényben* (Слово в романе, 1934-1935) című munkájában foglalkozik a legrészletesebben a stilizáció problémájával, az „idegen szó” funkciójának vizsgálata kapcsán:

„Minden igazi stilizáció (...) az idegen nyelvi stílus művészi ábrázolása, vagyis az idegen nyelv művészi képe. A stilizációban kötelezően két individualizált nyelvi tudat van jelen: az ábrázolóé (vagyis a stilizátor nyelvi tudata), és az ábrázolté, a stilizálté. Éppen ennek a nyelvi tudatnak (a kortárs stilizáló és közönsége nyelvi tudatának) meglétével különbözik a közvetlen stílustól a stilizáció, melynek fényében újjáteremtődik a stilizált stílus, és melynek háttérében új értelmet és jelentést nyer.”²⁶⁰

Bahtyin munkája menetében azzal folytatja, hogy a stilizációnak következetesen végig kell vonulnia az egész művön. Ha a kortárs nyelvi anyag behatol a stilizációba, az hiba – anakronizmus, modernizáció. Véleménye szerint tulajdonképpen ez az a pont, ami megkülönbözteti a stilizációt a variációtól. A variáció viszont

„szabadon viszi be az idegen nyelvi anyagot és a modern témákat a stilizált nyelvbe, összeköti a stilizált világot a modern tudat világával, s a stilizált nyelvet, mintegy próbatételnek alávetve, új és számára elképzelhetetlen helyzetekbe helyezi.”²⁶¹

A harmadik kategória Bahtyin rendszerében a parodisztikus stilizáció; az ilyen szövegekben

„az ábrázoló szó intenciói nem egyeznek meg az ábrázolt szó intencióival, ellenállnak neki, a valódi tárgyi világot nem az ábrázolt nyelv mint

²⁶⁰ М. Бахтин: Слово в романе // М. Бахтин: Вопросы литературы и эстетики. Москва, «Художественная литература», 1975. с. 72-234. с. 174.

²⁶¹ Uo. с. 174-175.

produktív nézőpont segítségével adják át, hanem annak leleplező szétrombolásával.”²⁶².

Bahtyin azt is megjegyzi, hogy külön téma a regény műfajának különböző koraszakaiban a stilizáció funkciója, és ez már más értelmezési hozzáállást igényel.

Valójában az orosz szimbolista regény majdnem mindegyik típusa inkább a bahtyini variáció, illetve a parodisztikus stilizáció fogalmainak felel meg. Vitathatatlan tény, hogy a stilizáció a századelő irodalmában és művészetében jelentős szerepet játszott, jóformán egyetlen irányzat sem vonhatta ki magát a hatása alól. A korszakban a stilizációnak három formája volt meghatározó:

1. folklórstilizáció,
2. valamely szerzői modor stilizációja
3. történelmi stilizáció.

Persze az irodalmi gyakorlatban, különösen a szimbolista regény poétikájában e három forma többnyire integrálódott. A folklórstilizáció természetes módon olvadt össze a történelmivel, amennyiben a stilizátor tudatában a „népi” egyenlő volt az „archaikussal”. A történelmi stilizáció pedig abban az esetben olvadt össze természetes módon a szerzői modor stilizációjával, ha a stilizált szerző az adott korban élt. Paradoxonnak tűnhet a folklór stilizáció összekapcsolódása a szerzői modor stilizációjával, miután a folklór a kollektív tudatra és a beszélt nyelvre épít, a szerzői modor pedig individuális, s a hozzákapcsolódó nyelv pedig az írott nyelv.²⁶³ A XX. századelő orosz irodalmában ez mégis megtörtént, Alekszej Remizov munkásságában.

A szimbolista regény ornamentális prózára épülő változatában a stilizáció áthatja a prózaszerkesztés minden szintjét, az elbeszélőmódtól kezdődően, az idézetrendszerig, a beszédmodok és a nyelv stilizációjától az enteriőr és az alakok megteremtéséig. Jó példa erre Andrej Belij első regénye, *Az ezüst galamb* (1909), amelyben a leitmotivra épülő szerkesztés mellett szervesen egyesül egymással a stilizáció fent említett három fajtája, a folklórstilizáció, a szerzői modor, adott esetben Gogol prózájának stilizálása, valamint a történelmi stilizáció, a jelen Oroszországa, s benne a Nyugat-Kelet dilemma megoldatlanságának történelmi gyökerei, s az ezzel kapcsolatos „irodalmi” nézetek, közvetett idézetek. Mindehhez még hozzájárul a szkaz-forma felidézése Gogol és Leszkov

²⁶² Уо. 175.

²⁶³ Козьменко, А. В., Магомедова, Д. М.: Стилизация как фактор динамики жанровой системы. // Поэтика русской литературы конца XIX- начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. Москва, ИМЛИ РАН, 2009. с. 77-148. с.81.

prózájából. A regény bonyolult szerkezetében két szintet lehet megkülönböztetni; a misztikus szintet és a stilizált köznapi élet szintjét.²⁶⁴ A kétszintességnek felel meg az elbeszélőstruktúra is: mindkét szint saját elbeszélővel rendelkezik, igaz, hogy ezek az elbeszélők, hol eltűnnek, hol újra megjelennek. Míg a stilizált köznapi élet szintjének nyelve Gogol szkaz-elbeszélőjének (főként az *Esték egy Gyikanyka melletti tanyán* (Вечера на хуторе близ Диканьки) elbeszélői modorának imitálásával) beszédmódját, hibás, hebegő beszédét imitálja, addig a misztikus szint elbeszélőjének stílusa patetikus, fennkölt, gyakran Gogol kései művének, a *Válogatott helyek barátaimmal folytatott levelezésből* (Выбранные места из переписки с друзьями) hangvételét idézi meg, beszédét egyértelműen az irodalmi nyelv határozza meg. Belij regényének ezt az eklektikus szerkesztésmódját gyakran fogadta értetlenség, többen öncélú stilizációnak tartották. Például az író kortársa, a filozófus, Fjodor Sztyepun, 1934-ben, Belijről írott nekrológjában *Az ezüst galamb*ról a következőket írta:

”Az igaz, hogy *Az ezüst galamb*ban van templom, föld, muzsik, nemesi udvarház, ám ezzel egy időben mindezek hiányoznak is belőle. Ebben a mesterien megírt regényben Kugyejarov arcának „szétfolyó vonásai”, értelmetlen beszéde, az utak, az eső, a köd – egyszóval: maga az író által teremtetett atmoszféra a meggyőző. Ám mindaz, amit beleírt ebbe az atmoszférába, a templom, Vukol atya, a pápa felesége, az Utkin-lányok, Jeropegin kereskedő, a bárónő, Jevszejics, a vérszívó sztarosztja – csupán pusztá külsőség, gogoli fogás, Kusztoogyijev plakátjaival egyesítve. Mindez nemcsak a köznapi élet szintjéről, hiányzik a regényben, de a mélyebb szintekről is. A fentebb felsorolt alakok nem típusok, vagyis nem képviselnek olyan, a személyiségben kiélezett általános jegyeket, mint Lev Tolsztoj és Dosztojevszkij alakjai, hanem mindössze dekoratív szereplők, vagyis nélkülözik az általánosnak a személyiségben megnyilvánuló vonásait.”²⁶⁵

Sztyepunnak, úgy tűnik, nem csak Belij stilizációs eljárásaival vannak problémái, de a *Művészet világa* esztétikájával is: pejoratív megjegyzést tesz Kusztoogyijev művészetéről, a plakát populáris műfaját felemlegetve. Valójában azonban arról van szó, hogy nem fogadta el a beliji stilizáció mindent átható, a mű különböző szintjeire kiterjedő jellegét. Belijt

²⁶⁴ Каталин Секе: Двуплановость и две формы повествования романа Андрея Белого «Серебряный голубь». // *Dissertationes Slavicae*, Szeged, 15 (1977), c. 85-99. c. 85-88.

²⁶⁵ Степун, Ф.: Памяти Андрея Белого. // *Современные записки*, 1934. № 56. c. 160-186. c. 178.

azzal is megvádolták, hogy a regényeiben a parasztok beszéde nem felel meg a népnyelvnek. Erre a problémára az *Álarcok* (Маски) című regényéhez írt előszavában tért ki:

„... egyetértek azzal, hogy a parasztok általában nem úgy beszélnek, mint az én parasztjaim; ám ez azért van így, mert én tudatosan telítem nyelvüket, a beszéd kvintesszenciáját adom; általában nem beszélnek így, de beszédükben létezik a népnyelv minden eleme, egyik sem kitalált, a szólásokból, az adomákból vettem.”²⁶⁶

A stilizáció tehát Belij értelmezésében nemcsak a nyelv, de a művészi stílusok koncentrációja. Éppen ezért azt a stilizációs vonulatot, amely Andrej Belij és Alekszej Remizov ornamentális prózájában valósul meg, komplex, vagy poligenetikus²⁶⁷ stilizációnak nevezném, miután több forrásból táplálkozik, s kiterjed a mű számos szintjére, ami a regényműfaj egyik újítása volt az adott korszakban.

A szimbolista indíttatású regény másik változata, mint ahogy már említettem, az esztétizmust előtérbe helyező, akmeista-szecessziós jellegű próza, néha neoklasszicista vonásokkal (például Valerij Brjusov esetében). Ehhez a vonulathoz soroltam Brjusov és Kuzmin prózáját, de mindenképp, mint követőiket meg kell említenem a másodvonalból Szergej Auszlender és Borisz Szadovszkoj műveit (őket mostanság kezdik újra felfedezni), valamint Alekszej Kondratyev prózáját. Brjusovnál először költészetében jelenik meg a történelmi stilizáció, majd prózájában is előtérbe kerül. Brjusov regényeiben nincs szó poligenetikus stilizációról, sem a bahtyini értelemben vett „idegen szóra” való orientáltságról, ez a stilizáció egyirányú, az archaizáló nyelv használata nála inkább az eltávolítás eszköze. Ha a legismertebb regényét, a *Tüzes angyalt* (Огненный ангел) nézzük, melyben egy visszaemlékezés-folyamban, egyes szám első személyű elbeszélésben a XVI. századi Németföldet idézi fel, történelmi és kulturális relikviáival együtt, megállapíthatjuk, hogy az ilyen típusú narratívának a XVI. században német nyelven nem volt prototípusa. Inkább a XVII. századi német regény (Grimmelshausen)

²⁶⁶ Андрей Белый: Маски. Москва, 1932. Предисловие, с. 11.

²⁶⁷ A poligenetikusság fogalma, mint a szimbolista szövegek jellemzője megtalálható Zara Minc, az első fejezetben ismertetett, a szimbolista próza neomitologizmusáról írott tanulmányában. A poligenetikusságot (полигенетичность) mint terminust Pekka Tammi vezette be, Nabokov művészetének jellemzésére, ami az ő használatában nemcsak azt jelenti, hogy a nabokovi szöveg több forrásból táplálkozik, hanem azt is, hogy egyszerre funkcionál több (intratextuális, intertextuális és mitológiai) szinten. Пекка Тамми: Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // В.В.Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Сост. Б.Аверин, А.Долинин, М.Маликова. СПб.: Изд. РХГИ, 1997. с. 514-528.

tűnhetett Brjusov számára követendő példának. A stilizáció alapját mindjárt a regény legelején *Az orosz kiadó előszava* képezi, aki fordításként aposztrofálja a művet, sőt meg is dicséri a fordítót a stílus-adaptáció kiváló minőségéért. Brjusov regénye a stílust teremti újra, olyan „metatörténeti” regényt alkot, melyben a XX. századi ideológiák keverednek a német történelem „egzotikumával”. Ez a stilizáció zárt vagy monogenetikus – a belőle építkező regénymodell nem termékeny, nem folytatható.

Mihail Kuzmin nemcsak a stílus, a stílusban való gondolkodás megszállottja volt, hanem a kortárs próza avatott ismerője és kritikusa. Erről tanúskodik 1910-es cikke, melynek teljes címe a *Szép világosság. Jegyzetek a prózáról* (О прекрасной ясности. Заметки о прозе). Feltűnő, hogy a cikk alcíméről a kutatók el szoktak feledkezni. Egyébként ez az írás mindenképp jelentősebb annál, mint hogy csak azt lássuk benne, ami nem volt, az akmeizmus deklarációját. Kuzmin a világos harmónia, az összhang és a logikus rend fontosságát hangsúlyozza a művészetben. E. A. Poe és E. T. A. Hoffmann példáját felhozva azt állítja, hogy „... még a legnyughatatlanabb, zavaros és formátlan művészek alkotásai is a világos harmónia és szerkezet törvényeinek rendelődnek alá”²⁶⁸, miután ők kristálytisztá formába öntötték alkotásaikat. A próza esetében különösen megbocsáthatatlannak tartja a logikus felépítés s a részletek kidolgozottságának hiányát. Véleménye szerint a latin nyelvű irodalmakban kell keresni az elbeszélés és a regény mintáit, Apulleiustól kezdve az olasz és spanyol novellistákon, Prévost abbén, Lesage-on, Balzacon, Flaubert-en át Anatole France-ig és Henri de Régnier-ig, akinek stílusát kortársai közül a legtöbbre becsüli. Az orosz irodalomból Osztrovszkijt, Pecserszkijt és különösen Leszkovot tartja igazi stilisztáknak. Majd rátér a két fogalom, a stíluskövetés (стильность) és a stilizáció (стилизация) fogalmainak megkülönböztetésére. A stíluskövetés (стильность)

„... a nyelv különleges és sajátos megfelelése a mű adott formájának, történelmi és esztétikai értelemben. A terzina, a szonett, a rondo formájába sem fér bele bármilyen tartalom, viszont művészi érzékünk sugallja nekünk minden gondolat és minden érzés számára a megfelelő formát; még inkább így van ez a prózai műalkotás esetében, ahol minden tárgyról, minden időről és korszakról a nekik megfelelő nyelven illik beszélni. Ahogy Puskin nyelve is lényegesen megváltozik attól, hogy miről ír, legyen az a *Pikk dáma*, a *Jelenetek a lovagkorból* vagy a *Cézár*

²⁶⁸ Михаил Кузмин: О прекрасной ясности. // Михаил Кузмин: Проза и эссеистика в 3-х т. т. 3. Эссеистика. Критика. с. 5-10. с. 6.

kalandozott című töredék, miközben megőrzi az orosz nyelv kifogástalan tisztaságát, nem veszítve el annak zamatát.”²⁶⁹.

A stilizáció pedig – „... a saját alapgondolat átvitele egy meghatározott korszakba, és az *adott időszak pontos, irodalmi formájába* való öltöztetése.”²⁷⁰ A sok külföldi példa mellett a klasszikus és kortárs orosz irodalomból csak Turgenyev *A diadalmas szerelem dala* c. művét, Leszkov legendáit és Brjusov *Tüzes angyalát* emeli ki, megjegyezve, hogy Auszlander elbeszélései és Remizov művei nem tartoznak ide. Ez utóbbi két szerzőt, éppen stilizációs technikájuk miatt illeti kemény kritikával:

„... az utóbbi két szerző, miközben meghatározott korszakokat kívánnak felhasználni, és nyelvüket hozzáigazítják, még a gondolat is távol áll tőlük, hogy kész formákat vegyenek át; csak azok az emberek tarthatják ezeket a könyveket igazi stilizációknak, akik sohasem tartottak a kezükben régi novellákat vagy eredeti apokrifokat.”²⁷¹

Ellenben Brjusov művét, a *Tüzes Angyalt* azért értékeli nagyon magasra, mert pontosan idézte fel a XVII. századi német önéletrajzi elbeszélést, és harmonikusan egyeztetette azt a saját alapgondolattal. Végül Flaubert művészetét hozza fel követendő példának, és a cikkben csak utána hangzik el a többször idézett, s deklaráció gyanánt felfogott mondat:

„... gazdaságosan bánjatok az eszközökkel, legyetek fukarak a szóhasználatban, pontosak és hitelesek; s ekkor megtaláljátok egy csodálatos dolog titkát – *a szép világosságét*, amit „klarizmusnak” neveznék.”²⁷².

Végeredményben a *Szép világossággal* szinte párhuzamosan íródott Kuzmin másik esszéje, a „*Mérleg*” *szépprózája* (Художественная проза «Весов»); mindkettő az Apollon folyóiratban jelent meg, az első az 1910. áprilisi számban, a másik ugyanebben az évben, a szeptemberben. A cikk a folyóirat megszűnése apropójából született, összegezve eredményeit. Kuzmin kiemeli, hogy a folyóirat sohasem volt „szektáns fórum”, meggyőződéssel védte a különböző kulturális értékeket, s mindig nagy figyelmet fordított a nyugati kultúra új jelenségeire²⁷³. A folyóiratban közölt orosz prózából két,

²⁶⁹ Uo. c. 9.

²⁷⁰ Uo. c. 9.

²⁷¹ Uo. c. 9.

²⁷² Uo. c. 10.

²⁷³ Художественная проза «Весов» // Михаил Кузмин: Проза и эссеистика в 3-х т. т. 3. Эссеистика. Критика. с. 10-16. с. 11.

folytatásokban közölt regényt emel ki, Brjusov *Tüzes angyalát* és Belij regényét, *Az ezüst galambot*, mint a kortárs orosz regény két útját reprezentáló műveket. A *Tüzes angyalt*, hasonlóan előző cikkéhez, a kor egyik remekművének tartja,

„... miután egyesíti magában a mesteri „stilizációt” és a kortárs jelent, a történelmi, a történetmesélői (фабулистический) és lélektani érdeklődést, melyet titok leng körül, de közben megőrzi a világos szerkesztést is, a személyességet és az epikai objektivitást...”²⁷⁴.

A regényt útjelző oszlopnak tartja a modern regény útján, és egyben a modern történelmi regény orosz mintájának. Kuzmin szintén fontos jelenségnek értékeli Andrej Belij regényét, de a műnél is lényegesebbnek tartja azt az utat, amelyen az író elindult. *Az ezüst galamb*-ban elsősorban arra helyezi a hangsúlyt, hogy a mű „tágas szimbolikus-realisztikus körképet ad a kortárs Oroszországról”²⁷⁵. Megjegyzi, hogy Belij regényének vannak gyenge pontjai, nehezen olvasható, és, hogy megtalálhatók benne azok a prózanyelv gyökeres megváltoztatására irányuló, nem mindig szerencsés tendenciák, melyeket az író a *Szimfóniákban* dolgozott ki. Felfigyel a pátosz és irónia összekapcsolására, de a regényben főképp az „érzések” szabad áradása ragadja meg. Belij regényét a másik lehetséges útnak tartja a kortárs próza folyamatában.

Kuzmin mindkét cikkéből érzékelhető, hogy a stilizáció fogalma nála a zárt, monogenetikus stilizációt fedi le. Ezért van az, hogy sem Andrej Belij, sem Alekszej Remizov prózájában nem tud igazán felfigyelni az új jelenségekre. Persze ebben közrejátszik az a tény is, hogy Kuzmin a zeneiség elvét csak a költészetben érzi uralkodónak és megvalósíthatónak, a prózából egyértelműen kizárja azt. A brjuszovi próza piedesztálra való emelése összefügg a szimbolista összművészeti elvvel folytatott polémijával is, a határok „neoklasszicista” tiszteletével, a jó ízlésről vallott nézeteivel. Kuzmin prózája esetében ennek az elvnek a képviselője csak az irodalom-képzőművészet-színház hármasságára terjedt ki.

²⁷⁴Uo. c. 14.

²⁷⁵ Uo. c. 15.

6. 2. A retrospektivizmus. A *Művészet világa*, és Kuzmin művészetelméleti írásai.

A retrospektivizmus a *Művészet világa* csoport festészetének elemzésekor az egyik legtöbbet használt fogalom. Szergej Makovszkij, Benois, Szomov, Lanszere, Dobuzsinszkij és Bakszt művészetét és képeit elemezve, *A múlt újraálmodói* (Ретроспективные мечтатели, szó szerint: 'Retrospektív álmodozók')²⁷⁶ címen külön esszét szentelt a XX. századelő művészete e fontos vonulatának. A fent említett művészekről a következőket írja:

„A múlt visszaálmodása (ретроспективное мечтательство) művészetük bensőséges költőiségét jelenti. A finom rajzolat, a kontúr szeszélyes lezártága, a vonalérzék, az igen fejlett grafikai eljárások az elmúlt századok lelkületének mélyreható megértésével párosulva – ezek azok a jegyek, amelyek eléggé jellegzetesek ahhoz, hogy külön iskolába sorolhassuk a *Művészet világa* csoport fő megteremtőit, az orosz modernizált empire és XVIII. század elmélyült költőit. Kulturális europeizmusuk, valamint az orosz valóság és az orosz hangulatok teljességgel eredeti élményvilága nagyszerű egységbe foglalja a történelmi álmokképeket, a szellemes stílust, a festészeti újításokat és azt a „jó ízlést”, amely oly sokáig hiányzott festészetünkől, a köznapi életképek festőinek durva illusztrációiból és Karl Brjullov követőinek émelygős modorából.”²⁷⁷

Majd tovább elemezve a festők „múltidéző álmát”, Makovszkij kitér arra is, hogy az európai, elsősorban a francia XVIII. század felidézése mellett, ez az orosz múltra, a Katalin és Sándor kori elfeledett festők stílusának újrateremtésére is vonatkozik. Egyébként Szergej Gyagilev, az *Orosz balett* későbbi intendánsa volt az, aki az elhagyatott palotákból, vidéki kúriákból összeszedte ezeket a képeket, és 1906-ban nagy sikerű kiállítást rendezett belőlük, bizonyítva azt, hogy Oroszországban is létezett, „franciás”, klasszicista jellegű festészet. Makovszkij képelemzéseiben az orosz festészeti szecesszió fő eljárás módjait ismerteti. Például Benois esetében, akinek fő témáit a „XVII-XVIII. század

²⁷⁶Маковский, Сергей: Ретроспективные мечтатели. // Маковский, С.: Страницы художественной критики. кн. II. Санкт-Петербург, Изд. «Аполлона». 1909. с. 115-141.

²⁷⁷ Szergej Makovszkij: A múlt újraálmodói. Fordította: Kiss Ilona. // A XX. század kezdetének orosz festészeti irányzatai a korabeli művészetkritika és művészetelmélet tükrében, 147-166. o. 148. o.

álarcosbáljának elnémult forgataga, a Nagy Lajos korabeli élet mesterkélt berendezett mesés díszletei, Versailles nyesett bokrai és szökőkútjainak szobrai”²⁷⁸ alkotják, felfigyel az ornamensek kiemelt szerepére, a részletek miniatúrákat idéző ábrázolására, s a zaklatott, kusza vonalakra, valamint az alakok marionett-szerűségére. Szomov művészetében a nőalakok szerepét tartja meghatározónak, akik gyakran rontó bűverőt árasztanak, s közelítenek a primitív festők nőábrázolásaihoz; a retrospektív stilizáló hajlam intellektualizmusa Makovszkij szerint áthatja Szomov tájfestését is, a rajzolatot, a grafikai kontúrt, azaz a mintázatot, ám „... a fákon, a felhőkön, és az ég fantasztikus szivárványszínein át a régmúlt idők távolába, a kihunytt napok varázsába tekint vissza.”²⁷⁹. Szomov képeinek erotizmusában a kritikus szerint mindig van valami halott élettelenység, amire, ahogy majd a későbbiekben kitérünk rá, Kuzmin is rámutatott. Szomov művészetét és a retrospektív szemléletet összegezõ kritikai megjegyzéseirõl megállapíthatjuk, hogy ugyanazt a zártaságot érzékeli a mûvész képein, ami a monogenetikus irodalmi stilizációknak is jellemzõjük.

„A „retrospektív szemlélet” olyan lelkialkat, amely a mûvész összes eljárását meghatározza. A retrospektív beállítottságú mûvész, aki inkább képzeletével, mintsem a tekintetével fogja föl a látható valóságot, és felfogása mindvégig szûkösen szubjektív jellegû marad, élmények – idõnként rendkívül finom és mély élmények – szûk körébe zárkózik, de a tágas, korlátoktól mentes élet felé szabad kitörés ismeretlen marad számára. A természetet mindvégig valamiféle ablakból szemléli, az embereket pedig mindig régimódi öltözékükkel rejtélyesen összenõve látja.”

Mihail Kuzmin *Konsztantyin Andrejevics Szomovról* íródott cikke a *Konvenciók* (Условности)²⁸⁰ címû mûvészetkritikai tanulmánykötetében jelent meg. Ez az írás nemcsak Szomov mûvészetének érzékeny és értõ elemzése, de kulcsot jelent a kuzmini poétika és mûvészetfelfogás értelmezéséhez is. Kuzmin Szomovot olyan világnagyságnak tartja, akiben még benne van a változtatás képessége, s aki eleve nem szorítható egy korszak és mûvészeti iskola korláta közé. Véleménye szerint mûvészi világának fő

²⁷⁸ Uo. 150. o.

²⁷⁹ Uo. 154. o.

²⁸⁰ Михаил Кузмин: Михаил Константинович Сомов. // Условности. Статьи об искусстве. Петроград, «Полярная звезда», 1923. 180-185.

mozgató rugóját a stilizált, gáláns jelenetekben állandóan jelenlevő enyészet és halál gondolata adja, ami képeinek groteszk jelleget kölcsönöz:

„... csupán a finom selymek, a pillangók, no meg a virágfüzerek (de mily gyakran emlékeztetnek Szomov girlandjai a tekergőző belekre) pompáznak ezen az enyészettől áthatott földön. (...) „Nála a természet is nyugtalan, és a vékony fák szinte természetellenesen hajladoznak a szélben, a szivárvány mesterséges és színpadi rózsaszín fényt vet az ázott gyepre, az éjszakai eget tűzijáték szabdalja szét.”²⁸¹.

Szomov kedvenc témái, az álarcosbál és a színház is az emberi érzelmek és gesztusok hamisságának és színpadiasságának a szimbólumai. Kuzmin volt az első, aki észrevette Szomov művészetének lényegét, „metafizikai magvát”; ami nem más, mint a történelem céltalan játéka, az emberi életek álarcos forgataga miatt érzett keserű bánat. Éppen ezért a retrospektív szemlélet is több nála, mint egy „rózsagirland” (Andrej Belij), egy meghatározott kor, a XVIII. század stilizálása:

„Szomov képein a retrospektív szemlélet nem csupán kedvelt korszakának történelmi illusztrálását szolgálja, hanem művészetének elengedhetetlen metafizikai eleme, az örök ismétlődés unalma feletti mosoly, a felejtés és a halál tátongó ürességébe hulló porszemek színes és felvillanó káprázata.”²⁸².

Ezek az elemek Kuzmin verseiben és prózájában szintén jelen vannak, a felszín alatt kavarognak, bizonyítván azt, hogy az elegáns könnyedség és a „tökéletes stílus” maszkja nem biztos, hogy mindent képes befedni. Cikke végén Kuzmin megjegyzi, nem véletlen, hogy Szomov szinte semmit sem alkotott a színház számára; annak, aki az egész világot színjátéknak tekinti, a gyakorlati színházi munka túl konkrétnek és durvának tűnhetett.

Kuzmin másik lényeges művészetelméleti írása *Nyikolaj Roerich* festészetét és a dekorativitás problémáját tárgyalja. Roerich művészete „oroszosságát” egyfelől idegen származásával indokolja, „... olyan művész, aki az „idegenek” feltétlen rajongásával gyűjtögeti mindazt a szépet, ami mellett a helybeliek érzéketlenül mennek el”²⁸³, másfelől

²⁸¹ Mihail Kuzmin: Mihail Konsztantyinovics Szomov. Lieberman Mária fordítása. // A XX. század kezdetének orosz festészeti irányzatai a korabeli művészetkritika és művészetelmélet tükrében, 171-176. o. 172-173. o.

²⁸² Uo. 173. o.

²⁸³ Михаил Кузмин: Б. К. Рерих. // Москва, «Издательство Всероссийского комитета помощи инвалидам войны про ВЦИК Советов», 1923. Mihail Kuzmin: Nyikolaj Roerich. Ford.: Dési Edit. // A XX. század kezdetének orosz festészeti irányzatai a korabeli művészetkritika és művészetelmélet tükrében, 197-206. o. 197. o.

pedig olyan történésznek tartja, aki képes elfogult nézeteit dekoratív formába önteni. Kuzmin szerint Roerich Oroszország-képe a külföldieknek szól; művészetének egzotikus jellege teszi felfoghatóvá az orosz témát a külföldiek számára. Noha Roerich művészetét is megtermékenyítette a retrospektivizmus és az irodalomból táplálkozó ihlet, az „irányzatosság” elvei nála azonban a tiszta esztétizmus elveinek képviselőjével kapcsolódtak össze. Kuzmin elemzésében központi helyet foglal el a dekorativitás (tulajdonképpen a festészeti stilizáció) lényegi kérdéseinek kibontása, funkciójának feltárása Roerich festészetében. Véleménye szerint Roerich festészete csak látszólag mutat hasonlóságot az óorosz freskókkal és miniatűrökkel:

„...Roerich vallásos-allegorikus képeinek hatása tisztán dekorativitásukban, festőiségükben rejlik; ennek a hatásnak csak távoli kiindulópontja az a vallásos művészet, amely Roerich festészetéhez hasonlóan szintén ornamentális feladatokat tűzött ki. Roerich művészetének pátosza a komor és élénk színek, a festői ellentétek iránti szenvedélyben fogant, amelyet csak valahol a legmélyén árnyal valami komor, északi, félpogány, nagyon elvont érzelmi színezet, az azonban távolról sem olyan orosz, mint amennyire ezt a művész érzékeltetni szeretné.”²⁸⁴

Ezt az elemzést felfoghatjuk egyfelől Roerich festészete szecessziós vonásai feltárásának, másfelől a kuzmini irodalmi stilizáció poétikája jellemzésének is. Hiszen az esztétizmus elveinek a képviselőjét, a dekorativitást, az ornamentális feladatokat hangsúlyozza Roerich művészetében, nem a világképnek való megfelelést. Kuzmin ugyancsak vitatkozik azzal az állítással, hogy Roerich és Vrubel művészete között párhuzamokat lehetne felfedezni. Az ellentét, melyről Kuzmin beszél nem más, mint a szimbolista festészet és a szecessziós festészet világképe és eljárásmodjai közti különbség:

„Vrubel – csapongó, lírai lelkületű, örült génusz, aki időnként végletes ízléstelenségre is képes, tipikus dekadens művész – a vallásos festészetben természetesen eretnek, aki egyszerre képes felkavarni és elvarázsolni. Roerich elsősorban a festészet mesterségének állhatatos és kitartó művelője, díszítőművész, fegyelmezett, visszafogott lélek, akihez a

²⁸⁴ Uo. 199. o.

pompás allegóriákban kifejezhető elvont és dogmatikus igazságok közelebb állnak, mint az extázis és az áhítat érzése.”²⁸⁵.

Egyébként az orosz művészettörténészek egy része az orosz szecesszióhoz tartozónak véli Vrubel művészetét; ebben a kérdésben inkább Kuzmin álláspontját fogadom el. A cikk további részében Kuzmin Roerich színpadi terveit, többek között Igor Sztravinszkij *Tavaszi áldozat* (1912) című balettjének előadásához készített díszlettervét elemzi, melyet Nyizsinszkij rendezett. A retrospektivizmus, az orosz eredőkhöz (ikonfestészet, pravoszláv egyházi zene, vallásos népi énekek, mondák stb.) való visszatérés megfigyelhető mind zenében („Ötök csoportja”, Sztravinszkij), mind az irodalomban (Remizov), s a balettban összművészeti vonzata is van. Végezetül a retrospektív esztétikai szemlélet újjáéledését Kuzmin úgy értelmezi, mint egy olyan esztétikai szemlélet újraéledését, amely a művészet legkorszerűbb problémáinak megoldására irányul, a legtisztább, legelementárisabb és a legszemléletesebb művészi anyag felhasználásával.

A *Művészet világa* festőinek retrospektivizmusa és a korszak irodalmi (sőt zenei) stilizációi egy töből fakadtak. A mimetikus művészet elvének szimbolista tagadásából, illetve mindkét irányzat, így az akmeizmus által is propagált „vágyakozásból a világkultúra iránt”. A világkultúrát éppúgy, mint az orosz kultúrát mindkét irányzat egységes szöveggként igyekezett kezelni, összhangban a kor európai és művészeti törekvéseivel. Ám míg Kuzmin elsősorban az analógiákra és a tökéletes stílus „emlékezetére” (Bahtyin „műfajok emlékezete” terminusának parafrázisa) helyezte a hangsúlyt, addig például Mandelstam a „szó emlékezetére”, a kulturális emlékezet ontológiai problémájára. Úgy gondolom, hogy ebben az értelemben az orosz szecesszió köztes szerepet játszott mind az avantgárd, mind a mandelstami asszociációs, szemantikai poétika között.

²⁸⁵ Uo. 201. o.

6. 3. Aimé Leboeuf kalandjai

Kuzminnak ez a hosszú elbeszélése, vagy az orosz terminológiát alkalmazva, kisregénye (повесть) 1906-ban íródott. 1907-ben adták ki Szentpéterváron, három színdarabjával együtt, külön kiadásban. Valerij Brjusov elsőként írt recenziót a műről a *Mérleg* folyóiratban²⁸⁶, üdvözölve megjelenését. Brjusov Kuzmint vérbeli elbeszélőnek tartja; művének hatását a kibomló események logikája és a jellemek plasztikussága, valamint a franciás könnyedség adja. Magasra értékelte stilizátori művészetét, vagyis azt, hogy képes újjáteremteni a XVIII. századi francia regény stílusát; szerinte a kisregény úgy is olvasható, mint egy eredeti régi francia regény, melyet Lesage vagy Prévost is írhatott volna. Kuzmin a XVIII. század „könnyelmű” életmódját követi nyomon, de érzékelteti, hogy ez az élet nem más, mint „haláltánc a készülődő forradalom vulkánján”. Andrej Belij szintén még 1907-ben, párhuzamosan Brjusovval jelentetett meg kritikát²⁸⁷ az *Aimé Leboeuf kalandjairól*. Belij a mélységet hiányolja a Kuzmin-műből, elismerve virtuóz stilizátori technikáját. Stílusát Konsztantyin Szomov festői modorához érzi hasonlóknak, elsősorban a Kuzmin elbeszélésében alkalmazott „miniaturizmus” tekintetében. Nyikolaj Gumiljov az *Apollon* 1910-es számában publikálta Kuzminról szóló kritikáját²⁸⁸, összegyűjtött prózai művei első kötetének megjelenése kapcsán. Gumiljov Kuzmin művészetében azt tartja a legfontosabbnak, hogy új irányzatot alapított az orosz prózában, mivel szakított a Gogol, Dosztojevszkij, Csernisevszkij és Lev Tolsztoj fémjelezte erkölcsnemesítő hagyománnyal, és visszatért az orosz elbeszélés eredendő forrásához, Puskin prózájához: „Puskin a zseni intuíciójával megérezte a nyelv kultuszának a jelentőségét, és Oroszországban megalkotta a *Belkin elbeszéléseit*, amelyhez a tanításokra mohón vágyó kortárs kritika úgy viszonyult, mint könnyelmű anekdotákhoz. Éppen ezért nincs mit csodálkozni azon, hogy kritikánk mindezekig hallgatásával bojkottálja Mihail Kuzmin prózáját, amelynek eredői (...) egyenesen Puskin prózájához vezethetők vissza.”²⁸⁹. Szintén az *Apollon* hasábjain megjelentetett, Kuzmin prózáját elemző cikkében Vjac. Ivanov²⁹⁰ Kuzmin műveinek eklekticizmusára hívja fel figyelmet: szeszélyesen

²⁸⁶ Брюсов, В. Я.: (рец.) М. Кузмин: Приключения Эме Лебефа. СПб. 1907. М. Кузмин: Три пьесы. СПб. 1907. // Весы, 1907. № 7. 80-81.

²⁸⁷ Андрей Белый: Кузмин: Приключения Эме Лебефа. // Перевал, 1907. № 10.

²⁸⁸ Гумилев, Н.: (рец.) М. Кузмин: Первая книга рассказов // Аполлон, 1910. № 5. (Рубрика «Заметки о русской беллетристике») с. 55-58.

²⁸⁹ Уо. с. 55.

²⁹⁰ Иванов, Вячеслав: О прозе Михаила Кузмина. // Аполлон, 1910. №. 7. (Хроника) с. 46-51.

kapcsolódik össze bennük a barokk, antik irodalom, olasz-francia klasszicizmus és az orosz vallásosság. Itt hangzik el gyakran idézett mondata: „Kuzmin szereti a kánon mesterkéeltségét, de gyűlöli a mesterkéltséget.”²⁹¹. Az *Aimé Leboeuf kalandjai* és a kuzmini stilizációk értékelésére a későbbiekben csak B. Ejhenbaum tért ki, a már említett, 1920-as cikkében:

„Kuzmin – nem epigon. Új utakat keres, munkássága ezért lassan, szeszélyesen fejlődik, váratlan ugrásokkal. Egyszer vidám és elegáns, majd hirtelen hanyaggá és ködössé válik. Ám ugyanakkor bátor, és alapjait tekintve kivételesen következetes. Mint a „klarizmus” prófétája, kalandregényeiben a stilizáció mestereként lépett színre. (...) Nincs ezekben a regényekben semmiféle lélektani ábrázolás, semmiféle köznapi élet, semmiféle tendenciózusság, semmi sem a mai korból. Az élet felületén lavírozó, gyorsan kifejlődő cselekményű kalandregény, hagyományos motívumokkal – hajótörés, rabság, átöltözés stb. (...) Orosz nyelv, ami franciául hangzik. A szűzsé kész sémákból építkezik, és gyakran úgy használja fel ezeket a sémákat, mint tisztán stilisztikai jelenségeket. A történet megszakad – Kuzminnak nem a befejezés a fontos. Úgy jelenik meg az irodalomban, mint stilszta, és, mint külföldi, akinek mintha újra kellene érzékelnie az orosz nyelvet és az orosz irodalmat.”²⁹².

A mai szakirodalomban sem találunk részletesebb értékelést a regényről, annak ellenére, hogy Oroszországban mostanában többször kiadták. Ennek az oka persze az is, hogy ez a miniatűr, tökéletes kalandregény-imitáció inkább elegáns stílusával, bájával hat az olvasóra (és az elemzőre is), mintsem arra készítené, hogy magvas gondolatokat fogalmazzon meg vele kapcsolatban. Ennek ellenére az *Aimé Leboeuf kalandjai* fontos állomásnak tekinthető Kuzmin prózájában, mivel új beszédmódot, új történetvezetési módozatokat próbált ki benne, s ideálját, a „tökéletes stílust” próbálta megvalósítani egy olyan műfajban, amely mindig a magas (komoly) és alacsony (ponyva) irodalom határmezsgyéjén helyezkedett el.

Az *Aimé Leboeuf*-ot Kuzmin Szomovnak ajánlotta, ami a fentiek ismeretében nem tekinthető véletlennek. A kisregény négy részből áll, minden rész több kis, egy-másfél oldalnyi terjedelmű fejezetet tartalmaz. A történet röviden a következő. A francia vidéken,

²⁹¹ Уо. с. 46.

²⁹² Эйхенбаум, Б. М.: О прозе Кузмина. // Эйхенбаум, Б. М. О литературе. Москва, 1987. ц. 348-351. с. 348-349.

egy arisztokrata nő, madame de Trombel kertjében vagyunk, gyönyörű virágok, pompás női ruhák és kalapok bódítanak el. Az ő házában él egy fiatal fiú, Aimé Leboeuf, aki nem ismerte sem szüleit, sem hazáját. Annyit tudunk róla, hogy a nevelőnő, m-lle Blanche a menyasszonya, illetve, hogy vakmerő fiatalember, aki nem veti meg a tréfát. Madame Trombel házába egyik nőrokona érkezik Párizsból, Louise de Trombel, aki azonnal szerelmi légyottra csábítja Aimét. A tárgyi környezetet Kuzmin aprólékosan írja le – ez egyébként prózájának az egyik erőssége – a teáskészlettől kezdődően a porcellán gyertyatartóig, s a hölgy frizurájáig. Luise-nak Párizsba kell mennie, de nincs kedve megválni szeretőjétől, ezért szolgának álcázva magával viszi. Kiderül, hogy Luise-nak Párizsban is van szeretője, egy öreg gróf, de Chefreville, aki kilesi a párocska szerelmi együttlétét; Aimének el kell hagynia szerelmét, bánatában öngyilkos szeretne lenni, le akarja magát vetni a Szajna egyik hídjáról, de végül egy kocsmában köt ki, ahol vidám társaságot talál. Ott ismerkedik meg Francois de Sausier márkival, akinek a szolgálatába szegődik. A márk meg akarja lopni gazdag apját, majd utána Olaszországba menekülne. Ehhez kéri Aimé segítségét. Előtte kikérlik egy jósnő véleményét, aki a márk számára halált és betegséget jósol, míg Aimé-nek azt mondja, hogy a gazdagság veszélyes útján sokáig fog járni. Ezután kirabolják az apát, és szövetséget kötnek életre-halálra. Majd elhagyják Párizst és Olaszországba mennek; közben szó van elcserélt ládákról, különböző tavernákról, új ruhákról stb. Útközben megismerkednek két olasz kalandornővel, akik ellopják a pénztárcájukat. Majd a két szélhámosnővel Velencébe utaznak, ahol Gozzi grófoknak adják ki magukat. Végül eljutnak Firenzébe, ahol lelepleződnek, és egy csetepatéban a csendőrséggel de Sausier márk megsebesül, Aimé pedig elfut, és magára hagyja. Aimé-nek bujkálnia kell, ezért hol női ruhában, hol szerzetesnek öltözve jelenik meg. Viszatér Velencébe, ahol viharba kerül, s ki kell ugrania a gondolából, majd meztelenül menekül tovább. Végül befogadja egy alkimista, aki a perpetuum mobile előállításán is munkálkodik. Az alkimista meghívást kap egy német herceg udvarába asztrológusnak, és megígéri Aimé-nek, hogy őt is magával viszi. Közben az alkimista, miután felrobbant a retortája, halálra égett. Erre Aimé úgy dönt, hogy maga utazik el a német herceghez, miközben felveszi halott barátja nevét és személyiségét. A fiatalság elixírjét állítja elő Amália hercegnő számára, akinek szeretője lesz, s a hercegnőnek, aki a férjétől nem tud gyereket szülni, Aimé-től születik fia. Majd udvari tanácsos lesz, s végül miniszterelnök, de miután himlőben meghalt a herceg, onnan is menekülnie kell. Az utolsó rész kilencedik fejezetében a kézirat megszakad, csak a gyertyák égnek tovább...

Ebben a még 50 oldalt sem kitevő történetben annyi minden össze van zsúfolva, hogy kitenne akár egy kétszáz-háromszáz oldalas regényt. A pikareszk-szüzsék legtöbb motívuma megjelenik egy-egy pillanatra, de végleges kifejtést nem nyer. A történeten érződik a színházi stilizáció hatása is, hiszen éppen Kuzmin korában az orosz színház nagy kísérletezői, Jevreinov és Mejerhold gyakran stilizáltak „idegen” történeteket, műfajokat (liturgikus drámák, mirákulumok, farce-ok stb.), a fikcionalitás kihangsúlyozásával és ironikus felhangokkal. Kuzmin az *Aimé Leboeuf*-ban ironikusan és teátrálisan hangsúlyozza ki a műfaj kliséit, tudatosan leegyszerűsíti eljárás módjait. A történet mellőzi, mind a drámaiságot, mind a lélektani ábrázolást, sőt bizonyos mértékben a szerzői nézőpont is rejtett; az egyes szám első személyű elbeszélő nézőpontja gyakran emlékeztet a voyeur pozíciójára. Ami viszont lenyűgöző, az elbeszélés tempója, a szüzsé dinamikája. Noha a kalandok, mint a korszak koloritjának fontos jellemzői, szintén csak esztétikai szempontból érdekesek. Az *Aimé Leboeuf* kalandjaiban a monogenetikus stilizáció egyik formája valósul meg, nincs benne semmiféle analógia a jelennel, egy forrásból táplálkozik, Kuzmin a teatralitás prizmáján keresztül tekint a parókás XVIII. századra. Miután ez a próza kimondottan jelenetező, az egyes kis fejezetek beállított színpadi jeleneteknek is felfoghatók, s egyébként is az egész történetre leginkább a felszabadult játékosság a jellemző. Erőteljesen ki vannak benne hangsúlyozva az ismétlődések és a látványszerűség, viszont teljesen hiányzik a kisregényből a zenei eredő. A vizuális művészetekre jellemző fogások különösen a kisregény portréiban és gáláns epizódjaiban érzékelhetőek, melyek gyakran a korhű pasztorálokra emlékeztetnek; mint ismeretes, a XVII-XVIII. századi francia udvari színházban ez a műfaj nagy népszerűségnek örvendett. Az *Aimé Leboeuf* kalandjaiban vitathatatlanul nyomot hagyott Szomov művészete. A részletekre irányuló különös figyelem, az élénk színek tobzódása, a pikáns momentumok kihangsúlyozása, a szereplők bábuként való mozgatása mind erre utal. Viszont ebből az életvidám történetből hiányzik a halálra, az enyészetre való rejtett utalás, amelyet Szomov képein oly kiválóan elemzett maga Kuzmin. B. Ejhenbaum megállapítása, mely szerint a kisregény „... az életnek, mint szeszélyes ornamensnek elegáns, naiv szemlélete...”²⁹³ tökéletesen rímeli a kuzmini alapgondolatra.

Van még egy mozzanat, ami figyelmet érdemel a kisregényben. Kuzmin műveiben rengeteg az önidézet, regényről regényre, elbeszélésről elbeszélésre vándorolnak az egyes motívumok, sőt az egyes szereplők is, gyakran azonos névvel. Ebben a kisregényben is

²⁹³ Uo. 349.

ismétlődik előző regénye, a *Szárnyak* tükörmotívuma, csak Aimé nem tükörben, hanem egy tócsában szemléli számára idegennek tűnő, ám szép arcát: „Már hajnalodott, és egy nagy tócsa mellett siettem el, a mégis megálltam, hogy megnézzem benne magam, hogy lássam az arcom, mint egy idegen képmást. Kerekded orcát egyenes, felfelé álló orral, világosszürke szemet, nagy száját és dús, aranyzőke szemöldököt láttam benne; arcom pihe nőtte be, őszibarack színű volt; kis fül, hosszú láb és magas termet egészítette ki azon boldog halandó külsejét, aki méltó volt Luise de Trombel kisasszony szerelmére.”²⁹⁴. A kisregény olasz jeleneteiben szerepel egy bizonyos signorina Pasca, akibe beleszeretett Giuseppe, a zsidó ékszerész és zálogos, Spaladetti fia. Azonos néven, ám signora Pasca-ként jelenik meg a *Szárnyakban* a fogadósnő, akihez Ványa tér be olaszországi mentoraival.

Mint már szó volt róla a kisregény úgy fejeződik be, hogy az egyes szám első személyű elbeszélés megszakad. Ezzel a fogással Kuzmin szintén a „kézirat” régi voltára és eredetiségére játszik rá. Vagyis Kuzmin az *Aimé Leboeuf*-ben az orosz irodalomból hiányzó, olasz-francia típusú pikareszk regényt kívánta újrateremteni, a hazai irodalomban „meghonosítani”, s az „idegen”, a tökéletes stílus franciás példáját követve kívánta betölteni ezt a hiányt.

²⁹⁴ Михаил Кузмин: Приключения Эме Лебефа. // Михаил Кузмин в трех томах. I. Проза 1906-1912. Москва, «Аграф», 1999. ц. 146-191. с. 151.

VII. fejezet. Mihail Kuzmin: *Szárnyak* című kisregénye7. 1. A regény fogadtatása

A *Szárnyak* elsősorban mint az első orosz homoerotikus regény vált híressé és egyben hírhedtté. Kuzmin 1905. október 10-én olvasta fel először A. Nurok lakásán barátainak, akik többségükben a *Művészet világa* csoporthoz és a *Kortárs zenei estek* társulásához tartoztak, s nem egy volt közöttük, aki nyíltan vállalta homoszexualitását. Erről így ír *Naplójában*:

„Előadtam a dalaimat és a regényemet, nem gondoltam, hogy ilyen sikerem lesz és, hogy ennyire élénk beszélgetést vált ki. Szinte elfeledkeztek rólam, arról, hogy a szerző is jelen van, terveket kovácsoltak arra nézve, hol kell megjelentetni, és ha lefordítják franciára, nagy sikere lesz, mivel ott vannak már hasonló művek, de azok vulgárisak, szentimentálisak és cinikusak, ezért nincs bennük semmi közös az én „erényes” regényemmel. Leginkább az első rész tetszett, a másodikat fogadták be a legkevésbé (túl sok benne a prédikáció), és Nouvel a harmadik részben France: Lys Rouge (Le lys Rouge – Vörös Liliom – Sz. K.) c. művének hatását fedezte fel, de Nurok vitatkozott vele. Úgy vélték, hogy drámai és szatirikus íróként nyilvánvaló a tehetségem, vagyis a dialógusok tömörek, hitelesek és célba találnak.”²⁹⁵

A regény különösen tetszett Szomovnak, aki arra próbálta rávenni Kuzmint, hogy tartson még egy felolvasást, mert több ember kíváncsi lenne rá, egyebek között Leonyid Andrejev, a kor neves írója²⁹⁶. A második felolvasásra azonban nem került sor a forradalmi események miatt. A regény híre elterjedt Moszkvában is, és Valerij Brjusov már 1906-ban megjelentette a *Mérlegben*, majd 1907-ben, könyv alakban publikálták.

A *Szárnyak* a homoerotikus kapcsolatot természetesnek bemutató első mű volt az európai irodalomban is. Sokan az „új őszinteséget” ünnepelték benne. Annak ellenére, hogy a téma az angol és francia irodalomban szintén felmerült, Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* (1890) című regényében csak utalás található az ilyen jellegű kapcsolatokra,

²⁹⁵ М. Кузмин: Дневник. 1905. 1906. 1907. Санкт-Петербург, Изд. Ивана Лимбаха, 2000. с. 55.

²⁹⁶ Уо. с. 56.

Marcel Proust pedig az *Eltűnt idő nyomában*, a *Szodoma és Gomorra* című részben bonyolult áttételeken keresztül érintette a kérdést. André Gide *Meztelenül* (L'Immoraliste, 1902) című művében nem nevezi néven hőse vonzalmát; a *Corydon*-t, melyet 1911-ben írt, s melyet a homoszexualitás apológiájának is tartanak, miután jelentős mértékben szerzője átírta, csupán 1924-ben került könyvadásra forgalomba, annak ellenére, hogy Franciaországban a törvény nem büntette az egyenműek szerelmét. Edward Morgan Forster *Maurice* (1913-1914) című regénye, miután szerzője nem vállalta fel, csak 1971-ben, posztumusz került kiadásra. Kuzmin, ahogy életrajzából is kiderül, és ahogy a korábbiakban utaltam rá, vállalta homoszexualitását, és *Naplójában* a lehető legtermészetesebb módon írt róla. Ahogy John Malmstad cikkében megjegyzi, a *Naplóban* nincs egyetlen szó sem a lelkiismeret furdalásról, etikai kétségekről szexuális irányultságával kapcsolatban. Épp ellenkezőleg, az erről szóló bejegyzések majdnem olyan „utópikusan” hangzanak, mint a *Szárnyak* egyes részei²⁹⁷. Oroszországban egyébként a Büntető Törvénykönyv tartalmazott a homoszexualitást, pontosabban a pederasziát (мужеловство) büntető cikkelyt (995-ös, 996-os)²⁹⁸, noha ritkán alkalmazták. A közvélemény egyértelműen elítélte, viszont az az értelmiségi kör, amelyben Kuzmin mozgott (a szimbolisták és Vjacseszlav Ivanov köre, a *Művészet világa* csoport, Gyagilev és az *Orosz balett* stb.) rendkívül toleránsan viszonyult hozzá. Ez a megengedő viszony természetesen összefüggött azzal is, hogy ebben az időszakban a szimbolisták és a hozzájuk közelálló értelmiségiek körében nem egy „életmód-kísérlet” zajlott, melynek alapja a szerelem és a szexualitás új felfogása volt. Elegendő megemlíteni Dmitrij Merezszkovszkij-Zinaida Hippiusz-Dmitrij Filozsofov „titkos”,hármass szövetségét, s az ezen alapuló „keresztény kommunát”, melynek alcsoportjába beletartoztak Hippiusz nővérei, Tatjana és Natalja, valamint A. Kartasev vallásfilozófus, akik szintén hármass szövetséget alkottak. Később csatlakozott hozzájuk Ny. Kuznyecov szobrász is. A kísérlet lényege abban állt, hogy együtt kellett élniük, közösen imádkozniuk, s liturgikus gyakorlatot folytatniuk. Annak ellenére, hogy a közöttük lévő erotikus vonzalmat elismerték, sőt táplálták és szakralizálták, tagadták a nemi aktust és a gyermekszülést. Ez a titkos szövetség a misztikus szektákra emlékeztetett, hiszen elragadtatott pillanataikban egy új egyház alapítóinak tartották magukat. A liturgiákon rész vettek többek között

²⁹⁷ Джон Малмстад: Бани, проституты и секс-клуб: восприятие «Крыльев» Кузмина // Эротизм без берегов. Сборник статей и материалов. Москва, Новое литературное обозрение, 2004. с. 122-144. с. 124-125.

