

JÓZSA György Zoltán

Beatrice alakja az orosz szimbolizmusban¹

Vlagyimir Szolovjov és Dante neve az orosz ifjúszimbolisták, Andrej Belij, Alekszandr Blok, Vjacseszlav Ivanov tudatában egybeforrott – ez ugyanígy az előttük járó dekadens nemzedékre is érvényes –, hiszen az első orosz filozófusra úgy tekintettek, mint akinek „Dante óta elsőként volt része találkozásokban Sophiával”,² avagy az Isteni Bölcsességgel (itt természetesen Beatricét kell érteni, illetőleg Dante túlvilági utazását), ezzel az elsősorban a pravoszláv hitben és liturgiában fontos nőalakokkal, akit a katolicizmus Sapientiaként tart számon, s nem is annyira már-már megszemélyesülő alakként, hanem az Isten emanációinak egyik teremtő elveként. Köztudomású, hogy már jelen van a Teremtés könyvében is, a gnosztikusok mitológiájában alakja metamorfózison megy keresztül.

*

Az orosz szimbolizmus³ Dante-kultuszában Dante korántsem mint a klasszikus szerző akadémiáiba dermedt alakja tűnik elő. Ezoterikus eszmék, egy más kor nyelvi kódja aspektusai mellett számtalan tényező alakítja a Dante-percepciót és -interpretációt. Az 1865–1867 között, születésének 600. évfordulójáról megemlékező Európa-szerte több városban zajló ünnepeksorozat nagy mértékben Dantéra, a *Komédia* szerzőjére irányította a figyelmet, akit még a század közepén J. Ruskin *Velence kövei* című munkájában⁴ „az egész világ középponti emberének” nevez, jelezve égtájakon és földrészekben átlépő egyetemességét. A preraffaeliták közvetítő szerepe az orosz kultusz alakulásában mindemellett elsődleges, Dante alakjához köztudomásúan sokban nyúltak vissza iskolájuk művészeti elveinek megfogalmazásában. Dante nem utolsósorban a pogány antik világ nagyívű képét rajzolja fel, s szintézis-törekvései a hagyományos értelemben vett teozófia alapjain nyugszanak, a vallásos orosz szimbolisták számára pedig hasonló módon a különféle vallások vizsgálatára vállalkozó összehasonlító vallástörténet ekkor kulcsfontosságú a pogány és keresztény kultúra megbékélésének jegyében. Az élénk Dante-recepciót ösztönző kapcsolódási pontok közt élen jár épp a sophiai (sophiánus) női princípium meghatározó szerepe a dantei életműben, mely a beavatáshoz, valamint a transzcendenssel, a jungi értelemben vett Mélymaggal (Selbst) történő érintkezéshez kötődik. Beatrice ezen az úton kalauzolja Dantét, a költő „vezérlő csillaga”, a *Vita Nuova* ihletője, költészetének Múzsája, Vergilius és clairvaux-i Szent Bernát mellett ő egyik vezetője az *Isteni Színjáték*ban, éppen hogy a Mennyei Bölcsesség (Sapientia) megpillantásához ő juttatja el. Szergij Bulgakov vallásbölcselő és pap, az orosz szimbolisták kortársa, a Sophia-elv egységes teológiai foglatának kimunkálójá Beatrice lényegét így határozza meg: „Beatrice (mint Laura is) egy bizonyos földi nő, aki ebből a világból távozott, majd hívőként felnyílt előtte a szerelem égi oldala. Ez a szerelem a legmagasabb fokú Sophia-jelleggel bír, Beatrice Dante

számára Sophia megtestesülése vagy egyik arculata, ám mégsem ő Sophia. Földi életúttal rendelkezik, mely a mennyekben folytatódik”.⁵ A női princípium mibenléte itt gondos mérlegelést kíván, annál is inkább, mert az orosz századfordulón Beatrice, Sophia és a Szépséges Hölgy alakja, sőt ezeknek mennyi alteregója egyfajta egészét alkot a kortársak által írt nőfilozófia kiterjedt korpuszában. Ebben az orosz szimbolizmus számos vonatkozásban a prerafaeliták és nazarénusok festészetében megjelenő hagyományra, a változatos nőalakok szimbolikus-allegorikus, értelmező célzatú ábrázolására is támaszkodik.

Alekszandr Bloknál a Szépséges Hölgy éteri, idealizált figurája egyebek mellett épp a dantei mintára összpontosítva épül fel. A dantei szövegek közül három a korszakban szüntelen találgatások, értelmezések tárgya lett, mivel *Az új életet*, az *Isteni Színjátékot* és a *Vendégséget* ezoterikus üzenetek hordozóiként, szakrális szöveggé fogták fel.

Az orosz Danteana kezdeteit Puskin és Gogol életművében kell keresnünk, jóllehet a *Komédia* egy példánya már a XVIII. század derekán Jelizaveta Petrovna cárnőhöz is eljutott. Ekkortól fogva a fordítási kísérletek mellett számos intertextuális utalás forrása: az Anyegin szereplői tulajdonképpen az *Isteni Színjáték* szereplőinek parafrázisát (Puskin–Anyegin–Tatjana hármasa felel meg a Vergilius–Dante–Beatrice alkotta triáznak) jelentik. A Beatrice–Tatjana analógia eldönti az *Anyeginre* épülő orosz regényhős melletti nőalak mindenkor alkatát: jellemzően a magasabb megismerés szférájába kalauzolja a férfi protagonistát. Puskin verses regényének III. fejezete elején szereplő, Malfilâtre művéből vett francia nyelvű mottó helyén pedig eredetileg egy Dante-idézet volt.⁶ Ugyanezt a túlvilági utazást leíró Dante-textust választotta a későbbiekben Gogol az eredetileg hármas tagolásúnak szánt *Holt lelkek* eszmei-szerkezeti mintájaként. Az Ezüstkorból tapasztalható Dante-fogadtatás különleges specifikumát a bőség jelzi, nagyívű témákkal: az univerzalizmus mindent magába fogó, rendszerezett világképével, a szimbólumok „erdejében” való eligazodás mikéntjével, a nyelv sokrétű (mélyebb és kódoltabb) üzenetrendszereinek felmutatásával. Ezt a kiterjedt érdeklődést Eichenbaum összegző visszatekintése szerint a pétervári egyetemi ifjúság szellemi érését meghatározó két versengő kultúrában, az orosz kultúra és írásbeliség iránti odafigyelésben, másfelől a német Minnesängerek és francia trubadúrok, illetve a Dante „szent nevét” „zászlajára tűző” vonulatban markánsan megmutatkozik, ahogyan ezt Szilárd Léna hangsúlyozza magyar nyelven is elérhető, nagyszabású tanulmánya elején.⁷ Vjacseszlav Ivanov értékrendjében az általa alkotott teoretikus és képi modellben Dante egyedülálló művészete föld és ég szférái között, a „felemelkedés–alászállás” alkotói folyamatról kidolgozott séma szerint a „magasrendű szimbolizmus” jelenségeként a legmagasabb szféráig hatol.

A trecento mesterére az orosz századforduló – költők, írók, képzőművészek, gondolkodók és vallásbölcselek – tájékozódási pontként tekintett, elődjeként tisztelte, poétikájában mintaként jelentkezett. A Dante személyes sorsában és hagyatékában lüktető világok, a reflexivitás mint művészi módszer, a filozófiai és teológiai szintézis igénye a korszak valamennyi képviselőjét delejesen vonzza. Ide sorolható a dantei filológia, mely végső soron világmegismerési módszer is. Nem utolsósorban Dante a középkor és reneszánsz határán álló gondolkodó, ezért is ragadja meg az orosz Ezüstkori figyelmét, mert az orosz kultúra nem ment keresztül a reneszánsz korszak fázisán, szemben a nyugat-európaival. Az Ezüstkori számos jelensége ezt a hiányt igyekszik ellensúlyozni.

A dantei életmű különösképp gnoszeológiai és nyelvfilozófiai vonatkozásában (az „erdőben” tévelygő lélek számára az eligazodás szimbóluma a megismeréshez kötődik) az orosz kultúra épp egyik legvirágzóbb korszakában válik fontossá, mintegy értően sokatmondó, felelgető beszélgetőtársá. Részben az orosz kultúrának Itália irányában tapasztalható több évszázados nehézkedése áll ennek a bonyolult jelenségnek a hátterében. Ilyen az elszakadás Rómától, a katolikus egyház központjától. Továbbá az

orosz irodalom Aranykora is annak a romantikának a képében érkezik el, amely előszeretettel fordul a latin kultúra, az itáliai romok sugározta, múltba révedő hangulat felé, akár az orosz kultúra, mely ekkorra lázasan keresi identitásának ezen felét. Az orosz szimbolizmus és az azt megelőző, sokban eltérő dekadens nemzedék Dante kulcsfogalmait tudatosan elsajátítva, ezzel a sajátos szókészlettel közelít a világ jelenségeihez. Borisz Zajcev nem véletlenül Dantét „a Szentírás előtti utolsó lépcsőfokként” írja le.⁸ Dante nem utolsósorban szintézisreemtő szerzőként és gondolkodóként az orosz szimbolizmus világlátásában és kultúraértelmezésében kitüntetett helyzetben lévő „átmeneti korszakot” testesíti meg. Teokratikus társadalmi víziója folytán az orosz szimbolisták és dekadensek felfedezik benne a Szentlélek országának eljövételét hirdető szolovjovi eszkhatológia világvége-várását. Ugyanezen vízió értelmezéséhez, Novalis életsorsához és poétikájához folyamodnak, akit sok szempontból Dante folytatójaként azonosítanak.⁹

Dantéban a szimbolista korszakra ugyancsak jellemző vallásos poétika és teurgikus alkotásmodell elvei szerint alkotó orosz költők és írók a katolikus költőt látják, a katolicizmus strukturáltabb túlvilág-képével, a síron túli hierarchia szigorúbb rendjével.¹⁰ Beatrice alakja ebben a szerteágazó szellemi útkeresésben mintegy felsőbb rendező és egyesítő elvként lép elibénk. Összekötő híd az egyéni és egyetemes, a szerelem testi és lelki vonatkozása, ég és föld, élet és halál, evilági és síron túli lét között. Ebből a szempontból a Danténál olyannyira fontos Mária-kultusszal is érintkezik (nem hiába madonnai vonásai révén Petrarcanál maradéktalanul Laura alakjába úszik át). Minthogy a törékeny leány alakját, vagyis a Szerelmet a költő Dante a Paradicsom III. énekében a Nappal azonosítja, így Beatrice egyben Krisztust is jelenti:

A Nap, mely egykor hő szerelmi lángra
gyújtott, érvelve és cáfolva édes
arcát az Igazságnak úgy kitérta.
(Paradicsom, III, 1–3.)¹¹

Ha Dantét a kortárs Ellisz (Lev Kobilinszkij írói álneve) közvetlenül esszéje címében *A hit tanítója* (1914) névvel illeti, még világosabbá válik, hogy ebben a minőségben Beatrice, Dante vezetője különleges pszichopomposzi, lélekvezetői küldetést visz véghez. A lelket a beavatáshoz vezérli, már a *via purgativa*, *via illuminativa*, *via unitiva* középkori misztika beavatásmodell hármassága is az *Isteni színjáték* háromszatú szerkezetét idézi fel.¹²

Beatrice megismerését kozmikus történésként, magasabb erők működéséből fakadó tényként jeleníti meg Dante *Az új életben*, melynek címe is organikus, a más szférába történő átlépést, az újjászületést hirdeti:

„Kilenced ízben tért vissza már születésem óta forgásában a világosság ege majdnem ugyanarra a pontra, midőn először jelent meg szemem előtt lelkemnek dicsőséges hölgye, kit is sokan, akik másként nem nevezhettek, Beatricének hívtak.”¹³

Nevének ilyen hangsúlyozása annak mélyértelmű jelentésére int: „Isten ajándéka, a boldogságot hozó” leány. Nem véletlenül, hiszen halála után Dante szavai szerint Beatrice megistenül. A csodás

Beatrice misztikus lényét Dante úgy magyarázza, hogy barátja, Guido Cavalcanti kedvese „nevezetes szépségét” idézi. Ezen a ponton Dante részletes fejtegetésbe bocsátkozik a hölgy, Giovanna nevének eredetét és jelentését illetően: megvilágítja, hogy némelyek szépsége alapján *Primaverának* (Tavaszi) hitték a nevét, s eképpen szólították. Ugyanakkor, mivel ő az előbb való („primaverrà”), nevét Szent János (Giovanni) evangélistától eredezteti, aki önmagát az Ige hirdetőjének nevezi: „Én kiáltó szó vagyok a pusztában: egyengessétek meg az Úrnak útját” [Jn 1:23]¹⁴ Averincev, *Az új élet* orosz fordítója, klasszika-filológus továbbá megállapítja, hogy „Giovanna (vagyis Johanna) és Beatrice viszonya megfeleltethető Keresztelő Szt. János és Krisztus között lévő viszonyoknak”.¹⁵ Ha Keresztelő Szt. János a Fény, vagyis Krisztus előhírnöke, Giovanna az eljövendő Szűz (az Apokalipszis Napba öltözött asszonya?) előhírnöke. Ez a feltevés különösképp azért tűnik helyénvalónak, minthogy ismételtén *János* jelenései kontextusáról van szó, az orosz szofiológiai hagyomány pedig éppen Sophia, az Isteni Bölcsesség alászállásában látja a Szentlélek országa eljövételének a jelét.

Ezzel összhangban Beatrice halála Dante képzeletében titokzatos sejtésként bukkan elő, siratóasszonyok víziója után a leány elvesztését Dante kozmikus, a Világegyetemet mindenestül megrázó katasztrófaként, Apokalipszisként – a Fény eltűnéseként – éli át:

„S mintha a Nap is elsötétült volna, s a csillagok olyan színt öltöttek, melyből arra következtettem, hogy sírnak; s úgy rémlett, mintha a madarak röptükben holtan estek volna le a levegőből, s mintha a föld hatalmasan rengett volna.”¹⁶

Az új élet utolsó szakaszából (XLII) a remény hangját kihallani, Dante arra céloz, hogy újra beszél majd róla, „ahogy hölgyről még sohasem beszéltek”, elővételezve az *Isteni Színjátékot*. A műfaj, amelyet a Beatrice alakja köré komponált *Az új élettel* teremt meg Dante, egyedülálló: az önéletrajz, a lovagregény, a verses műfajok (szonett, canzona, dal), a teológiai hermeneutika, a Szentírás értelmezése, az önreflexió és önnön művének értelmezése műfaji jegyei ötvöződnek. Isten, élet, irodalom, vallás egyetlen nő szimbolikus, szakrálissá váló alakjában egyesül.

Paradox momentumot jelent, hogy miközben a Szentírás és a keresztény teológia bizonyos ágai Sophia alászállásában jelölik meg az Apokalipszis, vagyis a Szentlélek országának eljövételét, Danténál ez az elsötétülés Beatrice mennybevitelével, mennybeemelkedésével következik be.

Beatrice száma a 9-es számmissztika szerinti értelmében tehát az írói intencióval egyezően a Szentháromsághoz kötődik, mely sokrétű teológiai és misztikus olvasatai mellett is a világteremtés kezdetét adó Atya, a világ bűneit elvevő Fiú és az üdvösség, a világvége idejét hozó Szentlélek tökéletessége lévén, a teremtés és megvalósulás által a dantei mű a felsőbb minta által és annak megfelelően ihletett megvalósulását (magát a szöveget) jelenti: *amor* és *Ámor* eszerint *alkotás* és *Teremtés* relációjában értelmezhető, ez jelenti az átkötést az orosz szimbolista (neoromantikus, ahogyan időnként nevezték is magukat) alkotás modelljéhez. Ez az orosz szimbolizmus Dante-kultuszának fundamentuma. Beatrice a Múzsza, aki földhöz és éghez való tartozása révén Dante számára felfoghatóvá teszi az alkotás evilági és transzcendens, kettős természetét. *Az Isteni Színjátékban* tökélyre vitt dantei chiffre – melyben a hármasság nemcsak a túlvilág hármasszféra, a Szentháromság titka, az ember földi létében megélt valóság absztrakt magasabb tükrében tűnik elő, ennek rendelődik alá a terzina versformája is – az istenkeresés által megszállott orosz szimbolisták és dekadensek szemében egyszerre több szerephez helyezi Dantét. *Az Isteni Színjáték* szüzséjében utazó-adeptus-szerző, másrészt „teurgus és demiurgus”

szerepébe kerül, vagyis a szellemidézés révén teremti műalkotását, ugyanakkor platóni és gnosztikus értelemben is, utóbbi szerint az Istennel versenyre kelő teremtő (alkotó) szerepébe kényszerül. Az új élet II. szakaszában felemlített kilencéves kor a XXIX. szakaszban kap megvilágítást, ahol a számmisztika értelmezési kulcsát maga Dante adja az olvasó kezébe: a hónap kilencedik napján távozott Beatrice, „az Úr esztendeinek amaz évében ment el, melyben a tökéletes szám kilencedszer telt be abban a században”. Majd a számmisztika és szimbológia révén – itt köztudomásúan közrejátszott a Dante számára ismert pythagóreus számmisztika is – kozmikus léptékekben mérhetővé teszi Beatrice alakját:

„Hogy miért volt annyira barátja a kilences szám, annak oka ez lehet: miután Ptolemaios szerint is, s a keresztény igazság szerint is, a forgó egeknek kilenc a száma, s az általános asztrológus-vélekedés szerint a mondott egek tulajdonságaikkal közösen hatnak erre a földre, ez a szám tehát azért volt oly barátságos őhöz, hogy ezzel kinyilvánuljon: fogantatásába a kilenc mozgó ég egymással a legteljesebb egyetértésben vala.”¹⁷

Majd a kilencből gyököt vonva, „gyökerének” a hármas számot kapva, azt a Szentháromságra vonatkoztatva jelenti ki, hogy Beatrice önmagában csoda.

„Mármost, ha a hármas önmagában alkotója a kilencnek, s a csodáknak alkotója magában három, azaz: Atya, Fiú, Szentlélek, kik együttesen három is, egy is, akkor ezt a hölgyet a kilences szám azért kísértte, hogy megértesse, miszerint ő maga is egy kilences volt, azaz olyan csoda, mely csodának gyökere a csodálatos Hármasság.”¹⁸

A már a száműzetés idejére datált *Vendégségben* Dante visszatért „boldog Beatrice” személyéhez, aki „az égben az angyalokkal” lakozik, ugyanakkor előtűnik a „nemes szívű asszony” alakja. Az evilágból távozott leány iránti egykori szerelem, aki „elméjét védelmezi”, elhalványul, „szublimálódva, elsődleges lényegiségétől elszakadva, Filozófia asszony” új alakjában ölt testet.¹⁹ A szerelem itt más értelmet nyer:

„Ámoron azt a tanulmányozást értem, amellyel meg akartam nyerni ennek a hölgynek a szerelmét <...>”²⁰

ugyanitt a filozófia isteni voltát deklarálja, majd a következő szakaszban tudatosítja, hogy a magaszobabb emberi érzésekhez, „az igazi emberi nemességhez” rajta keresztül vezet az út:

„A magyarázat során nincs tehát szükség allegóriára, csupán a betű szerinti értelmet tárom fel. Hölgyemen, a korábbi érvelésnek megfelelően mindig a filozófiát kell érteni.”²¹

Ugyanitt „jótékony fényességnek” nevezi. Dante tudatában van, hogy a Filo-Sophia, voltaképp a Sophia iránti szerelem, azon magasabb Isteni Bölcsesség iránt, akit „mindenek anyjaként” meghatározva azonosítja a Teremtésben az Úr mellett munkálkodó Bölcsességgel, Salamonnál a *Példabeszédek* könyvében, ahogyan Danténál olvashatjuk:

„Amikor Isten készíti az eget, ott valék; amikor biztos törvénnyel határolá a mélységeket, amikor megerősíté a felhőket ott fent, amikor felfüggeszté a vizek forrásait <...> vele valék mindent elrendezve és gyönyörűségemet lelém naponként.”²²

Dante számára Beatrice, a Filozófia és a Mennyei Bölcsesség közötti mély rokonság, mint a Sophiának, az Isteni Bölcsesség női princípiumának arcai válik érthetővé.

