

Fabulya Andrea

„TÚLFINOMULT, TERMÉSZETELLENES ÉS HASZONTALAN”
Mihail Kuzmin Kryl'ja (Szárnyak) című regényének elemzése

1. „... a Természet annyira kényelmetlen ...”

(Oscar Wilde)

Hogy a *szt'il' modern*¹, mint önálló irodalmi irányzat létezik-e, arra nem adható egyértelmű válasz. Mojmír Grigar² és Szőke Katalin³ is hangsúlyozza, hogy mind az irodalomban, mind a képzőművészetben igen nehéz elkülöníteni egymástól a szimbolista, a szecessziós és az avantgárd stílusjegyeket, azok igen gyakori szinkron és egymást átható jelenléte miatt. Mégis úgy gondolom, hogy ez nem zárja ki egy olyan interpretáció lehetőségét, mely a *szt'il' modern* sok szempontból korszakváltást jelentő sajátosságait⁴ a maguk autonóm minőségében tárgyalja. Ha előfeltevésként elfogadjuk, hogy szoros szimbolista vonatkozásai mellett Mihail Kuzmin regényében mégis valami más erő szervezi a cselekményt, és épp a *szt'il' modern* szellemisége lenne az — akkor lehet létjogosultsága ennek az írásnak.

Kuzmin művészete igen sok oldalról megközelíthető, hiszen művészi pályáját zeneszerzéssel kezdte, de belekóstolt kissé a festészetbe is, majd bekapcsolódott az irodalmi életbe (1906-ban), verset, elbeszélést, drámát, regényt és esszét írt, műfordításokat készített. Sokarcú művész Kuzmin más szempontból is: a szimbolisták (Vjacseszlav Ivanov, majd Valerij Brjusov) karolták fel első próbálkozásait (ide tartozik az 1905-ben írott *Kryl'ja* is), majd az akmeisták köréhez csatlakozott (ő mutatta be az irodalmi életben Anna Ahmatovát), de a futurista irányzat képviselőivel is kapcsolatba került (Velimir Hlebnyikov is egyik mesterének tartotta). Mojmír Grigar a *szt'il' modernt* a szimbolizmus és a posztszimbolista irányzatok közti „átmeneti zóna”-ként definiálja.⁵ Ha Kuzmin művészi pályáján végigtekintünk, akár láthatjuk benne Mojmír Grigar *szt'il' modern* jellemzésének a bizonyítékát is. Az irodalomtörténet sokféleképp vélekedik Kuzmin irányzatok közti helyzetéről. Viktor Zsirmunszkij⁶ és Szalma Natália⁷ a szimbolisták közé sorolja, V. I. Kulesov irodalomtankönyve⁸ és *Az orosz irodalom története*⁹ az akmeisták közt említi, E. Jermilova¹⁰ és Klaus Harer¹¹ szerint pedig Kuzmint az irányzatok és csoportosulások közti sajátos különállás jellemzi. E művészet pedig mind a szimbolizmus,

mind az akmeizmus elveivel és alkotásaival kapcsolatban van, rokonítható is velük, de úgy vélem, Kuzmin műveinek (e dolgozat keretein belül maradván természetesen a *Kryl'já*-nak) alapvető irányultsága szerint mégis azoktól különböző, ténylegesen *köztük* álló, s alapvetően a *szt'il' modern* elveivel és technikájával rokon művészet. A *Kryl'ja* ugyanis a történet mellett és azon túl arról szól, hogy hogyan születik meg egy újfajta látásmód, mely a maga öntörvényűségében megteremti művészet és valóság viszonyának a mimetikus hagyománytól eltérő alternatíváját. A regény ezzel igazolni látszik a századforduló *szt'il' modernjére* (és a szecesszióra általában) vonatkozó előfeltevést, mely egy új ábrázolásmódot és a mimetikus hagyományhoz képest újfajta művészet — valóság viszonyt vél felismerni.

Mivel a szöveg egyelőre még nem olvasható magyar nyelven¹², szükségesnek érzem a cselekmény tömör összefoglalását: Iván Szmurov édesanyja halála után kénytelen Pétervárra költözni távoli rokonaihoz, Kazanszkijékhoz. A hirtelen elárvult és pénz nélkül maradt kamasz fiú nem érzi jól magát az önző és színlelő nagyvárosban; sem az iskolában, sem közvetlen környezetében nem talál neki megfelelő érdeklődésű és ízlésű beszédpartnereket. Az unalom és a magány zárkózottá teszi az egyébként is melankolikus természetű ifjút. Rezignált lelkiállapotából az angol származású báróval, Larion Dmitrijevicss Struppall való találkozások rázzák fel, melyek alkalmával a szerény külsejű, ám annál imponálóbb műveltséggel rendelkező báró Ványát az ógörög nyelv és kultúra tanulmányozására biztatja. Új, régen várt színt kap a fiú élete, melyet tovább gazdagít Danyiil Ivanovicsnak, Ványa görög tanárának elnyert barátsága. A báró viselkedése azonban kétértelmű, s igen nagy vihart kavart Kazanszkijéknál: ahelyett, hogy a fülíg szerelmes Nátának, Ványa unokanővérének udvarolna, nagyobb érdeklődést mutat Ványa személye és sorsa iránt. Mindez visszatetszést kelt, Ványa azonban egyre elkötelezettebbnek érzi magát, és elvakultan védi mentorát. Ezért óriási a megdöbbenése, amikor egy Strup barátjánál tett, véletlen látogatása alkalmával tanúja lesz egy nagyon is egyértelmű párbeszédnek, melyből világossá válik számára, hogy a báró érdeklődése saját neme iránt nem pusztán baráti — atyai jellegű. Ványa akarata ellenére megismerkedik a báró szolgálójával és ágyasával, a nőiesen szép, de közönséges Fjodorral is. Röviddel ezután Strup lakásán a báró iránt érzett reménytelen szerelme miatt öngyilkosságot követ el a finom lelkű Ida Goldberg úrhölgy —

tették oka nagy valószínűséggel az, hogy rájön vetélytársa nemére és így helyzete reménytelenségére is. Ványa, értesülvén az eseményekről, elhatározza, hogy soha többé nem találkozik Struppal, s egy baráti meghívásra Szorokinék volgai dácsájába utazik Pétervárról. Itt a vele egyidős kamasz fiúval, Szásával és a nála sokkal idősebb, ám szép és vonzó külsejű Marja Dmitrijevna-val való beszélgetések sem pótolhatják az angol báró szárnyaló és szárnyakat adó szellemét. Ványa újra szomorú és unatkozik. Unalmából egy, a folyónál látott halálestet, majd pedig Marja Dmitrijevna szerelemre hívó ölelése rázza fel. Ványa talán még jobban megrémül az érett nő buja ölelésétől, mint a báró vonzalmától, s a szerencsés véletlen folytán épp ugyanott időző görögtanárhoz menekül. Danyiil Ivanovics felajánlja az ijedt ifjúnak, hogy együtt utazzanak tovább Itáliába, s Ványa boldogan elfogadja a meghívást. Ványa Itáliában sok tapasztalatot szerez: figyel és gondolkodik. Ismeretségeket köt, de bármennyire is igyekszik legyőzni, Strup emléke nem halványul. Végül egy véletlen találkozás meggyőzi őt arról, hogy nem menekülhet a sorsa elől, és a báró újra belép az életébe. A széplelkű ifjú most már tudja, mit akar: műveltséget, szellemiséget, egyfajta „fentebb stílt” vár az élettől. Ennek megfelelően dönt: a szerelmes báró kínálta szárnyakat választja.