²⁹⁸ Watton Lindsay F.: Constructs of Sin and Sodomy in Russian Modernism: 1906-1909. // Journal of the History of Sexuality. 1994. № 4(3).

Andrej Belij, Remizov felesége, Jevgenyij Ivanov. A liturgiák résztvevői a beavatási folyamatban az „örökkönvaló” (вечные) státuszát szerezték meg.²⁹⁹ Vjacseszlav Ivanovnál, a *Torony*ban kialakult *Háfiz követőinek* belső köréről már az előző fejezetekben esett szó, amely szintén hasonló, noha erősen teatralizált, életmód-kísérletnek tekinthető.

Tény, hogy Kuzmin regényével a társadalmi türelem határait feszegette, noha ez nem volt nála tudatos, miután azon kevés orosz író közé tartozott, akire nem volt jellemző a lázadó hajlam, a társadalom és a politika kérdései sem érdekelték különösebben. A regény megírását követően szinte egy időben váltott öltözéket, cserélte fel az orosz viseletet európai ruhára, s eltávolodott az addig általa különösen kultivált orosz hagyományoktól, az óhitű kapcsolataitól és nyitott a nyugatos, pétervári értelmiségi körök felé, akik örömmel fogadták be. Mély vallásossága azonban megőrződött. A *Szárnyak* megjelenése előtt ennek az alkatában rejlő kettősségnek ad hangot a *Napló*ban:

„A *Szárnyakkal* meghatározott reputációt szereztem azoknak az embereknek a körében, akik hallottak róla, csak azt nem tudom, hogy jóra vezet-e mindez? Egyébként, teljesen mindegy. Nem akarok törődni vele, a legjobb lenne megbújni egy sarokban, és csak templomba járni.”³⁰⁰

A regény fogadtatásában a tematikát illetően leginkább a kritikai észrevételek domináltak. A már említett „Új keresztény szövetség” két tagja, Dmitrij Filozofov és Zinaida Hippiusz támadták a regényt a legélesebben. Dmitrij Filozofov könnyelműsége miatt vádolta Kuzmint, mert nem fogta fel a téma tragikusságát, cinikusnak nevezi, a regényt pedig „nyugati típusú pornográfiának”, amelyben „anomális emberek könnyedén és háboríthatatlanul paráználkodnak”. Az egyedüli érdemének azt tartja, hogy „... a cenzúra körülményeinek megkönnyítése folytán Kuzminnak lehetősége nyílt rá, hogy olyan témát érintsen, amivel még nem foglalkoztak eddig az irodalmunkban. Ebben ki is merül a jelentősége.”³⁰¹ Zinaida Hippiusz, aki Anton Krajnyij álnéven a korszak legélesebb nyelvű kritikusanak számított, a *Mérleg* 1907-es számában közvetlenül a regény könyv alakban történő megjelenése után olyannyira lesújtó bírálatot közölt, hogy ugyanazon számban megjelentettek a szerkesztőség részéről egy válasz-cikket. A pornográfia vádját felkapták a bulvárlapok is. Még Lev Trockij is reagált a Kuzmin-műre, 1908-ban írt egyik tárcájában,

²⁹⁹ История «новой» христианской любви. Эротический эксперимент Мережковских в свете «Главного». Из дневников Т. Н. Гиппиус 1906-1908 годов. Вступ. статья, подготовка текста и прим. М. Павловой. с. 391-456. с 394-395.

³⁰⁰ М. Кузмин: Дневник. 1905. 1906. 1907., с. 111.

³⁰¹ Дм. Философов: Весенний ветер. // Русская мысль, 1907. № 12. с. 119-121. Idézi Дж. Малмстад: Бани, проституты, с. 126.

amely bekerült A *Irodalom és forradalom* (Литература и революция, 1923.) című könyvébe. „A test anarchiája” és a „nemi individualizmus” példájának tartotta Kuzmin regényét³⁰².

A regény igazi értékét felismerő kritikusok között természetesen ott volt Brjusov, Andrej Belij, Nyikolaj Gumiljov és Vjacseszlav Ivanov. Külön kiemelendő Alekszandr Blok véleménye, aki a *Szárnyakat* „csodálatos műnek” tartotta, sőt a *Drámáról* (О драме, 1907) című cikkében a következőket írta:

„A kortárs kritikában uralkodóvá vált az az irányzat, hogy Kuzminban prófétát lássanak és, hogy valamiféle veszélyes eszmék képviselőjének tartsák. Sőt olyan véleményt is volt szerencsém hallani, mintha a *Szárnyak* korunkban megfelelné Csernisevszkij *Mit tegyünk?* című regényének. Úgy gondolom, ez a vélemény, noha nem nélkülözi a szellemességet, tendenciózus, a legkisebb mértékben sem lehet alapja semmiféle kritikának.”

Mindenesetre a *Mit tegyünk?* emlegetése a kritika részéről nem tekinthető pusztán véletlennek, a *Szárnyak*ban rejtett polémia folyik Csernisevszkij regényével, melynek bemutatására a későbbiekben kitérek.

Kuzmin regényével szinte egy időben jelent meg Vjac. Ivanov feleségének L. D. Zinovjeva-Annibálnak a *Harminc három torzszülött* (Тридцать три уродов, 1907) című, művészileg tökéletesnek egyáltalán nem nevezhető, Zinaida Hippisusz által „leszbikus regénynek” kikiáltott műve, valamint Mihail Arcibasevnek *Szanyin* (Санин, 1907) című hírhedt, immár a különmeműek testi kapcsolatát ábrázoló, pornográfiának minősített regénye, amely gyors külföldi karriert futott be, sőt Németországban pert is indítottak a fordítója ellene. A magyar olvasó számára főként Karinthy Frigyes paródiájából ismert. Ebből is látható, hogy ezekben az években Oroszországban mennyire aktuálissá vált egyfelől az erotikus téma, a szerelem különböző szempontú felfogásának kinyilvánítása, másfelől pedig a tabuk megszegésére irányuló irodalmi-művészeti törekvések. Ez természetesen összefüggött azzal is, hogy a XX. századelőn az orosz kultúra hihetetlen sebességgel fogadta be a nyugati áramlatokat, sőt többször meg is előlegezte őket, ám ugyanakkor volt a kérdésnek meghatározott orosz specifikuma is, amely az úgynevezett „orosz vallási reneszánszban” keresendő. A szeretet-szerelem (любовь) eszméjét központba helyező orosz gondolkodás Vlagyimir Szolovjov filozófiájától kezdődően a

³⁰² Троцкий, Л. Д.: Литература и революция. Москва, 1991. с. 236-237.

vallási tudatba olyan elemeket is be kívánt építeni, amelyek a pravoszláv dogmatika szempontjából eretneknek számítottak. Ebből a szempontból különösen figyelemre méltó Vaszilij Rozanov (1856-1919) munkássága, melynek középpontjában a vallás és a sexus kapcsolata áll³⁰³. Rozanov olyan utópisztikus vallásról gondolkodik, amely nem tagadja meg az életet és annak forrását a *sexust* (oroszul: „pol”). A *sexus* Rozanov értelmezésében nem biológiai funkció, hanem transzcendentális energia. Az ember a természet fensőbb rendjébe a *sexus* titka, az új élet születésének titka révén kapcsolódik be. A *sexus* az élet metafizikai szimbóluma: isteni eredetű – a lélek szinonimája, mivel bensőségesség és melegség kapcsolódik hozzá. A keresztény aszkézist teljességében elveti, odáig jut, hogy szembeállítja egymással az Atya (az élet) és a Fiú (a halál) vallását, vagyis az Ószövetséget és az Újszövetséget. A *sexus* szemszögéből nézi Rozanov a történelmet is; az ember nem cselekvő részese a történelemnek, hanem egyszerűen benne él, tévelyeg, anélkül, hogy tudná, mi a célja, merre vezet. Az egyedüli hely, ahol az emberi személyiség képes önmaga megvalósítására, értelmes tevékenységre, a család, s főképp a gyermekek nemzése. Rozanov a családban misztikus mélységeket lát, a család a közvetítő láncszem az empiria és a transzcendencia között. Rozanov prózájára különösen jellemző intim világának „kibeszélése”, mellyel új műfajt teremtett az orosz irodalomban; a *Lehullott levelek* (Опавшие листья, 1913) című fragmentáris prózája „mindennapjairól” tudósító „lírai újság”, melyben a naplójegyzetek keverednek az aforizmákkal, anekdotákkal, s tájékoztatnak a lélek minden rezdüléséről és a gondolatok születéséről. Kuzmin regényének ez a kontextusa az értelmezés szempontjából mindenképp döntő, különösen a *Szárnyak* utópikus szerelem-konceptiójának fényében.

Kuzmint egyre inkább zavarta regényének fogadtatása, összehasonlítása Oscar Wilde-dal, valamint az olvasói levelek, melyben a „homoszexualitás bárdjának” nevezték. Természetesen az is rosszul érintette, hogy kevesen figyeltek fel műve irodalmi értékeire, az esztétizmus credo-jára. Egyik későbbi interjújában, mikor arról faggatták, hogy az általa is kultivált pornográf irodalom rossz hatással van az erkölcsökre, azt válaszolta:

„A pornográfia egy dolog, az én műveim azonban mások. Nem tartoznak a pornográf művek közé. A pornográf irodalomhoz azok a művek tartoznak, amelyekben úgy írják le a nemek egymáshoz való viszonyát, hogy az érzékekre hasson. Vegyük példának *Az ezeregy éjszaka meséit*. Majdnem mindegyik mesében megtalálható a leírása annak, hogyan adja oda magát

³⁰³ Szőke Katalin: Apokalipszis – 1917 // Apokalipszis – 1917. Írások az orosz forradalomról. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1997. Utószó. 425-440. o. 436-438. o.

a nő a férfinak. Egyébként az elbeszélésre az epikai egyszerűség és természetesség a jellemző, ezért nem nevezhető pornográfiának. Párhuzamosan ezzel vegyük példának Schnitzler *Körtáncát*. Minden jelenet úgy van megírva, annyira ingerlő kipontozással és részletekkel, hogy az olvasóban akaratlanul is játékos gondolatokat ébreszt. Most pedig vegyük az én műveimet. Bennük kevés az erkölctelenség; sőt épp ellenkezőleg – az én hősnőim többnyire erényesek, azért mert én egyszerűen és természetesen írom le őket, nem élvezkedek.³⁰⁴

Kuzmin regényének fogadtatásába erősen belejátszó bulvárelem, majd a szovjet korszakban fellépő tilalom voltaképpen nem tette lehetővé a *Szárnyak* elhelyezését és értékelését a korszak irodalmi folyamataiban. Ezzel először csak az 1970-es években próbálkozott két amerikai kutató, Donald C. Gillis és N. Granoien, illetve egy cikkében a Szovjetunióban Gennagyij Smakov. Az 1990-es években fellendülő, s napjainkig tartó kutatások azonban már érintik a regény poétikáját, s feltártak több olyan részletkérdést, melyek nélkül hitelesen nem lehet a műhöz közelíteni. Ám ugyanakkor több problémára nem adtak választ, melyek közül talán a legfontosabbak: a *Szárnyak* és a szimbolista regény viszonya, illetve a szecesszió hatása Kuzmin prózájára.

³⁰⁴ Наша анкета. У М. А. Кузмина //Московская газета.1911. № 123. 4 окт. с. 3.

7. 2. Nevelődési regény vagy beavatási regény? Polémia az orosz irodalmi tradícióval.

A *Szárnyak* főhőse, Ványa Szmurov, egy kamasz diák, akit a történet során különféle hatások érnek, melyeket csak nagy nehézségek árán tud befogadni. „Fejlődéstörténete” a banalitás, az érdektelenség és műveletlenség kategóriáival meghatározható gyermeki léttől egy volgai óhitű közösség megismerésén és a bennük való csalódáson keresztül végül Olaszországig vezet, ahol bebocsáttatik a kultúra templomába, az érdek nélkül való szépség birodalmába. A fejlődéstörténet másik vonulata az önmeghatározás problematikájával kapcsolatos: Ványa identitásának megtalálása folyamatában fontos szerepet játszik a homoerotikus kapcsolat elfogadása; ez a feltétele a kultúrába és a szépségbe történő beavatásának.

Kuzmin kisregénye³⁰⁵ műfajának meghatározására John Malmstad vállalkozott; az amerikai kutató a regényt sajátos filozófiai traktátusnak tartja, már csak a cím okán is, hiszen a *Szárnyak* nyílt utalás Platon *Phaidrosz* című dialógusában a központi szárny-szimbólumra. A következőket írja:

„Kuzmin azért kölcsönözte ezt a címet, mert a regény alapvető témájára utal, az esztétikum és az erkölcs szoros kapcsolatára: a szépség és a szabadság keresésére, a lélek tökéletességhez vezető útjára és a férfi-szerelemről alkotott azon hellenisztikus elképzelésekre, melyek szerint a homoerotikus kapcsolat a személyes és kulturális újjászületés eszköze.”³⁰⁶

Mindez, amiről Malmstad ír, ténylegesen fontos metatextusa a regénynek, ami elsősorban a benne foglalt, a monológokban megnyilvánuló kinyilatkoztatásokat illeti, viszont a műfaj meghatározása tekintetében más véleményt képviselek. Miután a regényben dominálnak a lineáris történetvezetés elemei, valamint Ványa fejlődésében meghatározó szerepet játszanak nevelői, úgy gondolom, hogy a *Szárnyak* műfaját szerencsésebb úgy meghatározni, mint sajátos hibridműfajt, sőt bizonyos mértékben műfaj-travesztiát, amely a nevelődési regény és a beavatási regény elemeiből tevődik össze.

³⁰⁵ A *Szárnyak* tulajdonképpen kisregény, vagy hosszú elbeszélés, viszont Kuzmin írásaiban és naplójában regényként emlegeti. Ezért úgy gondolom, hogy megbocsátható, ha én is a többi Kuzmin-kutatóhoz hasonlóan váltakozva használom a terminust.

³⁰⁶ Джон Малмстад: Бани, проституты и секс-клуб: восприятие «Крыльев» Кузмина, с.130.

Mint ismeretes, a nevelődési regény (Bildungsroman) a XVIII. századi irodalom tipikus műfaja, a felvilágosodás ihlette; általános jellemzője, hogy a gyakorlati tapasztalatokkal szemben a pedagógiai ösztönzések tényezői állnak az előtérben. Tipikus példái a világirodalomban Goethe: *Wilhelm Meister tanulóévei* (1796), Gottfried Keller: *Zöld Henrik* (1854-55), Flaubert: *Az érzelmek iskolája* (1856) című regényei. A XIX. századi orosz irodalomban Ny. Csernisevszkij: *Mit tegyünk?* című utópikus tézis-regénye a műfaj egyik pregnáns példája. Kuzmin regényében Ványának négy „nevelője” van: a görög tanár, Danyiil Ivanovics, az óhitű fiú, Szása Szorokin, valamint Olaszországban Mori kanonok és egy művész, Ugo Orsini. Ezen kívül a történet elejétől fogva Szmurov szinte öntudatlanul veti alá magát egy félig angol, félig orosz, nála jóval idősebb, művelt férfi, Larion Strup hatásának, akivel viszonya, miután magánéletéről egyre többet tud meg, nagyon is ellentmondásosnak nevezhető. Ványát „nevelői” hol tudatosan, hol a kultúra és a szellemiség áttételein keresztül fokozatosan Struphoz irányítják, ahol a férfiszerelem elfogadásával egy új világ tárul fel előtte, a szépség világa, s ennek hatására „új emberré” válik. Strup és Ványa „nevelői” a *Szárnyakban* általában szónokolnak, monologizálnak, a filozófiai kinyilatkoztatások is az ő szájukból hangzanak el, noha formailag a regényben sok a dialógus, igazi dialógusról, „ellentmondásos eszmék és érzelmek dialógusáról”³⁰⁷, ahogy a regény egyes értelmezői feltételezik, nincs szó. Ványa Szmurov keveset beszél, kérdései naivak, kijelentései, főleg a kisregény elején korlátoltságáról is vallanak, „nevelői” és Strup kinyilatkoztatásaira alig reagál, gondolatairól és érzelmeiről az inkább a távolságtartó, mint a beleélő szerzői elbeszélés tudósít. Kialakulatlan személyiség lévén inkább a különféle gondolatok és érzelmek „médiума”, nevelői számára ideális alany, „tabula rasa”; a *Szárnyakban* többször megemlítődik passzivitása; minden eszmét és gondolatot mint személyes igazságot vagy hazugságot él meg, amely mindig egy, meghatározott emberhez kötődik nála. Az eszmékhez és gondolatokhoz szinte kizárólagosan érzelmileg viszonyul, kinyilvánítva az elfogadás, az undor és az unalom nem túlságosan bonyolult érzéseit.³⁰⁸

Kuzmin regényében számos utalással találkozhatunk a XIX. századi orosz irodalomra. Ezek jórészt polemikus utalások, s többségükben a nevelődési regény tematikájára vonatkoznak, és miután nem egyszer konkrét regénybeli szituációkat és

³⁰⁷ Левина-Паркер, М.: «Две крайние точки» Михаила Кузмина. // Новое литературное обозрение, 2007. № 87. <http://magazines.russ.ru/nlo>

³⁰⁸ L. erről: Каталин Секе: Михаил Кузмин «Крылья» - трансфер пола. Тело/»нетело». // «Образ мира в слове явленный» Сборник в честь 70-летия профессора Ежи Фарино. Red.: Roman Bobryk, Justyna Urban, Roman Mnich. Siedlce, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Institut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej, 2011. 513-519.

szövegrészeket idéznek fel, ezért polemikus öniróniát is tartalmaznak (Kuzmin saját regénye problematikáját illetően), tehát bizonyos mértékben travesztiáknak is tekinthetők. Kuzmin regényével kapcsolatban a korabeli kritikák, mint már utaltunk rá, Csernisevszkij: *Mit tegyünk?* című regényével, mint tézisregénnyel vontak párhuzamot. Ez a párhuzam abban az értelemben valóban létezik, hogy a Csernisevszkij utópikus tézis-regényében is az „új ember” ábrázolása a tét, ahogy Lukács György írja, „az új ember emberi és morális kibontakoztatása a privát élet legfontosabb kérdéseiben”³⁰⁹. Polémiának foghatjuk fel Csernisevszkij regényével a *Szárnyakban* a Strup szájából elhangzó szavakat, melyekben Ványával való első találkozásukkor az antik művek fordításai kapcsán, melyek problémájára a későbbiekben visszatérek, a nevelődés „utópikus” célját fejt ki:

„Nekem úgy tűnik, hogy magában Ványa megvannak azok az adottságok, melyek révén igazi új emberré válhat.” (...) „Rossz a környezete, ám nem kizárt, épp ez kedvez annak, miután nem rendelkezik a hagyományos életmódból fakadó előítéletekkel, hogy teljesen modern emberré váljon, persze, ha maga is akarja ...”³¹⁰

Csernisevszkij regényével folytatott polémia a Kuzmin-regényben végül a rousseau-i nézetek (természetes életmód) és az esztétikai életvitel, sőt a hedonizmus szembeállításával folytatódik. Miután Ványa kijelenti, hogy „a természet lágy ölén szeretne élni”, Strup vitatja ezt, merő banalitásnak tartja:

„Hát, kedves barátom, a természet lágy ölén élni azt jelenti, hogy többet enni, több tejet inni, fürdeni és semmit sem csinálni – mi sem egyszerűbb ennél; viszont gyönyörködni a természetben még a görög nyelvtannál is nehezebb, és, mint minden élvezet, bizony nagyon kimerítő. És én nem hiszek annak az embernek, aki miután a városban közönyösen szemléli a természet szépségeit – az eget és a vizet –, a Mont Blanc-ra megy, hogy ott majd megtalálja; nem hinném, hogy szeretné a természetet.”

³⁰⁹ Lukács György: Csernisevszkij // Csernisevszkij : Mit tegyünk? Az új emberekről szóló elbeszélésekből. Ford.: Bakos Ferenc, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1954. 371-395. o. 380. o. Lukács egyébként tendenciózus tanulmányában Csernisevszkij művét tipikus nevelődési regénynek tartja: „Csernisevszkij regényének főalakjai nagyrészt csak életükben valósítják meg, mi az új ember. (...) „... ez a regény – utópikus ízű, közvetlen tematikája ellenére – éppen úgy erkölcsi és emberi nevelőjévé lett az orosz forradalmárok nemzedéksorainak, ahogy Rousseau regényein nevelkedtek forradalmárokká Marat, Robespierre és társai.” (381. o.)

³¹⁰ Kuzmin: *Szárnyak*. Ford.: Szőke Katalin. A kisregény fordítása a dolgozat *Mellékletében* található, az idézeteket a továbbiakban ebből a szövegből veszem.

Kuzmin a regény egyik fontos és polemikus ellentétpárját is előkészíti Strup kritikájában: a természetes-természetellenes (nemcsak a homoerotikus kapcsolatra vonatkoztatva), illetve esztétikai értelemben az elsődleges (természeti) és másodlagos (a műalkotásokban megvalósuló) szépség problémáját.

A legtöbb közvetlen orosz irodalmi utalás a regényben Dosztojevszkij műveivel kapcsolatos, melyek szinte kivétel nélkül a „gyermeklétre” és a nevelődésre vonatkoznak. Mindjárt a regény legelején Ványával egy vonatút alkalmából ismerkedünk meg, mikor szülei halála után elhagyja az orosz kisvárost, és bácsikájával Pétervárra érkezik. Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényének hőse, a „gyermeklelkű” Miskin herceg szintén reggel, hasonlóan Ványához, vonattal érkezik Pétervárra Varsóból, egy harmadik osztályú kocsiban, sőt külsejük között is felfedezhető némi hasonlóság. Kuzminnak az az utalása, hogy az utazás akár mérföldkő is lehetett volna az emberek, így Ványa életében is, áttételesen szintén polémiának tekinthető a dosztojevszkiji szöveggel. A legtöbb polemikus párhuzam azonban a *Szárnyak* szövegében a *Karamazov testvérekkel* található. A. Tyimofejev tárta fel tanulmányában a szinte szövegszerű megfeleléseket³¹¹. Ványa családneve, Szmurov – Dosztojevszkij regényéből való kölcsönzés, az egyik mellékszereplőt hívják így, aki a regény három fejezetében is szerepel. Először a második rész egyik epizódjában jelenik meg, ahol kövel dobálja meg Iljusát; azt tudjuk meg róla, hogy balkezes, tíz-tizenkét éves, Kolja Kraszotkin barátja, „... rövid fekete kabátot viselő, világosszöke, pirospozsgás fiú...”³¹², de még nincs néven nevezve. Majd a negyedik rész tizedik könyvében már megtudjuk a nevét: „... egy tizenegy éves, pirospozsgás fiú (...) tiszta, meleg, sőt nyalka télikabátot viselt. Ez Szmurov, egy jómódú hivatalnok fia volt, aki az előkészítő osztályba járt.”³¹³ Szülei megtiltották neki, hogy Kraszotkinnal barátkozzon. Ám ő ennek ellenére találkozik vele, meglátogatják a haldokló, tüdőbajos Iljusát, ott futnak össze Aljosa Karamazovval is. A harmadik megjelenése szintén a negyedik részben, az *Iljusa ágyánál* című fejezetben következik be, ahol a fiatal nihilista, Kraszotkin arról szónokol, hogy mennyire felesleges dolog a klasszikus nyelvek tanítása. „A klasszikus nyelvek tanítása, ha tudni akarják a teljes véleményemet róla: rendőri intézkedés, csak avégett vezették be (...), mert unalmasak, és mert eltompítják a szellemi

³¹¹ А. Г. Тимофеев: М. А. Кузмин в полемике с Ф. М. Достоевским и А. П. Чеховым. // Серебряный век в России (ред.: Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян) Москва, «Радикс», 1993. с. 211-221.

³¹² F. M. Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. I. II. ford.: Makai Imre Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975. Második rész. Negyedik könyv. Vergődés. 3. Összekerül az iskolásokkal. I. kötet. 231. o.

³¹³ Uo. Negyedik rész. Tizedik könyv. A fiúk. 1. Kolja Kraszotkin. 3. Iskolás. II. kötet 258. o.

képességeket...”³¹⁴. Szmurov mindezt buzgón hallgatta, és helyeselt neki, Aljosa Karamazov viszont a maga csendes módján vitatta az elhamarkodott véleményyt. Majd Kraszotkin így folytatja:

„Már engedelmet, hisz a klasszikusokat mind lefordították minden nyelvre, tehát egyáltalán nem a klasszikusok tanulmányozásához kellett nekik a latin, hanem csakis rendőri intézkedésként, azért, hogy eltompítsák a képességeket. Hát hogyan lenne ezek után aljasság?”³¹⁵

Ahogy Tyimofejev rámutat cikkében, a XIX. század végén Oroszországban széles körben elterjedt az a vélemény, hogy a tömegoktatásban nem kívánatos a klasszikus nyelvek tanítása. Kuzmin „ideológiai provokáció” gyanánt szinte szóról-szóra átveszi és kifejti ezt a jelenetet regénye elején. Ugyanis Strupnak Ványa arra panaszkodik, hogy elege van az ógörög nyelv tanulásából.

„A modern nyelveket még úgy-ahogy kedvelem, mert érdekes dolgokat lehet rajtuk olvasni, de ki olvassa ma már ógörögül ezeket az idejétmúlt ócskaságokat?

– Furcsa fiú maga, Ványa. Az egész világ, sőt teljes világok zárultak be maga előtt. Ráadásul a szépség világa is, amely minden műveltség alapja, s amelyet nem csak ismerni, de szeretni is kell.

– Fordításban is el lehet olvasni ezeket a szövegeket, és nem kell annyi időt pazarolni a nyelvtan tanulására!?

Strup mélységes sajnálattal nézett Ványára.

– A vidám vagy komor hús-vér ember helyett, akit szeretni, csókolni, gyűlölni lehet, akire ha rátekintesz, látod, hogyan forrong ereiben a vér, és megigéz benne a meztelen test természetes bája, egy iparos kezei által készített élettelen bábfigurát a kezünkben tartani – ez a fordítás. A nyelvtan megtanulása nem igényel olyan sok időt. Csak olvasni, olvasni és olvasni kell. Olvasás közben, ha minden egyes szót megnéz az ember a szótárban, olyan, mintha sűrű erdőn vergődne keresztül, és ez soha nem tapasztalt gyönyört okoz.”

³¹⁴ Uo. Negyedik rész. Tizedik könyv. 5. Iljusa ágyánál. II. kötet. 292. o.

³¹⁵ Uo. 293. o.

Vagyis Strup a maga esztétizmusa szellemében megvédi a klasszikus nyelveket, minek hatására Ványa Danyiil Ivanovicshoz, görög tanárához fordul, hogy ismereteit tökéletesítse. Egyébként a regényben van még egy, a fordítások banalítására vonatkozó utalás, amely elkerülte Tyimofejev figyelmét. Mikor Anna Nyikolajevna, Ványa szállásadónője és Nata, a lánya egy felszínes beszélgetés után szoknyasuhogás közepette elvonulnak, az elbeszélő a következő megjegyzést teszi: „... meg voltak győződve róla, hogy nagyon is hasonlítanak azokra a nagyvilági hölgyekre, akik Prévost és Ohnet fordításban olvasott regényeiben szerepelnek.” Mellesleg Ványa külső megjelenésében és a dosztojevszkiji Szmurov vonásaiban szintén sok a hasonlóság; ő is szőke, pirosposzsgás arcú. Ez mindjárt a regény elején kiderül, abban a jelenetben, mikor a fiú a tükörképét vizsgálja.

Tyimofejev szerint a másik szereplő a *Szárnyakban*, akinek a figurája az orosz irodalmi hagyományra vezethető vissza – Danyiil Ivanovics, a görög tanár³¹⁶. A gimnáziumi tanár, a nevelő alakja az orosz irodalomban általában a „kisember” sztereotípiájának egyik változata volt, elegendő Csehov: *A tokbabújt ember* (1898) című elbeszélésére gondolni, melynek főhőse, Belikov, aki szintén a görög nyelv tanára. A valóságtól való teljes elzárkózás volt jellemző rá, betokosodott nézeteivel terrorizálta környezetét:

„A gondolatait is lehetőleg tokba rejtette Belikov. Neki csak a körlevelek és azok az újságcikkek beszéltek világosan, amelyekben valami tilalomról van szó. Ha a körlevél megtiltotta a diákoknak, hogy este kilenc óra után az utcára lépjenek, vagy esetleg valamelyik újság a nemi szerelmet minősítette tilosnak, az neki határozott, világos beszéd volt: meg van tiltva – és kész! Az engedélyekben és a hozzájárulásokban viszont mindig valami kétes, ki nem mondott, zavaros hátsógondolatot szimatolt.”³¹⁷

Csehov a kisember alakját véglegesen megfosztja a XIX. századi orosz irodalomban ráakódott szentimentális felhangoktól, hangsúlyozva a figura zártságát és kártékony, szellemtelen voltát. A csehovi hős viszonya tárgyához, a görög nyelvhez sem a kultúra tiszteletén és értésén alapul, hanem a fellengzős és nevetséges kivagyiságon:

³¹⁶ А. Г. Тимофеев, с. 216-217.

³¹⁷ А. Р. Csehov: *A tokbabújt ember*. Ford.: Lányi Sarolta // Csehov művei három kötetben. III. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1959. 1003-1015. 1004.

„Ó, milyen remek, milyen szépséges a görög nyelv – mondogatta elbűvölten, és mintegy szavai bizonyítására, felvont szemöldökkel, felemelt mutatóujjal rebegte – Antroposz!”³¹⁸

Nyilvánvaló, hogy Kuzmin Danyiil Ivanovics, a görögtanár alakjának megformálásával vitába szállt a tanár és nevelő addigi sztereotip ábrázolásával az orosz irodalomban, s főként a csehovi alakkal. Annak ellenére, hogy görögtanára külseje nem tér el a sztereotípiától, alacsony növésű, kopasz, öregedő ember, ritkás, vörös szakálla van, ám ugyanakkor rendkívül nyitott minden irányban, s ő az, aki Ványa korlátait lerombolja, ily módon elfogadóvá teszi a szépséggel és a mássággal kapcsolatban. Mikor Ványa először találkozik vele a tanár otthonában, az első kérdés, ami felvetődik benne: „Miért gondoltuk, hogy öreg, mikor egészen fiatal?”. Ő beszél először neki a férfiszerelemről az antikvitásban (szobájának sarkában álldogáló kis szobor egy Antinoosz-fej), ő az, aki az „új erkölcs” alapvetését kinyilatkoztatja: „Ha azt jelenti jónak lenni, hogy azt teszem, ami örömet okoz, akkor jó ember vagyok.” Jó tanár, példa erre, mikor a szükophantákról beszél, gesztusaival és arcjátékával utánozza őket. A tanáriban, az orosz tanárral társalogva, mikor az a diákok műveletlenségére panaszkodik (Lermontov *Démonja* és Turgenyev *Rugyinja* kapcsán), fejti ki pedagógiai meggyőződését a szabad gondolattal kapcsolatban:

„Hiába törekedett arra, hogy kihúzza ebből a fiatalemberből az önálló véleményét. A katonai szolgálat éppúgy, mint a kolostor, és hasonlóképp majdnem mindegyik vallás hatalmas vonzerővel rendelkezik, miután kész és előre meghatározott viszonyt alakított ki a jelenségek és a fogalmak világához. Rendkívüli támaszt jelent ez a gyenge embereknek, és ily módon az élet, mivel nélküli az önálló erkölcsi alapokat, végtelenül egyszerűvé válik.”

Danyiil Ivanovics tehát nyitott, művelt ember, a banalitástól teljesen mentes; a tanár ábrázolása azért is tűnhetett újszerűnek, és ment szembe a tradícióval, mert pár évvel Kuzmin kisregénye előtt jelent meg Fjodor Szologub *Az undok ördög* (Мелкий бес) című regénye, melyben a főalak, Peredonov, egy vidéki tanár, akinek legfőbb vágya, hogy tanfelügyelő lehessen, a közönségesség (пошлость) hiperbolizált, démonikus megtestesítőjévé vált nemcsak az orosz irodalomban, de a köztudatban is. Nem tekinthető véletlennek, hogy az oblomovság (обломовщина) mintájára széles körben terjedt el

³¹⁸ Uo. 1004. o.

Oroszországban a peredonovság (передоновщина) kifejezés. Kuzmin éppen a közönségesség szimbolista „újmítoszával” szemben alkotja meg hősét, s ezzel is erősíti a regényben meglevő újklasszicista vonulatot; az ógörög tanár, Danyiil Ivanovics a hellenisztikus világszemlélet megtestesítője, s ez által kapcsolatban áll a regény antik metatextusával. Ványa nevelődésében való kulcsszerepe már akkor is érződik, mikor az óhitűek közösségében Szása Szorokin, szembeállítva az ő ismereteit Ványáéval, a következőket mondja: „... irigylem magát Ványa teljes szívemből, mert senki sem akarja magát csak egy dologra tanítani, ezért ért és tud mindent, nem úgy, mint én például, noha egyivásúak vagyunk. Hogyan tudnék én mindent, hiszen a gimnáziumban nekünk semmit sem tanítanak!” Végül a görög tanár viszi magával Ványát Olaszországba, és Kuzmin az ő szájába adja a regény egyik fő gondolatát:

„Maga a test, az anyag elpusztul, s tegyük fel, elpusztulnak a műalkotások, Pheidiász, Mozart és Shakespeare, de a szépség eszméje és típusa, amely bennük rejlik, nem pusztulhatnak el, és meglehet, hogy ez az egyedüli érték életünk változó, tarka és mulandó sokszínűségében.”

A *Szárnyakból* nem tudjuk meg a görög tanár vezetéknevét; a szövegben állandóan keresztnevéen és apai nevén szerepel; mint köztudott, ez az orosz nyelvben a tiszteletadás egyik jele. Kuzmin nem nagyon szerette Csehov művészetét, az egyik tárcanovellájában, amelyben különbséget tesz a művészet és az irodalom között, az elsőt időtlennek és öröknek tartja, míg a másodikat az időben létezőnek, ami állandóan átértékelődik; Csehovot az „irodalom” kategóriájába sorolja, olyan, többségükben a másodvonalhoz tartozó orosz írókkal együtt, mint Grigovics, Piszemszkij, Uszpenszkij, Goncsarov és Danyilevszkij³¹⁹.

A *Szárnyakban* a nevelődési regény travesztiája szorosan érintkezik a beavatási regény travesztiájával. Az orosz szimbolista regények között viszonylag sok a beavatási regény. Ez természetesen összefügg az orosz szimbolisták a dualista világképével (immanens, transzcendens szintek), az „életalkotás” elvének képviselésével, a misztikus és hermetikus tanok, valamint a szekták iránti érdeklődéssel.

A beavatási regény (roman initiatique) problematikájával Daniela Hodrová foglalkozott részletesebben a *Regény keresése* (Hledání romanu)³²⁰ című könyvében. A beavatási regény rituális gyökerekre vezethető vissza, az antik kor misztériumaihoz, a

³¹⁹ Михаил Кузмин: Капуста на яблонях. // Михаил Кузмин: в 3-х томах. т. 3. Эссеистика. Критика. Москва, Изд. «Адраф» 2000. с. 242-244. с. 243-244.

³²⁰ Daniela Hodrová: Hledání románu. Praha, Československý spisovatel, 1989. s. 175-198.

középkori ezoterikus írásokhoz (gnosztikus és heretikus tanok); a századok során misztikus gyökerei fokozatosan átalakultak, egyes ismérvei redukálódtak, de manapság is népszerűségnek örvend. Az egyik posztmodern példája Umberto Eco: *A rózsza neve* című regénye. A beavatási regények története általában három, szorosan egymásra épülő stádiumból áll. Az első a hős bolyongása a világban, a második a szimbolikus halálként megjelenő alászállás (katabázis), a harmadik pedig a beavatást követő megtisztulás (katarzis). A beavatási szertartásnak, mint a beavatási regényeknek is, három főszereplője van: a beavató (pap), az adeptus és a szűz (vagy a kórus). A nevelődési regényben, amely a belső, lelki érés folyamatát ábrázolja, szintén megtalálható ez a háromlépcsős építkezés és a jellegzetes szerepek, alapvető különbség azonban, hogy a jelölt útja ebben az esetben nem a világon túlra, a misztikus tapasztalatok megszerzésére irányul, hanem a világba; az evilági élet minél tökéletesebb megismerését tűzve ki célul.³²¹

Az orosz szimbolista regények közül a már említettek, Andrej Belij: *Az ezüst galamb*, Valerij Brjusov: *A tüzes angyal* és Alekszej Remizov: *Testvérek a keresztben* című művei beavatási regényeknek tekinthetők; ahogy már utaltam rá, ezt a műfaji vonatkozást a szimbolista regény egyik fontos ismertetőjegyének tartom. Belij regényének hőse, Darjalszkij, miután „bolyong” a világban, az orosz vidéken, Celebejevo és Gugeljovo között, a galambok szektája hálójába kerül, „alászáll” a népi őserőbe, kiválasztják, sőt a szekta rituális beavató szertartásán (радение) is részt vesz. A beavatást követő megtisztulás azonban nem következik be, mert a hős erőtlennek bizonyult, ha csak a halála utáni „lét”, melyre van utalás a regényben, nem tekinthető annak. *A tüzes angyal* hőse, Ruprecht, mivel a megismerés megszállottja, eleve bolyong a nagyvilágban, s minden áron hozzá akar jutni a titkos tudáshoz. Ezért keresi fel például Nettesheimi Agrippát, s megszállottan gyűjti az ezoterikus tanokat. Szimbolikus alászállása nem más, mint a démonikus, hisztérikus Renátához fűződő szerelmének pokla, de a nő halála nem hoz számára sem megváltást, sem megtisztulást, így a világban való további bolyongásra ítéltetett. Remizov regényében a kishivatalnok Marakulin, aki csak úgy, szinte gyermekként „beleéli magát” a világba, miután elküldik munkahelyéről, „alámerül” a Burkov-házban, ami nemcsak egész Pétervár, de egész Oroszország, itt gyűlik össze minden „megalázott és megszorított”. Ezen kívül az álmok és a látomások tere, itt tárul fel az orosz „kollektív tudattalan”, a nem hivatalos orosz kultúra hiedelmeivel, sztareceivel, szent félkegyelműivel. Marakulinnak a „megtisztulás” és megváltás egyetlen

³²¹ L. erről részletesebben: Benyovszky Krisztián: Daniela Hodrová és a beavatás poétikája. Archaikus struktúrák a detektívtörténetben. // www.c.3.hu/scripta/lettre/lettre47/benyovszky/htm

módozataként csak a halál lehet az osztályrésze – ez egyébként összefügg a mű apokaliptikus motívum-soraival –, az ablakból való kizuhanása pillanatában visszatér hozzá rég elfelejtett gyermeki öröme, zöld nyírfácskákat lát, úgy tűnik, kegyelmi állapotba került.

A *Szárnyakban* a beavatási regény három stádiuma jobban elkülöníthető, mint a fent említett regényekben, valószínűleg azért, mert teljesen összekapcsolódik a nevelődési regény sémájával. Ványa Szmurovot úgy ismerjük meg, mint árva gyermeket, akinek nincs igazi kötődése senkihez. Miután egy elszegényedett pétervári hivatalnok családnál ideiglenesen elhelyezik, nem is keres semmiféle kapcsolatot, az emberekhez való közeledést csak később, Strup hatására kezdi el. A szerelem (a homoerotikus kapcsolat) és a szépség megértéséhez fokozatosan, nevelői hatására jut el. Ványa életében a pétervári periódus a hős „bolyongásának” fogható fel.

A katabázis – a Volgánál, az óhitű családnál töltött időszak, olyan ez az élet, Strup kommentárja szerint, mintha „Pecszerszkij írta volna le”³²². Ványa itt találkozik egy más, patriarchális életformával, a szerelem és a test különböző felfogásával, valamint itt tudatosodik benne a halál és az enyészet a maga biológiai valóságában. Ványa Pétervárról a Volgához Ida Goldberg öngyilkossága miatt is menekül, melyben azt feltételezi, hogy közrejátszott Strup bűnös kapcsolata egy Fjodor nevű szolgálival. Az óhitűeknél Ványára nem is annyira a tanításuk – egyébként látogatást tesznek egy kolostorban, egy igazi szakadár, nyekraszovista sztarecnél, aki részletesen kifejti az igaz hit tételeit –, mint inkább a Marja Dmitrijevnaival és Szása Szorokinnal folytatott beszélgetések hatnak, illetve a testi szerelemről közvetetten szerzett első benyomásai. A Ványával egykorú Szása már kételkedni kezd az igaz hitben, miután nem tartja összeegyeztethetőnek azzal a nyitottsággal és kulturális sokoldalúsággal, amire vágyik, s ami Kuzmin nézetei szerint is ideálisnak tekinthető:

„... minden vallás esetében elképzelhető, hogy valaki gyilkol, lop, paráználkodik, de megérteni a Faustot és meggyőződésből az olvasóval imádkozni – elképzelhetetlen, vagy az Isten tudja, mi ez, nem más, mint az ördögöt ingerelni. (...) Amíg az egyház nem törli el, minden előírást teljesíteni kell, és kötelesek vagyunk a világi művészetektől idegenkedni, más hitű orvosokkal nem gyógyíttatni magunkat, és az összes bűnt betartani. Az óhitet csak az erdei remeték tudják betartani, és miért

³²² Utalás Melnyikov-Pecszerszkij: *Az erdőkben* (В лесу) című, az orosz szektákról szóló regényére

hívjanak engem annak, amihez nem tartozom, és nem is tartom szükségét, hogy odatartozzam? És hogyan gondolhatom azt, hogy csak a mi közösségünk üdvözülni, és az egész világ bűnben él? És ha nem ezt gondolom, hogyan tarthatom magam óhitűnek? ”

Szása meggyőződését, hogy „... mindent lehet szeretni, de egy dolognak nem szabad teljességgel odaadni a szíved, mert felfal téged”, Ványa örömmel átveszi. Szása Szorokin mondja ki azt a kuzmini elvet is, melyet a későbbiekben a tükör-motívum kapcsán részletesen kifejtet: „Az embernek olyannak kell lenni, mint a folyó vagy a tükör – ami tükröződik benne, be kell fogadnia...”. Mikor Szásával a Volgában fürdenek, az ideális, paradicsomi jelenetet idéző fürdőzést, ami a test örömét és szépségét hivatott bemutatni, egy vízbefúlt fiú látványa zavarja meg. A megdöbbsent Ványában ellentétes érzelmek dúlnak, hiszen szemtől szembe találja magát az enyészettel, s mindez számára úgy tűnik, hogy ellentmond Strup lelkesedésének a test izmai és ínszalagjai láttán, melyekre „lehetetlen felindulás nélkül nézni”. Marja Dmitrijevna próbálja megvigasztalni, felajánlkozik neki, ölelgetni, csókolgatni kezdi, mire a fiú ellöki magától. A nő szerelme elutasításának azonban megvannak az előzményei: ez a katabázis-részt lezáró jelenet „gondosan” elő van készítve a regényben. Már a *Szárnyak* első részében, mikor Ványa Ida Goldberg segítségével olaszul tanul, és Dante *Isteni színjátékából* a Szépséges Hölgyről szóló sorokat olvassák a *Purgatórium* 28. énekéből, Ida arra figyelmezteti Ványát, hogy nem szabad hinni a kommentároknak, egyszerűen kell értelmezni a szerelmet, mert másképp valami matematika jön ki belőle. Az Idával való találkozást közvetlenül megelőző jelenetben Strup viszont arról monologizál, hogy férfi és nő közötti szerelem összekapcsolása a szépség kategóriájával eleve hibás, sőt bűnös dolog:

„Akik a szépség fogalmát a férfit megejtő női szépséggel kapcsolják össze, csak közönséges bujaságról tesznek tanúbizonyságot, és mind távolabbra kerülnek a szépség igazi eszményétől. Hellének vagyunk, a szépség szerelmesei, az eljövendő élet bakkhansai.”

A volgai részben a szerelem különféle megnyilvánulásaival szemben Ványa zavara egyre fokozódik. Mikor Natával, pétervári rokonával éppen Ida Goldberg öngyilkosságáról beszélgetnek, tanúi lesznek a kereskedősegéd és kedvese szerelmi légyottjának, ami a testi szerelem „vulgaritásával” Ványát összezavarja. Egyébként a volgai rész Marja Dmitrijevna monológjával kezdődik, aki lelkesülten a szerelem szépségéről beszél, miközben nyíltan említést tesz a homoerotikus kapcsolatok létezéséről, amit Ványa akkor még bűnnek tart:

„... a férfiak a nőket szeretik, a nők pedig a férfiakat; azt mondják, az is előfordul, hogy a nő nőt szeret, a férfi meg férfit; előfordul, mondják, a szentek életrajzában én is olvastam róla: a szent életű Eugénia, Nifont és a Borovi Pafnutijj történetében; Rettegett Iván életírásában is megtalálod. Nem is oly nehéz elhinni, hiszen az Isten képes rá, hogy elhelyezze ezt a szálkát az emberi szívben. Bizony nagyon nehéz Ványa, az ellen valamit tenni, ami elrendeltetett, sőt az is lehet, hogy ellene tenni bűnös dolog.”

Noha Ványát magával ragadja a *Rómeó és Júlia* olvasása, amit már eredetiben, szótár segítségével olvas, s mitől „... hirtelen úgy áthatotta a szépség és az élet furcsa áramlata, mint korábban soha”, mégis egyre inkább eltávolodik a heteroszexuális kapcsolatoktól. A Szása Szorokinból és Arina Dmitrijevna álló „kórusból” Szása hatása lesz a döntő, ő az aki ráébreszti a fiút értékeire, sőt tulajdon szépségére: „Hiszen nem vagyok olyan érzéketlen, mint a kő, és most már tudatában vagyok szépségemnek is!” – hangzik fel Ványa belső monológiájában. Ewa Komisaruk könyvében a *Szárnyakkal* kapcsolatban külön fejezetet szentel a mizoginizmus problémájának, visszautalva a nőábrázolásokra a XX. századelő európai irodalmában és művészetében (femme fatale, bestia, vamp stb.), valamint a korszak gondolkodásában (Otto Weiniger).³²³ Úgy gondolom, bármennyire is sok kultúrtörténeti momentumra támaszkodik ez az értelmezés, Kuzmin regényében nincs szó a pusztító, romboló női szerep a szecesszióban oly népszerű mítoszáról, noha egyes jelenetekben fel-feltűnnek a férfi szabadságát korlátozni szándékozó nőalakok, sőt a római részben Veronica Cibo, aki a pusztító női szépség emblematisztikus figurájának tekinthető. Kuzmint azonban regényében a másfajta szépség (nem a konvencionális női szépség) keresése motiválja leginkább, a szerelemnek, mint eszménynek az antik ideálokhoz való közelítése, s ily módon a szellemi eredő fontosságának kihangsúlyozása a homoerotikus kapcsolatokban.

A *Szárnyak* utolsó, harmadik, Olaszországban játszódó része a főszereplő „újjászületését”, a szépség és a művészet átélése és elfogadása következtében eljövendő „megtisztulását” mutatja be. Danyiil Ivanovics mellett, aki útitársául választotta Ványát, a „nevelők” sorában megjelenik Mori kanonok és Ugo Orsini. Ványa külseje is megváltozik; polgári, dandys öltözetben jelenik meg, Danyiil Ivanovics pedig „az utazó hercegfiú nevelőjének” nevezi tréfásan magát. Róma és Firenze világa a regényben már-már utópisztikus, színekkel, illatokkal, műkincsekkel teli, a beszélgetések szinte kizárólagosan

³²³ Komisaruk, Ewa: Proza Michaila Kuzmina. Wrocław, 2002. Slavica Wratislaviensia CXVIII. Rozdział III. Mizoginizm. s. 67-89.

a művészetekről folynak, a tájleírások is tele vannak az ismert írók és festők műveire való utalásokkal, az enteriőrökre a könyvek és a műtárgyak sokasága jellemző, a toscanai „külső” jelenetekben és életképekben pedig Kuzmin stilizációs ideálja valósul meg. Mintha az olaszországi részben az író vágyálma teljesedne be, amelyről 1905. augusztus 27-én a következőket írta naplójában:

„Gyakran gondolok arra, hogy milyen jó lenne, ha volna egy olyan barátom, akit szeretnék fizikailag, és együtt tudnánk vele haladni a művészet összes új útján, esztéta lenne, hasonló ízléssel, közösek volnának álmaink és kedvteléseink, nem ártana, ha egy kicsit a tanítványom és a hódolóm is volna, együtt utaznánk Olaszországban, és mint a gyermekek megmártóznánk a szépségben, koncertekre és kirándulni járnánk, szeretném az arcát, szemét, testét, hangját, az enyém lenne – ez volna csak a gyönyörűség.”³²⁴

Ványára nagy hatást gyakorolt Wagner *Trisztán és Izolda* című operájának megtekintése Orsini és Strup társaságában, a szerelem ideális ábrázolását és a szenvedély apoteózisát látta benne. Viszont zavarta a testi kapcsolatra való utalás. Majd meghallgatta Mori kanonok Antinoosz kultuszáról szóló írását. Mindez előkészítette és képessé tette a szerelem, ami egyúttal a homoerotikus kapcsolatot jelentette, befogadására. Végül pedig, a Struppal folytatott beszélgetés után, amelyben nyílt utalás található a növekedésben levő „szárnyakra”, elfogadta a férfi ajánlatát, és vele utazott tovább. Tehát a fiút beavatták egy magasabb rendű életbe, a kultúra és a szellemiség transzcendenciájába, a provinciális orosz kisfiúból az európai kultúra értékei között is eligazodni képes, önnön értékeinek tudatában lévő ifjú lett. Ahogy már utaltam rá, Kuzmin regényében rengeteg az önéletrajzi elem, ahogy a munkásságáról íródott tanulmányokban már feltárták, az olaszországi részben például felhasználta saját olaszországi utazásaival kapcsolatos élményeit, a szövegben szintén tükröződik akkori vonzalma a katolicizmus esztétikája és egyetemessége iránt.

A szimbolista beavatási regényekhez képest a *Szárnyak* kissé didaktikusnak tűnhet, főleg amiatt, hogy erőteljesen végigvezethető benne a nevelődési vonulat, ami a fent említett orosz szimbolista regényekben vagy másodlagos, vagy háttérellem. Ez persze összefügg azzal is, hogy Ványa jóformán gyermek, teljesen kiforratlan személyiség, így rendkívül alkalmas az adeptus szerepére. A szimbolista beavatási regényekben fontos szerepet játszik a rituális elem, például *Az ezüst galamb* esetében központi része a

³²⁴М. Кузмин: Дневник 1905-097. Санкт-Петербург, Изд. Ивана Лимбаха, 2000, с. 32.

regénynek a galambok beavatási szertartásának bemutatása. Kuzmin regényében a beavatáshoz nem kapcsolódik a mitológiai és egyéb tradícióra visszavezethető rítus, a „beavatás” folyamat, melyben hasonlóan fontos szerepet játszanak a személyeken kívül a műalkotások, operák, irodalom, s főképp a képzőművészet, hiszen rajtuk keresztül közvetítődik a beavatáshoz szükséges kulturális tartalom. Ványa a műalkotások nyújtotta „kettős tükrözés” segítségével érti meg a „természetet”, s ily módon önnön természetét is, az identitás kialakulását nagyban elősegítik a regényben a direkt analógiák, a metaforák realizálása. Ez egyébként a travesztiára utaló poétikai eljárás is. Kuzmin regényének sajátossága a *Szárnyakat* inkább az akmeista poétika új tárgyiasságához, neoklasszicizmusához közelíti. Tehát „átmeneti” regénytípussal van dolgunk, melyben a szimbolisták által kultivált transzcendens „művészetvallás” vállalása inkább konkrét műalkotások élvezetében tárgyasul, mintsem az extázisban és a misztikus tapasztalatban.

