

## TALÁLTAM EGY KÖNYVET

Szántó György első regénye,  
a „Sebastianus útja elvégeztetett”

### Keretező eljárások Szántó György korai prózájában

Szántó György a két világháború között induló egyik legtermékenyebb magyar író. Festőként kezdte pályafutását, korai, fennmaradt képei az expresszionizmus és a kubizmus absztrakciós eljárásaira épültek. Egy első világháborús csatában homloksérülés éri, és belső üvegtesti vérzés következtében egyik szemére megvakul. Budapesten él, majd Bécsben, egy ideig, a világháború után a kolozsvári román opera díszlettervezőjeként dolgozik. Másik szeme is romlani kezd, különböző kezelésekkel próbálkoznak – erről, akárcsak a végpontról a FEKETE ÉVEIM című Szántó-émlékirat utóbb részletesen beszámol: „*a fekete válaszfal feltolódott a szememben, közém és a napfény közé*”.<sup>1</sup> 1921-től a teljes vaktság következtében képzőművészi pályája megszakad. Hamarosan íróként válik ismertté és elismertté, kezdetben írt, avantgárd ihletésű szövegei szinte törésmentesen illeszkednek korábbi képeinek világához. 1925–1926 táján az aradi *Periszkop* című ösztöndíj-szerkesztőjeként teljesíti ki avantgárd pályaszakaszát. A korban publikálatlanul maradó vagy csak a napisajtóban közölt társadalomkritikus regényei (*Az ötszínű ember* – 1927; *Gáz* – 1932/1933) után érdeklődése egyre inkább a történelmi regények felé fordul. Ebben a pályaszakaszában, 1929-ben választja tagjai közé a helikoni írórtársaság is. Írói eljárásai azonban sok esetben rokoníthatók továbbra is az avantgárd szerkesztéssel, motívumhasználattal, például épp az 1929-es, Christopher Marlowe-ról szóló, sok szempontból problematikus regényében, *A földgömb*-ben, amely drámai struktúrákat, párbeszédet alkalmaz, mindegyik rész élén közölve a szereplők névsorát, vagy az 1933-as, zenei szerkezetű, linearitást, okozatiságot szétzördelő *Stradivari*-ban – mindkettő az önreflexív művésztregény eljárásaira épülve bontja meg a mimetikus próza diskurzusát.

Szántó 1924-es kötetei, *A két lovas* és a *Sebastianus útja elvégeztetett* (egyik kötetnek sem jelent meg azóta újabb kiadása) sajátos

akkora felhajtást, mint a csiklandozás és a tüszszentés. Erre Erüximakhosz – Devecseri Gábor fordításában – azt mondja: „*Kedves, kedves Arisztophanész barátom, nézd, mit művelsz! Megnevettetsz bennünket, amikor beszélned kellene, s arra kényszerítesz, hogy örködjem beszéded fölött, hátha valami mulatságosat mondasz, pedig hát békességben beszélhettél volna.*”

Ez azért kicsit furcsa. Arisztophanész apró szellemességét még a sóltan Erüximakhosz sem tarthatta olyasminek, ami veszélybe sodorhatná a téma komolyságát. De hát akkor miről van szó? Nos, itt Platón elhallgat valamit, amire az előzményekben csak utalt. Arisztophanész csuklása ellen ugyanis az orvos korábban azt javasolta, hogy ne vegyen levegőt, majd ha ez nem segít, öblögesse a torkát vízzel, legvégső esetben pedig csiklandozza meg az orrát, mert a csuklás a tüszszentésre már biztosan elmúlik.

Arisztophanész aztán szellemesen utal is rá, hogy a tüszszentés hatására maradt abba a csuklása, de nekünk, olvasóknak emlékeznünk kell rá, hogy ez már az utolsó mentsvára volt. Azaz miközben az orvos a maga meglehetősen szimpla történetét adta éppen elő, Arisztophanész – nyilván az ilyen esetekben elmaradhatatlan fintorokat és arcának felfújását sem nélkülözve – előbb sokáig nem vett levegőt, majd ezután bizonyára ismét csak nem különösebben diszkrétan gargarizálni kezdett, hogy aztán egy éktelen tüszszentéssel tegyen pontot az orvos beszédére és a saját csuklására.

Ha ezt az egész színjátékot odaképzeltjük mint kísérletet, Erüximakhosz szimpla kis története már igazán kínessá válik, és nem csoda, hogy akkor nevetésbe fullad, ami már csakugyan veszélyezteti az est további menetét. De persze még sincs igazi veszély, mert Arisztophanész – vérbeli színpadi szerzőre valló dramaturgiai érzékkel – épp ez után a performansz után adja elő híres, gyönyörű történetét az irigy isten által kettévágott emberről, amelynek két csonka fele aztán egy életen át szenvedélyesen keresi a hiányzó másikat.

Azaz szemlátomást már a régi görögök is tisztában voltak azzal, amit Horatius így fejez ki: „*dulce est desipere in loco*” – „a maga helyén jölesik a hülyeskedés”.

Kőrösi Imre

módon, mindenekelőtt tematikusan viszonyulnak az avantgárdhoz: a megjelenő figurák, művészek gyakran avantgárd festők, képzőművészek. Világmegismerő magatartásuk, koncepciójuk általában a cselekmény alakulásában is érzeteti hatását. Ugyanakkor joggal állapítja meg e próza kapcsán Sőni Pál: „*bármily nagy helyet is foglal el benne az avantgarde-problematika, a tér-időnek az avantgarde-prózára jellemző relativizálásával még nem találkozunk*”.<sup>2</sup> Pontosabban: a szövegben feltűnik az avantgárd dikció, asszociatív technika, de inkább csak afféle keretező eljárások (álmok, víziók stb.) idézőjeleiben.

A SEBASTIANUS ÚTJA ELVÉGEZTETETT című regénybeli „ütközetek” amelyek oly gyakoriak a korszak prózájában, itt a fiatal művészek és az Akadémia között dűlnak. Az esztétizmus művészszerpeitől tulajdonképpen egy alapvető jegy különíti el a SEBASTIANUS művészfiguráit: itt nem feminin és még csak nem is „ördögi” attribútumok társulnak a művészfigurához (ez egyébként gyakori a romantikától induló művészregény-hagyományban, és a húszas években is jellemző), hanem hangsúlyosan férficentrikus világban mozgunk, ami a főhősöket illeti. (Ezt a hőstípust Móricz Zsigmond, Tamási Áron és mások korabeli regényei is gyakran használják.) Az erő, a kisugárzás legtöbbször Szántó-hősre jellemző. Minden nőt megakarnak szerezni, és az általában sikerül is nekik – az ölelkezést a világ megismeréséhez kapcsolják, anélkül, hogy mitikussá válnának az együttlétek. A SEBASTIANUS ebből a szempontból egyazon elvet követi a szerelemben és a művészetben: „*Az alapelemek egyenértékűek. [...] Nem az eszköz a fontos, hanem a szabadság, amelylyel az eszközöket merjük új meg új csatasorokba vinni*” – mondja Sebestyén egy művészeti vita során. (42. – Az idézett kiadás: Szántó György: SEBASTIANUS ÚTJA ELVÉGEZTETETT. Arad, Reclam Könyvnyomda, 1924.) A testek „kombinatorikája” (Barthes) ilyen értelemben következetesen valósul meg a regényben anélkül, hogy valamiféle teleologikus „fejlődésről” beszélhetnénk. A férfi szereplők gyakran „cserélgetik” egymás között szeretőiket, orgiasztikus együttléteket kezdeményeznek egzotikus kultúrákból származó nőkkel vagy – szintén a „másság” szövegbeli hangsúlyozottságával – egy púpos matematikuslánnyal. A könyv 47. oldalán két

zenészlány, Lydia és Dolly szerelmeskednek Sebestyén mesterénél, a műterem medvebőre-in. Másutt „*ópiumhelyettesítő víziók*”-nak nevezi a szöveg egy festő absztrakt képeit: „*Ez a művészet szadizmusa. [...] Gyakran voltak itt, és egy ideig nyelték a színorgiát, mint a hasist, aztán egymás kezeit harapdálták véresre.*” (256.) Kétségtelen az is, hogy a könyvtestbe iktatott reprodukciók ábrázolásmódja egybecseng azzal, amit így mond a regény: „*Az emberi test mint eszmeki-fejző: ez volt, amit Sebestyén a háborúból hazahozott.*” (71.) Ellenpontosásról is beszélhetünk akár: a regényszöveg maga nem él az absztraktá változtatás olyan eszközeivel, mint a rajzok. A testérzékelés, testábrázolás mindenestre központi problémája a könyvnek, és ebben az esztétizmustól való elmozdulást érhetjük tetten. Nem naturalizmusról van szó, hiszen nem a test által determinált ember áll a középpontban, hanem a szabadságot testileg is megelő ember: nem a test használja az egyént, hanem az egyén a testet Szántó víziójában – így válhat a képeken absztrakcióvá az, ami a regény szövegében nem, vagy csak olyan pillanatokban, mint egy-egy táncművészeti produkcióé.

