

Tartalom

<i>I. Bevezetés</i>	2
<i>II. A romantika korának szellemi törekvései</i>	
1. Neoklasszicizmus és romantika a 19. század első felének irodalmában	22
2. Romantika és klasszika kettőssége az orosz líra aranykorában. Puskin, Lermontov és Baratinszkij	38
3. Romantika vagy klasszika? Puskin és az utókor Baratinszkij gondolati költészetéről	49
<i>III. Filozófia és költészet</i>	
1. Baratinszkij gondolati költészetének filozófiai háttere	79
2. Az elégia mint a filozofikus líra műfaja	86
3. Intertextualitás: Puskin és Baratinszkij	96
4. Baratinszkij költői nyelvéről	100
<i>IV. A filozofikus költemények értelmezése</i>	
1. Alkotás és költői küldetés	106
2. A lázadás démonának leküzdése	144
3. Szabadság és rabság	172
4. Természet és szellemi tapasztalat	184
5. Szerelem és szellem	196
6. Haza, hagyomány és kultúra	208
7. Halál és öröklét	215
<i>V. Elbeszélő költemények, irodalomelméleti írások és levelek</i>	231
<i>VI. Befejezés</i>	241
<i>Felhasznált irodalom</i>	
<i>Hivatkozások</i>	

I. Bevezetés

Az emberi szellem, alkotásainak minden területén, létének transzcendens, vagyis az 'itt és most' világán túlmutató, de itt és most is megmutatkozó alapjait közelíti meg, legyen szó irodalomról, tudományról, metafizikáról vagy vallásról. Az értelemmel megáldott ember első számú szellemi kötelessége, hogy létének valódi metafizikai alapjait megtapasztalni törekedjen, ezért minden alkotás, a művészet különösképpen, sajátos megnyilvánulása az emberi önértelmezésnek, léte egész megértése felé irányuló törekvéseinek.

A művészet és a személyes metafizika, és nem elsősorban a tudomány feladata a léttapasztalás megvilágítása. Ny. Bergyjajev *Смысл творчества* c. kötetében a lét megértését, tapasztalatának teljességét a művészet feladatának nevezi: 'A filozófia forrása maga a lét.'¹, az igazság léte és valósága, 'a filozófia az igazságot keresi, nem pedig az igazságokat'², s maga a filozófia is alkotás, 'a megismerés művészete ... a szabadságon keresztül'³. A személyes metafizika, mint alkotás, az alkotó ember szellemi lényegénél fogva a transzcendencia felé tör, az igazság a szabad szellemi alkotásban tárul fel. Ugyancsak Bergyjajev írja *Az ember rabságáról és szabadságáról* c. könyvében: 'A lét mint alany a személyes létezés, a szabadság, a szellem.'⁴, és hogy 'Isten, mint alany, mint aki minden objektiváción kívül létezik, a szeretet és a szabadságot jelenti.'⁵

A filozofikus költészet különösképpen és szinte közvetlenül veti fel az európai keresztény kultúrában a lét alapkérdéseit, illetve az embernek a transzcendens értelem személyes tapasztalatához való viszonyulásának kérdéseit; vallás, költészet és filozófia egymásra találása valósul meg benne, az emberlét lényegét megközelítő filozófiák tehát nem nélkülözhetik a vallási értelemben vett igazságból kiinduló létértelmezés igényét. Hegel szavaival élve, 'Istennek és az azonosságnak a vizsgálata maga a filozófia'⁶, 'az igazság a filozófia tárgya'⁷, 'a filozófia, mint művészet és vallás egysége'⁸ kell, hogy az ember önértelmezése legyen, melyben 'a vallás az igazság minden ember számára, a hit a szellem tanúságán alapszik, s a szellem mint tanúskodó van az emberben.'⁹ Az igazság ebben a megközelítésben nem lehet más, mint a keresztény vallás igazsága, ennek teljes belátása pedig a lét megértése, az ember szellemi tevékenységének, alkotásának a végső célja: '... az isteni természet ugyanaz, mint az emberi, s ez az egység az, amelyet szemlélünk. ... Ez a közvetlen létezés egyúttal nemcsak közvetlen tudat, hanem vallásos tudat; a közvetlenség nemcsak elválaszthatatlanul egy léttel bíró öntudatot jelent, hanem a tisztán gondolt vagy abszolút lényt is. Aminek tudatában vagyunk fogalmunkban, hogy a

lét lényeg ugyanaz, mint aminek tudatában van a vallásos tudat. A létnek és lényegnek ez az *egysége*, a *gondolkodása*, amely közvetlenül létezés, éppúgy *közvetlen* tudása ennek a vallásos tudatnak. ... Isten tehát úgy *nyilatkozik meg* itt, amilyen *valósággal; úgy létezik*, amilyen *magánvalósága szerint*, mint szellem létezik'¹⁰, 'Maga minden igazság és valóság'¹¹. Lét és igazság elválaszthatatlanok, igazság- és létmegértés igénye, mint a szellemi alkotás elsődleges célja, egy és ugyanaz. Heidegger megállapítása szerint '[Az igazság fenoménje] olyan szorosan egybeforrott a létproblémával, hogy a jelen vizsgálódás további menete során szükségszerűen az igazságproblémába ütközik.'¹² 'A lét csak annyiban >>van<< ..., amennyiben igazság van. És az igazság csak annyiban és addig *van* ..., amennyiben és ameddig van jelenvalólét. Lét és igazság egyformán eredendően >>van<<.'¹³ ... 'Az ontológiai problematikában ősidők óta összehozták *a létet és az igazságot*, ha éppen nem azonosították a kettőt'¹⁴. A 'létező léte, illetve a lét általánosan vett értelme'¹⁵ egyaránt az igazságban gyökerezik, s a 'létmegértés számára *megnyilatkozik* a lét tulajdonképpeni értelme'¹⁶; '*a lét teljességgel transzcendens*'¹⁷. Lét és igazság, transzcendens lényegüknél fogva, csak a transzcendencia felé törekvő ember számára érthető-tapasztalható (a léttapasztalás fogalma az egyoldalú intellektuális-rationális megközelítés lehetőségének kizárását szolgálja; teljes lelki-szellemi belátásként értendő), a jelenvalólét pedig a létre kérdezés örök, mindenkor és mindenkinek adott lehetősége. Heidegger szerint 'az "igaz-lét" (igazság) felfedő-létet jelent'¹⁸; a lét értelmének feltárultsága az igazság. 'Amennyiben a jelenvalólét lényegszerűen nem más, mint a *maga* feltárultsága, amennyiben feltárultként feltár és felfed, annyiban lényegszerűen "igaz". *A jelenvalólét az igazságban van*. E kijelentés ontológiai értelmű. Nem azt jelenti, hogy a jelenvalólét ontikusan mindig vagy valaha is "minden igazságba be van avatva", hanem hogy egzisztenciális szerkezetéhez hozzátartozik legsajátabb létének feltárultsága.'¹⁹ Az ontikus, tehát a létezőnek saját létére kivetített interpretációja 'nem állandóan fellépő ontikus tulajdonságokat jelent, hanem egy már mindenkor alapul szolgáló létszerkezetet.'²⁰ A feltárultság, a lét értelmének megértése, s az embernek saját létére vonatkoztatott belátása nem eleve, csak lehetőségként és feladatként adott minden ember számára: 'A létező igazságát (felfedettséget) először mindig ki kell harcolnunk. A létezőt elragadjuk az elrejtettségéből.'²¹ A jelenvalólét kitüntetettsége az egyes ember létmegértési lehetőségében rejlik, de Heidegger nem alaptalanul állítja, hogy az igazság (feltárultság) is lehetőségként ragadható meg benne, mivel a közvetlen tapasztalat számára a 'nem-igazság' (mint 'elrejtettség, felejtés, elfedés, hanyatlás, nem-tulajdonképpeniség'²²) élhető át.

A heideggeri lét- és igazság-megközelítés értelmében a filozófia és az alkotás célja a feltárultság és felfedés: a léttapasztalás, az igazság belátása, tehát az emberi lét lényegi-transzcendens alapjának megértése, tágabb értelemben mindezek nehézségének és akadályainak felismerése, az egyes alkotóknál eltérő és lényegileg mégis egyre törekvő módon. A feltárultság az egyetlen valóság, szemben a 'realitás' esetlegességével, teljességet nélkülöző immanens vonatkozásaival; a megértésben létrejövő feltárultság pedig az alkotás értelme és eredménye.

Az orosz nyelv két szót ismer az igazság jelölésére; az *истина* és a *правда* részben szinonim jelentésűek, illetve stilisztikai különbséget mutatnak, s a művészi szövegek gyakrabban választják az *истина* szót. A vallástudományi szótár az *истина* fogalmáról a következőket írja: 'A hétköznapi beszédben igaznak nevezik azokat a gondolatokat és szavakat, amelyek a valóságnak megfelelnek azáltal, hogy feltáruznak, világosan beláthatóvá és az értelem számára nyilvánvalóvá válnak (az igazság ... nem elrejtett)"²³, ... lényegi jelentése vallási értelemben az 'Istennel való találkozás tapasztalatán' alapul.'²⁴ Az *истина* főnévnek, melynek etimológiája az *аман - Аминь* ('úgy legyen')- *есть*, a mai nyelvben *есть* igékkel hozható kapcsolatba, a legszorosabban a *létre* vonatkoztatott elsődleges jelentéssel, 'alapvető értelme: biztos, megbízható, bizalomra méltó, ennek megfelelően az igazság annak a tulajdonsága, ami szilárd, kipróbált, amire támaszkodni lehet. Az igaz világ ... biztos, tartós; az igazi út ... az az út, amely bizonyosan célravezető; az <<igaziból>> ... azt is jelenti, hogy tartósan és örökké."²⁵ A *правда* főnév jelentése az *истина* által jelölt tulajdonság megvalósulása és életbeli jelenléte, az ember lelki-szellemi magatartása (a *праведность* a vallási értelemben vett jámborság), a Törvénynek való engedelmesség, tehát a transzcendens igazság életben való érvényesülésével függ össze, és elsősorban morális értéként értendő. 'A *справедливость* szó, mint valaminek az igazságos és helyes volta, elsősorban valamilyen jogrenddel kapcsolatos. Ennek a rendnek a védelme bírói feladat, melynek végig kell követnie a szabályok, szokások, illetve a törvény betartását. E szó morális jelentése tágabb, az igazságosság mindenkire vonatkozik, még ha követelménye nincs is szokás vagy törvény által rögzítve."²⁶

Az igazság, mint a lét maga, a keresztény kultúrhagyomány értelmében egy és oszthatatlan, a modern tudomány és filozófia mégis kísérletet tesz relativitásának, illetve 'igazságok' létezésének bizonyítására. A vallásfilozófia látja ezt a tendenciát, és elfogadhatatlannak tartja, vele szemben az egységben látás szükségességét hangsúlyozza például Karl Jaspers, amikor így fogalmaz: 'Mivel a lét egysége teljes és értelmes, a lét csak a gondolatokon való túllépés révén ragadható meg. Ő magán túllépni nem lehet.'²⁷ ...

'Az egyre való összpontosítás az egzisztencia döntésének valós alapot ad. ... Az egység nélküli hatalom szétesik.'²⁸ Rahner szerint 'nem lehetséges ... olyan létező, mely ne illeszkednék bele lényegileg objektív és pozitív módon a lét összefüggésébe'²⁹, s ennek megfelelően felhívja a figyelmet a keresztény értelemben vett igazság elsődlegességére minden más fogalomhoz képest: 'Azok az igazságok, amelyeket mindenki elismer - például a matematika tételei - semmivel sincsenek tisztábban és szigorúbban igazolva, mint az isteni valóság metafizikájának igazságai ... Hogy egy gonosztevő számára valamely matematikai igazság könnyebben elmagyarázható, egy istenbizonyítás viszont nem, az semmiképpen sem az előbbi erejének, s az utóbbi gyöngeségének a jele, hanem arra figyelmeztet, hogy a különböző "bizonyítások" más és más mértékben követelik meg magának az embernek a személyes belső erő kifejtését.'³⁰

A fizikai világ tényszerű, logikus, érzékileg megtapasztalható 'igazságait', az előbbieken leírt fogalommal, annak valóságával nem érdemes szembeállítani, a lét rendje szerint ellentmondásról nem is lehet szó köztük, éppígy nem lehet a transzcendenciát immanens szempontból megkérdőjelezni sem. Ha például a pragmatista gondolkodók elképzeléseiből indulunk ki, az ő igazságra kérdésük nem feltételezi ezt a teljesség-igényt: 'Milyen lenne az igazság, ha léteznék?'³¹ ... 'Függetlenül attól, hogy a világegyetemben létező bármely elme rendelkezik-e az igazsággal avagy sem, mit jelent *ideálisan* ez az igazság? ... Mely dolgok alkotnának igaz ítéleteket, *abban az esetben*, ha léteznének?'³² - teszi fel a kérdést William James *Az igazság jelentése* c. esszéjében. A pozitivista vagy pragmatista irányultság nem tartja feladatának a személyes és transzcendens igazság megközelítését (mintegy lemond róla), s az emberi megismerés hatáskörét (melynek a lét határtalanságára kellene irányulnia) a véges fizikai létezés feltérképezésére, annak ténymegállapításaira redukálja: ' .. a tapasztalatnak azok a láncolatai, amelyek valamely egészre következtetnek és amelyek közvetítenek közte és valamely valóság között - alkotják - és a pragmatista számára szó szerinti értelemben ezek *teszik ki* - az igazságnak azt a konkrét viszonyát, amely ezen eszme és az adott valóság között fennállhat. ... Az ilyen közvetítő események *teszik* "igazzá" az eszmét. Maga az eszme pedig, ha egyáltalán létezik, tisztán ilyen konkrét esemény: a pragmatizmus tehát kitart amellett, hogy az egyes számban vett igazság csupán gyűjtőnév a többes számban vett igazságok számára, amelyek mindig meghatározott események sorozataiból állnak.'³³

Hasonlóképpen kell értelmeznünk a nyelvészeti alapozású modern logikák igazságfelfogására épülő gondolkodás illetve irodalomelmélet eredményeit is, melyek a nyelvi kifejezés igazságra-valóságra irányultságából indulnak ki, szembeállítva a

klasszikus és modern megközelítés sajátosságait. Foucault szerint: 'A görög módra felfogott igazság hajdan ebben az egyetlen kifejezésben ingott meg: "hazudok". A modern fikció próbaköve a "beszélek"'.³⁴ Az igazság jelentésének meghatározása a 'kívüliség' és a 'belsővé válás' problémájába ütközik; a romantikus kor művészetében is a kívüliség élménye vehető alapul: a '(kétségkívül a végsőig tartó) várakozás kötelessége arra az enigmatikus segítségre, mely a "távollévő" Isten felől jö'³⁵. A modern kor (szintén a végtelenségbe tekintő) s az emberi nyelvben összpontosuló tudata - a személyes megértés közvetlen tapasztalata helyett - az elidegenedés félelmével szembesül: 'Hacsak az üresség, amelyben megnyilvánul a "beszélek" tartalom nélküli törékeny karcsúsága, éppen nem az abszolút nyitás a nyelv számára, amelyen keresztül a végtelenbe terjeszkedhetik, miközben az alany az "én", aki beszél - szétmorzsolódik, szétszóródik, szétszalazódik, mígnem teljesen eltűnik ebben mezítelen térben'³⁶ - viszonylagossá és bizonytalanná válik a személyesség és maga a lét is. Az igazság, amely a modern logika szerint a 'nem hamis' fogalmával tehető egyenlővé, a tudományoké, ugyanakkor relatív, kortól függő és diszkontinuitás jellemzi; személyes megértéséről - még így is - lényegében lemond, mivel azt saját lehetőségeit meghaladónak ítéli: 'A tudománytörténet nem az igazság lassú feltárulkozásának története, nem pályázhat arra, hogy elbeszélje a dolgokba és az értelemben öröktől fogva belevéselt igazság fokozatos napvilágra hozását, legfeljebb akkor, ha úgy képzeli, hogy a jelenlegi tudás oly teljes és végérvényes módon birtokolja ezt az igazságot, hogy ezzel együtt szert tett a múlt megítélhetőségének mértékére is.'³⁷ Roland Barthes az előbbiekhöz hasonló pozíciót fogalmaz meg a modern kor létmegközelítését illetően, és az irodalmi nyelv szerepének hangsúlyozásával: 'A klasszikus művészetet nem lehetett nyelvezetnek érezni, mivel ő maga nyelvezet volt, vagyis átlátszóság, akadálytalan érintkezés, az egyetemes szellem és egy kiterjedés nélküli és ártatlan díszítő jel ideális versengése', a 'hiány végállapotában'³⁸ lévő és a semmiből előlépő írás korában, az irodalom tárgyiasulásával, 'az egész Irodalom ... a nyelvezet problémája lett'³⁹ A kultúra állandó jellemzője, hogy 'mindenütt ugyanaz a nyelvezet tükrözi a szellem örök kategóriáit'⁴⁰ de a modern irodalomban a szó és a klasszikus értelemben vett igazság viszony problematikus: 'A klasszikus nyelvezetben a viszonyok vezetnek a szót, majd hamarosan elragadják egy mindig kivetített értelem felé; a modern költészetben a viszonyok nem egyebek a szó kiterjesztésével.'⁴¹ A 'mindig kivetített végtelen értelem' megközelíthetetlennek látszik, titoknak, ezért hiányának bizonyossága a léttől elforduló magatartást eredményezhet: ' ... az irodalom (bár helyesebb volna mostantól *írásról* beszélnünk) mivel nem hajlandó arra, hogy a szöveget (és a világot mint szöveget) egy

"titokkal", azaz valamilyen végső értelemmel ruházza fel, olyan tevékenységet szabadít fel, amelyet teológiaellenesnek nevezhetnénk ... végső soron Istent és az ő hiposztázisait, az észet, a tudományt és a törvényt is elutasítjuk.⁴²

Az empirikus, logikai-racionalizált értelmezést vagy a nyelvből kiinduló létértelmezés kísérletét nem kétségbe vonni vagy tagadni kell, mert a maga körén belül hasznosnak és értelmesnek nevezhető, de mindig tisztában kell lenni korlátozott és leszűkítő jellegével, illetve érdemes úgy fogalmazni, hogy az ember létre és igazságra, mint egészre és teljességre törekvésének részét képezi, így nem azonos azzal és nem is helyettesítheti. Ha a lehetőségek határait nem tisztázzuk, a szellemi eltévelyedésnek nyithatunk utat, de ha az ilyen megismerés helyét a lét rendjének megfelelően látjuk, akkor nem szükségszerű a létfelejtő magatartás megvalósulása. Rahner vallásfilozófiai alapvetésében megfelelő helyet ad a tudományos, illetve érzéki-fizikai megismerésnek is: 'A realitás fogalma nem gondolható el a létre vonatkoztatás nélkül, ha nem akarjuk, hogy pusztán egy szó legyen a "lét" helyett', ... és 'az egység megértésében állandóan jelen van - jelen kell lennie - a különbözőségnek, ... a különbözőséget az egység - úgy is, mint végsőt - nem megszünteti, hanem megalapozza.'⁴³ A befogadó viszonyulás az immanenciára is kiterjed, de 'csak akkor fogjuk föl helyesen az emberi érzékiséget, ha a szellemből és annak természetéből eredőként ragadjuk meg. .. nem úgy kell fölfogni az érzékiséget az emberben, mint valamely elsősorban önmagáért létező képességet, hanem eleve úgy, mint a *szellem* egyik képességét mely a szellem saját lényének megvalósításában működik közre...'⁴⁴ A dolgok, a jelenségek, a világ - mint fizikai létező - vizsgálatának fontossága nem lebecsülendő tehát, de 'annak pontosan a lét nyitottságának és a jelenségnek a szellem transzcendenciájában megvalósuló viszonyára kell irányulnia'⁴⁵, azaz, a világon túli transzcendens valóság világban való érvényesülését kell segítenie.

A Fejér Ádám és Szalma Natália által kidolgozott ontikus kultúrtörténeti megközelítés, amelyet Baratinszkij életművének értelmezésében alkalmazni kívánok, a műveknek – illetve alkotójuknak – az *igazsághoz* való viszonyát, tehát az alkotó szellemi pozícióját tekinti a legfontosabb kérdésnek. Az emberi lét transzcendenciában gyökerező jellegéhez, az embernek Isten hasonlatosságára teremtett értelmezéséhez való viszony kifejezése a műalkotás elsődleges célja, metafizikai értelme. Az irodalom ontikus megközelítése során az alkotónak és a műnek a lét teljességéről alkotott fogalmát, ennek a műben megvalósuló tartalmát és jelentését vizsgálom. Az igazságot mint valóságot kell értenünk, nem pedig absztrakt, a realitás (esetleg a fizikailag tapasztalható világ)

ellenpontjaként létező kategóriát; a teljességre törekvés kiindulópontja többek között ennek a dualisztikus szemléletnek a meghaladása kell, hogy legyen. A lét értelmessége valóság, az ember létből részesedettsége, szellemi tapasztalatának jellege mindig annak alapján határozható meg, milyen mértékben képes és hajlandó ezt a valóságot, ember-voltának metafizikai értelmét elsődlegesnek és megkérdőjelezhetetlennek tekinteni, szellemi-kulturális, sőt életbeli kérdéseit annak fényében értelmezni. A világ, a benne lévő dolgok és jelenségek kézzelfoghatósága ebben az értelemben olyannyira nem a valóság, hogy az őket felfogó és értelmező ember szellemi jelenléte nélkül viszonylagossá és értelmetlenné válhat. A lét valósága, a fizikai világon túlmutató, de azt értelmessé tevő szerepe a bibliai hagyományban gyökerezik, mint ahogyan onnan ered az (emberi történelem során egyre inkább elvesztettnek látszó) egység gondolata is; ezért minden kettősség, meghasadtság az ember magatartásából, s nem a lét természetéből adódik. Nyikolaj Bergyajev, *Смысл творчества* c. könyvében az ember szellemi felelősségét így összegzi: '...az ember hivatása, hogy a világ ura legyen; az ember által születhet újjá a világ, és az ember által halhat meg. Meghal a világ az ember bukása által, és újjászületik az ember felemelkedése által.'⁴⁶

A keresztény művészek és gondolkodók alkotás-értelmezésében, művészetfelfogásában kiemelt jelentőségű az a hagyományban gyökerező gondolat, hogy az embernek szellemi feladata, kötelessége - a Teremtéstől fogva - létének alapját megérteni, annak teljességére és értelmére kérdezni. Tolsztoj szerint 'az emberek egyre inkább és egyre jobban eltávolodnak attól a lehetőségtől, hogy elfogadják az igazságot'⁴⁷, 'az embernek az örök élethez és Istenhez fűződő kapcsolata'⁴⁸ lenne az ember célja, a létfelejtés és az igazságkeresése a 20. századnak méginkább jellemzője (Szolovjov, miután megerősíti: az emberiség 'az igazsággal valódi *tényként* rendelkezik'⁴⁹, nem ok nélkül teszi fel a kérdést: 'De hát honnan és milyen formában bukkan fel az igazság? És mindenekelőtt vajon az egyetlen lehetséges út-e az emberiség számára, hogy tudatosan, de kényszerű módon forduljon az igazsághoz, mivel valóban megtapasztalt mindenféle hazugságot?'⁵⁰ A létmegközelítés a modern korban egyre jellemzőbb módon inkább kérdés, mint állítás vagy pozitív megerősítés, a kor gondolkodói és alkotói mégsem tartják lehetségesnek a lét értelmére kérdezéstől való tartózkodást. Rahner, a 'létet megismerésnek'⁵¹ nevezve éppen azt tartja az ember legfontosabb feladatának: 'A lét értelmének *megválaszolásával* szembeni metafizikai tartózkodás azért nem lehetséges, mert az ember létezéséhez állandóan és szükségszerűen hozzátartozik a *létkérdés*, ilyenformán pedig az ember magában a létezésben állandóan és szükségszerűen tételezi a válasz eredetét és ezzel

bennefoglaltan magát a választ is.⁵² Isten 'az abszolút létbirtoklás és ezért a tiszta önmegvilágítottóság létezője'⁵³ a 'lét önmaga megvilágítottóságaként van'⁵⁴. Az egzisztencialista vallásfilozófiák, valamennyi filozófia legfőbb céljából és lényegéből kiindulva, az ember létben elfoglalt helyének megvilágítására törekedve, a létet feltétlenül értelmesnek, egységesnek veszik, elismerik a létmegértés individuális nehézségét, mégsem tartják lehetségesnek a róla való lemondást; Karl Jasperst idézve: 'Azoknak a hosszadalmas utaknak, amelyeken a filozófia specialistái járnak, csak akkor van értelmük, ha elvezetnek annak felismeréséhez, hogy mi is a lét, s mi az ember helye a létben'⁵⁵, és 'a filozófia lényege nem az igazság birtoklása, hanem az igazság keresése.'⁵⁶ ... 'Vagy másként fogalmazva: az ember megváltást keres. ... minden filozófia, a megváltás analógiájára, túllép a világon'⁵⁷, 'az ember olyan lény, amely Istenhez való viszonyában egzisztál'⁵⁸, és ennek a viszonynak a személyes értése-választása feltétlen parancsként fogalmazódik meg: 'A feltétlen parancs úgy érkezik hozzám, mint igazi létemnek merőben mindennapi létemhez címzett parancsa. Önmagam tudatára ébredek, annak tudatára, aki vagyok, akinek lennem kellene. ... Azt jelenti, hogy bekapcsolódunk a létbe. ... Feltétlen a maga pillanatában, amivel szemben minden relatív és mulandó.'⁵⁹ Az filozófiában és az alkotásban, még az egység tapasztalatát nélkülöző modern tudatnak is, olyan utat kell választania, amely a lét teljességébe kapcsol, Camus szavaival az ember feladata, hogy 'olyan kifejezési formákat és attitűdöket kutasson fel, amelyek egységbe vonják egység híján levő létezését.'⁶⁰ A mindennek alapját képező lét, 'amiből a többi dolog fakad'⁶¹, Jaspers szerint sem nem alanyi, sem nem tárgyi, hanem egy átfogó tartalom'⁶². 'Legyen elég annyit mondanunk, hogy az átfogó tartalmat - azonosítva a *lét*-tel - transzcendenciának (Istennek) nevezzük'⁶³ és 'a filozófiai gondolkodás célja az igazi lét felszabadítása kell, hogy legyen'⁶⁴. Az átfogó tartalom felé teljes lényével nyitott ember önmaga és a lét egységében oldódhat fel a lét- és értelemtapasztalás pillanatában: 'Megvilágosodik az ember számára az igazi lét, mikor pedig felébred transzából, valami mély és kimeríthetetlen jelentésű tudattartalom marad vissza benne. Ami ekkor történik, annak, aki megtapasztalta, igazi ébredés lesz.'⁶⁵ A léttapasztalás, az igazság megtörténése (mely a dolgozat elemző részének is visszatérő fogalma) tehát a fentiek szerint értendő, a viszonyulási mód pedig olyan alkotói magatartásként, mely az embernek adott lehetőség elfogadását, a transzcendenciából vagy éppen az életből kiinduló, de mindig a lét egészének értését és mások általi beláttatását segítő útját jelenti: 'az átfogó tartalom ... tapasztalása ... már nem tudományos vizsgálat közölhető tárgya többé, hanem tudatunk magatartása.'⁶⁶ E tudati magatartás megnyilvánulása (a személyes szellemi pozíció)

egyrészt a *személyesség* keresztény kultúrában kifejeződő jelentésének megvilágítását, másrészt a *szellem* fogalmának tisztázását teszi szükségessé.

A lét értelmével való kapcsolatteremtés fő meghatározója a személyesség, amely megkülönböztetendő az individuális, egyénire korlátozott, illetve szubjektív jelentésektől. A zsidó-keresztény kultúrkörben, szemben más világvallások hagyományával, a transzcendencia megközelítése csak személyes lehet, a személy így több, mint az egyes ember, vagy – miként Bergyajev megfogalmazza - : 'A személy áttörést, szakadást jelent ebben a világban, újdonságot hoz bele ... A személy nem a természet, hanem a szellem folytán személy. A természet folytán csak individuum. A személy mikrokozmosz, egész univerzum.'⁶⁷ Az alkotás értékmérője a lét értelmességéhez való személyes viszonyulás jelenléte vagy hiánya, s az alkotás jelentését nem kell az irodalmi műre korlátoznunk, bár az irodalom, s nem kevésbé a filozófia a legközvetlenebb forma e szellemi tartalom kifejezésére. Az alkotás és a metafizika személyessége nem azonos a szubjektivitással; erre Hegel is felhívja a figyelmet: 'Az egymást látszólag kerülő mozzanatok, az abszolút lény és a magáért-való személyes én nincsenek elválasztva'⁶⁸, míg 'a szubjektum a tevékenység formális mozzanata, s a *műalkotás* csak akkor az Isten kifejezése, ha nincs benne jele a szubjektív *különösség*nek, hanem a benne lakozó szellem tartalma annak hozzákeveredése nélkül s esetlegességétől meg nem szeplősítve született a világra.'⁶⁹ Az emberi lét transzcendens lényegének passzív elfogadása nem zárja ki a személyességet, ugyanakkor nem tehető egyenlővé az értelmileg is megvilágított szellemi tapasztalattal, ezért járt sokszor külön úton a keresztény hit és a filozófia létmegközelítése. A hit – bármennyire erős és személyes is – kevésbé aktív, és inkább lelki-érzelmi, mint szellemi viszonyt tükröz, a hagyományos metafizikát jellemző, egyoldalúan intellektuális értelmezés ugyanakkor a személyes megközelítés lehetőségét zárja ki. Az ontikus kultúrtörténet lényegét tekintve és a keresztény kultúra hagyományának megfelelően olyan egység lehetőségét állítja, melyben az igazság 'színről színre, nem tükör által homályosan' mutatkozhat meg mindenki előtt, tehát közvetlenül és személyesen, ugyanakkor értelmileg is belátható módon. Sem a hitet, sem pedig az intellektuális megvilágítást nem szabad lebecsülni, ugyanakkor be kell látni: európai kultúránkban a kettő egységbe hozása, értelmes egészként való felfogása tekintendő az egyik legfontosabb követelménynek. A személyesség tehát azt is jelenti, hogy az értelem létét nem elvonatkoztatottnak, valami másból kikövetkeztetettnek tekintjük és absztrakt létezőként beszélünk róla, hanem közvetlenül megtapasztalhatónak vesszük az életben itt és most, mindenkor ható és átélhető lényegként, valóságként fogjuk fel; amely a fizikai 'valóság' érzékelését és

megértését is meghatározza. A létegzéshez való személyes viszonyulás megfordítja azt a folyamatot, amely a jelenség-lényeg hagyományos metafizikai oppozíciójával, az érzéki-fizikai tapasztalattól absztrakció útján a láthatatlan következtetések személytelenül és közvetetten létező világához jut el: elsődlegesnek veszi a transzcendencia valóságosságát, amely a fizikai világ értelmességének is előfeltétele.