7. 3. Antik gyökerek. A tükör-szimbólum. Test-kép

Ahogy már számos tanulmány rámutatott, egyebek között elsőként Donald Gillis munkája³²⁵, amelyben a szerző a platonikus eszméket vizsgálta Kuzmin kisregényében, a *Szárnyak* antik metatextusának feltárása nélkül a mű nehezen értelmezhető. Mindjárt a regény legelején, mikor Strup a Nyári Kertben Ida Goldberggel sétál, a *Szárnyak* „fő ideológusa”, a következőket mondja:

„És rájöttek az emberek, hogy mindenfajta szépség és szeretet az istenektől való, és szabadok és bátrak lettek, s kinőttek szárnyaik”.

Kuzmin regényében ez a szövegben is idézőjelbe tett mondat nyílt, majdnem szó szerinti utalás Platón *Phaidrosz* című dialógusára, melyben új értelmezést ad a lélek szárnyas fogata metaforájának (V. századi hagyomány, Parmenidész, Pindaros). Platón dialógusában a szárny a „felmenetel”, az isteni szférához tartozás jelképe:

„A szárny természetes ereje a súlyosat is a magasba emeli, oda, ahol az istenek nemzetsége lakozik: mert a testszerű dolgok közül a szárny az, aminek a legtöbb része van az isteniben. Az isteni pedig szép, bölcs és jó és minden, ami ezekkel rokon; ezek táplálják és növelik a lélek szárnyait, de a rút, rossz és minden, ami az előbbiekkal ellentétes, sorvasztja és pusztítja.”³²⁶

A dialógusban Szókratész szerint a valóságot, „az itteni szépséget” is meg kell tapasztalni ahhoz, hogy az ember visszaemlékezzék az igazi szépre, hogy szárnyai nőjenek. A szárny növése a „szerelmi bájjal”, Erósz hatalmával szorosan összefügg. („A halandók röpke Érosznak hívják őt. A halhatatlanok Pterosznak, mert szárnyon járó Végzet.”³²⁷). Szókratész példája a fiúszerelemre vonatkozik, Ganümedészt, Zeusz szerelmesét idézi meg; a szerelmi báj, ha az ember már megtelt vele, visszaáramlik a másikba: „... így a szépség árama is visszatér a szép fiúba, szemén át véve útját, s így természetesen a lelkébe jut; odaérkezve szárnyfakasztó erejével megöntözi a szárnyak kijáratát és megindítja a

³²⁵ Gillis Donald C.: The Platonic Theme in Kuzmin's „Wings” // The Slavonic and East European Journal. 1978. vol. 22. № 3. Gillis tanulmányában, a Kuzmin-regény egyes jeleneteit elemezve azt bizonyítja be, „hogyan működik a platóni filozófiai mechanizmus az igazság, szépség és szerelem keresésében”. (336. o.)

³²⁶ Platon: *Phaidrosz*. // Platon válogatott művei. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983. 495-567. Kövendi Dénes fordítása. 523. o.

³²⁷ Uo. 529. o.

szárnyak növést; így tölti el a kedves lelkét is szerelemmel.”³²⁸ Kuzmin regénye végén Strup szintén a szárnyak növéstéről beszél Ványának, mikor válaszút elé állítja: „... még egy kis nekirugaszkodás, és kinőnek a szárnyai, én már látom őket.” Mire Ványa immáron mosolyogva azt válaszolja: „Lehet, de ez nagyon nehéz, mikor növéstben vannak.” Az egész szöveget átható kibontott szárny-metaphora ezzel lezárul, ahogy egyúttal Ványa beavatása is.

A *Phaidroszon* kívül az antik kulturális utalások, különösen Danyiil Ivanovics, Strup, Mori és Orsini monológjaiban a *Szárnyakban* mindvégig jelen vannak. Akhilleusz és Patroklosz, valamint Oresztész és Püladész neve, mint a fiúszerelem lehetséges példáié először a görög tanár és Ványa első találkozásakor említődnek meg. Mint már utaltam rá, a görög tanár szobájában Antinoosz mellszobra található. Az Antinoosz-allegória a firenzei részben realizálódik, mikor Mori kanonok felolvassa Ványának Hadrianus fiúszereletről életrajzát, beszél a halálát követő kultuszról, és tanulságképpen a következőket fogalmazza meg:

„Tehát az idő múlásával a császári kedvenc isteni mivolta egyre inkább egy síron túli, rejtett jelleget öltött, amely népszerűvé vált a szegények között, és noha nem terjedt el annyira, mint a Mithrasz-kultusz, de az istenné avatott ember egyik legerőteljesebb áramlatának volt tekinthető.”

Vagyis, Mori szerint a kultusz természetes terjedése a gnosztikus jellegű vallási közösségek körében azt is bizonyítja, hogy a szépség „titokzatos dicsfénye” olyan erő, melynek akár szociális következményei is lehetnek.

Amikor Ványa először látogatja meg Strupot, egy „hellén” szöveget énekel valaki zongorakísérettel, ami nem más, mint Kuzmin *Alexandriai dalok* (Александррийские песни) című versciklusának egyik darabja. Strup monológjában („Hellének vagyunk, a szépség szerelmesei, az eljövendő élet bakkhánsai...”), ami a szépségről szóló utópiával zárul („... létezik egy napfényben, szabadságban fürdő őshaza, gyönyörű és bátor emberekkel, és oda igyekszünk mi, argonauták, tengereken, ködön és homályon át!”), ahogy Masa Levina-Parker tanulmányában rámutatott, egy sor, tézisszerű, nem kifejtett bináris oppozícióval találkozunk: a művészet szembeállítása a vallási monoteizmussal, a szerelem és a gyönyör a gyermekszüléssel és a fizikai munkával, a szabad sokszínűség a kényszerű egyformasággal, az abszolút szépség a vallási törvénnyel, a finalitás hiánya a célszerűséggel stb. Strup nézetei inkább az orosz nietzscheanizmushoz állnak közel,

³²⁸Uo. 533. o.

miután a szépséget és a szabadságot egymással azonosítja, s ugyanakkor elválasztja a jótól és igazságtól, ami egyben polémiát is jelent a kor szolovjoviánus-teurgikus eszméivel³²⁹. Mindezekon kívül ebben a részletben rábukkanhatunk Vaszilij Rozanov nézeteivel folytatott polémiára is³³⁰. Az ószövetségi, „patriarchális kereszténység” áll szemben a kultúra alkotta „őshazával”, a vallásról kialakított, modernista, szinkretikus elképzelésekkel. Az argonauták mítosza szintén központi jelentőségű a *Szárnyak* szövegében. Strup monológiát elemezve nem kizárható az a feltevés sem, hogy nemcsak az aranygyapjú keresésére induló argonauták mítoszáról van itt szó, hanem rejtett utalásról a moszkvai szimbolisták, Andrej Belij, Szergej Szolovjov és Ellisz alkotta *Argonauták* körére, akik a teurgikus művészet elvét hirdették, mellyel Kuzmin nem értett teljesen egyet. A Strup körül összegyűlt társaság, a kiválasztott „új emberek” közössége azonban az „ezoterikus”, titkos társaságok modelljével, amelyekre a moszkvai *Argonauták* is hasonlítani szerettek volna, Kuzminnak nem kizárt, hogy imponált³³¹.

A regény befejező monológja, Ugo Orsini színdarabterve szintén mitológiai alapú, három képe szinte lezárja a mitológiai jelképek szintjén a regény alapvető problematikáját. Az első kép ismét az *Argonauták mítoszá*t idéz fel, melyben újból előkerül az őshaza felismerésének motívuma; a mítosz eredeti változata azt bizonyítja, hogy az ember számára semmi sem lehetetlen, ám ugyanakkor útjuk vakmerő vállalkozás, *hybris*, mert az Argo hajósai Iaszón vezetésével olyan határ áthágására vállalkoztak, amit az isteni bölcsesség nem ok nélkül helyezett el a szárazföldi létre teremtett ember számára. A második kép – a leláncolt és megbüntetett Prométheusz. Mint ismeretes, a mítosz szerint a Titán azért bűnhődik a Kaukázus bérceire láncolva, mert ellopta az emberek számára Zeustól a tüzet. Ennek a mítosznak is a lényege egyfajta törvénytelen határáthágás, ahogy a kép második jelenetének is, amelyben Oidipusz mítoszárol van szó, aki egyszerre két határsértést követett el, a szülő meggyilkolását és az incestust. A harmadik jelenetben szereplő Pasziphaé a mítosz szerint férje, Minósz mulasztása miatt bűnhődik, aki nem áldoz fel Poszeidónnak egy bikát. A királynőben az isten büntetésül bűnös vágyat ébreszt egy bika iránt, mely a Minótauruszt nemzette neki. Pasziphaé Héliosz Napisten leánya, aki ebben a minőségében rendelkezett varázserővel és a jóslás képességével, amire utalás történik a jelenetben. Alakjában a határátlépés és a jóslás, az igazság látásának képessége ilyen

³²⁹ Левина-Паркер, М.: «Две крайние точки» Михаила Кузмина. // Новое литературное обозрение, 2007. № 87. <http://magazines.russ.ru/nlo>

³³⁰ L. erről részletesebben: Кацис, Л.: «... Я всю жизнь прожил за занавескою» («Занавешенные картинки») М. А. Кузмина и В. В. Розанов) // Русская альтернативная поэтика. Москва, Изд-во МГУ, 1990.

³³¹ Uo. 30. jegyzet.

értelemben csakúgy összekapcsolódik, mint az előző esetben Oidipusznál –, illetve a benne ébredt vágy éppen ezt a tisztánlátást homályosítja el. A harmadik kép jelenetei a *Metamorfózisok*, az Ovidius által megörökített átváltozás-történetek közül azokra utalhatnak, melyekben egy-egy isten lépi át a halandó és halhatatlan lét határát, hogy vágya földi tárgya megszerzése érdekében átváltozva teljesítse be azt. Phaethón, Ikarosz és Ganümedész említése az égbe törő ifjak mítoszainak sajátos, szimbolikus értelmezése. Phaethón szintén a Napisten fia, aki bizonyítékot akar szerezni arra, hogy anyja, Klümené nemcsak hajdani törvénytelen kapcsolatát leplezi azzal a mesével, hogy az ő apja a Napisten. Az ifjú személyesen keresi fel apját, s az apai szeretete bizonyítékaul a Styxre esküdve ígéri meg neki, hogy bármilyen kívánságát teljesíti, ezért a fiú végzetes kérését, hogy vezethesse apja fogatát, nem utasíthatja vissza, így önmaga válik fia halálának okozójává. Ez a bűn lehet a Kuzmin által említett büszkeség, mely túl nagyra tör, és tragédiát okoz. Ikarosz története szintén végzetes: mítosza szerint Daidalosz Krétáról menekülve az égi utat választja, mely csakúgy határsértés, mint az Argonautáké: az ég, csakúgy, mint a tenger, nem azért teremtetett, hogy ember járja. Bárhogy óvta azonban Daidalosz fiát attól, hogy elhagyja őt és túl magasan (vagy túl alacsonyan) repüljön, Ikaroszt a magasság megrészegeti, meg följebb száll, és túl közel kerül a Naphoz, a szárnyát összetartó viasz pedig megolvad, és a róla elnevezett tengerbe hull alá. Ganümedész, a szépséges trójai királyfi Orsini darabja vázlatában ezért okíthatja pórul járt ifjú társait: Zeusz halhatatlan szerelme kell hozzá, hogy valaki ne hulljon alá az égből, az egyik „büszkesége” és a másik „játéka” ehhez nem elég.

Tehát Kuzmin művének végkicsengésében fontos szerepet kap a határsértés, határátlépés kategóriája; a szabadság és a szépség elérése nem képzelhető el a bűn nélkül, s valószínű, hogy az író azért is alkalmazta a mitológiai utalásrendszert, mert az etikai kérdésfelvetés, a személyes bűn és bűnhődés problémája teljesen hiányzik a *Szárnyak* eszmerendszeréből. A kép utolsó jelenete egyfelől az orgiákra, Dionüszosz-Bakkhosz misztériumainak féktelen eksztázisára, másfelől az orosz eretnekek, a hliszti körforgásos extázisára (падение) utal. Kuzmin több kortársához hasonlóan érdeklődött az orosz misztikus szekták iránt, több versében is megjelennek a hlisztik extázisát, körforgását bemutató sorok (Хлыстовская, Ангел Благовествующий)³³². Az utolsó mondatban említett Zeusz-Dionüszosz-Héliosz istenhármas szintézisének hátterében alighanem a

³³² Эткинд, А.: Хлыст. Секты, литература и революция. Москва, 1998. Часть 3. Поэзия. Кузмин. 303-312.

Kuzmin által jól ismert gnosztikus képzetek állhatnak, mivel ők a pogány ókor teremtő és a világot fenntartó erőit jelenítik meg.

A szárnyak mellett Kuzmin regényének másik fontos motívuma a tükör, amely szintén visszavezethető az antik gyökerekre, konkrétan Ovidius *Átváltozások* című művére. A mű *Harmadik könyvében*, a *Narcissus. Echo* című részben, Echo, aki beleszeret a fiúba, megátkozza Narcissust, hogy hozzá hasonlóan „Ő is csak (...) epedezzek hasztalan egyre!” A fiú, mikor megpillantja szép arcát a patak vizében, beleszeret, s nem tud a tükörkép keltette vágytól, vagyis önmagától szabadulni:

„Jól tudom: én vagyok az; látom: nem csal meg a képem;

éget az önszerelem; tűz gyújt, amit én rakok, engem.

Mit tegyek? Ő kérjen? Kérjem? S ha igen, mire kérjem?

Vágyam tárgya velem: koldussá kerget a bőség.

Bárcsak a testemtől valahogy megválni lehetne!

Új ez a vágy, hogy amit szeretünk, az messze lehessen!”³³³

Kuzmin művében a tükör-szimbólum jelentése csak csekély mértékben van kapcsolatban a görög mítosszal. Talán annyiban releváns az ovidiusi Narcissus-történet, hogy a *Szárnyakban* a test elfogadása problémát jelent. Igaz, hogy Ványa végül tudatában lesz szépségének, de a tükör-szimbolika inkább gyermeki mivoltával, nevelődésével, önmeghatározásával és bizonytalanságával kapcsolatos. A motívum többször megjelenik, vissza-visszatér a műben, Ványa beavatásában a szépség és a homoerotikus kapcsolat titkaiba az identifikáció különböző stádiumait szimbolizálja. Első megjelenése mindjárt a mű elején arról tanúskodik, hogy nem tudja még elfogadni arcát, tükörképéhez infantilis módon viszonyul:

„A falon függő kis tükörben szemügyre vette tükörképét, közönyösen bámulta ezt a jelentéktelen, pirosposzgás kerek arcot, a nagy szürke szemeket, a szép, de még gyermeken duzzadt ajkakat és az enyhén göndörödő szőke haját, amit még nem vágta le rövidre. Nem tetszett, egyáltalán nem tetszett neki ez a fekete zubbonyos, ívelt szemöldökű, magas és vékony fiú.”

³³³ Publius Ovidius Naso: *Átváltozások* (Metamorphoses). Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982. Fordította: Devecsei Gábor. Narcissus. Echo. 81-86. 84-85. o.

Ványa Kolja bácsikájával folytatott beszélgetés után, mikor az arra próbálja rávenni, hogy kérjen neki kölcsön pénzt Struptól, szégyenében újból szembenéz a tükörben önmagával: „... mielőtt bement volna az ebédlőbe, még egyszer szemügyre vette a tükörben szégyentől vöröslő arcát, szürke szemeit és ívelt szemöldökét.” A tükör tehát egyszerre közvetíti Ványának nemcsak fizikai jelenlétét, de lelki állapotát is – szégyentől vöröslő arc –, bizonytalanságát az önmeghatározásban: hiszen nem tudja még, hogy gyermek-e vagy már fiatalember? A tükör-motívumnak ezek az első, sőt a további megjelenései a regényben főként a tudattalannal kapcsolatosak, az önazonosság keresésében feltárják azokat nárcisztikus momentumokat, melyek sokban emlékeztetnek a francia pszichoanalitikus, Jacques Lacan a tükör-stádiumról írott tanulmányának egyes kitételeire³³⁴.

A tükör-stádiumot Lacan hattól tizennyolc hónapos korig a kisgyermek „énképe” kialakulása fontos mozzanatának tartja:

„Arról van szó, hogy tükör-stádiumot *mint egy identifikációt* kell felfognunk, abban a teljes értelemben, amelyet az analízis adott ennek a kifejezésnek. Vagyis nem más, mint átváltozás, amely az alanyban megy végbe olyankor, amikor egy képet magáévá tesz, egy képet, amelynek e fázis-hatáshoz való eleve hozzárendeltségét jól kifejezi az ősi *imágó* szó, ahogyan az a pszichoanalitikus elméletben használatos.”³³⁵

A tükör-tapasztalat kiterjeszthető azonban a későbbi fejlődési vonulatra is, mint az érzékelés, a gondolkodás, valamint saját személyiségünk tudomásul vétele. Lacan szerint a tükör határ a képzeletbeli és a szimbolikus között. A tükör-stádium három részre osztható: először a gyermek úgy fogja fel a tükröt, mint valami realitást, összeveti a képet a valósággal, meg akarja érteni, a második stádiumban már kétségbe vonja a realitását, rájön, hogy képről van szó, végül a harmadik stádiumban a tükörbeli képet, mint tükröződést, mint saját képét érzékeli. Lacan a tükör-tapasztalat segítségével azt mutatja be, hogy a szubjektum nem az érzékelés közvetlen produktuma, hanem „esemény”, amely függő viszonyban áll a test-képpel. Umberto Eco a tükrökről írott esszéjében így összegezi a tükör-tapasztalást: „A tükörmomentum, a pillanat, a melyben megfigyelhető a tükör-Én társadalmi Én-né alakulása, „strukturális határpont”, (...) küszöbjelenség.”³³⁶

³³⁴ Jacques Lacan: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. // *Thalassa*, 1993 (4), 2. 5-11. o. Ford. Erdélyi Ildikó és Füzéressy Éva. A tanulmány eredeti címe és megjelenése: J. Lacan: Le stade du miroir comme dormateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. // *Écrits*, Seuil, Paris, 1966. 93-100.

³³⁵ Uo. 6. o.

³³⁶ Umberto Eco: Tükrökről. // *Café Babel*, 1995. 4. 19-30. 20. o.

A kisregény második részében, mikor az ifjak a Volgában fürdőznek, már a víztükör lép fel a tükör funkciójában, nyílt utalással a narcisztikus eredőre, a lacani tükör-stádium harmadik fokozatára.

„A fiú rácsodálkozott, hogyan tükröződnek a vízgyűrűk remegő fodrozásában magas, rugalmas teste, keskeny csípője és hosszú, napbarnított lábai, vékony nyaka fölött lenőtt, világos hullámos haja és kerek, lesóványodott arcán nagy szemei – és, csendesen elmosolyodott, majd bement a hideg vízbe.”

Mint már utaltunk rá, ezt a paradicsomi állapotot, s a fiú örömét saját testében zavarja meg a vízbefúlt fiú látványa, s Ványa „... elszörnyedve nézte a már deformált arcú, meztelen, csizmás felpuffadt, nyálkás hullát; egyszerre volt undorító és irtóztos a csillogó napfényben, a zajos és kíváncsi, kigombolt ingükön át felsejlő, rózsaszín testű gyerkőcök között.” Ez a momentum a regényben egyúttal a lacani tükör-stádium „széthullott test” metaforájára is vonatkoztatható, melyben a rettegés a test szétbomlása miatt a narcisztikus önazonosuláshoz, bizonyos értelemben elidegenedéshez is vezethet:

„A *tükör-stádium* dráma, amelynek belső hajtóereje az elégtelenségtől az eljövendő meglátásáig szárnyal. Ez a dráma mozgósítja a térbeli azonosulás ámitásába esett alany fantáziáit, amelyek a darabjaira széthullott test képétől totalitásának ama formájáig terjednek, amelyet ortopédikusnak (orthopédique) nevezek, s végül az elidegenedett identitásnak ama magára öltött páncélzataig, amely merev struktúrájával meghatározza majd az alany egész szellemi fejlődését. (...) Ez az a pillanat, amikor az emberi tudás mint olyan véglegesen átbillen a másik vágya által való közvetítettségbe...”³³⁷

A tükör-motívum a *Szárnyak* szövegében végül szimbolikus jelentést nyer; Ványa már tudatában van szépségének, amit „a másik vágya” közvetít neki, így direkt módon, reá vonatkoztatva a tükör többé nem jelenik meg a szövegben. Általánossá váló, „elidegenedett” jelentését Szása Szorokin fogalmazza meg, amely immár ellentétes a Narcissus-mítoszban megfogalmazott pusztító önszeretettel. „Az embernek olyannak kell lenni, mint a folyó vagy a tükör – ami tükröződik benne, be kell fogadnia; és akkor, mint

³³⁷ Lacan, 7-8. o.

ahogy a Volgában, benned lesz a napocska, a felhők, az erdők, a magas hegyek, a városok a templomokkal –, minden szépen együtt lesz, mindent egyesítesz magadban.”

A *Szárnyak*ban megjelenő test-kép inkább elvontnak, mint materiálisnak tekinthető, noha a materiális momentumok, például Strup monológjában erőteljesen kihangsúlyozottak („... az emberi test izmait és inszalagjait lehetetlen felindulás nélkül nézni!”). A már idézett volgai fürdőzés jelenetében a „gyengéd-rózsaszín testű”, a paradicsom képét idéző gyermekek látványa is inkább a puttókra emlékeztet, mint a hús-vér emberekre. A tükör-stádium végső fázisával kapcsolatos az a tény is, hogy a test metaforikus jelentése a regényben a római múzeumban látott futó fiú torzójában csúcsosodik ki; ekkor már véglegesen eltűnik a test szétesése kiváltotta rettegés, hiszen a művészet örökkön valóvá változtatja át a sérült testet.

„Csak ez a torzó, Ilionosz hasonlítható össze az ifjú test szépségével, ahol a fehér bőr alatt látható, hogyan áramlik a bíborszínű vér, és az összes izom megrészegítően lenyűgöző; és bennünket, mai embereket egyáltalán nem zavar a kéz és a fej hiánya. Maga a test, az anyag elpusztul, s tegyük fel, elpusztulnak a műalkotások, Pheidiasz, Mozart és Shakespeare, de a szépség eszméje és típusa, amely bennük rejlik, nem pusztulhatnak el, és meglehet, hogy ez az egyedüli érték életünk változó, tarka és mulandó sokszínűségében.”

Tehát itt már nem is annyira a testről van szó, hanem annak a művészetben szublimált változatáról, ami tökéletesebb a fizikai valóságnál. Kuzmin azért is absztrahálja a testet, hogy a vágyat a kultúrában testet öltő szépség iránt még szemléletesebbé tegye, és konkrét műalkotásokban mutassa meg. Egyébként ez a torzó, hasonlóan a műben található többi kép- és szobor-idézethez, létező, ma is látható. A római Museo Nazionale Romano delle Terme-ben található görög márványszobor Subiaco-ból (Villa Nerone), izmos, futó fiút ábrázol, fej és kéz nélkül, a szobor neve: *L'Efebo di Subiaco*. Vagyis Strup kijelentése az izmokról és inszalagokról, melyeket nem lehet felindulás nélkül nézni, elnyerte ideális megvalósulását, a szoborban tárgyiasult, és egyúttal „szakralizálódott” a kuzmini művészetvallásban. A másik szobor, ami előtt Ványa hosszasan elidőzik a fiatal *Marcus Aurelius* mellszobra, amely a Musei Capitoliniben őrzött, 140 körülre datált mellszobor lehet.

A *Szárnyak* látszólag statikus jelenetei ellenére a regényben a világ szellemi értelemben állandó mozgásban van, melynek dinamikáját a dolgok sokfélesége, a változás

lehetőségei, a klasszikus értékek elérhetősége adja meg. A regény kamaszfiú hőse, Ványa olyan arcot keresett, amelyben mint a tükörben, megláthatja önmagát, megtalálhatja azonosságát, s ezt nemcsak Strupban fedezte fel, hanem a szépség, a szellemiség és a kulturális értékek világában is, ily módon valósítva meg a „felemelkedés” (восхождение) az orosz szimbolizmusban oly fontos elvét. Vaszilij Rozanov, aki eléggé kritikusan viszonyult Kuzmin regényéhez, a *Mérleg* (Весы) című folyóiratban, 1909-ben megjelentetett egy cikket, amelyet Vilmos, német császár „barátai” apropójából írt a homoszexuális kapcsolatokról. Az a jellemzés, amelyet az ilyen kapcsolatokról ad, bizonyos értelemben a *Szárnyak* hőseire is vonatkoztatható.

„Ezeknek a kapcsolatoknak a lényege (...) nem okvetlenül a fizikai közelségben rejlik, ami akár hiányozhat is belőlük, akár meg is valósulhat; a lényeg mindenképp az azonos neműek mély érzésű, rajongó szerelme, szellemi közössége (...). Egymás valamiféle istenítéséről van szó, ami a fizikai szépségből és, úgy tűnik, a serdülőkorból és a fiatalságból fakad.”³³⁸

³³⁸ Розанов, В. В.: Нечто из тумана «образов» и подобий». // Весы, 1909. № 3. с. 56.

7. 4. A „kettős tükröződés”. Szecessziós jegyek, képzőművészeti párhuzamok

Kuzminnak van egy versciklusa, a *Fudzsijama egy csészealj* (Фудзий в блюдечке), ami akár felfogható úgy is, mint esztétikai programjának egyik alapvetése. Benne a „kettős tükröződés” (двойное отражение)³³⁹ nyer kifejeződést, képi megfogalmazást. Voltaképpen a természet esztétizálásáról van szó a kultúrán, főként a szűzsé vizuális bemutatásán, a grafikus, festészeti és szobrászati analógiákon keresztül. A ciklus tizenegy versből áll, miniatúrákból, melyből háromnak a címe közvetlenül képekre utal: 1. Japán tájkép porcelánon, 6. Gauguin tájképe 11. Hodoveckij (elképzeltek rézkarc)³⁴⁰. A címadó, első vers³⁴¹ egy tipikus, tavaszi japán tájképet ábrázol porcelánra festve, melynek kompozícióját, magát a miniatúrát az anyag, a porcelán foglalja keretbe; a gőzölgő tea páráján át lehet látni a Fudzsijamát, a sárga égen az aranyló vulkánt. A csészealj „furcsán” leszűkíti a természetet, a „tavaszi világ belefért a kisvilágba”, s váratlanul a képbe hajló mimózaág sem zavarja meg ezt a harmóniát, mivel olyan, mint a „filozófiai próza lapjain időnként fel-fel csillanó szerelmes vers”. Tehát a műalkotásba zárt

³³⁹Szilárd Léna írta körül először ezt a terminust szöveggyűjteményében, Kuzmin verseihez írott előszavában. // *Силард, Л.*: Русская литература конца XIX – начала XX века (1890-1917). Budapest, Tankönyvkiadó, 1981. 550-551.

³⁴⁰Цивьян, Т. В.: К анализу цикла Кузмина «Фудзий в блюдечке». // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Ленинград, 1991. с. 43-46.

³⁴¹**Фудзий в блюдечке**

Сквозь чайный пар я вижу гору Фудзий,
На желтом небе золотой вулкан,
Как блюдечко природу странно узит!
Но новый трепет мелкой рябью дан.

Как облаков продольных паутинки
Пронзает солнце с муравьиный глаз,
А птицы-рыбы, черные чайники,
Чертят лазури зыблемый топаз!

Весенний мир вместился в малом мире:
Запахнут миндали, затрубит рог,
И весь залив, хоть будь он вдвое шире,
Фарфоровый обнимет ободок.

Но ветка неожиданной мимозы,
Рассекши небеса, легла на них, —
Так на страницах философской прозы
Порою заблестит влюбленный стих.

természet tökéletesebb, harmonikusabb, mint az elsődleges; a természet nemcsak tükröződik a műalkotásban, a festményben, de „feléled”, új életre kel, immáron a versben. Kuzminnak ebben az esztétikai alapvetésében sok hasonlóság van a *Művészet világa* festőinek stilizációs technikájával, elsősorban azzal a festészeti gyakorlattal, melyet Benois és Szomov folytatott; amit már egyszer megörökítettek egy műben, még egyszer „tükröződhet” egy másikban, lehetséges az is, hogy egy teljesen más művészeti ágban, legyen az porcelánrajz, szobor, festmény vagy irodalmi mű.

A *Szárnyakban* számtalan utalás történik irodalmi művekre, színházi előadásokra, szobrokra, festményekre, sőt enteriőrökre, a köznapi élet szép és nemes tárgyaira, különösen az itáliai részben. Az orosz irodalmi utalások intertextuális vonatkozásait már az előbbieken számba vettem. Az utalások többsége az analógiára épít. Az orosz irodalomra viszonylag kevés, analógiára épülő közvetlen utalás található a szövegben. Egy ilyenrel találkozhatunk csak, a volgai óhitűekkel kapcsolatban, mikor Strup az életmódjukról, környezetükről beszél, és megjegyzi, minden olyan náluk, „ahogy Pecserszkij írja le, csak kevésbé szirupos.” Vagyis ebben az esetben is a „kettős tükröződés” egyik megjelenési formájával van dolgunk: Pecserszkij regényét figyelembe véve, azt továbbírva születik meg a kuzmini szöveg. Mellesleg az analógiára épülő utalások feltételeznek egy olyan befogadói kört, akik értenek a szóból, ismerik Melnyikov-Pecserszkij regényeit, sőt a régi és modern orosz kultúrát, valamint az európai irodalmat, festészetet és színházat. Ezen kívül kellően kifinomult ízléssel rendelkeznek ahhoz, hogy ítéletet is mondjanak róla. Kuzmin elbeszélője tehát az analógiákkal mintha tudatosan szűkítené a befogadói kört. A *Szárnyak* szövege kétféle, két szinten történő recepcióra van kihegyezve; egyfelől, a lineáris történetvezetés folytán bárki követheti a cselekményt, ám ugyanakkor az „olyan, mint”-típusú utalások egy meghatározott, intellektuális, az elbeszélővel hasonló kulturális érdeklődéssel és ismeretekkel rendelkező befogadói körnek szólnak, vele alakítanak ki intim dialógust. Egyébként a regényben megemlített orosz szerzők és művek többségükben a régi orosz irodalomhoz tartoznak, utalva Kuzmin korábbi érdeklődésére a régi orosz kultúra iránt, a kortárs írók közül csak egy, másodrangú szerző neve hangzik el, Iván Sztrannyiké³⁴², ami írói álnév, egy újságíróné, Anna Anyicskováé (1868-1935), aki többnyire Párizsban élt, befogadták a párizsi irodalmi körök, és könnyed, „szépirodalmi” műveit többségükben francia nyelven publikálta. Róla m-me Monier, aki esztéta, Mori

³⁴²Комментарии (Е. Г. Домогацкая, Е. А. Певак) // Михаил Кузмин: Проза и эссеистика в 3-х томах. т. 1. Проза 1906-1912 гг. Москва, Изд. «Аграф», 1999. с. 582.

kanonok társaságának egyik tagja ejt szót, az Orsinival folytatott könnyed csevegés közben.

A *Szárnyakban* megemlített írók többsége a világirodalomhoz tartozik, Kuzmin kedvenc szerzőiről van szó, Anakreónról, Senecáról, Aquinói Szent Tamásról, Dantéről, Shakespeare-ről, Cervantesről, Marlow-ról, Swinburne-ről, a kortársak közül pedig d'Annunzióról és Anatole France-ről. Az ő könyveik tűnnek fel a könyvespolcokon, ezeket olvassák a szereplők. Az analógiák kapcsán a *Szárnyakban* szereplő olasz „életképek” és „tájképek” Sacchetti novelláit, illetve Goldoni jeleneteit idézik fel. A Mori kanonok körül a firenzei utcán, séta közben „... kialakult légkör, a plebejus udvariasság, a kissé durvára sikerült finomkodás, az éppúgy közvetlen nevelő szándék, mint a vidámság Sacchetti novelláinak hangulatát idézte fel.” Ennek az analógiának a szövegben a kettős tükröződésen kívül van egy másik jelentés-elágazása is. Sacchetti Boccaccio tanítványa volt, a XVII. században a katolikus egyház tiltott irodalomnak nyilvánította a műveit. Az idézetet megelőző jelenetben Mori arról beszélt még otthonában Ványának, hogy vannak „lefoglalt könyvei” is, melyeket „szellemi gyermekeitől” vett el, neki magának viszont már nem árthatnak. Ezért nem véletlen, hogy magatartása a tiltott szerző novellái hangulatát idézi. A Goldoni-analógia a toscanai utazás leírásában kerül elő, mikor megjelenik egy ódivatú postakocsi, majd az utasok betérnek egy zsiványtanyára emlékeztető tavernába. „Milyen jól felidézi ez a jelenet Goldoni dicső emlékezetét! Milyen elragadó egyszerűség! – lelkendezett m-me Monier”. A kettős tükröződés a regényben egyben az a stilizációs eljárás is, mellyel Kuzmin az elsődleges (természeti) és a másodlagos (a műalkotásokban megvalósuló) szépség problémáját vezeti elő. Masa Levina-Parker tanulmányában, a *Szárnyakban* a kettős tükröződés kérdését a következő formában veti fel: „Olyan benyomás alakul ki, hogy az élet utánozza a művészetet, és váratlanul a másodlagos realitás helyzetében találja magát, melyet az esztétikai „eredetije” ír le és magyaráz meg.”³⁴³. Tehát az élet és művészet, a szimbolista „életalkotás” dilemmája egy szintetikus „művészetéletben” ölt Kuzminnál testet; ez a stilizált „élet”, különösen az olaszországi jelenetekben gyakran a színpadiasság benyomását kelti. Kuzmin minderre szinte tudatosan rájátszik, például a regénynek abban a jelentében, mikor a toscanai házban, az esti szürkületben, „... a félig sötétbe boruló teraszból a kilátás Maeterlinck *L'Intérieur* című darabjának színpadi előadására emlékeztetett.”. Az olaszországi rész az „összművészeti” elv tipikusan kuzmini megvalósítása: az irodalom, a színház,

³⁴³ Левина-Паркер, М.: «Две крайние точки» Михаила Кузмина. // Новое литературное обозрение, 2007. № 87. <http://magazines.russ.ru/nlo>

képzőművészet és a zene emblematisz alkotói és művei a szövegben úgy vannak jelen, mint a kulturális emlékezetet jelző ornamensek. Ezért a kettős tükrözödé eljárásmodját Kuzmin munkásságában szecessziós jegynek tekintem.

A *Szárnyak* központi jeleneteit képezi három színházi előadás, melyek kapcsolódnak a mű emocionális, gondolati, mitológiai síkjához és központi vezérmotívumaihoz. Az egyik Bizet *Carmen*je, melyről Strup a következőket mondja:

„Nagyon szeretem a Carment, soha sem unom meg: az élet mély és őszinte lüktetését érkelem benne, ahol mindent beragyog a napfény; megértem, hogy Nietzsche élvezte ezt a zenét.”.

A felfokozott érzékelés Kuzmin esztétikájában mindig lényeges szerepet játszott, az 1920-as évek elején, mikor megalakította az *Emocionalisták* expresszionista csoportját, az ezzel kapcsolatos esztétikai nézeteinek is hangot adott. Az volt a meggyöződése, hogy a művészet nemcsak arra képes, hogy átadja az érzelmeket, hanem arra is, hogy átalakítsa azokat és gazdagítsa az emberi érzelmek spektrumát, új, addig fel nem fedezett, bonyolult és kifinomult emóciókkal.³⁴⁴ Az idézetben a nap motívuma is szerepel, amely a regény képrendszerében kiemelt szerepet játszik, az olaszországi jeleneteket végig „beragyogja a napfény”, valamint Orsini végső monológiájában mitológikus szintre emelkedik „Zeusz-Dionüszosz-Héliosz hatalmas, napsugaras alakjában”. A másik két színházi jelenet – a Wagner-operák meglátogatása az olasz színházakban. A *Tannhäuser* előadása után Rómában a görögtnár és Orsini az opera átdolgozott Vénusz-jelenetéről beszélgetnek, több festészeti és irodalmi párhuzammal világítják meg gondolataikat, majd Orsini a következőket mondja róla: „... az új tavasz fuvallata érint meg, amely a szenvedélyek sötét mélységeiben forrong, és életre tör, s a naphoz igyekszik!” Az idézetben nemcsak a nap-motívum tekinthető visszautalásnak a *Carmen*re, és a körülötte folyó beszélgetésre, de a beszélő, Ugo Orsini gomblyukában a vörös szegfű szintén a francia opera egyik motívumára utal³⁴⁵. A Vénusz-motívum elemzésére a képzőművészeti párhuzamok bemutatásánál térek majd ki. A harmadik színházi előadás – a *Trisztán és Izolda*, melyet Firenzében Ványa, Strup és Orsini társaságában tekint meg. Szintén a szenvedélyek ragadják magukkal őket, s Orsini újabb érzelmes kinyilatkoztatást tesz:

³⁴⁴Кузмин, Михаил: Эмоциональность как основной элемент искусства. // М. Кузмин в трех томах. Эссеистика. Критика. Москва, «Аграф», 2000. 375-380.

³⁴⁵Медарич, Магдалена: Аромат Рима. Заметки на полях «итальянского текста» Михаила Кузмина <http://www.utoronto.ca/tsq/21/medaric21.shtml>

„Ez a szerelem apoteózisa! Az éjszaka és a halál nélkül ez a szenvedély legkifejezőbb dala volna, szinte a rítusokra emlékeztet a dallamvezetés és a színpad megformáltsága, mennyire hasonlít a himnuszokra!”

Ezek a lelkes kijelentések ugyanakkor Friedrich Nietzsche nézeteire is utalnak, még pedig Oroszországban, a szimbolisták köreiben oly népszerű művére, a *Tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus* című értekezésére. Nietzsche szerint Szókratésszal veszi kezdetét az a hanyatlás, mikor az élet esztétikai értékelését a morális értékelés váltja fel; a pogány görög dráma szelleme csak a zenében kel új életre, olyan német zeneszerzőknél, mint Bach és Wagner. Ám ezzel egy időben Nietzsche hosszan értekezik arról is, hogy a zenei tragédiával szemben áll az opera, amely a XV. században, Firenze előkelő köreiben keletkezett. Az operának Nietzsche véleménye szerint sejtelve sincs a zene dionüszoszi mélységeiről. „Olyan időkbe álmodja magát, mikor a szenvedély is megtette, hogy dal és költemény keletkezzék: mintha egymagában a szenvedély valaha is képes lett volna rá, hogy létrehozzon bármiféle művészetet. Az opera létezésének a művészetről alkotott tévhit a feltétele, mégpedig az az idilli hit, hogy voltaképpen minden érző ember művész. E hitnek megfelelően az opera a dilettantizmus kifejeződése a művészet világában...”³⁴⁶ Nietzsche szerint az opera az alexandriai ember világszemléletét tükrözi, üres szórakoztatás, melyben a művészet eltér a legmagasabb rendű feladatától.

„... az opera eredetében és az opera által reprezentált kultúra természetében rejlő optimizmusnak aggasztó gyorsasággal sikerült kivetkőztetnie a zenét dionüszoszi világhivatásából, és rányomni a formai játékokat űző, szórakoztató művészet jellegét: olyan átalakulás ez, ami csakis az aiszkhüloszi embernek az alexandriai derű emberévé történt metamorfózisához hasonlítható.”³⁴⁷

Kuzmin regényének polemikus éle, elképzelhető, hogy e nietzschei elképzelés ellen is irányult. Kuzmin az *Alexandriai dalok* szerzőjeként épp az „alexandriai derűt”, „a kis dolgok örömét” tartotta alapvetőnek mind a művészetben, mind az életben. A nap, a ragyogás motívuma is a mitológiai gyökereken kívül ehhez a világszemlélethez kapcsolódik. Strup kijelentése, hogy mindannyian „hellének vagyunk”, vagyis a szépség eszményének szerelmesei szintén erre utal. Egyébként a regény olaszországi jelenetei

³⁴⁶Friedrich Nietzsche: A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986. Ford.: Kertész Imre. 160. o.

³⁴⁷Uo.161. o.

színpadiasságukkal és idilli optimizmusukkal épp az operák világát idézik és stilizálják, azzal a nagy különbséggel, ellentétben a nietzschei nézetekkel, hogy Kuzmin világában egyedül az érdek nélküli esztetizmust és a transzcendens szépség szeretetét lehet csak ontológiailag igazolni.

A *Szárnyakban* fontos szerepet játszanak a köznapi élet szép és nemes tárgyai. Kazanszkijék banalitásával, rossz ízlésével szemben – mindjárt a regény elején a nappali berendezési tárgyai ízléstelenségükkel hívják fel magukra a figyelmet –, Strup lakásának hangulata a fine de siècle lakberendezési stílusát idézi fel, a könyvespolcokkal, a tapétával, „... ahol az élénkzöld háttérben sötétvörös faunok roptak körtáncot”, a vörösréztől csillogó ebédlővel, s a férfiak divatjával, a gyűrűkkel, a vastagtalpú cipőkkel és a drága, „a mulandóság leheletét árasztó” parfümökkel. Ez a hangulat, a korhű, elegáns környezet ábrázolása az itáliai részben csak fokozódik. A kávéházak, az erkélyek és teraszok, Mori kanonok lakása a baldachinos ágygal, m-me Monier gloire de Dijon rózsacsokra, Veronica Cibo zöld fátyla, mind-mind az esztétizált életvitelt hivatottak prezentálni. A tárgyi világ ábrázolása éppen ezért nem öncélú, szervesen beletartozik azon „ornamensek” sorába, melyek a regény szecessziós vonulatát erősítik

A kettős tükröződések rendszerében a képzőművészeti alkotások játsszák a fő szerepet. A szobrokkal már foglalkoztam, melyek mindegyike az antikvítás korához kapcsolódik (Antinoosz-fej, a torzó, Ilionosz, Marcus Aurelius mellszobra). A festészeti utalások egy kivételével a nyugat-európai reneszánsz, illetve a szimbolista és szecessziós, kortárs festőkre vonatkoznak. Az egyetlen kivétel – Levitan, orosz impresszionista tájképfestő, az ő neve a volgai tájjal kapcsolatban kerül elő. A regény központi szimbólumának, a platóni eredőjű szárnyaknak kibontásában, kettős tükröződésének megvalósulásában az olasz-svájci művész, Giovanni Segantini (1858-1899): *Szerelem az élet forrásánál* (L'amore alla fonte della vita, 1896) képe jelenti a befejező aktust³⁴⁸. (l. a Mellékletben). Segantinit általában a szimbolizmus festészeti irányzatához sorolják; életének utolsó éveiben a divizionizmus technikáját alkalmazta. A képnek majdnem a teljes leírását adja m-me Monier:

„Emlékszik, Segantininél a génuszra, aki a forrásnál, a magasban kiterjeszti hatalmas szárnyait a szerelmesek felett? Maguknak a szerelmeseknek, minden bátor, szabad és szerető embernek szárnyai kellene, hogy nőjenek.”

³⁴⁸ Ewa Komisaruk könyvében szintén utal erre a Segantini képre, és a festő, akit „a szerelem apostolának” neveztek, jelentős hatására Európában, a XX. századelőn. // Ewa Komisaruk, id. mű, 55. o.

Segantini képe előterében uralkodik a hatalmas szárny, egy forrásnál ülő, fehér ruhás angyal, géniusz vagy nemtő alakját szinte teljesen eltakarja. A háttérben egy szintén fehérbe öltözött szerelmespár sejlik fel, a természet stilizált, kígyózó vonalak uralkodnak a képen, mintha az álom perspektívájából látnánk a világot. A kép a szecesszió szellemének és ábrázolási kánonjának tökéletesen megfelelő alkotás. Tehát Kuzmin regényében a fő szimbólum, ami a platonai eszmékre vezethető vissza, egy műalkotásban realizálódik, az „esztétikai eredeti” tökéletesebb az életnél; így váli voltaképpen az eszme hű képévé. A kettős tükröződés eljárás módja Kuzmin prózájában tehát mindenképp a szecesszióval kapcsolatos, ideális poétikai megvalósulása a századelő művészetében megjelenő összművészeti törekvéseknek, melyek, mint ismeretes, a szecesszió egyik fontos elvével is összecsengenek. Egyébként a szövegben a Segantini-képre való utalás előtt nem sokkal, Ványát már „kis kerubnak”, a későbbi szárnyakra utalva, nevezi Mori kanonok házvezetőnője, signora Poldini.

A további képidézetek és festészeti utalások egyrészt híres reneszánsz olasz festményekre, illetve a német szecessziós festőkre vonatkoznak. Az olasz festmények kizárólagosan Botticelli képei, a nőalakok ábrázolását érintik, s kapcsolatban állnak a *Vénusz-mítosz* kuzmini értelmezésével, melyre a Wagner-operákkal kapcsolatban történik közvetlen utalás a regényben. Az első képidézet Ida Goldberg külsejének leírásával kapcsolatos:

„Ványa megpillantott egy sötét ruhás, sápadt, kerek arcú, tejfehér hajú, magas lányt, szép vágású, nagy szürke szemekkel, amelyek most sötétkékbe játszottak az izgalomtól, a szája olyan volt, mint Botticelli képein a nőalakoké; sántított, egy idős hölgy fogta karon;”

A műalkotásokra utaló analógia, ami a szöveg „továbbírása”, ebben az esetben még azzal is kiegészül, hogy Strup közvetlenül ezután nyilatkoztatja ki a szárnyakról szóló, a *Phaidrosz*-idézetten alapuló lelkes szavait. Ida Goldberg azonban „sérült” szépség: testi hibája van. Ennek ellenére ő is megfelel azoknak az elvárásoknak, amelyek Strup szájából a szépségről elhangzanak, hiszen ennek ideális megvalósulása a torzó, Ilionosz. A másik reneszánsz kép Botticelli: *Tavaszi* című alkotása, amelyre a Tannhäuser megtekintése után, Orsini monológiájában történik utalás, a díszlet napfényes tájképén a fák tetejéről lövöldöző kis Ámor kapcsán. Viszont a *Szárnyak* olaszországi részében a klasszikus Vénusz-mítosz, s a reneszánsz szépségeszmény a „modernista”, pusztító női szépség, a femme fatale, a vamp mítoszává változik át, Veronica Cibo alakján keresztül. A férfit romlásba döntő Veronica

„... egy feltűnő, rátarti, szénfekete, hullámos hajú, alacsony nő, sápadt, festetlen arcán hatalmas, kidülledt szemekkel, nagy, vérvörös szájjal, hímzett arany színű ruhában, s közönséges, örületig akaratos állal.” Orsini szerint a „XVI. század típusa”. Ezen kívül a szövegben többször megtalálható Veronica csábító, „szirénszemeire” vonatkozó megjegyzés is.

Kuzmin Vénusz-értelmezésére elképzelhető, hogy Aubrey Beardsley (1872-1898) művészete és írásai is hatottak. Beardsley elsősorban Oroszországban Oscar Wilde *Salome* című drámájához készült illusztrációi kapcsán vált ismeretté. Rajzait rendkívül kedvelték és nagyra értékelték a *Művészet világa* festői, különösen Lev Bakszt művészetére gyakorolt döntő hatást. Beardsley munkássága irányította a csoport művészeinek a figyelmét az iparművészet különféle ágai felé. Beardsley önmagában is az összművészetet képviselte; nemcsak grafikus volt, de zenész is, verseket, színdarabokat írt, amatőr színész volt. Grafikai többségükben irodalmi művekhez készült illusztrációk voltak, illetve különféle folyóiratok megbízásai alapján dolgozott. A *Mérleg* 1905. novemberi száma cikket közölt munkásságáról és képzőművészeti mellékletében rajzait is megjelentette. Népszerűségét az is bizonyítja, hogy 1907-ben Oroszországban angol nyelven kiadták a *Vénusz és Tannhäuser története* című, Wagner operája alapján készült színdarabját. Beardsley rajzain sok a démonikus elem, a bűn és a kísértés problémája, a felbolygatott lélek ábrázolása különösen izgatja. Kuzmin még pályája elején megismerkedett Beardsley művészetével. Az 1910-es évek elején lefordította két versét, a *Három zenészt* (The Three Musicians)³⁴⁹ és a *Borbély balladáját* (The Ballad of a Barber), születésének negyvenedik évfordulójára. Ez utóbbit Beardsley Oscar Wilde *A readingi fegyház balladájának* mintájára alkotta meg. Az 1921-ben íródott, Jurij Jurkunnak ajánlott *Fides Apostolica* című versében közvetlen utalás is történik Beardsley művészetére: «Воздушно патетический / И резвый росчерк Бердсли» (Beardsley légiesen patetikus / És fürgén kacskaringós vonalai). Ami a *Szárnyakat* illeti, feltételezhető, hogy a reneszánsz női szépségesszmény átalakulása pusztító, „szirén szemű” femme fatale-lá, a *Vénusz-mítosz* modernista-szecessziós változatává, közvetett módon Beardsley írásai és grafikája kiváltotta kettős tükröződésnek is köszönhető. Beardsley *Vénusz* (l. Melléklet) című rajza is lehet, hogy példa erre; a „fürgén kacskaringós vonalak” alkotta ornamentika háttérében, az antikvitásra utaló két oszlop és két gonosz tekintetű nemtő előtt áll Vénusz, aki egy sötét hajú, vállát szabadon hagyó mondén nő, burjánzó virágokkal díszített öltözékben.

³⁴⁹ Az eredeti angol szöveg és Kuzmin fordítása megtekinthető: <http://www.poezia.ru/nasperson.php?sid>

Kuzmin regényében a kortárs német festők közül Franz von Stuck-ra, valamint két-két alkalommal Max Klingerre és Hans Thomára van hivatkozás. Klinger (1858-1920) nevét először a görög tanár ejti ki, mikor a XX. századelő művészete egyik felfedezésének nevezi a „messzeségek klingereri ragyogását”. Klinger, mint grafikus, szobrász, festő a korai szecesszió egyik legfontosabb képviselőjének tekinthető, tagja volt a Berlini Művészek Társaságának és a Müncheni Szecesszióknak. Főként mint grafikus számított jelentősnek, rajzain és rézkarain, melyeket a miszticizmus szelleme leng körül, gyakran megjelennek az antikvitas motívumai. Különösen Hölderlin költészete, Brahms zenéje és Nietzsche filozófiája volt rá nagy hatással. Oroszországban is nagy népszerűségnek örvendett, 1906-ban Szergej Makovszkij, a kor egyik legbefolyásosabb művészeti írója esszét jelentetett meg róla, melyben a következőket írja:

„Klingernek mint grafikusnak óriási a jelentősége. E területen csak egy versenytársa akad – Beardsley. Beardsley-hez hasonlóan ő is *enfant de siècle*, akit elvarázsolnak a misztikus mélységek árnyai. Beardsley a modern Astarte papja, a démonikus élvhajászat varázslója. Klinger – misztikus, Dürer és Holbein családjából való.”³⁵⁰

Viszont Kuzmin regényében az utalás a „messzeségek ragyogására” inkább Klinger festményeire, olyan pannóira, mint a *Krisztus az Olimposzon* vagy a *Keresztrefeszítés* vonatkozhat, melyekben a grafikus elemet a plein air világosan fénylő koloritjával kapcsolja össze. A másik említése Klinger nevének Strup első monológjában szerepel a „napfényben, szabadságban fürdő őshaza” utópiája kapcsán, amely „Klinger és Thoma jóserejű képein létezik.” Hogy a szecessziós festészet fény-kultusza és mitológiai tematikája Kuzmin prózájában visszhangra talált, a motívumokon kívül a regény festészeti mintára megszerkesztett tájleírásai is bizonyítják. Ám az sem kizárt, hogy Kuzmin Klinger művészete iránti érdeklődésébe az is belejátszott, hogy grafikáiban megjelenik a homoerotikus téma, van például egy rajzsorozata *Homoerotika* címen, melyen két nő becézi egymást.

