

Szőke Katalin

A RITMUS ÉS VONAL: ADALÉKOK ANDREJ BELIJ MŰVÉSZETELMÉLETÉHEZ

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

„A szimbolizmus [...] kizárólag az akusztikára irányította a figyelmet. A lélek architektúrájába szórja a hangot és – a rá jellemző önimádatlaltal – kíséri figyelemmel annak tévelygéseit az idegen pszichikum boltívei alatt. Számol a hang felerősödésével, amelyet a jó akusztika elősegít, és ezt a számítást mágiának nevezi” (Mandelstam 1913: 53).

Mandelstam a szimbolistáknak nárcizmusuk miatt tesz szemrehányást, hogy teljesen figyelmen kívül hagyják a beszéd aktusát kísérő, a befogadóval való kölcsönös kapcsolatot. Ez voltaképpen nem egészen igazságos kritika a szimbolizmussal szemben. A szimbolizmus a kapcsolatot a befogadóval más szintekre helyezi át, mint a megelőző és az azt követő irodalom. Alapvetően szellemi kapcsolatot kíván a befogadóval létesíteni, s ennek a szellemi közösségnek a legfontosabb, s legősztönösebb területe a zene, amely a művészetek hierarchiájában az első helyen áll. Andrej Belij ismert kijelentése, mely szerint a zene az alaphang, és a művészetek többi ága csak felhangok, különböző változatokban, fiatalokrában írott cikkeitől kezdve az 1920-as, az 1930-as években írott elméleti munkáig gyakran előfordul. Ugyancsak Belij esztétikai írásainak vezérmotívuma a **ritmus**, amely az ő értelmezésében maga az őserő, az élet lényege, tehát ontológiai kategória. A ritmikus pulzáció, a „ritmikus gondolat” talán legfontosabb eleme munkásságának, sajátos forma- és kultúráteremtő elv és gondolkodásmód is egyszerre. A ritmikus ismétlődések nemcsak műveire, de életútjára is jellemzőek, amelyeknek szimbolikus jelentést tulajdonít (Белый 2010).¹ A ritmus problémája korai írásaiban Schopenhauer és Nietzsche bölcséletének átértelmezése kapcsán is érdeklődése középpontjába került, erről tanúskodik *Az élet dallama (Песнь жизни)* című, 1908-ban keletkezett esszéje. A ritmus kozmikus, sőt kozmogónikus őserő, szinte hasonló a tudattalanhoz:

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

¹ L. a könyv mellékletében az író 1927-es *Önéletrajzi sémáját*.

örökkönvaló összülője a földnek az ég; az ég mélységeiben születtek meg a ködös planeták, a napjakkal és földjeikkel. A zene szelleme megpihent a káoszon; és lőn fény – a teremtés első napja: és megszületett az égből a föld” (Белый 1911b: 56).²

A ritmus formateremtő jelentéséről pedig a következőket írja:

„Az emberiség megszüli a művészi formát, melyben a világ feloldódik a ritmusban, úgy, hogy nincs már sem ég, sem föld, csak a világmindenség dallama; ez a forma – a zenei szimfónia. Kívülről nézve az élettől való eltávolodás legtökéletesebb formája, belülről pedig az élet lényegével, a ritmussal érintkezik. Ezért nevezzük az élet ritmusát a zene szellemének; benne rejlenek az eszmék, a világok és a földi lények előképei” (Uo., 47).

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

„...már nem elégszik meg a ritmus »morfológiájának« tanulmányozásával, hanem arra törekszik, hogy a ritmust bevonja az ebben az időszakban kialakult filozófiai nézetei körébe. Andrej Belijnél a vers ritmusa egyre inkább a világmindenség ritmusának emanációjává válik, a költői alkotás szubsztanciájává. A költészet ritmusának a vallási-filozófiai univerzáliákon keresztül történő ilyen szemlélete többek között alapot szolgáltatott arra nézve, hogy bebizonyítsa a versritmus és a prózaritmus egységes természetét, és ennek következményeként tanulmányozásuk egységes módszerét. [...] A ritmus nem a hangsúlyos és hangsúlytalan verslábak egymáshoz való viszonya; a ritmus nem a verssorok és versszakok egymáshoz való viszonya az általuk teremtett dinamikus feszültségben; a ritmus valójában a sorok által megrajzolt *dinamikus vonal* [saját kiemelés – Sz. K.] viszonya a sorok belső tartalmához...” (Гречишкин–Лавров 1981: 112–113).³

² A szövegek magyar fordítása a szerző műve – Sz. K.