A személyességtől a szellem fogalmának meghatározása felé haladva érdemes ismét Bergyajevet idézni: 'A személy egységét a szellem alkotja meg.'⁷⁰, 'a szellem formát közöl a lélekkel és a testtel, és egységre vezeti őket, nem pedig elnyomja és megsemmisíti.'⁷¹. A szellem tehát nem leszűkítő, az ember fizikai-lelki életének ellentétéként értendő, sem racionális vagy intellektuális jelentésben, hanem az ember lényegének, léte teljességének, tehát létre nyitottságának alapfeltételeként. Rahner egyszerű megfogalmazásában, a lét meghatározásából, a létre kérdező ember helyes magatartásából kiindulva: '...az ember abszolút nyitott a létre mint létre, vagyis - hogy egyetlen szóval fejezzük ki - az ember szellem.'⁷², a szellem feladata pedig 'az önmagában határolatlan létre való előrenyúlás ... a neki kijáró végtelenségben az emberi létezés alapvető [ontológiai] eleme.'⁷³ 'Az ember szellem, vagyis életét úgy éli, hogy állandóan az abszolútum felé terjeszkedik és eredendően nyitott Istenre.'⁷⁴ Ez a kivételes, egyedül az embernek adott lehetőség, azon túl, hogy szabadon és személyesen választható, egyúttal szellemi kötelesség is, teljesítendő norma és nagy kihívás is minden ember számára, a teremtésben adott feladat: 'Ez az Istenre való nyitottság pedig nem holmi esetlegesség, amely kinek-kinek vágyai szerint, itt vagy ott fölbukkanhat, vagy éppen nyomát se látjuk, hanem annak a lehetőségnek a föltétele, ami az ember, s amivé kell lennie, és ami mindig is ténylegesen, még a legelvesztettebb hétköznapi életében is. Egyedül az által ember, hogy már mindig is úton van Istenhez, akár kifejezetten tudja, akár nem, akarja vagy nem akarja, mert hiszen mindig is a véges létezés végtelen megnyílása Isten számára.'⁷⁵, de csak abban tudatosul a lét igazi végtelensége, aki elszántan magára veszi tulajdon végességét'⁷⁶. A személyes szellemi viszonyulást, Isten, az igazság tapasztalatát Rahner így érti: '...az ember mint szellem ..., mint szabad, önmaga hatalmát birtokló személlyel áll szemben vele'⁷⁷. Az ember por és hamu és ugyanakkor istenarcú teremtmény-voltát egyszerre kell a szellemnek belátnia, de az utóbbit, 'az emberi szellem transzcendenciájának abszolút tágasságát és határtalanságát'⁷⁸ kell alapul vennie a létmegértés, mint szellemi tapasztalat személyességéhez és teljességéhez: 'Amennyiben a lét kérdezhető s az ember rákérdezhet a lét egészére - és rá is kell kérdeznie - , annyiban az ember már mindig is egészében a létnél van. Következésképpen mindig igenli a lét mint lét belső megvilágítottságát.'⁷⁹ A léthez

való viszonyulás az embernek Istenhez és önmagához való viszonyulása lényegileg azonos, a belátás és feltárultság az egyén szabad választásának kérdése is; a legszemélyesebb döntés, mely ugyanakkor a legnagyobb mértékben meghatározója ember-voltunknak: 'A lét az emberi szellem számára az önmagához való akaratlagos viszonyban és e viszony révén nyílik meg'⁸⁰, a végtelen elrejtettségének feloldásához tehát az ember szellemi aktivitása szükséges: 'Az ember mint szellem annak színe előtt áll, aki élő s szabad, önmagát feltáró vagy éppen önmaga csendjébe burkolózó. Ezért nem lehet az ember - teremtményi létszerkezete folytán - sohasem közömbös az élő Isten esetleg elhangzó kinyilatkoztatása iránt'⁸¹, '...mert az ember önmagához való viszonyában lényegileg Istenhez viszonyul.'⁸² Ez a viszony - kiindulópontja és mértéke szerint, egyetlen célja és értelme ellenére is, többféle módon valósulhat meg: '...a létező önmagánál-való-léte, a lét önmagába-való-reflektáltsága, mely olyan mértékben illeti meg a létezőt, amilyen mértékben létet birtokol'⁸³, minden esetben ennek a szabad és személyes választásnak az eredménye és függvénye.

Rahner szerint a létmegértésre törekvő ember kettős természetével összefüggésben 'a lét mint olyan határtalan tágassága'⁸⁴ és "'a világon túli valóság" transzcendentális határtapasztalása'⁸⁵ az ember létre nyitottságának mértékében következhet be: 'a létező annyiban és olyan mértékben van megvilágítva, amennyiben és amilyen mértékben létet birtokol.'⁸⁶; 'az Istenben megvalósuló létbirtoklás "beteljesedtségére irányuló dinamika"⁸⁷ sokféleséget teremt az ember szellemi törekvéseiben, az egyetemes igény, a személyes választás szabadsága miatt, egyéni szinten a lét teljességének megértéséről való lemondásig is elvezethet. 'A lét és a megismerés eredendő egységet alkot'⁸⁸, de a létre nyitottság elhárításával induló, s a létfeljejtésben kiteljesedő (a megértésről lemondó) viszonyulás is elképzelhető (és megvalósult) az ember történelmében.

A Baratsinszkij műveinek értelmezésekor alkalmazott ontikus kultúrtörténeti reflexió - lét, igazság, személyesség és szellem fogalmain túl - gyakran támaszkodik az előbbiekkal összefüggő, a transzcendencia értékeihez való emberi viszonyulást kifejező meghatározásokra is, mint például 'szellemi szempontból arisztokratikus vagy polgári létmegközelítés, kultúratisztelet, romantika és klasszika oppozíciója', melyek az alkotónak-gondolkodónak sajátos szellemi magatartásával ('pozíciójával') függenek össze, annak jellemzői, így érdemes ezeket a fogalmakat is tisztázni a bevezetésben.

A léttapasztalás egyrészt a történelem egészének kontextusában értelmezhető, másrészt minden egyes ember életének, lelki-szellemi magatartásának története és

eseménye, így az egység (teljesség) és a személyesség mellett lényegi meghatározója a *szabadság*, az egyén szabad választásának kérdése, illetve annak összefüggése mindazokkal a szellemi lehetőségekkel, amelyek az egyes embernek-alkotónak adódnak, s azokkal a képességekkel, amelyek az egyén szellemi lehetőségeit meghatározzák. Jaspers az embert 'szabadsággal felruházott egzisztenciának'⁸⁹ nevezi, és úgy véli: 'A legvalóságban szabad az az ember, akinek bizonyossága Istenről a legnagyobb.'⁹⁰ A szabad szellemi választás teremti meg az emberi létet (az egyes ember létét) megalapozó feltételeket, így a hagyományhoz kötődés, annak elfogadása, a vele kialakított élő kapcsolat (vagy legalábbis ennek a hagyománynak a tiszteletben tartása) bármikor szabadon választható. Értelmes, szellemileg megalapozott élet a kultúra értékeitől elszakadva nem képzelhető el, így az Isten szándéka szerint szabadnak született (szabadnak teremtett) ember a rossz választásával elveszíti szabadságát, és csak egy újabb, a hagyományt) elfogadó, arra nyitott választással nyerheti vissza. 'Szabadság és Isten elválaszthatatlanok egymástól. Miért? Annyit tudok: szabadságomhoz nem magam által jutok: kapom azt. A legnagyobb szabadságot a világtól való függetlenségben tapasztalom, s ez az a szabadság, mely kapcsolatban áll a transzcendenciával ... a szabadság az ember egzisztenciája. ... Egzisztenciám ereje Istenről való bizonyosságom.'⁹¹ - írja Jaspers. Az ember nemcsak, s nem is elsősorban természeti lény, ezért szabadsága azt is jelenti, hogy az immanencia törvényszerűségeinek (szükségyszerűségének) szellemileg és lelkileg nem lehet kiszolgáltatott, nem szabad tehát, hogy rabja legyen a külső körülményeknek, a tárgyi világnak. Nem is elszigetelt individuum, létét a kultúra egészében kell értelmeznie; így szabadságát, mint ahogyan létének szellemi alapjait is, a kultúrától kapja, annak részeként lehet értelmes élete és teljes szellemi szabadsága. Bergyajev meghatározásában a személy szabadsága 'a szellem birodalmában történik, nem pedig a tárgyi világ birodalmában'.⁹² Az ember, mivel teremtmény, része egy teremtett egésznek, s mivel teremteni (a transzcendencia tapasztalatához kapcsolódó szellemi alkotást létrehozni) is képes, szabadságát is személyes választásának megfelelően használhatja.

A lét lényegi személyességénél fogva a léttapasztalásra hivatott ember választása is mindig szabad, s egyszersmind különböző. A lét transzcendens alapjaihoz való viszonyulás nem egyforma minden ember és minden alkotó esetében, mivel a kultúrában többféle szellemi feladat, s ennek megfelelően többféle alkotói pozíció van jelen, akár egyidejűleg is. Szellemi örökségünket, annak részeként mindenek előtt létünk igazságban gyökerezettségét elfogadva, annak megfelelően élve és alkotva *kultúratiszteletet* nyilvánítunk ki, amely nélkül az ember elveszíti élő kapcsolatát a hitét megalapozó, s a

transzcendens értéket őrző hagyománnyal, következésképpen elveszti szabadságát is. A hagyományt elutasító magatartás törvényszerűen értelmetlen, mert rajta keresztül az egyén ember-voltát tagadja meg; önmagát fosztja meg létének-életének szellemi alapjaitól, ezzel a közönséges, szellemtelen vagy akár a gonoszságig menően értelemtagadó szellemellenes fellépéssel mégis számolni kell a polgári korban, napjainkban is. A kultúratiszteletet nélkülöző viszonyulás rabságnak és kiszolgáltatottságnak tekintendő, romboló hatású a kultúra egészére és benne magára az emberre nézve, még ha nem is mindig egyértelműen és könnyen felismerhető formában jelentkezik, az egyén szabadságát megszünteti.

A keresztény hagyományhoz, az általa-benne őrzött szellemi értékhez és magához a transzcendens igazsághoz való, tényleges szabadságot adó lehetséges viszonyulási módok egyike, a szabad választás elsőszámú lehetősége a *szellemi szempontból arisztokratikus* pozíció, a normát és mértéket adó szellemi viszonyulás, amely az embernek, lehetőségként mindenkinek megmutatja a hagyomány értelmét, s mintegy útmutatást ad annak követéséhez. A szellemi arisztokrata léttapasztalata, igazság-értése közvetlen és teljes, mindenre kiterjedő és mindennek értelmet adó, a lelki és szellemi szempont egysége valósul meg benne. Az elfogadó, kultúratiszteletet tanúsító emberi-alkotói magatartás, a lét transzcendenciában megalapozott lényegének a mindennek elé helyezése, illetve összhangba hozásának igénye az étellel-világgal. A hittel elfogadó, és a kultúra elsőbbségét viszonylagos passzivitása ellenére is valló viszonyulási mód szellemi szempontból *polgárinak* nevezhető, és a transzcendens értelem tapasztalatának elsősorban közvetett, lelki-érzelmi, illetve intellektuális módját teszi lehetővé. A polgár léttapasztalata és kultúrához-hagyományhoz kötődése, csak elfogadó és gyakran közvetett jellege ellenére is valódi és élő, azt is jelenti, hogy az életben, lelki, erkölcsi és szellemi kérdésekben tanúsított magatartás a lét személyes tapasztalatának rendelődik alá, tehát az életet a léthez s annak igazságához alakítja, személyes és szabad választása alapján. A két pozíció fontosságának, egymás fölé- és alárendeltségének problémája összetett kérdés; az arisztokratikus pozíció kultúrát közvetlenebbül és erőteljesebben formáló, minden ember számára mértéket adó jellege nem vitatható, mint ahogy azt sem kérdőjelezhetjük meg: szellemi arisztokratának, a kultúrában megfogalmazott transzcendens értékek közvetlen, prófétai képviselőjének lenni rendkívül széles látókört, az egységben látás zseniális képességét teszi szükségessé, már-már kiválasztottságként fogható fel. A keresztény kultúra egészét tekintve is lényegesen kevesebb arisztokratikus beállítottságú alkotóval kell számolnunk, mint a polgári viszonyulási módot választó művésszel, és tisztában kell lenni azzal, hogy a lét rendje szerint az ember feladata a közvetlen képviselési (arisztokratikus)

szellemi pozíció megközelítése, személyes választása. A különböző szellemi magatartások megkülönböztetésekor és meghatározásakor a jelenben (a történelem folyamatának egy bizonyos pontján) mégis fontosabb annak a szerepnek (szellemi feladatnak) a megvilágítása, melyet az egyes alkotói viszonyulási módokat választók vállalnak és betölteni hivatottak, (ilyen értelemben tehát átmenetileg nem célszerű a hierarchiát hangsúlyozni, de a létmegközelítés elsődleges és ontikus módját meg kell különböztetni a történelemben mint folyamatban adódó változatótól). Mind a polgár, mind pedig a szellemi arisztokrata feladata és küldetése a keresztény kultúrában megfogalmazódó transzcendens értelemhez kötődik; a különbség képviselő és érvényesítés kettős céljából, egyidejű fontosságából ered, és szorosan összefügg élet és a rajta túlmutató értékek szempontjainak a gyakorlatban megvalósuló, nehezen feloldható és valódi szellemi problémákat életre hívó kettősségéből. A polgári pozíció lényegéhez tartozik, hogy – az igazság elődlegességét elismerve – kiindulópontját az életből veszi, mert – helyesen – úgy gondolja, hogy annak, mint legfőbb értéknek, az életben is érvényesülnie kell. A kultúrtörténeti helyzettől függően a polgár a létét megalapozó értelmet az életben felfedezheti, közvetlenül is megtapasztalhatja, vagy – ami gyakrabban történik – az érvényesülés hiányával kell számolnia, számon kell kérnie a világban hatás elmaradását. A polgár természetesen felismeri a szellemi szempont hiányából potenciálisan (vagy ténylegesen is) adódó veszélyeket, ezért feladatához, az életben való érvényesítés szellemi küldetéséhez az is hozzátartozik, hogy figyelmeztesse a világot az eltévelyedés lehetséges következményeire. A polgári pozíció, közvetlenül az élethez kapcsolódva, a szellemi érték *érvényesítéseként* határozható meg, az arisztokratikus viszonyulási mód ezzel szemben a kultúra *képviselő*tének feladatát látja el. A szellemi arisztokrata léttapasztalása mindig teljes és közvetlen, és feladatának lényege abban áll, hogy a meghallott-meglátott transzcendens értelmet megfogalmazza, a követendő hagyomány részeként, szellemi alkotás létrehozásával megmutassa mindenkinek, elsősorban a polgárnak, a kereszténységben megváltott emberiségnek. Ez a feladat, a kultúra érték meghatározása révén, útmutató, határozott változást és áttörést hozó jellegénél fogva, minden ember számára nélkülözhetetlen, ugyanakkor azt is figyelembe kell venni, hogy az érvényesítő polgári szerep jelenléte nélkül a szellemi arisztokrata is problematikus, ideiglenesen nehéz helyzetbe kerülne: az ezért a világot, s benne az emberért való értelem élethez közelítése éppúgy része az ember alkotói küldetésének, mint a közvetlen léttapasztalásból létrejövő képviselő. Ahogyan a történelem folyamatában a kultúra személyes megélésére, a szellemi hagyomány őrzésére nem képes civilizációk eltűnni, úgy vész káoszba és

értelmetlenségbe az arisztokratikus szellemi útmutatást nélkülöző, egyre eltévelyedettebb polgári létezés.

A polgár – mint Baratinszkij verseiben látni fogjuk – az életben nem érvényesülő, de mindenképpen érvényesítendő igazság hiánya miatt meghasonlott helyzetbe kerül, hiszen feladata, élet és lét összhangjának megvilágítása, sokszor az összhang hiányának megmutatására korlátozódik, más esetben lázadáshoz (annak pozitív vagy értelemtagadó megnyilvánulásához) vezethet; az arisztokrata ugyanakkor nem tér ki az érvényesítés problémakörére addig, amíg a közvetlen képviselési szerepre minden ember képes nem lesz, szerepe addig nem feltételezi, nem is teszi szükségessé a számtalan ellentmondás feltárását, transzcendencia és immanencia meghasadtságának vizsgálatát. Az ontikus kultúrtörténeti reflexió olyan folyamat, mely a lét egészéről képet adó, azt értelmileg beláthatóvá tenni képes metafizikát tesz szükségessé, ami a gyakorlatban azt is jelenti, hogy az emberi lét minden területét át kell fognia, a lét értelmességének szempontját a legelső helyre téve. Minthogy a világot a létben az igazság tartja, az alkotás értékértelmét is mindenek előtt a műnek és alkotójának igazságban részesültsége, illetve erre törekvése határozza meg. A metafizika, mint a lét végső kérdéseinek megvilágítására hivatott szellemi tevékenység, az embert mint Isten hasonlatosságára teremtett lényt mutatja, létét pedig egészében és teljességében értelmessé. Norma szerint ez az állítás minden egyes ember életére és személyére vonatkoztatható, de szabadságunkból adódik a szellemi szempont szabad megválasztásának lehetősége is. Bergyajev: *Az ember rabságáról és szabadságáról* c. munkájában használja a szellemi arisztokrata fogalmát, és fontosnak tartja, hogy ne származás- vagy vagyonbeli, hanem kifejezetten kulturális-szellemi, s alapvetően a keresztény kultúrához kötődő megközelítésben alkalmazzuk, megkülönböztetve a szó társadalmi jelentésétől: ‘a szellemi arisztokratizmus a társadalmi arisztokratizmustól eltérően személyes arisztokratizmus, a személyes nemesség, a személyes kvalitások és adottságok arisztokratizmusa. ... Az ember Istentől, és nem a nemességtől, nem a tulajdontól kapja tehetségét. A személyek közötti egyenlőtlenség, illetve az emberek társadalmi egyenlőtlensége – két egészen eltérő, sőt egymással ellentétes elv.’⁹³ A szellemi arisztokrata léttapasztaláshoz és igazságképviseléhez közvetlenül kapcsolódó kultúrtörténeti szerepe azt a feladatot is magába foglalja, hogy a személyes tapasztalatot – a művészet, a vallás, a metafizika közvetítésével – a polgár számára is beláthatóvá tegye. Az ószövetségi zsidóság és a korai kereszténység kivételével az arisztokratikus pozíció, egészen a reneszánsz humanizmusig, viszonylag korlátozott szereppel rendelkezett, teljes és eredeti céljának betöltése a 18-19. század fordulóján vált

egyre nyilvánvalóbban szükségessé. Az európai fejlődés ekkorra bizonyította az arisztokratikus szellemi útmutatás nélkül civilizációt alkotó polgár szellemi eltévelyedésének reális veszélyét. A szellemi szempontból érvényesítő létmegközelítés, illetve annak a normát szem előtt tartó (kultúratisztelő) változata nem lebecsülendő, létben gyökerező és szellemileg megalapozott jellegéhez nem férhet kétség. A gyakorlatban a 'mindenki' jellemzőbb módon jelöli a polgárt, mint a szellemi arisztokratát, és polgári gondolkodás-művészet az európai kultúra fejlődésében, az antikvitástól napjainkig, sajátos jelentőségű volt. Az *antik görög* polgár kultúratiszteletére, nem személyes többisten-hitére hatalmas kultúra és civilizáció épült; transzcendencia-igénye, a káosszal szembeállított kozmosz elfogadása, harmóniára törekvése rendkívüli eredményekre vezetett. Maga a metafizikai gondolkodás, tehát a világ és a lét dolgainak-jelenségeinek értelmes egészként való magyarázata is az antik görög kultúrában merült fel elsőként. Az *ószövetségi* zsidóság Isten választott népe volt, csak arisztokrata szerepet ismert, teljességet tükrözött, a polgári szerep elismerésének, létezésének szükségszerűsége nem kellett, hogy megfogalmazódjon benne. A mai értelemben vett kettősség a *kereszténységgel*, Krisztussal és minden egyes ember megváltottságával vette kezdetét, Ő volt az, aki kereszthalálával az üdvtörténet lezárulásáig az embert (mindenkit) a létbe emelte, hogy minden embernek lehetősége nyíljon a teremtés céljával egyező emberi teljesség megvalósítására. A *középkor* egyháza azon munkálkodott, hogy a kereszténység eredeti értelmének megfelelően kialakítsa a polgár kultúratiszteletét, elősegítse az élő hagyomány hatását és az életet is megalapozó jelentőségét; istenközpontú világfelfogását a *humanizmus* emberközpontú törekvései (alapvetően arisztokratikus, s a középkorral szemben a polgári szempontot kevésbé tekintetbe vevő, vagy éppen a polgárt is arisztokratának tekintő) elvei haladták meg. A *felvilágosodás* pozitív céljai, vitathatatlan eredményei ellenére az intellektusa révén magát szinte mindenhatónak tartó polgár eltévelyedésének (a kultúra elutasításának) is utat nyitott, kezdetét vette a polgári kor (a kultúra szempontjából is a polgár által uralt kor), melynek problematikus jellege a *romantika* korában kezdett világosan felismerhetővé válni: a polgár, ha nem is mindig tudatosan, de ráésmélt lehetőségeinek korlátjaira, saját létezése és a vágyott értelemtapasztalás közti egyre mélyülő szakadékra, tehát az érvényesítés kultúrtörténeti feladatának egyre elviselhetlenebb nehézségére. Ez a felismerés, tehát az arisztokrata szerep szellemi útmutatása utáni vágy, a kultúratisztelet megnyilvánulása, és végtelen művészeti szépség és gazdagság, ugyanakkor a kétségbeesésig fokozott és elkeseredett metafizikai megközelítés és életérzés létrehozója, de egyben lehetőség is a valódi szellemi megújulásra.

A romantika, illetve az azt megelőző neoklasszicizmus irodalomtörténeti korszakainak Baratinszkij líráját is meghatározó szerepére, az irányzatok részletesebb jellemzésére a dolgozat későbbi része tér ki; előtte még egy kérdést érdemes felvetni: kortól (részben) függetlenül miben ragadható meg a *romantikus* és a *klasszikus*, illetve klasszicista világ- és létfelfogás lényege, valamint azt, hogy miként függ össze arisztokratikus és polgári szerepekkel romantika és klasszika szempontjainak szembeállításával.

A romantikus életérzés alapvetően polgári jellegű (csak egyedi esetekben beszélhetünk arisztokratikus fogantatású romantikáról), hiszen a talajt vesztett (arisztokratikus szellemi támasz nélkül alkotó) ember önkifejezése, aki ugyanakkor kénytelen szembenézni a kultúráképviselő szükségességével, saját magát képtelennek és elégtelennek érezve erre a szerepre. A romantika egyik legfőbb jegye az értelemtapasztalás utáni vágy beteljesíthetetlensége (állandó keresés, állandó hiány), és ezzel összefüggésben élet és lét meghasadtságának tudata, a szabadság (önmagunktól, saját korlátjainktól való szabadságunkat is beleértve) szinte az öntörvényűségig fokozott igénye, az élet irracionális tapasztalati oldalainak (álom, látomás, éjszaka, őrültség, homály, mágia, misztikum) előtérbe helyezése, a formák szabályainak elutasítása az élet és az alkotás minden területén. Minden korban 'romantikus' magatartás az értelem és érzés szembeállításával, a lélek léttapasztaló, titokzatos módon értelemadó szerepének elismerése, az ember természeti kötődéseinek, illetve a természet iránti panteista rajongásnak a kifejeződése; a Végtelen elérhetetlenségének tragikus élménye és lelki-szellemi tapasztalata. A romantikus alkat gyakran lázadó, de kultúratiszteelő (a keresett, de soha át nem élt értelem létezését a végtelenségig nem megkérdőjelező = nem értelemtagadó); lázadása konstruktív, mert nem az értelem és az igazság ellen, hanem élet és lét meghasadtsága ellen irányul. A metafizikai lázadás eredetileg értelmes, konstruktív lényegét és célját hangsúlyozza Camus, amikor a valaminek az elvesztésén régen túl levő 20. század szellemi lázadásában az egység igénylésének közvetett módját látja: 'A metafizikai lázadással az ember sorsa és az egész teremtés ellen fordul. Metafizikai ez a lázadás, mert az ember és a teremtés céljait tagadja. A szolga sorsa ellen lázad, mely helyzetéből fakad; a metafizikai lázadó a sors ellen lázad, melyet ember mivoltában mértek ki rá. ... A metafizikai lázadó a széttöredezett világ fölé magasodik, hogy egységét követelje. A benne meglévő igazság elvét állítja szembe az igazságtalanság elvével, melyet a világban lát munkálkodni. Eredetileg ezt az ellentmondást akarja feloldani, helyre akarja állítani az igazság egységre törekvő uralmát.'⁹⁴

A klasszikus szellemi viszonyulás, mindezekkel - s mindenekelőtt a lázadással - szemben, lényegét tekintve és a legtöbb esetben arisztokratikus: az egységet megerősítő, a transzcendencia elsődlegességének biztos tudatában és közvetlen tapasztalatában élő lét- és életfelfogást tükröz. A hagyományhoz való ragaszkodás, a rend elsődlegességének és az egység felülről értelmet adó jelentőségének tudása és hite (attól függően, hogy a tapasztalat mennyire szellemi-közvetlen, vagy lelki-érzelmi, intellektuális, tehát közvetett) olyan erősen áthatja felfogását hogy a klasszikus alkotó számára nem lehetséges az értelemtagadás semmilyen formája; a lázadás kísértésén még a polgári klasszikus viszonyulás esetén is sikerül az egyénnek felülemelkednie (Baratinszkij verseiben sok példáját láthatjuk a lázadás leküzdésének). Az egységben látás lehetőségének hite és képessége megakadályozza az élettől és a kultúrától való 'menekülést' is, csakúgy, mint a misztikus, a teljes értelmi belátásra nem törekvő megközelítést, s természetesen a romantikára jellemző végletes kétségbeesést is. A klasszikus pozíción álló alkotó számára lehetetlen önálló értelmet közvetlenül felfedezni a világ bármely jelenségében, így a természet sem lehet önmagában Isten létének közvetlen bizonyítéka, tükröződése. A klasszikus módon harmonikus viszonyulási mód számára minden utalhat a létre, jelképe lehet a transzcendens értelemnek, mindig szem előtt tartva ugyanakkor, hogy a fizikailag-érzékileg tapasztalható világból nem vezet közvetlen és értelmileg belátható út a lét teljességéhez. A klasszikus alkotó tudja, hogy a világ dolgainak és jelenségeinek az ember (mint Isten egyetlen, teremtőképesseggel megáldott teremtménye) adhat csak értelmet, és tudja azt is, hogy a lét a világ felől, az Egész a részek felől nem érthető meg. Ugyanakkor tiszteletben tartja, hogy a világ dolgai és az emberre bízott teremtmények 'nem vezethetők le' a transzcendenciából (mintha az személytelen elv lenne), ami az értelemtapasztalás személyességével és transzcendenciájával függ össze. Ennek a kultúratiszteletnek az élet minden területén meg kell nyilvánulnia, legyen az az alkotás létben gyökerezettsége, az első és második (az ember által teremtett) természethez fűződő viszonyunk, a tudomány céljainak meghatározása, vagy a civilizáció építése. Az emberiség – fejlődésének egyre magasabb fokára érve – nem feltétlenül és nem egyértelműen gazdagodott hagyománytiszteletében.