Hans Thoma (1839-1924) szecessziós festészetében Kuzmint minden bizonnyal szintén a szimbolikus és stilizátori tendenciák ragadták meg. Különösen sikerültek Thoma tájképei és falusi életképei. Kevésbé eredetiek azonban azok a képek, melyeken a Böcklintől kölcsönzött allegóriák és mesemotívumok szerepelnek. Thoma képeinek

³⁵⁰ Сергей Маковский: Макс Клингер. // Страницы художественной критики. 1906.
<http://www.nietzsche.ru.influence/art/klinger>

stílusára a volgai részben, a gyermekek fürdőzési jelenetének leírásakor történik utalás, a Kuzminnál már megszokott „olyan, mint”, vagyis az analógia szellemében. A regénynek ebben a jelenetében „napfényben csillog az égbolt”, haragoszöld a lekaszált fű, Kuzmin egyértelműen a festészetre jellemző fény-árnyék technikát alkalmazza. Sőt azt is fel lehet fedezni, hogy vannak olyan „tájképek” a regényben, különösen az olaszországi részben, melyek olyanok, mintha szecessziós képeket látnánk; vagyis az „elsődleges” természetet mintha a „másodlagos”, a műalkotásban megörökített természet helyettesítené, a „kettős tükröződés” mintha a szó szoros értelmében megvalósulna, például a következő itáliai képben: „... keleten az egyre inkább rózsaszínbe hajló ködben halványan ragyogott egy csillag; a velük szemben lévő ódon ház kivilágított, fakeretes ablakai furcsa és szokatlan fényben csillogtak már a hajnali eget visszatükröző üvegeikkel.”. Franz von Stuck (1863-1928), festő és szobrász neve a regénynek abban a jelenetében kerül elő, mikor Anna Nyikolajevna, Ványa pétervári szállasadónője a Spejer nővérekkel beszélget, akik müncheni pletykákat adnak elő. A banalitás közegében előkerülő név azt is mutatja, hogy ez a festő, Klingerrel és Thomával ellentétben, nem tartozott Kuzmin kedvencei közé. Von Stuck 1892-ben Wilhelm Tübnerrel együtt alapította a Münchener Szecessziót. A Münchener Művészeti Akadémia tanára, tanítványai között volt többek között Vaszilij Kandinszkij és Paul Klee. Művészetére nagy hatással volt Nietzsche filozófiája.

Természetesen az analógiákon kívül szükséges lenne elemezni a *Szárnyak* „képeinek” megfeleléseit a korszak festészetének nyelvével, ám ez a továbbiakban elvégezendő stilisztikai interpretáció feladata lenne. Noha némi óvatossággal, de ki lehet jelenteni, hogy az antik elemekkel párhuzamosan a szecesszió világa is szervesen beépül a regény rendszerébe, reprezentálva a kuzmini új művészetvallás szinkretikus jellegét. A különféle művészeti ágak, stílusok és korszakok sokszor váratlanul egymással kapcsolatba lépve az orosz szimbolista indíttatású regény egy új változatát eredményezik.

7. 5. Oscar Wilde Oroszországban. Kuzmin és Oscar Wilde

Oscar Wilde művei viszonylag későn jutottak el Oroszországba, hasonlóképp az általa képviselt esztétizmus is, melynek divatja csak a XX. századelőn következett be. Az oroszországi sajtóban azonban teljesen más volt a minősítése, mint nyugaton. Míg nyugaton a személyiségéhez kapcsolódó epitheton ornans-ok közül a leginkább elterjedt a „dandy”, az élvhajhász”, a „divatörült” stb. voltak, addig Oroszországban tragikus hangvételben írtak róla, mint lázadóról, marginális személyiségről. Oscar Wilde orosz mítoszáról és fogadtatásáról Jevgenyij Bernstejn jelentetett meg adatokban gazdag tanulmányt³⁵¹, így ezt a problémát alapvetően az ő írására támaszkodva tárgyalom, kiegészítve a *Mérleg* folyóiratban megjelent Wilde-művek és recenziók feltérképezésével. Wilde-ot perében, 1895-ben ítélték kényszermunkára, az orosz sajtó is sokat írt a perről, 18 riportot jelentettek meg elsősorban az *Új idő* (Новое время) és a *Honpolgár* (Гражданин) hasábjain. Ami kuriózumnak számított, a *Honpolgár* kivételével nem közölték Wilde büntetésének valódi okát, a homoszexuális kapcsolatot. A per értékelése az orosz sajtóban és irodalomban szinte két évtizedig folyt, melynek folyamán Wilde személyisége és munkássága egyre inkább a szenvedő ember és szenvedés mítoszának a jegyeit viselte magán. Az Európában is elterjedt Nietzsche-Wilde párhuzamot olyan jelentős írók és gondolkodók is átvették, mint Lev Tolsztoj a *Mi a művészet?* (Что такое искусство?) és Lev Szesztov: *A jó Tolsztoj gróf és F. Nietzsche tanításában* (Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше) című műveikben. Wilde igazi reneszánsza azonban Oroszországban XX. századelőn kezdődik. Egymás után adják ki oroszul műveit, az új művészek, a szimbolisták és követőik táborában esztétikai tekintéllyé válik. A Wilde-mítosz egyik aktivizálója a szimbolista költő és Wilde fordítója, Konsztantyin Balmont volt, aki 1903-ban nyilvános előadást tartott róla, ami megjelent a *Mérleg* nyitó számában is³⁵². Balmont botrányosra sikeredett előadásában megtagadta, hogy Wilde költészetéről beszéljen, csak „személyisége költészetéről” akart szólni, amely szerinte egyedül Nietzsche tragikus alkatával rokon.

³⁵¹Бернштейн, Евгений: Русский миф об Оскаре Уайльде. // Эротизм без берегов. Москва, Новое литературное обозрение, 2004. с. 26-50.

³⁵²Бальмонт, К.: Поэзия Оскара Уайльда <Вступление к беседе в Московском Литературно-художественном Кружке 18 ноября 1903. г.> // Весаы, 1904. № 1. с. 22-40.

A *Mérleg*ben ezek után egészen a folyóirat fennállásáig, 1909-ig minden évben több Wilde-mű fordítása jelent meg, illetve számos recenzió az Oroszországban és külföldön a tőle és róla megjelent könyvekről. Ugyancsak az 1904-es első számban Andrej Belij recenzálta az 1904-ben, Balmont fordításában kiadott *Salomét*, majd a következő évben folytatásokban közlik a *De Profundist*. Az 1906. 8. számban M. Likiardopulo, aki Wilde egyik legaktívabb oroszországi népszerűsítője volt, egyszerre három, frissen megjelent könyvről írt recenziót: A *Dorian Gray arcképe* és az *Intenciók* fordításáról, valamint Stuart Mason Oxfordban megjelent Wilde-monográfiájáról. Ugyanebben az évben a 10-es számban Likiardopulo már *Wilde Összes Művei* oroszországi kiadásának második kötetét ismerteti, illetve a 12. számban az *Amerikai impressziók* az ő fordításában jelentek meg. Az 1907. 1-es számban a *Firenzei tragédiát* publikálták, a 2-esben *Az emberi lélek a szocializmusban* című művet, melyhez szintén Likiardopulo írt bevezető tanulmányt. Az 1907. 5-ös számban az íróról szóló, két német nyelvű monográfiáról jelent meg ismertetés, a 6-osban pedig *Összes Művei* IV. kötetéről. A *Mérleg* 1908-as számaiból sem hiányzott Oscar Wilde: az 5-ös számban a *De profundis* három, addig kiadatlan részletét adták közre, a 10. számban pedig *A szent parázna, avagy az ékkövekkel borított asszonyi állat* című töredéket, Szomov illusztrációival. A *Mérleg*nek Wilde volt a legtöbbet publikált külföldi szerzője, ami egyben a folyóirat főszerkesztője, Brjusov ízlését is tükrözte. Tehát az oroszországi Wilde-kiadások és reflexiók számszerűségükben biztos, hogy nem maradtak el a nyugat-európaiaktól.

Az elátkozott, szenvedő művész mítosza 1905 után viszont egyre meglepőbb fordulatokat vett. A századelőn Oroszországban Wilde két legnépszerűbb műve *A readingi fegyház balladája*, Balmont fordításában és a posztumusz publikált *De profundis*ből az a hosszú levél, amelyet a börtönben Lord Douglasnak írt. Wilde-nak a keresztény eszmékhez fordulását Oroszországban mély együttérzés kísérte. A teológiai akadémia hivatalos lapjában jelent meg V. Uszpenszkij ortodox teológusnak *Oscar Wilde vallása és a modern aszketizmus* (Религия Оскара Уайльда и современный аскетизм) című cikke, amelyben arról ír, hogy szenvedései a szentek szenvedéseéhez hasonlíthatók:

„Wilde sokat szenvedett, és mélyen megélte a szenvedéseket; s ebben nem csak a külső körülmények játszottak szerepet. Mindezeknél jóval borzalmasabbak voltak belső kínjai. Vére eggyé vált azzal a sok

véráldozattal, mellyel az emberiség eljutott az elmélyült vallási gondolkodásig.”³⁵³.

Ny. Abramovics *A szépség és a szenvedés vallása. O. Wilde és Dosztojevszkij* (Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский) című, 1909-ben megjelent könyvében Wilde-ot Dosztojevszkijhez közelíti, pontosabban az író olyan lázadó hőseihez, mint Raszkolnyikov³⁵⁴, amiben azért volt jókora túlzás, elegendő csak az orosz író pravoszláv meggyőződésére gondolni.

A szimbolisták köreiben szintén új árnyalatokat kapott Wilde személyiségének és munkásságának az értelmezése, főként az „életalkotás” kontextusában. Vjacseszlav Ivanov egyfelől a szenvedés mítoszát értelmezte tovább, mikor *A modern szimbolizmus két alapeleme* (Две стихии в современном символизме, 1909) című cikkében Wilde orgiasztikus (dionüszoszi) alkata és a kereszténység között vont párhuzamot, melyek szerint mintegy kiegészítik egymást. Másfelől a szexualitás modernista értelmezéséhez orosz talajon, elsősorban Ivanovék körében a Toronyban, illetve annak belső, intim közösségében, a Háfiz követőinek társaságában, Wilde recepciója jelentősen hozzájárult. 1906. június 12-én, miután meghallgatták Kuzmin felolvasását naplójából, Ivanov saját naplójában a következő paradoxonban összegezte véleményét a homoerotikus kapcsolatokról: „A homoszexualitás szétbonthatatlanul összekapcsolódik a humanizmussal; ám mint egyoldalú elv, mivel kizárja a heteroszexualitást, ellentmond a humanizmusnak, tehát vele kapcsolatban – petitio principii.”³⁵⁵

Mihail Kuzmin eléggé szkeptikusan viszonyult a Wilde-mítoszhoz, különösen ahhoz, hogy őt is valamiféle lázadónak, misztikus szenvedőnek tekintsék, hisz ez alkatától teljesen idegen volt. Az is zavarta, hogy a *Szárnyak* megírása után „szentpétervári Wilde”-ként emlegették. Több visszaemlékezésben szerepel Kuzmin külső megjelenésének Wilde alakjára emlékeztető leírása: „... kifinomult dandy, drapp öltönyben, piros nyakkendő, gyönyörű szemek, sóvárgó tekintet...”³⁵⁶. Jevgenyij Bernstejn idézi fel tanulmányában azt a vitát, ami Oscar Wilde-ról a Toronyban zajlott 1906. június elején, melyben Ivanov és felesége, Kuzmin és barátai, Szomov és Bakszt vettek részt.³⁵⁷ Kuzmin erről a vitáról naplójában is megemlékezik, kifejtve Wilde-ról nem éppen dicsérő véleményét:

³⁵³ Успенский, В.: Религия Оскара Уайльда и современный аскетизм // Христианское чтение, 1906. Февраль, с. 225. idézi: Берштейн: Русский миф об Оскаре Уайльде, с. 41.

³⁵⁴ Берштейн, с. 41.

³⁵⁵ Иванов, Вячеслав: Собрание сочинений I-IV. Bruxelles, 1971-1974. т. II. с. 750.

³⁵⁶ Пуриц, Е.: Воспоминания. Вечера поэзии начала тридцатых годов. // Знамя, 1996 № 5. с. 150-178. с. 169.

³⁵⁷ Е. Бернштейн: Русский миф об Оскаре Уайльде, с. 45.

„V(jaceszlav) I(vanov) egy szintre helyezi Krisztussal ezt a képmutató sznobot, ezt a rossz író és kishitű, gyáva embert, aki beszennyezte azt, amiért elítélték – egyszerűen borzalom.”³⁵⁸ Kuzmin a *Szárnyakban* azonban nem egy utalást tesz Wilde-ra, illetve polemikus éllel fel is idézi például a *Dorian Gray arcképe* egyes jeleneteit. Ennek a párhuzamnak a bemutatása a további kutatások feladata lesz majd, most csupán néhány momentumra térnék ki. Hogy Strup félig angol, s egyben hedonista és az esztétizmus megszállottja, a szakirodalom szerint is Wilde-ra történő utalásnak tekinthető. Viszont az ironikus és polemikus élére ennek az utalásnak nem figyeltek fel. Mikor először találkozik Ványa Struppal a regényben, egy magas férfit lát, „esetlenül bő ruhában”, ami egyfelől utalás Wilde híres köpenyére, másfelől pedig arra, hogy Strup egyáltalán nem néz ki „dandynek”. A másik polemikus párhuzam Dorian Gray és Ványa alakja között áll fenn. Ványának és Dorian-nak külseje ugyan hasonló, Dorian-nak éppúgy kék szeme, „göndör aranyhaja” van, mint az orosz kamasznak, őt is szenvedélyes tisztaság jellemezte, ugyanakkor egyáltalán nem naiv vidéki ifjú. Wilde már regénye elején Lord Henry szájába adja azokat a szavakat, hogy Gray-t „nagyszerűvé lehet alakítani”. „Övé volt a báj, a gyermekkor fehér tisztasága és az a szépség, melyet a régi görög márványszobrok őriztek meg számunkra. Nincs semmi, amivé ne lehetne formálni.”³⁵⁹ Ványa „nevelődéséből” hiányzik ez a voluntarisztikus elem. Őt „nevelői” fokozatosan és humánosan irányítják a szépség „vallása” és a homoerotikus kapcsolat elfogadása felé. A „rég görög márványszoborral” való összehasonlítás a *Szárnyakban* egy római múzeumban őrzött torzó metaforájában „tárgyasul”, tehát a tökéletes lehet sérült is, a szépség tehát elsősorban szellemi kategória, ahogy a Kuzmin regénye több monológjából kiderül. Wilde cinizmusa teljesen idegen Kuzmintól, hasonlóképp az erkölcs és az esztétikum merev elválasztása is. Hősei szájából sohasem hangozhatna el olyan mondat, mint Lord Henry kijelentése: „A művészetnek van lelke, de az embernek nincs lelke.”³⁶⁰ Noha mind Wilde és Kuzmin rajongtak a hellenizmus esztétikájáért, az esztétizáló igényt kiterjesztették az élet minden területére, valamint az életformát igyekeztek művészi rangra emelni, az orosz szimbolista „életalkotás” elve azonban merőben különbözött az angol íróétól, mégpedig a misztikus, eszmetörténeti gyökereket illetően. Pontosán kimutatni ezeket a különbségeket, szintén a későbbi kutatások tárgya lehet.

³⁵⁸ Кузмин, М.: Дневник 1905-1907, Санкт-Петербург, 2000. с. 166.

³⁵⁹ Oscar Wilde: Dorian Gray arcképe. Mesék- elbeszélések. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987. Dorian Gray arcképe, 5-193. Kosztolányi Dezső fordítása. 5-193. 36. o.

³⁶⁰ Uo. 183. o.

Kuzmin véleménye Wilde-ról az 1910-es évek közepétől kezdődően jelentősen megváltozott, felismerte értékeit, főként Wilde költészete foglalkoztatta egyre inkább. Beardsley verseinek fordításával egy időben lefordította Wilde négy versét, költészetében gyakran átértelmezte az angol költő több motívumát, metrikai kísérleteire is hatással volt az angol költő verselése. Az 1923-ban kiadott, *Idegen esték* (Нездешние вечера) című kötetében több költeménye tematikailag egyenesen Wilde-ra utal, gyakran a címek is egybeesnek (Wilde: *The Garden of Eros*, *Phedre*, *Ravenna*; Kuzmin: *Érosz születése* (Рождение Эроса), *Phaedra tüze* (Пламень Федры), *Ravenna* (Равенна). Julija Bahnova mutat rá tézisszerű, rövid cikkében, hogy a *Ravenna* című vers gondolati felépítése a két költő művében szinte azonos. Az idő múlásának a világ tökéletlenségével, a Művészet örökkévalóságának a földi lét mulandóságával való szembeállítása képezi Wilde és Kuzmin verseiben az alapvető oppozíciót. Hasonlóan Wilde költeményéhez, Kuzmin versében is a lírai én az esti órákban ismerkedik a várossal. A legendás, Dantének is menedéket nyújtó város a nyugalom megtestesülése, miután szerves a kapcsolata a természettel, őrzi az idők és a kultúra emlékezetét (mindkét versben Dantén kívül Byronét is), ily módon áll ellent a mulandóságnak.³⁶¹ Az *Idegen esték* kötet szerkezete tematikáját tekintve szintén Wilde költészetét idézi. Van benne olyan ciklus, amelyet Kuzmin az olasz témának szentelt, egy másik a tájleíró líra kísérlete, valamint önálló versciklusban vannak megörökítve töprengései a Művészet szerepéről. Természetesen fel lehet fedezni lényeges különbségeket a két költő világa között, ám ezeknek a vizsgálata is a további kutatások feladata.

Mihail Kuzmin és Oscar Wilde esztétikai nézeteinek összevetése szintén a jövőbeli vizsgálódások tárgya kellene, hogy legyen. Wilde *Intenciók*-beli esszéi, közülük például *A kritikus mint művész* több olyan kitételt tartalmaz, amelyek összehasonlíthatók Kuzmin esztétikai alapelveivel, különösen a *Konvenciók* (Условности) kötet egyes írásaival. Kimutatni persze a különbséget az esztétizmus nyugati és orosz, egymástól sok mindenben eltérő irányzatai között hasonlóképp fontos lenne, mivel az Ezüstkorból az orosz kultúra befogadó képesebb volt a nyugati eszmék és művészetek iránt, mint bármikor máskor, ám ugyanakkor saját forrásaiból kiindulva jelentős mértékben átalakította azokat. Wilde-nak éppúgy, mint Kuzminnak közeli kapcsolata volt kora képzőművészetével. Reflexióik a kortárs angol, illetve orosz képzőművészetre szintén a komparatistikai összevetések

³⁶¹ Бахнова, Юлия Анатольевна: М. Кузмин и О. Уайльд: Влияние и типологическое сходство поэтики. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, Грамота, 2011. № 3. (10) с. 18-20.

témája lehetne. Kuzmin az 1920-as években, „emocionalista” korszakában íródott esszéiben újra és újra átgondolja a művészet funkciójáról vallott wilde-i elveket. *Az emocionalizmus mint a művészet alapvető eleme* (Эмоциональность как основной элемент искусства) című esszéjében például arról ír, hogy a művészet funkciója önmagában rejlik; „A művészet semmit sem bizonyít be, és nem tanít semmire – csupán felmutatja, hogyan áramlanak az érzelmek az egyik szívből a másikba.”³⁶² Ezen kívül, Kuzmin szerint a művészet nem tűr meg semmiféle „elvontságot és spekulációt”, elutasít „minden törvényt, az alkotó saját törvényei kivételével”. Párhuzamként idézek néhány kitételt Wilde *Az angol művészet reneszánsza* (The English Renaissance of Art) című írásából: „A művészetet saját érdekében szeressék, és akkor már minden szükséges magától jön.” „... a művészet alapigazságait mégsem lehet tanítani: azok legfeljebb megvilágosodnak azok előtt, akik a szépséges dolgok tanulmányozása és tisztelete árán fogékonnyá váltak minden szépséges benyomásra.” „... a szépséges dolgok iránt érzett szerelem minden bölcsesség és tudás előfeltétele; de megesik, hogy a bölcsesség teher lesz, a tudás pedig kín...”³⁶³

Mihail Kuzmin munkásságáról el lehet mondani, hogy a kortárs orosz irodalomnál jelentősebb mértékben hatott rá a korszak nyugat-európai irodalma és művészetelmélete. Külön kutatások témáját képezhetné D’Annunzio hatása³⁶⁴, aki Kuzmin egyik kedves írója volt, hasonlóképp a kortárs francia irodalom, melyből sok könyvet fordított és ismertetett. Nem beszélve G. Meyrink hatásáról, melyről az orosz író maga is többször nyilatkozott. A Kuzmin-kutatás Oroszországban megkezdődött, s remélhetőleg a jövőben, a nemzetközi szlavisztikában folyó kutatásokkal együtt jelentős eredményeket produkál majd, minek köszönhetően Kuzmin munkássága elfoglalhatja a neki járó helyet mind az orosz irodalom, mind az európai irodalom történetében.

³⁶²М. Кузмин: Эмоциональность как основной элемент искусства // М. Кузмин: Проза и эссеистика в трех томах, т. 3. Эссеистика, критика, Москва, «Аграф», с. 375-380. с. 377.

³⁶³Oscar Wilde: Az angol művészet reneszánsza. Ford.: Juhász Viktor // Oscar Wilde összes művei I-III. Szeged, Szukits könyvkiadó, 2000-2002. II. kötet. 399-417. 412-416.

³⁶⁴Erre Szilárd Léna hívta fel figyelmemet.

Összegzés

A dolgozat eredményei a következők. Az első fejezetben, amely *Az orosz szimbolizmus és akmeizmus értékelése és elemzése az utóbbi évtizedek nemzetközi szakirodalmában* címet viseli, áttekintettem és értékeltem az utóbbi negyven év szakirodalmában a különféle irányokat, amelyre eddig nem került sor az orosz szimbolizmussal és akmeizmussal foglalkozó szakirodalomban Magyarországon. A Szovjetunióban a szimbolizmussal és az akmeizmussal foglalkozó, a hivatalos ideológiától némiképp mentes, filológiai munkák csak az 1970-es évektől kezdődően jelenhettek meg. Szintén az 1970-es évektől kezdődően jelentek meg fontos tanulmányok a XX. századelő irodalmáról a Szovjetunió legrangosabb, Jurij Lotman és Zara Minc által vezetett tartui szemiotikai és orosz filológiai műhelyében, a *Tartui Egyetem Orosz Filológiai Közleményei* hasábjain, illetve a *Blok-gyűjteményekben* (Блоковские сборники). A szimbolizmus irodalmának tanulmányozása az 1970-től 1990-ig tartó periódusban, a nyugati szlavisztikában a virágkorát érte. A nyugati kiadók a XX. századelőn az Oroszországban megjelent könyvek utánnyomásával tették hozzáférhetővé a Szovjetunióban tiltott irodalmat. Az 1990-es évektől kezdődően azonban a szlavisztika egységesült, Oroszországban is számos irodalomtörténeti és elméleti munka jelent meg, amelyek többsége immár ideológiamentesen és a modern kulturológiai és narativisztikai kutatások egyes eredményeit felhasználva közelíti meg az orosz szimbolizmus és a XX. századelő irodalmának problémáit. A fejezetben ismertetem és értékelem a magyar ruszisztika eredményeit is.

A dolgozat második fejezetének a címe: *Az orosz szimbolista próza*, melynek középpontjában a szimbolista regény és az ornamentális próza kérdései és korszerű megközelítésének problémái állnak. A szimbolista próza egyáltalán nem nevezhető homogénnek, egyik jellemző jegye termékeny, szintetizáló eklekticizmusa. Jellemző rá, hogy beépíti poétikai rendszerébe és világképébe éppúgy a korábbi irányzatok, mint például a romantika, valamint a kortárs áramlatok, a dekadentizmus, akmeizmus, szecesszió, impresszionizmus jellemző jegyeit. Éppen ezért a prózában még nehezebb, mint a költészetben megvonni a határt, s úgy gondolom, hogy nem is célszerű, a szimbolizmus és a vele egy időben létező áramlatok között. A szimbolista próza létrehozott egy új poétikai konstellációt, az úgy nevezett „ornamentális prózát”, amely folytatásra lelt az 1920-as évek orosz irodalmában, olyan, már az avantgárdhoz sorolható írók műveiben,

mint Borisz Pilnyak és Jevgenyij Zamjatin, sőt nyomai fellelhetők a posztmodern irodalomban is. Ebben az értelemben rendkívül fontos a hagyományt teremtett az orosz irodalomban.

A dolgozat harmadik fejezetében, melynek címe *Útelágazások és kereszteződések a XX. századelő szimbolista (és szimbolista indíttatású) prózáján belül. A szimbolista próza és a szecesszió*, a szimbolista próza új csoportosítását javasoltam. A szimbolista (és a szimbolista indíttatású) próza csoportosításakor meghatározó szempontként vezettem be a zenei elv (ritmus) új értelmezését, valamint az ornamentális próza világszemléleti és poétikai elveinek kidolgozását, illetve a kortárs képzőművészetre történő orientációt. A szakirodalom is utal ezekre a problémákra, de konstitutív poétikai tényezőként nem kielégítően számol velük. Ugyancsak kevésbé irányulnak a kutatások a kor európai művészetét meghatározó szintetikus irányzatra, az európai szecesszióra – a terminus körüli problémákra az előbbieken már utaltam. A harmadik rész alfejezetében, amely a *Ritmus és vonal* címet viseli, Andrej Belij esztétikai nézetein és művészetelméleti írásain keresztül mutattam be az akusztikus és vizuális elemek organikus kapcsolódását.

Az *Andrej Belij esszéprózája, kapcsolata a kor képzőművészeti gondolkodásával* című negyedik fejezet két rész tanulmányt tartalmaz. Az elsőben, a *Szecessziós stílusjegyek Andrej Belij esszéesztikájában* Andrej Belij két esszéjét, a *Szagrális színeket* és a *Zöld ligetet* elemeztem. Andrej Belij korai esszéi, melyekben a festészetről is értekezik, véleményem szerint sok szempontból megelőlegezik Kandinszkij elméleti előfeltevéseit. Mojmír Grigar feltételezésével ellentétben, aki Alekszandr Blok: *Színek és szavak* (Слова и краски) (1905) című cikkét tartja „az orosz szecesszió manifesztumának”, úgy vélem, hogy az első elméleti jellegű munka, amely felvázolja a szecesszió szellemi alapjainak az orosz vallási és kulturális talajból fakadó értelmezését, Andrej Belij: *Szagrális színek* (Священные цвета) című esszéje. Hasonlóan Kandinszkij: *A szellemiség a művészetben* című munkájához, Belij esszéjére is döntő hatást gyakoroltak a teozófia, valamint a művészet teurgikus funkcióját középpontba helyező nézetek a XX. századelőn. A másik rész tanulmányának a címe: „*Rózsagirlándok*”. (Andrej Belij, Boriszov-Muszatov és Konsztantyin Szomov), melyben a két képzőművész munkásságának beliji értelmezését összekapcsoltam az író verseiben és prózájában megjelenő motívumok eredetével. Boriszov Muszatov és Szomov művészetének szembeállítását fontos motívumként jelenik meg Andrej Belij művészi prózájában is, például első regényében, az 1909-ben íródott *Az ezüst galamb*-ban.

A dolgozat ötödik fejezetében áttérek Mihail Kuzmin munkásságának tárgyalására. A fejezet címe: *Mihail Kuzmin munkássága és a XX. századelő művészeti folyamatai*. A szimbolista regényen belüli útelágazások és kereszteződések folyamatában kialakult egy olyan regénytípus, amely neoklasszicista vonásokat mutat, gyakran a stilizációra épül, s szorosabb kapcsolatban áll a vizuális művészetekkel, mint a zenével, s a prózában bizonyos mértékben megelőlegezi azokat a poétikai elemeket és eljárasmódokat, sőt bizonyos világszemléleti elveket, melyek a költészetben az akmeizmus jellemzői. Ehhez a regénytípushoz sorolnám Valerij Brjusov és Mihail Kuzmin műveit. Mihail Kuzmin munkásságát és prózáját azért választottam elemzésem tárgyául, mert egyfelől változatosabb tematikájú, és az elbeszéléstechnikát figyelembe véve sokrétűbb, mint Brjusové, másfelől pedig azért, mert az író, költő zeneszerző életműve csak az utóbbi húsz évben került csak az érdeklődés középpontjába, noha érdemeit és kultúrtörténeti jelentőségét többnyire mindig elismerték. Ezért az életmű bemutatásánál és a szövegkiadások problémáinál is hosszabban időzök el, mint ez általában szokásos. Miután Mihail Kuzmin azon orosz századelős írókhoz tartozott, akik számára az élet és művészet szorosan összekapcsolódott – egyébként ebben az időszakban ez szinte Európa-szerte általános jelenség volt –, amit értelmezhetünk nála úgy is, mint a szimbolista „életalkotás” (жизнетворчество) alapelvének képviselőjét, de jóval kifejezőbb, ha A. Hansen-Löve terminusát használjuk: az „életszöveg” és a „művészi szöveg” Kuzmin esetében kétségtelenül összefonódott és végzetesen összeért. Mint már említettem, az utóbbi időszakban egyre több dokumentum került napvilágra, ami gyökeresen megváltoztatta az íróról alkotott képet. Ezeket a dokumentumokat elsősorban Nyikolaj Bogomolov adta közre több tanulmányában, ám a legteljesebben a John. E. Malmstad-dal közösen írott Kuzmin-könyvében. A fejezethez szolgáló tényanyagot főként ebből a könyvből vettem.

A dolgozat hatodik fejezetének a címe: *A stilizáció problémája a szimbolista regényben és Mihail Kuzmin korai prózájában. Stilizáció és retrospektivizmus. (Aimé Leboeuf kalandjai)*. Kuzmin prózai műveit feltételezsen két csoportra lehet osztani. Az első csoportba tartoznak azok a művek, melyeket közvetlen stilizációknak lehet nevezni, miután konkrét kort, valós vagy fiktív élettörténeteket, valamint történelmi személyiségeket idéznek fel, a kor stílusát, beszédmódját újrateremtve. A második csoportba pedig a jelenkorról szóló, a kortárs közegben kibomló, életrajzi elemeket tartalmazó és felismerhető prototípusokra épülő történeteket sorolhatjuk, melyekből szintén nem hiányzik a stilizátori elem, viszont nem elsődleges jegye az adott műveknek, csupán díszítésként, kiegészítő poétikai lehetőségként szolgál. A hatodik rész alfejezeteiben az

irodalmi stilizáció és a retrospektivizmus összefüggéseit vizsgálom, többek között magának Kuzminnak az elméleti és kritikai írásaiból kiindulva. A stilizációnak két válfaját különböztetem meg, a poligenetikus és monogenetikus stilizációt. Az előbbi az ornamentális prózára épülő szimbolista regényre, a második pedig a neoklasszicista típusú regényre jellemző. Kuzmin cikkeiből is érzékelhető, hogy a stilizáció fogalma nála a zárt, monogenetikus stilizációt fedi le. Ezért van az, hogy sem Andrej Belij, sem Alekszej Remizov prózájában nem tud igazán felfigyelni az új jelenségekre. Persze ebben közrejátszik az a tény is, hogy Kuzmin a zeneiség elvét csak a költészetben érzi uralkodónak és megvalósíthatónak, a prózából egyértelműen kizárja azt. A *Művészet világa* festőinek retrospektivizmusa és a korszak irodalmi (sőt zenei) stilizációi egy töből fakadtak. A mimetikus művészet elvének szimbolista tagadásából, illetve mindkét irányzat, így az akmeizmus által is propagált „vágyakozásból a világkultúra iránt”. A világkultúrát éppúgy, mint az orosz kultúrát mindkét irányzat egységes szöveggként igyekezett kezelni, összhangban a kor európai és művészeti törekvéseivel. Ám míg Kuzmin elsősorban az analógiákra és a tökéletes stílus „emlékezetére” (Bahtyin „műfajok emlékezete” terminusának parafrázisa) helyezte a hangsúlyt, addig például Mandelstam a „szó emlékezetére”, a kulturális emlékezet ontológiai problémájára. A fejezet további részében Kuzmin: *Aimé Leboeuf kalandjai* című kisregényét elemzem. Az *Aimé Leboeuf* kalandjaiban a monogenetikus stilizáció egyik formája valósul meg, nincs benne semmiféle analógia a jelennel, egy forrásból táplálkozik, Kuzmin a teatralitás prizmáján keresztül tekint a parókás XVIII. századra. Miután ez a próza kimondottan jelenetező, az egyes kis fejezetek beállított színpadi jeleneteknek is felfoghatók, s egyébként is az egész történetre leginkább a felszabadult játékosság a jellemző. Erőteljesen ki vannak benne hangsúlyozva az ismétlődések és a látványszerűség, viszont teljesen hiányzik a kisregényből a zenei eredő. A vizuális művészetekre jellemző fogások különösen a kisregény portréiban és gáláns epizódjaiban érzékelhetőek, melyek gyakran a korhű pasztoralokra emlékeztetnek. Az *Aimé Leboeuf* kalandjaiban vitathatatlanul nyomot hagyott Szomov művészete, amely a részletekre irányuló különös figyelemben, az élénk színek tobzódásában, a pikáns momentumok kihangsúlyozásában, a szereplők bábuként való mozgatásában nyilvánul meg.

A disszertáció hetedik fejezete egészében a *Szárnyak* című kisregény értelmezésével és kapcsolódási pontjainak feltárásával foglalkozik. A kisregényt egyfelől nevelődési regénynek (Bildungsroman), másfelől beavatási regénynek tekintem. Ezen a ponton is kapcsolódik Kuzmin műve egyrészt a XIX. századi orosz regény tradíciójához,

másrészt, mint beavatás-regény a XX. századelő orosz szimbolista regényeihez. Ez a kettős kapcsolódás végigvonul a próza-struktúra minden elemén, beleértve az utalás- és idézetrendszereket. Az elemzés folyamatában bemutatom a homoerotikus tematika antik forrásait, a tükör-motívumot, valamint a mitologikus utalások és a test-kép kapcsolatát, a „test” megjelenítésének módozatait és ellentmondásos voltát. Elemzésemben kitérek Kuzmin regényének kapcsolatára a kor képzőművészetével; Kuzmin regényének utalás-rendszerében főként a német szecesszió alkotásai (von Stuck, Thoma és Max Klinger művei), valamint az olasz-svájci festő Segantini képe foglalnak el jelentős helyet, és csak másodsorban, kizárólagosan közvetett utalások formájában az orosz festészet. Mindemellett kitérek még Kuzmin és Aubrey Beardsley művészetének kapcsolatára is. A kisregény olaszországi fejezeteinek értelmezésekor bemutatom a kuzmini neoklasszicizmus jellemző vonásait, és képzőművészeti topográfiáját. Külön alfejezetben foglalkozom a Kuzmin-Oscar Wilde párhuzammal, valamint az Oscar Wilde-kultusszal és annak ellentmondásos voltával a XX. századelő Oroszországában. Egészében véve a *Szárnyak* eklektikus regény; eklektikus volta egyfelől nehezíti a befogadást, mivel kulturális utalásai meghatározott befogadói közösségre irányulnak, másfelől pedig az eklekticizmus nyitottá teszi a regény struktúráját, mivel a lineáris történetvezetés mellett kulturális asszociációk végtelen sorát nyitja meg. A mű fontos helyet foglal el az orosz szimbolista indíttatású regények sorában éppúgy, mint a szecessziós regények sorában a korszak európai irodalmában.

A kutatás további perspektívái

Az orosz szimbolista regénynek az ornamentális prózára épülő változata termékenyebbnek bizonyult a brjuszovi-kuzmini neoklasszicista-stilizációs vonulatnál. Míg Andrej Belij és Alekszej Remizov prózapoétikája közvetlen folytatásának tekinthető az 1920-as évek kísérleti (avantgárd) prózája, elsősorban Borisz Pilnyak, Jevgenyij Zamjatyin műveire gondolok, sőt – némi fenntartással – az úgynevezett „posztsovjét posztmodern” próza is felhasználta vívmányait (Venyegyikt Jerofejev, Viktor Jerofejev, Szása Szokolov). Addig a neoklasszicista vonulatnak nincs ilyen jellegű folytatása. Egyébként ha „folytatásról” lehet beszélni Kuzmin kései prózája esetében, az orosz abszurd, az OBERIU irodalmát, Harmsz és Vvegyenszkij műveit kell megemlíteni, akikkel egyébként Kuzmin személyes és alkotói kapcsolatban állt. Elegendő itt megnevezni egyik

kései művét, az *Öt beszélgetés és egy esetet*, amely megelőlegezi Danyiil Harmsz: *Esetek* című, miniatűr elbeszélésekből álló ciklusát.

Kuzmin munkásságának további, magyarországi kutatásában feltétlenül sort kellene keríteni költészetének elemzésére is. Ennek az egyik feltétele azonban az lenne, hogy lefordítsák verseit magyar nyelvre. Prózájának további kutatásában feltétlenül vizsgálni kellene a kuzmini prototípus-regényeket (*Karton házacska*, *A gyengéd József* stb.), melyekben az önéletrajzi narratívának egy új felfogása valósult meg. A kuzmini prózapoétika jellemző jegyeinek feltárásához és a kortárs festészeti nyelvvel való párhuzamok elemzéséhez további kutatások szükségesek, a *Szárnyak* ilyen szempontú elemzése csak a munkálatok kezdetét jelenti. A teatralitás szerepe Kuzmin prózapoétikájában szintén a további vizsgálódások kiemelt területét jelenthetné, hiszen orosz nyelven sem jelent meg még olyan munka, amely e problémát, valamint Kuzmin dramaturgiai tevékenységét tárná fel. Arról nem is beszélve, hogy zeneszerzői munkássága is jelentős volt, s e témakörből sem születtek még tanulmányok. Kuzmin tehát olyan „jelenség” volt a XX. századelő orosz kultúrájában, aki „önmagában” is képviselte az „összművészeti” elvet, és aki szinte elsőként azt a lépést is meg merte tenni, hogy az „alacsonyabb rendű” műfajokat, mint például az operettet mint scenarista és zeneszerző művelje és művészeti kritikáiban elemzés tárgyává tegye.

A disszertációhoz kapcsolódik egy bő *Irodalomjegyzék*, illetve egy *Függelék* és *Melléklet*. A Függelék a *Szárnyak* általam készített fordítását tartalmazza, a Melléklet pedig néhány olyan fontos kép reprodukcióját, melyre utalás történik az elemzések menetében.

Irodalomjegyzék

Irodalom orosz nyelven

Szimbolizmus, akmeizmus, modernizmus, szecesszió

Азизян, И. А.: Диалог искусств Серебряного века.

Москва, «Прогресс-Традиция», 2001.

Арбалет (М. И. Шестеркин): В. Борисов-Мусатов. // Весы, 1905. № 2. с. 30-32.

Асмус, В. Ф.: Философия и эстетика русского символизма. Москва, „Либроком», 2011.

Бальмонт, К.: Поэзия Оскара Уайльда <Вступление к беседе в Московском Литературно-художественном Кружке 18 ноября 1903. г.> // Весы, 1904. № 1. с. 22-40.

Барковская, Н. В.: Поэтика символистского романа

Екатеринбург, 1996.

Бахтин, Михаил: Слово в романе // М. Бахтин: Вопросы литературы и эстетики.

Москва, «Художественная литература», 1975. с. 72-234.

Белый, Андрей: Розовые гирлянды // Золотое руно, 1906. № 3. с. 63-65.

Белый, Андрей: Символизм. Москва, 1910.

Белый, Андрей: Арабески. Москва, 1911.

Белый, Андрей: Маски. Москва, 1932. Предисловие.

Белый, Андрей: Мастерство Гоголя. Москва, 1934.

Белый, Андрей: Почему я стал символистом и почему не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. Ann Arbor, Ardis, 1982.

Белый, Андрей: Серебряный голубь. // Андрей Белый: Избранная проза. Москва, «Советская Россия», 1988. с. 17-281.

Белый, Андрей: Начало века. Москва, 1990.

Белый, Андрей: Симфонии. Ленинград, Худ. лит. 1991.

Белый, Андрей: Стихотворения и поэмы. Москва. Изд. «Республика», 1994.

Белый, Андрей: Линия жизни. Москва, 2010.

- Бердяев, Николай*: Русский соблазн (По поводу «Серебряного голубя» Андрея Белого) // Русская мысль, 1910. № 11. Отд. II. с. 104-112.
- Бердяев, Николай*: Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург») // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1916. № 15651, 1 июня. Könyv változatban: Н. Бердяев: Кризис искусства. Москва, 1918. с. 36-47.
- Бернштейн, Евгений*: Русский миф об Оскаре Уайльде. // Эротизм без берегов. Москва, Новое литературное обозрение, 2004. с. 26-50.
- Богомолов, Н. А.*: Русская литература начала XX века и оккультизм. Москва, «Новое литературное обозрение», 2000.
- Богомолов, Н. А.* (ред.) Журнал «Весы» (1904-1909 г.). Указатель содержания. Великий Новгород, 2002.
- Богомолов, Николай*: Вокруг «Серебряного века». Москва. «Новое литературное обозрение. 2010.
- Бройтман, С. Н.*: Ранний Пастернак и постсимволизм (К вопросу о критериях дефиниции «постсимволизм») // Постсимволизм как явление литературы. Вып. 4. Москва, 2003. с. 28.
- Бочаров, С.* (публикация), *Силард, Л.* (комментарии): Запись лекций М. М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе. // Studia Slavica Hung. XXIX. 1983. с. 221-243.
- Бялик, Б. А. Тагер, Е. В. Щербина В. Р.* (под ред.): Русская литература конца XIX начала XX в. 1901-1907. Москва, «Наука», 1971.
- Бялик, Б. А. Тагер, Е. В. Щербина В. Р.* (под ред.): Русская литература конца XIX начала XX в. 1908-1917. Москва, «Наука», 1972.
- Венгеров, С.А.* (под ред.): Русская литература XX века (1890-1911) т. 1-2. Москва, Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000.
- Волошин, М.*: Художественные итоги зимы 1910-1911 г. (Москва) // Русская мысль, Москва, 1911. Июнь. Кн. VI. с. 24-32.
- Водонос, Е. И.*: В. Э. Борисов-Мусатов в художественной критике 1900-1910-х годов. // В. Э. Борисов-Мусатов и «Саратовская школа». Материалы VII Боголюбовских чтений (11-14 апреля 2000 г.). Саратов, 2001.
- Вонесенский, А.* : Поэты, влюбленные в прозу. Киев, 1910.
- Воскресенская, М. А.*: Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков.

Москва, «Логос», 2005.

Гервер, Л. Л. : Контрапунктическая техника Андрея Белого //

Литературное обозрение, 1995. 4-5. с. 192-196.

Глухова, Е. В., Торшилов, Д. О. (публ.): Андрей Белый: Безрукая танцовщица.

Literary Calendar: the Books of Days. № 5 (2), 2.

[http://lcedu3000.ru/LitCalendar5\(2\)2009.pdf](http://lcedu3000.ru/LitCalendar5(2)2009.pdf).23.02.2011.

Гофман, В. Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27 – 28. (или 37 – 38.) М., 1937. с. 54-105.

Гречишкин, С., Лавров, А. (публ., комм.): К вопросу о ритме; К будущему учебнику ритма; О ритмическом жесте; Ритм и смысл. // Труды по знаковым системам, т. 12. Структура и семиотика художественного текста (Уч. зап. Тартусского ун-та. вып. 515). Тарту, 1981. с. 112-146.

Григар, Моймир: К определению стиля модерн в русской и чешской поэзии // Russian Literature.VIII. 1980. с. 315-363.

Григар, Моймир: Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. Санкт-Петербург, «Академический проект», Изд. ДНК, 2007.

Дмитриев, В. Поэтика (Этюды о символизме).

Санкт-Петербург, 1993.

Дьендьеш, Мария: А. Блок и немецкая культура.

Frankfurt am Main, Verl. Peter Lang, 2004.

Ермилова, Е.: Теория и образный мир русского символизма.

Москва, 1989.

Жирмунский, В.: Немецкий романтизм и современная мистика.

Санкт-Петербург, 1914.

Жирмунский, В. М.: Вопросы теории литературы.. Статьи 1916-1926. Ленинград, 1928.

Жирмунский, В. М.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград, 1977.

Завадская, Е. В.: *Ut pictura poesis* Андрея Белого. // Андрей Белый. Проблемы творчества. Москва, «Советский писатель», 1988. 597-605.

Злыднева, Н. В.: Изображение и слово в риторике русской культуры XX века.

Москва, «Индрик», 2008.

Иван, Илдико: Заметки о статусе видимого в художественном миропонимании Андрея Белого (На основе статьи «Священные цвета» // Studia Russica XXI. Budapest, 2004. 389-397.

Иванов Вячеслав: Чюрлионис и проблема синтеза искусств //

Аполлон, Санкт-Петербург, 1914. № 3. 316-351.

Иванов, Вяч. Вс.: О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX- начала XX века //

Иванов Вяч. Вс.: Избранные труды по семиотике и истории культуры. Москва, 2000. т. 2. с. 120-122.

Ильев, С.: Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев, 1991.

Ильев, С.: Русский символистский роман. Издание 2-е, дополненное. Одесса, «Печатный дом», 2004.

Искржицкая, И.: Культурологический аспект литературы русского символизма. Москва, 1997.

Как мы пишем. Ленинград, 1931.

Кандинский, Василий: О духовном в искусстве.

Берн, Международное литературное содружество, 1967

Каухчишвили, Нина: Борисов-Мусатов живописец и Андрей Белый. // Андрей Белый: Мастер слова-искусства-мысли. Instituto Universitario di Bergamo, 1991.

Кац, Б. : О контрапунктической технике в «Первом свидании». // Литературное обозрение, 1995. 4/5. с. 189-195.

Келдыш, В. А. (под ред.) Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. книга 1., Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. книга 2.

Келдыш, В. А. Полонский В. В. (под ред.) Поэтика русской литературы конца XIX- начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. Москва, ИМЛИ РАН, 2009.

Кихней, Л. Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. Москва, «Планета», 2004.

Клинг, Олег: Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов.

Москва, Дом-музей Марины Цветаевой, 2010.

Кребель, Ирина: Мифопоэтика Серебряного века. Опыт топологической рефлексии. Санкт-Петербург, «Алетейя», 2010.

Козьменко, А. В., Магомедова, Д. М.: Стилизация как фактор динамики жанровой системы. // Поэтика русской литературы конца XIX- начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. Москва, ИМЛИ РАН, 2009. с. 77-148.

Колобаева, Л. А.: Русский символизм.

Москва, Издательство Московского университета, 2000.

Кожевникова, Н. А.: Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. т. 35. № 1. с. 55-66.

Кожевникова, Н. А.: О соотношении речи автора и персонажа. // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. Москва, 1977. с. 7-98.

Кожевникова, Н. А.: Язык Андрея Белого. Москва, Институт русского языка РАН, 1992.

Кишицова, Дануше: Символизм и стиль модерн. // Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена. Проблемы. Факты. Выпуск. 1. Москва, 2000. с. 115-127.

Лавров, А. В. (Сост. вступ. статья, коммент.) Андрей Белый: Pro et contra. Санкт-Петербург, РХГИ, 2004.

Лавров, А. В.: Андрей Белый в 1900-е годы.

Москва, «Новое литературное обозрение», Москва, 1995.

Лавров, А. В.: Андрей Белый. Разыскания и этюды. Москва, «Новое литературное обозрение», 2007.

Лавров, А. В.: Андрей Белый и Александр Блок: Переписка 1903-1919. Публикация, предисловия и комментарии. Москва, Прогресс-Плеяда, 2001.

Лавров, А. В., Малмстад, Джон: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. публикация, вступительная статья и комментарии. Санкт-Петербург, Atheneum-Феникс. 1998.

Левин, Ю. И., Сегал, Д. М., Тиленчик Р. Д., Топоров, В. Н. Цивьян, Т. В.: Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature, Amsterdam, 1974. № 7-8.

Лекманов, О. А.: Книга об акмеизма и другие работы. Томск, Изд. «Водолей», 2000.

Ломтев, С.: Проза русского символизма. Москва, 1994.

Львов-Рогачевский, В.: Новейшая русская литература. Москва. 1922.

Мазаев, А. И.: Проблема синтеза искусства в эстетике русского символизма. Москва, 1992.

Маковский, Сергей: Ретроспективные мечтатели. // Маковский, С.: Страницы художественной критики. кн. II. Санкт-Петербург, Изд. «Аполлона». 1909. с. 115-141.

- Маковский, Сергей.* На Парнасе Серебряного века. Москва. «Издательский Дом ХХI век-Согласие», 2000.
- Миц, З. Г.* О некоторых „неомифологических текстах” в творчестве русских символистов. // Ученые записки Тартусского университета. Вып. 459. Блоковский сборник 3. Тарту, 1979. с. 76-120.
- Миц, З. Г.:* Избранные труды в трех книгах. Книга 3.: Поэтика русского символизма. СПб. «Искусство – СПб», 2004.
- Михайловский, Б. В.:* О романе А. Белого «Петербург» // Избранные статьи о литературе и искусстве. Москва. 1969.
- Надь, И.:* Журнал «Аполлон», его роль в формировании эстетической платформы акмеизма // Проблемы изучения и преподавания русской классической и советской литературы. Москва, 1983.
- Нива, Ж., Серман, И. Страда, В. Эткинд, Е.* (под ред.) Серебряный век: История русской литературы. XX век. Москва, «Прогресс: Литера», 1995.
- Новиков, Л. А.:* Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. Москва, «Наука», 1990.
- Орлицкий, Юрий:* Ритм в философско-эстетических исканиях Андрея Белого и в *Истории становления самосознующей души* в контексте исканий его времени. // Russian Literature, LXX (2011) I/II с. 175-194.
- Павлова, М. М.:* История «новой» христианской любви. Эротический эксперимент Мережковских в свете «Главного». Из дневников Т. Н. Гиппиус 1906-1908 годов. Вступ. статья, подготовка текста и прим. М. Павловой. // Эротизм без берегов. Сборник статей и материалов. Сост.: М. М. Павлова. Москва, Новое литературное обозрение, 2004. с. 391-456.
- Пайман, Аврил:* История русского символизма. Москва, Издательство «Республика», 1998.
- Показникова, Ирина:* «Неясно-милый сон, уж виданный когда-то» (Виктор Борисов-Мусатов и Андрей Белый). Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева. 2005. <http://www.rosculture.ru/regions/show>
- Пустыгина, Н. С.:* К изучению эволюции русского символизма // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, с. 143-147.
- Перси, Уго:* Модерн и слово. Стил модерн в литературе России и Запада.

Москва, «Аграф», 2007.

Розанов, В. В.: Нечто из тумана «образов» и подобий». // *Весы*, 1909. № 3. с. 56.

Ронен, Омри: Осип Мандельштам. //

Литературное обозрение, 1991. 1. 3-19.

Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. Москва. 2005.

Салма, Н.: Опыт интерпретации феномена русского символизма в свете истории развития мысли.

Dissertationes Slavicae, Sectio Historiae Litterarum, XX. Szeged, 1989.

Сарабьянов, Д. В.: История русского искусства конца XIX – начала XX века.

Москва, Издательство Московского университета, 1993.

Сарабьянов, Д. В. : Стиль модерн.

Москва, «Искусство», 1989.

Сарычев, В.: Эстетика русского модернизма: Проблемы жизнотворчества.

Воронеж, 1991.

Светлов, И. (под ред.): Символизм и модерн – феномены европейской культуры.

Москва, Изд. «Спутник+», 2008.

Секе, Каталин: Двуплановость и две формы повествования романа Андрея Белого «Серебряный голубь». // *Dissertationes Slavicae*, Szeged, 15 (1977).

Секе, Каталин: Элементы стиля модерн в эссеистике Андрея Белого. //

Литературное обозрение, 1995. 4/5. с. 196-200.

Секе, Каталин: «Рисунки писателя» и визуальность в орнаментальной прозе. Андрей Белый и Алексей Ремизов. //

Studia Russica XXI. Budapest, 2004. с. 334-341.

