

SZABÓ ZSUZSA RÉKA

A dionüszoszi katarzis Marina Cvetajeva *Verseik Blokhoz c. versciklusában*

Alekszandr Blok, mint ismeretes, az orosz századelő irodalmának meghatározó alakja volt, a szimbolisták második nemzedékének vezéregyénisége, valóságos költő-próféta. Marina Cvetajeva – Zsirmunszkij terminológiájával élve – a szimbolizmus „meghaladói” közé tartozott. Cvetajeva költői magatartását egyfajta kettősség jellemezte: miközben hangoztatta az új művészet iránti elkötelezettségét, nem utasította el az előző nemzedéknek, a szimbolistáknak a költői nyelv megújítására irányuló törekvéseit. Általában Cvetajeva nemzedékét a költői látótér kitágulása jellemzi: gyakran a legellentétebb és legeltérőbb tapasztalatok és újítások is helyet kaptak egy-egy költő formálódó eszköztárában. Emellett ugyanakkor nem idegenkedtek az „idegen szó” sajátként való felhasználásától, s az „idegen szó” mint poétikai újítás – bár ez csak később tudatosult – kiemelt helyet töltött be a századelő orosz irodalmában.

Cvetajeva költészetében is különleges jelentést kap az „idegen szó”. Egyrészt költőtársaihoz írott versciklusaiban kap kitüntetett szerepet: az „idegen szó” alkalmazása a megszólított, a „másik” megjelenítésének egyik forrása. A költő kiragadja szövegkörnyezetükből a „másik” költészetére jellemző motívumokat, és ezek segítségével építi fel maga számára a megszólított általa elképzelt világát. A megszólított alakját gyakran metonimikus képekkel rajzolja meg; a metonimiák a költőtárs egy-egy rendkívül jellegzetes, külső tulajdonságát ragadják meg.

Cvetajeva dialógus jellegű költeményeiben azonban sohasem pusztán a megszólított tükörképét látjuk: felvillannak ugyan a „másik” különleges ismertetőjegyei, de ez a tükör torzít. A tükörfelület állandó mozgásban van, hullámzik, egyre-másra újabb és újabb tulajdonságok válnak hangsúlyossá mindaddig, amíg meg nem nyugszik a kép. Ám ekkor egy új, eddig ismeretlen arc tárul elénk. A cvetajevai lírai hős ezt az általa létrehozott képet érzékeli valódinak és valóságnak.

Cvetajevának erről a sajátos képességéről – miszerint ő maga alkotja meg „beszélgetőpartnereit”, akik korántsem azonosak a reális személyekkel – tanúskodik férjének írott leveléből az egyik részlet: „Mikor Önnek írok – Ön létezik!” (Цветаева 1988: 467). A szó tehát varázserővel rendelkezik, nem szabad felelőtlenül bánni vele, segítségével bárki és bármi meg- és felidézhető.

Talán érdemes feltenni a kérdést, miért éppen Blok a címzettje Cvetajeva versciklusának? Cvetajeva rajongott Blokért, leveleiből egyértelműen kitűnik, hogy szinte nem e világi lénynek tekintette, hanem szentként tisztelte, a szellem megtetszését látta benne, olyan jelenségnek tartotta, amely túl van az irodalom határain (i. m. 622–623).

Ez a szemlélet egyben magában foglalja a szimbolisták művészetfilozófiájának fontos elemeit. A szimbolisták ugyanis nem törekedtek a „közérthetőségre”, a költőt, a művészt olyan kiválasztottnak tartották, aki az isteni igazság birtokában van és mágikus nyelven beszél. Nem tartozik a költő feladatai közé, hogy művészetét a műveletlen köznép számára is hozzáférhetővé tegye. Az olvasó ekképpen alkotótárs kell, hogy legyen, hiszen a mű értelme feladvány a befogadó előtt (vö. Szilárd 1997: 200).

A szimbolisták művészetfelfogása elsősorban Nietzsche *A tragédia születése a zene szelleméből* c. műve alapján alakult ki. A zenét tekintették a legkevésbé valóságú, legirracionalisabb, azaz a legmagasabb rendű művészeti ágnak, mivel a zene nem fordítható le a logika nyelvére, ekképpen a legteljesebb szabadságot biztosítja a befogadó fantáziájának. Úgy vélték, a zene a világmindenség egyetemes törvényét tárja fel.