Baratinszkij lírája 25 év alkotói fejlődését tükrözi, 1819 és 1844 között írt verseiben, keletkezésük időrendi sorrendjében olvasva, határozott változás figyelhető meg: korai művein kifejezetten érezhető a fiatal költő kötődése egyrészt az antik görög irodalomhoz, a francia klasszicizmushoz, másrészt az Oroszországban éppen a 20-as években kibontakozó romantikához. Ez a kötődés inkább nevezhető hatásnak, gyakran csak formai vagy a

témaválasztást érintő elvnek, mintsem valódi szellemi elkötelezettségnek, és a Baratinszkij lírájában végigkövetendő változás nem zárja ki azt, hogy az életmű egészét gondolati, szellemi megközelítésbeli szempontból egységesnek tekintsük. Az emberi lét és a szellemi alkotás alapvető, kultúrát meghatározó kérdései a tizenéves költőben ugyanazzal az igénnyel vetődnek fel, mint negyvenes éveiben, mégis nagy kihívás, de ugyanakkor rendkívül érdekes feladat végigkövetni azt a változást, amely a felvetődő kérdésekre adott válaszokat tekintve, a versek megszületésével végbemegy a költőben és a (későbbi) olvasóban: a korai művekről általában elmondható, hogy közvetve, gyakran tagadás vagy elhatárolódás formájában adnak választ, esetleg a kérdés megválaszolatlan marad, és csak a későbbi művek megszületésével zárul le. A romantikus hatás és kiindulópont ellenére Baratinszkij már a 20-as években is klasszikus költő volt, a lét végső kérdéseinek megválaszolásában számára a kor szelleméből könnyen adódó, lázadásra hajló, annak konstruktív vagy negatív módjait felvető 'megoldás' soha nem alkalmazható, a lírai én és Baratinszkij ettől (mindig, életművének egészét tekintve is) elhatárolja magát. Előbb függesztené fel a mély szellemi meggyőződésre alapozott válasz kísérletét, mintsem időleges, számára nem teljes értékű, megalkuvással egyenlő tanulságot adna bármilyen szellemi kérdésben. A 'hamis költészet' vállalását, az utánzást (mint pusztán imitációt) a leghatározottabban bűnnek és eltévelyedésnek tartja, és szellemi szempontból kompromisszumra nem fogad el semmilyen lehetőséget. 30-as években írt költeményei arról tanúskodnak, hogy a versek énjét, és magát a klasszikus költőt mindig foglalkoztató, inspiráló értelemtapasztalás utáni vágy, a lelki és szellemi elkötelezettség és a problémák átlátása, megközelítése egyre inkább elmélyül, gondolatilag határozottabbá és magabiztosabbá válik, ugyanakkor a romantika formái jegyeitől is megtisztul. Megszületnek azok az elégiák, amelyek alapján az utókor gondolati költészetnek nevezi Baratinszkij líráját. Kérdőjelek, bizonytalanságok és lázadó gondolatok nem maradnak, az életmű egésze a jövőbeli értelemteljesülés és a mindenki számára megadatott közvetlen léttapasztalás hitének élő bizonyítéka.

Az egyes versek értelmezésénél fontos ennek az alkotói fejlődésnek, gondolati elmélyülésnek a figyelemmel követése, de nem kevésbé lényeges megvilágítanunk azt a sokszínűséget és teljességet, amely a lét és az alkotó, illetve az alkotás viszonyát jellemzi, a szellemi kérdések valamennyi 'dimenziójára', értelmezési síkjára és területére kiterjed, mégis összefogott és harmonikus egységet alkot. A transzcendens értelem fényének mindent meg kell világítania, de a fénysugár az emberi élet egyes részeire más és más módon vetődik. A léttapasztalásra vágyó költő megértési szándéka mindenre kiterjed,

szellemi igénye az egész harmonikus értését követeli; életbeli, azaz, az érvényesítés körébe tartozó vonatkozásaival együtt. Élet és lét együttes, átfogó megközelítése ezért olyan sokoldalúságot hoz létre Baratinszkij költészetében, amely az egyes kérdéseket egységes megvilágításba hozza, értelmes egésszé, mégis változatossá és sokszínűvé teszi. Baratinszkij verseit, tematikus szempontból is, nehéz lenne 'csoportokba osztályozni', mert valamennyi jelentős alkotása, a koraiak és a későbbiek egyaránt, a transzcendens értelem tapasztalatának lehetőségeiről és jelentőségéről tesznek vallomást, a polgári kultúratisztelet és létre nyitottság alaphelyzetéből kiindulva. Észre kell vennünk ugyanakkor, hogy bizonyos szempontok és kérdések vissza-visszatérnek, mint a lírai én igazsághoz viszonyulásának konkrét módjai, megnyilvánulásai, még pontosabban, mint a lét teljességének és a kultúrértékek érvényesítésének alapvető témái és problémái. Ilyen értéknek, megközelítési útnak tekinthető az ember szellemi viszonyulása az alkotáshoz, a szellemi lázadáshoz, az ember szabadságának kérdéséhez, a természethez, a szerelemhez, a szülőföldhöz és az elmúláshoz.

Az értekezés legfontosabb célja, hogy ezen a sokszínűségeken át az egységet mutassa meg (Baratinszkij líráját az öt értelmezők nem minden esetben tekintik egységesnek), és méginkább az, hogy a romantikusnak mondott költő klasszikus szellemi meghatározottságát, a romantikától elhatárolódó szellemi viszonyulását feltárja, alkotásainak értelmezésén keresztül. Az alkalmazott megközelítési mód Baratinszkij költészetéhez elsősorban azért látszik alkalmasnak, mert művei a lét alapkérdéseit vetik fel, az emberi lét lényegének értelmezésére irányuló törekvés pedig szükségszerűen filozofikus. Baratinszkij (és ezt a szakirodalom egyértelműen alátámasztja), gondolati költő, legnagyobb műveit filozofikus elégiáknak szokás nevezni, de eddig nem esett szó a művek gondolati mélységének klasszikából (a puskinsi klasszikából) eredő gyökereiről, illetve a kort meghatározó romantikus művészeti és eszmetörténeti irányzat meghaladásáról, Baratinszkij életművének 'romantikán túliságáról', vagy legalábbis hozzá képest eltérő jellegéről.

II. A romantika korának szellemi törekvései

1. Neoklasszicizmus és romantika a 19. század első felének irodalmában

A kultúra folytonossága, az egyes irányzatok egymásra épülése miatt az irodalomtörténeti korszakok jellegének meghatározása, egymástól való megkülönböztetése akkor sem egyszerű feladat, ha a 19. század első felének irodalmát lényegében a romantika és az ekkorra már egyre inkább érvényét veszítő neoklasszicizmus együtthatása jellemzi. Nem lehet egyértelműen csak romantikusnak nevezni ezt a korszakot, a kultúra bármely periódusának vizsgálatakor észre kell venni a folytonosságot, az előző és a kialakulóban lévő irányzat vagy létmegközelítési mód jelenlétét is; semmilyen művészeti jelenség vagy eszmetörténeti irányzat nem nevezhető kizárólagosnak vagy elszigeteltnek egy adott perióduson belül. Hajnády Zoltán *A kultúra mint emlékezet* c. könyvében így írja le ezt a folytonosságot: 'Ami egyszer hátrébb szorul, nem hull ki mindörökre az emberiség emlékezetéből. Letűnt civilizációk reneszánszok formájában újjászülehetnek. A tegnap meghal a mában, a ma tovább él a holnapban. Minden század szellemi vérkeringésében az előző századok eszméi is benne lüktetnek. ... A kultúra történetében csaknem minden az előzőből következik. Minden kultúra folyamatosan alakul ki, és terméke annak a folyamatnak, amit hagyománynak nevezünk.'⁹⁵ Az irodalmi kánon problémája, mint a hivatalos kulturális örökség kérdése, összetett és számos tényező befolyása alatt áll, a 19. század elejének orosz költészetét sem egyszerű megítélni a hagyományhoz való kapcsolódás szempontjából. Renate Lachmann az orosz klasszika meghatározásának lehetőségeit vizsgálja, és felfigyel e nehézségre: 'Az orosz klasszika kérdésköre nemcsak kanonizálásának problematikáját foglalja magába a 19. század irodalomtörténet-írásán belül, hanem a klasszikus örökségről folytatott vitát is érinti. Igen, a kérdés, hogy mi az, ami kulturális örökségnek számíthatna, nyugtalanító eldönthetlenségében az orosz hivatalos és nem hivatalos kulturális önértés alapja, és máig is újra és újra felvetődik. Azon szerzők értelmezésének látványos diszkrpanciái terhelik e kérdést, akik örökségnek számíthatnának.'⁹⁶

A 19. század 20-as-30-as éveiben kiteljesedő romantika jellemzőinek és törekvéseinek tisztábban látásához érdemes figyelembe venni a középkorral szembe forduló felvilágosodás, a klasszicizmusra épülő neoklasszicizmus, és a vele szinte egy időben jelentkező preromantika szellemi-művészeti célkitűzéseit. Nyugat-Európában már a 18. században kezdetét vette az a társadalmi átalakulás, amely az ember egyéni- és a kultúrában betöltött helyének megváltoztatását időszerűnek látta; és amely a korábbiakhoz

képest az ember kulturális, s nem kevésbé civilizációs szerepének modernebb értelmezését fogalmazta meg. A 'Fény századában' bekövetkezett fejlődés, a technika, a természettudományok, a gazdaság átalakulása az emberi szellem számára is új távlatokat nyitott; intellektuális feladatát és lehetőségeit szinte korlátlanak tűntette fel. A jelenség 'modernitását' bizonyítja, hogy ereje és hatása napjainkban is meghatározó; a felgyorsult ütemű fejlődés, a modern értelemben vett racionális-intellektuális haladás kultúrára nézve nem mindig pozitív eredményeivel együtt. A kultúra átalakulásának a kultúrán belül gyökerező oldala, a civilizációs fejlődésnél még erősebben ható tényezője és mozgatója az ember valláshoz való viszonyulásának, ember és Isten kapcsolatának átértelmezése volt (az egyház hatalmának megkérdőjelezésével). Az emberi lehetőségek látszólagos kitágulásával együtt jár az a deizmusba hajló elképzelés, mely szerint a Teremtést követően Isten szabad utat ad az embernek a neki adott világban, annak átalakításában; az ember értelme-rációja elegendő biztosíték arra, hogy pozitív eredményeket érjen el kulturális és civilizációs fejlődésében, s közben ne veszítse el a létét megalapozó szellemi háttérét. A ráció mindenhatóságába és mindent tudásába vetett bizalmat – mint sajnálatos módon a legújabb korban többszörösen bebizonyosodott – meg kell kérdőjelezni, mert az önmagában nem jelenthet garanciát a szellemi szempont helyes választására, a hagyomány értékeinek tiszteletben tartására. Nem vonható kétségbe, hogy a felvilágosodás és a rá épülő klasszicizmus-neoklasszicizmus, mint szellemi és művészeti irányzat, pozitív indíttatású volt, csak lehetőségként hordozta mindazt a veszélyt, amit a személytelen intellektus hatalmának abszolutizálása, a lelki-szellemi egység figyelmen kívül hagyása jelentett, ezért irodalomtörténeti szempontból is elsősorban azokra az új, az előző korszakokat meghaladó jegyekre érdemes hangsúlyt helyezni, amelyek az irodalmat, s főként a költészetet meghatározták a 18. század utolsó harmadától kezdve.

Baratinszkij lírája időben a romantikához kötődik, s mint látni fogjuk, egyáltalán nem mentes annak eszmei és irodalmi hatásaitól, mégis távol áll attól, hogy összességében romantikusnak nevezhessük. A romantika és az azt megelőző, a neoklasszicizmus és a preromantika kettősségével jellemezhető időszak (a 18. század utolsó harmadától számítva) az orosz irodalomban sem volt egységes; a kultúra folytonossága, az egyes irányzatok egymásba kapcsolódása itt is éreztette hatását.

Pál József: *A neoklasszicizmus poétikája* c. írása alapján a két irányzat művészi ideáljainak különbözősége osztja meg a korszak művészetét: A preromantika jellemzője a 'félelmetes, megmagyarázhatatlan nyugtalanság', 'a fájdalom és a félelem által felizgatott érzékenység'⁹⁷, míg a neoklasszicizmus a fennkölt nyugalom, a megfélemezett lélekállapot

uralmával jellemezhető. A preromantika alkotója képtelen legyőzni a végtelen és elérhetetlen messzeség utáni vágyát a befejezett harmónia megvalósításával vagy átélésével, a neoklasszicizmus 'összhangba tudja hozni a különböző művészi inspirációkat, emberi és művészi totalitásra törekszik.' Sem a neoklasszicizmus, sem a preromantika nem mond le arról az ontikus igényről, hogy az igazsághoz viszonyítson és közelítsen minden értéket, s közös jellemzőjük az esztétikum fontosságának elismerése, illetve az egyetemes értékek felé törekvő alkotói magatartás. A klasszicizmus nyomán a neoklasszicizmusban is meghatározó szerepet játszik az antikvitás harmóniájának példája, viszont a 18. század végére már nem képzelhető el az erkölcsi-esztétikai értékhez képest magasabb rendű, önmagában is teljes igazság egységteremtő elve nélkül. A neoklasszicizmusban, de a preromantikában is alapelv szépség és igazság, illetve 'fenségesség' és 'igaz' egylényegűsége, valamint összefüggése az alkotás folyamatában; 'a felkorbácsolt szenvedélyek után a nyugalomhoz való visszatérés a művészi pillanat'⁹⁸, a művész 'az objektív és a szubjektív mozzanat egyesítésére törekszik'⁹⁹. A preromantika művésze számára mindez már elérhetetlen; a nyugalomban és az egyensúly tapasztalatában való feloldódás nem képzelhető el.

A művész ösztönösségére, a fantázia korlátlan szabadságára hagyatkozó, a természet értelmet tükröző panteista felemelésével élő preromantikától és romantikától abban is különbözik a neoklasszicizmus, hogy utóbbi a korai klasszicizmus nyomán a ráció értelmező és értelmet adó szerepét tartaná fontosnak, de az egyértelmű racionális megközelítést már nem tudhatja magáénak; különösen a művészi alkotás és az ember-természet viszonyának kérdéseit illetően: 'A neoklasszicista művésznek, ideáltípusa megalkotásakor kétféle hagyománnyal kellett szembenéznie: az inspirációnak a valóságtól való teljes függetlenségét kidolgozó, korlátlan alkotói szabadságot biztosító emocionális, preromantikus elméletektől ugyanúgy elhatárolta magát, mint a természetet nagy találékonysággal és értelemmel utánózni képes racionális, klasszikus felfogástól.'¹⁰⁰ A neoklasszicizmus az emberi létet a gyakorlatban meghatározó ellentétek szintézisét lehetségesnek tartotta, s az egyoldalú, csak racionális igazság-megközelítési módoktól egyre határozottabban igyekezett távol tartani magát.

A 18. század végének, illetve a 19. század elejének kultúráját – filozófiai, vallási és művészeti szempontból - a felvilágosodás háttérének fokozatos érvényvesztésével egyre inkább a romantika határozza meg. A még kettős szellemi háttérben a descartes-i értelemben vett racionális magabiztosság, a 'cogito ergo sum' mindent értelmezni képes hatalma, mely a nyugati gondolkodást oly sokáig áthatotta, nem képes tovább

egységteremtő filozófiai tételként funkcióját betölteni, kezdetét veszi a kétféle metafizikai irányultság (a racionalizmusra épülő 'felvilágosult', illetve a létnek az előbbi által visszautasított oldalát életre keltő romantikus felfogás) elválása. Richard Tarnas: *A nyugati gondolat stációi* c. filozófiatörténetében a kétféle szellemi irányzatnak nemcsak az eltéréseire, de közös eredetére és hasonlóságaira is felhívja a figyelmet: 'A romantikus szemlélet ugyanakkor igen sok közös vonást mutat felvilágosodás-béli ellentétével, s elmondható, hogy a modern tudat e kettő bonyolult összjátékából alakul ki. Mindkettő 'humanista' eszményeket követ, amikor rendszerükben az embert oly nagy tisztelet övezi, s az ember sorsa a kozmoszban olyannyira foglalkoztatja őket. ... Erőteljesen prométheusziak abban az értelemben, hogy mindketten láznak a nyomasztó hagyományos struktúrák ellen, ünneplik az individuális emberi géniust, s mindketten az emberi szabadságra és kiteljesedésre törekednek, mindketten merészen keresik az útjukat. ... Az azonosságok mindegyikében ugyanakkor felfedezhetünk mély eltéréseket is. A felvilágosodás szellemével ellentétben a romantika világszemlélete a világot inkább egységes organizmusként, mintsem atomi szerkezetű gépezetként szemléli, inkább az ihlet csalhatatlanságát, mint a ráció megvilágosodását dicsőíti, s inkább az emberi élet kimeríthetetlen drámáját, mintsem a hűvösen statikus absztrakciók előrejelezhetőségét látja. Míg a felvilágosodás temperamentuma páratlan racionális intellektusának köszönhetően ... tartja olyan nagy becsben az embert, a romantikus látásmód inkább a fantázia és a lélek aspirációit, az érzelem mélységeit, a művészi kreativitást, az egyéni önkifejezés és önmegvalósítás erejét helyezi előtérbe.'¹⁰¹

A felvilágosodás szellemi egyeduralma idején a nyugati romantika által a későbbiekben előtérbe helyezett emberi tulajdonságok, törekvések, önmegvalósítási módok – a racionalizmus természetéből adódóan – nem, vagy csak nagyon korlátozottan juthattak szerephez. A hosszú ideig háttérbe szorított, tudatosan mellőzött szellemi energiák a 18-19. század fordulóján kitörve, önmegvalósítást követelnek, s ez egybeesik azzal az egyre nyilvánvalóbb tendenciával, hogy a felvilágosodás szellemi lehetőségei kimerülőben vannak: 'Az érzelem és a képzelet, nem pedig az értelem és az észlelet az elsődleges fontosságúak. Nemcsak a magasztos és a nemes, de az emberi lélek sötét és ellentmondásos oldala, a bűn és a gonosz, a halál, a démoni, az irracionális iránti érdeklődés is megjelent. .. A belső lét, a hangulatok és indítékok, a szerelem és a vágy, a félelem és a szorongás, a belső konfliktusok és ellentmondások, emlékek és álmok titkainak a kifürkészése, a szélsőséges és kommunikálhatatlan tudatállapotok átélése, eksztatikus természetfeletti állapotok megtapasztalása, az emberi lélek mélységeibe való

merülés, a tudatalattinak, a tudattalannak a tudatos felszínre hozása, a végtelen megismerése...'¹⁰² - valóban olyan dimenziói az emberi létezésnek, amelyek nem rendelkeztek valódi létjogosultsággal a felvilágosodás (klasszicizmus/neoklasszicizmus) kultúrájában és irodalmában, mint a romantikában, ahol majd központi jelentőségre tesznek szert (talán a romantikus művész mintegy a másik végletbe esve túlságosan is nagy szerepet szán nekik).

'Az egységbe foglaló rend és értelem keresése a romantikusoknál is központi helyen maradt, de ebben a feladatban az emberi tudás határai a felvilágosodás szabta lehetőségeken túllépve radikálisan kitágultak...' ¹⁰³ – írja Tarnas, az emberi nagyság eddig figyelmen kívül hagyott oldalának előtérbe hozása jelentős lépés a kultúra fejlődésében; különösen érvényes ez a művészetre, a szellemi alkotásra vonatkoztatva, az embernek, mint Isten teremteni képes teremtményének új alkotói értelmezése ver gyökeret a romantikus eszmék nyomán, és önmagában haladásnak tekinthető a romantikus alkotó törekvése Isten, az igazág megismerésére és megtapasztalására: 'A romantika újra felfedezte Istent – nem az ortodoxia, nem a deizmus, hanem a misztika, a panteizmus, az immanens kozmikus folyamatok Istenét; nem a pátriárkát, a monoteizmus szigorú bíróját, hanem egy szavakkal le nem írható, titokzatos, pluralisztikus, mindent átölelő, semleges, esetleg nőnemű istenséget; nem a távoli teremtő alakját, hanem a természetben és az emberi lélekben fellelhető fényes *teremtőerőt*.' ¹⁰⁴ A romantikus gondolkodó az ember istenarcúságát kereste, de végtelenbe törő akaratával el is túlozta az emberben lakozó isteni erő, a teremtőképesség lehetőségeit. Az Istennel - és a lét egészével - való egység megtapasztalásának vágya a romantikus művészt túl messzire viszi; szellemi tapasztalata, amelynek – a lét rendje szerint – teljesnek, lelkinék és szelleminek, az értelem által beláthatónak kell lennie, misztikus élménnyé válik. Bertrand Russell: *A nyugati filozófia történetében* ezt a tapasztalatot 'az isteni felmagasztosultság élményének' nevezi ¹⁰⁵, de a lélek ebben az állapotában mégsem a vágyott egységet éri el, hanem inkább kiszakad belőle.: 'A misztikus eggyé válik Istennel: a Végtelen szemlélésében megszabadul minden kötöttségérettől, mely őt embertársaihoz fűzi. Az anarchikus lázadó még többre tör: nem úgy érzi, hogy egy Istennel, hanem úgy, hogy ő maga Isten.'¹⁰⁶ Péter Ágnes a romantikus látásmódról írott kötetében ezt az élményt nevezi meg a léttapasztalás bekövetkezéseként a romantikus költészetben: '... a költő képes túllépni az egyéni tudat határain, képzeletében be tudja járni az emberi lét teljes mélységét. Ez óriási győzelem, maga a halhatatlanság. ... A győzelem pillanata ez, a költő megistenülése, de egyben az isteni lét elidegenítő hatásának belátása: a költő sorsának felismerése. A romantikus melankólia nemcsak az

ember léthelyzetének tragikumából ered, hanem a költő szükségszerű magányának felismeréséből is.’¹⁰⁷

Bergyajev: *Смысл творчества* c. könyvében szintén figyelmet szentel ennek a romantikában is realizálódott veszélynek: ’A teremtő lét, lényege szerint, nem lehet véges és befejezett, és Isten teremtő aktusába zárt. A teremtő a saját hasonlatosságára teremtett embernek szabad teremtőerőt ad. Az emberi alkotás hasonló az isteni Teremtéshez, nem egyenrangú, nem azonos, de hasonló. Az ember nem abszolút, ezért nem is rendelkezhet abszolút hatalommal.’¹⁰⁸ Bergyajev, több évtized távlatából, jól látja romantika és klasszicizmus kettőségét, viszonyulási módjuk lényegét és egyoldalúságának lehetőségét, amikor az alkotás lényegének meghatározásakor így fogalmaz: ’A romantikus alkotó bánata szoros kapcsolatban áll a kereszténység életérzésével, a keresztény túlvilággal. ... A romantika nem akarja elfogadni az immanens zártságot és befejezettséget; a végtelenre irányuló transzcendens kitörésre vágyik. A romantika jobban megfelel az emberi természet evilágihoz képest transzcendens végtelenségének, mint a klasszicizmus. A romantika mintha a világ teremtő korát jövendőlné, mintha előre megérezné majdani elérézését. A klasszicizmus késlelteti a világ teremtő korszakának eljövételét, az embert az immanens befejezettségbe bilincseli, akadályozza abban, hogy másfajta lét felé törjön.’¹⁰⁹

A szellemi eltévelyedés veszélyét tehát magában hordozta mind a felvilágosodás, mind a romantika: előbbi a ráció mindenhatóságának abszolutizálásával, utóbbi pedig az isteni felmagasztosultság misztikus élményében; ezáltal – kultúrtörténeti értelmük, eredeti céljuk helyessége ellenére - utat nyitott az emberi lét megközelítésének egyoldalúsága felé.

A 19. század első harmada a preromantikából kifejlődő érett romantika időszaka lett, a romantikát pedig nagyrészt éppen azok a jegyek és tendenciák határozzák meg, amelyek a felvilágosodás szellemi háttéréből kibontakozó klasszicizmusban és neoklasszicizmusban kevésbé voltak fontosak. A romantika irodalomtörténeti és művészeti irányzatát általában a klasszicizmus jellemzőivel való szembeállításból kiindulva mutatja be az irodalomtörténet, és ez a megközelítés valóban indokolt, hiszen a romantikában már a kezdetektől fogva azok a jegyek és általános törekvések dominálnak, amelyek a racionalizmusra épülő, nyugalmat és harmóniát tükröző, befejezettséget teremtő neoklasszicizmusból részben vagy teljesen hiányoztak: a lélek-érzelem szerepének hangsúlyozása az igazság tapasztalásában, a végtelen felé törekvés, az örök nyugalanság, a harmónia elérésének lehetetlensége. Péter Ágnes így fogalmazza meg a két irányzat eltérését, illetve a romantikus művészet legfőbb törekvését: ’A romantikusok leegyszerűsítésnek érezték a tizennyolcadik század világképét, az ún. “természetvalláshoz”

(deizmushoz) vezető newtoni, matematikai szabályok közé zárt racionális rend fogalmát. Locke episztemológiája – értelmezésük szerint – az embert kiszolgáltatotta környezetének, s nem tudta megmagyarázni sem a szabadság szubjektív élményét, sem a keresztény hagyományokban hangsúlyos erkölcsi felelősség kérdését. Úgy érezték, olyan történelmi korban élnek, mikor ismét át kell értelmezni a viszonyt Isten és az ember, természet és a tudat között, azaz a Lét és a létező kapcsolatát, amely meghatározza az ember egzisztenciális alapélményét.’¹¹⁰

Ahhoz, hogy a preromantika-neoklasszicizmus kettősségéből az előbbi irányzat folytatásaként kiteljesedett romantika határozta meg a 19. század első felének-harmadának művészetét, ’fordított’ módon nagyban hozzájárult a klasszicizmus gondolkodás- és társadalomformáló hatása: a hosszú ideig háttérbe szorított, de az emberben örökkön élő igények felszínre törése. A sok általános, ’örök romantikus’ jellemző mellett a 19. századi romantika több és jól körülhatárolható kultúrtörténeti-művészeti jelenséget helyez az előtérbe, melyek nagy része ténylegesen az adott korhoz köthető. Horváth Károly: *A romantika* c. könyvében részletes felsorolást ad a 19. század elején ’modern’ irányzatként élő romantika megkülönböztető jegyeiről és művészi sajátosságairól, amelyek az európai nemzeti irodalmak mindegyikében felfedezhetők, ugyanakkor hangsúlyozza: ...a romantika sokrétű s ellentmondásos irodalmi irányzat’¹¹¹, és az egyes nemzetek irodalma valóban fontos eltéréseket is mutat (különösen igaz ez az orosz ’romantikus’ irodalom vonatkozásában). Az ellentmondásos jelleg főként a romantikus alkotó léthelyzetéből fakad, sokrétűsége pedig a romantikának abból az igényéből, amely a teljességre törekvéssel, a lét egységének érteni és érezni akarásával függ össze, valamint a nemzeti hagyomány feltámasztásának, újraélésének, a hozzá való kulturális kötődések megteremtésének igényével. E tanulmány szerint a felvilágosodással szembeállított romantika fő művészeti jellemzői: az egyéniség kultusza, különös hangsúllyal a művész személyiségére és az individuális tehetségre, az önkifejezés igénye, ’a felfokozott életérzés és az élet teljes intenzitással való élésének igénye’¹¹², a líraiság, homály és titokzatosság; új költői műformák megjelenése (illetve a megelőző korszakkal összehasonlítva más formák választása), a művészet eredetiségének és a művész önmagából merítésének fontossága, a nemzeti múlt (sokszor a középkor) értékeinek előtérbe helyezése (illetve szembeállítása a kevésbé dicsőséges jelennel). B. Gaál Márta a romantikus látásmód lényegét meghatározó kettősséget a romantikus alkotók dialektikus szemléletével hozza összefüggésbe: ’A romantikus gondolkodás a *transzcendentális dialektika* segítségével kíván a tudat és a valóság ellentmondásán felülemelkedni’¹¹³, s az ellentét pozitív, az

egység megragadását segítő szerepét hangsúlyozza: 'A két, egymást dialektikus módon tagadó gondolat a szintézisben az ellentétpár tagjai fölé emelkedik, s így egy, a végtelenbe nyúló spirál részeként, annak egy fejlődési szakaszaként képzelhető el.'¹¹⁴

A költészet és általában az irodalmi művek tárgya és megszólítottja a romantikában már nem a magas rangú vagy kiválasztott ember, inkább lelkileg kell a lét befogadására a végsőkig nyitottnak lennie (a kivételesség mindig az egyes ember, az alkotói génusz sajátja, nem társadalmi jellegű). Ezzel részben összefügg a lírai műfajok választásának átalakulása is: a klasszicizmusban Isten és az uralkodó nagyságát ünnepélyesen magasztaló, a többi ember porszem-létét hangsúlyozó ódával szemben a sokkal személyesebb, a romantikus életérzést közvetlenül kifejező lírai műfajok dominálnak; főként elégiák, dalok, balladák, drámai és elbeszélő költemények, illetve 'szabad' lírai költemények. A változatosságot, egzotikus tájakat, szélsőséges (sokszor vad és pusztító, de drámai szépségével ilyenkor is lenyűgöző) természetet megjelenítő lírai művek egyszerre kifelé és befelé fordulóak; a legromantikusabb (tehát a romantikus létfelfogást a legtisztábban tükröző) alkotások a lírai én fájdalmának, végtelen utáni hiábavaló sóvárgásának kifejezői is. A romantika vallásos áhítattal fordul a felemelt természet felé: a klasszicizmus deizmusával szemben a romantikus természetfelfogása panteista jellegű, a teremtett világ minden jelenségében Istent látja, mindenben képes megragadni az értelem tükröződésének lehetőségét. A fantázia hatása és szerepe a romantikában addig nem tapasztalt jelentőségű lesz, 'a művész legfőbb ihletője'¹¹⁵. (Az emberi képzelet jelentőségének kinagyítása összefügg a romantikus alkotó élettől való elfordulásával: az élet sokat ígért, de csak csalódást hozott, a lélek válasza a kiábrándultság, a vigasztalódás lehetőségének keresése a lét más, gyakran irracionális területein.) A romantikus költő prófétainak érzi szerepét, s még ha a vágyott értelemtapasztalás az életben, ezen a világon nem is következhet be, a transzcendencia felé törekvő lélek sokszor kiközösítve érzi magát az 'átlagemberek' világából: a költő és a tömeg szembenállása gyakori témája a romantikus költeményeknek. (Ezzel szemben a klasszicizmus és neoklasszicizmus késői szakaszában is megmarad az egység ellentmondásokat kibékítő ereje, a 'klasszicista rend', az antik világ megkérdőjelezhetetlen harmóniájához hasonlóan, mely végül is értelmezi, mintegy felülről egybefogja a lét egészében tapasztalható ellentéteket.) Ilyen rend és kiegyensúlyozottság a romantikus alkotó számára nem képzelhető el, a romantikus szépség éppen a soha ki nem elégülő vágyakozás melankolikus fájdalmából ered, és áthatja a lét és élet egészét. B. Gaál Márta Friedrich Schlegel esztétikájának a romantikus kifejezésmódra gyakorolt hatását az irónia és a szimbólum összefüggéseinek kifejtésén át mutatja be: 'A

művészi ábrázolás területén a végtelenre utalás szimbolikus mozzanatával jellemezhető az irónia'¹¹⁶, 'A romantika tehát az iróniát mint a megsemmisítés formáját és módszerét végső soron tárgya felemelésére használja. Nem a tagadás, a nevetségessé tétel a célja, hanem a *helyes látásmód kialakítása*'.... , és 'nemcsak esztétikai kategória, hanem a szubjektumnak a világhoz való viszonyát meghatározó magatartásforma, szemléletmód is. ... A tagadás, a kritikai tendencia mellett, a schlegeli romantikus irónia az emberi szellem építő, újat teremtő alkotó tevékenységének végtelenségét is kifejezi.'¹¹⁷