Dmitrij Merezskovszkij világosan rámutat az ívre, mely *Az új élet* és az *Isteni Színjáték* közt feszül. Saját eszmerendszerével is összhangban *Az új életet* a *Harmadik szövetség*ként fogja fel, az Ó- és Újszövetség folytatásaként, a keresztény eszkatológia egy új, eddig ismeretlen fázisaként.²³ Az orosz szimbolizmus egyik sokáig méltatlanul mellőzött vezéralakja, teoretikusa, kiváló filológus, ragyogó tollú esszéista, későbbi emigráns író, az ókori mediterrán kultúra rajongója, az *Oidipus király*, Euripidész drámáinak fordítója, már az *Itáliai novellák* című ciklusa kapcsán az 1890-es évek közepétől a kulturológus mindent befogó tekintetével fürkészi a XVI–XVII. századi itáliai kultúrát, a reneszánsz kiváló ismerőjévé képzi magát *Leonardo da Vinci* című regényéhez folytatott lankadatlan anyaggyűjtés kapcsán. Dantéhoz viszonya alapvetően teoretikus. Élete vége felé, 1939-ben jut el magas olasz állami kitüntetésben részesített, kétkötetes Dante-monográfiája brüsszeli megjelentetéséig (még ugyanezen évben Bolognában is kiadják R. Küfferle fordításában).

Értelmezése szerint Beatrice fontosabb és valóságosabb Krisztusnál is Dante számára, akihez az Egyház közelebb áll, mint az Evangélium.²⁴ A Beatrice-szerelem ennek megfelelően élethosszig tart, s többféle értelmében is az Egekbe visz. A szentek életírásából megszokott, oly fontos *levitatio* hallható ki Dante ezen megfogalmazásából: az „égekormányzó Szeretetet, /aki fényeddel emeléd alélva” (Paradicsom, I, 75).²⁵ Ezt Beatrice szépséges tekintete révén éri el, ahogyan a ragyogó tekintet a szövegben mindig ugyanezzel a fölfelé törekvéssel fonódik egybe:

S akkor úgy gyúlt bennem szándékra szándék,
hogyminden lépten, nő a szárnyam, érzém,
és vágyam, fölörpülni tűz gyanánt ég.

(Purgatórium, XXVII, 121–123.)²⁶

Dante emberi tragédiájának – a Beatrice-szerelemnek – a legmélységesebb értelmét Merezskovszkij az *Isteni Színjáték* alapgondolatával azonosnak tartja: a cél a Paradicsomból kiűzött ember és emberiség visszatérése a Paradicsomba, az őt lefelé húzó földi nehézkedés csapásától megszabadítani. Beatrice tehát kulcsfontosságú ezen, az egész emberiséget érintő eseményben. A Beatrice eltűnését követően a trónszéken ülő Királynő megpillantására hangzik fel a szabadságért, a legfőbb isteni adományért mondott hálaima:

Óh, Hölgy ki tetted, hogy reménynek éghet
lángja szívemben (...)
Te szolgálágból szabadságba vontál,
minden eszközzel, mindenféle módon,
amilyet el se képzel földi kontár.

(Paradicsom, XXXI, 79–87.)²⁷

Merezskovszkij az ember istentapasztalatát illetően ráirányítja figyelmünket arra, hogy az ember elsődleges, ősi tapasztalata értelmében az Isten anyja, s csupán másodlagos, vallásos tapasztalata alapján apa.²⁸ Figyelmet érdemel, hogy Resch *Aussercanonische Schriftfragmente* című gyűjteményéből mérítve, Merezskovszkij ezen a helyen éppen Cselényi István Gábor az utóbbi évtizedekben kidolgozott koncepcióját²⁹ elővételezi:

Mater mea – Spiritus sanctus.
(Az én anyám a Szentlélek.)

Anyától Fiúhoz, majd a Fiútól az Anyához vezet vissza az ember útja. Dante ugyanígy kettős szerelemmel kötődik Beatricéhez, a vőlegényt a menyasszonyhoz vonó, a fiút pedig az anyához vonó szerelemmel egyszerre. A Fehér Rózsába beleolvadó Beatrice lehet, hogy Dante elé Szűz Máriaként lép ismét elő, ahogyan Mária, aki megtért a Fiúhoz, Anya-Lélekként jelenik meg újra. (Vagyis a Szentlélek személyében.) A Paradicsom XXXI. énekében a helyét elfoglaló Beatrice Dantétól már elválaszthatatlan: egy test, egy lélek ők a Mennyországban.³⁰

„Ahhoz, hogy az ember filozofálhasson, elengedhetetlen, hogy szeressen” – idézi Merezskovszkij szabad átiratban a *Vendégség* XIII. szakaszát, a provanszi lovagi kultúrában meghonosodott *corte d'amore* hölgykoszorúinak vitáira mint intézményre utalva, akik a szerelem természetét kutatva Platón, Avicenna és Boëthius idézetekre támaszkodtak.³¹

Merezskovszkij határozottan elveti azt a Boccaccio és Leonardo Bruni által makacsul ismételt kételyt a hús-vér Beatrice létezését illetően, melyet aztán a XIX. század felkapott. A Torre della Castagna lakótornyának a reggeli napsütésben elnyúló árnyéka a XIII. század eleje óta egyesíti ugyanis Dante szülőházát a Portinariak lakával, mindössze száz lépésnyire van a kettő, vagy – ahogyan Merezskovszkij rámutat a sokatmondó egyezésre: „Dante pythagóreus nyelvén: 99-re, vagyis 3 x 33 lépésnyire.”³²

Az abszolutizált „régis vágy” a Purgatórium XXX. énekében, ahol Dante újra megpillantja Beatricét, a Merezskovszkij könyvében szereplő orosz fordításban nem hiába „a világgal egyidős”, hatalmas mindek feletti.³³ Az új élet szomorú üzenete, hogy a földön szeretni nem lehet; a szerelem, ami csak házasságban vagy kicsapongásban létezik, nem igazi, beteljesülést csak az Égben lelünk. Földi társát, Gemma Donatit, aki több gyermekkel ajándékozta meg, Dante valószínűleg nem szerette. Az illetén, tisztán metafizikus szerelemfelfogást azonban nem Platóntól kölcsönözte Dante, minthogy a *Lakoma* valószínűleg ismeretlen volt számára. Beatrice maga a Szent Teológia. A Beatrice-szerelem minden illatában, színében, ízében valós is, nem is, már a kronológiailag Dantéhoz legközelebb álló életrajzírója, Leonardo Bruni számára is a messzi múltba tűnik, felfoghatatlan.³⁴ Dante ettől még korántsem Don Quijote – figyelmeztet Merezskovszkij –, tehát Beatrice a testi és plátói szerelem dilemmája marad a ma számára. A nemi vágy a bűn és halál princípiuma, a megismeréshez, a Tudás fájához való első lépés.³⁵

Konsztantyin Balmont lírai értelmezése voltaképpen a dantei életrajz kvintesszenciális magjának „rekonstrukciója”, a történet meditatív újraértelmezése. A vers a *Beatrice* címet viseli. Beatrice révén válik érthetővé a felsőbb világok létezése. Balmont, a formaművész, poliglott, roppant termékeny költő, műfordító számára a dantei szerelem magában rejtja a költészet keletkezésének és kiapadhatatlan forrásának megfejthetetlen titkát.

Már maga a választott szonettforma szemantikájával meghatározó: nem csupán prozódiai eszköz, egyúttal közvetlen felidézi a valószínűsíthetően a szicíliai udvarból induló, a *dolce stil nuovo* és Dante köre által népszerűsített versidom egyfelől már tisztán műfajjá alakult értelmezését – a jellegzetesen a földi és égi szerelem témáját ábrázoló formát. Az orosz szimbolizmusban a szonettforma emblematikusan felidézi a világirodalom Dante–Petrarca nevével jelzett szerelemfilozófiai vonulatát, s az orosz szofiológia képviselőit: Dante-szonetteket maga Vlagyimir Szolovjov, továbbá Vjacseszlav Ivanov is fordított.

Balmont versében a szó és a beszédes hallgatás kontrasztjának motívuma a középkori Európában honos, szigorú, a beszédet és társalkodást szabályozó normáknak az újraértékelését is jelenti. A szembeötlő párhuzam törvényszerűen a Tyutcsjev *Silentium* című verséből átvett sorra rímelt, mely a szimbolista esztétika paradigmájában jelmondattá lett: „A kimondott gondolat hazugság.”³⁶ Ezen utóbbi vers

címe önmagában paradoxon: a költő bőbeszédűségével szemben a hallgatást, a titokzatos „végig nem mondottság”, a sejtetés, rejtőzködés imperatívuszát mutatja fel. Balmont szonettjének alapszituációja is sajátosan a szimbolista „teremtett világ” prioritásának elvét tükrözi: nem az életben fellángoló szerelmet, nem az empirikusát énekli meg, hanem Dante lírai *énjét* álarcként magára öltve a Múzsával társalog, Beatrice éterivé vált alakjához intézi sorait. Nem a szerelem megélt élményét, személyességét, hanem a műalkotáson keresztül átélt, egyetemessé előlépő szerelmi élményt írja újra. Stilizáció, mely a múltba repít, eszmélkedésre ad lehetőséget. Mindeközben ahogyan Danténál, a lírai *én clairvoyance*-ot, a magasabb spirituális éleslátást köszönheti a hosszan érlelődő, változatlanul hevítő érzésnek:

Beatrice

Megszerettelek, elég volt egyszer lássalak,
Semmiségekről folyt körös-körül a szó, – emlékezem –
Csak te hallgatál, s tüzes szavakat,
Néma beszédet lövellt felém tekinteted.

Alkony jött alkonyra, míg eltelt egy év,
S ím ontja már eleven sugárát a Tavasz,
Pompás öltözetben feszít mind a virág.
Én pedig? – Az én szerelmem ugyanaz.