A wagneri Gesamtkunstwerk („a legtökéletesebb dráma”), a zene bázisán létrejövő művészeti szintézis fogalma is meghatározóvá vált: a szimbolisták ebben vélték felfedezni az antikvitásra még jellemző, de a későbbiekben megszűnő egységet, amely a századforduló szellemi életében kialakuló krízishelyzet feloldását segíthette volna elő.

Blok 1906-ban olvasta *A tragédia születését*, melynek alaptézise az, hogy a nép („a természeti őserő maradványa”) dionüszoszi, elementáris ereje és a kultúra képviselőinek apollói álma állandó küzdelemben áll egymással.

A Dionüszosz-kultusz. A századforduló Oroszországának szellemi életében rendkívül fontos szerepet játszott Vjacseszlav Ivanov, a Dionüszosz-kultusz egyik legelhivatottabb képviselője, aki a szimbolisták második nemzedékéhez tartozott. A Dionüszosz-kultusznak szentelt könyve meghatározó volt a kor szellemi életében. Ennek néhány tételét, melyek Marina Cvetajeva Blok-ciklusának értelmezése szempontjából fontosak lehetnek, a következőkben foglalnám össze Szilárd Léna (1989) alapján.

A Dionüszosz-kultusz az i. e. VI. században a hellének állami vallása lett, mindazonáltal Ivanov szerint ez volt a „legszínesebb és művészileg legérettebb, legfékeveszettebb és legzseniálisabb karnevál” (Szilárd 1989: 40), amelyben a vallás és a mindennapi élet egyetlen egésszé olvadt össze.

Dionüszosz egyként tartozott az égi és az alvilági szférához, alakjára ekképpen valamiféle dualizmus, kéthitűség jellemző, amely abban a momentumban is megjelenik, hogy ő egy isten és egy halandó asszony gyermeke. A szüntelenül meghaló és feltámadó gyermek figuráját párhuzamba állíthatjuk a földiek sorsával. Ezt az alakot misztikus tisztaság, szentség és határtalan boldogság jellemzi; a heroikus szenvedés és a megrészegető életöröm, a lélek mélyéből feltörő, szabad, vad megnyilatkozások és a lélek teremtő erőinek eltitkolt gazdagsága egyszerre sajátja.

Ennek megfelelően a dionüszoszi katarzis fogalma eltér az arisztotelészi katarzismeghatározástól: lényege a dualizmus megszüntetése, legyőzése: „az isteni halál miatti orgiasztikus sírásból nőtt ki, amelynek az ujjongó öröm volt a feloldása” (i. m. 37), sajátos „belső lelki tapasztalat” (i. m. 52). A dionüszoszi katarzis nem száműzi az irracionálist, hanem szabad utat enged számára, megszünteti a lélekben táton-

gó – a tudatos és a tudattalan szembenállása révén keletkező – kettősséget, ami mintegy a személyiség elvesztésének és újbóli megszerzésének misztikus élményét jelenti. Az orgiasztikus önfeledtségben, a győtrelemig fokozott boldog túlradásban az ember közvetlenül átéli istene emberfeletti kínjait, ezáltal az emberi lélek átlépi az empirikus én határait, és csatlakozik az egyetemes én egységéhez. Nincsenek nézők, nincsenek szereplők: a kultuszban való részvétel közvetlen és egyenrangú.

Cvetajeva költői gyakorlatának eleve jellemző vonása, hogy mintegy „bekebelezi” a másikat, tehát az én kontúrajai kitágulnak: a lírai én így törekszik egy sajátos „egyetemesség” elérésére. Ez a vonás a Blok-ciklus verseiben természetszerűleg még hangsúlyosabbá válik, mivel itt tulajdonképpen egy sajátos dionüszoszi katarzis zajlik le.