A 18-19. századi orosz irodalomra a klasszicizmus hagyományőrző, illetve a preromantika és a romantika újíto tendenciái egyaránt hatással voltak (még ha a nyugat-európaihoz képest kissé módosult formában is). A 18. században az orosz klasszicizmussal kezdődött az orosz kultúra európaivá válásának folyamata, a 19. század itt is a klasszicizmus virágzását hozta. Péter cár korábbi reformjai gyökeres társadalmi, gazdasági és civilizációs átalakulást eredményeztek, s vége szakadt Oroszország kulturális elszigeteltségének is, ugyanakkor az irodalom, és általában a humán műveltség bizonyos fokú szekularizációja is megfigyelhető. Már a 18. században megkezdődött a modern irodalmi nyelv és az új költői műfajok kialakításának folyamata (Tregyjakovszkij, Szumarokov, s főként Lomonoszov kiemelkedő szerepet töltek be az újítás terén), az irodalom pedig egyre kevésbé tudta függetleníteni magát a társadalmi átalakulás időszerű kérdéseitől. Az 1720-as és 30-as években a regény műfaja Oroszországban is kezdett tért hódítani (az olvasóközönség szélesebb köréhez jutott el, mint a lírai művek), és európai színvonalú, a nyugat-európai kultúra törekvéseinek megfelelő drámai művek is születtek. A líra területén is fontos átalakulás ment végbe: a költők (akik ebben az időszakban gyakran töltek be fontos állami tisztségeket is) az orosz nyelv természetes jellemzőinek megfelelő (szóhangsúlyra, s nem szótagszámlálásra épülő) verselés szükségességét hangsúlyozták, és megalapozták a költői műfajok új rendszerét. A nemzeti sajátosságok fontosságának elismerése Oroszországban is a romantika korában játszik lényegesebb szerepet; a neoklasszicizmus – a nyugat-európaihoz hasonlóan – az általános és univerzális, az egyéni és nemzeti jelleg fölött álló ideálok elsődlegességét hirdette (ez nem is lehetett másként, mivel a klasszicizmus az antikvitás kulturális örökségéhez nyúlt vissza, és annak esztétikai- és értékkategóriáit tekintette az imitáció mindennél fontosabb mértékadójának). Lomonoszov ódái a műfaj világirodalmi szinten is legkiemelkedőbb képviselői közé sorolhatók; a tartalom magasztossága (amennyiben ünnepélyes, dicsőítő ódáról van szó), illetve a gondolatok mélysége (ha a gondolati lírát előlegező és az ember létezésben elfoglalt helyét, ember és Isten viszonyát vizsgáló műveket tekintjük) a

klasszicista irodalom legnagyobbjai közé emelik Lomonoszovot, aki a korabeli társadalmi állapotokkal elégedetlen volt ugyan, de legfőbb értéként azt mindig szembe tudta állítani a Teremtő világban is megnyilvánuló nagyságával, az uralkodó bölcsességével, az univerzumot átfogó rend megerősítésével. Szumarokov költői programot felállító esszéiben fogalmazza meg annak szükségességét, hogy az orosz irodalom a nyugat-európai (elsősorban francia) klasszicizmus normáit kövesse, megtartsa a szigorú műfaji hierarchiát, és az egyes műfajoknak stilisztikailag leginkább megfelelő kifejezésmódot. (Érdemes megemlíteni, hogy a nyugat-európai klasszicista alkotók oroszra fordítása mellett sok eredeti mű íródott ebben az időszakban a korábban egyáltalán nem, vagy kevésbé jellemző műfajokban is: egyre több szatirikus és tragikus drámai mű, mese, érzelmeket – főként szerelmet – ábrázoló lírai és prózai alkotás születik.) A nyugat-európai minták tudatos követése, az eredetiek orosz fordításának elterjedése mellett a kultúra egészét meghatározó fontos jelenség az orosz irodalmi folyóiratok megjelenése is a század közepétől, és az 1756-ban megalapított színház is nagyban hozzájárult az irodalmi-kulturális élet felélénküléséhez. Novikov és Fonvizin művei már nemcsak az erkölcsi jellegű tanítást, hanem a nézők-olvasók szórakoztatását is célozták, az emberi 'romlottság' kigúnyolásával mindkét igénynek megfeleltek. A kor vallási és kulturális arculatának formálásához Oroszországban is jelentősen hozzájárult a hit deizmust tükröző kinyilvánítása, valamint a szabadkőművesség terjedése; a vallási törekvések sokszor a társadalom morális jobbítására irányultak. Az erkölcsi célzatú művek (a ráció, az intellektus klasszicizmusban elsődleges szerepére építve) könnyen belátható és mindenki számára érthető eszközökkel közvetítették a vallási értelemben is helyes és követendő morális értékeket, mintákat. A lomonoszovi ünnepélyes ódák elveit csak részben követő Gyerzsavin a század orosz költészetének másik jelentős alakja, az óda alapvető funkciói és jegyei mellett műveiben már nagyobb szerephez jut az alkotói egyéniség, mint Lomonoszov ódáiban. Az uralkodó dicsőítése, Isten nagyságának ünneplése az orosz klasszicista óda nélkülözhetetlen ismertetőjegye, de a 18. század második felében, s különösen utolsó harmadában, már az orosz költészetben is egyre több jogot követel magának az alkotói és emberi individualitás, illetve annak kérdése, hogy a (még elismert) harmonikus egységben, a világegyetem klasszicista rendjében milyen szerep juthat az egyes embernek; lehet-e önálló, szabadon megválasztott szerepe a kultúrában és az élet egészében, vagy sorsa az univerzumban teljes mértékben predesztinált. Gyerzsavin lírája ebből a szempontból már filozofikus, olyan problematikát vetít előre, amely a romantikus kor költészetében lesz központi jelentőségű. Ódáiban az egyén nemcsak mint egy adott kor bizonyos társadalmi kereteinek alárendelt

ember jelenik meg, hanem a konkrét időtől, a társadalmi rangtól független, egyszerűen emberi érzésekkel-gondolatokkal, és egyre inkább szorongással, félelmekkel is élő individuum. Gyerzsavin belül marad a klasszicizmus keretein és szabályain, de hangot ad az akkor még kevésbé elismert törekvéseknek, az emberi-alkotói önmeghatározás igényének is.

A klasszicizmus sokáig biztosak és szilárdnak tűnő rendje a 18. század utolsó évtizedére Oroszországban is meginog, a felvilágosodás biztosította szellemi háttér kiüresedik, elveszti kultúráját megalapozó szerepét. A romantika térhódításáig terjedő időszakot (amely Oroszországban az 1820-as évek elejére tehető) a szentimentalizmus és a preromantika együttes jelenléte hatja át. A neoklasszicizmus intellektuális-szellemi magabiztosságát, a kozmikus rend megerősítését felváltja a szubjektum felé forduló, lelki megközelítést választó, s az ember léhelyzetét tragikusan kettősnek, bizonytalannak ábrázoló művészet. Az újonnan formálódó irodalmi körök konkrét célja az újfajta, a klasszicista normákkal szembe forduló irodalom tartalmának és formáinak meghatározása, az új szellemi megközelítés igazolása, szükségszerűségének és aktualitásának bizonyítása. A próza jelentős fejlődése vette kezdetét, eleinte nyugat-európai művek fordításaira (pl. Sterne vagy Richardson műveire) alapulva, és olyan hétköznapi hősöket ábrázolva, akik a szellemi bizonytalanság, a sorsnak való kiszolgáltatottság állapotában élnek, de egyre határozottabb igényük, hogy sorsuk és gondolkodásmódjuk irányítását a saját kezükbe vegyék. Karamzin a próza és a költészet terén egyaránt meghatározó alakja ennek az átmeneti időszaknak. Tipikusan szentimentális regényei az emberi léleknek az orosz irodalomban addig nem tapasztalt mélységéig hatolnak, s mivel a szereplők helyébe sokszor bármelyik olvasó beleképzelheti magát, a regény egyik elsődleges jellemzője pedig az érzékeny lélekábrázolás, a mindenki által átélhető érzelmek és a mindenki számára ismerős jó és rossz tulajdonságok ábrázolása, illetve a társadalmi különbségekkel szemben az emberek lelki és szellemi egyenlőségének lehetősége, könnyen érthető a szentimentális regények nagy népszerűsége. Regényei mellett híresek a romantikát előlegező meséi, udvari történészként az orosz állam történetét is megírta, versei pedig a lírai én szentimentális panaszát, az egyén sorsnak való kiszolgáltatottságát, az emberi mulandóság és az örökké megújuló természet ellentétét ábrázolják; az emberi érzelmeket az összes árnyalatuk gazdagságában. A költemények sokszor filozofikus meditációra épülnek, az ember létezésben elfoglalt, a klasszicizmusban még biztosnak tűnő helyére kérdeznék rá. Az átmeneti, szentimentális korszak határozza meg Ragyiscsev (főként prózai) műveit is, aki élesen bírálja ez emberi-társadalmi fogyatékosokat, az igazság

melletti elkötelezettségével nem képes szó nélkül hagyni az emberi eltévelyedés és gonoszság számtalan módját, a korabeli Oroszországra vonatkoztatva. Az orosz költészet nemzeti jellegének hangsúlyozására törekedett verseiben és elméleti írásaiban is; az archaikus kifejezések használata mellett foglalt állást, a költői nyelv (preromantikára már inkább jellemző) könnyedségét fogyatékosággként értelmezte. Ivan Dmitrijev szentimentális lírája már kifejezetten, szinte támadóan szakít a klasszicizmus ideáljainak nagy részével: az óda ünnepélyességét szinte nevetségesnek ábrázolja és kigúnyolja. Könnyed hangvétellű, az emberi érzések változatosságát kifejező dalai népszerűvé tették, a filozofikus jelleget ugyanakkor nehéz lenne felfedezni műveiben, s az orosz nemzeti sajátosságok szerepét sem tartotta olyan jelentősnek, mint legtöbb kortársa.

A 19. század elejére az orosz költészetben is a romantika vált meghatározó irányzattá, de – mint látni fogjuk – Oroszországban a romantikus líra sajátos változata bontakozott ki (a neoklasszicizmus az egyes európai irodalmakban sokkal egységesebb arculatot mutatott, mint a romantika; utóbbi nagyobb szerepet tulajdonított a nemzeti kultúra sajátosságainak, másrészt az ortodox kultúra lelki-szellemi viszonyulási módja másfajta romantikus megközelítésnek kedvezett, mint ami a nyugat-európai polgári romantikában tapasztalható.) Török Endre is ezt az időszakot nevezi a sajátos orosz nemzeti jelleg kialakulási periódusának a költészetben: 'A 18. század végén felmerülő szentimentalizmus, majd a korai romantika irodalmától támogatva, végeredményben 1812 és 1825 között formálódik ki az a romantikus életérzés és gondolkodás, amely az orosz nemzeti önértékelés első szakaszának (a nemzeti önérzékelés idejének) tekinthető, s amely együtt járt Oroszországnak és az orosz egységnek, mint specifikumnak a művészi felfedezésével.'¹¹⁸

Az orosz romantika lírikusai közvetlenebbül kötődnek az angol romantika költészetéhez és elméletéhez, mint más nyugat-európai romantikus irodalmakhoz. Az angol romantikus költészet két nemzedéke, európai hatását tekintve is kiemelkedő jelentőségű, ugyanakkor – a német romantikához képest – reflektálóbbról és elemzőbb jellegű; Wordsworth és Coleridge személyében és életművével képviselt első nemzedékük racionálisabb is, kiemelkedő szerepet játszik a romantikus irányzat elméleti megalapozásában, szellemi és esztétikai szempontjainak kifejtésében. Wordsworth *Előszava a Lírai balladához* programszerűen fogalmazza meg e törekvést: 'Mert minden költészet az erőteljes érzések spontán kiáradása, ... az érzések szüntelen beáramlását gondolataink – elmúlt érzéseink igazi hordozói - módosítják és vezérlik.'¹¹⁹ Az angol romantika első nemzedéke racionálisabb és kevésbé nevezhető lázadónak, s az alkotói

feladat pontos meghatározásával, illetve gondolat és érzés egységben látásának igényével a romantikus kettősségeknek kiegyensúlyozottabb megfogalmazását adja: 'A költő leginkább abban különbözik a többi embertől, hogy nagyobb készsége van arra, hogy közvetlen külső impulzusok nélkül gondolkozzék és érezzen, s hogy nagyobb képessége van a benne ily módon létrejött gondolatok és érzések kifejezésére. Ezek a gondolatok és érzések azonban mindenki általános gondolatai, szenvedélyei és érzései...' ¹²⁰ Coleridge *Biographia Literaria* c. írása pedig megemlíti az olyan költészet fontosságát, melynek 'témáit a köznapi életből kell meríteni' ¹²¹, tehát az angol romantika elméletének megalkotói a hagyományosan romantikus, egyéni-individuális, a köznapitól és életszerútól önként elforduló mentalitástól még részben elhatárolják magukat és költői céljaikat; természetesen azon túl, hogy a 'csoda', a racionálisan nehezen vagy egyáltalán nem értelmezhető szellemi tapasztalat kifejezésének feladatát határozottan és tudatosan magukénak vallanak. A Byron, Shelley és Keats személyében és életművében megtestesülő második angol romantikus nemzedék a romantikus lázadás szoros értelemben vett kifejezője, életüket-személyes sorsukat és költészetüket tekintve egyaránt. Byron műveiben határozottan fogalmazódik meg a költői individualitás szerepének, e szerep jelentőségének korlátokat el nem ismerő hangsúlyozása, műveiben tisztán fejeződik ki a romantika ellentmondásossága, az emberi lét romantikusok számára alapvetően tragikus jellege, s a miatta érzett végletes elkeseredettség. Shelley, mint Byron, a romantikus életérzés közvetlen kifejezője, s mindkettőjük a szabadság megszállottja; nemcsak a népek szabadságáé, hanem a minden tekintetben, metafizikai szempontból szabad, semmilyen törvénynek nem alárendelt (inkább öntörvényű) ember szabadságának hirdetője, ahogyan *Az iszlám lázadásához írt Előszavában* fogalmaz: 'A Költői Mű ... oly képsorból áll, amely bemutatja: hogyan fejlődik s halad előre a tökéletesség után sóvárgó emberi elme, mely az emberiség iránti szeretetnek szentelte életét; hatását, ahogyan a képzelet, az értelem és az érzékszervek legmerészebb és legkülönösebb impulzusait finomítja és tisztítja, türelmetlenségét mindenféle elnyomás miatt, amely a nap alatt végbemegy; azt a szándékát, hogy mindenkiben reményt gyűjtsen, s felvilágosítsa és tökéletesítse az emberiséget ...' ¹²² Az öntörvényűségig szabad és lázadó mentalitás ellenére is érződik tehát az angol romantika bizonyos fokú távolságtartása; az angol nemzeti sajátossággal összefüggésbe hozható, és az értelem szempontjától teljesen soha nem függetleníthető önreflexió és szellemi felelősségvállalás.

Az angol romantika jelentős hatással volt Puskin, Lermontov és Baratinszkij életművére, de az orosz líra aranykoráig, azt mintegy előkészítve, fontos kitérni

Zsukovszkij romantikus lírájára is. A 19. századi orosz költészet képviselői közül Zsukovszkij kötődik legszorosabban a nyugat-európai romantika hagyományához; az angol romantikus elégiák (pl. Byron vagy Thomas Gray műveinek) általa készített fordításai is hozzájárultak saját költészetének fejlődéséhez. Zsukovszkij lírai énjét az élet minden jelensége a lét végső kérdéseivel való szembenézésre, fájdalmas meditációra készíti; a transzcendencia végtelensége felé törekvő lélek az emberi lét meghasadságát éli át a mulandóságnak vagy a szerelem beteljesületlenségének tapasztalatában is. Költészetében nincs nyoma a klasszikus rend ellentéteket kiegyensúlyozó erejének, polgári romantikus alkotó lévén a transzcendens igazság élet felőli megközelítése, az értelem életben való érvényesítésének és megtapasztalásának igénye elérhetetlen vágy marad műveiben; az orosz nép iránti szellemi felelősségének tudata – a romantikus életérzéssel együtt – az igazságért folytatott, pozitív értelmű lázadásra készíti. Zsukovszkij 'az otthontalanság érzésével alkotott, ami jócskán hozzájárult ahhoz, hogy a klasszicista egyensúly, a világ harmonikus egységének képzelete teljesen idegen maradt számára. ... A titokzatossághoz, a csodáshoz vonzódva tulajdonképpen a középkor hangulatát idézte meg.'¹²³ – írja Török Endre Zsukovszkij romantikus költészetéről, amely nemcsak a romantika neoklasszicizmushoz képest modern irányultságát tükrözi: a líra nyelvének megújítása terén, a szavak jelentésének kitágításával mai értelemben is modern hangzást teremtett, és a romantika előtt kialakult (a hagyományhoz kötődő gyerzsavini poétika, illetve az újító, karamzini költői nyelv közötti) irodalmi vitában jelentős lépéseket tett az utóbbi irányban, tehát a lírai kifejezésmód megújítása felé.

A költői nyelv modernizálásában, verseinek nyelvi kidolgozottságában Jazikov nem maradt el Zsukovszkijtól; episztolái és témájukat tekintve nem tipikus elégiái (inkább az élet szépségét ünneplik, mintsem mély metafizikai igényt tükröznek), ahogyan Gogol fogalmaz, 'sugárként hatolnak az ember lelkébe, mintha fényből szótték volna őket'¹²⁴. Jazikovot, Gyelviget és Baratinszkijt gyakran Puskin-plejádtként említik, s mint ahogyan maga Puskin sem volt romantikus költő, szellemi hatása (felülemelkedése a kor európai irodalmát alapvetően meghatározó romantikus világszemléleten és életérzésen) a hozzá emberileg-művészileg szorosabban kötődő kortársak alkotásain is érződik. Ezek a kortárs költők a romantika szellemi alapjait soha nem vallották igazán a magukénak; a klasszicizmus hatása, illetve a puskini klasszika prófétai fénysugara világította be költői útjukat. (Gyelvig sem nevezhető romantikusnak, elégiái, szonettjei, költői idilljei az antik mitológia iránti vonzódásról tanúskodnak.)

A 19. századi orosz líra sajátos képviselője Puskin 'felfedezettjei' közül Tyutsev is: formálisan és a témaválasztás szempontjából romantikus hatást mutatnak rövid költeményei (a schellingi filozófia közvetlen hatást gyakorolt műveire); alaphelyzetként, alkotói dilemmaként jelenítik meg az ember kettős léthelyzetét, természethez és transzcendenciához egyaránt kötődő lényegét, a természet iránti rajongás is romantikusnak mondható, de olyan mélységű és jellegű metafizikai igény, gondolatiság hatja át verseit, a bennük feltett (és legtöbb esetben megválaszolatlan) kérdéseket, amelyek a lét egységben látásának igényére és lehetőségére engednek következtetni. A kor orosz költészetét meghatározó létmegközelítési és alkotói pozíciók (az adott korban kultúrtörténetileg elképzelhető művészi lehetőségek) Puskin, Lermontov és Baratinszkij lírájában ragadhatók meg a legközvetlenebb módon. Műveik és szellemi pozíciójuk lényegét érdemes abból a szempontból vizsgálni, hogyan értelmezik lét és élet kapcsolatát, illetve milyen lehetőségeket látnak az ember igazságot képviselő és érvényesítő szerepének betöltésére. Klasszikusnak lenni kultúrtörténeti értelemben azt jelenti, hogy a nem evilági igazság elsődlegességét, az ember istenarcúságát és értelemtapasztaló képességét (kötelességét) az alkotó a világ semmilyen körülményének hatására nem kérdőjelezi meg. A klasszikus pozíció egységben látásával, felülről kiinduló szemléletével kötődik a klasszicista hagyományhoz, de nem nélkülözheti a személyes és teljes szellemi, értelmi és lelki belátás igényét és képességét, és adott esetben, a 19. század első felében, tartalmazza a romantikus tudatot kínzó kettősségen felülemelkedő, egységet teremtő szellem győzelmét is. Ez az a pozíció, amit Puskin, egyedül a kor orosz lírájában, szellemi arisztokrataként valósít meg, a prófétai igazságképviselet magaslatáról. Olyan művészi teljesítmény ez, amely hosszú ideig mértékadó az orosz költészetben, sőt az irodalom egészében. Gogol, ráérezve a költő nagyságára, nem véletlenül fogalmaz így, *Miben áll végül is az orosz költészet lényege...* c. levelében: 'Puskin halálával megállt költészetünk fejlődése ... még senki nem tud kilépni ... ebből a Puskin rajzolta bűvkörből.' ¹²⁵. Romantikusként nem is lehet kilépni belőle, nem lehet lét és élet, igazság és világ egységét és értelmességét közvetlenül tapasztalni. Nem kell a romantika fogyatékoságának tekinteni ennek a képességnek a hiányát, inkább jellemzőjének, és a kettősség megmutatását célzó feladatának. A puskini pozíció teljessége a polgári alkotó számára elérhetetlen: neki nem képviselnie kell az igazságot a világ útvesztőiben, hanem érvényesítenie, 'lehoznia' a kultúrhagyomány értékeit közénk, vagy legalább felhívni az emberek figyelmét az igazságban élés fontosságára, a szellemtelenség, a létfelejtés veszélyeire. Szintén Gogol írja említett levelében, Lermontov költészetével kapcsolatban, a démonról, az értelemtagadás szelleméről: 'Nyilvánvaló, hogy nem saját

erejéből nőtt meg, hanem az ember fáradtságából és abbéli lustaságából, hogy harcoljon vele.’¹²⁶. A polgári korban a lét és élet meghasadtságával szembenező alkotónak elkerülhetetlenül meg kell küzdenie a lázadás nem minden esetben szellemi eltévelyedésként értelmezendő kísértésével. Puskin, Lermontov és Baratinszkij műveinek értelmezésekor fontos a romantikában kiélezett kettőséget, a felülemelkedés képességét és lehetőségét, a szellemi lázadást választó vagy azt legyőző kultúratisztelet megnyilvánulását vizsgálni, és kultúrtörténeti pozíciójuk lényegét ezen keresztül meghatározni.

2. Romantika és klasszika kettőssége az orosz líra aranykorában.

Puskin, Lermontov és Baratinszkij

A 19. század első felét nem ok nélkül tartják az orosz líra aranykorának: a század első fele a költészetben valódi fordulatot hozott; az irodalmi és szellemi kiteljesedés a század elején, a lírában vette kezdetét, s a század második felében, a prózában, Tolsztoj és Dosztojevszkij életművében, a nagyregényben jutott el tetőpontjára. Az orosz líra kiteljesedését hozó korszakról írva Pjotr Vajl és Alexandr Genisz a költészetnek az adott periódusban szükségszerűen bekövetkező fejlődését és elsődlegességét így fogalmazza meg: 'Ahhoz hasonlóan, ahogyan az ókori görögök a prózát elfajzott költészetnek tartották, a XIX. század elejének orosz írogató embere is különösnek vélte volna nem versben megnyilatkozni.'¹²⁷

A kor orosz költészete mindenekelőtt azért válhatott világirodalmi jelentőségűvé, mert az előző korszakokkal ellentétben az orosz nemzeti és kulturális jelleg mutatkozhatott meg benne, az egyetemesség igényével együtt. A 18. század elején (Nagy Péter cár tevékenységének eredményeként) megvalósuló civilizációs fejlődés olyan kultúra kialakulását tette lehetővé, amely inkább a Nyugat-Európában is jellemző és uralkodó formáknak kedvezett, az orosz jelleg, az ortodox lelki-szellemi tapasztalat így kevésbé mutatkozhatott meg például a klasszicizmusban, mint a romantikában vagy a mindkettőn túllépő puskini klasszika költészetében. Az 'aranykort' egyértelműen Puskin életműve határozza meg: 'Puskin túlemelkedett mindenkin'¹²⁸ – írja Török Endre. A puskini életművet 'a romantika klasszicizálásának'¹²⁹ nevezi, európaiság és az orosz nemzeti jelleg egységétől áthatott költészete utolérhetetlen: '1825 után, lírában, epikában és drámában egyaránt eljutott a szintézisig: a romantika klasszicizálásával természetszerűen fordult a realizmus felé, pontosabban a romantikus egyéniség- és nemzetfelfogás költői átvilágításához, megteremtve a népnyelv felhasználásával a klasszicista és a romantikus stílusban még kétféle irodalmi nyelv egységét is. A művészetben feloldotta a "nemzeti" és az "európai" látszólagos paradoxonát. ... Az európai romantikát beolvastotta az orosz költészetbe, az orosz költészetet pedig a nemzeti szellem spontán kifejezésével az európai rangjára emelte.'¹³⁰ Renate Lachmann szintén romantika és klasszika kettősségéből, illetve a két irányzaton túllépő szintetizáló igényből kiindulva közelíti meg Puskin életművét: 'A klasszikust és a romantikust a stílus jegyeivel kendőzi el. Az orosz romantika Puskin számára új műfajok megalkotását jelenti Ragaszkodik a nyitottsághoz, és ezáltal

mindkettőt legitimizálja: eklekticizmusát és szinkretizmusát is. Minden irodalmi szektahatár átlépőjeként, minden olyan lehetőség megvizsgálójaként, melyből poétikai töke kovácsolható, a régi formák újakban való kipróbálójaként archaizáló újtóvá válik. Mint ilyen, a szentimentalizmustól a fiatalabb nemzedék archaizmusán keresztül eljut a romantikához, és átlépi a realizmus határát. Ezzel Puskin viszonylag rövid alkotói idő alatt minden irányzaton áthaladt, és azok formáit tökéletesítette. ... Mivel a kor minden releváns áramlatának szálai összefutnak benne, Puskin a klasszikus címet vívta ki.’¹³¹

’Az oroszok csak a romantika korában léptek be a világirodalomba, és néhány évtized múlva már egész Európa bámulattal olvassa a nagy oroszok munkáit’¹³² – írja Szerb Antal, s a 19. század első felének két legnagyobb orosz költőjét, Puskin és Lermontovot egyaránt romantikusnak nevezi, Byron költészetének hatását hangsúlyozza mindkét orosz költő életművével kapcsolatban. Ez a hatás kétségbevonhatatlan, és el kell ismerni azt is, hogy az orosz líra világirodalmi jelentősége azért kezdhetett el érvényesülni az európai kultúrában, és azért éppen ebben a korban, mert ekkor kezd kiteljesedni – az orosz kultúra és hagyomány lényegének megőrzése mellett – az európai kultúra egészébe kapcsolódás folyamata, az egyetemes emberi és kulturális értékek megfogalmazása az orosz lírában.

Az irodalomtörténet, az időbeli egybeesés és a nyugat-európai romantika orosz költészetre gyakorolt hatása miatt, hajlamos a korszak orosz költőit nagyrészt romantikusnak nevezni. Jurij Mann a 19. század első felének költészetéről írt kötetének *Az orosz romantika költészete (Поэтика русского романтизма)* címet adja, és Puskin is egyértelműen romantikusnak nevezi, elsősorban verses elbeszélései kapcsán hangsúlyozza ezt, a ’puskini romantikus poéma’¹³³ kifejezést használva, de a Baratinszkijről szóló fejezetben is (mely Baratinszkij elbeszélő költeményeivel foglalkozik) ’a romantikus konfliktus eredetiségét’¹³⁴ vizsgálja.; az *Éda*, a *Bál*, illetve a *Наложница* c. poémák elemzésekor, és fontos megállapítást tesz a Baratinszkijről szóló tanulmány végén: ’ Baratinszkij művében a konfliktus posztromantikus abban az értelemben, hogy decentralizálja a cselekményt.’¹³⁵ A romantikus hagyomány betetőzését Mann Lermontov életművében látja, és ez a felismerés azért nagyon fontos, mert Puskinnal és Baratinszkijjal ellentétben Lermontov valóban romantikus, még ha a romantikának egyedi, sajátosan orosz változatát képviseli is. *Démon* c. művének elemzésekor többször hangsúlyozza Lermontov alkotásainak valódi, teljesen romantikus jellegét, ’a romantikus elidegenedés folyamatát, ... a romantikus konfliktus kiterjesztését az elemi erők drámájáig’.¹³⁶

V. Kunyin szerint 'Zsukovszkij és Bátyuskov hozták létre az orosz romantikát'¹³⁷, Baratinszkij kapcsán pedig a szerző a következő megjegyzést teszi: 'Sok kutató hangsúlyozza, hogy Jevgenyij Baratinszkij életművének gondolati mélysége, formai tökéletessége mintegy betetőzése a Puskin-kornak, az orosz líra aranykorának'¹³⁸, és inkább a francia klasszicizmus hatását, illetve Baratinszkij költészetének filozofikus jellegét emeli ki, míg romantikus vonásokat elsősorban a poémákban fedez fel. V. V. Vanszlov helyesen fogalmazza meg a romantika létfelfogásának egyik leglényegesebb elemét: 'Az ideál és a valóság, az emberlét lényegétől elválaszthatatlan szellemi szabadság és az ember valóságban kiszolgáltatott helyzete közti ellentmondás a romantikus költészetben megteremti a *világ kettősségének* sajátos problémáját.'¹³⁹ Ha ebből indulunk ki, észre kell vennünk: akár Puskin, akár Baratinszkij lírája ennek a dualizmusnak más megközelítését mutatja, Puskin műveinek világában olyannyira az egység, az egész értelmességének mindent átfogó jelentősége uralkodik, hogy talán nincs is értelme romantikus kettősségről, meghasadtságról beszélni.