### Összművészeti jelleg

Szántó regényének összművészeti törekvései több vonatkozásban is megmutatkoznak. Mindenekelőtt abban az intertextuálisnak vagy akár intermedialitásnak is tekinthető játékban, amellyel Szántó a fikciós regénytérbe beiktatja saját korábbi képeinek (PROMETHEUS, POLYPHEMOS, AZ ÖRÖM stb.) reprodukcióit. Maga a prózaszöveg nem tartalmaz utalásokat arra nézve, hogy ezek a képek valóban részei a könyvtestnek, így nem a szöveg egyszerű illusztrációiról van szó, inkább egy olyan vizuális rétegről, amely kíséri, kommentálja ugyan részben a lineáris szövegréteget, de önálló szólamná is válik. Hasonló, műfajokat megsokszorozó eljárás az is, hogy a KÉK LOVAS-ból ismerős Szántó-versek némelyike bekerül a regénybe, és ezek nem is Sebestyén, a festő főhős verseiként válnak a szöveg részévé. A KUBISTA FESTMÉNY, a LEGENDA vagy az EURÓPA BATHU KHANJA című versek (A KÉK LOVAS című kötetből) organikusán beépülnek a regényszerkezetbe, ahogy a különféle levelek vagy művészettel kapcsolatos viták is. Ilyen értelemben a SEBAS-

TIANUS szövege részévé válik a húszas évekbeli magyar avantgárd intermedialis és művészeti közti törekvéseinek,<sup>3</sup> amelyeknek fontos dokumentumai 1925-ben a Szántó szerkesztette aradi *Periszkop* számai, majd 1926-ban Kassák új budapesti folyóirata, a *Dokumentum*, illetve a különböző magyar avantgárd színházi kísérletek.

Egy sajátos öntematizációs eljárás során Pál, Sebestyén író unokatestvére beszél arról, hogyan képzei el saját megírandó regényét: „*A prológust költeményben, de persze rím és kötött versmérték nélkül, szabadon vágatató ritmusokban. Egymást kergető, dobogva ügető, porfelhőt felverő, szélvészbe nyerítő ütemparipákon. Az első fejezet film lenne, a második próza, felolvasva persze, a harmadik pantomim, a negyedik megint film, az ötödik zenés dráma, a hatodik költemény, a hetedik zenés pantomim és így tovább, örök változás mindenben, nemcsak tartalomban, de formában is, ez a kosmos igazi képe.*” (224–225.) Emez elvek „puha” megvalósulásának tekinthető maga a regény – például a beiktatott képek, versek, illetve más művészi produkciók leírása révén. (Valamivel radikálisabb materializációja az a könyvtárgy, amely A KÉK LOVAS-ban is megjelent SCHUMANNAL A CARNAVALBAN című versciklus kottákkal és Kóra Korber Nándor illusztrációival kiadott változata – ez 1925-ben jelent meg ugyancsak Aradon.)

A SEBASTIANUS budapesti, bécsi, majd moszkvai helyszíneken játszódik. A moszkvai rész középpontjában egy csarnok építése áll, amely ismét ösztönművészeti jellegével tűnik ki. Az a törekvés, amely a húszas években az avantgárd kísérletezések szintézisét célozta meg (például a konstruktivizmus programjaiban), Szántónál e csarnok felépítésével konkretizálódik, ahol a film, a tánc, a színház, a zene, a festészet és a szobrászat együttes hatást fejthetnek ki, illetve ahol mindezek a művészeti diskurzusok utat találhatnak a tömegművészet felé. Sebestyén így tudósít a csarnokról Moszkvából írott levelében: „*Jövő hónapban megkezdjük azt a csarnokot felépíteni, amelynek gondolatát évek óta magamban hordozom, a forradalmi munka csarnokát. Ebben a művészetek összes ágai egyesülni fognak, még azok is, amelyeket eddig nem tartottak hivatalosan művészetnek, például a film.*” (220.) Az épület terve már korábban felmerül Sebestyén tudatában, egy zaklatott budapesti éjszakán: „*Festmények és szobrok otthona volt ez a csarnok,*

*amelyek még nem születtek meg. Zene áradt ki minden részéből, a drámák, pantomimek, filmek egymást követték a nagy kupolacsarnokban, a művészetek legkülönbözőbb ágai egymásba fonódva dokumentálták szoros együttműködésüket.*” (92.) A fenti idézetek – amelyek mellé lehetne még újabbakat keresni a regényből<sup>4</sup> – jelzik azt a központi törekvést, amely a művészeti ágak határvonalainak problematizálására, azok részleges lebontására törekszik, optimista módon. Az „optimizmus” itt viszonylagos, és inkább a későbbi fejleményekhez képest értendő: az értelmezők rámutatnak ugyanis arra, hogy Kassák Lajosék hasonló törekvései a *Dokumentumban* néhány évvel később inkább a határok felmutatásának, a törésvonalak kihasználásának projektjébe mentek át: „*Miközben a művészetek egyetemes nyelvét kívánták megalkotni, Kassákék az egyes művészeti ágak nyelvének sajátosságára figyeltek föl. A Dokumentum szerkesztői a művészetek és a technikai eszközök bemutatásakor a jelközegek sajátos szerveződéséből indultak ki, és nem »összművészeti« jellegű egyesítésükre, hanem szigorú elválasztásukra törekedtek. Szemben az előző század ösztönművészeti elképzeléseivel, a művészetközösség elve a nem illeszkedő részek töredékes, megszakító összekapcsolásából indul ki.*”<sup>5</sup> Annak, hogy az ösztönművészeti jelleg nem működőképes a maga ideális teljességében, vannak nyomai azért a Szántó-regényben is, de erre még szükségesnek látszik visszatérni a szöveg implicit olvasóinak figurái kapcsán. Itt csupán utalnék rá, hogy az ösztönművészeti csarnok tervezője, Sebestyén a megnyitó sorozathoz Beethoven szimfóniáit képzei el egymást követő estéken absztrakt képzőművészeti alkotások kontextusában, néhány progresszív zeneértő azonban túlhaladottnak gondolja Beethoven zenéjét a húszas években. Az ösztönművészeti ág egyik lehetséges akadálya tehát a különböző művészeti ágak aszinkronitása. (Erre Wagnerről szólva egyébként Adorno is figyelmeztet: szerinte Wagner *Gesamtkunstwerk*-konceptiója azért volt szükségszerűen kudarcra ítéelve, mert maguk az érzékszervek is történetiségben működnek; a szem „*alkalmazkodott*” a modern kor kontextusához, a hallás azonban megőrizte egy archaikus mozzanatot.)<sup>6</sup> A csarnok elkészül tehát, de a moszkvai forradalmi átalakulások közepette is továbbélnek a művészregények tipikus konfliktusai. A problémákat csak mélyíti Sebestyén számára látásának romlása, végül,

teljes megvakulása után, aznap, amikor a KI-LENCEDIK SZIMFÓNIA felcsendül a csarnokban, öngyilkosságot követ el. Az összművészet sikere és kudarca egyazon pillanathoz kapcsolódik: a terv létrejön ugyan, de kigondolója már nem élheti meg a sikert, amely ilyenformán paradoxonként jelenik meg a könyvben.

Említettem már a testkánonok átformálására irányuló törekvéseket a Szántó-regényben: ez egyrészt a regény merész és explicit erotikájában érhető tetten, másrészt viszont a testművészete, a tánc is fontos szerepet tölt be a műben – kiemelt helye van a moszkvai csarnok világában. Szántó itt egyértelműen a korszak balettellenes táncművészetét, Isadora Duncan fellépéseit jeleníti meg.<sup>7</sup> A könyv második része Salomé táncával kezdődik, ahogy Sebestyén látványszerűen elképzeli (maga a „megvalósult” kép is látható egyébként a könyvben), a második rész vége pedig Regina nevű barátnőjük táncát mutatja – meztelenül táncol, szakítva a tánc bevettnek számító normáival. Sebestyén reakciójából kiolvasható, hogy végső soron az absztrakciót látja ebben a mozgássorban, ahogy a festészetben is ezt keresi: „Sebestyén megbűvölten meredt a képre: az ő képére. Hogyan, hiszen ő azt hitte, hogy az ő képei sematizált dinamikával konstruált mozdulatainak semmi köze sincs a natura esetlegességeihez, ő a természet pszichéjét adja a mozdulatokban, amely a valóságban sohasem jelentkezik.” (215.) Valószínűsíthető tehát, hogy a regény összművészeti koncepciójának fontos összetevője az az absztrakciós szint, amely a húszas évek művészetében leginkább a konstruktivizmus sajátja.