³ L. К вопросу о ритме; К будущему учебнику ритма; О ритмическом жестве; Ритм и смысл (Гречишкин–Лавров 1981: 112–146; idézi: Орлицкий 2001: 184).

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

„Láttam egy euritmiát bemutató táncosnőt – a hangok táncosát; ami szóval és hanggal kifejezhetetlen, bemutatja a mozdulatokban. A kozmikus táncban, az eleven szféra harmóniájában a világok alakulásának spirális mozgását és a világmindenség egészét fejezi ki. *Az euritmia a nyelvek nyelve* [saját kiemelés – Sz. K.]. A költő alliterációi és asszonánci itt ragyognak fel először a mozdulatok jelenvalóságában; a napok, a földek, a hold – mind-mind beszélni kezdenek a táncosnő mozdulataiban; a fényes értelem leszáll a földre a gesztusok vonalaiban. A gesztikuláció, az euritmia nagy adomány; a megismerés művészete; a hangzó értelemmel írta be magát a bölcsesség a világmindenségbe; az a képesség, hogy eltáncoljuk a gondolatunkat, azt jelenti, hogy a tudat gyökere feltárult; a gondolat összenőtt a szóval; a szó hangalakja a mozgással. [...] Láttam az euritmiát [...] a benne rejlő hatalmas polifónia a levegőből új kozmoszt hoz nekünk létre; és az éterből lehozza a földre; a hang vörös-bíborszínben tűnik fel, és megremeg a kéz mozdulataiban; és a légies táncosnő sálján hajnalpírban és ezüstben játszik; a kéz hangja által kiváltott mozdulatok felhasítják a természet leplét; a tudat természete – a mozdulatban tárul fel; mint az Isten – az emberben. Az euritmiával – a hangzó szóval – küldtek le bennünket a szellemek a hang levegőjéből a földre; az euritmiában – angyalok vagyunk” (Глухова–Торшилов 2009).

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

„Andrej Belij fő érdeme, hogy megalkotta a költői prózát. A művész-költő Gogol után a ritmus területének nagy mestere, aki *öntudatlanul* [saját kiemelés – Sz. K.] belefeledkezett a költői próza zeneiségébe és ritmusába. Andrej Belij volt az első, aki *tudatosan* [saját kiemelés – Sz. K.] azt a feladatot jelölte ki magának, hogy megragadja az új, ösztönös ritmust és átadja azt költői prózájában” (Львов-Рогачевский 1922: 202).

Szembetűnő és rendkívül fontos, ahogy Lvov-Rogacsevszkij felhívja a figyelmet az öntudatlan-tudatos antinómiájára. Belij egész alkotói útját végigkísérte ez az antinómia, s jelentős mértékben jellemző mindez a ritmusról, ritmikáról vallott és gyakorolt nézeteire. Az 1920-as évek elejétől Belij műveiben megjelenik egy újabb, a ritmussal kapcsolatos kifejezés, a „zenei hangzó sor” («музыкальный звукоряд»), amely bekerül mind a költészetébe, mind az esszéibe és elméleti írásaiba. Az *első találkozás (Первое свидание)* (1921) című poémájában így vall erről: „Nekem a zenei hangzó sor / a világegyetemet tükrözi” (Белый 1994: 465). Majd 1922-ben megjelenik elméleti munkája, a *Gosszólália: Poéma a hangról (Глоссолалия: Поэма о звуке)* című műve, illetve később Puskin verselésének szentelt filológiai kutatásai, a *Ritmus mint dialektika és a »Bronzlovas« (Ритм как диалектика и «Медный всадник»)* (1929). A *Gogol művészete (Мастерство Гоголя)* (1934) című könyvében, ami elsősorban a prózaritmust kutatja és értelmezi, már egyenesen a „szöveg hangzó szerkezetéről” («звуковая организация текста») ír, ami nem más, mint „a nyelv történelem előtti gesztikulációja; amelybe belevésődött valamikor az eleven értelem, ami nem hunyt ki teljesen” (Белый 1934: 234). Belij a hang és emlékezet összekapcsolásával beletartozik a XX. századelő azon gondolkodói és művészei sorába, akik a kulturális emlékezet (Mihail Bahtyin: a műfajok emlékezete, Oszip Mandelstam: a szó emlékezete) folytonosságának és megtartó erejének értékörző hatása mellett érveltek. Egyébként a kiadásra mostanság előkészített, 1926-ban íródott, gépiratos átfogó kultúr-történeti munkájában, *Az öntudatára ébredő lélek kialakulásának történetében (История становления самосознающей души)* külön fejezet foglalkozik a ritmus fogalmával; az ember és a transzcendens erők közötti egységnek a legmagasabb szintű megnyilvánulása a művészetek ritmusa (Орлицкий 2001: 187).