Te hallgatsz szomorún, mint régen.
Szemed szikrázik csupán, néha beszél,
Ahogy olykor Hold Úrnő, a fényesség

Vesz hegyet orcája elé, eltakarni véle,
Ám szikla peremén, fejét leszegve,
A vaksötétből világol ragyogó tüze.³⁷

A versben a mágikus év *Az új életben* leírt történések és a kozmikus erők, az égitestek közötti harmóniának felel meg, ugyanígy Beatricében egyesülnek a személyes és transzcendens nőalak jegyei. A kedves a világegyetemmel való egyesülés kegyét nyújtja, azt a képességet, amelyet Balmont barátja, Brjusov szimbolista programadó írásában kitüntetett szerepet kapó „titkok kulcsainak” nevez, ti. a szimbólumok megfejtését. *Az új élet és az Isteni Színjáték* igen alapos ismeretét tételezi fel Balmont költeménye (Kszenyija Kuprina, az író leánya visszaemlékezéseiben közli Balmontnak Oxfordból édesanyjához írt 1896-os keltezésű levelét, melyben arról számol be, hogy könyvtári kutatásai közepette Milton és sok egyéb mellett, Dantétól az *Isteni Színjátékot* olvassa eredetiben³⁸), a belőlük ismert vezérmotívumok – látás, lehajtott fő, szem, tekintet, beszéd, a két ember közti tökéletes harmónia, megértés – beépülnek a szövegtörzshez. A szerelem néma közlékenységének örök-eleven tudására ébreszt rá.

Dante életműve jelentékeny hangsúlyt kap Valerij Brjusov, az orosz szimbolizmus *maitre*-e esetében, aki ezzel szemben ambivalens módon reagált a Dantéhoz oly mélyen és sok szállal kötődő VI. Szolovjov szofiológiájára, már csak azért is, mert korai vers-manifesztumain a filozófus paródiákban élcelődött. Brjusovtól, úgy tűnik, alkatánál fogva összességében távol áll az ártatlan nőideál, Múzsája erősen földies, érzéki, csábító, jellemzően a csábos, kiismerhetetlen Lilith alakjához közelít. Mindazonáltal Brjusov 1904-ben Sz. A. Vengerov irodalomtörténész professzorhoz írt levelében számol be egy Dante-könyvtár létrehozásáról,³⁹ majd felkérést kap a *Pokol* fordítására, aminek szívesen tesz eleget, idővel pedig Vjacseszlav Ivanov társaságában fordítja tovább.

Az első komoly sikert hozó *Tertia Vigilia* (1900) című kötete mitológiai és történelmi alakoknak szentelt *Az évszázadok kedvencei* című, 25 költeményt magába foglaló ciklus darabjai közül három címében szerepel Dante neve, vagy a hozzá kötődő város: a földi pokolként megnevezett társadalomban élő, a fiatal lány érzékenységével rendelkező, a kardcsörgés zajában edződött költő alakját megfestő *Dantéban* (1898). Brjusov ugyan nem tagadja meg a „jelen” költőjének szemléletmódját a dantei életmű értékelésekor, jóllehet a transzcendens aspektusa minden gondolatát átszövi. A *Dante Velencében* (1900) című versben az utcai forgatagban a lelket megszálló *időtlenység*-érzés közepette toppan a költő elé Dante. Kortalanul, a se kisfiúnak, se öregembernek nem látszó Dante az utcán jön szembe a költői szüzsé elgondolása szerint. Látásától „mintha az örökkévalóság kapui nyíltak volna fel”. Végül a *Dekameron Firenzéje* (1900) című költemény a „hajdani idők firenzei asszonyaihoz” szól, a szokásos brjuszovi nő-kép elevenedik meg, némi megvető erkölcsi ostromozás felhangjaival. A *Dekameron*hoz asszociálódó halálfélelem által diktált, a pestises város epikureusi normáival összhangban lévő mohó kéjvágy és élvezethajhászás fölötti hűvös szemlélődés hangja szólal meg, a „szégyen” szó itt érthetetlen, minthogy ismeretlen, a szerelem csupán mulatság. Ezzel a szerelemmel helyezkedik szembe a költemény zárósora, Beatrice felmagasztalása: „Nékem Beatrice neve édes dallam.”

Egységes versmértékük, a tercina révén mindhárom mű a *Komédiát* mint második valóságot, annak túlvilági hangját, ünnepélyességét idézi. Ez a gondolat leitmotivikusan tér vissza a brjuszovi életműben.

Ars poeticájában Brjuszova „hűvös szemtanú” álláspontját szabja ki a tárgyilagos költő számára, akinek készen kell állnia akár a máglyahalálra is, ha kell, a vers szövegében a költő az „ölelés” és „megfeszítés” szavakat rímelteti, ezzel a misztikus szerelem tanába integrálva a verses művészetfilozófiai eszmefuttatást. Ebben a *Költőhöz* (1907) című versben a zászló büszkesége és a kard élessége egyaránt az igaz költő tulajdonságaihoz tartozik; a tűz katarziszt hozó alászállás a mélybe, a pokoljárás (melyet a magyar népköltészet csujjogatójában is előír a dudásnak) a költészet legfontosabb alapfeltétele:

Légy büszke, akár a lobogó,
Elméd vágjon, akár a kard,
Orcád perzselje a láng forrón,
mely a föld alatt Dantéba mart!⁴⁰

Brjusov feltárja, hogy képzeletét régóta izgatja Dante. A *Csillag* (1906) című versben⁴¹ a lírai én az „édes vágy” és a „kétes mámor” közt eltévedt, a bujaság bűnéért vezeklő, a *Pokol V. énekében* bemutatott Paolo és Francesca történetét idézi meg, ezzel is a Beatrice által megtestesített ideál Kontrapunktját teremti meg. Önmagát a reménytelenség honában hol a Francesca történetére figyelő Dantéval azonosítja, hol a labirintusba hatoló Thészeusszal, hol pedig Túphónnal, aki a világ ura lehetett volna, ám

Zeusz az alvilágba hajította. Kéjen és veszélyen immáron átgázolva, a tömjén, mirha és arany kincsei birtokában vándorol, a lírai *ént* a betlehemi csillag vezérli egyre nyugodtabban, alázatosabban rótt útján.

Mindebből világos, hogy Brjusov sok egyéb mellett a tépelődéssel és megismeréssel egybefonódó alkata okán áll közel Dante életművéhez, az értelmezésben a kevésbé heurisztikus „lélektani-életrajzi megközelítést” azonban határozottan elveti.⁴² *Dante – a síron túli világ utazója* című töredékben fennmaradt exkurzusában az irodalom alapdefiníciójának tekinti Dante *Isteni Színjátékát*, vagyis olyan műnek, amely a költői alkotást „túlvilági utazásként” valósítja meg. Brjusov egyébként az *Isteni Színjáték komédia* szavát már a közismert terminus-tartalom váltás okán is szeretné *tragédiára* átváltoztatni, amit a művet meghatározó katartikus lezárás fényében lát indokoltnak. A hőroznak, félistennek és prófétának adatik meg belepillantani a *Pokol* bugyrai mélyébe, így Dante, saját hőskölteménye hős-utazója Heraklész, Túphón és Orpheusz alakjához hasonlatos.

Az orosz szimbolisták közül kétségkívül Andrej Belij prózai, lírai, teoretikus öröksége vált leginkább a mai világirodalmi kánon részévé. Belijnek Dante fiatal korától lett útítársává pályáján, az „egyéniség” kialakulására – mint hangsúlyozza – döntő befolyást gyakorol az iskolai osztály szellemisége, saját magát e szempontból a sors kegyeltjének tekinti: osztálytársai ugyanis Dantéről és Shakespeare-ről beszélgettek.⁴³ Húsz évvel pályája kezdetétől a hozzá igen közel álló Blok halálára írott 1920-es emlékbeszédében a szofiánus princípium „három síkját” összegezve az eltávozott költőtárs alkotóművészetében, éppen Beatrice jelentőségére mutat rá annak alakulásában:

„Az ember szellem (…); a lélek világában ez a Sophia-Isteni Bölcsesség, mint a régi gnosztikusoknál és VI. Szolovjovnál is, a Világlélek fogalmában nyilvánult meg; fizikai síkon a tiszta leányként ábrázolták, mint Dante Beatricéjét. Ha Dantét vesszük, akkor látjuk, hogy a Purgatóriumban Dantét az a leány, az Isteni Bölcsesség várja, aki őt majd a magasabb szférákba vezeti. Ez az a leány, akibe egykor szerelmes volt. Goethe Faustja is, aki a második részben kisiklik Mefisztó kezei közül, a szellemi világban az isteni örök nőiség titkaiba nyer beavatást, ott várja Margarita [Margit], annak a Margaritának az alakja, akit életében mindig keresett, s akivel a múltban könnyelmű, külsődleges regénybe bonyolódott. Mindegy, Margaritáról van-e szó vagy Dante Beatricéjéről, bennük – akár a tükörben – láthatóvá válik a világlélek ragyogása.”⁴⁴

Miközben a bloki Sophia – mint a későbbiekben kiderül – lírai nőalakok önmagukat újjászülő sorát, valamint női drámai szereplőket teremt, Andrej Belij látómezejében sokkal inkább Beatrice alakjának folytonos jelenlétét tapasztaljuk. Beatrice nála egyenesen filozófémává, a megismerés elméletének fogalmává lép elő. Életművében ugyan a szinkretikus dantei szövegegység némiképp a neokantiánus képletnek megfelelően széthasad: lírai szövegei mellett sokkal fontosabbnak tekinthető regényeinek korpusza, s még recenzióban is hajlamos teoretikus eszmefuttatásokba bocsátkozni, ehhez „kommentárként” keletkeznek az önreflexió és az életrajz elvét mintegy öt kötetben ötvöző visszaemlékezései, önéletrajzi prózája.

Andrej Belij azonban a szimbolizmusra korántsem „művészeti irányzatként”, iskolaként tekint: a „világértés” új tudatformájaként definiálja.