### Tömegek művészete

Sebestyén terve a csarnokról számos elemét tekintve (például az üveg használata, liftek hangsúlyos betervezése) emlékeztet Vlagyimir Jevgrafovics Tatlin elképzelésére a III. Internacionálé emlékművéről.<sup>8</sup> Áthelyeződnek azonban a koncepció hangsúlyai: Tatlin is egyfajta szintetikus művet próbált létrehozni – a gyakorlati célok: a különböző hatalmi ágak és intézmények, illetve a tájékoztató-propagandisztikus hivatal egyazon épületben kapott volna helyet. A tájékoztatási hivatal egyébként az épület csúcsán helyezkedett volna el – távíróközponttal, vetítőteremmel, filmvászonnal, illetve rádióállomással –, és ne feledjük, hogy a propaganda a tízes–húszas években művészi

koncepciót-feladatot is jelentett, az utcai, propagandisztikus célú vitrinek olyan lehetőségeket teremtettek a fiatal művészek számára, amelyekkel korábban nem kísérletezhettek.<sup>9</sup> A budapesti Tanácsköztársaság idején a SEBASTIANUS számos fiatal művészszerelőjének vannak hasonló elképzelései. Kétségtelen azonban, hogy itt a lelkesedés sok tekintetben a művészet megváltozott médiumának szól: annak az infrastrukturális problémának és megoldásának, hogy egyáltalán miképpen juttatható el a művészet a befogadóhoz – hiszen ha a kép nem látható, akkor nem változhat a művészi érzékenység sem, így az avantgárd művészeti fordulat sem teljesezhet ki. Ezzel a remény-nyel kapcsolatos az a látvány, amely a (regényben egyébként sok szkepszissel megjelenített) Tanácsköztársaság egyik vizuális „lefordítása”: „A Múcsarnok és a Szépművészeti Múzeum homlokzatai hatalmas kartonokkal beborítva. Rögtön megismerték József monumentális energiától kibombanó szimbolikus alakjait. [...] Sebestyén most végre fellélezett, mint aki hosszú idő óta először jut levegőhöz, friss, üdítő hegyi levegőhöz, amely a tudód minden porcikáját átjárja. Hát ez sikerült mégis! És most már akármi történhetik is, ezeket a kartonokat milliók látták. Ha most nevetnek is rajtuk vagy értelmetlenül bámulják őket.” (165.) A milliós nagyságrendű közönség tételezése alighanem annak a vágnak a megnyilvánulása, amely az avantgárd kezdeti szakaszában sok művészt foglalkoztatott: az avantgárd tömegművészeté válásának vágyáé, vagy inkább fordítva: a tömegművészet avantgárral való behelyettesítésének vágyáé, amely természetesen szoros összefüggésben állt a tömegek emancipációjára való törekvéssel is. Ez az emancipáció csak részben társadalmi ebben a regényben: izlésformálás is, információk terjesztése is, talán nevelés, Bildung is: „A proletárok jönnek már hétmérföldes csizmáikkal dübörögve és tiszta, érintetlen, fehér lélekkel. Fehér lélekkel, amelyen még írni lehet, mint a szűz papíron” – mondja József, akinek a munkái később a Múcsarnok homlokzatán láthatók (83.). A mondat ironikus felépítésű a következő oldalon Sebestyén fokozott vágya, hogy egy érintetlen, de szexuális ügyekben azért tapasztaltnak mondható lány érintetlenségét roncsolja szét.

Sebestyén maga egyébként igyekszik elválasztani a gyakorlati élettől saját tervezésű építményét: a művészetek csarnokát a városon

kívül építik föl, úgy, hogy egy hídon átjutva le-  
hessen csak megközelíteni: „*vezessen ez a híd  
a Lethe vizén, a feledés folyóján át, és maradjon el  
mögötte messze a praktikus élet*”. (226–227.) A  
regény megjelenített művészszerzői tehát  
az esztétista, műtermébe zárkózó művésztől az  
agitátorig és a konstruktivista művészig ter-  
jednek – kétségtelen azonban az érdeklődés  
a könyvben a monumentális kompozíciók és  
a tömegművészet iránt. Szántó szinte mind-  
egyik korabeli regényében feltűnik például a  
jazz mint elsősorú erejű művészeti forma – az  
a zene, amelyet Adorno a harmincas években  
a tömegművészet paradigmatis alakzata-  
ként értelmez majd.<sup>10</sup> Szántónál a jazz általá-  
ban a bohém, mámoros éjszakákhoz kapcsoló-  
dik: szereplői úgy vetik magukat e zene vilá-  
gába, mint ahogy az alkoholnak vagy a kábí-  
tószernek engedik át magukat. Ezekből a  
mámorokból gyakran kivételes művek szület-  
nek a regényben – azzal együtt, hogy a csá-  
bítás, a kísértés mozzanatai is fel-feltűnnek  
ilyenkor. És bár a könyvben meglehetősen éle-  
sen válik el egymástól a konstruktivista érte-  
lemben vett tömegművészet és a jazz, a befog-  
adókban kiváltott hatás gyakran azonos ter-  
minusokban írható le. A SEBASTIANUS implicit  
befogadói teljes mértékben átengedik magu-  
kat a művek hatásának, elsősorban érzelme-  
ket, élményeket várnak a művektől – ebben  
ugyancsak az avantgárd (és tágabban: a moder-  
nista) művészethez köthető a regény.

### Implicit olvasók a szövegben

A nevetés, a tragikum, a test, a szellemi törek-  
vések, a különböző művészeti ágak gyakorlati-  
lag hierarchizálatlanul, egyforma érvénnyel  
jelenítődnek meg, ettől tűnik szabálytalannak  
a könyv a zártabb esztétikák felől nézve – töb-  
bek között ezért nem vált szélesebb körben  
ismertté akkor sem, amikor Szántó György  
egyéb művei, különösen a STRADIVARI és a FEKE-  
TE ÉVEIM számos értő és értékelő kritikát kap-  
tak amellet, hogy több kiadásban is megjelen-  
tek. „*Sóhajtozva, könnyezve, mosolyogva, nevet-  
ve öntöttem az új kifejezésformába a lázadó festő,  
Sebastianus életét. Évekkel később Karácsony Benő  
barátom jellemezte a legtalálóbban: olyan volt, mint  
valami csőrepedés. Elfajtott erők bugyborékoltak, zu-  
hogtak elő belőle szennyestül, homokostul, iszapos-  
tül, de fékeveszetten, bőgve és diadalmasan*”<sup>11</sup> – ír-

ja a könyvről önéletrajzi kötete, a FEKETE ÉVE-  
IM lapjain.

Poétikáját tekintve a regény, mint már utal-  
tam rá, nem tekinthető egyértelműen avant-  
gárdnak, hiszen ugyanúgy keretező eljárások-  
kal él, ugyanúgy e kereteken belül bontja meg  
a szöveg linearitását és okozatiságát, mint A  
KÉK LOVAS novellái. Valahol az esztétista és az  
avantgárd kánon határvidékén jár tehát; test-  
ábrázolását tekintve, tabukhoz való viszonyá-  
ban például inkább az avantgárd terepében  
belül helyezhető el. Fontos lehet ugyanakkor  
megvizsgálni azokat a befogadói reakciókat,  
amelyek beleíródnak a regénybe különbö-  
ző műalkotásokkal való találkozások kapcsán.  
Bár nem kimondottan a regény poétikájával  
kapcsolatosak ezek a viszonyulásmódok, nagy-  
mértékben köthetők ahhoz a nézőponthoz,  
amely felől a különböző művészeti irányzatok  
láthatóvá válnak. Ilyen értelemben a narrá-  
ció modalitását is meghatározzák, hiszen a re-  
akciók közvetett módon szituálják az elbeszél-  
őt, akár az esztétizmus/avantgárd opciókat te-  
kintve is.

Nagy hangsúly jut például a regény első fe-  
lében az újdonságelvnek, ami a befogadói re-  
akciókat illeti. A fiatal képzőművészek, irodal-  
márok szinte jelenetről jelenetre a művészi lé-  
tezésről és a művészi koncepciókról vitáznak.  
Egy jellemző pillanatot Sebastianus Seurat  
TÁNCOSNÓ című képét „magyarázza” beavatat-  
lan barátainak, a *Kunst und Künstler* című fo-  
lyóirat egy lapszáma fölött. Magyarázata rend-  
kívül intenzív, már-már testi hatást vált ki hall-  
gatóiban: „*A lány kipirult, erre vágyakozott, ezt  
sejtette a szerelmeken túl. Hisztérikus, fehér há-  
tán kis forróság kalandozott ide-oda. Mátyás fel-  
lélezett, kitérta karjait és felkelt helyéről. – Új ízt  
érzek a számban. Lehet, hogy valahonnan messziről  
új láthatárok indultak felém.*” (24.) Effajta, gyak-  
ran túlzottan tűnő reakciókkal a későbbiek-  
ben is találkozhatunk. Valamiféle romantikus  
koncepció maradványának is tekinthető az a  
jelenet például, mikor Sebestyén egyik friss  
képét mutatja meg néhány ismerősnek. A Jó-  
zsef nevű kolléga éppen az újdonság-összetel-  
ő kapcsán fűz megjegyzést a képhez, beil-  
lesztve azt egy folyamatba: „*Kacérkodás a ku-  
bista technikával, de még nincsenek levonva a  
kubizmus végső konzekvenciái.*” (75.) Sebestyén  
reakciója: a megjegyzés hallatán papírvágó

késsel darabokra szabdálja, majd összetapossa a képet – ha nem új, nem egyéni, akkor nincs is létjogosultsága a műnek, látszik mondani a gesztus. Utána viszont lehiggadva, sajátos kommentárral látja el előbbi tettét (és ez a hangsúlyosan maszkulin Szántó-figurák közé illeszti őt), mondván, hogy a képrombolást lényege nőies része hajtotta végre, hiszen örülnie kellene, hogy „*máshol is kigyúltak a lángok*”.