Jurij Mann, éppen a romantikus líra ellentéteivel kapcsolatban, fontosnak találja az orosz romantika azon sajátosságát, melynek megfelelően nem szabad a lét ellentmondásos jellegére utaló költői megnyilvánulások jelentését túlzottan leegyszerűsíteni, két végletben gondolkodni: 'Valójában a szépség nem egyszerűen annak hiányával állítható szembe, hanem inkább nem teljes, ki nem fejezett, vagy kifejezhetetlen jelenlétével...'¹⁴⁰

Baratinszkij műveire ebből a szempontból nem jellemző a sarkított egyszerűsítés, a végletek szembehelyezése, mint ahogy szellemi pozíciójával sem az egymással kibékíthetetlen ellentétben álló lényegeket választja szét: kettősség, igazság és élet ellentmondása valóban a legfőbb problémának mutatkozik, de az ellentét okát a költő nem a lét természetében, hanem az ember, a világ hibáiban és eltévelyedésében látja, s ez törvényszerűnek mondható, ha kiindulási alapnak az igazság életbeli megnyilvánulásának kérdését vesszük. Baratinszkij, mint – Puskinhoz hasonlóan – klasszikus alkotó, az életben uralkodó hiányosságokat másodlagosnak tekinti a transzcendens értelem teljességéhez képest, tehát – ha el is ismeri a fájdalmas meghasonlottságot a polgári világban, - tudja, nem így kell lennie; nem ez a világ, s benne az ember norma szerinti, tehát a lét rendjének megfelelő állapota. Lermontov lírája, Puskinhoz és Baratinszkijhoz képest, másfajta, nem klasszikus megközelítésre enged következtetni: lét és élet, transzcendens igazság és eltévelyedett ember ellentmondása műveiben olyan fontos szerepet játszik, hogy a versek énjében, és Lermontov alkotói énjében, felmerül, konkrétan kifejeződik, majd megkérdőjelezhetetlenné és uralkodóvá válik a lázadás gondolata. A lázadás démoni, de az

igazság tapasztalatának vágya motiválja; szellemi természetű és az alkotói pozíció lényegét adja. Összességében – a dualizmus szempontjának jelenlétét és szerepét kiemelve – elmondható, hogy Lermontov nevezhető csak romantikusnak a kor három nagy orosz költője közül.

A 19. század irodalomkutatója, P. A. Vjazemszkij, *Jazikov és Gogol* c. írásában, ahol előbbi a 'puskini csillagkép utolsó csillagának' nevezi¹⁴¹; a klasszicizmustól indulva említi az orosz líra általa legjelentősebbnek tartott képviselőit: 'Puskin, Gyelvig, Baratinszkij, Jazikov nemcsak korszerűségükkel, de alkotói viszonyulási módjukkal, egyfajta közös és családias kifejezési móddal is, oszthatatlan egységet alkotnak irodalmi életünkben. Ők a megtestesítői költészetünk utolsó korszakának, velük zárul, legalábbis a mai napig, a líra fokozatos fejlődése, amelynek elindítói Lomonoszov, Petrov, Gyerzsavin, majd később Karamzin és Dmitrijev után, Zsukovszkij és Bátyuskov voltak.'¹⁴² Vjazemszkij szerint tehát a klasszicizmus idejére tehető az orosz líra virágkorának kezdete, és Baratinszkij lírájával kapcsolatban azért fontos kitérni a klasszicizmusra, mert – főként korai epigrammái miatt – az utókor esetenként a klasszicizmus képviselőjének tartja. Baratinszkij már nagyon fiatalon jól ismerte a francia felvilágosodást és klasszicizmust, sokat olvasott, sőt fordított antik szerzőket is, de a költészetén érezhető klasszicista hatás inkább külsődleges, tehát formai maradt, egészen korai műveiben is az volt. A francia klasszicizmus hatása egyébként is, az orosz irodalom egészét tekintve, főként formainak nevezhető, ahhoz a sokkal mélyebb, gondolatilag-tartalmilag is sokkal lényegesebb hatáshoz képest, amit például az angol romantika gyakorolt a 19. század első felének orosz költészetére. Babits Puskinnal kapcsolatban megállapítja: 'S noha bizonyos, hogy költészete nem volna elképzelhető a Byroné nélkül. Az egész orosz irodalom Byronnak köszönheti létét...'¹⁴³ A byroni pesszimizmus, ha a romantika világgképét – nem alaptalanul – pesszimizmának nevezzük, tényleg romantikus volt, Puskin verses elbeszélései közül viszont inkább a déli poémákkal kapcsolatban merülhet fel a romantikus jegyek jelenlétének kérdése, mint az Anyegin kapcsán. Szalma Natália: *Romantika vagy klasszika* c. esszéjében ezt írja: 'A legtartósabb Puskin-legendák közé tartozik az az immár lassan kétszáz éves, és az összes Puskin-kutató által osztott nézet, amely szerint Puskin a húszas években romantikus volt, és csak a harmincas években távolodott el a romantikától. ... Puskinnak, aki a klasszika arisztokratikus szemléletét a romantikus korban elsőként kívánta orosz földön képviselni, kétféle feladattal kellett megbirkóznia. Először is a romantika kritikáját kellett adnia, abból a klasszikus pozícióból kiindulva, amely az ő számára ... kezdetben teljesen evidens volt, annyira magától értetődő, hogy bár pozitívan,

programszerűen nem fogalmazódott meg, mégis látens módon meghatározta a korai művek koncepcióját. ... Másodszor viszont ezt a számára evidens klasszikus-ontikus látásmódot kellett plasztikusan visszaadnia, intellektuálisan megvilágítania, művészi eszközökkel kifejeznie, ami természetesen az akcentusok lényegi eltolódásához, a poétikai vonások megváltoztatásához, a stílus - tárgyalásmód – váltásához vezetett, de ami a puskin életmű egységét semmiképpen nem sértette.¹⁴⁴ Puskinnak a romantikához való sajátos viszonyát, csak rá jellemző egyéni látásmódját Török Endre így összegzi: 'Angyalarcú költészete nem ismerte az otthontalanság végső rémületét, a szakadékot ég és föld, a távolságot túlsó és innenső part között, az orosz irodalom édeni állapota volt ez, amelyből már a közvetlenül utána következő nemzedék, Lermontov és Gogol kivettett. ... egyetlen és megismételhetetlen jelenségként lebbent át az irodalom színterén, és vált el nem enyésző példává, ideállá, aminek ő maga is többé-kevésbé a tudatában volt.'¹⁴⁵

Mint ahogyan Puskin is a kezdetektől fogva klasszikus (még ha ennek a pozitív megfogalmazása csak a későbbi művekről mondható el), úgy Baratinszkijről sem mondhatjuk, hogy a klasszicizmustól a romantika felé haladt volna, majd onnan a realizmus irányába; inkább csak azt állíthatjuk egyértelműen és teljes életművének ismeretében, hogy mind a klasszicizmus, mind pedig a romantika rányomta bélyegét (elsősorban korai) műveire, de a Puskin által arisztokratikusan képviselt klasszika programját, annak az érvényesítés feladatát maga elé tűző irányát követte ifjúkorától élete végéig. A puskin, s nyomában baratinszkiji klasszika értelmezésében talán az okozhat nehézségeket, hogy időben egy olyan összetett és sokféleséget mutató korszakra tehető, mint amilyen a 19. század első fele volt eszmetörténeti, metafizikai és irodalomtörténeti szempontból. Ezzel kapcsolatban Fejér Ádám: *A puskin klasszika kultúrtörténeti jelentősége* c. írásában így fogalmaz: 'A puskin klasszika – mint egyébként az őt életre hívó, számára mindvégig kultúrtörténeti keretként szolgáló Sturm und Drang és klasszika is – annak a szellemi-kulturális lázadásnak a talaján fogan, amely a XVIII. század végén induló és mindmáig szakadatlanul tartó polgári korszakot jellemzi, s amely a korábbi arisztokratikus berendezkedéssel szemben a kultúra létalapozó, a létigazságot megtapasztaló szempontjához képest az európai zsidó-keresztény hagyományban érvényesülő másik szempontot, az egzisztenciális szabadság szempontját teszi az első helyre.¹⁴⁶ Ami ellentmondás, kettőség vagy bizonytalanság, mindezek ellenére, esetleg érezhető Puskin műveiben, az nem magából a klasszikából, adódik, még kevésbé a képviselt szellemi pozíció sajátosságaiból, hiszen az a lét teljességén alapszik. Ellentmondások, félreértések a puskin klasszika keretein belül voltaképpen nem

elképzelhető, az arisztokratikus szellemi pozíció felülemelkedik élet és igazság ellentmondásán, a szellemi szempontnak a polgári világra egyre jellemzőbb ignorálásán: feladatának nem az ellentét megmutatását, hanem az egység, a harmónia, a teljesség képviselőjét tartja. Puskin ellentmondásokon túllépő, az egyetemes emberi szempontot képviselő szellemi pozícióját nagyon pontosan fogalmazza meg Hajnád Zoltán, amikor, *Puskin – Homo Universale* c. írásában az életműben feltáruló 'termékeny szintézist' említi: 'Művészetének lényege abban rejlik, hogy az ellentmondásossággal szemben egységet teremt...' ¹⁴⁷ értelmet adva az egység minden részének, ugyanakkor megőrizve az egyedi saját értékét: 'Miben áll Puskin életművének eredetisége és univerzális jellege? Az individuális és az egyetemes szintézisében; a nemzeti gondolat egész világra érvényes jelentőségűvé emelésében. És abban, hogy életművében az orosz léleknek az összemberi felé irányuló törekvése a legteljesebben fejeződött ki. Számára minden érthető volt...' ¹⁴⁸ Puskin a mindent érteni tudás arisztokratikus-prófétai képessége, s az ebből adódó szellemi feladat vállalása tette egyedülállónak a 19. század első felének orosz irodalmában, s ez önmagában sem egyeztethető össze a romantikára oly jellemző töredékességgel, az emberi megközelítéseknek, illetve a létfelfogás alapvető kategóriáinak (értelem és érzelem, jelenség és lényeg, individuális és összemberi, képviselő és érvényesítés, stb.) a romantikusok számára kibékíthetetlennek látszó ellenmondásával. Baróti Tibor *Mozart és Salieri* c. elemzésében, Puskinnak egy 1823-as versére utalva, a korai Puskin műveire jellemző nem romantikus, hanem klasszikus álláspontot írja: 'A puskin harmónia egyrészt eltérő, másrészt analóg a Zsukovszkij műveiben elért harmóniához viszonyítva. Puskin egyensúlyra, harmóniára és kompromisszumra törekvése jellemző, hogy nem tartja végletesnek valóság és ideál, élet és ideál ellentmondását.' ¹⁴⁹ Az ellentétek egységben látásának képessége az arisztokratikus klasszika, azaz, a 19. század első felének orosz lírájában egyedül Puskin sajátja. A kor más orosz költőiről szólva ugyanezt azért nem mondhatjuk el, mert – mint ahogyan a puskin 'képesség' sem egyértelműen egyéni jellemző, úgy a művekben képviselt kultúrtörténeti pozíció személyes választás, meghatározott jellegű szellemi feladatvállalás eredménye is. Puskin nem tekinti feladatának azt, hogy élet és norma viszonyának problémáit alkotásaiban felszínre hozza, mert az igazság közvetlen tapasztalatának megfogalmazásával, biztosítottan látja a részletek értelmességét is, célja annak kimondása, hogy az emberi létnek, minden dimenzióját és megnyilvánulását beleértve, milyenek kell lennie. Korovin szintén ezt a klasszikus teljességet emeli ki Puskin életművével kapcsolatban: 'Annak eredményeként, hogy Puskin végtelen bizalmat érzett az élet iránt, amelyben – a kegyetlen akadályok

ellenére – utat törnek maguknak az emberség elvei, szembeszállt mindenfajta egyoldalúsággal.¹⁵⁰ Korovin elismeri a romantikus költészet érdemeit a klasszicista zártság, formai-tartalmi szigorúság meghaladásában, de észreveszi az egyoldalúságot, a lét nem értésébe fagyott állapotot is, és Puskin műveit ettől határozottan megkülönbözteti. A kor másik nagy orosz költője, Lermontov a klasszikus rendhez – Puskinnal összehasonlítva – másképpen viszonyul: romantikus lázadóként. Korovin Lermontov lírájának, a lírai én élethez viszonyulásának lényegét így fogalmazza meg, Puskinnal összehasonlítva Lermontovot: 'Lermontov humanizmusának alapvető jellege más tartalommal telítődik: a tragikus világfelfogás nem a szellemi élet egy tragikus momentumaként jelenik meg, hanem a valósághoz való viszony uralkodó elveként. A [valóság] elutasítása abszolút természetű, nem viszonylagos. Természetesen e mögött mindenekelőtt a jelenlegi léttel való elégedetlenség áll, amely az abszolút és teljes tagadás formáját ölti...'¹⁵¹ A lermontovi lázadás nem az igazság, hanem igazság és élet eltávolodása ellen irányul, nem destruktív és értelemtagadó. Lermontov közvetlenül keresi az életben, a világban a szellemi értéket; abban a polgári világban, amely az emberi lét alapjaitól egyre inkább eltávolodik, és egyre mélyebbre süllyed az immanenciában. A romantikus életérzés kifejeződésében, Török Endre megfogalmazása szerint, '... életművén áthúzódik kilátástalan elvágakozása a realitásból..., a romantika tarthatatlanságát fejezi ki romantikus eszközökkel...' ¹⁵²

Lermontov, mint az értékek képviselőjét közvetlenül a transzcendencia szempontjából vállaló alkotó, személyes felelősséget érez a szellemi gyökereit, létének valódi alapját elvesztő ember eltévelyedése iránt, és lelke-szellemé, e meghasonlott állapotban, a démoni lázadás közben, mintha elvesztené egységét. Lázasága szellemi jellegű, de nem terjed ki személyiségének egészére: lelke, a tiszta szellem hordozójaként és értelmileg számára is nehezen belátható módon, nem démonizálódik; úgymond, a lélek őrzi meg a szellemi tisztaságot. Ebben a (romantikusan) lelki, és ugyanakkor (szintén romantikusan és lázadón) szellemi kettősségben, az 'itt és most' tökéletlenségének tudatában csak abban bízhat, hogy a lázadó szellem démonizáló hatása ellenére a lélek képes lesz megőrizni tisztaságát, létre nyitott állapotát. Fejér Ádám *Lermontov és az arisztokratikus fogantatású romantika* c. tanulmányában a lázadás legfőbb kiváltó okát abban a – Puskin halála után igazán elkeserítővé váló – kultúrtörténeti helyzetben látja, amely az orosz klasszika szellemi alapjainak válságával, a klasszika válságával hozható összefüggésbe, és amely az embert, szellemi szempontból, létében fenyegeti: 'Az arisztokratikus lázadó elvárásai nem saját életének, hanem a kultúrának, a történelemnek

az idejére irányulnak, mert az arisztokrata csak a kultúrában és a történelemben hajlandó élni. Lázadóvá az az aggály teszi, hogy léte az éltető szellemi közegből kihullhat.’¹⁵³ Lermontov lázadása tehát annak az egységnek a megbomlásával, elvesztésével magyarázható, amely – kultúraképviselő és az igazság érvényesítése között – Puskin életművében (még) tapasztalható volt. Maga az érvényesítés a polgári pozíció (például, a 19. század első felének orosz lírájában Baratsinszkij) feladata, de lét és élet meghasadtságával, a köztük lévő hatalmas szakadékkal (illetve a klasszika válságával) Lermontovnak törvényszerűen szembe kell néznie. A lermontovi kettősség, a romantikus ellentét természetének megfelelően, az emberi lét számos területén hat: norma (mint ideál) és az azt nélkülöző élet, ortodoxia és nyugati kultúra (Lermontov származását és szellemi pozícióját tekintve nyugatinak is érezte magát), illetve lélek és szellem ellentéte, s mindezek az ellentmondások, a jelenben harmóniába nem hozható ellentétek vezetnek ahhoz a démonikus költői magatartáshoz, amely Lermontov életművének az egyik leguralkodóbb jegye. Szalma Natália *A démonizmusról, a démonról és Tamaráról* c. esszéjében a Lermontov egész életművét végigkísérő démonizmus problémáját a kultúra értékeiről megfélemező, a prófétát elűző szellemtelenség uralmával magyarázza: ’Lermontov akkor lép be az irodalomba, amikor a próféták elhallgatnak, illetve amikor a prófétákat elhallgattatták, amikor Puskit megölték ... és a világ a szó szoros értelmében homályba borult. Még élénken emlékezni a puskini próféciaakra, de azt is tudni, hogy ez csak emlék, és emiatt a puskini prófécia csak félig-meddig igazíthatják el az embert, az állandóan változó, az újabb és újabb helyzeteket előállító életben. Lermontovot az elbukott élet érdekelt, amelyben a prófétát megölik, vagy – ahogyan *A próféta* c. versben történik - amelyből a prófétát elűzik. Lermontov tudta, hogy amikor a próféták elhallgatnak, az élet előbb vagy utóbb véglegesen eltompul, hiszen a lényeg hiányzik belőle, a szellem, amely nélkül minden elszürkül, úgymond, langyossá válik. ... és ha itt és most nincs mód az életet megemelni, az isteni igazsághoz igazítani, ha a költőnek nem adatik prófétává válni, akkor legalább ostromozza az életet, nem engedi, hogy megelégedjen magával ... eléri, hogy kínlódjon és örüljön a kínlódásnak, vagyis úgy viselkedjen, ahogy a nyughatatlan rossz szellem, a Démon viselkedik.’¹⁵⁴ A prófétától, a kultúra értékeinek képviselőjétől megfosztott, szellemtelen világ az a közeg, amelyben a démon felléphet, mintegy az eltévelyedett világ tragikus figyelmeztetéseként. A démon nem helyes Lermontov lírai hősével azonosítanunk, de teljesen elválasztanunk sem: Lermontov, mint alkotó, személyiségének és életművének lényegével az igazság, a teljesség és az értelem képviselője, de prófétává nem válhat, s a prófétát kiközösítő és megölő közönséges

világban szelleme démonizálódik. Mindezek következtében igazságképviselte sajátos, az orosz lírában egyedülálló lázadással vegyül, ahogyan Baróti Tibor írja *Puskin és Lermontov lírai költészetének démonábrázolásáról*: 'A lermontovi démonikus hős által tapasztalt nyomasztóan üres és kegyetlen világ marad fenn a puskin világból, ha a puskin próféta igazságképviselte nem közli vele a lét rendjét a teremtő akaratának megfelelően. Marad az értelmetlenség, üresség és szellemtelenség, mivel a démonikus lírai hős nem "a teljesség ígéretének", az igazságnak a prófétai megszólaltatója, hanem az csak felvillan számára.'¹⁵⁵ Az arisztokratikus léttapasztalás és kultúráképviseltet tehát csak pillanatnyi felvillanás, mégis létezik ; a meghasadt lelkű-szellemű lírai hős sajátja, aki lelkében, az itt és most érzett elkeseredettségén túl, lelki tisztaságát védve, a jövő felé tekint. Puskin, a próféta halála valódi tragédia kultúrtörténeti értelemben is és a kortárs költők számára is, mert ezzel valóban vezető, szellemi biztosíték és biztonság nélkül hagyottnak érzik magukat. Lermontov életművének 1837. utáni alkotásai alapélményként hordozzák ezt a tapasztalatot, és Baratinszkij művei – az *Ősz* c. verstől kezdve – szintén magukon viselik e tragédia nyomát. Baratinszkij, a másik két nagy orosz költőhöz képest, de mindkettőjüktől különböző módon, nem a szellemi képviseltet arisztokratikus pozícióján áll, hanem az érvényesítést, az értelem életbeli megnyilvánulását, igazság (mint valóság) és élet (a maga ellentmondásaival, a világ minden visszásságával) összeegyeztetését, harmóniába hozását tartja a legfontosabb kérdésnek. Az itt és most világát úgy jellemzi, mint az értelem közvetlen, mindenki számára adott megtapasztalási lehetőségét nélkülöző világot, s nem is teheti másképpen. Ugyanakkor nem válik romantikussá, lázadóvá, a démon kísértésének nem adja meg sem lelkét, sem szellemét, mert az igazság mindenhatóságába vetett hite – puskin módon – klasszikus, még ha (Puskintól eltérően) szellemi pozíciója az élet felől veszi is kiindulási pontját. A kettősség Baratinszkij életművében nem romantikus jellegű; abban rejlik inkább, hogy a klasszikus, a lét értelmét megkérdőjelezhetetlennek tartó szellemi viszonyulási mód egyszerre jelentkezik a klasszika értékrendjétől, a keresztény kultúra lényegétől egyre nagyobb távolságba kerülő polgári világ eltévelyedtségének felismerésével, az elkeseredettség (sokan tartják pesszimizistának Baratinszkijt) tehát indokolt. A romantika korában a lázadás oly gyakori, hogy már-már törvényszerűnek hat (gondoljunk a nyugat-európai romantikának az oroszhoz képest megmutatkozó dominanciájára és erős hatására a 19. század első felében), Baratinszkij, kettősséget és ellentmondást felismerő felfogása ellenére, mégis távol áll, mintegy tudatosan elhatárolja magát mindenfajta lázadástól. Műveinek, főként 'filozofikus' elégiáinak gondolati mélysége nem egyeztethető össze a démoni értelemtagadással; a teljességre, lélek és

szellem egységére törekvése pedig lehetetlenné teszi, hogy – a romantikával szembeállítva – a racionalizmus képviselőjének tartsuk. Baratinszkij műveinek a 'romantikán túliságát' megvilágítva Korovin a romantikus alkotók lázadásának és csalódottságának okát abban látja, hogy 'nem tudták nem átérezni és nem megérteni, hogy a külső környezettől való függetlenségükbe vetett reményeik törékenyek és ingatagok voltak. A személyes szabadság megerősítésének megvolt a maga visszás, szomorú, sőt tragikus oldala is. A személyiség elidegenedik a világtól, boldogtalanság és felejtés a sorsa; erkölcsi kiüresedés, erőtlenség, érzelmi hidegség. Nem gyarapítva biztos kapcsolatait másokkal és az élettel, elkerülhetetlenül elhervad, vagy – ahogyan Baratinszkij fogalmaz – <ismétlésekben él>, lelkét kiszárítva.'¹⁵⁶ Baratinszkij a romantikához mindig kívülállóként viszonyult, az elidegenedés, eltávolodás és elfordulás (akár az emberektől, akár az élettől vagy annak bármelyik síkjától) soha nem volt számára elfogadható. Alkotásainak lényege, a kultúrát az életben érvényesíteni akaró szellemi pozíciójából adódóan, az élet felé viszi, az életben tartja nélkülözhetetlennek az igazság megnyilvánulását, és másokban (keresztény módon: minden emberben) az értelem megtapasztalását: 'Az illúziók és az álmok helyett Baratinszkij a nyugodt és józan gondolkodást részesíti előnyben'¹⁵⁷ – írja Korovin, s ezzel egyet kell értenünk, mert az álmok és az illúziók a romantikusok számára lehetnek csak fontosabbak a transzcendens igazság örök valóságának közvetlen, színről színre látott és értelmileg is teljességgel megvilágított tapasztalatánál. Az érzés teljességével, elemzésével, megértésének kísérletével Baratinszkij gondolati költészete az embert teszi első helyre, azt az embert, akinek léte istenarcúságot tükröz, és aki soha nem tud belenyugodni abba a létfelejtésbe, amely figyelmen kívül hagyja az emberi lét igazságban gyökerezését, illetve az értelem megtapasztalásának emberi kötelességét. Amit Baratinszkij lírájában nagyon fontos észrevennünk, az éppen az élet és az ember, mindkettő a szó legteljesebb értelmében véve: a teljességet tükröző, vagy legalábbis annak igényétől áthatott emberi lét (még akkor is, ha Baratinszkij korában és a legtöbb kultúrtörténeti korban a teljesség nem tapasztalható mindenki által, közvetlenül, az itt és most élményeként). Baratinszkij lírájában észre kell vennünk azt az embert, akit Isten értelemmel megáldva teremtett, az egész világot neki adva, hogy a tőle kapott értelem a világban megmutatkozhassék általa. A keresztény kultúrának ez a mindent átfogó jelentősége, s vele együtt az ortodox kereszténység igazság és értelem nélküli életet elfogadni nem tudó megközelítése határozza meg Baratinszkij költészetét, egyes műveit mindezt szem előtt tartva érdemes értelmezni, s azt a törekvést keresni, mely az orosz líra Lermontov, Puskin és Baratinszkij által meghatározott korát követően veszít intenzitásából, a teljességre irányultságából;

ahogyan Török Endre írja e költői korszak végéről, az egyensúly elvesztéséről: 'A lírában a létezés diszharmonijának kifejezése vált uralkodóvá, és felerősödött az intellektualitás. A puskini líra a világ költői egységének érzetén alapult, míg a 30-as évek költészete, az orosz romantika harmadik hullámának specifikumaként, a világ széttépettségének érzéséből sarjadt. Mindenekelőtt ez, a meghasadtság élménye vitt gondolati elemeket a poézisbe, jelezve, hogy már nem a költészet az erősebb az életnél, hanem az élet a költészetnél, a költő a művészség paradicsomi ártatlanságából kihullva, a közös emberi sorssal, ezzel a sorssal mint titokkal találja szembe magát. Puskin a Szépség varázsában, a 30-as évek lírikusai viszont élet és ideál feloldhatatlan kettősségének tudatában írtak, a szépség elveszettségének előérzetétől megrendülten a végtelenben élve át korlátozottságukat.'¹⁵⁸

3. Romantika vagy klasszika?

Puskin és az utókor Baratinszkij gondolati költészetéről

’Egyre csak előre haladt, sok gyötrellemmel gondolkodva az ember sorsáról és rendeltetéséről; feszült igyekezettel keresve saját, egyedi útját a költészetben, megtapasztalva az élet és a költészet nehézségeit, örök harcban velük s mindig egyedül. Életében és a jövő nemzedékeinek felfogása szerint is ... költő és filozófus volt. Előtte valószínűleg senki nem tekintett bele ilyen mélyen az emberi lét titkaiba, és nem tárta fel ilyen bátran gondolatait. És valószínűleg előtte senki nem érzett ekkora bánatot az emberi lélek veszteségei miatt, s nem vágyott ilyen szenvedéllyel ember és világ harmóniája után.¹⁵⁹ Ezek a sorok Baratinszkij egyik legrészletesebb alkotói életrajzának utószavában állnak, a szerző, P. A. Sztelliferovszkij foglalja így össze a költő életművének lényegét.

Nem túlzás azt mondani, hogy a 19. század első harmadának orosz költészetét elsődlegesen Puskin életműve határozza meg, így kortársainak megértése is feltételezi Puskin ismeretét, a műveiben megfogalmazott szellemi tapasztalat megértését. Nemcsak mint költő, de mint kritikus és irodalomtörténész is az alkotás igazságban gyökerezettségét hirdette és tartotta a legfőbb követelménynek, mind magával, mind pedig a múlt és a kortárs alkotókkal szemben. L. Ginsburg igazság és valóság, illetve igazság és világ megkülönböztetésének, az alkotás igazsághoz kötődésének követelményét (Baratinszkij lírájának is elsődleges szempontját) a következőképpen határozza meg: ’a művészetben kifejezett igazságot nem szabad összekevernünk a valóság visszatükrözésének problémájával.’¹⁶⁰ Baratinszkij számára az igazság, mint legfőbb követelmény, egyben a valóság is, tehát úgy is fogalmazhatunk, hogy igazság és a világ, illetve a világban nem tükröződő szellemi értékek megfogalmazása, élő jelenlétük szükségességének felismerése és kimondása felel meg az általa képviselt szellemi pozíció lényegének.

Puskin korán felfigyelt a vele szinte egykorú, alkatilag szerény és kevésbé magabiztos Baratinszkij műveinek jelentőségére: több kritikai írásában emeli ki Baratinszkij költői nagyságát, műalkotásokban is említi őt, és kortárs íróknak-kritikusoknak szóló levelei is Baratinszkij elismerését jelzik. A Baratinszkijt kutató irodalomtörténészek egyike, Bocsarov szerint Puskin: *Egy költőhöz* c. versének címzettje is Baratinszkij: ’...e kép minden mozzanata megfelel Puskin Baratinszkij-képének; látható, hogy Puskin valami olyan jegyet talált benne, ami közel áll a költői függetlenségről, a ’titkos szabadságról’ alkotott ideáljához’¹⁶¹: ’

Óh, költő, ne siess tetszeni a tömegnek;
zúg a taps, de csak egy óra az élete,

aztán felharsan a barmok ítélete,
s egyszerre jéghideg kacaj nyerít körötted.

Király vagy: légy az! Élj magadban! Élj szivednek:
figyelj némán az ő titkos jeleire,
vésd a szobraidat szent szépséggel tele,
bátran, keményen, ahogy parancsolja lelked.