Az ifjúszimbolisták művészetében központi helyet foglalt el az „életalkotás” elve. Eszerint a költő, író, alkotó esetében elengedhetetlen, hogy életét szigorúan a legmagasabb eszmei és művészi ideálok sze-

rint élje, „építse fel”, mintegy „megkomponálja” művészeti alkotás gyanánt, ideértve az eszmei és szellemi értékeket is. Ennek a jelentős elvnek a meghatározó befolyása okán nélkülözhetetlen bepillantanunk, hogy ez a női princípium hogyan jelenik meg Belij „magánéletében”. Különleges konstellációja abban állt, hogy 1901-ben Andrej Belij, Szergej Szolovjov (a filozófus unokaöccse) és Alekszandr Blok egyformán szerelmesek voltak, s mindnyájan „misztikus verseket” írtak földi múzsáikhoz, majd hirtelen egyszerre támadt bennük érdeklődés Goethe, Lermontov, Petrarca és Dante misztikus költészete iránt.⁴⁵ (Mindennek háttérében ott volt VI. Szolovjov szövegeinek kisugárzása.) Ez a sokban teoretikus irányba forduló érdeklődés oda vezet majd, hogy 1903-ban hirtelen a Pétervárott lakó Blok és a moszkvai Belij egymástól függetlenül egy napnyi eltéréssel csupán egymásnak írnak, kibontakozó levelezésük pedig a Vlagyimir Szolovjov szellemi örökségében hátrahagyott Sophia-dilemma (Sophia földi és égi, keresztény és gnosztikus természete kapcsán) teoretikus értelmezések dialogikus dokumentuma. A felsorolásban szereplő Petrarca neve ugyanakkor arra enged következtetni, hogy a katolikus trubadúr hagyomány is erősen jelen van (elegendő a szimbolista költőre, kritikusra és fordítóra, Elliszre gondolunk, kinek „egyik féltekéjében Karl Marx, a másikban Dante és a mennyei rózsa” székelt, aki a későbbiekben Dante-rajongóként katolizált is).

Beatricét nem lehet egyszerűen Blok „Szépséges Hölgynék” (korai költészetének nőalakja, akit leendő felesége ihletett) megfeleltetni, hiszen Belij értelmezésében „a szerzetes Dante” (állandó jelző Belijnél) őt a valóságban nem vette feleségül. Az orosz Ezüstkör képviselőinek, filozófusoknak, teológusoknak, irodalmároknak és képzőművészeknek a képzeletét izgató Sophia összetett jelenség. Belij a következőkételyeket fogalmazza meg: Eszerint maga Beatrice plátói szerelem tárgya lett volna csupán? Azonban a költészetben sem világos, Sophia vajon az erotikumot jelenti (s a kárhozott világ gnosztikus képzetének kezdetét), vagy pedig az elvont eszmét, illetőleg a szeplőtelen Madonna eszményét. A gnosztikus Sophiát kellene rajta értenünk? Az nem lehetséges – jelenti ki Belij –, hiszen Szolovjov „múzsáját” gondosan elválasztotta Valentin gnosztikus filozófiájától.⁴⁶ Az Örök Nőiség orosz szimbolista képletében egyúttal Mária és Márta alakját is érzékelhetjük a Madonna-tisztelet által teremtett teológiai szöveggel együtt.⁴⁷ A Beatrice–Nyedotikomka ellentét az ártatlanság és a gonosz erő szembeállítására Blok *Irónia* című esszéjében arra világít rá, hogy az, hogy a két végpont egymás mellé helyezése, relativizálása a kor betegségére, az iróniára mutat, amikor az ember nem képes a kettő közötti határvonalat meglátani.⁴⁸

Beatrice jelentőségét mutatja *Az értelem emblematikája* (1910) című Belij-tanulmány is. Elsődleges érdeme a metafizika és az értékelmélet közötti megfeleltethetőség tételezése. Az esztétikai értékhierarchiában eszerint olyan ábrázolások foglalnak el magas helyet, melyekben a felsőbbrendű emberek és istenek képe az egyéni alkotóerő gondolatával párosul:

„<...> az értéket az eleven emberi tevékenység szimbolizálja: a művészetben az érték emblémái szerepébe a felsőbbrendű emberek és istenek képei kerülnek. Ilyen Beatrice Danténál, ilyenek Krisztus és Buddha alakjai; ezen a ponton a művészet mitológiába és vallásba megy át.”⁴⁹

A kultúra válságában (1920) Belij nem sokkal Oswald Spengler borúlátó diagnózisának megjelenése után, a válság gyökereit kutatva jut el Szent Ágoston alakjához, akire megfogalmazása szerint „az első protestáns” gyanánt tekinthetünk. A női lételv keresztény képeit a Napba öltözött asszony apokaliptikus alakjának elhalványodása, összezsugorodása szemszögéből közelíti meg: maga az alak szerinte ugyanis a keresztény közösségek korai évszázadaira jellemző gondolkodását adja vissza. Ezzel szemben az olasz Madonna már a nő nőiességének tükré. Ez a fordulat a modern ember kulcsa. Az emberi tudattalan átalakulása folytán ugyanis a nőalak egybeolvad a kozmikus szférabeli lényekkel: éppen ez

érzékkelhető Dante Beatricéjében, Leonardo da Vinci Krisztusában és Madonnájában. Az irodalmi szövegben – csakúgy mint vásznon és freskón – ezek a figurák élő emberi figurákként alkotják a „titkos egyházat”.⁵⁰ Dante nagyságát tulajdonképp szellemi trubadúrgyökereinek köszönheti.⁵¹ Ez az utóbbi megjegyzés épp a trubadúrlíra mariológiai alapjaira utal.

Az *ezüst galamb* (1909) című regényben is felbukkan az égi és földi szerelem két szimbolikus nőalakba formált világa, annak travesztíája a főhős, a nagyvárosi értelmiségi Darjalszkij kereséseiben. A főhős erotikus-szellemi-megismerési tévelygése a dantei erdő szimbólumát idézi. Míg Beatricéhez közelebb áll a nemesi udvarház Kátyája, aki a platóni vonzalom misztikumát, a nyugati misztikán nevelkedő orosz arisztokráciához tartozó vidéki kisasszony elvont és éterikus alakját képviseli, a hliszt (apokaliptikus, Szentlélek országát váró) sektariánusokhoz tartozó Matrjona, kinek feladata az Új Messiás megszülése, akinek nemzésére Darjalszkijt szemelik ki, a buja, nyers, népi nőiség alakját jelenti.⁵²

Keresztrefeszítés [Kotyik Letajev] (1914–1915) című regényét Belij épp az „emberélet útjának felén” írja, akárcsak Dante a *Komédiát*. Az Örök Nőiség travesztált témája – ahogyan Szilárd Léna kimutatta – egyfelől Szonya Dadarcsenko nevéből könnyen kiolvasható, hiszen a *Szonya* (<*Sophia*) név a köznyelvben elterjedt Szofja női keresztnévnek a becézett alakja, így tűnik fel a regénybeli „sárga fürtű kislány” figurájában.⁵³ A metafizikai szolipszizmus tanaira (az egyén mentális állapotain kívül eső bármely egyéb valóságot tagadó tanítás) visszavezethető regény a gyermeki tudat autonóm felépülését igyekszik rekonstruálni. A főhős eszmélkedésének tudatfolyama képezi a narratívát, szellemi-pszichikai útjának egyes lépcsőfokait az antropozófia prizmáján keresztül követhetjük nyomon. Ezen eszmélkedése része a kozmikus dimenzió is.

A Múzsának, vagyis Ászja Turgenyevának szóló ajánlás mellett a Tolsztoj regényéből kiemelt mottó a regény elején szintén Sophiának az emlékezéshez fűződő mély kapcsolatára utal. Nem véletlen az sem, hogy ebben az idézetben Tolsztoj intenciója szerint egy nő, Natasa Rosztova mondja ki, hogy a „sorra vett” emlékek, a visszaemlékezésbe történő „belemerülés” a „régés-rég” volt idők történéseit hozhatják felszínre az emberi tudat mélyéről. Ilyenkor az ember „világra jötte” előtti dolgokat is képes felidézni. Regényében Kotyik tudatfolyamába helyezkedve, Belij abszolutizálja az *ősemlek* világteremtő jelenlétét, a filogenezisnek ez mintegy kiinduló pontja, egy távoli ország:

„Az emlék emléke – ilyen; az – ritmus; az – a szférák zenéje,
azé az országé –

– ahol születésem előtt voltam.” [kiemelés Andrej Belijtől – J. Gy. Z.]⁵⁴

Tolsztoj – akit más helyütt „sztarecként” említ Belij (különös tiszteletben álló szerzeteseket illetett meg ez az elnevezés) – az *Oroszlán* című fejezet címadó szavában is jelen van az orosz *lev* 'oroszlán' szó másodlagos jelentésrétege révén; a gyermeki tudatban ugyanis még nem differenciálódik a szó kisbetűs-nagybetűs helyesírású jelentése, ily módon a név egyértelműen asszociálja mind a vadállatok királyát, mind pedig a híres író. Az emlékezés képes megszólaltatni a mítosz nyelvét. A regényben ez akkor konkretizálódik, mikor a mítosz elemei és a valóság közti egyezés Kotyik előtt megvilágosodik. A gyermeki tudat még pontosan felismeri a mitológiai-rituális történet érvényét a jelen pillanatában: ennek megfelelően a főhős Kotyik, felismervén Artyom Doszifjevicsben a Minotauruszt, önmagát Thészeusszal, az ókori görög hőrosszal azonosítja. A mítosz felidézése egyúttal rámutat az útvesztőben zajló események (*passage de rites*) őseredeti, valódi rendeltetésére, vagyis a beavatási szertartásra. Bár Ariadné neve itt nem szerepel, mégis a pszichopomposzi nőalak a távolból, mint ahogyan a filozófiában: „elrejtve”, része a szertartásnak, épp amint Belijnél (vagy Paszternak világhírű regényében, Zsivago

doktor műzsájában, Larában mutatva fel⁵⁵) az alkotói folyamat elengedhetetlen feltétele a női princípium részvétele.

Beatrice személye másrészt a regényben Beatrisza Petrovna Beszbardo, azaz Vaszja, Kotyik nagybátyja szeretője figurájává alakul át, akinek egy külön fejezetet szentel az író. Vezetékeve Szilárd Léna feltételezése szerint a *без барда* (ejtsd: bez barda) ‘bárd nélkül’ szókapcsolatának értelmét hordozza, vagyis Beatrice a jelen korban dalnok, megverselni képes költő híján maradt. Ez a névbe kódolt üzenet, burkolt kép a kor asszonyáról, kultúrfilozófiai következtetés.