A regény fentebb említett újfajta látásmódjához tartozik egy, a cselekmény során rendkívül gyakran ábrázolt művelet, az *átlátás* (*keresztüllátás*), melyet általában két orosz előjárószó vezet be: a *szkvoz'* (jelentése: vmilyen akadályon, közegen át), és a *cserez* (jelentése: vmin keresztül, vminek az egyik oldaláról a másikra). A regény térábrázolásaiban szinte mindig jelen van ezen előjárósók valamelyike, vagy pedig valamilyen velük ekvivalens jelentés. Ennek plasztikus példája található már a regény legelső fejezetében, sőt első mondatában is: Iván Szmurov Pétervárra érkeztekor a párás ablakon át fürkészi a tájat. A város hangulatának leírásakor azonban kiderül, hogy nemcsak az ablak párassága teszi ködössé a képet, bizonytalanná, elmosódottá a vonalakat — Pétervár maga is ilyen.¹³ „Ez hát Pétervár!” — gondolja Iván szomorú kíváncsisággal, látván az állomáson a hordárok udvariatlan arcát. A regény hősünk Pétervárra érkezésével kezdődik, és ezzel az új térbe lépéssel Iván életének is új korszakába tér: egy ködös, fátyolos időszakba. A hordárok alakja ennek az új térbe és korszakba lépésnek, az *átmenetnek*, az *átvitelnek* a metaforája, udvariatlanságuk pedig e tér barátságtalanságát és egyben Iván idegenségérzetét sugallja. Iván tehát beleereshkedik a ködbe, abba a

közegbe, amelynek önmagáról csak áttételes és bizonytalan információi vannak¹⁴, s amely barátságtalansága ellenére is magába szippant, ám elhagyásához, s a belőle való kiemelkedéshez már *szárnyak* kellene. Így lehetséges és érthető, hogy a regény első fejezetében ábrázolt terek mind a közvetettség élményét keltik (pl. az iskolai tanári szoba cigarettafüstben mozgó alakjai egy akváriumra emlékeztetik a narrátor-szemlélőt). Ez alól az egyetlen kivételt a báróval való találkozások rendszeres helyszíne, a *L'etn'ij szad* (Nyári kert) jelenti — Iván életének pétervári szakaszában szellemi és fizikai értelemben is ez az egyetlen tiszta levegőjű közeg. Iván tanul és olvas is a Nyári kertben, tehát a kulturálódás, művelődés és ezzel együtt a *látás* metaforikus helyszíne a szabad tér, míg az élet többi része zárt vagy füstös vagy ködös tereken folyik. Mindez már a regény első fejezetében azt a benyomásunkat kelti, hogy a valóság¹⁵ közvetett élmény, terei nem átláthatók, és a róla való információk bizonytalanok, ködösek. Hasonlatos e világ belső berendezkedése M. Dobuzsinszkijnek, a *Mir iszkussztva* (Művészet világa) festőcsoport tagjának a *Szemüveges ember* című (1905-1906. Tretyakov Képtár) képén ábrázoltakkal. A kép emberalakján a szemüveg, amely eltakarja a szemet és a tekintetet, az emberalak mögött pedig az ablak, amely a külső teret mintegy keretként foglalja magába a közvetettség és áttételesség, s ezáltal a relevanciák megtörésének élményét kelti. Kuzmin regényében a valóságosnak tekintett tér illetően meghatározása mellett értesülünk egy másik térről is, amely dichotómikus viszonyban áll a valóság tereivel, és amelynek meghódításához a valóság ködén való *átlátás* (*keresztüllátás*), s a valóság terein való *átlendülés* szükségeltetik. Ez a tér fikcionális és metafizikus kiterjedésű: a kultúra, a művészet közege. E tér „képviselője” az angol származású báró, Larion Dmitrijevics Strup, aki külsőségeiben és pszichikumában is erősen eltér a pétervári miliő berendezkedésétől és sajátságaitól.¹⁶ Már a Nyári kertben való első beszélgetés alkalmával megismerteti a báró Ivánnal életfilozófiájának egyik axióma értékű gondolatát: „...nemcsak ismerni a szépség világát, hanem szeretni is azt — ez minden műveltség alapja.” E mondat ürügye és ihletője a görögség (konkrétan Homérosz), s így konkretizálódik és aktualizálódik az a regény cselekményének valóságához képest fikcionális tér (a görög kultúra közege), amely a valóság alternatívájaként egy tiszta, napfényes életteret képvisel. E beszélgetés során Strup új életformát, új életet kínál fel Ivánnak, amelyhez az olvasáson *át* vezet az út: „Csak olvasni kell, olvasni és olvasni. Olvasni, minden szónak

utánanézve a szótárban, mintha az erdő sűrűjén hatolnánk *keresztül*; s így Önnek még soha nem tapasztalt gyönyörben lehet része. És nekem úgy tűnik, hogy magában, Ványa, megvannak az adottságok egy teljességgel új ember létrejöttéhez ¹⁷ (kiemelés tőlem). Ennek feltételét a báró a mindennapi valóság szabályainak és előítéleteinek felszámolásában és áthágásában látja. Ezzel tulajdonképp a valóság relevanciáinak megkérdőjelezéséig jut el az okfejtés.

2. „Esz­tétikai jelenségként még mindig elviselhető számunkra a lét, s a művészet révén szem, kéz és főleg jó lelkiismeret adatott nekünk ahhoz, hogy ilyen jelenséggé tudjuk formálni magunkat.”

(Friedrich

Nietzsche)

Mi hát az, amit e relevanciák helyett a báró kínálni tud? Strup angol származású, tökéletesen elsajátította az orosz nyelvet, és a görög kultúra elkötelezett híve. Ám Iván megfigyelése szerint képes elragadtatásba esni bármely ország vagy bármely korszak szépségeitől¹⁸. Vagyis alakja metaforikus jelentéssel bír: az Iván számára elérendő kulturális teljesség metaforája ő, de semmiképp sem kultúrfiliszteri értelemben, hanem a tudás és a műveltség az embert önmagát is végeredményben alkotássá formáló, elementáris, ha tetszik dionüszoszi értelmében. Iván és a báró közös olvasmányai közt Marlowe és Swinburne neve szerepel. Marlowe, a Faust-legenda első színpadi feldolgozója, és Swinburne, az erkölcsi megfontolásoktól mentes, ösztönszerű és öncélú szépség hirdetője: ők ketten adják a báró által képviselt tudás- és szépségkultusz intertextuális kontextusát¹⁹. A regény első részében található egy különös, a kontextusba szervesen nem illeszkedő fejezet. Ez egy többes szám első személyben írott monológ, mely egyrészt vallomások, másrészt kiáltvány jellegű. Konkrét szereplőhöz nem köthető, leginkább ars poeticának értékelhető. A mű egészére nézve pedig közvetlen önértelmező jellege van, tehát olvasható metatextusként is. A fejezet egy mondatát („...vannak inak és izmok az emberi testben, melyeket lehetetlen remegés nélkül látni”) a cselekmény későbbi részében Strup és Iván is megismétli, így a mondat refrénként tematizálódik, s ezáltal mintha a két szereplő beavatottsága és a narráció feléjük irányuló rokonszenve jelződné. Az okfejtés záró sorai a következők:

„Mi — görögök vagyunk, a csoda (szépség) szerelmesei, az eljövendő élet bachánsai. ...létezik a napfényben és szabadságban fürdőző őshaza, csodálatos és bátor emberekkel; tengeren *keresztül*, ködön és sötétségen át oda tartunk mi, argonauták! És a sohase hallott újdonságban is felismerjük a legősibb gyökereket, a soha nem látott káprázatban megérezzük a hazát!”²⁰ Ez a rész végkövetkeztetésül szolgál az eddigi áttételes valóságábrázolásokhoz, ugyanakkor fel is oldja, meg is magyarázza azokat (a cselekmény további részében pedig lényegesen lecsökken az eddig szinte minden jelenetben előforduló köd — vagy ablak — metafora). A megoldást itt abban látom, hogy Pétervár ködös, árnyékos, sötét tere az aranygyapjút és ezzel a boldogságot kereső argonauták mitológiai helyszínével vetül egybe, s így metafizikus-mitikus kiterjedést nyer. Így attribútumai (a köd, a sötétség) szimbólumokként értékelhetőek: a boldogság elérésének akadályai, melyeknek áthágásához *szárnyak* szükségeltetnek. A mondat másik lényeges mitológiai utalása a *bacháns* megnevezés, melynek közvetlen görög vonatkozása mellett van egy talán ennél is fontosabb közvetett jelentése: Nietzsche Dionüszosz értelmezése, amely az orosz századfordulón is rendkívül élénken hatott, és sokakat foglalkoztatott (pl. Kuzmin kortársát és személyes ismerősét, Vjacseszlav Ivanovot). Nietzsche szerint „Apollón etikai istenségként a mértéket követeli meg övéitől,”²¹ míg Dionüszosz esztétikai istenség lévén a mértékfelettit veszi célba. Nietzsche az ember voltaképpen metafizikai tevékenységének pedig nem a morált, hanem a művészetet tartja. Az életnek ez a tisztán artisztikus tanítása az, amivel Ivánt a báró megismertetni igyekeznek: a valóság konvencióit és morális elvárásait túlszárnyaló, sőt magát a valóságos referencialitást is meghaladó, s a szépség művészete által önmagát is esztétikai jelenséggé formáló „új ember” életszféréja ez.

A valóságos élettér súlytalanításának ironikus, sőt már-már groteszk példája, amikor a történet legtragikusabb eseménye, Ida Goldberg kisasszony öngyilkossága mondatik el. Mielőtt az események tanúja, Náta nekifogna az elbeszélésnek, a narrátor tudatja velünk, hogy a szomszédos templomban ezzel egy időben építkezés folyik, és a kőművesek egyházi dalokat énekelnek munka közben, mivel a pap megtiltotta nekik, hogy a templom területén belül világi nótákat fújjanak. E bevezetés után Náta rákezd a tragikus témájú vallomásra. Ám a narrátor folyton „közbekotyog”, és értesít bennünket arról, hol tartanak a papnak engedelmességek kőművesek az egyházi énekben, ami így látszólag kenetes, kegyeletteljes,

ám valójában kényszerített, oda nem illő volta miatt torz, fals háttérrel ad az elbeszélésnek. Ezzel gyakorlatilag súlytalanítja az eredeti tragikumot; magát a tényt megszüntetni nem tudja, hát groteszk keretbe helyezi.

Mint arra Kuzmin német nyelvű monográfiája, Klaus Harer is felhívja a figyelmünket, Kuzmin e korai regénye nagy felháborodást és visszatetszést keltett a korszak kritikusaiban körében, aminek oka az erotikus, sőt, az akkori kritika által pornográfusnak és természetellenesnek bélyegzett téma volt.²² Az orosz irodalomba Kuzmin emelte be ezt a témát, műveltségéből kiindulva nyugodtan feltételezhetjük, hogy Oscar Wilde *Dorian Gray*-jének (1891.) és André Gide *Meztelen*-jének (1902) ismeretében. Úgy vélem, a felháborodás nem a megértésből, hanem sokkal inkább értetlenségéből fakadhatott, hiszen a kuzmini narráció tartalmi, filozófiai jegyei olyan újdonságokat hoztak a kor művészet- és irodalomfelfogásába, amelyek eddig ismeretlenek voltak, és amelyeket a századfordulón megszülető *szt'il' modern* vallhat a magáénak. A kuzmini életrajz esetleges frivolitásait (mert mi tagadás, vannak ilyenek) a regény homoerotikus szálának csak külsődleges adalékaiként értékelhetjük. A dionüszoszi-fauni motívum, és a görög (platonai) szerelemtan sokkal szervelesebben, mondhatni természetéből következően indokolja a regény homoerotikáját. A már fentebb említett betétfelvezetben erre is találunk egy lényeges utalást: "A nő férfi előtti tetszésével kapcsolatos szépségértelmezés csak puszta nemi ösztön, és messze, nagyon messze van a szépség valódi ideájától."²³ Vagyis a szépség nem nőnemű, mint azt már évszázadok — de legalábbis Leonardo *Gioconda*-ja — óta hisszük, hanem anyagtalan, testetlen, mondhatni nemtelen, leginkább a platonai ideához hasonlítható. Így aztán — talán ennek bizonyítása végett? — nem csoda, hogy nincs egy épkezláb nőszereplő a regényben, testileg vagy lelkileg kivétel nélkül mindenkinél hibádzik valami.²⁴ A homoerotikus szál át-meg átszövi a regényt, hol explicit, hol implicit formában bukkan elő, ám kivétel nélkül mindig csak a verbalitás, a róla való beszéd szintjén, sosem faktuálisan. Amikor Iván leleplezi a bárót, akkor is csak erről való beszédet hall az ajtón keresztül, vagyis semmi tényszerűt nem lát. Így tehát ez a szál is teljességgel testetlen, anyagtalan, a nyelvben marad elvont fogalomként: ideaként. A homoerotika említésének egyik legszebb, bár a szereplő részéről éppen szándéktalan példája, amikor Marja Dmitrijevna Ivánnak a nő és férfi közötti szerelemről beszél, s teszi mindezt a saját szempontjából: „*ty i on*” vagyis „te és ő”, ám a harmadik személyű névmás hímnemben

van (!), minek következtében, mivel a mondat címzettje Iván, az a benyomásunk támad, hogy a szereplő — ha szándéktalanul is — a homoerotikus szerelem himnuszát zengi Ivánnak. Nem sokkal ezután pedig valóban ki is tér e tárgyra — természetesen jóváhagyólag — költői szépségű monológjában.²⁵

3. „Mítosz uralkodik a világ felett.”

(Vjacseszlav Ivanov)

Kuzmin nemcsak tartalmi és motivikus szinten alkalmazza a görög mitológia elemeit, hanem a narráció szervezőelemeként is. Ivánt mindvégig a fátum irányítja, és a báró karjaiba is a végzet vezeti. Elhatározása előtti utolsó este egy „véletlen” felolvasás világítja meg előtte e szerelem lehetőségeit. „... a mennyei réteken a *Metamorfózis* színei, ahol az istenek a szeretkezés különböző formáit öltik magukra; lezuhan Ikarusz²⁶, lezuhan Phaeton²⁷, Ganümedesz²⁸ pedig így szól: » — Szegény testvéreim, az égbe szállók közül csak én maradtam itt, mert mindegyőtöket büszkeség vagy gyermeteg játékosság vonzott a naphoz, de engem a zsbongó szerelem ragadott magával, mely a halandók számára elérhetetlen.«²⁹ E fátumszerű olvasmányélmény, melyet egy — épp e szempontból fontos epizód szereplő, a zenész Orsini — tolmácsol Ivánnak, végleges döntésre készíteti őt, ugyanakkor (a cselekmény legvégén járunk!) visszautal magára a cselekményegészre is. Hiszen a Ganümedesz-mítosznak mint intertextusnak a történetbe emelése meghatározza Iván pozícióját is, és a címmel együtt keretbe foglalja a történetet. A mítosz szerint ugyanis Zeusz isten sas képébe bújva, szárnyakon ragadta magához az őt szépségével elkápráztató Ganümedeszt, és (Héra nem kis bosszúságára) az istenek pohárnokává tette. A fentebbi regényrészlet arra utal, hogy Ganümedesz, akit szerelem emelt az Olümposzra, az örök halhatatlanságot is elnyerte. Iván a döntése előtti utolsó Struppal való beszélgetésében az „élet szépségei felé vezető út”-tal azonosítja a bárót. Búcsúzáskor pedig a báró így szól Ivánhoz: „Még egy kis erőfeszítés, és önnek szárnyai nőnek, én már látom őket.”³⁰ E részlet és a cím *szárny*-motívuma a mítosszal kiegészülve nemcsak keretezi a történetet, hanem a történet színteréül szolgáló immanens világ alternatívájaként felmutat egy szimbolikus — metafizikus helyszínt is, ami kiegészülve a nietzschei — dionüszoszi szállal az önmagát