Ahogy a ritmus alapján az euritmia megvalósulása a művészetek szintézisének (szín, hang, gesztusok, tánc), úgy hasonlóképp, a szintézisremlítés igénye szempontjából Belij korai munkásságában kimutathatók a párhuzamok a szecesszió elméletével, művészeti elveivel és ikonográfiájával. Jól ismerte kora művészetét, különösen a német szecessziós képzőművészetet, Böcklin, Stuck és Klinger műveit. *München (Мюнхен)* című, 1906-ban íródott esszéjében megemlíti a Pinakotékát és a *Secession* kiállítását a Nemzeti Múzeumban, melynek apropóján a következőket írja: „Dürer – Németország jövője; s erre a jövőre hívtak fel bennünket Böcklin, Schwind, Klinger és Stuck művei, akik hihetetlen távlatokat tárta fel a német lélekben” (Белый 1911a: 368). Elképzelhető, hogy Belij útkereséseire a „látható” és „hangzó” szó területén, vagyis az akusztika és a vizualitás összekapcsolására irányuló törekvéseiben, ahogy J. Zavadszkaja (Завадская 1988: 464) is utal erre az *Ut pictura poesis – Andrej Belij* című cikkében, hatással volt John Ruskin esztétikája. Ruskin *A művészet és valóság* (orosz cím, eredeti: *Lectures on Art*, magyar fordítása: *Előadások a művészetről*) című könyvét O. M. Szolovjova fordította oroszra, aki Belij közeli barátja volt, így feltételez-

hető, hogy Belij ismerte a művet. Úgy gondolom, hogy Ruskin elméleti előfeltevései nemcsak Belij tájleírására hatottak, ahogy Zavadszkaja feltételezi, hanem esszéire és ornamentális prózájának konstrukciós elveire is. Ruskin munkájában nagy jelentőséget tulajdonított a vonal szimbolikájának, különösen a tekervényes (kígyózó) vonalnak (Ruskin 1934). Ezen kívül felhívta a figyelmet arra is, hogy a festészet és a költői kép ikonográfiájának kapcsolatában a legfontosabb tényező a tág jelentésben vett ritmus – **a vers, a színek, a vonalak ritmusa**. Belij prózájában, éppen ritmizáltságának köszönhetően, az ornamentális próza grafikai megformáltságot is nyer, a szöveg „képe” is döntő, különösen késői korszakában keletkezett regényeiben, de a Pétervárbán is felfigyelhetünk erre a sajátosságra. Esetében akár sajátos „versgrafikáról” («стихиграфика») is lehet beszélni. A tekervényes, kígyózó, hullámzó vonal mint motívum szintén gyakori prózájában. Mellesleg D. V. Szarabjanov (Сарабьянов 1989: 219) véleménye szerint a vonalak kifejező ereje, az egyszerű vonal vagy a vonalak kombinációja a szecesszióban képi jelentéssel rendelkezett, a lineáris kombináció megteremtette a feszültség vagy az elernyedés, a felemelkedés vagy a hanyatlás benyomását. Belij a már említett *Önéletrajzi sémájában* hullámzó vonalakkal ábrázolja szellemi útjának egyes állomásait, a felemelkedéseket, aláhullásokat, összekapcsolódásokat, szétválásokat. Ebben persze inkább az euritmia munkásságára és gondolkodására gyakorolt hatását fedezhetjük fel. A vonal értelmezésével kapcsolatban Danuše Kšicová a *Szimbolizmus és szecesszió* című tanulmányában ráirányítja a figyelmet Bergson filozófiájára, aki szintén nagy hatással volt a XX. századelő művészi gondolkodására. Véleménye szerint Bergson alapvető kategóriája, a „la durée” művészi megvalósulást nyert a szecesszió görbe vonala (l. a matematikai görbe fogalmának bizonyos elemeit) szimbolikus jelentésében, ami örökkön változó, és sohasem ér véget. A cseh kutató szerint Gustav Klimt *Wasserschlagen* (1904–1907) című képének emblematikája archetipikus kifejeződése ennek a problémának (Кшицова 2002: 124).⁴