Dante személye – az elveszett Sophiáról alkotott magyarázatba bekapcsolva – Belij antropozófus korszakának szenvedélyes szellemi tanulóévei során tudatosan annak a teoretikus történeti vázlatkísérletnek alkotja egyik fázisát, amelyet a steineriánus tanítás lényegi felismerésében és küldetése megjelölésében hangsúlyoz. Eszerint az antopo-Sophia célja az, hogy a Sophiától elszakadt antroposzt, azaz embert, emberiséget visszavezesse Sophiához, az Isteni Bölcsességhez. Ebből adódóan Belij jogosan értékeli úgy, hogy a szolovjovianus szimbolisták Steiner személyében Szolovjov tanításának folytatójára lelnek. A Steinerrel történt megismerkedése kezdeti hónapjainak krónikáját *Századelő* című visszaemlékezéseinek eredeti, berlini kiadásának lapjai őrzik (ez már a későbbi szövegváltozatokból sajnálatosan kimaradt). Ezen krónikában Steiner 1913-as Kelet és Nyugat misztériuma problematikájának szentelt előadását Belij kivonatolva ismerteti, ahol is Sophiát „szellemi lény”-ként definiálja, aki a filozófia fejlődése során absztrakt képzetekbe alakul át, mintegy „visszavonul”. Arculata idővel így láthatatlanná vált, a filozófiatörténetben fordulatot hozó racionális logika szférájában „összetöporodott”. Danténál azonban még eleven, jelen van a *Vendégség Harmadik dalában* és a hozzá tartozó prózai kommentároknak. Tekintete élénk, azúrshín, ajkáról édes lehelet árad.⁵⁶

Annak a vonalnak a csúcsát, amely Dante életművéből sarjad, Alekszandr Blok alkotói életműve jelenti N. Minszkij *Dantétől Blokig* című 1922-es, a költő halála után megjelent monográfiája szerint. Minszkij még műve elején *Az új életet* az első európai regény elnevezéssel az értelmezés középpontjába helyezi: vitathatatlanul Blok korai lírája, életérzése-világérzékelése szemszögéből ennek a műnek az ereje volt meghatározó,⁵⁷ eredetileg francia vagy német fordításban, 1903-tól olaszul olvasta.⁵⁸ Kiválóan ismerte Goethe és Chateaubriand olaszországi útirajzait; az Itália-kép elmélyüléséhez Polonszkij és Fet lírájának tanulmányozása is sokban hozzájárult.⁵⁹ A filozófus Szolovjov a *Vita Nouvából* készített versfordításairól is híres, bátyjának a felesége, Olga Mihajlovna pedig XV–XVI. századi, Rafaelló előtti vallásos festők művészetével foglalkozott.

Blok még a Szadovszkajához fűződő szerelem idején „az Isteni teremtés tökélyének” nevezi kedvesét. A dantei alvilág kapujának képe, a női hang visszatérő motívuma kontaminálódik az Orpheus-mítosz elemével: ha a Platón által prófétált androgün tökéletesség a férfi-női princípiumok egyesüléséből következik el, ha a világ az elveszett, sötétségbe tűnt animát siratja, Blok Orpheusz gyanánt ereszkedik alá elveszett kedveséért, Eurüdikéért. A költő ösképét jelentő Orpheusszal történő azonosulás Eurüdikét az Örök Női (Ewig-Weibliche) egyik megtestesülésévé emeli. A klasszikusok élén álló, *Versek a Szépséges Hölgyhöz* című korai ciklus közismerten ennek a nőkultusz inspirálta gondolatkörnek korábbi irodalmi megformálásait ötvözi, kétségtelenül Dante és Novalis műveire tekint elsődleges példa gyanánt, ugyanakkor az irodalomtörténet a reneszánsz és Petrarca hatását is lényegesnek ítéli.⁶⁰

Ljubov Dmitrijevna Mengyelejeva, a költő felesége az ihlető Múzsza. A jegyespár *Az új élet* konkrét történeti mintáihoz igazodva, Pétervár (Észak Velencéje) a félhomály misztikus élményét nyújtó templo-

mait és székesegyházait bejárja a földi és égi szerelem eggyé válásába vetett hittel. A moszkvai argonauta-kör Blok jövődöbelijére Sophia földi megtestesüléseként tekintett, s ennek megfelelően az Apokalipszis eljövételét jövődölő jelként fogta fel.

A „fehér ruha”, a „lazúrkék” szín, a „távol”, a hegyek, a kupola, „magasság”, megérzés és sejtelem, világvégét jelző tűz „lángoló horizontja” lassanként a bloki líra sophiánus fogalomkészletévé válik.

A magasztos érzés Blok költészetében már korábban vegyül a francia lovagi, udvari kultúrából ismert nőtisztelet alázatos felhangjaival:

Servus – Reginae

Ne hívj! Szerelmem templomába
Úgyis megyek.
Előtted szótlan, térden állva
Hajtok fejet.

Csak hallgatok, parancsra várva,
Kezed, ha int.
S ha véget ért a gyors találka,
Várok megint.

Bénít hatalmas szenvedélyed,
Nem szólhatok.
Vagyok szerelmed vagy cseléded,
S mindig – rabod.

(1899) *Galgóczy Árpád fordítása*⁶¹

A szolovjovi mitológéma az egyéni és egyetemes apokaliptikus képeit is hordozza. A nő az idealizáció tárgya. Noha a *Versek a Szépséges Hölgyről* ciklusra a szonettforma nem jellemző, a *Magamban sejtelek...* (itt következetesebb fordítás lenne: „Érzem előre jöttöd...”) kezdetű vers⁶² világvége-várása kapcsán Belij fel is teszi a kérdést, hogy vajon „vallásos lírával, értelmetlen hablattal, vagy Dante veretes szonettstílusa utánzásával van-e dolgunk”. Az *Episztola a föld hatalmasaihoz...* (1903) című vers a Szeplőtelen szólítja meg, a szavak pontos textuális egyezést mutatnak *Az új élet* XXX. szakaszának indításával. Blok – felfogva az *anima* konceptusának súlyát – egyes szám harmadik személyű, nőnemű személyes névmásként OHA („Ő”) formában emlegeti a női princípiumot pl. 1904-es naplójegyzetében, leszögezve, hogy „csak az ifjúkor kezdetén vagy a halál előtt érezni Őt”.⁶³

A bloki nőkép lassanként átalakul, némiképp ironikusan a „tézis–antitézis–szintézis” sémájához hasonlították sokan, köztük maga a költő. Hol *Az ismeretlen lány* (1906) sötétlő, titokzatos, a mámor *ködében* megjelenő démonikus nőalakjába lép át,⁶⁴ hol a hófürgetegek *havas maszkjába* burkolódnak. Az új korban az azúrkék színt (egyszerre Sophia és a Szűzanya attribútuma) felváltja a lila, a női princípium Bloknál érzékivé válik, a *Komédiások* commedia dell’artéból átvett figurái közt a csacska, kikapós Co-

lombina személyében tűnik elő.⁶⁵ Paradox módon az élet-hozta, ám meg nem valósult szerelmi háromszög (Blok–Ljubov Dmitijevna–Andrej Belij) némiképpen a mindenkori orosz költő sorsában rendre visszaköszönő féltékenységi párbaj megismétlődéséhez köthető a költemény. Az affér idején Belij még némileg hisztérikusan párbajra hívta Blokot, aki ezt bölcsen elhárította.

Blok Beatrice halálát „az apró sírba temetett kislány” metaforájába burkolja, közvetlenül a Ljubov Dmitrijevnával történő egybekelésük után.

Az ártatlan, fennkölt nőalak fölött érzett pótolhatatlan veszteség érzését az

Elementél, s én a sivatagban
Lábnymaidat csókolom

sorokban fogalmazza meg az *Elementél* (1907) című versben. A személyes és az egyetemes elválaszthatatlanul összefonódik. A kozmikus gyász a veszteségnek felróható otthontalan bolyongást vetíti ki az emberiség egészének életére:

S becézzen bárki másnak ujjá,
Gyalázzon bármi szóbeszéd:
Az Ember Fia már nem tudja,
Hová is hajthatná fejét.⁶⁶

Az olaszországi utazás valós élményei kiábrándulással, a dantei pokoljárás borzalmával töltik el Blokot. Feleségével együtt elzarándokol azonban ahhoz a ravennai kriptához, ahol Dante szunnyad, így ezt a várost „mindennél jobban” megkedveli. *Firenze* című, 7 számozott részre osztott költeményében azonban már szemrehányással fordul a „Júdássá” vált városhoz. Az *Olasz versek* közé sorolt versek hangulata távolságtartó a múlt rajongásával szemben. A „reménytelen vágy” és az „ősi varázs” „heve”, a „néma templomok” képei ambivalensen Blok önnön ifjúságát idézik fel a Dante és Beatrice városában tett séták során.

A *művészet villámai* című esszéjében az itáliai utazás vezérlő alakjának mégis „Őt, azt a Leányt tekinti”. Később a *Démon* című versébe (1910) Tamara bárdja, Lermontov előtt tisztelettel adózva, beilleszti a „fátyol” motívumát (Ízisztét), mely mögött a transzcendenssel való találkozás sejlik, s mely Lermontov számára sem volt ismeretlen. Lermontovot Fettel és Polonszkijjal együtt épp VI. Szolovjov értékeli recenziójában úgy, mint aki az orosz költészetben már korán Sophia megéneklője lesz.

A *Pokol éneke* (1909) című költemény keletkezése már az olaszországi út utáni visszatérés korszakára tehető, elevenen hat azonban az Itália-rajongás, s belső utazásként folytatódik: „Egyedül vagyok, a helyes utat elhibáztam” sora Dante *Infernója* I. éneke 3. sorának parafrázisa: „Che la diritta via era smarrita” („mivel az igaz utat nem lelém”).⁶⁷ Az út tévesztésének oka Beatrice elvesztése, akinek hiányát a lírai én felpanaszolja: „Hol vagy útitársam? – Óh, hol vagy Beatrice?” A versben feltűnő „bukott, megálázott leányzó” a Sophia-szimbolika apokaliptikus szajháját idézi. „Szakadás van a világ és »más világok« között”⁶⁸ – ezzel a posztulátummal fogalmazza meg a modernkori létezés legsúlyosabb ellentmondását Blok *Az orosz szimbolizmus mai állapotáról* (1910) című cikkében, a novalisi „kék virág” és a túlvilág szimbólumai Szolovjov *Három találkozásából* vett idézet kontextusába kerülnek, melyben a Hang Sophia biztatásával azonos. A művészetet Blok ismételten pokolbéli utazásként definiálja, Brju-

szov megfogalmazását kínálva fogódzóképpen, aki „a föld alatt” mardosó „lángot” mutatja fel az avatott költő attribútumaként. Ehhez azonban „Annak” a jelenléte – a névmás az oroszban nőnemű alakban áll – szükséges, aki ismét a lélekvezető szerepében manifesztálódik:

„A Pokol számtalan körén csak az juthat át élve, akinek kísérője, tanítója és vezérlő álma van Arról, aki elvezet oda, ahová még a tanító sem mer belépni.”⁶⁹

A Blok által említett egyetemes „szakadást” tükrözi az önreflektív értékelés perszonális tónusában megfogalmazott, saját költészetének szakaszait körülíró „azúr” és „lila-kék” színek világa.