műalkotássá formáló, s ezáltal halhatatlanná váló ember-demiurgosz létszférája lesz. A *szárny* motívuma a címen és a zárófejezeten kívül több helyütt is előfordul a szövegben, s mindig a szerelem egyik rekvizítumaként. A báró mindvégig következetes képviselője ennek, így például már a történet kezdetén: „... és az emberek látták, hogy minden szépség, minden szerelem — az istenektől ered. Így szabadok és bátrak lettek, és szárnyaik nőttek.”³¹ E „szárnyaló” életfilozófiát Kuzmin kortársa és az akmeisták vezetője, Nyikolaj Gumiljov is értelmezni próbálta, a következőképp: Kuzmin művészete „mélységeiben tisztán pogány, a Platon által kijelölt úton halad — a testi (földi) Aphroditétől az urániai (égi) Aphrodité felé.”³² Így a regény címe és a szárnyalás motívuma a platoni eszmerendszer szerint az idoltól az ideához jutás módját jelenti. Amikor tehát Iván szemléli magát a tükörben, sosem az ideát látja, hanem mindig csak az idolt, a képmást. Nem is láthat más, hiszen még nem jutott el „a sajátos lényegben való részesedés”-ig (Platon), ami itt az ő számára a homoerotika útján elnyerhető ideát jelenti. Amit lát, mindig idol, s ettől az idoltól elindulva mintha a *Lakoma* eszméi vezetnék a főhőst: „A bölcsesség ugyanis a legszebb dolgok közé tartozik, Erosz pedig a szépség szerelme, tehát szükségképpen Erosz is a bölcsesség barátja, bölcselkedő.”³³ Vagyis Platon is a szépség és a tudás szerves összefonódásáról beszél, épp úgy, mint a regény bárója. Van azonban itt még egy motivikus hasonlóság, a *szárny* és a *platoni létra* azon attribútumai közt, hogy mindkettő a transzcendens — metafizikus térbe ívelő híd, s egyben az önmegvalósításnak, az „életművészetnek” sajátos lehetősége. Mi is az a *platoni létra*? A platoni szerelemtan kulcsfontosságú metaforája, mely a következőképp fogalmazódik meg a *Lakomá*-ban: Az idea „... önmaga által egyféle és örök, s minden más szépség csupán ennek a része olyan módon, hogy keletkezésük és pusztulásuk őt se nem gyarapítja, se nem csökkenti, egyáltalán nem érinti. Mikor tehát valaki a helyesen értelmezett fiúszerelem által feljutott oda, ahol látni kezdi ezt a szépet, akkor kezd közeledni a célhoz. Mert ez a helyes út a szerelem ismeretéhez, akár magától megy valaki, akár más vezet oda: elindulni az itteni szépségektől, s annak a végső szépségnek a kedvéért egyre magasabbra emelkedni, mint egy lépcső fokain, egy szép testről kettőre, s kettőről valamennyire, s a szép testekről a szép foglalatosságokra, s a szép foglalatosságokról a szép tudományokra, míg végül a tudományokról feljut a tudományra, amely nem más, mint az önmagában való szépségnek a tudománya, s akkor végre megismeri a

szépséget a maga valójában.”³⁴ Kuzmin *Szárnyak* című regénye a platoni *Lakoma* ezen okfejtésének regényesített parafrázisaképp is olvasható.

Mindemellett a Gumiljov által hangsúlyozott kétféle (testi és lelki) szerelem ismét intertextuálisan is sugallt, Wagner *Tannhäuser*-ének gyakori említése révén. A zenemű és a regény közti esetleges párhuzamok elemzése túlmutat dolgozatom keretein, itt mindössze a köztük lévő kapcsolatra van módomban utalni. Tartalmi vonatkozásai mellett a *Tannhäuser* a regény szempontjából fontos filozófiai allúziót is hordoz, hiszen *A tragédia születése* elválaszthatatlan Wagner nevétől. A *Tannhäuser* elemzésekor pedig épp a fentebb már említett Orsini tér ki a nimfák és faunok káprázatos, fékevesztett táncára³⁵, ezzel is erősítve a regény antikot aktualizáló Nietzsche-implikációit.

Fentebb, a platoni idol — idea kapcsán már említettem a tükörbe pillantás műveletét. A *tükör* a regényben motivikus tárgy, és fontos megemlítenem, hogy természetéből fakadóan a szecesszió paradigma értékű motívuma is (gondoljunk csak Oscar Wilde regényére). Kuzmin regényében e motívum mindig a főszereplőhöz, Ivánhoz kapcsolódik, előfordulásai pedig alig érzékelhető, ám rendkívül fontos árnyalatokban térnek el egymástól. Az alaphelyzet mindig ugyanaz: a főszereplő tükörbe vagy víztükörbe néz. A tükörképek mindig ugyanazt az arcot mutatják, azonban mindig másként, folyton valamilyen apró, vagy szembetűnőbb eltérést jelezve, a főszereplő körül zajló események nyomait sejtetik. Mindehhez a szerző kulcsot is ad, mikor Iván egy barátja, Szása így szól, természetesen Ivánnak címezve szavait: „Az embernek olyannak kell lennie, mint a folyó vagy a tükör — amit visszatükröz, azt fogadja is magába; akkor, mint a Volga vizében, benne lesz majd a napfény, a felhők, az erdők, a magas hegyek, a városok templomaikkal — mindennek egyenlőnek kell lennie benned, akkor mindent egyesíteni tudsz magadban.”³⁶ Ez a mondat teszi explicitté a történet tükörmotívumai közti rejtett dialogicitást, s ezzel második történet szövődik a cselekmény fölé: a tükörképek története, mely azonban nem azonos az arc körülmények okozta változásainak történetével. Hiszen az utóbbi maga a cselekmény, ill. annak része, míg az előbbi ennek leképeződése, ábrázolása, tehát másodlagos élmény. Rávetül a történetre, és reflektálja azt a főszereplő szempontjából. A történet nyomán létrejövő változásokat visszatükröző tükörképek története végigköveti azokat a lelki folyamatokat, amelyek a főszereplőben lejátszódnak, akár Oscar Wilde-nál

Dorian Gray arcképe, de annál sokkal kevésbé explikáltan, inkább a motívum bennfoglalt tartalmaként. Itt ugyanis lényegében nem maga a tükörkép változik, hanem a leképezett *viszonya* saját képmásához. E tükörmotívum implikációja már nem a mimetikus hagyomány, és nem feleltethető meg Lev Tolsztoj vagy Nyikolaj Csernisevszkij etikai megalapozottságú esztétikai elveinek sem. A regény tükörmotívumainak elemzése kapcsán ismét emlékeztetnem kell a már fentebb tárgyalt Nietzsche-tézisre, melynek lényege a lét tisztán artistikus tanítása.

4. „A világ létezése csakis esztétikai jelenségként igazolt.”