Секе, Каталин: «Розовые гирлянды» (Андрей Белый, Борисов-Мусатов и Константин Сомов). // *Миры Андрея Белого* (ред.: Корнелия Ичин, Моника Спивак), Белград-Москва, 2011. с. 757-766.

Секей, Н. Силард, Л.: Русская литература конца XIX – начала XX века (1890-1917). Budapest, Tankönyvkiadó, 1979.

Силард, Л.: Русская литература конца XIX – начала XX века (1890-1917). Budapest, Tankönyvkiadó, 1981.

Силард, Лена: Античная Ленора в XX в. // *Studia Slavica Hung.* XXVIII. 1982. с. 313-331.

Силард, Лена: Орнаментальность/Орнаментализм. // *Russian Literature*, Amsterdam, XIX-I. 1986. 65-78.

Силард, Лена: Герметизм и герменевтика.

Санкт-Петербург, Изд. Ивана Лимбаха, 2002.

Символизм // Краткая литературная энциклопедия. т. 6. Москва, 1971. с. 831-840.

Смирнов, И. П.: Художественный смысл и эволюция поэтических систем.

Москва, 1977.

Смирнов, И. П.: Авангард и символизм (элементы постсимволизма в символизме). //

Russian Literature. V. XXIII. 1988. p. 147-168.

Смирнов, И. П. : Символизм, или истерия //

Russian Literature XXXVI. 1994. p. 403-420.

Степун, Ф.: Памяти Андрея Белого. // Современные записки, 1934. № 56. с. 160-186.

Струве, Никита: Восемь часов с Анной Ахматовой. // Ахматова, Анна: После всего. М. 1990.

Сугай, Л. А. (под ред.): Русский символизм и мировая культура вып. 1. Москва, ГАСК, 2001. вып. 2. Москва, ГАСК, 2004. вып. 3. Москва, ГАСК, 2009.

Тамми, Пекка: Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // В.В.Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Сост. Б. Аверин, А. Долинин, М. Маликова. СПб.: Изд. РХГИ, 1997. с. 514-528.

Топоров, В. Н.: Из истории петербургского аполлонизма: его золотые дни и его крушение.

Москва. О. Г. И., 2004.

Тынянов, Ю. Н.: Поэтика. История литературы. Кино.

Москва, Изд. «Наука», 1977.

Тырышкина, Е. В.: Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, Изд. НГПУ, 2002.

Хан, Анна: Оценка поэтической ситуации 1910-х годов в литературоведческой концепции В. Жирмунского и Б. Эйхенбаума. //

Studia Slavica Hung. 33/1-4. 1987. с. 239-267.

Хансен-Леве, А. А.: Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм.

Санкт-Петербург, 1999.

Хансен-Леве, А. А.: Мифопоэтический символизм. Система поэтических мотивов. Санкт-Петербург, 2003.

- Шилов*, Константин: Борисов-Мусатов. ЖЗЛ. Вып. 781. Москва, «Молодая гвардия», 2000.
- Шкловский*, Виктор: Орнаментальная проза. Андрей Белый. // О теории прозы. Москва, 1929. с. 205-255.
- Шмид*, В.: Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский - Чехов – авангард. Санкт-Петербург, 1998.
- Шмид*, Волф: Нарратология. Москва, «Языки славянской культуры», 2003.
- Эллис*: Русские символисты. Томск, «Водолей», 1998.
- Эллис*: Неизданное и несобранное. Томск, изд. Водолей, 2000.
- Эткинд*, Александр: Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. Москва, «ИЦ-Гарант», 1996.
- Эткинд*, А.: Хлыст. Секты, литература и революция. Москва, 1998.
- Эротизм без берегов*. Сборник статей и материалов. (Сост.: М. М. Павлова) Москва, Новое литературное обозрение, 2004.
- Юрьева*, Зоя: Творимый космос у Андрея Белого. Санкт-Петербург, 2000.

Mihail Kuzmin művei

- М. Кузмин*: Собрание сочинений. т. I-IX. Москва, К-во «Скорпион», 1908-1919.
Reprint: Berkeley Slavic Specialities. Ред. и прим. Вл. Маркова и Фр. Шольца. Berkeley, 1984-1990. Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. 14-22.
- Михаил Кузмин*: Б. К. Рерих. // Москва, «Издательство Всероссийского комитета помощи инвалидам войны про ВЦИК Советов», 1923.
- М. Кузмин*: Собрание стихов т. 1-3. Под ред.: Джон Е. Малмстад и Вл. Марков. München, Wilhelm Fink Verlag, 1977-1978.
- М. Кузмин*: Проза. т. X. Критическая проза. кн. 1. Под ред: В. Маркова и Ж. Шерона. Berkeley Slavic Specialities. vol. 38. Berkeley, 1997.

- М. Кузмин*: Проза. т. XI. Критическая проза. кн. 2. Под ред: В. Маркова, А. Тимофеева и Ж. Шерона. Berkeley Slavic Specialities. vol. 39. Berkeley, 2000.
- М. Кузмин*: Проза. т. XII. Критическая проза. кн. 3. Под ред: В. Маркова, и Ж. Шерона. Berkeley Slavic Specialities. vol. 40. Berkeley, 2000.
- М. Кузмин*: Стихи и проза. (сост. прим. вступ. статья: Е. В. Ермилова) Москва «Современник», 1989.
- М. Кузмин*: Избранные произведения. (сост. прим. предисл.: А. Лавров, С. Гречишкин) Ленинград, 1990.
- М. Кузмин*: Histoire édifiante de mes commencements (публ. и комм. С. В. Шумихина) // Михаил Кузмин и русская культура XX века. (ред. и сост.: Морев, Г.) Ленинград, 1991. с. 146-155.
- Дневник Кузмина* за 1921 год. (Публ. комм. предисл. Н. А. Богомоллова и С. В. Шумихина. // Минувшее. Исторический альманах. Париж, 1991. вып. 12.
- М. Кузмин* в трех томах. Проза 1906-1912. Москва, «Аграф», 1999. Проза 1912-1915. Москва, «Аграф», 1999. Эссеистика. Критика. Москва, «Аграф», 2000.
- М. Кузмин*: Дневник.1905-1907. Предисл., подгот. текста и комм. Н. А. Богомоллова и С. В. Шумихина. Санкт-Петербург, Изд. Ивана Лимбаха, 2000.
- М. Кузмин*: Дневник.1908-1915. Предисл., подгот. текста и комм. Н. А. Богомоллова и С. В. Шумихина. Санкт-Петербург, Изд. Ивана Лимбаха, 2005.
- М. Кузмин*: Дневник 1934 года. Составление, подготовка текста, вступительная статья, комментарии Г. А. Морева
Санкт-Петербург, Издательство Ивана Лимбаха, 2007.

Irodalom M. Kuzminról

- Багно В. Е., Сухарев С. Л.*: Михаил Кузмин – переводчик. // XX век. Двадцатые годы: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. Г.А. Тиме. ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Санкт-Петербург, Наука, 2006.
- Бахнова, Юлия Анатольевна*: М. Кузмин и О. Уайльд: Влияние и типологическое сходство поэтики. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, Грамота, 2011. № 3. (10) с. 18-20.
- Белый, Андрей*: М. Кузмин: Крылья. Повесть. М. 1907. // Перевал, 1907. № 6. 50-51.
- Богомоллов, Н. А.*: Михаил Кузмин: статьи и материалы. Москва, «Новое литературное обозрение», 1995.

- Богомолов, Н. А., Малмстад, Джон Э.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. Москва, 1996.
- Брюсов, В. Я.*: (рец.) М. Кузмин: Приключения Эме Лебефа. СПб. 1907. М. Кузмин: Три пьесы. СПб. 1907. // Весы, 1907. № 7. 80-81.
- Волков, С., Флейшман, Л.*: Албан Берг и Михаил Кузмин. // Russian Literature Triquarterly 14. (1976), 451-456.
- Голлербах, Э.*: Радостный путник. (О творчестве Кузмина) // Книга и революция. 1922. 3. с. 42-45.
- Гумилев, Н.*: (рец.) М. Кузмин: Первая книга рассказов // Аполлон, 1910. № 5. (Рубрика «Заметки о русской беллетристике») с. 55-58.
- Гуревич, Л. Я.*: (Заметки о современной литературе) Дальнотзоркие. «Огненный ангел» В. Брюсова; Первая книга рассказов М. Кузмина. // Русская мысль 31. (1910) 3. ч. 2. 143-155.
- Дмитриев, Д. П., Тимофеев, А. Г.*: Библиография критической прозы М.А.Кузмина // De Visu. Москва, 1994. 5/6.
- Зельдхейн-Деак, Жужанна*: К проблеме стилизации в русской прозе начала XX века. // Hungaro-Slavica, Budapest, 1978. с. 389-402.
- Злыднева, Н. В.*: Мотив волны в русской графике начала XX века и поэтический мир М. А. Кузмина. // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Ленинград, 1991. с. 57-60.
- Зноско-Боровский*: О творчестве Михаила Кузмина. // Аполлон, 1917. 4-5. с. 25-44.
- Иванов, Вячеслав*: О прозе Михаила Кузмина. // Аполлон, 1910. №. 7. (Хроника) с. 46-51.
- Иванов, Вячеслав*: Собрание сочинений I-IV. Bruxelles, 1971-1974.
- Иванов, Вяч. Вс.*: Постсимволизм и Кузмин. // Иванов Вяч. Вс.: Избранные труды по семиотике и истории культуры. Москва, 2000. т. 2. с. 201-203.
- Измайлов, А. А.*: На переломе. Литературные размышления. Санкт-Петербург, 1908. О Кузмине: с. 13-17.
- Кацис, Л.*: «... Я всю жизнь прожил за занавескою» («Занавешенные картинки» М. А. Кузмина и В. В. Розанов) // Русская альтернативная поэтика. Москва, Изд-во МГУ, 1990.
- Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М.: Избранные произведения. Москва, 1990.

- Левина-Паркер*, М.: «Две крайние точки» Михаила Кузмина. // Новое литературное обозрение, 2007. № 87. <http://magazines.russ.ru/nlo>
- Малмстад*, Джон: Бани, проституты и секс-клуб: восприятие «Крыльев» Кузмина // Эротизм без берегов. Сборник статей и материалов. Сост.: М. М. Павлова. Москва, Новое литературное обозрение, 2004. с. 122-144.
- Марков*, В. Ф. Поэзия М. Кузмина // Марков, В. Ф.: О свободе в поэзии: статьи, эссе, разное. Санкт-Петербург, 1994. с. 59-163.
- Медарич*, М.: Модерн как предавангардный стиль: Михаил Кузмин. // Russian Literature XXXVI. 1994. с. 58-72.
- Медарич*, Магдалена: Аромат Рима. Заметки на полях «итальянского текста» Михаила Кузмина
<http://www.utoronto.ca/tsq/21/medaric21.shtml>
- Морев*, Г. А. (ред. и сост.): Михаил Кузмин и русская культура XX века. Ленинград, 1991.
- Морев*, Глеб: Oeuvre Posthume Кузмина. Заметки к тексту. // Митин журнал, вып. 54. (зима, 1997), с. 288-303.
- Пуриц*, Е.: Воспоминания. Вечера поэзии начала тридцатых годов. // Знамя, 1996 № 5. с. 150-178. с. 169.
- Ронен*, Омри.: Символика Михаила Кузмина в связи с его концепцией книги жизни // Readings in Russian Modernism. To Honor V. E. Markov / Ed. Ronald Vroon, John E. Malmstad. Moscow, 1993. P.291-298.
- Секе*, Каталин: Михаил Кузмин «Крылья» - трансфер пола. Тело/»нетело». // «Образ мира в слове явленный» Сборник в честь 70-летия профессора Ежи Фарино.
Red.: Roman Bobryk, Justyna Urban, Roman Mnich. Siedlce, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Institut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej, 2011. 513-519.
- Синявский*, А. Д.: «Панорама с выносками» М. Кузмина. // Синтаксис (20.) Париж, 1987. с. 58-71.
- Сконечная*, О. Ю. Люди лунного света в русской прозе Набокова: К вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века. // Звезда, 1996. № 11. с. 207-214.
- Тименчик*, Р. Д., *Топоров*, В. Н., *Цивьян*, Т. В.: Ахматова и Кузмин. Russian Literature, Amsterdam, VI-3, July 1978.
- Тимофеев*, А. Г.. М. А. Кузмин в полемике с Ф. М. Достоевским и А. П. Чеховым. //

- Серебряный век в России (ред.: Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян) Москва, «Радикс», 1993. с. 211-221.
- Топоров, В. Н.* : К петербургскому локусу Кузмина. // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Ленинград, 1991. с. 17-24.
- Харер, К.*: «Крылья» Михаила Кузмина как пример «прекрасной легкости». // *Amour et érotisme dans la littérature russe XXe siècle.* (ed. par Leonid Heller) (Slavica Helvetia), Bern, Berlin, 1992. s. 45-56.
- Цветаева, Марина*: Нездешний вечер. // Современные записки, Париж, 61. 1936. с. 172-184.
- Цивьян, Т. В.*: К анализу цикла М. Кузмина «Фудзий в блюдечке». // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Ленинград, 1991. с. 43-46.
- Шиндлер, Ф.*: Отражение гомосексуального опыта в «Крыльях» М. Кузмина. // *Amour et érotisme dans la littérature russe XXe siècle.* (ed. par Leonid Heller) (Slavica Helvetia), Bern, Berlin, 1992. s. 57-63.
- Шмаков, Г. Г.*: Блок и Кузмин (Новые материалы) // Блоковский сборник. Вып. 2. Труды Второй науч. конф., посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1972.
- Шмаков, Г. Г.*: Михаил Кузмин и Рихард Вагнер. // *Studies in the Life and Works of Mikhail Kuzmin.* Wien, (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 24.), 1989. 24-45.
- Шумихин, С. В.*: Дневник Михаила Кузмина. Архивная предыстория // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Ленинград, 1991. с. 139-155.
- Шубин, Е. А.*: Художественная проза в годы реакции // Судьбы русского реализма начала XX в. (под ред. К. Д. Муратовой). Ленинград, 1972. с. 47-96.
- Эйхенбаум, Б. М.*: О прозе Кузмина. // Жизнь искусства, 1920. 29. сент. с. 359. иб.
- Сквозь литературы. Ленинград, 1924.

Irodalom magyarul és más idegen nyelveken

Orosz szimbolizmus, akmeizmus, szecesszió, általános irodalom

Bakcsi György: Forradalom, háborúk, irodalom. Orosz és szovjet irodalom 1890-től napjainkig. Budapest, 1976.

Benyovszky Krisztián: Daniela Hodrová és a beavatás poétikája. Archaikus struktúrák a detektívtörténetben. // www.c.3.hu/scripta/lettre/lettre47/benyovszky/htm

Andrej Belij: Az ezüst galamb. Fordította: Peterdi István. Budapest, Genius Kiadás, 1924.

Alekszandr Blok válogatott művei.

Budapest, Európa Könyvkiadó, 1972.

Csehov művei három kötetben. III. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1959.

Deppermann, Maria: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewusstseins: Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende (Slavistische Beiträge). München, O. Sagner, 1982.

Doherty, Justin: The Acmeist Movement in Russian Poetry.

Oxford, 1995.

Dosztojevszkij, F. M.: A Karamazov testvérek. I. II. ford.: Makai Imre Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975.

Duncan, Alastair: Szecesszió. Ford.: Béresi Csilla

Budapest, Glória Kiadó, 2006.

Champigneulle: Art nouveau. Jugendstil. Secession. ford.: Pődör László.

Budapest, Corvina Kiadó, 1978.

Eco, Umberto: Tükrökről. // Café Babel, 1995. 4.

Ebert, Christa: Symbolismus in Russland. Zur Romanprosa Sologub, Remizow, Belyjs Berlin, Akademie-Verlag, 1988.

Etkind, E., Nivat, G., Serman I., Strada, V.: La letteratura russa del novocento. Problemi di poetica.

Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1990.

Fin de siècle: Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main, 1977.

B. Gaál Márta: Romantikus irónia – transzcendentális irónia. A német romantika és A. Blok. Budapest, Tankönyvkiadó, 1992.

- Galgóczy Krisztina*: A századvég titokzatos tárgya. Démonikus nők a modern drámában
Budapest-Pozsony, Kalligram, 2010.
- Goretity József*: Idézet, paródia és mítosz Szologub két regényében. Debrecen, 1995.
- Groys, Boris*: Gesamtkunstwerk. Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion.
München: Hanser, 1988.
- Nyikolaj Gumiljov* versei Baka István fordításában.
Szeged, 1995.
- Hajek, E.* Literarischer Jugendstil. Düsseldorf, 1971.
- Han Anna* (vál., szerk.): A XX. század kezdetének orosz festészeti irányzatai a korabeli művészetkritika és művészetelmélet tükrében (kétnyelvű illusztrált dokumentumgyűjtemény) – megjelenés alatt.
- Hansen-Löve, Aage A.*: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst; Am Beispiel der russischen Moderne. // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11. Wien, 1983. 291-360.
- Hansen-Löve, Aage A.*: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. 1. Band: Diabolischer Symbolismus.
Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1990.
- Hansen-Löve, Aage A.*: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. 2. Band: Mythopoetischer Symbolismus. 1. Kosmische Symbolik
Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998.
- Hansen-Löve, Aage A.*: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive, III. Band: Mythopoetischer Symbolismus, 2. Lebenssymbolik, Wien 2007.
- Hetényi Zsuzsa* (szerk.) Huszonöt fontos orosz regény, Budapest, Lord Könyvkiadó, 1996.
- Hrala, Milan*: Ruská moderní literatura 1890-2000.
Praha, Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2007.
- Hermeneutika az orosz századelőn*. Szerk.: Gránicz István és Han Anna. // Helikon, 1997. 3.
- Hodrová, Daniela*: Hledání románu. Praha, Československý spisovatel, 1989. s. 175-198.
- Holthusen, Johannes*: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus.
München, 1957.
- Holthusen, Johannes*: Fedor Sologub's Roman-Trilogie.
'S Gravenhage. 1960
- Holthusen, Johannes*: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus.
Göttingen, 1987.

Imre László: Brjusov és az orosz szimbolista regény.

Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.

Iván Ildikó: Az antropozófia mint megismerési út és filozófiai világkép tükröződése Andrej Belij esztétikai írásaiban és művészi prózájában. PhD-disszertáció. Budapest, ELTE, 2010.

Kšicová, D.: Poéma za romantismu a novoromantismu. Brno, 1983.

Kšicová, Danuše: Secese. Slovo i tvar.

Brno, MU, 1998.

Kšicová, Danuše: Od moderny k avantgardě. Rusko-české paralely.

Brno, MU, 2007.

Lacan, Jacques: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. // *Thalassa*, 1993 (4), 2. 5-11. o. Ford. Erdélyi Ildikó és Füzéressy Éva

Lauer, Reinhard: Geschichte der russischen Literatur von 1700 bis zu Gegenwart.

München, C. H. Beck Verlag, 2000.

Lukács György: Csernisevszkij // Csernisevszkij : Mit tegyünk? Az új emberekről szóló elbeszélésekből. Ford.: Bakos Ferenc, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1954. Utószó. 371-395. o.

Mandelstam, Oszip: Árnyak tánca. Esztétikai írások. Fordította: Erdődi Gábor. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992.

Nietzsche Friedrich: A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986. Ford.: Kertész Imre.

Orosz szimbolizmus // *Helikon*, 1980/ 3-4.

Orosz szimbolista költők Baka István fordításában, Szeged, 1995.

Orosz Erato. Szendvics kaviárral. Válogatás az orosz erotikus irodalomból. Vál., szerk., jegyz.: M. Nagy Miklós. Budapest, Noran Kiadó, 2006.

Ovidius, Publius Naso: Átváltozások (Metamorphoses). Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982. Fordította: Devecseri Gábor. Narcissus. Echo. 81-86.

Papla, Eulalia: Acmeism. Geneza i program.

Wrocław, Warszawa, Kraków, 1980.

Platon: Phaidrosz. // *Platon válogatott művei*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983. 495-567. Kövendi Dénes fordítása.

Ruskin, John: Előadások a művészetről. Ford.: Éber László.

Budapest, Révai kiadás, 1934.

Sargina Ludmilla: Az orosz szimbolizmus természetrajza. Budapest, Akadémiai kiadó, 1990.

Szilárd Léna: Az orosz szimbolisták prózája // Helikon, 1980. 3-4. 249-264.

Szilárd Léna: A karnevál-elmélet. V. Ivanovtól Bahtyinig. Budapest, Tankönyvkiadó, 1989.

Szilárd Léna: Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2002.

Szőke Katalin: Apokalipszis – 1917 // Apokalipszis – 1917. Írások az orosz forradalomról. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1997. Utószó. 425-440. o.

Szőke Katalin-Zöldhelyi Zsuzsa: Az orosz költészet antológiája. Budapest, Magyar Könyvklub, 2002.

Szőke Katalin: „Rózsagirlándok”. Adalékok Andrej Belij és Viktor Boriszov-Muszatov művészetének kapcsolatához. // „Szóba formált világ”. Tanulmánykötet Han Anna születésnapjára. Szerk.: Hetényi Zsuzsa. Budapest, Dolce Filologia VII. 2008. 247-255.

Tompa Andrea (vál., szerk., bev.) A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006.

Wilde, Oscar: Dorian Gray arcképe. Mesék- elbeszélések. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987. Dorian Gray arcképe, 5-193. Kosztolányi Dezső fordítása. 5-193.

Wilde, Oscar: Az angol művészet reneszánsza. Ford.: Juhász Viktor // Oscar Wilde összes művei I-III. Szeged, Szukits könyvkiadó, 2000-2002. II. kötet. 399-417.

Wachtel, Michael: Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis and Poetics of Vyacheslav Ivanov. University of Wisconsin Press, 1994.

Watton, Lindsay F.: Constructs of Sin and Sodomy in Russian Modernism: 1906-1909. // Journal of the History of Sexuality. 1994. № 4(3).

West, James D.: Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic. London, Methuen, 1970.

Wünsche, Isabel: Harmonie und Synthese. Die russische Moderne zwischen universellem Anspruch und nationaler kultureller Identität München, Wilhelm Fink Verlag, 2008.

Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.) Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997.

Zöldhelyi Zsuzsa-Szőke Katalin: Az orosz irodalom antológiája a kezdetektől 1940-ig. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001.

Zsirmunszkij, Viktor Makszimovics: Irodalom, poétika. Válogatott tanulmányok.
Budapest, Gondolat, 1981.

Mihail Kuzmin

Barnstead, J. A. Mandel'stam and Kuzmin // Wiener Slawistischer Almanach 12. (1986) S. 47-81.

Cheron, G.: The Drama of Mixail Kuzmin. PhD Diss. UCLA, 1982. Ann Arbor: UMI, p. 297.

Cheron, G.: Michail Kuzmin and the Oberiuty: an Overview. // Wiener Slawistischer Almanach 12. (1983) S. 87-105.

Fabulya Andrea: A homoszexualitás mint lehetséges szubkulturális kód Mihail Kuzmin műveiben. // Tiszatáj, 1998 9. Most-Punte-Híd. Utópia és szubkultúra a XX. századi orosz irodalomban (Szerk.: Szőke Katalin) 35-42. o.

Field, A.: Mikhail Kuzmin: Notes on a Decadent' Prose //Russian Review 20 (1963)3 p. 289-300.

Gillis Donald C.: The Platonic Theme in Kuzmin's „Wings” // The Slavonic and East European Journal. 1978. vol. 22. № 3.

Granoien, N.: „Wings” and „the World of Art” // Russian Literature Triquarterly 11 (1975), p. 393-405.

Granoien, W.: Mixail Kuzmin. An Aesthete's Prose. PhD Diss. UCLA, 1981. Ann Arbor: UMI, p. 387.

Harer, Klaus: Michail Kuzmin: Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode. München, Verlag Otto Sagner, 1993.

Komisaruk, Ewa: Proza Michaiła Kuzmina. Wrocław, 2002. Slavica Wratislaviensia CXVIII.

Malmstad, John E. (ed. by): Studies in the Life and Works of Mikhail Kuzmin. Wien, 1989. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 24.)

Moeller-Sally B. F.: Oscar Wilde and the Culture of Russian Modernism. // Slavic and East European Journal, 34 (4), 1990.

Szalma Natália: Utószó. // Orosz szimbolista költők Baka István fordításában. Szeged, 1995. 157-173. o.

Melléklet

Mihail Kuzmin

Szárnyak

Első rész

Reggel felé a majdnem teljesen üres vasúti kocsiban egyre világosabb lett; noha augusztus végén jártunk, a bepárasodott ablakokon keresztül látni lehetett a fű haragos zöld színét, a sáros utakat, a lehúzott sorompó előtt a tejesasszonyok kordéit, a sorompóőrök bódéját és a színes napernyők alatt sétáló nyaralókat. Az egymást sorban követő, egyforma kis állomásokon a helyi utasok aktatáskával a kezükben szálltak fel, és egyértelmű volt, hogy a vasúti kocsi és az utazás számukra nem mérföldkő, de még nem is életük egyik fontos epizódja, hanem mindennapos, banális esemény. Nyikolaj Ivanovics Szmurov Ványával a kocsi kiemelt helyén ültek. Az alaposan átkötözött bőröndök, a szíjak és a párnák, s a velük szemben ülő hosszú hajú öregúr, vállán átvetett, ódivatú táskájával –, mindez egy hosszabb, kevésbé szokványos utazásról tanúskodott, amely talán mérföldkő is lehetett volna. Ahogy Ványa a gomolygó mozdonyfüstön keresztül a nap fel-felvillanó vöröses sugarát és az alvó Nyikolaj Ivanovics bugyuta arcát fürkészte, felidézte magában bátyjának érdes hangját, hogy ott, messze távol, „otthon”, az előszobában mit mondott neki: „Az anyád után nem maradt semmi pénzed; jól tudod, mi sem vagyunk valami gazdagok, de mint az öcsémnek, hajlandó vagyok neked segíteni; sokáig kell még tanulnod, magamhoz venni nem tudlak, de elhelyezlek Alekszej Vasziljevicsnél és rendszeresen látogatni foglak; ott pezseg az élet, sok fontos emberrel lehet találkozni. Csak igyekezz; boldogan vennénk magunkhoz mi is Natasával téged, ám ez abszolút lehetetlen, és Kazanszkijéknál jóval vidámabb életed lesz: állandóan ott sürgölődik az ifjúság. Fizetni fogok nekik érted; mikor elosztjuk az örökséget – majd levonom”. Ványa az előszobában az ablaktámlán ülve hallgatta, és nézte, hogyan ragyogja be a nap a láda sarkát, Nyikolaj Ivanovics szürke-lila csíkos nadrágját és a festett padlót. Nem törekedett rá, hogy felfogja a szavak értelmét, arra gondolt, mikor az anyja haldoklott, az egész ház tele lett korábban sohasem látott, idegen és egyszerre csak különös módon közelivé váló asszonyokkal, visszaemlékezett a gondokra-bajokra, a gyászszerzartásra, a temetésre és mindezek után a hirtelen beköszöntő ürességre és kiüresedettségre, és Nyikolaj Ivanovicsra rá se nézve, gépiesen csak ennyit mondott: „Persze, persze, Kolja bácsi”, – noha Nyikolaj Ivanovics

nem volt a nagybátyja Ványának, csak unokatestvére. És most is olyan furcsának tűnt neki, hogy kettesben utazik ezzel a számára teljesen idegen emberrel, ilyen hosszú ideig a közelében van, vele beszéli meg az ügyeket, együtt gyártanak terveket. Mindemellett kissé csalódott is volt, noha tudta korábban is, hogy Szentpétervárra a vonat nem rögtön a hatalmas boltíven keresztül, a katonazenés, nyüzsgő, napfényes, paloták és magas épületek övezte központba ér be, hanem előtte hosszan a szürke kerítéseken keresztül veteményeskerteket lehet látni és hátulról romantikus ligetekre hasonlító temetőket, majd a füstön és a kormon át, az omladozó kis faviskók között a munkások nyirkos, hétemeletes házait. „Hát ez lenne Pétervár!” – gondolta Ványa a hordárok barátságatlan arcára nézve, csalódottsággal és kíváncsisággal a lelkében.

– Kosztja, elolvastad már? Elvehetem? – szólalt meg Anna Nyikolajevna, miközben felállt az asztaltól, és hosszú ujjával, melyekre már reggel is olcsó gyűrűket húzott, elvette Konsztantyin Vasziljevicsztől az orosz újságokat.

– Nincs bennük semmi érdekes.

– Ugyan mitől lennének érdekesek a mi újságjaink? Persze külföldön, az más! Ott lehet mindenről írni, mindenért felelni kell, sőt, ha a helyzet úgy kívánja, akár a bíróságon is. Nálunk viszont borzasztó, fogalmad sincs, kinek higgyél. A kormány jelentései és közleményei aljas hazugságok, a belpolitikáról a sikkasztásokon kívül semmit sem tudhatsz meg, csak a különféle tudósítók pletykáival etetnek.

– De hát külföldön is csak a szenzációs hírek számítanak, egyébként a hazugságért ott sem felelnek a törvény előtt.

Koka és Boba unottan kevergették teájukat és majsolták az avas vajjal megkent kenyeret.

– Hová mész ma Nata? Sok a dolgod? – kérdezte Anna Nyikolajevna kissé mesterkélt hangon.

Nata – egy vörös hajú, szeplős, közönségesen telt ajkú lány – zsemlyével teletömött száján keresztül felelt valamit. Kosztja bácsi, aki egy kétes hírű klub pénztárosaként annyit lopott, amennyit csak nem szégyellt, miután kijött a börtönből, nem lévén sem lakása, sem munkahelye, ezért a bátyjánál húzta meg magát, végtelenül felháborodott, hogy mások mennyit harácsolnak.

– Most, amikor mindenki csak kushad, új erők születnek, felnyílik a szeme majd mindenkinek – heveskedett Alekszandr Vasziljevics.

– Én egyáltalán nem vagyok lelkes attól, hogy mindenkinek felnyílik a szeme; például jobban szeretem Szonya nénikét, ha alszik.

A házban ki-be jártak mindenféle diákok, vagy csak egyszerűen felöltös fiatalemberek, megosztották egymással élményeiket a legutóbbi lóversenyfutamról, amiről az újságokból szereztek tudomást; Kosztja bácsi vodkát követelt; Anna Nyikolajevna, aki már kalapban volt, és épp a kesztyűjét húzta fel, egy kiállításról beszélt, közben Kosztja bácsira sandított, aki enyhén remegő kézzel teletöltötte a kupicát, és vöröslő szemét összehúszva azt mondta: „A sztrájk, barátaim, tudjátok, ugye, tudjátok...”

– Larion Dmitrijevics – jelentette be a cseléd lány, majd gyorsan kiment a konyhába, és útközben összeszedte a tálcát a poharakkal és a foltos, gyűrött asztalterítőt.

Ványa visszafordult az ablaktól, ahol állt, és meglátta az ajtóban a jól ismert magas férfi alakját, esetlenül bő ruhában, Larion Dmitrijevics Strupot.

Ványa rászokott a fésülködésre, és egy ideje már öltözkével is foglalatосkodni kezdett. A falon függő kis tükörben szemügyre vette tükörképét, közönyösen bámulta ezt a jelentéktelen, pirospozsgás kerek arcot, a nagy szürke szemeket, a szép, de még gyermekien duzzadt ajkakát és az enyhén göndörödő szőke haját, amit még nem vágtak le rövidre. Nem tetszett, egyáltalán nem tetszett neki ez a fekete zubbonyos, ívelt szemöldökű, magas és vékony fiú. Az ablakon keresztül látni lehetett az udvar eső áztatta kőlapjait, a szemben levő szárnyépület ablakait s a gyufaárusokat. Ünnepnep volt, még mindenki aludt. Ványa, aki megszokta, hogy korán kel, leült az ablakhoz, s amíg várta a teát, a közeli templom harangzúgását és a szomszéd szobában takarító cseléd lány motozását hallgatta. Visszaidézte az „otthoni” reggeleket az ünnepeken, ott, az ősi kisvárosban, a tiszta, tüllfüggönyös, kis szobákat, mécsesekkel az ikon előtt, az ebédre sült pirogot, ahol minden olyan egyszerű, derűs és kedves volt, és egyszerre elege lett a nyirkos időből, a kintornásokból az udvarokon, a reggeli teázás közbeni újságolvasásból, a zűrzavaros és rendezetlen életből, a sötét szobákból.

Megjelent az ajtóban Konsztantyin Vasziljevics, aki néhanapján benézett Ványához.

– Magad vagy Ványa?

– Igen, Kosztja bácsi. Jó reggelt! Mi történt?

– Semmi. A teára vársz?

– Igen. A nénikém még nem kelt fel?

– Felkelt, de nem jön ki a szobából. Dühös, biztosan nincs pénze. Ha két órát bent üldögél a hálósobában, biztos jele annak, hogy elfogyott a pénze. Ugyan már! Előbb-utóbb úgylis ki kell jönnie.

– Alekszej Vasziljevics bácsikám sokat keres? Nem tudja véletlenül?

– Ahogy vesszük. De mit jelent az, hogy „sokat”? A pénzből sose elég.

Konsztantyin Vasziljevics felsóhajtott és elhallgatott; Ványa nem szólt egy szót sem, továbbra is csak bámult ki az ablakon.

– Azt szeretném kérdezni tőled Ivanuska – kezdett bele újra Konsztantyin Vasziljevics –, nem tudsz-e nekem egy kis pénzt kölcsönözni szerdáig, szerdán rögtön megadnám?

– Honnan lenne nekem pénzem? Persze, hogy nem...

– Kit érdekel, hogy honnan! Lehet, hogy kaptál valakitől...

– Ugyan, bácsikám! Ki adna nekem pénzt?

– Vagyis nincs pénzed.

– Nincs.

– Rosszul állnak a dolgok.

– Mennyire lenne szüksége?

– Úgy öt rubelre, kevéske, nagyon kevéske – élénkült fel ismét Konsztantyin Vasziljevics. Lehet, hogy mégis van nálad? Csak szerdáig kéne.

– Nincs öt rubelem.

Konsztantyin Vasziljevics csalódottan és ravasz, mosollyal nézett Ványára, majd elhallgatott. Ványa még szomorúbbnak és reménytelenebbnek érezte helyzetét.

– Hát, akkor mit tegyünk? Még mindig szemerkél az eső... Tudod mit, Ivanuska, kérj nekem kölcsön Larion Dmitrijevicsztől.

– Struptól?

– Tőle kérj, kedvesem!

– Maga miért nem kér tőle?

– Nekem nem ad.

– Ha magának nem ad, nekem ugyan miért adna?

– Adni fog, higgy nekem; csak ne mondd el, nagyon kérlek, hogy nekem kell; tégy úgy, mintha neked lenne szükséged 20 rubelre.

– Eddig csak 5-ről volt szó!

– Nem mindegy, hogy mennyit kérsz? Ványa, nagyon kérlek!

– Na, jól van. És ha megkérdezi, mire kell?

– Nem kérdezi meg, okos ember.

- Csak maga okvetlenül adja meg neki!
- Nem mulasztom el, ne félj!
- És miből gondolja, bácsikám, hogy Strup adna nekem pénzt?
- Mert így gondolom! – És Konsztantyin Vasziljevics elégedetten mosolyogva, ám kissé zavarodottan, lábujjhegyen kiment a szobából. Ványa még sokáig ott állt az ablaknál, de nem fordult meg, így nem láthatta az esőáztatta udvart, majd mikor teázni hívták, mielőtt bement volna az ebédlőbe, még egyszer szemügyre vette a tükörben szégyentől vörösülő arcát, szürke szemeit és ívelt szemöldökét.

Ógörög órán Nyikolajev és Spilevszkij rendre elvonták Ványa figyelmét, forgolódtak és nevetgéltek az előtte levő padban. A nyári szünet előtt az órák nem folytak már komolyan; az alacsony, öregedő tanár a lábát lóbálva a görög életről beszélt, nem kérdezte ki a leckét; az ablakok nyitva voltak, látni lehetett a zöldellő fák lombkoronáját és egy vöröstéglás épületet. Ványa mind jobban elvágyakozott Pétervárról, ki a szabadba, minél távolabb innen. Szinte elviselhetetlen volt számára a csillogóra suvickolt köpöcsészék, az ablakok, az ajtók rézfogantyúinak a látványa, a térképek a falon, a tábla, a sárga doboz a papíroknak, társai göndör fürtjei vagy rövidre nyírt hajuk.

- A szükophanták besúgók, kémek, a szó eredeti jelentésében fűgét mutatók^{*}. Akkoriban még büntetés terhe alatt meg volt tiltva Attikáról kivinni ezt a terméket, ezek az emberek pedig, akik tulajdonképpen mai fogalmaink szerint zsarolók voltak, a köpenyük alól fenyegetés gyanánt fűgét mutattak a gyanúsítottnak, arra az esetre célozva, ha az nem fizet nekik váltságdíjat... És Danyiil Ivanovics anélkül, hogy lement volna a katedráról, gesztusaival és arcjátékával utánozta mind a besúgókat, mind a megrágalmazottakat, mind a köpenyt és a fűgét, majd hirtelen felpattant a helyéről, fel-alá járkált az osztályteremben, és gondterhelten ismételte egy és ugyanazt: „Szükophanták... igen, a szükophanták... igen, uraim, a szükophanták”, miközben más-más, teljesen váratlan árnyalatot kölcsönzött az adott szónak.

„Ma megpróbálok Struptól pénzt kérni” – gondolta Ványa, miközben kinézett az ablakon. Spilevszkij végképp kivörösödve felállt a padból:

- Miért kezd ki velem ez a Nyikolajev?
- Nyikolajev, miért kezd ki Spilevszkijjel?
- Nem kezdtem ki vele.

^{*} ógörögül: szükon – fűge, phainein - mutatni

- Hát akkor mit csinált?
- Csak csiklandozom.
- Üljenek le. Magának pedig Spilevszkij úr azt tanácsolom, hogy legyen pontosabb a szóhasználatban. Miután azt képzelem, hogy maga nem tartozik a női nemhez, Nyikolajev úr nem kezdhet ki magával, mivel már nem gyerek, noha eléggé korlátolt fiatalember.

- Felteszem a kérdést: ha akarsz dolgozni, hát dolgozz, ha nem akarsz, ne dolgozz – mondta Anna Nyikolajevna olyan fontoskodó arckifejezéssel, mintha az egész világ akörül forogna, hogyan teszi fel ezt a kérdést. A nappalit, amely keresztül-kasul stílbútorokkal – ülőkádakra, fürdőhelyi fotelekre és papírtartó dobozokra emlékeztető tárgyakkal – volt berendezve, négy női hang töltötte be: Anna Nyikolajevnáé, Natáé és a Spejer nővéreké, akik festők voltak.
- Nagyon szeretem ezt a szekrényt, de ez az ülőke nem tartozik a kedvenceim közé. Nekem mindig a szekrény volt a fontosabb.
- Még akkor is, ha ülőalkalmatosságra volt szüksége?
- Zúgolódnak, hogy a cseléd lány ki se lát a munkából; noha többet sétáfikál, mint mi! Van úgy, hogy több napon át nem megyek ki a házból, de a mi Annuskánknak hányszor kell kiszaladnia a boltba, mindegy, hogy miért, kenyérért, csizmaért! És ráadásul, milyen sokat érintkezik az emberekkel. A panaszkodó sirámaim túlzottnak tartom.
- Képzeldék csak el, olyan beleéléssel pózol, hogy a diáklányok félnek közel ülni hozzá. Egyébként felettébb érdekes személyiség: orosz cigány Münchenből; modellként alkalmazták a gimnáziumban és a balettnél; Stuckról* hihetetlenül érdekes dolgokat mesél.
- A rózsaszín foulard-on ez nagyon világos lesz. Inkább a halványzöldet javasolnám.
- Meg kell róla kérdezni Strupot.
- Maga szerencsétlen, hiszen tegnap elutazott! – kiáltott fel az idősebb Spejer-nővér.
- Strup tényleg elutazott? De hová? Miért?
- Nos, ezt nem tudom megmondani. Titok, mint ahogy lenni szokott.
- Kitől hallotta?
- Hát tőle hallottam: azt mondta, úgy három hétre megy el.
- Ez azért még nem olyan szörnyű!
- Ma Ványa Szmurov is kérdezősködött, hogy mikor jön hozzánk Strup.

* Franz von Stuck (1863-1928), német festő és szobrász. 1892-ben Wilhelm Tübnerrel együtt alapította a Münchener Sezecessziót. A Münchener Művészeti Akadémia tanára, tanítványai között volt többek között Vaszilij Kandinszkij és Paul Klee. Művészetére nagy hatással volt Nietzsche filozófiája.

- Mi dolga vele?
- Nem tudom.
- Ványa és Strup? Nagyon eredeti párosítás!
- Nata, ideje indulnunk – szólalt meg eltűzöttan csicsergő hangon Anna Nyikolajevna, majd szoknyasuhogás közepette mindkét hölgy eltávozott, és meg voltak győződve róla, hogy nagyon is hasonlítanak azokra a nagyvilági hölgyekre, akik Prévost és Ohnet fordításban olvasott regényeiben szerepelnek.

Áprilisban felmerült a nyaraló kérdése. Alekszej Vasziljevicsnek gyakran, majdnem naponta a városban kellett lenni, Kokának Bobával úgyszintén, így Anna Nyikolajevna és Nata tervei a Volgát illetően a levegőben lógtak. Terioki és Szesztroreck között ingadoztak, de a nyaraló helyétől függetlenül a nyári ruhákról mindannyian gondoskodtak. A nyitott ablakon át beszállt a por és hallani lehetett a bérkocsik zaját.

Ványa néha a Nyári Kertbe ment, hogy megírja a leckéjét és olvasson. A Mars mezőhöz vezető, szélső utacska mentén, egy padon ülve maga mellé tette kinyitva, felfelé fordított borítóval Teibner antik irodalmi kiadványainak egyik sárga-rózsaszín fedelű könyvét, és a kertben, a Hattyúárok mentén nézegette a járókelőket. Az arca a tavaszi naptól enyhén kipirult, és alakja is megnyúlt. A kert másik végéből, a Krilov szobor melletti kis térről gyerekzsivaj hallatszott, és Ványa nem hallotta meg a homok sercegését a hozzá közelítő Strup lábai alatt.

- Tanulgat? – mondta, és a leült a padra Ványa mellé, aki meggondolta magát, és nem kelt fel, hogy üdvözlje.
- Tanulगतok. De el sem tudja képzelni, hogy mennyire elegendem van az egészből!..
- Mi ez, Homérosz?
- Homéroszból is, de különösen az ógörögökből.
- Nem szereti az ógörögöt?
- Ugyan, ki szereti! – mosolyodott el Ványa.
- Ez nagyon sajnálatos.
- Mi a sajnálatos?
- Hogy nem szereti a nyelveket.
- A modern nyelveket még úgy-ahogy kedvelem, mert érdekes dolgokat lehet rajtuk olvasni, de ki olvassa ma már ógörögül ezeket az idejétmúlt ócskaságokat?

– Furcsa fiú maga, Ványa. Az egész világ, sőt teljes világok zárultak be maga előtt. Ráadásul a szépség világa is, amely minden műveltség alapja, s amelyet nem csak ismerni, de szeretni is kell.

– Fordításban is el lehet olvasni ezeket a szövegeket, és nem kell annyi időt pazarolni a nyelvtan tanulására!?

Strup mélységes sajnálattal nézett Ványára.

– A vidám vagy komor hús-vér ember helyett, akit szeretni, csókolni, gyűlölni lehet, akire ha rátekintesz, látod, hogyan forrong ereiben a vér, és megigéz benne a meztelen test természetes bája, egy iparos kezei által készített élettelen bábfigurát a kezünkben tartani – ez a fordítás. A nyelvtan megtanulása nem igényel olyan sok időt. Csak olvasni, olvasni és olvasni kell. Olvasás közben, ha minden egyes szót megnéz az ember a szótárban, olyan, mintha sűrű erdőn vergődne keresztül, és ez soha nem tapasztalt gyönyört okoz. Nekem úgy tűnik, hogy magában Ványa megvannak azok az adottságok, melyek révén igazi, új emberré válhat.

Ványa elégedetlenül hallgatott.

– A környezete rossz, de miután nem rendelkezik a hagyományos életmódból fakadó előítéletekkel, nem kizárt, épp ez kedvez annak, hogy teljesen modern emberré váljon, persze, ha maga is úgy akarja – tette hozzá Strup, majd elhallgatott.

– Nem is tudom, el szeretnék utazni innen, meg szeretnék szabadulni a gimnáziumtól, Homérosztól, Anna Nyikolajevnáától, mindentől és mindenkitől – ennyi az egész.

– A természet lágy ölén szeretne élni?

– Pontosan.

– Hát, kedves barátom, a természet lágy ölén élni azt jelenti, hogy többet enni, több tejet inni, fürdeni és semmit sem csinálni – mi sem egyszerűbb ennél; viszont gyönyörködni a természetben még a görög nyelvtannál is nehezebb, és, mint minden élvezet, bizony nagyon kimerítő. És én nem hiszek annak az embernek, aki miután a városban közönyösen szemléli a természet szépségeit – az eget és a vizet –, a Mont Blanc-ra megy, hogy ott majd megtalálja; nem hinném, hogy szeretné a természetet.

Kosztya bácsi felajánlotta Ványának, hogy elviszi egyet kocsikázni. Már reggel meleg volt, érződött, hogy beköszönt a nyár, s az utcák fele el volt torlaszolva. Kosztya bácsi a bérkocsi háromnegyedét elfoglalva, elterpeszkedett, és szétrakta a lábait.

– Várjon egy kicsit Kosztja bácsi, csak meg kell tudnom, megjött-e a bácsikám; ha nem jött meg, elmegyek magával oda, ahová mennie kell, és onnan majd gyalog megyek tovább. Így nem kell annyit a gimnáziumban üldögelnem. Rendben van?

– Miért nem vagy benne biztos, hogy a bácsikád eljön?

– Már egy hete betegeskedik.

– Na jó, tudd meg.

Ványa egy perc múlva kijött a házból, és megkerülve a bérkocsist, a másik oldalról szállt fel, s leült Konsztantyin Ivanovics mellé.

– Barátocskám, ez a Larion Dmitrijevis mintha megérezte volna, mit tervezünk vele kapcsolatban, elutazott, és még mindig nem jött vissza.

– Lehet, hogy már megérkezett.

– Akkor már benézett volna Anna Nyikolajevnához.

– Kiféle-miféle ez az ember, Kosztja bácsi?

– Kiről beszélsz?

– Larion Dmitrijevisről.

– Strup – legyen ennyi elég. Félig angol, gazdag ember, nem vállalt hivatalt, jól él, sőt remekül, nagyon művelt, olvasott, nem is értem, miért járogat Kazanszkijékhoz?

– Ugye nőtlen, bácsikám?

– Pont az ellenkezője. És ha Nata azt gondolja, hogy engedi magát elcsábítani, nagyot téved; és különben is, egyáltalán nem értem, mit keres Kazanszkijéknál? Tegnap csak úgy gurultam a nevetéstől: Anna Nyikolajevna megvívta a döntő ütközetet Alekszejjelle!

Áthajtottak a Fontanka hídján. A bárkákon a halászok a fedélzeti nyílásokon át húzgálták ki a halat, szállt a kis gőzhajók füstje, és a bábész tömeg ott álldogált a rakpart kőkorlátjánál. A fagylaltárus csörömpölve tolta kék ládáját.

– Talán hallottad valakitől, hogy Strup visszatért, vagy magad is láttad? – kérdezte búcsúzóul Kosztja bácsi.

– Nem, hol láthattam volna, hisz maga mondta, hogy nem jött meg – mondta Ványa, s elpirult.

– Te magad mondtad, hogy nincs meleged, és mégis elpirultál –, és Konsztantyin Vasziljevics testes alakja eltűnt a lépcsőházban.

„Miért titkoltam el a Struppal való találkozást?” – gondolta Ványa, miközben örült annak, hogy már neki is van titka.

A tanáriban vágni lehetett a füstöt; a poharakban a híg tea borostyánszínben játszott a sötét földszinti szobában. Ha bement valaki, úgy tűnhetett neki, mintha az emberek egy akváriumban mozognának. A homályos ablakokat verő zápor még fokozta ezt az érzést. A beszélgetés zaja s a kanalak csörömpölése összekeveredett a tantermekből és időnként egészen közélről, a folyosóról beszűrődő nagyszünet tompa ricsajával.

- Orlovát ismét kihozták a sodrából a felsőévesek; nem tud velük mit kezdeni.
- Na jó, tegyük fel, hogy megbuktatja, de itt marad – azt gondolja, hogy ettől megjavul?
- Én egyáltalán nem tűzök ki magam elé javító-nevelő célokat, csak igyekszem a tudását igazságosan értékelni.
- A mi gimnazistáink elszörnyednének, ha meglátnák a francia líceumok programjait, a szemináriumokról nem is beszélve.
- Nem hinném, hogy Ivan Petrovicsnak ez tetszeni fog.
- Fantasztikus, mondom magának fantasztikus, milyen kiválóan énekelt!
- Jó firma, mondhatom, kis treffekeket hív, mikor egy király, egy bubi és két kis lap van a kezében.
- Spilevskij egy züllött alak, nem értem, miért áll ki érte.

Majd az összes hangot elfedte a pedellus, egy cvikkeres, ősz, hegyes szakállú cseh ember érces tenorja:

- Arra kérem önöket, uraim, hogy figyeljenek a szellőztetésre: soha se legyen több tizennégy foknál, rendszeresen nyissák ki a szellőző ablakokat.

A tanárok fokozatosan szétszéledtek, és az egyre üresebb tanáriban csak az orosz tanár halk dörmögése hallatszott, ahogy az ógörög tanárral beszélget:

- Micsoda diákok vannak. Nyárra fel volt adva háziolvasmánynak sok minden, például a Démon is. Így értelmezik, ex abrupto: „Az Ördög repült a föld felett és meglátott egy leányzót”. – „Hogy hívták?” – „Liza”. – „Lehet, hogy Tamara”. – „Persze, hogy Tamara”. – „Hogy mi történt?” – „El akarta venni feleségül, de a vőlegénye közbeavatkozott; majd a vőlegényt meggyilkolták a tatárok”. – „Tehát akkor a Démon feleségül vette Tamarát?” – „Nem, nem így történt, az angyal nem hagyta, kibabrált vele; így az Ördög agglegény maradt, és meggyűlölte mindent”.
- Szerintem ez pompás...
- Vagy itt van egy vélemény Rugyinról: „Silány ember volt, mindig csak beszélt, nem csinált semmit; majd összejött mindenféle söpredékkal, és meggyilkolták”. – „Maga úgy gondolja – kérdezem –, hogy a munkás- és általában a népi mozgalom, melynek során

Rugyin az életét vesztette, mindegyik résztvevője söpredék?” – „Úgy, pontosan – feleli – az igazságért szenvedett”.

– Hiába törekedett arra, hogy kihúzza ebből a fiatalemberből az önálló véleményét. A katonai szolgálat éppúgy, mint a kolostor, és hasonlóképp majdnem mindegyik vallás hatalmas vonzerővel rendelkezik, miután kész és előre meghatározott viszonyt alakított ki a jelenségek és a fogalmak világához. Rendkívüli támaszt jelent ez a gyenge embereknek, és ily módon az élet, mivel nélkülözi az önálló erkölcsi alapokat, végtelenül egyszerűvé válik.

Ványa a folyosón megállította Danyiil Ivanovicsot.

– Mit akar tőlem, Szmurov?

– Szeretnék magával, Danyiil Ivanovics kettesben beszélgetni.

– Vajon miről?

– Hát, az ógörögről.

– Talán nincs minden rendben?

– De, hármás fölét kaptam.

– Akkor, mi a baj?

– Semmi, csak szeretnék magával beszélni az ógöröggel kapcsolatban, és arra kérném, Danyiil Ivanovics, hogy elmehessek a lakására.

– Hát jó, kérem. A címemet tudja. Noha mindez, több mint furcsa: egy diák, akinek a jegyeivel minden rendben van, és szeretne kettesben az ógörögről beszélgetni. Egyedül élek, este héttől tizenegyig bármikor a szolgálatára állok.

Danyiil Ivanovics már felment a lépcsőn, majdnem féluton járt, mikor Ványa után kiáltott: „Maga Szmurov ne gondoljon semmi rosszra: tizenegy után szintén otthon vagyok. Csak lefekszem aludni, és csak a legszemélyesebb kapcsolatra vagyok képes, amelyre bizonyára magának nincs szüksége”.