Benned a jutalom, legfőbb bírád magad vagy!
Köpdössék össze bár tüzét oltáraidnak,
és sújtsa művedet kifogás, szitok, átok,

hiába dúl a düh, triposzod nem inog,
míg ég szabad szele mossza a homlokod:
csak te sújthatod és emeled alkotásod!¹⁶²

A költő és az őt érteni nem akaró, sőt támadó tömeg szembenállása a polgári kor alkotói számára általános probléma, Puskin klasszikus értékrendet tükröző, ugyanakkor az élet és az igazság ütközésén felülemelkedni tudó költői magatartása mégsem enged olyan fokú elkeseredettséget, mint a szellemi értékek világbéli érvényesítését elsődlegesnek tartó Baratinszkij attitűdje. Puskin: Egy költőhöz címzett verse valóban olyan, mintha a saját költői jelentőségében kevésbé biztos társhoz baráti, ugyanakkor 'felülről', egy 'erősebb' szellemi pozícióból érkező biztatás lenne, melynek célja Baratinszkij alkotásba, az alkotás értelmességébe vetett hitének megerősítése. Puskin tisztában volt azzal, hogy az új kor költője magányos, a feltételezett befogadók nem mindig fordulnak feléje a megértés szándékával és a szükséges szellemi nyitottsággal, mégis fontosnak tartja a megfogalmazott igazság melletti kitartást, a szellemi pozíció szilárdságának és az emberi méltóságnak a megőrzését, a vállalt kultúrtörténeti feladat iránti örök hűséget, a körülmények bármilyen alakulásától függetlenül. Az igazság és az élet, s benne a kultúrával gyakran szembeforduló, azt elutasító emberek között tátongó szakadék a puskini magabiztosságot nélkülöző Baratinszkij számára, amint azt a későbbiekben látni fogjuk, mély elkeseredés forrása, ugyanakkor – Puskinhoz hasonlóan – Baratinszkij is tisztában van azzal (de legalábbis sejti), hogy a megértés, az emberek nyitottsága az alkotásban testet öltő szellemi tapasztalat felé a jövőben, az utókor nemzedékében valósulhat meg. Ez a hit Puskin egész életművében jelen van, de inkább a háttérben élő tudásként, mintsem a jelen fontos követelményeként. Számára a szakadék (költői ideál és a költő tényleges, az adott kor kultúrtörténeti körülményei által meghatározott lehetőségei között) nem elsődleges, mert a klasszikus értéket megfogalmazó szellemi arisztokratáként a norma

szerinti és teljes értelemben vett létre, az 'így kell, hogy legyen' követelményére összpontosít. Ha ennek a versnek valóban Baratinszkij a címzettje, akkor el kell ismernünk: az a költői ideál, amelyet Puskin a magáénak vallott, közel áll a Baratinszkij által is betöltött alkotói feladathoz. Puskinhoz hasonlóan Baratinszkijnek is tudnia kellett: a kultúra számára nem éppen kedvező körülmények, az alkotók izolálódása és a 19. századot egyre határozottabban jellemző létfelejtés nem jelentheti azt, hogy szellemi rendeltetésünket megtagadjuk, vállalt feladatunkat feladjuk, mert értelmetlennek érezzük, vagy hogy Istentől kapott szabadságunkban ne higgyünk többé. Puskin szerint, aki szellemileg szabad, az uralkodó, mert valódi hatalommal rendelkezik, a szó teljes értelmében. Szabadságának megnyilvánulásai közé tartozik, hogy szellemi hatalmát nem korlátozhatja mások közönye, szellemtelensége, a megértés, a tisztelet, az emberek hálájának elmaradása. Ha törvényszerűnek látszik is a visszhangtalanság, nem kell, hogy így legyen, és nem szabad, hogy ez legyen a norma. Puskinról sem mondható el, hogy nem kellett értetlenséggel és ellenséges viszonyulással szembenéznie, mint ahogyan azt sem állíthatjuk, hogy mindez nem keserítette el. Mégis arra biztatja kortársait, Baratinszkijt, saját magát, és minden igaz olvasót, hogy az elutasítás vagy a közöny ténye nem veheti el az alkotás értelmességébe, a befogadás-megértés léttapasztaló jelentőségébe vetett hitünket. Baratinszkijt az 'itt és most' problémája, az igazság valóságát nélkülöző realitás szellemtelensége sokkal fájdalmasabban érintette, az emiatti negatív érzés kifejezése sokkal gyakoribb és meghatározóbb, mint Puskin verseiben. Ez nem véletlenül van így: Baratinszkij nem a szellemi arisztokrata ellentmondásokon felülemelkedő nézőpontjából szól a világról, feladatának tekinti a norma és az érzékelhető realitás bántó ellentétének feloldását. Puskin: *Egy költőhöz* c. verse, Baratinszkij költői öntudatának és vállalt szellemi feladatának ismeretében, illetve azzal kiegészítve, gyönyörű egységre enged következtetni: a kettő együtt létrehozza a szellemi arisztokrata és a rá számító, nélküle nehezen boldoguló, klasszikus értékeket valló polgári alkotó egymást kölcsönösen feltételező kapcsolatát. A puskinai pozíció a normát, a követelményt mondja ki, ugyanakkor eltekint attól, ami Baratinszkijt feladatának lényege: a követelményként megfogalmazott norma érvényét a világban, az ember hagyomány iránti tiszteletének fontosságát, a kultúratisztelelet hiányában felmerülő végzetes problémák veszélyének megmutatását. Gyakran az utóbbi, Baratinszkij által is vállalt feladat tűnik nehezebbnek, hálátlanabbnak, ez mégsem lehet az igazság problémája, hiszen az önmagában teljes és tökéletes. A probléma az emberé, a világé, így a megoldás is a körülményeket figyelembe vevő, de az emberi lét alapvető

célját és értelmét mindenképp elé helyező ember feladata, történelmi-kultúrtörténeti küldetése.

Közismert az is, hogy Puskin: *Anyegin* c. műve több helyen utal Baratinszkij műveire vagy személyére. Puskin a verses elbeszélés Harmadik fejezetének teljes 30. szakaszát Baratinszkijnek címezte, aki akkor finnországi szolgálatát töltötte, és egyre ismertebbé vált, többek között *Lakomák (Пирь)* c. elbeszélő költeményének köszönhetően:

Lakomák s bú költője, hívlak,
Elképzelem: itt vagy velem
S én egy kéréssel háborítlak,
Amely talán szerénytelen:
Amit más nyelven írt a drága,
Hangold a versed dallamára,
Hadd szóljon bűvös hangokon.
Hol vagy? Jöjj hozzám. Lásd jogom
Mély bókolással átadom ma...
De messze ment ő, messze, s ott
Dicséretektől elszokott,
Bús finn sziklák között bolyongva,
S a lelke nem hallhatja most
A hívó szót, a bánatot.¹⁶³

A poéma egyik sorát az *Anyegin* Hetedik fejezetéből szó szerint idézi Puskin, aki egész életében szívén viselte Baratinszkij sorsát, próbált közbenjárni, hogy a kényszer-szolgálatból felszabadulhasson, hogy Oroszországba visszatérhessen. Megjelenő műveit mindig nagy lelkesedéssel és érdeklődéssel várta, és folyamatosan védte Baratinszkijt a kortárs kritika támadásaival szemben. Nemcsak mint barátot, de mint költőt is nagyra értékelte, ezt jelzi a *Jevgenyij Anyegin* Negyedik fejezetének 30. versszaka, s még inkább az Ötödik fejezet 3. strófája, mely Baratinszkij *Éda* c. elbeszélő költeményére utal:

...
Van egy költő, ki gazdagabban
Festette s ihletett szavakban
Az első hó szépségeit
S a tél gyönyörűségeit.
Hogy tud szánútról énekelni
S titkukról! Élveznéd mohón
A lázas verset, olvasóm.
Vele nem mernék harcra kelni,
S veled, ki messze kóborolsz
S fiatal finn lányról dalolsz.¹⁶⁴

Puskin írásai több ízben bizonyítják a klasszika arisztokratikus és polgári irányultságának kölcsönös összefüggését, egymásra épülését és szoros kapcsolatát, s a legnagyobb orosz költő korán felismeri a Baratinszkij műveiben kibontakozó küldetés jelentőségét. Baratinszkij költészete az érvényesítés küldetése: előtte áll egyrészt a puskini klasszika követelménye, másrészt pedig a léte transzcendens alapjairól mind jobban megfélelmező ember, az értékek érvényesülését alig vagy egyáltalán nem tükröző élet és világ. Az igazság tudásával és a vállalt feladat nehézségeinek tudatában létrehozott művei elsőként éppen Puskin figyelmét és elismerését vívták ki. Puskin már 1822-ben írt leveleiben említést tesz a fiatal költő jelentőségéről, és legalább három fontos kritikai írása maradt ránk Baratinszkij műveivel kapcsolatban, Baratinszkij költeményeiről írt rövid méltatásában Baratinszkij első, 1827-ben kiadott kötetének megjelenését üdvözlö: 'Végre megjelent Baratinszkij oly régen és olyan türelmetlenül várt verseskötete. Azonnal meg kell ragadnunk az alkalmat, hogy kifejthessük véleményünket egyik elsőrangú költőnkéről, akit – meglehet - a kortársak eddig nem értékelték az őt megillető mértékben. Már Baratinszkij első alkotásai is figyelemreméltóak voltak. A tudósok csodálattal fedezték fel a kezdeti kísérletekben megmutatkozó rendkívüli összhangot és érettséget. Korai alkotói fejlődését összességében talán a körülmények is meghatározták, de megjósolható volt mindaz, amit a költő olyan csodálatos módon képvisel. Baratinszkij első alkotásai elégiák voltak, s e műfajban Baratinszkij az élen halad.'¹⁶⁵

Baratinszkij: *Bál* c. elbeszélő költeményét értékelő írásában Puskin elmarasztalja a korabeli kritika hozzá nem értését, következetlenségét, s hangsúlyozza: az ilyen helytelen kritika következménye, hogy a tehetségtelen írókat ünnepli a közönség, a valódi zsenialitás, az igaz költő viszont a háttérbe kényszerül, és Puskin szerint Baratinszkij nagyságának, értékének el nem ismerése is összefügg a kritika tévedésével: 'Költőink közül Baratinszkij egyre kevésbé élvezi a az újságok megszokott jóindulatát. Azért-e, mert a helyes gondolkodás és érzés, a kifejezés pontossága, az ízlés, az egyértelműség és az összhang kevésbé vannak hatással a tömegre, mint a jelenleg divatban lévő költészetre jellemző túlzások, vagy azért, mert költőnk bizonyos epigrammájával kiérdemelte az egyébként sem túl barátságos testvérei rosszallását - , akárhogy is van, a kritikusok vagy lelkiismeretlen közönyösséggel, vagy egyenesen rosszindulattal viszonyulnak hozzá.'¹⁶⁶ Puskin tehát nem a költőtársat tartja felelősnek a poémák kedvezőtlen fogadtatásáért, sőt, Baratinszkij *Éda* c. verses elbeszéléséről kifejezetten dicsérő hangon szól, elismeri 'figyelemre méltó és eredeti egyszerűségéért, az elbeszélés varázsaért, színeinek és ábrázolt szereplőinek létezéséért, amely könnyedséget, s ugyanakkor nagyfokú

mesterségbeli tudást tükröz.¹⁶⁷ Ugyanitt Puskin az első számú orosz elégiaköltőnek nevezi Baratinszkijt (mind a kortársak, mind pedig az utókor Baratinszkij-kutatói mindig az elégiák jelentőségét hangsúlyozták a poémakéval szemben, illetve más lírai műfajokkal szemben is), és nyomon követi a költőtárs alkotói fejlődését, tökéletesedését, műveinek elmélyülését. Érett költőnek tartja már 1827-ben, *Bál* c. elbeszélő költeményéről pedig ezt írja: 'Legutóbbi elbeszélő költeménye, a *Bál* ... megerősíti eddigi véleményünket, ez a csodás mű teli van eredeti szépséggel, nem mindennapi bájjal. Költője figyelemre méltó művészi tudással kapcsolja össze dinamikus elbeszélő költeményében a tréfás hangot, a metafizikai tartalmat és a költőiséget'¹⁶⁸. Fontos visszatérni arra, hogy Baratinszkij, mint lírikus, pontosabban, mint elégia-költő alkotott legmaradandóbb műveket, s ezt Puskin is hangsúlyozza, de a költői nagyság átütő ereje megemeli az elbeszélő költemények értékét is, tehát Puskin, s hozzá hasonlóan a Baratinszkijra odafigyelő utókor észreveszi a költő egyediségét a poémákban is.

Puskin harmadik, kifejezetten Baratinszkijt méltató írása már címében, illetve első sorában hordozza a lényegét: ' Baratinszkij a legkiválóbb költőink egyike.'¹⁶⁹ Puskinnak ezt az írását szinte minden Baratinszkij-tanulmány idézi részben vagy teljes egészében, mert minden sora Baratinszkij életművének valamely egyedi, csak rá jellemző, s ugyanakkor a korabeli kultúra egészével, annak lényegével szorosan összefüggő jellemzőjét-mozzanatát ragadja meg. Ebben az írásban Puskin Baratinszkij verseire összpontosít (nem elbeszélő költeményeire, melyek az adott korban – a kor divatja miatt is – nagyobb figyelmet vívtak ki), és Baratinszkij személyiségének kevésbé ismert jegyeit is megvilágítja: ' Nálunk ő eredeti, mert gondolkodik. De eredeti lenne bárhol másutt is, mert egyénien, helyesen és önállóan gondolkodik, amiképpen erősen és mélyen érez. Verseinek harmóniája, stílusának üdesége, kifejezésének élénksége és pontossága szükségszerűen szíven talál bárkit, aki csak egy kis ízléssel és érzelemmel meg van áldva.'¹⁷⁰ Való igaz, hogy Baratinszkij korai művei, az 1810-es évek végén és a 20-as évek elején viszonylag nagyobb népszerűségnek örvendtek az olvasók és a kritikusok körében, mint a későbbi alkotások. Puskin sokat foglalkoztatta a kérdés: hogyan lehetséges az, hogy a gondolatilag egyre mélyebb, érettebb és átfogóbb művek egyre mérsékeltebb, ugyanakkor egyre kevésbé pozitív visszhangra találnak, hiszen maga Puskin világosan látta az alkotói fejlődést kortársa életművében. A népszerűség elmaradásának okát Puskin mindenekelőtt a közönségben látja: 'A tizennyolc éves költő fogalmai és érzései még közel állnak és hasonlóak másokéihoz; a fiatal olvasók megértik őt, és műveiben elragadtatva ismerik fel saját érzelmeiket és gondolataikat; világosan, élőn és harmonikusan kifejezve. De az évek

szállnak, az ifjú költő férfiasodik, tehetsége izmosodik, fogalmi rendszere magasabb rendű lesz, érzelmei változnak. Dalai már nem ugyanazok. Ám az olvasók ugyanazok, csak talán hidegebb szívvel és nagyobb egykedvűséggel viseltetnek az élet poézise iránt. A költő elszakad tőlük, és lassacskán teljesen magára marad. Saját magának alkot, és ha még nagy ritkán publikálja is műveit, csak hidegségre, figyelmetlenségre lel, és hangja csupán a költészet néhány rajongójának lelkében kelt visszhangot, akik, éppúgy, mint ő, magukra maradtak, elvesztek a világban.¹⁷¹ A befogadás hiánya, a megértő szándék elmaradása volt az, ami Baratinszkijt mindennél jobban elkeserítette, mert önmagát mint a világ, s benne az emberek szolgálatába állító költőt látta, így számára értelmet elsősorban a szellemi tapasztalat átélése, átadása adott. Puskin, fent említett írásában, megemlíti Baratinszkij nem megfelelő elismertségének két másik okát is: a kritikai és irodalmi közvélekedés negatív viszonyulását, bizonytalanságát, illetve a Baratinszkij lelki alkatára jellemző visszafogottságot, azt a tényt, hogy nem harcolt, nem állt ki saját magáért, nem védte magát a támadásokkal és támadókkal szemben. Baratinszkij éppen szellemi feladata és sokat emlegetett szerénysége miatt nem tartotta helyesnek a kultúra értékeinek erőszak vagy harc útján való érvényesítését. Mivel az értelem az egyedüli valóság volt számára, s mivel az emberért alkotott, érte szólt műveiben, így aggódnia sem a 'maga igazságán' kellett, hanem mindazok szellemellenességén, akik miatt mind szellemi társra, mind pedig értő befogadóra nehezen talált. Éppen ezért érthető, hogy az olvasók elvesztése jelentette számára az alkotói elidegenedettségek fő forrását. Költői magatartásával következetesen, kompromisszumok nélkül kitartott vállalt feladata mellett, s hiába fájt annyira az elismertség hiánya, soha nem menekült belőle olcsó, hamis, másokat és önmagát is megtévesztő eszközökkel. Puskin ezt így fogalmazza meg: 'Sohasem törekedett arra, hogy kishitűen kedvezzen az uralkodó ízlésnek és a pillanatnyi divat követelményeinek, sohasem vállalkozott sarlatánságra, hogy műveinek nagyobb hatást biztosítson, sohasem vetette meg a hálátlan munkát, a kevéssé feltűnőt, a simítást, az érthetőbbé formálás munkáját, és sohasem kullogott az elragadó zseni után, hogy elhullajtott kalászait összeszedje; ő ment a maga útján, egyedül, függetlenül.'¹⁷² Baratinszkij magányát nemcsak úgy kell értenünk, mint a meg nem értett, a kritika által nem az őt megillető módon értékelt ember és költő sorsát. Puskin soraiban is érezhető az a vélemény, hogy a 19. század első felének Oroszországában Baratinszkij személyében és életművével betöltött klasszikus-polgári kultúrtörténeti szerep egyetlen képviselője volt, egyedül volt a romantikus líra korában, részben ahhoz kapcsolódva, azt mégis elsőként meghaladva, a klasszika értékeinek első számú érvényesítőjeként.

Puskin az előbb említett forrásokon kívül több ránk maradt levelében hozza szóba Baratinszkijt és műveit, mindenekelőtt azokban, amelyeket kortárs költőkhöz és kritikusokhoz írt (pl. Vjazemszkijhez, Gyelvighez, Besztuzsevhez, L. Sz. Puskinhoz, Pogogyinhoz, stb.). Ezek a levelek nagyrészt 1822. és 1828. között íródtak, ami azt jelzi, hogy Puskin rendkívül korán felfigyelt Baratinszkij költészetére, korai műveit nagyra értékelte, az 1828. utáni időszakból fennmaradt leveleiben viszont már szinte alig tesz említést róla: Baratinszkij későbbi korszaka talán kisebb hatással volt rá. 1822-ben P. A. Vjazemszkijhez írt levelében Puskin nagy reményeket fűz az éppen akkor ismertté váló költő pályájához: 'De milyen is Baratinszkij? Ismerjük el, hogy felülmúlja Parnyt és Bátyuskovot – ha így halad tovább, ahogyan eddig – hiszen még csak 23 éves'¹⁷³ Egy évvel később Gyelvighez írt egyik levelében Baratinszkij alkotói önértékelésére, annak szerénységére és tisztaságára utal: 'Osztozom Jazikovba fektetett reményeidben, és a Baratinszkij szeplőtelen múzsája iránti szeretetben.'¹⁷⁴ Ennél többet, valóban meglepőt mond 1824-ben Besztuzsevhez írt levelének egy részlete, valódi tiszteletet és csodálatot árul el az elégiaköltő iránt: 'Baratinszkij maga a gyönyörűség és a csoda, a Beismerés c. vers pedig maga a tökéletesség. Ezek után már nem jelentetem meg elégiáimat, még ha a szedő az Evangéliumra esküdözne is, hogy kegyesebben bánik velem'¹⁷⁵. Puskin személyiségére, saját jelentőségéről alkotott képére általában nem jellemző a Baratinszkijről nagyon is elmondható túlzott szerénység, a magabiztosság hiánya, az önmagával szembeni kétely, de a kortárs orosz lírikusok közül Baratinszkijt más alkalommal is, bizonyos szempontból önmaga fölé, saját alkotásai elé helyezi. 1824-ban szintén Besztuzsevnek, ezt írja: 'Pletnyov: Haza c. műve jó, Baratinszkij – csodálatos, az én darabjaim rosszak.'¹⁷⁶

1824-ben, illetve 1825-ben testvérének írt leveleiben Puskin sajnálatát fejezi ki azért, hogy 'Baratinszkij - nála nem tehetségesebb kortárs költőkkel ellentétben – nem kap biztatást, nem részesül méltó elismerésben'¹⁷⁷ Puskint elkésértette, hogy a bátorításra, elismerésre oly nagyon vágyó Baratinszkij, főként elbeszélő költeményei miatt, negatív fogadtatásban részesül a kritikusok és az olvasók felől, elégedetlenségének többször is hangot ad, például 1826-ban így ír Gyelvignek: '...milyen csodálatraméltó alkotás az Éda! Az elbeszélés eredetiségét kritikusaink fel sem fogják! És milyen sokoldalúság jellemzi.'¹⁷⁸, majd egy másik, P. A. Oszipovának franciául írt levélben a következőképpen vélekedik ugyanerről az elbeszélő költeményről: 'Íme Baratinszkij új elbeszélő költeménye.... Ez a mű a báj, a szépség és az érzés mintája. Ön el lesz ragadtatva tőle.'¹⁷⁹ Hogy Puskin mennyire kitartóan és aggódva követte nyomon Baratinszkij költői

pályájának alakulását, életének körülményeit és változásait, azt jól példázza, hogy Baratinszkij közelgő nősülésének híre hallatán attól kezdett félni, nem fogja-e a költőt a házasság hátráltatni az alkotásban.

Puskin Baratinszkijt méltató írásai és kortársakhoz írt levelei mind azt sugallják, hogy a nagy klasszikus nemcsak sokra értékelte Baratinszkij alkotásait, de kötelességének érezte azt is, hogy az őt ért támadásokkal szemben a költőtárs védelmére keljen. Az az érdekes, két irányban ható összefüggés, amely Puskin és Baratinszkij művész-szellemi kapcsolatát áthatja, a kultúra megközelítésének két alkotó találkozásakor megvalósuló egységére enged következtetni. Puskin a kor szellemi életének legmeghatározóbb személyisége, mértéket és példát ad, a normát fogalmazza meg. Szellemi arisztokratához méltóan képviseli azt a transzcendens értékrendet, amelynek érvényesítése, étellel való összhangba hozása a szellemi szempontból polgári megközelítést választó költő, jelen esetben Baratinszkij feladata. Önmagában érték mindkét viszonyulási mód, de a teljesség (a kétféle alkotói magatartás elkülönülésének idején) csak a kultúráképviselő és az azt kétségek nélkül elfogadó, maximálisan tiszteletben tartó értékérvényesítés egyszerre hatásában jöhet létre. A kultúráképviselő nélkül önmagát gyengének, támasz nélkülinek érző Baratinszkijnak szüksége van a mértékadás megerősítésére, a bátorításra, sőt a védelemre is. Puskin számára ugyanakkor lényeges, hogy a lét kérdéseinek általa ki nem fejtett dimenziói a 19. század első felében is érvényesüljenek, hogy a megértett és megfogalmazott szellemi tartalom az élet részévé válhasson, s hogy abból mindenki részesülhessen. Ez a közvetítő-érvényesítő szerep hárul Baratinszkijra, és az ebből adódó nehézségek, ellentmondások elviseléséhez próbál Puskin erőt és vigasztalást adni a gyakran kételyre, önleértékelésre hajló Baratinszkijnak.

Puskin meghatározó és megkérdőjelezhetetlen kritikai véleményén túl más kortársak is felfigyeltek Baratinszkij műveire, az általa képviselt értékérvényesítő szerep jelentőségére, illetve Baratinszkij alkotói feladatára és egyediségére. Köztük I. V. Kirejevskij volt az egyik legfontosabb kritikus és irodalmár, akinek – főként a 19. század 20-as és 30-as éveiben írt tanulmányait Puskin, Baratinszkij, Zsukovszkij és Vjazemskij is nagyra értékelték. Kirejevskij kiterjedt levelezést folytatott Baratinszkijjal, több levelük maradt az utókorra, s ezekben mindenekelőtt a kor fontos irodalmi és filozófiai kérdéseiről elmélkedtek. A kisebb megjegyzéseken túl Kirejevskij egy 1845-ben, Baratinszkij halála után írt tanulmányban értékeli Baratinszkij műveit, a költő egyedi tulajdonságait, alkotói magatartásának konkrét és általános jegyeit: 'A természettől nem mindennapi képességeket kapott: mélyen érző szívet, a szépséghez kimeríthetetlen szeretettel közelítő lelket, éles

elmét, mely egyszerre átfogó és pontosságra törekvő, úgymond, mikroszkópiusan áthatoló és különösen fogékony az emelkedett és költői témákra, a gondolatilag elmélyült kérdésekre, belső életünk rezdüléseire, illetve azokra a kérdésekre, amelyek a szívet felmelegítik, és az elmét megvilágítják - , és azokra a gondolati dallamokra, amelyekben a szív hangja és az ész hangja egyetlen gondolat-folyamba olvad össze....Gyermekkorában gondos nevelésben részesült, ami hozzájárult szokatlanul finom ízlésének kialakulásához. De fiatalsága boldogtalan volt. A messzi Finnországban, vad és komor környezetben, távol a családtól és a hozzá közel álló emberektől, csillapíthatatlan honvágygal a szívében, messze mindazoktól az emberektől, akik megérthették volna, akik együtt érző vigasztalást nyújthattak volna neki; bánatban és magányosan töltötte ifjúságának legszebb éveit.’¹⁸⁰ Kirejevskijt mélyen megragadta Baratinszkij műveinek érzelmi gazdagsága és gondolati mélysége, tehát a versek pszichológiai-filozófiai jellege, érzés és gondolat egybefogásának igénye, illetve a lelki-szellemi harmónia átélésének-megtalálásának vágya. Baratinszkij finnországi tartózkodása, ’száműzetése’ sokak szerint, Kirejevskij írása alapján is, okozója lehetett a korai versekben megfogalmazódó magány, elhagyatottság és elkeseredettség érzésének, ugyanakkor Kirejevskij is elismeri, inkább Baratinszkij lelki alkata, valamilyen szellemi-lelki törvényszerűség eredményezte verseinek szomorú alaphangját: ’Legvilágosabb gondolatait, életének legboldogabb időszakait is csendes, de legyőzhetetlen szomorúág hatotta át...Egyébiránt lehetséges, hogy [Baratinszkij] természetétől fogva hajlamos volt erre a gondolkodásmódra, amely gyakran jellemzője azoknak az embereknek, akik egyszerre rendelkeznek mély gondolatokkal és mélyen érző szívvel. Ez minden bizonnyal azért van így, mert ő s a hozzá hasonló emberek komolyan veszik az életet, megértik annak legmagasabb rendű titkát, átérzik saját rendeltetésük fontosságát, s ugyanakkor vigasztalhatatlanul élük át a földi létezés szegénységét. Ezért van az, hogy az ilyen emberek még szórakozás közben, a zajos örömök közepette is gyakran bánatosnak tűnnek, s hogy maga a boldogság érzése is visszafojthatatlan merengéssel társul, mely inkább hasonlatos a szomorúsághoz, mint a mindennapi ember vidámságához.’¹⁸¹ Kirejevskij ebben az írásában nemcsak a Baratinszkij műveit, gondolkodásmódját meghatározó személyes jegyekre, a Baratinszkij életét alakító eseményekre tér ki, hanem átfogó képet vázol fel a 19. század első harmadát formáló kultúrtörténeti jellemzőkről, Baratinszkijjal együtt megemlítve mindenekelőtt Puskin és Gyelvig hatását is. (Figyelemre méltó, hogy Kirejevskij is Puskin mellett említi Baratinszkijt, műveiket és gondolkodásmódjukat egymással szorosan összefüggőnek látja, s nemcsak egymással való kölcsönös összefüggésüket, hanem a századra gyakorolt

hatásukat is.) Kirejevskij tanulmányában felfedezhető annak az elképzelésnek az eredete, mely szerint egy adott kor egy meghatározott kérdéséhez a kor jelentős képviselői más-más, egymást kiegészítő, egyaránt fontos megközelítési módot választva viszonyulnak: 'A carszkoje szeloi líceumból kikerült első nemzedék, fiatalok, szinte még gyermekek, akiket szoros és nemes baráti kapcsolat fűz össze, akik hasonló neveltetést kaptak, akik szeretettel viszonyulnak a szépséghez, a felvilágosultsághoz, a tudományokhoz, a művészetekhez, a barátságához, s különösen nagy belső egyetértést tanúsítanak a morális kérdéseket illetően. Köztük volt a fiatal Puskin, Gyelvig, és sok fiatalember nagy tehetséggel megáldva, vagy csodálatra méltó értelemmel, erős jellemmel, különböző adottságokkal, de mindnyájukban kitörő vágy élt arra, hogy tehessenek valamit az élet valóban fontos céljainak érdekében. Következésképp mindegyikük a maga egyéni módján fejlődött, az eltérő körülmények más-más irányba vitték őket.'¹⁸² Baratinszkij számára, gondolati-alkotói fejlődése szempontjából, valóban sokat jelentett Puskinnal és Gyelviggel kialakult baráti viszonya, azért is, mert szellemi társra vágyott, és önértékelésében fontos szerepe volt a tőlük kapott visszajelzéseknek, igazolásuknak a költészet értelmességéről. Fontos volt éreznie, hogy mégis teljesen egyedül, hogy a Finnországban átélt magány nem az egyetlen elképzelhető állapot, és a szellemi felelősség, melynek ekkor (a húszas években) még inkább a súlyát érezte, mint az örömet és felemelő voltát, mások életében is követelmény, elkerülhetetlenül vállalt feladat. Baratinszkij, mint versei (különösen ars-poétikai tárgyú költeményei) is bizonyítják, az izoláltság és visszhangtalanság érzésétől gyakran jutott el addig a gondolatig, hogy talán nincs is értelme folytatni a költészetben és a költészettel a transzcendens igazság érvényesítéséért vívott harcot. A barátok és a szellemi társak megjelenése, a tőlük kapott biztatás tehát létfontosságú lehetett a fiatal, kétségekkel küszködő, s az igazi elismertséget egész életében nélkülöző költő számára: 'A körülöttünk lévő emberek együttérzése jóban s rosszban egyaránt olyan készleteket ébreszt szívünkben, amelyek nélkülük talán soha nem kerültek volna felszínre. A közvélemény gyorsan összekapcsolta Baratinszkij nevét Puskin és Gyelvig nevével, ezzel egy időben a szívbeli jó barátok lelki rokonsága a legőszintébb barátságot hívta életre, amely életük végéig fennmaradt.'¹⁸³ Kirejevskij a tanulmány második részében említi meg mindazokat a jellemzőket, amelyek számára egyedivé és különösen értékessé tették Baratinszkij életművét, mindenekelőtt a szellemi igényességet, a teljes harmóniára, gondolat és érzelem, ész és szív egységére való törekvést, illetve a kifejezett tartalom és annak formájául szolgáló kifejezési mód összhangjának szépségét: 'Baratinszkij verseit ugyanazok a jegyek különböztetik meg, amelyek költői személyiségének egyedi jellemzőit

is meghatározzák: a külső kidolgozás pontossága mindig őszinte, mély és alaposan végiggondolt tartalmat rejt maga mögött. De bármennyire csodálatos érték rejlik is bennük, mégsem képesek a maga teljességében visszaadni a szépségnek azt a gazdagságát, amelyet [Baratinszkij] lelke legmélyén hordozott.’¹⁸⁴ Kirejevskij, aki nemcsak versein keresztül ismerte Baratinszkijt, hanem személyesen is, képes volt meglátni azt a mélyen gyökerező ellentmondást, amely Baratinszkijt egész életében gyötörte, s amely csak műveinek alapos és többszöri olvasása után, illetve irodalomkritikai írásainak ismeretében válik nyilvánvalóvá: a tartalom, a gondolat, a szellemi teljesség emelkedettsége nehezen önthető szavakba úgy, hogy ne veszítsen valamit értékéből, kimeríthetetlen gazdagságából. Ez lehet az oka annak az önmagával szembeni elvárásnak, amely egyszerre tűzte ki célul a kifejezés pontosságát és árnyaltságát, sokszínűségét.