Később Sebestyén a számára legfontosabb bírálatot egy nőtől kapja képei kapcsán: itt válik hangsúlyossá az érzelem- és élménycentrikus, racionalizálhatatlan befogadás. „*Nem is tudnám megmondani, hogy mit ábrázolnak a te képeid, hiszen olyan titokzatosak. De félek tőlük. Mintha óriások jelennének meg előttem és én ropant árnyékukban kicsi vagyok, mint a hangya. De az árnyékuk hűsít és a kicsiség is oly jól esik. Máskor, ha csak a színekre nézek, végigfut a hátamon valami kellemes melegség, valami olyan érzés ez, mint forró, nyeltes csókok egy nekem tetsző férfiszájáról.*” (149.) Hogy ez az értelmezés mennyire találkozik Sebestyén művészetkonceptiójával, azt Sebestyén reakciója jelzi: sírva fakad.

Hasonlóan intenzív, azonosuló befogadói magatartásokat lehetne még sorolni a regényből, inkább az tűnik érdekesnek egy adott ponton túl, hogy az azonosulás már nem jön létre: nem az új horizontokat nyitó ámulat, hanem inkább a kétkedő döbbenet válik jellemzővé. Ekkor már Moszkvában van a társaság, s a Beethoven-szimfóniák tervezett előadása kapcsán a Nastasja nevű költőnő kritikusan jegyzi meg: „*Úgy látszik, nem tudja az egész társaság, hogy Beethoven óta történt valami a muzsikában is? [...] A hangok, bármilyen teljesen szabad kombinációkban és teljesen szabad egymásutánban. Vágyis folyton változó ritmus. Disszonancia nem létezik, a szabályellenes hangösszetételek új, ki nem aknázott hangrezgések, a lehetőségek egész óriási aranymezői. / Ijedten hallgatták, és János úgy érezte, mintha az imént befejezett kép vesztett volna erejéből.*” (230–231.) Hasonló módon viszonyul néhány szereplő azokhoz a képi konstrukciókhoz, amelyek kapcsán „*a művészet szadizmusa*” kifejezés rémlik fel a befogadói tudatban. Vannak tehát művészeti fordulatok, folyamatok, amelyeket már nem hajlandók követni a regény szereplői: a regény ilyen értelemben az avantgárd „kimerülését” is tematizálja, pontosabban azt, hogy a szintetikus művészet, amelyben a különböző médiumok és ágazatok

együttesen vannak jelen, egyfajta „megérkezést” jelentenek Sebestyén és barátai számára. Az, hogy az atonális zene helyett, az ellenvetések elhangzása után mégis Beethoven csendül majd fel a csarnokban, határozott döntés eredménye.

A „megérkezés” egyben a halálba való megérkezést is jelenti Sebestyén számára: végleges megvakulását megelőzően a tükör előtt áll, és pupilláját kutatja: „*a pupilla feketéje ür: bele kell nézni ebbe a nagy mélységbe, ebbe a számunkra legnagyobb mélységbe*”. (271.) A válasz, a döntés tehát személyre szabott a regényben, ugyanakkor mégiscsak az időbeliség, a végeség szempontjának felvillantása. Az opciók lezárulnak, le kell zárulniuk, látszik mondani a regény, legkésőbb a halál pillanatában.

A különböző művészeti ágak – képek, versek, tánc stb. – szövegbe iktatásával Szántó regényében többretegű diskurzus jön létre. A különböző rétegek önálló szólamokként olvashatók, a regény ugyanakkor egyfajta kevert eljárást is alkalmaz: nem bontja meg teljességgel a linearitást, hanem annak hézagaiba írja bele a különböző szólamokat. A művészregény alapkonfliktusai az avantgárd művészet és művészi létforma kontextusában is működtethetőnek bizonyulnak, összességében véve kétséges, hogy a művészi koncepciók mennyiben valósulhatnak meg a regény különböző helyszínein. Szántó György más korabeli műveivel együtt a SEBASTIANUS ÚTJA ELVÉGEZTETETT sajátos kísérlet a húszas évekbeli avantgárd művészet közötti törekvéseinek megjelenítésére.

## Jegyzetek

1. Szántó György: FEKETE ÉVEIM. Kriterion, Bukarest, 1982. 6.
2. Sőni Pál: AVANTGARDE-SUGÁRZÁS. Kriterion, Bukarest, 1973. 128.
3. L. Kékesi Zoltán–Schuller Gabriella: MŰVÉSZETKÖZÖTTISÉG ÉS JELSZERŰSÉG. *Literatura*, 2003/4. 427.
4. Például: „*A művészetek ágai összevissza bogozott, egymásba hatoló átmenetek fulanxja az egész világ realitása ellen*” – mondja egyik képzőművész szereplő. (42.)
5. Kékesi–Schuller: i. m. 428.
6. ADORNO, T. W.: DIE MUSIKALISCHEN MONOGRAPHIEN. Suhrkamp Verlag, 1986. 92–97. Összefoglalja: Weiss

János: AZ ESZTÉTIKUM KONSTRUKCIÓJA ADORNÓNÁL. Akadémiai, 1995. 76.

7. Az avantgárd tánckultúra magyar vonatkozásaihoz lásd Kékesi-Schuller: i. m. 434–438.

8. Szántó GÁZ című antiutópiájában egyébként, amely az 1970-es években játszódik (és az 1930-as években íródott), a szovjet állam legfontosabb szervei a megépült Tatlin-toronyban kapnak helyet.

9. L. Punyin, Ny.: A III. INTERNACIONÁLÉ EMLÉKMŰVE, 345–347. In: Zsadova, Larisza Alekszejevna (szerk.): TATLIN. Corvina, é. n.

10. L. Weiss János: i. m. 58–69. (A ZENEI TÖMEGKULTÚRA c. fejezet.)

11. Szántó György: FEKETE ÉVEIM, 103.

Balázs Imre József

## A SZÉLSŐSÉGEK TALÁLKOZÁSA

B. G. Rosenthal (szerk.): *Az okkult az orosz és a szovjet kultúrában*  
Fordították Soproni András és társai  
Európa, 2004. 465 oldal, 3600 Ft

Oroszország rendkívüli jelenség. Ez a kijelentés mindnyájunk számára ismerősen cseng, hiszen idestova jó két évszázada vagyunk tanúi annak az interpretációs folyamatnak, amelyben a nyugati gondolkodás számára emésztetetlennek bizonyul az Oroszországnak nevezett különös fenomén, pontosabban e végeleáthatatlan birodalom nem kevésbé átláthatatlan „szellemi inkarnációja”, az ún. orosz eszme. Egyik tanulmányában Boris Groys Oroszországot, e különös talányt – találónak – a Nyugat tudattalanjának nevezi. Ennek az „oroszosan” meghökkentő meghatározásnak voltaképpen kettős iránya van: egyrészt kifejezi, hogy az orosz eszme meghatározására törekvő, tehát racionális igénnyel fellépő, nyugati definíciók szinte szükségszerűen zátonyra futnak ezen a pre- vagy protoracionális képződményen, másrészt utal az orosz értelmiségnek arra a csalafintaságára is, hogy nagyon is tudatosan fordítja a saját hasznára a róla kialakult nyugati képet. Az oroszok mindig tudták, hogyan kell úgy másnak lenniük, hogy közben azért mégis olyanok maradjanak, mint mi vagyunk.

„Az orosz kultúra különös érzékenységgel bír az iránt, hogy a Nyugat önmagával való béktelenségét, tehát azokat a vágyakat és sóvárgásokat, amelyek a nyugati kulturális rendszerben nem találhatnak kielégülést, mint orosz talajon nagyon is megvalósíthatókat kínálja fel.”<sup>1</sup> Ebben a különös világban szinte minden lehetséges. Ennek következtében időről időre felül kell bírálunk az oroszokra vonatkozó korábbi evidenciáinkat, legújabbban azt, hogy a szovjet marxizmus állítólag következetes materialista tanrendszert volt. Természetesen néhány emigrációban élő orosz filozófus és író, kiváltképpen Nyikolaj Bergvajev, már a bolsevik forradalmat követő években figyelmeztette a világot a szovjet marxizmus nagyon is az orosz hagyományokon nyugvó, utópisztikus és okkult jellegére, de akkoriban ezekre a hangokra csak kevesen figyeltek oda. Egészen másképpen hangzik ugyanez az ítélet, ha például korunk egyik legismertebb német professzora mondja, nevezetesen a hannoveri filozófus, Peter Koslowski, aki szerint: „Okkultizmus és gnosztikus gondolatok találhatóak a dialektikus materializmus alaptéziseiben is. Elsődlegesen az a feltevés, hogy az ember megszerzett tudása révén mágikus hatalommal rendelkezik a természet erői fölött, s ennek révén a saját céljai szolgálatába állítja a világot.”<sup>2</sup>