Ványa többször látta a Nyári Kertben Strupot, és maga sem vette észre, hogy várja őt, mindig ugyanabban a fasorban ült le egy padra, majd megunva a várakozást, készakarva lassan járkált, és a Struphoz hasonló termetű férfiakat fürkészte. Egyszer, mikor már végleg megunta a várakozást és elindult, hogy körbejárja a Kertnek azt a részét, ahol még nem járt, Kokával találkozott, aki kigombolt kabátban volt egyenruhája fölött.

– Hát itt vagy Iván! Sétálgatsz?

– Gyakran vagyok itt, miért kérded?

– Hogy-hogy nem látlak sohasem? Valahol a másik oldalon üldögélsz, ugye?

- Hol itt, hol ott.
- Bezzeg Struppal találkozom minden alkalommal. Netán egy és ugyanazon ember miatt járunk ide?
- Strup már megjött?
- Már jó ideje. Nata és mindenki tudja már, és Nata akármilyen buta is, mégis disznóság, hogy nem néz be hozzánk, mintha rühesek lennénk.
- Mi köze mindehhez Natának?
- Meg akarja fogni Strupot, de hiábavaló minden próbálkozása: ő egyáltalán nem akar senkit elvenni, főként nem Natát; azt gondolom, hogy Ida Goldberggel is csak esztétikai jellegű beszélgetéseket folytat, és feleslegesen izgulok miatta.
- Te tényleg izgulsz?
- Érthető, ha már szerelmes vagyok! – Koka felélénkült, elfelejtkezve arról, hogy Ványával beszélget, aki nem tud semmit az ügyeiről: – Csodálatos teremtés, művelt, zenész, egy szépség, és milyen gazdag! Csak sánta. Minden nap ide járok, hogy láthassam őt, háromtól négyig itt sétál, és attól tartok, hogy Strup szintén ezért jár ide.
- Strup is szerelmes belé?
- Strup? Ugyan, attendez, ő nem erre van beállítva. Ő csak szépeleg, beszélget, Ida pedig az esztétikát érte. Ha Strup szerelmi életéről beszélünk – ez egy teljesen más terület.
- Te csak egyszerűen dühös vagy rá, Koka!..
- Ostobaság!..

Épp hogy csak befordultak a vörös muskátli ágyások mentén, mikor Koka felkiáltott: „Ott vannak!” Ványa megpillantott egy sötét ruhás, sápadt, kerek arcú, tejfehér hajú, magas lányt, szép vágású, nagy szürke szemekkel, amelyek most sötétkékbe játszottak az izgalomtól, a szája olyan volt, mint Botticelli képein a nőalakoké; sántított, egy idős hölgy fogta karon; közben Strup a másik oldalán lépkedve azt mondta: „És rájöttek az emberek, hogy mindenfajta szépség és szeretet az istenektől való, és szabadok és bátrak lettek, s kinőttek szárnyaik”.

Koka és Boba nagy nehezen szereztek egy páholyt a Sámson és Delilára. Ám az első előadást elhalasztották, a Carment játszották helyette, és Nata, aki kezdeményezője volt ennek az ötletnek, abban a reményben, hogy semleges területen találkozhasson Struppal, tombolt dühében, és tudta, hogy különleges apropó nélkül nem megy el erre a közismert operára. A helyét a páholyban átengedte Ványának, azzal a feltétellel, hogy ha

az előadás közben mégis megérkezne a színházba, ő hazamegy. Anna Nyikolajevna a Spejer-nővérekkel és Alekszej Vasziljevicsel bérkocsit fogadtak, a fiatalok pedig gyalog indultak el.

Carmen és barátnői már Lilas Pastia kocsmájában ropták a táncot, mikor Nata megjelent talpig kékben, kipúderezve és izgatottan, mivel ösztönösen megérezte, hogy Strup a színházban van.

– Nos, Ivan, ideje haza indulnod.

– Kivárom a felvonás végét.

– Strup itt van? – kérdezte Nata suttogva, miközben leült Anna Nyikolajevna mellé. Anna Nyikolajevna végigpásztázta tekintetével a páholyt, ahol Ida Goldberg ült egy idős hölgygel, valamint egy fiatal tiszttel és Struppal.

– Jó volt a megérzésem, jó volt a megérzésem! – mondta Nata, legyezőjét hol kinyitva, hol összezárva.

– Szegény teremtés! – sóhajtott fel Anna Nyikolajevna.

A szünetben Ványa épp elmenni készülődött, mikor Nata megállította, és javasolta, hogy sétáljanak egyet az előcsarnokban.

– Nata, Nata! – csendült fel Anna Nyikolajevna hangja a páholy mélyéből – illendő ilyet tenni?

Nata rohanva elindult lefelé, maga után vonszolva Ványát. Az előcsarnok bejárata előtt megállt, hogy a tükörnél megigazítsa a haját, majd utána lassan bevonult a színházterembe, ahol a közönség még nem foglalta el a helyét. Látták Strupot; ám ő nem vette észre Szmurovot és Natát, azzal a fiatal tiszttel beszélgetett, akivel egy páholyban ült, sőt kiment a szomszédos helyiségbe, ahol egy fényképekkel teli asztalnál egy bodorított hajú nő unatkozott.

– Gyerünk innen, iszonyúan fülledt a levegő! – mondta Nata, Strup után vonszolva Ványát.

– A másik kijáráshoz közelebb van a helyünk.

– Nem mindegy? – kiáltott fel a lány, s igyekezetében majdnem fellökte a beáramló közönséget.

Strup észrevette őket és lehajtva a fejét, a fényképek fürkészésébe merült. Ványa, miután melléje ért, hangosan megszólította: Larion Dmitrijevs!

– Ah, Ványa? – Natalja Alekszejevna, bocsásson meg, rögtön nem vettem észre.

– Nem gondoltam, hogy itt találom – kezdte volna a beszélgetést Nata.

– Ugyan miért nem? Nagyon szeretem a Carment, soha sem unom meg: az élet mély és őszinte lüktetését érzékelem benne, ahol mindent beragyog a napfény; megérttem, hogy Nietzsche élvezte ezt a zenét.

Nata csendben végighallgatta, miközben kivörösödött szemével kárörvendően bámulta, majd azt mondta:

– Nem azon csodálkozom, hogy itt Péterváron a Carmenen találkoztunk, hanem azon, hogy nem nálunk.

– Csak két hétig leszek itt.

– Nagyon kedves.

Sétálni indultak a szendergő lakájok mellett az üres folyosón, és Ványa érdeklődéssel nézte Nata egyre vörösödő arcát és lovagja dühös ábrázatát. A szünet véget ért, és Ványa csendben felosont a lépcsőn az emeletre, hogy felöltözzön, és haza menjen, mikor szinte futva beérte Nata, aki a zsebkendőjét a szájához szorította.

– Micsoda szégyen, hallod Iván, micsoda szégyen! Hogy mer velem így beszélni ez az ember! – suttogta Ványa fülébe, és szaladt felfelé. Ványa el szeretett volna búcsúzni Struptól, és egy ideig álldogált is a lépcsőn, majd lement a lenti folyosóra; ott, a páholy ajtajánál állt Strup a katonatiszttel.

– Vízontlátásra, Larion Dmitrijevis – mondta, és úgy tett, mintha felfelé igyekezne.

– Nocsak, menni készül?

– Nem a saját helyemen ültem. Megjött Nata, és elfoglalta a helyét.

– Micsoda ostobaság, jöjjön be hozzánk, a páholyba, nálunk vannak szabad helyek. Az utolsó felvonás a legjobb.

– Nem zavarok, ha beülök a páholyba, hiszen nem ismerek senkit?

– Persze, hogy nem zavar: Goldbergék nagyon is egyszerű emberek, és ön, Ványa még gyerek.

Mikor bementek a páholyba, Strup odahajolt Ványához, aki figyelmesen hallgatta.

– Tudja, Ványa, meglehet, hogy nem fogok többet Kazanszkijékhöz járni; ha nincs ellenére, önt mindig szívesen látnám nálam, otthon. Azt mondhatja, hogy angolul tanul tőlem; egyébként senkit sem érdekel, hová és kihez járkál. Kérem, Ványa, jöjjön el hozzám.

– Rendben van. Talán összeveszett Natával? Nem veszi feleségül? – kérdezte Ványa Struptól szemtől-szembe.

– Nem – mondta komolyan Strup.

– Hát tudja, nagyon jól teszi, hogy nem veszi el, mert szörnyen undok, akár egy varangyos béka! – nevetett fel Ványa, teljesen szembefordulva Struppall, és ki tudja, miért, a kezét is megragadta.

– Nagyon érdekes, hogy mennyire azt látjuk csak, amit látni szeretnénk, és azt fogjuk fel, ami után kutatunk. Míg a rómaiak és a XVII. századi román népek a görög tragédiákban csak a hármasséget fedezték fel, a XVIII. század a harsogó szóáradatot és a felszabadító eszméket, a romantikusok a magasztos hőstetteket, a mi századunk pedig a kiélezett árnyalatokat és a messzeségek klingeri ragyogását...

Ványa figyelmesen hallgatott, miközben körbejárta tekintetét az esti napfénytől megvilágított szobán: a falakon, a mennyezetig érő polcokon bekötetlen könyvek, az asztalokon és székeken szintén, egy rigó kalitkában, a bőrdíványon egy nyomorék kismacska és a sarokban egy magányosan álldogáló kis szobor, egy Antinoosz-fej, mint e lak házi istene. Danyiil Ivanovics házi cipőben a teázást készítette elő, a vaskályhából papírba csomagolt sajtot és vaját húzott ki, és a kismacska mereven bámult rá zöld szemével, követve gazdája mozdulatait. „Miért gondoltuk, hogy öreg, mikor egészen fiatal” – gondolta Ványa, s csodálkozva nézte az alacsony görög tanár kopasz fejét.

– A XV. században az olaszoknál már kialakult az a nézet, hogy Akhilleusz és Patroklosz, Oresztész és Püladész között fiúszerelm volt, noha Homérosznál erre nincs direkt utalás.

– Vagyis az olaszok kitalációja?

– Nem, igazuk volt, inkább arról van szó, hogy a szerelm bármely fajtájához való cinikus viszonyulás egyenlővé teszi azt a feslettséggel. Erkölcös vagy erkölcstelen tett-e, ha tüsszögök, letörlöm a port az asztalról, simogatom a kiscicát? Ám ugyanakkor ezek a tettek lehetnek bűnösök is, ha például tüsszögéssel figyelmeztetem a gyilkost, hogy megfelelő az idő a bűncselekmény elkövetésére, stb. A hidegvérrel, felindulás nélkül elkövetett gyilkosság megfosztja e tettet minden etikai árnyalatától, ha csak nem számítjuk ide a gyilkos és áldozata, a szerelmesek, az anya és gyermek misztikus kapcsolatát.

Már teljesen besötétedett, az ablakon át a háztetők és a messzeségben, a piszkos-rózsaszín ég alatt a ködbe vesző Izsák Székesegyház alig voltak kivehetők.

Ványa hazafelé készülődött; a kismacska felzavarták a fiú diáksapkájáról, amin aludt, és elbicegett nyomorék, elülső mancsán.

– Maga tényleg jó ember, Danyiil Ivanovics; magához veszi a nyomorék állatokat.

– Nekem tetszik ez a kismacska, örömmre szolgál, hogy itt van nálam. Ha azt jelenti jónak lenni, hogy azt teszem, ami örömet okoz, akkor jó ember vagyok.

- Mondja csak Szmurov – kérdezte Danyiil Ivanovics, miközben búcsúzásul megszorította Ványa kezét –, magától jutott eszébe, hogy eljöjjön hozzám a görögökről beszélgetni?
- Igen, de egy másik ember is rábeszél.
- Ki volt az, ha nem titok?
- Persze, hogy nem. Csak maga nem ismeri.
- Lehet, hogy mégis ismerem.
- Egy Strup nevezetű.
- Larion Dmitrijevics?
- Tényleg ismeri?
- Nagyon is jól – felelte a görög tanár, miközben a lépcsőházban zseblámpával világított Ványának.

- A kis finn hajó fedett kajütje üres volt, Nata, aki félt a huzattól és attól, hogy begyullad a foga és feldagad az arca, éppen ide hozta az egész társaságot.
- Nem lehet nyaralót találni! – mondta a fáradt Anna Nyikolajevna. – Mindenütt csak undorító ócska lyukak vannak, átjárja őket a huzat!
- A nyaralók mindig huzatosak – ugyan mit várt? Nem először bérel nyaralót!
- Rágyújtasz? – nyújtotta oda Koka Bobának ezüst cigarettatárcáját, amit egy meztelen nő díszített.
- Nem azért rémes a nyaralóban lenni, mert undok kis lyuk, hanem azért, mert úgy érzed magad, mint táborozáskor, hogy ideiglenesen tartózkodsz itt, nincs berendezve az életed, a városban viszont mindig tudod, mit mikor kell csinálnod.
- És ha mindig a nyaralóban élnél, télen is és nyáron is?
- Akkor nem volna ilyen rémes; akkor berendezkednék.
- Így igaz – kapcsolódott be a beszélgetésbe Anna Nyikolajevna –, kis időre nem éri meg berendezkedni. Például két évvel ezelőtt új tapétákat ragasztottunk fel, és így rendbe hozva oda kellett ajándékozni a tulajdonosnak; nem téphettük le a tapétát és vihettük haza!
- Mi az, talán sajnálod, hogy nem mocskoltad be?

Nata grimasszal az arcán nézte az üvegen át a paloták naplemente pírjában égő ablakait és az aranyos rózsaszín, szélesen szétterülő hullámokat.

- És ezen kívül rengeteg az ember, mindenki mindent tud a másiktól, mit főz ebédre, mennyit fizet a szolgának.
- Ez egyszerűen borzasztó!..
- Akkor minek mész ki a nyaralóba?

- Hogy-hogy minek? Ugyan mit csináljak? Talán a városban maradjak?
- Miért is ne? Ha nagyon süt a nap, átmehetsz az árnyékos oldalra.
- Kosztya bácsi mindig fején találja a szöget.
- Mama – Nata hirtelen megfordult – menjünk a Volgához: ott kedves kisvárosok vannak: Plesz, Vaszilszurszk, ahol nagyon olcsón lehet lakást bérelni. Varvara Nyikolajevna Spejer mondta... Pleszben voltak egy nagy társasággal, tudják, ahol Levitan lakott; Uglicsban szintén béreltek lakást.
- Uglicsból, úgy tűnik, kipenderítették őket – szólalt meg Koka .
- Hát kipenderítették, na és aztán? Bennünket nem fognak kipenderíteni! A házigazda persze megmondta nekik: „Nagy társasággal jöttek, kisasszonyok és a lovagjaik; a mi városunk csendes, senki se hajtat fel-alá, félünk: már bocsássanak meg, de hagyják el a lakást”.

Odaértek az Alekszandrov kerthez; a kikötői épület alsó ablakain át látni lehetett a fényesen kivilágított konyhát, a talpig fehérbe öltözött kuktát, aki halat tisztított és lenn, a mélyben az égő tűzhelyt.

- Nénikém, innen most Larion Dmitrijevicshez megyek – mondta Ványa.
- Jól van, menjél; ez is jó barátot talált magának! – zsörtölődött Anna Nyikolajevna.
- Mi az, talán rossz ember?
- Nem azt mondom, hogy rossz ember, de nem jó barát.
- Angolt tanulok vele.
- Mindez marhaság, jobb lenne, ha a leckéddel foglakoznál...
- Én mégis elmegyek hozzá.
- Menjél, ki tart vissza?
- Hát csak csókolózz a kedves Strupoddal – tette hozzá Nata.
- Fogok is, feltétlenül, kinek mi köze hozzá.
- Tegyük fel – kezdte volna Boba, de Ványa félbeszakította és rátámadt Natára:
- Neked ugye nem volna ellenedre Struppal csókolózni, de ő ezt nem akarja, mert egy ronda varangyos béka vagy, és buta! Igen!
- Iván, hagyd abba! – csattant fel Alekszej Vasziljevics.
- Miért kötnek belém? Miért nem akarnak elengedni? Nem vagyok már gyerek! Holnap levelet írok Kolja bácsinak!..
- Iván, hagyd abba! – emelte fel még inkább a hangját Alekszej Vasziljevics.
- Egy ilyen kisfiú, aki még alig bújt ki a tojásból, hogy mer így viselkedni? – izgatta fel magát Anna Nyikolajevna.

– Strup sohasem fog elvenni téged, nem vesz el, nem vesz el! – kiabált Ványa magán kívül.

Nata azonnal elcsendesedett, és nyugalmat színelve, halkán azt kérdezte:

– És Ida Goldberget elveszi?

– Nem tudom – szintén halkán és megnyugodva felelte Ványa –, nem hinném – tette hozzá, szinte kedvesen.

– Nahát, micsoda beszélgetésbe fogtak! – rikkantotta Anna Nyikolajevna.

– Netán hiszel ennek a kis fiúnak?

– Miért ne hinnék? – morgott az orra alatt Nata, és újból az ablakhoz fordult.

– Iván, ne gondold, hogy annyira ostobák, mint amilyennek mutatják magukat – mondta Boba Ványának – inkább örülnek, hogy rajtad keresztül kapcsolatba léphetnek Struppal és megtudnak valamit Goldbergről; csak azt mondom, ha te valóban kedveled Larion Dmitrijevics-et, légy óvatos, ne add ki teljesen magad.

– Mivel adhatnám ki magam? – csodálkozott Ványa.

– Ilyen gyorsan sutba dobtad a tanácsaimat?! – nevetett fel Boba, és kiment a kikötőbe.

Amikor Ványa belépett Strup lakásába, éneklés ütötte meg a fülét, zongora kísérettel. Csendesen belopózott az előszobától balra lévő dolgozószobába, kikerülve a nappalit, és hallgatózott. Egy számára ismeretlen férfihang ezt énekelte:

Esti szürkület meleg tengeren,
Borongós égen fároszok tüze,
Lakoma végén vasfű, illatos,
Friss reggel hosszú virrasztás után.
Séta tavasszal kerti fasoron,
Füldöző nők, visongás, kacagás,
A szent pávák Juno templománál,
Ibolya-, gránátalma-, citromárusok,
Búgó galambok, fénylő napkorong –
Meglátnom téged, szülővárosom*

* N. Kiss Zsuzsa fordítása

És a zongora mély akkordjai mintha sűrű köddel burkolták volna be ezt a szomorkás dallamot. Majd kezdetét vette a férfihangok akadozó, egymással való felelgetése, és Ványa kiment a teremből. Mennyire szerette ezt a zöldesszínű, tágas, Rameau és Debussy dallamaitól visszhangzó szobát és Strup barátait, mivel annyira nem hasonlítottak azokra az emberekre, akikkel Kazanszkijéknál találkozott; kedvelte ezeket a disputákat, a férfiak estebédjeit borral és könnyed csevellyel; ezt a dolgozószobát, a mennyezetig érő könyvespolcokkal, ahol Marlow-t és Swinburne-t olvastak; a hálószobát a mosakodó-készlettel, ahol az élénkzöld háttérben sötétvörös faunok roptak körtáncot; a vörösréztől csillogó ebédlőt; az Olaszországról, Egyiptomról, Indiáról szóló történeteket; a mindenfajta szépség iránti lelkesedést, függetlenül attól, hogy melyik kor és melyik ország volt a szülőhazája; a sétákat ki, a szigetekre; ezeket a zavarba ejtő, ám vonzó elmélkedéseket; ezt a mosolyt a szépnek nem nevezhető arcon; a mulandóság lehetőségét árasztó peau d'Espagne illatát, a sovány, erős ujjakon a gyűrűket, a különösen vastag talpú cipőket –, mennyire szerette mindezt, noha nem igazán fogta fel, de ösztönösen lelkesítette.

– Hellének vagyunk: idegen tőlünk a júdeaiak türelmetlen monoteizmusa, a képzőművészettől való elfordulásuk, ám ugyanakkor kötődésük a testhez, az utódokhoz, a nemzés aktusához. Az egész Bibliában nincs utalás a túlvilági üdvözlésben vetett hitre; a parancsolatokban említett egyetlen jutalom (éppen az életet adók tisztelete okán), hogy hosszú életű leszel a földön. A gyermektelen házasság – szégyenfolt és átok, amely kizáró oka az istentiszteleten való részvételnek, mintha elfelejtették volna, hogy épp a zsidó legenda szerint a bőséges gyermekáldás és a munka a bűnökért való büntetés, nem az élet célja. És minél távolabbra kerülnek az emberek a bűntől, annál inkább eltávolodnak a gyermekszüléstől és a fizikai munkától. A keresztényeknél ösztönösen érzékelhető mindez, mikor az asszony szülés után, és nem a házasságkötés után tisztítja meg magát az imádkozással, a férfinak pedig nincs semmi ehhez hasonló kötelezettsége. A szerelemnek önmagán kívül nincs más célja; a természet szintén mentes a finalitás eszméjének minden árnyalatától. A természet törvényei más kategóriába soroltak, mint az úgy nevezett isteni és emberi törvények. A természet törvénye nem abban rejlik, hogy egy fának okvetlenül gyümölcsöt kell hoznia, hanem abban, hogy bizonyos körülmények között hoz gyümölcsöt, más körülmények között pedig nem, sőt ugyanúgy törvényszerűen és magától értetődően elpusztul, mintha gyümölcsöt hozott volna. Ha a szívbe kést szúrnak, megszűnik dobogni; ebben nincs sem finalitás, sem jó és rossz. És csak az tudja megszegni a természet törvényét, aki képes megcsókolni saját szemét anélkül, hogy kivájnák a szemgödörből, és tükör nélkül tudja tarkóját szemlélni. És mikor azt mondják önöknek,

hogy „természetellenes”, csak vessenek egy pillantást e vak emberre, aki mondta, és menjenek el mellette, ne váljanak hasonlatossá a madárijesztő látványától a veteményesben szétrepülő verebekhez. Az emberek úgy járkálnak, mintha vakok és halottak lennének, noha képesek lennének rá, hogy megteremtsék a magas fokon izzó életet, mikor minden élvezet olyannyira kiélezett, mintha most született volna meg az ember, és rögtön meg is halna. Pontosan ilyen mohósággal kell befogadni mindent. Minden lépésnél körülöttünk ezernyi csoda: az emberi test izmait és inszalagjait lehetetlen felindulás nélkül nézni! Akik a szépség fogalmát a férfit megejtő női szépséggel kapcsolják össze, csak közönséges bujaságról tesznek tanúbizonyságot, és mind távolabbra kerülnek a szépség igazi eszményétől. Hellének vagyunk, a szépség szerelmesei, az eljövendő élet bakkhánjai. Mint Tannhäuser látomásaiban Vénusz barlangjában, mint Klinger és Thoma jóserejű képein létezik egy napfényben és szabadságban fürdő őshaza, gyönyörű és bátor emberekkel, és oda igyekszünk mi, argonauták, tengereken, ködön és homályon át! A legmeglepőbb újdonságokban felismerjük az ősi gyökereket, és a soha sem látott ragyogásban felfedezzük hazánkat!

– Ványa, kérem, nézze meg az ebédlőben mennyi az idő! – mondta Ida Goldberg, miközben leeresztette a térdére tarka hímzését.

Az új ház nagy szobáját, ami egy hajó fedélzeti kajütjére hasonlított egyszerű bútorokkal rendezték be; a faltól-falig érő sárga függöny egyszerre fedte be mindhárom ablakot, és a bőr utazóládákra, a még be nem csomagolt, rézszegefűkkel kivert bőröndökre és a jácintokkal díszített kis ládára sárga, riasztó fény vetült. Ványa összecsukta a Dante-kötetet, amit hangosan olvasott, és átment a szomszéd szobába.

– Fél hat – mondta és visszafordult. – Larion Dmitrijevics sokáig elmarad – mintha a lány gondolatait visszhangozta volna. – Nem tanulunk tovább?

– Nincs értelme egy új énekbe belekezdeni. Tehát:

... e vidi che con riso

Udito havenan l'ultimo construtto;

Poi a la bella donna tornai il viso, –*

* Én hátra néztem, a két drága Bölcsre,
s láttam, hogy arra szolgált ez a végső
pár szó, hogy ajkukat mosolyra költse. -
Majd visszavonta szememet a szép nő.

És mosolyogva hallgatták a végső összegzést, majd Ványa a Szépséges Hölgy iránt kezdett érdeklődni.

- A Szépséges Hölgy – az aktív élethez kapcsolódó szemlélet lenne?
- Nem szabad Ványa vakon hinni a kommentátoroknak, a történelmi magyarázatok kivételével: értelmezze egyszerűen és szépen – ennyi az egész, mert máskülönben Dante helyett valamiféle matematika jön ki az egészből.

Ida végleg letette a munkáját és úgy ült ott, a papírvágó késsel a szék világos karfáján kopogva, mintha várna valamire.

- Larion Dmitrijevics bizonyára nemsokára itt lesz – jelentette ki Ványa, majdhogynem atyáskodva, ismét kitalálva a lány gondolatát.
- Láttá őt tegnap?
- Nem láttam, sem tegnap, sem tegnapelőtt. Tegnap nappal Carszkojébe hajtatott ki, este a klubban volt, tegnapelőtt pedig a Viborgi negyedbe ment valahová – nem tudom hová –, számolt be tekintélyt parancsolóan és büszkén Ványa.
- Kihez ment?
- Nem tudom, dolga volt valakivel.
- Tényleg nem tudja?
- Nem.

Figyeljen ide Ványa – szólalt meg a lány, a késsel babrálva. – Arra kérem önt, nem csak a saját érdekemben, de a maga és Larion Dmitrijevics, vagyis mindnyájunk érdekében, tudja meg, mi ez a cím. Nagyon fontos lenne mindhármunknak – és odanyújtott Ványának egy darab papírt, amire Strup lendületes és karakteres kézírásával azt volt felírva: „Viborgi negyed, Szimbirszi utca 36. 103. lakás, Fjodor Vasziljevics Szolovjov”.

Senki sem csodálkozott különösen, hogy Strup számos kedvtelése mellett a régi orosz kultúrával is foglalkozni kezdett; hogy járni kezdek hozzá hol ékesszóló zarándokok német öltözetben, hol öreg, hosszú kaftános „istenes emberek”, akik mindannyian agyafúrt kereskedők voltak: kéziratokat, ikonokat, régi szövegetek, hamis öntöttvas tárgyakat árultak. Az sem lepett meg senkit, hogy érdekelni kezdte a régi éneklési stílus, Szmolenszkijt, Razumovszkijt és Metallovot olvasta, eljárat néha a Szent Miklós

templomba, hogy templomi éneklést hallgasson, és végül, egy ragyavert arcú kántor vezetése mellett a neumákat tanulmányozta. „Számomra teljesen ismeretlen volt a világszellemnek ez a kis zuga” – ismételte Strup, arra törekedvén, hogy ezzel a kedvtelésével megfertőzze Ványát is, aki csodálatra méltó módon szintén ebben az irányban kezdett el tájékozódni.

Teázás közben egyszer csak Strup bejelentette:

– Ványa, ezt okvetlenül látnia kell: régi vágású, autentikus óhitű a Volga vidékéről, képzelje csak el, mint a 18. században, ujjas zekében jár, nem iszik teát; a nővérek kolostorban élnek; van egy ház a Volga partján, magas kerítéssel és láncos kutyákkal, ahol kilenc órákor már nyugovóra térnek, olyan, ahogy Pecserszkij írja le, csak kevésbé szirupos. Okvetlenül látnia kell. Menjünk el holnap Zaszagyinhoz, van neki egy érdekes ikonja, Krisztus menybemenetele; oda fog jönni a mi emberünk is, és megismertetem vele. De minden eshetőségre írja fel a címet, én egyenesen a kiállításról utazom oda, és ezért egyedül kell őt felkeresnie. Strup még a címjegyzékét sem vette elő, mint amit jól ismer, feldiktálta a címet: Viborgi negyed, Szimbirszki utca 36. 103. lakás, bútorozott szobák – ott érdeklődjön.

A falon át két ember visszafojtott beszélgetése hallatszott: az ingaóra csendesen tik-takkolt; az asztalokon, székeken és az ablakpárkányokon sötét ikonok és bőrtáblás könyvek heverték; por és doh mindenütt, a folyosóról, az ajtó fölötti kis ablakon át savanyú scsi áporodott szaga érződött. Zaszagyin Ványa előtt állt, éppen felvette a kaftánját, és azt mondta:

– Larion Dmitrijevics úgy negyven perc múlva érkezik meg, de az is lehet, hogy csak egy óra múlva; el kellene mennem az ikonért, de nem tudom, hogyan csináljam? Itt marad és vár, vagy elmenne valahová?

– Itt maradok.

– Jól van, akkor mindjárt jövök vissza. Ha érdeklik a könyvek, nézegesse – és Zaszagyin, miután átnyújtotta Ványának a Limonar poros kötetét, rögtön el is tűnt folyosó mélyén, amelyet most még jobban átjárt a savanyú scsi áporodott szaga. És Ványa az ablaknál állva kinyitotta a könyvet, melyben azt olvasta: egy sztarec véletlenül találkozott abban a pusztaságban, ahol tengette napjait egy szintén magányosan élő asszonnyal, és parázna gondolatai állandóan ehhez az asszonyhoz tértek vissza, és nem bírta tovább, a legnagyobb hőségben vette a vándorbotját és a gerjedelemtől dülöngélve, mint egy vak elindult arra helyre, ahol fellelni vélte ezt az asszonyt; és extázisba esve azt látta: szétnyílt a föld, és

benne három oszlásban lévő holttest, egy nőé, egy férfié és egy gyermeké; és megszólalt a hang: „Itt van ez az asszony, ez a férfi, ez a gyermek, ki tudja most már egymástól megkülönböztetni őket? Menj csak és éld ki buja vágyadat!” Mindannyian egyenlők vagyunk, az egyenlőknél egyenlőbbek a halál, a szerelem és a szépség színe előtt, mindegyik test a gyönyörben egyenrangú, és csak a bujaság készíti arra a férfit, hogy üzze az asszonyt, és az asszonyt, hogy a férfira vágyakozzon.

A fal mögött a rekedtes hang így folytatta:

- Na, megyek már Jermolaj bátyó, miért szidsz te mindig engem?
- Hát, hogy ne szidnádak, te semmirekellő! Csak a rosszalkodáson jár az eszed!
- Biztosan Vászka találta ki az egészet; és te elhiszed neki?
- Minek hazudna ez a Vászka? Meséld csak el, tagadj, ha tudsz! Talán nem rosszalkodtál?
- Na jó, rosszalkodtam! És Vászka talán nem rosszalkodott? Nálunk, tudod, mindenki rosszalkodik, ha Dmitrij Pavlovics úgy akarja – és hallani lehetett, ahogy a mesélő felnevetett. Miután hallgatott egy kicsit, újra belekezdett, de már intim hangon, szinte suttogva: – Engem Vászka tanított ki. Jött egyszer egy fiatalúr, és azt mondja Dmitrij Pavlovicsnak: „Azt szeretném, ha az a fiú mosna le, aki beengedett” – ez én voltam; Dmitrij Pavlovics tudta, hogy ez az úr szeret rosszalkodni, korábban Vaszilij foglalkozott vele, és így felelt neki: „Ez teljesen lehetetlen, kegyelmes uram, hogy egymaga menjen – nem ő a soros, s azon kívül sem ért hozzá”. – „Nos, vigye el magukat az ördög, jöjjenek ketten Vaszilijjelle!” Vászka bejött és azt mondja: „Mennyit méltóztatik rászánni?” – „A sörön kívül tíz rubelt”. Nálunk a helyzet a következő: ha valaki az ajtón elhúzza a függönyt, ez azt jelenti, hogy rosszalkodni fognak, és a sztarosztának öt rubelnél kevesebbet nem lehet adni; Vaszilij is mondja: „Nem, méltóságos uram ez így nincs rendjén”. Erre az még egy vöröshasút ráígért. Elment Vászja a vizet előkészíteni, én meg vetközni kezdtem, mire az úr azt mondja: „Mi van az arcodon Fjodor: anyajegy vagy valamivel bepiskoltad?” – nevet és nyújtja a kezét. Én meg ott állok, mint egy hülye, magam sem tudom, hogy van-e anyajegy az arcomon vagy nincsen. Ám ekkor Vaszilij dühösen odajött, és azt mondja az úrnak: „Parancsoljon” – és hozzáfogtunk.
- Hát Matvej nálatok lakik-e?
- Nem, elszegődött.
- Kihez? Az ezredeshez?
- Hozzá, 30 rubelt egyben kipengetett neki.
- Ez a Matvej ugye megházasodott?

– Megházasodott, én adtam neki pénzt a lakodalomra, 80 rubelért csináltatott felöltőt magának, a felesége meg? Hát az falun él, nem engedik meg az ilyen helyen, hogy asszonyt tartson. Én is gondolkodom, jó lenne elszegődni valahová – mondta, majd elhallgatott.

– Mint Matvejnek, neked is mindegy lenne?

– Jó ember az úr, egyedül él, adna nekem 30 rubelt, mint Matvejnek.

– Vigyázz Fegya, tönkremész!

– Az is lehet, hogy mégse.

– Ki ez az úr, az ismerősöd?

– Itt lakik a Furstadti utcában, ahol Dmitrij is szolgál az első emeleten. Igen, hozzánk is jár néha, Sztyepan Sztyepanovicshoz.

– Óhitű lenne?

– Á, dehogy! Talán nem is orosz. Valamiféle angol.

– Dicsérik?

– Igen, azt mondják róla, hogy jó uraság.

– Persze, hogy ilyenkor jó uraság.

– Isten veled Jermolaj bátyó, köszönöm a vendéglátást.

– Nézz be hozzám, Fegya, ha van kedved hozzá.

– Majd benézek. Fjodor, miután becsapta maga mögött az ajtót, könnyed járással, cipősarkával kopogva végigment a folyosón. Ványa gyorsan kiment, nem fogta fel teljesen, miért is teszi ezt, és utána kiáltott a rövid lakkcsizmás, félrecsapott sapkájú, a felöltő alatt bojtos övvel összefogott orosz inget viselő fiúnak: „Figyeljen ide, nem tudja véletlenül, hogy Sztyepan Sztyepanovics Zaszagyin megjön nemsokára?

A fiú megfordult, és Ványa a szoba ajtaján kiszűrődő fényben megpillantott egy ide-oda cikázó szürke szempárt, ahogy alattomosan nézett, a sápadt arcot, ami általában az olyan emberekre jellemző, akik bezártságban vagy állandó gőzben élnek, a fiú egyenesre nyírott, sötét haját és gyönyörűen metszett ajkait. A kissé durva vonások ellenére ebben az arcban volt valami gyöngédség, és ha Ványa meglehetősen óvatossággal is szemlélte ezt az alattomosan kedves tekintetet és a szájzugban a szemtelen mosolyt, volt valami az arcban és a felöltő alól is szembe tűnő sudár termetben, ami szinte elvarázsolt és zavarba ejtett.

– Őt méltóztatik várni?

– Igen, nemsokára hét óra.

– Fél hét – igazította ki Fjodor, miután elővette zsebóráját – és mi azt gondoltunk, hogy a szobában nincs senki... Biztos, nemsokára itt lesz – tette hozzá, azért, hogy mondjon valamit.

– Köszönöm szépen, és bocsásson meg, hogy zavartam – mondta Ványa, s nem mozdult a helyéről.

– Aláss szolgája – felelte a fiú grimaszolva.

Hangosan berregett a csengő, bejött Strup, Zaszagyin és egy magas fiatalember ujjas zekében. Strup gyors tekintetet vetett az egymással még mindig szemben álló Fjodorra és Ványára.

– Bocsásson meg, hogy megvárakoztattam – mondta Ványának, miközben Fjodor odarohant hozzá, hogy lesegítse a kabátját.

Ványa mintha álmában élte át volna mindezt, úgy érezte, mintha szakadékba zuhanna, és mindent beterítene a köd.

Mikor Ványa bement az ebédlőbe, Anna Nyikolajevna épp befejezte a mondandóját: „És tudják, nagyon fáj, hogy egy ilyen ember kompromittálja magát”. Kosztantyin Vasziljevics tekintetével hallgatagon végigmérte Ványát, aki az ablakhoz ült egy könyvvel kezében és beszélni kezdett:

Azt mondják: „finomkodó, természetellenes, felesleges”, ám ha testünket úgy fogjuk használni, ahogy azt természetesnek tartják, akkor nem marad más hátra, mint kezünkkel szétmarcangolni a nyers húst és szájunkba venni, és megverekedni az ellenséggel; futva üldözni a nyulakat vagy elrohanni a farkas elől stb.. Mindez Az Ezeregy éjszaka egyik meséjére emlékeztet, amelyben egy kislány, akit nem hagyott nyugodni a finalitás eszméje, állandóan azt kérdezte, mire lett teremtvé ez meg az. És amikor arra a bizonyos testrésze kérdezt rá, az anyja jól megverte, és azt mondta: „Most már magad is látod, hogy mire lett teremtvé”. Természetesen ez az anyuka szemléletesen bizonyította be magyarázata igazságát, ám nem hinném, hogy ezzel kimerült volna az adott hely cselekvőképessége. A tettek természetességének összes erkölcsi magyarázata csupán arra szorítkozik, hogy az orr arra lett kitalálva, hogy zöldre fessék. Az ember, ha nem szeretne vadember maradni, köteles a lélek és a test minden adottságát a végső lehetőségekig fejleszteni és lehetőségeinek alkalmazását keresni.

– Itt vannak ezek a gimnazisták, mennyit rendetlenkednek...

– „Na és, ez plusz minden esetben, és még az is lehet, hogy kellemes”, mondaná Larion Dmitrijevics –, és Kosztya bácsi kihívóan nézett Ványára, aki nem hagyta abba az olvasást.

– Mi köze ehhez Larion Dmitrijevicsnek? – jegyezte meg Anna Nyikolajevna.

– Ugye nem gondolod, hogy a saját nézeteimet fejtettem ki?

– Benézek Natához – jelentette ki Anna Nyikolajevna, és felállt.

– Nem beteg? Egyáltalán nem látom – valahogy Ványának is eszébe jutott.

– Persze, hogy nem látod, egész napra eltűnsz.

– Hová tűnök el?

– Ezt tőled kellene megkérdezni – mondta a nagynéni, miközben kiment a szobából.

Kosztya bácsi kiitta a kihűlt kávét; a szobában átható naftalin szag terjengett.

– Strupról beszélt Kosztya bácsi, mikor megjöttem? – szánta rá magát Ványa, hogy megkérdezze.

– Strupról? Tényleg nem emlékszem, Aneta mondott nekem valamit.

– Én azt gondoltam, hogy róla beszél.

– Ugyan már, minek kellene nekem vele Strupról beszélnem?

– És maga tényleg úgy gondolja, hogy Strupnak olyan nézetei vannak, mint amilyeneket az előbb adott elő?

– Az ő gondolatmenete ilyen; a tetteit nem ismerem, a másik ember meggyőződése pedig sötét és veszélyes dolog.

– Vagyis azt gondolja, hogy a tettei és szavai különböznek egymástól?

– Nem tudom; nem ismerem a dolgait, és egyébként sem lehet mindig a vágyainknak megfelelően cselekedni. Például, mi azt terveztük, hogy már régen a nyaralóban leszünk, de mellel...

– Tudja bácsikám, Szorokin, az óhitű a Volgára hív: „Jöjjön el – mondja –, a bácsikája nem szidja meg érte; nézze meg, hogyan élnek nálunk, ha érdekli magát”. Egyszerre csak a barátságába fogadott, nem tudom, miért.

– Hát akkor indulj, mire vársz.

– A nénikém nem ad pénzt, és amúgy sincs értelme

– Miért nincs értelme?

– Minden olyan undorító, olyan szörnyű!

– Miért lett hirtelen minden olyan undorító?

– Nem tudom igazán – mondta Ványa és eltakarta a kezével az arcát.

Konsztantyin Vasziljevics vetett egy pillantást Ványa lehajtott fejére, és csendben kiment a szobából.

Nem volt a helyén a portás, a lépcsőházi ajtók tárva-nyitva voltak, a bezárt dolgozószobából az előszobába beszűrődött egy dühös férfihang, majd elhallgatott, mikor egy csendes, zavart női hang szólalt meg. Ványa megtorpant az előszobában, még a kabátját és a sapkáját sem vetette le; a dolgozószobába vezető ajtó kilincse elfordult, és a félig kinyitott ajtószárnyban előtűnt a kilincset tartó kéz, egy vörös orosz inges férfié. Jól kivehetőek voltak Strup szavai: „Nem engedem, hogy bárki is beleavatkozzon ebbe! Főként nem egy asszony. Megtiltom, hallja, megtiltom, hogy erről beszéljen!” Az ajtó újból becsukódott, és a hangok ismét lecsendesedtek. Ványa szomorúan nézegette a számára oly ismerős előszobát: villanyégő a tükör előtt és az asztal fölött, a fogason egy női ruha; az asztalon női kesztyű hevert, de a kabát és a kalap hiányzott. Az ajtó megint kicsapódott, és Strup, Ványát észre sem véve dühösen, sápadt arccal átment a folyosón; egy másodperc múlva Fjodor, piros selyem ingben, öv nélkül, egy kancsóval a kezében majdnem futva követte. „Mit parancsol?” – kérdezte Ványától, akit láthatólag nem ismert fel. Fjodor arca vörös volt az izgalomtól, mintha részeg lett volna vagy kipirosította volna magát, az inge öv nélkül lógott, haja gondosan meg volt fésülve, sőt, mintha enyhén be lett volna hullámosítva, és Strup parfümjének erős illata áradt róla.

– Mit parancsol? – ismételte meg az őt kimeredt szemmel bámuló Ványának.

– Larion Dmitrijevics?

– Nincs itt az úr.

– Hogy-hogy nincs, épp az imént láttam.

– Bocsásson meg, nagyon elfoglalt, nem tudja fogadni.

– Menjen és jelentsen be!

– Tényleg nem alkalmas, majd máskor benéz hozzá: az uraság most semmiképp sem fogadhatja magát.

– Fjodor – hívta Strup a folyosó mélyéről, és a fiú halk léptekkel futásnak eredt.

Ványa még néhány percre ott álldogált, majd kiment a lépcsőházba, behúzva maga után az ajtót. Az ajtó mögül újra felhangzott a lefojtott, de hangos és dühös kiabálás. A portásfülkében, szemben a tükörrel egy közepes termetű hölgy szürkészöld ruhában és fekete kardigánban a fátyolát igazgatta. Ványa pontosan látta a tükörben, hogy ez a hölgy Nata volt. Miután megigazította a fátylát, egyáltalán nem sietősen felment a lépcsőn és becsöngetett Strup lakásába; eközben a portárs, aki visszatért helyére, kiengedte Ványát.

– Mi a csuda ez? – torpant meg Alekszej Vasziljevics a reggeli újság olvasása közben. – „Titokzatos öngyilkosság. Tegnap, május huszonegyedikén, a Furstadti utcában (házszám) L. D. Strup, angol állampolgár lakásában eldobta magát az életét egy fiatal, életerős, nagy reményekre feljogosító lány, Ida Goldberg. Az öngyilkos fiatal nő búcsúlevelében azt kéri, hogy ne vádoljanak senkit halála miatt, ám e szomorú esemény körülményei ismeretében arra a feltételezésre juthatunk, hogy a háttérben szerelmi történet rejlik. A lakás tulajdonosának szavai szerint az elhunyt a heves vallomása alatt, miután írt valamit egy papírdarabra, gyorsan megragadta az ő, vagyis Strup revolverét, amit utazásához készített elő, és még mielőtt a jelenlevők bármit is tehettek volna, a jobb halántékába eresztette az egész tárat. E rejtély megoldását az is bonyolítja, hogy Strup úr szolgálja, bizonyos Fjodor Vasziljevics Szolovjov földműves az Orlovi Kormányzóságból ugyanezen a napon nyomtalanul eltűnt, hogy miért, nem derült ki, ahogy nem derült ki annak a hölgynek a személye, valamint befolyása a tragikus végkifejletre sem, aki a végzetes esemény előtt fél órával érkezett Strup lakásába. A nyomozás megkezdődött”.

Csend lett az asztalnál, ahol éppen teáztak, és a naftalinszagú szobában csak az óra ketyegését lehetett hallani.

– Mi történt? Nata? Nata? Hiszen te tudsz róla! – szólalt meg végül Ványa szinte idegen hangon, de Nata továbbra is villájával karcolászta az üres tányért, és nem szólt egy szót sem.

Második rész

– Gondold csak el, Ványa, milyen csodálatos, egy idegen ember, teljesen idegen, más a bőre a szeme, a lába, és csak a tiéd, egészen a tiéd, mindenestül, nézegetheted, csókolgathatod, simogathatod; minden egyes kis szeplőt a testén, bárhol legyen is az, az aranyló szőrszálakat a karján, a bőr bemélyedéseit és kitüremkedéseit szüntelenül szeretheted. És tudsz róla mindent, hogyan jár, hogyan eszik és alszik, hogyan futnak szét a ráncok az arcán, ha mosolyog, hogyan gondolkodik és milyen az illata a testének. És akkor megszűnsz önmagad lenni, mintha te ő lennél – egy és ugyanaz; egyesülsz vele testestül-lelkeztül, nincs a földön nagyobb boldogság a szerelemnél, Ványa, szerelem nélkül pedig elviselhetetlen, elviselhetetlen az élet! És azt mondom neked Ványa, könnyebb szeretve nem birtokolni valakit, mint birtokolni, szerelem nélkül. Itt van a házasság: nincs benne

meg az a titok, amiről a pap szónokol, jönnek a gyerekek – a macska is négyszer kölykezik egy évben; de ha felizzik a lélek, hogy odaadja a másiknak magát, és őt is teljesen a magáénak akarja érezni, akár egy hétre, akár egy napra, és ha mindkettőjüknek lángol a lelkük, ez azt jelenti, hogy az Isten őket egyesítette. Bűn hideg szívvel vagy számításból szerelmet színlelni, de ha valakit megérint a láng, bármit csinál is, tiszta marad Isten előtt. Bármit csinált is, akit megérintett a szerelem lángja, annak minden megbocsáttatik, mert már nemcsak egymaga van, sem szellemében, sem áhítatában...

És Marja Dmitrijevna felállt izgalmában, az egyik almafától a másikig sétált, majd újból leült Ványa mellé a padra, ahonnan látni lehetett majdnem az egész Volgát, a végtelen erdőséget a túlparton, és jobbra, a messzi távolban a folyó mögött egy kis falucska fehér templomát.

– Az a szörnyű Ványa, amikor a szerelem téged érint meg, személyesen; örömteli és szörnyű állapot; mintha repülnél, ám egyre zuhansz, vagy meghalsz, ahogy az álomban lenni szokott; mindig csak egy és ugyanazt látod, ami a szeretett lényben megfogott: a szemét, a haját, járását. És csodálatos, ugye: egy arc, s mi benne oly különleges? A közepén az orr, a száj és a szemek. Mi lehet ebben annyira izgató és lenyűgöző? Hiszen sok szép arcot látsz, mint a virágban vagy valamilyen brokátszövetben kedved leled bennük, a másik arca viszont, még ha nem is szép, felforgatja a lelket, de csak a te lelket, nem mindenkiét, és csak ez az egyetlen arc: vajon miért? És még annyit – torpant meg egy pillanatra a beszédben Marja Dmitrijevna – a férfiak a nőket szeretik, a nők pedig a férfiakat; azt mondják, az is előfordul, hogy a nő nőt szeret, a férfi meg férfit; előfordul, mondják, a szentek életrajzában én is olvastam róla: a szent életű Eugénia, Nifont és a Borovi Pafnutij történetében; Rettegett Iván életírásában is megtalálod. Nem is oly nehéz elhinni, hiszen az Isten képes rá, hogy elhelyezze ezt a szálkát az emberi szívben. Bizony nagyon nehéz Ványa, az ellen valamit tenni, ami elrendeltetett, sőt az is lehet, hogy ellene tenni bűnös dolog.

A nap már majdnem lenyugodott a távoli fenyőerdő mögött, és látni lehetett a Volga aranyos rózsaszínben ragyogó hármaskanyarulatát. Marja Dmitrijevna csendesen nézte a sötét erdőt a túlparton, és az esti égbolt egyre halványodó pírját; Ványa is csendben volt, mintha még mindig, egész lényével hallgatta volna a beszélgetést, kissé kinyitotta a száját, majd hirtelen félíg szomorúan, félíg elítélően megjegyezte:

– Meglehet, hogy az emberek ily módon mégis bünt követnek el: kíváncsiságból, vagy büszkeségből, vagy önzésből.

– Meglehet, persze, meglehet, hogy bűnösök – ismerte be alázatosan Marja Dmitrijevna, nem változtatva meg az előző pózt, nem is nézve Ványára –, ám azoknak, akiknek ez rendeltetett, nagyon nehéz Ványecska, jaj, de nehéz! Nem akarok zúgolódni; másoknak sem könnyű az élet; olyan ez, mint a sótlan leves, jóllakhatsz tőle, de nincs semmi íze.

Korábban a szobában, a balkonon, a tornácon meg az almafák alatt az udvaron ebédeltek, de most a pincében terítették meg. A pincében sötét volt, maláta-, káposzta- és egérszag, de úgy gondolták, hogy ott nincs akkora forróság, és nincsenek legyek; az ajtóval szembe állították fel az asztalt, hogy több legyen a fény, de mikor Malanya, aki az udvaron szinte futott az étellel, megállt az ajtónyílásban, hogy a sötétben lejöjjön a lépcsőn, még sötétebb lett, és a szakácsnő elégedetlenül morgott: „Te jó Isten, milyen sötét van! Mondják meg, ki találta ki, hogy ide vegyék be magukat!” Néha nem várták meg Malanyát, hanem a göndör hajú Szergej, a boltosfiú, aki együtt ebédelt otthon Ivan Oszipoviccsal, ment el az ételért; és amikor a fiú az udvaron két kezével a magasban tartva a tálcát vitte az ételt, a szakácsnő utána futott a villákkal és a kanalakkal, s azt kiabálta: „Mi az, én egyedül talán nem tudok felszolgálni? Miért kell a Szergej után rohannom? Én is nemsokára...”

– Te nemsokára, mi pedig azonnal – replikázott Szergej, hetykén csörömpölve az edénnyel Arina Dmitrijevna előtt, és somolyogva leült a helyére, Ivan Oszipovics és Szasa közé.

– Miért találta ki a jó Isten ezt a hőséget? – kérdezősködött Szergej. – Senkinek sincs rá szüksége: a folyók kiszáradnak, az erdő kigyullad –, mindenkinek csak baja származik belőle.

– De a gabonának jót tesz.

– Igen, de a gabonának is a kellő időben és mértékkel, egyébként nincs belőle akkora haszon. Különben is mindegy, hogy a kellő időben vagy sem – az Úr küldi ránk.

– Ha nem a kellő időben, ez azt jelenti, hogy a bűneinkért próbára tesz minket.

– Hát, tudjátok, mi történt – kapcsolódott be a beszélgetésbe Ivan Oszipovics – nálunk az egyik öreg meghalt a hőgutától; senkit sem bántott, ment a templomba, s megölte a hőség.

– Hogyan kell ezt érteni?

Szergej csendben diadalmaskodott.

– Mások miatt, nem a saját bűnei miatt szenvedett – állapította meg Prohor Nyikityics nem éppen magabiztos hangon.

– Hát, az meg hogy lehet? Mások részegeskedni, dorbézolni fognak, és az Úr pedig miattuk az ártatlan öregembereket öli meg?

– Vagy, bocsássanak meg, a következő példa: ha maga nem fizette meg az adósságait, és maga helyett engem fognak a tömlöcbe vetni: helyes volna ez? – jegyezte meg Szergej.

– Jobb lesz, ha a káposztalevesedet kanalizod, mintsem butaságokat terjesztasz: hogy lehet, meg mi az értelme; te nagyokos! Te a hőségről azt gondolod, hogy badarság, ám meg lehet, hogy az meg rólad gondolja, hogy te, Szerjozska ostoba vagy.

Miután jóllaktak, lassan, komótosan megteáztak, a teát ki almával, ki dzsemmel itta. Szergej újból okoskodni kezdett.

