SARGINA LUDMILLA

AZ OROSZ SZIMBOLIZMUS TERMÉSZETRAJZA

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

SARGINA LUDMILLA

AZ OROSZ SZIMBOLIZMUS TERMÉSZETRAJZA

SARGINA LUDMILLA

AZ OROSZ SZIMBOLIZMUS TERMÉSZETRAJZA

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST 1990

ISBN 963 05 5533 6

Kiadja az Akadémiai Kiadó, Budapest
Első kiadás: 1990
© Sargina Ludmilla, 1990

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás, valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte
Felelős vezető: Hazai György
Budapest, 1990
Nyomdai táskaszám: 18401
Felelős szerkesztő: Bojtár Anna
Műszaki szerkesztő: Marton Andor
A fedéltervet készítette: Németh Zsuzsa
Kiadványszám: 2724
Megjelent 14,75 (A/5) ív terjedelemben

Printed in Hungary

TARTALOMJEGYZÉK

Az orosz szimbolizmus genezise 7

Világirodalmi és eszmetörténeti vonatkozások 33

Vlagyimir Szolovjov — az ösztönző és a közvetítő 55

Az impresszionista változat: Konsztantyin Balmont költészete 63

Az első dekadensek: Fjodor Szologub, Zinaida Gippiusz, Dmitrij Merezskovszkij 74

A neoklasszicista változat: Valerij Brjuszov 101

A szimbolizmus manierizmusa: Vjacseszlav Ivanov 119

Variáció a szimbolizmusra (szintézis nélkül): Andrej Belij 125

A szimbolista világlátástól a teljességig: Alekszandr Blok 163

Irodalomjegyzék 227

AZ OROSZ SZIMBOLOZIMUS GENEZISE

A XIX. század vége — XX. század eleje érdekes és bonyolult szakasza volt az orosz művészet fejlődésének; számos kutató (a puskini „aranykor" mintájára) az orosz irodalom „ezüstkorának" nevezte ezeket az éveket. E néhány évtized alatt az irodalomban és művészetben remekművek születtek. Ekkor élt és alkotott számos nagy orosz művész és író, ekkor bontakozott ki és szilárdult meg Oroszországban a marxista gondolat is.

De ezzel egyidejűleg virágzott az irodalmi pornográfia, terjedt a provinciális nietzscheánizmus, elharapódzott az „erotikum" kultusza és a halálkultusz is. A szalonokban Krisztusról és Antikrisztusról fecsegtek, szaporodtak az álpróféciák és álvallások, a „tornyokban" éjszakai virrasztásokat, a „barlangokban" hajnalig tartó orgiákat rendeztek, áldozati ceremóniákat mutattak be, furcsa „szentségeket" találtak ki.

Az 1891-es éhínség és III. Sándor cár 1894-ben bekövetkező halála voltak az első jelei annak, hogy véget ér az a politikai stagnálás és reakció, amely a II. Sándor ellen 1881. március 1-jén elkövetett merénylet után köszöntött az országra.

Oroszország ekkor már elkövetkezendő „történelmi misztériumainak" küszöbén állt: Csuzsima, január 9., a Lena-parti sortűz, az orosz hadak megsemmisülése a Mazuri-tavak kelepcéjében. 1896-ban a Hodinka-mezőn II. Miklós koronázása véres katasztrófába torkollott, az esemény mélyen megrázta a kortársakat.

A társadalom állapotára, az értelmiség hangulatára egyrészt a válságállapot tudatosítása és érzékelése, a társadalmi, gazdasági körülményekkel és a művészet helyzetével való határtalan elégedetlenség, másrészt a válság megoldására való törekvés volt a jellemző.

Az orosz társadalom betegségét az értelmiség legfogékonyabb képviselői mind megérezték.

„A mi műveinkből ... hiányzik a mámorító és lebilincselő alkohol ... — panaszkodik Csehov 1892-ben Szuvorinhoz írott levelében. — A tudomány és technika nagy időket él át manapság, de a magunk fajtájára ez az idő süppeteg, fanyar és unalmas... Nekünk nincsenek se közeli, se távoli céljaink, és a lelkünk kong az ürességtől. Nincs politikánk, a forradalomban nem hiszünk, Isten nincs, a kísértetektől nem félünk... Aki semmit sem akar, aki semmit sem remél, és aki semmitől sem fél, az nem lehet művész."[1]

A narodnyik illúziók szertefoszlása és a pozitivizmustól áthatott tudományos ismeretterjesztés oda vezetett, hogy az az irodalom, amely valamiképpen a narodnyik mozgalomhoz kötődött, lapos, földhözragadt irodalommá vált s elvesztette eszmei harcosságát. Az „apró jócselekedetek" elmélete, az egyén tökéletesítésének tana és a pozitivizmus filozófiája széles körben kezdett terjedni.

1.

A „hanyatlás", a „válság", a „dekadencia" kifejezések minduntalan megjelentek a sajtóban; felhangzottak irodalmi s nem csak irodalmi körökben. A hanyatlás, a pusztulás megbélyegző címkéje mindmáig ott van ennek az időszaknak a művészetén és irodalmán. Nem is olyan régen még ezeknek az éveknek az íróiról és művészeiről a szovjet irodalomtudomány és művészettörténet vagy a teljes elutasítás hangján nyilatkozott (mint a *Мир искусства* — A művészet világa csoport művészeivel kapcsolatban), vagy pedig mintegy új hitre akarta „átkeresztelni" őket, úgy szólván róluk, mint akik „tévedéseiket igyekeztek túllépni" és akiknek semmi közük nem volt a hanyatláshoz és a válsághoz (mindenekelőtt Blokról, Brjuszovról, Belijről volt szó).

A válságot és a hanyatlást egyes kutatók azonos fogalmakként kezelték. Csakhogy a válság és a hanyatlás nem azonos. A válság az egyes kultúrtörténeti korszakok egymásba való átmenetét megelőző állapot, a fejlődés egy adott formája, melyben feltárul a történelmi folyamat dialektikája, s amely a megújulást vetíti előre. A hanyatlás viszont egyirányú és perspektíva nélküli, ezért a folyamatnak csupán egyetlen

[1] А. П. Чехов: Собрание сочинении в 12 томах. М., ГИХЛ, 1956, т. 11, с.600—601.

tendenciája. A válság tartalmilag rendkívül bonyolult jelenség: egyrészt feltárja az élet, a pszichológia, a kultúra megmaradt formáinak további tarthatatlanságát, másrészt az új után sóvárog, s az új csíráit hordozza magában.

A válság általában mindig egy új történelmi, tudati fejlődési szakasz hajnalán köszönt be: mint történetileg önmagában zárt mozzanat, tragikus és belső ellentmondásokkal terhes; mint az új korszak előfutára, roppant alkotói energia, a jövőbelátásnak és a jövő előkészítésének vágya telíti.

„Egész Európát hatalmas izgatottság kerítette hatalmába, amely a Forradalom eljövetelét hirdeti és készíti elő — írta Romain Rolland a 90-es évek végén. — Ibsent, Tolsztojt, Németország és Franciaország új íróit megfertőzte a döntő válságot megelőző láz. A harc fegyverét a művészet és a gondolat kovácsműhelyeiben készítették, azt a pusztító és könyörtelen fegyvert, amely romba dönti a régi világot és megnyitja az utat az új társadalmi formák előtt."[2]

Ahogy a XVIII. századi felvilágosodás művészete készítette elő az európai polgári forradalmakat, ugyanúgy a XIX. század végének művészete volt javarészt a XX. századi szocialista mozgalomnak az előkészítője. A XX. század elején nemcsak a forradalomhoz vezető társadalmi tényezők és ellentmondások aktivizálódnak, hanem az őket kísérő szellemi tényezők is, amelyek a tudat, az etika, az alkotáslélektan, a művészet specifikus szférájában öltenek testet.

A forradalom előtt az orosz művészet arra törekedett, hogy az emberi tudatot, az érzéseket és az erkölcsi ösztönzőket hatalmába kerítve „anyagi erővé" váljon, azaz (ha az akkori fogalmakat használjuk) az „esztétikai értékeket" magával „az élet művészetével" igyekezett felváltani. A századfordulón, az össznépi mozgalom fellendülésekor a művészet addig példátlan mértékű aktivitással töltődött fel, a művészek meg voltak győződve arról, hogy képesek lesznek kifejezni a tömegek törekvéseit és eszményeit.

Az emberi tudat aktivitását és az ezt egyre inkább abszolutizáló hajlamot rendkívül nehéz volt mederbe szorítani. A modern gondolat

[2] Ромен Роллан: Записки и воспоминания. „Иностранная литература", 1966, №1, с.211.

forrongása nemcsak a művészetek módszerét hatotta át, megváltoztatva a realizmus gyakorlatát és új művészi rendszereket hozva létre, hanem a művészetek tárgyává is vált; egyike lett azoknak a kérdéseknek, melyekkel a művészet foglalkozni kezdett.

Az a tény, hogy a fellendülő felszabadító mozgalmat kezdetben igen hamar elfojtották, míg a mozgalom mélyén továbbra is hatalmas tudati, eszmei-érzelmi energiák feszültek, megbontotta a történelmi fejlődés anyagi és szellemi oldalának egyensúlyát. A művészet függetlenné, önállóvá, mi több, bizonyos mértékben autonómmá válik. S olyan különleges feladatokat vállalt magára, amelyeket a művészeten kívül más nem oldhatott meg. Éppen az orosz szimbolizmus nyilvánította magát olyan művészetté, amelynek történelmi küldetése ezt az újfajta kapcsolatot és harmóniát teremteni a szellemi világban, ami által — a szimbolisták szerint — megvalósulna az anyagi világ harmóniája is.

2.

Az új mozgalomnak alapvetően három fejlődési szakasza volt. Az első, a „dekadens korszak" mint lázadás, mint a hagyományos értékek és fogalmak revíziója bontakozott ki a 90-es években. A mozgalomnak ez a szakasza egyértelműen neoromantikus színezetű volt, és a nyugati fin de siècle hangulata hatotta át.

Oroszországban a dekadencia forrása abban keresendő, hogy az értelmiség egyes rétegei csalódtak a tömegek cselekvési képességében, történelemformáló erejében, de nem hittek abban sem, hogy a polgárság képes lesz újjá formálni az ember és a társadalom szellemi arculatát. A 80-as évek dekadens költészetét a törvényszerűen bekövetkező katasztrófa tudata, s a remény hiábavalóságának érzete motiválta.

Az orosz irodalom történetében a szimbolista irányzat két nemzedék tevékenységéhez kapcsolódik. Az „idősebb" nemzedékhez tartozott Dmitrij Merezskovszkij, Fjodor Szologub, Konsztantyin Balmont, Valerij Brjuszov, Zinaida Gippiusz. Az Innokentyij Annyenszkij és Vlagyimir Szolovjov hatása alatt kibontakozó „fiatalabb" szimbolisták nemzedékének legjelentősebb képviselői Vjacseszlav Ivanov, Andrej Belij és Alekszandr Blok voltak.

Az orosz dekadencia egyes képviselői (például Minszkij és Merezskovszkij) a demokratikus, „honpolgári" költészet epigonjaiként tűntek fel az irodalomban. Ám „ifjúkori vonzalmaikkal" igen hamar felhagytak, s ez nem egyszerűen csak az „eszméktől való eltávolodást" jelentette. A narodnyik költészetnek ekkor ugyanis nem volt életképes programja, amelyre támaszkodni lehetett volna.

A szimbolizmus a 80-as évek dekadens művészetének tapasztalatából merített, de minőségileg más jelenség volt, s érintkezési pontjaik korántsem voltak azonosak.

„A szimbolizmus és a dekadentizmus kapcsolata máig tisztázatlan kérdés — írja *История русской поэзии* (Az orosz költészet története) c. könyvben L. K. Dolgopolov. — Ha e két fogalmat a 90-es években differenciáltan vizsgálták is (például Akim Volinszkij), a későbbiek során a kiéleződött irodalmi harcok közepette egyre inkább összekeverték, és a hanyatlás művészete adekvát kifejezéseiként kezdték őket használni."[3]

Pedig a dekadensek és a szimbolisták közti különbséget mindenki világosan látta, a kortársak és maguk a szimbolisták is nemegyszer írtak róla. Az orosz kritikai irodalomban Akim Volinszkij (*Декадентство и символизм* — Dekadentizmus és szimbolizmus, 1896) tette közkeletűvé ezt a megkülönböztetést, amelyet hamarosan a szimbolisták is átvettek tőle. „A szimbolisták — írja Andrej Belij — azok, akik a régi kultúra viszonyai között az egész kultúrával együtt pusztulásnak indultak ugyan, de felismervén pusztulásukat, igyekeznek azt magukban megakadályozni, és amint megszabadulnak tőle, nyomban újjászületnek; a »dekadens« hanyatlása azonos végső felbomlásával..."[4]

Andrej Belij és társai szerint vannak dekadensek (például Baudelaire, Merezskovszkij, Szologub), vannak „dekadensek és szimbolisták", akikben a hanyatlás és az újjászületés harcot vív egymással (például Brjuszov), s végül vannak „szimbolisták, de nem dekadensek" (ilyennek tartotta Belij Blokot, Szergej Szolovjovot, Vjacseszlav Ivanovot és saját magát).

Mindez azonban későbbi fejlemény, egyelőre az „új irányzatok" hívei még eszteticizmust, individualizmust, kifinomultságot, választékosságot

[3] История русской поэзии. Л., Наука, 1969. т.2, с.256.

[4] Андрей Белый: Начало века. М.-Л., ГИХЛ, 1933, с.112.

hirdetnek. Kétségtelen, hogy „nyugatosok" voltak, akik mindenáron kifejezésre juttatták az európai, főként a francia kultúra iránti szeretetüket.

A történelmi fejlődés, az 1905-ös forradalmat megelőző társadalmi fellendülés különböző, addig rejtve maradt gondolati, eszmei irányzatokat hozott felszínre: misztikus és vallásos eszmei mozgalmak éledtek fel, filozófiai iskolák alakultak ki, s végül lassanként megérlelődött a társadalom megváltoztatásának gondolatrendszere is.

A szimbolista mozgalom második szakaszának (nagyjából az 1900-tól 1905-ig terjedő éveknek) két fontos jellemzője volt: a szimbolisták a szlavofilekhez csatlakoztak és a nemzeti hagyományok felé fordultak, ezzel párhuzamosan a nyugati hatás gyengülni kezdett és elveszítette talaját. A szimbolistákat is érdekelni kezdték — s ez a második jellemző vonása a korszaknak — a politikai és a társadalmi problémák.

Bármennyire furcsának tűnik is, vitathatatlan tény, hogy az orosz esztéták nem hasonlítottak nyugati példaképeikre. Wilde héliotropevirágos dandy figurái, Sâr Péladan démonikus hősszerelmesei, Rodenbach neuraszténiás alakjai orosz talajra átplántálva többnyire veszítettek hervatagságukból, mesterkéltségükből és fennköltségükből: az északi égbolt alatt hirtelen felszínre tört a képrombolók minden szenvedélye és a felfedezők buzgó lelkesedése.

Az „új irányzatok" hívei a kritika harcmezején vívták meg első csatájukat. Ezeknek az éveknek a legnagyobb szenzációja a „pozitivisták", azaz Belinszkij és Dobroljubov ellen indított kampány volt, amelyet Akim Volinszkij (A. L. Flekszer, 1863—1926) robbantott ki. Könyveiben (*Религия в современной литературе* — A vallás a modern irodalomban, *Борьба за идеализм*— Harc az idealizmusért) A. Volinszkij kifejtette, hogy az új kritikai irányzat a fizikai jelenségek vizsgálata helyett az azok mögött rejtező világhoz fordul, hogy a tudomány tehetetlenül áll az Univerzum titkai előtt, s hogy az „új" mozgalom fel akarja oldozni az embert a földi morál valamennyi parancsa, a földi társadalom valamennyi elvárása alól. Egyik cikkében Volinszkij a nagy népszerűségnek örvendő utolsó jelentős narodnyik kritikust, N. Mihajlovszkijt tűzi tollhegyre, s az „orosz irodalom csendőrének" nevezi. Akim Volinszkijnak az idealista filozófiát védelmező cikkei, a materialista kritikát támadó vitriolos kirohanásai aprólékos gonddal kidolgozott, a retorika szabályaihoz hűen

ragaszkodó írások voltak, s csak úgy hemzsegtek bennük a metafizikai fogalmak, a bibliai képek, a Nietzsche-, Ibsen-, Plótinosz-idézetek.[5]

3.

Az orosz szimbolizmus a francia szimbolizmus után jött létre, s kezdetben annak követőjeként lépett fel. A 90-es évek derekán Valerij Brjuszov sorra jelentette meg a *Русские символисты* (Orosz szimbolisták) köteteit — az első és a második kötetet 1894-ben, a harmadikat 1895-ben (mindezekről később részletesebben lesz szó) —, e könyvek lapjain a fiatal orosz költők (kiváltképp Brjuszov) művei együtt szerepelnek a francia szimbolistákéival, s valamennyi orosz költőnél fellelhető a franciák jelentékeny hatása. Brjuszov ez idő tájt fontos feladatának tartotta, hogy megismertesse az orosz olvasót a francia irodalomnak ezzel az új jelenségével, mely az orosz olvasó számára ismerősként tűnhetett fel. Jóllehet Brjuszov az *Orosz szimbolisták* bevezetőiben az orosz művészetnek a franciához hasonló tendenciáiról nyilatkozik, saját bevallása szerint egyelőre mégis „hadsereg nélküli hadvezérnek" érzi magát.[6]

A 90-es évek művészetének szórványos, összefüggésben még nem álló jelenségei azonban egy irányba mutatnak, s hamarosan közös irányzattá, tendenciává válnak. Az orosz szimbolizmust megteremteni szándékozó Brjuszov feladata volt az irányzat elveinek megfogalmazása, körvonalainak határozott felrajzolása.

A szimbolizmus kibontakozásához szorosan kapcsolódik a *Северный вестник* (Északi Hírnök) című folyóirat köré csoportosuló irodalmároknak, A. L. Volinszkijnak, L. Ja. Gurevicsnak, D. Sz. Merezskovszkijnak és másoknak a 90-es években kifejtett tevékenysége. Ezeket az egymástól annyira elütő és sorsuk további alakulásában olyannyira különböző

[5] A. Volinszkij 1900-ban tette közzé „Leonardo da Vinci" című tanulmányát, amelyért Milánó tiszteletbeli polgárává választották. Később a balettművészet elméletével foglalkozott; kritikáiban a rá jellemző módon vegyítette a hatalmas szaktudást a misztikával.

[6] Н. К. Гудзий: Из истории раннего русского символизма. „Искусство", 1927, №4, с.180—218.

embereket a század végén az idealizmus és a szellemi-erkölcsi kérdések iránti fokozott érdeklődésük kötötte össze.

A *Szevernij Vesztnyik* mégsem nevezhető szimbolista folyóiratnak; szerkesztési elveiben rendkívül következetlen volt. A folyóirat közölte V. G. Korolenko, N. Zlatovratszkij, V. Kresztovszkij prózai műveit éppúgy, mint N. Kosztomarov, A. Szkabicsevszkij tanulmányait, egyes számai hatalmas néprajzi anyagot is tartalmaznak. És ez a folyóirat ismertette meg elsőként az orosz olvasókkal Maeterlinck drámáit és Sören Kierkegaard filozófia írásait.

1892-ben Merezskovszkij előadást tartott *О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы* (A modern orosz irodalom hanyatlásának okai és új irányzatai) címmel. Az előadás szövege 1893-ban külön kis füzetben is megjelent, némileg bővített formában. Merezskovszkij írását megjelenésekor a közvélemény az új irodalmi irányzat valóságos manifesztumaként fogadta. Az „új művészet", a „művészeti idealizmus" fő vonásai Merezskovszkij szerint a „misztikus tartalom", a „szimbólumok" és a „művészi fogékonyság kitágítása".[7] A művészi fogékonyság kitágításán Merezskovszkij a „megfoghatatlan árnyalatok" és a rejtett, tudatalatti élményvilág megragadására és feltárására irányuló törekvéseket értette, vagyis azt, amit „a francia kritikusok több-kevesebb sikerrel impresszionizmusnak neveztek".[8]

Az esztétika terén Merezskovszkij semmiféle többletet nem nyújtott ahhoz képest, amit a francia szimbolisták már korábban megfogalmaztak. Társadalmi nézetei a 60-as évek szellemi mozgalmából táplálkoztak; e nézetek váltak általánossá, jellemzővé a 80-as és a 90-es években.[9]

Az orosz szimbolizmus további alakulásában Merezskovszkij sajátos helyet foglalt el. Kapcsolatban állt e mozgalom résztvevőivel, ám többnyire süket és érzéketlen maradt a szimbolizmus művészi útkeresései iránt. Szimbolista nézeteit elsősorban vallásfilozófiai és irodalomelméleti fejtegetéseiben kamatoztatta, az ország politikai atmoszférája pedig egyre

[7] Д. С. Мережковский: О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. СПБ, 1893, с.26.

[8] Uo.

[9] Д. С. Мережковский: Полное собрание сочинений. Т.XVIII, М., 1914, с.213, 217—218.

inkább reakciós és antidemokratius nézetek hangoztatását váltotta ki belőle. Így fogalmazódott meg — bár még meglehetősen homályosan és bizonytalan körvonalakkal — az új irodalmi mozgalom filozófiai (misztikus-idealista) és művészi-stilisztikai (szimbolista-impresszionista) programja. Mindez azonban még csak az orosz szimbolizmus előtörténete (melyet akkor még nem neveztek szimbolizmusnak). A későbbiekben az irányzat kibontakozása felgyorsul, és 1895-ben az „új irányzatok" már mindenki számára kézzelfogható realitássá válnak.

Az „új irányzatok" előfutárai közül még megemlíthető Nyikolaj Minszkij (Ny. Vilenkin, 1855—1937), aki *При свете совести* (A lelkiismeret fényénél — 1890) és *Религия будущего* (A jövő vallása — 1905) című írásaiban az értékekről alkotott valamennyi létező felfogás illuzórikus voltát hangsúlyozta, s a „meonizmus" filozófiája mellett foglalt állást: a nemlétező filozófiáját, a nemlét vallását hirdette.

A 90-es évek elején egymás után jelennek meg a néhány napja még ismeretlen „dekadensek" könyvei. Balmont kiadja *В безбрежности* (A végtelenség) címmel az első, valóban szimbolista verseskötetet, napvilágot látnak Szologub és Zinaida Gippiusz első verseskötetei, valamint a korán elhunyt szimbolista költő, Alekszandr Dobroljubov *Natura naturans, Natura naturata* című gyűjteménye. Megjelenik Merezskovszkij *Новые стихи* (Új versek 1891—1895) c. kötete. Ugyancsak 1895-ben közli a *Szevernij Vesztnyik* Merezskovszkij *Смерть богов* (Istenek alkonya) *Юлиан Отступник* (Julianus apostata) és Szologub *Тяжелые сны* (Nehéz álmok) című regényeit. Valerij Brjuszov kiadja első önálló gyűjteményét *Chefs d'oeuvre* címmel és az *Orosz szimbolisták* harmadik kötetét (az első kettő 1894-ben látott napvilágot).

És itt néhány szót kell szólnunk arról, hogy miként kerül kapcsolatba az orosz kultúra ezekben az években a nyugati költészettel, elsősorban a szimbolizmussal. Már a 80-as évek végén feltünedeztek a folyóiratokban Edgar Poe és Baudelaire verseinek fordításai. A 90-es évek elejétől jelenik meg a folyóiratok lapjain Maeterlinck, Verlaine, Mallarmé neve, 1894-ben pedig napvilágot látnak Moszkvában Brjuszov fordításában Verlaine *Romances sans paroles* (Szövegtelen románcok) versciklusa. 1895-ben látott napvilágot Moszkvában — szinte egy időben — két újabb fordításkötet: Baudelaire versei Balmont előszavával (a meg nem nevezett fordító Jakubovics-Melsin, aki a *Les fleurs du mal* (A romlás virágai)-nak

mintegy harmadrészét tette hozzáférhetővé orosz nyelven az olvasóközönség számára) és Edgar Poe *Balladái és fantáziái* Balmont fordításában. Emellett sorra jelennek meg azok a kritikák és cikkek, amelyek behatóan foglalkoznak a korabeli nyugati költészettel, főként a francia szimbolizmussal. Ezek közül feltétlenül meg kell említenünk Zinaida Vengerova *Поэты-символисты во Франции* (Szimbolista költők Franciaországban) és Dmitrij Uszov *Несколько слов о декадентах* (Néhány szó a dekadensekről) című tanulmányát. A fiatal Brjuszov naplójegyzeteiben bevallja, hogy maga is Vengerova cikkéből szerzett tudomást először Rimbaud-ról és más francia szimbolistákról.

Komlós Aladár tanulmányában említi, milyen nagy visszhangja van a 80-as években de Vogüé *Le roman russe* (Az orosz regény) című könyvének (1886). Előszavában de Vogüé azt írja, hogy a dekadencia és a divatos pesszimizmus a realizmusnak is szülötte, mely lemezteleníti eszményeinket, s nihilistává és pesszimistává teszi az embert. A pesszimizmus azonban már az erkölcsi megújulás első tünete is, s a 80-as évek új eszményekre vágyó ifjúságát ebben segíti az orosz realizmus, amely a pontosan leírt jelenségeken túl az ismeretlenekre, titokzatosakra is figyel. „1886-tól — írja Komlós Aladár — valóságos orosz szellemi invázió figyelhető meg Franciaországban; egymás után jelennek meg Turgenyev, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Goncsarov művei. Sikerük óriási."[10] Az orosz irodalomban viszont valamivel később — mint láttuk — valóságos francia szellemi invázió figyelhető meg.

A fent említett *Orosz szimbolisták* című kötetek (az első kettő 1894-ben, a harmadik 1895-ben jelent meg), az orosz szimbolizmus történetének első mérföldkövei. Mindhárom kötet előszava, valamint a bennük foglalt költői anyag java része Brjuszov tollából származik, aki egy személyben volt e kötetek szerzője, összeállítója, szerkesztője és kiadója. Az első kötet 25 verséből 18-at, a második kötet 23 verséből 11-et, a harmadik kötet 19 verséből 11-et írt Brjuszov. Ezek egy részét saját neve alatt publikálta, míg másokat M. Darov, Zinaida Fuksz, XXX, Prisca de Landel álnéven tett közzé. Prisca de Landelről még azt is megjegyzi, hogy ez a kevéssé ismert *költőnő* Baudelaire és Verlaine egyik legtehetségesebb tanítványa. A kötetek az eredeti orosz verseken kívül Verlaine-, Rimbaud-, Maeterlinck-

[10] A szimbolizmus. Budapest, Gondolat, 1965. 43.

és Mallarmé-fordításokat is tartalmaztak. Brjuszov nemcsak azért rejtőzött álnevek mögé, hogy kivárja, kipuhatolja, milyen is lesz a kötet fogadtatása, hanem azért is, hogy bizonyítsa: a fiatal költői iskola nem egy-két költő szeszélye, hanem olyan jelentős irodalmi áramlat, amelynek már szép számmal vannak követői.

„Ha a szimbolizmussal foglalkozó kritikus lennék, egyenesen magukhoz a legkiválóbb szimbolistákhoz, elsősorban pedig a szimbolizmus forrásához fordulnék, az iskolát megalapító költőkhöz, akik felragyogtatták az új égbolton az első csillagokat, — Moréas-hoz, Verlaine-hez, Mallarméhoz, Maeterlinckhez, Rimbaud-hoz, valamint a szimbolizmus előfutáraihoz: Baudelaire-hez és Edgar Poe-hoz."[11] Brjuszov szerint csak e költők művészetének tanulmányozásával és értelmezésével lehet megvilágítani, megérteni a szimbolizmus természetét. Az *Orosz szimbolisták* első kötetét Brjuszov versei nyitják meg, mottóként a költő Mallarmé egyik szonettjének sorait idézi:

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême...

Ezután Brjuszov három verse következik — *Prológus* címmel. Az első vers szonett, Mallarmé említett szonettjének utánzata. Majd a Romances sans paroles-ból vett Verlaine-versnek, az *Il pleut dans mon coeur* (Szívemben könnyezik) című és Maeterlinck *Un coeur abattu* (Csüggedt szív) című versének fordításával folytatódik a sor. Ily módon a kötet élére a három legismertebb szimbolista költő: a francia Mallarmé és Verlaine, valamint a belga Maeterlinck neve került. Ez a hangütés határozza meg a kötetek alaptónusát, mintegy előre jelezve azoknak a költői formáknak a térhódítását, amelyeket az említett költők honosítottak meg az irodalomban.

„Az értelem szándékos elhomályosítása Mallarmé szellemében" (Brjuszov), amely már az első kötet nyitó versében érződött, ugyanennek a kötetnek záróversében, Brjuszov: *Золотистые феи* (Aranyló tündérek) és a harmadik kötet *Тень несозданных созданий* (Meg nem teremtett

[11] В. Я. Брюсов: Апология символизма. Ученые записки ЛГПИ имени Покровского. Факультет языка и литературы. т.1V, вып.2, Л., 1940, с.260—275.

teremtmények árnya) kezdetű, szintén Brjuszov tollából származó versében egyaránt érvényesül. Az *Orosz szimbolistákban* szerepel Mallarmé *Sainte* (Szent) című versének, valamint két prózaversének, a *La pipe* (Pipá)-nak és az *Soupir* (Őszi sóhaj)-nak a fordítása is; mindhármat Brjuszov fordította. Verlaine versei közül az említetten kívül még hat kapott helyet a kötetben, hármat Brjuszov, hármat Novics fordított. Verlaine jelentős hatásáról tanúskodnak nemcsak Brjuszov, hanem a többi szerző versei is.

A már említett Maeterlinck-versen kívül Brjuszov még egy Maeterlinck-versfordítást választott be a kötetbe, feltehetően azért, mert stílusát meghökkentőnek érezte.

Моя душа больна весь день,
Моя душа больна прощаньем,
Моя душа в борьбе с молчаньем,
Глаза мои встречают тень.

И под кнутом воспоминанья
Я вижу призраки охот,
Полузабытый след ведет
Собак секретного желанья.

Lelkem egész nap beteg,
Lelkemet a válás kínja gyötri,
Lelkem némasággal küszködik,
Szemem csak árnyakra talál.

S az emlékek korbácsai alatt
Vadászatok kísérteteit látom,
Már-már elfeledett nyom vezeti
A titkos vágy kutyáit.*

E fordítás meglehetősen szabad átköltése a *Serres chaudes* (Melegházi virágok) című kötet *Chasses lasses* (Megunt üldözések) című versének. Maeterlinck hatása alatt írta Brjuszov a *Saga* és a *Gázlámpák fénye*

*Ahol a fordító nincs feltüntetve, ott a verseket a szerző saját filológiai fordításában közli.

megvilágította holtak című verseit, amelyekben Maeterlinck *Serres chaudes, Voici une fiancée malade* (Íme egy beteg menyasszony) és *Cloche verre* (Üvegharang) című verseinek utánérzései fedezhetők fel. Maeterlincket és Brjuszovot a tematikai hasonlóságon kívül a rímek hiánya, a lazán összefűzött szabad asszociációs láncok, valamint a bizarr, meglepő képek rokonítják egymással. Az *Egy nő rothadó, bűzös hullája* című versen egyértelműen Baudelaire hatása érződik; elsősorban az *Une charogne* (Egy dög) és az *Un voyage à Cythère* (Utazás Cytherébe) című költeményeké. Egy másik vers, amely alatt, akárcsak az előző esetében, szintén álnév (Zinaida Fuksz) szerepel, szintén Baudelaire hatásának nyomait viseli; a *Le jeu* (A játék), a *Danse macabre* (Haláltánc), a *La lune offensée* (Megbántott hold) című versek motívumkincsét és formavilágát idézi. Sem Rimbaud „kamaszos féktelensége", sem pedig „a ritka szavakkal való kérkedés" Thailhade modorában, mely Brjuszov ifjúkori önéletrajzának tanúsága szerint is költészetét jellemezte, nem jelenik meg az orosz szimbolisták köteteinek eredeti verseiben. A harmadik kötetben Brjuszov közli e két költő egy-egy versét saját fordításában, s ezekben megjelennek a fent említett stílusjegyek.

Az *Orosz szimbolisták* szerzői nemcsak új témákat és ötleteket hoztak a költészetbe, hanem külsődleges poétikai effektusokat is alkalmaztak. Martov például rombusz alakzatú verset (*Ромб*—Rombusz) alkotott, Brjuszov pedig egy „s" és „scs" hangokkal alliteráló költeményt:

Шорох в глуши камыша,
Шелест—шуршанье вершин,
Шум в свежей чаще лещин...

Neszezés a nádas süket csendjében,
Sustorgás: sóhaj a bércek magasából,
Zsongás a szurdok csalitosában...

A Brjuszov által kiadott verseskötetek szerzői előszeretettel, olykor túlzásba esve is használták a szimbolista poétika stilisztikai eszközeit. Gyakran alkalmaztak színesztéziákat: halványkék csönd, harsogó színek, sötétkék dallam, álmodó vonalak, csengő-bongó csönd stb. A versek

címeként szívesen alkalmaztak zenei terminusokat, kifejezéseket: skála, akkord, szvit, hangjegy.

Nem volt idegen az irányzat költőitől a meghökkentés, a megbotránkoztatás szándéka sem (mely a későbbi izmusok fő célja lesz), amint azt Brjuszov egyetlen sorból álló verse is tanúsítja:

О, закрой свои бледные ноги!

Ó, takard el sápadt lábaidat!

Az *Orosz szimbolisták* köteteinek óriási jelentőségük volt. Ezt nem az olvasókra gyakorolt közvetlen hatás biztosította, hiszen mindössze 200 példányban jelentek meg, és csak a sajtóban körülöttük kavargó vihar tette őket közismertté; még csak nem is művészi színvonaluk — ez olykor kívánnivalót hagy maga után —, hanem az a történelmi szerep, amit az új mozgalomnak orosz szimbolizmusra való elkeresztelésével betöltöttek. Ez az elnevezés az *Orosz szimbolisták* köteteinek köszönhetően ment át a köztudatba.

Valerij Brjuszov rendkívüli egyéniség és kiemelkedő tehetség volt; ő lett az orosz szimbolizmus vezéralakja. Költői, alkotói munkássága mellett hatalmas méretű irodalomszervezői munkát fejtett ki mint könyvkiadó, folyóiratszerkesztő és tanár. Kortársai ezt a széles körű, sok irányú tevékenységét Nagy Péter-i méretűként emlegették.[12] „Brjuszov egyedül teremtette meg számunkra a szimbolizmust" — mondta A. Belij.[13] Brjuszov a született szervező és hadsereget teremtő hadvezér ösztönével, valamint kiváló történelmi érzékkel ismerte fel az új irodalom kialakulásának törvényszerűségét. Még 1893-ban feljegyezte ifjúkori naplójába: „A dekadencia — függetlenül attól, hogy hamisnak vagy nevetségesnek tartják — fejlődik, előre halad és a jövő kétségtelenül az övé lesz."[14]

Az *Orosz szimbolisták* köteteinek megjelenésével Brjuszov mindenekelőtt arra törekedett, hogy kifejtse saját szimbolizmusfelfogását, s hogy

[12] Н. Гумилев: Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с.83.

[13] А. Белый: Начало века. М.-Л., ГИХЛ, 1933, с.112.

[14] В. Брюсов: Дневники 1891—1910 годов. М., 1927, с.12.

kijelölje azt a helyet, melyet a szimbolista költészet a többi iskola sorában elfoglal.

Az *Orosz szimbolisták* megjelenése nagy visszhangot keltett a kritikai irodalomban. A költő-újítók köteteinek kapcsán a sajtóban élénk vita alakult ki a szimbolizmus és dekadencia kérdéseiről, egyre-másra jelentek meg az újságok és folyóiratok hasábjain a kötetek szerzőivel, valamint tekintélyes írókkal készített interjúk, amelyekben az új költői iskola lényegét próbálták megmagyarázni. Az ítéletek majdnem mindig a moszkvai „irodalmi forradalmárok" ellen szóltak. Egyes esetekben a kritika a „dekadens" furcsaságok durva hangú kigúnyolásába merült ki; más esetekben leereszkedően ironikus hangnemben írtak róluk, és csak ritkán került sor megalapozott elvi vitára.

A *Север* (Észak) című újság recenzióírója, Apollon Korinfszkij az *Orosz szimbolisták* első kiadása alkalmával így írt Brjuszov és Miropolszkij verseiről: „Ha ez nem egy valaki által kigondolt éleselméjű tréfa, ha Brjuszov és Miropolszkij urak nem kitalált, hanem valóban a »Fehérfalú városban« (vagyis: Moszkvában) létező személyek, akkor útjuk egyenesen a londoni Bedlamba, vagy a pétervári Szent Miklós kórházba vezet. Azonban, ha ez a füzet egy ötletes fantázia terméke, akkor őszintén bevallhatjuk, hogy Maszlov úr olvasókat »meghipnotizáló« kiadványához hasonló szellemes, gyilkos gúnyban dekadens és szimbolista önjelölt költőinknek még nem volt részük!"[15] (A Bedlam Londonban és a Szent Miklós-kórház Pétervárott az őrültek háza.)

A *Всемирная иллюстрация* (Világ-illusztráció) recenzense, Platon Krasznov az *Orosz szimbolisták* első kötetében megjelent Brjuszov- és Miropolszkij-verseket hol Maeterlinck és Mallarmé utánzásainak, hol paródiának tartja.[16] A *Звезда* (Csillag) kritikusa rövid útmutatót ajánl azok számára, akik szimbolista verseket szeretnének írni. Szerinte találomra fel kell nyitni egy értelmező szótárt, csukott szemmel rábökni az első főnévre, majd az első melléknévre, végül ki kell választani az első szem elé kerülő igét és mindebből egy mondatot alkotni. Ha négy ilyen mondatot sikerült összeállítani, akkor máris birtokában vagyunk egy

[15] „Север", 1894, №21, с.1057—58.

[16] „Всемирная иллюстрация", 1894, №1319, с.318.

versnek, amely semmivel sem rosszabb Brjuszov *Aranyló tündérek atlaszkertben* című versénél.[17]

Az *Orosz szimbolisták* egymás után megjelenő köteteit Vlagyimir Szolovjov is szellemes, gyilkos iróniájú recenziókkal üdvözölte a *Вестник Европы* (Európai Hírnök) hasábjain.[18] Szolovjov recenzióit három általa írt, a szimbolista verseket parodizáló verssel fejezte be.

Rendkívül tanulságos, hogy Szolovjov, aki alkotó módszere alapján bizonyos mértékig maga is szimbolistának számít, és akit a szimbolisták fiatalabb nemzedéke tanítómesterének tekintett, a fiatal Brjuszov és a vele szövetséges költők műveiben nem látott a saját költészetével rokon vonásokat, sőt az üres dekadencia bélyegét sütötte rájuk.

Más kritikusok — szintén csekély elismeréssel adózva a moszkvai szimbolisták költői eredményeinek — eszmei nézőpontból közelítették meg a kötetek szerzőinek művészetét, és szigorúan elítélték az új irodalmi iskolát mint beteges, hanyatló jelenséget.

A *Наблюдатель* (Figyelő) kritikusa azért értékeli negatívan, sőt, tartja súlyos betegségnek a szimbolizmust, mely járványszerűen harapózik el a századvég művészetében, mert hajlik a miszticizmusra, s kifinomult érzések megfogalmazására, kifejezésére törekszik. Ami magát az orosz szimbolizmust illeti, erről a jelenségről a kritikus nem is óhajt komolyan beszélni: „A művészet természetének abszolút nem értése, a gondolatok gyerekes éretlensége és felháborító analfabetizmusa jellemzi ezeket a kiadványokat. Valerij Brjuszov az egyetlen verselő, aki — ha kis mértékben is — valamilyen reményre jogosít fel; a többiek reménytelenül ostobák"[19] — ezzel a kategorikus ítélettel fejezi be recenzióját a szerző.

A legdühödtebb és legingerültebb hangú értékelés az *Orosz szimbolisták* köteteiről N. K. Mihajlovszkij, az előző korszak híres kritikusa nevéhez fűződik. Szerinte az irodalmi porondon megjelent szimbolisták „Hérosztratosz dicsőségére vágyó nyavalyatörős szimulánsok", akik „szenvedélyesen keresik az alkalmat valamilyen illetlenség elkövetésére", hogy felhívhassák magukra a közvélemény figyelmét. A szimbolisták — Mihajlovszkij szerint — boldogok lennének, ha Lermontovhoz és

[17] Бенедикт: Проза и поэзия жизни. „Звезда", 1894, №130.

[18] „Вестник Европы", 1894, №8; 1895, №10.

[19] 1895, №2.

Puskinhoz hasonló verseket tudnának írni, de mivel ez nekik nem sikerül, hogy mégis feltűnhessenek valamivel — hát „művészi szempontból illetlen ostobaságokat"[19a] vetnek papírra. Francia íróktól ellesett sablonok alapján alkotnak, és írás közben csak egyetlen cél lebeg szemük előtt, egyetlen impulzus hajtja őket — az, hogy mindenki rájuk figyeljen, bár nyilvánvalóan képtelenek arra, hogy becsületes úton szerezzenek dicsőséget.

Megközelítőleg ugyanezt az elvi álláspontot tette magáévá a *Мир божий* (Isten világa) kritikusa, A. A. Bogdanovics is, aki ugyan nem utasítja el kategorikusan a szimbolizmus létjogosultságát — hiszen ez az irányzat még sok újat hozhat a nyelvben, a lélek hangulatainak és finom rezdüléseinek ábrázolásában —, de az orosz szimbolistákkal kapcsolatos fenntartásait így fogalmazza meg: „A mi szimbolistáink megdöbbentenek kirívó tehetségtelenségükkel, amivel csak elképesztő, határtalan szemtelenségük áll arányban."[20]

Az „új irányzatok" híveinek tábora mégis feltartóztathatatlanul nőtt. A pétervári szimbolisták először a *Szevernij Vesztnyik* című folyóirat köré tömörültek, amelyet 1890-től 1917-ig Ljubov Gurevics szerkesztett. A moszkvai körnek, amely 1899-ben létrehozta a Скорпион (Skorpió) kiadót, Valerij Brjuszov, Jurgis Baltrušaitis és Szergej Poljakov voltak a vezetői. A két csoport közös kiadásban jelentette meg a *Северные цветы* (Északi virágok) című almanachot. A Skorpió 1904-ben indította útjára saját folyóiratát *Весы* (Mérleg) címmel, melynek jelentős szerepe volt a szimbolista mozgalomban.[21] Néhány évvel később, 1909-ben Szergej Makovszkij kritikus és költő (a neves festő fia) Péterváron megalapítja az *Аполлон* (Apolló) című folyóiratot. Ez a folyóirat tömörítette maga köré a „fiatalabb" szimbolistákat. A *Новый путь* (Új út) című folyóirat, amelyet Pjotr Percov alapított 1903-ban, a szimbolizmus vallásos tendenciáit képviselő istenkeresők (Merezskovszkij és hívei) fóruma volt.

[19a] „Русское богатство", 1895. №10, c.21.

[20] 1895, №10.

[21] A szimbolista folyóiratoknak terjedelmes fejezetet szentel Georgette Donchin „The Influence of French symbolism on Russian poetry" című könyvében. (Mouton, The Hague, 1958. p.235), II. The Symbolist Press, p.32—76.

Az 1895—1900-as években megjelent művek puszta felsorolása is érzékelteti, hogy ebben az időben a szimbolizmus az orosz irodalom egyik legtekintélyesebb irányzata lett.

A már korábban felsorolt műveken kívül 1895-ben jelent meg Maeterlinck *Kisebb drámái*-nak fordítása, 1896 elején Fjodor Szologub első verseskötete, Zinaida Gippiusz *Новые люди* (Új emberek) című könyve és Merezskovszkij *Новые стихи* (Új versek) című kötete, valamint Brjuszov *Chefs d'oeuvre*-jének második kiadása is.

A következő évben, 1897-ben látott napvilágot Brjuszov *Me eum esse* és *Tertia Vigilia* című verseskötete, Z. Gippiusz *Зеркала* (Tükrök) című könyve, Szologub elbeszélései, hogy csak a legfontosabbakat említsük. Ugyanezekben az években Verlaine, Maeterlinck, Ibsen műveinek fordításai is megjelentek.

4.

A 90-es évek végén az „új irányzatok" hatása immár nemcsak az irodalomban, hanem a többi művészeti ágban is érzékelhető volt. 1898-ban, elsősorban Szergej Gyagilev (1872—1929) fáradozásainak eredményeképpen Péterváron napvilágot látott a *Мир искусства* (A művészet világa) című folyóirat, amely köré fiatal művészek csoportosultak. Ehhez a csoporthoz tartozott Alekszandr Benois, Konsztantyin Szomov, Leon Bakszt, Jevgenyij Lanceray festők, s az irodalom, a színházművészet, a balett, a zene új irányzatainak számos híve. Gyagilev a folyóirat koncepciójáról nyilatkozik az első számban, „új klímáról és új eszmékről" szól, „amelyektől, mint édes illattól telítődik a levegő". Gyagilev kifinomult ízlésű, kitűnő szervezőegyéniség volt, s keze alól nagyhatású folyóirat került ki, sőt, talán több is, mint egy folyóirat: a kor művészeti eredményeinek hatalmas tárháza, a XIX. század vége — a XX. század eleje orosz művészetének egyik nagy összefoglalása. „A *Mir iszkussztva* — írja a művészettörténész N. Lapsina — önmagában is egy egész irányzat volt, több mint két évtized orosz művészetének eleven erővel ható irányzata."[22]

[22] Н. Лапшина: Мир искусства. М., Искусство, 1977, с.7.

A folyóirat tárlatokat is rendezett a peredvizsnyikekkel szembeforduló fiatal művészek alkotásaiból. A peredvizsnyik-mozgalom, mint a 80-as évek narodnyik irodalmának képzőművészeti megfelelője, a fiatal művésznemzedék előtt elavultnak számított. Hangsúlyoznunk kell, hogy az idősebb művésznemzedéknek nem minden tagja állt szemben a *Mir iszkussztva* művészeivel. Az olyan elismert moszkvai festőművészek, mint Szerov, Levitan, Korovin, Vrubel, Maljutyin szívesen szerepeltek együtt a „modernistákkal és a dekadensekkel"; a folyóirat rendezte egyik tárlaton festményeiket együtt állították ki Benois, Szomov, Osztroumova, Lanceray, Borisz-Muszatov vásznaival. Számos festő készített díszlettervet Szavva Mamontov színházi stúdiója, később pedig a Művész Színház számára, amely 1898-ban nyitotta meg kapuit. A Vlagyimir Nyemirovics-Dancsenko és Konsztantyin Alekszejev-Sztanyiszlavszkij vezette Művész Színház eleinte a meiningeni színház naturalista törekvéseinek követője volt; e színház együttese nem sokkal korábban vendégszerepelt Oroszországban, s rendkívüli hatással volt az orosz színházművészetre. A Művész Színház azonban igen hamar rátalált saját stílusára. A Művész Színház történetével és Sztanyiszlavszkij rendezői elveivel kapcsolatban csak annyit említünk meg, hogy a Művész Színház nemcsak a hazai és a külföldi klasszikus drámairodalommal ismertette meg az orosz közönséget, hanem a drámai műfaj korabeli kimagasló képviselőivel is, Ibsennel, Hauptmann-nal, Maeterlinckkel, Andrejevvel, Csehovval, Gorkijjal, hogy csak néhány szerzőt említsünk.

Az orosz kultúra a *Mir iszkussztva* körének köszönheti az iparművészet és a kézművesség egyes ágainak újjászületését. Azoknak a művészeknek a tevékenysége is elősegítette ezt a folyamatot, akik együtt dolgoztak azon a művésztelepen, amelyet Szavva Morozov, gazdag moszkvai gyáros és mecénás saját birtokán létesített.

A *Mir iszkussztvá*nak, ennek a rendkívül magas színvonalú és kitűnően illusztrált folyóiratnak Párizsban, Rómában, Münchenben és sok más művészeti központban is voltak tudósítói; így a folyóirat az oroszok számára Európára is új ablakot nyitott. Már első számainak is lenyűgöző hatása volt. A széles körű hatás a folyóirat enciklopédikus jellegéből is fakadt: nemcsak a képzőművészetnek és a zenének, hanem a költészetnek és az irodalomkritikának is teret biztosított lapjain. Az irodalmi rovatot Dmitrij Filoszofov vezette, aki Merezskovszkij és Z. Gippiusz lelkes híve

volt. Az ő közbenjárására kezdtek publikálni a folyóiratban N. Minszkij, V. Rozanov, K. Balmont, Lev Sesztov, D. Merezskovszkij, Z. Gippiusz, 1901-től V. Brjuszov, 1902-től pedig Andrej Belij.

Az irodalmi anyagot tekintve különösen érdekes a folyóirat 1901-es száma, mely szimbolista költők: Z. Gippiusz, F. Szologub, K. Balmont, N. Minszkij verseiből közölt egy csokorra valót; a versek illusztrációit Je. Lanceray, I. Bilibin, A. Benois, L. Bakszt készítették.

A *Mir iszkussztva* 1903 után nagyobb teret biztosíthatott a képzőművészetnek és a zenének, mivel 1903-tól jelent meg Percov *Novij puty* című irodalmi és művészeti folyóirata. A *Mir iszkussztva* kezdeményezte a XVIII. századi orosz művészet újrafelfedezését, elindította a régi Pétervár kultuszának ápolását (Dubuzsinszkij, Lanceray és mások), s hozzájárult az orosz középkori művészet, különösen az ikonfestészet megismertetéséhez. Alig hihető, de csak a *Mir iszkussztva* 1911-es és 1913-as kiállításai tárták fel a közönség számára a régi ikonművészetet teljes gazdagságában, valamint az orosz középkori festészet és építészet számos ismeretlen vagy feledésbe merült kincsét.

A *Mir iszkussztva* tevékenysége nagy hatással volt a grafika, többek között a könyvművészet újjászületésére is. A metszet- és illusztrációkészítő művészek, Dmitrij Mitrohintól Ivan Bilibinig, kitűnően illusztrált könyveket jelentettek meg, valóságos könyvművészeti iskolát teremtettek, olyan iskolát, amely forradalmasította az egész könyvkiadást.

A *Mir iszkussztva* tevékenysége egészében véve minden művészeti ág fejlődése szempontjából jelentős kultúrtörténeti tény. Kiállításai, amelyek mindig ünnepi eseménynek számítottak, lehetővé tették a közönség számára, hogy megismerkedjék a modern európai festészet legnagyobb művészeivel, Degas-tól és Renoirtól a posztimpresszionistákig; a *Modern zene estéin*, amelyeket ugyancsak a *Mir iszkussztva* rendezett, Cesar Franc és Richard Strauss, majd Debussy és Ravel műveit adták elő. A fiatal zeneszerzők: Szkrjabin, Mettner, Sztravinszkij, Rahmanyinov és Prokofjev új távlatokat nyitottak az orosz zenében. A modern orosz zene a *Mir iszkussztva* és hívei által kezdeményezett mozgalomból bontakozott ki.

A folyóirat 1904-ben megszűnt ugyan, ez azonban nem vezetett a *Mir iszkussztva* csoportjának feloszlásához. A kör tagjai továbbra is rendsze-

resen szerveztek tárlatokat, amelyeken nemcsak az új művészet képviselői vettek részt. Így az 1910-es kiállításon például olyan művészek szerepeltek, mint B. Kusztogyijev, Sz. Szugyejkin, V. Boriszov-Muszatov, B. Grigorjev, G. Jakulov, K. Petrov-Vodkin, Ju. Annyenkov, V. Suhajev, V. Szorin, G. Narbut, M. Chagall, N. Goncsarova. Különböző, gyakran egymással szemben álló iskolák és irányzatok képviselői: tehát az impresszionizmustól a futurizmusig.

Ami Gyagilevet illeti, 1906-ban külföldre távozott és megkezdte fényes nemzetközi pályafutását. Gyagilev *Orosz Balettje* nemcsak Oroszország, Európa, Észak- és Dél-Amerika első világháború előtti és utáni színházművészetére volt óriási hatással, hanem az orosz zene, képzőművészet és táncművészet európai térhódításának is úttörője volt. Az Orosz Balett Párizsban két évtized leforgása alatt új művészeti törekvések számos képviselőjét vonzotta magához, Sztravinszkijtől Picassóig, s világhírnévhez juttatta zeneszerzőit, díszlet- és jelmeztervezőit, koreográfusait. Gyagilev színházi tevékenysége mintegy folytatása volt a *Mir iszkussztva* kötelékében kifejtett tevékenységének. Mint Serge Lifar említi Gyagilevről írott könyvében „busásan visszafizettük a Nyugatnak azt, amit a 90-es években megtanultunk tőle".[23]

5.

Az 1900-as évek elejére az új irányzat végleg megerősödik, s oly mély gyökeret ereszt, hogy már saját orgánum és kiadó megteremtése is napirendre kerül. A kritika, amely eddig lenézően kezelte a szimbolizmust, most már kénytelen számolni vele. Az 1900-as évek elejére az orosz szimbolizmus elismert irányzattá válik. „A szimbolizmus üldözése véget ért — írja P. Percov, a szimbolisták egyes számú kiadója —, s már-már akadémiai babérok övezik."[24]

Az orosz szimbolizmus második szakasza az 1900-as évek elején kez-

[23] Serge Lifar: Serge de Diaghilev. Sa vie — Son oeuvre — Sa légende. Monaco, 1954. 317. — Serge Lifar könyve magyarul is olvasható. Bp. 1975.

[24] П. Перцов: Литературные воспоминания. М.-Л., 1933, с.266.

dődött. Véglegesen ekkor válik a szimbolizmus önálló irányzattá, kialakulnak az iskola filozófiai és esztétikai elvei, létrejön művészeti rendszere. 1900-ban meghal Vlagyimir Szolovjov. Az irodalmi élet porondján ezekben az években megjelenő fiatal költők, Andrej Belij, Alekszandr Blok és Szergej Szolovjov gondolatvilágában másodvirágzását éli az „Örök asszonyiság" (Evige Weibliche — Goethe) varázsának szolovjovi eszméje.

Ebben az időszakban látnak napvilágot Vjacseszlav Ivanov és Innokentyij Annyenszkij kötetei, akik bár életkoruk alapján nem nevezhetők már fiatalnak, most jelentkeznek csak első önálló könyveikkel. Új minőség jelenik meg a közönség számára a már ismert költők, Balmont, Brjuszov és Szologub lírájában is.

Akárcsak az előző időszakban, a művészeti életet az új keresésének és akarásának láza hatotta át. Mindenki érezte, hogy új korszak küszöbén áll a társadalom: ez a feszült várakozás a művészet szférájában is hatott. Ez a hangulat átmenetileg nemcsak az egymással rokon, hanem az egymástól távol álló embereket is magával ragadta és egymás közelébe sodorta.

Az a szimbolizmus, amely a 90-es években azért alakult meg, hogy a költői kifejezés új eszközeit fedezze fel, érzékennyé vált a XX. század elején jelentkező társadalmi-történelmi változásokra. A XX. század valóban a történelmi-társadalmi megrázkódtatások százada lett. Így a változások megérzése nem volt puszta fikció, sem véletlen. A változásoknak ez a megérzése, előre érzékelése a szimbolizmus további létezésének és fejlődésének is alapot adott. Bár a szimbolista költészet továbbra is hangsúlyozta individualizmusát, társadalmon kívüliségét, mégis a kor problémáival kezdett foglalkozni, és kapcsolatba került a kor valóságával. A feszült várakozás a valóság iránti fokozottabb érzékenységet alakított ki, a valóság a költők tudatában és műveiben az idők különféle titokzatos és vészjósló „jeleinek" formáját öltve tükröződik. Ilyen „jel" bármilyen jelenség, bármilyen történelmi vagy akár hétköznapi tény lehetett (a természet „jelei": a hajnalok és alkonyok, a virradat, az ég színe, a köd és a homály; hétköznapi „jelek": a tűzvészek, a különféle találkozások, amelyeknek misztikus értelmet tulajdonítottak; a lelkiállapot „jelei": a hasonmások; a történelem „jelei": a szkíták, a hunok, a mongolok, az egyetemes összeomlás; a Biblia „jelei", amelyeknek különösen fontos

szerepük volt: Krisztus, a feltámadás, a fehér szín mint az eljövendő változások tisztító voltának szimbóluma stb.).[25]

A múlt kulturális örökségének feldolgozása során is elsősorban azokat a tényeket, műveket szűrték ki, melyek „profetikus" jellegűek voltak, s gyakran emlegették szóbeli és írásbeli nyilatkozatokban.

A szimbolista költészet a fejlődésnek ebben a szakaszában a közvetlen élettapasztalatok mind mélyrehatóbb költői áthasonításán és átértelmezésén fáradozik; az értelmezés célja nem a reális, racionális összefüggések feltárása, hanem az, hogy eljusson a dolgok irracionális, „rejtett" értelméig, legbensőbb lényegéig.

Az 1900-as évek időszaka a szimbolista líra fellendülésének, megújulásának és elmélyülésének a korszaka. Semmiféle más költői irányzat nem kelhetett versenyre ezekben az években a szimbolizmussal, akár a megjelenő kötetek számát, akár az olvasóközönségre gyakorolt hatását tekintjük. Az orosz szimbolizmus általános képének felvázolását azonban megnehezíti az a tény, hogy az orosz szimbolista iskola meglehetősen tarka összbenyomást kelt, annál is inkább, mivel soraiban általában igen nagy tehetséggel megáldott, rendkívül eredeti egyéniségek foglaltak helyet.

A szimbolisták művészi tevékenységének voltak olyan érintkezési pontjai, amelyek lehetővé tették, hogy egy táborba tömörüljenek és bizonyos ideig egyazon zászló alatt vonuljanak fel. Mindenekelőtt a művészet és a valóság viszonyáról alkotott felfogásuk kapcsolta össze őket. A valóságnak a szimbolista esztétikában nem volt önálló értéke, csak úgy merült fel, mint afféle külső burok, amelynek legmélyén valami sokkal fontosabb, valami rettenetes és kaotikus, „puszta szemmel" láthatatlan dolog rejtőzik. Goethe formulája: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss" (minden múlandó csupán hasonlat) — a szimbolisták értelmezésében abszolút jelentőségűvé tágult. Az eleven élet minden reális ténye szimbólummá (azaz, a világ belső diszharmóniájának külső megnyilvánulásává) válhatott. A szimbolizmus közvetlen előfutárai éppen azért azok az írók és költők lettek, akiknek műveiben elsődleges szerepet játszott a rejtett lelki rezdülések és titokzatos megsejtések megörökítése. Az orosz költők közül a szimbolisták legközvetlenebb

[25] З. Минц: Поэтический идеал молодого Блока. В книге: Блоковский сборник. 1. Тарту, 1964, с.210.

elődeikké Vl. Szolovjov mellett Tyutcsevet és Fetet, valamint a korai romantikus költészet néhány reprezentáns alakját (Zsukovszkijt és másokat) kiáltottak ki. „A kimondott szó hazugság" (Tyutcsev), vagy „a lélekkel szólni, szavak nélkül" (Fet) formuláinak a szimbolizmus esztétikájában alapvető jelentősége lett.

Az objektív jellegű leírások egyértelműen háttérbe szorultak, a leírt dolgok, jelenségek logikus rendje felbomlott; a fő feladat a lélek rezdüléseinek, hangulatainak visszaadása lett. Az epika átadta a helyét a lírának. Elterjedt a költő pillanatnyi megnyilvánulásának kultusza, kizárólag csak ez az ihlet volt képes visszatükrözni az élet belső lényegét. A realizmust a szimbolisták azonosnak tartották a pozitivizmussal és az empirizmussal, és túlhaladottnak tekintették.

A szimbolista művészetfelfogás az egész művészeti gondolkodás gyökeres átformálását sürgette. A művészeti gondolkodás alapját a jelenségeknek immár nem valóságos összefüggései, hanem az asszociatív kapcsolatok alkották; hogy az asszociációk jelentsenek is valamit, azt korántsem tekintették kötelezőnek. A. Belij írja: „A szimbolizmus jellemző vonása a művészetben az a törekvés, hogy a valóság képét mint az átélt tudati tartalom visszaadásának eszközét használja fel. A látható világ képeinek az érzékelő tudat feltételeivel való összefüggése a művészetben a kép súlypontját áthelyezi a kép érzékelésének formájára... A kép mint az átélt tudati tartalom modellje, maga szimbólum. Az élmények képi szimbolizálásának módszere maga a szimbolizmus."[26]

A szimbolista költők alapvető módszere a képletes költői beszéd, melyben a szavak elveszítik szokásos, eredeti jelentésüket és átvitt, tágabb értelmű használatban szerepelnek. A költői kép szimbólummá, az „átélt tudatfolyamat modelljévé" alakult át, ez pedig azt eredményezi, hogy a hangsúly nem a közvetlenül kifejezett, hanem a szavak mögött rejlő tartalomra kerül át. A költői kép egyúttal képletes beszéd is volt. Egyik korai levelében Brjuszov az „új művészet" természetének körülírásán töprengve a következőképpen határozta meg a képletes beszéd jellegét: „A szavak elvesztik szokványos értelmüket, az alakzatok megválnak konkrét jelentésüktől."[27]

[26] А. Белый: Арабески. М., 1911, с.258.

[27] Письма В. Я. Брюсова к П.П. Перцову. М., 1927, с.49.

A szimbolista költők szerint a művészet tartalmi megújítása a társadalmilag elkötelezett irodalom napjának leáldozását is jelentette. (Bár az ő műveik is tartalmazzák a polgári valóság elleni lázadás motívumait.) Esztétikai programjukban nem a „társadalmi ember", hanem a környezetétől elkülönült és azzal szemben álló individuum értékességét hangsúlyozták.

Ennek ellenére, az 1905-ös események, a forradalom vérbe fojtása, a demokratikus remények szertefoszlása után a szimbolizmus legjelentősebb képviselőinek, Annyenszkijnek, Brjuszovnak, Belijnek, Bloknak a műveiben feléled a nyekraszovi hagyomány: a társadalmi valóság leleplező kritikája, a szegények sorsáért érzett, demokratikus indíttatású részvét és aggódás.

Az 1905-ös események előtt a képletes beszéddel a valósággal titokzatos, sőt misztikus kapcsolatban álló individuum érzelmeit, hangulatait fejezték ki, utána viszont ez a „képletes kép" átalakul, mivel a költő és a világ kapcsolata egyre inkább kezdi elveszíteni misztikus lényegét. Éppen ezekben az években jelenik meg a szimbolista lírában a „rettenetes világ" képe, mint az Oroszország által átélt tragédiának az individualista tudatban való tükröződése. Szerepet játszott ebben a folyamatban az is, hogy a szimbolista költők a nagyrealista irodalom — Lev Tolsztoj, Csehov, Bunyin, Gorkij, Korolenko — műveinek hatása alól sem tudták kivonni magukat.[28]

Az új tartalmakat és tapasztalatokat ők viszont egy másféle poétikai rendszerbe ültették át, amelyben a „képletes kép" játszotta a főszerepet. Az új poétikai struktúra szerint szerveződik Blok: *На поле Куликовом* (Kulikovó mezején) című ciklusa, Brjuszov: *Замкнутые* (A rabok) című költeménye, és Belij: *Пепел* (Hamu) című verskötete.

Az orosz szimbolizmus egyik legfőbb sajátossága, hogy a társadalmi megrázkódtatások éveiben bontakozott ki és fejlődött tovább; azokban az

[28] Ezzel kapcsolatban igen érdekes Anna Ahmatovának Blokkal folytatott beszélgetése, amelyet a költőnő visszaemlékezéseiben idéz fel: „... egyebek között megemlítettem neki, hogy Benyegyikt Livsic arra panaszkodik, Blok már puszta létezésével is zavarja a versírásban, Blok nem nevetett, hanem igen komolyan azt válaszolta: Megértem. Engem Lev Tolsztoj zavar az írásban." — Анна Ахматова: Воспоминания об Александре Блоке. „Звезда", №12, 1967, с.186—187.