(Friedrich Nietzsche)

Ennek fényében lássuk tehát a tükörmotívum megjelenési formáit ! A tükörkép, pontosabban Iván tükörképe a történetben háromszor fordul elő, s a leképezettnek, Ivánnak hozzá való viszonyát három különböző relációban mutatja meg. A tükörbenezés művelete is egy Nietzsche-tézist implikál: „Időnként meg kell pihennünk önmagunkból, úgy, hogy távolról és főnről nézünk magunkra, művészi távlatból ...”³⁷. E relációk közül az első a semlegesség. Iván magatartása itt distanciózus, kívülről, könnyel szemléli önmagát: „A falon lógó kis tükörben nézegetve magát, könnyel figyelte a kissé jelentéktelen, pirosló arcot a nagy szürke szemekkel, a szép, de még gyermekien puffadt szájjal és világos hajjal, amely kissé hosszúra hagyva, könnyedén hullámozott. Tetszett is neki, nem is ez a vékony szemöldökű, magas, kecses fiú, fekete blúzban.”³⁸ Iván itt nem tesz mást, mint önnön műalkotás voltára ismer rá, ha tetszik: önnön létére reflektál azzal, hogy önmagát esztétikai jelenségként szemléli, s ezzel a fentebb citált Nietzsche — téziseknek tesz eleget. Vagyis: a műalkotás főszereplője igazolja önmaga számára önmagát. Ezen önmagából kimutató, pragmatikus vonatkozásokon kívül van azonban egy „szorosabb” értelmezési lehetőség is: a tükör görög mitológiai implikációja, amelyet a regény rendkívül élénk antikos irányultsága is motivál. E mitológiai párhuzam: *Nárcisz* és tükörképének története.³⁹

A tükörmotívum következő előfordulási formája a víztükör. Itt azonban már Iván tetszik magának, vagyis tükörképéhez való viszonya pozitívvá válik, s testének szemléletes leírása a víztükör fölé hajló Nárciszt látszik stilizálni. Göndör fürtjei és vékony, kecses teste olyan, akár Benvenuto

Cellini *Narcissus*-a (a képzőművészeti utalás nem önkényes, itt Kuzmin módszerével élek, hiszen a regény rendkívül gazdag képzőművészeti tárgyú hasonlatokban). Iván (Nárcisz) saját szépségével kapcsolatos érzéseit visszhangozza — a már fentebbi kulcsfontosságú mondata miatt említett — Szása (Ekhó), Iván egy barátja: „Milyen szép is vagy te, Ványecska!”⁴⁰ Iván itt már valóban az önnön esztétikumába feledkező Nárcisz, de ez a magyarázat nem meríti ki teljességgel a motívumot. A vízben való fürdőzés ugyanis szerencsétlenül végződik: egy vízbe fúlt fiúra lelnek a fürdőzők. Az áldozat Ivánnal közel egyidős, és ráboruló anyja szavaiból kiderül, hogy őt is Ivánnak hívták. Az oszladozó, felpuffadt test, melyet kivetett a víz, és Iván víztükörben látott képmása közötti éles kontraszt felidéz egy archetipikus jelenséget: a tükörjósítás ősi formáját, mely elképzelés szerint a víztükörben megláthatjuk jövőnket. Iván kétségbeesetten rohan el a vízpartról, és hazatérve újra tükörbe tekint. Ez a motívum harmadik előfordulási módja, amelyben Iván önnön képmásához való viszonya negatív — szinte undorral tekint a tükörbe: „Vannak inak és izmok az emberi testben, melyeket lehetetlen remegés nélkül látni —, emlékezett Ványa Strup szavaira, amikor a gyertya fényénél elszörnyedve pillantotta meg most rettenetesen sápadtnak tűnő, vékony arcát, vékony szemöldökeit a szürke szemekkel, fényes-vörös ajkát és vékony nyaka körül göndörödő haját.”⁴¹ A saját szépségével immár tisztában lévő, ugyanakkor annak elvesztésétől rettegő Iván így eljut a Nárcisz-lét és az önemésztő szépség kiüttlanságának felismeréséig: „Minden elmúlik, minden meghal! Hiszen én még semmit nem tudok, semmit nem láttam, pedig akarom, akarom ... Hiszen én nem vagyok érzéketlen, nem vagyok kőből; és már ismerem saját szépségemet! Ez szörnyű! Szörnyű! Ki ment meg engem?”⁴² Ez a kérdés — a regény számos homoerotikára vonatkozó utalásával együtt — már előkészíti a végül beteljesedő férfiszexuális élményt.

Iván szépségének és a vízbefúlt rútságának kontrasztja motivikusan egy már említett művet idéz: Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényét. Wilde regényében gazdag és összetett szimbólumrendszer szövődik a tükör és a kép konnotációi köré, melynek bemutatása és a Kuzmin-regénnyel való összehasonlítása e dolgozatnak nem célja. Ám fontos megemlítenem a Wilde-regényben szintén jelenlevő Nietzsche-tézist, vagyis az „esztétikai lét” megvalósítására irányuló törekvést. Lord Henry Dorian Grayhez intézett szavaiban könnyen felismerhető ez az elem: „Te vagy a példája annak, amit korunk keres, amitől fél, ha meglelte. Mennyire boldog vagyok,

hogy sohasem csináltál semmit, nem faragtál szobrot, nem festettél képet, semmit se alkottál önmagadból! Az életed volt a művészeted. Önmagad zenésítetted meg. A napjaid voltak a szonettjeid.”⁴³

Érdekes továbbá, hogy Dorian lemond a lelkéről, és e megkettőződés a transzcendensről való leszakadáshoz vezet. A későbbiekben Dorian ezt az el nem ismert (de felismert) veszteségét igyekszik pótolni az immanensben rejlő összes vélhető lehetőség kiaknázásával. Ez jelentkezik egyrészt az illatok, az egzotikus hangszerek, a drágakövek, ékszerek és hímzések csodálatában és gyűjtésében (ezek szecessziós stílusjegyek is egyben), másrészt az önnön szépsége iránti rajongásban, és az e szépség biztosította összes előjog teljes kihasználásában. Iván Szmurov ezzel szemben épp saját lelkét, szellemi önmagát keresi, s ezt látszik nyújtani számára a báró szerelme.

Összegezve a *Kryl'ja* motívumsorát, e tükörkép-történetnek, mely a leképezettnek a képmáshoz való viszonyáról szól, három fázisa van: a semleges, a pozitív, majd a negatív fázis. A történet önmagában a következő: Nárcisz keresi (semleges), majd megtalálja önmagát (pozitív), s végül megválnak önmagától (negatív). Mint fentebb már említettem, e történet rávetül az „eredetire”, s reflektálja azt. A két történet tehát együtt: Iván keresi önmagában a szépséget (Nárciszt), megleli és megszereti, majd meggyűlöli és eldobja azt. A történet mitológiai olvasata itt kapcsolódik össze a már korábban elemzett Ganümedesz-szállal. A regény két vezérmotívuma a *tükör* és a *szárny*. A tükör a Nárcisz-, a szárny a Ganümedesz-történet szimbolikus megfeleltetése. Sorba rakva és összegezve a regény e motívumait, a következőt látjuk:

1. fejezet és = tükör-motívum — Nárcisz — keresi — megleli — elutasítja
2. fejezet

3. fejezet = szárny-motívum — Ganümedesz — keresi — megleli — elfogadja

Természetesen e motívumok nem válnak ilyen élesen szét fejezetenként, de lényegi szerkezetük ekképp vázolható fel. Következtetésül elmondhatjuk, hogy a regény a hagyományos *nevelési -fejlődési regény* keretein túlmutatva (de a történet révén érintőlegesen azokra is utalva) szimbólum értékű motívumok mentén létrejött modern *metamorfózis — történet*. Mindez a szövegben két mítosz — a *Nárcisz* és a *Zeusz és Ganümedesz* — transzformálásával valósul meg. A két mítoszt főhősük páratlan szépsége

rokonítja. A két mítosz lényegi különbsége hőjük sorsának alakulásában rejlik. Nárccisz lefelé néz, s belevész e lenti világba. Saját szépsége az egész világra projektálódik, de csak szigorúan immanens vonatkozásban. Így Nárccisz én-határai felbomlanak, s végül Nárccisz maga is elemészttődik, mert esztétikuma, „életművészete” immanenciába zárul, s nem terjeszthető ki metafizikai irányban. Ganümedesz ezzel szemben felfelé néz, és nem ő válik saját szépsége rabjává, hanem az olümposziakat (a főistent) ejti rabul. Szépsége metafizikus háttérbe kerül, esztétikuma leszakad az immanenciáról, s új kereteket, új tágasságot nyer. Mindezt pedig nem a maga iránt érzett elragadtatás, hanem az *istenség* felé irányuló szerelme okozza. (Természetesen a két mítosz ilyen irányú értelmezése korántsem meríti ki tartalmi és poétikai gazdagságukat, hiszen ez a dolgozat kizárólag a Kuzmin-regény elemzésére hivatott.) Iván Szmurov e két mítoszt éli meg a történet során. Dorian Gray-jel összehasonlítva látható, hogy ő azért menekülhet meg az önfelszámolódás elől, mert túllép, áttemelkedik a Nárccisz-lét immanens keretein, és „életművészetét”⁴⁴ transzcendens térbe emeli.