– Gyakran nagyon nehéz megérteni, hogy mit és hogyan kell értelmezni; tegyük fel: egy katona megölt egy embert, és én is öltem; neki Szent György kereszt jár érte, engem meg kényszermunkára küldenek. Miért van ez?

– Mit nem lehet ezen érteni? Én pedig azt mondom: a férj a feleséggel hál, a legényember meg mindenféle asszonnyal üzekedik; azt is lehetne mondani, hogy egyre megy, mégis micsoda különbség. Kérdem, miben?

– Nem tudom – felelte Szergej, tágra nyitott szemekkel.

– Hát a képzeletben. Az első – úgy mondta mindezt Prohor Nyikityics, mintha nemcsak a szavakat keresné, de az elveszett gondolatot is –, tehát először: az első házasság, s csak egy asszonnyal van dolga; másodszer: csendesen, békében élnek, hozzászoktak egymáshoz, a férj szereti a feleségét, de már teljesen mindegy neki, hogyan eszi a kását és hogyan szidja a segédek, a másiknak meg tele van a kobakja ostobasággal, csak riheg-röhög, nincs az életében állandóság és mérték; ezért az első – törvényes, a másik pedig parázna és erkölcstelen.

– Bocsásson meg, az is megtörténhet, hogy a férj tiszta szívből szereti a feleségét, a másik meg már annyira hozzászokott a szeretőjéhez, hogy mindegy neki, hogy őt csókolja-e vagy szétnyom egy szúnyogot; hogyan lehet itt akkor eligazodni, hol a törvény, és hol a paráznaság?

– Szerelem nélkül ilyet tenni undorító – szólalt meg hirtelen Marja Dmitrijevna.

– Azt mondom, hogy „undorító”, de nem elég a szót kimondani, fel kell fogni a jelentését is. A Szentírás szerint „undorító” a bálványnak szánt áldozati hús, például, nyulat enni undorító, tehát paráznaság.

– Mindig csak a „paráznaság” meg a „paráznaság”! Gondold meg, miket beszélsz a fiúk előtt! – kiáltott fel Arina Dmitrijevna.

– Miket beszélek, miket beszélek, ők már értik miről van szó. Ugye, Ivan Petrovics? – az öreg Szorokin Ványához fordult.

– Mi van? – rezzent fel a fiú.

- Mit gondol minderről?
- Tudja, nagyon nehéz mások dolgait megítélni.
- Ványecska igazat beszél – lelkendezett Arina Dmitrijevna – soha se ítélj meg másokat, a Szentírás is ezt mondja: „Ne ítéljetelek, hogy ne ítéltessetek”.
- Azok a másíak viszont nem ítélnék, de megítéltetnek – mondta Szorokin, miközben kikászálódott az asztal mögül.

A kikötőben és a kikötőpallón csak az asszonyok maradtak, akik cipót, voblát, málnát és sózott uborkát árultak; a kikötői munkások színes ingjeikben a korlátra támaszkodva álldogáltak és a vízbe köpdöstek. Arina Dmitrijevna, miután kikísérte az öreg Szorokint a hajóhoz, beült a tágas kocsiba, Marja Dmitrijevna mellé.

- Hogy-hogy Marja Dmitrijevna, a lepényről elfeledkeztél? Prohor Nyikityics annyira szereti a teához.
- Ott volt előttem, beraktam volna, de utána kiment a fejemből.
- Legalább te, Parfen, szólhattál volna!..
- Mán nekem mi közöm hozzá? Ha künn lett vóna a szabadba’, hát akkó kiáltok, de benn a házban nem jártam – berzenkedett az öreg munkás.
- Ivan Petrovics, Szása! Hová igyekeztek – Hívta vissza Arina Dmitrijevna a fiatalokat, akik épp a hegyre felmenni készülődtek.
- Mamácska, mi gyalog megyünk, az ösvényen előbb odaérünk, mint maguk.
- Ti csak menjeteK, fiatalok, bírja a lábatok. Ivan Petrovics maga sem kocsikázik velünk? – győzködte Ványát Arina Dmitrijevna.
- Nem, köszönöm, én is gyalog megyek – kiabált vissza már a hegyre felfelé tartó fiú.
- Megjött a szél Ljubimovszkij felől – jegyezte meg Szása, miközben levette sapkáját, és kissé izzadt, kipirult arcát átengedte a hűvös fuvallatnak.
- Prohor Nyikityics sokáig lesz távol?
- Nem lesz tovább Unzsán Péter-Pál napjánál, nincs sok elintéznivalója, csak utánanéZ a dolgoknak.
- Szása, maga sohasem utazik vele?
- Mindig együtt megyünk, csak mivel most maga nálunk vendégeskedik, nem kísértem el.
- Miért nem ment el vele? Miattam ne zavartassák magukat.

Szása újból begyömöszölte sapkájába szerteszét szálló fekete haját, és mosolyogva így szólt:

– Szó sincs róla, Ványecska, én nagyon örülök, hogy magával lehetek. Persze, ha a mamácskával és a nénikémrel maradnék itt egyedül, bizony unatkoznék, így viszont boldog vagyok. – Miután hallgatott egy ideig, elgondolkodva folytatta: ha ott vagy az Unzsán vagy a Vetlugán és a Moszkva folyón, nem látsz semmit a saját dolgodon kívül, mintha vak lennél! Köröskörül csak fa, fa meg fa! Mennyibe kerül, mennyi a szállítás, hány cölöp és gerenda jön ki belőle – ez minden! A papácska erre van ráhangolódva, és engem is erre tanít. És bármerre járunk, az erdészeknél, meg a kocsmákban is mindig csak ugyanarról van szó. Tudja, nagyon unalmas. Olyan ez, mondjuk, mintha lenne egy templomépítő mester, aki nem az egész templomot építi fel, csak a párkányzatot; végigjárja az egész világot és mindenütt csak a templomok párkányait nézi, nem veszi észre a különféle embereket, és azt sem, hogyan élnek, miként gondolkodnak, hogyan imádkoznak, hogyan szeretnek, nem látja meg ezeken a helyeken sem a fákat, sem a virágokat, semmit sem lát a párkányokon kívül. Az embernek olyannak kell lenni, mint a folyó vagy a tükör – ami tükröződik benne, be kell fogadnia; és akkor, mint ahogy a Volgában, benned lesz a napocska, a felhők, az erdők, a magas hegyek, a városok a templomokkal –, minden szépen együtt lesz, mindent egyesítesz magadban. És ha az ember csak egy valamihez ragaszkodik, az föl is falja, kapzsi lesz miatta vagy istenes.

– Hogy-hogy istenes?

– Hát, inkább az egyházra illik. Aki mindig az egyházra gondol, és róla olvas, nehéz annak bármi mást megérteni.

– Hogy-hogy, hisz vannak olyan főpapok, akik nem idegenkednek a világi dolgoktól, a ti főpapjaitok közül például Innokentyij püspök.

– Természetesen vannak, de tudja, szerintem nagyon rosszul csinálják: nem lehet egyszerre jó főpapnak, jó tisztnek, jó kereskedőnek lenni, és mindent egyféleképp értelmezni; ezért irigylem magát Ványa teljes szívemből, mert senki sem akarja magát csak egy dologra tanítani, ezért ért és tud mindent, nem úgy, mint én például, noha egyivásúak vagyunk.

Hogyan tudnék én mindent, hiszen a gimnáziumban nekünk semmit sem tanítanak!

Mégis, semmit sem tudni jobb, mint egy dolgot tudni, így mindent be lehet fogadni.

Lentről tompán hallatszott a kocsikerekék kopogása, és messziről, a víz felől hangos szitkozódás és az evezők csobbanása törte meg a csendet.

– A mieink soká elmaradnak!

– Lehet, hogy benéztek Loginovhoz – jegyezte meg Szása, és leült Szmurov mellé a före.

– Tényleg egyidősek vagyunk? – kérdezte Ványa, miközben a Volga túlsópartját nézte, ahol felhők árnyai futottak a mezőkön.

- Persze, ráadásul majdnem egy hónapban születünk, megkérdeztem Larion Dmitrijevicsről.
- Jól ismeri Larion Dmitrijevicsét?
- Hogy jól, nem mondhatnám; hiszen csak nemrég ismerkedtünk meg; s egyébként sem olyan ember, akit első pillanatra ki lehet ismerni.
- Hallott róla, hogy mibe keveredett bele?
- Hallottam, mikor még Pityerben voltam; azt gondolom, hogy ebből semmi sem igaz.
- Mi nem igaz?
- Hogy az a kisasszony nem öngyilkos lett. Láttam őt egyszer, Larion Dmitrijevics megmutatta a kertben: olyan furcsa volt. Mondtam is Larion Dmitrijevicsnek: „Emlékezzen a szavamra, ez a kisasszony csúnyán végzi”. Olyan szent félkegyelműnek nézett ki.
- Akkor is lehet az ember az öngyilkosság okozója, ha nem maga lö.
- Nem Ványecska, ha valaki megsértődik, vagy megöli magát egy olyan dolog miatt, ami nem tartozik rá, ebben senki sem hibás.
- És amiatt a dolog miatt, amiért agyonlőtte magát Ida Pavlovna, nem tartja Strupot hibásnak?
- Miért, milyen dolog miatt lőtte agyon magát?
- Gondolom, hogy maga tudja.
- Fjodor miatt?
- Nekem úgy tűnik – felelte zavartan Ványa.

Szorokin sokáig nem válaszolt, és amikor Ványa felnézett, azt látta, hogy Szása teljesen közönyösen, sőt kissé dühösen bámulja az utat, ahol megjelent a kocsis Parfennal.

- Szása, miért nem válaszol?

A fiú Ványára nézett és mérgesen, minden köntörfalazás nélkül azt felelte:

- Fjodor – egyszerű fiú, parasztleány, miatta ugyan minek agyonlőnie magát bárkinek is? Ha ez így lenne, akkor nem szabadna Larion Dmitrijevicsnek sem a lovakhoz kocsist felvennie, sem portást alkalmaznia, sem doktorhoz járnia, ha fáj a foga. Ha nem lenne Fjodor, akkor magának kellene...
- Nem várnak meg minket? – kiáltott rájuk Arina Dmitrijevna és lekászálódott a kocsiról, ez alatt Parfen Marja Dmitrijevnaival összeszedte a szatyrokat és a zacskókat. A fekete házőrző kutya nagy ugatás közepette körbeugrálta őket.

Szent Péter napjára a Volgán túli, úgy negyven versztára lévő kolostorba készülődtek, hogy ezen a nagy ünnepen részt vegyenek a pápa által tartott szertartáson és találkozzanak Anna Nyikanorovnával, Szorokinék távoli rokonával, aki a kolostor méhészetében lakott; Illés napjáig halasztották el a Cseremsaniba való utat, ahol Prohor Nyikityics lányai éltek, hogy ott vendégeskedjek náluk a vásár végéig, ahová Ványa is velük tartott volna. Úgy tervezték, hogy szeptemberben mindenki hazautazik – a nők Cseremsaniból, a férfiak Nyizsnyijból –, Ványa pedig augusztus végén, anélkül, hogy a házukba visszatérne, egyenesen Szentpétervárra menne. Négy nappal elutazásuk előtt, miután már majdnem mindent bepakoltak az útra, és az esti teázás közben már vagy tizedszer beszéltek meg, ki hová és mennyi időre utazik, az esti postával egyszerre két levelet hoztak Ványának, aki megérkezése óta egyetlen egyet sem kapott. Az egyik levél Anna Nyikolajevnáól jött, melyben azt kérte Ványától, hogy keressen Vaszilban egy kis nyaralót, körülbelül 60 rubelért, mivel Nata annyira legyengült, hogy nem lakhat tovább a Pétervár melletti nyaralóban, Koka pedig Notentalba, Gange környékére ment a bánatát szórakozással feledtetni, Alekszej Vasziljevics, Kosztja bácsi és Boba pedig egyszerűen a városban maradtak. A másik levél Kokától érkezett, aki azon kívül, hogy arról írt, mennyire szomorú „ennek az eszményi teremtésnek a halála miatt, akit az a semmirekellő pusztított el”, azt is közölte, hogy ahol nyaral, a kúrszalón csak egy lépés, rengeteg a lány, és egész nap biciklizik, stb., stb.

„Miért írja ezt nekem? – gondolta Ványa, miután elolvasta a levelet. – Netán nem tudja ezt rajtam kívül másnak címezni?”

– A nénikém a nővérével kéri, hogy nézzek nekik nyaralót, ide akarnak jönni.

– Talán a German asszonyságnak van szabad helye, Asztrahányból akartak hozzá jönni, de nem értek ide, és magának sem lenne messze.

– Arina Dmitrijevna, kérem, tudakolja meg, nem adná-e ki 60 rubelért, és nézze meg, hogy általában milyenek a körülmények.

– 50-ért is kiadja, ne nyugtalankodjék, mindent elintézek.

Ványa, miután behúzódott a szobájába, sokáig üldögélt az ablaknál, még gyertyát sem gyújtott, és eszébe ötlött Pétervár, Kazanszkijék, Strup, az ő lakása, és különös módon Fjodor, ahogy utoljára látta az öv nélküli piros ingben, mosolyogva és elpirulva, ami egyébként nem volt neki szokása, kancsóval a kezében; majd meggyújtotta a gyertyát, elővett egy Shakespeare-kötetet, amelyben a Rómeó és Júlia volt, és olvasni próbált; nem volt nála szótár, és Strup nélkül csak minden ötödik-tizedik szót értette, ám hirtelen úgy áthatotta a szépség és az élet furcsa áramlata, mint korábban soha, mintha valami

bensőséges, régen nem látott, félig elfelejtett támadt volna fel benne, és forró karjaival átölelte volna.

– Ki az?

– Én vagyok! Bejöhetek?

– Tessék.

– Bocsásson meg, hogy zavarom – mondta a belépő Marja Dmitrijevna – egy olvasót hoztam magának, tegye a táskájába.

– Ó, nagyon köszönöm!

– Mit olvasgatott? – halogatta Marja Dmitrijevna a távozását. – Azt gondoltam, hogy talán a Prológ olvasásába kezdett.

– Nem, ez egy angol színdarab.

– Én pedig azt találgattam, nem a Prológ-e, a szavakat nem hallottam, csak azt, hogy valamit hangsúlyozva olvas.

– Tényleg hangosan olvastam? – csodálkozott Ványa.

– Úgy ám... Az olvasót a könyvespolcra teszem... Jó éjszakát.

– Jó éjszakát

Marja Dmitrijevna megigazította a mécsest az ikon előtt, majd csendben elment, halkán, de gondosan becsukva maga mögött az ajtót. Ványa csodálkozva, mint akit felébresztettek az álmából, körbejárta tekintetét az ikonon az ikontartóban, a mécsesen, a vasveretes ládán a sarokban, a megvetett ágyon, a tömzsi asztalon a fehér függönyös ablaknál, melyen át látni lehetett a kertet és a csillagos eget – és miután becsukta a könyvet, elfújta a gyertyát.

– Jé, nefelejcssek nyílnak a mocsárban! – kiáltott fel szinte percenként Marja Dmitrijevna, mikor a kék virágokkal és magas mocsári fűvel teljesen benőtt mocsári liget mentén hajtottak el, ahol a fűszálakon szinte észrevétlenül ott remegett a szitakötők zöldes teste és csillogó szárnya. Ványával lemaradtak az első bricskától, amelyben Arina Dmitrijevna és Szása utazott, és Marja Dmitrijevna, hol leszállt a kocsiról és gyalog ment az úton a mocsár és az erdő mentén, hol újból felült, hol virágot szedett, hol énekelgetett, és mindig úgy beszélt Ványához, mintha magával beszélgetne, teljesen megrészegült a naptól, a kék égbolttól és a kék virágoktól. És Ványa kissé leereszkedő együttérzéssel nézett ennek a harmincéves asszonynak egy kamaszlányt idéző, ragyogó és megfiatalodott arcára.

– Moszkvában csodás kertünk volt, a Moszkva folyó túl laktunk: almafák, orgona, a sarokban volt egy forrás és egy feketeribizske bokor; nyáron nem mentünk sehová, volt

úgy, hogy egész nap a kertben voltam; a kertben főztem a lekvárt is... Ványecska, én nagyon szeretek mezítláb a forró földön járni vagy a folyóban fürdeni; a vízen keresztül látod a tested, a víztől kis arany karikák ugrálnak rajta, és ha alámerülsz, és kinyitod a szemed, ott minden zöld, tiszta zöld, és azt is látod, hogyan úszkálnak a halacsókák, majd utána kifekszel a forró homokra, hogy megszáritkozzál, átfúj a szellő, micsoda gyönyörűség! És jobb, ha egyedül fekszel ott, nincsenek veled a barátnőid. Nem igaz, amit az öregasszonyok mondanak, hogy a test bűnös dolog, a virágok és a szépség is bűn, és mosakodni vétek. Talán nem az Úr teremtette mindezt, a vizet, a fákat és a testet? Az a bűn, ha valaki ellenszegül az Úr akaratának; amikor például ki van jelölve valami a számodra, arra törekszel, és nem engedik meg neked, ez a bűn! És mennyire sietni kell Ványa, ne is mondd! Ahogy a jó háziasszony, aki idejében beszerzi magának a káposztát és az uborkát, mert tudja, hogy később nem tudja megkapni, úgy nekünk is Ványa a magunk idejében kell mindent megnéznünk, szeretnünk, mindennel betelnünk! Talán hosszú az életünk? A fiatalság még rövidebb, és az a perc, ami elszállt, soha sem tér vissza, és erre örökké emlékezni kell; akkor minden kétszer édesebb volna, úgy, mint a kisdednek, akinek épp csak, hogy kinyílt a szeme, vagy a haldoklónak.

A távolból hallani lehetett Arina Dmitrijevna és Szása hangját; mögöttük zörgölődött a rőzseúton Parfen szekere, zümmögtek a legyek, fű- mocsárszag és virágillat áradt; nagyon meleg volt és Marja Dmitrijevna ünnepi ruhában és kibontott fehér kendőben, a fáradtságtól és a hőségtől sápadtan, csillogó fekete szemeivel kissé meggörnyedve ott ült a kocsiban Ványa mellett, és rendezgette a leszedett virágokat.

– Mindegy, hogy én mit gondolok magamról, de hogy magával mi lesz Ványecska, nem mindegy, én mondom, a lelke olyan, mint a kisdedeké.

A kanyarban egy nagy erdei tisztás tárult eléjük, rajta egy csomó ház, belső bejárattal; több közülük egy csűrre hasonlított, ablakok nélkül vagy csak a felső lakrészben ablakokkal, utca sem volt kijelölve, mindent elszürkített a múltó idő. Embereket nem lehetett látni, és csak a porfelhőt kavarázó bricska nyomában, melyben Arina Dmitrijevna ült Szásával hangzott fel a kolostori kutyák ugatása.

A mise után Szorokinék és Ványa Leontyij sztarechez indultak, aki a méhészetben élt, a kolostortól fél versztára. Az árnyas ligeten át egy kis tisztásra értek, ahol a magas fű és virágok között, noha nem lehetett látni, egy fával kibélelt mederben kis patak zubogása hallatszott. Arina Dmitrijevna Leontyij sztarecről Ványának a következőket mondta:

– A nagyorosz egyházból átment az igaz egyházba, igaz már jó régen, úgy 30 éve, és akkor sem volt már fiatal. Szívós öregember, igazi harcos; négyszer ítélték el, két évet lehúzott Szuzdalban; sokat böjtöl, és olyan kitartóan imádkozik, mint akit felhúztak! És előre lát mindent... Maga, Ványecska, ne vallja be rögtön, hogy pravoszláv, mert lehet, hogy nem fog neki tetszeni.

– De az is lehet, hogy emiatt még inkább lesz kedve téríteni?

– Nem, jobb, ha nem vallja be...

– Na jó, rendben... mondta Ványa szórakozottan, és kíváncsian szemügyre vette az alacsony kis kunyhót, körülötte a rózsaszín mályvákat, és a földhányáson ülő hosszú, keskeny szakállas, élénk, vidám szemű ősz öregembert fehér ingben, kék nadrágban, a fején kis süveggel.

– Mikor feljött hozzám az egyik pópa, rögtön az asztalhoz ült, és az Evangéliumot kezdte összevissza citálni. „Szerencséd van – mondja –, hogy kijöttem hozzád, mindent elvihetnék, de csak képeket és kéziratokat konfiskálok; Szemjon Gyenyiszov, Pjotr Filippov és mások képei függtek a falon. Én még akkoriban fiatal voltam és egészséges, s azt mondom: „Ne gondold, bátyuska, hogy megengedem neked, hogy elvigyed”! A diakónus teljesen részeg volt, csak sóhajtozott, és azt mondja: „Fejezd be, atya”. A pópa ledöntött az ágyra, és a csészealjából teát akar rám önteni – vagyis meg akart keresztelni, de én ellenálltam, és lemászott rólam. „A viszont látásra – mondja – még elbeszélgetek majd veled” –, és amikor kimentem, hogy kikísérjem őket, fogta magát és lelökött a dombról.

Az öreg, mint aki betanulta, arról mesélt, hogyan élt a nyekraszovistáknál Törökországban, hogyan akarták megölni, hogyan ítélték el, hogyan ült börtönben Szuzdalban, hogy mentette meg mindenhol a kereszt az ereklyékkel, és mélyen meghajolva az ajtóban, kihozta a kunyhóból az üreges keresztet, ahol egy réz keretre a következő volt bevésve: „Csodatévő Szent Péter, Moszkvai metropolita, szent igazhitű hercegnő, Muromi Fevronyija, Jónás, a szent próféta, szent, igazhitű Dmitrij cárevics, szent életű Egyiptomi Mária anyánk ereklyéi”.

Az ablakon keresztül jól lehetett látni bent az ikonokat a polcokon, a mécsesek és gyertyák vörös fényét, az ablaktámlákon és az asztalon a könyveket és egy csupasz priccset, melynek hasábfá volt a fejtámlája. És Leontyij sztarec éneklő hangon, nem éppen a mondandójához illő vidám tekintettel, Ványára nézve azt mondta:

– Szilárdan képviseld fiam az igaz hitet, hiszen van valami, ami nála magasabb rendű lenne? Minden bűnt feloldoz, és az örök fény birodalmába vezet. Az örök fény a mi urunk, Krisztus, akit mindennél jobban kell szeretni. Mi lenne örökkön valóbb és halhatatlanabb,

mint a fényességes paradicsom, a lélek üdvözülése? Ha a virág elbájol – holnap elhervad, ha egy embert megszeretsz – holnap meghal: fényes szeme beesik, kihuny, piros arca elsárgul, nem lesz sem hajad, sem fogad, teljes egészében a kukacok zsákmánya leszel. Járkáló hullák – ők lennének az emberek e világon.

– Most könnyebb lesz maguknak, megengedik, hogy templomokat építsenek, szabadon tarthatnak istentiszteletet – Ványa el akarta terelni az öregember figyelmét.

– Ne üzd, ne hajtsd, ami könnyű, afelé törekedj, ami nehéz! A könnyedségtől, a szabadságtól, meg a gazdagságtól elpusztulnak a népek, ám a nehéz szenvedések közepette megmentik a hitet. Ravasz, bizony, nagyon ravasz az ember ellensége, titkos ármánykodással teli – minden élvezetet meg kell tapasztalni, innen ered.

– Honnan van benne ennyi düh? – szólalt meg Ványa, mikor elhagyták a méhészetet.

– Még hogy az emberek bűnösök abban, hogy meg kell halniuk? – értett vele egyet Marja Dmitrijevna. – Én még jobban megszeretném azt, ami holnap pusztulásra lesz ítélve.

– Mindent lehet szeretni, de egy dolognak nem szabad teljességgel odaadni a szíved, mert felfal téged – jegyezte meg Szása, aki egész idő alatt hallgatott.

– Na, van egy filozófus is közöttünk – vetette oda lekicsinylően a nagynéni.

– Mi az, talán az én fejem üres?

– Hogy-hogy nem vette észre, hogy maga pravoszláv? Az is lehet, kedvesem, előre látta, hogy közelíteni szándékozik az igaz hithez? – elmélkedett Arina Dmitrijevna gyengéden Ványára tekintve.

A szobában, amit csak egy mécses világított meg, majdnem teljesen sötét volt; az ablakon át előtűnt a felül már sárgába játszó alkonyati ég sűrű vöröse és a liget mögött sötétlő fenyőerdő; és Szása Szorokin sötét alakja a vöröslő ablaknál folytatta a beszédet:

– Nehéz mindezt összeegyeztetni. Ahogy a mieink közül mondta valaki: „Színház után hogyan fogod teljesíteni az egyházi kánont? Könnyebb megölni az embert”. Pontosan így van: minden vallás esetében elképzelhető, hogy valaki gyilkol, lop, paráználkodik, de megérteni a Faustot és meggyőződésből az olvasóval imádkozni – elképzelhetetlen, vagy az Isten tudja, mi ez, nem más, mint az ördögöt ingerelni. Hiszen, ha az ember nem követ el bűnt, és betartja az előírásokat, de nem hisz szükségességükben és megváltó erejükben, ez rosszabb, mint őket nem betartani és úgy hinni. És hogy lehet hinni, ha nincs benned hit? Hogyan lehet nem tudni azt, amit tudsz, nem emlékezni arra, amire emlékszel? Ezt nem lehet ésszel megítélni: bölcs dolog, tehát teljesíteni fogom, badarság, ezért rám nézve nem kötelező: ki írta elő neked, hogy így ítélj? Amíg az egyház nem törli el, minden

előírást teljesíteni kell, és kötelesek vagyunk a világi művészetektől idegenkedni, más hitű orvosokkal nem gyógyíttatni magunkat, és az összes böjtöt betartani. Az óhitet csak az erdei remetek tudják betartani, és miért hívjanak engem annak, amihez nem tartozom, és nem is tartom szükségét, hogy odatartozzam? És hogyan gondolhatom azt, hogy csak a mi közösségünk üdvözl, és az egész világ bűnben él? És ha nem ezt gondolom, hogyan tarthatom magam óhitűnek? És hasonlóképpen, minden más hitet és életmódot, minden idegen dolgot, ami megaláz, kegyetlenül nehéz elfogadni, és ha mindezt megérted, semmiképp sem maradhatsz meg igazhitűnek.

Szása hangja elcsendesült és újra felcsengett, Ványától pedig, aki az ágyon feküdt a sötétben, nem jött semmi válasz.

– Lehet, hogy magának kívülről érthetőbb és világosabb minden, mint nekünk, az életünk, hitünk, szertartásaink, és a mi embereinket is el tudja fogadni, de ők magát nem; vagy legalábbis csak egy kis részt magából, ami nem a legfontosabb, tudnak megérteni apácska és a mi öregjeink, de mindig idegen és kívülálló marad. Itt nem lehet mit tenni! Én is, Ványecska, bármennyire szeretem és tisztetem, van valami magában, ami nyomaszt és zavar. A mi apáink és nagyapáink másképp éltek, gondolkodtak, szereztek ismereteket, és mi még nem vagyunk egyenlők magával – valamiben mindig előbukkan a különbség, és itt az egyszerű vágyakozás nem segít.

Újból elhallgatott Szása hangja, és csak az imaház nyitott ajtóin át beszűrődő távoli ének törte meg a csendet.

- És mi a helyzet Marja Dmitrijevna-val?
- Hogy jön ide Marja Dmitrijevna?
- Hogyan gondolkodik, jól megvan itt?
- Ki tudja; áhítatos, jámbor, hiányzik neki a férje.
- Régen meghalt már?
- Régen, vagy nyolc éve, én még egészen kisfiú voltam.
- Remek asszony.
- Rendes, ha nem is valami okos – válaszolta Szása, és becsukta az ablakot.

A vendégeket hozó szekér a kapuhoz ért; Arina Dmitrijevna, aki épp, hogy le akart ülni ebédelni, felugrott az asztaltól, kifutott eléjük, és már a tornácról lehetett hallani az üdvözlő szavakat és a csókok csattanását. A teremben, ahol vagy tíz férfi ebédel, zaj és fülledtség uralkodott; a Malanyának segítségül fogadott mezítlábas Froszka percenként rohangu oda-vissza a pincébe egy üvegkancsóval, melyben hideg, habzó kvasz volt. A

szobában, ahol a nők ettek, Marja Dmitrijevna helyettesítette a ház asszonyát, aki hol a konyhába, hol az egyik asztaltól a másikig futkosott, hogy felszolgáljon, és fogadta az új vendégeket, Anna Nyikolajevnát Natával és még vagy öt embert, akik már a teljesen nedves zsebkendőjükkel törölték le arcukról az izzadtságot, miközben egyre hordták az ételeket, madeirát és gyümölcslevet ittak; a legyek bemásztak a piszkos poharakba, ellepték a fehér falakat és a morzsás asztalterítőket.

A férfiak levetették a kabátjukat, mellényben ültek színes ingjeik fölött, és vörös arccal, tikkadtan, hangosan nevettek, és beszéd közben nagyokat csuklottak. Napfény csillogott a nyitott ajtó üvegén keresztül a fényesen izzó mécseseken, és még messzebb is, a szomszéd szobában a kanárik festett ketrecén; a madarakat felajzotta a nagy zaj, és féktelenül csiripeltek. Percenként el kellett űzni a szomszéd udvarról betévedő kutyákat, és a kitámasztott ajtó, amit Froszka meztelen lábával tartott meg, csikorgott és hol kinyílt, hol becsapódott; málna-, pirog-, bor- és izzadtságsgazagtól volt nehéz a levegő.

– Hát, ítéld meg maguk, meghagyom, hogy küldjön nekem táviratot Szamarába, de nem ír egy szót sem!

– Először a pincében kell tartani tiszta szeszben, és másnap tölgyfakéreggel együtt megfőzni – nagyon finom lesz.

– Áldozócsütörtökön a gromovi atya, Vaszilij szép beszédet tartott: „Boldogok a békét hozók – ezért a Csubikinszkiji szeretetházzal kapcsolatban békéljete meg, és bocsássátok meg a gondnoknak az adósságot, és az elszámolásról ne kérdezzétek!” – milyen nevetséges!..

– Azt mondom 35 rubel, ő meg 15-öt ad...

– Kék, olyan szép világoskék és rózsaszín a díszítése – hallatszott az asszonyok szobájából.

– Egészségére! Arina Dmitrijevna, egészségére! – kiabálták a férfiak a konyhában sürgölődő háziasszonynak.

A székek egyszerre nagy zajjal megmozdultak, mindnyájan felálltak, és csendben keresztet vetettek a sarokban álló ikon előtt; Froszka kihozta a szamovárt, és Arina Dmitrijevna azon igyekezett, hogy a vendégek ne menjenek el messzire a teázás előtt.

– Tényleg tetszik neked ez az élet? – kérdezte Nata Ványát, aki kikísérte őket az udvarra, Szorokinék kutyái miatt.

– Nem, de van ennél rosszabb is.

– Nem hinném – jegyezte meg Anna Nyikolajevna, aki újra kinyitotta a kertajtót, hogy kiszabadítsa szürke selyemruhájának az alját.

- Üljünk le itt, Nata, szeretnék veled beszélni.
- Na jó, üljünk le. Miről akarsz beszélgetni? – mondta a lány, s leült a nagy nyírfák alatti padra, Ványa mellé. A mellettük levő templomot renoválták, és a nyitott ajtókon keresztül kihallatszott, hogy a festők egyházi énekeket kántáltak, mivel a pap megtiltotta nekik, hogy belül a templomban világi dalokat énekeljenek. A templom tornácát nem lehetett látni, mert sűrűn benőtték a bokrok, de az esti csendben minden hang világosan kivehető volt; a messze távolban bőgött a hazafelé tartó tehéncsorda.
- Miről akartál velem beszélni?
- Nem is tudom; lehet, hogy neked kellemetlen és nehéz lesz emlékezned erre.
- Vagyis arról a szerencsétlen esetről akarsz beszélgetni? – szólalt meg Nata, majd elhallgatott.
- Ha meg tudnád nekem valahogy magyarázni, tedd meg, kérlek.
- Tévedsz, ha azt gondolod, hogy én másoknál többet tudok; én csak azt tudom, hogy Ida Goldberg agyonlőtte magát, tettének oka pedig számomra ismeretlen.
- Hiszen te akkor ott voltál?
- Ott voltam, ha nem is fél órával előtte, hanem úgy tíz perccel, amiből hét percet álldogáltam az üres előszobában.
- A te jelenlétben lőtte agyon magát?
- Nem; éppen a lövés miatt mentem be a dolgozószobába...
- És Ida már halott volt?
- Nata bólintott.
- A festők a templomban azt kántálták: „Az imádságom meghallgattatik”.
- Engedj el, te ördögfajzat! Mi akarsz? Elég legyen már! – a templomtornácról egy női hang tettetett elégedetlenkedése hangzott fel, egyébként a láthatatlan partner csendben tovább folytatta a hancúrozást.
- Ah! – csendült fel az előző hang, még a vízbefúló segélykiáltásánál is magasabban, noha nem volt szél, mégis egy helyen megrezegték a bokrok.
- „Esti áldozat” – fejezték be békésen az éneklést a templomban.
- Az asztalon egy kancsó vagy egy szódásüveg volt és egy üveg konyak, a bőrkanapén egy piros inges ember ült, valamit tett-vett az asztal körül, tőle jobbra állt Strup, és Ida az íróasztalnál ült, lehajtva a fejét a karosszék támlájára...
- Már nem élt?

– Nem, úgy tűnt, hogy már meghalt. Alig hogy beléptem, Strup azt mondta nekem: „Miért van itt? A boldogsága és nyugalma érdekében menjen el! Menjen el azonnal, kérem”. Az az ember, aki a díványon ült, felállt, és láttam, hogy őv nélkül volt, és hogy nagyon szép: vörös, szinte lángoló volt az arca és hullámos a haja; úgy gondolom, részeg volt. És Strup azt mondta: „Fjodor, kísérje ki a kisasszonyt”.

– „Legyen meg a te akaratod” – a templomban új énekbe fogtak; a hangok a tornácon már nyugodtabbak voltak, kiabálás nélkül, csendesen turbékoltak; a nő, mintha csendesen sírdogált volna.

– Hát ez borzasztó! – szólalt meg Ványa.

– Borzasztó – visszhangozta Nata –, nekem mondod: mennyire szerettem ezt az embert – és sírva fakadt. Ványa ellenségesen nézett erre a valamiért hirtelen megöregedett, kissé hervatag, felpuffedt szájú lányra; a szeplők az arcán most már barna foltokba folytak össze, vörös haja összekócolódott; – és megkérdezte:

– Tényleg szerelmes voltál Larion Dmitrijevsbe?

A lány csendben bólintott, és miután egy ideig hallgatott, váratlanul különösen kedvesen szólította meg:

– Ványa, te most levelezel vele?

– Nem, á, dehogy.

A bokrok közül csendben kijött egy legény, kabátban és sildes sapkában, mikor odaért, meghajolt Ványa előtt, aki Szergejt ismerte fel benne.

– Ki ez?

– Szorokinék kereskedősegédje.

– Valószínű, hogy ő az éppen most lejátászódott affér hőse – jegyezte meg mosolyogva Nata.

– Milyen afférről van szó?

– Hát arról, ami a tornácon zajlott, te nem hallottál semmit?

– Hallottam, az asszonyok kiáltoztak, de nekem, mi közöm hozzá?

Ványa majdnem beleütközött az árnyas, meredek folyóparton egy fehér öltönyös alvó emberbe, akinek a feje alatt össze volt kulcsolva a keze, s arcára lecsúszott nyári egyensapkája. Nagyon elcsodálkozott, mikor kopaszsága, pisze orra, ritka vöröses szakállá és alacsony termete alapján felismerte benne a görög tanárt.

– Maga is itt van Danyil Ivanovics? – mondta Ványa, és a meglepéstől még köszönni is elfelejtett.

– Ahogy látja! Mitől van annyira meglepve, hiszen maga is itt van, aki éppúgy, mint én, pétervári.

– Előbb miért nem találkoztunk?

– Ez is érthető, mivel csak tegnap érkeztem. A családjával nyaral itt? – kérdezte a görög tanár, aki letelepedett, és egy vörös szélű kendővel megtörölte kopasz fejét. – Üljön le, itt árnyékban vagyunk és fúj a szél.

– Igen, a nénikém az unokatestvéremmel szintén itt van, de én nem velük lakom, hanem Szorokinéknél, lehet, hogy hallotta már?

– Még nem volt szerencsém. Itt nagyon jó, kiváló ez a hely: a Volga, a kertek és minden más.

– És hol van a kiscicája és a rigója, nincsenek magával?

– Nincsenek velem, mert hosszú ideig fogok utazgatni...

És lelkesen mesélni kezdte, hogy teljesen váratlanul kapott egy kis örökséget, szabadságot vett ki, hogy megvalósítsa régi álmát: Athénbe, Alekszandriába, Rómába fog utazni, de amíg kivárja az őszt, mikor nem lesz akkora a hőség a déli utazások idején, egy kicsit utazgat a Volga mentén, s megtelepszik ott, ahol a kedve tartja, egy kis bőrönddel és három-négy kedves könyvével.

– Mostanság Rómában, Pompei-ben és Ázsiában nagyon érdekes ásatások vannak, és megtalálták az ókori szerzők eddig nem ismert irodalmi műveit. – És a görög tanár, teljesen beleélve magát, újból ledobta a sapkáját, és hosszan beszélt álmairól, terveiről, és arról, mi lelkesíti; Ványa szomorúan nézte a kis, kopasz görög tanár lélettől duzzadó, csillogó, csúnya arcát.

– Igen, ez nagyon érdekes, rendkívül érdekes – hebegte álmodozóan, mikor a tanár, befejezve mondandóját, rágyújtott.

– És maga őszig itt lesz? – Danyiil Ivanovicsnak egyszer csak eszébe jutott, hogy megkérdezze.

– Valószínű. Még elmegyek Nizsnyij Novgorodba a vásárra, és utána hazautazom – közölte kedvetlenül Ványa, mintha szégyellte volna magát tervei kisszerűsége miatt.

– Tehát elégedett? Ezek a Szorokinék érdekes emberek?

– Nagyon egyszerűek, de jóindulatúak és szívélyesek – felelte Ványa, és ellenségesen gondolt a számára hirtelen oly idegenné váló emberekre. – Nagyon unatkozom, rettenetesen! Tudja, nincs itt senki, aki fel tudna lelkesíteni, de olyan sincs, aki legalább megértené és megosztaná velem a lélek apró rezdüléseit – tört ki hirtelen Ványa –, sem itt, sőt az is lehet, hogy Péterváron sincs olyan ember.

A görög tanár figyelmesen reá tekintett.

– Szmurov – kezdte kissé ünnepélyesen – magának van olyan barátja, aki képes értékelni a lélek és a szellem magasrendű megnyilvánulásait, és nála mindig együttérzésre és szeretetre lel.

– Köszönöm magának Danyiil Ivanovics – mondta Ványa, a görög tanár kezét szorongatva.

– Nincs mit – felelte – már csak azért sem, mert nem magamról beszéltem.

– Hát kiről?

– Larion Dmitrijevicsről.

– Strupról?

– Igen... Várjon, ne szakítson félbe. Én nagyon jól ismerem Larion Dmitrijevicset, láttam azután a szerencsétlen eset után, és tanúsíthatom, hogy ő csak annyira bűnös, amennyire maga lenne bűnös, ha én például azért fulladnék bele a vízbe, mert magának szőke a haja. Természetesen, Larion Dmitrijevicsnek abszolút mindegy, mit beszélnek róla, de kifejezésre juttatta a sajnálatát amiatt, hogy a számára oly kedves személyek közül néhánynak megváltozhat vele szemben a viselkedése, és többek között megnevezte magát. Ezt tudnia kell, és azt is, hogy most Münchenben van, a Négy évszak szállodában.

– Én nem ítélem el, de nem kell a címe, és ha azért utazott ide, hogy ezt közölje velem, hiába fáradt.

– Barátom, ne legyen olyan nagy mellénye. Nem gondolja, hogy én, egy öregember azért ugrottam be Vaszilszurszkba Pétervárról Róma felé, hogy közöljem Strup címét Ványa Szmurovval? Nem is tudtam, hogy itt van. Maga nagyon felajzott, beteg, és én, mint a jó orvos, mint a nevelője, rámutatok arra, hogy mi hiányzik magának – az az élet, ami Strupban ölt testet –, ennyi az egész.

– Milyen formás maga, Ványecska! – mondta Szása, levetkőzve, Ványa meztelen testére nézve, aki a száraz homokon állt és lehajolt, hogy vizet vegyen a kezébe, lemosni a tarkóját és a hónalját, mielőtt a folyóba menne. A fiú rácsodálkozott, hogyan tükröződnek a vízgyűrűk remegő fodrozásában magas, rugalmas teste, keskeny csípője és hosszú, napbarnított lábai, vékony nyaka fölött lenőtt, világos hullámos haja és kerek, lesóványodott arcán nagy szemei – és, csendesen elmosolyodott, majd bement a hideg vízbe. A magas növése ellenére kurta lábú, fehér bőrű, pufók arcú Szása nagy csobbanással alábukott a mély vízben.

A part mentén egy csomó fürdőző kisgyerek ugrált, sivítva futkároztak a parton és a vízben, mindenfelé piros és fehér ingek heverték szétdobálva, a távolban, fentebb, a fűzek

alatt, a haragoszöld lekaszált fűben szintén gyerkőcök és kamasz fiúk tünedeztek fel, s gyengéd-rózsaszín testükkel a paradicsom képét idézték, Thoma képeinek stílusában. Ványa szinte szenvedéllyel teli örömmel érzékelte, hogyan szeli át teste a mély, hideg vizet, és gyors fordulatokkal, mint a hal kavarja fel a felső, melegebb réteget. Miután elfáradt, hátára feküdt, és csak a napfényben csillogó égboltot látta, nem mozgatta kezét sem, nem tudta, merre úszik. A partról felhangzó, egyre erősödő kiabálásra eszmélt csak fel, amely a gyereksereg és a földkotró gép irányából hallatszott. A gyerekek futás közben gyorsan felhúzták ingjeiket, és azt kiáltozták: „megtalálták, megtalálták, kihúzták!”

– Mi ez?

Egy vízbefúlt, még tavasszal fulladt bele a folyóba; csak most találták meg, egy cölöpben akadt föl – nem tudott kiúszni – mesélték a futva közeledő gyerekek. Fentről, hangosan zokogva egy piros ruhás és fehér kendős asszony rohant lefelé; miután elérte azt a helyet, ahol egy gyékényen a holttest feküdt, arccal lefelé a homokba zuhant, és még hangosabban jajveszékelve, felsírt.

– Ő Arina... az anya! – suttogták körben.

– Emlékezik, elmeséltem az élete történetét – bizonygatta a valahonnan előkerült Szergej Ványának, aki elszörnyedve nézte a már deformált arcú, meztelen, csizmás felpuffadt, nyálkás hullát; egyszerre volt undorító és irtózatoss a csillogó napfényben, a zajos és kíváncsi, kigombolt ingükön át felsejlő, rózsaszín testű gyerkőcök között. – Egyszem fiú volt, minden áron szerzetes akart lenni, háromszor elszökött otthonról, de visszatérítették; még verték is, de nem segített semmi; a gyerekek mézeskalácsot vesznek, ő gyertyát; egy mocskos nőszemély ráakaszkodott, nem értette miért, ám mikor megértette, elment a fiúkkal fürdeni és megfulladt; mindössze 16 éves volt... – mintha a vízen keresztül hangzott volna el, jutott el hozzá Szergej elbeszélése.

– Ványa! Ványa! – éles hangon kiabált egy asszony, hol felkelve, hol újra a homokba bukva a felfúvódott, nyálkás hulla láttán.

Ványa rémültében nekiiramodott a hegynek, botladozott, lábát megszúrták a bokrok és a csalán, nem nézett vissza, mintha üldözőbe vették volna és a nyomában lennének, és kalimpáló szívvel, lüktető halántékkal csak Szorokinék kertjében állt meg, ahol a ritkásan ültetett almafákon piroslottak az almák, a nyugodt Volga túlsópartján sötétlettek az erdők, a fűben tücskök ciripeltek, és méz- és balzsamfű illata áradt.

„Minden lépésnél körülöttünk ezernyi csoda: az emberi test izmait és ínszalagjait lehetetlen felindulás nélkül nézni!” – emlékezett vissza Ványa Strup szavaira, amikor

elborzadva gyertyafénynél a tükörben szemügyre vette finom, de most szörnyen sápadt arcát, ívelt szemöldökét, szürke szemét, élénk piros száját és hullámos haját vékony nyaka fölött. Még csak nem is csodálkozott, hogy ilyen későn csendben bejött hozzá Marja Dmitrijevna, gondosan becsukva maga mögött az ajtót.

– Mi lesz velünk? Mi lesz velünk? – rohant oda hozzá. – Beesik, sápadt lesz az arc, felfúvódik a test és szétbomlik, a szemet a kukacok kivájják, és a kedves testben az izmok szétmállnak! Az emberi test izmait és ínszalagjait lehetetlen felindulás nélkül nézni! Minden tönkremegy, elpusztul! Én nem tudok semmit, nem láttam semmit, de azt akarom, akarom és akarom... Hiszen nem vagyok olyan érzéketlen, mint a kő, és most már tudatában vagyok szépségemnek is! Borzalom! Borzalom! Ki ment meg engem?

Marja Dmitrijevna különös csodálkozás nélkül, örömteli érzésekkel a szívében tekintett Ványára.

– Ványecska, kedvesem, sajnálom magát, mennyire sajnálom! Félttem ettől a perctől, igen, igen, eljött az Úr akaratának beteljesülése –, és komótosan elfújva a gyertyát, átölelte Ványát és csókolgatni kezdte, a száját, a szemét, az arcát, mind erősebben magához szorítva. Ványát, aki egyszerre kijózanodott, forróság öntötte el, kényelmetlenül érezte magát, és kiszabadulva az ölelésből, egy teljesen más hangon halkán ismételte:

– Marja Dmitrijevna, mi van magával? Engedjen el, ne csinálja!

Ám az egyre erősebben magához szorította, gyors csókokkal halmozta el az arcát, száját, szemét, és azt suttogta:

– Ványecska, kedvesem, boldogságom!

– Engedj el, te undorító némbér! – kiáltott fel végül Ványa, és félrelökte az őt teljes erejéből átölelő asszonyt, kifutott, becsapva az ajtót maga után.

– Mit tegyek most? – kérdezte Ványa Danyiil Ivanovicstől, akihez otthonról elfutva berohant éjszaka.

– Szerintem, el kell utaznia – mondta a hálóruhája felett háziköntösben és papucsban őt fogadó házigazda.

– Hová utazzam? Talán Pétervárra? Majd megkérdezik, miért jöttem vissza, egyébként is tiszta unalom.

– Igen, ez kényelmetlen lenne, de nem maradhat itt, maga – beteg.

– Mit tegyek? – ismételte Ványa, gyámoltalanul nézve az asztalon ujjaival doboló görögтанárra.

- Hiszen én nem ismerem sem a maga körülményeit, sem anyagi eszközeit, nem tudom, milyen messzire tudna elutazni; és egyébként sem utazhat egyedül.
- Mit tegyek?
- Ha bízna a jóindulatomban, és nem találna ki Isten tudja, milyen ostobaságokat, azt javasolnám, Szmurov, hogy utazzon el velem.
- Hová?
- Külföldre.
- Nincs pénzem.
- Az én pénzem mindkettőnknek elég lenne; majd idővel elszámolnánk; elmennénk Rómába, és ott kiderülne, kivel jönne vissza, és én merre utaznék tovább. Ez lenne a legjobb.
- Tényleg komolyan mondja, Danyiil Ivanovics?
- A lehető legkomolyabban.
- Tényleg lehetséges, hogy én – Rómában?
- Nagyon is lehetséges! – mosolyodott el a görög tanár.
- Nem tudom elhinni! – mondta Ványa izgatottan.

A görög tanár csendben cigarettázott és mosolyogva nézte Ványát.

- Micsoda jó ember maga, milyen nagylelkű! – lelkesedett a fiú.
- Nekem is nagyon kellemes, hogy nem kell egyedül utaznom; természetes, hogy az úton takarékoskodni fogunk, nem az elegáns szállodákban fogunk lakni, hanem a helyi fogadóknak.
- Ez még jóval érdekesebb lesz! – örült Ványa
- Holnap reggel beszélni fogok a nénikéjével.

És reggelig az utazásról beszélgettek, megjelölték az állomásokat, városokat, helységeket, megtervezték a kirándulásokat – Ványa, miután kijött a fűvel benőtt utcára a szikrázó napfényben, elcsodálkozott, hogy még Vaszilban van, és hogy még itt van előtte a Volga, a sötét erdővel a túlsó parton.

Harmadik rész

A Corso-n, a Tannhäuser után hármasan ültek be a kávéházba, és a zajos, csak félig ismert olasz nyelv, a tányérok és fagyaltos poharak csörömpölése, ami a távolból áthatolt a dohányfüstön keresztül, a vonószeneke hangjai közepette szinte otthonosan érezték magukat, s különösen baráti volt a hangulat a közeli búcsú előtt. A mellettük lévő

asztalnál egy tiszt, egy egész kakastaréjjal a kalapján és két hölgy fekete, de feltűnő ruhában nem figyeltek rájuk, és a tüllfüggönyön át, a nyitott ablakon keresztül látni lehetett az utcai gázlámpákat, a mellettük elhajtó fogatokat, a járdákon és az utakon a járókelőket, és behallatszott a térről a közeli szökőkút zubogása is.

Ványa úgy nézett ki, mint egy kamasz fiú polgári öltözetben, bár valami miatt mégis dandysnek tűnt, noha ruházata nem volt feltűnő; nagyon sápadt, magas és sovány volt. Danyiil Ivanovics, ahogy nevetve mondani szokta, „az utazó hercegfiú nevelőjének” minőségében, aki mindenhová elkíséri barátját, most barátságosan és atyáskodón beszélgetett vele és Ugo Orsinivel.

– Mindig, amikor a Tannhäusernek ezt az első jelenetét a második átiratban hallgatom, már a Trisztán-korszak Wagnerének átiratában, hatalmas lelkesedés fog el, prófétai borzongás, mint Klinger képei és d’Annunzio költészete esetében. A faunoknak és a nimfáknak ez a tánca, Léda és Európa megjelenése a hirtelen feltáruló, elképzelhetetlenül csillogó, napfényes, ám a fájdalomig jól ismert antik tájképekben, ezek a kis Ámorok, akik a fák tetejéről lövöldöznek, mint Boticelli Tavasz című képén, és a bánatosan pózoló faunok, akik elalélnak lövéseiktől –, s mindez Vénusz előtt játszódik le, aki nem e világi szeretettel és gyöngédséggel óvja az alvó Tannhäuser; az új tavasz fuvallata érint meg, amely a szenvedélyek sötét mélységeiben forrong, és életre tör, s a naphoz igyekszik! – És Orsini kendőjével megtörölte sápadt, simára borotvált, kissé pufók arcát, fénytelen fekete szemekkel és finom, vékony, tekervényes szájjal.

– Ez az egyetlen alkalom, mikor Wagner az antikvitást érinti – jegyezte meg Danyiil Ivanovics –, én többször hallottam ezt az operát, de az átdolgozott Vénusz-jelenet nélkül, és mindig azt gondoltam, hogy a Parsifallal együtt Wagner gondolatilag leghatalmasabb művei; csak nem értem és nem tudom elfogadni a végkövetkeztetésüket: mi az értelme a lemondásnak és az aszketizmusnak? Sem Wagner zsenijének jellege, semmi sem vonja maga után ezt a befejezést.

– Zeneileg ez a jelenet nem különösebben kötődik a korábbi művekhez, és Vénusz bizonyos mértékig Izoldát utánozza.

– Magának, mint zenésznek ezt jobban kell tudnia, de a gondolat és az eszme már a költő és a filozófus területe.

– Az aszketizmus lényegében a leginkább természetellenes jelenség, és bizonyos állatok erényessége – pusztá kitaláció.

Kemény fagyaltot és nagy, talpas poharakban vizet szolgáltak fel nekik. A kávéház majdnem üres volt, a zenészek előző számaikat ismételték.