Bernice Glatzer Rosenthal, aki az 1991 júniusában a floridai egyetemen tartott konferencia anyagát igen jól szemerkéztet kötetévé állította össze, a válogatás bevezető tanulmányában maga is a forradalom előtti és a szovjet kultúra meglepő kontinuitására hívja fel a figyelmünket. „A bolsevik forradalom után sokan azok közül, akik reményeiket hajdan a vallásba és a mágikus tanokba vetették, sokkal inkább a tudomány és a technika felé fordultak... A sztálinista politikai kultúra úgy jelenítette meg Sztálint, mint valami mágust, és feltámasztotta a forradalom előtti jobboldal okkult összeesküvés-elméleteit. Az okkultizmusnak a mai Oroszországban oly szembetűnő újraéledése sok tekintetben az egy évszázaddal korábbinak a megismétlődése: ugyanazok a doktrínák térnek vissza.” (6.) Noha a magyar fordításkötet csak válogatás az eredeti angol kiadásból, még így is átfogó képet kapunk az orosz kultúra másfél évszázados okkultista hagyományáról. A kötetben található tanulmányok széles spektrumot ölelnek fel: a zsidó kabbala és az orosz vallásos gondolkodás kapcsolata, az ún. ezüstkori Oroszország satanista, hermetis-

ta tendenciái, a teozófiai és az antropozófia különféle irányzatai, az orosz kozmizmus forradalom előtti és utáni jelenségei, a Szovjetunió bukása után újjászületett Oroszország telegenetikusa okkultizmusa stb., mind helyet kaptak a magyar válogatásban is. A tanulmányok nemcsak jól dokumentáltak, hatalmas kulturális anyagot mozgatnak meg, de többségük még szellemesen csipkelődő, és nem kevés íróiával fűszerezve (néha kifejezetten humorosan) dolgozza fel az adott problémakört. Recenzensként azt kell mondanom: talán még soha életemben nem esett ennyire rosszul, hogy erős szelekcíóra vagyok kényszerítve egy kötet bemutatása során, annyira érdekesnek találtam minden írást. De jól tudom, nincs más lehetőségem, mint kiválasztani azt a négy (talán öt) tanulmányt, amelyet a legsikerültebbnek tartok, és ezeken keresztül érzékeltetni a kötet egészének „szellemiségét” is.

Elsőként Rosenthal két írására hívnám fel a figyelmet, aki a bevezető mellett szerzője a kötet zárótanulmányának is. Rosenthal bevezető tanulmánya kiemeli, hogy a XIX. századi orosz okkultizmus eredetileg nyugati importra épült (Eliphaz Lévi, Immanuel Swedenborg, Franz von Baader stb.), hogy Jelena Blavatszkaja (1831–1891) teozófiájában, immáron az orosz messianizmus és apokaliptika popularizált változataival feldúsítva, visszakérüljön szülőhelyére: Nyugatra. Egyébként az okkultizmus XIX. századi újjászületését mind Nyugaton, mind Oroszországban hasonló okokra lehet visszavezetni. Noha nemigen található olyan korszak, amelyben az okkultizmus ne vonzotta volna az embereket, de a modern okkultizmus létrejöttének mégis van néhány sajátos, csak a modernitás dilemmáival magyarázható oka; „...a XIX. század végi és XX. század eleji Európát mindenütt olyan új problémák tömege gyötörte, amelyekre sem a kereszténység, sem a felvilágosodás eszméi nem nyújtottak megoldást”. (14–15.) A forradalom előtti Oroszországban mindehhez még egy sor speciális ok is társult: számtalan olyan író, művész, társadalmi reformátor vagy forradalmár állt be az okkultizmus terjesztői közé, aki elutasította az állam és a pravoszláv egyház hivatalos ideológiáját, de nem fogadta el a korban divatos pozitivisták és materialisták eszméket sem. (17.) Rosenthal ugyan nem említi, de meggyőződésem szerint fontos az a körülmény is, hogy a

cári Oroszországban nem voltak az egyetemeken olyan világi teológiai karok, mint amilyenek például Nyugaton (beleértve természetesen Magyarországot is).<sup>3</sup> A pravoszláv egyház csekély érdeklődést mutatott a filozófia iránt, ellenben a napóleoni háborúkat követő orosz világi értelmiség, szlavofil és nyugatos változatban egyaránt, ügyszólván tobzódott a legkülönbözőbb filozófiai és teológiai nézetekkel való kísérletezésekben, változatos és meglehetősen egyenlőtlen színvonalú eszmék ötletszerű kombinálásában. Az 1848-as forradalmakat követő másfél évtizedben cári rendelettel még az egyetemeken is betiltották a filozófiaoktatást, mondván: a szabados eszmék megrontják az ifjúságot. De ahogyan ez általában lenni szokott, mindig a tiltott gyümölcs a legédesebb, úgyhogy ez az intézkedés tökéletesen kontraproduktívnak bizonyult, s az 1860-as évektől kezdve korábban soha nem tapasztalt érdeklődés mutatkozott a filozófiai és természetesen az okkultista eszmék iránt.

Az okkultista eszmék „legvadabb” formáját a *satanizmusban* szokás látni, és ez nem véletlenül van így. A keresztény kultúrkörben szocializálódott ember, még ha nem tekinthető is istenhívőnek, ösztönösen retteg a Sától, s talán még a Sátánnál is jobban azoktól az embertársaitól, akiről úgy tudja, hogy „az ördöggel cimborálnak”, részben talán azért, mert minden rettegés ellenére, az ördögös embertársaiban mintha saját tudatalatti vonzódását látná manifeszt formában megjeleníteni. Kristi A. Groberg „LUCIFER SÖTÉT SZÁRNYÁNAK ÁRNYÉKA” – SÁTÁNIZMUS AZ EZÜSTKORI OROSZORSZÁGBAN című tanulmánya az ezüstkori Oroszország samanista kultúráját rajzolja meg. Groberg azt hangsúlyozza, hogy a Sátán iránti fogékonyság elsősorban az irodalomban, a képzőművészetben és a zenében, másodsorban pedig mint magatartás a művészek személyes életvitelében és a társasági élet jelképes megnyilvánulásaiban fejeződött ki. Nem kétséges, hogy az orosz sátánkultúra ezüstkori (1890–1914) kiformalódásában a francia (Baudelaire) és a német (Goethe, Nietzsche) inspirációk fontos szerepet játszottak. Mindazonáltal az ezüstkori, főképpen a szimbolisták nevéhez köthető orosz satanizmusban is van valamilyen, a nyugat-európaiktól eltérő elem. Ennek megértéséhez mindenképpen tekintetbe kell vennünk, hogy a keresztény kultúrában

két, egymástól lényegesen eltérő Sátán-kép él egymás mellett. Az egyik változatban a Sátán undorító szörnyeteg, képzőművészei ábrázolására jó példa Lucas Cranach ismert illusztrációsorozata. Ennek a fajta Sátán-képnek paradigmatis leírása a középkori német misztikusnőtől (!), Hildegard von Bingentől származik, aki szerint „*Az Antikrisztus-bestiának hatalmas káposztafeje van, a haja fekete, szeme tüzes lánggal ég, fülei hosszú szamárfülek, pofája szélesre tátott, szárnyai pedig tömör vasból vannak*”.<sup>4</sup> De létezik egy másik Antikrisztus-felfogás is, amelynek eredete az ókeresztény egyházi íróra, a III. század körül élt Római Hippolitoszra megy vissza. Hippolitosz szerint az Antikrisztus nem más, mint az igazi Krisztus paródiája, tettei kísértetiesen hasonlítanak Krisztus cselekedeteire, s csak „*az igazán állhatatosak tudnak ellenállni neki*”.<sup>5</sup> Hippolitosz nézetei eléggé ismertek voltak a pravoszláv világban, s szimbolista művészek tudatosan törekedtek e kétfajta Sátán-kép montírozására. A szimbolisták a különböző Sátán-szerepek rafinált kombinálásával egyrészt tiltakoztak a társadalmi tabuk szinte minden lehetséges formája ellen (főleg a monogámiát támadták); igen gyakran politikai nézeteiket is démonológiai formába öltöztették, másrészt maguk is Sátán-szerepekben tetszelegtek, tovább fokozva műveik remélt esztétikai hatását. Brjuszovot fényképen, rajzon, festményen gyakran ábrázolták démoninak. Brjuszov voltaképpen egyfajta antirealizmust művelt, nem a művészte utánozta a „valóságot”, hanem önmaga életével reprodukálta önmaga művészetét. Groberg leírja, hogy Brjuszov történelmi regénye, a TŰZES ANGYAL nem más, mint a Belij–Petrovskaja–Brjuszov szerelmi háromszög középkori díszletek közé való helyezése, s az irodalomtörténet számára úgyszólván kibogozhatatlan kérdéscsomó, hogy a regény fiktív alakjai lettek-e valós személyekről mintázva, avagy a szerelmi háromszög résztvevői utánozták-e a regényalakokat.