5. „A művészet öncélú, önelvű és ami a legfontosabb: szabad.”
(Szergej Gyagilev)

Így visszatértünk első állításomhoz, mely szerint Kuzmin regénye arról szól, hogyan születik meg egy merőben újfajta látásmód, művészet és valóság viszonyának új relációja. E viszony a realizmus által végletesített és etalonná emelt arisztotelészi miméziis-elmélettel teljességgel szemben áll, vagyis elutasítja a művészet és valóság közti egyértelmű megfeleltetést, mely szerint a művészet a valóság alárendeltje és tükörképe. E viszony a szimbolisták második nemzedékének esztétikai elveivel rokon. Vjacseszlav Ivanov a művészetet „második természet”-nek nevezi, s a világlényeg megerősítésének tartja: „A művészet tükre, melyet a szétdarabolt tudatok tükreire helyeztünk, visszaállítja a tükrözött dolog eredeti igazságát, miközben korrigálja az első tükrözés hibáját, amely meghamisította az igazságot. „Tükrök tükre” — „speculum speculorum” — lesz a művészet, s az egész — mint tükör — az egységes lét egyetlen szimbolikája.”⁴⁵ Kétségtelen a hasonlóság, ha a miméziis hegemoniájának megtörését tekintjük. Kuzmin regényében azonban végletesebb ez a lépés. Iván nem

egyszerűen a művészet második természetéig transzformálásáig jut el, hanem tovább megy ennél. Számára a művészet lesz az *egyetlen* realitás, nem a második természet, hanem *a* természet. Így feloldódik művészet és valóság dichotómiája, és *a művészet valósága* veszi át a helyét. Kuzmin művészetében e folyamat végeredményét láthatjuk a *Fuji-Jama csészéaljon* (*Fudz'ij v bl'jud'ecsk'e*) című versben, melynek elemzése során szintén az orosz szecesszió értelmezésére teszek kísérletet.⁴⁶

Melyek tehát azok a jegyek, amelyek alapján megállapíthatjuk, hogy a regény meghatározó sajátága, a *szt'il' modern*, mely két síkon van jelen a regényben, egy új viszonyrendszer — a művészet valósága — megszületéséhez vezet? Először is: melyik ez a két sík? Ez egyrészt a narráció síkja, vagyis az elbeszélés *módja*, ahogyan a narrátor a szövegbeli valóság elmeit bemutatja (gondolok itt a hasonlatszerkezetek alább kifejtendő megalkotási módjára). Másrészt jelen van a *szt'il' modern* a tartalmi síkon is, amennyiben a regény azt mutatja be: hogyan születik meg a főszereplőben egy újfajta látásmód — épp a művészet valósága — viszonyrendszere.

Ha a narrációs technikát vizsgáljuk, nem tekinthetünk el Ny. Gumiljov erre vonatkozó megállapításától, mely szerint: „Kuzmin nyelve egyenletes, szigorú és világos, úgy mondanám, *üvegszerű*. Rajta *keresztül* látszódik minden vonal és szín, melyre a szerzőnek szüksége van, de mégis érződik, hogy mindezt akadályon át látod”⁴⁷ (kiemelés tőlem). Tehát a dolgozat elején tartalmi vonatkozásban már részletesen taglalt *közvetettség* élménye, mely a tereken való *átlátás* feladatát tűzi a szereplő elé, ugyanezzel a feladattal „terheli” az olvasót is. Ez a fajta motiváltság, vagyis a tartalomból a kódra, a jelöltről a jelölőre való következtetés pedig fontos stílusjegye az orosz szecesszióknak (ez leggyakrabban K. Szomov, A. Benois és B. Kusztoogyijev festményein figyelhető meg, ahol a kép témájából eredően gyakran stilizálódik a megjelenítés, vagy fordítva: a kép „jelölői”, színei, vonalai stilizálják, idézőjelezik a tárgyat). E technikára utaló megjegyzés mellett meg kell említenem egy másik fontos szerkesztési elvet, mely szintén elválaszthatatlan a *szt'il' modern*től, ez pedig a tükrözés módja, vagyis a hasonlatszerkezetek megalkotása. Kuzmin ugyanis rendkívül sok hasonlattal él, és ezekben két műalkotást hasonlít egymáshoz (pl. Wagner *Tannhäuser*-ében Vénusz barlangját és Botticelli *Tavasza*-át), vagy pedig egy valóságélemet egy műalkotáshoz (itt Homérosztól Maeterlinckig számtalan példát hozhatnánk). Vagyis: a regény hasonlataiban a hasonlítóelem szinte

kivétel nélkül a művészet szférájához tartozik. A narrátor ezzel folyton kimutat a műből egy másik műre, másrészt a műbe emel számos más művet, vagyis intertextuálisan roppant mód feldúsítja, dekoratívvá teszi.⁴⁸

A regény tartalmi síkján ismét egy, részben a tükörhöz kapcsolódó motívum mutatja a művészet és valóság viszonyában lejátszódó szerkezetváltást. Ez pedig az *ablak* motívuma, mely a regényben rendkívül gyakran visszatérő elem, és — a tükörhöz hasonlóan — szinte mindig Iván személyéhez kapcsolódik. Iván állandó helye a Kazanszkij-házban az ablak melletti szék. Jurij Lotman szerint az ablak motívuma alkalmas a külső — belső határok feloldására.⁴⁹ Ezt látszik igazolni, hogy Iván az ablak mellett általában *emlékezik*. Az olvasó is csak Iván emlékeiből értesülhet arról, hogy a pétervári előtt Ivánnak egészen más élete volt. A narrátor nem közvetlen módon, hanem Iván emlékezéseinek keresztül, közvetetten informál minket erről. Az ablak mellett ülve, kifelé tekintve Iván egyidejű mentális cselekvése tehát a befelé — visszafelé pillantás: „Szokása szerint korán kelve Iván az ablakhoz ült, s a teára várakozva hallgatta a közeli templom harangzúgását és a szomszéd szobát takarító szolgálók sürgölődéseit. Eszébe jutottak az ünnepi reggelek ott, *otthon*, a régi vidéki városkában, tiszta, organtín függönyös szobácskáik kis lámpáikkal, az étkező, az ebéd utáni lepény, minden a maga egyszerűségében, világosságában és kedvességében — és unalmassá vált számára az esős idő, az udvarok kintornásai, a reggeli tea előtt érkező újságok, ez az egész zavaros, kényelmetlen élet, sötét szobáival.”⁵⁰ A múltbeli teret mi már csak fiktív, nem reális térként érzékeljük, mely a mentális szféra — az emlékezés — eleme. E tér — múltbeli reáliái ellenére — Iván számára a jelenben már nem létezik, csak belső, imaginárius térként élhető meg és lakható be. A hozzá rendelt jelzők megegyeznek a művészet terének már taglalt attribútumaival. Az ablak tehát valóban feloldja a külső határokat, hiszen egy belső térbe lendít át, és egyben keretezője is e belső térnek. E belső tér és a báró kínálta tér rokonságát és a köztük lévő folytonosságot jelzi, hogy amikor a narrátor megismertet minket a báróval, akkor Iván elfordul az ablaktól, ahol áll, és az ajtó felé tekint, hogy a belépő bárót fogadja.⁵¹ Ugyanúgy e rokonságot szemlélteti a regény zárójelenete is, melyben Iván a bárónak adott igenlő válasz után kinyitja az ablakot, és a sötét szobából a csillogó napfénybe tekint.⁵²