években, amikor mindenki szeme láttára omlottak össze az oroszországi életforma tartópillérei és jöttek létre az új társadalmi rend előfeltételei. Az orosz szimbolizmus szorosan kötődött a korhoz, a kor társadalmi-nemzeti valóságához, mely létrehozta, s amely kifejeződött általa. Kötődött az 1890-es évek orosz életéhez, annak minden feszültségéhez és ellentmondásához. Az orosz szimbolizmus és a korabeli társadalmi mozgalmak összefonódására utalnak az alkotók konkrét kapcsolatai a felszabadító mozgalommal éppúgy, mint a demokratikus költői hagyomány továbbvitele, folytatása.

VILÁGIRODALMI ÉS ESZMETÖRTÉNETI VONATKOZÁSOK

1.

A XIX. század végén és a XX. század elején kibontakozó új művészi rendszerek kísérő jelensége, az esztétikai tradíció normái ellen kirobbant lázadás eleinte váratlan és heves volt, mintha meggondolatlanul szakított volna a múlt klasszikus örökségével. Csupán az elkövetkező évek során derült fény azokra a klasszikus, sőt hagyományőrző vonásokra, amelyek e művészi rendszereket nemcsak hogy hozzákapcsolták az egyes művészet hatalmas vonulataihoz, hanem sajátos céljaik megvalósítását is elősegítették.

A szimbolizmus és a naturalizmus viszonyának kérdése korántsem egyszerű. Az ellenséges, egymással összebékíthetetlen gyakorlat s az egymást kölcsönösen kizáró elmélet ellenére e két irányzatnak közös érintkezési pontjai is voltak. A naturalizmus ellen ágáló nézetek kialakulását számos vonatkozásban maga a naturalizmus segítette elő.

Az új művészet arra törekedett, hogy kitágítsa az ábrázolt valóság kereteit, s az ebben a valóságban létező embert új módszerekkel mutassa meg. Ezekben a törekvésekben olyan társadalmi szükségletek tükröződnek, melyekre a naturalizmus, mely történelmileg és művészileg már kimerítette lehetőségeit, nem tudott választ adni.

A naturalizmus és a szimbolizmus egyaránt hangsúlyozottan polgárellenes irányzat, mindkettőre rányomja bélyegét az egész XIX. század végi európai művészetet átható társadalmi kiábrándultság:

A lélek mélyéig hatolt a penész...

(Blok: Балаган — Ekhós szekér)

Mindkét irányzat a maga sajátos módján ad hangot a bírálat, a kihívás szellemének, amely a naturalizmus esetében azzal az igénnyel fonódik

össze, hogy kimondja az utolsó szót erről a minden illúzió nélküli, nyomorúságos világról, míg a szimbolizmus esetében a kihívás a világgal szembeni mélységes megvetéssel párosul, mereven elutasít minden közeledést, s nem hajlandó a „kereskedők és kispolgárok parlagivá alacsonyított nyelvén" beszélni. A naturalisták és a szimbolisták szinte egymás édestestvérei, ám egymás ellentétei is egyben; az előbbiek a Földet látják maguk előtt, annak ijesztő, vaksötét mélységeit, az utóbbiak az Eget, annak nem kevésbé rémítő, titokzatos magasságával. Pesszimizmusuk így az egész világegyetemre kiterjed. A szimbolisták tehát folytatói is bizonyos vonatkozásban a naturalista hagyománynak. Mindkét irányzat válságállapot tükrözője, van bennük komorság és tehetetlenség, de ott feszül mindegyikben az új élet akarása is.

A naturalisták az emberben vagy a gonosztevőt, vagy az áldozatot látták. Mindenért az emberi természet hibáztatható, mely lehetővé teszi mindezen szörnyűségeket. A naturalizmus abszolutizálta az embert determináló valamennyi tényezőt. A naturalisták műveiben az élet a tudat felbomlásának szüntelen folyamata, amelynek legválságosabb mozzanatait az irányzat külön is vizsgálta. Ez a magyarázata annak, hogy a naturalista művek oly gyakran éltek a klinikai elmezavar ábrázolásával, amely bizonyos fokig megfelelt a naturalistáknak az emberi viselkedésről kialakított „norma"-felfogásának.

A naturalista esztétika által felhasznált és átértelmezett korabeli tudományos elképzelésekből sokat vesznek át a szimbolisták: elsősorban az intuíció, az intuitív emlék, a tudat alatti emlékezés fontosságát hangsúlyozó nézeteket. A szimbolisták a tudat alatti emlékezés jelenségére építik a művészet népiességének és mítoszteremtő funkciójának elméletét.

A naturalista koncepciókkal közvetlen rokonságban áll az a szimbolista elmélet, mely a természeti világot természetes közegnek, a társadalmat pedig olyan természetellenes miliőnek fogja fel, mely az embert és legszebb törekvéseit halálos pusztulással fenyegeti. Úgyszólván valamennyi szimbolistánál megtaláljuk ezt a fajta szembeállítást, amely Blok művészetében különösen kidolgozott formában ölt testet. Blok e két „közeg" közt minduntalan feltáruló kölcsönhatások révén alkot egységes világképet, a kapcsolat módosuló változata pedig megfelel e valóságban lezajló lényegi változásoknak.

Ez a felfogás eltér a naturalista koncepciótól: például Zola „miliőn" a hétköznapi létet értette, amely az evés-ivás, a lakás, a családi kapcsolatok, a napi munka, az öltözködés, a szórakozás szűk ketrecébe zárja az embert.

Az orosz szimbolisták ennek a hétköznapi létnek társadalmi-politikai tartalmat is adnak: az elnyomottság, társadalmi kiszolgáltatottság az, mely megfosztja az embert emberi mivoltának belső lényegétől. Ilyen minőségben jelentkezik a „miliő" és a „hétköznapi lét" Blok *Страшный мир* (Rettentő világ) és *Жизнь моего приятеля* (Barátom élete) című versciklusaiban. A környezet és a társadalom által eltorzított „hétköznapi embert" a megsemmisült vagy a megsemmisülés útjára sodródott emberrel azonosítja.

Blok költészetében a természet és az ember panteisztikus egységben jelenik meg, nem filozofikus megalapozottsággal, hanem eleve adottnak tekintve ezt az egységet. A természet így nemcsak feltár valamit az ember számára — Blok szavaival: „jelzéseket ad" —, hanem azt is lehetővé teszi, hogy az elmerüljön a természeti erők hullámaiban, s átélje a természettel való rokonságának érzését, s megszabaduljon a „hétköznapi lét", a társadalmi lét szabályainak kötöttségei alól is. A *Снежная маска* (Hóálarc), a *Фаина* (Faina), a *Россия* (Oroszország), a *Кармен* (Carmen) című verskötetében, a *Песня судьбы* (A sors éneke), a *Rózsa és kereszt* című drámáiban és a *Tizenketten* című költeményében a természeti erőkhöz való szoros kötődésének ez az élménye tükröződik.

Blok a természetet őselemnek tartotta, a „tudományos művészet" hagyományaihoz kapcsolódva. Az őselem működését érzékelte a nép különböző életmegnyilvánulásaiban, a szerelemben, és a művészetben. Hiszen a művész a végtelenből alkot végest, amikor „megszelidíti" ezt az elementáris erőt, leválasztja és elidegeníti az alkotást az ősforrásoktól.

L. K. Dolgopolov *Блок и Тютчев* (Blok és Tyutcsev) című tanulmányában különös figyelmet szentel a „természet mint őselem" mindkét költőnél fontos motívumának. E motívum eredetét Dolgopolov a metafizikus természetfelfogás válságában látja, s abban, hogy a művészt hatalmába keríti a világ végtelenségének, az egyetemes anyag egységének tudata. Ezáltal a művész saját személyiségét is másképpen érzékeli, tudata roppant méretűvé tágul.[29]

[29] Л. К. Долгополов: Тютчев и Блок. „Русская литература", 1967, №12

A szokásos (részint az „őselemre" vonatkozó) Blok—Wagner párhuzamokkal kapcsolatban érdemes meghallgatnunk Thomas Mannt, aki Richard Wagnerről szóló tanulmányában a nagy német zeneszerzőt Lev Tolsztojjal, Henrik Ibsennel, főként pedig Zolával rokonítja. A *Rougon-Macquart*-ciklus (Blok *Bosszúállás*-ának előszava is megemlíti) és a *Nibelung-gyűrű* szerzőiről Mann a következőket írja: „... mindenekelőtt a jelképessé fokozódó, mitikusba átnövő naturalizmus" fűzi össze őket; „mert ki ne ismerné föl Zola epikájában a szimbolizmust, a mítoszra való hajlamot, amely alakjait felülemeli a valóságon?"[30]

Általánossá vált az a felfogás, hogy a szimbolizmus a romantikától vette át legfontosabb eszméit. Pedig a romantikának a szimbolizmussal rokon tanai lényegükben és tartalmukban különböznek.

A romantikával való rokonságot maguk a szimbolisták is hangsúlyozták, ugyanis a szimbolista művészet a valóság idealista („romantikus") felfogásának a talaján jött létre. Csakhogy a romantika dualizmusát a fejlett szimbolizmus (például annak orosz változata) elítélte, és annak felszámolásáért szállt síkra. A romantikusokkal szemben, akik szentesítették az ideálisnak a reálistól való elszakítását (a romantikus művek az ideált rendszerint a messzi múltba vetítették), a szimbolisták a jelen valóságát az ideális és a reális harcának rendkívüli módon kiéleződött szakaszaként fogták fel: e harc kimenetelétől tették függővé a jövőt. A „magasrendű" szellemi valóság (amely a romantikusoktól eltérően mint realitás kapott értelmet, nem pedig mint olyasvalami, ami ellentmondásban áll a reális világgal) a szimbolizmus rendszerében hatalmas fölénybe került az „alacsonyrendű valósággal" és annak fejlődését modellálta. Az a törekvés, hogy a művészet ilyen teljhatalomra tegyen szert, megint csak a XIX. század második fele realista művészetének legfőbb elvével, már-már rögeszméjével hangzik egybe: azzal az elvvel, hogy a művészet, miután megismerte a világot, képes lesz azt irányítani s minden egyes láncszemét átalakítani, az emberi pszichétől egészen a társadalom politikai berendezkedéséig.

[30] Thomas Mann: Válogatott tanulmányok. Budapest, Magyar Helikon, 1970. I. 203.

2.

Az egyetemes művészet a szimbolizmushoz sorolja az oroszországi A. Blokot, V. Brjuszovot, Vsz. Mejerholdot, M. Vrubelt, M. K. Čurlionist, A. Szkrjabint, a francia Ch. Baudelaire-t, A. Rimbaud-t, P. Verlaine-t, a belga Maeterlincket, É. Verhaerent, a német M. Reinhardtot, a kései G. Hauptmannt, R. M. Rilkét, a norvég (kései) H. Ibsent, a svéd A. Strindberget, a lengyel S. Wyspiańskit. Ezek a legismertebb nevek, de a felsorolást még számos más olyan művész nevével lehetne folytatni, akiknek életműve a szimbolizmus medrében formálódott és a szimbolista világnézet alapjaiból nőtt ki.

A szimbolizmus felfogható mint önmagában zárt rendszer, ám egyben olyan eszmék és tendenciák hordozója is, melyek az általános kultúrtörténeti fejlődés során jöttek létre. Ezek nem a szimbolizmusban gyökereznek, nem specifikusan szimbolista jelenségek, de szimbolista értelmezésben is tovább élnek és terjednek. Ez a kettősség természetesen minden nagy művészi rendszerre jellemző, s ez alól a szimbolizmus sem kivétel. Mivel azonban itt a művészi tudatnak olyan bonyolult típusával állunk szemben, amely rendkívül aktív módon változtatta kapcsolatait a korral, saját magát őselemnek tekintette, s az őt körülvevő világot nemcsak életközegnek, hanem az alkotás tárgyának, átalakítandó objektumnak tartotta, szükségesnek látszik hangsúlyozni az orosz szimbolizmusnak ezt az átadó, transzformáló szerepét.

A szimbolizmust, az egyetemes művészet jelenségét, amely először Nyugaton, majd Oroszországban alakult ki, a társadalmi fejlődés korabeli állapotának tragikumtudata hívta életre. A szimbolizmus esztétikájának kiindulópontja az a felismerés, hogy az individuum és az élet elementáris erői között lévő kapcsolat felbomlott, s hogy az ember immár nem gyakorolhat alkotói hatást a valóságra, mely elnyomja, korlátok közé szorítja és elidegeníti az embert; elidegeníti a valóságtól és a benne rejlő emberi lényegtől egyaránt.

Nem a szimbolisták figyeltek fel először e tendenciák egyetemes jellegére; hasonló vonások már a romantika esztétikájában is megjelentek.

A szimbolizmust nem az teszi sajátossá, hogy felfigyelt erre az ellentmondásra, hanem az, hogy hogyan helyezi el azt saját világképében, hogyan használja fel saját művészi céljaira, s hogy milyen viszonyba

állította magával a módszerrel: föléje helyezi vagy alárendeli azt az ellentmondás természetének.

A szimbolizmus rendszere a valóság és a művészet viszonyának egy minden kétséget kizáróan idealista válfaját tükrözte. Mégsem lehet ebben az irányzatban egy adott filozófiai rendszer körvonalait keresni. Nyomon követhető Platon, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Spengler, Bergson, Vlagyimir Szolovjov hatása; a sort a századforduló bölcselőinek neveivel folytathatnánk. Csakhogy nyomban meg kellene győződnünk arról, hogy mindezen filozófiai rendszerek különböző arányban és mértékben találhatók meg a szimbolizmus eszmevilágában. Ha a szimbolizmust a maga teljességében, történeti mozgásában s az említett fenntartások figyelembevételével vizsgáljuk, akkor az irányzat következő fejlődésrajza bontakozik ki előttünk.

A történelmi-társadalmi okok és körülmények hatása alatt a XIX. század végén — a XX. század elején a társadalmi tudat élesen szembekerült a pozitivizmussal, amely a polgári ideológia fegyvere volt. Ezt a szembenállást a legpregnánsabban a szimbolizmus fejezte ki. Ez az irányzat, amely a tudományos és filozófiai pozitivizmus eszméitől áthatott kultúra talaján bontakozott ki, s ezért annak számos nézetét átvette, mereven elutasította a valóság racionális és empirikus megközelítését. Eszerint ugyanis ennek a megközelítésnek korlátozottak a lehetőségei, s a világot képtelen átfogni teljes egészében, és szükségszerűen a polgári társadalmi gyakorlat igazolásához vezet.

A szimbolisták szerint a korabeli társadalmi életből leszűrendő tapasztalatok nemcsak hogy nem vezetnek el a társadalmi igazság megismeréséhez, hanem számos vonatkozásban ellent is mondanak ennek az igazságnak: elfedik, eltorzítják a lényegét. A társadalmi élet olyan tökéletlen jelenségek, „látszatok" börtönébe zárja az embert, amelyeket az „lényegeknek" vél. Csak a művészet, a világ alkotó befogadásának ez a különleges válfaja képes — vallották a szimbolisták — mélyebbre hatolni, mintegy áttörni a „közvetlen valóság" burkát. Ez a megállapítás a szimbolista esztétika alaptétele. A művészet képes feltárni a felületi valóság és annak mély rétegei között működő kölcsönhatásokat, képes a létezés hamis és ingatag voltát, az empirikus lét viszonylagosságát leleplezni; az embert pedig sokkalta tágabb viszonyok hálózatába

kapcsolja annál, mint amit köznapi tudata, közönséges tapasztalatai lehetővé tesznek.

A művészet lényegének és lehetőségeinek meghatározását Valerij Brjuszov a következőképpen fejtette ki: „A művészet talán a leghatalmasabb erő, amely az emberiség birtokában van. Míg a tudomány valamennyi feszítővasa, a társadalmi élet valamennyi fejszéje együttvéve sem képes feltörni a ránk zárt ajtókat és falakat — a művészetben iszonyatos erejű dinamit rejlik, amely porrá zúzza ezeket a falakat, sőt —, a művészet az a szézám, amelyektől ezek az ajtók maguktól felnyílnak. Kovácsolják csak a modern művészek a titkok kulcsaivá alkotásaikat, misztikus kulcsokká, amelyek ajtót tárnak az emberiségnek „kék börtönéből" az „örök szabadságba".[31]

A szimbolisták a világ dualitásáról, a látszat által elfedett lényegéről, az érzéki tapasztalat és tudat jelzéseinek megbízhatatlanságáról alkotott elképzeléseikből kiindulva igyekeztek a művészi alkotásban megtalálni azt az utat, amely a dolgok valóságos lényegének feltárásához és az embernek a szellemi-anyagi lét egységében való újjászületéséhez vezet. A világ dualitását — a szimbolisták szerint — a művészben megbújó befelé forduló, érzékeny ember aktivitásának kell megszüntetnie. Az alkotásnak pedig nem az a feladata, hogy műtárgyakat hozzon létre — ezzel csak a tárgyi világot, a jelenségek világát bővítené —, hanem az, hogy megteremtse az új embert. A művészi energiának az életművészet energiájává való átalakítása, a cselekvés és a megvalósítás — ezek azok az elvek, amelyek utolsó láncszemként illeszkednek a rendszerbe. Ezt a rendszert a legteljesebben az orosz szimbolisták művei és elméleti írásai dolgozták ki. Az orosz szimbolisták a politikai felszabadító mozgalom fellendülése és a közelgő társadalmi változások légkörében a személyiség felszabadításának, valamint a társadalmi ellentmondások feloldásának eszméjét helyezték előtérbe.

A művészetnek az a sajátossága, hogy benne a megismerés és megvalósítás funkciói összefonódtak, a szimbolisták számára a művészetet kivételes lehetőségekkel ruházta fel, a többi emberi tevékenységhez viszonyítva. A művészet, vallották, a kispolgári tudat, a közvetlen hétköznapi lét korlátait áttörve, behatolt a valóság mély rétegeibe és a

[31] В. Брюсов: Ключи тайн. „Весы", 1904, №1, с.21.

napvilágra, az emberek közötti szférába hozta fel az igazságot. Ezt az igazságot nem torzítják el az előítéletek, melyeket a polgári rendben szerzett társadalmi tapasztalatok erőltettek az egyénre. Az igazságot intuíciók útján érzékelték, mint a létezésnek a mítosszal rokon valamiféle osztatlan formáját, mint olyan modellt, amelyben a valóság és az áhított lehetőség összefonódik. A szimbolisták eszmerendszerében a művész a szabadság letéteményese, hirdetője volt, azé a szabadságé, amely magában foglalta a cselekvés és a megvalósítás (azaz a „látszatok" világával vívott harc) szükségességét. Ez a szabadság tette lehetővé, hogy a művész megvalósítsa önmagát, saját egyéniségét.

Blok *Ямбы* (Jambusok) című kötetének nyitóversét programnyilatkozatként is olvashatjuk:

О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Élni őrülten akarok:
megörökíteni a létet,
valóságot a holt reménynek,
a nincsnek emberalakot!

A XIX. század második felének és a XX. század elejének európai művészetében a szimbolizmusnak két alapvető válfaja létezik, megfelelően annak a történelmi-társadalmi közegnek, melyben létrejöttek. Az első változat a forradalmak leverését követő időszakban jön létre, amikor a polgári rendet elutasító egyén tovább folytatja magányos lázadását a rend ellen, hangsúlyozva individualitását és szembenállását a világgal, mint egyetlen lehetséges szituációt. Ilyen történelmi körülmények között bontakozik ki Baudelaire műve az 1848-as forradalom, Mallarmé, Villiers de L'Isle-Adam, Rimbaud és Verlaine művészete a Párizsi Kommün bukása után. Egyiküknek sincs köze a „reakció korához", valamennyien liberálisak, akik arra vannak kárhoztatva, hogy végigszenvedjék eszményeik szertefoszlását.

A francia szimbolisták műveiben a kiúttalan magány, a társadalmi szkepszis, a szélsőséges individualizmus, a miszticizmus és vallásosság megannyi motívuma ellentmondásosan ötvöződik a lázadó hangulatokkal, amelyek kicsengése igen gyakran nyílt polgárellenesség, a kapitalista civilizáció iránti utálkozó ellenszenv, az utópisztikus szocializmus eszményeinek igenlése.

A szimbolista művésznek a társadalommal való szembenállása elsősorban abban fejeződött ki, hogy nem akart közérthető műveket létrehozni, semmibe vette a józan ész törvényeit és a polgári esztétika hagyományait, melyek a korabeli művészi ízlés normarendszerét alkották. Ez a magyarázata annak, hogy a szimbolizmust mint „dekadens", szubjektív és a tömeg számára érthetetlen művészetet elmarasztaló kritikában gyakran paradox módon egybehangzottak a különböző eszmeiséget képviselő polgári és a demokratikus sajtóorgánumok megnyilvánulásai. A szimbolisták számára végül is a művészet volt az egyetlen olyan terület, ahol az alkotói cselekvéseiben gátolt ember egyáltalán remélhette a szabad önkifejezés és korlátlan önmegvalósítás lehetőségét. Mi sem természetesebb, mint hogy hajlamosak voltak művészi tevékenységüket a nem polgári létforma egyetlen járható útjává abszolutizálni.

Mindezzel nem azt akarjuk mondani, hogy a francia szimbolisták minden egyes műve szándékosan túlbonyolított és az olvasó, illetve a néző számára érthetetlen nyelven íródott volna. Verlaine versei, Maeterlinck drámái bárki számára érthetőek. Akadtak olyan költők is, akik a költészet eszközeit az önkifejezés céljainak rendelték alá, a maguk fejlődésében kibontakozó komplex gondolatok és érzelmek közlésére rendkívül szubjektív, mások számára megfejthetetlen összefüggések, illékony árnyalatok és érzésfoszlányok megragadására használták.

A szimbolisták műveiben azonban nem a közvetlenül megragadható tartalom a fontos, hanem az, ami a szöveg mögött lappang és a szavak, képek, címek és a ritmusok rétegei mögül tör elő elnémíthatatlanul: a szakadék szélén álló élet tragikuma. E mögöttes jelentéseket tekintve Verlaine és Maeterlinck között sok rokon vonás fedezhető fel; hasonló természetimádatuk, mely az ember iránt közönyös természeti erők kiváltotta rémülettel keveredik, s hasonló a szenvedés kifejezésének a visszafogottsága, a „mosolygó tragikum" elve, mely talán a tiltakozás és a panasz értelmetlen voltának felismeréséből ered.

A világban elfoglalt helyét a szimbolista művész olyan ember helyzeteként fogta fel, aki mindent megért, ahhoz viszont nincs kellő ereje, hogy befolyásolja az események alakulását, s aki együtt ítéltetett pusztulásra rettenetes korával és azzal a kultúrával, amelyre már mintha senkinek sem lenne szüksége.

A feleslegességérzés, kiábrándultság és depresszió világtörténelmi távlatokba vetítve, tragikus hangon szólal meg Verlaine 1883-ban írt *Langueur* című versében. A vers gondolatvilága az orosz szimbolistákéra emlékeztet; ám az ő megközelítésük merőben más.

A művész azonosul a nagy kultúra hanyatlásának, „dekadenciájának" korával (Je suis l'Empire à la fin de la décadence — A romlás vagyok, a hanyatlásvégi Róma). A világtörténelmi folyamat kiapadásának érzése épp a francia kultúrában vezetett el a „fin de siècle" (nemcsak a századvég, hanem több évezred végének) fogalmához. A vers a korabeli jelent a barbár hadak pusztította ókori Rómához hasonlítja. A művésznek, a hanyatlás korában élő rómainak, az unalomtól-csömörtől roskataggá vált szépléleknek már annyi akaratereje sincs, hogy vállalja a harctéri halált. Minden kiapadt, minden erő és érték kimerült:

Seul, un poème en peu niais au'on jette au feu,
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,
Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige!

Csak egy kis csacska vers maradt: tűzbe vetik;
csak egy rabszolga, ki járja a maga útját;
csak a nagy, leverő, oktalan szomorúság!

(Szabó Lőrinc ford.)

A korok jellegzetes vonásai egybemosódnak, a küszöbön álló történelmi korszakon az idő irdatlan távolságában elsüllyedt korszak ragyog át, de fénye olyannyira megvilágítja a többi kort, hogy önmaga már nem is látszik. Csak a költő lírai „énje" és a „szőke barbárhadak" képe teszi láthatóvá a jelenkorral való összefüggést.

A világ közel áll a katasztrófához, a nyárspolgári ízlés támadásai pusztulással fenyegetik a kultúrát, mely maga is eltorzult — ezt a

pesszimista gondolatot fogalmazza meg itt Verlaine. A művész nem képes a régi világrendért sem harcolni, sem pedig együtt tartani azokkal, akik, mint Brjuszov, „dicshimnusszal" köszöntik a pusztulást hozókat. A történelmi helyzet nem teszi lehetővé, hogy a régi világ pusztulásának és az új világ születésének a kérdését a költő azzal a romantikus és tragikus éllel vesse fel, amilyennel a forradalom előtti Oroszországban teszik majd a költők. Ez a gondolat náluk egy másik nagy témakörrel összefonódva hangzik fel: a hunok (Valerij Brjuszov, Vjacseszlav Ivanov), a „tatárnyíllal vert ősi végzet" (Alekszandr Blok), a szkíták és a barbárok motívumaival, a kultúra újjászületésének reményétől áthatva.

A századelő Oroszországában a franciától eltérő típusú szimbolizmus kialakulásának történelmi előfeltételei jöttek létre. Az orosz szimbolizmus átveszi a francia szimbolisták műveiben körvonalazott esztétika számos jellegzetes elemét, de ez a rendszer új tartalommal telítődik. Az orosz szimbolisták a jelen történelmi szakasz tragikumát mint történelmi szükségszerűséget fogadták el, s hittek abban, hogy e tragikum feloldódik, mihelyt az emberiség új történelmi szakaszba lép.

„Szegény szimbolizmus! Mi mindent nem varrnak a nyakába: talán nincs is a szimbolizmusnál képlékenyebb fogalom" — írta 1895-ben P. P. Percovnak Valerij Brjuszov.[32] Brjuszov az orosz szimbolizmus első teoretikusa és mestere a maga részéről mindent elkövetett annak érdekében, hogy eloszlassa a ködöt, amely a szimbolizmus fogalmát körülvette. Az *Orosz szimbolisták* köteteiben publikálta azokat a cikkeit, amelyekben a szimbolizmust a modern irodalom egyik, a többitől elsősorban igen sajátos művészi eszközeivel elütő irányzataként méltatta. Hangsúlyozta, hogy ő a szimbolizmusból kirekesztette mindazt, amit a XIX. század európai művészete sajátosságának látott: a miszticizmust, a zeneiség kultuszát, a költői szókincs gazdagítását, a bonyolult képeket. Véleménye szerint ezek a jelenségek a szimbolizmusra és a többi irányzatra egyaránt jellemzőek voltak.

Miben látta akkor Brjuszov a szimbolista iskola újdonságát? Ha „a neoromantikus irányzatban — írta — minden egyes kép, minden egyes

[32] Письма В. Я. Брюсова к П.П. Перцову (К истории раннего русского символизма). М., 1927, с.25.

gondolat legeslegvégső formájában jelenik meg", akkor a szimbolizmus „ellenkezőleg, a képek, a gondolatok csíráját, a még éles kontúrok nélküli, legelső felvillanását ragadja meg". Az író a még teljes képpé össze nem álló képtöredékeket építi a műbe. Ezek a képek „az olvasó képzeletében egy láthatatlan út mérföldkövei csupán".[33] A szimbolizmust a „finom utalások költészetének" lehet nevezni.

Brjuszovnak a szimbolizmust elméletileg megalapozni szándékozó első, még óvatos kísérleteiben is már egy pontosan körvonalazott gondolat követhető nyomon. Szerinte a szimbolizmusnak a közvetlenül érzékelhető valóságon kívül rekedt, ám annak legmélyebb dimenzióiban szunnyadó életről kell képet adnia. E rejtett világ kifejezésére törekedve a művész nem teljes képet, csak utalásszerű képsorokat hoz létre, az érzékelés segítségével közvetlenül meg nem ragadható folyamat jelszerű lenyomatait. A mű rendszerében ez a képjel szimbólumként viszonyul a költő által kifejezett tartalomhoz. E szimbólumok használatával a költő a valóság olyan rétegeit tárja fel, melyek nem léteznének az olvasó számára, ha a költő megmaradna a hagyományos leírás és ábrázolás módszereinél.

Megállapításait Brjuszov még teljes egészében a francia szimbolizmus gyakorlatára alapozza, azonban, például Merezskovszkijtól eltérően, inkább expresszionista, mint impresszionista tendenciákat szűr ki belőle. Jóval közelebb áll hozzá Baudelaire és Rimbaud erőteljes individualizmusa, mint a belső világukat takargató költők beteges befeléfordultsága.

Brjuszov korai elméleti írásainak másik központi gondolata szerint az „új művészet" igen következetesen szolgálja a művészet és irodalom általános törekvését: az emberi kommunikációt, melyben kiemelt helyen áll az individuum egyszeriségének, megismételhetetlenségének a tudatosítása. Ezért vezeti el az embert az alkotói tevékenység önnön megismeréséhez és önmaga tökéletesítéséhez. Sőt, Brjuszov még azt is feltételezte, hogy Lev Tolsztoj *A művészetről* szóló írásában részben az ő eszméit fogalmazta meg, s ezzel kapcsolatban tisztáznivalójuk van egymással.[34]

A fiatal Brjuszov esztétikáját az egyéniség előtérbe állításának pátosza hatja át. Nem azt tartja fontosnak, amit az egyéniség magában feltár,

[33] Русские символисты. Вып. 2, М., 1894, с.10—11.

[34] В. Я. Брюсов: Дневники. М., 1927, с.32—34.

hanem az önkifejezésre való törekvést. Az irányzatot stílusjegyei felől, nem pedig a tartalomnak, az irányzat eszméinek és társadalmi érdekeinek oldaláról közelíti meg. „Az iskola a közös eszközöket, nem pedig a közös tartalmat hozza létre" — írja 1899-ben *A művészetről* című kis kötetben. A művészetnek, miként Brjuszov látja, mindig egyetlen tartalma van: a művész lelke, a művész hangulata. „A művész csak arra képes, hogy másoknak kitárja lelkét." „A művészi alkotás egyetlen célja, hogy éppen ezt a hangulatot lehetőleg minél teljesebben fejezze ki." „Minden hangulatnak ugyanaz az értéke a művészetben."[35]

A művészet feladata tehát az alkotó egyéniségnek kifejezése. Csakhogy a különféle iskolák ennek a feladatnak a rendelkezésükre álló eszközöktől függően a teljesség különböző fokán tesznek eleget. Brjuszov ebből a szempontból jelöli ki a szimbolizmus történelmi helyét, s állapítja meg a szimbolizmus és romantika, a szimbolizmus és a realizmus viszonyát. A romantikusok az egyéniség szabadságát hirdették, azonban a közvetlenül tapasztalható valóság állt érdeklődésük középpontjában. Brjuszov szerint ezzel bilincsbe verték a művészetet. Megszületett a realizmus, amely „csupán része a romantikának". Az új, szimbolista iskola továbblépett, nem érte be az „érzékkel fölfogható valóság" ábrázolásával. Az új iskola a „visszatükröződést" a művészi valóság többletével gazdagítja. „Alkotásaiban nemcsak a visszatükröződésből, hanem magából a valóságból eredő jelzések is döntőek. Az új iskola előtt még nyitva áll a jövő."[36]

A „szavakból" nyerhető benyomások a művész lelkében szunnyadó élet csíráinak és felvillanásainak lenyomatai. A „szavak" (jelszimbólumok) teszik lehetővé, hogy ez az élet előtűnjék számunkra az érzékekkel közvetlenül fölfogható valóság mögül.[37]

A szószimbólumok, a szókapcsolatok, a verbális eszközök rendszeréhez forduló új művészet nem azáltal tárja fel az élet szellemi oldalát, az egyéniséget, amelyet Brjuszov is a legfontosabbnak tartott, hogy azt elszemélyteleníti és másokhoz hasonlóvá teszi, hanem épp ellenkezőleg: azáltal, ami a leginkább egyéni benne, s amelyet csak benyomásokkal lehet kifejezni.

[35] В. Я. Брюсов: О искусстве. М., 1899, с.12, 15, 17.
[36] Uo. 18.
[37] Uo. 23—24.

Ha pedig a művészet célja az egyéniség kifejezése, mint azt Brjuszov vallja, akkor „a művészeti iskoláknak azonos az értelme: az individuum felszabadítása". A szimbolizmus mai értelmét, Brjuszov véleménye szerint, ezen a csapáson elindulva kell meghatározni.

A szimbolisták részéről nem egyöntetű az Oroszországban erőteljesen kibontakozó forradalmi helyzet fogadtatása. Az orosz szimbolizmus ideológiája sajátos fénytörésben tárja elénk az „össznépi" forradalom reményeit. Érzékelhetővé válik az értelmiségnek az a törekvése, hogy a tömegekkel mint a történelem mozgató erejével eggyé váljék. Másfelől viszont a szimbolizmus a tömegek forradalmi aktivitásától való félelmet, a kultúra sorsa iránti aggodalmakat s a történelem „nyers, materiális" erőivel vívott párbajban a „szellem" fölénye érvényesítésének az igényét is tükrözi. Ezek az ellentmondások ott feszülnek a szimbolizmus egész esztétikájában, és az irányzat számos képviselőjének tevékenységében fellelhetők; jellegüket tekintve objektívek és teljes egészében meghatározzák a szimbolizmus további sorsát.

A szimbolizmus konkrét gyakorlatának, valamint esztétikájának elemzését azonban megnehezíti az a tény, hogy az említett ellentmondásokhoz, amelyeket a szimbolisták csak nehezen, vagy egyáltalán nem képesek feloldani, további ellentmondások járulnak. Az ellentmondásoknak ezt a fajtáját a szimbolisták magában a valóságban látják, a valóság állapotának legfőbb vonásaként könyvelik el, és módszerüket ezen ellentmondások feltárásának rendelik alá.

Az élet fő jellemvonása már a francia szimbolistáknál is a kétarcúság, az élet önmagával való meghasonlása volt. Az életjelenségeknek belső lényege és külső formája nem harmonikus egységben, hanem egymástól elszakadva jelent meg. Ezek az alkotók az élet konfliktusait, ellentéteit végzetes megvilágításba helyezték, tragikus nézőpontból ábrázolták és értelmezték.

Maeterlinck drámáiban úgy jelenik meg a törékeny emberi boldogság, mint a szakadék szélén egyetlen pillanatra kibomló virág, hogy aztán el is tűnjék a mélyben. A kegyetlen sors marionettfigurákká változtatja az embereket. Az emberek mindhiába esedeznek könyörületért, vakok valamennyien, s a Vakvezető — halott. Baudelaire-nél a dög képe a szerelem és a szépség elrothadásának gondolatát asszociálja, az örök, tiszta szépség csupán a felfoghatatlanul titokzatos és rideg márványszo-

bor formájában ölthet testet. Az ideál elérhetetlen, a szépségbe szerelmes művész csak keresi azt.

A kapitalista város képe a szimbolisták műveiben különösen komor és ijesztő. Verhaerennél a város sátáni arcot ölt, a prostituált mint a modern kor meggyötört szimbóluma áll a téren, reménytelenül. A „polipkarú városok" fölfalják a természetet, s rút csápjaik közé szorítják a földgolyót.

A látszatok világában tevékenykedő művész hivatásának tekinti, hogy feltárja s a művészet eszközeivel megvilágísa a lényeget, amely a közvetlen érzékelés számára megközelíthetetlen mélységekben rejtőzik. A szimbolizmus módszere a felfogható hétköznapiságban a valóság rejtett és lényegi fontosságú oldalait világítja meg.

A századelő orosz szimbolistáinál ezek a gondolatok még erőteljesebben, sarkítottabban jelentkeznek. Az első orosz forradalom eseményeinek hatására az orosz szimbolisták művészete társadalmi tartalommal telítődött. Egyre jobban érzékelik a kor katasztrofizmusát, amelyet a múltnak már túlhaladott, de még létező társadalmi és szokásrendszerében gyökerező erői, valamint azon elemi erők harca jellemez, amelyek az élet mélységeiből feltörve a fennálló rendet akarják megsemmisíteni.

Az orosz szimbolisták számára a történelmi fejlődés konkrét jelenségei, a társadalom szociális felépítettsége, hétköznapjai, szokásai mind-mind a „formához" tartoznak. A „lényeg" nem nyilvánul meg a „formában". A szimbolisták az emberiség korabeli fejlődési szakaszát a lényegi erők fokozott aktivizálódásaként, ezen erőknek a „forma" felrobbantását célzó törekvéseként fogják fel.

„Minden szimbolista művész abból a felismerésből indul ki, hogy az emberiség katasztrofális helyzetbe került, hogy az életnek, valamint a tudatos és spontán szónak egymástól való elszakítottsága szélsőséges formát öltött; ebből a kettészakítottságból vagy a halál, vagy pedig az élet új formáiban rejlő ellentmondások belső összebékítése a kivezető út: a művészet titkos erői teljesebben és gáttalanabbul tükrözik a súlyos ellentmondásokat, az áhított harmónia előérzetét: a művészet ma ezért fontos tényezője az emberiség megmentésének..."[38] — írta egyik programadó cikkében Andrej Belij, fő vonásaiban érzékeltetve a szimbo-

[38] А. Белый: Символисты. М., 1911, с.245.

listáknak a művészet és a valóság problémájára vonatkozó közös nézőpontját.

A művészetnek, vallották a szimbolisták, el kell fogadnia, és fel kell tárnia az élet általános válságának, felbomlásának és végsőkig kiéleződött ellentmondásainak a helyzetét, amely a jelen állapotára alapvetően jellemző. Az orosz szimbolizmus fejlődése a világot minden eresztékében átjáró válság felismeréséből kiindulva vezet el olyan művészi koncepciók kialakításához, amelyekben a válság leküzdésének mozzanata mint a művészi alkotás tartalma és formája jelenik meg.

„A modern művészet a jövő felé fordul, de ez a jövő bennünk rejtezik; mi halljuk ki belülről az új ember lélegzését, és mi halljuk belülről a halált és az enyészetet, holtak vagyunk, akik a régi életet darabjaira zúzzuk, de mi vagyunk azok is, akik még nem születtünk új életre; lelkünk a jövőtől terhes: halál és újjászületés küzd benne egymás ellen — írta Andrej Belij. — Csak abban a pillanatban, amikor az élet-halál kérdését a maga kegyetlen könyörtelenségével vetjük fel... csak abban a pillanatban jutunk el ahhoz, ami az új művészet mozgatója... szimbólumaink tartalmához, vagy az újjászületett emberiség halhatalanságához, vagy az áthatolhatatlan sötétséghez, az enyészethez, a halálhoz."[39]

A szimbolizmus tehát a tudatot jelölte meg az általa ábrázolt valóság alapvető szférájaként. Éppen arra törekedett, hogy a kortudat, a korabeli emberi lélek tartományában fejtse ki hatását.

A század elején, amikor az orosz szimbolizmusban már létrejött a művészet céljainak ehhez hasonló felfogása, az élet „mélyrétegeiről" még homályosak voltak az elképzelések, s akik ezeket a rétegeket kutatták, úgy vélték, hogy a lét örök titkait ismerhetik meg. A szimbolista művek misztikus leplei mögött tudati homály és a valóságban végbemenő folyamatok tisztázatlansága rejlett. Ezt azonban a szimbolisták éppen módszerük és világképük erényének könyvelték el.

A jelenben, hangoztatták a szimbolisták, éles harcban áll a „halál" és a „feltámadás", a „jelen" és a „jövő". Ez a küzdelem a lényege az emberiség jelenlegi fejlődési szakaszának. Mindenütt és mindenben fellelhető, s a művészetnek nemcsak az a célja, hogy azt mint fő és általános tendenciát feltárja, hanem hogy az embert bevonja ebbe a küzdelembe a „jövő"

[39] Uo. 242.

oldalán. A jövőt, amelynek meg kell szabadítania a világot a kapitalizmus mocskától és harmonikussá kell tennie az egyéniséget, a szimbolisták többnyire, jóllehet csak bizonyos fokig, az „össznépi" forradalom humanisztikus ideáljainak szellemében fogták fel. Innen ered ezeknek az eszményeknek elvont és romantikus narodnyik jellege, de innen ered a szimbolistáknak a politikai harccal, az osztályharccal való szembenállása is, valamint az a törekvésük, hogy a forradalmat a „szellem" szférájába zárják, és „békés" úton, esztétikai eszközökkel oldják fel ellentmondásait.

A művészet mindenekelőtt a művészt formálja át a szimbolisták szerint. S mivel a művészet a népben mint őselemben gyökerezik, a művészt is visszavezeti ennek közvetlen érzékeléséhez. A szimbolisták művészetfelfogásába ebben az értelemben szlavofil és narodnyik elméletek vegyültek (ez az 1905-ös forradalom időszakának szükségszerű velejárója volt). Blok például mindezt tudatosan érzékelte, és rendkívüli pontossággal állapította meg a Sztanyiszlavszkijhoz 1908 decemberében írott levelében, ahol *A sors dala* című drámáját értelmezi: „A nemzeti öntudat újjászületése, egy új, másfajta (pravoszláv egyház és önkényuralom nélküli) szlavofil eszme ... vonz, *tudom, mindannyiunkat.*" (Blok kiemelése.)[40]

Vjacseszlav Ivanov, az orosz szimbolizmus egyik teoretikusa, az „atavisztikus emlékezetről" ír (Wagner-, Nietzsche- és Tolsztoj-hatásokat is feldolgozva), amely az alkotás pillanatában ébred fel a művész lelkében, s visszajuttatja őt a „szinkretikus népi létezés" tartományába (ezzel függ össze Vjacseszlav Ivanov mítoszelmélete). A művészet visszahatása az alkotóra objektíve benne foglaltatik magának a művészetnek a természetében. Ezért lehetséges és szükséges — vallották a szimbolisták —, hogy a korabeli művészet és alkotó közvetítő szerepet játsszék a fennálló társadalmi struktúrák megsemmisítésére törő elemi őserők, és az „életalkotásra" már képtelen, ellentmondások között őrlődő emberiség között. A művészet célja: az ellentmondásokat harmóniává változtatni és megtanítani az embereket az életalkotásra.

A művésznek úgy kell szembenéznie a világ válsághelyzetével, mint saját tulajdon lelkiállapotával. A szimbolisták eszméivel összhangban a

[40] Александр Блок. Собрание сочинений в 8 томах. М.-Л., ГИХЛ, 1960—1963. т.8, с.266.

művésznek, aki magában hordozza ezt a válságot — a világválság „szimbólumát" —, lelkének és tudatának dionüszoszi felszabadításával, belsőleg meg kellett tisztulnia, s meg kellett ölnie magában a régi, „hétköznapi-társadalmi" embert, fel kellett hagynia a kollektivizmusra és a társadalmi létre való törekvésével. A dionüszoszi szakaszt fel kellett váltania az új kultúra „apollóni" alkotóciklusának.

A szimbolisták nem láttak más utat, amely a kultúra humanizálásához vezetne, mivel úgy vélték, hogy a szociális forradalom az életnek csupán a társadalmi szféráit érinti, s az embernek mint olyannak a problémáit nem oldja meg végérvényesen. És éppen ezért a művészet szerepe a szimbolistáknál hihetetlenül megnövekedett, maga az alkotási folyamat pedig olyan rendkívül fontos, szimbolikus jelentőségű aktus, melynek közvetlen, konkrét hatása is van. A művészetet létrehozó művész olyan magasabb rendű és valóságos realitást teremt, amely magában foglalja a művész alkotó akaratát is. Éppen ezáltal ötvözi eggyé a valóság különféle dimenzióit, ezáltal lép túl saját belső meghasonlásán, s szabadul meg tulajdon korlátaitól. Az alkotás folyamatában, a szimbolisták értelmezése szerint, a művész kiválasztottsága is tételeződik. Az orosz szimbolizmus ezzel az új, a művészet feladataira vonatkozó gondolattal gazdagította a XX. század esztétikai gondolkodását. „A művész a jövő igehirdetője — írta idézett cikkében Andrej Belij —, nem racionalista dogmákat, hanem saját benső »énjének« kinyilatkoztatását hirdeti; ez az »én« a jövőre való törekvés és a jövőhöz vezető út; ő maga végzetes szimbóluma mindannak, ami vár reánk a jövőben."[41]

Később, saját korábbi szimbolizmusfelfogását fejtegetve, Andrej Belij az irányzatnak éppen ezt az oldalát domborította ki: „Csak annyit jegyzek meg, hogy szimbolizmuson a bennünk történő művészi-alkotói tevékenységet értettem; a szimbolizmus elméletét mint választ fogtam fel; hogyan működik bennünk ez a tevékenység, és milyen elvek alapján; én öntörvényű, elsődleges és teljes tevékenységnek tekintettem azt, amely nemcsak a művészi alkotást, hanem a gondolat, az individuális és társadalmi tettek létrehozását is meghatározza."[42] A művészetet a

[41] А. Белый: Арабески, с.245—246.

[42] А. Белый: Начало века. с.114.

szimbolisták az emberi kommunikáció letéteményesének tekintették — olyan pozitív felismerésük ez, amelyet mind elméletükből, mind gyakorlatukból ki kell emelnünk.

Mivel a szimbolisták az emberek elszigeteltségének megszüntetéséről álmodoztak, vonzotta őket a színház mint természetét tekintve közösségi művészet, amely a tömeghez szól, s amely a színpad és a nézőtér erkölcsi-érzelmi kontaktusára épül. A színház mint az ellentmondások közösségi átélésének és megoldásának művészete vonzotta a szimbolistákat. Természetének és feladatainak értelmezésében a régi társadalmi tradíciót követték. „A színház kívül áll az esztétikán" — vallották, mivel nemcsak a szépség játszik benne szerepet, hanem a jó és az igaz is. A színháznak ez a hármas egység a létezési formája, művészi anyaga a teljes ember, és a lelkek egyfajta közösségében egy esemény teljességében való felidézésére törekszik.[43] Azért is tartották fontosnak a szimbolisták a színházat, mert benne az új ember, az élet olyan új formái megteremtésének kísérleti sejtjét látták, amely formák közt az embernek (ideális távlatban szemlélve) már nem lesz szüksége a művészetre mint szakmailag tőle elkülönített jelenségre. Az egyéniség a jövőben, a szimbolista utópia szerint, „önnön művészi formájává" válik.[44] Annak érdekében, hogy az életet az alkotói energia új hullámaival frissítse fel, a színháznak saját felszámolása útjára kell lépnie. A színház, mint határterület élet és művészet között, különösen fontos volt a szimbolisták számára.

A színház színpadán megy végbe a szintézis első fázisa: a különböző művészeteké, és a művészetben újjászülető ember és az emberben újjászülető művész szintézise.

A szintézis második fázisa: a néptömegek tevékenységében a művészet energiája az új társadalmi formák, a szociális lét és viszonyok újjáalkotására fordított energiával ötvöződik. A művész mint magányos alkotó (mint afféle iparos vagy sértett lángész) eltűnik. Maga a művészet saját létezési formáiban fog megújulni, a világhoz való viszonyában marad fenn, és emberi tevékenység, annak is legmagasabb rendű és legcélirányosabb magnyilvánulása lesz.

[43] Вяч. Иванов: Эстетическая норма театра. „Борозды и межи". M., 1916, c.276.
[44] А. Белый: Будущее искусство. „Символизм". M., 1910, c.453.

A szimbolisták olyan színház létrehozását tűzték ki célul, amely által lehetővé válik a modern tudat mitologizálódása. Ehhez két objektumcsoportot használtak fel: a jelent, a jövőt, a kultúrát, az „őselemet', valamint a individuumot, amely az egésszel (a világot átfogó alkotói folyamattal, a néppel, a forradalommal) való egyesülésre törekszik, másrészt pedig magát a teljes „egészet".

A mítosz feltételezi a kollektív elsődlegességét az individuálissal szemben, és mint ilyen, egyetemes érvényre tesz szert, s egybe tudja ötvözni a színpadot és a nézőteret, művészetet és valóságot. A „mítosz" fogalmát ebben az értelemben használta az orosz szimbolizmus esztétikája, mindenekelőtt valóságos történelmi jelentéssel ruházva fel. A mítosz valóságos folyamatról alkotott elképzelések talaján bontakozott ki, de ennek a folyamatnak csak szellemi-erkölcsi aspektusa volt, s kifejezetten a tömegek politikai és forradalmi aktivitásának átformálására törekedett.

A mítoszban, vallották a szimbolisták, a népi tudat alapjaihoz visszakanyarodva kell megújulnia magának a művészetnek. Vjacseszlav Ivanov több ízben fejtegeti ezt a gondolatot, a legteljesebben *Поэт и чернь* (A költő és a csőcselék, 1904) című cikkében, amely Blok értő visszhangjával találkozott.

A modern művészet a szimbolizmus által, írta Vjacseszlav Ivanov, „a világ ifjúkorának" emlékét igyekszik feltámasztani. A szimbolizmus útjain járó költő a népi emlékezet öntudatlan szerve. A szimbolizmus „a népköltészet ősi forrásába való belemerülés". A népköltészetben a „költő" és a „csőcselék" újra találkozik egymással. „Véget ér az elkülönültség időszaka. A szimbólum ösvényén a mítosz felé haladunk. A nagy művészet mítoszteremtő művészet... A szimbólum és a mítosz úgy tartozik egymáshoz, mint a tölgyfához a makk." A mítoszban „a népiség és az egyetemesség szellemi önmegvalósításának immanens igazsága képszerűen tárul fel" — írta Ivanov.[45] Az egyetemes mítosz fényében a „költő" népivé válik, a „csőcselék" néppé, mivel a költő a népi öntudatnak is a szerve.

A valóságot a mítosz törvényei szerint ábrázoló művész az egyéni tragédiát misztériummá alakítja. A mítosz az egyéni halálfélelmet az általános élet eszméjével, a kulturális és társadalmi pusztulástól való

[45] Вяч. Иванов: Поэт и чернь. „Весы", 1904, №5, с.3.

rettegést a küszöbön álló újjászületés ígéretével szünteti meg. A mítosz a világhoz fűződő viszonyt alkotó viszonynak tekinti. A polgári individualizmus korától a tömegek önálló alkotótevékenységének korához vezető átmenet — valóságos és erkölcsi szükségletként — mitikus formákban ölt testet.

A szimbolista felfogásban a jövőt és a múltat nem történelmi, hanem misztikus és metafizikus kapcsolat fűzi össze. A szimbolisták az antik demokrácia eszméjére támaszkodva abszolutizálják a népiség, a mindenfajta társadalmi és művészi tevékenység szervességének elvét. A misztériumszínházat eszköznek tekintették történelmi-társadalmi és vallási-erkölcsi szimbolista koncepciók megvalósításához.

Vjacseszlav Ivanov gondolatmenete szerint a modern orosz színházművészetnek úgy kell megtalálnia a maga formáit, hogy tudatában legyen annak, mit szeretne a nép, a népi akarat. Ebből a gondolatból sarjad a „gyülekezeti színház", a sajátosan orosz „dionüsziák" eszméje, amelyekben rokoni formákra lelve csapódik ki az ösztönös népi, forradalmi erjedés. Ugyanis a nép „talán nem akar többé látványt, elege van az illúziókból; talán cselekményt akar, igazi cselekményt, nem pedig a cselekmény visszatükröződését".[46]

A színház az improvizáció módszerével dolgozik, amelyben élet és alkotás egyszerre van jelen. Az új színház átmeneti formaként előnyben részesíti a politikai drámát, amely az antik dráma kórusának mintájára alakul. Ivanov szavaival: „a kórus olyan szimbólum, mely össznépi visszhangra talált." A színház és a néző ebben az esetben egységes társadalmi közösséggé szerveződik, az előadás „közösségi gyűléssé" alakul át, akár az ókori Görögországban Aiszkülosz és Arisztophanész idején.[47]

A szimbolisták azt akarták, hogy a színház, amely a színpadon a művészi alkotás különféle válfajait képes egybeötvözni, áttörve a színpad korlátait, tágasabb színtéren jelenítse meg azokat. A szimbolisták a színház határait mérhetetlen szélessé szándékozták tágítani, s a konfliktusoknak, a jellemeknek már nem az egyes darabok, hanem a teljes modern

[46] Вяч. Иванов: Экскурс: О кризисе театра. „Борозды и межи". М., 1916, с.280—281; „По звездам". Статьи и афоризмы. СПБ, 1909, с. 213—214.

[47] Uo. 91.

történelmi-társadalmi valóság keretei között akartak formát adni. Ennek a magasra törő célnak, úgy vélték, megfelel a mitologizálás módszere, az a módszer, amely az egyedit, a konkrét cselekményt általános történelmi és világnézeti jelentőségűvé emelte.

Az „életalkotás" kérdésének oly nagy figyelmet szentelő szimbolisták bizonyos fokig előre megsejtették az orosz történelem haladásának irányát. Az „életalkotás" eszméje, melyet rendkívül pontosan megfogalmaztak, igen népszerűvé vált a művészi értelmiség körében, sokak érdeklődését, rokonszenvét nyerte el. A benne rejlő objektív igazság csíráját alkotó módon fejlesztette ki Sztanyiszlavszkij, alapelvként tartotta szem előtt Komisszarzsevszkaja, s ennek követője volt Blok is.

A szimbolista művészek és teoretikusok a dolgok objektív sodra ellenében haladtak viszont akkor, amikor a művész számára kötelezővé tették a megbékélést, az élet súlyos ellentmondásainak a művészet eszközeivel való enyhítését, jóllehet ezekben az években az „ideált" a valóság felől csakis a társadalmi élet és a tudati szféra ellentmondásainak kiélezése révén lehetett megközelíteni.

Mindamellett a szimbolisták — abban a reményben, hogy a művészet betölti harmonizáló szerepét —, rendkívül eltúlozták a művészet lehetőségeit, mivel szembeállították a művészi alkotástól az életalkotáshoz vezető utat a politikai harc és az osztályharc útjaival. Az 1910-es években Andrej Belij és Vjacseszlav Ivanov részben — ám csak részben — belátták ennek az álláspontnak a téves voltát; maguk a tények láttatták be velük. Alekszandr Blok sokkal korábban ismerte fel ezt a hamis koncepciót, és ez a jelentős körülmény Blokot mind eszmei, mind művészi tekintetben jóval az orosz szimbolizmus átlagszínvonala fölé emeli.

VLAGYIMIR SZOLOVJOV — AZ ÖSZTÖNZŐ ÉS A KÖZVETÍTŐ

A 90-es évek esztétikai lázadása mindenekelőtt a forma problémáihoz kötődött, e lázadás első hullámai pedig a költészetben és a képzőművészetben csaptak össze. A racionalizmus elleni lázadás azonban magasabbra ívelt: az orosz dekadensek szimbolistákká váltak. A Nietzsche-hatást az idealista filozófia iránti elkötelezettség váltotta fel; az individualistákból, a széplelkekből istenkeresők, misztikusok és hitújítók lettek.

A mozgalom gyökerei sokfelé ágaztak. Az oroszországi vallási messianizmus szlavofil hagyománya sem tűnt el végleg, s virult még Hegelnek és a német idealistáknak az öröksége is. Ezeknek a tendenciáknak a nyomai a narodnyik mozgalomban is megtalálhatók voltak. A szellemi, filozófiai áramlatok iránti fokozódó érdeklődésnek az volt a sajátossága, hogy az irányzatok vezéralakjai nemcsak gondolkodók, hanem költők, írók is voltak, egyaránt kötődtek az irodalomhoz és a vallásfilozófiához, és valamennyien a metafizikától a szociológiához jutottak el. Ezekre a szellemi áramlatokra erősen hatott Dosztojevszkij, Tolsztoj és Vlagyimir Szolovjov.

Vlagyimir Szolovjov nevének említése nélkül lehetetlen mind az orosz szimbolizmust, mind pedig a század eleji Oroszország szellemi-kulturális életét történetileg elemezni.

Vlagyimir Szolovjov (1853—1900) érdekes és bonyolult egyéniség volt. Apja Szergej Szolovjov, a neves történész, anyja a XVIII. századi ukrán filozófusnak, Szkovorodának a leszármazottja. Vlagyimir Szolovjov páratlan műveltségre tett szert, tökéletesen elsajátított nyolc nyelvet, s már huszonhét éves korában a Moszkvai Egyetem filozófiai professzorává nevezték ki. Szolovjov fényes tudományos pályafutása azonban igen hamar, 1881-ben félbeszakadt, ugyanis elítélően nyilatkozott a II. Sándor

cár meggyilkolásában közreműködő narodnyik terroristák kivégzéséről, s az új cárhoz, III. Sándorhoz kegyelmi kérvényt intézett. Egyetemi katedrájától megfosztották, s ettől kezdve Szolovjov kizárólag filozófiai és irodalmi tevékenységének élt; sokat publikált. Többek között kiadta *Богочеловек* (Az istenember, 1881), *Религиозные основы жизни* (Az élet vallásos alapjai, 1884), a *Россия и всемирная церковь* (Oroszország és az egyetemes egyház, 1889), *Справедливость добра* (A jóság igaza, 1897) című értekezéseit, irodalmi, politikai, történeti tárgyú cikkeket, verseskötéteket jelentetett meg. Az aszkéta életet élő filozófus, a sajtó heves vitáit kiváltó író, a szimbolisták fiatalabb nemzedékének rajongásig tisztelt költője maradandó hatással volt az orosz kultúra és gondolkodás számos területére.

Szolovjov metafizikus tanítását, amelyben a platóni és a gnosztikus bölcselet Hegel, Kant és részben Schopenhauer idealista filozófiájával ötvözött, mély vallásosság és miszticizmus hatotta át. Filozófiai tanításai eklektikusnak tekinthetők — ezt kritikusai nemegyszer felrótták Szolovjovnak —, gondolatainak szárnyaló lendülete és érzelmi telítettsége azonban lenyűgöző. Szolovjov legfontosabb feladatának tartotta, hogy bebizonyítsa a keresztény hit, az egyetemes és örök igazság, valamint a tudat és a lét azonosságát. Gondolkodási rendszerének egyik sarkköve volt az a koncepció, amely az embert mint a természet és az Isten kapcsolatát fogja fel. Krisztus megtestesülésében annak bizonyítékát látta, hogy az embert meg lehet váltani, s hogy az ember istenséggé tud magasztosulni. Az emberiség történetének, amelyet Szolovjov a kozmikus folyamat részeként fogott fel, az a célja, hogy az emberiség egyesüljön az istenséggel, ami elvezet az isteni és az emberi, a szellemi és fizikai princípiumok kettősségének megszüntetéséhez. Ezt a folyamatot, amely az emberiség újjászületését eredményezi, csak kollektív erőfeszítések árán, a család, a nemzet, vagy az emberiség keretei között lehet elérni. A legfőbb jóra irányuló egyéni törekvések és az Istennel létesített kapcsolatok csupán közös fáradozással, vallási közösségben valósíthatók meg.

Szolovjov alapjában véve optimista felfogását az emberiség „megistenüléséről" a Jó objektív létezésébe vetett hite táplálta. Az isteni megtestesülés és megváltás doktrínájából azt a következtetést vonta le, hogy az emberi gonoszságot és ellenségeskedést az Isten Fia és az Ember Fia szünteti majd meg, s hogy a történelem végül, a vargabetűk dacára, s a

gonoszság erőinek átmeneti győzelmei ellenére betölti küldetését. Ezek az alapelvek határozták meg Szolovjov társadalmi és politikai nézeteit. A gyakorlatinak és az eszményinek egyesítésére törekedett, azt hangoztatván, hogy „a lélek nem érheti be puszta szemlélődéssel, mivel a gyakorlati valóságban él".[48] Szolovjov filozófiai rendszerében minden létező alapja a miszticizmus, minden ismeret alapja a teológia, s ezért számára az egyház volt az alapja minden társadalmi intézménynek, az „erkölcsi társadalom" is csak mint vallási közösség volt megteremthető. Az új államforma Szolovjov szerint „teokrácia", amelynek az emberiség új fejlődési szakaszává kell válnia. Ezt azonban, vélte Szolovjov, megakadályozza az a konfliktus, amely a különböző keresztény felekezeteket egymástól elválasztja.

Szolovjov — Csaadajev nyomán — rámutatott a bizantinizmusnak az orosz társadalomra gyakorolt negatív hatására (elsősorban a szerzetesi önmegtartóztatás eszméje és a világi romlottság között fennálló ellentmondásra), s azt hangoztatta, hogy Kelet és Nyugat nem mindig fog egymással szemben állni. Egyik versében kérdést intéz azokhoz, akik a „Nyugat alkonyáról" szóltak, egyúttal dicsőíti a keleti ortodox vallás értékeit: „Kelet, Kié akarsz lenni? — Xerxészé vagy Krisztusé?" Ez a kompromisszumot nem ismerő idealista a pravoszláv egyháznak csak az előnyeit, a katolikus egyháznak pedig csupán a hátrányait látni nem volt hajlandó. Arról álmodozott, hogy mindkét egyház az orosz cár égisze alatt egyesül. Ezzel igen nehéz helyzetbe sodorta magát. Azt követően, hogy Szolovjov 1886-ban az egyházak újraegyesítése érdekében tett fáradozásaiért pápai áldásban részesült, a pravoszláv egyház legfelsőbb hivatali szervének, a Szent Szinódusnak a főügyésze betiltott számára minden nyilvános szereplést, lévén az „mind az egyház, mind pedig az állam számára" káros. Egykori barátai, a szlavofilek felrótták neki, hogy támadta őket hitükért, hogy Oroszország Harmadik Róma lesz, és a pravoszláv egyház mint „az igazság egyetlen képviselője" betölti messiási szerepét. Szolovjov bírálta a szlavofil tanítást „zoomorf nacionalizmusáért", mivel ő maga bármilyen nemzeti érzésnél magasabb rendűnek tartotta a vallási és erkölcsi értékeket és hansúlyozta, hogy a teokrácia minden nemzeti problémát meg fog oldani. Mindössze egyetlen en-

[48] Вл. Соловьев: Смысл любви. Собрание сочинений. СПБ, 1912, т.7, с.4.

gedményre volt hajlandó, annak leszögezésére, hogy „az orosz nép természetéből fakadóan teokratikus nép és az igazság keresője".

Élete alkonyán Szolovjov egyre inkább arra az álláspontra jutott, hogy a Jó végső győzelmét háborúk, ínség és az Antikrisztus kísértései előzik meg. Azt tartotta, hogy a világot közvetlen közelről halálos pusztulás fenyegeti, hogy Európa és Ázsia, amelyeknek Oroszország is része, válság előtt áll. A *Три разговора* (Három beszélgetés, 1900) c. műben különösen annak *Сказание об Антихристе* (Az Antikrisztus legendája) fejezetében, amely Dosztojevszkij írásával, *A nagy inkvizítor legendájá*val rokonítható, Szolovjov apokaliptikus látomásokat vonultat fel — profetikus hangon. Krisztus második eljövetelét az Antikrisztus országa előzi meg, amelyet a sárga veszedelem hoz ránk: a kínaiak és a japánok vezette ázsiai hordák elárasztják Oroszországot és Európát. A pánmongolizmusban Szolovjov a gonoszság megnyilatkozását és annak a kereszténységet fenyegető elkerülhetetlen veszélyét látta.

Szolovjov felfogása szerint az emberi történelem nem más, mint a „kibontakozó istenországnak", a „teokráciának" előkészítő szakasza. Az ideális társadalomban, miként Szolovjov vélte, minden társadalmi-gazdasági szükségletet az igazság és az igazságosság fog megszabni; ebben a társadalomban nem lesz sem osztályharc, sem kapitalista anarchia, sem általános versengés, sem pedig pénzuralom. A legfőbb gazdasági tevékenység a földművelés lesz, amelynek kivételes erkölcsi előnyei vannak. Szolovjov minden reménye a keresztény vallásban, az egyházban volt, amely a társadalomban megszilárdítja az emberiség, az egyetemes szeretet és jóság princípiumát. A „teokrácia" megteremtésében Oroszországra külön küldetés hárul, mivel ezt az országot még alig kezdte ki a kapitalizmus, s benne még megőrződtek a valláserkölcsi alapok. Szolovjovnak ez az eszménye a 70-es években Dosztojevszkijhez közelített, aki a teokrácia programját a *Karamazov testvérek*ben (Zoszima atya intelmeiben) fejlesztette tovább.