A transzcendens szellemi tartalomnak megfelelő forma megtalálása, a kifejezés pontossága a Baratinszkijt foglalkoztató gyakorlati jellegű kérdések közül az egyik legfontosabb volt. Nem kevésbé gyakori a Baratinszkijt kutatók azon megfigyelése, mely szerint, minden látszat és külső körülmény ellenére, Baratinszkij nem nevezhető (legalábbis egyértelműen) romantikus költőnek. Lírájának kezdetben pszichológiai, majd egyre filozofikusabb jellege is általánosan elismert tény, de a schellingi filozófia hatását is sokan vizsgálják műveiben. A kutatók szinte kivétel nélkül hangsúlyozzák – a romantika irodalom- és művészettörténeti korával összefüggésben elkerülhetetlenül – azt az összetett, az emberi lét számos dimenziójára kiterjedő és látszólag feloldhatatlan ellentmondást, amely lényegileg az igazság és az azt nélkülöző élet közötti ellentétből (a romantika ellentétével élve: ideál és valóság ellenmondásából) fakad, és számos más területen teremt szakadékot, megoldhatatlanul bonyolultnak látszó problémát a világban a lét értelmét kereső ember számára (gondolhatunk itt értelem és lélek, természet és civilizáció, transzcendencia és immanencia, tartalom és forma... ellentéteire, melyek a világból kiindulva, romantikus módon, átfogó és felülről vett viszonyítási pont hiányában tényleg nem oldhatók fel, amelyek egylényegűek és közös eredetűek, viszont számtalan területen ’hatnak’, sok-sok részellentmondást szülnek, s amelyek csak a részeknek az egész felőli megközelítésében kaphatnak feloldást). A Baratinszkij verseit, költői személyiségét jellemző szomorúság, sokak szerint pesszimizmus vagy tragikus mozzanat, illetve kiváltó okának vizsgálata is lényeges szempont az életmű elemzésekor, és nem kevésbé a költői önmeghatározáskor, mindenekelőtt az ars-poétikai jellegű versekben kifejezett magány és elszigeteltség, illetve a vele szemben megjelenő, föléje emelkedő általános emberi témákat érintő és átfogó gondolatok; az embert – mint Isten különleges teremtményét – méltató

vagy elmarasztaló, az ember lehetőségeit és a kultúrával szembeni kötelességeit megfogalmazó elmélkedés. Baratinszkij életművének elemzése-értelmezése nagyrészt a fent említett problémák bemutatására épül, azt érdemes tehát megvizsgálni és összegezni, mennyiben egységes vagy szerteágazó, esetleg ellentmondásos az értelmezőknek, a kritikusoknak ezekre az alapkérdésekre adott válasza, illetve milyen más, egyedi szempontokat alkalmaznak Baratinszkij alkotói szerepének megvilágításakor, életművének művészi-gondolati értelmezésekor. Természetesen valamennyi értelmezés eredeti és egyedi, hozzátehet valami újat a korábbiakhoz, a már ismertekhez, mégis felfedezhetőek bizonyos érintkezési pontok, közös érdeklődési területek, illetve véleménybeli egyezések, és érdemes hangsúlyt fektetni mindkettőre.

Baratinszkij időben a romantika oroszországi kibontakozásakor élt és alkotott, figyelemre méltó, hogy az utókor gyakran mégsem tartja kifejezetten romantikus költőnek. Míg a romantikus költészetben az értelem mindent megvilágító szerepe háttérbe szorult a transzcendencia érzelmi (tisztán lelki) megtapasztalásának igényéhez képest, addig a nem romantikus Baratinszkij verseiben, ahogyan Sz. Bondi megjegyzi: 'szinte mindenütt nyomon követhető Baratinszkij arra irányuló törekvése, hogy műveiben ne csak kifejezze az érzelmeket, de meg is értse, gondolatilag megvilágítsa őket.'¹⁸⁵

A Baratinszkijt értelmező irodalomtörténészek közül néhányan felhívják a figyelmet arra, hogy a klasszicizmus, a szentimentalizmus, vagy akár a romantika valóban kevésbé lényeges hatással volt Baratinszkij műveire, mint ahogyan az az irodalmi köztudatban él. A Pigarjov és Muratova szerkesztésében megjelent Baratinszkij-kötet bevezető cikke ezt a véleményt erősíti meg, mindenekelőtt a finnországi periódus epigrammáira utalva: 'Magától értetődő, hogy Baratinszkij alkotói életrajzának is megvolt a maga tanulmányidőszaka. A költő korai műveiben nem nehéz felfedezni egyrészt a szentimentális-romantikus, másrészt a klasszicista sablonok nyomát, melyek a 19. század első negyedében más orosz költők művein is észrevehetőek. Ez az időszak azonban nem tartott sokáig, s a fiatal Baratinszkij lírájában, az átvett és kölcsönzött elemek mellett, már határozottan jelen van az eredeti költői érzés, amiből arra is következtethetünk, hogy alkotói egysége korán kialakult.'¹⁸⁶ A filozofikus jelleg, a mindent érteni akarás igénye lesz első számú sajátossága Baratinszkij életművének, és a bevezető tanulmány szerint az alkotói fejlődés végeredményét a költő jövő felé tekintő, pozitív és bizakodó hitének megújulásában látja: 'Baratinszkij késői lírája, lévén mindenekelőtt gondolati költészet, a legpontosabban filozofikus líraként határozható meg. Óvakodni kell azonban attól, hogy költészetét megpróbáljuk úgy értelmezni, mint meghatározott filozófiai nézetek költői

kifejezését. ... Baratinszkij utolsó évének tényei azt jelzik, hogy a költő világképében fordulat következett be a pesszimista hangulat túllépésének irányában.¹⁸⁷ Baratinszkij az 'itt és most' állapotával, az élet jelenlegi – és mindenkori – visszásságaival sokszor elégedetlen, és kultúrtörténeti pozíciója miatt, élet és igazság szempontjainak közelítésével, ez elsődleges feladata is volt. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy egész életében meg tudta őrizni klasszikus hitét az értelemteljesülés jövőbeli bizonyosságában, s az alkotást, saját költészetét, végső soron értelmesnek érezte.

A romantikus törekvések, ellentmondások, illetve a francia klasszicizmus (főként a korai művekben megmutatózó) hatását Geijr Hetso Baratinszkij életművét összegző részletes monográfiája szerint egyaránt fontosnak tartja, mégis tartózkodik attól, hogy akár csak romantikusnak, akár egyértelműen klasszicistának nevezze, Baratinszkij alkotói célkitűzéseit, illetve a nekik megfelelő kifejezési módot így határozza meg: 'Mit tartott Baratinszkij hibának az irodalmi alkotásban? Mindenekelőtt is kérlelhetetlen ellensége volt az *egyértelműség* és *önállóság* bármilyen *fogyatékoságának*. Változatlanul hangsúlyt fektetve a világos kifejezés és az eredetiség ideáljára, átmeneti helyet foglalt el a klasszicista és a romantikus pozíció között'¹⁸⁸ Hetso nagy jelentőséget tulajdonít annak a Baratinszkij líráját egészében jellemző kettősségnek is, mely a költő szellemi pozíciójának jellemzője, s amely a teljességre törekvő, de saját lehetőségeinek korlátjait is tisztán látó alkotó magatartásában mutatkozik meg: 'annak gondolata, hogy a költészetnek az élet teljességét kell tükröznie, Baratinszkij esztétikájában központi helyet foglalt el élete végéig, ... meg kell jegyezni ugyanakkor, hogy Baratinszkij törekvésének az élet teljességben látására megvannak a maga határai.'¹⁸⁹ Hetso szerint ezt a határt mindenekelőtt a realitás visszataszító jegyeinek naturalista ábrázolásától való elhatárolódás jelenti, de – az – életre orientált és a transzcendens értéket itt és most kereső alkotó – feladatának természetéből, illetve a kor ellentmondásos jellegéből adódóan akadályokba ütközik, ha nem mond le immanencia és transzcendencia szempontjainak összeegyeztetéséről.

Lidia Ginsburg: *A líráról* c. tanulmánykötetében elsősorban azt emeli ki, hogy Baratinszkij nem nevezhető romantikusnak, s nem is tartották annak saját korában sem. 'Baratinszkijt a 20-as években mind barátai, mind ellenségei "klasszicistának" tartották, "franciának", és elmarasztalták azért, mert elmaradt a romantika irányzatától.'¹⁹⁰ Ginsburg jól látja, hogy Baratinszkij a romantikától távolságot tart, s ezt helyesen látták a költő kortársai is. Az sem vonható kétségbe, hogy - főként a 20-as évek elején – az ifjú Baratinszkijra nagy hatást gyakorolt a francia klasszicizmus (a korabeli orosz kultúra

egészére hatással volt), Baratinszkij érdeklődéssel fordult e korszak jelentős művei felé, ő maga mégsem nevezhető a klasszicizmus képviselőjének, műveinek formai szabályozottsága, s a klasszika értékeinek elismerése ellenére. Ginsburg találó kifejezést választ Baratinszkij műveinek formai leírására: '[Baratinszkij] a harmonikus pontosság iskolájának igaz képviselője'¹⁹¹. A késői felvilágosodás, illetve a szentimentalizmus formai szempontból némi hatással volt korai alkotásaira, lényegében-tartalmilag, tehát a lét alapkérdéseinek megközelítése szempontjából mégis éppúgy klasszikus volt, mint Puskin, de vele ellentétben az érvényesítő feladat képviselője, egyedül a 19. század első felének orosz lírájában. Ginsburg is felfigyel Baratinszkij önálló és eredeti, csak rá jellemző megközelítési módjára: 'Baratinszkij saját művészi önmeghatározásában három mozzanatot emelt ki: az egyszerűséget, a gondolatiságot...és az egyediséget. Az egyediség kimondása Baratinszkij számára rendkívül fontos: tudatosan törekszik arra, hogy korának kanonizált formai szabályai alól felszabaduljon, noha alóluk teljesen felszabadulni mégsem tud. Tőlük nem elszakadva olyan merészséggel formálja őket, hogy Baratinszkij költészete számunkra ma is a meglepetések költészete.'¹⁹² Ginsburg szerint Baratinszkij egyedisége, a kifejezési mód harmonikus pontossága nagyrészt a tartalomnak leginkább megfelelő stilisztikai irány kiválasztásával függ össze (szlavizmusok, archaikus kifejezések, beszélt nyelvi fordulatok és metafizikai terminusok egyszerre-egymást váltva vannak jelen egy-egy művön belül, másrészt viszont a díszítő elemek, a jelzők és határozók rendkívül visszafogott alkalmazásán keresztül valósul meg Baratinszkij stílusának egyedisége: 'A vers felszabadul az érzelmi-szintaktikai díszítő elemek hatása alól. Baratinszkij verseiben a szintaxis általában nem érzelmi alapú, hanem elemző, megfogalmazó jellegű. Az egyezményes költői nyelv felszabadul minden díszítés alól, minden más irányba terelő hatás alól. ...Baratinszkij legjobb korai elégiáiban a jelzők szerepe nem jelentős.'¹⁹³ Baratinszkij költői nyelvezete, Ginsburg tanulmánya alapján, (még) nem mutatja azt a közvetlenséget és átható egyértelműséget, amely Puskin műveire jellemző, de semmiképpen nem hasonlítható a romantikus költők kifejezésmódjához. A transzcendens szellemi tapasztalat megfogalmazása, és mások (mindenki) számára történő megvilágítása (tehát a Puskin és Baratinszkij alkotásaiban egyaránt jelenlévő igény) közvetlen, azaz díszítő elemekkel nem túlterhelt megfogalmazást tesz szükségessé, ezért a tartalom és a megfogalmazási mód közötti egyértelmű összefüggés és közvetlen kapcsolat a legmegfelelőbb eszköz a vers formai jegyeit illetően. Ginsburg kifejezése találóan összegzi Baratinszkij verseinek ezt a stílusbeli sajátosságát: 'A lelki-szellemi tapasztalat, a tradicionális szimbólumrendszer "örök" formáiba öntve mentesül mindentől, és csak a

legszükségesebb marad meg. Így értette Baratinszkij az egyszerűséget a 20-as években.¹⁹⁴ Ginsburg helyesen ismeri fel, hogy Baratinszkij számára valójában már az 1820-as években idegen volt a romantika metafizikai megközelítése és kifejezésmódja egyaránt, a romantikus stílus hatása olyannyira nem nyilvánvaló, hogy 'a romantikus vallomás versformája számára erőltetettnek bizonyult.'¹⁹⁵ Érdeemes kitérni Ginsburg egy másik tanulmányában használt kifejezésre, mégpedig Baratinszkij romantikától való elhatárolódása kapcsán, mely szerint 'Baratinszkijnál az érzés gondolkodik és ítél.'¹⁹⁶ , gondolat és érzés összhangjának megteremtése, az ember egységben-teljességben látása nem kifejezetten romantikus jegy; az értelem és érzés ellentmondásának az értelem, a szellemi tapasztalat által bekövetkező kiegyenlítése, feloldása a klasszika érdeme.

A romantika, mint irodalomtörténeti irányzat és világfelfogás Baratinszkijra kevésbé hatott, mint a francia felvilágosodás és klasszicizmus; a romantika hatása inkább csak felszínesnek mondható. A schellingi filozófia, mindenekelőtt az erkölcsfilozófia terén, a kor orosz irodalmán is érezteti hatását, de Baratinszkij az általa megfogalmazott 'rendet', a világról alkotott elképzeléseket elfogadhatatlannak tartja, a számára normaként vallott értékrend (a puskin klasszika rendje) ezzel nem összeegyeztethető. Ahogyan Ginsburg írja: 'A költő és a társadalom szembenállása a schellingiánusok számára norma, Baratinszkij szerint szellemi katasztrófa.'¹⁹⁷ Ez igen fontos megfigyelés, mert Baratinszkij valamennyi, a költő feladatát, illetve saját szellemi-kultúrtörténeti küldetését összegző műve tragikus, a kultúra normájának és követelményének ellentmondó tényként ábrázolja költő és tömeg, alkotó és befogadó szembenállását, a szellem emberének sajnálatos és egyre jellemzőbb izolálódását. Ez a kedvezőtlen helyzet természetesen nemcsak Baratinszkijt aggasztotta, az arisztokratikus szellemi alapokon álló Puskin sem tudott, és nem is akart iránta közömbös lenni, de az ő alkotói feladata, a normát megfogalmazó kultúraképviselői szerep az elszigeteltségen és visszhangtalanságon nagyobb sikerrel tudott felülemelkedni, mint a saját alkotásain keresztül az emberekhez (minden emberhez) közeledő, értékközvetítő és érvényesítő megközelítési pozíció képviselője. Ginsburg összegzése szerint Baratinszkij kései lírájának éppen ez az elszigeteltség az egyik legfőbb tartalmi összetevője: 'Ez a téma az elszigetelt és a közös értékektől eltávolított ember öntudatra ébredése...'¹⁹⁸ Baratinszkij ebben az értelemben az értékérvényesítő szerepet sikeresen betölteni nehezen tudó alkotóra (önmagára) éppúgy gondol, mint a valódi értékektől elszakadó, a kultúrától, a szellemi igénytől egyre messzebb távolodó európai emberre általában; arra az emberre, akinek ő maga is szeretné léttapasztalásának legalább a közvetett útját megmutatni. Ginsburg szerint az egyéni és az általános-összemberi érdek

egységének felismerésén keresztül jut el Baratinszkij a 30-as évek elejére a gondolati költészethez, ekkorra elismerten filozofikus költővé érik, s a romantika jegyei szinte teljesen eltűnnek lírájából: 'Nyugtalanságát Baratinszkij nem a byroni vallomáshoz hasonlóan juttatta kifejezésre, hanem a költői elmélkedés szigorú nyelvén.'¹⁹⁹

Török Endre elsősorban Baratinszkij költészetének egyszerre klasszicista és romantikus jegyeit emeli ki, szembeállítva Puskinnek a romantikát klasszicizáló, ellentmondásokon felülemelkedő alkotói magatartásával, ugyanakkor elismerve a két költő művészi törekvéseinek közelségét is: 'Puskin lírai környezetének legtehetségesebb tagja..., csakhogy az ő költészetéből hiányzott az ábrázolás tágassága, az átfogó nemzeti elem. ... mindössze három verseskötete jelent meg, amelyek világképe fokozatos elborulását mutatják. Utolsó, művészileg legérettebb kötetében a magány, az individuális kétségbeesés lírikusaként az emberi sorsot a mulandóság, a természetet pedig a reménytelen körforgás perspektívájából látja. ... Költői magatartása kifejezetten romantikus, de archaikus szókészlete, tömör és áttetsző stílusa, valamint vonzalma a racionalizmushoz klasszicista ízlésre vall. Ars poeticája puskini irányba, a romantika klasszicizálása felé vezette, de nem sikerült teljesen megszabadulnia a költői irracionalizmustól, s így bizonyos kettősség jellemző lírájára és elbeszélő költeményeire. ... Költészetének értékét csak a századfordulón ismerték fel: szorongásos létélményei, főként "haláltudata" miatt, a szimbolisták egyik előfutárakat láttak benne.'²⁰⁰

A filozofikus jelleg annyira meghatározója volt Baratinszkij költészetének, hogy talán nem is szerencsés kizárólag késői lírájára vonatkoztatni. Puskin leveleiben gyakran Hamlet-Baratinszkijnek nevezte költőtársát már első alkotói korszakában is, valójában a lét végső kérdéseire, az ember szellemi rendeltetésére irányuló filozófiai elmélkedés késői és korai műveire egyaránt, ha nem is egyenlő mértékben jellemző; I. M. Szemenko Puskin korának költőit bemutató kötetének Baratinszkij líráját elemző fejezete többször is hangsúlyozza a korai és késői művek metafizikai szempontú egységét: 'Régi keletű vélemény, hogy Baratinszkij korai és késői versei jelentősen különböznek egymástól. Ezeket a különbségeket az teszi még érdekesebbé, hogy a korai és a késői Baratinszkij művészileg egyaránt tökéletes. ... Mindennél fontosabb a két Baratinszkij egységének felismerése...hiába tagadnánk a Baratinszkij líráját meghatározó, egyértelmű és mélyen átgondolt filozófiai-poétikai koncepció meglétét. Ennek alapját kétségbevonhatatlanul az életmű korai alkotásai fektetik le.'²⁰¹ Az életmű hamleti-filozófiai jellege Szemenko szerint abban nyilvánul meg, hogy az egyes művekben, az időrendiségtől függetlenül, felmerülnek

a 19. század első felében élő ember létének, önreflexiójának alapvető kérdései; ezek a kérdések – a romantika korának megfelelően – sok esetben olyan formában kerülnek a felszínre, amely más költőknél dualizmust, feloldhatatlan ellentétet teremthet. 'az élet kiszámíthatatlansága, az emberi tudat köztes állapotának végzetes volta'²⁰² a romantikus alkotók kedvelt témája, de Baratinszkij műveiben mégsem romantikus értelmezést kap. Baratinszkijt a romantikával rokonítónak tűnhet Szemenko elemzése alapján az a megállapítás, mely szerint 'Baratinszkij a személyes bánatot általánossá, filozófiai jelentőségűvé emeli.'²⁰³ A német idealista filozófia és Schelling hatása, a jelenség-lényeg ellentét Baratinszkij lírájának legfeljebb csak látszólagos jegye, nem kevésbé az a tulajdonság, amit Szemenko a kései műveket átható tragikus ellentmondással kapcsolatban állapít meg: 'Művészi szempontból Baratinszkij kései líráját meghatározóan a mélyen átélt tragikusság hatja át, és kibékíthetetlen ellentétekre épül.'²⁰⁴ Tény, hogy Baratinszkij az emberi lét ellentmondásaira rendkívül érzékenyen reagált műveiben, és hogy az Isten hasonlatosságára teremtett, a továbbteremtés képességével megáldott, s ugyanakkor por és hamu fizikai léttel rendelkező ember élete egy bizonyos – de nem a legvégső – szinten maga a feloldhatatlan ellentét. Kevesen veszik észre ugyanakkor, hogy az egyes versekben, és Baratinszkij költészetének egészében (mint művészi egységben) ez az alapellentét magasabb szinten, a transzcendens igazság szempontjából közelítve kiegyenlítődik. Helyesen állapítja meg Szemenko, hogy 'Baratinszkijnek az emberről alkotott képe gyökeresen eltér az 1820-as évek elején uralkodó individuális romantika felfogásától', illetve azt is, hogy 'ész és érzés Baratinszkij lírájában jellemző kettőssége lényegében nem byroni. Ellenkezőleg: Baratinszkij lírája bizonyos szempontból éppen a byronizmus meghaladását tükrözi.'²⁰⁵ Szemenko szerint a romantika jegyein és világfelfogásán való felülemelkedés egyik fő megnyilvánulása, hogy Baratinszkij költészete a minimális mértékben sem életrajzi jellegű, személyes sorsának alakulása nem játszik olyan mértékű szerepet műveinek alakulásában, mint ahogyan az a romantikus alkotókról általában elmondható: 'Sem a személyes sors, sem pedig a személyiség nem tölt be meghatározó szerepet Baratinszkij lírájában.'²⁰⁶ Lényeges megállapítás ez abban az értelemben, hogy az emberi életet a transzcendencia szempontja felől megközelítő alkotó nem vetítheti ki saját életének konkrét eseményeit a művekre, és személyiségének jegyei sem lehetnek meghatározóak, mivel az egyéni sors helyett mindig az adott kor kultúrtörténeti helyzetére, lehetőségeire és feladataira kell gondolnunk, a személyiség, az egyedi tulajdonságok helyett pedig helyesebb, ha az alkotónak a lét egészéhez való viszonyulási módjára, a kor adta szellemi feladat megközelítésének formájára gondolunk: élet és igazság harmonikus

viszonyára vagy éppen hiányára, illetve a léttapasztalás életből kiinduló megközelítésére Baratinszkij esetében.

Sz. G. Bocsarov jelentős lépést tesz ennek a csak Baratinszkijra jellemző viszonyulási módnak a megértése és megvilágítása felé, bár az egységet, a 'romantika fölöttiséget' és Baratinszkij klasszikus értékrendjét lelkileg és pszichologikusan megközelítve kissé titokzatosnak érzi, de fontos, hogy elismeri az életmű ontikus jellegét, az igazság teljes és személyes megtapasztalásának, mások számára való megvilágításának elsődleges igényét, mint Baratinszkij következetesen végigvitt alkotói feladatát: 'Baratinszkij műveiben az ismert világ, amit свет-nek nevez, széles körű jelentést hordoz: a modern társadalom, általában az emberi élet a maga szokásos megjelenési formáiban, sőt tágabb értelemben véve az egész, általunk ismert és bennünket körülvevő világ, a jelenségek világa...Ettől az általánosan kifejezett világtól elkülönül a költő világa, s elkülönültségében a különös titokzatosság, a sötét, feltáratlan és szemmel nem látható mélység jegyeit hordozza.'²⁰⁷ Bocsarov helyesen állapítja meg, hogy Baratinszkij lírájában van egy egységet teremtő, az ellentéteket feloldó erő, amely a világgal bizonyos szempontból ellentétes, mert nem immanens eredetű, mert az ember legmélyéről – vagy úgy is mondhatnánk – az ember feletti magasságból ered, s amelynek meglátása, megértésének lehetősége teljes szellemi nyitottságot feltételez, a léttapasztalás igényét teszi szükségessé: 'Hogy a maga teljességében megérthessük Baratinszkij líráját, ahhoz éleesebb hallás szükséges, fokozottabban összpontosított figyelem, mint más költők esetében. Minél többször olvassuk műveit, annál több olyan dolog tárul fel előttünk, amit első látásra nem vettünk észre – s ez az önmagába zártságában is teljes, de nem mindenki számára érthető költészet igazi jellemzője.'²⁰⁸ Egyet kell értenünk azzal, hogy Baratinszkij költészetének megértése különös figyelmet feltételez az olvasó részéről, ami azzal magyarázható, hogy már a korai periódust tekintve is alapvetően filozofikus jellegű. Bocsarov hivatkozik a Baratinszkij-kortárs P. A. Vjazemszkij 1826-ban Puskinhoz írt levelére: 'Tiszta szívemből megszerettem Baratinszkijt. Minél jobban belemerül az ember műveinek világába, annál erősebb hatással van rá ez a költészet.Aligha találhatnánk nála okosabb embert, de bölcsessége nem árad hangosan a felszínre. Ezt a rejtett forrást faggatni kellene, a legmélyére hatolni, bekapcsolódni tiszta és határozott áramába.'²⁰⁹ Tiszta és határozott, mégis nehezen megtalálható értelme van ezeknek a verseknek, s az értelemnek, átfogó jelentésnek a megtalálásához, a filozofikus líra jellemzőinek megfelelően, fokozott elmélyültség, teljes szellemi nyitottság szükségeltetik. Bocsarov esszéjének címében Baratinszkij életművét a 'titokzatos bánatok költészetének' nevezi. Titokzatosnak azért

tartja verseit, mert azok valódi értelme nem a felszínen ragadható meg, a bánat pedig azért tűnik indokoltnak, mert a jelen – a versek jelene – úgy tűnik, nem a 'rejtett' igazság megtapasztalásának ideje a legtöbb ember számára. A 'rejtett igazság' problémájával kapcsolatban ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy nem ez a lét rendje szerint való állapot, mert az igazságnak meg kell nyilvánulnia az életben is, tehát nem a lét rendje, és nem a teljes, mindent átfogó léttapasztalás lehetősége 'rejtőzködik' az ember elől, hanem az ember zárhatja be szívét-lelkét, s mindenekelőtt szellemét e teljesség előtt. A Baratinszkij bánatát okozó szakadék a vágyott értelem és a róla megfelelő világ között a versek jelenének problémája, mégsem örök érvényű állapot, nem is szabad, hogy az legyen. Bocsarov különös hangsúlyt helyez Baratinszkij ars-poétikus verseire, a költőnek önmagáról, a 19. század első felének alkotói lehetőségeiről, és általában a költészet-az emberi szellem feladatáról elmélkedő művekre. A puskin *Emlékműhöz* hasonlítva Baratinszkij saját költői jelentőségéről alkotott képe sokkal visszafogottabb, hiszen élet és igazság egységét az előbbi felől megközelítve és a jelenre vonatkoztatva, az alkotás lehetősége valóban korlátozott. Bocsarov ugyanakkor felismeri Baratinszkij műveiben, különösen a saját alkotói lehetőségeit vizsgáló versekben, azt az ortodox kereszténység szempontjának megfelelő jegyet, mely szerint az értelemteljesülés a jövő ígérete, sőt bizonyossága: 'несрочная весна - ez az örök tavasz'²¹⁰, a halhatatlanság örök tavasza, az értelem mindenki számára bekövetkező megmutatkozása. Ezzel párhuzamosan Baratinszkij művei is az eljövendő korok befogadóiiban találnak megértő olvasóra és szellemi örökösre, az alkotás tehát mégsem volt hiábavaló: a jelenbéli tevékenység a jövőben értelmet nyerhet: 'A versekben mintha nem is maguk a versek lennének fontosak, hanem mindaz, amit magukban őriznek, és képesek ... a különböző idősíkokon keresztülvinni az alkotó "létét" és "lelkét", s fontos még az is, hogy a verseket a távoli jövő megértse, az utókorral az alkotó kapcsolatba léphessen, fontos a két lélek, a különálló emberek létének összetalálkozása.'²¹¹