Ivánnak a fiktív — imaginárius tér felé fordulását mutatja a következő elem is: Iván a *Rómeó és Júlia* olvasása közben úgy érzi, hogy az élet eddig

soha nem tapasztalt mértékű szépsége ragadja őt magával, mintha valami félig elfeledett elemi erő „... születne újjá és ölelné őt forró karjaival”.⁵³ Vagyis Iván számára valódi eksztatikus élményt nyújt a műalkotás. Ő csak és kizárólag az, és ezt az élményt az élet semmilyen élvezete nem pótolhatja, sőt nem is közelítheti meg. Ezt bizonyítja Ivánnak a vele épp ellentétes módon gondolkodó, az életbe szerelmes Marja Dmitrijevnához való viszonya. Marja Dmitrijevna csodálatos, lírai szózatokat zeng az élet szépségéről, s ezektől teljességgel megittasodva próbálja Ivánt is bevonni ebbe a titokba. „Őm Iván szinte elnéző (leereszkedő) részvétellel figyelte ennek a kamaszosan szép és fiatalos, harmincéves nőnek az arcát.”⁵⁴ Vagyis Ivánt nem vonzza a természet, nem akar mezítláb sétálni a fűben, nem akar meztelenül fürdeni a folyóban, mint beszélgetőtársa — ő olvasni szeret minderről. És amikor az olvasás közben érzett extázis forró ölelése helyett Marja Dmitrijevna zárja karjaiba, az idegen élmény visszataszító és nemkívánatos a számára⁵⁵. Mintha az olvasás révén Iván körül kiépülő fiktív — metafizikus „valóság” nemcsak hogy kielégítené, hanem egyetlen lehetséges örömforrássá is ez válna számára.

A regényben egyébként rendkívül fontos szerepet kap a verbalizmus: a szereplők szinte legaktívabb cselekvési területe a nyelv. A fiktív — metafizikus szféra felé is ez vezet (az olvasás, ill. a tanulás révén), tehát funkciója a *szárny* motívumával szinonim; másrészt a homoerotikus szál kizárólagos megjelenítési formája is a róla való beszéd; harmadrészt — és az előbbiekhöz kapcsolódóan — a valóságról való beszéd szinte aktívabb, mint maga a valóság, amely — Péterváron legalábbis — tunya ködbé burkolódik. Amikor pedig Iván Marja Dmitrijevna karjaiból menekülve fátumszerűen botlik bele Struppel közös barátjába, a görög tanárba, és útra kél vele Itáliába, akkor a köd eltűnével a nyelv funkciója is módosul: a művészetről való beszéd válik központi jelentőségűvé, vagyis tárgyi vonatkozásai helyett inkább metajellege domborodik ki.

A görög tanár azonban más miatt is figyelmet érdemel. Egyrészt tekinthetjük a Pétervárra érkezéskor említett hordárok ellenpárjának, hiszen velük épp ellentétes gesztust képvisel: kiemeli Ivánt a ködből, s e szempontból — a hordárokhoz hasonlóan — az *átmenet* metaforája ő. De ettől elválaszthatatlan a közvetítő — szerep is, melyet két kultúra közt lát el. Személye így kultúrát jelképez, nem véletlen, hogy az iskolában egyszerűen csak „a görög” névvel illetik. Így természetesen az sem szándéktalan, hogy épp ő az, aki Iván útját egyengeti, s a sorsnak (a

fátumnak) köszönhetően a kellő pillanatban mindig ott terem Iván mellett.

6. „Túlfinomult, természetellenes és haszontalan ...”
(Mihail Kuzmin)

Így jellemzi a regény egy szereplője a báró által képviselt életstílust. De ugyanezeket a jelzőket használták a korszak realista elveket valló kritikusai is, a szecessziót jellemezve. És valóban: a szecesszió képviselői a legtöbb esetben fel is vállalták e jelzőket.

Ezzel a regény elemzésének végére értem. Céлом az volt, hogy bemutassam művészet és valóság viszonyának a *szt'il' modern*ben szemléletesen kifejeződő átstrukturálódását. E szerkezetváltásnak minden bizonnyal sokat köszönhetnek a későbbi vagy épp szinkron módon jelenlévő avantgárd mozgalmak is (ld. akmeizmus, kubofuturizmus, szuprematizmus). Szándékaim szerint talán sikerült vitába elegyednem Kuzmin korának kritikájával is, amely — követve a Flaubert-t meghurcoló ügyész példáját — képtelen volt a szöveg ez esetben felszínesnek bizonyuló etikai olvasatán kívül más, esetleg mélyebb vájatokba is leereszkedő szöveginterpretációra. Nem mintha persze etikai szempontból nem lehetne „mélyen” olvasni, ha az adott szöveg erre kínálja fel magát. Véleményem szerint Kuzmin könyve másra buzdít, valami olyasra, amit Nietzsche *művész-értelem*-nek nevez, és így definiál:

„... semmi morális megfontolást nem ismerő művész — isten, ... aki csak a látszatban találhat rá a megváltásra.”⁵⁶

Jegyzetek

1. A *szt'il' modern* (az orosz szecesszió) mint irányzat az 1898-ban megalakult *M'ir iszkussztva* nevű festőcsoport (és folyóirat) nevéhez köthető. A csoport egyik vezetője, Alekszandr Benois így ír erről visszaemlékezéseiben: „... helyesebb, ha ezt a két szót (*Mir iszkussztva*) egy adott eszmei egyesülés elnevezésére tartogatjuk, amely jellemző volt a 19. század végének és a 20. század elejének művészi ízlésére. Ma ezek az eszmék és ízlések már a múltéi, de a maguk idejében ezek voltak a leghaladóbbak és leginkább újítóak, és figyelembe kell vennie őket mindenkinek, aki szeretne behatolni a kor tulajdonképpeni értelmébe.” (Alekszandr Benois: *A Mir iszkussztva* keletkezése. Ford. Bakcsi György. In: Pók Lajos: *A szecesszió*. Bp. Gondolat 1972. 398.)