A „teokráciába" átnövő történelmi-társadalmi folyamat, vélte Szolovjov, egy másik folyamattal jár együtt, amely a kozmosz és az emberi tudat történetében megy végbe: a természet fokozatosan szellemivé, a „kaotikus" anyagi világ pedig gyönyörű és érzelmes kozmikus világgá válik.

Mindehhez az ember szellemi „megvilágosodásának", az emberi tudat magasabb fokozatra való emelkedésének folyamata társul. Ilyenfajta

nézeteket Vlagyimir Szolovjov nemcsak filozófiai írásaiban fejtegetett, hanem költészetében is, amely tele van mítoszokkal, szimbolikus képekkel: az időt és a halált leterítő misztikus szerelem, az eljövendő Örök Asszonyiság, a Világlélek bűnbeesése és újjászületése képeivel.

Szolovjov eszméi nagy hatással voltak a századforduló szimbolistáinak világnézetére és művészetére. Vlagyimir Szolovjov filozófiája és költészete iránti rajongásról tanúskodnak Blok, Belij, Szergej Szolovjov, Vjacseszlav Ivanov, L. Ellisz és mások cikkei, visszaemlékezései, naplójegyzetei, levélrészletei.

„... beletemetkeztünk Vlagyimir Szolovjov verseinek olvasásába és az eljövendő Teokrácia vízióit álmodtuk magunk elé ... — írja Belij Blokra visszaemlékezve. — ... Szolovjov lírájában mi az ember újjászületését és a világ érzékelő szerveinek átalakulását hirdető jóslatot láttunk."[49]

Erről a hatásról tanúskodnak Blok szavai is: „... végtelenül misztikus és romantikus élmények igézetében teljes valómat magával ragadták Vlagyimir Szolovjov szavai."[50]

Szolovjov verseinek főhőse az Örök Asszonyiság, az Apokalipszis-beli nap formáját öltő asszony, aki egykor eljön a világra, átszellemíti a világot és elpusztítja a rosszat. Szolovjov költészete a költőnek — a „Szivárvány-kapuk Szüze" papjának és prófétájának belső útjáról szól, felvillanásairól, a világ eljövendő újjászületését, a szépség uralmának beköszöntését áhító reményeiről. A filozofikus, misztikus témákat Szolovjov az intim líra formaeszközeivel dolgozza fel, akár egy szerelmi regényt: s azok a költő kezén olyanná válnak, hogy a „túlvilági" találkozások izzó reményeit és hitét bizonytalanság, hitetlenkedés, az ígéretszegés, az újjászületés pillanatai váltják fel. A költő lírai vallomásaiban gyakran felbukkan a búcsú motívuma; feltűnik a gonosz világban tévelygő lovag, akire pusztulás vár az éjszakai hóviharban, s a mennyek királynőjének a képe.

Szolovjov költői termése mennyiségét tekintve ugyan csekély volt, mégis rendkívül hatott a század elejének irodalmára. A költő-filozófus számos orosz íróval állt ismeretségben, közvetlen kapcsolatban volt többek között Fettel és Dosztojevszkijjel. Az utóbbi Szolovjov hatása nyomán kísérelte meg összebékíteni a messianizmus szlavofil eszméjét a

[49] Журнал „Эпопея", Берлин, 1922, №1, с.137, 140.

[50] А. Блок: Собрание сочинений в 8 томах. т.7, с.13.

nyugati univerzalizmussal.[51] Az orosz irodalom történetében Szolovjov előkelő helyet foglal el nemcsak mint kritikus, mint ókori és modern költők fordítója, hanem mint bűbájos, szellemes levelek szerzője is, amelyek Csehov leveleivel vetekednek.

A szimbolizmus korai, dekadens szakaszában Szolovjov paródiákkal tette nevetségessé Balmontot és Brjuszovot. Ezek a paródiák rendkívül népszerűek voltak (s mind a mai napig is népszerűek). A szimbolizmust Szolovjov a művészet alapjának tekintette, „a szimbólumok világa nem illúzió, hanem maga a valóság"[52] — mondotta, és saját verseit is mélyen áthatotta a szimbolizmus. A spirituális erotika misztikus felhangokkal teli, dallamos, szubjektív lírájának egyik fő motívuma volt. Verseit annak a Szépségnek a látomása ragyogja be, mely az Örök Asszonyiság szimbóluma, s egyúttal a Sophiát, a Szentírás Bölcsességét is megtestesíti. A *Három találkozás* című, egyik leghosszabb költeményében ír Róla, aki először kilencéves korában jelent meg neki, másodszor ifjúkorában a British Museum olvasótermében, harmadszor pedig jóval később, az egyiptomi sivatagban, Kairó közelében. Az Ő segítségével sikerült meglátnia az istenség derengő fényét, s a halhatatlanság bíbor koszorúját az anyag nyers kérge alatt. A tréfás epizódok lírai szárnyalású betétekkel, az irónia a szellem misztikus lebegésével fonódik egybe a költeményben, amely jellegzetes szolovjovi képpel zárul: látomásai csak megerősítik az életnek a halál felett aratott diadalát, a költő széttépi az idő láncát, felemelkedik Szerelméhez, a Mennyek Királynőjéhez, akinek a nevét még suttogva sem meri kiejteni.

Szolovjov látomásai az Igazságról és a Szépségről összefonódnak a Szeretet, a Szivárványkapuk Szüze szimbólumával, akinek a szeme az ő lelkébe néz. Az Örök Asszonyiság számára nem Venus Anadiomena, nem a tenger habjaiból felszálló Aphrodité, hanem maga az Örök Mennyei Szépség, amely az Univerzum kellős közepén tündököl. Szolovjov a jelenségeket fizikai („a világ csalóka jelenségei"), szellemi és misztikus jelenségekre osztotta, s a misztikus jelenségek magaslatára az extázis, az

[51] Dosztojevszkij és Szolovjov együtt zarándokoltak el az Optyin kolostorban élő Amvroszij atyához, a *Karamazov testvérek* Zoszimájának modelljéhez.

[52] Вл. Соловьев: Чтения о богочеловечестве. М., 1881, с.209.

exaltáció révén törekedett eljutni: ebben az állapotban a dolgok lényegét a szimbólumok tárták fel előtte.

A szimbolisták második nemzedéke, különösképpen Blok, lenyűgöző szépségűnek tartotta ezeket a tiszta, izzó képeket, valamennyiüket elbűvölte Szolovjov „hideg tüze". A szimbolizmus: hit, a szimbólum a valóság jele, a költészet pedig nem más, mint az Igazság és az Isten intuitív megsejtése — ezeket a tanulságokat szűrték le a fiatalabb szimbolisták Vlagyimir Szolovjov művéből. Tanítómesterükké avatták őt, mint akinek misztikus hajlamai tulajdon törekvéseikkel vannak összhangban. Ki kell emelnünk többek között Andrej Belij, Alekszandr Blok és Vjacseszlav Ivanov nevét, akik rendkívül aktív módon, sajátos alkotói szuverenitással dolgozták fel a szolovjovi örökséget.

Ha összegezni akarjuk, milyen szerepet játszott Vlagyimir Szolovjov a század eleji művészi törekvések alakulásában, s ha választ akarunk kapni arra a kérdésre, hogy miért volt ilyen tekintélye ezekben az években, akkor a következőket kell hangsúlyoznunk. Szolovjov rendületlen hite a szellemi-spekulatív és a gyakorlati tevékeny életprincípiumok szintézisének elkerülhetetlenségében; az a meggyőződése, hogy történelmileg szükségszerű az anyagi és a szellemi létezés harmóniába olvadása, éppen úgy, mint az egységes világnézet keresése; és a környező valóság látható és rejtett jelenségeinek ebben a szellemben való érzékelése, végül pedig az a gondolat, hogy az emberiséget a katasztrófa, a pusztulás és a feltámadás tisztítja majd meg — mindezek az eszmék hűen fejezték ki az orosz értelmiség egy bizonyos rétegének hangulatvilágát, romantikus (és olykor misztikus) elemekkel átszőtt forradalomvárásának adtak hangot.

Szolovjov hatása különösen a század legelején érzékelhető, amikor a szimbolisták épp csak körvonalazni kezdik az eszményről, a világ mozgásának céljáról alkotott elképzeléseiket. De Szolovjovnak az orosz szimbolizmus fejlődésében betöltött szerepe még akkor is igen jelentős maradt, miután Blok elutasította a „szintézis" Szolovjov-féle koncepcióját, amely szerint a szintézis az élet ellentmondásai enyhítésének a formája, és saját, a Szolovjovétól eltérő kocepcióval áll elő. Valójában Szolovjov volt az — főleg a költő Szolovjov —, aki hozzásegítette az orosz szimbolistákat, hogy megtalálják a módszert, melynek segítségével a konkrétan létező és a még realizálatlan, magasabb rendű valóság

elemeiből megalkothatóvá és művészi struktúrában megragadhatóvá lesz egy új, többrétegű világkép.

A szimbolizmus Vlagyimir Szolovjov közvetítésével kapcsolódott az előző irodalmi korszak (F. I. Tyutcsev, A. Sz. Homjakov s főleg F. M. Dosztojevszkij) társadalomfilozófiai kérdéseihez. Másrészt Szolovjov révén fejlődött ki az a művészettől később elváló áramlat is, amely egyesítette a századvégi orosz keresztény-társadalmi (egyházellenes) mozgalmat az ugyanazokban az években erőteljesen kibontakozó vallásfilozófiai rendszerekkel (N. Bergyajev, Sz. Bulgakov, L. Sesztov).

Vlagyimir Szolovjov műve bonyolult irodalom- és eszmetörténeti jelenség, nehezen értékelhető egyértelműen, akárcsak azok a társadalmi és esztétikai tendenciák, amelyeknek szószólója volt. Nézeteiben és írásaiban kétségkívül találhatók reakciós elemek; mint például a teokráciához, ehhez a spekulatív filozófiai konstrukcióhoz fűződő reményei, valamint metafizikus művészeti gondolkodásmódja. Helyesen állapítja meg Z. G. Minc: „Vlagyimir Szolovjov bonyolult, rendkívül ellentmondásos gondolatrendszerében összefonódott egymással idealizmus és káprázatos dialektika, vallásos illúziók és erőteljes polgárellenesség, rettegés a forradalomtól és gyűlölet a reakció iránt, dogmatizmus, skolasztika és felfelvillanó történetiség."[53]

[53] З. Минц: Лирика Александра Блока (1898—1908). Тарту, 1965, с.9.

AZ IMPRESSZIONISTA VÁLTOZAT: KONSZTANTYIN BALMONT KÖLTÉSZETE

Az orosz szimbolizmusnak mint művészeti irányzatnak három alapvető fejlődési szakasza volt. Az első, a XIX. század 90-es éveit átfogó szakasz a kibontakozás időszaka, amikor az irányzat még csak az irodalmi dekadencia egyik megnyilvánulása volt. A szimbolizmus esztikai programja ekkor még csak alakulófélben volt Balmont, Szologub, Brjuszov és mások műveiben.

A századforduló orosz költői közül talán senki sem került annyi vita kereszttüzébe, mint Konsztantyin Balmont (1867—1942). Balmont, aki vezetéknevét egyik skót ősétől örökölte, az egyetlen orosz költő volt, akit már életében a „nagy költő" címmel tüntettek ki. „Balmont egy évtizeden át egyedül uralkodott az orosz költészet felett — írta Brujszov 1906-ban —, Balmontnak, a vers e csodálatra méltó művészének máig sincs párja a modern költők között."[54]

Sz. A. Vengerovnak 1903. május 17-én írt életrajzi vonatkozású levelében, melyben felsorolja „életének legnevezetesebb eseményeit", Balmont a következőket írja: „Az első szenvedélyes gondolat a nőre (ötéves koromban). Az első igazi szerelmi állapot (kilencéves koromban). Az első szenvedély (tizennégy éves koromban). Először felvillanó misztikus bizonyságú gondolat az egyetemes boldogság lehetőségéről és bekövetkezéséről (tizenhét év) ... Versírás (először kilenc-, majd tizenhét, huszonegy éves korban) ... Öngyilkossági kísérletem (huszonkét éves koromban) három emelet magasából kiugorva az ablakon a kövezet-

[54] В. Брюсов: Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912, с.89, 106.

re . . ."[55] Ez az öngyilkossági kísérlet egy évnyi ágyban fekvésbe került, s egy egész életre szóló, enyhe sántítás lett a következménye. Ez azonban, miként Balmont említi, sosem tapasztalt életkedvre hangolta és a benne rejlő költői energia robbanásához vezetett. Enyhén sántikáló ifjú izzó szemekkel és lángoló fürtök keretezte sápadt arccal — így nézett ki a modernizmusnak ez az Orpheusza, aki rendkívüli népszerűségnek örvendett már első verseinek megjelenésekor. Míg a rideg és gőgös Brjuszov a dekadenciáért folyó harc stratégiai tervét forgatta fejében, addig Balmont sorra jelentette meg szokatlan zeneiségű verseit, melyek tartalma meghökkentette a „filiszteusokat és obskurantistákat". Balmont két első verseskötete gyors egymásutánban látott napvilágot, a *Под северным небом* (Északi ég alatt) 1894-ben, a *В безбрежности* (Végtelenség) 1895-ben. „Blamont első kötetei az orosz szimbolista költészetnek még csak kapunyitói — írja Vlagyimir Orlov. — Balmont alkotómódszerére és költői kifejezésmódjára sokkal találóbban és pontosabban illik egy másik szó, éspedig az impresszionizmus."[56]

Az impresszionizmus, a szubjektivista művészet egyik formája, amely közvetlen módon ragadja meg a művész pillanatnyi, összefüggések nélküli, folyton módosuló benyomásait (impression), Balmont feltűnésekor már gazdag tapasztalatokra tekintett vissza (különösen ami a festészetet illeti). Az impresszionista művészet filozófiai alapja a szubjektív idealizmus, amely lehetségesnek tartja, hogy magának a szubjektumnak a tudata, megsejtései és közvetlen benyomásai ábrázolják a világot.

A művészetnek ezt a típusát elméleti szempontból a legszabatosabban Henri Bergson esztétikája határozza meg. Nincs tisztázva, hogy ismerte-e Balmont Bergson esztétikáját, de nem is ez a legfontosabb kérdés. A lényeges itt az, hogy az intuícióról mint a művészi alkotás egyetlen forrásáról alkotott elképzelés teljes egészében összhangban állt Balmont alkotómódszerének lényegével, magának az alkotófolyamatnak mint ösztönös és irracionális jelenségnek, mint az ész ellenőrző befolyása alól kivont egyfajta ihletettség állapotának a balmonti felfogásával.

[55] Русская литература XX века (1890—1910). Под ред. проф. С.А. Венгерова. М., 1914—1916, с.59—60.

[56] Вл. Орлов: Жизнь и поэзия. В книге: Бальмонт. Стихотворения. Л., 1969, с.44.

Balmont művészi kifejezésmódját az impresszionizmus alapjául szolgáló filozófia, a hirtelen felvillanó és örökre elmúló pillanat filozófiája alakította ki. Költői világában minden mozgásban van, minden illékony és bizonytalan, minden röpke benyomások, homályos érzések és elmosódó sejtelmek hálójából szövődik össze. A személyesen átélt pillanatnyi benyomás a világ egyetlen lehetséges megközelítési formája annak a művésznek a számára, aki látványosan szakított társadalmi kötelékeivel és aki (Balmont szavaival élve) feltárta „az elzárkózásban, az elszigeteltségben, az általánostól való elszakadásban", „az egyéniség nagy eszméjét".[57] Ezt a gondolatot fogalmazza meg Balmont híres költői vallomása:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.

Bölcsességem nincs, amely másnak is segít,
Illanó perc jut csak el zengőn versemig.
Minden illó pillanat teljesült világ,
játék, melyet égi híd tarkán ível át.

(Bölcsességem nincs. Eörsi István ford.)

Az impresszionizmus lényegét Brjuszov abban határozta meg, hogy a költőnek joga van ahhoz, hogy „ne olyannak ábrázolja a dolgokat, amilyennek azokat ismeri, hanem olyannak, amilyennek azokat látja, amilyennek az adott pillanatban látni véli".[58] Az ábrázolás szerepének ilyen felfogásába rendszerint belejátszott az ábrázolás anyag- és tárgyszerűségének, a művészi kép plaszticitásának feladása. Ahogy az impresszionista festészetben a tárgy gyakran egybeolvad a fénnyel és az éggel, az impresszionista költészetben úgy süllyed „finom aranyködbe" a

[57] К. Бальмонт: Горные вершины. М., 1904, с.111.
[58] В. Брюсов: Далекие и близкие. с.159.

látható világ. (Ez a cím — *В дымке золотой* [Finom aranyköd] — áll Balmont *Тишина* [Csend] című kötetének egyik ciklusa élén.) Az impresszionista költő mintegy a szó művészetének alapjává tette az impresszionista festők szabályát: „A szín minden, a rajz semmi." A „rajznál", az éles kontúroknál, a nyelvi és képi plaszticitásnál a fénynek, a levegőnek, az atmoszférának, a „plein air"-nek összehasonlíthatatlanul nagyobb szerepe van Balmont költészetében. Költői nyelvében a ködös, elmosódott képek vannak túlsúlyban, verseiben csak úgy hemzsegnek a tárgy közvetlenül érzékelhető jegyeinek bemutatását mellőző, metaforikus leírások.

Az impresszionista költészetben csakúgy, mint Balmont lírájában, óriási szerepe van a zeneiségnek, a dallamosságnak. Balmont költői nyelvi rendszerében nem a színek, hanem a nüánszok, nem a közvetlen jelentések, hanem a jelentésárnyalatok, az utalások és a gondolatfelvillanások játéka, a meg nem ragadható sejtések a döntőek. Ez a nyelvi struktúra Balmont verseit egyetlen dallam- és szóáradattá, egyetlen zengő sodrású varázslattá, zenévé formálta át. Mellőzhetjük a példákat, hiszen lényegében ez jellemzi Balmont egész líráját.

Schopenhauer nyomán, aki a zenét a művészet olyan legmagasabb rendű, alogikus formájának tekintette, amely a „világ akaratának" lényegét a legteljesebben képes kifejezni, a dekadensek és szimbolisták megkülönböztetett figyelemmel kezelték a költészetben rejlő zeneiséget, átvették Verlaine jelszavát: „De la musique avant toute chose!" Erről az alapról bontakozott ki az a szimbolisták és dekadensek körében igen elterjedt nézet, amely szerint a költői nyelv nem más, mint harmonikusan zengő dallamok varázslatosan szép áradata. A gyakorlatban ezt az elképzelést nem ritkán túlzásba is vitték: a költészetet magával a „képszerűséget mellőző" zenével azonosították, s ez különösen Balmont lírájára volt érvényes.

Ahhoz, hogy felmérhessük azt a hatást, amelyet Balmont jelentkezése az orosz költészetben kiváltott, meg kell említenünk, hogy ebben az időben az orosz költészet színpadán a 90-es évek elején csekély kivételtől eltekintve jellegtelen rímfaragók sorakoztak fel, s ezek egyenesen semmibe vették a versírás technikai követelményeit, a képtelenségig alacsonnyá

züllesztve az egész orosz verselési kultúra színvonalát.[59] A költészetet ezekben az években túlnyomórészt epigonizmus, közhelyek tömege, bágyadt, hervatag rímfaragás jellemezte. S ebből a szürke háttérből hirtelen előtűnik egy költő, aki virtuóz mestere a csodálatos zengésű, dalolózenélő versnek. Balmont „csengő-bongó" versei valósággal lélegzetelállító hatással voltak a kortársakra.

Az a könnyed melankólia, amely Balmont első alkotói korszakára volt jellemző, meglehetősen hamar eltűnik. A zenei harmónia, az esztetizmus, másfelől a „szenvedélyes életvágy" Balmontot extatikus mámorú, pogány életimádathoz viszi el. Verseiben, amelyek gyakran pogány imákra emlékeztetnek, Balmont az élet valamennyi megnyilvánulását üdvözli, s ugyanazzal az elragadtatott lelkesültséggel énekli meg a napfelkeltét és a nap sugaraiban arany színnel csillámló porszemeket, mint az óceánt és a virág szirmain fénylő harmatcseppet. Individualizmusát és azt a jogát, hogy ne legyen olyan, mint „mindenki más", ugyancsak nyomatékkal hangsúlyozza.

Горящие здания (Lángoló épületek, 1900) című kötetének előszavában — ezt a könyvét Balmont a „modern lélek lírájának" nevezte — a következőket írta: „Minden léleknek sok-sok arca van, minden emberben sok-sok ember rejtőzik, és az egyetlen egy embert alkotó rengeteg ember közül igen sok könyörtelenül a tűzbe vettetik."[60] Ezt a kötetet, miként a következőt, a *Будем как солнце* (Legyünk, mint a nap, 1903) címűt is, nietzschei szellem hatja át; s számtalan olyan vers szerepel a kötetekben, amelyben Balmont önmagát az összes többi költő fölé helyezi. Felhagy korábbi „holdas álmaival", „az édes merengések azúr kékjével", s a szenzáció erejével ható verssorokat ír:

Хочу быть дерзким, хочу быть смелым,
Из сочных гроздий венки свивать,
Хочу упиться роскошным телом,
Хочу одежды с тебя сорвать.

[59] V. Bjuszov kitűnően jellemzi ezeknek az éveknek a költészetét: „Eléggé ismert, milyen poétikai irányzathoz tartozott Sz. Nadszon. Azt írja: Csak valamiképpen szavakba tudnám önteni azt, amivel telve van daloló szívem. Ez a »valamiképpen« volt hát neki magának és iskolájának jelszava." — В. Брюсов: Далекие и близкие. с.46.

[60] К. Бальмонт: Стихотворения. М., 1969, с.620.

Хочу я зноя атласной груди,
Мы два желанья в одно сольем.
Уйдите, боги! Уйдите, люди!
Мне сладко с нею побыть вдвоем!

Пусть будет завтра и мрак, и холод,
Сегодня сердце отдам лучу.
Я буду счастлив! Я буду молод!
Я буду дерзок! Я так хочу!

Vakmerő akarok lenni, bátor akarok lenni,
Zamatos fürtökből koszorúkat akarok fonni,
Gyönyörű testtől lerészegedni,
Le akarom tépni rólad a ruhát!

Selyemkeblének hevére vágyom,
Két vágyat egy vágyban egyesítünk,
Félre innen, istenek! Félre innen, emberek!
Nekem kettesben édes vele lennem!

Ránk holnap jöjjön bár sötétség és hideg,
Ma szívemet a napfénynek adom.
Én boldog leszek! Én ifjú leszek!
Én vakmerő leszek! Úgy akarom!

(Хочу—Akarom)

A gyöngéd lírai hangulatokat viharos szenvedélyek váltják fel: „Tőrként hasító szavakat és halálhörgést, lángoló épületeket, üvöltő viharokat akarok!" Balmont „égő életekről", „titáni győzelmekről", „a lelkek robbanásáról", „a rútban rejtező szépségről és a rosszban meglevő jóról" — önmagáról énekel:

Я — изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты — предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.

Я — внезапный излом,
Я — играющий гром,
Я — прозрачный ручей,
Я — для всех и ничей.

Vagyok új, finomult dal, orosz-szavú törvény,
hisz előttem a többi poéta — előzmény,
kivirult, amit írtam, e nyelv muzsikája,
aranyos, haragos, takaros szavak árja.

A törés vagyok én,
csobogóban a fény,
dörej — oly fura kincs:
közös, ám ura nincs.

(Vagyok új, finomult dal.
Eörsi István ford.)

Innen már csak egyetlen lépés választja el attól, hogy kimondja: „Énekteremtő erőmmel ki ér fel? — Nincs senkisem."

Az 1905-ös forradalom előtt s az azt követő reakció éveiben Balmont az ifjúság bálványa volt, költeményeit megzenésítették, s felolvasóestjeit hatalmas ovációval fogadták szerte Oroszországban. Az 1905-ös forradalom alatt és után írott, a felkelt népet dicsőítő verseiért kényszerült első külföldi emigrációjába.[61] Hamarosan az egzotikum bűvöletébe került, s újabb köteteiben a szláv folklórból (Tűzmadár) és az utazásai során megismert országok (Mexikó, Dél-Amerika stb.) népművészetének motívumaiból merít. A Csendes-óceáni szigetekről és a Moszkva környéki tájakról azonos hőfokon dalolt.

A költő Balmont legfőbb vonása volt ez: a legkülönfélébb országok, tárgyak, érzések, emberek, korok inspiráló hatása alá tudott kerülni. Sohasem válogatott, mindig csak külső ingereket, impulzusokat visszhangzott s kimeríthetetlen gazdagságú költői, lírai válaszokat volt képes felvonultatni. Ezerszám írta a legkülönfélébb témájú verseket. Költészeté-

[61] Másodszor Balmont 1920-ban hagyta el Oroszországot. A második világháború idején, 1942. december 24-én halt meg Párizsban.

nek széles folyama nem tudta kivájni saját medrét, útját megannyi szerteágazó kanyarulat szabdalta fel. Költői tehetségének alapvető baja az volt, hogy versekkel élt, versben beszélt, s ez a verses beszéd üres fecsegéssé fajult. Modorosságai és szóáradatai egyre kevésbé voltak elviselhetők. „Képes akár egy egész könyvtárat is rímbe szedni" — mondta róla ingerülten Brjuszov, valósággal kikelve magából azért, hogy Balmont mindazt, amit könnyűszerrel megtanul, épp olyan könnyen tudja elfelejteni is. Ez a tanulékonyság termékeny műfordítót kovácsolt Balmontból (több nyelvet kitűnően ismert), noha fordításaiban Shelley — Balmont imádott költője —, Poe, Whitman, Calderón, Lope de Vega és számos más író túlságosan gyakran jelent meg Balmont képében. Ennek ellenére fordításai sokáig népszerűek voltak.

Balmont 1904 és 1910 között volt dicsősége tetőpontján, bár legjobb versei még 1905 előtt születtek — a *Csend* 1897-ben, a *Lángoló épületek* 1900-ban, a *Legyünk, mint a nap* című kötete pedig 1903-ban jelent meg. Következő köteteiben — a *Только любовь* (Csak a szerelem, 1903), *Литургия красоты* (A szépség liturgiája, 1905), a *Злые чары* (Gonosz varázslatok, 1906), a *Жар-птица* (Tűzmadár, 1908) — még előfordulnak a régebbi Balmontot idéző versek, ezek a kötetek azonban már elütnek a korábbiaktól. Balmontot jobban ismerték és kedvelték, mint sok más kortárs költőt, s a kezdő verselők is őt utánozták. Népszerűsége azonban nem tartott sokáig, Balmont rövid időn belül elavult, költészete avíttá vált.

Talán csak egyvalaki nem vette mindezt észre, s ez az egyvalaki maga Balmont volt. Rengeteg Don Quijote-i vonás volt benne, s a reális valóság egyáltalán nem tudta befolyásolni szakadatlanul elérhetetlen ábrándokat kergető törekvéseiben. Már a 20-as években anakronizmussá vált; Belij Oroszország trubadúrjának nevezte. Balmont egy középkori lovag odaadásával szolgálta a költészetet, ez a középkori lovag kész volt önmagát és közvetlen környezetét is feláldozni szépséges, nemes Hölgyéért.

Balmontnak a pillanatnyi benyomások költői reprodukálása egyedülálló, ösztönös képessége volt, ám jóval kevésbé törekedett arra, hogy az ábrázolt jelenséget vagy az őt hatalmába kerítő érzést mélyrehatóan értelmezze. Az orosz költészetet új ritmikával gazdagította, megújította és változatosabbá tette a rímelést, olyan gazdag alliterációkra adott példát,

amilyenekre előtte egyetlen orosz költő sem. A balmonti vers lényege a zeneiség (ezzel a zeneiséggel annak idején számos tanulmány is foglalkozott).

S ami a leginkább meglepő, Balmont költészetében nyoma sincs az „újításnak": hagyományos, tiszta rímeket (főképp ragrímeket) használ, a ritmus szokványos és meglehetősen egyhangú, a verskompozíció teljes egészében hagyományos. Hasonlóképpen balmonti jellegzetesség, hogy szívesen alkalmazza a régi, kanonizált strófaszerkezeteket: a szonettet, a terzinákat, majd a triolettet és stanzákat. Brjuszov megállapítása szerint: „Balmont verselése a mi régi verselési múltunk tökéletesített, finomított változata, de lényegét tekintve ugyanaz a régi verselés."[62] Metrikai és ritmikai újításai véletlenszerűek és egyszeriek, költészetének jellegén mit sem változtatnak.

Költői stílusának egyetlen uralkodó jellegzetessége a zeneiség. Ebből a zeneiségből ered egyes verseinek varázsa, de ez a forrása annak a kihívóan bántó, üres csillogásnak is, amely az orosz költészetben a „balmontizmus" nevet kapta. S Balmont lírája, miként erről Vlagyimir Orlov nyilatkozik, „a dallamos költészet kezdeti, elemi formája, teljes egészében a legegyszerűbb hanghatásokra épül, e téren pedig igen távol áll Blok, Annyenszkij és Szologub rendkívül összetett szó- és dallamkompozícióitól, végtelenségig finom zeni leleményeitől".[63]

Balmont kedvelt fogása, amelyet legalább olyan mértéktelenül alkalmazott, mint a belső rímek halmozását, az alliteráció volt, annak is főként legegyszerűbb formája, a „mássalhangzókon alapuló hangszerelés". O. Mandelstam egy helyütt megemlíti „Balmont sajátos hangtani jellegzetességét, a mássalhangzók egzotikus felfogását'.[64]

Verseiben gyakran dominál egy és ugyanazon hangnak a dobütések mechanikus ritmusát követő ismétlődése, ami gyakran a kép értelmének és vizuális megjeleníthetőségének rovására megy. Az ilyen nyomatékoltan hangutánzó versekkel vívott ki magának Balmont annak idején hatalmas elismerést, de később éppen ezek a versek ásták alá hírnevét, s ennek

[62] В. Брюсов: Далекие и близкие. с.79.

[63] Вл. Орлов: Бальмонт. Жизнь и поэзия. с.61.

[64] „Русское искусство", 1923, №1, с.77.

ürügyén állapíthatta mag Blok, hogy „Balmont és Balmont nyomán sok más kortárs költő vulgarizálták az alliterációt".[65]

Verseinek gazdag zeneisége ellenére Balmont ritmikája szegényes és egyhangú. Ez a ritmika általában nem is változik egyetlen művön belül, s így nem viszi előbbre mozgásában a verset; az esetek többségében csak a gördülékenység és a kimérten ringató mozgás benyomását kelti. A végtelen számú hangtani egybecsengést magába építő „dallamáradat" azt eredményezte, hogy a költői nyelv darabjaira hullott szét, egymással összefüggő elemei szétestek, s a költői kép, alaktalanná válva elveszítette tárgyiasságát és anyagszerűségét. Ennek következtében Balmont verseinek jelentéstartománya, amely általában is igen szegényes volt, háttérbe szorult, végleg lemondott lehetőségeiről, önkényes, távoli és megfoghatatlan asszociációknak adva át a helyet. A szó értékét így nem jelentéstartalma, hanem egy adott érzelmi hatás kifejlesztésére alkalmas hangtani forma határozza meg. A korabeli kritika Balmont egyes verseit tréfából „fordítva", az utolsó sortól az első felé haladva idézte, s a versek zenei-érzelmi telítettségükből így sem vesztettek semmit. A balmonti emblematikus szót kimerítő pontossággal jellemezte V.M. Zsirmunszkij: „A szó Balmont számára csak mint bizonyos érzelmi telítettségű komplexum lényeges, olyan hangkomplexum, amely a konkrét-logikai jelentéstől függetlenül azonos módon sajátja az egymástól nagyon is elütő szavaknak... Az a benyomásunk támad, hogy a költő nem annyira a szavak sokszor homályos és pontatlan értelmével, inkább érzelmileg telített hangokkal, mintegy a vers »zenéjével« hat a hallgatóra."[66]

Ebben mutatkozik meg Balmont legfőbb gyengéje, a költői nyelv gazdagságának a hiánya: a szegényes költői szókincs (ugyanazoknak a kedvelt szavaknak — hold, nap, szép, hullám, köd, gyűrű, tenger — véget nem érő ismételgetése), költészetének elvontsága, s végül a kezdetleges költői szintaxis, amely szinte teljességgel nélkülözi az összetett mondatformákat, viszont annál nagyobb számban alkalmaz egyszerű ismétléseket, felsorolásokat, és paralelizmusokat. Balmont fő nyelvi sajátossága, hogy alig használ igéket, s ez a költői nyelv egyhangúságához és statikussá merevedéséhez vezet. Túlzott szerepet kap viszont nála a melléknév, amely

[65] А. Блок: Записные книжки. М.-Л., 1965, с.179.

[66] В. М. Жирмунский: Вопросы теории литературы. Л., 1928, с.97—98.

gyakran egyszerre tölti be a jelző és az alany funkcióját. Így jöttek létre és burjánzottak el verseiben a sajátosan balmonti szóalkotások, az -oszty (-ság, -ség) végű mesterséges képződmények, amelyek legjobb esetben tárgyi benyomást közölnek: daljokoszty (messziség), zapregyelnoszty (határontúliság), aloszty (bíborság), lilejnoszty (liliomság), oprokinutoszty (felborítottság), sztozvonnoszty (százhangúság), szamoszozzsonnoszty (önelégetettség) stb. Mindez Balmont költői nyelvét rendkívül elvonttá tette. Ez a jelenség már a kezdet kezdetén veszélyt jelentett számára, a későbbiek során költői katasztrófáját okozta: talán egyetlen jelentős orosz költőnek sincs annyi rossz verse, mint Balmontnak. Marina Cvetajeva Balmontot a „megzabolázhatatlan tehetség" példájaként említi: Balmont megidézte a költészet démonát, de „nem tudott diadalmaskodni felette".[67]

Az a sajátossága, hogy nem volt képes gondolatait rendszerezni, nem tudta racionálisan értelmezni a jelenségeket, mégis igen gyakran hatott a lírai közvetlenség erejével. Blok ennek pontos magyarázatával szolgál: „Mindenki, aki ismeri Balmontot, tudja, hogy ez a költő kizárólag csak magával van elfoglalva ... hogy Balmonttól nevetséges lenne elvárni bármiféle összefüggő fejtegetést, általánosítást vagy párhuzamot ... Előbb-utóbb Balmontról kimondják vagy papírra vetik: ebből a költőből rendkívüli módon *hiányzott a kritikai és elemző képesség s ezért* hagyott ránk ilyen és ilyen, a maguk nemében értékes és senki máséhoz nem hasonlítható dallamokat és verseket."[68] (Blok kiemelése.)

[67] Марина Цветаева: Проза. Нью-Йорк, 1953, с.264.

[68] А. Блок: Собрание сочинений в 8 томах. т.5, с.372—373.

AZ ELSŐ DEKADENSEK: FJODOR SZOLOGUB, ZINAIDA GIPPIUSZ, DMITRIJ MEREZSKOVSZKIJ

1.

Egészen különleges helyet foglal el az orosz szimbolizmus történetében Fjodor Szologub.

Szologub — eredetileg Fjodor Kuzmics Tyetyernyikov (1867—1927) — egy szabómester és egy cselédlány házasságából született, de gyerekkorában egy értelmiségi családhoz került. A pétervári Tanítóképző Intézet elvégzése után 25 évig tanítóskodott észak-nyugati kormányzóságok eldugott kis városkáiban, örökös harcot folytatva az ínséggel s az írói névtelenséggel. 1907-ben nyugdíjaztatta magát, s ettől kezdve kizárólag irodalmi munkásságának élt. Még 1892-ben költözött Pétervárra, a *Szevernij Vesztnyik* munkatársa lett, s megismerkedett Merezskovszkijjal, Gippiusszal, Akim Volinszkijjal, majd a „fiatalabb" szimbolistákkal is. 1907-ben látott napvilágot *Undok ördög* című regénye, amely egy csapásra híressé, és nevét széles körökben ismertté tette. Nem ez volt az első publikációja, már a XIX. század 80-as éveitől kezdve jelentetett meg verseket és fordításokat; fordította Verlaine-t, Baudelaire-t, Gautier-t, Maupassant-t, Voltaire-t és Kleistet.

A kortársak vallomása szerint Szologub mindig is ugyanaz a Szologub volt, akit később az *Undok ördög* megjelenésekor ismertek meg. „Dekadensként hullott az égből a földre — írja a korabeli kritikus, A. Gornfeld —, és sokszor úgy tetszik, ő akkor is dekadens volna, ha nemcsak dekadentizmus, de irodalom sem létezne, s ha sem Edgar Poeról, sem Verlaine-ről, sem Mallarméról nem tudnánk, hogyha csak őt, Fjodor Szologubot ismernénk egyedül."[69] Ez a szemüveges, kopasz, hivatalnok külsejű ember maga volt a megtestesült illem és tisztelettudás, ám a nyugodt és higgadt modor, a jellegtelen külső szenvedélyes, gőgös és

[69] Русская литература XX века. Под ред. С.А. Венгерова. т.2, М., 1912, с.15.

beteges lelket takart. A modorosság, amelyet a dekadens művészet szokássá avatott, Szologub alkotásainak természetes közege volt.

Szologub filozófiai nézetei lényegében a manicheusok azon pesszimista tanításán alapulnak, amely szerint a rossz a kezdete mindennek. Szologub hitt a Sötétség Fejedelmének hatalmában, hitt abban, hogy a világ és az emberiség felett a Sátán uralkodik, s hogy az emberiség nem Ádámtól, hanem a Sátán és Éva kapcsolatából származik.

Szologub egyik kulcsfontosságú szimbóluma Lilith, aki az óhéber mitológiában a rossz megtestesítője és a pokol szülötte. Könyveinek lapjain csak úgy hemzsegnek a vámpírok, kimérák, nekrománok, démonok, természetfölötti és perverz lények, fölöttük pedig ott lángol a tűznyilakat küldözgető utálatos sárkány, a nap. Alig akad író a világirodalomban, aki ennyire gyűlölte volna a napot, mint Szologub, aki szinte személyes utálatot érzett iránta.

Szologub elutasította a jelenségek világát, amely szerinte nem más, mint bármely pillanatban szertefoszlani kész, nem létező illúzió; s az ábrándokat is puszta csalásnak tartotta, noha az ábrándokban látta a csalóka és fojtogató valóságból való egyetlen kivezető utat. Költészetének egyik visszatérő motívuma a gyönyörű tobossói Dulcineának, Don Quijote hölgyének Aldonszává, a kövér és goromba nőszeméllyé való változtatása. Szologub gyakran nevezte az életet „hájas, pirospozsgás nőszemélynek". Minden élettel kapcsolatos dolog kétségbeejtette, dicsőítette a magányt, a látomásokat, az álmot. Tudatosan zárta be magát a *Пламенный круг* — Lángoló körbe (ezt a címet adta 1908-as verseskötetének), és, mint valami varázsló, mágikus ráolvasásokat mormolt, szellemeket idézett, „legendát költött", hogy megmeneküljön a „lét tömlöcébe zárt" élettől. Szologub szolipszista volt, képzeletében egész világokat teremtett, és a szellemeknek e hallucinációkkal teli, jó és gonosz démonokkal benépesített birodalmában jutott el arra a felismerésre, hogy a Szabadság és a Halál, a Halál és a Szexualitás egy és ugyanaz.

Végtelenül komor pesszimizmus és kilátástalan szkepszis árad Szologub műveiből. Ellentétben a többi szimbolistával, ő nem is akart kiutat keresni. Lírája merő világfájdalom, halálfélelem és végzetszerűség, s csak úgy árad belőle a rémület, melyet a valóság sötét és érthetetlen erői, e féktelen, kaotikus és romboló erők váltanak ki. Szologubnál minden, ami szép és nemes, gyalázattá válik, menthetetlenül az enyészeté lesz,

könyörtelenül bekebelezi a vad indulatok és szenvedélyek ördögi „lángoló köre" — minden, ami szép és nemes, elpusztul és elpusztítja önmagát. Azok a képek, amelyek a fénnyel, mozgással, meleggel, élettel vannak kapcsolatban, negatív tartalmúak (a Nap például gonosz sárkány).

Az álom boldog világát éjszakai, holdvilágos képek, az éjben elszenderedő természet képei szimbolizálják. Egész költészetének végső konklúziója, amellyel „lángoló köre" bezárul, az „élni akarás" elutasítása, a teljes megnyugvás utáni sóvárgás, az áhított halál. Az élet Szologub számára „földi száműzetés", kín, őrület, borzalom. És Szologub szakadatlanul szórja átkait erre az életre. Az élet örökös rejtély, értelméről nem tudunk semmit.

Злое, земное томленье,
Злое земное житье,
Божье ли ты сновиденье
Или ничье?

Komisz földi gyötrelem,
Komisz földi élet,
Isten álma teremtett,
Vagy senkisem?
(Злое, земное томленье —
Komisz földi gyötrelem)

Meg kell találni a megoldás kulcsát. De van-e megoldás?

Или навек нерушима преграда
Белой, обманчивой тьмы,
И бесконечно томиться мне надо
И не уйти из тюрьмы?

Vagy sohasem nem lehet áttörni
A csalóka, fehér ködöt,
És örökös kínra vagyok ítélve,
S a börtönből nincs szabadulás?

(Преграда — Akadály)

Nincs kihez fohászkodni, nincs miért fohászkodni, állandó paradoxon ez: ha létezik az a Lény, akihez csodákra várva lehet esedezni, akkor ez a Lény a legfelsőbb értelem, a legmagasabb rendű törvény kell hogy legyen, s így nem létezhet csoda:

Ликует Бог в надзвездном граде,
А мой удел — унылый плен.

Ujjong a csillagok felett az Isten,
s az én sorsom a vert rabé.

(Больная песнь моей тоски —
Szomorúságom beteg dala)

Ez a hangulat a vitriolos, önmarcangoló szarkazmus tetőpontjára hág a *Мы плененные звери* (Fogoly állatok vagyunk) című versben:

Мы плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Fogoly állatok vagyunk,
Üvöltünk, ahogyan tudunk,
Ketrecbe zártak minket,
De nem merjük kinyitni az ajtót.

Csak a maró öngúny az egyetlen vigasz ebben a börtönben:

Если сердце преданиям верно,
Утешаяся лаем, мы лаем.
Что в зверинце зловонно и скверно,
Мы забыли давно, мы не знаем.

Hogyha a szív a legendákhoz hű,
Ugatással vigasztalódva ugatunk hát.
A bűzös, mocskos ketrecet
Régen elfeledtük, már nem is ismerjük.

Minden egyes lépésünk a halál, a sötétség felé vezet, innen jöttünk, s ide jutunk vissza.

Живы дети, только дети.

A gyermekek élnek, csak a gyermekek.

(mivel nekik még nincsen tudomásuk a halál elkerülhetetlenségéről)

Мы мертвы, давно мертвы,
Смерть шатается на свете
И махает, словно плетью,
Уплетенной туго сетью
Возле каждой головы.

A gyermekek élnek csak, a gyermekek,
Mi holtak vagyunk régen.
Járja a halál a világot,
S hadonászik, mintha kezében
Korbács volna, amely, akár egy háló,
Úgy feszül minden ember feje fölött.

(Живы дети, только дети —
A gyermekek élnek, csak a gyermekek)

A sátán hintája — Szologub szerint ez az élet. Recsegő hintára ültetett az ördög, szőrös kezével ide-oda hajtja a hintát, s csúfondárosan kacag:

Держусь, томлюсь, качаюсь,
Вперед, назад,
Вперед, назад,
Хватаюсь, и мотаюсь,
И отвести стараюсь
От черта томный взгляд.

Lengek félve a légben,
oda-ide,
oda-ide,

lengek, s vesztemet érzem,
s a sátán néz sötéten;
rémít tekintete.

(Lothár László ford.)

De az ördög is csak végrehajtója valaminek, a sebesen lengő hintától ő sem válik meg addig, míg egy durva kéz le nem löki a rajta ülőt. És akié e kéz, annak sincs egyebe, mint a gúnyos kacagás:

Над верхом темной ели
Хохочет голубой:
— Попался на качели,
Качайся, черт с тобой.

Sötét fenyőknek árnyán
a kék ég átkacag:
hintára tett a sátán,
hát hintázz — rajta csak.

Nincs más, lengeni kell a hintán és várni az elkerülhetetlen véget:

Торопись дышать сильнее,
Жди, — придет и твой черед.
Задыхаясь, цепенея,
Леденея перед нею,
Срок пройдет — подставишь шею —
День, неделя или год.

Végy mélyebb lélegzetet,
Várj, rád is sor kerül.
Zihálva sóhajts, ha jő,
jeges dermedés fogjon át.

Eljön az idő — egy nap,
egy hét vagy egy év — fejedet odaadod.

(Живы дети, только дети —
A gyermekek élnek, csak a gyermekek)

A világ elleni vádak egybefonódnak a költő önvádjaival. Rossz vagyok, mert a világ rosszul van megszerkesztve; a világot azért látom rossznak, mert magam is rossz vagyok, s hogy is lehetne jó ez a világ, ha engem eleve rossznak teremtett?

Я злой, больной, безумно-мстительный,
Зато томлюсь и сам.
Мой тихий стон, мой вопль медлительный —
Упреки небесам.

Gonosz vagyok, beteg, őrülten-bosszúálló,
De szenvedek magam is.
Halk jajom, elnyújtott kiáltásom
Az egeket káromolja.

(Я злой, больной —
Dühös és beteg vagyok)

Szologub elbeszéléseit is a kilátástalanság érzése hatja át; a cselekmény tere lehet misztikus „ország, ahol a vadállat ragadta magához a hatalmat", lehet költőien romantikus világ, lehet a korabeli Oroszország, vagy akár időn és téren kívül eső dimenzió — az írások hőse mindenütt csak rab: a félelem rabja.

Drámáiban Szologub minduntalan két világ szembenállását hirdeti, szemben áll egymással ábránd és valóság, a Föld és az Oile (Oile — Szologub által kitalált boldogság csillaga, a Földnek, a „siralom völgyének" az ellentéte), Aldonsza és Dulcinea. Erre a szembenállásra épülnek *Победа смерти* (A halál diadala), *Заложники жизни* (Az élet túszai), *Дар мудрых пчел* (A bölcs méhek ajándéka) és *Ночные пляски* (Az éjszakai táncok) című drámái is. Szologub világában a hősök közül az ördög: „a rémisztő és rettegő gonosz lény", „macskának álcázva magát"

futkározik, gyötri és kigúnyolja őket, hívó szavaikra boszorkányok jelennek meg, s vad orgia közepette fonódnak össze a hősökkel, érthetetlen kínokat okozva.

Szologub, aki csupa ellentmondás és határozatlanság volt, mindvégig roppant következetes maradt a józan ész határait súroló cselekedeteiben. Költészetében logikus, áttekinthető, pontos kifejezésekre törekedett, kerülte a pongyolaságot. „A művészetnek a látható felszínen világosnak és mindenki számára érthetőnek kell lennie" — vallotta.

Szologub versei jellegüket tekintve lényegesen különböznek Blok vagy Belij szimbolikus költészetétől és Balmont impresszionizmusától. Költői nyelve fegyelmezett, áttekinthető, tömör és végtelenül egyszerű, mindamellett gyakran csupa báj, bensőség és meghittség; nem halmozza a metaforákat, trópusokat, nem alkalmaz részletező és tarka természetleírásokat, képei visszafogottak, pontosak és világosak. Verseiben Szologub ritmusművész, bár általában megmarad a hagyományos metrumfajtáknál, a négyes jambusoknál és trocheusnál, ezen belül mégis igen gazdag ritmusvariációkat, finoman ívelő, kifejező ritmikai változásokat hoz létre. A dísztelen, szinte aszketikus egyszerűséggel megírt sorok tükörsimára csiszolt felszíne nagy mélységeket takar. Az a mesterségbeli tökély, mellyel Szologub kifejezte vágyait, kétségbeesését és földöntúli ábrándjait, fontos helyet biztosít számára az orosz költészetben.

Szologubot mégsem versei, hanem regénye, az *Undok ördög* tette széles körben ismertté. A regény a kortársakra megrázó élményként hatott, jóllehet nehéz lehetett megrázó élményben részesíteni azokat az olvasókat, akik ismerték Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlyukból* és *Ördögök* című műveit. Az *Undok ördög* főhőse, Peredonov vidéki tanár. Közeli rokonságban áll Juduska Galavljovval, az öreg Karamazovval és annak törvénytelen fiával, Szmergyakovval. Aligha találni az egész világirodalomban Peredonovnál torzabb, visszataszítóbb s minden köznapisága mellett természetellenesebb alakot. Hozzá képest Csehov *Tokba bújt embere* és Heinrich Mann *Ronda tanár úr*ja kedves és rokonszenves figurák. Van valami nagyszabású ebben a mindent átfogó, mérhetetlen kisszerűségben, valami sátáni ebben az undorító hitványságban. Mogorva önteltsége, határtalan egoizmusa, gyáva aljassága, gyanakvó bizalmatlansága és megfélemlítettsége, kéjvágyása, babonás volta és cinizmusa eleven hús-vér alakká teszik a hőst, aki a mű folyamán egyre inkább

megdöbbenti az olvasót, mivel benne a fantasztikus képtelenségek meglepő hitelességgel jelennek meg.[70]

A regény szigorú következetességgel rajzol képet Peredonov megőrülésének egyes fokozatairól. Peredonov kezdetben csupán végtelenül gonosz és aljas ember, ez az alaptermészete. „Lassú és tompa a felfogása." Flegmán arcul köpi élettársnőjét, háziasszonya bosszantására piszkítja és tépkedi a lakásban a tapétát, szakácsnőjétől egy font mazsolát lop el, titokban megeszi, majd a szakácsnőt vádolja a lopással. Falánk, kéjsóvár és aljassága már olyan mértéket ölt, hogy szinte abszurddá válik. Minden egyes gesztusa, minden egyes gondolata — mindezt a regény visszataszítóan reálisan ábrázolja — általános jellemrajzának adaléka: „Érzései tompák voltak, tudata meg bomlasztó és pusztító apparátus. Minden, ami eljutott a tudatáig, förtelemmé és mocsokká változott. A tárgyakban szemébe tűntek a rendellenességek, és örömöt szereztek neki... Nevetett örömében, ha a jelenlétében bepiszkítottak valamit. A tisztára mosakodott gimnazistákat lenézte és üldözte... A lomposokat jobban megértette. Nem voltak kedvelt tárgyai, mint ahogy nem voltak kedves emberei sem, a természet ezért csak egyoldalúan hathatott az érzéseire: csak nyomaszthatta őt. Ugyanígy az emberekkel, különösen az idegenekkel és ismeretlenekkel való találkozás is, akiknek nem lehetett gorombaságokat mondani. Boldognak lenni számára azt jelentette, hogy nem csinál semmit, csak a világtól elzárkózva teletömi a bendőjét."[71]

A mocsok az ő eleme mind valóságos, mind átvitt értelemben. Fantáziája éppoly mocskos, mint szavai és cselekedetei. Feljelentést ír kolléganője ellen, mert az piros színű blúzt vett magára, következésképpen felforgató eszmék terjesztésével vádolható; egy szép külsejű tanítványát bántalmazza, azt állítván róla, hogy fiúnak öltözött lány. A gyűlölet és az elvadultság egyre inkább az őrületbe sodorja, üldözési mániája odáig fajul, hogy úgy rémlik számára: nemcsak az emberek, hanem a tárgyak is összeesküvést forralnak ellene. Mindenben ellenséges-

[70] Szologub feleségének, Anasztaszija Csebotarevszkaja írónőnek Szologub életrajzáról szóló rövid összefoglalójából megtudhatjuk, hogy az *Undok ördög* című regény terve — a mű számos alakját a szerző „természet után" rajzolta — 1885 és 1889 között érlelődött, mikor Szologub Velikije Luki városában tanítóskodott.

[71] F. Szologub: Undok ördög. Budapest, Európa, 1986. 89—90. Makai Imre fordítása.

kedést vagy árulást szimatol: a kártyalapok fintorokat vágnak neki, és ő kiszúrja a kártyákon a királyok, dámák, bubik szemét. Éjszaka rémálmok gyötrik, ellenségeit látja megjelenni saját házában, s meg van győződve arról, hogy élettársnője ördögi varázslattal házasságra kényszerítette. Testét telerajzolja P betűkkel, nevének kezdőbetűjével, hogy el ne rabolják s fel ne cseréljék valaki mással. Ám mindeme küzdelem hiábavaló: a kis ördög, Nyedotikomka (Nenyúljhozzám), ez a szürke, megfoghatatlan és homályos lény, fantáziájának szülötte, minden szögletből feléje morog valamit, csúfondárosan kikacagja, s egyre ingerli. Peredonov őrjöngési rohamában végül elvágja barátja torkát. A romlottságnak és az őrületnek ezzel a tragédiájával éles kontrasztot alkot egy szépséges fiatal lány, Ludmilla, valamint egy bájos fiú, Szasa, Peredonov tanítványának alakja. Első látásra úgy tetszhet, hogy ez a két költőien ábrázolt alak erkölcsileg is ellenpontja Peredonov aljasságának és őrültségének. Ám Szologub ábrázolásmódja ellentmondásos: Ludmilla ugyanis erkölcstelen félszűz, akinek Szasához fűződő beteges kapcsolata szadizmuson és rafinált erotikán alapul. Peredonov a rossz — Nyedotikomka által megszemélyesített — erőinek áldozataként pusztul el, míg Ludmilla és Szasa, a Szépség szimbólumai, behódolnak a Halálnak és a Nemiségnek, a Sátán, a Sötétség Fejedelme birodalmához tartozó erőknek. Hátborzongatóan kísérteties szereplőgárdát vonultat fel az *Undok ördög*. Az orosz vidéki élet Gogol által ábrázolt „holt lelkei" fennkölt lények azokhoz az elképesztően rút és förtelmes kísértetekhez képest, akikkel Szologub népesíti be városát.

Az *Undok ördög*gel Szologubnak az volt a célja, hogy megmutassa, hogyan ötvözze a modern író a szimbolizmust a gogoli hagyományokkal. A naturalizmusnak, a realista leírásoknak, a természetfeletti elemeknek és az erotikának ez a sajátos vegyüléke a regényt egyedülállóvá avatja ezeknek az éveknek az irodalmában. Talán meglepően hangzik, de a regény legjobb oldalai épp azok, amelyek a vidéki társadalmi élet erkölcseit és szokásait mutatják be: a realista részletek jóval érdekesebbek és színvonalasabbak, mint a szimbolisták. Minden bizonnyal Szologub is tudatában volt ennek, s ha történetesen mégsem lett volna, a regény visszhangja, a kritikák meggyőzhették a mű népszerűségének igazi okáról. Éppen ezért határozta el magát Szologub most már egy „igazi" szimbolista regény megírására. Ám nem sikerült olyan művet alkotnia,

mely megközelíthette volna az *Undok ördög* félelmes iszonyatát szuggeráló feszültségét. Az *Undok ördög* maradt egyetlen prózai remeke. A *Навьи чары* (Halottak varázsereje) című regényciklusában (1908—1912)[72] a realizmus (ideértve az aktuális politikai események tükrözését is) költői látomásokkal, próféciákkal keveredik, s végeredményben furcsa, ám kétes értékű elegyet eredményez. Trirodov, a *Творимая легенда* (Költött legenda) főhőse mágus és varázsló, aki minduntalan a „sápadt fiúk" — a félig szellemek, félig emberek — kíséretében tűnik fel. Háza menedéket nyújt a cári rendőrség elől rejtőzködő forradalmároknak, de éppúgy helyet ad a kínvallatásoknak, a korbácsolásnak, a perverzitásnak és a fekete mágiának is. A ciklus befejező részének cselekménye egy gyönyörű, fantasztikus országban, az Ortruda királynő kormányozta Oilében játszódik. Ortruda Trirodov egyik szeretőjének megtestesülése; udvarának intrikáiban és cselszövéseiben a földön megnyilvánuló emberi aljasság verődik vissza.

A *Költött legenda* nyitó szavai a hit (a credo) szimbólumaként hangzanak el, s igen népszerűek voltak a modernisták körében: „Merülj el a sötétségben te sápatag, te hétköznapi, vagy támadj fel vad tűzvészként, fölötted, élet, én, a költő, költött legendát alkotok az elbűvölő szépségről, a gyönyörűségről."[73]

Szologub maga alkotta, kísérteties világban élt, s a „költött legendáról" igen érdekes elméletet hozott létre. Ha az életben nem létezik is a legendás szépség, létre lehet hozni, hiszen még Aldonsát, ezt a szurtos lányt is gyönyörű Dulcineává lehet változtatni.

Szologub valamennyi prózai műve — az általa költött legendák — az érzékiség és az idealista ábrándok keveréke. Az állandó motívumként visszatérő „mezítelen lábak", a „ruganyos testű meztelen fiúk", a „karcsútestű meztelen szüzek", s ezeken a lemeztelenített ruganyos testeken végigsüvítő korbácsok minduntalan a harmónia és a zene országának, Oilének képével vagy pedig a Szabadsághoz és a Szépséghez fohászkodó imákkal váltakoznak. S a furcsa világ betetőzéséül mindig ott van a Halál, a Legfelső Vigasztaló. Egy pszichiáter könnyen kimutathatná

[72] „Навьи чары": „Творимая легенда", „Капля крови", „Королева Ортруда", „Дым и пепел" *(Költött legenda, Vércsepp, Ortruda királynő, Füst és hamu).*

[73] Ф. Сологуб: Собрание сочинений. СПБ., 1913—1914, т.18, с.4.

a Szologub műveiben fellelhető patologikus vonások forrásait. Szadomazochizmusa, halálkultusza, skizofréniás ellentmondásossága, ambivalenciája mögött a valóságtól, az élettől való iszonyatos rettegése húzódik meg. Ha Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlyukból* című regénye nem abban az évben íródott volna, amikor Szologub született, bátran állíthatnánk, hogy az „egérlyuk emberének" alakjában Dosztojevszkij Szologub figuráját mintázta meg.

Szologub műve a XX. század orosz irodalmának sajátos, furcsa jelensége, s ritka példája annak a végletes dekadentizmusnak, amelytől még maguk a szimbolisták is elhatárolták magukat.

2.

Zinaida Gippiusz (1869—1945) irodalmi munkássága a szimbolistáknak abban a körében kezdődött, amely a 90-es években a *Szevernij vesztnyik* című folyóirat köré csoportosult (D. Merezskovszkij, Ny. Minszkij, A. Volinszkij, F. Szologub). Ez a folyóirat publikálta első verseit is 1888-ban. 1889-ben házasságot kötött Dmitrij Merezskovszkijjal, s irodalmi tevékenységét ettől kezdve azonosították férjének munkásságával, bár Zinaida Gippiusz markáns egyéniség volt, s mint költő, hasonlíthatatlanul különb, mint Merezskovszkij.

Önéletrajzi írásában Zinaida Gippiusz nyomatékosan hangsúlyozza, hogy nem hatott rá az „európai dekadencia",[74] ám ez nem egészen igaz, mert abban az irodalmi körben, amelyhez ő is tartozott, a 90-es években éppen hogy Baudelaire, Ruskin, Nietzsche, Maeterlinck és a kor más vezérszellemei uralkodtak. Főként „az individualizmus problémája és minden vele kapcsolatos kérdés" foglalkoztatta[75] — mondja ugyanott. Ezzel a problémával és „minden vele kapcsolatos kérdéssel"[76] itatódnak

[74] С. А. Венгеров: т.1, с.176.

[75] Uo.

[76] T. L. Scsepkina-Kupernik iróno visszaemlékezéseiben elbeszéli, hogy a bájos, szőke, Gretchen-frizurás, nagy kék szemű fiatal lány egy ízben megjelent a „Vesztnyik Jevropi" szerkesztőségében, s az iránt érdeklődött, kinyomtatja-e a lap a szerkesztőségnek beküldött verseit és elbeszélését. A szerkesztő így felelt: „Kérje meg a kedves papáját, fáradjon be

át Zinaida Gippiusz első versei, amelyek megjelenésük után nyomban magukra vonták a figyelmet. Ezek a mesterien, de mindennemű hivalkodó modernség nélkül megírt, sajátos ritmikájú és nyelvezetű költemények azt mutatták, hogy a fiatal költőnő képes aforisztikus rövidséggel fogalmazni, gondolatait rövid, kifejező és az emlékezetben megragadó formulákba foglalni.

A hit, új szépségek keresése a Rosszban — íme, ezek Gippiusz első versének témái. Uralkodó hangulatuk a bánat, a nyugtalan vágyakozás, a magány szomjazása, az emberi kapcsolatok hiányának tudata. A költőnő ugyan „őrült lázadónak" mondja lelkét, de nem lát a maga számára más kiutat, mint megtanulni „szótlanul meghalni".

A *Лета* (Léthe) című költemény (később az *Amott túl* címet kapta) jól jellemzi Gippiusznak ezt a korszakát:

Я в лодке Харона, с гребцом безучастным.
Как олово, густы тяжелые воды.
Туманная сырость над Стиксом безгласным.
Из темного камня небесные своды.
. . .
Но лодка скользит не быстрей и не тише,
Упырь меня тронул крылом своим влажным. . .
Бездумно слежу я за стаей послушной
И все мне здесь кажется страшно-неважным,
И сердце, как там, на земле — равнодушно.
Я помню, конца мы искали порою,
И ждали, и верили смертной надежде,
Но смерть оказалась такой же пустою,
И так же мне скучно, как было и прежде.

---

hozzám egy kis megbeszélésre: a beküldött munka egyes helyei kissé kényesek, nem egészen alkalmasak arra, hogy napvilágot lássanak. Hogy melyek ezek a részletek, azokról nem beszélhetek egy olyan fiatal hölggyel, mint Ön." — „Ne zavartassa magát, a szerző én vagyok, nem az édesapám" — válaszolta erre nyugodtan Zinaida Gippiusz. — Т. Л. Щепкина-Куперник: Воспоминания. Вопросы литературы, 1965, №8, с.254—255.

Kháron ladikjában utazom, közönyös evezőssel,
Sűrű, nehéz a víz, akár az ón.
Nyirkos köd ül a szótlan Styx felett
Sötét kő az égbolt.

. . .

A ladik siklik, nem gyorsan, s nem is lassan,
Megérint egy denevér nedves szárnya.
Gondolattalanul figyelem az engedelmes csapatot
És minden oly borzasztóan jelentéktelennek tűnik fel számomra.
És a szívem, mint ott a földön, közömbös.
Emlékszem, olykor kerestük a véget,
És váruk azt, és hittünk a halál-reményben,
De kiderült, hogy a halál is éppoly sivár,
S én ugyanúgy unatkozom, mint régen.

Szélsőséges individualizmus, esztétizmus jellemzi Zinaida Gippiusznak azokat a verseit, amelyekben arra vágyik, „ami nincs is a világon", ahol „istenként imádja önmagát", ahol jót és rosszat egyként vonzónak talál, s ahol a Sátánt így dicsőítik:

О, мудрый соблазнитель,
Злой дух, ужели ты
Непонятый учитель
Великой красоты?

Ó, bölcs csábító,
Rossz szellem, hát valóban
Te vagy a nagy Szépség
Meg nem értett tanítója?

(Учитель — Tanító)

Lelkét borzadályt keltő kígyóhoz hasonlítja, és megénekli a kígyót, a szégyent nem ismerő lényt.

De a sátánosság, mely Szologubnak a lényéhez tartozott, Zinaida Gippiusznál csupán póz volt. Ő a hűvös értelem költője. Még leghomályo-

sabbnak tűnő szavát is gondosan, hidegen mérlegelte, mielőtt leírta volna. Verseiből mindig kihallatszik a rosszindulat, néha a nyílt, leplezetlen gonoszság. Legbensőségesebb hangú versei is szigorúan kimértek, szárazak. Szívesen tett fel verseiben elvont, szónokias kérdéseket, vonzódott a morális és lélektani paradoxonokhoz, s mindezeket szigorú formába öntötte. A költőnő szerint „csak az adhat örömet, ami megmagyarázhatatlan és felfoghatatlan", pedig versei és művei általában mélységesen racionálisak.

A költőnő pétervári szalonja hosszú korszakon át — 1900-tól 1917-ig — fontos irodalmi központ volt. Zinaida Gippiusz hatott az orosz szimbolisták második nemzedékére, akiket ellenállhatatlanul vonzott a költőnő kimagasló intelligenciája, értelmessége, ritka szépsége, kecses, bár modoros megjelenése, kíméletlenül bíráló szelleme.