Michael Hagemester AZ OROSZ KOZMIZMUS AZ 1920-AS ÉVEKBEN című írásában szintén azt emeli ki, hogy Belij és a többi szimbolista „...*a költők szerepét a gnosztikus hagyomány szerint fogták fel, s olyan misztagógnak hitték magukat, akinek kizárólagos feladata, hogy behatoljon az ontológikus misztériumokba, és feltárja a megváltás útját. Akárcsak az alkímisták, akik azt képzelték, hogy*

*az örök élet italát a mágia minden addiginál tökéletesebb ismerete révén fedezhetik fel, a szimbolisták a szavak mágiájának elsajátítására törekedtek a szimbolikus összefüggések, szavak, ritmusok, rímek segítségével*”. (275.) A szimbolisták szómágiája egyébként nem állt távol az ún. *onomatodoxia* (oroszul *imjaszlavije* [névdicsőítés]), Szergij Bulgakov és Pavel Florenszkij, a szovjet időkben pedig Alekszej Loszev által (titokban) képviselt – sajátosan oroszos – álláspontjától sem. Az onomatodoxia eredete egyébként Dionüsziosz Areopagitész AZ ISTENI NEVEKRŐL című művére megy vissza. Az onomatodoxológusok szerint Isten nevének kimondásával az ember mintegy „interaktív viszonyba” lép a Teremtővel, és túljutva az empirikus világ korlátain, szinte maga is istenemberré válik. Az onomatodoxia képi transzformációja az ortodox ikonokban feltáruló transzcendencia; ennek nagy hatású elméletét Florenszkij dolgozta ki AZ IKONOSZTÁZ című munkájában. Hagemester tanulmánya a kötet egyik legjobb írása. Ez egyébként nem véletlen. A Nyikolaj Fjodorovról frott közel hatszáz oldalas monográfiája a kilencvenes évek elején jelent meg Németországban, de Oroszországban is „kötelező olvasmánya” lett a Fjodorov-kutatóknak. Különös, de a kötet másik kiemelkedő írása szintén Fjodorovról szól (AZ OKULTIZMUS FJODOROV-FÉLE VÁTOZATA), szerzője George M. Young Jr., aki úgyszintén monográfiát szentelt a kozmizmus atyjának. Nyikolaj Fjodorov munkásságának és különös személyiségének (ő az ún. orosz kozmizmus megalapítója). Fjodorovról már jó két évtizede ádáz viták folynak Oroszországban. Némelyek szerint monomániás örült volt, aki a „vak tyúk is talál szemet” alapon megsejtett ezt-azt, de amúgy nem kell komolyan venni. Mások viszont azt mondják: az utolsó ötszáz évben nem született hasonló szellemi nagyság Európában, személyéhez legfeljebb Leonardót lehet mérni. Mi is rejlik hát e különös ember és e különös tanrendszer mögött? Fjodorov, aki a moszkvai Rumjancev múzeum könyvtárosa lett az 1860-as években, minden tekintetben különöncnek számított. „*Aszketikus agglégény volt, egy aprócska szobában lakott, télen nyáron ugyanazokat a ruhákat viselte, egy rossz utazóládán aludt, keveset evett, minden előléptetést visszautasított, a csekélyke fizetésének legnagyobb részét »a szegényeknek« adta.*” (214–215.) Életében egyetlen könyvet sem jelentetett meg, de

halála után két évvel, 1905-ben két tanítványa, N. A. Peterszon és V. A. Kozsevnyikov A közös FELADAT FILOZÓFIÁJA címmel két kötetben kiadta Fjodorov „*tollba mondott írásait*”. Fjodorov gigaprojektuma voltaképpen két elemre épült. Teóriája egyik része vallási alapokon nyugvó technicista utópia, amelyben a kozmosz meghódítását összekapcsolta a keresztény hit univerzális elterjesztésének a feladatával. Szerinte ugyanis a BIBLIA helyes értelmezése megköveteli a krisztusi üdvösség hatókörének kozmikus méretű kiterjesztését. Ha léteznek értelmes lények az univerzumban, akkor az embernek kötelessége megismertetni őket a kereszténység eszméivel. Kevésbé ismert, hogy Ciolkovszkij („*a szovjet űr kutatás atyja*” – állt hajdanán minden középiskolás orosz könyvben) maga is Fjodorov követője volt, s mint vallási misztikus, szintén a kereszténység kozmikus elterjesztésének céljából dolgozott a rakétaelmélet kérdésein. Bár Hagemeister úgy véli, hogy „...*Ciolkovszkij űrhajózási terveit minden bizonnyal sokkal inkább Jules Verne és Camille Flammarion munkái inspirálták, míg Fjodorov közvetlen hatása nem mutatható ki*” (261), annyi mindenképpen elmondható: a történelem különös iróniája, hogy a Ciolkovszkijra oly büszke szovjet űr kutatás nem egészen az ő elméletét ültette át a gyakorlatba. Ámbár, legalábbis strukturálisan, nagyon is feltűnő a hasonlóság, hiszen a szovjet űr kutatásban sem a technikai aspektus, hanem a spirituális oldal volt a domináns, azaz a kommunista eszmék kozmikus méretű elterjesztése.

Fjodorov másik „ötlete” a halottak feltámasztásával van kapcsolatban. „*Fjodorov szerint a halottak feltámasztása nemcsak tudományos lehetőség, de morális<sup>6</sup> kötelesség is. Nézete szerint minden erőnkert erre a célra kell összpontosítanunk, és csak akkor reménykedhetünk az olyan – látszólag egymástól független – problémák, mint a háború, a szegénység és a környezetpusztítás sikeres megoldásában, ha az egész emberiség a feltámasztás feladatának veti alá magát.*” (216.) Fjodorovon egész élete során mindenki nevetett, pedig ő volt az az ember, aki a géntechnológiától az internetig(!), számtalan, csak napjainkban realizálódó ötlet ősatyjának tekinthető. Egyébként Hagemeister azt írja, hogy a nemzetközi könyvtárközi kölcsönzés ötlete is tőle származik. Ha csak ennyi fűződné Fjodorov nevéhez, akkor is megérdemli, hogy ne feledkezzünk meg róla.

Fjodorov magánéleti aszketizmusát különös módon egészíti ki alkímista/okkultista aktivizmusa, hiszen mint Eliade írja: „*Az alkímista a maga részéről arra törekszik, hogy teste, teste fiatalsága, ereje és hajlékonysága meghosszabbításának álmát megvalósítsa.*” (227.) Éppen ezért az okkultista nézőpontjából az emberi aktivitást nélkülöző természet önmagában vad és kegyetlen. Hasonlóan gondolkodik a természetről Makszim Gorkij is, aki – s ezt kevesen tudják róla – ugyan autodidakta módon, de rendkívül tájékozott filozófussá képente ki magát. Dosztojevskij mellett Schopenhauer, Nietzsche és Eduard von Hartmann tanaiból számtalan elemet felhasznált anarchisztikus-gnosztikus világnézete kidolgozására. 1928-ban A KULTÚRÁRÓL című cikkében ezt írja: „*A természet – a szervezeten, ösztönös erők káosza. Ezek az erők földrengésekkel, áradásokkal, orkánokkal, szárazsággal, tűrhetetlen hőséggel vagy éppen elviselhetetlen hideggel sújtják az embert... A természet értelmetlenül pazarolja erejét haszontalan, mindenféle betegséget okozó mikroorganizmusokra – bacilusokra, melyeket veszélyes rovarok hurcolnak – szúnyogok, legyek, tetvek –, ezek viszik át az ember vérébe a tifusz, a sárgaláz és más effélék mérget. A természet számtalan veszélyes és teljesen haszontalan növényt, állatot alkotott. Paraziták légiója szívja az egészséges nedveket, legyengítve ezzel a szervezetet...*”<sup>7</sup> Egy másik írásában Gorkij – szellemes fordulattal – a mítoszokból ismert természet-anya helyett a természet-mostohaanya kifejezést használja. Egyébként Gorkij természetmegvetése nem volt példátlan a korban. Az akkoriban kiforruló szovjet marxizmus képviselői is hasonlóan gondolkodtak. Ivan Szkorcov-Sztyepanov, az 1926-ban megjelent, A TÖRTÉNELMI MATERIALIZMUS ÉS A MODERN TERMÉSZETTUDOMÁNY című tankönyvében ezt írta: „*Lehetetlen nem felismerni a természet durva, barbár, pusztító, romboló folyamatait... Hol van itt a mindig emlegetett »providencia«, »harmonia«, »célszerűség«? Ezek a vak természet vak folyamatainak vad tettei! Ennél összehasonlíthatatlanul értelmesebben, célszerűbben cselekszik az ember; amikor alkotó módon... behatol a természeti folyamatokba, és elkezd azokat kontrollálni, szabályozni, irányítani.*”<sup>8</sup> „*Új világot kell alkotni!*” – állítja Gorkij, s ezzel tulajdonképpen visszatál fiatalkori antropozófus-gnosztikus énjéhez. Gorkij már korai alkotói korszakának figyelemre méltó művében, az EMBER című poémában megelőlegezte a „szocialista Über-