Szintézist jelent Blok drámája, a *Rózsa és Kereszt*. A mű megírását Tyeresenko, a pétervári szabadkőműves páholy nagymestere támogatta honoráriummal. A felkérést nyilvánvalóan Bloknak egyetemi éveit záró, az oroszországi szabadkőművesség történetét érintő *Bolotov és Novikov* című disszertációja kapcsán szerzett ismeretei is érthetővé teszik. Dantéra, illetőleg az általa hátrahagyott szövegtörzshöz az orosz századforduló éppen az ehhez körhöz tartozó beavatottként és a titkok tárházaként tekintett, ahhoz a gnószizhoz vezető útként, mely a megvilágosodás felé tart és az egyéni misztikus megtapasztalás aktusával valósul meg.

Blok drámájának formaigényére, pontos megkomponáltságára jellemző, hogy az írást a francia középkor kultúrájának mély tanulmányozása előzte meg. Érthető, amiért a magyarul is olvasható *Rózsa és Kereszt* ezoterikus, filozófiai alkimista eszmerendszere, összetett szimbolikája mindmáig a Blok-filológia kitüntetett kutatási területe. Egyetlen Beatricére vonatkozó utalást sem tartalmaz ugyan a szöveg, annál fontosabb, hogy egyfelől különleges korszakhoz kötődik: a katharok elleni inkvizíció előestéjén játszódik az udvari gáláns szerelmi történet. Másfelől, mint azt korábban kimutattam, a mű a szolovjovi szofiológia (az európai absztrakt filozófia sajátosan orosz változata) égisze alatt keletkezik.⁷⁰

Izóra, languedoci várúrnő férjét megcsalva, azaz a földi házasság béklyójából kilépve a távoli, ismeretlen lovag, Gaetan szerelméért eped, hogy végül a tetőponton az apród karjában száműzze a titokzatos mardosó téli melankóliát. A melankólia⁷¹ már Huizinga megfigyelése szerint is a nagy dolgok kezdetét jelzi a középkori mentalitásban. Jellemző, Sophiához köthető motívum a toronyba zárt, hűtlen ledérséggel gyanúsított Izóra motívuma, aki annak a gnosztikus Világléleknek, Bárbélónak tökéletesen megfeleltethető költői kép, mely a Káosz ölelésében senyved (szimbolikusan ez a „siralomvölgy” képének, az elkárhozás-mítoszban kódolt kiűzetettség védtelenségének megfeleltethető gnosztikus elképzelés).⁷² A mű a Szent Grál legendájába, az Artur királyról szóló ciklus elbeszéléseihez kapcsolódik: Gaetan tulajdonképp Lancelot lovag parafrázisa, a Tó Asszonya nevelte, világba vetettsége éppúgy egy tragikus tettét sújtó büntetés. Blok a druida papok hitének hatását is érzékelteti a mű szereplőinek hitvilágában. Az aszkézist valló kathar hit tanításait örökíti tovább nemcsak a középkori filozófiai alkimia, hanem a titkos társaságok csak kiválasztottak számára feltárulkozó szimbolikája, végül pedig a trubadúrköltészet, mely Danténak mintául szolgált. Nagy hatást gyakorol az európai szerelemfilozófiára, ahogyan de Rougemont feltárta.⁷³ Blok drámája révén *Az új élet* gyökereihez jut el az olvasó (ez az albigens vallási közösség ihlette Illyés Gyula *Tiszták* című drámáját is), az *Isteni Színjáték* alkimista kódjának forrásvidékénél. Blok tudatosan fejt fel a szálát: rokona, Szergej Szolovjov, a filozófus unokaöccse mutatott rá, hogy filozófus nagybátyja gyakorlatilag az orosz ortodoxia hitvilága és az albigensek/katharok közötti mély rokonságra eszmélt rá.

Blokban élete végéig munkál Dante-tisztelete: a bolsevik hatalomátvétel után nem hagyja el Oroszországot, szimbolikus három kötetben kiadott költői munkáit már 1915-ben, önéletrajzi karcolatában „lírai naplójegyzeteknek” tekinti, az általa elképzelt ún. Vita Nouva-projekttel összhangban szeretné újra kiadni, ellátva a versek keletkezését és tartalmát megvilágító prózai kommentárokkal („a sorok közötti üres helyeket” megtöltve), ahogyan Danténál látható. A megvalósulatlan mű előszavában Blok magát Dantéval azonosítja.



Gulácsy Lajos: Dante és Beatrice (cca. 1910) Magyar Nemzeti Galéria, Ltsz.: 1919-573

Az orosz dekadensek és szimbolisták nőkultusza, Vlagyimir Szolovjov hagyatéka és annak értelmezései a századfordulós vallásbölcseleti munkákban (Szerгий Bulgakov, Pavel Florenszkij, Nyikolaj Bergyajev, a Trubeckoj-fivérek) az Erősz iránt megnyilvánuló igen élénk érdeklődés szerte Európában, az orosz kortársaknál Sophia bemutatott irodalmi alakváltozatai és a világvallásokban fellelt hiposztázisai, a női princípiumra épülő elméletek, a női princípium az eszkatológiában betöltött küldetésének tudatosulása, az Örök Nőiség elméleti megközelítései mind olyan elmélyült gondolkodásmódot és széles körű, mélyreható diskurzust alapoztak meg az orosz századfordulón, mely kétségkívül hatással volt C. G. Jung *anima-elméletére*. Az összekötő kapcsot egyebek mellett az az Emilij Medtner⁷⁴ képviselte (Karl Medtner világhírű zeneszerző fivére), aki a hajdan Oroszországba települt német család leszármazottjaként, zene- és irodalomkritikusként, a szimbolista-körök egyik központi figurájaként igen közeli kapcsolatban állt Andrej Belijjel. Míg Belij az 1910-es évek elején az antropozófia irányába távolodott el, Medtner 1914-ben Jung páciense, majd barátja, munkatársa, orosz fordítója és – már az emigrációban – lefordított művei kiadásának szerkesztője lett. Közvetítőként vitatta meg Junggal egyebek közt Vlagyimir Szolovjov szofiológiáját, a szimbolista körök elméleteit a nemiségről, vallásról, az archetípus fogalmáról, Merezsikovszkijnak a nemiség és a vallás, a nemiség és a művészet összefüggéseit vizsgáló elméleteit, illetve azok irodalmi formákba öntött változatait.⁷⁵ Az orosz kultúra és a pszichoanalízis, majd az analitikus pszichológia között a századfordulón mintegy három évtizeden át dokumentáltan rendkívül intenzív kölcsönhatás állt fenn,⁷⁶ ebben a kontextusban Beatrice alakja nem meglepő módon a kortársak érdeklődésének homlokterében állt.

Jegyzetek

¹ A tanulmány korábban megvédett orosz nyelvű disszertációm vonatkozó fejezetének átdolgozott változata. Helyszűke okán nem kerülhetett bele Vjacseszlav Ivanov és Bergyajev Dante-olvasata. JÓZSA György Zoltán: *Русская софиология и Владимир Набоков*. Budapest, 2001.

² ЛЕВИН И. Л.: *Я видел Флоренского один раз*. // Вопросы философии, 1991, №5, 61. o. A cikkben szereplő valamennyi idézett szakirodalmi és szépirodalmi szöveget saját fordításomban közlöm, kivéve a külön jelzetteket, illetve a magyar nyelvű kiadásokhoz köthetőket.

³ Az orosz szimbolizmusról részletesebben lásd a *Helikon* különszámát, mely összefoglaló értékelések mellett számos tanulmányt, illetve a korszakból származó költői manifesztumot, esszét közölt fordításban: *Helikon*, 1980 (XVI), №1–2, továbbá az online is elérhető *Orosz szimbolista költők Baka István fordításában*. (szerk.: Fejér Á., vál., utószó Szalma N.) Szeged: JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1995.

⁴ Magyar nyelven is megjelent 1894 és 1896 között az eredeti angol háromkötetes formátumban, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó Vállalata gondozásában, Geőcze Sarolta fordításában.

⁵ О. БУЛГАКОВ С.: *Тихие думы*. Paris: YMCA Press, 1976: 96–97. o.

⁶ АСОЯН А. А.: «Почтите высочайшего поэта...» Судьба «Божественной комедии» Данте в России. Москва: Книга, 1990: 53–54. o.

⁷ SZILÁRD, Léna: *Az orosz szimbolizmus Dante-kódja*. In: SZILÁRD Léna: *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*. Budapest: Széphalom, 2002: 91. o.

⁸ Idézi РОМАНОВИЧ А.: Италия в жизни и творчестве Б. Зайцева. // Русская литература 1999, №4: 40. o.

⁹ РОТНОФ Wilfried: *Dante in Rußland. Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus*. Heidelberg: Carl Winter Verlag, 1991: 509–522. o.

¹⁰ Vö. DAVIDSON Pamela: *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989: 16. o.

¹¹ Az *Isteni Színjáték* szövegét az ének és sor feltüntetésével mindenütt Babits Mihály fordításában idézem a következő kiadás alapján: DANTE Alighieri: *Összes művei*. Budapest: Helikon, 1969.

¹² Vö. SZILÁRD I. m. 101. o.

¹³ DANTE I. m. 9. o.

¹⁴ Vö. DANTE I. m. 42–43. o.

¹⁵ DANTE 1985: 162. o.

¹⁶ DANTE I. m. 38. o.

¹⁷ DANTE I. m. 49–50. o.

¹⁸ DANTE I. m. 50. o.

¹⁹ ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ И. Н.: *Творчество Данте и мировая культура*. Москва: Наука, 1971: 185–186. o.

²⁰ DANTE I. m. 250. o.