Dionüszosz és Apolló. A ciklusban két szféra létezik, amelyeket két kulturális réteghez lehet kötni: a kanonizált, magas kultúrához, illetve a nem hivatalos kultúrához. A dualisztikus ellentétpárokkal való építkezés a ciklus költeményeiben végig meghatározó elem marad. Dualisztikus ellentétpárokból rajzolódik ki a megszólított figurája, már ezáltal is hasonulva a dionüszoszi trópushoz. A dualisztikus ellentétpárok egyik pólusa szintén a dionüszoszi alakhoz kapcsolódik, a másik pólus azonban az Apollóhoz köthető fogalomkörbe tartozik.

Hogy miként állítható Blok alakja párhuzamba a dionüszoszi istenfigurával, arra már fentebb utaltunk: e párhuzamba állítás szinte magától értetődően következik a szimbolista művészetfilozófiájából, a Dionüszosz-kultusz modernkori újjáéledéséből. A kultúrának a költeményekben erőteljesen jelenlévő nem hivatalos rétege is éppen a nép őserije hordozójaként épül be a ciklus világába.

A dionüszoszi istenalak egyébként többnyire áttételesen jelenik meg a versekben. Talán a legkönnyebben a 11. versben azonosítható: ¹ „Hajnalt iszik, tengert – az égben / korhelykedik. – Hát tor se légyen!”; ugyanez a 15. versben: „Mint álmos, mint részeg / felverve-ijesztve”. A gyász örömmünneppé válása azonban többször is előforduló motívum, s ezzel együtt mindig „megidéződik” Dionüszosz alakja is. A 6. vers záró versszakában egy halotti szertartás és a személytelen kollektívum képe rajzolódik ki:

„Felolvas feketén,
tolong tunyán a publikum...
– A dalnok holt a vén,
Torát ülő vasárnapon.”

Érdekes összecsengés fedezhető fel a krisztusi töviskoszorú, valamint a Dionüszosz által viselt rózsakoszorú motívuma között. Mivel a versekben egymásba játszanak a különböző alakok, nem egyértelmű, hogy mikor melyik személyre utal ez

¹ A versidézeteket itt és a továbbiakban Cvetajeva 1992 alapján közlöm.

az attribútum, illetve gyakran egyidejűleg mindkettőjüket megidézi: „A koszorúja csupa tüske!”, „Nem babér, de tüske – főkötődnek csipkeármnya”.

Az Apolló-alakkal való hasonulást-hasonlítás egyrészt az magyarázza – amiről maga Cvetajeva is ír –, hogy Blokot már életében szentként tisztelték, misztikus lényé vált kortársai szemében, akik inkább tekintették őt a transzcendens világhoz tartozónak, mint egyszerű földi halandónak. Másrészt az apollói motívumrendszer hivatott megjeleníteni a magas kultúrát, amely az „álmom fátylát” borítja a valóság borzalmaira.

Az Apolló-alak állandó jelenlétét a versekben elsősorban a dalnok, a költő figurájának szinte minden költeményben való felbukkanása biztosítja („hó dalnoka”, „a szent – a dalnok”). Apollói attribútum a hatyú, valamint a fény, a fénysugár, a nap („az esti fényt”, „lelkem fényessége”, „fényem”, „ragyognak”, „lámpák fénye”, „az égi fény”, „árasztva fénysugárt”, „napkorong”, „és édes hőség dárdáz fénysugarakkal”, „lelkünkben ragyoghat”, „tündökölni”, „tündöklőn”, „mécses”). A költő-zenész archetipusaként – végső soron az apollói eredő jelenlétét nyomatékosítva – Orfeusz alakja is feltűnik: „prófétanád, dalra csengő”, „Tied volt – / csengő színezüstben – / a fő, amely úszott / a hébroszi vizen?”. Ez utóbbi részletben azonban már mintegy negatívan jelenik meg az apollói eredő, hiszen a költő-énekes halála után lesz felidézve.

Mindennek nem mond ellent az a tény sem, hogy a keresztény motívumrendszer szintén fontos szerepet játszik a kifejezőeszközök között. A megszólított alakjában gyakran Krisztusra jellemző tulajdonságokra figyelhetünk fel („Orcáján tündökölni látom: / nem evilági az országom”, „Siralomvölgy felett / tündöklőn égbe megy”), s ennek következtében a megszólított egyenesen Krisztus alakjában lép elénk. A 3. vers teljes egészében ennek az azonosságnak van alárendelve, amit kifejezésre juttat az is, hogy a vers egy imádság parafrázisa. A 13. versben a Krisztus-alakot – talán az apofatika szellemében – negatív meghatározások sorozata sejteti: így tudatosítja a lírai én, hogy a megszólított mégsem teljesen azonos Krisztussal („*Nem borda, megroppant-meghasadt – a szárny, amely kettészakadt*”).