Ebben a szalonban, Zinaida Gippiusz közvetlen hatására született meg az a mozgalom, amely a legszorosabban kapcsolódott Merezskovszkij nevéhez. A mozgalom lényege a vallási újjászületésre való felhívás, az újkereszténység, az „apokaliptikus" kereszténység hirdetése volt, amelynek hívei épp úgy hisznek egy eljövendő Krisztusban, mint a hagyományos kereszténység hitt a megfeszített Krisztusban. E mozgalom hívta életre a pétervári vallásfilozófiai gyűléseket, s ezt képviselte a *Novij puty* című folyóirat, s mindkét kezdeményezésben jelentős részt vállalt Zinaida Gippiusz.

Az ebből az időszakból származó versek (1900—1906) elvont eszméket öntenek rímbe és ritmusba. A költő arra tesz kísérletet, hogy verses „imádságot" írjon (*Нескорбному учителю; Христу; Господь; Отец небесный; За дьявола Тебя молю, Господь; Христианин; Другой христианин; Я; Предсмертная исповедь христианина* — Tanítómesteremnek; Krisztusnak; Úristen; Mennyei atyám; Könyörgöm hozzád, Atyám, az ördögért; A keresztény; A másik keresztény; En; Egy haldokló keresztény gyónása). E kísérletek azonban sorra kudarcot vallottak. De Gippiusznak e korszakából származó prózáját és drámáit sem tekinthetjük sikerült műveknek.

A *Третья книга* (Harmadik könyv) és *Алый меч* (A bíbor kard) című elbeszéléskötetei (1906) előre meghatározott tárgyúak, s meghatározott gondolatot kívánnak alátámasztani. Már a címek — *Святая плоть, Тварь, Небесные слова, Святая кровь* (A hús szentsége, A lény, Az égi

szózat, Szent vér — drámák) — mutatják kiagyaltságukat. A drámák szereplői csupán eszmék, sémák megtestesítői, cselekedeteik, kijelentéseik arra szolgálnak, hogy a szerző koncepcióját igazolják.

1904—1905 táján Gippiusz többé már nem foglalja versekbe a vallásfilozófiai társaság téziseit, visszatér ismét a reá korábban jellemző aforisztikus költeményekhez. A költészetében bekövetkezett fordulatot jelezte e szakasz egyik első verse, a *До дна!* (Fenékig üríteni) című; ebben a költőnő ismét feltámasztja azt a „dekadens" tanítást, hogy minden úton végig kell menni, „a legvégső pontig":

Тебя приветствую, мое поражение,
Тебя и победу люблю равно;
На дне моей гордости лежит смирение,
И радость, и боль — всегда одно.
Над водами, стихнувшими в безмятежности
Вечера ясного, — стоит туман;
В последней жестокости есть бездонность нежности
И в Божией правде — Божий обман.
Люблю отчаянье мое безмерное,
Нам радость в последней капле дана.
И только одно я знаю наверное:
Надо каждую чашу пить до дна.

Üdvözöllek, vereségem,
Egyformán szeretlek téged és a győzelmet.
A büszkeségem mélyén alázatosság rejlik,
Öröm és fájdalom, mindig egy és ugyanaz.
Derült este felhőtlenségében
Elcsendesedett vizei felett áll a köd;
A végső kegyetlenségben a gyengédség mérhetetlensége rejlik
És az Isten igazságában — az Isten álsága.
Szeretem mértéktelen kétségbeesésemet,
Az utolsó cseppben van öröm.
És csak egyet tudok biztosan:
Minden poharat fenékig kell üríteni.

A szonobizmusnak, a forradalmi eseményeknek és a forradalmárok személyiségének pszichológiai interpretációja, politikai inszinuáció, szimbolista életérzés, szeszélyes, tarka keveréke az 1911-ben megjelent *Чортова кукла* (Az ördög bábuja) és az 1914-ben napvilágot látott *Роман-царевич* (Román-cárevics) című regények, amelyekben Dosztojevszkijt utánozza. Találóan jegyezte meg Brjuszov ezekről a művekről: „A maga elé tűzött feladatot — hogy képet adjon az egész korabeli orosz társadalomról, annak különböző rétegeiről, beleértve számos ismert társadalmi személyiséget is — a szerzőnek végképp nem sikerült megvalósítania."[77]

Zinaida Gippiusz, aki a forradalom elkeseredett ellensége volt, Merezskovszkijjal együtt elhagyta Szovjet-Oroszországot, s 1921 után főként Párizsban élt. Az emigrációban napvilágot látott cikkei, memoárjai, költeményei már semmit sem tudtak hozzátenni addigi életművéhez. 1945-ben halt meg, négy évvel túlélve férjét.

Zinaida Gippiusz költészetének legjavát az 1905—1913 közötti időszakban keletkezett versei alkotják. Ezeket még nem terheli túl a fölösleges „program", élettelibbek, sokszínűbbek, formájuk mintaszerű. Maradéktalanul visszatükrözik Zinaida Gippiusz sajátos költői arculatát, amelyre korábban csupán célzásokat tett: „Lelkemben nincs gyengédség, szívem éles, mint a tű." Figyelemreméltó önarcképet fest a Bloknak ajánlott *Водоскат* (Zuhatag) című verse:

Душа моя угрюмая, угрозная,
Живет в оковах слов.
Я — черная вода пенно-морозная
Меж льдистых берегов.
Ты с бедной человеческой нежностью
Не подходи ко мне.
Душа мечтает с вещей безудержностью
О снеговом огне.
И если в мглистости души, в иглистости
Не видишь своего, —
То от тебя ее кипящей льдистости
Не надо ничего.

[77] В. Брюсов: Далекие и близкие. с.79.

Komor, fenyegető a lelkem,
A szavak béklyóiban él.
Fekete, habos, jéghideg víz vagyok
Jeges partok között.
Nyomorult emberi gyöngédséggel
Ne közeledj hozzám
Lelkem prófétai feltartóztathatatlansággal álmodik
a havas tűzről.
És ha a lelkem ködében, tüskéiben
Nem látod meg a felebarátodat,
Akkor a lelkem forró jege
Nem kíván tőled semmit.

Zinaida Gippiusz költészetében nincs „nyomorult emberi gyengédség", s éppen ezért költészete sohasem volt és nem is lehetett népszerű. E költeményében, melyet nem véletlenül ajánlott Bloknak, olyan oximoronokat találunk, mint „havas tűz", „forrongó jegesség". Blok egyik versciklusa, a *Снежная маска* (Hóálarc) címet viseli, s számos verse épül fel ilyen oximoronokra. Ám ezek Bloknál korántsem tűnnek erőltetettnek, ugyanis Gippiusz költészetével ellentétben, Blok líráját át- meg áthatja a „nyomorult emberi gyengédség", amely nélkül nem is létezhet valódi költészet.

Ugyanakkor kétségtelen, hogy Zinaida Gippiusz a verselés nagymestere volt. Bámulatos tökéllyel bánt a szabadverssel (ami később Bloknak sikerült a legjobban), amelynek ritmusa csakis „a művész érzékenységétől függ" (Brjuszov). Remek példái a szabadversnek *Окно мое высоко над землею* (Ablakom magasan a föld felett), *Перебои* (Szaggatottság) kezdetűek.

Zinaida Gippiusz költészetének legerősebb oldala mégis a hangutánzás, a hangok visszaadása a versben, amivel a költőnő állandóan, ám roppant óvatosan élt. Egyik legjobb tanítványa ezen a téren is Blok volt. Érdekes módon maga Zinaida Gippiusz és Merezskovszkij is Andrej Bjelijt tartották a szellemükhöz legközelebb álló embernek — ez érthető —, és költőnek — ami már kevésbé. Valójában Bloknak köszönhető, hogy a Zinaida Gippiusz versei iránti érdeklődés (bár főként irodalmárkörökre korlátozódva) ébren maradt, ugyanis a költőnő verselésének egyes

megoldásait éppen Blok fejlesztette tovább, emelte tökélyre. Kényes ízlése nem engedte meg Zinaida Gippiusznak olyasféle túlzások használatát, amilyeneket Belmont ifjúkori verseiben találunk.

Egyes verseiben Gippiusz a hangfestést szinte tökélyre emeli:

Неудержимый, властный, блажный,
Весельем беглым окрылен,
Слепой, безвольный — и отважный,
Он вестник смены, сын Времен.

В нем встречных струй борьба и пляска,
И разрежающе остра,
Его неистовая ласка,
Его бездумная игра.

Féktelen, parancsoló, nedves
Röpke vidámságtól lelkesült,
Vak, akarat nélküli és bátor,
Ő a változás hírnöke, az Idők fia.

Benne a szembecsapó levegőáramok harca és tánca,
És élesek
A féktelen ölelései,
A gondatlan játékossága.

(Весенний ветер — Tavaszi szél)

Пуста пустыня дождевая...
И, обескрылев в мокрой мгле,
Тяжелый дым ползет, не тая,
И никнет, тянется к земле.

Puszta, kopár az esős pusztaság,
És elgyengülve a nedves ködben
Nehéz füst kúszik, nem oszlik széjjel,
Lekonyul, s a földhöz tapad.

(Август — Augusztus)

Красным углем тьму черчу,
Колким жалом плоть лижу,
Туго, туго жгут кручу,
Гну, ломаю и вяжу.

Égő vörös szénnel festem a sötétséget
Hegyes fullánkkal nyaldosom a testet.
Szorosra, szorosra sodrom a kócot,
Hajlítom, töröm és összekötöm.

(Боль — Fájdalom)

3.

Dmitrij Merezskovszkij (1866—1941) neve már felmerült az orosz szimbolizmus korai szakaszának történetével foglalkozó részben. Ez a név a magyar közönség számára sem cseng ismeretlenül. Merezskovszkij európai, sőt nem is csak európai hírű író volt. Igaz, főként mint prózaíró és esszéista vált ismertté, ezenkívül pedig, amikor 1920 után Zinaida Gippiusszal elhagyta Szovjet-Oroszországot, mint az új rendszer elkeseredett ellensége szerzett magának hírnevet. Amikor manapság Merezskovszkij műveit olvassuk, tanulmányozzuk, csupán csodálkozni tudunk azon, hogy miként válhatott neves, nagy hatású íróvá. Az orosz szimbolizmus történetében ugyan meglehetősen fontos helye van Merezskovszkijnak már csak azért is, mert az 1893-ban megjelent *Az orosz irodalom hanyatlásának okairól és új irányzatairól* című könyve, még ha csak formálisan is, az orosz szimbolizmus kezdetét jelzi.

Pétervári egyetemi évei alatt Merezskovszkijra Ny. Mihajlovszkij és a narodnyik mozgalom hatott, később Dosztojevszkij hatása alá került, s végül, miután új világot fedezett fel Poe és Baudelaire költészetében, a „dekadensekhez" csatlakozott. A modernizmus egyik úttörőjeként 1888-ban kezdte publikálni költeményeit, és 1892-ben jelentette meg második verseskötetét, a sokatmondó *Символы* (Szimbólumok) címmel.

Már itt el kell mondanunk, hogy bár a kötetek tartalmukban különböznek egymástól — az elsőben Merezskovszkij narodnyik szellemű

költő, az irgalom dalnoka, a megalázottak és megszomorítottak szószólója, a *Szimbólumok* című kötetben Poe és Baudelaire hatása érezhető. Harmadik kötetének *Новые стихи* (Új versek) alaphangja már kezdettől fogva jelen van költészetében: ebben a kötetben Merezskovszkij már ízig-vérig dekadens költőként mutatkozik be, az esztéta életfelfogás, az élet örömei, sőt a bűn prófétájaként.

Merezskovszkij költészete nem improvizáció, verseiben meghatározott eszméket bont ki; rímei érdektelenek, a versek ritmusa nagyrészt sablonos, képei elcsépeltek, egyhangúak. Lírájában uralkodó motívum a bánat, a magány, a fáradtság és a leggyakrabban — az unalom.

Rendkívül sokat író, produktív költő, prózaíró és esszéista volt. Mint moralizáló esszéíró és mint vallásfilozófiai író is sokat alkotott.

Krisztus és Antikrisztus című trilógiáját 1899 körül fejezte be. Ez a mű, amelyben didaktikusan kifejezésre jutottak írójának esztétikai és vallási nézetei és törekvései, hozta meg a hírnevet számára. A trilógia a következő regényekből áll: *Julianus Apostata avagy az Istenek halála* (1893), *Leonardo da Vinci avagy a Feltámadt istenek* (1896), *Pjotr és Alekszej avagy az Antikrisztus* (1902).

Merezskovszkij kiemeli az európai történelem legemlékezetesebb pillanatait, amikor a kereszténység és a pogányság, a szellem és a test közötti harc — a történelem legfontosabb mozgatója az író szerint — a legnagyobb erővel, szenvedélyességgel lángolt fel. A trilógia kompozíciója, egyes részei, s minden egyes hősének cselekedete is előre kitervelt séma szerint, racionális módon, szinte geometriai szabályossággal épül fel. Merezskovszkij filozófiai és esztétikai nézeteinek alapját az egyik közismert hegeliánus elv — a közismert „triász" elve — képezte. A világban a polaritás uralkodik — két egyenlő erejű igazság küzd egymással, az égi és a földi, a szellem és a testiség, Krisztus és Antikrisztus, a menny és a pokol igazsága. E két, egymással kibékíthetetlen alapelv, e kétféle — az Istentől és az Isten felé áradó — világfolyam örök harcban áll egymással, s egymást sohasem tudja legyőzni. Az alkotás és a bölcsesség végső csúcsain fegyverszünetet kötnek, ekkor már érezhető a teljes harmóniába való majdani egybeolvadásuk. E kozmikus polaritás, a két alapigazság mindenütt jelenlevő ellentéte és megsejtett kibékülése képezi Merezskovszkij trilógiájának alapját. Polaritás uralkodik mindenütt: megkettőződött az Isten, kettéhasadt az ember, kettéhasadtak a gondola-

tok, a sorsok, az események, a mindennapi élet, az otthoni környezet — egyszóval minden. A sémát az író következetesen, a mű minden vonatkozásában alkalmazza.

Julianusnak két nevelője van — az egyik okos, nemes, szabadságszerető, a másik gonosz, rosszindulatú, rabszolgalelkű. Apollidoros papnak két leánya van — az egyik vidám, életörömmel teli, pogány, a másik csendes, sápadt, szomorúan mélázó, keresztény. Hortensius szenátor két neveltleánya közül az idősebbik — a gyönyörű Arsinoe — Artemisnek, a vadászat istennőjének földi mása, a test, a szépség, a földi élet imádója. Az ifjabbik, a törékeny, karcsú, gyengéd Myrra mint könnyű lepke az ég felé tör. De Krisztus és Antikrisztus harca nem örök: a kettőnek a végső határon egybe kell olvadni. Az Istenember és az Emberisten egybeolvad — „a kettő eggyé válik". Ezért Arsinoénak az „alsó szakadék" — a földi világ — legmélyéről észre kell vennie a „felső szakadék" — a mennyek birodalma — magasából leszűrődő sugárzást, Myrrának pedig megfordítva. Éppen ezért Arsinoé földi erőinek végső megfeszítése pillanatában megtagadja az életet, Myrra pedig halála perceiben megáldja az életet, és teljes lényével befogadja a pogány életelvet is.

Krisztusnak két arca van, az egyik — fenyegető, rettenetes, a másik — szelíd, csendes. A szent liget két szentélyt rejt magában — Apolló szentélyét és a keresztény kápolnát. A pogány Julianust hadjárataiba mindig elkíséri keresztény felesége, a szűz Heléna. Julianus kettészakad Krisztus és Apolló között. Még mint gyermek, sötét barátcsuhába öltözve extatikus módon imádja a mezítelen Aphrodité fehér márványszobrát és Hellász isteni fényét keresi. De a győzelmes kereszténység széthúzza a szobrokat, a fanatikus keresztény tömeg megöli a szép Euphoriont, és a földdel teszi egyenlővé a pogány szentélyt. A leomló oszlopok szimbolizálják az isten halálát.

A reneszánsz feltámasztja az Olimposz isteneit, akik túl vannak a Jón és a Rosszon, s mágikus erejükkel ingadozásra késztetnek a krisztusi alázat és a pogány érzékiség vonzása közt olyan alkotókat, mint Leonardo és Botticelli. Leonardo sohasem áll nyíltan egyik vagy másik oldalra, félig keresztény, félig pogány. Elismeri, hogy az abszolút tudás egyenlő az abszolut szeretettel, de képtelen kibékíteni a benne élő ellentmondásokat. Alkotásaiban a nyugati lélek határozatlansága, kettőssége testesült meg.

Tanítványa, a buzgó katolikus Giovanni Boltraffio a Fehér Asszonyördög ölelésétől leli halálát — aki nem más, mint maga Aphrodité.

És végül Krisztus és Antikrisztus a XVIII. század eleji Oroszországban kél birokra egymással. Nagy Péter, akit úgy ábrázol az író, mint Leonardót — félig kereszténynek, félig pogánynak —, aki azonban aktívan cselekszik, hatalomvágytól részeg, könyörtelen, bár lelkét ellentmondások szaggatják. Összeütközésbe kerül babonás és korlátolt, bigottan hívő fiával, Alekszejjel, s e konfliktusból vérontás, halál, szenvedés születik. Krisztus és Antikrisztus mindenütt küzd egymással, s a kereszténység e kozmikus harcnak csupán egyetlen állomása.

Merezskovszkij szinte geometrikus pontosságú rajzot ad eszméiről, Krisztus és Antikrisztus örök harcáról, istennek és ördögnek, a bűn extázisának és a szentség fehér izzású lelkesültségének, „a szent testiségnek és a testetlen szentségnek" a küzdelméről. Ugyanezt a koncepciót látjuk viszont Merezskovszkij *Tolsztoj és Dosztojevszkij* (1901), *Гоголь* (Gogol) 1909; *Лермонтов, певец сверхчеловека* (Lermontov, a Felsőbbrendű Ember költője, 1909) című esszéiben, ahol Tolszojt, „a hús látnokát" Dosztojevszkijjel, „a lélek látnokával"[78] hasonlítja össze, s ahol olyan szélsőségeket egyesít, mint a szépség és a rútság, ahol a hermafroditát teszi meg a lét szimbólumának, mint olyan lényt, amely legyőzte a két nem korlátait.

A XX. század elején Merezskovszkij kísérletet tett arra, hogy misztikus látomásait az ortodox görögkeleti hittel kapcsolja össze. Istenkeresőként aktívan részt vett e mozgalomban és közreműködött a *Novij Puty* című folyóirat kiadásában, valamint a Vallásfilozófiai Társaság tevékenységében, amelynek ülésein a szimbolisták papokkal, szerzetesekkel találkoztak, és Szolovjov tanait egyetemi tanárokkal vitatták meg. Ebben az időszakban Merezskovszkij élesen kikelt az orosz értelmiség ateizmusa ellen, megbélyegezte annak radikalizmusát, s arra szólította fel az értelmiséget, hogy térjen vissza a görögkeleti egyház kebelébe. Az 1905-ös forradalom bizonyos változást idézett elő Merezskovszkij nézeteiben.

[78] Kornyej Csukovszkij rámutatott Merezskovszkij regényeinek agyondekoráltságára, s azokat régiségbolthoz hasonlította, magát a szerzőt pedig „a tárgyak látnokának" nevezte. — К. Чуковский: От Чехова до наших дней. Литературные портреты, характеристики. СПБ-М., 1908, с.208.

(Egyébként proteuszi lénye volt, s nézeteit könnyen cserélgette.) Ostorozta az önkényuralmat („az Antikrisztus ivadékát"), megátkozta az egyházat („a reakció fellegvárát"), s rokonszenvét nyilvánította ki a forradalmárok iránt, olyannyira, hogy kénytelen volt külföldre menekülni.

Merezskovszkij 1906 és 1913 között Franciaországban élt, az emigrációból való hazatérésekor (amit a Romanov-dinasztia 300 éves jubileuma alkalmából kihirdetett amnesztia tett lehetővé) a határon elkobozták új művének — az *I. Pál cár* című drámának, új trilógiája első részének kéziratát. (A másik két rész: az *I. Sándor cár* című regény (1913) és a *December 14.* (1918).) Ám Merezskovszkij ekkorra már meggyőződést váltott. Emigrációjának legelső évében megírta *Az eljövendő CHAM* című traktátumát, amelyben a forradalmárokról és a néptömegekről fest képet. A forradalmárok: megannyi filiszteus, őrült; a nép: rablók és gyilkosok hada, megannyi Szmergyakov.

1909 utáni írásai homályossá, zavarossá válnak, stílusuk prófétai: az író már nem beszél, hanem kinyilatkoztat. 1920-ban ismét emigrál. Párizsban egy értelmiségi csoportot gyűjt maga köré, és megpróbálja folytatni pétervári vallásos, irodalmi szalonjának hagyományait. Merezskovszkij a bolsevikok halálos ellensége, bennük látja az Antikrisztus szolgáit. Életének végén apologetikus cikket ír Mussoliniről, a fasizmusról meglehetősen ellentmondásos, de inkább rokonszenvező hangon beszél, sőt, Hitler Szovjetunió elleni támadását „az emberiség ellenségei elleni kereszteshadjáratként" üdvözli. Merezskovszkij 1941-ben bekövetkezett haláláig éppolyan termékeny volt, mint azelőtt. Egymás után jelentek meg különböző munkái: cikkek, esszék, regények, nagy emberek életrajzai — a *Messiás* (1926), *Napóleon* (1929), *Az ismeretlen Krisztus* (1932), *Dante* (1939), A *Szentek arca Jézustól kezdve Pál, Ágoston, Assisi Ferenc, Jeanne D'Arc* (1936—38). Újabb műveiben egyre erősebben mutatkoznak meg korábbi írói hibái, e művek mind rendkívül bőbeszédűek.

A regényíró Merezskovszkij erényei és gyengéi a legerőteljesebben *Krisztus és Antikrisztus* című trilógiájában mutatkoznak meg; e művét számtalan nyelvre lefordították, s Európában és az Egyesült Államokban jóval népszerűbb volt, mint Oroszországban.

Merezskovszkij birtokában volt annak a képességnek, hogy történelmi mozaikkörképet alkosson. A korszellem bemutatására ügyesen használt

fel különböző forrásokat, dokumentumokat, idézeteket.[79] E gazdag és sokszínű anyagot azonban egyetlen cél szolgálatába állította — saját tézisének alátámasztására. Merezskovszkij hősei puszta absztrakciók, a szerző koncepcióinak megtestesülései. Julianus csakúgy, mint Leonardo, Alekszej és Péter cár a XX. század eleji orosz istenkeresők nyelvén beszélt. A történelmi hűség szempontjából látszólag minden a helyén van, Merezskovszkij hősei mégsem élő emberek, hanem csak fiktív sémák. Míg a tájakat, arcképeket, történelmi részleteket, csendéleteket festői szemléletességgel írja le — éppen ez a magyarázata Merezskovszkij „régiségbolt" jellegű regényei népszerűségének —, addig hőseinek pszichológiája élettelen, műveinek felépítése erőltetett. Merezskovszkij viszonya a művészethez — amint egyik kritikusa mondotta — mindig jéghideg volt.[80] Andrej Belij Merezskovszkij könyveit az északi fényhez — az Aurora Borealishoz — hasonlította, amely, mint tudjuk, fénylik, de nem melegít.

Merezskovszkij mindig foglalkozott azokkal a kérdésekkel, amelyek kortársait foglalkoztatták — Istennel, a Halállal, az Ördöggel, a Forradalommal —, de sohasem a való életből, a valóságból, közvetlen megfigyeléseiből indult ki, hanem könyvekből, mások munkáiból. Így vált olvasmányainak visszhangjává. Minden próbálkozása, hogy lelkét „kétségek közt hányódónak", „feldúltnak" „ingadozónak" mutassa — sem rejthette el azt a tényt, hogy szelleme mindig hideg és kiegyensúlyozott maradt.

Merezskovszkij versei nem a bánat, a szomorúság, hanem az unalom és az emberektől való idegenkedés érzését éneklik meg:

И хочу, но не в силах любить я людей,
Я чужой среди них; сердцу ближе друзей
Звезды, небо, холодная синяя даль. . .

[79] Igaz, ezek az illusztratív anyagok néha annyira nagy helyet foglaltak el Merezskovszkij regényeiben, hogy kortársai élesen bírálták emiatt; így például Ny. Minszkij Merezskovszkijt „az idézetek Napóleonjának" nevezte.

[80] Р. В. Иванов-Разумник: Русская литература десятых годов. М., 1912, с.23. (Ez egy egy igen nagy, holt lelkű író, író-halott, aki szeretne, de nem tud feltámadni.")

И мне страшно всю жизнь не любить никого.
Неужели навек мое сердце мертво...

Szeretném szeretni az embereket, de nem tudom.
Idegen vagyok köztük; még a csillagok is
a barátoknál közelebb vannak; ég, hideg kék távolság...

És félő, egész életemben senkit sem szeretek,
Hát valóban örökké halott marad a szívem?

(И хочу, но не в силах любить —
Szeretném szeretni az embereket)

Страшней, чем горе, эта Скука...
С ее бессмысленным мучением,
С ее томительной игрой,
Невыносимым оскорблением
Вся жизнь мне кажется порой

Szörnyebb, mint a bánat ez az unalom.
Néha úgy tűnik, hogy az egész élet
Értelmetlen kínjaival és
Nyomasztó játékaival,
Nem más, mint egy kibírhatatlan sértés.

(Скука — Unalom)

Все мимолетно — радость и мука;
Но вечное проклятие богов —
Не смерть, не страсть, не болезнь, а Скука.

Tovatűnő látomás az öröm és a kín,
De az Istenek örök átka —
Nem a halál, nem a szenvedély, s nem a szenvedés
Hanem az unalom.

(Все мимолетно — Minden tovatűnik)

Подруга наша — страсть, любовь иль злоба,
А скука — верная жена до гроба.

Szenvedély, szerelem vagy harag — barátnőnk,
Ám az unalom: sírig hű feleség.

(Подруга наша — Barátnőnk)

О, темная владычица людей,
Как рано я узнал твои морщины,
Недвижный взор твоих слепых очей,
Лицо мертвее серой паутины
И тихий лепет злых твоих речей...

Ó, emberek sötét királynője,
Mily korán megismertem ráncaidat,
Vak szemed megmerevedett tekintetét,
Szürke pókhálónál halottabb arcodat,
Gonosz beszéded halk dadogását...

(О, темная владычица людей —
Ó, emberek sötét úrnője)

E kis csokrot mindössze öt könyvlapról gyűjtöttük össze. „Ha a holt szót élővé akarjuk varázsolni, tudni kell szeretni az embert. Az ember iránti nagy szeretet — ez az, ami hiányzik és mindig is hiányzott Merezskovszkijból" — írta már idézett cikkében Ivanov-Razumnyik.

A NEOKLASSZICISTA VÁLTOZAT: VALERIJ BRJUSZOV

Miután 1894-ben napvilágot láttak az *Orosz szimbolisták* című kötetek, az akkor huszonegyedik évében járó Brjuszov az új irodalmi mozgalom vezére lett. Valerij Brjuszov (1873—1924) — jobbágy unokája, gazdag moszkvai kereskedő fia — a liberális értelmiség ateista, radikális hagyományai szellemében, magas színvonalú neveltetésben részesült.

A francia szimbolisták felfedezését Brjuszov (aki Verlaine, Mallarmé és Rimbaud tanítványának vallotta magát) Alekszandr Dobroljubovnak (1867—1944?) köszönhette. A ma már csaknem teljesen feledésbe merült dekadens költő az életben is Huysmans hősét utánozta. Fekete tapétával bevont, szürke mennyezetű szobában élt, hasist fogyasztott, vitákat folytatott a francia költészetről, az okkult tudományokról és a démonizmusról. Ez a vallásos, misztikus, vadul vitázó és mindennel szembenálló lázadó szellem az ortodox görögkeleti tanokkal összeegyeztethetetlen nézeteiért börtönbüntetéssel lakolt, majd azután úgy döntött, hogy „a nép közé" megy. A Volga-vidéken megalapított egy vallási szektát, a „szabad keresztények" (dobroljubovecek) szektáját, az 1905—10-es években néhányszor Pétervár és Moszkva irodalmi szalonjaiban jelent meg, ahol az önmegtagadást, önsanyargatást prédikálta. A forradalom éveiben pedig nyoma veszett, legújabb adatok szerint 1942-ben vagy 1944-ben történt haláláig egy kis Volga-vidéki faluban élt.

A szimbolista költészet másik korai hirdetője, Ivan Konyevszkoj (Ivan Oreusz, 1877—1901) arra tanította Brjuszovot, hogy a költészet „az emberiség szent temploma", s beléoltotta a költői hivatás eszméjét. Brjuszov pályája kezdetétől sokkal inkább a nagytudású ember, semmint a látnok, a próféta benyomását keltette, aminek egyes szimbolisták tekintették. A döntő kérdés számára a forma volt, „az új művészet számára új megtestesülést" keresett.

Első verseivel szándékosan sokkolta az olvasót,[81] s a sajtó hasábjain azonnal a nevetség, a gúny tárgyává vált,[82] ám semmiféle erő nem bírhatta rá a visszakozásra. Fáradhatatlanul és makacsul folytatva munkáját

[81] Ilyen volt például egyetlen sorból álló, hírhedtté vált verse:

О, закрой свои бледные ноги!
Ó, takard el sápadt lábaidat!

[82] Brjuszov korai verseinek jellegzetes vonásait sikeresen ragadta meg Vlagyimir Szolovjov költő és filozófus, szellemes, verses paródiában. Szolovjov az *Orosz szimbolisták* köteteiről a „Vesztnyik Jevropi"-ban több recenziót közölt. Íme, két Szolovjov-féle paródia:

I.

Горизонты вертикальные
В шоколадных небесах,
Как мечты полу-зеркальные
В лавро-вишневых лесах.

Призрак льдины огнедышащей
В ярком сумраке погас,
И стоит меня не слышащий
Гиацинтовый Пегас.

Мандрагоры имманентные
Зашуршали в камышах,
А шершаво-декдентные
Вирши в вянущих ушах.

Ш.

На небесах горят паникадила,
А снизу — тьма.
Ходила ты к нему, иль не ходила?
Скажи сама!
Но не дразни гиену подозренья,
Мышей тоски!
Не то смотри, как леопарды мщенья
Острят клыки!
И не зови сову благоразумья
Ты в эту ночь!
Ослы терпенья и слоны раздумья
Бежали прочь!
Своей судьбы родила крокодила
Ты здесь сама.
Пусть в небесах горят паникадила,
В могиле — тьма.

L. Русская стихотворная пародия (XVIII. — нач.XX. века). Л., 1960, с.611—612.

nyugodt szenvtelenséggel igyekezett beültetni költészetének egzotikus virágait hazája barátságtalan talajába. Egyes kritikusai úgy vélekednek, hogy Brjuszovot egyedül rendíthetetlen szorgalma és szívós munkája tette jelentős költővé. Mind Brjuszov életműve, mind kijelentései valóban szolgáltatnak némi alapot az ilyesfajta vélekedéshez. Mindenesetre aligha találhatunk még költőt rajta kívül, aki ilyen szavakkal fordult múzsájához:

Вперед, мечта, мой верный вол,
Неволей, если не охотой,
Я близ тебя, мой кнут тяжел,
Я сам тружусь, и ты работай.

Előre, álmom, hűséges ökröm,
Ha nem önszántadból, hát erőszakkal,
Melletted vagyok, az ostorom nehéz,
Én fáradok eleget, dolgozzál hát Te is!

(В ответ — Válaszul)

Brjuszov egész életét egyetlen imádott istenség, az irodalom szolgálatának szentelte. Álmodozó papként magányban, távol a hitvány tömegtől végezte költői szertartásait. Ez a gőgös távolállás sohasem volt mentes némi hidegségtől, hűvös pedantériától. Mindez még azokon a versein is átüt, amelyeket a lángoló érzéki szenvedély leírásának szentel:

Сладострастные тени на темной постели окружили,
легли, притаились, манят,
Наклоняются груди, сгибаются спины, веет жгучий,
тягучий, глухой аромат.

A sötét ágyon kéjes árnyak vettek körül,
hevernek, rejtőznek, csalogatnak,
Mellek, hátak hajlanak; vad,
bódító, fojtott illat árad.

(Тени — Árnyak)

Ezeken az erotikus töltésű sorokon, melyek vagy vonzották, vagy taszították a korabeli olvasót, érződik a racionalizmus hűvössége, hideg csillogása is. Brjuszov a dionüszoszi orgiákban tobzódó, a tiltott örömöket és ezoterikus mámort sóvárgó költő pózában tetszelgett, ám orgiái intellektuális jellegűek voltak, s a démon köntöse alatt többnyire egy tisztes tudós öltönye rejtőzött.

Brjuszov verseskötetei (figyeljék csak a címeket!) — *Chefs d'oeuvre* (1895), *Me eum esse* (1897), *Tertia vigilia* (1900), *Urbi et orbi* (1903), *Stephanos* (Koszorú, 1906), *Все напевы* (Minden énekek, 1909), *Зеркало теней* (Árnyak tükre, 1912) — igen sok történelmi tárgyú verset tartalmaznak.

Egyiptomi papok és babiloni bölcsek, római gályarabok és barbár hódítók, a lélekvándorlás csodái, a Nílus, a Tiberis, az Eufrátesz partjain feltűnt jelenések — mindezek az elemek, amelyektől a század első két évtizedében hemzsegtek a harmadrangú orosz költők és rímfaragók versei, eredetileg Brjuszov verseiben jelentek meg. Fáradhatatlan expedíciókat vezetett az évszázadok mélyére, amint a versek címe is mutatja. Így a *Tertia vigilia* című kötet „Századok kedvencei" ciklusában a következő címek sorakoznak: *Asszarhaddon, A kaldeus pásztor, Izisz papja, Pszüché, Kirké, Mózes, Nagy Sándor, Szkíták, A vén viking, Bajazid, Stuart Mária, A feldúlt Kijev, Ivan Ivanovics, az utolsó rjazanyi herceg, Napóleon.* A hősiességet kedvelő Brjuszov mítoszokból és legendákból teremtette meg erős alakjait: erős jellemeket, nagy embereket, s művei ünnepélyes, wagneri felhangot nyertek. Abbeli törekvésében, hogy minden idők és népek arcát újraformálja, Brjuszov grandiózus terveket szőtt, amelyeket Victor Hugó *La légende des siècles*-je és Herder *Stimme der Völker in Liedern*-je ihletett, s amelyek Verhaeren *La multiple splendeur* és René Ghil *L'oeuvre* című műveivel tartanak rokonságot. A *Сны человечества* (Az emberiség álmai) ciklushoz írandó előszó vázlatában Brjuszov a fenti költőket, valamint Balmontot említi meg elődeiként, hivatkozva az utóbbinak *Зовы древности* (Az ókor üzenetei) című könyvére.[83] Brjuszovnak ez a verskötete (amely a költő elgondolása szerint 3000 verset foglalt volna magába) — *Az emberiség álmai* vagy a *Песни человечества* (Az emberiség dalai), *Зеркало веков* (Századok tükre) — egyetemesen

[83] В. Брюсов: Стихотворения и поэмы. Л., Сов. пис., 1961, с.813.

átfogta volna az emberiség kultúrköreit, „lírai kép" lett volna „minden országról és minden népről" (a kötet alcíme).[84]

*Az emberiség álmai*ban Brjuszov képet akart adni minden idők és minden nép lírájáról. E hatalmas, mindent átfogó antológiába Brjuszov felvette az ausztráliai őslakók, a malájok, eszkimók, egyiptomiak, őskeresztények, antik rómaiak, német romantikusok, francia szimbolisták szellemében fogant verseket, felhasználta a perzsa gházel, a japán tanka formáit, feltámasztotta a kelta, skandináv stb. lírát. De még kevesellte is a történelem során ismert népeket, s ezért a homályos legendákra támaszkodva improvizálta a legendás Atlantisz földrész népének verseit. *Az emberiség álmai* ciklus befejezésére aligha lehetett reménye Brjuszovnak, s a fennmaradt darabokból ítélve nem is sikerült. De már maga a ciklus megteremtésének gondolata is kifejezi Brjuszov költészetének szellemét.

Brjuszov költészetének történelmi alakjai szorosan kapcsolódnak a költő hősiességvágyához. Az őt körülvevő polgári „mát", „köznapiságot", annak nyüzsgő „vásárát" a költő szembehelyezi az emberiség történelmi sorsfordulóinak „nagyszerű látványával", „a próféták örök igazával", „a hatalmas árnyakkal", „századok kedvenceivel" állítja szembe, s leírja a történelem grandiózus eseményeit, hatalmas szenvedélyeit, jellemeit, a legmagasabb művészet példáit.

Brjuszov az első orosz urbánus költő. Verseiben a természetábrázolás gyakran a városlakó szemével történik, s a költő a technika, a városi élet világából meríti egy-egy asszociációját, metaforáját, hasonlatát („a villamosság holdvilága" stb.), a természetről a száguldó gépkocsiból fest képet. Baudelaire mintájára gyakran rajzolja meg az „éjszakai várost", bűneivel és csábításaival, megfesti annak esztétizált, „amorális" arculatát. De lényegesebbek költészetében a modern városhoz írt ditirambusai. Brjuszov „a városok ifjúi sürgetéséről" beszél, a lázasan siető városi tömegek lelkesítik fel, képet fest a lüktető városi életről.[85]

[84] A könyvet Brjuszov René Ghilnek — „költőnek és tanítómesternek" ajánlotta volna. В. Брюсов: Стихотворения и поэмы. Л., 1961, с.817.

[85] A *Falak között, Zajos utcákon* című versciklusok, *Dicsőség a tömegeknek, A láng szelleme* című poémák, a *Párizs, Utca, Város esti órán* című versek stb.

Brjuszovot megigézi a városi-ipari kultúra hatalmas erejű fejlődése, a világ tudományának, technikájának gyors iramú fellendülése. Költészetében dicsőíti az emberi értelem győzelmét a természettel folytatott harcban, az alkotó munkát, a világ meghódítását az ember által. Ezt fejezi ki például a *Хвала человеку* (Dicsőség az embernek) című ódája (1906) is:

Молодой моряк Вселенной!
Мира древний дровосек!
Неуклонный, неизменный,
Будь прославлен, Человек!

Világmindenség fiatal tengerésze!
Világ ős favágója!
Te megingathatatlan, te hű,
Légy magasztalva, Ember!

Dicsőíti az alkotó, nehéz, verejtékes munkát:

Здравствуй, тяжкая работа,
Плуг, лопата и кирка!
Освежают капли пота,
Ноет сладостно рука!

Прочь венки, дары царевны,
Упадай, порфира, с плеч!
Здравствуй, жизни повседневной
Грубо кованная речь!

Csákány és lapát s a villa:
Testi munka, üdv neked!
Hűs verejtékcseppjeink, ha
Fáj a kéz, üdítenek.

Félre, hercegnői ékek,
S vállakról a bíborok!
Üdv: a hétköznapi élet
Nyers beszéde fellobog!

(Munka. Görgey Gábor ford.)

Ezekkel a sorokkal Brjuszov előfutára lett azoknak a gondolatoknak, amelyeket Blok bontott ki 14 évvel utóbb *Соловьиный сад* (Fülemülés-kert) című poémájában. E vonásokat, amelyek a „dekadensek" vezérének költészetében oly szokatlanul hatottak, Andrej Belij is felfigyelt, emlékiratai-ban később azt írta: „Költői lelkületű munkás lakozott benne, munkaszerető költő volt."[86]

Költészetének új szakaszában Brjuszovra már nem Verlaine, hanem Verhaeren hatott. Verhaeren nagyságát abban látta, hogy „felemelkedett az emberiség szeretetének valódi magaslatára". „Legjobb verseiben Verhaeren általában az Embert, valamint a Földet mint külön világot énekelte meg..." — írja Verhaeren *Poémái*nak fordításához írt előszavá-ban, 1923-ban. A forradalom éveiben keletkezett verseiben (például *Слава толпе* — Dicsőség a tömegnek, 1904) Brjuszov igen közel került Verhaerenhez, akinek verseit buzgón fordította. „Verhaeren valódi forradalmi költő, meg kell hogy ismerjék most őt" — írja Csulkovhoz intézett levelében 1905-ben.

Brjuszov rendkívül ismertté és népszerűvé vált rövid lélegzetű poémája, a *Конь блед* (A sárgaszínű ló) címét és mottóját a bibliai Jelenések könyvéből nyerte: „És látám, és ímé egy sárgaszínű ló, és ki rajta üle, annak a neve halál..." (János Jelenésekről, 6.8.). A költemény, melyben megcsendül a halál gondolata is, egy Verhaeren szellemében fogant, városi képpel kezdődik:

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кэбы, автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.

[86] А. Белый: Начало века. М.-Л., 1933, с.161.

Az utca szinte már viharzott. A tömeg
Úgy nyüzsgött, mintha verné kegyetlen Fortuna.
Omnibusz-raj loholt, autók, fiákerek,
Végtelen ember-ár gyúródott té s tova.

(Kardos László ford.)

S ekkor hirtelen, a város szívében megjelenik a sárga ló, hátán a Halállal — s minden életnek vége szakad. A jelenség csupán egy másodpercig tart, az embertömeg tovább nyüzsög, egyedül a bolond és egy prostituált emeli még mindig kezét kétségbeesetten az ég felé. Brjuszovot a várost idéző „urbánus" költeményei a futuristák előfutárává teszik: Majakovszkij is Brjuszov fordításai alapján ismerkedett meg Verhaeren költészetével. A kultúra pusztulásának, a városok megsemmisülésének, egy grandiózus társadalmi katasztrófának a témája Brjuszov egész költészetét végigkíséri.[87] Több ízben is megjelenik verseiben a káosz, a sötétség végső diadalának motívuma. Egyes műveiben ez a vég — maga az emberiség halála,[88] máshol azonban csupán a modern kultúra pusztulásáról van szó, s ennek helyébe lép majd az új kultúrát létrehozni hivatott új nemzedék. „A történelem végének", a kultúra pusztulásának motívumával valamennyi orosz szimbolistánál találkozhatunk. Brjuszovnál azonban ezek a motívumok más módon jelennek meg, más értelmet nyernek. A „vég" képei Brjuszovnál mentesek a szimbolisták „sejtéseinek" misztikus-vallásos színezetétől. Tudatában van annak, hogy a polgári világ megérett a pusztulásra, hogy a forradalom történelmi szükségszerűség, s bár fél a katasztrófától, mégis igenli, hívja a forradalmat.

1901-ben Gorkijhoz intézett levelében a költő megátkozza „... életünk egész rendjét. Gyűlölöm, gyűlölöm, megvetem! Legszebb álmaim azokat a napokat vetítik elém, amikor mindez összeomlik".[89] Ezeket a gondolato-

[87] *A pusztulás napjaiban, Kihalt éjszakában, Álom, Jövendölések* című versei, *A bezárkózottak, Az utolsó nap, Az elpusztult város siratása* című poémái, *Délkereszt köztársasága, Az utolsó mártírok, Rhea Sylvia* című elbeszélései, *A győzelem oltára, A megdöntött Jupiter* című regényei, *A föld* című drámája.

[88] *Jövendölés, Az utolsó nap, Föld.*

[89] А. Ильинский: Горький и Брюсов. „Литературное наследство", №27—28, 1937, с.642.

kat, hangulatokat a legnagyobb erővel az 1905-ös forradalom idején született verseiben adja vissza.[90] *A megelégedettekhez* című versében, amelyben leleplezi az október 17-i cári manifesztummal elégedett liberálisokat, a forradalmi proletariátushoz szól:

На этих всех, довольных малым,
Вы, дети пламенного дня,
Восстаньте смерчем, смертным шквалом,
Крушите жизнь — и с ней меня!

A kis elégedettek ellen
Ti, lángoló nap fiai
Izzó viharként keljetek fel:
Mindezt el kell pusztítani!

(Végh György ford.)

1905-ben Brjuszov a közelgő hun és szkíta hadakról ír, hallani véli acélos dobogásukat. Verseiben szétrombolt városokat, könyvekből rakott máglyákat fest, a bölcseket és költőket arra szólítja fel, hogy őskeresztények módjára rejtezzenek el a katakombákban:

Бесследно все сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

Talán mindaz nyomtalanul eltűnik,
Amit csak mi ismertünk,
De megsemmisítőimet
Dicshimnusszal fogadom!

(Грядущие гунны — Jövendő hunok)

[90] *Az elégedettekhez, A medúzafő, A hunok eljövetele.*

Ez a himnusz azokhoz, „kik majd engem eltipornak", Brjuszov részéről nem mazochista gesztus és nem is „barbár tömeg" nietzschei felfogásának terméke, csupán azt mutatja, hogy Brjuszov elfogadta a tömegek forradalmi mozgalmát.

— Каменщик, каменщик в фартуке белом,
Что ты там строишь? кому?
— Эй, не мешай нам, мы заняты делом,
Строим мы, строим тюрьму.

—Каменщик, каменщик с верной лопатой,
Кто же в ней будет рыдать?
— Верно, не ты и не твой брат, богатый,
Незачем вам воровать.

— Каменщик, каменщик, долгие ночи
Кто ж проведет в ней без сна?
— Может быть, сын мой, такой же рабочий,
Тем наша доля полна.

Kőműves, kőműves, kötényes kőműves,
Mit építsz, mi ez a fal?
Ne zavard munkánkat, építünk, építünk.
Börtönfal lesz ez a fal.

Kőműves, kőműves, derék jó kőműves,
Ki lesz, ki benne zokog?
Nem te, te gazdag, és nem barátod,
Hisz lopni nincs okotok.

Kőműves, kőműves, sok hosszú éjjelen
Álmatlan benne ki jár?
Lehet, hogy fiam, kit munkásnak neveltem,
Nekünk tán írva így áll.

(Kőműves. Gábor Andor ford.)

A testvéreinek börtönt építő kőművesről szóló verse a forradalmi költészet klasszikus darabja lett.

Új nézetei közel hozták Brjuszovot a *Парус* (Vitorla) kiadóhoz, ahol nagy szerepe volt A. M. Gorkij kiadói tevékenységének, majd Gorkij *Летопись* (Krónika) című folyóiratával lépett kapcsolatba, amely háborúellenes állásfoglalásáról volt ismeretes. 1917 nyarán, amikor a burzsoá sajtó hajszát indított Gorkij ellen, defetizmussal és a bolsevikokkal való közeli kapcsolatokkal vádolva, Brjuszov egy együttérzését kifejező levelet és egy szonettet írt hozzá. Válaszában Gorkij ezt írta: „Ön az első író, aki együttérzésével tisztel meg... Régóta, nagy figyelemmel kísérem az Ön áldozatos életét, kulturális tevékenységét és nemegyszer mondottam már Önről szólva: ez az ember Oroszország legműveltebb írója."[91]

A nagy októberi szocialista forradalom után Brjuszov ingadozás nélkül a fiatal szovjet köztársaság oldalára állt, és tevékenyen részt vett a kulturális élet megújításában. A költőben mindig voltak pedagógiai hajlamok, ezért nem meglepő, hogy nagy lelkesedéssel fogott hozzá az új kultúra megszervezéséhez, a proletárírók verstani oktatásához stb.

Brjuszov költészete lényegesen különbözött minden más szimbolistáétól. A kor vallási-misztikus áramlatai néha ugyan őt is hatalmukba kerítették, de lényegében mindig idegenek maradtak tőle. Költői alkotásaiban gyakran bukkanhatunk olyan motívumokra, képekre, amelyekkel mintegy polemizál a szimbolistákkal, ironizál idealista világnézetük, misztikus sejtéseik fölött. 1898-ból származó *Краски* (Színek) című verse (a *Tertia vigilia* című kötetből) visszahang a kor idealisztikus áramlatára: a vers párbeszéd a költő két énje — az új és a régi — között; azt tanácsolja, hogy józanul, a „materialista és pozitivista" szemével nézze a világot, vesse el magától az „ócska lázálmokat". Az ugyanebben a kötetben található *С неустанными молитвами* (Szüntelen imáival) című versből az idealista világnézetű költőtársak iránti irónia csendül ki.

A szimbolisták apokaliptikus látomásaira felelő sajátos válasz a már említett *A sárgaszínű ló* című poéma (1903—1904), amely mentes mindennemű miszticizmustól, az isteni beavatkozásba vetett hittől. A

[91] А. М. Горький: Собрание сочинений в 30 томах. М., 1965, т.29, с.333.

fantasztikus elem itt egyféle feltételes, hipotetikus jelleget ölt. A modern város forgatagában megjelenik az Apokalipszis lovasa; egy szempillantásra megáll az élet, de a való lét áramlása elsöpri a „túlvilági" látomást, amelyet így csupán a bolondokházából kiszökött őrült és egy prostituált vesz észre.

A *Последний день* (Az utolsó nap) című poémában (1903) az apokaliptikus, végső pusztulás szimbolikus témáját szokatlan módon úgy dolgozza fel a költő, hogy közben elillan a misztikus tartalom. Az apokaliptikus látomások, többek közt a szimbolisták látomásainak lényege ugyanis az, hogy az emberiség történetébe emberfeletti, túlvilági erők avatkoznak. Brjuszov poémájában a vég, a földi gyönyörök, a szenvedély extázisa közepette bekövetkező halál teljes mértékben mentes a misztikus dicsfénytől. (Hasonló a témája a *Последние мученики* — Az utolsó mártírok című elbeszélésének is.) Sajátos visszhangja volt a szimbolisták istenkeresésének *A tüzes angyal* című regénye; Brjuszov ebben szkeptikus és racionalista alapállásból kiindulva rajzolja meg a XVI. század Németországának babonás, misztikus világát. A „misztikus" látomásokat realisztikus motívumokkal magyarázza, megvilágítja azok valódi pszichofiziológiai rugóit. Andrej Belij szavai szerint a regényben „álarc mögül kikacagja az olvasót az angol pszichológusok tanítványa", Locke és Hume követője.

Brjuszov még a kortársait izgató „titokfejtéshez" is racionalisztikusan próbált közeledni, tudományos dolgozatot szándékozott írni ezzel a címmel: „A misztikum pozitivista szemszögből." A költő álmaiban nem a síron túli élet kísért, hanem az, hogy van-e élet más bolygókon, és megszűnik-e az élet a kihűlt Földön.[92] Brjuszov a tudományos fantasztikus műfajhoz sorolható műveket alkot, minden vallásosságtól mentes hipotéziseket mond ki. Arra szólítja fel az embereket, hogy legyenek „hívek a földhöz", tekintsék magukat „a föld fiainak" — mondja a *Земле* (A Földhöz) című versében. A *Семь цветов радуги* (A szivárvány hét színe) című kötetéhez írt előszavában így szól az olvasóhoz: „Maradjunk továbbra is a Földnek, a Föld szépségének, kimeríthetetlen életerejének hű szerelmesei, szeressünk mindent, amit a földi élet adhat — a szerelmet, a megismerést, az álmodozást!" A szimbolisták alkotói módszerének

[92] *Gyermeki álmok, A Föld fia, A Földhöz, Jövendölések* stb.

alapja — a metafizikus dualizmus — idegen Brjuszovtól, aki a földhöz, az anyagi világhoz vonzódik. Az öncélú, szuverén művészet elvét hirdető költő sokat vitázott, s tiltakozott az ellen, hogy a költészetet a vallás szolgálatába állítsák. Számára elfogadhatatlan a költő mint „próféta", mint „teurgosz". Válaszolva Vjacseszlav Ivanov állítására, hogy „a szimbolizmus nem akart és nem is tudott csupán művészet lenni", ezt írta: „Bármennyire bosszantó is ez nekik, a »szimbolizmus« mindig is csupán művészet akart lenni és az is volt." — „Miután a művészetet a tudomány és a társadalom szolgálatára kényszerítették, most talán arra szorítják, hogy a vallást szolgálja?" (*„О речи рабской", в защиту поэзии* A »rabnyelvről«, a költészet védelmében.)[93]

A l'art pour l'art művészetet védelmezve Brjuszov azonban felemelte szavát az ellen, hogy a művészet célja „a társadalom szolgálata" legyen. E nézetei legélesebben abban az írásában fejeződnek ki, melyben Lenin *Pártszervezet és pártirodalom* című cikkére válaszol.[94]

Az „akmeisták", másképpen klaristák, valamint a misztikus szimbolisták között kibontakozott vitában Brjuszov így fogalmazta meg álláspontját: „Köreinkben az ex-dekadensek táborában megtörtént a nagy szakadás: áll a harc a »klaristák« és a »misztikusok« között... A »klaristák« a világosságot — a gondolat, a szó, a képek világosságát — védelmezik, ám ez csupán forma; lényegében azt a költészetet védelmezik, »melynek célja a költészet«, — amint az öreg Ivan Szergejevics mondta volt. A misztikusok a »megújított szimbolizmust, a mítoszteremtést« stb. hirdetik, de tulajdonképpen azt akarják, hogy a költészet az ő kereszténységüket szolgálja. Én ... szívvel-lélekkel a »klaristák« mellett állok."[95]

Számos cikkében kiáll az értelem létjogosultsága mellett a költészetben (például *Научная поэзия* — Tudományos költészet).[96] A l'art pour l'art költészet mellett tört lándzsát Brjuszov *Egy költőhöz* című versében.

[93] „Аполлон", 1910, №9, с.33.
[94] В. Брюсов: „Свобода слова", „Весы", 1905, №11, с.86.
[95] Письма В. Я. Брюсова к П.П. Перцову. М., 1927, с.45.
[96] „Русская мысль", 1909, №6, с.162.

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов...

Meglehet, hogy az egész élet
Csak csengő verseket kíván...

(Weöres Sándor ford.)

Miközben (különösen költői deklarációiban) erőteljesen elkötelezte magát a l'art pour l'art mellett és abszolút kultusszá emelte a versformát és a nyelvi formát, Brjuszov egyre erélyesebben védelmezte a tartalom jelentőségét a művészetben. 1910-es cikkeiben (*Эклектики* — Az eklektikusok, *Новые сборники стихов* — Új verseskötetek stb.) felemelte szavát a költészet és a valóság közötti szakadás, a formalizmus térhódítása ellen, s arra szólítja fel a költőket, hogy a tartalmas, a mai életet visszatükröző művészetet műveljék. „Kétségtelen, hogy a verselési technika iránti fokozott érdeklődés, amely a 90-es évek és a századelő lírai fellendülését jelezte, nem múlott el nyomtalanul... De emelkedett-e tőle az alkotás átlagos színvonala? Elmondhatjuk-e vajon, hogy a manapság születő költemények nagy része értékes műalkotás? Sajnos, nem... A mai orosz költészetben csupán a forma, csupán a külső burok fejlődött, tökéletesedett. De a tartalom... az esetek túlnyomó többségében igencsak szegényes: a költők csak »úgy tesznek«, mintha mondanának valamit..."[97]

Egy másik cikkében Brjuszov „a mai fiatal költészet élettől való végzetes elszakadásáról" beszél. „Fiatal költőink egy maguk teremtette, képzeletbeli világban élnek és úgy tetszik, mit sem tudnak arról, ami körülöttünk történik."

Brjuszov olyan művészetet akar, amely a valóságot tükrözi: „Mihelyt a művészet elszakad a valóságtól, alkotásai nyomban megszűnnek húsból és vérből valók lenni, elfakulnak és meghalnak."[98] Elsőként veszi észre és üdvözli Blok „kilépését a való világba". Az érett Brjuszov költészetének

[97] В. Брюсов: Новые сборники стихов. „Русская мысль", 1911, №2, с.20. с.230.
[98] Uo.

mozdíthatatlanul szilárd alapja az a mélységes meggyőződés volt, hogy a költészetnek óriási értéke van a megismerésben. Míg a többi szimbolista erőnek erejével szembeállította a művészeti alkotást a megismeréssel, a művészetet a tudománnyal, Brjuszov arra törekedett, hogy közelítse őket egymáshoz, s lelkesen propagálta a „tudományos költészet" René Ghil által megfogalmazott jelszavát. Műveiben sokoldalúan felhasználta az emberiség kulturális örökségét, „a századok képeit", történelmi dokumentumokat, tudományos műszavakat, elevenen reagált a tudományos hipotézisekre.

Brjuszov költészete vallástalan költészet. Minden olyan kísérlettel, amely arra irányult, hogy megújítsa a keresztény hitet, minden istenkereséssel, vallásos mítoszteremtéssel a költő az antik mitológia tisztán művészi felhasználását, az antikvitás felé forduló „pogány" esztetizmust szegezte szembe. Brjuszovnál a mítosz tisztán esztétikai és kultúrtörténeti, s egyáltalán nem misztikus-vallási kategória. Brjuszov költészete alapján intellektuális, gondolati, gyakran retorikussá válik, erkölcsi alapelveit kifejtendő. Még a „titokzatosról", irracionálisról szólva is megőrzi racionális világosságát, nem vész el sokjelentésű szimbólumokban. „Brjuszov, aki ért ahhoz, hogy verseket kovácsoljon ki, a gondolatokat is ki tudja kovácsolni, nem hagyja, hogy szétfolyjanak a kezében" — írta Blok. „A leggyengédebb gondolatok sem hullanak Brjuszov verseiben a hírhedt hangulat feneketlen szakadékába... Brjuszov mindig befejezett, mindig cizellált."[99] Más szimbolistákhoz képest Brjuszov visszafogottan él a metaforákkal; a klasszikus költészet szellemében szívesen használ metonímiát. Képei pontosan körvonalazottak, teltek, plasztikusak, nem jellemzi őket egyik-másik szimbolista költészetében oly sűrű emblematikusság. Brjuszov nyelve súlyos, tömör. Stílusát „a gondolatok kifejezésének komolysága és tömörsége", „a képek cizelláltsága", „minden sor, minden strófa súlyossága, az egész mű nagyszerű felépítése..."[100] jellemzi. „Люблю я линий верность, люблю в мечтах предел" (Szeretem a vonalak biztosságát, az ábrándok határát) —írja Brjuszov.

Mindezek a vonások az érett Brjuszovot sokkal inkább rokonítják a francia „parnassien"-ekkel, Théophile Gautier-val, Théodore Banville-

[99] А. Блок: Рецензия на сборник стихотворений В. Брюсова „Венок". т.5, с.616.
[100] А. Луначарский: Литературные силуэты. М.-Л., 1925, с.73.

lel, Hérédiával, Leconte de Lisle-lel, Baudelaire-rel, mint az impresszionistákkal és szimbolistákkal. (Brjuszov verseinek Hérédia költészetével való rokonságára Gorkij már egy 1900-ban írt recenziójában rámutatott.)

Brjuszov versei mesterien vannak „megcsinálva". Az átgondoltan alkalmazott versmérték, a nagy tudással, találóan alkalmazott archaizmusok fokozzák a súlyosság és az ünnepélyesség hatását, amelyek a legjobb esetekben csaknem az igazi nagysághoz közelítik a verset, gyakran azonban ólomsúllyal húzzák a föld felé. Ez a nagy képromboló és lázadó csaknem mindig a képek klasszikus befejezettségére, a ritmikus alakzatok abszolút pontosságára törekedett. Műveiben érződik a gyerzsavini tradíció, főképpen a férfias hangvételben és abban, ahogyan a költő a jó hangzást az ünnepélyesség felhangjaival kapcsolta össze. Ám Brjuszov tehetségéből természeténél fogva (s ez nem értékítélet, csupán ténymegállapítás) hiányzott Gyerzsavin jelentékenysége, dinamizmusa, eredetisége. Ezért költészete igen gyakran lesz erőltetetten szónokias, felületes, üresen kongó. Brjuszov, a nagy műveltségű, tudós filológus valódi és költött idézetekkel zsúfolta teli költészetét és prózáját. Prózai művei — a kétkötetes *Алтарь победы* (A győzelem oltára, 1912) és *A tüzes angyal* (1908) noha irodalmi prózában íródtak, a valóságban nem egyebek, mint mély tudományossággal megírt értekezések a IV. századi Róma életéről, illetve a XVI. századi német démonológiáról.

Művészetének és egész életének pátoszát az az olthatatlan vágy adja meg, hogy megismerje a világot, az emberiséget és kultúráit, az a törekvés, hogy magáévá tegye az emberiség történetét, múltbeli és eljövendő sorsát. Amikor számba vette a tudásnak még ismeretlenül maradt területeit, ezt írta jegyzetfüzetébe: „Ha száz életem volna, akkor sem tudnám oltani égető tudásszomjamat" (az 1909—1911-es évek jegyzeteiből).[101]

Brjuszov korának egyik legműveltebb embere volt: enciklopédikus tudású, a történelemben, a filozófiában, az esztétikában, az irodalomban és a művészetben egyaránt járatos férfiú, aki számos nyelven beszélt, s nemcsak mint művész, hanem mint tudós és mint kritikus is jelentőset alkotott. Fáradhatatlanul kísérletezett a verselésben, számtalan versmértéket és verszakot próbált ki, s olyan formákat is meg akart

[101] Н. Ашукин: Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. М., 1929, с.273.

honosítani az orosz poézisben, melyek addig csak más népek költészetében voltak ismertek. 1918-ban adta ki *Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам* (Kísérletek a metrika, a ritmika, a jóhangzás és a harmónia, a strófika és a formák területén, versek, 1912—1918) című kötetét, amelyben összegyűjtötte kísérleteinek eredményeit. Az előszóban azt írta: „Minden költő feladata — alkotói célkitűzései mellett, melyek, természetesen, egész életének legfőbb feladatai maradnak —, hogy lehetőségei szerint előmozdítsa művészete technikájának fejlődését. Keressen szüntelenül, ismételje, a maga nyelvéhez és korához alkalmazva a mások leleményét, kísérletezzen — ez a költő egyik fontos feladata, ha nemcsak önmagának, hanem másoknak, a jövőnek is dolgozni akar." A *Kísérletek* hatéves munka eredményeit foglalja össze, versgyűjtemény, amelynek minden egyes darabja más-más verselés, versforma mintájául szolgál, s ezek egyike-másika az orosz költészetben addig vagy teljesen ismeretlen volt, vagy igen nagy ritkaságnak számított. Ezzel a vállalkozással Brjuszov már nem annyira a költészet, mint a költői mesterség ügyét akarta szolgálni, s a fiatal költőket kívánta tanítani.

Brjuszov, aki számos nagy európai nyelvet ismert — klasszikusakat és moderneket egyaránt — különféle nyelvekből fordított verset és prózát. Mindenekelőtt azokat a műveket választotta ki, amelyek ízlésének megfeleltek, s amelyeket a maga, valamint az orosz olvasók számára a legfontosabbnak tartott. Műfordítói munkássága a 90-es években kezdődött és élete végéig tartott. Fordította Verhaerent, Maeterlincket, Verlaine-t, Hugót, valamint számos XIX. századi francia költőt, Edgar Poe-t, Wilde-ot, Racine-t, Molière-t, Byront, Goethét (a *Faust* első és második részét), Vergiliust és sok más költőt. Műfordításaiban nemcsak a tartalom hű visszaadására törekedett, hanem nagy gondot fordított a forma — a ritmus, a hangzás stb. — adekvát tükrözésére is. A legnagyobb tökélyre a műfordítás területén Verhaeren és a francia parnassien-ek átültetésében emelkedett.

1915—1916-ban, az első világháború éveiben Brjuszov igen nagy kulturális és politikai jelentőségű munkába kezdett — az örmény költészet orosz nyelvű antológiáját állította össze. E feladatát Brjuszov mint költő és mint tudós filológus kívánta megoldani: tanulmányozta az örmény nyelvet, az örmény nép és irodalom történetét a legrégibb időktől kezdve,

többször járt Örményországban is. 1916-ban jelent meg az antológia, *Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов* (Örményország költészete a legrégibb időktől napjainkig, orosz költők fordításában) címmel, Brjuszov szerkesztésében, bevezetőjével és jegyzeteivel; a fordítások nagy része is az ő munkája volt.

Mint már írtuk, Brjuszov rendkívül sokoldalú alkotó volt, legfőbb szenvedélye azonban az irodalom. „Brjuszovot a XX. század számos filozófiai eszméje és áramlata hatalmába kerítette, azonban csakhamar hátat fordított mindegyiknek, szíve mélyén egyedül a költészethez maradt hű, függetlenül annak eszmei töltésétől. A költői alkotást, amelyet a szellemi tevékenység autonóm területének tartott, mindennél — életnél, szerelemnél, filozófiánál, politikánál — többre becsülte."[102]

Abban a tudatban halt meg, hogy a földön teljesítette mindhárom parancsolatot, amelyet ifjúságában önmagának adott:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.