A színek és az ornamentals, illetve a szecesszió más formateremtő elveinek hatását az ornamentális prózára Andrej Belij regényein kívül esszéi is jól példázák. Az esszék elemzése ebben a szövegösszefüggésben csak részben került eddig a szakirodalom érdeklődésének középpontjába, s az író munkásságát összegző tanulmányok szintén kevésbé fordítottak figyelmet a művészetfilozófiai írások és a kor művészete kapcsolatának feltárására.

⁴ A bergsoni „la durée” problémája Mandelstamot is foglalkoztatta, például a *Szó természetrajzáról* (*О природе слова*) (1922) című cikkében.

IRODALOM

- Mandelstam, O. 1913, A beszélgetőtársról. In: Mandelstam, O. 1992, *Árnyak tánca: Esztétikai írások*. Budapest: Széphalom Könyvműhely, 52–559. (Erdödi Gábor fordítása)
- Ruskin, J. 1934, 5. Előadás: Vonal. In: Ruskin, J., *Előadások a művészetről*. Budapest: Révai, 120–139. (Éber László fordítása)
- Белый, А. 1911а, Мюнхен. In: Белый, А., *Арабески*. Москва: Мусагет, 362–369.
- Белый, А. 1911b, Песнь жизни. In: Белый, А., *Арабески*. Москва: Мусагет, 43–59.
- Белый, А. 1934, *Мастерство Гоголя: Исследование*. Москва: ОГИЗ.
- Белый, А. 1994, Первое свидание: «Мне музыкальный звукоряд / отображает мирозданье». In: Белый, А., *Стихотворения и поэмы*. Москва: Республика.
- Белый, А. 2010, *Линия жизни*. Москва: Комитет по культуре города Москвы, ГМП, ГЛМ, РГАЛИ.
- Глухова, Е.В. – Торшилов, Д.О. 2009, Андрей Белый «Безрукая танцовщица». In: *Литературный календарь: книги дня / Literary Calendar: the Books of Days* № 5 (2). (= <[http://lc.edu3000.ru/LitCalendar5\(2\)2009.pdf](http://lc.edu3000.ru/LitCalendar5(2)2009.pdf).23.02.2011>)
- Гречишкин, С.С. – Лавров, А.В. 1981, О стиховедческом наследии Андрея Белого. In: Лотман, Ю.М. (szerk.), *Структура и семиотика художественного текста: Труды по знаковым системам, вып. 12*. Тарту: ТГУ, 97–146. (= Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 515)
- Завадская, Е.В. 1988, *Ut pictura poesis* Андрея Белого. In: Лесневский, С.С. – Михайлов, А. (szerk.), *Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации: Сборник*. Москва: Советский писатель, 461–469.
- Кшицова, Д. 2002, Символизм и стиль модерн. In: Михайлова, М.В. – Буслакова, Т.П. – Иванова, Е.А. (szerk.), *Русская культура XX века на родине и в эмиграции: Имена. Проблемы. Факты, сб. вып. 1*. Москва: МГУ, 115–127.
- Львов-Рогачевский, В.Л. 1922, *Новейшая русская литература*. Москва: Центросоюза.
- Орлицкий, Ю. 2001, Ритм в философско-эстетических исканиях Андрея Белого и в *Истории становления самосознающей души* в контексте исканий его времени. *Russian Literature* LXX, № I–II, 175–194.
- Сарабьянов, Д.В. 1989, *Стиль модерн: истоки, история, проблемы*. Москва: Искусство.