Krisztus és Dionüoszosz mindazonáltal nem egymás ellenpontjaiként jelenik meg, hiszen sok tekintetben megfelelnek egymásnak, mint az a Dionüoszosz-kultusz fentebb adott leírásából is kiviláglik. Természetesen nem beszélhetünk a krisztusi és a dionüoszosi alak ekvivalenciájáról, hiszen a dionüoszosi szabad, vad megnyilatkozásokban hirdetett megrészegítő életöröm alapvetően ellentétes az aszketikus krisztusi életmóddal. A krisztusi alak – földi élete révén – erősen kötődik a dionüoszosi istenfigurához, de tisztasága, ártatlansága apollói tulajdonságok, ekképpen mintegy közvetítő szerepet játszik az ellentétpár két pólusa között.

A krisztusi alak jelenlétét erősíti a próféta- és az angyal-motívum gyakori előfordulása, melyek azonban egyidejűleg utalnak ennek átmenetiségére, közvetítő jellegére is. A próféta-motívum egyrészt az ószövetségi időket („gyehennaármakon”, „Jóslatvihara el nem ülhet”, másrészt apokrif apokaliptikus látomásokat idéz („mily napok várnak ránk, hogy csal meg Isten, / s hogy hívod a napot – s nem jő fel az

sem”), ekképpen kivezet a kereszténységből. A beszélő gyakran tesz olyan utalásokat is, amelyek konkretizálják a történelmi időt, és egyértelművé válik, hogy nem bibliai figurákról és történetekről van szó („robbanásokon”, „a kényszermunkás priccs-zugára rálel”). Az angyal-motívum pedig a megszólított életének nem e világi jellegét hangsúlyozza („Halott angyalt sirassatok!”, „mint szeráf”).

A név. A lírai én – mindezen költői eszközök segítségével – megkísérli feltárni a megszólított személyiségét, annak belső világát teljes mélységében, megpróbál a lehető legközelebb férkőzni hozzá. A közeledés és az újra és újra megtapasztalt távolság ambivalens érzése, ami a megszemélyesítési és elszemélytelenítési tendenciákban is megnyilvánul, fokozza a ciklus belső dinamikáját.

A megszólítások ennek megfelelően változatosak, hiszen a névadás a megismerés egyik módja – egyfajta itéletalkotás. A névadás egyrészt a legteljesebb önkény megnyilvánulása, másrészt a név olyan erő, amely az individuális lét gyökere – az ember lényegének, létbeli szubsztanciájának kifejeződése (Bulgakov 1992), ekképpen minden megszólítás által felidéződik a születés-újjászületés mozzanata is. A megszólításoknak különleges szerep jut a cvetajevai „áldialógusban”, hiszen a partnerhez való odafordulás maga is értékelő-ítélő mozzanat. A megnevezés problematikájának effajta kiemelése ismét csak felidézi a kor szellemi légkörét, művészeti-nyelvfilozófiai vitáit, melyek a szó funkcióinak újraértelmezését eredményezték. Cvetajeva e tekintetben kettős kötődésű költő: létezett számára a szó mágikus hatalma, amiről a szimbolisták beszéltek, ugyanakkor – akárcsak nemzedékének más tagjai – a szót a költészet alapanyagaként kezelte, fontosnak tartotta annak materiális jellegét is.

A század elején lezajlott viharos nyelvfilozófiai-vallási vitákat idézi a lírai énnek a megszólított nevéhez, illetve annak kimondásához való viszonya. Legközvetlenebbül az a vallási és nyelvfilozófiai tendencia van jelen a költeményekben, miszerint az Isten iránti szeretet és Isten neve nem választható el egymástól: Isten neve – maga Isten. Isten nevének kimondása által tehát közvetlen kapcsolatba kerülhetünk Istennel: „és a te szent nevedet kiáltva”, „de nekem nem kell semmi más – / csak magasztalni nevedet”. Az ezzel ellentétes tendencia is érzékelhető: csak a hallgatás segíthet abban, hogy közel kerüljünk Istenhez, hiszen az isteni lényeg nem nevezhető néven, nem ragadható meg a szavakban, minden efféle kísérlet csak bálványalkotáshoz vezethet – „És neveden nem szolongatlak”.