Помни второй — никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни, поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Sápadt, lángolószemű ifjú!
Három jótanácsot hagyok rád:
Fogadd az elsőt: ne élj a jelenben,
A költő birodalma csak a jövendő!

Emlékezz a másodikra: senkihez se ragaszkodj,
De Magadat szeresd határtalanul.
Őrizd meg a harmadikat: gondolkodás és cél nélkül
Imádd a művészetet, csakis a művészetet.

(Юному поэту — Egy ifjú költőnek)

[102] Д. Е. Максимов: Поэзия и позиция. Л., Сов. пис., 1969, с.61.

A SZIMBOLIZMUS MANIERIZMUSA: VJACSESZLAV IVANOV

A „fiatalabb" szimbolisták jelentkezésével olyan változások mentek végbe az orosz szimbolizmusban, amelyeket egyelőre csak a legfogékonyabbak sejtettek vagy ismertek fel. Az orosz szimbolizmus ekkor szakított mind az esztétizmussal, mind pedig a vallásos megújhodással. Miszticizmusát egyre inkább a társadalmi problémák és a kultúra általános kérdései iránti érdeklődés váltotta fel. Az 1905-ös eseményekkel új korszak kezdődött nemcsak Oroszország, hanem a szimbolizmus történetében is. Az egykori „széplelkek" és „idealisták" immár nem hunyhatták be a szemüket a bonyolult társadalmi és politikai valóság előtt. Szembe találták magukat a valóságos élet által felvetett kérdésekkel, bármennyire igyekeztek is annak idején ezeket figyelmen kívül hagyni.

Az a szimbolista nemzedék, amely a század elején tűnt fel az irodalomban, s amely 1905 után főszerephez jutott, mindezt világosan látta. A fiatalabb szimbolisták — legalábbis ahogy ők látták — az idősebb nemzedék pesszimizmusát a Vlagyimir Szolovjov hirdette optimizmussal, a világ átalakulásának örömittas várakozásával igyekeztek felváltani; mindennek egy pontosan körülhatárolt metafizikus szemléleti rendszer, egy adott vallásos-misztikus tanítás volt az alapja. S minthogy a „világnak ez a megújulása" az egész emberiséget érintette és nézetük szerint „egyetemes" volt, ennek természetes következménye egy sajátos „kollektivizmus", a vallásos „gyülekezeti nyilvánosság" lett. A szimbolizmus, mint irányzat, új útra lépett, élére új vezéregyéniségek kerültek Vjacseszlav Ivanov, Andrej Belij, Alekszandr Blok személyében.

Hármuk közül talán Vjacseszlav Ivanov (1886—1949) volt a leginkább intellektuális típus és a legezoterikusabb egyéniség. Történész volt, Theodor Mommsennél tanult Berlinben. Sokat utazott Európa és a Közel-Kelet országaiban, roppant tudásra tett szert. Amikor 1903-ban

közreadta *Кормчие звезды* (Vezérlő csillagok) című verseskötetét, az irodalmi köröket igen meglepte, hogy ez a harminchét éves professzor, akinek külseje a bibliai prófétákra emlékeztet, s aki szinte jobban tud görögül és latinul, mint oroszul, most teljesen váratlanul költőként mutatkozik be. A *Vezérlő csillagok*nak és az 1904-ben közreadott második kötetének, a *Прозрачность* (Áttetszőség)-nek a megjelenése után Vjacseszlav Ivanov, akinek bölcseleti és filológiai munkáit csak az igen művelt olvasók értették, hamarosan a szimbolisták vezére lett. 1905 után a Vjacseszlav Ivanov-féle tanok hatására a szimbolizmusnak egy új ága bontakozott ki: a misztikus szimbolizmus.

Az akkori időkhöz képest rendkívül magasan levő lakása, a hatodik emeleti „Torony" szerdánként rendszeres találkozóhelye lett a költőknek, irodalmároknak, színészeknek és tudósoknak. A „Toronyban" irodalmi estéket, vallási vitafórumokat szerveztek, itt tartották az oroszországi szellemi és művészeti elit kiválóságainak összejöveteleit. A rómaiak tógájához hasonló *chlamysba* öltözött házigazda, mint valami főpap prédikált, s vendégei áhítattal hallgatták, akár egy jövendőmondót. Irodalmi körökben — Lorenzo Medici mintájára — „Felséges Vjacseszlavnak" nevezték.

Vjacseszlav Ivanov költészetét úgyszólván lehetetlen bölcseleti írásaitól, különösen *Эллинская религия страдающего бога* (A szenvedő isten hellén vallása) című tanulmányától függetlenül vizsgálni. Nietzsche műveiből, főként a *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (A tragédia születése a zene szelleméből) című írásából kiindulva Vjacseszlav Ivanov Dionüszosz tragikus sorsát hangsúlyozza. A szétmarcangolt isten halálában és feltámadásában az „élet misztériumának kulcsát" látta. Dionüszosz halála és feltámadása — a görög mitológiának e költői szimbólumai — számára a legmagasabb rendű realitást, az örök abszolútumot jelentették. Ivanov nem fogadta el Brjuszov költői hitvallását:

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы,
Что перед ним этот прах,
Степи, и горы, и воды?

Bűvös ábrándokból alkottam meg
Az eszményi természet világát,
Mit számít előtte ez a por,
Mit számítanak a sztyeppék, hegyek, vizek?

(Создал я в тайных мечтах — Titkos álmaink)

Ivanov számára a sztyeppék, a hegyek és a vizek az isten által teremtett világ fenségességét hirdetik. Az Univerzum olyan jelek rendszere, amelyek a mélyen szunnyadó igazságra utaló célzásokat tartalmaznak. Ivanov magaalkotta, meglehetősen bonyolult, már-már zűrzavaros mitológiája a különféle képzetek egész arzenálját vonultatja fel: a férfiúi és a női princípiumot, a Természetet és az Embert, Dionüszoszt és Apollót. Dionüszosz a földdel, Apolló az éggel hozható összefüggésbe. Apolló a spekulatív szemlélet és emlékezet hatalmát, az egyéniség elvét szimbolizálja, míg Dionüszosz a lét orgiasztikus exaltációját testesíti meg; a realitás tragikus oldalának, a fájdalomnak, az áldozatnak, az iszonyatnak a szimbóluma, a felejtés megtestesítője, amely szemben áll az emlékezettel. Dionüszosz azonban a feltámadás lehetőségének hordozója is, a dionüszoszi vallás alapjában véve tehát Krisztus vallása.

Ivanov ezekből a premisszákból kiindulva állapítja meg, hogy az igazi kultúra lényegét tekintve mindig vallásos, s tartalmaznia kell a tragikum megsejtését és a feltámadás reményét, a pusztulás extázisát és az újjászületés örömét. Vlagyimir Szolovjovnak a kölcsönös összefüggésről és a közösségiről vallott felfogása nyomán Vjacseszlav Ivanov közösségi és egyetemes kultúrát hirdetett, a társadalmit azonosította vallásival. Azt vallotta, hogy a művészet természetéből fakadóan vallásos. A művészet egyetemes tartalommal mélyen átitatott mítoszokat hozott létre, a költőnek pedig az a hivatása, hogy ennek a művészetnek a szellemi hírnöke legyen. A költő a kollektív néplélek szószólója, és teurgikus tevékenysége folytán híd az ember és az istenség között, vagyis: pap. A művészet legmagasabb rendű alkotásai — vallja Ivanov — mindig kollektív alkotások voltak (az eposz, a tragédia, a népdalok, a misztériumok), s valamennyinek ugyanaz a forrása, ami a vallásnak is. Vlagyimir Szolovjov nyomán Vjacseszlav Ivanov a változások és sorsfordulók időszakának tekintette saját korát. A kultúráknak el kell pusztulniuk,

mielőtt új élet sarjad a kripták romjain. A költő üdvözli az összeomlást, mivel az az örökös megújulás szerves része.

Ivanov költészetének lényege az antik és a keresztény világszemlélet sajátos összefonódásában rejlik. Vlagyimir Szolovjov sok más tanítványához hasonlóan Vjacseszlav Ivanov az emberiség vallásos újjászületésének szolovjovi tanát hirdeti, s mind elméleti írásaiban, mind verseiben gyakran helyettesíti az atyaistent Zeusszal, a Szűzanyát Themisszel és Krisztust Dionüszosszal. (A titánok szétmarcangolják Dionüszoszt, Zeusz és Themisz fiának testét, a földet Dionüszosz vére öntözi; Vjacseszlav Ivanov mitológiájában az embert Prométheusz teremtette.) Az ember tehát már születése pillanatától magában hordozza az „isteni" princípiumot, amely minden tévelygésen, kínon és megpróbáltatáson felülkerekedve diadalmaskodik.

Maga az Isten azonban áldozat volt, s ezért az áldozatiság lett a világ alapja: „Égi dicsőségemért nem szűnik a jaj, érte vér ömlik." A költő — a teurgosz — fel tudja fogni mindazt, ami az egyszerű halandó számára felfoghatatlan. A költő „hangot ad a némaságnak, az arctalan Káoszt színekkel, a Kimondatlant Igével, a Titokzatost Tüneménnyel ruházza fel".[103]

A költő próféta, aki a kinyilatkoztatás pillanataiban kel életre, ereje és fegyvere a szépség, a zene és a látnoki képesség, s utat kell mutatnia a társadalomnak, acélosítania kell a társadalom hitét.

Figyelemre méltó tény, hogy éppen a szimbolista Vjacseszlav Ivanov újította fel az orosz irodalom egyik kedvelt tételét, a művész felelősségének a kérdését. A reakció éveiben, amikor mindenfajta társadalmi tartalmat, mindenfajta társadalmi kérdést elavultnak tekintettek (itt nem Tolsztojra, Csehovra, Korolenkóra, Gorkijra és néhány nem élvonalbeli realista íróra, hanem a szimbolizmus kezdeti szakaszára gondolok, amely az orosz irodalom demokratikus eszményeinek tagadása jegyében bontakozott ki), a fiatalabb szimbolisták ismét visszatérnek ehhez a kérdéshez, amelyet Herzen és Heine mint „átkozott" kérdést emlegettek. A „művészet a művészetért", a művészet mint játék, szemfényvesztés és szórakozás, az élettől eltávolodott művészet mintha már nem vonzaná az írókat. Ezek az elméletek átmenetileg ugyan érdekelték őket, azonban

[103] Вяч. Иванов: Кормчие звезды. СПБ., 1903, с.40.

csak bizonyos ideig tetszett nekik, különböző kerülőutakon végül is mindig visszakanyarodtak az irányzatos, a valóságközeli irodalom eszméjéhez.

Vjacseszlav Ivanov költészetében ezek a nézetek különleges módon jelentkeznek. Már kortársai is érthetetlenséggel vádolták a mai olvasó számára még kevésbé érthető műveit. Ennek az érthetetlenségnek számos oka van. Az egyik az, hogy Ivanov költészete szorosan tapad az antik kultúrához, az indiai bölcselők, a Biblia, az egyiptomi mitológia képeihez és intelmeihez. A driádok, najádok, főnixmadarak, a Kibela, a Khariszok, Kronosz, menádok, Magdolna, Lia, Ráhel, Erosz, sőt Antierosz Ivanov költészetének elmaradhatatlan kellékei. Nem véletlen, hogy az antik kultúra olyan kiváló ismerője, mint Innokentyij Annyenszkij „kriptogrammoknak" nevezte Ivanov verseit, s olvasásukhoz külön szótár használatát ajánlotta.[104] Gyakran maga Ivanov is kommentáló szójegyzékkel együtt jelentette meg írásait. A másik ok, amely megnehezíti verseinek értését, azzal függ össze, hogy Ivanov igen gyakran fordul az ószláv nyelvhez, részben pedig még a tájnyelvhez is, egyéni szóalkotásai ennek jegyében keletkeznek, erre megy vissza bonyolult szintaxisa is.

Még az *Erosz* (1907) és a *Cor Ardens* (1911) című kötetek legjobb verseiben is csak úgy hemzsegnek a szimbólumok, az idézetek, a mitológiai nevek és a csupán tudósok számára érthető utalások. A verselés tudós ismerőjének, Vjacseszlav Ivanovnak a költészete a hatalmas tudás, a fennkölt szellemiség s olykor a rideg előkelőség furcsa keveréke. Intellektuális akrosztichonjaival előfutára Ezra Pound és T. S. Eliot költészetének; hosszú, homályos értelmű versei mindvégig klasszikus veretűek. Mint Apolló főpapja, semmiféle ritmikai és rímelési henyeséget nem tűrt meg. Versei a görög szobrok tökélyét idézik, ókori vallási dalokra, szertartásénekekre, mágikus ráolvasásokra emlékeztetnek. Vjacseszlav Ivanov költészete sohasem volt igazán népszerű. Még dicsősége csúcsán is inkább csak beszéltek róla, s nem annyira olvasták verseit.

Mindennek alátámasztása végett hadd utaljak Vjacseszlav Ivanov kortársainak véleményére. A századelő neves kritikusa, A. Izmajlov így jellemezte Ivanov műveit: „A IV. századi Róma sem új Vergiliust, sem

[104] Ин. Анненский: О современном лиризме. „Аполлон", 1909, №1, с.11—17.

Ovidiust nem termett, adott azonban egy Ausoniust, aki szinte példa nélkül álló trükkökkel jelentkezett verseiben. Az *Aeneis* hexametereinek első felével kezdett verssorokhoz úgy illesztette saját félsorait, hogy végül egy egészen új, önálló tartalmú kis költemény jött létre. Az összes lehetséges akrosztichonfajtát a képzeletet felülmúló virtuozitás fokán alkalmazta. A nagybetűkből különféle ábrákat rajzolt ki verseiben. S végül, egészoldalas hexametereket írt, amelyeket balról jobbra és jobbról balra egyaránt lehetett olvasni.

Ausonius verseiben bonyolultan szőtt gondolatmenete volt, frappáns jelzőket és káprázatos szépségű kifejezéseket tudott találni. De a IV. század eme kiemelkedő rétorának valamennyi írása Ovidius egyetlen oldalnyi versével sem ér fel; csakhogy ez az Ovidius, ha rosszul is talán, mégis hitt isteneiben... Ha meg kellene nevezni valakit, aki a legtökéletesebb példája annak, hogyan bomlik fel a naiv költészet és hogyan válik az ihletből mesterség, a költőből és a rétorból tudós, az senki más nem lehet, csakis Vjacseszlav Ivanov".[105]

Természetesen lehetséges, hogy A. Izmajlovot Ivanov megítélésében a kortársi elfogultság befolyásolta. Izmaljov, a konzervatív kritikus azonban nem állt egyedül ezzel a nézetével. R.V. Ivanov-Razumnyik 1920-ban megjelent könyvében a következőképpen jellemzi Ivanovot: „Költészetének tragédiája, hogy igyekezett azzá lenni, amivé nem lehetett. Szellemi »tanító« akart lenni, s nem lett egyéb irodalmi »iskolamesternél«."[106]

Vjacseszlav Ivanov haláláig Olaszországban élt, s katolikus hitre tért át. Egy ideig a paviai egyetemen tanított, majd a Vatikán könyvtárosa lett.

[105] А. Измайлов: Пестрые знамена. М., 1913, с.34.

[106] Р. В. Иванов-Разумник: Русская литература XX века. Пг., 1920, с.28.

VARIÁCIÓ A SZIMBOLIZMUSRA (SZINTÉZIS NÉLKÜL): ANDREJ BELIJ

Andrej Belij (1880—1934) — eredetileg Borisz Bugajev — neves tudósnak, a Moszkvai Egyetem matematikaprofesszorának volt a fia. Kora ifjúságában a természettudományokért rajongott, a Moszkvai Egyetem természettudományi szakon végzett. Igen korán kezdett verseket írni, első próbálkozásait ő maga nevezte Balmont, Verlaine és Fet műveit egybeolvasztó tétova kísérleteknek. Az ifjú egyetemista életére nagy hatással volt a Szolovjov család. Mihail Szergejevics Szolovjov Vlagyimir Szolovjovnak, a filozófusnak vot a fivére, Borisz Bugajev itt ismerkedett meg Vlagyimir Szolovjov tanulmányaival és verseivel. Szerjozsa, M. Sz. Szolovjov és O. Sz. Szolovjova fia Belij legbensőségesebb barátja lett. Ugyancsak a Szolovjov családban hallott először egy pétervári egyetemista, Alekszandr Blok verseiről. Blok anyja ugyanis Olga Mihajlovna Szolovjovának, a festőművésznőnek, M. Sz. Szolovjov feleségének volt az unokatestvére, s időnként el-elküldte Szolovjovéknak fia verseit, amelyek rendkívüli hatással voltak Borisz Bugajevre.

A Szolovjov-házban mutatta be Belij *Драматическая симфония* (Drámai szimfónia) című művét, először itt nyerte el az igazi írónak kijáró elismerést. Ugyanitt született meg a döntés, hogy a szimfóniát föltétlenül meg kell jelentetni nyomtatásban, s hogy ne kelljen Borisz apjának kedvét szegni és tudósi hírnevét fia modernista „túlkapásaival" kompromittálni, Szolovjovék úgy döntöttek, hogy a szimfóniát álnéven fogják közölni. Borisz Bugajev a színszimbolika hatására az Andrej Belij (belij = fehér) nevet választotta.

„1901-ben még nem tudtam pontosan — írja visszaemlékezéseiben Belij —, hogy mi vagyok; zeneszerző, filozófus, biológus, költő, író vagy kritikus. A »kritikusban«, sőt még a »filozófusban« is jobban hittem, mint az »íróban«; az engem ért támadások után — apámnak megmutattam

gyatra verseimet, a *Szimfóniát* pedig egy barátomnak — kételkedni kezdtem »tehetségemben«: apám kinevetett verseimért; a barátom őszintén tudomásomra hozta, hogy egyáltalán nem is vagyok író. Szolovjovék nélkül az »író« 1903-ra végképp eltűnt volna a láthatárról; Szolovjovék azonban ekkor a legmesszebbmenőkig támogattak."[107] 1903-ban, ugyanabban az évben, amikor Belij véglegesen az irodalmi pálya mellett döntött, a *Novij puty* című folyóiratban megjelent egy írás *Письмо (студента-естественника)* (Levél [egy természettudományi szakos hallgató tollából]) címmel. Ez az írás az új nemzedéknek az irodalomba való bevonulását jelentette be. A levél szerzője Andrej Belij volt.

A levél a világ Merezskovszkij által meghirdetett vallásos átalakításának hangnemében íródott. Andrej Belij a közelgő világvégétől való aggodalmának éppúgy hangot adott, mint Vlagyimir Szolovjov és Dmitrij Merezskovszkij, magát a gondolatot azonban továbbvitte. Számára a „világvége" nem esett egybe a lét végével, éppen ellenkezőleg, egy új, egy tökéletesebb életre való ébredést jelentett. Az ég és a föld egyesülése az ember totális átalakulásához fog vezetni — visszhangozta Szolovjov gondolatát Belij —, s ugyanazokat a fogalmakat használta, mint Szolovjov, azaz az „Örök Asszonyiság" (Das Ewig-weibliche) és a „Naparcu asszony" fogalmait.[108]

A *Novij puty* 1903-as 9. számában lát napvilágot Andrej Belijnek *O теургии* (A teurgiáról) című cikke, amely már nem általában nyilatkozik a világ közelgő átalakulásáról, hanem önálló esztétikai koncepcióval áll elő, amely a szimbolizmus új korszakát a művészet egyetlen helyes útjának tekinti. Belij a művészet legfelsőbb fokát a zenében látja, s a költészetben is a zenei eredetet tartja a legfontosabbnak. Nézete szerint a zene fejezi ki a legközvetlenebb módon a „halhatatlan messzeségek" felé való törekvést, és most, „amikor a gondolat és érzés bércei a teurgizmus fényében ragyognak", a zenének még nagyobb a szerepe. A zene „valóságos elemi mágia", „telepátia", amely „elemi erővel képes hatást kifejteni, magával ragadni és elbűvölni..."[109]

[107] А. Белый: Начало века. с.119.

[108] „Новый путь", 1903, январь, с.157.

[109] „Новый путь", 1903, сентябрь, с.105

Elméletének gyakorlati alkalmazására tesz kísérletet négy „szimfóniájában": megírja *Первая героическая* (Első, heroikus); *Вторая, драматическая* (Második, drámai), valamint a *Возврат* (Visszatérés) és a *Кубок метелей* (Hóviharserleg) című műveit. A „szimfónia" mint forma nem véletlenül jelent meg az orosz irodalomban; ugyancsak nem véletlen Andrej Belij cikkeinek minduntalan visszatérő témája, amely szerint minden művészet a zene felé tapogatózik. „A zenével való rokonság — írja egyik fiatalkori cikkében — határozza meg a művészet formai értékét, ez a forma képek segítségével igyekszik visszaadni azt a közvetlenséget, amelyet a zene képek nélkül fejez ki."[110] „A zene az alaphang, amelyhez képest a művészet összes többi formája jelenti a felhangokat" — írja Andrej Belij, s az idősebb nemzedék képviselőihez hasonlóan elismeréssel adózik a híres „De la musique avant toute chose" jelszavának.[111]

A „szimfóniák" ötlete ebből a gondolatsorból kelt életre, a legszélsőségesebb formáját a negyedik „szimfóniában" érte el. A „szimfóniák" ritmikus prózában íródtak (például az első „szimfónia" mindvégig megközelítőleg daktilusi-spondeuszi lejtésű), olykor ismétlődő, olykor egymást ellenpontozó dallamsorokra tagolódnak.

A „szimfóniáknak" sajátos ritmikus-eufónikus eszközöket, gondolatpárhuzamokat, tematikai, frazeológiai és lexikai ismétléseket alkalmazó struktúrájuk van. Nyelvi-kompozíciós felépítésüket tekintve a nagyobb lélegzetű zeneművekhez állnak közel. A *Második, drámai szimfóniá*-hoz írott bevezető — a *Вместо предисловия* (Előszó helyett) — rámutat a „szimfóniák" hármas rétegére, a zenei, szatirikus és eszmei-szimbolikus jelentésére. Ami a zenét illeti, e műveknek az a céljuk, hogy „olyan hangulatsorokat fejezzenek ki, amelyeket egy alaphangulat (a hangulatiság, a harmónia) köt össze egymással; ebből fakad, hogy valamennyiüket részekre, az egyes részeket újabb részekre és versrészletekre (dallamsorokra) tagolva kell megszerkeszteni; a tagolt szerkesztést teszi nyomatékossá a dallamsorok gyakori ismétlődése is".[112]

[110] А. Белый: Формы искусства. В книге: Символизм. М., 1910, с.170.

[111] Uo.

[112] А. Белый: Собрание сочинений. т.IV. М., 1917, с.125.

„A második réteg a szatirikus jelentés, amely a miszticizmus szélsőségeit teszi nevetségessé."[113]

Az eszmei réteg — ennek a jelentésnek a szerző nézete szerint dominálnia kell a „szimfóniákban" — „a kortársi lélekállapot dokumentuma".[114] Mindegyik „szimfónia" más és más „megoldását" adja e három jelentésrétegnek, s kiváltképp az ábrázolt „lélekállapot" és az általános közeg egyes oldalait domborítja ki.

Az első, az „északi", a „heroikus szimfónia" 1900-ban íródott, azonban csak 1903-ban, a *Második szimfónia* megjelenését követően látott napvilágot. Az első „szimfónia" még mindenestül ifjúkori kísérlet, nem nehéz felfedezni benne a legkülönfélébb utánérzéseket, Maeterlinck, Ibsen, Grieg, Böcklin és Stuck hatását.[115]

Az első „szimfónia" tartalma fő vonalakban a következő: egy királylánynak, aki magányosan él, márványkőből épített tornyában, az a küldetése, hogy népét, a sötétség gyermekeit kivezesse a fényre az „időtlenség homályából". A királylányba beleszeret egy lovag, aki ennek az időtlenségnek, azaz annak a világnak a szülöttje, „ahol mindent bekebelezett a sátánizmus köde, a zabolátlanság és a bak bűne", ahol „az ököljog és az óriások sötét korszakai" uralkodnak, miközben „házról házra vándorol a mogorva, kacsalábon járó katolikus".[116]

A királylány szereti a tiszta lelkű, de sötét erők rabságában sínylődő lovagot, akit a Sátán — „a mogorva katolikus" — hatalmába akar keríteni. A szimfónia a tiszta és sötét erők harcának témáját dolgozza fel. A királylány az ég parancsát követve leszáll tornya magasából: „elindul legyőzni a sötétséget". Győzelmet arat felette, de a győzelem után meghal. Meghal a lovag is. És a világosság birodalmában a királylány meg a lovag — a „fehér gyermekek" — boldogan várják, hogy beköszöntsön a reggel.

A szimfóniát királyok, királylányok, középkori lovagok, magányos óriások, erdei faunok, törpék, gonosz púposok, kentaurok népesítik be. Ez az egész valószínűtlen mesevilág újra meg újra feltűnik Belij műveiben,

[113] Uo.

[114] А. Белый: Кубок метелей. М., 1908, с.1.

[115] А. Белый: Начало века. с.120.

[116] А. Белый: Северная симфония (Первая героическая). М., 1904, с.44, 45, 73. с.44, 45, 73.

megtalálható a *Золото в лазури* (Arany az ég kékjében) című verseskötetének *Образы* (Képek) ciklusában, valamint a később keletkezett *Королевна и рыцари* (A királylány és a lovagok) című stilizált mesegyűjteményében is.

Eredeti és szokatlan a dallamos és ritmikus prózát létrehozó műfaj, a költői képek azonban még a hagyományt követik. Egyetlen igazán új és eredeti képet használ, a „kentaur" kissé bizarr képét, amelynek saját maga világítja meg a második szimfóniában, ironizálva, művészi eredetét: „A kentaur nálunk Böcklin óta nyert polgárjogot magának."[117]

Az első szimfónia még csak úgy hemzseg a díszítményektől és az akkortájt divatos közhelyektől, banális motívumoktól. De már kirajzolódnak benne Belij művészetének állandó vonásai, a pátosznak és a groteszknek, a fennköltnek és az abszurdnak az egymásbajátszása, valamint a túlzásba vitt, zsúfolt költői képek használata.

A második, a „drámai szimfónia", amely 1901-ben íródott és 1902-ben, még az első szimfónia megjelenése előtt látott napvilágot, az északi jégbirodalom, a magányos óriások, a sötétség lovagjainak és a fény királylányának világából Moszkvába, a XIX. század végének időszakába helyezi át a történet színhelyét.

„3. Minden irányban lóvasút közlekedett, s meg-megcsillant a szürkéskék, ijesztő és unalmas égbolt, közepén nap-szemével...

5. És ott fenn... egy mozdulatlan és beavatott lény nap mint nap egyre csak azt ismételgette: »disz-nó-ól«.

6. Ugyanazt hajtogatta egyre nap mint nap."[118]

„I-dőt-len-ség" — suttogta valaki az első *szimfónia*ban, „disz-nó-ól" — hajtogatja egyre a másodikban. Belij úgy érzi, elpusztul a világ, elpusztul Európa. Európát „rettentő sírások" földelik el, nevüket ugyan nem árulja el, ám könnyen kitalálhatjuk. A „vastagbőrű Jemeljan Odnodum" (odnodum — egygondolatú) nem más, mint Lev Tolsztoj, a „norvég oroszlán" — Ibsen; az „éhes fekete párduc", aki felfalta Európát — Nietzsche; a „belga remete" — Maeterlinck; a „denevérbőrbe bújt és bűvös tömjénfüstöt tartó" alak — Hysmans; a „hazugság dalnoka" — Oscar Wilde; a „párizsi mágus" — Sâr Péladan, a „degradációt megugató

[117] А. Белый: Собрание сочинений. т.IV. М., 1917, с.147.

[118] Uo. 142.

göndörszőrű uszkár" — Lombroso és Max Nordau; a „modernség émelyítő kásáját kotyvasztó" figura — John Ruskin és végül, a „keresztény felsőbbrendű ember gyatra paródiája, akinek felsőbbrendű tehetetlenség a neve" — a római pápa. Egytől egyig „nagy sírások", és „nagy tisztátalanok", mert a tisztátalanság hirdetői.

Ezek a „nagy tisztátalanok" meglehetősen vegyes és furcsa társaságot alkotnak így együtt. Csakhogy az egész bizarr, minden különösebb válogatás nélkül egymás mellé helyezett, ellentétes figurákból álló összkép Belij szerint azt igazolja, hogy az emberiségnek az „időtlenségtől" és a „disznóóltól" való megszabadítása csakis az eszkatologikus reményektől, a jövő Krisztusába vetett hittől várható. De Krisztusnak is rengeteg hamis szolgálója van, s a *Második szimfónia* őket igyekszik leleplezni, rajtuk és a miszticizmus túlkapásain gúnyolódik. Feltűnik „Merezskovics" és „Drozsikovszkij' neve, amely Merezskovszkijt takarja, feltűnik a „szentpétervári cinikus misztikus" is, Vaszilij Rozanov,[119] aki minden bizonnyal „Sipovnyikov" néven szerepel a szimfóniában, s rajtuk kívül sok más név is. De a legélesebb gúny a moszkvai misztikusok társasága ellen irányul; ez a társaság óránként várja a világvégét, sőt még azt is megkísérli, hogy megrendezze azt. Az „aranyszakállú aszkéta", Szergej Muszatov, akiban Belij önmagát parodizálja, ennek a társaságnak a tanítómestere és vezére. Ez a társaság hálóként fonja be egész Moszkvát: „minden kerületben lakott egy misztikus, s ezt tudta a körzeti biztos is..."[120] Mivel foglalkoztak a misztikusok?

„4. Egyikük Apokalipszis-specialista volt. Észak-Franciaországba ment, hogy az eljövendő Fenevad megjelenésének lehetőségei felől tudakozódjék.

5. Egy másik a világ felett gomolygó misztikus ködöt tanulmányozta.

6. A harmadik nyáron elutazott kumiszt (kumisz — lótejből készült ital, század elején a TBC-ben szenvedőknek írták elő az orvosok) vizsgálni, a

[119] Vaszilij Rozanov (1856—1919) szélsőjobboldali filozófus, publicista és kritikus, sokat foglalkozott a vallás és a nemiség kérdésével. Írásaira végtelen cinizmus és elvtelenség jellemző. „Ritkán láttam ilyen undorító tehetséget" — írta róla Blok: Письма Александра Блока, Л., 1925, с.52.

[120] А. Белый: Собр. соч. т.IV, М., 1917, с.260.

halottak feltámasztásának kérdését gyakorlati alapokra igyekezett helyezni..."[121]

A „Fenevad" felkutatása sikerrel járt: az Apokalipszis-specialista talált rá egy „Észak-Franciaországban élő, kékszemű, kedves fiúcskában". Előkerült a „Naparcú asszony" is, aki majd megszüli a fiúcsecsemőt, a népek leendő pásztorát. Az „asszony" sötétkék szemű „Tündér", egy kövér és jólelkű moszkvai kereskedő felesége. Fia is van már, az apokaliptikus tett bekövetkezéséhez minden készen áll, az embereknek csak észere kell venniük mindezt. Hirtelen azonban súlyos csapás éri a moszkvai misztikusokat, Észak-Franciaországból tudomásukra hozzák, hogy a „Fenevad" elrontotta a gyomrát, s kiadta lelkét az Úrnak, mielőtt betöltötte volna ötödik életévét, annyira megrémült a rá váró szörnyű küldetéstől... Újabb csapás, az előzőnél kegyetlenebb: a fiúcsecsemőről kiderül, hogy lány, akit a „Tündér" és a kereskedő fiúruhában járattak... Minden összeomlik, s a moszkvai misztikusok szégyenben maradnak.

A *Drámai szimfónia* merőben időszerű gondolatokat vet fel, szinte valóságos pamflet, maró gúnnyal telített utalásokkal céloz a kor egyes vonásaira, a szereplők általánosító igénnyel megrajzolt figurái az akkori dekadens és szimbolista körök valóságos tevékenységét érzékeltetik. A szimfónia kétségkívül önéletrajzi ihletésű alkotás, azt a világot és azt az atmoszférát mutatja be, amelyben a fiatal Belij is élt. A későbbiek során a szimfóniának ez az anyaga — természetesen más köntösben — Belij *Первое свидание* (Első randevú) című poémájának és visszaemlékezéseinek lesz a forrása.

Az önirónia és a szatíra itt nagyobb teret kap, mint a misztikus illúziók. A misztikusok apokaliptikus irományainak paródiája és a modernista irodalom „szellemi élete" ellen irányuló szatíra mellett a szimfóniában a nagyváros „rettenetes világa", a létezés hétköznapi sivárságának és pusztulásának szörnyűségei is megjelennek. Ez az atmoszféra rövid, alapmotívumként vissza-visszatérő sorokban szimbolikus sűrítettséggel fejeződik ki. Az élet abszurditását és értelmetlenségét a mondattani felépítés is hangsúlyozza; az egymástól függetlenül, egyidejűleg létező jelenségeket csupán az „és", a „de", a „pedig" kötőszavak kötik össze: „azokban a napokban és órákban a hivatalok papírokat és átiratokat

[121] Uo. 214.

állítottak ki, és a kakas tyúkokat vezetgetett a kövezett udvaron", vagy: „Ugyanabban az órában az Arab-sivatagban féktelenül bömbölt egy oroszlán, a Makkabeusok nemzetségéből származott. De itt, Moszkvában is nyávogtak a kandúrok a háztetőkön."[122]

A harmadik „szimfónia" a *Visszatérés*, amelyet Belij 1902-ben írt és 1904-ben jelentetett meg, az előző szimfóniák témáit viszi tovább új formában. A hétköznapi élet — álom. Jevgenyij Handrikov, a magiszter-jelölt, a *Visszatérés* főhőse „titkon azt reméli, hogy minden csak álom, s hogy senki sem létezik". Handrikov (Handrikov — Handra oroszul ugyanazt jelenti, amit az angol „spleen" szóval jellemezni szoktak: búskomorság, mélabú) számára iszonyú az egyedüllét, de képes úrrá lenni rajta, elegendő csak az örökléttel, a kozmikussal való kapcsolatát felidéznie. Az időtlen térben és tér nélküli időben létező nagy aggastyán, az Öröklét, aki az azúrvizek partjáról irányítja gazdaságát, százmillió életet ad a Pásztor csillagrendszernek, tűzvészt bocsát a Herkules csillagképre, jéggé dermeszti a Szaturnuszt; sebesen száguld a forgószél-oszlop, a világ-örvény, amelyet a bolygók örökösen keringő gyűrűi szőnek át. Az azúrvizek partján egy szőke hajú gyermek kövekkel és hullámokkal játszik. Az a sorsa, hogy újra és újra világra jöjjön, újra és újra megismétlődjék, megismételve a földi létben születése előtti létét. Születése előtti léte alkotja a „szimfónia" első részét, földi élete pedig a második részt. Az azúrvizek gyermekéből, a földre kerülve, Handrikov lesz, ettől kezdve álomnak tűnik igazi, kozmikus létezése, míg valóságos álma nem egyéb, mint földi tengődés. Le kell győznie ezt az álmot, hogy visszatérhessen kozmikus hazájába; és Handrikov le is győzi, először azzal, hogy megőrül és Orlov doktor szanatóriumába kerül, majd azzal, hogy meghal. Régi, „dosztojevszkiji" téma ez: lehetséges, hogy a betegség (s különösen a lelki betegség) révén lehet csak eljutni a transzcendencia érzékeléséhez? Andrej Belij rendületlenül hisz abban, hogy a művészi alkotás a természetfölötti realitás szimbolikus visszatükröződése. De az általa ajánlott kivezető út a jégsivatagból — az őrület és a halál — felettébb kétséges megoldás.

A negyedik, az utolsó szimfóniát, a *Кубок метелей* (Hóviharserleg)-et Belij 1903 és 1907 között írta. A *Hóviharserleg*ben költői feldolgozását

[122] Uo.

akarta adni „a hóviharok témájának, a homályosan hívó robbanásnak", az „új vallásos tudat" születésének.[123] Belij a témák szonátaszerű kidolgozásával, kettős ellenpontozással, gazdag nyelvi „hangszereléssel" igazi „szimfóniát" szándékozott írni. A bevezetőben, amelyet *Előszó helyett* címen közöl, rámutat a szimfónia „strukturális számításokon" alapuló felépítésére, ennek illusztrálásául bemutatja azt a sémát, amelynek alapján az egyik fejezet készült. A *Hóviharserleg* lényegében az előző szimfóniák képeinek és szituációinak ismétlődése. A *Hóviharserleg* főhőse, Adam Petrovics súlyos földi megpróbáltatásokon megy keresztül, megőrül, majd meghal, hogy a „túlvilági" boldog életet elnyerje.

Belij olyan alkotáseszmény megvalósítására törekedett, amely már nem is irodalom, hanem valósággal zene. A szimfónia struktúráját szokatlan módon túlbonyolította, a végtelenségig eltúlozta a szavakkal és a költői képekkel, különösen a metaforákkal való játékot. Ez a fajta önkényes játék és annak továbbfejlesztett változata, a logikai fogalmaknak metaforikus és mesterséges, pusztán nyelvi asszociációkkal való helyettesítése oda vezetett, hogy a *Hóviharserleg*et nemtetszéssel fogadták. Ivanov-Razumnyik, aki általában igen nagyra tartotta Belijt, a következőket írta: „A *Hóviharserleg* rendkívül erőltetett mű, művészi kudarc, mintapéldája annak, hogyan nem szabad alkotnia a művésznek."[124] A szimfónia ugyan számos érdekes formai megoldást tartalmaz, ám ezek a lelemények egytől egyig csak részletkísérleteknek tekinthetők, olykor pedig a modorosság, a mesterkéltség hatását keltik. Például nem egy téma először tiszta „expozícióként" indul, majd különféle variációkban visszavisszatérve vonul végig a művön. Adam Petrovics, a szimfónia főhőse, a feszület tövében azt kérdezi: „Ki emelhet le téged a keresztről?" A keresztre feszített Krisztus így felel: „Természetesen, senki!" Ez az expozíció. Az első variáció: „Valaki sóhajtozott az ablakban: ki havazhat be mindent? Válaszolt a hóvihar: természetesen, én." A második variáció: „Ki tilthatja meg nekem, hogy csak őrá gondoljak? Egy láthatatlan lény azt súgta: természetesen, senki!" A harmadik variáció az ironikus: Időközben Zseorzsij Nulkov, a misztikus anarchista (Georgij Csulkovról, a szimbolista költőről van szó — S.L.) a szalonokban misztikus tirádákat

[123] А. Белый: Кубок метелей. М., 1908, с.3.

[124] Р. В. Иванов-Разумник: Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1923, с.47.

harsog és hamiskásan nevet magában: „Ki szólhat nálam mámorosabb hangon? Ki képes, mint a mézet, egyetlen edénybe felfogni, minden vakmerőséget és misztikus levest főzni belőle? — A hóvihar erre így tréfálkozott rajta: természetesen, senki!" Néhány fejezettel később találhatjuk meg az ugyancsak ironikus, negyedik variációt. Az „aranyhajú anarchista" (Belij itt Vjacseszlav Ivanovra gondol) „mindenkire rátámadva kiáltozta: ki tiltja meg nekem, hogy mindent összezavarjak? Nulkov felordított: természetesen, senki!" A szimfónia legvégén ugyanez a téma — más-más variációban — kétszer is megismétlődik. Először a hóvihar zúdul fel: Ki tud megmenekülni előlem? Senki sem..." Majd végül: „A véres száját kivicsorító, csaholó kutya olykor farkát csóválta: ki ad nekem enni? Senki sem..."[125]

Így bontakozik ki a szimfónia egyik témája, s ilyen téma több tucat található a műben. Valamennyi a szerző „strukturális számításain" alapuló séma szerint került a szimfóniába, egymást keresztezve, egymásra felelve, egyre bonyolultabb változatokban tűnnek fel, szeszélyes „nyelvi hangszerelés" kíséretében. A „De la musique avant toute chose" tételét illusztrálandó szándéknak az lett az eredménye, hogy eltűnt az irodalom, s még maga Belij is elismerte: „Magam sem tudom, paradox-e, vagy sem ez az én egész szimfóniám."[126]

Érdekes módon, Belij legjobban sikerült szimfóniája, a *Második*, a legkevésbé „zenei", s valamennyi szimfóniájának legsikerültebb részei a szatirikus betétek. A szimfóniák mind formailag, mind tartalmilag zárt rendszert alkotnak Belij művészetében. Az ezekben megjelenő képek és témák azonban más műveiben is megtalálhatóak.

A szimfóniákkal (az *Elsővel* és a *Másodikkal*) egyidejűleg Andrej Belij verseket is írt, amelyek az 1904-ben közzétett *Arany az ég kékjében* című első verseskötetében jelentek meg. A kötetben felcsendül a „hajnalok zenéje", amelyet oly gyakran és oly lelkesen idéz fel visszaemlékezéseiben Belij, felélesztve a századelő fiatal szimbolistáinak illúzióit és reményeit. A nagy változások és a világ eljövendő megújulásának örömöt és félelmet egyszerre keltő előérzete úrrá lett Belijen és a köré tömörülő fiatal

[125] Кубок метелей. c.19, 22, 45, 55, 67.

[126] Uo. 4. *A századelő* című visszaemlékezésében Belij arról ír, hogy a *Hóviharserleg* „egyszer s mindenkorra bebizonyította a verses szimfónia lehetetlenségét".

filozófusokon, költőkön, művészeken is: Sz. Szolovjov, V. Vlagyimirov, A. Petrovszkij, L. Kobilinszkij (Ellisz). Ennek, az önmagát „argonauták" körének nevező csoportosulásnak semmiféle reális programja nem volt. Azonban egytől egyig rajongtak Vlagyimir Szolovjov eszméiért, Nietzsche esztétikájáért, s a zene dionüszoszi eredetéről vallott elméletéért, a világ újjászületésében reménykedtek, alkotásaik életteremtő szerepéről ábrándoztak, szüntelenül várták a Vlagyimir Szolovjov által megjósolt misztikus kinyilatkoztatásokat. Találóan jellemzi az *Arany az ég kékjében* megjelenésének atmoszféráját a *Hóvirágserleg* idevonatkozó utalása, amely paródiaként élcelődik az „argonauták" lelkét magával ragadó ködös-homályos szellemi exaltáción: „Valaki valakit valahová hívott."

A valósággal szembeni elégedetlenségének Andrej Belij az ismeretlen birodalmának nekivágó, az aranygyapjú keresésére induló „argonauták" homályba burkolt képében adott kifejezést. A fiatal szimbolisták zászlajukra tűzték az ógörög mítoszt, őket hívja Belij:

За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!

A Nap felé, a Nap felé, mi, a szabadság szerelmesei,
kiszáguldunk a kékszínű
éterbe!

(Золотое руно — Aranygyapjú)

Az *Arany az ég kékjében* első, azonos című ciklusa csupa fény és vakító ragyogás. A tarka színekben pompázó jelzők zsúfolt használata Belij korai költészetének legjellegzetesebb vonása: fényes-néma gyöngyök, smaragd-habos hullámok, aranyszínben borostyánló óra, lángoló ujj, buja-arany ruhák, habzó-arany bor-zuhatagok, aranyló messzeség, az éter kéklő bársonya, mámorító bíborszínek, türkizkék öröklét, azúrkék, a tűz vakító bíbora, tűzben égő égbolt, az ég csupa-csupa rubin, lángoló korong, vakító arany fény, sápadt, borarany bánat, tüzes, lángoló-sugaras, bíboran égető, aranyfényű, borostyán tűzcsóva, részeg ragyogás, arany óceán.

Belij ezekben a versekben sok tekintetben Balmont nyomdokain halad. Nem véletlen, hogy neki ajánlja a kötet nyitó ciklusát és a *Солнце* (Nap) című versét.

A maga nemében remeklés a *A mezőkön* című verse, amely az alkonyi színek tobzódását az árnyalatok szüntelen mozgásában és változásában mutatja be:

Солнца контур старинный,
золотой, огневой,
апельсинный и винный,
над червонной рекой.

От воздушного пьянства
онемела земля.
Золотые пространства,
золотые поля.

A nap elhevert ósdin,
s az arany meg a tűz,
a narancs meg a borszín
a patakra letűz.

Nagy az égbeli mámor,
beleájul a föld.
Arany-árban a távol
meg a messzi mezők.

(Tellér Gyula ford.)

A Napot, az Öröklétet dicsőítő szenvedélyes himnuszokban Belij egyfajta új, a hagyományos négysoros strófaszerkesztést mellőző verstípust alkot. Belij minden, számára fontos szónak intonációs nyomatékot ad, s a szokásos versépítkezést felbontva, a szavakat nem a metrikai terjedelem, hanem értelmi jelentésük szerint helyezi el a verssorban. A sor

alapja az intonáció révén nyomatékosított szó. Belij vezeti be az orosz verselésben az egyszavas sorokat.

Вино
мировое
пылает
пожаром
опять:
то огненным шаром
блистать
выплывает
руно
золотое,
искрясь.

A világ
bora
újfent
izzón
kigyúl:
olykor mint tűzgömb
szikrázva
bukkan elő
a felparázsló
arany-
gyapjú...

(Aranygyapjú)

Éppen azokban az években írással próbálkozó Majakovszkijt elbűvölték az *Arany az ég kékjében* szóleleményei; mondhatni, ez a kötet ösztönözte őt versírásra; az ő esetében az úgynevezett negatív hatás lépett működésbe. Majakovszkij *Я сам* (Önmagamról) című önéletrajzának egyik fejezetében az új irodalommal (értsd: szimbolizmussal) való megismerkedéséről a következőket írja: „Elolvastam minden újat. A

szimbolistákat, Belijt, Balmontot. *Megragadott a formai újdonság* (kiemelés tőlem — S. L.). A témák és képek idegenek számomra. Megpróbáltam írni ugyanilyen jól, de másról. Kiderült, hogy *ugyanígy, de másról*, nem megy."[127]

A továbbiakban Majakovszkij idézi Belij *На горах* (A hegyekben) című versének egy sorát, mely felkeltette figyelmét, és a következő megjegyzést fűzi hozzá: „Belijnél jobban ezt én mégsem tudom megírni."[128] E vers egyik jellemző darabja Andrej Belij *Arany az ég kékjében* című kötetének, mely újító jelleggel lépett fel a forma területén. Nem csupán a vers ritmikai struktúrája újszerű, hanem az is, hogy megkapó könnyedséggel kapcsolja össze ugyanazon képben a kozmikust és a mindennapit, és szabadon lendül át egyik érzelmi síkról a másikra. Belijnél a költő kitör a szabadba, a messzi hegyekbe, távol „a nyomorúságos földi törekvésektől", ahol is „egy őszhajú púpos alak járul oda hozzá":

Он в малиново-ярком плясал,
прославляя лазурь.
Бородою взметал
вихрь метельно-серебряных бурь.
Голосил
низким басом.
В небеса запустил
ананасом.
И, дугу описав,
озаряя окрестность,
ананас ниспадал, просияв,
в неизвестность.

Lila-fényes táncát járta,
mint lelkes azúr-barát.
Szakálla felzilálta

[127] В. Маяковский: Сочинения. М., 1955, т.1, с.17.
[128] Uo. 18.

hófúvásos-ezüst szél viharát.
Hangja gyászát
is belesírta,
ananászát
égre hajítva.
Fényt szórva suhant
és ívet írt a térbe
— ragyogó ananász! — s lezuhant
az ismeretlenségbe.

(Radó György ford.)

Az *Arany az ég kékjében* című kötet csakúgy, mint a szimfóniák, Belij egész művészetén végighúzódó gondolatokat, témákat, képeket és szimbólumokat vonultatnak fel. Ezeket két csoportra lehet osztani. Az első csoportba, miként láttuk, azok a képek tartoznak, amelyek Vlagyimir Szolovjovhoz kapcsolódnak, s amelyek erőteljes hangon szólaltatják meg a megingathatatlan és ragyogó „Örök szépség", a „türkizkék öröklét", az „Imádott Öröklét", az „ég kékjében málnaszín fényben tündöklő Nap" motívumait, melyek Belij ama reményének előhírnökei, hogy a világ vallásos újjászületése hamarosan bekövetkezik.

A versek másik csoportját a komor reménytelenség és kilátástalanság érzése, a lét értelmetlenségének a tudata hatja át:

Уставший мир в покое засыпает,
и впереди
весны давно никто не ожидает.
И ты не жди.
Нет ничего. И ничего не будет.
И ты умрешь.
Исчезнет мир, и бог его забудет.
Чего ж ты ждешь?

A fáradt világ nyugalomba dermed,
már régen nem remél
tavaszt senki sem.
Te se remélj.

Semmi sincs. És semmi sem lesz.
Te pedig meghalsz.
Eltűnik a világ, az isten elfelejti.
Mire vársz?

(Закаты—Alkonyok)

Andrej Belijnek már ebben a kötetében feltűnik az „őrült-nevetséges álkrisztus", Harlekin, az udvari bolond, a félkegyelmű, az eszelős figurája, akit a bolondok házába zárnak. Az idő előtt érkezett prófétát gúnnyal, rúgásokkal fogadják „a föld szegény gyermekei" (*Вечный зов* — Örökös hívás). A vallásfilozófiai absztrakciók kultusza a szimfóniákban és az *Arany az ég kékjében* „azúr" verseiben később a kétségbeesés olyan szélsőséges megnyilvánulásaivá fajul, mint az őrület eszményítése, *Безумец* (Eszelős) és mint a tragikus magányérzés végletes kifejeződése *Не страшно* (Nem borzaszt), mint az „argonauták" tegnapi ideáljaiból való kiábrándulás hangjaival telített sorok:

Ах, запахнувшись в цветные тоги,
Восторг пьянящий из кубка пили.
Мы восхищались и жизнь, как боги,
познаньем новым озолотили.
Венки засохли и тоги сняты,
дрожащий светоч едва светится.
Бежим куда-то, тоской объяты,
и мрак окрестный бедой грозится.
И кто-то плачет, охвачен дрожью,
охвачен страхом слепым: „Ужели
все оказалось безумством, ложью,
что нас манило к высокой цели".

Színes tógákat öltöttünk magunkra,
mámort ittunk serlegekből.
Csupa lelkesültség voltunk, és az életet
istenekként aranyoztuk új felismeréssel.

A babérkoszorúk elhervadtak, a tógákat levetettük,
a remegő mécsláng alig világol.
Futunk valahová, csupa bánat vagyunk,
fenyegető homály vesz minket körül.
És valaki sír, egész testében remeg,
vak félelem fogja át: „Vajon
minden csak őrület volt és hazugság,
ami egy megasabb cél felé hívogatott minket."

(Не тот — Nem az)

A *В начале века* (A század eleje) című memoárjában Andrej Belij az 1904-es évet, az *Arany az ég kékjében* című kötet megjelenésének évét a „pirkadat elhalványulása" évének nevezte. Gyötrő ellentmondásaira a „messzi életben" keres gyógyírt, miként az a *Прежде и теперь* (Régen és most), valamint a *Képek* ciklusaiból kiderül. Az első ciklus uralkodó témája a múlt: főurak, udvari nemesek, tisztek élete, bálok, mulatságok és csevegések. A múltat Belij erőteljesen idillikus ábrázolásban mutatja be, olykor enyhe iróniával és mindig mély rokonszenvvel. Mint maga is bevallja: „A múlton kesergek,... Ó, merre vagytok, drága őseim?" Ezek a versek a stilizáció tipikus példái. A régi Oroszország nemesi életformájának stilizált megidézése azonban nem volt elégséges ahhoz, hogy a költő kijusson a lelki válságból. Ugyanis

... прекрасный и юный маркиз...
в привычно заученной роли,
в волнисто-седом парике,
в лазурно-атласном камзоле,
с малиновой розой в руке —

...a gyönyörűszép, ifjú márki
jól bebiflázott szerepében,
hullámos, ősz parókájával,
atlaszkék mellényében
vérpiros rózsával a kezében —

(Объяснение в любви —
Szerelmi vallomás)

belső hitelét tekintve nem vehette fel a versenyt a pusztulás és bomlás ama tragikus hangjaival, amelyek egyre inkább elhatalmasodnak a költő lelkében.

„... Valami nem egészen világos, valami kívül esik az életen, valami becsapott: az »Argosz«, arany szárnyát meglengetve, az »eszelőssel« együtt leszállt a bolondok házába (»Nem vagyok beteg, ó, nem, nem«), onnan az eszelős megszökött (»elhagytam a dübörgő várost«) és mint nincstelen koldus, tolvajok és mezítlábasok társaságában bebarangolta Oroszországot (a *Пепел* — Hamu témája) ..."[129]

„A kapitalizmus nálunk még nem hozott létre olyan városközpontokat, mint Nyugaton, de már kezdi szétzülleszteni a faluközösséget; s az egyre növekvő, elgazosult szakadékok a kis telepekkel éppen ezért a patriarchális életforma pusztulásának és halálának élő szimbólumai. Ez a halál és ez a pusztulás széles hullámokat csapva mossa el a falvakat és a tanyákat; míg a városokban a kapitalista kultúra lidérce tünedezik elő."[130] Így értékelte az oroszországi valóságot Andrej Belij a *Hamu* című verseskötetének előszavában, 1909-ben.

Ugyanazt a kérdést, ugyanazokat a problémákat veti itt fel Belij, amelyek Alekszandr Blok művészetében is központi helyet foglalnak el: a költő és Oroszország, a költő és a haza viszonya, a költő és Oroszország jövője. A *Hamu* című kötet három legfontosabb ciklusában, a *Россия* (Oroszország), a *Деревня* (A falu), a *Город* (A város) címűekben Belij a valóságról alkotott koncepcióját fejezi ki. Sajátos, új-narodnyik szemlélete abban is megnyilvánul, hogy e kötetet Belij — mintegy kihívásként — Nyekraszov emlékének ajánlja. A kötet mottójául is Nyekraszov-sorokat választott:

Что ни год — уменьшаются силы,
Ум ленивее, кровь холодней...
Мать-отчизна! Дойду до могилы,
Не дождавшись свободы твоей!

[129] А Белый: Воспоминания об А.А. Блоке. Берлин, „Эпопея", 1922—1923, №1—4.
[130] А. Белый: Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с.544.

Fogy erőm: feledékeny az elme,
hűl a vér heve nap-nap után,
jön a vég, sírom árka fedez be,
mielőtt szabadulna hazám.

(Fogy erőm... Fodor András ford.)

A „maty-otcsizna" (édes szülőhaza) motívumát bontja ki Belij is a *Hamu*-ban. Míg azonban Nyekraszov Oroszországa

и убогая, и обильная,
и могучая, и бессильная...

szánalmas is, gazdag is,
óriás is, gyenge is

addig Belij mindent tragikus, és komor színekben ábrázol. Verseiben Oroszország mint a rettenetes múlt és a vigasztalan jövő országa rajzolódik elénk. A *Hamu* alapmotívuma a tragikum; Oroszország kétségbe ejti, elkeseríti a költőt. *Отчаяние* (Kétségbeesés) a címe a kötet nyitó versének is; s ebben az országban az emberek már „semmit sem várnak". Verseiben Belij szimbolikus tájképekben örökíti meg Oroszországot: gonosz mező, puszta síkság, jéghideg tócsa, satnya nyírfasorok, silány kis viskók, fagyos messzeségek, őszi szélvész, nyirkos, komor tájak, sárga lomb, sápadt, könnyes, sírmélyi homály, ólomszínű köd, sovány föld, éhes vidékek. A tájképekkel összhangban ábrázolja az embereket is: a versekben feltűnik a hajléktalan koldus, a magát a vonat elé vető csinovnyik, megjelennek a falvak kór-emésztette néma lakói, a pénzét a kocsmában elherdáló részeg, a kényszermunkás, a távírász, aki, csakúgy, mint mindenki más, így érez:

Бессмыслица дневная
Сменяется иной —
Бессмыслица дневная
Бессмыслицейй ночной.

Ami napközben értelmetlen,
értelmetlen marad azután is —
ami napközben értelmetlen,
az értelmetlen lesz éjszaka is.

(Телеграфист — Távirász)

Az egyetlen öröm, egyetlen menekvés és vigasz — az ital, a részegség marad:

Как несли за флягой флягу —
Пили огненную влагу.

Д'накачался —
Я.
Д'наплясался
Я.

Что там думать, что там ждать:
Дунуть, плюнуть — наплевать,
Наплевать да растоптать.
Над страной моей родною
Встала смерть.

Egyik kulacs a másik után —
itták a tüzes nedűt.

Beleszédültem —
én
Rogyásig jártam a táncot,
én.

Mit tűnődjek, mire várjak,
fújj nagyot és köpj egyet,
köpj egyet és taposd szét.
Szülőhazám felett
a halál lebeg.

(Веселье на Руси —
Oroszországi dáridó)

Ebből a szörnyű, „végzetes országból", az elátkozott Oroszországból a költő nem tud hová menekülni:

Просторов простертая рать:
В пространствах таятся пространства.
Россия, куда мне бежать
От голода, мора и пьянства?

Messze nyúló, tág mezők sora,
a végtelen mögött csak újabb végtelenség.
Hová meneküljek, Oroszország,
Az éhínség, a dögvész, korhelység elől?

(Русь — Oroszország)

A *Деревня* (A falu) ciklus mintegy a *Русь* (Oroszország) tematikai variációja, a *Город* (A város) pedig két olyan új, fontos témát vet fel, amelyekkel Belij prózájában is találkozni fogunk. Az egyik a „hasonmás" témája, a másik pedig a vulkán krátere szélén gyanútlanul vigadó világ, és a pestis idején rendezett lakoma, annak a „disz-nó-ól"-témának a változatai, amelyben a „hóhérok halálra kínozták" a próféta-költőt.

A *Hamu* című kötet egyik jellegzetes darabja az *Маскарад* (Álarcosbál). A szalon háziasszonyának türkizkék habselyem uszálya, a táncot megnyitó házigazda fekete frakkja, az atlaszkék öltözetek, szalagörvények, a vidám álarcosbál ricsaja az a háttér, amelytől élesen elüt a termeken végigtáncoló, ijesztő kísértetfigura, a titokzatos „vörös dominó".

С милой гостьей: желтой костью
Шелкнет гостья: гостья — смерть.
Прогрозит и лязгнет злостью
Там косы сухая жердь.

A bájos vendég: sárga csontja
megcsikordul: ez a vendég a halál
Fenyegetőn, gonoszan koppan
Kaszája száraz botnyele.

Az újra meg újra visszatérő belső rím, az egymáshoz koccanó csontok hatását keltő *sz* és *t* hangok alliterációja az elkerülhetetlenül bekövetkező tragikus pusztulás motívumát húzza alá.

Только там по гулким залам —
Там, где пусто и темно —
С окровавленным кинжалом
Пробежало домино.

Ott a kongó termek mélyén,
ott, hol semmi sincs, csak sötétség,
véres tőrrel a kezében
suhant el a dominó.

A „vörös dominó" a bosszúállás, a forradalom szimbóluma, az álarcosbál pedig a katasztrófa küszöbén álló emberiséget szimbolizálja. Később Andrej Belij ezt a motívumot legjobb prózai művében, *Pétervár* című regényében teljesíti ki. A regény főhőse a fiatal Ableuhov, kantiánus és misztikus, félig forradalmár, félig provokatőr, aki vörös dominóba burkolva rémisztgeti a járókelőket a fővárosi éjszakában. Ő a pusztulás, a régi világ összeomlásának megtestesítője. A „vörös dominó" démoni figurája, aki a nagyvilági álarcosbálon danse macabre-ot jár, a forradalom szimbóluma. Ez a figura Belij egész művészetében végigvonul, hol szimbolikus, hol pedig konkrétabb formában.

A *Hamu*ban sokkal plasztikusabban ábrázolja a költő a külső világ részleteit, mit az *Arany az ég kékjében* című kötetben. A bonyolult ritmikai megoldások helyébe itt főként a nyekraszovi verselés, a klasszikus orosz vers lép, mégpedig a XIX. század végi, Nyekraszov örökségeként fennmaradt változata. A *Hamu* megírásának éveiben Belij érdekes módon realista művészetként próbálja értelmezni a szimbolizmust. „Az igazi szimbolizmus — írja — azonos az igazi realizmussal", „a szimbolizmus nem áll ellentmondásban az igazi realizmussal".[131] A *Проблема культуры* (A kultúra problémája) című cikkében Belij a következőképpen határozza meg a szimbolizmus lényegét: „A szimbólum a termé-

[131] А. Белый: Луг зеленый. М., 1910, с.125.

szetből vett és a művészet által átformált költői kép; a szimbólum olyan költői kép, amely egybeötvözi a művész és a természet vonásait."[132] Belij meghatározása kétarcú, a valóság ugyanolyan súllyal esik nála latba, mint a művész szerepe. Nem tagadja, hogy a valóság hatással van a költői képre, a valóságnak azonban másodlagos szerepet tulajdonít. Ebből a felfogásból világosan kitűnik Belij vonzalma Kant filozófiájához, aki hiába próbálta „összebékíteni" egymással az anyagot és az istenséget. Eme kettősség jegyében formálódik a *Hamu* költői stílusa is. A kötet azonban — minden külsődleges realizmusa ellenére — alapjaiban szimbolista marad. A *Hamu* a kétségbeesés, a halál, az iszony könyve. „A kocsma sárga szemei"világítanak Belijnek a csillagok helyett, „a gonosz mező rettenetesen vonít, majd hallgat el", mindenütt a szörnyű, hétköznapi lét fojtogat, a kísértet ágál, „száraz kóró kezével", mindenütt csak halál és halál. A makacsul üldöző, elkerülhetetlen halálfélelem egyes képek, szavak, szófüzérek ismétlésével erősödik fel. Az ismétlések közül legérdekesebbek és Belijre leginkább jellemzőek a a belső rímek, amelyek a strófákat monotonra, fáradt lüktetésűvé teszik, a pusztulás, a kilátástalanság hangulatát keltik:

Те же росы, откосы, туманы,
Над бурьянами рьяный восход,
Холодеющий шелест поляны,
Голодающий бедный народ...

Ugyanazok a harmatok, ugyanazok a dombok és ködök,
a dudva fölött ugyanaz a tűző napfelkelte,
a mező dermesztő suhogása,
az éhező szegény nép...

(Родина — Hazám)

[132] А. Белый: Символизм. М., 1910, с.8.

vagy:

Взвизгнет, свистнет, прыснет, хряснет,
Хворостом шуршит.
Солнце меркнет, виснет, гаснет,
Пав в семью ракит.

Szűköl, sípol, prüszköl, recseg-ropog,
a bozótban neszez.
Sápadozik, fuldokol és kihuny a Nap,
s lehull a rekettyésbe.

(Вечерком — Este)

Az üresség, a gyász, a társadalmi kiúttalanság motívuma a *Hamu* verseiben egy végtelenbe futó vasút képeiben ölt testet, amelynek mélyén egy szem világít. Kényszermunkára ítélt fegyencek, tolvajok, csavargók, alkoholisták, magányos, beteg, elborult elméjű emberek figurái vonulnak végig a könyv lapjain.

A *Hamu* verseiben Andrej Belij megrajzolja a régi, idillikus falu szertefoszlásának képeit is. Új hős születik: a falusi polgár; és Belij megörökíti a kapitalizmusnak a falvak életét fenyegető borzalmait is. Ezekben az években Belij szemléletét a narodnyik eszmék és a „feudális" szocializmus sajátos keveréke jellemzi. Az elkerülhetetlen pusztulás előérzetét ismét a magány, az őrület, a rémület tragikus felhangjai váltják fel.

A *Hamu* című kötet *Безумие* (Őrület) és *Горемыки* (Ágrólszakadtak) című ciklusai részletesen bontják ki az *Arany az ég kékjében* és a *szimfóniák* motívumait, az „eszelősök", a keresők, az ágrólszakadtak, a zarándokok témáit, akiknek üldöztetés jutott osztályrészül földi életük során, s akik a „sötétség csapásai" elől a mezőkön, a természetben keresnek menedéket, s a természettel való egyesülésben vígasztalást.