mensch” gondolatát. A mű legfontosabb mondanivalója rímelt a híressé vált „az Isten halott” nietszchei formulára. Az embernek le kell tudnia küzdeni természeti meghatározottságát, és az értelem határt nem ismerő teremtőerejére támaszkodva a trónjáról letaszított Isten helyébe kell lépnie. Mindezekből egyenesen következik, hogy Gorkij a legkevésbé sem volt materialista. Oswald és Bogdanov energetizmusát továbbgondolva, a materiális jelenségek alapját a kimeríthetetlen energiái átalakításokban látta, amelyet – hite szerint – a felsőbbrendű ember akaratlagosan képes irányítani. Az anyag fogságából felszabadított energia révén az új ember még a halált is képes legyőzni. Gorkij Fjodorovval ellentétben ugyan nem akarta a halottakat feltámasztani, de egy 1920-ban tartott előadásában a halál végleges legyőzését a nem is olyan távoli jövőben vélte elérhetőnek. *„Az emberi értelem harcot hirdet a halállal mint természeti jelenséggel szemben. Igen, a halállal szemben. Mély meggyőződésem, hogy előbb vagy utóbb, kétszáz év múlva, de lehet, hogy száz év is elég, az ember valószínűleg is elérni a halhatatlanságot.”*<sup>9</sup> A halottak feltámasztása és a természet korlátlan tökéletesítésének az eszméje, a publicisztikai és a kvázi-filozófiai irodalom mellett, a kor szépirodalmi műveiben is megjelent. Hagemeister példaként érdekes részt idéz Platonov MUNKAGÖDÖR című regényéből, amelyben a regény főhőse egy halott fölött mondott beszédében Lenin balzsamozásának értelmét abban látja, hogy majd valamikor a közeljövőben, a szovjet tudomány fejlettebb szintjén, újra fel lehet őt támasztani. (247.) Pusstán mint érdekességet említem, hogy jó egy évvel ezelőtt azt olvastam valamelyik napilapban, miszerint orosz genetikusok kijelentették: bármikor képesek klónozásra alkalmas sejteket kinyerni a nyolcvan éves műmiából. Platonov másik kisregényében, Az IFJÚSÁG TENGERE-ben a mű egyik szereplője (Viszokovszkij agronómus) *„remélte, hogy az állatvilág korábban megrekedt evolúciója a szocializmus korszakában újra nekilendül, és minden szegény, bundás élőlény, amely ma kődösen gondolkodik, a tudatos létezés szintjére emelkedik... a kommunista természettudomány az ember közeli rokonává avatja a földi flórát és faunát...”* A mű másik szereplője, ha lehet, még ennél is tovább megy, amikor így válaszol: *„A maga legmerészebb álma sem tudja túlszárnyalni a pártunk által nyújtott távlatokat...*

*Az eleven és a holt természet közé örök hidat emelünk.”*<sup>10</sup>

A Szovjetunió felbomlása után a Fjodorov-hívók új erőre kaptak, s „tudományos intézetek” sorát hozták létre mesterük nézeteinek hatékony propagálására – no és nem utolsósorban: a remélt nyugati szponzoráció úgyszintén „hatékony” felhasználására. A moszkvai Ortodox Nooszféra Egyetemen „nooszferikus kultúrtudomány” kurzusokat hirdetnek. A csúcson (szó szerint és metaforikusan) az Udmurti Állami Egyetem kozmistái állnak, akik *„...elméletben megoldották az emberi halhatatlanság problémáját (a gyakorlati megvalósítás természetesen nyugati támogatóiktól függ), tervbe vették, hogy az Altaj hegységben felállítják a Kozmikus Filozófia Világközpontját, amelynek feladata a »nooszféra kialakításának«, vagyis a »nooszferizációnak«... világméretű koordinálása lesz”.* (268–269.)

Könnyű észrevenni – mondja Hagemeister –, hogy a kommunizmus bukása után az emberiséget mindenáron egységes organikus közösséggé átfomálni akarók újabb, még ki nem próbált totalitárius eszméket keresnek, s az orosz nemzeti talajból kinőtt fjodorovizmus erre nagyon alkalmasnak tűnik. Vannak persze olyanok is, akik jobbról támadják a kozmizmust, mert még mindig túl sok nyugati okkult elemet tartalmaz, s ilyen értelemben a kommunizmus „árnyékideológiáját” látják benne. Mások, mint például a nemrég elhunyt Arsenyij Guliga (a hajdani NDK-ban „rendszeresített” Herder-, Schelling-, Hegel-monográfiák szerzője)<sup>11</sup> *„nemzeti tudományunk büszkeségének tartják, amely „az emberi fejlődés isteni stádiuma felé egyengeti az utat”.* (272.)

Külön fejezetet érdemel az okkultizmus oroszországi történetében a teozófiai és az antropozófiai irányzatok széles skálája. Maria Carlson A DIVATOS OKKULTIZMUS című írásában a teozófiai mozgalmat tekinti a XIX. századi okkultizmus legintellektuálisabb változatának. Ráadásul a teozófia szinte teljes egészében orosz invenciónak tekinthető, hiszen a mozgalmat a már említett Jelena Blavatszkaja emigráns orosz hölgy alapította 1875. november 17-én New York Cityben. *„Ez a zseniális asszony (vagy – nézőponttól függően – hírhedett sarlatán) spiritalista barátjának, Henry Olcott ezredesnek (1832–1907) a segítségével létrehozta a Teozófiai Társaságot, amely fennállása huszonöt esztendeje alatt több tízezer taggal dicsekedhetett világszerte.”* (163.) A

teozófia eszméi viharos gyorsasággal elterjedtek Oroszországban, s főleg a középosztály és a nemesség soraiból toboroztak maguknak híveket. A teozófia valamiféle szinkretista eszmerendszer, nem igazán vallás, valamiféle „tudomány”, noha természetesen nem a nyugati tudomány racionalitás mércéjével mérve. A teozófia tagadja a személyes, transzcendens és antropomorf Isten létezését, ugyancsak elutasítja a halottak feltámadását, de – s ez már a modern természettudományok, elsősorban is a fizika újabb eredményei iránti fogékonyságának a tanúbizonyosága – azonosítja egymással az anyagot és a szellemet. A teozófia eszmerendszere leginkább a buddhizmussal rokonítható, a kutatók olykor egyenesen neobuddhizmusként is nevezik. „*A teozófia, amely egyesíti a neoplatonizmust, a brahmanizmust, a buddhizmust, a kabbalát, a rózsakeresztséget, a hermetizmust és más okkult elméletek bizonyos elemeit, megkísérelt létrehozni egy »tudományos« vallást, egy modern gnóvizist, amely nem a hiten, hanem a spirituális dolgok abszolút tudásán alapul.*” (165.) Az orosz teozófusok rendkívül aktívak voltak, folyóiratokat, könyveket adtak ki, kapcsolatokat kerestek a „hivatalos filozófiai élet” képviselőivel. A teozófusok köréhez tartozott egy ideig Andrej Belij, Nyikolaj Bergyajev, a misztikus hajlamú Vjacseszlav Ivanov és még jó néhány ismert intellektuel. E nagy formátumú írók és filozófusok hosszabb-rövidebb idő után hátat fordítottak a teozófiának, mindenesetre ezek a „magasabb kapcsolatok” arra jók voltak, hogy a teozófia évtizedeken át legitim értelmiségi diskurzusnak számítson az orosz szellemi életben. A teozófia, hasonlóan más misztikus irányzatokhoz, a bolsevik hatalomátvétel után állandó üldözésnek volt kitéve. Képviselői, ha tehették, emigrációba vonultak, és ott szerveztek különféle társaságokat. Az 1980-as évek végétől természetesen a teozófia újra jelen van Oroszországban.

A teozófia jelentőségét azonban messze túl szárnyalja az antropozófia oroszországi változata, amely a kezdetektől fogva jóval erősebb és tartósabb értelmiségi beágyazottsággal rendelkezett, mint a teozófia. Ezen a ponton, ha óvatosan is, de megkockáztatok néhány kritikai megjegyzést, legalábbis a magyar kiadásával kapcsolatban. Óvatosságomnak az az oka, hogy – s ezt be kell vallanom – nem ismerem a teljesebb angol kiadást. Így nem tudom, hogy

ezen a konferencián részt vettek-e (s ha nem, akkor miért nem) a mai orosz filozófiai élet reprezentánsai, például Natalja Bonyeckaja, aki az utóbbi tizenöt évben számos kitűnő tanulmányt publikált az antropozófia és a sophiológia (az ún. Sophia-tan) oroszországi múltjáról és jelenéről. Lehet, hogy az oroszoknak nem volt pénzük a floridai útra? Ha így van, akkor ez felettébb sajnálatos, hiszen nehéz lenne vitatni: mégiscsak az oroszok a legilletékesebbek a saját ügyükben. (A másik, zárójeles megjegyzésemnek már nincs semmilyen kritikai tartalma. Úgy gondolom, hogy a kortárs antropozófia atléta, Michael Frensch még túl fiatal volt a konferencia megrendezésének az idején, ezért valószínűleg nem volt jelen. Mindenesetre WEISHEIT IN PERSON [2000] című munkája mára megkerülhetetlen lett ebben a témában.)