A névmágia legtisztább formában a ciklus első versében jelentkezik: a lírai én játszik a megszólított nevével, de magát a nevet nem mondja ki. Ez a játékos bújóska felidézi a szavaktól való ősi félelmet: a tabut, a mágikus erejű szót nem lehet büntetlenül kiejteni, tiszteletben kell tartani – ezt a hatást erősíti a vers rólvasásszerű jellege is. Ebben a versben is megjelenik az akmeisták „tárgy-szó” elmélete: „Neved – őt betű”. Az előbb még mágikus varázserővel, hatalommal rendelkező név egyúttal elemeire bontható, mintegy racionálisan megismerhető.

Ez a kettős játék újra és újra felbukkan a ciklus más verseiben is. A szó racionalizáló, egyben varázslatos erejét példázza a 2. vers befejező képe:

„Kedves kísértet!
Álom vagy csupán nekem.
Kérelve kérlek:
hullj szét, ámen, úgy legyen!
Ámen!”

A lírai én fokozatosan jut el a megszólított nevének kimondásához. Először a teljes alázat és áhitat hangján mintegy megidézi annak hangzását és kinyilatkoztatás-szerű jellegét: „és újra neved – zeng, mint ez a szó zeng: angyal”. Végül diadalmasan, ám kissé gúnyosan – a 9. vers csattanójaként – eljut a megnevezés, a név kimondásának aktusáig: „Elébünk tárul – lelkünkben ragyoghat! – / szentséges szíve Alekszandr Bloknak.” Ezáltal mintegy megkérdőjeleződik maga a név jelentősége, az egész eddigi bonyodalmas folyamat érvényét veszíti. S ebben érezhetjük a lírai énnel a megszólítottéhoz való viszonyulását, polemikusságát, kettősségét, mikor a legmélyebb tisztelet keveredik a kívülálló tiszteletlenségével.

Motívumok. A megszólított alakjának metamorfózisát, azaz a dionüszoszi katarzis folyamatát, talán legjobban a Blok költészetéből kölcsönvett motívumok sorsa érzékelteti: a beszélő kibontja e metaforákat, költői képeket, majd egyre-másra új szövegekörnyezetbe helyezi őket, ami ahhoz vezet, hogy megjelenik a motívumok összes Blok által használt jelentésrétege, egymásra halmozódnak, és egyúttal folyamatosan újraértelmeződnek – így kapnak e motívumok aztán sajátosan „cvetajevai” arculatot.

E visszatérő motívumok egyike a hattyú, Apolló szent madara, a költészet és a halhatatlanság jelképe. A legenda szerint a hattyúk éppen haláluk előtt zengik el legszebb dalukat, ekkor éneklük meg a boldogan vállalt halál örömét. Ők a halhatatlanságtudatot jelképezik; vagyis a halál a transzcendens szférába, a tökéletesség világába emel. Ha tekintetbe vesszük, hogy Blokot már kortársai is mennyire nem e világi lénynek tekintették, a hattyú-motívum e jelentésrétege tökéletesen illeszkedik a versciklus költőtárs címzettjének a kortársak által „előre megrajzolt” képébe. A ciklus második versében a hattyú-motívumnak a költészettel és halállal való kapcsolata dominál:

„Hóhattyu hintett
elébe tollat. [...]

Tollakra lépek,
ajtóhoz érek –
túl a halál vár.”

Ugyanez a kapcsolat figyelhető meg a ciklus 11. versében: „Hattyúként szállt a lelke égbe!” A halál azonban – a hattyú-metaforák tükrözésében – nem a fájdalmas, végleges pusztulást jelenti, hanem a szabadságra való rátalálást.