- Holnap már elutazik? – kérdezte Ugo, és megigazította a vörös szegfűt kabátja gomblyukában.
- Nem, még el szeretnék búcsúzni Rómától, de nem akarok hosszú időre elválni Danyiil Ivanovicstól – mondta Ványa.
- Danyiil Ivanovics Nápolyba és Szicíliába megy? És maga hová?
- Én Firenzébe a kanonokkal.
- Morival?
- Igen.
- Honnan ismeri?
- Gaetano Bossinál ismerkedtünk meg vele – tudja, a régésznél.
- A Via Nazionalén lakik?
- Igen, ez a kanonok nagyon kedves ember.
- Hát akkor elmondhatom: „Mostan bocsátod el Uram a te szolgádat...”, kézzel kézzel, átadom a fiút a monseigneur-nak.

Ványa kedvesen mosolygott.

- Talán annyira megunt már?
- Borzalmasan! – tréfálkozott Danyiil Ivanovics.
- Valószínű, hogy találkozunk majd Firenzében; én egy hét múlva ott leszek: a kvartetemet fogják bemutatni.
- Nagyon örülök. Tudja, a monseigneur-t mindig megtalálja a székesegyházban, ő tudni fogja a címetet.
- Én Moratti márkinőnél szállok meg, a borgo Santi Apostoli-n. Kérem, ne teketóriázzon – a márkinő egyedül él, és örül mindenkinek. A nagynéném, én vagyok az örököse.

Orsini megejtően mosolygott vékony szájával fehér, kissé pufók arcán, fénytelen fekete szemeivel, és hosszú, rövidre vágott körmű, zenészhez méltó ujjain gyűrűk csillogtak.

- Ez az Ugo egy méregkeverőre hasonlít, nem igaz? – kérdezte Ványa az útitársát, mikor hazafelé igyekeztek fel a Corso-n.
- Mi ez a fantáziálás? Egyszerűen egy kedves ember, semmi több.

Annak ellenére, hogy szemerkélt az eső, és a víz kis patakokban folydogált a járda mentén a hegyről lefelé, a hüvös múzeumban nagyon kellemes volt. A Colosseum, a fórumok, a Palatínus meglátogatása után, közvetlenül elutazásuk előtt ott álltak egy kis teremben, majdnem egyedül a „futó fiú” szobra előtt.

– Csak ez a torzó, Ilionosz hasonlítható össze az ifjú test szépségével, ahol a fehér bőr alatt látható, hogyan áramlik a bíborszínű vér, és az összes izom megrészesítően lenyűgöző; és bennünket, mai embereket egyáltalán nem zavar a kéz és a fej hiánya. Maga a test, az anyag elpusztul, s tegyük fel, elpusztulnak a műalkotások, Pheidiasz, Mozart és Shakespeare, de a szépség eszméje és típusa, amely bennük rejlik, nem pusztulhatnak el, és meglehet, hogy ez az egyedüli érték életünk változó, tarka és mulandó sokszínűségében. És bármennyire is durvának tűnhetnek ezen eszmék megvalósulásai, mégis isteniek és tiszták; talán a vallási gyakorlatban az aszketizmus magasrendű eszméi nem öltöztek vad, fanatikus, szimbolikus szertartások leplébe, melyeket ugyanakkor beragyogott a rejtett isteni eredetű szimbolika?

A búcsúzás előtt Danyiil Ivanovics még adott egy utolsó tanácsot:

– Szmurov, figyeljen rám: ha szüksége lesz szellemi gyámolításra és olcsó lakhelyre, forduljon a monseigneur-hoz, de ha teljesen elfogy a pénze, vagy okos és jó tanácsra vágyik –, keresse fel Larion Dmitrijevicsét. Odaadom a címét. Jó lesz? Megígéri nekem?

– Tényleg nem tudok máshoz fordulni? Ezt nagyon nem szeretném.

– Nekem nincs nála megbízhatóbb emberem.

– És Ugo? Ő nem fog segíteni?

– Nem hinném, majdnem mindig pénzhiányban szenved. És különben sem tudom, mi a kifogása Larion Dmitrijevics ellen olyannyira, hogy még levélben sem kíván vele érintkezni? Ami történt, nem magyarázza meg elégségesen ezt a változást a kapcsolatukban.

Ványa sokáig nézte a fiatal Marcus Aurelius mellszobrát, nem válaszolt, majd lassan, monoton hangon végül beszélni kezdett:

– Nem hibáztatom őt semmiért, egyáltalán nincs jogom, hogy haragudjak rá, de végtelenül sajnálom, hogy akaratomon kívül, miután megtudtam néhány dolgot róla, nem tudok úgy viszonyulni Struphoz, mint korábban; ez zavar abban, hogy azt a vezetőt és barátot lássam benne, akire olyannyira vágyakoztam.

– Micsoda romantika, mintha betanulta volna! Maga olyan, mint a régi, „nem e világról való” kisasszonyok, akik azt képzelték, hogy lovagjaiknak azt kell gondolniuk, hogy a szűzleányok nem esznek, nem isznak, nem alszanak, nem horkolnak, nem fűjják ki az orrukat. Minden embernek megvan a maga működése, amely egyáltalán nem alacsonyítja le őt, bármennyire is kellemetlen az idegen tekintetnek. Fjodorra féltékenykedni – ez azt jelenti, hogy egyenlőnek tartja az ember magát vele, ugyanaz a jelentősége és célja. Noha ez egyáltalán nem szellemes, minden jobb a romantikus érzelgősségnél.

- Hagyjuk az egészet; ha nem megy másképp, írok Strupnak.
- Helyesen teszi az én kis Catóm.
- Hiszen maga arra tanított, hogy Catót ne sokra becsüljük.
- Valószínű, hogy nem nagy sikerrel.

A kis úton, a tisztáson és a virágágyásokon keresztül – a szürkületben a virágok színét nem lehetett kivenni – a teraszhoz igyekeztek; az egyre sűrűbbé váló, fehér, tejszerű köd, úgy tűnt, mintha követné őket, a nyomukban lenne; valahol a távolban bagolycsemeték visítotak; keleten az egyre inkább rózsaszínbe hajló ködben halványan ragyogott egy csillag; a velük szemben lévő ódon ház kivilágított, fakeretes ablakai furcsa és szokatlan fényben csillogtak már a hajnali eget visszatükröző üvegeikkel. Ugo már elfütyülte kvartettjét, és csendben cigarettázott. Mikor a terasz mellé értek, s fejük még nem érte el a rácsot, tisztán kivehető orosz beszédet hallva, Ványa megtorpant.

- Tehát még sokáig marad Olaszországban?
- Nem tudom, látja, az édesanyám milyen gyenge, Nápoly után Luganóban leszünk, de hogy meddig, azt nem látom előre.
- Mennyi ideig nem lesz lehetőségem arra, hogy lássam, hogy halljam a hangját... - kezdett bele egy férfihang.
- Úgy négy hónapig – szakította félbe sietősen egy női hang.
- Négy hónap! – visszhangozta a férfi.
- Nem gondolom, hogy ez alatt unatkozna...

Elhallgattak, miután meghallották a felfelé jövő Ványa és Orsini lépteit, és a reggeli szürkületben csak homályosan volt kivehető az ülő nő és a mellette álló középtermetű férfi alakja.

Ahogy bementek a népes szalonba, fülledt meleg fogadta őket. Ványa Ugótól azt kérdezte:

- Kik voltak ezek az oroszok?
- Anna Blonszkaja és egy orosz művész – nem emlékszem, hogy hívják.
- Úgy tűnik, ez a férfi szerelmes a nőbe.
- Ó, ez mindenki számára ismeretes, éppúgy, mint a férfi züllött élete.
- A nő ugye nagyon szép? – kérdezte Ványa kissé naivan.
- Hát, nézzen rá.

Ványa megfordult, és meglátta a befelé igyekvő vékony, sápadt lányt, sima, fülére fésült sötét hajával, finom arcvonásaival, kissé nagy szájával és ragyogó kék szemével.

Vagy öt perc múlva gyorsan követte őt egy 26 év körüli görnyedt hátú fiatalember, hegyes szőke szakállal, göndör hajjal, kidülledt, világos szemmel óarany színű, sűrű szemöldöke alatt és a faunokra emlékeztető, hegyes füllel.

– Szereti őt, és züllött életet folytat, és mindkettő mindenki számára ismeretes? – kérdezte Ványa.

– Igen, túlságosan is szereti őt ahhoz, hogy úgy tudjon viszonyulni hozzá, mint nőhöz. Ó, az orosz fantázia! – tette hozzá az olasz férfi.

Hazafelé készülődtek, és egy kövér pap, lesütve a szemét azt ismételgette:

– Öszentsége annyira elfárad, annyira elfárad...

Az ablakban szinte szikrázott a napsugár, és behallatszott a bérkocsik tompa zaja.

– Hát, akkor viszontlátásra Firenzében – mondta Orsini és kezet rázott Ványával.

– Igen, holnap utazom.

Mindannyian ott könyököltek a színes, lószőrrel kitömött párnákon, az ablakpárkányokon: signora Poldina és Filumena az egyikén, signora Scolastica Santina szakácsnővel a másikon, amikor a monseigneur és Ványa a szűk, sötét és hűvös utcán a régi házhoz értek, melynek ajtaján a csengő helyett egy vasgyűrű volt. Amikor a zaj, kiabálás, üdvívalgás első hulláma lecsendesült, signora Poldina szónoklatba kezdett:

– Ullis azt mondja: „Signora, hozok egy orosz, nálunk fog lakni”. – „Uliss, te tréfálsz, nálunk soha nem lakott senki; biztos egy herceg, egy orosz uraság, hogyan tegyük a kedvére?” – Ám, ami a bátyámnak eszébe jut, azonnal meg is teszi. Azt gondoltuk, hogy az orosz signore nagydarab, kövér, magas, olyasféle, mint Buturlin úr, és itt van ez a kisfiú, olyan vékony, olyan kedves, mint egy kis kerub – signora Poldina öreges hangja megilletődötten lágyult meg az édeskés kadenziában.

A monseigneur bevitte Ványát, hogy nézze meg a könyvtárat, a nők pedig elvonultak a konyhába és a szobájukba. A monseigneur, miután felhúzta a reverendáját, felmászott a létrára, miközben elővillant kövér vádlija a fekete, házi kötésű harisnyában és a vastag házicipőben; egyházi hanghordozásban hangosan olvasta fel azoknak a könyveknek a címét, amelyek véleménye szerint számot tarthatnak Ványa érdeklődésére, a többi könyvről azonban nem beszélt. Tagbaszakadt, piros arcú férfi volt 65 éves kora ellenére, vidám, makacs és korlátoltan didaktikus. A polcokon olasz, latin, francia, spanyol és görög könyvek sorakoztak: Aquinói Szent Tamás a Don Quijoté-vel, Shakespeare a szentek hiányos életrajzaival, Seneca Anakreónnal.

- Lefoglalt könyvek – magyarázta a kanonok, miután észrevette Ványa csodálkozó tekintetét, majd elrakta előle Anakreón kis, illusztrált kötetét. – Itt sok olyan könyv van, amit szellemi gyermekeimtől vettem el. Nekem már nem árthatnak.
- Itt a szobája! – jelentette be Mori, és bevezette Ványát egy nagy, négyzet alakú, fehér függönyös, világoskék szobába, melynek közepén egy baldachinos ágy terpeszkedett; a falakon csak a szenteket és a Jótanács Anyját ábrázoló rézkarcok voltak, valamint egy egyszerű asztal és könyvespolc didaktikus tartalmú könyvekkel, a komódon, egy üvegbúra alatt a templomi énekesfiúk öltözetébe bújtatva Szent Luigi Gonzago festett viaszfiguráját helyezték el, az ajtónál pedig szenteltvíztartó fogadta a belépőt – mindez inkább egy szerzeteslakra emlékeztetett, csak az erkélyajtónál a pianínó és az ablaknál a fésülködő asztal zavarták meg az összhangot.
- Ó, ez a macska! Sicc, sicc! – Poldina kizavarta a megjelenésével az eseményt megkoronázó, kövér fehér kandúrt.
- Miért zavarja ki? Én nagyon szeretem a macskákat – jegyezte meg Ványa.
- A signore szereti a macskákat! Jaj, fiacskám, drágaságom! Filumena, hozd ide Misinát a kiscicákkal, mutasd meg az úrnak... Milyen kedves teremtés!

Már reggeltől Firenzében sétáltak, és a monseigneur éneklő, érces hangján egyforma lelkesedéssel és beleéléssel adta elő a tudnivalókat, az eseményeket és az anekdotákat éppúgy a XIV., mint a XX. századból, legyenek azok a friss botránykrónikák vagy Vasari történetei; meg-megállt a népes kis utcák közepén, hogy ékesszóló, többnyire leleplező jellegű retorikájának tanúi is legyenek, beszédbe elegyedett a járókelőkkel, a lovakkal és kutyákkal, hangosan nevetett, dalolgatott, s a körülötte kialakult légkör, a plebejus udvariasság, a kissé durvára sikerült finomkodás, az éppúgy közvetlen nevelő szándék, mint a vidámság Sacchetti novelláinak hangulatát idézte fel. Néha, amikor a rendelkezésére álló történetek nem elégítették ki azt az igényét, hogy színesen, megfelelő hanghordozással és mozdulatokkal beszéljen és, hogy a beszélgetést egy primitív műalkotás szintjére emelje, visszatért a régi elbeszélők műveihez, és naiv ékesszólással és meggyőződéssel újramesélte őket.

Mori kanonok ismert mindent és mindenkit, Toscanája és kedves Firenzéje minden zugát és kövét, voltak saját legendái és történelmi anekdotái. Mindenhová magával vitte Ványát, kihasználva azt a helyzetet, hogy a fiú átutazó. Voltak itt lecsúszott márkik és grófok, akik elhanyagolt palotákban éltek, kártyáztak, és a kártya miatt összevesztek lakájaikkal; voltak itt mérnökök, doktorok és a régi szabályok szerint egyszerűen és

zárkózottan élő kereskedők, akik nem költekeztek; kezdő muzsikuskok, akik Puccini dicsőségére áhítoztak, és utánozták őt simára borotvált, kövérek arcukkal és nyakkendőjükkel; a hat unokahúgával a San Miniato del Monte alatt lakó perzsa konzul, egy kövér, tekintélyes és jóindulatú ember; patikusok; kifutófiúk; katolizált angol nők, és végül m-me Monier, a mindig vidám, kis termetű, csicsergő, vörös hajú, csúnya esztéta és művész, aki nagy baráti társasággal Fiesolében élt egy finom tavaszi allegóriákkal kifestett villában, ahonnan kilátás nyílt Firenzére és az Arno völgyére.

Kint maradtak a teraszon az asztal előtt, ahol az esti szürkületben, a rózsaszín terítőn egyre sötétebbnek látszottak a sötétvörös, vértócsára emlékeztető tányérok, és a szivar, a földi eper és a poharakban még megmaradt bor szaga összekeveredett a kert virágillatával. A házból egy nő hangja hallatszott, régi dalokat énekelt, melyeket hol rövid hallgatás, hol hosszantartó beszéd, hol nevetés szakított félbe; amikor a házban kigyulladt a tűz, a már félig sötétbe boruló teraszi a kilátás Maeterlinck L'Intérieur című darabjának színpadi előadására emlékeztetett. Majd a sápadt és simára borotvált arcú Ugo Orsini, piros szegfűvel a gomblyukában folytatta a beszélgetést:

– Még elképzelni sem tudja, milyen az az asszony, aki miatt így tönkre teszi magát! Ha az ember nem aszkéta, nincs nagyobb bűn a tiszta szerelemnél. Noha Blonszkáját szereti, nézze csak, hová süllyedt: Cibonak csak sápadt arcán a feslett, szirén szeme, ami szépnek nevezhető. A szája – oh, a szája! – csak hallaná, miket beszél; nincs egyetlen olyan közönséges dolog sem, amit ne szajkózna, minden szava merő közönségesség! Mint a lánynak a mesében, minden egyes szóval egér vagy varangyos béka ugrik ki a szájából. Remek!... És nem engedi ki a markából: emiatt a nő miatt elfeledkezik Blonszkájáról, a tehetségéről és mindenről a világon. Nemcsak mint ember, de különösen mint művész, a pusztulásba rohan.

– És azt gondolja, ha Blonszkaja... ha ő másképp szeretné, tudna Ciboval szakítani?

– Azt gondolom.

Miután egy időre elhallgatott, Ványa félénken újra kezdte:

– És az ő esetében nem tartja megvalósíthatónak a tiszta szerelmet?

– Látja, mi történik? Elegendő az arcára nézni, hogy megértsük. Én semmi sem állítok biztosan, semmiért sem kezeskedem, de látom, hogy tönkremegy, és azt is látom, hogy miért, és engem ez azért bőszt fel, mert nagyon szeretem és nagyra értékelem, és ezért egyenlő mértékben gyűlölöm mind Cibót, mind Blonszkáját.

Orsini végigszívta a cigarettáját, bement a házba, és Ványa, miután magára maradt, egyre csak a görnyedt hátú fiatal művészre gondolt, világos, göndör hajára, hegyes kis szakállára, az óarany színű, sűrű szemöldöke alatt kidülledt szemére, egyszerre derűs és szomorú tekintetére. És ki tudja miért, Strup jutott eszébe.

A teremből kihallatszott m-me Monier csivitelő, affektáló hangja:

– Emlékszik, Segantinénél a géniuszra, aki a forrásnál, a magasban kiterjeszti hatalmas szárnyait a szerelmesek felett? Maguknak a szerelmeseknek, minden bátor, szabad és szerető embernek kellene, hogy szárnyai nőjenek.

– Levél Ivan Sztrannyiktól; ő egy nagyon kedves nő! Anatole France üdvözlétét és áldását küldi. Áldom a nevedet, nagy tanító.

– A maga zenéje, d’Annunzio szövegére? Persze, de nem tudom, miért hallgatta el?

A székek tologatásának zaja, a zongora hangos és büszke akkordjai és Orsini hangja hallatszott, aki durva szenvedélyességgel belekezdett egy áradó, kissé banális melódiába.

– Ó, milyen boldog vagyok! Bácsikám, ugye fantasztikus? – csicseregte m-me Monier, és kifutott a teraszra, tetőtől talpig rózsaszínben, vörös hajával egyszerre tűnt bájosnak és csúnyának.

– Maga itt? – ütközött bele Ványába. – Van egy új hírem! Megérkezett a honfitársa. Igaz, nem orosz, noha pétervári; a legjobb barátom; angol. Mit szól hozzá? – vetette oda, választ nem várva és már nem is lehetett látni, mert elébe futott a most érkezőknek a holdfényben úszó széles kocsúton.

– Az Isten szerelmére, menjünk innen, félek, nem akarom, menjünk most, ebben a pillanatban, búcsúzás nélkül – sürgette Ványa a kanonokot, aki fagyaltot evett és tágra nyílt szemét Ványára meresztette.

– Persze, persze, gyermekem, de nem értem, miért olyan izgatott; megyünk már, csak megkeresem a kalapom.

– Gyorsabban, gyorsabban, cher père! – nyöszörgött Ványa szorongva. – Erre, erre, ott vannak! – fordult le a fő útról, ahonnan egy fogat kerekeinek és a lovak patkójának dobogása hallatszott, és a kanyarban egy szűk kis útra értek ki, éppen hogy megkerülve a közeli úton haladó m-me Monier-t vendégeivel, akik között minden kétséget kizáróan ott volt Strup, alakja világosan kivehető volt a holdfényben.

– Álljon meg – suttogta Ványa, megszorítva a kanonok kezét, aki világosan látta, hogy növendéke mosolygó, izgatott arca annyira elvörösödött, hogy még a holdfényben is észrevehető volt.

Kétkerekű kocsikon, négy számmal hajtottak ki egy XIII. században épült ház kapualjából. A házban, az emeleti ebédlőben kút is volt, ostromzár esetére, s akkora kemence, hogy elfért volna benne egy pásztorkunyhó, ezen kívül könyvtár, arcképcsarnok és egy kis kápolna kapott helyet benne. A magaslati úton a hideg ellen a lakájok köpenyeket és plédeket hoztak ki, noha útravalóként már előre küldtek néhányat. A Firenzéből, Borgo san Lorenzo állomáson keresztül érkező vendégek, akik lovon útba ejtették a kastélyáról és mives acél tárgyairól híres Scarperiát, valamint Sant-Agatát, siettek a reggelivel, hogy még világosban vissza tudjanak jönni a hegyekből, nem beszélgettek, csak a villák és kések, s velük egyidejűleg a kávéskanalak csörgése hallatszott. Miután a gesztenyefák szegélyezte úton elhaladtak a szőlőskertek és a kis gazdaságok mellett, a serpentinén egyre magasabbra és magasabbra jutottak fel, s elhagyták a déli növényzetet, amely átadta a helyét a nyírfának, a fenyőnek, a mohának és az ibolyának, s úgy tűnt, mintha az első fogat egyenesen az utolsó felett helyezkedne el, s lent lehetett látni a felhőket. Mielőtt még elérték volna Giuoco csúcsát, ahonnan, azt mondták, látni lehet a Földközi- és az Adriai-tengert, egyszerre csak a vöröses szürke kőhalomnak tűnő Firensola városába vezető elágazásnál megpillantották a kanyargós, Faenzába vezető fő utat és rajta egy ódivatú postakocsit. A postakocsi megállt, hogy lehetőséget nyújtson az egyik női utasnak elvégezni a szükségét, és a kocsis a magas bakon békésen dohányzott, és várta, hogy újból mikor indulhat útnak.

– Milyen jól felidézi ez a jelenet Goldoni dicső emlékezetét! Milyen elragadó egyszerűség!
 – lelkendezett m-me Monier, egy piros nyelvű ostorral csapkodva. Rántottát, sajtot, chiantit és szalámit szolgáltak fel nekik egy zsványtanyára emlékeztető, kormos tavernában, ahol a gazdaasszony, egy félszemű, napbarnított nő, arcát a szék támlájához szorítva hallgatta, ahogy egy fekete szakállas, nagy szemű, ingujjra vetkezett férfi megzöldült nemezkalapban az uraknak róla mesél:

– Már régóta ismeretes, hogy Beppo itt mászkál éjszaka... A carabinieri azt mondják ennek az asszonynak „Pasca néném, ne vedd meg a pénzünket, Beppót úgyis elkapjuk előbb-utóbb”. Sokat gondolkodott, nem tudta elhatározni magát... hiszen egy becsületes asszony, látják... De a sors ellen nincs mit tenni; egyszer a földije lakodalmáról becsicscentve jött meg és lefeküdt aludni... Pasca már előre figyelmeztette a carabinieriiket, és füttyentett nekik; Beppótól már korábban elvette a kést és a fegyvert. Mit tehetett volna Beppo? Ő is csak ember, uraim...

– Hogy szitkozódott! Miután lekötözték, lábával feldöntötte, ni, ezt a padot, leesett és dobálta magát! – mondta Pasca rekedtes hangján, kivillantak a fogai, csillogott a fél szeme és mosolygott, mintha a legkellemesebb dolgot mesélné.

– Igen, igen, derék egy asszony ez a Pasca, kár, hogy félszemű. Még egy pohárral? – kínálta a vendégeket a szakállas férfi, s közben megveregette a gazdaasszony vállát.

– Szmurov, Orsini, menjenek fel, ott felejtettem az esernyőmet, maguk az utolsók, megvárjuk magukat! – kiáltotta az első kocsiból m-me Monier, megállította a szamarakat és hátra fordult csúnya, pirospozsgás, mosolygó, vörös hullámos hajával keretezett arcával.

A taverna üres volt, csupán a félrehúzott padok és székek emlékeztettek a vendégekre, és a függöny mögül, ahol az ágy volt, sóhajok és kivehetetlen suttogás hallatszott.

– Ki van ott? – kiáltott oda Orsini a küszöbről. – A signora itt felejtette az ernyőjét; nem látták véletlenül?

A függöny mögött suttogni kezdtek; ezután Pasca, borzasan, kendő és pruszlik nélkül, menetközben megigazítva piszkos szoknyáját, soványan és napbarnítottan, fiatal kora ellenére most öregnek látszott, nem szólt egy szót sem, csak rámutatott a sarokban a fehér, a tetején sárgás mintájú csipkeernyőre, fehér fogantyúval. A függöny mögül egy férfihang szólalt meg sürgetően: „Pasca, Pasca? Gyere gyorsan! Elmentek már?”

– Azonnal – válaszolt a nő rekedt hangon, majd odament a falon lévő tükördarabhoz, és borzas hajába beletűzte az Orsini által ott felejtett vörös szegfűt.

Ők voltak talán az egyedüliek a színházban, akik feszült figyelemmel követték Izolda vallomását Brangenének, és szinte észre sem vették, hogy a király a királynőkkal helyet foglalt a színpaddal szembeni páholyban. A közönség üdvívalgással fogadta, mire a kis növésű, bajszos, nagyfejű, egyszerre szentimentális és kegyetlen arckifejezésű király ügyetlenül meghajolt, és unatkozó, hivataloskodó képpel leült a korláthoz legközelebbi székre. Noha folyt az előadás, teljes kivilágítás volt a teremben: a páholyokban a mély dekoltázsú, nyakékes hölgyek háttal a színpadnak ültek, és mosolyogva cseverésztek; az unalmas és korrekt lovagjaik, virággal a gomblyukukban egyik páholyból a másikba tettek látogatást. Fagylaltot szolgáltak fel, és a páholyok mélyében üldögélő idős urak újságot olvastak.

Strup és Orsini társaságában ülő Ványa nem hallotta az őt körbevevő zajt és suttogást; teljesen átadta magát az Izoldáról szőtt gondolatoknak, aki a színpadon éppen a levelek susogásában a vadászkürt hangját vélte felfedezni.

– Ez a szerelem apoteózisa! Az éjszaka és a halál nélkül ez a szenvedély legkifejezőbb dala volna, szinte a rítusokra emlékeztet a dallamvezetés és a színpad megformáltsága, mennyire hasonlít a himnuszokra! – mondta Orsini Ványának, aki halottsápadt volt.

Strup nem fordult meg, hanem színházi távcsövén át a szemben lévő páholyt fürkészte, ahol szorosan egymás mellett ültek a szőke hajú művész és egy feltűnő, rátarti, szénfekete, hullámos hajú, alacsony nő, sápadt, festetlen arcán hatalmas, kidülledt szemekkel, nagy, vérvörös szájjal, hímzett aranyszínű ruhában, s közönséges, örületig akaratos állal. És Ványa szinte gépiesen hallgatta ennek a Veronica Cibonak a kalandjairól szóló történeteket, melyekben férfiak és nők nevei keveredtek egymással, akik miatta pusztultak el.

– Ő a legaljasabb teremtés – jutott el hozzá Ugo hangja –, a XVI. század típusa.

– Ó! Ez túlságosan megtisztelő reá nézve! Egyszerűen egy ocsmány némbér – és a korrekt lovagok ajkát a legdurvább kifejezések hagyták el, noha vágyakozva néztek erre a sárga ruhára és a sápadt arcon a feslett, szirén szemekre.

Mikor Ványa a legegyszerűbb kérdésekkel fordult Struphoz, mosolyogva elpirult, s ez olyan benyomást keltett, mintha olyasvalakivel beszélgetne, akivel viharos veszekedés után éppen most békült ki, vagy olyasvalakivel, aki hosszas betegség után végre meggyógyult.

– Nem tudok másra gondolni, csak Trisztánra és Izoldára – mondta Ványa, Orsinival a folyosón sétálva. – Hiszen ez a szerelem ideális ábrázolása, a szenvedély apoteózisa, de ha a külső történéseket nézzük és a végét, lényegében nem ugyanaz, mint amivel a Giuoco alján lévő tavernában találkoztunk?

– Nem értem teljesen, mit akar mondani. A testi kapcsolat jelenléte zavarja magát?

– Nem, de minden reális cselekvésben van valami nevetséges és megalázó; hiszen Izoldának és Trisztánnak ki kellett gombolkoznuk és le kellett vetniük a ruhájukat, és akkoriban a köpeny és a nadrág ugyanúgy kevésbé számított fennkölt tárgynak, mint manapság a felöltő.

– Micsoda gondolatok! Rendkívül szórakoztató! – nevette el magát Orsini, és csodálkozva nézett Ványára. – Ez mindig így szokott történni; nem értem, mi a baja!

– Ha a csupasz lényeg egy és ugyanaz, nem teljesen mindegy, hogyan érjük el – az univerzális szerelem kiteljesedésével vagy az állati ösztönökkel?

– Mi van magával? Nem ismerek rá Mori kanonok barátjára! Magától értetődő, hogy a tények és a csupasz lényeg nem fontosak, hanem fontos a hozzájuk való viszony – és a

legfelháborítóbb tény, a leghihetetlenebb helyzetet is igazolja és megtisztítja az, ahogyan viszonyulunk hozzá –, jelentette ki komolyan, enyhén oktató hangon Orsini.

– Lehet, hogy igaza van, a nevelő jelleg ellenére – jegyezte meg mosolyogva Ványa, és oldalról figyelmesen szemügyre vette a mellette ülő Strupot.

Elég korán értek ki a pályaudvarra, hogy kikísérjék M-me Monier-t, aki párizsi útja előtt úgy két hetet Bretagne-ban szándékozott eltölteni. Az utcai villanylámpák fénye halovány sárgára festette az égboltot, a „pronti, partenza” kiáltások törték meg a csendet, az utasok a korábban induló vonatoknál tülekedtek, és a büféből szüntelenül a rendelések zaja és a kávéskanalak csörgése hallatszott. Kávét ittak, amíg a vonatra vártak; a kinyitott Figaron egy gloire de Dijon rózsacsokor hevert m-me Monier kesztyűje mellett, aki kukorica színű, halványsárga szalagokkal díszített ruhában ült ott, és lovagjai szellemes megjegyzéseket tettek a frissen olvasott politikai hírekkel kapcsolatban – a szomszéd asztalnál pedig megjelent Veronica Cibo úti ruhában, leeresztett zöld fátyolban, a művész a pléddel és utánuk a hordár a csomagokkal.

– Nézzék csak, elutaznak! A férfi menthetetlenül elpusztul! – mondta Ugo, miután üdvözölte a művészt és visszatért a társasághoz.

– Hová utaznak? A férfi tényleg nem vesz észre semmit? Ez a nő egy aljas teremtés!

Cibo sápadt arcáról kihívóan felemelte fátylát, nem szólt egy szót sem, majd megmutatta a helyet a hordárnak, hová tegye a csomagokat, és kezét útitársa karjára tette, mintegy jelezve, hogy az ő tulajdona.

– Nézzék – itt van Blonszkaja! Hogyan tudta meg? Nem irigylem sem őt, sem Cibot – suttogta m-me Monier, miközben a másik nő talpig szürkében gyorsan odament a háttal mozdulatlanul ülő művészhez, aki nem látta őt, mert szinte megbabonázták útitársnője szirén szemei.

– Szerjözsa, hová utazik? Miért megy el, és miért titkolja előlem és a többiek elől? Talán nem a barátunk? Mindegy, én jól tudom, nagyon is jól tudom, hogy ez magának egyenlő a pusztulással! Az is lehet, hogy én vagyok a bűnös, hogyan tudnám a hibámat helyrehozni?

– Mit lehetne itt helyrehozni?

Cibo farkasszemet nézett Blonszkájával, úgy tett, mintha vak lenne, és nem is látná.

– Lehet, ha feleségül megyek magához, az visszatartja? Pontosan tudja, hogy szeretem.

– Nem, nem, én nem akarok semmit! – felelte a művész.

– Tényleg semmi sem tud segíteni ezen a helyzeten? Tényleg mindez visszafordíthatatlan?

– Meglehet. Sok minden túl későn történik.

– Szerjozsa, térjen észre! Gyerünk vissza, hiszen elpusztul, nemcsak mint művész, hanem mint ember is!

– Minek kell ennyit beszélni? Már késő helyrehozni, és amúgy is így akarom! – a művész egyszerre dühösen felkiáltott. Cibo ráírányította a tekintetét.

– Nem, maga ezt nem akarhatja így – mondta Blonszkaja.

– Hogy-hogy, én nem tudom, hogy mit akarok?

– Nem tudja. Szerjozsa, maga olyan, mint egy makacs kisfiú!

Cibo felkelt a hordár nyomában, aki hozta a bőröndjeiket és az útitársához fordult; az felállt, felvette a kabátját, s Blonszkájához nem szólt egy szót sem.

– Hát jól van, Szerjozsa, mégis elutazik?

M-me Monier zajosan csicseregve elbúcsúzott a barátaitól, és már a kupéból integetett, fején vörös hajkoronájával és a gloire de Dijon rózsacsokorral. Miután visszamentek, látták, ahogy Blonszkaja, talpig szürkében, esernyőjére támaszkodva gyorsan elsiet.

– Mintha temetésen lettünk volna – jegyezte meg Ványa.

– Vannak olyan emberek, akik minden percben mintha a saját temetésükön lennének – felelte Strup, rá sem nézve Ványára.

– Mikor egy művész pusztul el, azt nagyon nehéz elviselni.

– Vannak olyan emberek, akik életművészek; az ő pusztulásuk nem kevésbé fájdalmas.

– És vannak olyan dolgok, amelyeket néha túlságosan későn teszünk meg.

Igen, vannak olyan dolgok, amelyeket néha túlságosan későn teszünk meg – visszhangozta Strup.

Egy alacsony kis kamrába léptek be, ahová csak a nyitott ajtón keresztül jött be a fény, s ahol egy öreg csizmadia ült a cipő fölé hajolva, kerek szemüvegben, mint Gerrit Dou képein. A kinti napsütés után itt hűvös volt, bőr- és jázminillat áradt; egy üvegben volt néhány jázminág, a csizmás szekrénynek közvetlenül a mennyezet alatti polcán; a segéd a kanonokot bámulta, ahogy szétvetett lábakkal ül és letörli homlokáról az izzadságot vörös selyemkendőjével. És megszólalt az öreg, jólelkű Giuseppe éneklő hangján:

– Ki vagyok én, uraim? Egy szegény iparos, de vannak művészek is! Ó, ez egyáltalán nem egyszerű – csizmát varrni a művészet szabályait szem előtt tartva; ismerni, tanulmányozni kell azt a lábat, amire a csizmát készíted, azt is tudni kell, hol szélesebb, hol keskenyebb a csont, hol vannak a bűtykök, kinél magasabb a rüsz, mint általában. Hiszen nincs két egyforma láb, kontárnak kell lenni ahhoz, hogy valaki azt gondolja, itt van ez a csizma, jó

minden lábra, csak hát uraim, micsoda lábak vannak! De hát mindenkinek járni kell! Az Úristen úgy alkotta meg a lábat, hogy kötelezően öt ujj legyen rajta, na meg sarok, de minden más, érti, szintén törvényszerű. Ha valakinek hat vagy négy ujj van, az Úr ugyanúgy lábat adott neki és járnia kell, mint másoknak, és azért van a csizmadia mester, hogy ezt lehetővé tudja tenni.

A kanonok egy nagy pohárból hangosan kortyolgatta a chiantit, és széles karimájú, fekete kalapjával az izzadságcseppektől nedves homlokán megtelepedő legyeket hessegette; a segéd tovább bámulta a kanonokot; Giuseppe egyenletes és dallamos beszéde rájuk hozta az álmot. Mikor átmentek a székesegyház melletti téren, hogy a papság által oly kedvelt Giotto vendéglőbe térjenek be, az öreg, parókás, kipirosított arcú Ghidetti gróffal találkoztak, aki két, szerény, jól nevelt kinézetű, fiatal lánnyal sétált, pontosabban rájuk támaszkodott. Ványa felidézte magában erről a romhalmaz öregemberről szóló történeteket, az úgy nevezett „unokahúgairól”, vad gerjedelméről, amelyet megköveteltek ennek a halottsápadt, festett arcú, ám csillogó elmeélű, szellemes és élénk tekintetű öreg kéjencnek eltompult érzései; visszaemlékezett a beszélgetésekre, mikor ebből a nyámmogó, öreg szájból paradoxok, élcek és anekdoták repültek ki, melyek egyre inkább eltűnedeznek manapság, és eszébe jutottak Giuseppe szavai, aki azt mondta: „Ha valakinek hat vagy négy ujj van, az Úr ugyanúgy lábat adott neki és járnia kell, mint másoknak”.

– Még a fák és a falak is elvörösödtek, mikor a gróf pere folyt – mondta Mori, és bement balra egy szobába, ami megtelt feketébe öltözött papokkal és néhány világi vendéggel, akik péntekenként böjti eledelt kívántak enni. Egy idős angol nő erős akcentussal egy simára borotvált arcú ifjúval franciául beszélgetett.

– Mi, akik áttértünk, jobban szeretjük a katolicizmust, és tudatosabban közelítünk szépségéhez és bájához, szertartásaihoz, dogmáihoz, szabályaihoz.

– Szegény asszony – magyarázta a kanonok, kalapját a mellette levő fa ülőkére letéve – jó, tehetős családból származik – és, lám, órákat ad, nyomorog, mert miután felismerte az igaz hitet, mindenki elfordult tőle.

– Risotto! Három adag!

– Háromszáznál többen voltunk, mikor Pontassieve-ből eljöttünk, Annunciátához mindig sok ember zarándokol el.

– Szent György! Vele, meg Mihály arkangyallal, meg a Szent Szűzzel, ilyen patrónusokkal semmitől sem fél az életben az ember! – az általános zajba beleolvadt az angol nő akcentusa.

– Bithüniából származott; Bithünia Kisázsia Svájca, zöldellő hegyekkel, hegyi patakokkal, legelőkkel, korábban, mielőtt magához vette volna Hadrianus, pásztor volt; elkísérte császárat utazásaira, melyek egyikén, Egyiptomban halt meg. Zavaros hírek terjedtek arról, mintha a maga akaratából fulladt volna bele a Nílusba, patrónusa életéért hozott az isteneknek áldozatot, mások azt állítják, hogy fürdőzés során fulladt meg, mikor Hadrianust mentette ki a folyóból. Halálának órájában a csillagászok új csillagot fedeztek fel az égen; titokzatos dicsfénnel övezett halála, különleges szépsége, ami a művészetben élt tovább, nem csak az udvari körökre volt hatással –; a vigasztalhatatlan császár, aki adózni kívánt kedvence emlékének, az isteni képmások közé sorolta, tiszteletére versenyeket rendezett, palesztrákat és templomokat építtetett, jósdákat hozott létre, ahol az első időkben ő maga írta meg a válaszokat veretes, régi verseléssel. De hiba lenne azt gondolni, hogy az új kultuszt erőszakkal terjesztették volna, kizárólagosan a császári udvar körében, és, hogy csak hivatalos kultusz volt, és alapítójával együtt kihalt. Jóval később, néhány évszázaddal ezután is találkozunk Diana és Antinoosz tiszteletére alapított közösségekkel, melyeknek az volt a céljuk, hogy tagjaikat a közösség pénzén temessék el, közös pénzből étkezéseket és szerény istentiszteleteket biztosítsanak. Ezeknek a közösségeknek – melyek az első keresztény közösségek prototípusai voltak – a tagjai a legszegényebb osztályokból kerültek ki, és fennmaradt az ehhez hasonló intézmények teljes szabálygyűjteménye. Tehát az idő múlásával a császári kedvenc isteni mivolta egyre inkább egy síron túli, rejtett jelleget öltött, amely népszerűvé vált a szegények között, és noha nem terjedt el annyira, mint a Mithrasz-kultusz, de az istenné avatott ember egyik legerőteljesebb áramlatának volt tekinthető.

A kanonok becsukta a kis füzetet, és szemüvege felett Ványára tekintve, megjegyezte:

– A pogány császárok erkölcsössége bennünket nem érint, de gyermekem, nem titkolhatom el maga elől, hogy Hadrianus és Antinoosz viszonyát, természetesen nem az apa-fiúi szeretet jellemezte.

– Miért határozta el, hogy Antinooszról ír? – kérdezte egykedvűen Ványa, teljesen másra gondolva, és a kanonokra nem is nézve.

– Azt olvastam fel, amit ma reggel írtam, egyébként a római császárokról írok általában.

Ványának egyszerre nevetségesnek tűnt, hogy a kanonok Tiberius életéről ír Caprin, nem tudta visszafogni magát, és megkérdezte:

– Tiberiusról is írt, cher père?

– Természetesen.

– Emlékszik rá, hogy Caprin töltött éveiről mit írt Suetonius?

A megsértett Mori hevesen reagált:

– Borzalom, igaza van, barátom! Ez borzalom, és ebből a romlásból, ebből a kloakából csak a kereszténység, a szent tanítás tudta kivezetni az emberi fajt!

– Hadrianus császárhoz óvatosabban viszonyul?

– Ez óriási különbség, barátom, benne van valami emelkedettség, noha, természetesen ez az érzések szörnyű eltévelyedése, mellyel még azok az emberek sem tudtak mindig sikeresen megbirkózni, akiket megvilágosított a keresztiség szentsége.

– De lényegében az adott pillanatban ez nem egy és ugyanaz?

– Kedves fiam, szörnyű tévedésben él. Minden tétben az a fontos, mi a cél, és hogyan viszonyulunk hozzá, s úgyszintén a motivációja; maga a tett lényegét tekintve testünk mechanikus mozgása, ez nem bánt meg senkit, különösképpen nem az Úristent. – És Mori újból kinyitotta a kis füzetet, azon a helyen, ahová kövér nagyujja mutatott.

Cascinében a szélső, jobb oldali úton mentek, ahol a fák koronáján keresztül ligeteket kis tanyákkal, s mögöttük a dombokat lehetett látni; miután elhagyták az ebben a napszakban ürességtől kongó vendéglőt, egyre inkább falusi tájra emlékeztető vidéken jártak. Az örök fényes gombú kabátjukban csak nagyritkán tűntek fel, a távolban kisfiúk szaladgáltak egy kövér abbé felügyelete alatt.

– Nagyon hálás vagyok, hogy beleegyezett és idejött – mondta Strup és leült a padra.

– Ha beszélgetni fogunk, jobb, ha sétálunk, mert gyorsabban felfogom, amit mond.

– Kitűnő.

Sétálni kezdtek, hol megálltak, hol újra elindultak a fák között.

– Miért fosztott meg engem a barátságától és jóindulatától? Azzal gyanúsított, hogy bűnös vagyok Ida Goldberg halálában?

– Nem.

– Akkor miért? Feleljen őszintén.

– Őszintén felelek: a Fjodorral való kapcsolata miatt.

– Így gondolja?

– Én csak azt tudom, ami van, és azt, hogy maga nem fogja tagadni.

– Természetesen.

– Most lehet, hogy teljesen másképp viszonyulnék hozzá, de akkor még nem tudtam sok mindent, nem gondoltam semmire, és nekem nagyon rosszul esett, mert, bevallom, úgy

tűnt, hogy végérvényesen elvesztem magát, és magával együtt az élet szépségéhez vezető utat is.

Tettek egy kört a kis liget körül, majd ismét visszatértek az eredeti útra, a gyerekek a távolban labdázta és hangosan nevetgéltek.

– Ebben az esetben holnap el kell utaznom Bariba, de itt is maradhatok; ez magától függ; ha „nem” a válasza, írja fel egy papírra, hogy „utazzon el”, ha „igen” – „maradjon”.

- Miféle „nem” és „igen”? – kérdezte Ványa.

– Azt akarja, hogy nevén nevezzem?

– Nem, nem szükséges, értem; de mire való ez az egész?

– Most így kellett történnie. Egy óráig várni fogok a válaszára.

– Minden esetben válaszolni fogok.

– Még egy kis nekirugaszkodás, és kinőnek a szárnyai, én már látom őket.

– Lehet, de ez nagyon nehéz, mikor növésben vannak – mondta Ványa, és elmosolyodott.

Sokáig elüldögéltek az erkélyen, és Ványa csodálkozva vette észre, hogy figyelmesen és nagy nyugalommal hallgatja Ugot, mintha holnap nem is kellene Strupnak választ adnia. Volt valami kellemes helyzetének, érzéseinek és viszonyainak ebben a meghatározhatatlanságában, valamiféle könnyedség és reménytelenség. Ugo lelkesen folytatta monológját:

– Még nincs címe. Az első kép: szürke tenger, sziklák, a messzeségbe hívó aranyló ég, az aranygyapjút kereső argonauták – újdonsága és valóságatlansága miatt minden ijesztő, mikor egyszerre felismeri az ember az ősi szerelmet és hazát. A második – a leláncolt és megbüntetett Prométheusz: „Büntetlenül senki sem láthatja tisztán a természet titkait, ha nem szegi meg annak törvényeit, és csak az apagyilkos és vérfertőző fejtheti meg a Szfinx rejtélyét!” Megjelenik a bika iránti szenvedélyétől elvakult, rettenetes és jóserejű Pasziphaé: „nem látom sem a kaotikus élet tarkaságát, sem a jósló álmok rendszerét”. Mindenki retteg. Végül a harmadik: a Metamorfózisok jeleneteiből ismert szent ligeteken, ahol az istenek különféle alakot öltöttek a szerelem kedvéért, aláhull Phaethón, aláhull Ikarosz, és Ganümedész azt mondja: „Szegény fivéreim, azok közül, akik az ég felé repültek, csak én maradtam ott, azért mert titeket a naphoz a büszkeség és a gyermeki játékok vonzottak, engem azonban magával ragadott a halandók számára elérhetetlen, hatalmas szerelem”. A jóserejű, hatalmas, tüzes virágok kinyílnak; a madarak és az állatok párban járnak, és a remegő, rózsaszín ködben felvillan az indiai „manuels érotiques”-ből az emberi közösülés 48 póza. És minden forogni kezd, párban forognak, mindenki a maga

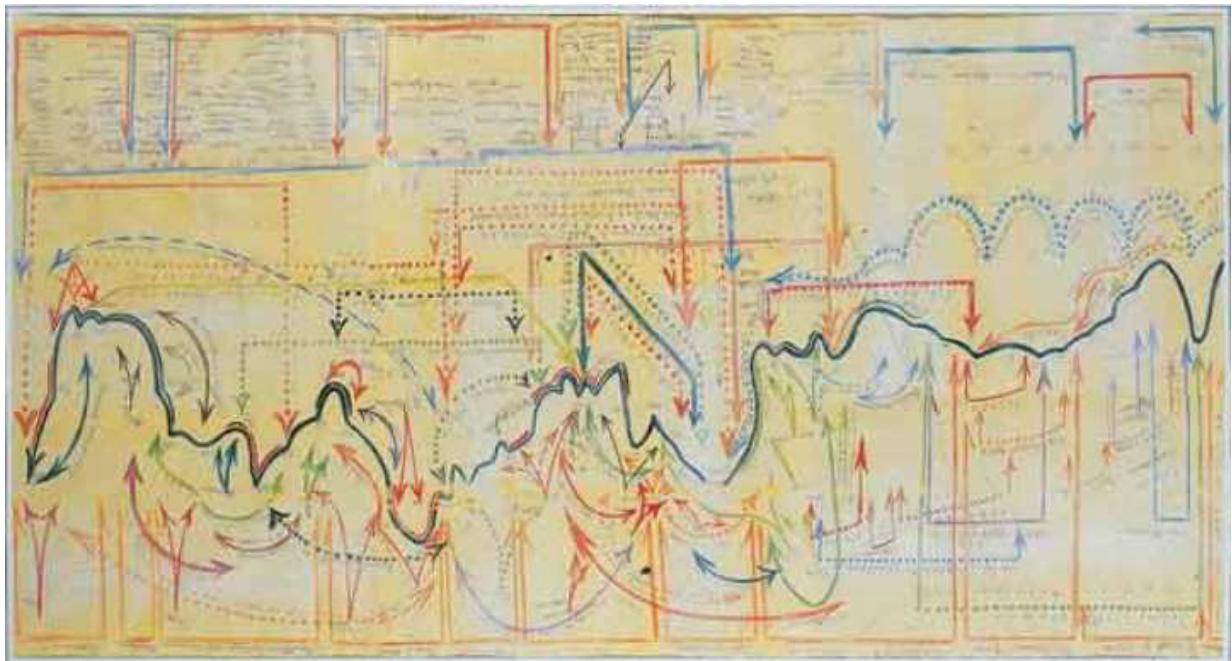
szférájában, egyre nagyobb körben, egyre gyorsabban és gyorsabban, amíg a körvonalak nem mosódnak össze, és amíg ez a mozgó tömeg nem ölt formát és nem dermed meg a szikrázó tenger és a kopár, a kibírhatatlan napsütéstől sárga sziklák felett álló Zeus-Dionüszosz-Heliosz hatalmas, napsugaras alakjában!

Ványa felkelt, az álmatlanul töltött éjszaka megviselte, fájt a feje, és szándékosan lassan öltözködött és mosakodott, nem húzta fel a redőnyöket, és az asztalnál, ahol egy üvegvázában virágok voltak, ráérősen ezt írta le: „Utazzon el”; majd gondolkodott egy keveset, és ugyanazzal az álmos arccal hozzátette: „Magával megyek” – és kitárta a szikrázó napfényben úszó utcára nyíló ablakot.

Szóke Katalin fordítása

Melléklet

Képek



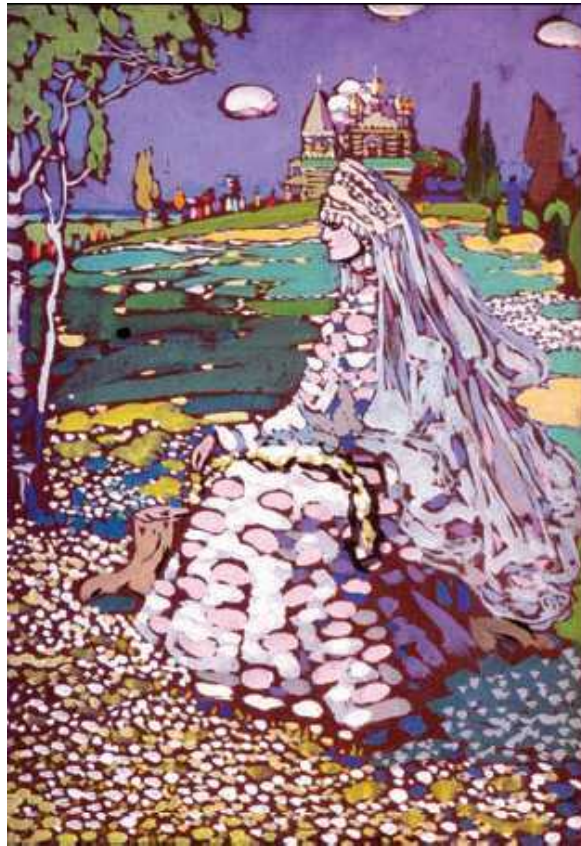
1. Andrej Belij: Önéletrajzi séma. 1927.



2. Gustave Moreau: Misztikus virág



3. Salon de la Rose+Croix



4. Kandinszkij: Orosz szépség



5. Boriszov-Muszatov: Gobelin



6. Szomov: Mihail Kuzmin



7. Golovin: Kuzmin

dc_290_11



8. Kulbin: Kuzmin



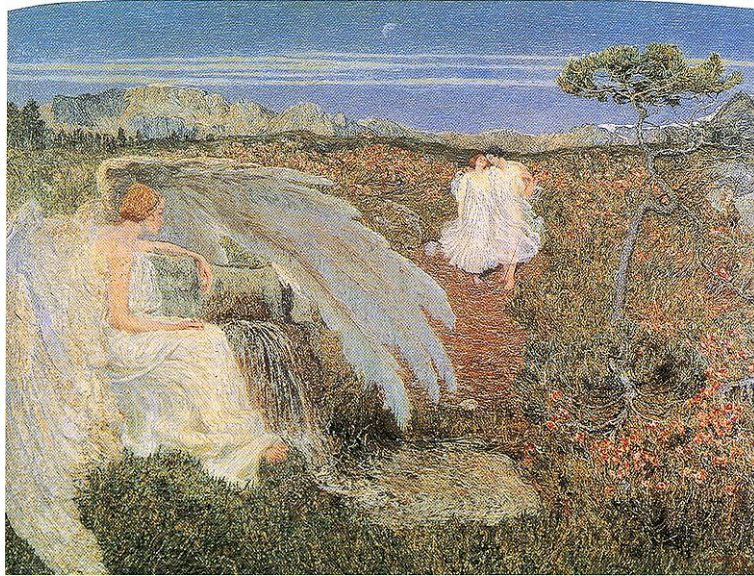
9. Szomov: Kigúnyolt csók



10. Roerich: Az utolsó angyal



11. Beardsley: Venus



Giovanni Segantini: Az élet forrásánál

dc_290_11