Renata von Maydell AZ ANTROPOZÓFIA OROSZORSZÁGBAN című tanulmánya rövidege ellenére is sok és érdekes információt tartalmazó munka. A szerző kiemeli, hogy a steineri antropozófia és az orosz eszme találkozása nem a véletlen műve. Steiner „történetfilozófiai konstrukciója”, némi hasonlóságot mutatva Oswald Spengler cikluselméletével, a szláv-ságnak, ezen belül is az oroszoknak, nagy jövőt jósol. Az oroszok a hanyatló Nyugat dekadenciájának ellentétét alkotják, valamiféle gyermekei ártatlansággal összekapcsolt természetes őserőt jelenítenek meg: „*Steiner így olyan perspektívát állított Oroszország elé, amely magában foglalta gyökereinek újragondolását. Világfelfogása összhangban állt a megújulás és a megőrzés, a Kelet és a Nyugat orosz dualizmusából származó feszültséggel.*” (194.) Szinte természetes, hogy az orosz értelmiség egy jó része kapva kapott ezeken a gondolatokon. Hiszen Steiner nemcsak egy számukra nagyon is vonzó, a saját holisztikus világnézetükkel rokon teóriát hozott létre, de még az eszmék gyakorlati megvalósításában is nekik juttatta volna a főszerepet. Az antropozófia „receptiőközönsége” nagyjából azonos volt azokkal, akik a teozófia iránt is affinitást éreztek. A főszerep természetesen a szimbolistáknak jutott, de Pavel Florenszkijnél is visszhangra leltek Steiner tanai.<sup>12</sup> Florenszkij az egyik, Belijnek címzett levelében arról ír, hogy „*a pravoszlávia »statikus« istenfogalmát az antropozófia istenfogalmával kellene »dinamizálni«.*”<sup>13</sup> Mind Florenszkijre, mind pedig Stei-

nerre nagy hatással volt Goethe, kiváltképpen természettudományos munkái által. Továbbá mind a Florenszkij-féle szimbolizmus, mind a steineri antropozófia közös célja az anyag és a szellem újkori szétszakítottóságának felszámolása. Egy ideig Bergyajev is vonzóan tartotta Steiner tanait. Ugyanis Bergyajev egész életében a szellem (s ennek tapasztalati inkarnációja: a *személy*) eldologiasítása ellen küzdött. Az antropozófiai eszmék iránt érzett vonzalmából azonban hamar kigyógyult, s a tízes évek végétől már élesen bírálta a steineri tanokat. Bergyajev szerint Steiner minden mesterkedése ellenére is megmaradt pozitivistá gondolkodónak, s végső soron az antropozófiai átélés inkább arra a fajta titokra irányul, amit egy rejtjelezett üzenet vagy valamilyen gyártási titok (*szekret*) megfajtásához lehetne hasonlítani, nem pedig a keresztény szentség misztériumában rejlő titokzatosságra (*tajna*). „*A teozófia és az antropozófia az ősi démonológiát kellett életre. Ez a fordulat eltávolodás az emberi szellem keresztény megváltásának az ügyétől, s visszatérés a félpogány, félkeresztény gnoszticizmushoz.*”<sup>14</sup> Voltaképpen Andrej Belij az egyedüli jelentős szellem, aki élete végéig kitartott az antropozófia ügye mellett. Az EZÜST GALAMB és a PÉTERVÁR című regényei a szerzőn teljesen elhatalmasodott, okkult indítatású paranoiát tükrözik – mondja Rosenthal, majd így folytatja: „*Belij paranoiáját csak fokozta a tárgyaltalan gondolkodás Steiner-féle felfogása, s az a fajta képzelet és meditáció, amelyben a szimbólumok olyan lelki tényeket és létszámokat képviselnek, amelyekhez az érzékeknek nincs hozzáférésük... Hatására a zavarodott személyiségben szolipszizmus alakulhat ki, azaz olyan elgondolás, hogy egyetlen létező az én. Az első világháború alatt Belijben az a hiedelem alakult ki, hogy a harcterekről érkező ágyászó nem más, mint az Európa elpusztításával foglalkozó gondolatnak a visszhangja.*” (411.)

A szovjet időkben az antropozófiáról csak a második nyilvánosságban lehetett beszélni. Az 1980-as évek végétől azonban újra kiteljesedett az orosz antropozófiai mozgalom. Amint Maydell írja, Steiner könyveit ma bárhol meg lehet kapni az orosz nagyvárosok utcáin. Moszkvában euritmiastúdió nyílt, s mindenütt virágzik a Waldorf-pedagógia.

Holly DeNio Stephens OKKULTIZMUS A MAI OROSZORSZÁGBAN című írása a posztszovjet okkultizmus változatos formáinak katalógusá-

val szolgál. Rendkívül szórakoztató olvasmány, megértése különösebb teoretikus megvilágítást nem igényel. Voltaképpen azt a közhelyszerű felismerést erősíti meg bennünk, hogy a mai világban nincs olyan egetverő marhaság, amit ne lehetne komoly tudományként eladni, főképpen akkor, ha a média támogatását is meg lehet hozzá nyerni. Az auraszínelmélethez kezdve, a *pránikus* (életerő-) gyógyításon át, az energiavámpirizmuson keresztül, Kaspirovskij telekinetikus – milliókat delejező – televíziós show-jáig mindenféle, régebbi és új keletű bolondériáról szó esik az írásban.

A kötetet végigolvasva azt gondolom: néhány komoly kérdés mindenképpen megfogalmazódik még a témában nem különösebben járatos olvasóban is. Az első így szól: valóban ilyen egyszerűen összekapcsolható a mélyen vallásosként ismert cári Oroszország és a „harcos ateizmust” hirdető, kommunista Szovjetunió szellemi miliője? Vannak, akik tiltakoznak ez ellen. Renata Galceva például azt írja, hogy akik egyenlőségjelet tesznek az orosz vallásos messianizmus és a szovjet kommunizmus közé (s szerinte ezekhez tartozott Bergyajev is), mintha csak azt mondanák: voltaképpen nincs semmi különbség egy kolostor és egy koncentrációs tábor között, mivel mindkét intézmény általában lakott területektől távol helyezkedik el, és mindkettőben meglehetősen szigorú napirend szerint zajlik az élet.<sup>15</sup> Van ebben az érvelésben igazság, másrészt természetesen a kötet szerzői sem állítanak ilyet, mindössze annyit mondanak: ott, ahol a racionális gondolkodás és cselekvés helyett a chiliasztikus, apokaliptikus, csodaváró stb. eszmék uralkodnak a közgondolkodást, veszélyes dolgok is bekövetkezhetnek. S e tekintetben igenis összekapcsolható az ezüstkori Oroszország dekadens okkultizmusa, a sztálini Szovjetunió neopogány-gnosztikus materializmusa és a mai Oroszország szellemi zűrzavara. Ehhez kapcsolódik másik megjegyzésem. Tulajdonképpen a kérdés így szól: megáll-e az az érvelés, miszerint az okkultizmus „...az apokaliptikus félelemekkel összeolvadva szélsőséges politikai ideológiáknak ad táptalajt?” (458.) Ezzel az érveléssel egyet lehet érteni, másrészt viszont úgy látom: a kötet szerzői túlságosan szigorúan ítélik meg az okkult megnyilvánulások esztétikai/művészeti értékét (pl. Belij, Eisenstein). Én itt nem látok különösebb veszélyt. Komolyan ugyanis

nem állíthatja senki: ahhoz, hogy valaki jó regényt írjon, filmet rendezzen, operát komponáljon stb., feltétlenül a liberális demokrácia elkötelezett hívének kell lennie, valamint ismeretelméleti kérdésekben az angolszász analitikus filozófia álláspontját kell képviselnie. A művészet (és kicsit maguk a művészek is) más világ. Többek között azért, mert domesztikálni képes(ek) a mindennapi élet bizarr, irracionális megnyilvánulásait is. Így hát szurkoljunk azért, hogy a régi/új okkultizmusok orosz divathóbortjából minél kevesebb politika és minél több esztétikum szülessen. Ez – Fjodorovval szólva – egyaránt „közös ügye” az oroszoknak és nem oroszoknak.

---

### Jegyzetek

1. Groys, Boris: *ERFINDUNG RUBLANDS*. Hanser Verlag, München/Wien, 1995. 10.
2. Koslowski, Peter: *RUSSISCHE RELIGIONSPHILOSOPHIE UND GNOSIS*. Bernward Verlag, Hildesheim, 1992. 140.

3. Lásd Jutta Scherrer megjegyzését a *RUSSISCHE PHILOSOPHIE IM 20. JAHRHUNDERT* című kötetben. (Szerk. Klaus-Dieter Eicher, Ulrich Johannes Schneider.) Leipziger Universitätverlag, Lipcse, 1996. 176.
4. Idézi Norbert, Franz: *APOKALIPCSESZJJE IGYEJI U FRIDRIHA NICSE I VLAGYIMIRA SZOLOVJOVA. Voproszi filozofii*, 2002/2. 48.
5. Uo.
6. Fjodorov néha a *szupranaturális* kifejezést használja a morális szinonimájaként.
7. Idézi Agurszkij, Mihail: *VELIKIJ JERETIK (GORKIJ KAK RELIGIOZNIJ MISZLITYEL)*. *Voproszi filozofii*, 1991/8. 56.
8. Idézi Agurszkij, i. m. 56.
9. Idézi Agurszkij, i. m. 61.
10. Platonov, Andrej: *MUNKAGÖDÖR*. Európa, 1989. 220.
11. Két évvel ezelőtt, a párizsi neves Vrin könyvesboltban franciául is láttam Guliga Hegel-könyvét.
12. Lásd Bonyeckaja, N.: *RUSSKAJA SZOFILOLOGIJA I ANTROPOSZOFIJA. Voproszi filozofii*, 1995/7.; uő: P. FLORENSZKIJ: *RUSSZKOJE GETEANTSZTVO. Voproszi filozofii*, 2003/3.
13. Gut, T.: P. FLORENSZKIJ I R. STEJNER. *Voproszi filozofii*, 2004/11. 213.
14. Idézi Bonyeckaja, N.: *RUSSZKIJJE SZTRANNYIKI. Voproszi filozofii*, 2004/5. 114.
15. *MARXISMUS UND RUSSLAND: AUF DEN SPUREN VON N. A. BERDJAJEVS GEDANKEN UND ÜBER SIE HINAUS*. In: Koslowski, i. m. 56.

Kiss Lajos András



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség  
Minisztériuma,  
a Nemzeti Kulturális Alapprogram  
és a Szerencsejáték Rt.  
támogatásával jelenik meg