A hattyú egyes kultúrkörökben az élet madara – jelentése a Nap és a hajnal szimbolikájához kötődik. Jelentésrétegei ezért szinte elválaszthatatlanok a szárnyhoz kapcsolódó szimbólumrendszerétől, amely szintén igen fontos szerepet játszik a versciklusban. Az ókori keleti kultúrákban a szárnyas napkorong a legfőbb égi hatalom jele volt. Akárcsak a hattyú, a szárny is mindig valamiféle transzcendens erőt, isteni jelleget szimbolizál. A szárny-motívum kitüntetett szerepet kapott a szimbolisták műveiben. Gyakran őket magukat is a *szárnyas* jelzővel illették.

A ciklus verseiben a *szárny* metonimikus kapcsolatokban jelenik meg – mint a hattyú szárnya: „nyitja hősín szárnyait szét”; mint az angyal szárnya: „Ó, nézzétek, hogyan / törtek le büszke szárnyai!”; mint Ikarosz szárnya: „Szárnyát a mennybe vonzza vágya”. A szárny-motívum ugyanakkor többnyire nem a szabadság, a könnyedség, az akarat metaforájaként van jelen, hanem a kiszolgáltatottság, az elidegenedettséggel, a pusztuláshoz vezető megsebzettség léthelyzetét érzékelteti: „Tépett az inge, szárnya csupa vér”; „a szárny, amely kettéhasadt”, „a szárny lehull”. Megállapíthatjuk tehát, hogy a szárny-motívum eredeti jelentésével éppen ellentétes funkciót kap: a mozgás nem fölfelé irányuló szabad szárnyalás, hanem irányíthatatlan, megállíthatatlan zuhanás a mélybe. (Ezt a zuhanást néhány mozgást jelentő ige is érzékelteti: „zuhant”, „hullj le”, „Jajszó nélkül estél / mint tetőfedő, a mélybe”.) Ezen ambivalencia következtében nagyobbban érezzük az értékvesztést, a lírai hős bukásának tragikumát, miközben áttételesen kifejezésre jut a lírai ének az véleménye is, hogy a szimbolizmus eszméinek többsége érvényét veszítette, túlhaladottá vált.

A zuhanás motívuma által ismét megjelenik és különös nyomatékot kap a földi és az égi szféra kettéosztottsága. Ez a dualisztikus ellentét megfelel test és lélek ambivalens viszonyának: „Szentséges lelke elszállt.” A szabadon csapongó lélek a test szűkös börtönéből nem képes kitörni, az anyaghoz kötött, csak a halál tudja onnan kiszabadítani. A halál tehát szintén a megszokottal ellentétes értelmet nyer: nem a pusztulást jelenti, hanem az áhitott szabadsághoz vezető utat, egyfajta megváltást. A szárny-motívum jelentéseinek kibontása által kifejeződésre jut Cvetajevának az a gondolata, mikor azt írja: „Blok halálát mennybemenetelnek tekintem” (Cvetajeva 1988: 623). Megszűnik a test és a lélek oppozíciója, áthidalhatóvá válik a földi és az égi szféra közötti távolság. Mindez azonban csak olyan áron érhető el, a dualizmus csak úgy oldható fel, ha az ellentétpárok egyik tagjáról lemondunk, kiiktatjuk, mintegy nem létezőnek tekintjük. A megszólított igazi hazájának az égi szférát tekinti, ezért nem jelent nagy áldozatot számára, hogy lemondjon a földi létről és az ezzel járó kötöttségekről.

Fontos szerepet játszik a versekben a hó motívuma is – szemiotikája összefonódik az előző jelentésrendszerekkel: egyrészt a tiszta, szűzi, égi világot, tehát az Apollóhoz köthető, transzcendens értékeket jeleníti meg, másrészt a halál, a pusztulás fogalma társul hozzá. A hó és a hóvihár az orosz irodalomban Puskin és Gogol óta a legyőzhetetlen, démonikus, természeti őserőt is jelképezi, azaz a dionüszoszi eredő metaforájaként is értelmezhető.

A hó-motívum dominál a ciklus 2. és 3. versében – Blok költészetének egyik legjellemzőbb motívumaként a megszólítottat idézi meg, hívja elő. Később szinte csak jelzésértékűen jelenik meg – elkezdődik a metamorfózis, a régi tulajdonságok helyébe újak lépnek.