A költő megint ironikus hangú zsánerképekbe próbál menekülni. Humoros, hétköznapi témájú verseket ír (*Поповна* — A pap lánya; *Тройка* — Trojka; *Вечер* — Este; *Работа* — A munka). Ezek a versek a

Просветы (Fénycsillámok) ciklus darabjai. Csakhogy ezek a „fénycsillámok" is bizonytalanok és csak rövid ideig ragyognak.

A *Hamu* verseiben Belij hangot ad hazaszeretetének, egyúttal szörnyű átkokat is szór Oroszországra:

... Роковая страна, ледяная,
Проклятая железной судьбой, —
Мать Россия, о родина злая,
Кто же так подшутил над тобой?

Végzetes, jéggé dermedt,
ádáz vas-sors átkozta ország,
Anyácska-Oroszország, ó, rossz haza, te,
ki űzött csúfot ennyire belőled?

(Родина — Hazám)

Ezekben az években Belij szemléletében és műveiben sajátos módon keveredik a miszticizmus és a narodnyik világnézet. Belij kitart ama véleménye mellett — s teljes joggal —, hogy az orosz szimbolisták sokkal inkább Dosztojevszkij, Gogol, Csehov, Nyekraszov, mint Nietzsche, Ibsen és Hamsun örökösei. Ugyancsak hangsúlyozza a szimbolistáknak Baratinszkij, Fet, Tyutcsev költői hagyatékához fűződő kapcsolatát. „A szürkület világában élünk, se fény, se teljes sötétség — szürke félhomály vesz minket körül, se világos nappal, se igazán sötét éjszaka nincs."[133] Így jellemezte Belij az 1905-ös forradalom leverését követő reakció éveinek atmoszféráját. E korszak hangulatát az 1909-ben megjelenő *Урна* (Urna) című kötet versei tükrözik. „E könyv fő motívuma — írja Belij — az emberi természet, az emberi szenvedélyek és kitörések múlandóságának gondolata."[134]

Az *Urna* Belij leginkább filozofikus könyve. Nyoma sincs benne az *Arany az ég kékjében* szélsőségeinek, viharos szenvedélyeinek, csakúgy

[133] А. Белый: Арабески. М., 1911, с.75.

[134] Урна. Вместо предисловия. Цит. по: Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с.544.

annak a kétségbeesésének és rémületnek, amely a *Hamut* jellemezte. Az *Urna* a lét és a halál kérdéseit feszegető filozófus tűnődéseit tartalmazza, s egyben kísérlet bonyolult gnoszeológiai problémák neokantiánus szellemű megoldására; s végül, a költő töprengései saját sorsa felett. Andrej Belij ekkor, s pályájának további jelentős szakaszán is, csakúgy, mint szinte valamennyi szimbolista költő, talán az egy Blok kivételével, Nietzsche hatása alatt állt. A nietzscheanizmus különösen erőteljes formában kap hangot az *Urna* című kötet individualizmus-kultuszában, amelyet Belij ezekben az években elméletileg is igyekszik megalapozni, éles polémiát folytatva az úgynevezett „misztikus anarchisták" (Georgij Csulkov, Vjacseszlav Ivanov, Alekszandr Blok és mások) csoportjával. A szimbolizmusnak ez az utóbbi irányzata misztikus-anarchista kollektivizmust, *gyülekezetiséget* hirdetett; ennek ellensúlyozására Andrej Belij az individualizmusban látta a művészi alkotás legtermékenyebb talaját. Ezeknek az eszméknek rendkívüli költői erővel ad hangot az *Urna* című kötet egyik programadó versében:

Ты одинок. И правишь бег
Лишь ты один — могуч и молод —

Ты солнце на старинный бой
Зовешь протяжным, вольным криком...

Egyedül vagy. S csak te vezeted
a futást egymagad, te ifjú és hatalmas —
a régi harcra elnyújtott, szárnyaló szavakkal
hívod ki a napot...

(Поэт — A költő)

Az *Urna* versei hangulati egységet képeznek, akárcsak a *Hamu*. „Nem érti rég a megcsalt lélek a csábítások mosolyát" — hirdeti a Baratinszkij-versből vett mottó. A hanyatlás, a kiúttalanság, a saját erejét és a nép tettrekészségét tagadó szkepszis jellemezte az értelmiség hangulatát 1905 után. E hangulatokat Andrej Belij is átéli. Ebben az értelemben az *Urna* a korszak tipikus alkotása. Nem lelhetők fel benne a *Hamu* robbanásig feszült kétségbeesésének hangjai, sem pedig azok a szórványos „fémcsillá-

mok", amelyekre mégiscsak volt példa a *Hamu* című kötetben. Ennek a könyvnek a verseit a kilátástalan szomorúság, a pusztulás motívumai szövik át:

Вдали от зависти и злобы
Мне жизнь окончить суждено.
Одни суровые сугробы
Глядят, как призраки, в окно.

Haragtól, irigységtől távol,
az élet vége elközelgett.
Csak a zord hóhalmok,
mint lidércek, néznek be az ablakon.

(Зима — Tél)

A szerelem témája az *Urna* kötetben tűnik fel először. A költő terjedelmes ciklust szentel Ljubov Dmitrijevna Mengyelejevához, Alekszandr Blok feleségéhez fűződő tragikus szerelmének. A *Ссора* (Veszekedés), a *Я это знал* (Tudtam én), a *Весна* (Tavasz), a *Воспоминание* (Emlékezés), a *В поле* (A mezőn), a *Совесть* (A lelkiismeret), a *Раздумье* (Tűnődés) című versek a búcsúzás, a szakítás, a boldogtalan szerelem versei. Üresen hömpölygő napok, a közönyös idő gyors múlása vár a szerelemben csalódott lírai hősre:

Непоправимое мое
Припоминается былое...
Припоминается ее
Лицо холодное и злое.

Helyrehozhatatlan múltam képe
egyre elémbe tolakszik...
Egyre elémbe tolakszik
rideg és gonosz arca.

(В поле — A mezőn)

Egyik cikkében Belij arról ír, hogy az igazi művészet, többek között a szimbolizmus egyáltalán nem zárja ki a romantikus, a realista és a klasszicista vonásokat. Ha ezt a képletet a költő pályájára alkalmazzuk, akkor költészetének első szakaszát — az *Arany az ég kékjében* című kötetet — minden kétséget kizáróan romantikus korszaknak nevezhetjük. A színek tobzódó tarkasága, a felhőkön túli térségekbe irányuló „argonauta"-repülésekről szőtt ábrándok kétségkívül romantikus színezetűek. A *Hamu*, amely a szimbolizmusra általánosan érvényes idealista esztétika vonzásában keletkezett, részben a realista valóságábrázolás — Nyekraszov hatására kialakult — vonásait is tartalmazza.

Az *Urna* stílusában — még mindig a szimbolista esztétika keretei között — rajzolódik ki a legerőteljesebben a klasszikus formák egyszerűsége és tisztasága, amely formák Baratinszkij, Tyutcsev és részben Puskin költői gyakorlatára mennek vissza. A klasszicizáló törekvés a szándékosan archaizáló szóhasználatban is érvényesül. Az orosz klasszikus költészettel való összefüggés a klasszikus ritmusformák alkalmazásában is megnyilvánul, melyet itt sokkal következetesebben valósít meg a szerző, mint a *Hamu* vagy az *Arany az ég kékjében* című kötetekben. Az *Urna* című kötet szinte minden verse hármas és négyes jambusokban íródott. A költői képek és a metaforák egyszerűbbek, világosabbak, „klasszikusabbak".

Az *Urnáb*an Andrej Belij korának és társadalmának legjellegzetesebb hangulatállapotait fejezte ki. Ugyanezt a korhangulatot és életérzést örökíti meg több, ezekben az években született verseskötet is: egocentrikus individualista korszakát élő Valerij Brjuszov *Все напевы* (Összes dallamok) című kötet, Blok harmadik kötete, melyben megjelenik a félelmetes „kocsmás Oroszország" képe; és Fjodor Szologub *Пламенный круг* (Lángoló kör) című kötete, a démonikus tragikum apoteózisa, és Zinaida Gippiusznak a misztikumba való elmerüléséről tanúskodó második versgyűjteménye.

De talán senkinek sem sikerült olyan rendkívüli intellektuális erővel és filozófiai telítettséggel kifejezni a hanyatlás és a pusztulás hangulatát, a polgári értelmiség szellemi válságának teljes mélységét, mint azt Andrej Belij tette *Urna* című kötetében. Belij ez idő tájt írott cikkei teljes összhangban állnak az *Urna* hangulatával. „Még a verőfényes, felhőtlen napokon is elsuhan felettem egy rettenetes árnyék: a lélek mélyéről, a föld mélységeiből előrörő szörnyű provokáció árnya. Minden iszonyú lett és

érthetetlen"[135] — írja Belij Gogol-tanulmányában, s mindenáron aktualizálni próbálja Gogol misztikus vonatkozásait.

Ezekben az években Belij két jelentős prózai művén, a *Серебряный голубь* (Ezüstgalamb) és a *Петербург* (Pétervár) című regényein dolgozott. E műveiben a komor orosz valóság az általános pusztulás és hanyatlás rettenetes szimbólumává nőve jelenik meg.

Az *Ezüstgalamb* 1909-ben a *Весы* (Mérleg) című folyóirat hasábjain látott napvilágot, s 1910-ben önálló kötetben is kiadásra került. Előszavában Belij megemlíti, hogy a mű egy tervezett trilógiának, *Восток и Запад* (Kelet és Nyugat)-nak egy részlete. A szerző Kelet és Nyugat kultúrájának, valamint a Keletet és Nyugatot elválasztó szakadéknak a történetfilozófiai értelmezésére tesz kísérletet. A regény hőse, Pjotr Darjalszkij fiatal író és tudós, a nyugati és az antik kultúra ismerője szakít addigi életével, szakít menyasszonyával, akit szeret, vidékre menekül, hogy a nép között tisztánlátásra és ismeretekre tegyen szert. Belép az óhitűek — a „galambok" — egyik szektájába. A szekta hitvallása az erotika, az aszketizmus, a tűzimádás és a szadizmus furcsa keveréke. A tagok, azaz a „galambok" rituális orgiái Pjotrot az Eleuziszi misztériumokra emlékeztetik. A „galambok" Darjalszkijban felismerik azt az embert, akitől az ő „Istenanyjuk", Matrjona, egy robosztus, himlőhelyes arcú nő, megszüli majd a „megváltót".

Az orosz és az egyetemes történelem kérdéseinek megoldását Belij az óhitűek, az eretnek szekták között keresi, ugyanis nézete szerint bennük öltenek testet az orosz nép nemzeti vonásai; a hivatalos egyház ugyanis mindig üldözte őket, mindig lázadók voltak és készek voltak hitükért meghalni. Bennük látja Belij az ösztönös, örök forradalmiságot, amelynek — véleménye szerint — a kultúrával kell egyesülnie; ez hozza meg majd végül is a megváltást a társadalomnak.

Belij viszonya a „galambokhoz" nem egyértelmű, bár bennük látja azt a lázadó, „fényes" elemet, amely — véleménye szerint — a nép ősi, misztikus erejét képviseli, de a Keletet is, azt a vak erőt, amely mindeddig nem talált utat magának. A vad orgiák és gyilkosságok az óhitűek kaotikus energiájának és fanatizmusának megnyilvánulásai. Belij szerint

[135] Луг зеленый. с.92.

egész Oroszország ilyen. Megvan benne a „feltámadás" misztikus ereje, amely azonban még nem tudott utat törni magának, ezért néma és vad.

Darjalszkij azon tűnődik, mit adott a Nyugat Oroszországnak. Eszébe jutnak a pétervári költők, kihívóan nyugatias öltözékük, „a legújabb eszmék teljes divatmáza", a dekadensek és hóbortjaik. De a hős meg van győződve arról, hogy mindezeket az orosz embereket „titkon a mezők utáni ábrándozás emészti". Ezeknek „az idegen tájakra menekülő és idegen szavakat mormoló nyugtalan fiúknak a fejében ott szunnyad az „orosz gondolat", mely végül előtör és diadalmaskodik. És akkor „nekivágnak az erdőknek, mezőknek, az állatok taposta ösvényeknek" „...Egyre többen menekülnek el a mezőkre! Szibéria áthatolhatatlan rengetegeiben megsokasodnak a kápolnák! ..."[136] Így jelenik meg itt, sajátos formában a „zarándokok" és „eszelősök" régi motívuma, közéjük tartozik Pjotr Darjalszkij is.

A „Nyugatot" Pavel Petrovics Todrabe-Graaben szenátor testesíti meg, akinek már maga a neve is jelkép: balti német név. A szenátor a legszélsőségesebb individualizmus, a hitetlenség, az emberekkel, Oroszországgal, annak múltjával, jelenével és jövőjével szembeni cinizmus hirdetője. „Az emberek — hangzik tanítása — élősködőkre és rabszolgákra oszlanak." Élősködők a „gyilkosok és a gazemberek" is. A világ megromlik: „A fiatalok mindannyian elkorcsosulnak, elkorcsosulnak az oroszok is, de még az európaiak is."[137]

Pjotr azért csatlakozik a „galambokhoz", hogy kivonja magát a szenátor hatása alól. Ám a „galamboknál" sem sikerül kételyeire választ találnia. Amikor az ő befolyásuktól is függetlenedik, szellemileg újjászületik ugyan, de nem tud tőlük menekülni. A szekta tagjai végeznek vele, mert Pjotr újjászületése nem tőlük, hanem két idegen erőtől, a szerelemtől és a teozófiától ered. A szerelmet Katya, Pjotr egykori menyasszonya, a teozófiát pedig egy Smidt nevű mágus és teozófus testesíti meg, aki ráadásul még a Nyugat híve is. Katya, a Szerelem, a Kelet, a teozófia pedig a Nyugat. Ha a misztikus Oroszország ősi igazsága a nyugati teozófiával egyesül, s ha eközben sikerül megőrizni a „menyasszony" iránti hűséget a szónak szolovjovi értelmében, akkor meglesz a helyes út. E két elv Belij

[136] А. Белый: Серебряный голубь. М., 1910, с.228.

[137] Uo. 41.

szerint csak a magasabb rendű, metafizikus szinten találhat egymásra. A regény fő erénye nem az, hogy Belij benne Vlagyimir Szolovjov eszméit költői képekben ábrázolja, hanem az, hogy a szerző szándékától függetlenül e képek szatirikus hatást keltenek. A mű sok érdekes részletet tartalmaz az óhitűek mindennapi életéből és vallásukról. Egyes részletek Gogolra emlékeztetnek: a finom, realisztikus megfigyelések és a fantáziaképek sajátos elegyedésével.

Oroszország problémája későbbi műveiben is foglalkoztatja Belijt. Ő maga arra a következtetésre jutott, hogy az önkényuralom lefékezi az orosz nemzet lendületét (ez a következtetés alapjában véve nem új, egy szimbolista és misztikus esetében haladást jelent), s megakadályozza a népet küldetésének teljesítésében.

Belij művészetében különösen tisztán mutatkozik meg, hogy miként ölt sajátosan orosz színezetet, miként válik narodnyik és szlavofil szelleművé a szimbolizmus mozgalma, amely a külföldi irodalmakban gyökerezett. Szomorúan tapasztalta, hogy az 1905-ös forradalom nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, s várta az új robbanást, amely felszabadítja majd a nemzet potenciális energiáit. A narodnyik forradalmár eszméknek és a miszticizmusnak ez a furcsa keveréke *Pétervár* (1911—1913) című regényében nyert művészi szintű kifejezést. A mű az egyik legérdekesebb XX. századi orosz regény,[138] mely gyilkosságok, árulások, balesetek, bűnök, szerelmi tragédiák és komédiák, qui pro quók gazdag gyűjteménye. Belij ezt tekintette a valóság hiteles képének, ezt a világot, amelyben a káosz és rendetlenség uralkodik. Apollón Apollonovics Ableuhov, ez a nagy tekintélyű, magas rangú hivatalnok egyszer csak gyanakodni kezd fiára, Nyikolajra, az újdonsült terrorista forradalmárra, hogy az az ő meggyilkolására készül. Gyanúja akkor válik megalapozottá, amikor egy szardíniakonzervnek álcázott bomba felrobban dolgozószobájában; igaz, hogy abban a pillanatban éppen senki sem tartózkodik ott. Nyikolaj nem tudja bizonyítani ártatlanságát, annyira belebonyolódott már a játékba, amelybe egy provokátor, egy Lippancsenko nevű ügynök vitte őt bele.

[138] A regényt 1912 januárjától kellett volna közölnie a „Ruszkaja milsz" című folyóiratnak, szerkesztői azonban elutasították. Egyikük, P. Sztruve, a „legális marxista", később a Kadet (alkotmányos demokrata) párt ideológusa, „különösen gonosz — sőt szkeptikus — államellenes tendenciája" miatt nem vállalta a regény közlését a folyóiratban.

Lippancsenko arra próbálta rávenni Nyikolajt, hogy ölje meg az apját. Az ifjabb Ableuhov kapcsolatban áll egy iszákos terroristával, Dudkinnal is, aki később végez a provokátorral. Mindezen bonyodalmak közepette Nyikolaj hol tragikus, hol boldog pillanatokat él át szerelmével, Szofjával, barátjának, Lihutyinnak a feleségével.

A regény egyik központi figurája Apollon Apollonovics Ableuhov, ez a nagy tekintélyű, a kormány politikájára is befolyást gyakoroló állami méltóság. Belij szűk látókörű, korlátlan hatalmú, tökéletes bürokrataként, a leegyszerűsített logikai sémák szerint gondolkodó racionalistaként ábrázolja. A világ számára négyzetekből, kockákból, egyenes vonalakból áll; a „hatóságok és hivatalok", a „paragrafusokba" szedhető élet dimenzióiban mozog. Még a könyvtára is pontosan megjelölt, betűk szerint felosztott polcokból áll, ilyen s hasonló jelölésekkel: ÉK (Északkelet), a, b stb. Mikor elalvás előtt a szemüvegét a polcra teszi, „apró gyöngybetűkkel" felírta egy jegyzékbe: szemüveg, bé polc és ÉK, vagyis északkelet, a jegyzék másolatát pedig átadta a komornyiknak".[139] „A tervszerűség és a szimmetria — magyarázza Belij — megnyugtatta a szenátor idegeit ... A legjobban a nyílegyenes sugárutat szerette; ez a sugárút arra emlékeztette, hogy az idő az életnek két pontja között folyik."[140] Apollon Apollonovics egész Oroszországot az „egyenes vonalak törvényének" akarja alávetni, paragrafusoknak, utasításoknak, ugyanis ezekben látja az egyedüli menekvést a gyűlölt „szigetlakóktól", a „birodalmat fenyegető káosz" képviselőitől. Sőt, amikor az „állam embere" végighajtat a városon, „a hintó fekete kockájában" arról ábrándozik, hogy bárcsak az egész földet bezárhatná a világ térségeit behálózó egyenes vonalak börtönébe, s az utcák két oldalán a házak feketés-szürke kockái állanának. Egyesek szerint, Apollon Apollonovics figurája, amely „az orosz államiságot testesíti meg, sok vonást átvesz Pobedonoszcev alakjából".[141]

Az apa és fia egyaránt az orosz életben lappangó „mongolizmus", az „ázsiai lélek" képviselője, vagyis „turániak", s ez Belij számára egyet jelent a szellemi sivársággal, a pusztító nihilizmussal. Egyikük sem eleven

[139] Andrej Belij: Pétervár. Budapest, Európa, 1985. 16. Makai Imre fordítása.
[140] Uo. 23—24.
[141] „Литературное наследство", 1937, №27—28, с.411.

ember, mindketten szellemek egy szellemvárosban. A hiúságnak, a gyilkosságnak, a forradalomnak, a reakciónak, a bohózatba illő szituációknak és tragikus eseményeknek ez a drámája a dermesztő és csatakos tél természetellenes légkörében játszódik le, háttere pedig azokból a könyörtelenül egyenes sugárutakból és befagyott vizű csatornák partjaiból rajzolódik ki, ahol Gogol csinovnyikjai veszítették el eszüket és köpönyegeiket, ahol a Bronzlovas rémisztgette alattvalóit.

Belij minduntalan visszatért műveiben Pétervár témájához, amely a XIX. századi orosz irodalom egyik tragikus és jellemző témája volt. Az író számára azonban az arisztokrácia és az európai racionalizmus rezidenciájának irrealitása, a víz és a gránitkő valószerűtlenül elmosódó kísértetiessége a pusztulást, a kultúra csődjét tükrözte. Pétervár kultúrája kimerült, romba dőlt, ködbe vált, posványba, nihilbe fulladt. Ereje és hatalma csak illuzórikus, s nyomban eltűnik, amint végsöpör rajta a szél, a Balti-tenger felől áradó ködöt felszakító vihar. Az Ableuhovok, a Lippancsenko-féle gyilkosok és provokátorok, az üresfejű Lihutnyinok, az álentellektüel Dudkinok, házi kísértetek és sarlatánok Oroszországa pusztulásra van ítélve. Pétervár elrothadt és megérett a pusztulásra. Újra feltűnik Belijnél a régi világ pusztulásának szimbóluma, a Pétervár utcáin, a Néva és a csatornák partjain száguldozó vörös dominó. A vörös dominó Nyikolaj Ableuhov, aki hűtlen szerelmét készül megbüntetni, ezt a jelmezt ölti magára az álarcosbálba menet, de a bál után sem veti le, s éjszakánként a város utcáin rémisztgeti a járókelőket.

Az 1909-től 1916-ig terjedő időszakban, mint láttuk, a próza kerül Belij érdeklődésének középpontjába. Ezekben az években mindössze negyven verset írt, melyek nem érik el a *Hamu* és az *Urna* című kötetek művészi színvonalát.

Andrej Belij ellentmondásos egyéniség volt. A viharos szenvedélyek az egzaltáltságig fel tudták izgatni, minden új intellektuális vagy nyelvi különcségért lelkesedni tudott. Minduntalan változtatta a kapcsolatait és nézeteit, hol szakított, hol kibékült irodalmár és filozófus barátaival. Istenítette a „pluralizmust", fenntartotta magának a változás jogát. „Mindenféle álarc csak egy és ugyanazon arcnak más és más oldala" — ez volt Belij jelszava. Vlagyimir Szolovjov lelkes hívének és rajongó tanítványának, Merezskovszkij követőjének vallotta magát, Bloknak

barátja és egyben ellensége volt,[142] egy személyben volt narodnyik, forradalmár, a futuristák pártfogója és ösztönzője. 1913-ban a svájci antropozófusnak, Rudolf Steinernek lett odaadó tanítványa, kis időre Svájcban telepedett le, ahol Dornachban, Steiner szektájának tagjaival együtt egy titokzatos templom felépítésében segédkezett. Belij marxistának nyilvánította magát, ám ez a marxizmus meglehetősen különös volt: a miszticizmus és a dialektikus materializmus keveréke. Mindez rányomta bélyegét költészetére is, amely vallásos nézeteinek, egyfajta modernizált kereszténységnek lett a megszólaltatója. Sajátos életútjához tartozik, hogy örömmel fogadja az októberi forradalmat. A nagy szimbolisták közül csak hárman reagáltak így: Andrej Belij, Valerij Brjuszov és Alekszandr Blok.

A forradalomról szóló *Христос Воскрес* (Krisztus feltámadt) című poémáját Belij 1918-ban írta, csaknem egy időben jelent meg Blok *Tizenketten* című művével. A két poémában, meglepő módon több motívum egyezik. Miként Blok Krisztusa megáldja a proletárforradalmat, ugyanúgy Belij is „világraszóló misztériumot", a meggyötört, megsebzett isten eljövetelét látja benne.

A szimbolizmus, amely már 1910-ben válságba jutott (erről a Blok munkásságát bemutató fejezetben szólunk részletesen), mielőtt végleg letűnik az orosz költészet színpadáról, még egyszer felvillan két kiemelkedő műben: Blok *Tizenkettenjében* és Belij *Első randevújában*. Míg a *Tizenketten* remekmű, addig a vele analóg Belij-poéma, a *Krisztus feltámadt* gyengén sikerült alkotás, laza szerkezetű, képei pontatlanok, ritmusa széteső. Az *Első randevú* azonban eltérően a *Krisztus feltámadt* című poémától, művészileg jól megoldott mű, a már ismert élményanyagot dolgozza fel benne Belij, az *Urna* időszakában használt stiláris eszközökkel él.

Az *Első randevú* verses memoár. Formája négyes, „anyegini" jambus, az orosz költészet egyik legtradicionálisabb, legalaposabban kidolgozott metrumfajtája. Andrej Belij ebben a művében plasztikusan és kifejezően írja le gyermekéveit, ifjúkorát, a filozófus-diákok körét, a századforduló

[142] A. Belij és A. Blok bonyolult kapcsolatáról lásd részletesebben Vl. Orlov műveiben: „История одной дружбы-вражды" (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940); „Пути и судьбы", М., 1968; „Гамаюн", Л., 1978.

Moszkvájának professzorvilágát, a „nemesek klubjának" nagytermében rendezett hangversenyt. Az *Első randevú* átfogó képet ad a korról: nem befelé forduló visszaemlékezés, hanem valósággal beszélgetőpartnerekhez intézett, eleven és mesterkéletlen elbeszélés. A szerző bőkezűen merít az általa kidolgozott asszociatív szókapcsolat-rendszer gazdag tárházából. A poémát a jellegzetes beliji groteszkség, a szereplők mozdulatainak, arcjátékának és külsejének furcsaságait megragadó ábrázolás teszi emlékezetessé. Lássuk, például, Szafonov karnagy groteszkbe hajló portréját:

Кидался белой бородой
И кулаками на фаготы, —
Короткий, толстый и немой,
Как бы вынюхивая что-то;
Присядет, вскинув в воздух нос:
Вопрос, разнос во взгляде хитром;
И, стойку сделавши, как пес,
Несется снова над пюпитром,
Задохнется и — оборвет,
Платком со лба стирает пот,
И разделяется поклоном
Меж первым рядом и балконом.

Fehér szakállát rázta egyre
és ökleit a fagottokra, —
kicsi volt, kövér s hallgatag,
s mintha folyvást szimatolna valami után;
majd kuksol, orrát égre kapja;
fürkésző vád van rókaszemében,
most úgy áll, mint egy kutya,
de máris kottái fölött hadonász,
kifullad és megtorpan egy pillanatra,
zsebkendővel törli izzadt homlokát,
meghajlása egyszerre szól
az első sornak és az erkélynek.

Belij „szimfóniáiról" szólva idéztük a szerzőnek „a verses szimfónia lehetetlenségére" vonatkozó szavait. Az *Első randevú* azonban teljes egészében szimfonikus jellegű, melynek minden sora zenél. A költő fantasztikus virtuozitással kezeli a szavakat és a hangokat. Számtalan új leleménnyel áll elő: lassítja-gyorsítja a ritmust és a mértéket, gazdagon váltogatja a rímeket és asszociációkat. Kísérleteit Belij elméleti vizsgálódásaival is alátámasztotta. Az orosz vers elméletével foglalkozó munkái, különösen a *Глоссалолия* (Glosszalolia, 1922) és a *Ритм как диалектика* (A ritmus mint dialektika, 1929) mind a mai napig maradandóaknak bizonyulnak.

Belij jelentőségét nem eszméiben kell keresni (ezek az eszmék ekletikusak; Szolovjovtól, a narodnyikoktól, Nietzschétől egész Steinerig a legkülönfélébb forrásokból táplálkoztak), hanem műveiben. *Pétervár* című regényével, önéletrajzi műveivel (*Котик Летаев* — Kotyik Letajev és a *Преступление Котика Летаева* — Kotyik Letajev bűne, 1915—1922) az orosz szürrealizmusnak azt a stílusát, azt a prototípusát teremtette meg, amelynek képviselője James Joyce volt. Joyce-tól függetlenül és tőle teljesen eltérő pszichológiai indítékokból és eredeti formáiban hozta létre a polifonikus prózát, a belső monológot (illetve a tudatfolyamot), valamint a téma, a meseszövés mítoszokra emlékeztető struktúráját.

Úgy bánt a szóval, mint egy ügyes zsonglőr vagy bűvész; hajlékony, engedelmes matériává simult a kezében a nyelv, alkalmas eszközt szolgáltatva a különböző költői kísérletekhez. Belijnél a szó dinamikussá és a gesztus szimbólumává válik, a szótövekből eredeti módon, gyakran a hagyományos nyelvtani szabályoktól elrugaszkodva, új és meglepő jelentésű szavakat képez, melyek így a stílusforradalom elemei lesznek. Ritmikus prózája asszonáncaival s a szójelentés játékaival a lelki élet legfinomabb, alig érzékelhető rezdüléseit is kifejezi, s olykor egyenesen tudatalatti hangulatállapotokat közvetít. A *Kotyik Letajev* című regénye, amelyet 1915-ben kezdett írni és 1922-ben jelentetett meg, a párhuzamok rendszerén alapuló kozmlógia megalkotásának kísérlete. A mű három párhuzamos szinten szerveződik: az első a még meg nem született lény élményvilága a szimbólumok síkján létező világ borzalmairól, a második a gyermek születése, fejlődése és eszmélkedése a szabályos, háromdimenziós világban, a harmadik pedig e két sík találkozása egy titokzatos negyedik dimenzióban, a tudatalatti, rejtett emlékek világában. Belij kései alkotása-

inak egy-egy részlete — *Московский чудак* (Moszkvai csodabogár), *Москва под ударом* (A fenyegetett Moszkva), *Маски* (Álarcok) című, 1926 és 1932 között írott művei — már kimondottan túllépik „az értelem lehetőségeinek határát"; spirálszerűen kibomló cselekményük merőben irracionális, majdhogynem lázálomszerű képeket vonultat fel.

A költészetben, de még inkább a prózában a szóra koncentrálta figyelmét Andrej Belij: a szó hangként, képként és szimbólumként egyaránt autonómmá, „magában való dologgá" vált nála. Hangtani bűvészkedése a beszélt nyelvi kifejezések szeszélyes elferdítései, elképesztő szóötvözetei olyan utalásokat, célzásokat közvetítettek, melyek rejtett, tudatalatti tartalmakra derítettek fényt. Belijnek ez a törekvése az irodalmi nominalizmus új ágát hozta létre; *megnevezni* Belij számára annyit jelent, mint értelmezni és teremteni. Kétségtelen, hogy ezt a fajta prózát nehéz olvasni. Belij regényei nehézkesek, ezoterikusak, olykor bosszantóan rejtvényszerűek; bővelkednek fantasztikus nyelvi ötletekben. Belij az igéket főnevesíti, az elöljárószókat melléknévvé alakítja; a népi nyelvet absztrakt filozófiai terminológiával vegyíti, bőséggel osztja a neologizmusokat és lenyűgöző szuverenitással bánik a nyelvtan és a szintaxis szabályaival.

Belij regényeinek kompozíciója legalább annyira bonyolult és kusza, mint stílusuk. Szándékosan mossa egybe az egyes síkokat — így a reálist, a szimbolikussal —, egymástól független epizódsorokat épít fel, ezek összefüggéseit csak az elbeszélés legvégén világítja meg. Így jön létre a töredékakkordokból a szimfónia. A fantázia és valóság igazi gogoli felfogásban jelenik meg. A részletek színpadi effektusokként működnek: a komikus és tragikus mozzanatok átfedik egymást, a szatíra mindig groteszkbe fordul. E változatosan tarka és furcsa alkotásokban mindent áthat egy alaphangulat: a szerző meggyőződése, hogy az élet csak képzeletünk szülötte, mi csak a lényeg álarcait és tükörképeit látjuk; a művész feladata, hogy ezt a lényeget a magasabb rendű látás révén, az érzés és az ész határán feltárja.

Noha Belij nem tudta megvalósítani tulajdon stíluseszményét, mégis-csak szakított a múlttal, s rendkívül eredeti módon próbálta újjávarázsolni a realista és szimbolista hagyományokat. Csakhogy mindaz, amit sikerült elérnie, csak töredéke annak, amit szeretett volna elérni. Talán ezért volt nagyobb a hatása, mint népszerűsége. Műveit oly mértékben

túlzsúfolta nyelvi játékokkal, ötletekkel, bűvészmutatványokkal és furcsaságokkal, hogy végül is nehézkesek, fárasztóak és mesterkéltek lettek; művészete olyannyira körmönfont és mesterkélt, hogy hatása csak áttételesen érvényesülhetett. Belijt csak egyetlen hajszál választotta el a zsenitől; életműve nem szerveződött természetes, organikus rendszerré. Abban az esetben viszont, ha Belij egész művészetét kudarcnak tekintjük, miként azt számos kritikus vélte és véli, akkor ez olyan nagyszerű kudarc, amely felér sok más sikerrel. Egész költő- és írógenerációk tekinthetik magukat Belij lekötelezettjeinek, s az orosz irodalom történetének vizsgálói még sokáig fogják kutatni a XX. század első felének irodalmára gyakorolt hatását.

Belij kritikai és filológiai tárgyú esszéket, tanulmányokat is írt. A szimbolizmusról, az orosz verselés elveiről, a költői ritmusról írott munkái a kritika egyik ágának, a vers ritmikai struktúráját, dallamát és hangzását elemző diszciplínának vetették meg az alapját. Nem kevésbé értékesek Gogolról, Lermontovról írott munkái, valamint Batyuskovról és Zsukovszkijról, az orosz verselés megújítóiról szóló írásai.

Belij művein áthallatszik Gogol és Dosztojevszkij hangja. Dosztojevszkijre utal a bonyolult meseszövés, a sok bűntény, a féktelen indulatú hősök. Belij azonban Dosztojevszkijjel ellentétben „poetizált" nyelvet használ regényeiben. Ebben Gogol követője. Belij művei atonalitáson alapuló szimfóniák; az atonalitás a modern zenének igen jellegzetes vonása.

Visszaemlékezéseiben — *На рубеже двух столетий* (Két század fordulóján, 1930), *Начало века* (A század eleje, 1933), *Между двух революций* (Két forradalom között, 1934) — Belij az orosz szimbolizmus történetét értékes, bár szerfölött szubjektív anyaggal gazdagítja.

A SZIMBOLISTA VILÁGLÁTÁSTÓL A TELJESSÉGIG: ALEKSZANDR BLOK

1.

Az orosz szimbolizmus gazdag és sokrétű mozgalmát a XX. század kimagasló orosz költőjének, Alekszandr Bloknak (1880—1921) a művészete összegezte és zárta le. Nevének ott kell szerepelni az orosz költészet öt legjobbja — Puskin, Lermontov, Nyekraszov, Tyutcsev és Fet — sorában. Az idők folyamán Blok jelentősége mind számottevőbbé vált, s költészete profetikus szerepet töltött be. Nem csupán költő volt, aki csodálatra méltó, gyönyörű verseket írt, hanem ő maga volt az orosz kultúra megtestesítője is. Míg Puskin új korszakot nyitott az orosz kultúrában, addig Blok — Puskin méltó örököseként — még látta ennek a régi világnak utolsó felvirágzását és pusztulását. E végnapjait élő világot ábrázolta, s a jövő nevében kimondta az igent ennek a világnak végső összeomlására. Hogy a költő szavaival éljünk, „a forradalom zenéjét" igyekezett meghallani.

Alekszandr Blok apja, a jogi egyetemi tanár, a kiváló tudós és zeneszakértő mogorva, ironikus természetű, kemény és zaklatott lelkű ember volt. Dosztojevszkij regényt készült írni róla. A. N. Beketovnak, a neves botanikusnak, a pétervári egyetem rektorának idealista lelkületű, nagy műveltségű és igen vonzó külsejű legkisebb lányával kötött házassága válással végződött. Alekszandr Blok ekkor hároméves volt. A kis Szasa ettől kezdve jórészt Beketovék sahmatovói birtokán, ebben a jellegzetesen „nemesi fészekben", a művészet és az intellektuális szellemiség kifinomult légkörében nevelkedett.

Blok ötéves korában kezdett el verseket írni. Már kisgyermekként az orosz és a nyugati irodalom klasszikusait olvasta (anyja, nagyanyja és mindkét nagynénje számos nyelvből fordított). Nem találkozott a nélkülözéssel, az élet riasztó kegyetlenségeivel — virágok, könyvek, a zene szépségei között nőtt fel. Olyan emberek vették körül, akiknek fő

érdeklődési körük az irodalom, a művészet, a tudomány volt. Organikus szellemi fejlődés jutott osztályrészéül, mindaz, amit másoknak tanulniuk kellett, számára szinte a levegőben volt, beleszületett az orosz értelmiség legfelsőbb köreinek világába.

Önéletrajzában megemlíti, hogy „mennyire nem ismerte a világot, s milyen ügyetlenül forgott benne" ifjúkorában. Ismeretes, hogy a fiatal költő a leghevesebb diákmegmozdulások idején felkereste a *Mir bozsij* szerkesztőségét a *Гамаюн, птица вещая* (A bajkiáltó madár) című versével. A család régi ismerője, a folyóiratot szerkesztő V. P. Osztrogorszkij, a haladó szellemű pedagógus kitessékelte a szobájából a kezdő költőt — meséli Blok —, és azt mondta neki: „Nem szégyelli magát, fiatalember, ilyesmivel foglalkozik, amikor isten tudja, mi történik az egyetemen."[143]

Ilyen nyomot hagyott Blokban a kis nemesi birtok „illatozó csendjében", az üvegházi védettségben töltött gyermekkor, a Beketov család, az a környezet, amelyről majd ironikusan emlékezik meg a *Возмездие* (Bosszúállás) című költeményében:

И заколдован был сей круг.
Свои словечки и привычки,
Над всем чужим — всегда кавычки,
И даже иногда — испуг;
А жизнь меж тем кругом менялась...

Egy bűvös kör volt, zárt közeg:
saját szavak, saját szokások,
idézőjel volt minden máson,
de olykor mégis rémület.
S az élet járta a maga útját...

Tizennyolc éves korában ez a zárkózott természetű, atlétaalkatú, szürkeszemű, szép fiatalember erőt, mélységet és tisztaságot árasztott magából. Blok 1898-ban találkozott a tizenöt esztendős Ljubov Mengyelejevával, a világhírű kémikusnak, a periódusos rendszer felfedezőjének a

[143] А. Блок: Собрание сочинений в 12 томах. Л., 1932—1936, т.1, с.86.

lányával. Mengyelejevék birtoka nem esett messze Sahmatovótól, a két tudós professzor, Beketov és Mengyelejev egyébként is régi jó ismerősök voltak. Mengyelejevéknél igen sok fiatal fordult meg, a tudós második felesége, Ljubov anyja festészettel foglalkozott, házukban műkedvelő előadásokat tartottak. Blok Hamlet szerepében lépett fel, Ljuba Oféliát játszotta. Blok beleszeretett Ljubov Mengyelejevába, s ez a szerelem egybeesett életének egy másik nevezetes eseményével, Vlagyimir Szolovjov műveivel való találkozásával (1901 áprilisának elején Blok anyja Valgyimir Szolovjov verseskötetét ajándékozta fiának). Bloknak a jellegzetesen orosz női szépség, a magas, deli termetű, aranyszőke hajú és kékszemű Ljuba iránt felébredt érzései egybefonódtak az Örök Asszonyiság szolovjovi, misztikus fogalmaival. „Misztikus és romantikus élményeimből következően Vlagyimir Szolovjov költészetének lettem a rabja" — írja Blok önéletrajzában 1901 nyaráról.

Blok minduntalan vissza-visszakanyarodik a Világlélekről és az Örök Asszonyiságról szóló szolovjovi tanításhoz, midőn a szimbolizmusra gondol vagy arról beszél. Erről tanúskodnak naplójegyzetei és egyéb följegyzései, előadásai, valamint irodalmi és közéleti-társadalmi tárgyú cikkei is. Egyes cikkeit külön Vlagyimir Szolovjov emlékének ajánlotta *Рыцарь-монах* (Szerzeteslovag, 1910), *Владимир Соловьев и наши дни* (Vlagyimir Szolovjov és napjaink, 1920). Vlagyimir Szolovjov hatása Blok első alkotói korszakának verseiben nyilvánul meg a legpregnánsabban. Hogy megértsük, milyen szerepet tötött be Szolovjov a fiatal Blok világnézeti fejlődésében, ismernünk kell azt a szerzői kommentárt, amelyet Blok élete végén írt, amikor versei első kötetének új kiadását készítette elő 1918 augusztusában.

Ez a kommentár „egyszerű szavakkal" mondja el Blok első kötetének „egyetlen fontos" mondanivalóját, s akárcsak ifjúkori versei, azt tanúsítja, hogy Vlagyimir Szolovjov misztikus tanításának befogadására Blok már korábban készen állt.

Alekszandr Blok Szolovjovban nem a *Теократия* (Teokrácia) és más vallásbölcseleti konstrukciók íróját, hanem a lírikust, a *Три свидания* (Három találkozás) és a *Три разговора* (Három beszélgetés) szerzőjét látta: elfogadta Szolovjov Örök Asszonyi romantikus-misztikus alakját, elfogadta az író derűs és jóságos önirónáját, azt a hangot, amely fölényesen kikacagja a földi létet; mely mondatainak lejtéséből, műveinek

földhözradadt részleteiből, a „fennkölt" és a hétköznapi lexika elegyítéséből csendül ki.

Bármennyire különböztek is a fiatal Blok élettapasztalatai és élményei Vlagyimir Szolovjov „vallásos" és élettapasztalataitól, Szolovjov költészete segítséget nyújtott Bloknak abban, hogy kifejezésre juttassa azokat az elvont, magasztos ifjúkori érzéseket és gondolatokat, amelyek a liberális professzori környezet hatására alakultak ki benne. Vlagyimir Szolovjov költészete segített a fiatal Bloknak saját költői képrendszerét kialakítani s határozott világképpé formálni; a világról alkotott homályos elképzeléseit, amelyeket ifjúkori ábrándok és könyvek, nem pedig az élet tényei táplálták.

Az irodalmi szimbolizmus hatása, a vallásosság iránti vonzalom és az ifjúkor szenvedélyei különös állapotot idéztek elő Blokban. Ez az állapot évekre eluralkodott rajta és két versciklusban — *Ante lucem* (1898—1900) és *Стихи о Прекрасной Даме* (Versek a Szépséges Hölgyről, 1901—1902) — csapódott le.

Blok barátai, kiváltképp Andrej Belij és Szergej Szolovjov ugyancsak Vlagyimir Szolovjov hatása alá kerültek. Vele együtt hittek a misztikus várakozás szükségességében és — egyébként igen kényelmes körülmények között — együtt várták a közelgő világvégét. Áradó lelkesedéssel adóztak Szolovjov Sophiájának, az Örök Bölcsesség eszméjének, amely azonos az Örök Szerelemmel. Vajon nem ennek az eszmének a megtestesülése volt-e Ljubov Mengyelejeva, Blok menyasszonya, majd 1903-tól felesége? Vajon nem viselte-e magán a plátói szerelem és a misztikus szenvedély valamennyi jegyét Bloknak Mengyelejevához fűződő érzése? Blok és barátai számára Ljubov Mengyelejeva maga volt a Szépséges Hölgy, akinek Blok tömjénfüsttel áldozik verseiben. Követték minden mozdulatát és szavát, és misztikus kinyilatkoztatásokat olvastak ki belőlük. Blok szimbolikus képektől díszes versei a hajnal lágy színeit, az égbolt kékségét énekelték meg; az illatozó mezőkön a Szerelmes Férfi a Fény felvillanására vár, mely Szerelmesének érkezését adja hírül.

A bizonyos fokig a prerafaeliták műveire emlékeztető versek andalító misztikájának azonban volt egy olyan sajátossága is, amelyre nem figyeltek fel Blok barátai, amely azonban elbűvölte az olvasókat. Blok bőséggel élt a szimbolizmus szavaival és képeivel, de a *Versek a Szépséges Hölgyről* merőben különböztek Vjacseszlav Ivanov míves dalaitól,

Balmont cikornyás versezeteitől, Brjuszovnak még a szenvedélyeket is racionális hűvösséggel kezelő költeményeitől és Zinaida Gippiusz tüntetően száraz soraitól. Blok verseiből elemi erővel tört fel az izzó szenvedély, az olvasók a misztikus érzéseket a földi szerelem spontán megnyilvánulásaiként fogták fel, s ez Blok verseinek tónusát egyedülállóvá tette. Azokat a verseket, amelyekben Blok barátai „égi jeleket", „a dolgoknak az anyag nyers kérgén átderengő lényegére" utaló célzásokat véltek látni, valóságos események hívták létre. A litániaként zengő lovagi balladák közel 700 (pontosan 687) darabja, amelyben „a költő szüntelenül a másik lélek hívószavát, az angyalszárnyak suhogását hallja",[144] lírai napló volt, s Blok magánéletének legszemélyesebb, legintimebb eseményeit beszélte el. Ennek a merőben szubjektív és elbűvölően zenei lírának Petrarca *Daloskönyve* (Canzoniere) és Dante *Vita Nuová*ja a legközelebbi irodalmi rokona. Maga Blok életének utolsó éveiben, amint erről a költő legjobb életrajzírója, Blok nagynénje, M. A. Beketova megemlékezik, a *Versek a Szépséges Hölgyről* című könyvet Dante *Vita Nuová*jának mintájára szerette volna kiadni, amelyben Dante ilyesféle megjegyzéseket ír minden vers elé: „Ma találkoztam donnámmal, és ezt a verset írtam." Blok is hasonló kommentárok kíséretében szerette volna megjelentetni könyvét.[145]

1904-ben, a *Versek a Szépséges Hölgyről* megjelenését követően Blok szívesen látott vendége lett a pétervári irodalmi szalonoknak. Merezskovszkij és Gippiusz a vallásos újjászületés fejedelmét látták benne, s mindenáron saját hitükre igyekeztek őt áttéríteni. Hódolók hosszú sora szegődött a Szépséges Hölgy lovagjának és ministránsának nyomába. Sokan közülük észre sem vették a küszöbön álló válsághangulat jeleit bálványuk viselkedésében. De azoknak, akik komolyabban figyeltek rá, feltűnhetett visszavonultsága, szürke szemének hideg pillantása, az a hirtelen elhallgatás, amellyel fogadta a misztikus tirádák rohamait, feltűnhetett egy-egy titokzatos és gyakran maró gúnnyal telített megjegyzése.

Merezskovszkijnak minden arra irányuló igyekezete hiábavaló volt, hogy rákényszerítse saját logikai konstrukcióit és felkeltse érdeklődését a

[144] Александр Блок: Собрание сочинений в 8 томах. М., 1960—1966, т.7, с.53.
[145] М. А. Бекетова: Александр Блок. Пг. 1922, с.66.

különféle vallási teóriák iránt. Blok, akin napról napra elhatalmasodtak a belső harmónia megbomlásának szimptómái, saját útján haladt. Már nem volt orosz trubadúr. A kontúrokat egybemosó, a valóságot rózsaszín és arany fátyolként borító misztikus köd tüstént feloszlott, amint megérintette a forradalom előtti viharos napok realitása. Misztikus egének magasából Blok alázuhant a „siralom völgyébe", amelyet Szépséges Hölgyek helyett prostituáltak népesítenek be, s ahol gyárak, nem pedig elvarázsolt kastélyok és tornyok meredeznek. Mindez bukás és pusztulás volt, de újjászületés is egyben. Bloknak a transzcendenciába vetett hite megrendült, az ég távoli lett és hideg, miszticizmusa semmivé vált az emberi élet szörnyűsége és abszurditása árnyékában.

„Hogy minden rossz, hogy közel a katasztrófa és küszöbön áll a rettenet, én már régen tudtam, tudtam már az első forradalom előtt" — írta Blok a *Памяти Леонида Андреева* (Leonyid Andrejev emlékének) című cikkében.[146] Blok életérzése, „ez a flamand valami", ahogy Belij jellemezte, nem tudott kibékülni a misztikával. Blok apjától nyugtalan szellemet és iróniára való hajlamot, anyjától, a Beketov-ágtól realitásérzéket és elemzőkészséget örökölt. Kritikai érzéke épp olyan élesen kifinomult volt, mint esztétikai érzékenysége. Könyörtelen pontossággal vette számba benső „én"-jének minden rezdülését és az őt körülvevő világot egyaránt. Napról napra foszlottak szét a szerelemről, a feleségéről, a barátairól és Oroszországról szőtt illúziói. Ezek az illúziók úgy olvadtak el, mint a karácsonyfa cukorangyalkái az égő gyertyák hevében, mint ahogyan azt a *Сусальный ангел* (Aranyfüst angyal) című versében írta.

A tudati válsággal együttjáró érzelmi krízis egész életmódját felborította. Vasárnap esténként még eljár Szologubékhoz, ahol a modernisták felolvasást tartanak démonikus műveikből, még látogatja Merezskovszkijék szalonját, meghallgatja Zinaida Gippiusz bonyolult, ékesszóló fejtegetéseit, aki Krisztusról, a misztikus üdvösségről, az aszketizmusról beszél neki, miközben füstfelhőt bocsát partnerére hosszú, illatosított cigarettáiból; még felkapaszkodik Ivanov Tornyába, ahol a ceremóniák és rítusok mestere hosszú, körmönfont előadásokat tart a teurgikus művészetről, Eroszról, Dionüszoszról és a mítoszteremtésről. Blok belefáradt a meddő, szofista beszélgetésekbe. Ezek az entellektüelek nem

[146] А. Блок: Собрание сочинений в 12 томах. т.9, с.191.

tudtak kilépni saját maguk alkotta mesterséges világukból; a valóságos életnek — az üldözött forradalmárok, az éhhalálban elpusztuló parasztok, a sztrájkoló munkások, a hajléktalan csavargók és koldusok életének — semmi köze nem volt ehhez a világhoz. Bloknál az idealista álmodozások és a nyers valóság feloldhatatlan diszharmóniája konfliktushoz, a remények szertefoszlásához és lázadáshoz vezetett (a romantikus állapot három szakasza), s tovább súlyosbodott és mélyült az 1905-ös forradalom bukása után.

Blok lírai hőse számára a verseinek Égi Szüze csupán „szeretett lény" volt, a műkedvelő előadások idején pedig Ofélia; a „te" szót akkor kis kezdőbetűvel írta.

Ez a szeretett lény verseiben „lassanként elveszíti földi vonásait" és Fénylő látomássá, Örök-Ifjúvá, Királyleánnyá, Fénylő királynővé, Ragyogó, Tiszta, Alkonyi Szűzzé, Égő Csipkebokorrá válik, a Szépséges Hölgy-ciklus némely darabjában egyházi, szinte liturgikus formában jelenik meg, mint Szeplőtelen Örök asszony, Őrködő Szűz. Az első kötet záróciklusában, a Keresztutakban új vonásokkal, annak a senkihez sem hasonlítható Hölgynek, Királynőnek a vonásaival gazdagodik, akinek maga a költő lesz a hűséges lovagja.

A romantikus irónia Bloknál először a *Распутья* (Keresztutak)-ban hangzik fel, majd később, még élesebben, a keserű szarkazmus hangján, az 1906-ban íródott *Балаганчик* (Vásári komédia) című lírai drámában. Ebben a művében Blok ismét visszatér a Szépséges Hölgy ábrándjához, ezzel azonban már az a célja, hogy nevetségessé tegye saját misztikus hangulatait, valamint a „moszkvai misztikusok", a misztikus csinnadratták skolasztikus zagyvaságait. Ez a romantikus irónia a személyiség kettéhasadásában, a hasonmás témájában fejeződik ki. A hasonmás az ábrándok gyilkosaként lép a színre, híven tükrözve a hitében először megrendült fiatal Blok gyötrelmes meghasonlását.

A hasonmás romantikus témájának különféle változatokban örökíti meg: hol agg zarándokként, hol Janus-arcú, egyszerre jó és gonosz szerzetesként, hol pedig Pierrot és Arlekin hagyományos maszkjában. Ezek az alakok megjelennek már a *Szépséges Hölgy*-versekben is, feltűnnek a *Keresztutak*ban, sajátos helyet foglalnak el Blok lírai drámáiban (*Балаганчик* — Vásári komédia és *Незнакомка* — Az

ismeretlen nő), ahol Blok keserű gúnnyal idézi meg ifjúkori álmait és élhetetlen misztikus barátait.

A Szépséges Hölgy lovagjának szent kardjáról kiderül, hogy kartonpapírból van, a megújulás világáról pedig hogy bolondok álarcosbálja, amelyet kikacag az Arlekin-alteregó. Az aggastyán-alteregó, a „beteg", az „ősz" már „nem hiszi el az ostoba meséket". A romantikus „ostoba mesékben" csak a gyermekszemű Pierrot tud hinni, a fiatal Blok szívében élő csúfondáros, szkeptikus Arlekin azonban már nem:

Устал я верить жалким книгам
Таких же розовых глупцов.
Проклятье снам! Проклятье мигам
Моих пророческих стихов...

A rózsaszín bolondok ócska
meséiben már nem hiszek.
Pokolba minden álmot! Pokolba
minden próféta versemet!

(Когда я стал дряхлеть и стынуть —
Amikor rozzant és öreg lettem)

Az élet diadalt aratott a rafinált esztétizmus, a misztikus romantika, a romantikus mesevilág felett. Az eleven élet teret követelt magának és belopózott a költő romantikus álmaiba. Egy egyetemista diákhoz, Alekszej Arszenisvilihez írott levelében — ez a levél igen fontos Alekszandr Blok művészetének a megértéséhez — a költő, aki kinőtte a „kamaszkori misztikát", verseinek finomkodó esztétizmusát „az Eliziumi mezőkre való átlépésnek"nevezte. „Bár borítson ott be mindent illatfelhő, legyen bár maga a levegő is kékellő boldogság, egy biztos: nincsen jövő. Tehát ember sincs" — írta a költő, keserűen utalva ártatlan bűnösségére: „Én, aki nem voltam képes megírni, amit akartam, én, aki édes harmóniák börtönébe zártam a lelkemben élő ifjút..."[147]

[147] А. Блок: Собр. сочин. в 8 томах, т.8, с.385.

E sorokkal kapcsolatban Verlaine-nek Fjodor Szologub fordításában ismert *Hogy ragyog a tető felett...* kezdetű versére utalunk: ez a vers Blok számára, hogy az ő szavait idézzük, „az új költészet egyik legerősebb megnyilvánulása volt".[148] Paul Verlaine *Sagesse*-ciklusának *Le ciel est, par-dessus le toit*[149] kezdetű verséről van szó.

Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?

Mivé tetted, szegény bolond,
az ifjúságod?

(Szabó Lőrinc ford.)

A szimbolista G. Csulkovhoz írott, 1905. június 23-i keltezésű levelében Blok Szolovjov-élményének megváltozásáról számol be. Szolovjovról „az a feltételezésem és benyomásom, hogy csodálatosképpen megkétszereződött". Amit nagyra értékel Szolovjovnál, az nem a szenvedés, a halál és az aszketizmus, hanem „a tölgyszilárd *élet*erő".[150] A levél végén Blok arra kéri Csulkovot, hogy „senkinek se mutassa meg sorait". Ennek oka nyilvánvalóan az volt, hogy csak nemrég jelentek meg a *Versek a Szépséges Hölgyről*, s Belij Blokot mint Szolovjov hűséges követőjét dicsőítette, viszont ha a Csulkovval közölteket Blok a nyilvánosság elé tárja, az egyet jelentett volna a már meglévő komoly véleménykülönbségek elismerésével.

1907-ben kerültek felszínre a lappangó ellentétek: Belij árulónak bélyegezte Blokot. Most már nem halaszthatták tovább a kérdések tisztázását. Ezt próbálta meg Blok 1907. augusztus 15—17. keltezésű levelében, melyben elismeri, hogy Belijjel való ismeretségének már a legkezdetén, a *Versek a Szépséges Hölgyről* írása idején is érezte „temperamentumuk és egyéniségük különbségét." *Különbözik a szel-*

[148] А. Блок: Сочинения в 2-х томах. М., 1953, т.2, с.589.
[149] Paul Verlaine: Oeuvres poétiques. Edition Garnier Frères, 1969. p.226.
[150] А. Блок: Собр. сочин. в 8 томах. т.8, с.127.

lemünk" ... „Én igen szkeptikus vagyok" — magyarázta Blok. „Nehéz volt Önnel szót értenem."

A továbbiakban Blok nagyon fontos vallomást tesz; az életet ő „elméletek nélkül", érzelmileg közvetlenül fogja fel. Hangsúlyozza, hogy mindig „ingatag, lírai lelkületű" ember volt, és nem volt szándékában szimbólumokkal alátámasztani Belij elméleteit. „Szerintem Ön — írja Blok Belijnek — nem azt kereste bennem, mit én látok magamban, s mindmáig nem azt keresi."[151]

Ezekben az években Andrej Belij művei, az *Arany az ég kékjében* és a három *Szimfónia* Szolovjov eszméit visszhangozzák. Az Andrej Belijről szóló fejezetében igyekszem kimutatni, hogy ezekben a művekben a szolovjovi világ- és emberkoncepció fogalmazódik meg. Az *Arany az ég kékjében* lírai elbeszélés, amely az „Antikrisztussal vívott végső harcot" hírül adó prófétaköltő megjelenéséről szól, arról, hogyan vált „eszelőssé" és „bolonddá", valamint arról, hogy mennyire büszkén viselte „tövises bíborát".[152]

A *Hősi szimfónia* királylánya, a „Napba öltözött Asszony" legyőzi a hitetlen világot, s egy másik világban támad fel, ahol nemcsak szerelmesével, hanem „Ádámmal, Évával, a boldogokkal, a szentekkel és Vele is találkozik..." A *Drámai szimfónia*ban és a *Visszatérés*ben a hitetlen világról rajzolt kép már határozottan a jelenre utal. A világot a „mindentudó" misztikusok mentik meg, a „Mesével" és Vlagyimir Szolovjovval az élükön.

Blok lírai hősének világérzékelése ugyancsak misztikus, ez a lírai hős azonban valóságos ember, telve rémülettel és ujjongó várakozással; ez a lírai hős fehér templomok mélyén imádkozik, gyertyát éget, s szerelmesét virággal várja, úgy hódol szépségének. Hisz abban, hogy „lehull az életről a ködfátyol", s végül eljön a szerelmes férfi, az újjászületett világ „nászi hajnalra" ébred. A vers minden egyes művészi kifejező eszköze, a köznapi, a pszichológiai részletek, a jelzők, a metaforák, sőt még a sajátosan szimbolikus költői képek is („fehér virágok", „nászi hajnalok") természetesen illeszkednek a vers egészébe, amelyben árnyéka sincs a kinyilatkoztatásnak és az elméletieskedésnek.

[151] Uo. 194—203.

[152] А. Белый: Стихотворения и поэмы. М., 1966, с.79.

A következő versben, amely közvetlenül a Szépséges Hölgy, a Világlélek alakjának költői ábrázolását adja, a szerelem a Szépséges Hölgy által érzékelt formában jelenik meg:

Мой любимый, мой князь, мой жених,
Ты печален в цветистом лугу.
Повиликой средь нив золотых
Завилась я на том берегу.

Я ловлю твои сны на лету
Бледно-белым прозрачным цветком.
Ты сомнешь меня в полном цвету
Белогрудым усталым конем.

Ах, бессмертье мое растопчи, —
Я огонь для тебя сберегу.
Робко пламя церковной свечи
У заутрени бледной зажгу.

В церкви станешь ты, бледен лицом,
И к царице небесной придешь, —
Колыхнусь восковым огоньком,
Дам почуять знакомую дрожь. . .

Над тобой — как свеча — я тиха.
Пред тобой — как цветок — я нежна.
Жду тебя, моего жениха,
Все невеста — и вечно жена.

Szerelmem, hercegem, vőlegényem,
szomorú vagy a tarka réten.
Én a túlsó parton, aranyló mezőkön
kúszó folyondár vagyok.

Röpke álmaidat derengő
sápatag-fehér virágként elfogom.
Pompázó virágomat, mint fáradt
fehérszügyű paripa, te eltaposod.

Ó, a halhatatlanságomat taposd el,
a tüzet én teneked megőrizem.
Remegve gyújtok gyertyát
a sápadt hajnali misén.

Feltűnsz a templomban, sápatag-arc,
az égi Királynő elé járulsz,
mint gyertyaláng, úgy reszketek,
megéreztetem az ismerős remegést.

Feletted néma vagyok, mint gyertyaszál,
előtted zsenge vagyok, mint virágszirom.
Várlak, vőlegényemet,
mindig menyasszony és örökké asszony.

(Мой любимый, мой князь, мой жених —
Szerelmem, hercegem, vőlegényem)

Ha nem tudnánk, hogy ez a vers a *Versek a Szépséges Hölgyről* ciklusból való, egy lány szerelméről szóló lírai versnek tekinthetnénk, amelyben a lány gondolatban mindig együtt van szerelmesével. Együtt van vele bánatban-örömben, ott van vele az aranyló mezőkön, a templomban, ébren és álmában. Zsenge virágszirom alakjában jelenik meg nála, mint remegő láng és néma gyertyaszál. És kész mindent elfogadni szerelmesétől. A vers első változatának a címe *Вечно* (Örökre) volt, ez a cím mintegy tudatosan visszhangzott az ugyanazokban az években keletkezett Belij-versre, az *Образ Вечности* (Az öröklét alakja) címűre.

Mindennek alátámasztásául idézzük Belij versének néhány sorát:

Образ возлюбленной — Вечности —
встретил меня на горах.
Сердце в беспечности.
Гул, прозвучавший в веках.
В жизни загубленной
образ возлюбленной,
образ возлюбленной — Вечности,

с ясной улыбкой на миляых устах.
Там стоит,
Там манит рукой...
И летит
мир передо мной —
вихрь крутит...

Az Öröklét leány alakban
a bérceken talált rám.
Csupa aggodalom a szív.
Évszázadokon át zengő robaj.
Az elrontott életben
szerelmem alakja,
szerelmem, az Öröklét alakja
kedves ajkain tiszta mosoly.
Ott áll,
kezével int felém...
S röpül
fölöttem a világ —
s elsodor az örvény...

Belij elvont és kozmikus poétikájával szemben áll Blok költői eszközeinek élettelisége, finoman ívelő metaforikus párhuzamai.

A *Versek a Szépséges Hölgyről* misztikus líra, akárcsak Bloknak más, e korszakából való versei. Misztikus bennük az „Örök Asszony", a „Menyasszony" iránti szerelem, aki újjászüli a világot, Blok „Szépséges Hölgye" azonban, miként ő nevezi, „szenvedélyes és szilárd életerő", és nincs benne sem aszketizmus, sem szenvedés, sem önfeláldozás. Még a korai Blok költészete sem Szolovjov filozófiájának verses illusztrációja, hanem a misztikus hangulatok vonzásában élő ember konkrét élményeinek költői kifejezése, azé az emberé, aki a maga módján értelmezte az Örök Asszonyiság eszméjét, szerelmének, reményeinek, vágyainak megtestesítőjét.

Nem véletlenül alakult ki Kornyej Csukovszkijban az az első megközelítésben paradoxnak tetsző vélemény, hogy a *Versek a Szépséges*

Hölgyről tulajdonképpen kisregény egy kamaszról, aki halálosan beleszeretett a szomszéd kisasszonyba, és „Fénylő Szüzet" alkotott belőle.[153] Ezt a gondolatot jóval óvatosabban fogalmazza meg a XX. századi orosz irodalom, egyszersmind az orosz szimbolizmus egyik szakértője, Vlagyimir Orlov: „A *Versek a Szépséges Hölgyről* minden misztikus máz ellenére, olyan versek, amelyek gazdagították az orosz klasszikus szerelmi és tájlírát, s *kívül esnek a misztikus értelmezés és interpretáció körén.*" (Kiemelés tőlem — S. L.)[154]

A fiatal Blok költészetének vizsgálatakor költészetének „misztikus jellegét" mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül, hiszen ő maga is írta, hogy „egész lényét magával ragadta a misztika".

„Származásom szerint, vér szerint én humanista vagyok... az anyatejjel szívtam magamba az orosz humanizmus szellemét... Nem állítom, hogy mentes lennék a dekadenciától, de ki az, aki manapság mentes tőle?" — írta Blok.[155] Nagyon jellemző, amit a még egészen fiatal költő írt 1899-ben:

Мне жаль людей, лишенных крова,
И сожаленье гонит прочь —
В объятья холода сырого!
Бороться с мраком и дождем,
Страдальцев участь разделяя

Sajnálom a hajléktalan embereket,
a sajnálat messze űz,
oda, hol nyirkos hideg ölel át!
Csatázni a sötétséggel és az esővel,
a szenvedők sorsában osztozni...