²¹ DANTE I. m. 267. o.

²² DANTE I. m. 260. o.

²³ МЕРЕЖКОВСКИЙ Д. С.: *Данте*. Томск: Издательство «Водолей», 1997: 80. o.

²⁴ МЕРЕЖКОВСКИЙ I. m. 245., 251. o.

²⁵ DANTE I. m. 823. o.

²⁶ DANTE I. m. 794. o.

²⁷ DANTE I. m. 945. o.

²⁸ МЕРЕЖКОВСКИЙ 1997: 254. o.

²⁹ CSELÉNYI István Gábor: *A Szentlélek anyai arca*. Budapest: L'Harmattan, 2021.

³⁰ МЕРЕЖКОВСКИЙ I. m. 257–258. o.

³¹ МЕРЕЖКОВСКИЙ I. m. 36. o.

³² МЕРЕЖКОВСКИЙ I. m. 38, 22. o.

³³ МЕРЕЖКОВСКИЙ I. m. 24. o.

³⁴ МЕРЕЖКОВСКИЙ I. m. 78, 39. o.

³⁵ МЕРЕЖКОВСКИЙ I. m. 41–43. o.

³⁶ Ezt a kulcsfontosságú mondatot saját szó szerinti fordításomban közlöm. Tyutcssev *Silentium* című versében Szabó Lőrinc fordításában a „Hazudik a kész gondolat!” fordulattal él, a kész szót iktatva be az eredeti *kimondott, kiejtett* helyett [lásd *Fjodor Tyutcssev, Afnaszij Fet és Ivan Bunyin versei* (Vál. Misonova Natália, Pór Judit) Budapest: Európa, 1986: 23. o.], Galgóczy Árpád mesteri fordításában pedig így hangzik: „Hogy értenék meg, hogy ki vagy? / Ha zúg a hangos gondolat...”, vagyis a *hazugság* szó elmarad [https://www.magyarulbabelben.net/works/ru/Tyutcssev%2C_Fjodor_Ivanovics-1803/Silentium/hu/28474-Silentium Letöltés: 2022.03.15.]

- ³⁷ Бальмонт К. Д.: *Собр. соч. в 7 тт.* Москва: Книжный клуб Книговек, 2010: I. kötet, 94–95. o. Balmont versét saját fordításomban közlöm – J. Gy. Z.
- ³⁸ КУПРИНА Ксения: *Бальмонт* In: *Константин Бальмонт глазами современников.* Санкт-Петербург: Росток, 2013: 369. o.
- ³⁹ БЕЛЗА И.: *Данте и славяне. Сборник статей.* Москва: Наука, 1965: 70
- ⁴⁰ БРЮСОВ В.: *Собр. соч. в 7 тт.* Москва: Художественная литература. 1973–1975: I. kötet. A verset saját fordításomban közlöm – J. Gy. Z.
- ⁴¹ БРЮСОВ I. m. I. kötet, 556–557. o.
- ⁴² SZILÁRD I. m. 94. o.
- ⁴³ БЕЛЫЙ Андрей: *На рубеже двух столетий/Серия литературных мемуаров/.* Москва: Художественная литература, 1989: 306. o.
- ⁴⁴ БЕЛЫЙ Андрей: *Начало века/Серия литературных мемуаров/.* Москва: Художественная литература, 1990: 67. o.
- ⁴⁵ БЕЛЫЙ I. m. 25. o.
- ⁴⁶ Magyarul lásd MARKSCHIES Christoph: *A gnózis.* Budapest: Szent István Társulat, 2011.
- ⁴⁷ БЕЛЫЙ I. m. 287. o.
- ⁴⁸ БЕЛЫЙ I. m. 327. o.
- ⁴⁹ БЕЛЫЙ Андрей: *Символизм как миропонимание.* Москва: Республика, 1994: 43. o.
- ⁵⁰ БЕЛЫЙ I. m. 267. o.
- ⁵¹ БЕЛЫЙ I. m. 176. o.
- ⁵² Magyarul erről: SZILÁRD Léna: *A beavatásregény forrásai az orosz irodalomban.* /Ford. Józsa György Zoltán/. In: „A JA SZ VAMI”. Tanulmánykötet Szőke Katalin születésnapjára (szerk.: Hetényi Zsuzsa–Kalafatics Zsuzsa–Józsa György Zoltán) Budapest: ELTE BTK Dolce Filologia, 145–156. o.; JÓZSA György Zoltán: *A narcisztikus és felesleges hős Andrej Belij* Az ezüstgalamb című beavatásregényében. In: „A JA SZ VAMI”. Tanulmánykötet Szőke Katalin születésnapjára (szerk. Hetényi Zsuzsa–Kalafatics Zsuzsa–Józsa György Zoltán) Budapest: ELTE BTK Dolce Filologia, 101–112. o.
- ⁵³ Erről részletesebben lásd SZILÁRD I. m. 118–119. o.
- ⁵⁴ BELIJ Andrej: *Keresztrefeszítés [Kotyik Letajev].* /Ford. Makai Imre/ Budapest: Magyar Helikon, 1969: 5, 80. o.
- ⁵⁵ Erről lásd СИЛАРД Лена: *Ценность как процесс. Белый и Мукарежовский.* In: *Studies in Slavic Literature and Culture in Honor of Zoya Yurieff* (ed. by Sendick M.). Michigan: Russian Language Journal, 1988: 336–337. o., illetve JÓZSA György Zoltán: *Kriptográfia Paszternak Zsivago doktor c. regényében: Szakralitás és hagiográfia.* In: *Metszéspontok: Magyar–szláv vallási és kulturális kapcsolatok* (szerk.: Menyhárt Krisztina–Dudás Mária). Budapest: Bolgár Kulturális Fórum–ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék, 2021: 168–183. o. http://real.mtak.hu/137963/1/Metszéspontok_kotet1.pdf (Letöltés: 2022. 04. 10.)
- ⁵⁶ БЕЛЫЙ Андрей: *Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере.* Москва: Республика, 2000: 662. o.
- ⁵⁷ Хлодовский Р.: *Блок и Данте (Песнь Ада)* In: *Attidel Symposium „Aleksandr Blok”* (szerk.: Bazarelli E., Křesálková J.). Milano: Istituto de Lingue e Letteratura dell’ Europa Orientale, Università degli Studi di Milano, 1984: 91. o.
- ⁵⁸ ГОЛЕНИЩЕВ–КУТУЗОВ I. m. 479, 481. o.
- ⁵⁹ РОТТНОФ I. m. 301, 303. o.
- ⁶⁰ МИНЦ З. «Случившееся» и его мысль в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока. *Блоковский сборник VI // Ученые записки Тартусского государственного университета, №680, Тарту, 1985, 318. o.*
- ⁶¹ *Az orosz irodalom antológiája a kezdetektől 1940-ig.* (szerk.: Zöldhelyi Zs., Szőke K.) Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001: 346–347. o.
- ⁶² Töredékfordítását Recski Ágnes végezte el egy Blok-cikk önidézeteként. Lásd Blok Alekszandr: *Válogatott művei.* Budapest: Európa, 1972: 361. o.
- ⁶³ Блок Александр: *Собрание сочинений в 6-и томах.* Ленинград: Художественная литература, 1986: V. kötet, 105. o.
- ⁶⁴ Lásd Galgóczy Árpád fordításában. *Az orosz irodalom antológiája a kezdetektől 1940-ig.* (szerk.: Zöldhelyi Zs., Szőke K.) Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001: 349. o.
- ⁶⁵ Lásd *Komédiások.* In: *Orosz szimbolista költők Baka István fordításában* (szerk.: Fejér Á., vál., utószó Szalma N.) Szeged: JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1995: 98. o.
- ⁶⁶ Lásd *Orosz szimbolista költők Baka István fordításában* (szerk.: Fejér Á., vál., utószó Szalma N.) Szeged: JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1995: 99. o.
- ⁶⁷ DANTE I. m. 551. o.

⁶⁸ Recski Ágnes fordítása. Lásd БЛОК I. m. 351. o.

⁶⁹ I. m. 358. o.

⁷⁰ Lásd Йожа Д. З.: *Аспекты розенкрейцеровских и катарских учений в драме Блока*. In: Александр Блок «Роза и Крест»: исследования и интерпретации. (Шахматовский вестник. Выпуск 14.) (szerk. Кастрель В.). Москва: ИМЛИ РАН, 2017: 67–79. o.

⁷¹ A téma részletes történetét magyarul kiváló monográfiájában feldolgozta FÖLDÉNYI F. László: *Melankólia*. Pozsony-Budapest: Pesti Kalligram, 2011.

⁷² Erről magyarul lásd KÁKOSY László: *Fény és káosz*. Budapest: Gondolat, 1984.

⁷³ DE ROUGEMONT Denis: *A szerelem és a nyugati világ*. Budapest: Helikon, 1998.

⁷⁴ Medtnerrel kiváló adatolású önálló monográfia is hozzáférhető: LJUNGGREN Magnus: *The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilij Medtner*. Stockholm: Almqvist and Wiksell International, 1994. (https://monoskop.org/File:Ljunggren_Magnus_The_Russian_Mephisto_A_Study_of_the_Life_and_Work_of_Emilij_Medtner.pdf /Letöltés: 2022. 04. 05./)

⁷⁵ Jung és Medtner kapcsolatáról részletesen ír: Рычков А.: *Д. С. Мережковский и К. Г. Юнг. «Встреча в гнозисе»*. In: Судьбы литературы Серебряного века и зарубежья (ред. Аверин Б. В., Валчева Ю. М.). Санкт-Петербург: Петрополис, 2010, 202–211. o. A pszichoanalízis oroszországi gyökereiről, kapcsolatairól és későbbi kérész-életű iskolájáról lásd ЕТКИНД Alekszandr: *A lehetetlen Erősz. A pszichoanalízis története Oroszországban*. Budapest: Európa, 1999.

⁷⁶ Ennek érdekes példája az Andrej Belij *Pétervár* című regényében található „ödipális” motívum mint a freudi kultúra-elméletre adott válasz. (Erről részletesebben lásd SZILÁRD Léna–JÓZSA György Zoltán: *Andrej Belij: Pétervár*. In: Huszonöt fontos orosz regény. (szerk.: Hetényi Zsuzsa) Budapest: Lord–Maecenas, 1996, 148–149. o.)