2. Grigar, Mojmir: Kopr'ed'el'en'iju szt'il'ja modern v russzkoi i cs'esszkoi poez'iji. In: Russian Literature VIII. 1980. 315-361.
3. Szőke Katalin: El'em'enty szt'il'ja modern v essz'eiszt'ik'e A. B'elogo. In: L'it'eraturnoje obozr'en'ije. 1995/4-5.
4. Grigar, 315-361.
5. Grigar, 319.
6. Zsirmunskij, Viktor: Pr'eodol'evs'ije sz'imvol'izm. In: T'eor'ija l'it'eratury. Poet'ika. Szt'il'iszt'ika. Leningrád, Nauka 1977. Zsirmunskij e tanulmányában a szimbolistákat három nemzedékre osztja. Az első nemzedékhez tartozik Bal'mont és Brjusov; a másodikhoz Belij, Blok és Vjacseszlav Ivanov, a harmadikhoz Kuzmin.
7. Szalma Natália: Opyt int'erpr'etáciji f'enom'ena russzkogo sz'imvol'izma v szv'et'e isztor'iji razv'it'ija myszl'i. In: Acta Szegediensis. XX. 89-111:
8. Kulesov, V. I.: Isztor'ija russzkoi l'it'eratury. Moszkva, Russzk'ij jazyk 1989. 591-593.
9. Isztor'ija russkoi l'it'eratury. Tom IV. Leningrád, Nauka 1983.
10. Jermilova, E. V.: O M'ihail'e Kuzm'in'e. In: M'ihail Kuzm'in: Szt'ih'i i proza. Moszkva, Szov'em'enn'ik 1989. 3-22.
11. Harer, Klaus: Michail Kuzmin. Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode. München, Verlag Otto Sagner 1993. 18 — 21. „...tatsächlich war Kuzmin, wenn auch bisweilen nur kurzzeitig, an verschiedenen symbolistischen Gruppierungen (...), an allen drei Vereinigungen des 'Cech poetov' (...), ja sogar an futuristischen Unternehmungen beteiligt. Andererseits ist bekannt, da Kuzmin prinzipiell der Bildung von 'Schulen' und Organisationsformen in der Kunst skeptisch gegenüberstand und das individuelle Moment über alle kunstideologische Diplomatie stellte. Die oft wenig begründete Zuordnung Kuzmins zu den Akmeisten bzw. zu den Symbolisten beruht meist auf der allzu oberflächlichen Bekanntschaft mit seinem Werk und den biographische Gegebenheiten.“ Harer idéz Kuzmin naplójából is; a szimbolistákról szólva Kuzmin a következőképp fogalmaz: „... mégis érzékelhető egy másfajta nézőpont, más gondolatok...” (ford. F.A.)
12. A dolgozatban szereplő regényrészletek a dolgozat írójának fordításai.
13. Kuzmin, Mihail: Kryl'ja. In: Kuzmin: Proza. Tom I. Berkeley, Modern Russian Literature and Culture 1984. 183. Pétervár tömör jellemzésében háromszor fordul elő a *cs'er'ez* (át, keresztül) szó, ezek közül az egyik kifejezésben: „ *cs'er'ez dym i kopot'* „ (a ködön és kormon keresztül).
14. Kuzmin: 184. Anna Nykolajevna arról beszél, hogy kénytelenek pletykákból információkat szerezni a mindennapi történésekről, mert az újságok nem közölnek hiteles információkat. De a mindennapi életről hallomásból (szluh'i), pletykákból szerzett értesülések így magát a mindennapi életet is elbizonytalanítják, valós voltát kérdőjelezzik meg.

15. Valóságban itt természetesen a szövegben tételezett reális teret, a cselekménybeli valóságot értem.

16. Kuzmin, 217-218. A narrátor hangsúlyozza a báró különösségét a Kazanszkijéknál megismert világhoz képest, és nem titkolja azt sem, hogy Ivánt vonzza e másság. A báró lakásának jellemzésekor a narrátor megemlíti a hálósobát is, amelynek falán „... világoszöld háttérben, nyakukon virágfüzérrel táncoltak a sötétes vörös színű faunok”. Kiss Endre hívja fel rá a figyelmet Nietzsche-könyvében (K. E. : Friedrich Nietzsche filozófiája. Bp. Gondolat 1993. III. fejt.), hogy a szatírfigura a kultúrember egészséges alternatívája Nietzsche-nél. A kultúrember ugyanis az általa válogatás nélkül összegyűjtött ismereteket nem organizálja és soha nem éli át, míg a Pán-figura az elementáris, organikus tudás birtokosa, vagyis a tudást nemcsak megszerzi, hanem meg is éli. Így a szatír által hordozott igazság, írja Kiss Endre, „...új poézist, új esztétikai minőséget jelöl, hiszen azt nem a költői agyvelő, hanem a dionüszoszi ember fizikai valósága jelenti” (166.). Úgy vélem, a báró szobájában táncoló faunok képe igen fontos szerzői intenció, mely jelzi számunkra, hogy a báró korántsem „egyszerű” kultúrember, hanem az organikus, elementáris tudás képviselője. Ugyanakkor képviseli azt az új esztétikai minőséget is, melynek lényege önmaga műalkotás-voltában rejlik.

17. Kuzmin: 195.

18. Kuzmin: 217.

19. Kuzmin: 217.

20. Kuzmin: 220.

21. Nietzsche, Friedrich: A tragédia születése. Ford. Kertész Imre. Bp. Európa 1986. 44.

22. Harer: 1-6.

23. Kuzmin: 220.

24. Náta szeplős, vörös és igen korlátolt, Ida Goldberg*okos, szép, érzékeny, de sánta, az egyébként makulátlannak tűnő Marja Dmitrijevna-t egy hitelesnek ábrázolt szereplő, Szása „redukálja” egyszerű gondolkodású kis hölgygé; a többi szóba jöhető hölgy szereplő pedig már idős és/vagy csúnya.

25. Kuzmin: 238.

26. Ovidius: Átváltozások. Ford. Devecseri Gábor. Bp. Magyar Helikon 1975. VIII. 183-235. sor

27. Ovidius: II.1 332. sor

28. Ovidius: X.143 170. sor

29. Kuzmin: 320.

30. Kuzmin: 319.

31. Kuzmin: 204.

32. Gumiljov, Nyikolaj: P'iszma o russzkoi pojez'iji. In: Sztat'i o russzkoi proz'e. Moszkva, Szovr'em'enn'ik 1990. 75.
33. Platon: A lakoma. In: Platon összes művei. Ford. Telegdi Zsigmond. Bp. Európa 1984. 990.
34. Platon: 999.
35. Kuzmin: 283.
36. Kuzmin: 248.
37. Nietzsche, Friedrich: A vidám tudomány. Ford. Szabó Ede. In: Friedrich Nietzsche válogatott írásai. Bp. Gondolat 1984. 183.
38. Kuzmin: 186.
39. Graves, Robert: A görög mítoszok. Ford. Szijgyártó László. Bp. Európa 1970. 456-459.
40. Kuzmin: 274.
41. Kuzmin: 277.
42. Kuzmin: 278.
43. Wilde, Oscar: Dorian Gray arcképe. Mesék, elbeszélések. Ford. Kosztolányi Dezső. Bp. Európa 1987. 184.
44. Az életművészet (zs'izn'etvorcs'esztvo) problematikája szorosan kapcsolódik az orosz szimbolizmus esztétikájához is. Lásd erről: Szaricsev, V. A.: Eszt'et'ika russzkogo modern'izma. Voronyezs, 1991. 6-135.
45. Nagy István: Az orosz szimbolizmus irodalomszemlélete. In: Helikon, 1980/3-4, 211-226. A Vjacseszlav Ivanovtól származó idézetet Nagy István fordította. Az orosz eredeti megtalálható: Vjacseszlav Ivanov: Zav'ety sz'imvol'izma. In: Borozdy i m'ezs'i. Moszkva, 1916. 141.
46. Fabulya Andrea: Tükörbepillantás az orosz századfordulón. In: Symposion, 1995/3, 58-75.
47. Gumiljov: 216.
48. Ezt nevezi Oscar Walzel az európai szecesszió jellemzőjeként a művészetek egymást kölcsönösen megvilágító voltának (wechelseitige Erhellung der Künste). In: Szőke Katalin: 197.
49. Lotman, Jurij: T'ekszt v t'ekszt'e. In: Trudy po znakovym sz'iszt'emam. T. 14. Tartu, 1981. 3-18.
50. Kuzmin: 186.
51. Kuzmin: 185.
52. Kuzmin: 321.

53. Kuzmin: 253.

54. Kuzmin: 255.

55. Kuzmin: 278.

56. Nietzsche: 1986, 13.