(О, как безумно за окном —
Ó, hogy tombol kint)

[153] К. Чуковский: Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924, с.74.
[154] Вл. Орлов: Пути и судьбы. М.-Л., 1963, с.399.
[155] А. Блок: Собр. сочин. в 8 томах. т.8, с.274, 265.

A „származás szerinti humanista", aki mindig sajnálta a „hajléktalan embereket", aki kora ifjúságától fogva próbált „harcolni a sötétséggel", az Örök Asszonyiságot is sajátosan értelmezte, hatalmas erőként fogta fel, olyan „életerőként", amely elvezet a sötétségtől való megváltáshoz.

A *Szépséges Hölgy*-verseket hamarosan követték a *Нечаянная радость* (Váratlan öröm, 1906) és a *Земля в снегу* (Hóborította föld, 1908) című kötetek, amelyek lényegi mondanivalójára Blok az eléjük írt bevezetőkben mutat rá. „A *Váratlan öröm* az én eljövendő világképem ... a felébredő föld." „A világ vásári komédia, gyalázat" — írja Blok, s „a jámbor, néma állatok", a magas égbolt, a végeláthatatlan föld, a mély tengerek vonzzák: „Küszöbön áll a váratlan öröm".

A *Hóborította föld* bevezetőjében Blok rámutat könyveinek egységére, „drámai folytonosságára". „A *Versek a Szépséges Hölgyről* — írja — a kora reggeli hajnal — azok az álmok és ködök, amelyekkel megküzd a lélek, hogy jogot nyerjen az életre..." ..A *Váratlan öröm* — az első fájdalmas és keserű lelkesültségek...' „A *Hóborította föld* — keserű szenvedélyek gyümölcse, kesernyés borral telt kupa." Maga a sors, amely korbáccsal sújtott le rá, és felszította a költő lelkében „a gúny, a kétségbeesés, a szenvedély tüzét". Költői pályafutásának[156] könyörtelen logikája ez, miként maga Blok is látja. Ennek a bukásokkal, konfliktusokkal, keserűséggel, lelkesedéssel, bánattal és vágyakkal teli útnak a végén határtalan síkság terül el, amely nem más, mint az ősi Haza, Oroszország.

2.

Blok második verseskötete, a *Váratlan öröm* (1906) meglepetésszerű fordulat a *Szépséges Hölgy* énekesének művészetében (erre utal a „váratlan" jelző is). A fellegekből leszáll a földre. Ennek a ténynek a fontosságát maga is hangsúlyozza. Ezért választja a kötet első, a *Пузыри земли* (A föld buborékai) című ciklusának mottójául a *Macbeth* két sorát (1. felvonás, 3. szín): „The earth hath bubbles, as the water has, and these

[156] Д. Е. Максимов: Концепция творческого пути в творчестве Блока. Блоковский сборник. 2. Тарту, 1972, с.111.

are of them." („A föld bugyborog néha, mint a víz; Ezek is buborékok." — Szabó Lőrinc ford.)

Ezek a sorok abból a jelenetből valók, amelyben Macbeth és Banquo először találkoznak a boszorkányokkal, akik megjósolják sorsukat, s ez a jóslat azon nyomban kezd beteljesedni. Ez a jelenet a drámának igen fontos mozzanata. Macbethnek itt még van választási lehetősége, ne higgyen a boszorkányoknak, miként ezt Banquo tette, és ne hajtson végre a jövőben gaztetteket — vagy pedig higgyen nekik, és úgy végezze, ahogyan az a drámában bekövetkezik.

Blok számára a döntés vállalása igen fontos mozzanat ebben az alkotói periódusban. Egyre tudatosabban érzékeli magányosságát a szimbolisták soraiban, világosan látja, hogy a misztikus megnyilatkozások és vágyak énekesének lenni egyet jelent az önámítással és környezetének félrevezetésével. Belátja, hogy elérkezett a Merezskovszkijékkel és a Belijjel való szakításnak a pillanata. Talán éppen ezért jegyzi meg, szinte csak mellékesen a *Ночная фиалка* (Éjszakai ibolya, 1905) című rövid lélegzetű poémájában a következőt:

Ибо что же приятней на свете,
Чем утрата лучших друзей?

Hisz mi lehetne kellemesebb a földön,
mint a legjobb barátok elvesztése?

„A legjobb barátok elvesztésére" akkor kerül sor, amikor Blok megjelenteti a *Váratlan öröm* című verseskötetét, s amikor bemutatják a *Vásári komédia* című darabját. Az 1905 júliusában írott *Vásári komédia* című versből bontakozott ki később az azonos címet viselő darab, amellyel Blok 1906 januárjának végén készült el, s amelyet még ugyanabban az évben, áprilisban közölt a *Факелы* (Fáklyák) című almanach. 1905 végén Vjacseszlav Ivanov „szerdáinak" látogatói, a többi között Georgij Csulkov, elhatározták, hogy alapítanak egy új, szimbolista színházat. Csulkov azt tanácsolta Bloknak, hogy írjon darabot a *Vásári komédia* című versének témája alapján. A szimbolisták terve, a színházalapítás nem valósult meg, a darab azonban elkészült, a bemutatóra pedig

a V. F. Komisszarzsevszkaja vezette színházban került sor 1906. december 30-án.

V. F. Komisszarzsevszkaja, a nagy orosz színésznő, aki rajongással adózott a kor új áramlatainak, ekkortájt új színház megteremtésén fáradozott, „a szabad szellem színházáén, amelyben minden külsődlegest a belső lényeg határoz meg". A *Vásári komédiát* V. Mejerhold állította színpadra. A rendezés a marionett-színház, a vásári komédiák stílusát követte (ebben a formában írta meg a darabot Blok is). A bábok szerepét bábmozgást utánzó, kartonfigurákba bújtatott színészek játszották, a jelzésszerű díszleteket N. Szapunov tervezte, a stilizált zene szerzője Mihail Kuzmin volt.

Maró gúny és keserű irónia hatotta át a darabot: szomorkás hangon kacagta ki Pierrot-ot, aki ostoba módon álmának, „kartonmenyasszonyának" a rabja, csúfondárosan nevette ki a bolond „misztikusokat", akik mindenben csak a „túlvilág" titkos jelzéseit látják: „Az ablakon jelet adott a szél", „Távoli országból közelít a leány" stb. A darab szereplői: a commedia dell'arte hagyományos szerelmi háromszögét alkotó Pierrot, Kolombina és Arlekin, valamint a „mindkét nemből való misztikusok", a „misztikusok gyülekezetének elnöke", három szerelmespár, a bohóc és a szerző. A misztikusok „ezoterikus" szavaiból nem lehetett nem kihallani Bloknak saját maga által parodizált verssorait. V. Mejerholdnak 1906. december 22-én írott levelében Blok köszönetét fejezte ki darabja színpadra állításáért, és arról írt, hogy darabjában „megtisztító pillanatot" lát, „kilépést a líra magányából". Az a „lírai dráma", s különösen annak színpadi változata jelentős szerepet játszott Blok további sorsának, valamint a költő és a hozzá közel álló irodalmi körök viszonyának alakulásában. A *Vásári komédia* előadását egyfelől fütty, másfelől viharos taps kísérte. Blok egykori irodalmár barátai az ironikus pátoszú és maróan szatirikus hangvételű darabban magukra ismertek, egyúttal felismerték saját, nem is olyan régi múltjukat is. Szergej Szolovjov felismerte magát az egyik „misztikusban". Blokot nemcsak a konzervatív és reakciós sajtó támadta, a szimbolista folyóiratokban az egykori moszkvai „argonauták", a pétervári „misztikusok" s Blok egykori lelkes hívei egyaránt ellene fordultak.

A. Belij a *Váratlan örömről* mint „mély bánatról" beszélt. „A rózsából — írta — hernyó mászott elő, a Szépséges Hölgy egy söröző pincérlánya

lett", aki majd „kiáll a Nyevszkijre, hogy felajánlja szolgálatait az éjszakai csavargóknak". Belij szerint Blok „az üresség képviselője".[157] „A Szépséges Hölgy lovagjából modernizált narodnyik lett, aki sötét és bágyadt fejtegetésekbe bocsátkozik a népi őselemről" — írta B. Szadovszkij.[158] Ellisznek az volt a véleménye, hogy Blok „elárulta az új testámentumokat, nyers és cinikus hangon élcelődik az Örök Asszonyiság kultuszán".[159]

A szimbolisták közül egyedül Brjuszov üdvözölte a *Váratlan öröm*öt; a misztikus lírából a reális élet felé vezető átmenetet, a művész fejlődésének bizonyítékát látta benne. Blokot misztikus költőnek tartották, hangoztatja Brjuszov, ez azonban nem igaz. Blok „nem az éj, hanem a nappal költője, nem az árnyalatok, hanem a színek poétája. Csak ott mély és valóban gyönyörű, ahol egyszerű és világos kíván lenni". A *Váratlan öröm*ben Blok, Brjuszov véleménye szerint, „úgy látszik átlátta költészete minden eddigi bájának hazug voltát", és könyvében „a magasba emelkedő nap tiszta fényével, nyelvének biztonságos erejével lep meg, s mindennél világosabban tűnik elő a költő derűtől sugárzó arca".[160]

A *Szépséges Hölgy* utáni Blok-versek általános tendenciáját úgy lehetne jellemezni, mint a „minden eddigi báj hazug voltának" egyre tisztább felismerését, mint a misztika mesterséges világából az élet felé vezető utat.

И в новый мир, вступая, знаю,
Что люди есть, и есть дела...

S az új világba lépve látom,
vannak emberek s dolgok is...

(Второе крещенье — Második keresztelő)

A *Váratlan öröm*ben jelentek meg azok a témák, amelyek a továbbiakban meghatározták Blok művészi arculatát s kijelölték helyét a nagy orosz költők sorában. Az olykor misztikus ködfátyolból árnyalt lírai tájképek, a

[157] А. Белый: Арабески. М., 1911, с.460, 464.
[158] Б. Садовской: Новые стихи Блока. „Весы", 1907, №4, с.112.
[159] Эллис (Л. Кобылинский): Русские символисты. М., 1910, с.264.
[160] В. Брюсов: Далекие и близкие. М., 1912, с.160—161.

költészetében átértékelődött népies motívumok és képek mögött megjelent a haza, Oroszország témája. Az *Осенняя воля* (Őszi szabadság) című népies hangvételű versében „koldus és édes" Oroszországként:

Разгулялась осень в мокрых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих селах
Красный цвет зареет издали.

Вот оно, мое веселье, пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав.

Dúl az ősz, a völgyet nem kíméli,
a temető meztelen maradt,
de a falvak sűrű berkenyéi
lángoló pirossal izzanak.

Ott a bokrok sűrűjébe veszve
szilaj kedvem táncol, zeng, nevet.
Ruhád színes, hímes ujja messze
meg-megvillan, hívón integet.

A haza iránt érzett mélységes bánat közvetlen megszólításként fejeződik ki:

Много нас — свободных, юных, статных —
Умирает, не любя...
Приюти ты в далях необъятных!
Как и жить, и плакать без тебя!

Hány hal úgy meg — szabad, ifjú, délceg —
hogy sohasem szeretett!...
Mérhetetlen föld, adj menedéket!
Hogy is élnék, sírnék nélküled?

(Lator László ford.)

A Blok-rajzolta Oroszország-kép ezekben az években még erősen mitizált — a titokzatos Oroszország, a ráolvasások és varázsigék hazája áll előttünk, táltosaival, varázslataival, ördögeivel:

Русь опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И смутным взором колдуна. . .

Где разноликие народы
Из края в край, из дола в дол
Ведут ночные хороводы
Под заревом горящих сел,

Где ведуны с ворожеями
Чаруют злаки на полях,
Где ведьмы тешатся с чертями
В дорожных снеговых столбах.

Oroszhon, folyók, néma falvak,
ős bozótok, téres terek,
mocsarak, lápok, őszi darvak,
rontó varázslómesterek.

Hol vad népek serege ellep
hegyet-völgyet, pusztát-utat,
s égő faluk rőt fénye mellett
ropják iszonyú táncukat.

Hol bűbájos gonosz boszorkány
a gabonára bajt igéz,
s cicázik havas úti póznán
bakördög és pucér lidérc.

(Oroszország. Lator László ford.)

A „titokban szendergő", romantikusan talányos Oroszhon, az orosz Messiás („Krisztus ő, a leláncolt és rózsákkal díszített") témájának

ábrázolásában Blok közel áll e kérdéskör szlavofil-narodnyik értelmezéséhez.

A város Blok számára most már nemcsak az a magával sodró, „villanyfényes éber álom", amely Brjuszov urbanista költészetében bűvölte el őt, már nem a „kirakatok fénye és csillogása", sokkal inkább „éjszakai utca", ahol „a testüket áruba bocsátani és feledést vásárolni igyekvők árnyai" imbolyognak, ahol a pinceablakokban a „munkájuk fölé görnyedők" arca villan fel, s látszik, ahogy „minden görnyedt hátra ólomsúllyal nehezedik a munka", ahol „a mindennapos robottól megnyomorított emberek elátkozták egymást".

A hétköznapok keserű valóságát, a kimért és alázatos „kispolgári létet", a költő a szomorú és örökké balszerencsés, nélkülözésektől és gondoktól üzött ember szemével látja. De ugyanakkor hű marad romantikus önmagához is:

Давно звезда в стакан мой канула, —
Ужели навсегда?
И вот душа моя воспрянула:
Со мной моя звезда!

Poharamban már régen elmerült,
Örökre elhagyott?
De újra érzi lelkem a derűt:
Jócsillagom ragyog!

(Októberben. Lator László ford.)

A csillag, „az üstökös" 1906 decemberében tűnt fel Blok életében, s 1907 januárjában két hét alatt elkészült a *Снежная маска* (Hóálarc) című „lírai poémája", miként kéziratában nevezi a költő a harminc lírai költeményből álló ciklust. A *Hóálarc* és a *Заклятие огнем и мраком* (Varázslás tűzzel és sötétséggel) című ciklust, amely az előzőhöz közvetlenül kapcsolódik, valamint a *Фаина* (Faina)-ciklus verseinek nagy részét élmény és hangulat egysége jellemzi, romantikus képi ábrázolás és költői intonáció, váratlan ritmikai átmenetekkel és még Bloknál is meglepő merészségű és mennyiségű metaforákkal. Blok ezeket a verseket

Natalja Nyikolajevna Volohovához, a Komisszarzsevszkaja-színház művésznőjéhez írta, akivel a *Vásári komédia* próbáin ismerkedett meg.

Blok lírai hőse fölvette a „második keresztséget", abban a „havas keresztelőmedencében", amely szívét jéggé dermesztette, s elégette az „égbe nyúló havas máglyán". A „havas máglya" költői témája, a havas szerelem keresztjére feszítettség érzése, a nyugtalanság, a szenvedélyek vihara, a pusztulás előérzete szólal meg ezekben a versekben, amelyek a „feketeruhás, magas nőhöz szólnak, a havas város tüzeibe és ködébe szerelmes, szárnyas szeműhöz", miként Blok írja N. N. Volohováról a *Hóálarc* ajánlásában.

Blok teljes szenvedéllyel adta át magát ennek az érzelemnek, és ugyanilyen szenvedélyes hangon ábrázolta azt lírájában. Bátran törte szét a hagyományos versszakot, gyakran alkalmazott belső rímeket, finom asszonáncokat s éles sorvégi disszonanciát. A versszakokban szabadon áttért az egyik ritmusfajtáról a másikra, és — akárcsak a *Versek a Szépséges Hölgyről* ciklusban — verseiben ismét megjelent az andalító dallamosság, a magával sodró zeneiség, felidézte a viharban kavargó hópehely mozgását, s a falon tovasuhanó, mesebeli árnyak könnyedségét:

Оставь тревоги,
Метель в дороге
Тебя застигла.
Ласкают вьюги,
Ты — в лунном круге,
Тебя пронзили снежные иглы!

Ne nyugtalankodj,
Nyomodba szegődött
Az úton a hóvihar.
Hóörvények becéznek,
Körülövez a hold karéja,
Hótüskék szúrnak át!

(Голоса — Hangok)

Vagy:

Вот прошел король с зубчатым
Пляшущим венцом,
Шут прошел в плаще крылатом
С круглым бубенцом.
Дамы с шлейфами, пажами
В розовых тенях
Рыцарь с темными цепями
На стальных руках.

Megy a király, koronája,
ingó, lobogó.
A bolondon — fut utána —
csörgő bugyogó.
Csipkés, fátylas hölgyek árnya,
halvány rózsaszín.
Cseng a bajnok komor lánca
acélkarjain.

(Árnyak a falon. Lator László ford.)

„Az orosz szimbolizmzs történetében — írja V. M. Zsirmunkszkij — Blok kötészete a csúcs, ő alkalmazza a metaforának és a szimbólumnak — a valóság transzformációja eszközeinek — a legkifinomultabb fogásait."[161]

3.

A forradalom bukásával Blok legszebb reményei és álmai omlottak össze. Tehetetlenségének — a „rabszolganemzedék tehetetlenségének" — keserű tudata hatja át az *Ангел-Хранитель* (Őrangyal) című, feleségéhez írott személyes hangú versét, amelyet szintén a forradalom bukásának

[161] В. М. Жирмунский: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с.227.

hónapjaiban írt. 1906 őszén így ír V. Brjuszovnak: „... A nyáron ... erős belső »fölindulást« éltem át. Valószínüleg a forradalom szele járta át a lelkemet, és ott valamit apró darabokra tört szét, s ez a sok éles szilánk szerteszóródott..."

Ahogy a reakció erősödött, „a széttört léleknek ezekből az éles szilánkjaiból" zavar és nyugtalanság éledt, mely időnként elkeseredéssé fokozódott. A világ költői érzékelésében a szakadék a személyes és a közösségi szféra között egyre szűkült.

Az 1907—1917 közötti évtizedben Blok lírájában, poémáiban, drámáiban és publicisztikájában egyaránt a valóság legfontosabb jelenségei, a kor legélesebb ellentmondásai tükröződtek. A költő útja ebben az évtizedben egyenetlen volt, megtorpanásokkal, kitérőkkel, emelkedőkkel és lejtőkkel tarkított. De alapvető irányát tekintve ez az út egyenes volt. Blok maga is úgy vélte, hogy az „út megsejtése" jellemzi az igazi írót — „hacsak nem esetleges, átmeneti nagyságról van szó": „Az író évelő növény. Ahogy az írisz vagy a liliom esetében a szár és a levél növekedésével együtt halad a gyökérgumók periodikus fejlődése, úgy az író lelke is periódusonként tágul és fejlődik — alkotásai pedig csupán a lélek földalatti növekedésének külső eredményei. Ezért a fejlődés útja csak megfelelő távlatból tűnik egyenesnek, de ha lépésről lépésre követjük a megtett út szakaszait, nem érezzük ezt az irányt a folytonos megtorpanások és elhajlások következtében".

Ezekben az években A. Blok életében olyan események mentek végbe, amelyek életművében is jelentős nyomot hagytak. A költő számára feleségével való kapcsolata tragikussá vált, 1909-ben édesapja Varsóban elhunyt, s ez a haláleset a személyiség és a társadalom kérdéseiről való eszmélkedéshez, valamint a *Возмездие* (Bosszúállás) című befejezetlen poémájához szolgált kiindulópontként.

További fontos meghatározó életrajzi esemény Blok életműve szempontjából első külföldi utazása. Ezekben az években Blok költészetének jellegzetes vonásai rajzolódtak ki végleges és határozott kontúrokkal. Költői témái: a haza és a nép kérdése — az „álmok Oroszországa" — és a „rettentő világ" tragikus témája; a lázadás és a forradalom témája, amely évről évre egyre nyugtalanítóbb előérzetekkel szövi át Blok életművét.

Ebben a tíz évben Blok különböző műfajokban alkotott műveit — líráját, drámáit és publicisztikáját — egységes egésszé ötvözi a feszült

nyugtalanság érzése, és a költői képrendszer azonossága. Hasonlóképpen szerves egységet alkotnak költői témái is. Jellemző, hogy egy költői estén a *Пляски смерти* (Haláltáncok) felolvasása után arra a kérésre, hogy az „Oroszország-verseket" is mondja el, Blok azt válaszolta: „Ezek is Oroszországról szólnak." Környezetében alig akadt valaki, aki hasonlóképpen átérezte volna a népet és a forradalmat eláruló polgári értelmiség válságos helyzetét. Ettől kezdve az „értelmiség és a nép" témája élete végéig foglalkoztatja, és műveiben is állandóan felbukkan.

Már első cikkei és előadásai is könyörtelenül leleplezték a „felvilágosult értelmiséget" és a „vallásfilozófiai tudat képviselőit", ahogyan a költő ironikusan nevezte őket. Elítélte a modern, kortárs írókat felelőtlenségükért, a „meddő" belletrisztikáért, mely erőtlennek bizonyult annak megfogalmazására, hogy „mi a teendő a munkással és a paraszttal, aki mindjárt megkérdezi, hogyan éljünk", elítélte a modern drámairodalmat, mert „egyetlen dráma sem világította meg igazából a mindennapi életet, nem adott katarzist".[162] Nyíltan kigúnyolta Merezskovszkijék „vallásfilozófiai összejöveteleit", ahol „a művelt és dühös entellektüelek, akik beleőszültek a Krisztus körüli vitákba, feleségük és sógornőik, az alkalomhoz illő blúzaikban, a gondterhelt filozófusok és az önelégültségtől csillogó pópák ... olyan halálosan szeretnek gyülekezetileg pletykálkodni Krisztusról".[163]

„Az utcán pedig fúj a szél, a prostituáltak fáznak, az emberek éheznek, fölakasztják őket; az egész országban »reakció« és Oroszországban az élet nehéz, dermesztő és undorító! És ha ezek a fecsegők bele is soványodtak volna az igazság keresésébe, amelyre senkinek sincs szüksége a »túlfinomult lelkek«-en kívül — Oroszországban akkor sem változott volna semmi."[164]

Blok állandóan figyelmeztetett arra, hogy az értelmiség és a nép között „átléphetetlen határvonal" keletkezett, ezért a „felvilágosodott értelmiségiek" hiába vigasztalják magukat azzal, hogy ők is a néphez tartoznak és semmiféle választóvonal sincs köztük. Ezt a végzetes határvonalat nem lehet letagadni — hangoztatta Blok. „Ezek a viszonyok nemcsak a

[162] А. Блок: Собр. сочин. в 12 томах. т.8, с.6.

[163] Uo. 7.

[164] Uo.

természet ellen valónak tűnnek számomra . . Van bennük valami ijesztő. A lélek félelemmel telik meg, ha az ember figyelmesebben szemléli őket. . ."[165]

Blok tudta, hogy az értelmiség körében is vannak kivételek, de ezek csak erősítik a szabályt; a valóság előtt nem csukhatjuk be a szemünket. „Egyre kevesebb az olyan értelmiségei, akit megmentenek a tudomány, a társadalmi tevékenység és a művészet pozitív elvei" — mondja Blok. — „Új, magasabb rendű elvre van szükség. Amíg ez meg nem születik, lázadás és erőszak bitorolja a helyét, a dekadensek vulgáris »isten elleni lázadásától« a nyílt önpusztításig — a züllöttség, a részegség és az öngyilkosság minden válfaja."[166] Blok nem határolta el magát ettől az értelmiségtől, elismerte, hogy őt is megfertőzték a „felvilágosult társaság" mérgei, de azt is tudta, hogy „az értelmiséget egyre inkább áthatja a »halálvágy«, a népet pedig mindig is életvágy hatotta át".[167]

Blok ezekben az években állandóan a közeledő katasztrófa érzéséről beszélt. Ez az érzés még az 1905-ös forradalom előtti években elhatalmasodott rajta. Most, a forradalom bukása után az újabb vihar előérzete még inkább megerősödött benne.

„Még nem tudjuk pontosan, milyen események közelednek, *de szívünk szeizmográfjának mutatója már mozgásba lendült"* (kiemelés Bloktól) — írta Blok a *Стихия и культура* (Az őselem és a kultúra) című cikkében,[168] amelyben a „kultúra fellobbanó bosszújának" elméletét fejti ki. Blok nézete szerint a forradalmi vihar ugyanolyan kozmikus jelenség, mint a földrengés és a vulkánkitörés, s a földi forradalmat „más világok" kataklizmája követi. S az 1908-as calabriai és messinai földrengés és a forradalmi megrázkódtatások egyaránt a „kultúra fellobbanó bosszújának" megnyilatkozásai voltak Blok számára, amelyekkel — a bloki terminológia szerint — a kultúra bosszút állt az embertelen, népellenes, „zeneellenes" polgári civilizáción.

Blok szinte az egyetlen volt ebben a „fölvilágosodott társaságban", aki ezekben az években tisztán látta, hogy a reakció diadala átmeneti, és a nép

[165] Uo. 12—13.
[166] Uo. 20.
[167] Uo. 21
[168] А. Блок: Собр. сочин. в 8 томах. т.5, с.359.

tömegeiben egyre nő az igazságos és mindent elsöprő harag lavinája. „Létezik egy olyan Oroszország is, mely kilépve az egyik forradalomból, mohón tekint egy másik, talán az előzőnél is rettenetesebb forradalom felé"[169] — írta Blok 1913-ban, amikor az országban ismét élénkült a forradalmi hangulat.

„Az orosz irodalom egyes részleteiből Puskintól és Gogoltól Tolsztojig, a XIX. század megkínzott orosz közéleti személyiségeinek sóhajtásaiból az eleven és hatalmas, fiatal Oroszország *koncepcióját* kaptuk örökségként"[170] — írta Blok 1909-ben. Az „eleven és hatalmas, fiatal Oroszországnak" ez a „koncepciója" táplálta a költőben azt a jövőbe vetett rendíthetetlen hitet, amely a *Ямбы* (Jambusok) megírására ihlette, ez táplálta benne a cárizmus iránti lángoló forradalmi gyűlöletet is, amely — miként arról anyjának vall — az 1910-ben megkezdett *Bosszúállás* című poémáját sugallta.

Blok, akit a társadalmi igazságtalanság „átkozott kérdései" gyötörtek, az íróktól azt követelte, hogy „magasabb rendű elvek" szerint éljenek. Már 1907 tavaszán feljegyezte magának: „A realisták abból a gondolatból indulnak ki, hogy roppant nagy a világ, s hogy ott virul benne az egyszerre parányi és hatalmas ember arca... A primér (naiv) valósággal, a pszichológiával stb. számoltak. A misztikusok és a szimbolisták ezt nem szeretik, sajnos, köpnek az »átkozott kérdésekre«. Mit se számít nekik, hogy annyi a koldus, hogy gömbölyű a föld. Bebújtak saját »én«-jük védőszárnyai alá."[171]

A művész tudatos és szerves kapcsolata a néppel, melyből származik, olyan kérdéseket vet fel a művészet számára, amelyeket Blok az orosz irodalom legnemesebb hagyományai között tartott számon.

Az igazi művész nem elégedhet meg a művészet két hagyományos kérdésére, a „hogyanra" és a „mitre" kapott válaszokkal. Ezt a két kérdést Blok egy harmadik, a „legoroszabb kérdéssel", a „miérttel", a „művészi alkotások szükségességének és hasznosságának kérdésével" egészíti ki. Ennek a kérdésnek az eldöntése kell ahhoz, hangoztatta Blok,

[169] Uo. 486.

[170] Uo. 8. köt., 277.

[171] А. Блок: Записные книжки. М., 1965, с.94.

hogy „felmutassuk a világnak a szép kötelesség tudatát".[172] Blok szerint az igazi művész kapcsolatban áll a néppel és a társadalommal, felelősséggel tartozik neki, kötelességei vannak iránta, s alkotni csak akkor képes, ha mindennek tudatában van. Csak akkor alkothat igazán szépet, ha a „szépet" összekapcsolja a „hasznossal", s mindkettőt a nép iránti elkötelezettségének rendeli alá. „Azt fogják mondani, hogy a lehetetlenről beszélek — írja Blok a *„Религиозные искания" и народ* (A "vallásos útkeresések" és a nép) című, 1907-es cikkében —, hogy arról beszélek amit már rég el kellett volna felejteni, hogy naiv vagyok, hogy az irodalom már régen nem tölti be egykori szerepét. Ellenvetés van bőven, ismerjük azokat. Én mégis így beszélek. Csak a nagy dolgokkal érdemes törődni, az író csak nagy feladatokat vállalhat magára, s mindezt bátran kell tennie, nem rettenve vissza személyének szűkös lehetőségeitől, hisz az író egy végtelen lánc egyik szeme; láncszemről láncszemre kell átadnunk reményeinket, még akkor is, ha azok nem váltak valóra, terveinket, még ha nem sikerült is azokat véghezvinnünk."[173]

Ugyanezt a gondolatot járta körül Blok cikkeiben később is; e tárgyban az utolsó az 1918-as *Интеллигенция и революция* (Értelmiség és forradalom) című cikke volt.

A reakció éveiben Oroszország témája, a haza és a nép, központi helyet foglalt el Blok művészetében. Blok ezt írja Sztanyiszlavszkijnak 1908 decemberében írt levelében, a *Песнь судьбы* (A sors dala) című drámai költeményének színrevitelével kapcsolatban: „Oroszország témája (részben az értelmiség és a nép kérdése). Tudatosan és visszavonhatatlanul ennek a témának szentelem az életemet."[174]

Blok korai költészetében Oroszországot különböző szimbólumok testesítik meg: hol tündérmese, hol évszázados messzi múltból a „mesék fogoly királylánya":

Внемлю сказке древней, древней
О богатырях,
О заморской о царевне...

[172] А. Блок: Три вопроса. Собр. сочин. в 8 томах. т.5, с.238.
[173] А. Блок: Собр. сочин. в 12 томах. т.8, с.6.
[174] А. Блок: Собр. сочин. в 8 томах. т.8, с.265.

Szól a mese daliáról,
Óperencián
túli szép királyleányról.

(Álmok. Lator László ford.)

Oroszország — rózsaszínű reggeli pára, a láthatár szélén húzódó dombhát erdejének cikcakkos karéja, vén nyírfaliget és alkonyi fénysugár, távoli zöld zsongás.

Ebben a költői korszakában Blok a természetet mesebeli köntösbe bújtatja, Vrubelt meseszerűségéért kedveli, Nyesztyerovot pedig még Vrubelnél is jobban kedveli, festészetéhez költői látásmóddal közelít, benne látja az akkori Oroszország tükörképét.

Blok az 1905-ös forradalom reményeinek összeomlását, mint sokan mások, a súlyos depresszió állapotában élte át. A túlontúl érzékeny költő a forradalom kudarcában minden hitét és reményét látta szertefoszlani, Oroszország jövőjét és saját sorsát kilátástalannak érezte.

Ebben a hangulatban Blok arra a felismerésre jut, hogy Oroszországnak „isteni" arcán kívül van még egy másik, nem kevésbé kifejező „disznó"-arca. Ekkor jelenik meg Blok verseiben a „sötét, a koldus-Oroszország". Hangulatvilágának változásával együtt változnak meg Blok Oroszországra vonatkozó nézetei is. Oroszország témája most „egyetlen nyomasztó gondolat" a számára: a „bűn és bűnhődés" témája. Oroszország fekélyes sebei sajátjaiként fájnak; a társadalmi visszásságokat, mint sebeket érzékeli. Változik Oroszország „látképe" is: feketeföldű pusztaság, szürke viskók, ócska csűr, útmenti fűzfák. Mindent hétköznapiság és őszi szürkeség áraszt el. Valóság, nem pedig mese, álom utáni ébredés:

И низких, нищих деревень
Не счесть, не смерить оком.

Süppedt falvak gunnyasztanak
ínségesen, sötéten...

(Őszi nap. Lator László ford.)

Oroszország egyetlen végeláthatatlan mocsár, amely fölött az évszázados rabság bánata rezeg. Később e két Oroszország-kép után az

újjászülető szlavofil eszmék és a kibontakozó paraszti messianizmus együttes hatása alatt Blok eljut harmadik Oroszország-képéhez is: Oroszország az epekedő szerelmes, anya, menyasszony, hitves alakjában jelenik meg. Ebben az egész „nincstelen Oroszországban" minden, a „süppedt kunyhók", a „szélfútta dalok", „az őszi napon a csűr fölött alacsonyan kavargó füst", az „ék alakban szálló darvak" sírása, a szél, a „tömlöcbánatot" árasztó dal, a középorosz táj minden egyes kis részlete, minden egyes, magánhangzókkal telített, dallamos versszak, minden egyes szó olyan, mint „a szerelem első könnyei".

A költő minden gondolatát Oroszország múltja és jövője, történelmi küldetése, a nép és az értelmiség sorsa köti le. Nem véletlen, hogy épp most fordul a Kulikovo-mezei csata hősi témájához, az orosz nép történelmének ehhez az igen jelentős eseményéhez. A *Kulikovo mezején* című cikluson Blok 1908 júniusában, júliusában és decemberében dolgozott, akkor, amikor legádázabb harcát vívta a „felvilágosult értelmiséggel". „Egy és ugyanazon témáról írtam mindig, először verseket, aztán drámákat, majd cikkeket"[175] — vallotta a költő.

A *Kulikovo mezején* című ciklusának költői képeit megtaláljuk cikkeiben és előadásaiban, mindenekelőtt a fent elemzett *Народ и интеллигенция* (A nép és az értelmiség) 1908 novemberi előadásában, és *A sors dala* című drámájában, amelyen Blok ugyanebben az időben dolgozott.

A *Kulikovo mezején* képrendszerének forrásai történelmi munkák, valamint óorosz legendák, a *Сказание о Мамаевом побоище* (Mamaj csatájának legendája) és az *Igor-ének* voltak. Mesterien, hatalmas költői kifejezőerővel jeleníti meg Blok a múltat, híven követve a történelmi valóságot a jellemek, a tájleírás, s a csata hétköznapjainak ábrázolásában egyaránt. A ciklus nyitó darabjának sorai („Harc, harc! A nyugalom csak álom!") Blok lírájának vezérmotívumaként csendülnek majd fel. A ciklusban a nép mint őselem jelenik meg, ellenállhatatlan örvényként szívja magába a költőt, egyúttal a katasztrófa előérzetével tölti el. Versenként változik a mondattani és ritmikai felépítés, változik a költői intonáció. Szünetek, áthajlások, a legkülönfélébb ismétlések tarkítják a

[175] Н. Павлович: Воспоминания о Блоке. Блоковский сборник. 1. Тарту, 1964, с.484.

szaggatott versszakokat, melyek tragikusan zengő, mesterien hangszerelt költői nyelven szólalnak meg.

. . . Идут, идут, испуганные тучи,
Закат в крови!
Закат в крови! Из сердца кровь струится!
Плачь, сердце, плачь. . .
Покоя нет! Степная кобылица
Несется вскачь!

Megállj! Felkelők szaladnak riadozva,
az alkony csupa vér!
Vér, csupa vér! A szívből vér patakzik!
Sírj, sírj dalom!
A sztyeppi kanca csak száguld, viharzik,
nincs irgalom!

(Lator László ford.)

Bonyolultan árnyaltan bontakozik itt ki a jelenkor témája. Az olvasó egyszerre két dimenzióban mozog: a múltban és a jelenben; a harcos csata előtti fohásza észrevétlenül megy át a költőnek a jelenkor fölötti töprenkedésébe; a két sík állandóan egymásba játszik. A költő az évszázadokkal ezelőtt lezajlott eseményekben „a viharos, dicső napoknak bölcsőjét" ismeri fel.

Blok ebben a versciklusban egészen új és szokatlan oldalról közelíti meg az Oroszország-élményt. A reakció sötét éveiben előre látta a tűzvész fellobbanását:

Я вижу над Русью далече
Широкий и тихий пожар.

S feletted, anyánk, Oroszország,
rőt fény, hamu, pernye kereng.

(Kulikovo mezején. 4. Lator László ford.)

Nem az a történelmi analógia a fontos itt, amely igen elterjedt volt a szimbolisták körében, s költői „tárgyként" szolgált: a tatárok és az

oroszok összecsapása mint a nép és az értelmiség, „mongolok" és „Európa" elkövetkező szembenállása jelenik meg. Blok egészen a *Скифы* (Szkíták, 1918) megírásáig vállalta ezt a Vlagyimir Szolovjovtól kölcsönzött, de az új korra érvényesített analógiát. Sokkal lényegesebb az, hogy milyennek látta a költő a népi Oroszországot, és mennyire mélynek érezte hozzá való személyes kötődését. Ez az érzés olyan erős volt, hogy a költőt élete végéig elkísérte.

Blok művészetének az 1907-től 1911-ig tartó időszakban, a reakció korszakában kibontakozó témái és motívumai *A sors dala* (1908) című drámai költeményében egymással összefonódva jelennek meg. Ebben a művében Blok önmagáról, múltjáról, feleségéhez és Andrej Belijhez fűződő bonyolult kapcsolatáról vall; a „havas éjszakáról", Oroszországról, az értelmiségről, Kulikovo mezejéről, valamint a néphez vezető útról, s arról a lelkiállapotról, amelyet ma „elidegenedésnek" nevezünk.

Blok igen jelentős műnek tartotta *A sors dalát*. Úgy érezte, hogy ez a „drámai költemény" művészetének új állomása. Művében igyekezett túllépni a „lírán", s utat találni a társadalomhoz, a néphez — az epikához. Azonban mindaz, amit Blok nagyszerűen ki tudott fejezni lírai szimbólumaival, epikus illetve drámai formában nem szólalt meg lírájához mérhető művészi szinten. *A sors dalá*nak társadalmi programja, amely hűvös absztrakciókká és allegóriákká csupaszodva jelenik meg, magának a programnak absztrakt voltát is leleplezte. *A sors dalá*nak befejezése sajátos deus ex machina. Az antik istenség szerepét Bloknál a „muzsik" töltötte be. Ő az, aki kimenti a hóviharból Germant, a dráma főhősét: „A legközelebbi helységig elvezetlek, aztán már magad mész, amerre látsz."

A műben az emberi magányt ez az optimista kicsengés próbálja enyhíteni.

A „lírának" az epika által való leküzdése Blok művészetében alig sikerült kísérlet maradt csak, Blok az „elidegenedést" bizonyos ideig történelmi szükségszerűségként fogta fel.

A költőt lelkileg igen megviselte Ljubov Dmitrijevnához fűződő bizonytalan és bonyolult kapcsolata, feleségének távozása, majd visszatérése, Ljuba újszülött fiának halála, akit Blok saját gyermekének tekintett. 1909-ben Blok úgy döntött, hogy feleségével együtt Olaszországba utazik.

Utazása előtt egy nappal így ír anyjának: „Este megrendülten tértem haza a *Három nővér* előadásáról. A nagy orosz művészet kis zuga ez, egyike a véletlenül megmaradt s valami csoda folytán össze nem köpdösött zugai közül az én undok, mocskos, ostoba és véres hazámnak, amelyet holnap, hál' istennek, elhagyok... Minden erőmmel arra fogok törekedni, hogy mindenestül kiirtsak emlékezetemből mindenfajta orosz »politikát«, minden orosz tehetségtelenséget, minden mocsarat, hogy ember legyek, ne pedig haragot és gyűlöletet termelő gép... Most joggal moshatom kezeimet és foglalkozhatom a művészettel. Akasszanak csak a bitangok, fulladjanak csak bele a moslékjukba".

Blok világnézetére döntő hatással volt olaszországi útja, mély nyomot hagyott művészetében.

„Itáliai verseim szinte új dicsőséget hoztak nekem" — írta anyjának 1909 októberében.[176]

Blok az itáliai mesterek mélyen emberi alakjait egyénien, nagy érzelmi erővel és művészi érzékkel örökítette meg verseiben. Ezek a költemények a költői portré és a tájlíra eszközeivel élnek: szigorúan zárt versszakokból állnak, ritmusuk vibrál, nyelvük dallamos; s Itália múltjának és jelenének részleteit, mozzanatait, történelmének nagy alakjait elevenítik meg sokszínű változatossággal.

Megihlette a költőt Ravenna, ahol „a pompás latin nyelv mint kürt dalol a köveken", ahol „Dante sasarcú árnya" az Új életről énekel neki. Elbűvölik az itáliai lányok finom arcvonásai és a „Lány Spoletóból" („Epedő szerelmes szívem a fénylő szemek sötét kútjába vetem"), megragadja őt Firenze, amely egyszerre „törékeny írisz" és „Júdás". A régiségek, az építészet és a festészet halhatatlan remekei arra késztetik a költőt, hogy eltűnődjék a művészetről, az életről; saját múltjával kapcsolatosan pedig keserű gondolatokat ébresztenek benne:

Так береги остаток чувства,
Храни хоть творческую ложь:
Лишь в легком челноке искусства
От скуки мира уплывешь.

[176] Письма Ал. Блока к родным. Л., 1927, I.c.277.

Így őrizd meg a maradék érzést,
a művészetnek hazugságát legalább,
a világ unalmától csak a művészet
könnyű ladikjába szállva menekülsz meg.

(Флоренция. 6. — Firenze. 6.)

Blok szenvedélyesen kutatta a „korai művészetet, a Rómától Bizánchoz vezető átmenetet", Ravennában elzarándokolt Dante sírjához, megnézte az ősi szarkofágokat, gyönyörködött a „csodás mozaikokban" és a Teodorix-sírboltban. Járt Firenzében, Velencében, ellátogatott Perugiába és Rómába, megfordult Spoletóban, Sienában, Milánóban és Olaszország más kisebb-nagyobb városában. „Itt festő szeretne lenni az ember, nem író" — írta Blok anyjának. Azonban a művészet önmagában nem tudta lekötni a költőt. Még Olaszországban sem tudott elfeledkezni hazájáról és az otthon hagyott gondokról: az olasz reneszánsz művészei és költői is az orosz művészet és az orosz nép sorsát juttatják eszébe minduntalan.[177] Az ember és a világ harmóniájának tragikus megbomlása felett érzett nyugtalanító gondolatai, amelyek Oroszországban gyötörték, Itáliában sem hagyták el.

О, безысходность печали,
Знаю тебя наизусть!
В черное небо Италии
Черной душою гляжусь.

Ó, kilátástalan szomorúság,
betéve tudlak!
Itália fekete egére
fekete lélekkel nézek fel.

(Флоренция. 4. — Firenze. 4.)

Blok 1909. június 19-én így ír anyjának Milánóból: „Ez idő tájt mást nem is tudok befogadni, mint a művészetet, az eget és néha a tengert. Az

[177] В. Альфонсов: Блок и живопись итальянского Возрождения. По мотивам „Итальянских стихов". „Русская литература", 1959, №3.

embereket visszataszítónak érzem, az egész életet szörnyűségesnek. Az európai élet csaknem olyan förtelmes, mint az orosz, és általában — szerintem — az emberi élet az egész világon valami iszonyatos, szennyes mocsár...

Az egyetlen hely, ahol élni tudok, mégiscsak Oroszország, de annál iszonyatosabb, mint ami ott van (az újságok és az emlékeim alapján mondhatom) — sehol másutt nincsen."

Az olasz reneszánsz művészete ilyenformán nemhogy nem térítette el Blokot a valóságtól, hanem épp ellenkezőleg, még tovább növelte benne a gyűlöletet a „rettentő világ" iránt, amely ekkor Blok számára nemcsak az orosz önkényuralommal, hanem az akkori egész életformával volt azonos. Ugyanabban a levélben, Leonardo-, Bellini- és Raffaelo-élményéről beszámolva, Blok így ír: „Jobban, mint bármikor, úgy látom, hogy a mai életből halálomig nem fogadok el semmit és nem hódolok be semminek. Gyalázatos rendszere csak undort kelt bennem. Átformálni már semmit sem lehet, erre semmiféle forradalom sem képes."

4.

Blok a szimbolisták „fiatalabb" nemzedékéhez tartozott. Nem teremtett iskolát, mint Brjuszov, sem külön irányzatot, mint Belij, nem vágyott teoretikusszerepre, mint Vjacseszlav Ivanov. S amikor a „szimbolisták temploma kiürült", Blok nem próbálta, mint megannyi egykori pályatársa, „áruba bocsátani és aprópénzre váltani a drága portékát", nem igyekezett a régi iskola romjain valamiféle új iskolát teremteni. Blok a maga útján haladt előre, a szimbolizmust azonban nem tagadta meg. A szovjet irodalomtudományban és kritikában meggyökeresedett és még ma is élő felfogásnak, amely szerint Blok fokozatosan eltávolodott a szimbolizmustól és eljutott a „realizmusig", az októberi forradalom előtti Oroszországban lezajlott irodalomtörténeti folyamat szimplifikáló értelmezése az oka.[178]

[178] Az egykor igen elterjedt véleménnyel kapcsolatban, amely szerint a szimbolisták csak akkor alkottak remekműveket, amikor a „szimbolizmust meghaladva" eljutottak a realizmusig, vagyis hogy a legrosszabb realista is jobb a legtehetségesebb szimbolistánál,

Valerij Brjuszovval, Vjacseszlav Ivanovval, Andrej Belijjel és más szimbolistákkal való súlyos elvi nézeteltérései folytán Blok nem került kívül a szimbolizmuson; mindez inkább arra szolgált, hogy pontosabban kijelölje Bloknak a mozgalomban elfoglalt sajátos helyét. A költő már a kezdet kezdetén élesen elkülönült a szimbolistáktól, akik egyre hangosabban harsogták a nevét. Ennek oka a társadalmi is irodalmi szituációban gyökerezett. A XX. század elején, amikor az orosz szimbolizmus mint irányzat létrejött, a társadalmi differenciálódás bonyolultabbá vált, a politikai fejlődés üteme jelentősen meggyorsult, és egyre határozottabban kirajzolódtak a legfontosabb feladatok. A vízválasztót maga a forradalomhoz való viszony jelentette. Ez a forradalom nem elvont eszme volt, melyet mindenki üdvözölt, hanem konkrét, tömegméretű, mindent elsöprő történelmi esemény. Blok a kor központi kérdésének megítélésében különült el kezdettől fogva a szimbolistáktól. Blok szimbolizmusának lényege abban tűnt ki a szimbolisták „izgalmas tarkaságából", hogy az ő „izgatottsága" pályája legelejétől fogva a reális élet iránti fokozott érdeklődésből fakadt. Ez az érdeklődés kezdetben a természetre, majd a derék, de szűkös patriarchális létre irányult, majd később a sokkal tágasabb értelemben vett életre is kiterjedt. Blok szellemi fejlődése nem filozófiai művek hatására bontakozott ki, szellemi szemhatárát csak később gazdagították olvasmányai. Az elvontságok Blokot mindig untatták s távol álltak tőle.

Bloknak a „szolovjovistákkal" való szakítása a szimbolista dekadentizmussal vívott harcának első állomása volt. A becsapottság érzése a leszámolásnak különösen szélsőséges formájához, a korábbi lelkesedésével szembeni gyalázkodó magatartásához vezetett. Bár Blok vallotta a szimbolizmussal való rokonságát — azzal a szimbolizmussal, melyet „új orosz reneszánszként" értelmezett — az irányzat képviselőivel kirobbant nézeteltérései tragikus magányérzethez vezettek nála. 1908-ban, amikor megállapítja, hogy a „dekadentizmus" és „szimbolizmus" kifejezésekkel egymástól homlokegyenest eltérő alkotókat vesznek egy kalap alá (s ez talán még ma is így van), valamint azt, hogy „igazi iskola soha nem is létezett", ilyen szomorú következtetésre jut: „Az orosz író változatlanul

Remis de Gourmond szavaira szeretnék utalni, akinek az volt a véleménye, hogy az írók két csoportra oszthatók: tehetségesekre, azaz szimbolistákra, és tehetségtelenekre, azaz realistákra.

magára marad, meglehet, sokkal inkább, mint Belinszkij és Sztankevics körének idején."

Blok az 1905-ös forradalom és az első világháború közé eső időszakban válik kiforrott költővé. Legjobb lírai művei ezekben az években íródtak. Ugyanakkor kezdett a *Возмездие* (Bosszúállás) című poémájának megírásához, amellyel a háború végén már majdnem elkészült. Annak ellenére, hogy a különböző szimbolista csoportok harcban álltak egymással, és mindegyik szerette volna Blokot magának megnyerni, ő „külön állt a tömegben".[179] Elhatárolta magát mindenfajta elmélettől, meggyőzően és tapintatosan adott kifejezést saját véleményének. S közben verseket írt. Az érett Blok lírája lesz ama költészet potenciális lehetőségeinek példája, amelynek nevében a szimbolisták elméleteiket megalkották.

V. M. Zsirmunkszkij említi, hogy Blokot „harmadik verseskötete" „a legnagyobb orosz lírikusok, Gyerzsavin, Puskin, Baratinszkij, Tyutcsev, Lermontov és Fet sorába" emeli.[180] Ugyancsak Zsirmunkszkij az, aki Blok harmadik verseskötetét a „legújabb orosz költészet páratlan eseményének" nevezi.[181]

A *Страшный мир* (Rettentő világ) című ciklus bizonyos értelemben a Blok előző kötetéből vett „Város" témájának a folytatása, a *Bosszúállás*-ciklus pedig a költő és Ljubov Dmitrijevna kapcsolatáról szóló verseket foglalja magában. A *Jambusok*ban azok a versek szerepelnek, amelyek részben vagy egészen a *Bosszúállás* című poéma első variánsai közt tarthatók számon.

A „rettentő világ" nem más, mint az elaljasult polgári világ, amely Blokot a szellemiség, a lélek hiányával rémíti el. Az itt uralkodó állapotok

[179] Виктор Шкловский: Жили-были. М., 1964, с.78.

[180] Blok harmadik verseskötete az 1907 és 1916 között keletkezett lírai verseket tartalmazza, azokat a darabokat, amelyeket ő maga rendezett verseinek 1921-es negyedik kiadásában tíz ciklusba. Mindegyik ciklus egy-egy tematikus egység, amely olykor igen élesen körülhatárolva különül el a többitől. Valamennyi cikluson belül a versek (ritka kivételtől eltekintve) keletkezésük időrendjében foglalnak helyet. A ciklusok a következő címeket viselik: 1. *Rettentő világ*, 2. *Bosszúállás* (nem tévesztendő össze a poémával!), 3. *Jambusok*, 4. *Itáliai versek*, 5. *Különböző versek*, 6. *Hárfák és hegedűk*, 7. *Carmen*, 8. *Csalogánykert*, 9. *Hazám*, 10. *Miről énekel a szél.*

[181] В. М. Жирмунский: Поэтика Александра Блока. В книге: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с.205.

mindjobban nyomasztják a költőt, s verseiben feltűnik a földi dolgok értelmetlenségének a gondolata (*Песнь Ада*— A Pokol Éneke, *Пляски смерти* — Haláltáncok, *Жизнь моего приятеля* — Egy barátom élete).

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Éjjel, patika, utca, lámpa,
értelmetlen, halotti fény.
Élj még húsz évet — mindhiába,
akkor is úgy lesz. Nincs remény.

Meghalsz — s kezdődik minden újra,
és nem változik meg soha:
jegesen gyűrűző csatorna,
éj, utca, lámpa, patika.

(Haláltáncok. Lator László ford.)

Blok a csillapíthatatlan nyugtalanságot és a lázadásra való hajlamot tartotta a legértékesebb emberi vonásnak, egyszersmind a kor legfontosabb jegyének is. Ő maga is nyugtalan természetű, lázadó szellemű egyéniség volt. Számára még a szerelmi érzés is a lázadással volt azonos, amely felszabadítja a lélekben szunnyadó erőket, amely lefejti a hétköznapi kötelékeket, s megszünteti a fojtogató egyhangúságot.

Blok a szerelmi szenvedélyt a világmindenség elementáris erejeként érzékeli.

A *Hóálarc* (1907) című versciklus, amelyről korábban már szó volt, új korszak nyitányát jelzi nemcsak Blok szerelmi lírájában, hanem az egész orosz szerelmi líra történetében is.

Szerelmi lírája a *Кармен* (Carmen, 1914) című versciklusban, valamint az *Арфы и скрипки* (Hárfák és hegedűk, 1908—1916) kései darabjaiban jut el a csúcsra. Ezeket a verseket a költő egy énekesnőhöz, Ljubov Alekszandrovna Delmaszhoz írta, akibe ez idő tájt szerelmes volt, s akit Bizet operájában, Carmen szerepében látott meg először. A szerelmi érzés ebben a versciklusban elemi erővel tör elő; a költői kifejezés tökéletessége az orosz szerelmi líra egyik remekévé avatja. A szabadságszerető és minden kötöttséget megvető cigánylánynak, Carmennek az alakja ezekben a versekben a lázadás szellemét testesíti meg. Blok egyéni módon dolgozta át a Carmen-témát, saját szerelmi érzésvilágát vetítve rá, feszült izgalmi állapotként és felszabadultságként értelmezte, s e versciklusban a bensőséges vallomás, a zaklatott szenvedély, a lázadás és a lírai kitárulkozás megkapó egyvelegét hozta létre.

Blok már 1908-ban arról számol be anyjának, hogy az „elvontság átka" *A sors dalá*ban is utolérte, s hogy ezt az elvontságot „a minden porcikájában dekadens" apjától örökölte. „A dekadentizmus minden mérge abból fakad — írta —, hogy oda lett minden íz és tarkaság, minden élettelíség és képszerűség, oda lett nemcsak a tipikus, hanem a jellegzetes is."[182]

Az „ízességre és élettelíségre" való törekvés vezette a költőt, amikor Varsóból, apjának temetéséről hazatérve, új poémájának a megírásába kezdett. A mű eredetileg az *1909. december 1.* (Blok apja halálának napja), majd *Az apa* címet kapta, az új változatban azonban, amely 1911 elejére lett készen, már a *Bosszúállás* cím szerepelt. A *Bosszúállás* egy régi orosz család sorsában mutatja meg a társadalom és a kultúra válságát.

Ennek „a nemzetségnek egyes leszármazottjai — magyarázza Blok az előszóban — a sors által megszabott pontig emelkednek, majd nyomtalanul enyésznek el a világban." Az egyéniségnek, amely egykor „az ember koronájának legékesebb gyémántjaiként ragyogó vonások hordozója" volt (olyan vonásoké például, mint a humanizmus, az erények, a makulátlan tisztesség, a magasrendű erkölcsiség stb.), szinte nyoma sem maradt, az egyéniség „felismerhetetlenné, alaktalanná, torz nyomorékká" válik.

[182] А. Блок: Собр. сочин. в 8 томах. т.8, с.226—227.

Ám e nemzetség egyik képviselőjében a XX. század elején valami új elem jelenik meg: „A nemzetség, amely elszenvedte a történelem, a kor, a környezet bosszúját, maga is bosszúállásra készül ... az utolsó ivadék már készen áll arra, hogy kis kezével belekapaszkodjék az emberiség történelmének kerekébe és talán meg is fog kapaszkodni..."

Az előszó tanúsága szerint ilyen széles ívű és mélyenszántó témát ölelt volna fel Blok Rougon-Macquart-ciklusa (Blok nevezte így művét), amelynek befejezéséről a szerzőnek csak homályos elképzelései voltak, és nem csupán a poéma írásának kezdetén, hanem még 1921-ben is, amikor — halála előtt egy hónappal — ismét visszatért hozzá.

1916-ban fejezte be és dolgozta ki végső formájában poéma *Prológus*át, valamint első és harmadik fejezetét. Mint minden nagy műalkotásban, a *Bosszúállás*ban is a mű fő témája számos más motívummal egybefonódva bontakozik ki.

Blok hatalmas freskót ábrázol ebben a műben, mely átfogja a XIX. század utolsó évtizedeinek és a XX. század elejének orosz valóságát, felidézi a 60-as évek múltba tűnő nemesi-liberális értelmiségének hangulatát, érzékelteti a 70-es évek forradalmár nemesi ifjúságának hősiességét, önmegtagadó magatartását, honpolgári kötelességtudatát, valamint azokat a „messzi, süket csendbe merülő éveket", amikor

Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла,
И не было ни дня, ни ночи,
А только тень огромных крыл...

Oroszország fölé Pobedonoszcev
kiterjesztette bagolyszárnyait,
és nem volt se éj, se nappal,
csak árnyék volt, a hatalmas szárnyaké.

A mű egyik forrásaként személyes élmények szolgáltak: a költőnek a felvilágosult nemesi Beketov család életére, hangulatára és kapcsolataira való visszaemlékezései. A költő emellett alaposan tanulmányozta a 70-es, 80-as éveket bemutató memoár- és történeti irodalmat is.

A *Bosszúállás* szerves kapcsolatban állt a népi kultúráról, valamint a népellenes, antihumánus polgári civilizációról kialakított jellegzetes bloki elmélettel. A *Bosszúállás*ban ez a gondolatrendszer tökéletes lírai formában öltött testet, s ez a poéma művészileg legerősebb oldala. Blok itt bátor kézzel emeli lírává a polgári fejlődés témáját, s használja fel a mű költői szövegében újító módon a gazdasági élet terminusait:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечно брошен человек!
В ночь умозрительных понятий,
Матерьялистских малых дел,
Бессильных жалоб и проклятий,
Бескровных душ и слабых тел!
С тобой пришли чуме на смену
Нейрастения, скука, сплин,
Век расшибанья лбов о стену
Экономических доктрин,
Конгрессов, банков, федераций,
Застольных спичей, красных слов,
Век акций, рент и облигаций,
И малодейственных умов,
И дарований половинных
(Так справедливей — пополам!)
Век не салонов, а гостиных,
Не Рекамье, — а просто дам...
Век буржуазного богатства
(Растущего незримо зла!)
Под знаком равенства и братства
Здесь зрели темные дела...

Tizenkilencedik, vas-század,
kegyetlen század vagy, bizony.
Az embert csak úgy kivetetted

a csillagtalan éji sötétségbe!
A vad spekulációk,
a kicsinyes materialista dolgok,
a vértelen lelkek, gyönge testek
fojtott sóhajainak, átkainak éjébe!
Idegbaj, melankólia, spleen,
falba vert homlokok,
gazdasági doktrínák,
kongresszusok, bankok, föderációk,
pohárköszöntők, ékes szavak évszázada,
részvények, járadékok, kötvények,
renyhe szellemek
és féltehetségek százada
(hisz így igazságos — megfelezve!),
nem főúri szalonok, fogadószobák százada csak,
nem Mme Récamier-ké, hölgyeké csupán.
A polgári bőség
(a láthatatlanul növekvő rossz) százada.
Az egyenlőség s testvériség jegyében
itt sötét dolgok keltek életre.

Hasonlóképpen gazdag jellemzést ad Blok a XX. századról is. A költő feltárja a polgári kultúra válságát, szorongva szól az elkövetkezendő forradalmi viharról, párhuzamot von a lírájából és publicisztikájából már ismert jelenségek — a véres alkonyok, a messinai földrengés, a vésztjósló Halley-üstökös — között: a feltámadt őselem bosszújáról és annak földi jeleiről szóló bloki elméletnek megfelelően.

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла...
...
Пожара дымные закаты
(Пророчества о нашем дне),
Кометы грозной и хвостатой
Ужасный призрак в вышине,
Безжалостный конец Мессины

(Стихийных сил не превозмочь),
И неустанный рев машины,
Кующей гибель день и ночь,
Сознанье страшное обмана
Всех прежних малых дум и вер,
И первый взлет аэроплана
в пустыню неизвестных сфер...
И отвращение от жизни,
И к ней безумная любовь,
И страсть, и ненависть к отчизне...
И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...

Huszadik század... Még kietlenebb,
még rettentőbb sötétsége az életnek.
...
Füstölgő alkonytüzek
(a jelenről szóló jóslatok),
a félelmetes, uszályos üstökösnek
szörnyű kísértete fenn a magasban,
Messina kegyetlen pusztulása
(az elemi erőket lebírni nem lehet),
az éjjel-nappal csapást kovácsoló
gépnek szüntelen üvöltése,
a becsapottság szörnyű tudata,
hogy oda minden régi gondolat és hit,
s az első aeroplán, mely ismeretlen szférák
sivatagába emelkedett...
És életundor,
és őrült életimádat, és szenvedélyes
hazaszeretet és -gyűlölet...
És fekete, földi vér

a kidagadó erekben, mely azt ígéri,
hogy a határokat ledöntve,
hallatlan változások,
sosem látott lázadások lesznek...

A koncepció mélysége, a széles társadalomrajz, a közeledő forradalmi robbanás megsejtése, az érzelmi feszültség ereje, s a mesterségbeli tökély a *Bosszúállás* című poémát még befejezetlenül maradt formájában is az orosz irodalom Nyekraszov utáni korszakának, a XIX. század végi és a XX. század elejei orosz irodalomnak felülmúlhatatlan alkotásává avatja. A poéma romantikus-szimbolikus vezérmotívumai — a szél, a hóvihar és a mazurka, valamint az epikus folyamatot megszakító lírai, elmélkedő kitérők ezt a poémát szervesen kapcsolják Blok lírájához, s meghatározó szerepet játszanak a poémában.

A *Bosszúállás*, csakúgy, mint Blok korábbi drámakísérletei, ismét a „lírai elszigeteltségből", a költő számára „rokon és neki kedves" lírai őselemből való kitörést célozta; abból a lírai őselemből, melyhez a „gyűlölet — szeretet" ambivalens érzése kapcsolta.

„Mától kezdve nem vagyok lírikus"[183] — közli Blok 1911 júniusában Andrej Belijjel, amikor a poémán dolgozott. „A lírai verseknek az öregkorig búcsút mondok" — írja ugyanekkortájt. A. Gippiusznak.[184] Blok elképzelései szerint az epikus formák teszik lehetővé, hogy az élettel valóságos, „nem irodalmi" kapcsolat jöjjön létre. A lírának és az epikus költeménynek ez a szembeállítása Bloknál abból eredeztethető, hogy a költő elégedetlen volt korának lírájával (saját lírájával is), amelyből hiányzott a közvetlenül kifejeződő emberi érzés, valamint az a közéleti hangvétel, amelyet Blok egyre hevesebben követelt a művészettől.

Az epikus költeménnyel azonban Blok nehezen birkózott meg. Kétségtelen, hogy pontos és friss életképeket rajzolt a poéma egyes részleteiben. A *Bosszúállás* legfőbb ereje mégis azokban a lírai kitevőkben és jellemrajzokban van, amelyektől Blok állandóan megszabadulni igyekezett, hogy ezzel is csökkentse a költemény lírai hangvételét.

[183] А. Блок и А. Белый. Переписка. М., 1940, с.261.

[184] А. Блок: Собр. сочин. в 8 томах. т.8, с.349.

Vállalkozása nem azért maradt torzó, mert a mű végül is befejezetlen maradt, hanem azért, mert Blok ebben a poémában sem tudta megtagadni lírikus alkatát. Nem teljesült be, az orosz költészet nagy szerencséjére, az a szándéka sem, „hogy öregkoráig búcsút mondjon a lírai verseknek".

5.

„Az 1910-es év — írta Blok a *Bosszúállás* előszavában — Komisszarzsevszkaja, Vrubel, Tolsztoj halálának az éve. Komisszarzsevszkajával a színpadon megszólaló lírai hang halt meg; Vrubellal a művész grandiózus egyéni világa, az őrületig hajtott, csillapíthatatlan makacsság, a fékezhetetlen keresésvágy; Tolsztojjal az emberi gyengédség és bölcs emberség tűnt el a világból. Az 1910-es év a szimbolizmus válságának is az éve, melyről igen sokat írtak és beszéltek a szimbolizmus híveinek és ellenségeinek táborában egyaránt."[185] A szimbolisták között kirobbanó vitában Blok látszólag Vjacseszlav Ivanovval és Andrej Belijjel került egy sorba, akik ellen Valerij Brjuszov, a szimbolizmus elismert vezéralakja intézett támadást.

„Sorainkban, az ex-dekadensek között hatalmas szakadás állt be — írja Brjuszov 1910 márciusában P. Percovnak —, ez a »klaristák« és »misztikusok« harca. A klaristák — (az *Apollon* folyóirat), Kuzmin, Makovszkij és mások. A misztikusok — a Moszkvai *Muszaget* kiadó, Belij, Vjacseszlav Ivanov, Szergej Szolovjov és társaik. Egyszóval, újra lábra kapott a régesrégi vita a »szabad« és az irányzatos művészetről. A »klaristák« a világosságot, a gondolat, a szó, a képek tisztaságát veszik védelmükbe, mindez azonban csak forma. Lényegében azt a költészetet védelmezik, »amelynek maga a költészet a célja«... A misztikusok a »megújult szimbolizmust«, a »mítoszteremtést« stb. védelmezik, de valójában azt szeretnék, hogy a költészet az ő kereszténységük szolgálója legyen, hogy ancilla theologiae-vé váljék... Én, mint arra Ön valószínűleg rájött, egész lelkemmel a »klaristák« oldalán állok."[186]

[185] А. Блок: Собр. сочин. в 8 томах. т.3, с.296.