A második versben különösen jól megfigyelhető a motívumok keveredése, jelentéseiknek kölcsönhatásszerű viszonya. Az ötödik versszakban kirajzolódó képben elmosódik a valóságos és az irracionális közötti határ, a hóviharban hópelyhek és hattyútollak kavarnak, a havazás monotonijában mintegy felszívódnak a kontúrok. Csak egy kivezető út van: a költő-hattyú dalával büvöli, csalogatja a lírai ént, a költészet misztikus erejével, amely megbabonázza a halandót. A kék ablakok mögötti tér tágassága azt sejteti, hogy ez a végtelen világa – az örökkévalóság.

„Kék szeme átok,
megbabonázott –
hó dalnoka.

Hóhattyú hintett
elébe tollat.
Tollak keringnek,
s havakba fúlnak.

Tollakra lépek,
ajtóhoz érek –
túl a halál vár.

Ő dalol nékem
kék ablakon átal,
ő dalol nékem
csengettyűk szavával.

Messze rikoltva,
hattyui torka
hív-hivogat.”

A legtökéletesebb dráma. A ciklusban tehát lezajlik a „legtökéletesebb dráma”, mivel egy sajátos Gesamtkunstwerkkel van dolgunk, amelyben egységgé ötvöződnek a szimbolizmus alapeszméi, a görög mitológia egyes figurái, Blok legsajátosabb kifejezőeszközei az avantgárd képi látásmódjával és Cvetajeva nyelvművelő-alkotó erejével. Gesamtkunstwerk jön létre a motívumok szintjén is, melyek teljes mértékben összefonódnak egymással. A motívumok egymásra való rájátszása, kölcsönhatása leginkább a megszólított figurájában jut kifejeződésre. A megszólított alakjában mindig több motívum is keveredik, melyeket – mint az egymással kémiai reakcióba lépett anyagokat – már lehetetlen szétválasztani egymástól, s ekképpen igen bonyolult jelentéshálót alakítanak ki.

A jelentéseknek e bonyolult rétegzettsége, egymásra- és egymásbaépültsége miatt nem egyszerű leitmotívumokra épülő versszerkezettel van dolgunk. Sokan egyfajta passióként, szenvedéstörténetként értelmezik a versciklust. Ha az interpretáció alapjául a tradicionális, krisztusi szenvedéstörténetet vesszük, könnyen figyelmen kívül hagyhatjuk a görög mitológikus elemeknek, valamint az állandóan jelen lévő népi „öserőnek” az egész jelentéskonstrukcióra gyakorolt hatását.

A dionüszoszi katarzisz, amely a krisztusi szenvedéstörténet egyik előképeként is értelmezhető, olyan interpretációs stratégiát kínál, amely kiküszöbölheti ezeket a hiányosságokat. Az utolsó versben jut a legtisztábban és a lehangsúlyosabban kifejezésre valamiféle egyetemes én létrejötte, az isteni halál miatti orgiasztikus sírás, amely ujjongó örömben oldódik fel: „húsvétként úszik most feléd / Oroszhon – ezerhangú árvíz. / Hát sirj, te szív, fenségesen! / [...] Örüljön más a kar dalának.”

Ebben a Gesamtkunstwerkben Cvetajeva ily módon „leképezte” Bloknek a népi őserőhöz fűződő elvárásait, reményeit és ebben való csalódását is, leképezte a korabeli Oroszország szektás és művész világának Megváltó-várását, apokaliptikus vízióit, valamint a szimbolizmus eszméinek és művészeinek szárnyalását és hanyatlását, de képekben jelenítette meg az avantgárdnak a szimbolizmusból, a szimbolizmus romjain való létrejöttét is.

IRODALOM

Bulgakov, Szergij 1992, A tulajdonnév. *Helikon* № 3–4, 447–458.

Cvetajeva, Marina Ivanovna 1992, *A királynő védelmére*. Fordította: Bajcsi Cecília, Baka István, Rab Zsuzsa. Budapest: Európa.

Szilárd Léna 1989, *A karneválemélet Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig*. Budapest: Tankönyvkiadó.

Szilárd Léna 1997, A szimbolizmus és a vele határos jelenségek. In: Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.), *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 197–224.

Цветасва, Марина 1988, *Сочинения I–II*. Москва.