[186] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. М., 1927, с.112.

Brjuszov alapjában véve helyesen tárta fel ama vitának a lényegét, amely Vjacseszlav Ivanov körül, az ő moszkvai előadása után bontakozott ki.

Blok *Az orosz szimbolizmus mai állapotából* (1910) című előadásában mintha Vjacseszlav Ivanov pártján állt volna. Mindenesetre így látták ezt Vjacseszlav Ivanov, Belij és más szimbolisták is. Előadásában, amely misztikus színekben pompázó szimbolikus képekre épül (a szimbolizmus „hajnali fényessége", a dekadentizmzus „lila virágai" és „bíborlila alkonyata" stb.), Blok arra szólítja fel a költőket, hogy térjenek vissza teurgoszi küldetésükhöz, amelyet elárultak, azzal, hogy megmaradtak pusztán költőnek. Blok ebben az „árulásban" látta a szimbolizmus válságának alapvető okát.

A szimbolisták azonban, miként V. N. Orlov említi, nem fogták fel azonnal Blok álláspontját. Blok a „szimbolizmus" fogalmába beleértette, mint sok más esetben, saját értelmezését, azt a „tartalmat, amely távolról sem esett egybe a szimbolista iskola programjával és gyakorlatával".[187] Blok koncepciójának lényege abban állt, hogy „a művész, aki elárulta magasztos »prófétaküldetését«, ... végzetes módon a dekadentizmus, »lila homályának« fogságába került, amely kiölte belőle a lelket. Ebből a »homályból« csak egyetlen kivezető út létezik, az élethez való visszatérés, a »társadalmi szolgálat«, az egységes világnézet és a kíméletlen »belső tízparancsolat« megteremtése."

Akárcsak Andrej Belij, Blok is társadalmi szolgálatként fogta fel a „más világok misztikus keresését", jóllehet ő egyéni módon, s nem dogmatikusan értelmezte a „misztikus keresést". Bloknak „a világtól való tanulása", a bátor életvizsgálatra biztató felhívásai, valamint az a szerves kapcsolat a valósággal, amely ezek mögött a felhívások mögött húzódott, Blokot most is elválasztották a hithű szimbolistáktól.

Blok valamilyen belső érzékkel már 1910 áprilisában megsejtette, hogy „hamarosan minden — így vagy úgy — de megváltozik, itt az ideje".[188]

A háborút megelőző években, a *Ночные часы* (Éjjeli órák, 1911), az *Итальянские стихи* (Itáliai versek) és az *Собрание стихотворений* (Összegyűjtött versek, 1911—1912) három kötetének megjelenése után

[187] Вл. Орлов: Александр Блок. с.15.

[188] А. Блок: Сочинения в 2-х томах. т.2, с.426.

Alekszandr Blok Valerij Brjuszov mellett a líra általánosan elismert mestere, korának legnagyobb hatású és leghíresebb költője lett.

A forradalmivá felerősödött társadalmi mozgás ott tükröződött Blok költői gyakorlatában.

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

Ó, tavasz, véget nem érő,
te véget nem érő álom!
Felismerlek, elfogadlak, élet!
S pajzs zengésével köszöntelek.

(О, весна без конца и без краю —
Ó, tavasz, véget nem érő)

„Rendíthetetlenül élni akarok, egyszerű, szép és csábító lehetőségeket látok a jövőben, s abban is felfedezem mindezt, amiben korábban nem vettem észre..." „Én társadalmi lény vagyok, megvan bennem a közéleti pátosz és az emberekkel való minél teljesebb érintkezés igénye."[189]

Leplezetlenül bírálja a színház képviselőinek számára elfogadhatatlan programját. Ez a program az embereket bábuknak, a művészetet kiváltságnak tartja: „Igazi művészeti alkotás manapság (s valószínűleg minden korban) csak akkor jöhet létre, ha a művész közvetlen (nem könyveken keresztüli) kapcsolatban áll a világgal."[190]

Blok szinte már betegesen lelkiismeretes volt, életének szerencsés fordulatait, a sikereket gyakran érdemtelennek tartotta.

„Túlságosan jól érzem magamat fehér házamban" — mondja Blok *A sors daláb*an, German szavaival. Ez a „túlságosan jól érzem magamat" állapot súlyos lelkiismereti problémát okozott a költőnek. Blok igényes „én"-jét sem az egyéni siker, sem a dicsőség nem tudta kielégíteni.

[189] А. Блок: Дневник. Собр. сочин. в 8 т. т.7, с.117.
[190] Uo. 201.

„Az Iliászra adatott, de csak rövid versekre tellett" — mondotta Blok.[191]

Мне пусто, мне постыло жить,
Я не свершил того, что должен был свершить.

Minden üres, szégyen az élet.
Nem végeztem be, amit be kellett volna végeznem.

(Мне пусто, мне постыло жить —
Minden üres, szégyen az élet.)

Blok és a szimbolizmus többi vezéregyénisége elveikben különböztek egymástól. Az utóbbiak olyan elveket és absztrakciókat kerestek, amelyek meghozták volna számukra a megvilágosodást. Blok viszont az intenzíven átélt érzelmi tapasztalatban kereste az igazságot, költészete pedig ezt a bensőséges, egyéni utat tükrözte. A *Роза и крест* (Rózsa és kereszt, 1913) című, a trubadúrok stílusában megírt drámájában Blok a művészet és az erkölcsi ideál egységét hangsúlyozta. A kettő közti szakadék végzetes a művész számára, mivel a művészet degradálásához vezet és elárulja a szerelmet.

Blok 1915-ben megírja *Соловьиный сад* (Csalogánykert) című költeményét, amelynek témája a lázadás szellemétől megfosztott világból való kimenekülés. Az óceán felcsapódó hullámainak robaja a költemény hősében felidézi a kert „magas és hosszú" kerítésén túl zajló életet. Blok a világirodalom egyik hagyományos költői motívumát dolgozza fel e versben: a kert a magánynak, a világtól való elvonulásnak, a harmonikus életeszménynek a szimbóluma. A rendkívüli dolgok keresése közben Blok hőse eljut a csalogánykertbe, amely mellett korábban naponta elhaladt, szamarával, egyetlen társával. De mindaz, ami annyira vonzotta varázsával, ami számára rendkívüli csodának tűnt, s a gondokra feledést ígért, végül is nem hozott számára megoldást. Ellenállhatatlanul csalogatja vissza az óceán, az őselem robaja, s ő nem tud ellenállni neki, otthagyja a kertet, s egyszer s mindenkorra búcsút mond a boldogság illúziójának:

[191] А. Блок: Записные книжки. с.207.

Заглушить рокотание моря
Соловьиная песнь не вольна.

A tenger robaját elnémítani
nem képes a csalogánydal.

A *Csalogánykert* után fél évvel Blok megírja a *Дикий ветер* (Vad szél) című versét:

Дикий ветер
Стекла гнет,
Ставни с петель
Буйно рвет.

Vad szél
veri az ablakot,
szaggatja-tépi
a zsalukat.

A szél az orosz költészetben első ízben nem pusztán jelkép, hanem egy művészi koncepció alkotóeleme, a költő és a valóság viszonyának kifejezője. A házba berontó, a kapukat megremegtető „vad, fekete szél" Blok lírájában a történelem szele, sötét és néma erő, amely mindent elpusztít és mindent megújít, a mozgás őseleme, amely nem ismer útjában akadályokat. Megjelenése Blok világérzékelésével, világmindenség-felfogásával van összefüggésben. A szél költői képe nyitja meg a *Tizenketten* című poémáját is.

6.

A háború elején Blok egy vékony verseskötetet jelentetett meg *Стихи о России* (Versek Oroszországról) címmel. Büszkén emlegette, hogy „egyetlen darab sem készült megrendelésre". Az igazi hazaszeretet

megmentette Blokot a féktelen sovinizmustól, amely az orosz írók jelentős részét ekkor hatalmába kerítette.[192]

A februári forradalom híre Blokot a fronton érte (1916-ban hívták be). A frontról Blok emelkedett hangulatban tért haza. Örült mindennek, a forradalomtól az egész életforma azonnali átalakulását, az emberek újjászületését, tudatuk megújulását várta. „Olyasmi történt, amit senki sem képes felmérni, mivel ilyen hatalmas dolgokat eddig még nem ismert a történelem. Ennek meg kellett történnie, s ez egyedül csak Oroszországban történhetett."[193]

Blok a frontra már nem tért vissza, ugyanis a Rendkívüli Vizsgálóbizottsághoz került, amelyet az Ideiglenes Kormány hozott létre a volt miniszterek törvénytelen hivatali cselekedeteinek kivizsgálására. Egyúttal aktívan részt vett az újonnan létesített Állami Színházi Bizottság munkájában. A Rendkívüli Vizsgálóbizottságban, ahol Blok a „volt miniszterek törvényellenes ügyeit" rögzítő gyorsírásos jegyzőkönyvek szerkesztőjeként dolgozott, megismerkedhetett a „cári Oroszország legyengült szervezetével".

„II. Miklós cár, aki már nem volt a maga ura", „a k...cárnő, aki égett az Oroszország elleni bosszú vágyától", Raszputyin, a „sztarec", „Virubova, a gyengeelméjű szajha", a „szószátyár" Protopopov, akiről még Raszputyin is azt mondta, hogy „a becsülete úgy nyúlik, mint a gumi", „a moslékos, mindenféle mocsokkal és szennyel teli dézsák" undort keltettek Blokban.

És minél láthatóbb alakban jelent meg Blok előtt az utolsó Birodalom lidérce, annál világosabb lett számára „a bolsevizmus rettenetes igazsága".

„Mindez különös nyugtalansággal tölt el, iszonyúan egyedül érzem magamat, mert nincs egyetlen értelmiségi sem, legyen akár okosabb, akár butább nálam, aki ezt megértené, (legalábbis azok közt nincs ilyen, akikkel találkozom)."

[192] Leonyid Andrejev agitáló „hazafias darabokat" írt, Fjodor Szologub verseiben az orosz hadak győzelmét jósolta meg, Gumiljov Szent Györgyöt és égi hadait énekelte meg, Igor Szeverjanyin, Valerij Brjuszov és Alekszej Tolsztoj sem maradtak némák.

[193] Письма А. Блока к родным. т.II, с.338.

A forradalom szelleme — „az összeomlás végzetes híre" — Blok számára „a nagy kor és a rózsaujjú végzet parancsával" fonódott össze. A forradalmat úgy érzékelte, ahogy „a száműzött látja hazáját". „Rengeteg eseményt", amely a többséget rémülettel töltötte el, s végtelenül tragikusnak tűntek számukra, Blok mint szükségest érzékelt.

„Csöppet sem csodálkoznék, ha (előbb-utóbb) a nép, ez a bölcs és nyugodt nép, amely megérti, amit az értelmiség képtelen felfogni (szocialisztikus, a másikétól szögesen eltérő pszichológiájával), ugyanolyan hidegvérrel és méltósággal fogja fosztogatni és akasztani az értelmiségieket (hogy rendet teremtsen és megtisztítsa az ország agyát a szeméttől). Mindezt a palotában szerzett élményeim hatása alatt írom, ahová (ellentétben az erőddel) utálok bejárni. Ez a zűrzavar, a pletykák, intrikák és fejvesztettség birodalma".

A Vizsgálóbizottságban végzett munkája a maga teljes valóságában tárta fel Blok előtt a cári rend romlottságát és aljas mivoltát. Rémület tölti el az 1917 júliusában lábra kapó ellenforradalmi események láttán. Egyelőre azonban az értelmiségi körök „sajátjuknak" tekintik, meghívják az Orosz Kultúra Ligájába (a meghívást visszautasítja, mert nem hívták meg oda Gorkijt), meghívják az újjáalakult Vallásfilozófiai Társaságba, az Alkotmányozó Demokraták (kadétok) Klubjába, amelyet a Parlamenti Alkotmányozó Nemzetgyűlés előkészítésére hoztak létre. „Mme Kokoskina telefonon bizonygatta verseim szépségét és hazaszeretetemet, én pedig próbáltam vele elhitetni, hogy az eszerek (szociál-forradalmárok) felé hajlok, titkon még a bolsevizmus felé is, s hogy véleményem szerint, most éppen a hazaszeretetem az, ami az internacionalizmushoz sodor, és kiálltam a mindenki által üldözött Gorkij mellett."[194]

Egyre feszültebbé válik, egyre inkább kiéleződik Blok kapcsolata közvetlen környezetével. Merezskovszkijék az eszer B. Szavinkovval közösen antibolsevista újság kiadására készülnek. Zinaida Gippiusz meg akarja nyerni Blokot a készülő újság számára, s felhívja őt telefonon 1917. október 15-én, egy héttel a proletárforradalom kitörése előtt. Nyolc év elmúltával, Blokról írott visszaemlékezésében (*Мой лунный друг* — Holdas barátom) Zinaida Gippiusz a következőképpen eleveníti fel ezt a beszélgetést: „Egy este szabad pillanatomban felhívtam Blokot... Hívom

[194] А. Блок: Собр. сочин. в 8 т. т.8, с.499—500.

hozzánk, az első szerkesztőségi ülésre. Szünet. Majd: — »Nem. Azt hiszem, nem megyek el.« — »Miért? Nem ér rá?« — »Nem azért. Egy ilyen újságnak nem dolgozhatom...« — »Háború van — hallom Blok tompa hangját. — A háborút nem lehet folytatni. Békére van szükség.« — »Hogyhogy békére? Talán szeparatista békére? Most — békét a németekkel?« — »Igen...« Majd kiesett a kagyló a kezemből. — »Ön nem akar velünk együtt dolgozni... Békét akar kötni... Talán csak nem a bolsevikok mellett áll...?« És erre Blok (aki mindig a színtiszta igazat vallotta, sohasem hazudott — Z. Gippiusz megjegyzése) felelt: — » De igen, ha tudni akarja, én inkább a bolsevikok oldalán állok. Ők békét akarnak, ők...« — itt nehéz volt közbe nem vágni. — »És Oroszország ... Oroszország?« — »Mi van Oroszországgal?« — »Ön a bolsevikok oldalán elfeledkezett Oroszországról. De hát Oroszország szenved!« — »Hát nem is szenved túlságosan...« — Elakadt a lélegzetem."[195]

Az imperialista háborúról és a békéről vallott felfogása egyszer s mindenkorra meghatározta Alekszandr Blok politikai nézeteit. Alekszandr Blok egyike volt azoknak a nagy orosz íróknak, akik az októberi forradalom napjaiban, végleg szakítva korábbi környezetükkel, elsőként üdvözölték a forradalmat, amelyet a szimbolisták közül rajta kívül csak Valerij Brjuszov és Andrej Belij fogadtak el.

A *Петроградское Эхо* (Petrográdi Visszhang) című burzsoá újság körkérdésére válaszolva (a kérdés így hangzott: „Hogyan lehet kitalálni a zsákutcából? Dolgozhat-e együtt az értelmiség a bolsevikokkal?"), Blok a következőképpen nyilatkozott: „Dolgozhat-e együtt az értelmiség a bolsevikokkal? Igen, dolgozhat és kötelessége is együtt dolgozni. Én politikai analfabéta vagyok, és nem vállalkozhatom arra, hogy véleményt mondjak az értelmiség és a bolsevikok közti egyezkedés taktikájáról. De belső sugallat szerint vallhatom, hogy ez az egyezség harmonikus egyezség lesz.

Egyéniségüktől függetlenül, az értelmiségiekben és a bolsevikokban ugyanaz a muzsika zeng.

Az értelmiség mindig forradalmi réteg volt. A bolsevikok dekrétumai az értelmiség szimbólumai".

[195] З. Гиппиус: Живые лица. Прага, 1925, т.1, с.60—61.

A viharos és bonyolult forradalmi valóság, amelyben az ésszel, akarattal és a forradalmi felkelés szervezettségével összeforrva elemi erőként tört fel a népi lázadás szelleme, magával sodorta, magával kellett hogy sodorja a költőt. Az élet egyedüálló alkotói termékenységet hozott Blok számára, maga az élet adta a költői témákat és a ritmust, s ezekben ott zengett egy félelmetes és nagyszerű korszak, a költő élményeit ama nagy megrázkódtatások romantikus pátosza színezte, amelyek hatalmas népi tömegeket hoztak mozgásba.

Blok már a forradalom utáni első hónapokban jelentkezett az *Értelmiség és forradalom* című cikkével, valamint a *Tizenketten* című poémájával és a *Szkíták* című versével. A forradalmat az elemi erők megnyilvánulásaként fogadta. A poéma hősei hóviharban és szélfúvásban tűnnek fel:

И вьюга пылит им в очи
Дни и ночи
Напролет. . .

S csak mennek a fergetegbe,
szél zúg egyre,
szembe csap.

Népi csasztuska-ritmusok kísérik a hősök vonulását a forradalmi Petrográd utcáin:

Эх, эх, попляши,
Больно ножки хороши!

А Ванька с Катькой в кабаке. . .
У ей керенки есть в чулке!

Запирайте етажи,
Нынче будут грабежи!

Ej-haj, táncra hát!
De csudaszép a bokád!
. . .

Katyka meg Vanykával mulat...
keresi a kékhasúkat!
...
Házat-kamrát csukjatok,
rabolnak a rongyosok!

(Lator László ford.)

Bármennyire szubjektív volt is Blok forradalomfelfogása, a forradalom lényegét megértette. A lényeg az volt, hogy megmozdult a népi tömeg. Blok a népet mindig is az elemi erők hordozójának tekintette. A *Крушение гуманизма* (A humanizmus pusztulása, 1919) című cikkében így ír: „A zene szellemét ugyanaz az őselem őrzi..., ugyanaz a nép, ugyanazok a barbár tömegek. Ezért nem paradox dolog azt állítani, hogy a kultúrát épp azok a barbár tömegek tartják fenn, amelyeknek a zene szellemén kívül egyebük sincs. Ilyen korokban a szárnyaszegett és hangját vesztett civilizáció a kultúra ellenségévé válik..." A *Tizenketten* című poéma azáltal válik igazi epikus alkotássá, hogy Blok széles látókörűen és színvonalasan értelmezi a forradalom kérdéseit, és sikerül elkerülnie mindenfajta előítéletességet és népieskedést. Bloknak sikerült megteremtenie azt, amit a *Bosszúállás*ban nem tudott elérni — egy új poématípust, az új kor eposzát, amelyre az eposz valamennyi sajátossága jellemző, legfőbb sajátossága pedig az ösztön szerint cselekvő tömeg ábrázolása.

A poéma hősei „rongyosok", csavargók és gyilkosok, akiket azonban egy magasabb értelem irányít. Ez az értelem magába foglalja e hősök igazolását, csakúgy, mint tetteikét, ez az értelem a jövő maga, amely felé tartanak.

Blok azt akarja, hogy a forradalom puszta lázadásnál sokkal jelentősebb esemény legyen; valami újat, valami lényegeset akar meglátni benne. 1917 augusztusában, amikor fokozott figyelemmel kíséri a népi mozgalom kibontakozását, a következőket jegyzi fel naplójába: „*Az orosz kultúra feladata* (kiemelés Bloktól), hogy arra irányítsa a tüzet, amit fel kell gyújtani; hogy Sztyenyka és Jemelka[196] hevét a zene akarati hullámává alakítsa; hogy elsöpörje azokat az akadályokat, amelyek nem gyengítik, hanem erősítik ezt a tüzet..."

[196] Sztyepan Razin és Jemeljan Pugacsov: parasztfelkelések vezérei a XVIII. században.

1918 decemberében Blok levelet intézett Majakovszkijhoz, annak *Радоваться рано* (Korai még az öröm) című verse kapcsán, amelyben Majakovszkij minden addigi kultúra megsemmisítését sürgeti. Blok elítéli Majakovszkijt és igyekszik megvilágítani, hogy „... a rombolás éppoly régi, mint az építés". Meg kell találni a „harmadik utat, amely sem rombolás, sem pedig építés". Ezt a harmadik utat a költő a forradalomban próbálta feltalálni, s így jutott arra a gondolatra, hogy a poémába olyan szimbólumot kell beépítenie, amely magába sűríti a forradalom céljairól való elképzeléseit.

Ez a szimbólum Krisztus alakja lett. Krisztus csak a poéma legvégén jelenik meg, azonban az egész mű, miként Tinyanov említi, „a befejezés témájának variációiból, elkanyarodásokból és visszatérésekből áll".[197]

Ennek a szimbólumnak a jelentése igen tág és homályos, s többféle értelmezést tesz lehetővé. Krisztus a jelent a jövő nevében igazolja, igazolja a kegyetlenségeket, amelyeket nem lehetett elkerülni a társadalom szociális átalakításának időszakában; mindezeket a bűnöket Krisztus vállalja magára. Krisztus — az a szimbólum, amelyben a forradalom végső céljai testesülnek meg. Eme célokat Blok nem látta tisztán, ebből eredően maga a szimbólum is homályos és többértelmű volt. Az embernek újjá kell születnie a forradalom tüzében, megjelenik tehát az új „emberi faj". Ezen újjászületésnek és a magasrendű szellemi harmónia elérésének szimbóluma is Krisztus lett. Blok benne látta azt a harmadik erőt, amely az őselemeket szervezett erővé alakítja, és ezáltal kiemeli a forradalmat a hétköznapi lázadások sorából.

Bloknak ez a fajta forradalomfelfogása azzal magyarázható, hogy a forradalomban egy olyan új korszak hajnalát látta, melyet — jelentőségét és méreteit tekintve — azonosnak látott a kereszténység korával. A római birodalom bukásában Blok nem egy adott gazdasági rendszer bomlását és egy új rendszer születését látta, hanem vallási-etikai nézőpontból értelmezte azt: a pogányságot a kereszténység váltotta fel. Krisztus így — mint a kereszténység megtestesítője — Blok számára az új világ szimbólumává válik, ebben a jelentésében szerepel a *Tizenketten* című poémában is.

[197] Ю. Тынянов: Проблемы стихотворного языка. М., 1965, с.258.

A poéma a szimbólumok nyelvén íródott. Mély és többértelmű szimbólumok ezek: szinte valamennyi lefordítható a logika nyelvére, azaz minden szimbólumnak megvan a maga konkrét, földi megfelelője: a sarkon sompolygó éhes eb hol valóságos eb lesz, hol pedig a régi világ, amely remegve húzza be farkát a forradalom előtt.

Az egész poémán mint valami ógörög kórus zúg át a minduntalan megismétlődő kérdés: „Mi megy ott az élen?" A kérdésre Blok a poéma legvégén adja meg a választ:

В белом венчике из роз
Впереди — Исус Христос.

fehér rózsa-koszorúsan
Jézus Krisztus megy az élen.

(Lator László ford.)

A záróstrófa kivételével az egész mű szimbolikája mintegy „lefordítható" a konkrét dolgok, reális élettények nyelvére. De éppen a záróstrófa megszünteti ezt a „lefordíthatóságot". Ez magyarázza a poéma tragikus hangvételét: a jelen a múlt prizmáján megtörve tükröződik, a társadalmi fordulat kegyetlenségeit a megváltás homályos és többjelentésű költői szimbóluma igazolja. Blok számára ez a szimbólum — Krisztus alakja — nem volt új. Már ifjúkorától kezdve Krisztus nevével kapcsolta össze legszebb reményeit. Ez a szimbólum akkor bukkant föl a poémában, amikor Blok a feltámadó, az ösztönök által mozgatott tömeg előtt a megtisztulás és megváltás szimbólumát akarta meglátni.

„Nekem sem tetszik a *Tizenketten* befejezése — említette egy alkalommal a költő. — Másképp szerettem volna befejezni. Mikor lezártam a művet, magam is csodálkoztam: miért Krisztus? De minél tovább néztem, annál világosabban láttam őt. És akkor ezt jegyeztem fel magamnak: »Sajnos, Krisztus«."[198]

A *Tizenketten* című poéma szervesen kapcsolódik a visszafordíthatatlan társadalmi vihar tragikus és rémülettel teli előérzeteihez, mely Blok

[198] Сборник Судьба Блока. Л., 1930, с.226. Воспоминания К. Чуковского.

egész korábbi művét áthatotta. Ezt a poémát, mondanivalóját és stiláris eszközeit tekintve, maga Blok is új, úttörő műnek tartotta. Blok, aki tisztában volt művének népi jellegével és jelentőségével, és aki mindig rendkívül szerény volt műveinek megítélésében, most, amikor befejezte poémáját, azt írta jegyzetfüzetébe: „Ma zseni vagyok".[199]

A *Tizenketten* hatása döbbenetes volt. A poéma véget nem érő vitákat indított el. Az értelmiség nagy része a művet istengyalázásnak, a humanista tradíciók megcsúfolásának, a bolsevizmus kritikátlan elfogadásának tartotta. „Blok eladta magát a bolsevikoknak" — suttogták Pétervár-szerte. Egykori barátai nem fogtak vele kezet. Az értelmiségeiek összejövetelén (1918. január 22.) Blok nevének említésekor kiáltások hangzottak el: „Áruló!"[200]

1918. május 13-án az „Arzamasz" nevű költői kör előadóestet rendezett a Tyenyisevszkij Intézet dísztermében. Az előadóesten számos költő készült fellépni, azonban, mihelyt kiderült, hogy a műsorban a *Tizenketten* is szerepel, amelyet Blok felesége fog felolvasni, F. Szologub, A. Ahmatova és V. Pjaszt nem voltak hajlandók fellépni.[201] Ivan Bunyin a poéma megjelenése után még harminc évvel is, 1948-ban, élesen bírálta a művet, nevetséges, naiv és költőietlen alkotásnak nevezte.[202]

Blokot nagyon fájdalmasan érintették ezek a támadások, mégis így nyilatkozott: „Én szeretem a *Tizenkettent*. Küzdöttem az ellen, amit írtam, de éreztem, hogy ez a legmagasabb rendű igazság."[203] „Nem az értelmiségnek kellett volna-e utat mutatnia, s az ahelyett, hogy segítette volna a népet, megrettent a vérfürdőtől, a katasztrófa szörnyűségeitől (»így lázong mind, aki jóllakott«[204]), s ismét elárulta hazáját." Ha pedig ettől kezdve Blok gyűlölni kezdte mindazokat, akik Merezskovszkij és Gippiusz módjára sárral fröcskölték be, erre ideológiai, nem pedig személyes okai voltak.

„Bennünket nemcsak az 1917-es év választott el — írja Zinaida Gippiuszhoz intézett 1918. május 31-i (18-i) levelében —, hanem már 1905 is, amikor én még keveset láttam és keveset értettem az életből... A mi

[199] А. Блок: Записные книжки. М., 1965, с.387.
[200] Uo. 385.
[201] М. Бекетова: Александр Блок. с.257.
[202] И. Бунин: Воспоминания. Париж, 1948, с.127.
[203] А. Блок: Дневник. т.II, Л., 1928, с.97.
[204] A *Jóllakottaknak* c. Blok-versből.

kapcsolatunkban mindig ott kísértett valaminek az elhallgatása; a hallgatás csomója egyre görcsösebbé vált, mindez természetes és nehéz volt, mint ahogy körülöttünk minden, és mivel minden csomókba gabalyodott, nem maradt más hátra, mint elvágni azokat.

A nagy október aztán el is vágta ezeket a csomókat... Nem tudom (vagy talán tudom mégis), mi az oka annak, hogy Ön nem látta meg Október fenségességét az októberi fintorok mögött, *nagyon kevés* (Blok kiemelése) ilyen fintor volt, lehetett volna sokkal több is. Ön ne tudná, hogy »Oroszország éppúgy nem lesz«, ahogy megszűnt Róma...? Hogy a »régi világ« már szétesett?"[205]

A humanizmus pusztulása című cikkében Blok arról ír, hogy Faust (vagyis Goethe) tévedett, amikor azt hitte, hogy kezdetben volt a Tett. Blok szerint kezdetben volt a Zene. A világ értelme a zene (ilyen általános törvényt kovácsolt Blok Verlaine híres soraiból: „A zene minden előtt.").

A költő mindig konfliktusban áll a tömeggel, a néppel. Ez az összeütközés elkerülhetetlen, csakúgy, mint a költő pusztulása. A költő elpusztul, ez azonban csak annyi, mint mikor egy hangszer eltörik: a hangok tovább gyűrűznek-hullámoznak. A történelemnek vannak nem muzikális korszakai, amikor az Anyag kérge túl nehéz és durva, s a zene a legalacsonyabb szférákba szorul. Az ember így elszakad a zenétől. A forradalmak, a történelmi kataklizmák megváltoztatják ezt a szituációt, kiengedik a tömlöcből a zene szellemét. Ez a filozófia határozza meg Blok egész művészetének jellegét. Az érzékelés pontossága, a hallásnak és a látásnak a harmóniája magyarázza meg részben Puskin képeinek plasztikus voltát, valamint életművének totalitását és optimista hangvételét. Blok esetében a hallás volt érzékenyebb, mint a látás, Őt a hang vezette („Közeleg a hang, és zengő dalra feléled a lélek..."), s képes volt a hang legfinomabb rezdüléseinek megragadására is. Ritmikusan hullámzó, dallamos verseinek változatos hangzataival Blok a jelenségek széles skáláját szólaltatta meg, az erdő neszezésétől a vihar zúgásáig. Megannyi hasonlata és szimbóluma akusztikus eredetű. Ugyanúgy jellemző volt rá az „elemi" hangok megérzékítése. A világ dinamikus szubsztanciája számára polifón égzengésekben, a dagály felcsapó hullámainak zajában tárult fel.

[205] А. Блок: Дневники 1918 года. Собр. сочин. в 8 т. т.7, с.336.

Stílusában két elem ötvöződött: a szimbolisták kifinomult és mély irodalmi hagyománya, valamint a népköltészet.

Blok már 1906-ban így próbálta megfogalmazni poétikájának lényegét: „Minden vers néhány szó élére borított takaró. Ezek a szavak úgy ragyognak, akár a csillagok. A vers ott húzódik meg mögöttük. Minél sötétebb a vers, a szavak annál messzebbre esnek a szövegtől. A legsötétebb versben ezek az egyes szavak nem fénylenek; a verset nem ők táplálják, hanem a sötét zene, amely átitatja, telíti a verset. Csillagos és csillag nélküli verseket egyaránt jó írni, de csak olyanokat, ahol felragyoghatnak a csillagok, vagy magunk gyújthatjuk fel őket."[206]

Itt nem szavakról van szó. Bloknál nem a szavak „ragyogtak, mint a csillagok", hanem a képek, amelyeket az asszociációk törvénye fűz egybe. Ezekről az asszociatív úton egybefűzött képekről beszél Blok, amikor a vers fokozatos „elsötétülésének" skáláját aszerint állapítja meg, hogy milyen messzire esnek a kulcsszavak (a képek) a szó szerinti jelentéstől, a közvetlen szövegösszefüggésektől.

Az intenzív lírai ábrázolás módszerére a szimbolizmus talált rá, Blok pedig alkotó módon fejlesztette tovább ezt a módszert. A képszerű ábrázolás eszközeinek arról a tendenciájáról van szó, amelyet metaforikusan „dallamosságnak" nevezhetnénk. Ennek lényege valójában nem abban áll, hogy a költészet helyettesíti a zenét, hanem abban, hogy a lírai költészetnek törekednie kell sajátos zenévé válni, azaz egyedülálló elemi erővé alakulni, ahol az ábrázolás teljes gazdagsága ennek a célnak van alárendelve.

Ez a folyamat az orosz költészet történetében az egész XIX. században át húzódott, Bloknál pedig minden addiginál újszerűbb, meglepőbb eredményhez vezetett. Ezt a gondolatot egy példán szeretnénk megvilágítani, a *Hárfák és hegedűk* című ciklus *Свирель запела на мосту* (A hídon megszólalt a furulya) kezdetű versén:[207]

[206] А. Блок: Записные книжки. с.63.

[207] Erre a versre elsőnek N. Gumiljov figyelt fel. Véleménye szerint „aligha lehet találni ehhez hasonló ritmikai tökéletességű" verset. — Н. Гумилев: Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с.134.

Свирель запела на мосту,
И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну,
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту.
Свирель поет: взошла звезда,
Пастух, гони стада...
И под мостом поет вода:
Смотри, какие быстрины,
Оставь заботы навсегда,
Такой прозрачной глубины
Не видел никогда...
Такой глубокой тишины
Не слышал никогда...
Смотри, какие быстрины,
Когда ты видел эти сны?

A hídon énekelt a furulya,
Az almafák virágba borultak.
És az angyal a zöld csillagot
a magasba emelte
Csodás látvány tárult fel a hídon,
lenézni ilyen mélységbe,
felnézni ilyen magasságba,
Szól a furulya: feljött a csillag,
Tereld, pásztor, nyájaid...
A híd alatt a víz dalol:
Nézd, micsoda sebes áradás,
Feledd örökre a gondokat,
Ilyen átlátszó mélységet
Még sose láttál...
Ilyen mélységes csendet
Még sohasem hallottál...

Nézd, milyen sebes áradás,
Mikor láttál ilyen álmokat?

A május hónapban keletkezett és májusi keltezéssel ellátott versnek eredetileg *Május* volt a címe, alcíme pedig: *Románc*. Ebből a látszólag *„tájleíró"* versből, amely a május réges-régi témáját énekli meg, tulajdonképpen hiányzik a tavasz leírása. A tavasz és annak képe mégis jelen van a versben, ám nem külső leírás révén bontakozik ki (a külső leírásnak az a célja, hogy „lássuk" a képet). A versben egy rejtett, belső kép sugallja az olvasóknak a tavasz képzetét, nem a közvetlen leírás, hanem az emlékekre való közvetett utalás módszerével. Az a tény, hogy a költő ennyire közvetlen módon támaszkodik a befogadó személyes emlékeire és asszociációira, s hogy mellőzi a közvetlen leírásokat, rendkívüli közelséget teremt az olvasó (a hallgató) és a költő lírai élményvilága között.

Blok versei sohasem az egyszerű leírást, elbeszélést vagy elmélkedést tartalmazzák, hanem vagy belső monológot, vagy egyes szám második személyű, megszólító típusú lírai monológot; ez adja drámaiságukat. Még ódáiban is, így például a *Szkíták*-ban — mely Puskin *Oroszország rágalmazóinak* című ódájára emlékeztet. Blok érvelt, intelmeket, figyelmeztetéseket, fenyegetéseket sorjáztat; lépten-nyomon retorikai alakzatokkal és invokációs furdulatokkal él. Ez a rendkívül hajlékony és a szóhangsúlyt merészen alkalmazó költészet (a sorok gyakran eltérő szótagszámúak). Nemcsak klasszikus metrumokat alkalmaz, hanem a régi románcok, a népköltészet, valamint a cigánydalok dallamait és formáit is felhasználja. E téren Fet, Polonszkij, Apollon Grigorjev és Apuhtyin voltak Blok előfutárai. Blok céljaira kiválóan alkalmasak voltak a cigánydalok eleven ritmusa, dallamuk szaggatottsága és az izzó szenvedélyből a bánatba, a melankóliába csapó hirtelen átmenetek.[208] Legjobb versei közül jó néhány a cigánydalok tónusát transzponálja a szimbolista költészet dallamvilágába, a szimbolizmus formakincsének és szótárának a segítségével. A népballadák és a pajkosan vidám városi, falusi, gyári csasztuskák Bloknál magas költészetté finomulnak, különösképpen a *Tizenkettenben*, amelyben a nép- és műköltészeti

[208] V. Sklovszkij szavai szerint Blok „kanonizálta a cigányrománcot".

formák homogén zenei egységet alkotnak. Nem Brjuszov urbanizmusáról van itt szó (amelyet egyébként Blok némely versében utánzott is), hanem két irányzat tudatos egyesítéséről: az intellektuális és a népi irodalom, illetve, ahogy erről maga Blok nyilatkozott: a kultúra és a nép találkozásáról.

Vívódásai, útkeresése, ellentmondásai Blokot Lermontov közvetlen utódjává teszik. Blok azonban, akárcsak az orosz romantikusok, Gogolt és Dosztojevszkijt is beleértve, nem érte be az embereken túli s a rajtuk kívül eső igazsággal. Ő olyan morális és társadalmi értékek után kutatott, amelyeket mint ember és mint költő hirdethet. Blok művészi fejlődésében nemcsak a szimbolizmus, hanem a XIX. századi orosz irodalom fejlődési útja is megismétlődött.

Blok felismerte a művelt társadalom vertikális kultúrája és a legalacsonyabb társadalmi rétegek helyzete közt lévő szakadékot. Épp oly gyötrő bűntudatot érzett emiatt, akárcsak Nyekraszov, aki Bloknak talán legközelebbi szellemi rokona volt. (Jóllehet Blok nem írt „Nyekraszovot utánzó" verseket, mint Andrej Belij.)

Meglepő, hogy mennyire foglalkoztatták a művész hazafiúi kötelességének kérdései ezt a költőt, akinek eleme volt a lírai vallomásosság:

Пусть говорят, забудь, поэт,
Вернись в красивые уюты!
Нет, лучше сгинуть в стуже лютой,
Уюта нет, покоя нет!

Hadd hívjanak: Költő, ne késs!
Feledj, mulass, ne ülj magadban!
Nem! Vesszek el inkább a fagyban!
Nincs nyugalom! Nics feledés!

(A földi szív megint kihűl. Lator László ford.)

A tartalomra és a formára vonatkozó hagyományos költői töprenkedések mellett Blokot a költészet igazi rendeltetésének és céljának kérdése is nyugtalanította. 1910-ben olyan „társadalmi lénynek" nevezi önma-

gát,[209] akinek „szenvedélye a szolgálat". Ez oldja fel azt a látszólagos paradoxont, hogy Blok, aki szubjektív líra művelője, vallásos szimbolista, a szenvedélyek és érzelmek énekese volt, a társadalmi kérdéseken töprengő művésszé, az orosz nép nagy költőjévé válhatott.

[209] Blok sokkal előbb, még 1905 novemberében a következőket írja A. V. Gippiusznak, egyetemi társának, egyik legközelebbi barátjának: „Te ki vagy? Én »SZOCIÁLDEMOKRATA« vagyok" (Blok kiemelése). А. Блок: Собр. сочин в 8 т. т.8, с.141.

IRODALOMJEGYZÉK

1. Összefoglaló művek

Библиографический указатель по истории русской литературы конца XIX-начала XX века. М.-Л., Академия наук, 1963.

Тарасенков А. К. Русские поэты XX века. 1900—1955. Библиография. М., Сов. писат., 1966.

История русской поэзии в 2-х томах. Л., Наука, 1969.

Русская литература XX века. Под ред. С.А. Венгерова. Т. 1—3, М., 1914—1916.

Русская литература конца XIX-начала XX века. Девяностые годы. М., Наука, 1968.

Русская литература конца XIX-начала XX века. 1901—1907. М., Наука, 1971.

Александрович Ю.: После Чехова. Т. 1, П.-М., 1908—1909.

Аничков Е.: Реализм и новые веяния. СПБ, б/г

Анненский И.: Книга отражений. СПБ, 1906.

Асмус В. Ф.: Эстетика русского символизма. В книге: Вопросы теории и истории эстетики. М., Искусство, 1968.

Бродский Н. Л. и др.: Литературные манифесты. М., 1929.

Бунин И. А.: Воспоминания. Париж, 1948.

Венгеров С. А.: Основные черты новейшей русской литературы. СПБ, 1909.

Венгерова З. А.: Поэты-символисты. „Вестник Европы", 1982, №9.

Войтоловский Л.: Итоги русского модернизма. СПБ., 1908.

Волков А. А.: Поэзия русского империализма. М., 1935.

Волков А. А.: Русская литература XX века. Дооктябрьский период. М., Просвещение, 1966.

Волынский А. Л.: Русские критики. СПБ., 1896.

Волынский А. Л.: „Книга великого гнева" („Бесы" Достоевского, статьи о Фете, Тютчеве, Брюсове и др.) СПБ., 1904.

Волынский А. Л.: Борьба за идеализм (Достоевский, Сологуб, Бальмонт, Брюсов, Мережковский, Минский). СПБ., 1900.

Воровский В. В.: Сочинения. Т. 1—3. М., Партиздат, 1931—1933.

Воровский В. В.: Литературно-критические статьи. М., 1956.

Гинзбург Л. Я.: О лирике. Л., 1974.

Гомберг Э. П.: Русский символизм и революция 1905 года. Л., 1941.

Гофман М.: Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПБ. -М., 1910.

Гофман М.: Поэты символизма. М., 1912.

Гроссман Л.: От Пушкина до Блока. М., 1926.

Гудзий Н. К.: Из истории раннего русского символизма. „Искусство", 1927, №4.

Гумилев Н.: Письма о русской поэзии. Пг., 1923.

Жирмунский В. М.: Вопросы теории литературы. Л., 1928.

Жирмунский В. М.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Зоркая Н. М.: На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России. 1900—1910. М., Наука, 1976.

Иванов-Разумник Р. В.: От „декадентства" к „символизму" (Русская литература от семидесятых годов до наших дней). Берлин, 1923.

Иванов-Разумник Р. В.: Русская литература XX века. Пг., 1920.

Измайлов А. А.: Помрачение божков и новые кумиры. М., 1910.

Литературно-эстетические концепции в России конца XIX-начала XX века. М., Наука, 1975.

Лапшина Н.: „Мир искусства" М., Искусство, 1977.

Луначарский А. В.: Ленин и литературоведение. М., 1934.

Луначарский А. В.: Литературные силуэты. М.-Л., 1925.

Мейлах Б.: Ленин и проблемы русской литературы конца XIX-начала XX века. М., 1947. Л., 1970.

Михайловский Б. В.: Из истории русского символизма. В книге: Избранные статьи. М., МГУ, 1964.

Михайловский Б. В.: Русская литература XX века. М., 1939.

Никитина Е. Ф.: Русская литература от символизма до наших дней. М., 1926.

Орлов Вл.: Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. М., Художественная литература, 1976.

Перцов В. О.: Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века. В книге: Проблемы реализма в мировой литературе. М., 1959.

Перцов П. П.: Литературные воспоминания. 1890—1902. М.-Л., 1933.

Полонский В.: Очерки литературного движения революционной эпохи. М., 1929.

Проблемы реализма русской литературы начала XX века. М., 1976.

Редько А. М.: Литературно-художественные искания в конце XIX-начале XX века. Л., 1924.

Русская культура и Франция. Литературное Наследство. Т. 29—30, 1937; Т. 31—32, 1937; Т. 33—34, 1939.

Русские символисты. Вып. 1,2,3. М., 1894—1895.

Саянов В.: Очерки по истории русской поэзии XX века. Л., 1929.

Селивановский. А.: Октябрь и дореволюционные поэтические школы. В книге: В литературных боях. Избранные статьи и исследования. (1927—1936). М., Сов. писат., 1959.

Символизм. Литературное Наследство. Т. 27—28. М., 1937.

Сквозников В.: Реализм лирической поэзии. М., Наука, 1975.

Смена литературных стилей. М., Наука, 1974.

Стернин Г.Ю.: Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.

Тынянов Ю.: Проблема стихотворного языка. М., Сов. писат., 1965.

Цветаева М.: Проза. Нью-Йорк, 1953.
Чуковский К. И.: Книга о современных писателях. СПБ., 1914.
Чуковский К. И.: Из воспоминаний. М., 1959.
Чуковский К. И.: Лица и маски. СПБ., 1914.
Чуковский К. И.: От Чехова до наших дней. СПБ., 1908.
Шкловский В. Б.: Жили-были. М., ГИХЛ, 1964.
Эллис (Л.Кобылинский).: Русские символисты. М., 1910.
Эренбург И.: Люди, годы, жизнь. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 8, М., 1967.

A szimbolizmus. Budapest, Gondolat, 1965.
Bakcsi György: Az orosz századforduló. Az orosz irodalom 1890 és 1917 között. Budapest, Gondolat, 1967.
Bakcsi György: Forradalmak, háborúk, irodalom. Orosz és szovjet-orosz irodalom 1890-től napjainkig. Budapest, Gondolat, 1976.
Balakian, A.: The Symbolist Movement. A critical appraisal. New York, 1967. Comp. Lit. Studies 1970, No.2.
Bowra, C.M.: The Heritage of Symbolism. London, Macmillan, 1954.
Castel, P.-G.: Autour du Symbolisme. Paris, 1955.
Cros, Edouard: Le symbolisme en Russie. 1937.
Erlich, W.: Polish „Neo-Romanticism" vs. Russian „Symbolism". W-wa, 1973.
Décaudin, M.: La Crise des valeurs symbolistes. Toulouse, 1960.
Donchin, G.: The Influence of French symbolism on Russian poetry. Mouton, The Hague, 1958.
Goreń, Andrzej: Teoria Języka poetyckiego symbolistów rosyjskich. Białystok, 1973. Univ.Zeszyty naukowe, II..6. s.130—156.
Hare, Richard: Russian Literature from Pushkin to the present day. London, 1947.
Hofstätter, Hans: Symbolism. Warszawa, 1979.
Holthusen, Johannes: Studien zur Ästhetik und Poetik der russischen symbolismus. Göttingen, 1957.
Holthusen, Johannes: Verdichtung der russischen symbolisten. Wiesbaden, 1959.
Kahn, Gustave: Symbolistes et décadents. Paris, 1952.
Komlós Aladár: Szimbolizmus. Magyar Tudomány 1960/11. sz.
Máchal, Jan: O symbolismu v literature polské a ruské. Praha, Slovansky ústav, 1935.
Mann, Thomas: Válogatott tanulmányok. Budapest, Magyar Helikon, 1970.
Matlaw, R. E.: The manifest of Russian symbolism. The Slavic and East Europ. Journal, 1957. N.3.
Michaud, Guy: Message poétique du symbolisme. Paris, 1951—1955. 4 vols.
Mohrenschield, D. von: The Russian symbolist Mouvement. PMLA, 1938. N.4.
Montal, Robert: René Ghil. Du Symbolisme à la poésie cosmique. Ed. Labor, Bruxelles, 1962.
Le mouvement symboliste en littérature. Revue de l'Université de Bruxelles, 1974. N.3.—4. Actes du Colloque International tenu à Bruxelles le 3, 4, 5. mai 1973.
Nedeljkovic, Dragan: Ka obecanoj zemlji. Beograd, 1974.

Peyre, Henri: La littérature symboliste. Paris, Presse Universitaire. 1976.
La poésie symboliste. Ed. Seghers. Paris, 1971.
Poggioli, Renato: The poets of Russia 1890—1930. Cambridge, Mass. Harv.Univ. 1960.
Pozniak, Telesfor: Dostejewski w kręgu symbolistów rosyjskich. Wrocław, 1960.
Symons, Arthur: The Symbolist Movement in Literature. London, 1899.
Tindall, William York: The Literary Symbol. New-York, 1955.
Wellek, René: The Term and Concept of symbolism. In: Discriminations: Further Concepts of Critisism. New Haven and London, Yale Univ.Press, 1970.
Zakiewicz, Z.: Literatura rosyjska lat 1895—1914 w kręgu Mlodej Polski. Slavia Orientalis. R.XVII, 1968. N.4.

2. Konsztantyin Balmont

Полное собрание стихов. Тт 1-X. М., Скорпион, 1907—1914.
Стихотворения. Л., Сов. писат., 1969.
Брюсов В. Я.: К. Д. Бальмонт. В книге: Далекие и близкие. М., 1912.

3. Andrej Belij

Стихотворения и поэмы. М.-Л., Сов. писат., 1966.
Симфония (2-ая, драматическая). М., 1902.
Золото в лазури. М., 1904.
Северная симфония (1-ая, героическая). М., 1904.
Возврат. Третья симфония. М., 1905.
Кубок метелей. Четвертая симфония. М., 1908.
Пепел. Стихи. СПБ., 1909.
Урна. Стихотворения. М., 1909.
Луг зеленый. Книга статей. М., 1910.
Серебряный голубь. М., 1910.
Символизм. Книга статей. М., 1910.
Арабески. Книга статей. М., 1911.
Петербург. Пг., 1916; М., 1928; М., 1935; М., 1978.
Ритм как диалектика и „Медный всадник". М., 1929.
На рубеже двух столетий. М.-Л., 1930.
Начало века. М.-Л., 1933.
Между двух революций. Воспоминания. 1905—1911. Л., 1934.
Памяти Ал.Блока. Пб., 1922.
Мастерство Гоголя. Л., 1934.
Первое свидание. Пб., 1921.
Поэзия слова. Пушкин. Тютчев. Баратынский. Вяч.Иванов. А.Блок. Пб., 1922.
Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911.
Ивапов-Разумник Р.В.: Пылающий. В книге: Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1919.

Мочульский К.: Андрей Белый. Париж, 1955.

Тарасенков А.: Поэзия Андрея Белого. В книге: Поэты. М., 1956.

Орлов Вл.: История одной дружбы-вражды. Вступительная статья в книге: Александр Блок и Андрей Белий. Переписка. Государственный литературный Музей. Летописи. кн. VII. М., 1940.

Силард Лена: О структуре Второй симфонии А.Белого. Studia Slavica, т.XIII, 1967.

Силард Лена: О влиянии ритмики прозы Ф.Ныцше на ритмику прозы А.Белого. Studia Slavica, т.XIX, 1973.

Цветаева М.: Пленный дух (Моя встреча с А.Белым). „Москва", 1967, №4, с.113—147.

Combescot, P.: Saint Petersburg ville métaphore. „Nouvelles littéraires", Paris, 1977, 7—13 juill. W 2592, p.6.

Fanger, D.: Romanticism and Neo-Romanticism in the Literary Myth of Petersburg: Gogol's Tales and Belyj's Novel. W-wa, 1973.

Kovač, Anton: Andrej Belyj: The symphonies. A re-evaluation of the aesthetic-philosophical heritage. Bern-München, 1976.

Maslenikov, O.: The Frenzied Poets: Andrey Biely and the Russian symbolists. Berkeley and Los Angeles, 1952.

West James: The Poetic Landscape of the Russian symbolists. John Elsworth — Andrej Bely's Theory of symbolism. in: Studies in 2oth Century Literature: Five Essays. Scottish Academic press (Ed. by Christopher Y. Barnes) Edinburgh—London, 1976.

Steinberg, Ada: 'Prototypes in Bely's Peterburg'. The Slavonic and East European Review. Vol.56, N.4. Ont. 1978. p. 522—545.

4. Alekszandr Blok

Собрание сочинений в 12 томах. Л., Изд-во писателей, 1923—1936.

Собрание сочинений в 8 томах. М.-Л., Худож. л-ра, 1960—1965.

Полное собрание стихотворений в 2 томах. Л., Сов. писат., 1946.

Записные книжки. Л., 1930; М.-Л., 1965.

Юношеский дневник. Литературное Наследство. т.27—28, М.-Л., 1937.

Дневник. 2 тома. Л., 1928.

Письма Ал. Блока. Л., 1925.

Письма Ал. Блока к родным. Л., 1927.

Письма А. Блока к Е.П.Иванову. М., 1936.

Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. Государственный Литературный Музей. Летописи. кн. VII. М., 1940.

А.Блок. Письма к жене. Литературное Наследство. т.89, М., 1978.

Колпакова Е, Куприяновский П., Максимов Д.: Библиография А.Блока за 1928—1957 годы. Ученые Записки Вильнюсского Государственного Педагогического Института. Т.V1, 1959.

Литературное Наследство. Т. 92. Книги 1—4. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., Наука, 1980—1982.

Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1—2. М., Худож. л-ра, 1980.

Алянский С.: Встречи с Александром Блоком. М., 1969.

Ахматова А. А.: Воспоминания о Блоке. „Звезда", 1967, №12.

Антокольский П.: Поэты и время. М., 1959.

Ашукин Н. С.: А. А. Блок в воспоминаниях современников и его письмах. М., 1924.

Бабенчиков М. А.: Блок и Россия. М.-П., 1923.

Бекетова М. А.: Александр Блок. Пб., 1922; Л., 1930.

Бекетова М. А.: А. Блок и его мать. Л.-М., 1925.

Белый Андрей: Воспоминания об А. А. Блоке. Берлин, „Эпопея", 1922—1923.

Белый Андрей: Памяти Александра Блока. Пг., 1922.

Блок и музыка. Л.-М., 1972.

Блоковский сборник. 1. Тарту, 1964.

Блоковский сборник, II. Тарту, 1972.

Тезисы 1-ой Всесоюзной конференции „Творчество Блока и русская культура XX века". Тарту, 1975.

Венгров Натан: Путь Александра Блока. М., Изд-во АН, 1963.

Веригина В. П.: Театральные воспоминания о Блоке. Труды по русской и славянской филологии. Ученые Записки Тартусского Государственного Университета. Тарту, 1961, вып. 104.

Волков Н. Д.: Блок и театр. М., 1926.

Гиппиус В. В.: От Пушкина до Блока. М.-Л., Наука, 1966.

Гольцев В.: Александр Блок как литературный критик. Статьи и очерки. М., 1958.

Горелов А. Е.: Гроза над соловьиным садом. Л., 1973.

Громов П. А.: Александр Блок, его предшественники и современники. М.-Л., 1966.

Долгополов Л. К.: Александр Блок. Личность и творчество. Л., 1978.

Долгополов Л. К.: На рубеже веков. История русской поэзии конца XIX-начала XX века. Л., 1977.

Долгополов Л. К.: Поэма Александра Блока „Двенадцать". Л., 1979.

Долгополов Л. К.: Поэмы Блока и русская поэма конца XIX-нагала XX века. Л., 1964.

Долгополов Л. К.: Неизвестная автобиография Блока. „Русская литература", 1958, №4.

Долгополов Л. К.: Тютчев и Блок. „Русская литература", 1967, №2.

Ермилова Е. В.: Поэзия на рубеже веков. В сборнике: Смена литературных стилей. М., 1974.

Жирмунский В. М.: Драма Александра Блока „Роза и крест". Л., ЛГУ, 1964.

Жирмунский В. М.: Поэтика Александра Блока. Пб., 1921.

Жирмунский В. М.: Поэзия Александра Блока. Пб., 1922.

Записки мечтателей. №6. Пб., 1922.

Зелинский К. Л.: На рубеже двух эпох. М., 1959.

Иванов-Разумник Р. В.: Александр Блок. Пб., 1919.

Иванов-Разумник Р. В.: Вершины. Пб., 1923.

Княжнин В. Н.: А. А. Блок. Пб., 1922.

Краснова Л. В.: Поэтика Ал. Блока. Львов, 1973.

Крук И. Т.: Поэзия Александра Блока. М., 1970.

Луначарский А. В.: Блок и революция. Статьи о литературе. М., 1957.

Львов-Рогачевский В. Л.: Поэт-пророк. Памяти А. А. Блока. М., 1921.

Максимов Д. Е.: А. Блок. „Двойник". В книге: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.

Максимов Д. Е.: Поэзия и проза Блока. Л., 1975.

Машбиц-Веров И.: Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969.

Медведев П. Н.: Драмы и поэмы Ал. Блока (из истории их создания). Л., 1928; В лаборатории писателя. Л., 1960.

Менделеева-Блок Л. Д.: Из воспоминаний об Александре Блоке. День поэзии. 1965. Л., Сов. писат., 1965.

Минц З.: Блок и Достоевский. В сборнике: Достоевский и его время. Л., 1971.

Минц З.: Лирика Ал. Блока. Вып. 1—4. Тарту, 1965—1973.

Мочульский К.: Александр Блок. Париж, 1948.

Никитина Е. Ф.: Сборник „О Блоке". М., 1929.

Об Александре Блоке. Статьи. Пб., 1921.

Образное слобо А. Блока. М., Наука, 1980.

Орлов Вл.: Александр Блок. М., 1956.

Орлов Вл.: Гамаюн. Л., 1978.

Орлов Вл.: Поэма Александра Блока „Двенадцать". М., 1962.

Орлов Вл.: Пути и судьбы. Л., 1971.

Памяти А. А. Блока. Сборник материалов. Пб., 1922; Пб., 1923.

Перцов В. О.: Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века. М., 1959.

Перцов П. П.: Ранний Блок. М., 1922.

Пяст В. А.: Воспоминания о Блоке. Пб., 1923.

Ременик Г. А.: Поэмы Ал. Блока. М., 1959.

Родина Т. М.: Ал. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.

Рубцов А. Б.: Драматургия Блока. Минск, 1968.

Рыбникова М. А.: А. Блок — Гамлет. М., 1923.

Сквозников В.: А. Блок и символизм (Из истории борьбы с модернизмом). „Вопросы философии", 1965, №5.

Соловьев Б.: Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. М., 1965.

Судьба Блока. Сборник статей и материалов. Л., 1930.

Тагер Е. М.: Воспоминания о Блоке. Труды по русской и славянской филологии. Ученые Записки Тартусского Государственого Университета. 1961, вып. 104.

Тимофеев Л. И.: Блок и современность. М., 1940.

Тимофеев Л. И.: Творчество Александра Блока. М., 1963.

Тимофеев Л. И.: Поэма Блока „Двенадцать" и ее толкователи. „Вопросы литературы", 1960, №7.

Турков А.: Блок. М., 1969.
Федоров А. В.: Театр Блока и драматургия его времени. Л., 1972.
Фохд-Стоянова Т.: О композиционных повторах у Блока. S'-Gravenhage, 1958.
Цинговатов А. Я.: Александр Блок. Л., 1926.
Чуковский К. И.: Воспоминания о Блоке. „Литературная Москва", т.1, 1956.
Чуковский К. И.: Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924.
Чуковский К. И.: Книга об Ал. Блоке. Пб., 1922.
Шагинян М.: Литературный дневник. М.-Пб., 1922.
Шкловский В. Б.: Жили-были. М., 1964.

Bakcsi György: Blok világa. Budapest, Európa, 1978.
Bonneau, Sophie: L'univers poétique d'Alexandre Blok. Paris, 1946.
Kemball, Robin: Alexander Blok. London—The Hague—Paris, 1965.
Laffitte, Sophie: Alexander Blok. Lyon, Seghers, 1958.
Reeve, F. D.: Structure and symbol in Blok's "The Twelve". The American Slavic and East European Review. Vol.19 (1960) No.2. p.259—275.
Reeve, F. D.: Aleksandr Blok: Between Image and Idea. New-York and London, Columbia Univ. Press, 1962.

5. Valerij Brjuszov

Собрание сочинений в 7 томах. М., Худож. л-ра. 1973—1975.
Стихотворения и поэмы. Л., Сов. писат., 1961.
Испепеленный. О характеристике Гоголя. М., 1909.
Далекие и близкие. Статьи и заметки от Тютчева до наших дней. М., 1912.
За моим окном. Воспоминания. М., 1913.
Дневники 1891—1910. М., 1927.
Письма В. Я. Брюсова к П.П.Перцову (К истории раннего русского символизма). М., 1927.
Краткий курс науки о стихе. М., 1919.
Основы стиховедения. М., 1924.
В.Я.Брюсов. Литературное Наследство. т.85, М., 1976.
Ашукин Н.: Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. М., 1929.
Айхенвальд Ю.И.: Валерий Брюсов. М., 1911.
Валерию Брюсову. Сборник, посвященный 50-летию со дня рождения. М., 1924.
Брюсовские чтения. Сборники. Ереван, 1963, 1964, 1968, 1973.
Брюсовский сборник. Ставрополь, 1974, 1975.
Бурлаков Н. С.: Валерий Брюсов. М., 1975.
Гольцев В. В.: В. Я. Брюсов. В книге: Статьи и очерки. М., 1958.
Гудзий Н. К.: Юношеское творчество Брюсова. Литературное Наследство. т.27—28. М., 1937.

Евгеньев-Максимов В. Е.: Памяти Валерия Брюсова. Л., 1925.
Жирмунский В. М.: В. Брюсов и наследие Пушкина. Пг., 1922.
Максимов Д. Е.: Поэзия и позиция. Л., 1969.
Михайловский Б. В.: В. Я. Брюсов. В книге: Избранные статьи. М., 1969.
Поступальский И.: Поэзия Валерия Брюсова в ее идеях и связях с временем. М., 1933.
Чуковский К. И.: Репин. Горький. Маяковский. Брюсов. Воспоминания. М., 1940.
Шемшурин А. А.: Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1913.
Тимофеев Л. И.: В. Я. Брюсов. М., 1939.
Тынянов Ю.: В. Брюсов. В книге: Архаисты и новаторы. М., 1929.
Imre László: Brjuszov és az orosz szimbolista regény. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.
Török Endre: Brjuszov. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1960.

6. Zinaida Gippiusz

Собрание стихотворений в 2 книгах. СПБ., 1904—1910.
Литературный дневник (1899—1907). СПБ., 1908.
Стихотворения и поэмы. т.1—2. Мюнхен, 1972 (репринт)
Пьесы. Мюнхен, 1972 (репринт)
Романы. Мюнхен, 1972 (репринт)
Живые лица. Воспоминания. Прага, 1925.

Pachmuss, Tamira: Zinaida Hipius. An intellectual profile. Carbondale — Edwardsville — London — Amst. 1971.

7. Vjacseszlav Ivanov

Кормчие звезды. Книга лирики. СПБ., 1903.
Прозрачность. Вторая книга лирики. М., 1904; М., 1911.
По звездам. Статьи и афоризмы. СПБ., 1909.
Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916.

West, James: Russian symbolism. A study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist Aesthetics. London, Methuen, 1970.

8. Dmitrij Merezskovszkij

Собрание стихов. 1883—1910. СПБ., 1910.
Полное собрание сочинений в 17 томах. СПБ.-М., 1911—1913.
Символы. Стихи. СПБ., 1892.

О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПБ., 1893.

Вечные спутники. СПБ., 1899.

Гиппиус Зинаида. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951.

Иванов-Разумник Р. В.: Мертвое мастерство. В книге: Творчество и критика. Пб., 1922.

Bedford, C. H.: D. S. Merezhkovsky: The Forgotten Poet. The Slavonic and East European Review, 1957. No.34.

9. Vlagyimir Szolovjov

Собрание сочинений. Тт 1—10. СПБ., 1911—1914.

Стихотворения. М., 1891; СПБ., 1895.

Письма Вл. Соловьева. Тт 1—4. СПБ., 1908—1923.

Винэс М.: Владимир Соловьев и символисты. Scandoslavica, 1967, т.XIII.

Коган А. А.: К критике философии Вл. Соловьева. „Вопросы философии", 1959, №3.

10. Fjodor Szologub

Собрание сочинений в 12 томах. СПБ., 1909—1912.

Собрание сочинений в 19 томах. СПБ., 1913—1914.

Стихотворения. Л., 1939.

Мелкий бес. М.-Л., 1933.

Библиография сочинений Ф. Сологуба. ч.1, СПБ., 1909.

Чеботаревская А. Н.: О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПБ., 1911.

Ára: 69,— Ft

SARGINA LUDMILLA

AZ OROSZ SZIMBOLIZMUS TERMÉSZETRAJZA

Az orosz szimbolizmusról, sőt általában a szimbolizmustól az avantgárd törekvésekig ívelő irodalmi-művészeti irányzatok oroszországi történetéről viszonylag keveset tudunk. Ez a mű az első magyar nyelvű összefoglaló a témáról.

A könyv tehát lényeges szakmai szükségletet elégít ki, s emellett élvezetes stílusával az orosz kultúra iránt mélyebben érdeklődő közönség figyelmére is számot tarthat. Tényanyaga imponáló, a szerző bőséges apparátussal dolgozik. Érdeme, hogy elsőnek kísérli meg az orosz szimbolizmus és naturalizmus, a szimbolizmus és realizmus, a szimbolizmus és romantika azonosságainak, illetve elkülönítő jegyeinek összevetését. Különösen értékesek és érdekesek az orosz szimbolizmus legjobb képviselőiről, Merezskovszkijról és Brjuszovról, Belijről és Blokról adott portrék.

Miközben a szerző tudományos munkát írt, egyetlen pillanatra sem téveszti szem elől az olvasót, az igényes, tényekre és gondolatokra szomjas művelt embert.

ISBN 963 05 5533 6