Baratinszkij egész életművét, versein kívül poémáinak és kritikai írásainak jelentőségét méltatja E. N. Lebegyev Baratinszkij válogatott írásait bemutató tanulmánya. Ez az elemzés azon kevesek közé tartozik a Baratinszkijjal foglalkozó szakirodalomban, melyek nemcsak mint költőt, de mint a kor kultúrájáért felelősséget érző és azt megfogalmazó kritikust, a művészetről, az erkölcsről, az esztétikai értékről és az igazságról mélyen gondolkodó szellemi embert mutatják be Baratinszkijt, elsősorban a művészet feladatát megfogalmazó írásaira helyezve a hangsúlyt. Lebegyev felismeri a Baratinszkij életművében megmutatkozó szellemi felelősséget, a klasszikus kultúra érvényesítésében

vállalt alkotói feladatot: '...Baratinszkij komoly kritikusi tehetségről tett tanúbizonyságot, és ami ennél is fontosabb, ezt erkölcsi kötelességének tartotta szellemi társai, s általában az orosz irodalom előtt.'²¹² A tanulmány szerint Baratinszkij már tizenévesen kritikai-irodalomelméleti felelősséget és elkötelezettséget érzett, bár ekkor Voltaire és a francia felvilágosodás még észrevehető hatást gyakorolt gondolkodásmódjára. Az erkölcsi szigor, a rá minden téren jellemző önkritika, elégedetlensége önmagával, a lelkiismeretesség és önelemzés éppúgy része elméleti írásainak, mint a költői hivatástudatról valló költeményeinek. D. Golubkov Baratinszkijról írt életrajzi regénye szerint a költő 'egyik legfőbb személyiségjegye már gyermekkorában is az a mérhetetlen lelki-érzelmi és szellemi érzékenység, amellyel az emberekhez, illetve a vallás és kultúra kérdéseire viszonyult; az a lelkiismeretesség, amely miatt hajlamos volt önmagát hibáztatni sok mindenért, a problémák okát legelőször mindig önmagában kereste.'²¹³

A tehetség a költői hitelesség meghatározó tényezője, de minden műalkotással és minden alkotóval szemben a legfőbb követelmény az igazság iránti feltétlen elkötelezettség, az erkölcsösséget, az esztétikai és morális értékeket ily módon csakis a mű és az alkotó igazságban levése határozhatja meg. Lebegyev szerint Baratinszkij célja 'verseivel az igazság szépségének megfogalmazása. ... Ettől kezdve ez lesz [Baratinszkij] önfeláldozó alkotói tevékenységének legfőbb célja.'²¹⁴ Lebegyev is felhívja a figyelmet Baratinszkij elkötelezettségére, önmagát nem kímélő erőfeszítéseire a tartalomnak leginkább megfelelő kifejezési mód megtalálásáért, illetve az ennek következtében érzett állandó elégedetlenségre, ugyanakkor fontos észrevenni, hogy – az elégedetlenség és Baratinszkij szerénysége mellett – Lebegyev hangsúlyozza a költő szellemi felelősségét, öntudatosságát, már-már kiválasztottság-érzését: 'Az irodalom útján megtett első lépéseitől kezdve érezte felsőbb rendeltetését, felismerte saját határtalan önuralmát, noha még nem látta teljesen tisztán, milyen jellegű ez a rendeltetés.'²¹⁵ Lebegyev is kitér Baratinszkij költészetének arra a jellegzetességére, hogy a kifejezés pontossága, a tartalomnak leginkább megfelelő költői forma lehet csak igaz: '[Baratinszkij számára az igazság] elengedhetetlen feltétele, hogy az élet és a róla kimondott szó egymással harmonikus viszonyban legyen.'²¹⁶ A világfelfogás, illetve létfelfogás teljessége, a transzcendens értelemről kiinduló, de mindenre kiterjedő és mindent átfogó volta a leglényegesebb követelmény, a valódi művész megkülönböztető jegye: 'Az átlag költő a lét legfontosabb kérdéseit illetően soha nem kíván túllépni saját egyéniségének határain. ... A nagy művész éppen azért nagy, mert a döntő pillanatban személyiségét teljes egészében átadja az igazságnak. Feltétel nélkül alárendeli magát neki. Ez ugyanakkor távolról sem jelenti azt,

hogy közben széttaposná saját egyéniségét.²¹⁷ Ez a megállapítás a valódi művész azon megkülönböztető jegyére utal, hogy alkotásaiban az egy és oszthatatlan igazsághoz fordulva saját, egyedi viszonyulási módot mutat meg, és csak az alkotó egyéniségének, illetve kultúrtörténeti feladatának megfelelő alkotói megnyilvánulást nevezhetjük igaznak. A valódi tehetség tehát, Lebegyev szavával élve, organikusan kapcsolódik korának kultúrájába, s ugyanakkor a maga egyedi módján teszi mindezt, kultúrtörténeti feladatát pedig egyszerre tekinti felelősségteljes küldetésnek és olyan tevékenységnek, amit nem vállalni nem is tudna: 'Nem mondhatjuk, hogy [az igazságban való önfeladás] a költőre kívülről rákényszerített körülmény, hanem – a szó legszorosabb értelmében – személyes szükséglet. ... Nem megadni magunkat az igazságnak – szellemi rabságot jelentene... Az alkotás tehát belső szükséglet és a jutalom maga. 'Az igazság nem minden vitában jelenhet meg, csak abban, amelyikben önzetlenül éppen az igazságot keresik.'²¹⁸ Ez a feltétlen elkötelezettség és személyes viszonyulás azt is maga után vonja, hogy az alkotó életének egészét, minden percét áthatja és meghatározza, ahogyan ez Baratinszkij életművéről is elmondható: 'Az igazság keresése számára egyetlen pillanatra sem marad abba.'²¹⁹ A keresés motívuma a polgári viszonyulási mód jellemzője, a szellemi arisztokrata nem keres, és nem érvényesít, hanem kimondja, képviseli a személyes és közvetlen léttapasztalatot. Baratinszkij szellemi pozíciója ugyanakkor lényegesen különbözik a romantikus individuum igazságkeresésétől, mert klasszikus módon a teljesség megértésnek, színről színre látásának, értelem és szív, szellem és lélek tökéletes harmóniájának vágya vezérli.

Pigarjov írása Baratinszkij műveiről ezt a 'nem romantikus' jelleget, tehát Baratinszkij eltávolodását a romantikus kifejezésmódtól és létfelfogástól, elsősorban a konkrétság és pontosság meghatározó szerepében, s ezzel párhuzamosan a homály és elmosódottság (mint a romantikára nagyon is jellemző jegyek) kerülésében látja, ami végül a sajátos, egyszerre pszichológiai és filozofikus elégiákban teljeseedik ki: 'A korábbi elégiaköltőkkel szemben Baratinszkij elégiáinak sajátossága pszichológiai konkrétságukban rejlik. ... A homályos és határozatlan kifejezési móddal ... Baratinszkij szembeállította az érzés elmélyült elemzését. Az érzést fejlődésében vizsgálja, annak valamennyi árnyalatával és ellentmondásával együtt, megdöbbenően pontos elemzéssel és szóválasztással ... mindez végül a műfaj jegyeinek eltűnését eredményezi, ennek alapján a pszichológiai líra kialakulását, majd a filozofikus költészet, a filozófiai meditáció létrejöttét.'²²⁰ (Pigarjov emellett megjegyzi, hogy ez a sajátos elégiatípus Puskinról sem idegen, és idézi Puskinnak Baratinszkij tökéletes elégiájáról írt sorait.) Hangsúlyozza,

felsorolja, versekből is idézi a Baratinszkij líráját jellemző ellentmondásokat, amelyek a lét teljességéből, illetve a hozzá közeledő ember alapvetően ellentmondásos (a létben gyökerező és ugyanakkor az életbe vetett) helyzetéből erednek: 'Az ember és az idő, az ember és az elmúlás törvénye, az ember és a sors kiszámíthatatlansága, az ember és az igazság keresése: Baratinszkij ezeket a kérdéseket veti fel filozofikus elégiáiban.'²²¹ Baratinszkij korai elégiáiból Pigarjov egy sor ellentétet hoz példaként a kettősség és ellentmondásos jelleg bemutatására: életszeretet és fájdalom, boldogságvágy és a boldogság megtapasztalhatóságába vetett hit gyengesége, reményteljes aggodalom és reménytelen nyugalom, vágy az érzelmek viharára és az érzelemmentes közömbösség öröme; és ezek az ellentétpárok, gyakran több is közülük, egy-egy művön belül egyszerre is jelen vannak. Mivel a tanulmány szerzője főleg a korai, a finnországi periódushoz kötődő elégiákat említi és idézi, közvetett módon azt is megfogalmazza, hogy ezek az ellentmondások később, illetve az életmű egészét tekintve, megtalálják feloldásukat egy rajtuk felülemelkedő nézőpontból. Ez az elemzés is Baratinszkij alkotásról írt verseit tartja rendkívül fontosnak az életmű második felében: 'A költőtől, mindenekelőtt saját magától, az érzés igazságát követelte. Az érzés igazsága alatt nem az érzés közvetlen kifejezését értette, hanem az értelem által felismert és ellenőrzött érzést.'²²² Alkotói elszigeteltségét Baratinszkij az 1830-as években egyre súlyosabbnak érzi, ezért gyakori téma a költészet értelmetlenségének mérlegelése, ezért születik ebben az időszakban annyi összegző jellegű költemény. Baratinszkij szerint a 30-as évek második fele nehéz időszaka volt életének a művészi magány és visszhangtalanság miatt, de Pigarjov is meglátja a későbbi művekben az értelem jövőbeli megtapasztalásának hitét, a létre nyitottság megújult erejű feléledését: 'Az *Alkony* c. kötetben Baratinszkij életének a finnországi száműzetésnél is nehezebbnek érzett időszakát összegzi. E kötet versei mégis a külső és belső harcról tanúskodnak, melyben a "lelket megfagyasztó hideggel" ... szeretné összhangba hozni a "szűkre szabott határok túlszárnyalásának" vágyával, melyek közé a külső körülmények kényszerítették életét, illetve a belőlük kitörni akaró élő hit támaszával.'¹¹⁸

Baratinszkij költészetének talán a legszembetűnőbb tulajdonságát, verseinek pszichológiai, majd egyre inkább filozofikus jellegét veszi kiindulási pontnak N. R. Mazepa is Baratinszkij-tanulmányában: 'Eredeti filozófiai elégiákat alkotott, amelyek megkülönböztető jegye a pszichológiai mélység.'²²⁴ A kötet szerzője felhívja a figyelmet Baratinszkij életművének azon aspektusaira, amelyek miatt a költő irodalomtörténeti-kultúrtörténeti pozíciójának leírása nehézségekbe ütközik, de bizonytalanságot mutat a pozitív meghatározások tekintetében, amikor a realizmus irodalmi jegyeinek megjelenését

keresi és igazolja Baratinszkij költészetében. Nem kérdéses számára, hogy Baratinszkij nem sorolható a romantikus alkotók közé, de az életművében megmutatkozó ontikus jelleg, teljességigény felismerése nem egyértelmű a tanulmányban. Baratinszkij romantikától való elhatárolódását abban látja többek között, hogy 'a művészet körébe vonja mindazt, amit a romantika elutasított: a közönségest, a jelentéktelent, a mindennapit.'²²⁵ Valójában Baratinszkij nem a jelentéktelen és közönséges dolgok költészetbe vonását, felemelését tűzte ki célul, hanem sokkal inkább költészetének átfogó jellege mutatkozik meg a tematikus szempontból is korlátozottabb romantikus (a 'nem költői' témaválasztást és kifejezési módot kerülő) irány elutasításában. Ebből azonban hiba lenne Baratinszkij realista irányultságára következtetni, és Mazepa is cáfolja az egyoldalúan realista megközelítés létjogosultságát: 'A valóság tényszerűen hiteles ábrázolása távolról sem azonos a művészi értelemben vett igazsággal.'²²⁶ Ebben teljesen egyet kell értenünk a kötet szerzőjével, mert az igazság, művészi-szellemi értelemben nem kereshető az immanencia síkjában. Félreérthető és immanens megközelítésre ad lehetőséget ugyanakkor a következő megállapítás: '...a művészet számára az élet valamennyi területe, a valóság összes jelensége téma lehet; a művészetnek – a tudományhoz hasonlóan – nem lehetnek korlátjai.'²²⁷ Nem helyes a tudományhoz hasonlítani a művészetet, noha egyaránt az emberi szellem 'működési területei', más-más célt szolgálnak, eltérő követelményeknek kell megfelelniük: a művészet lényege a transzcendens érték közvetlen képviselésével és érvényesítésével függ össze, míg a tudomány élethez, világhoz és civilizációhoz kötöttebb, de közvetve feltétlenül az emberi kultúrát kell szolgálnia. Míg a tudomány a tények valódiságához kapcsolódik, addig a művészet teremtő folyamatában az egyetlen igazság valódisága nyilvánul meg. Mazepa felfigyel a Baratinszkij személyiségét és költészetét mélyen átható teljességigényre: 'A valóság hiteles ábrázolása csak akkor lehetséges, ha az élet anyagi feltételek által meghatározott fizikai jellemzőit az alkotásban egyszerre ábrázolja a művész a pszichológiai folyamatokkal, a gondolatokkal és érzelmekkel, tehát a hős lelki életének teljes gazdagságát megjeleníti.'²²⁸, s ez helytálló megállapítás abból a szempontból, hogy Baratinszkijt az ember lelki-szellemi mélységei érdekelték, a fizikai jellemzők helyett viszont célszerűbb úgy fogalmazni, hogy a polgári beállítottságú Baratinszkij a transzcendencia elsődlegességét, mindenek fölöttiségét hangsúlyozta, az élettel próbálta azt összhangba hozni; a teljesség a lét teljességét, igazság és élet harmonikus egységét jelenti.

Geijr Hetso az orosz lírikus műveinek antitézisekre, s mindenekelőtt három alapellentétre épülő kiindulópontját tartja az életmű legfőbb sajátosságának tartalmi és

formai szempontból egyaránt: ' Baratinszkijt verseiben három kérdés foglalkoztatja: legjobban. Ifjúkorától kezdve a boldogság felé törekedve, gyorsan bebizonyosodott számára, hogy a boldogságot nem érheti el az ember. Innen ered a műveiben megmutatkozó konfliktus "boldogság" és "boldogtalanság" közt. A költő a kvietizmusban keres vigaszt, de be kell látnia, hogy az ily módon adódó nyugalom nem képes megszüntetni az élet diszharmóniájának átélése okozta aggodalmat. Így újabb konfliktus alakul ki a "nyugalom" és a "nyugtalanág" között. Az élet diszharmóniájának legfőbb okát a költő abban látja, hogy felborult az emberi természet érzelmi és racionális oldalának egyensúlya. Ez hívja életre "érzelem" és "ész" összeütközését költészetében.'²²⁹ A Hetso által a középpontba állított ellentétek (és a hozzájuk kapcsolódó, az egyes pólusok szinonimáiként értelmezhető további szembeállítások) valóban lényegi jellemzői Baratinszkij gondolati költeményeinek, s nem állnak távol a romantikában oly gyakran tartalmi-formai szervezőelvként szereplő ellentmondásoktól sem. Fontos azonban megjegyezni, hogy a valódi boldogságot, nyugalmat Baratinszkij érzelem és ész harmóniájában, egy, az ellentétek fölött álló és azokat értelmező egységben tudta csak elképzelni. A három antitézis közül ezért csak az első (boldogság-boldogtalanság) lehet egyértelmű értékítélet szempontjából; a nyugalom nem feltétlenül a boldogsághoz rendelhető vagy azzal együtt járó állapot ('безнадежность и покой'), sokszor a boldogság lehetőségéről való lemondás hangja kíséri, az értelem és érzelem konfliktusát pedig Baratinszkij az érzés elemzésével, értelem általi megvilágításával kívánta feloldani.

Baratinszkij irodalomtörténeti irányultságának meghatározásakor az orosz irodalom történetét áttekintő kötetek általában kiemelik Baratinszkij lírájának a szentimentalizmuson, és részben a romantikán túlmutató jelentőségét, s közvetve vagy közvetlenül azt is, miben haladja meg Baratinszkij a romantikus felfogást a romantika korában; a versek pszichológiai jellegére kivétel nélkül, filozófiai irányultságukra pedig gyakran utalnak. Az orosz romantika történet áttekintő kötet (Mann, Nyeupokojeva és Foht szerkesztésében) Baratinszkij klasszicizmustól, szentimentalizmustól és romantikától való elhatárolódását felismerve a pszichológiai elemzés pontosságát, illetve a vele együtt jelenlévő racionális megközelítési módot emeli ki; fontosnak tartja, hogy Baratinszkij verseiben az ember lelki-szellemi pozíciója a világ és a körülmények általi meghatározottságában mutatkozik: 'Az ember és a körülmények, a személyiség és a környező világ rá gyakorolt hatása...'²³⁰ az egyik leglényegesebb kérdés Baratinszkij műveiben. 'A hagyományos elégia Baratinszkij életművében konkrét pszichológiai tartalommal telik meg.'²³¹ Ezek a meghatározások lényegében az elégia műfajának a 19.

század elején végbemenő átalakulását bizonyítják, a korábbi elégiákhoz képest a műfaj határainak (főként tematikus korlátjainak) kiterjesztését, ami Puskin költészetére is jellemző, még ha el is ismerik, hogy az elégia, lényegénél fogva, a romantikát megelőzően és azt követően is, romantikus műfaj. A pszichológiai ábrázolás jelenlétét, az érzés elemzésének már-már a racionalitásig menő pontosságát fel kell ismernünk Baratinszkij költészetében, ez azért is lehet így, mert a lélek felőli megközelítés az életből kiinduló polgári pozícióval szorosán összefügg. Nem kevésbé igaz az a megállapítás, mely szerint Baratinszkijt foglalkoztatta a körülmények hatása az ember lelki-szellemi életére, hiszen ez is az igazság élet felőli megközelítésének jegye. Meg kell jegyezni ugyanakkor, hogy az ilyen jellegű elmélkedésekkel Baratinszkij nem az ember körülményeknek vagy a szeszélyes sorsnak való kiszolgáltatottsága mellett foglal állást: '...az emberek másként élnek, mint szeretnének, nem azt teszik, amit tenni kívánnak; cselekedeteiket és tulajdonságaikat nem szabad akaratuk diktálja, hanem egy teljesen másfajta rend...' ²³² Valójában Baratinszkij soha nem túlozta el a világ személyiségre gyakorolt hatásának jelentőségét; az ember szellemi szabadsága, a lázadás elutasítása soha nem végeredmény a versekben elének táruuló lelki-szellemi folyamat vagy önreflexió során, esetleg csak felvetődő lehetőségként mutatkozik, a végső következtetés pedig mindig a szellemi szabadság elismerése.

Az Sz. M. Petrov szerkesztésében megjelent, a 19. század orosz irodalmát áttekintő irodalomtörténet Baratinszkij életművének az elégia műfaját átalakító, megújító, azt kitágító jellegére helyezi a hangsúlyt: 'Baratinszkij elégiáinak sajátossága abban rejlik, hogy a hagyományos elégiatémákat nem a konvencionális elégikus hangon szólaltatja meg (bánat, kétely, kiábrándultság), hanem konkrét és személyes élmény formájában, annak reális pszichológiai mozgásában; érzésekben fejezve ki az igazságot. Baratinszkij verseiben a hagyományos elégikus formulák individuális tartalommal telítődnek, kiegészítve a lelki élmények következetes elemzésével...' ²³³ A következetes elemzés, az önreflexió jelenléte azt is bizonyítja, hogy Baratinszkij fontosnak tartja a megértést, az érzésnek, a lélek minden rezdülésének értelem általi, mindenki számára történő megvilágítását. Az emberi lét teljes, lelki-szellemi megközelítése mellett Baratinszkij költészetének másik lényeges jellemzője az igazság és a róla megfelelő világ fájdalmas ellentétének, a létfelejtésnek a közvetlen kifejezése: 'A kettősség alapja a költőben élő elégedetlenség a kor valóságával, tragikus személyes sorsának felfokozott átélése; legtöbb művének hátterében ez áll.' ²³⁴ Ez a kettősség, elégedetlenség végigkíséri Baratinszkij líráját a kezdetektől egészen az életmű végéig, szellemi alapja, valódi kiváltó oka pedig

Baratinszkij klasszikus, mégis polgári pozíciója: a klasszikus kultúra transzcendens és örök értékeinek keresése a róluk megfelelő életben-világban.

Az E. N. Kuprejanova szerkesztésében megjelent irodalomtörténet az orosz irodalmat a szentimentalizmustól a romantikán át a realizmusig végigkövető kötete (amely az antik görög kultúra és a francia klasszicista irodalom hatását is kiemeli Baratinszkij költészetére, de megállapítja, hogy lényegében egyik irányzathoz sem kötődik) szintén nagy hangsúlyt fektet a pszichológiai, ugyanakkor analitikus (tehát az érzelmi-lelki jelenségeket az értelem segítségével megvilágító) megközelítési módra: 'Baratinszkij verseiben az analitikus jelleg a racionalitáson alapul; valóban meg akarja értetni a szívet az ésszel.... Érdeklődéssel fordul a lelkiállapotok kialakulása és dinamikája felé. ... Baratinszkij költészetében a pszichológiai motivációra helyeződik a legfőbb hangsúly.'²³⁵, azzal a megállapítással ugyanakkor nem lehet teljesen egyetérteni, hogy 'Baratinszkij elégiáinak belső világa nem felelt meg a hagyományos mintáknak, a klasszicista alapok széthullottak, s helyükre lépett a romantikus pszichológiai jelleg.'²³⁶ Igaz, hogy a klasszicizmus kereteit Baratinszkij messze túllépte, de romantikusnak ezért mégsem nevezhetjük, az életműve legfontosabb részét alkotó elégiák formailag (az elégia alapvetően romantikus jellegénél fogva) kapcsolhatók csak a romantikához, s ez a tanulmány is kiemeli Baratinszkij elégiáinak elemző, lelki és értelmi megközelítésen alapuló sajátosságát: 'Bátyuskov után és Puskinnal egy időben Baratinszkij mindig előszeretettel fordul az orosz költészet új műfajához, a meditáció, a költői elmélkedés műfajához, ahol szabadon szerepelnek filozofikus elemek, jelentősen kibővítve a költői témák körét. ... Az elégikus motívumok a lét törvényének általános ideájává nőnek.'²³⁷ Az általános, a lét lényegi kérdéseit elemzően megközelítő művek, a harmonikus pontosságra törekvő költő önreflexiója és hatalmas önuralma, a világosság és határozottság nem romantikus jegyek, mint ahogyan tipikusan nem romantikus jellemző Baratinszkij klasszikus rendbe, az igazság evilági megtapasztalhatóságába vetett hite sem.

A Blagoj, Gorogyeckij és Mejlaj szerkesztésében megjelent orosz irodalomtörténet éppen Baratinszkij lírájának ezt a jelentős, művészetét a romantikától alapvetően megkülönböztető sajátosságát hangsúlyozza, több oldalról is megvilágítva a költő romantikától eltávolodó irányultságát: 'A barátság és a szerelem kultusza, az érzelem és a büszke, független szellem ereje, az emberi személyiség önálló értékének megerősítése, amely szabad a világ és az előítéletek viszonylagosságától; szilárd meggyőződés a művészet hatalmas teremtőerejéről – ezek jelentik Baratinszkij témáinak, hangulatainak körét. ... Baratinszkij költészetében az elégikus témák egyéni, és ennek következtében

konkrétabb, életszerűbb, pszichologikusabb tartalommal telnek meg. ... Baratinszkij elégiái jelentős lépést tesznek előre a romantikus költészet műfaji viszonylagosságának meghaladásában.²³⁸ A kötet szerzői felismerik Baratinszkij lírájában az életbe vetett, s ott a transzcendens értelmet kereső ember ellentmondásos helyzetét, azokat a nehézségeket, amelyekkel a kor gondolkodó emberének szembe kellett néznie, s a filozófiai elégiák teljességet követelő, a lét egészének megértésére irányuló jellegét. A versek gondolatisága, a kötet alapján, az 1830-as és 1840-es évekre teljesedik ki, de a filozofikus elemek a korai művekben is jelen vannak. Fontos megállapítás továbbá, hogy 'Baratinszkij nem a romantika divatját követi a pesszimizmus és elkeseredettség ábrázolásában'²³⁹ Verseiben a tragikus jelleg a transzcendens igazság vágya és életbeli hiánya közötti ellentmondásból születik, nem az igazság megtapasztalhatóságának megkérdőjelezéséből, mint általában a romantikus művészeknél. Baratinszkij szabadságvágya, illetve a szellemi szabadságról alkotott elképzelése is metafizikai jellegű, az ember szabad választását, tehát az igazság iránti elkötelezettséget és szellemi nyitottságot feltételezi. Nemcsak a szabadság, de a gondolat is sajátos metafizikai értelmezést kap: 'A gondolat fogalmába Baratinszkij szerint minden beletartozik, ami a költői kifejezés tárgya lehet, s ebben az értelemben szembeállította a gondolatot és az érzést. Ugyanakkor ... magát az érzést, tehát a nem racionális, hanem emocionális jellegű momentumot – a kifejezés végletes pontossága érdekében – a racionalitás formáinak (gondolat, értelem) alárendelve próbálta átadni.'²⁴⁰ Ez a művek sokszori átdolgozásához vezetett, érzelem és értelem romantikus ellentétének összhangba hozása pedig megfelel Baratinszkij klasszikus megközelítésének, hiszen a szellemi egység és teljesség nem engedhet meg ilyen ellentmondást, az értelem fényében annak feltétlenül fel kell oldódnia.

Lényegre törő, a versek gondolati jellegére összpontosító elemzést ad Baratinszkij verseiről a Gorogyeckij által szerkesztett, az orosz líra történetét áttekintő kötet; Baratinszkijt egyrészt 'az orosz romantika egyik legérdekesebb és legsajátosabb képviselőjének'²⁴¹ nevezi, másrészt felsorakoztatja azokat a jellemzőket, amelyek miatt ez a romantikus jelleg annyira sajátos és egyedülálló, hogy nem is igazán nevezhető már romantikusnak; Baratinszkij, a kötet tanúsága szerint, helyesen értelmezte korának legfőbb szellemi feladatát: 'A művészet egésze, s benne a költészet előtt az a feladat állt, hogy a maga teljességében feltárja az új korszak emberét jellemző összetettséget és belső ellentmondást; nemcsak az érző ember világát, hanem a mélyen és tisztán gondolkodó emberét is. Az érzelmeket nemcsak kifejezi, de elemzi is őket. ... Lírai hőse nem tudja illúziókkal és önámítással megvigasztalni magát. ... Költészetének előterében a gondolat

áll.²⁴² Ezekkel a megállapításokkal egyet kell érteni, nem kevésbé azzal, hogy Baratinszkij költészete már 'a kezdetekkor is egyszerre pszichológiai és filozofikus volt'²⁴³, illetve azzal a nézőponttal is, mely Baratinszkij költészetében a romantika meghaladását hangsúlyozza: 'A hagyományos elégiaköltéssel szemben, és annak megszokott, elmúlást, csömört, a reményre való képtelenséget tükröző hangulatával szemben Baratinszkij lírájában teljesen másfajta csalódottság fejezőik ki...'²⁴⁴ ez a sajátos, a romantikát meghaladó, azon felülemelkedő jelleg tulajdonképpen a klasszika teljességigénye, a metafizikai megközelítés mélysége. 'Még a szerelmi elégiák intim témái is gyakran kapcsolódnak a lét általános kérdéseinek felvetéséhez'²⁴⁵, s ezek a kérdésfeltevések szinte soha nem individuális vagy életrajzi jellegűek. Az életből kiinduló, ugyanakkor klasszikus, tehát az élet igazság általi meghatározottságát elfogadó polgári megközelítéstől, a romantikára is, (sőt elsősorban arra) jellemző módon, nem idegen a démoni lázadás gondolata: 'Már Baratinszkij korai műveiben is felmerül a démonizmus problémája, mint az igazságot kereső ember kétségeinek és csalódottságának sajátos megnyilvánulási formája.'²⁴⁶ Azt kell mondani, hogy a démoni lázadás főként a korai művek lehetőségként vissza-visszatérően felvetett, végiggondolt, majd következetesen elutasított motívuma; a kortárs Lermontovval ellentétben, és a romantikától nagyon is különböző módon, soha nem szerepelhet megoldásként a klasszikus költő értékrendje alapján. A kötet szerzőjének azon megállapítása, mely szerint 'Baratinszkij alkotói filozófiája sok mindent megenged, de egy valamit kétségtelenül kizár: a nyugalmat.'²⁴⁷ lényegre törően fejezi ki a transzcendens értelmet kereső, s azt az élettel összhangba hozni akaró viszonyulási mód egyik fő jellemzőjét, és csak pozitívan értékelhetjük Baratinszkij lírájának jellemzésekor a klasszikus alkotói felelősség kiemelését, a művészet szerepének hangsúlyozását 'az emberi szellem tartásának és elevenségének megőrzésében'²⁴⁸ tehát annak a kultúrtörténeti szerepnek a felismerését, amely mindenekelőtt a klasszikára jellemző, s amely a hagyományhoz kötődést és a kultúrában megfogalmazott értékek életbeli érvényesítését egyszerre tekinti személyes feladatának.

Érdekes, hogy Belinszkij, aki negatívan értékeli Baratinszkij költészetét, maga is kitér - még ha közvetett módon is - a romantikus jegyek hiányára: esztétikai-irodalomkritikai kötetében éppen a költőiséget hiányolja Baratinszkij műveiből, s túlzottan racionálisnak tartja a verseket: 'Ha néhányszor elolvassuk Baratinszkij verseit, teljesen meggyőződhetünk arról, hogy a költészet csak igen ritkán ragyog fel bennük. A legfontosabb, legmeghatározóbb szerep a racionalizmusnak jut.'²⁴⁹ Belinszkij nem is tartja Baratinszkijt valódi költőnek, mert 'elmarad' korától, amivel nehéz egyetérteni, mivel

Baratinszkij éppen a romantikus értelemben vett 'költőiség', a lelki-érzelmi megközelítés egyoldalúságának meghaladásával, a klasszika lelki-szellemi teljességet tükröző pozíciójának érvényesítésével válik korának eredeti, s az utókor számára is elismert költőjévé.

A Baratinszkij műveit kevésbé részletesen elemző írások is általában felfigyelnek az életmű leglényegesebb jellemzőire, köztük mindenekelőtt a költő filozofikus beállítottságára: '[Baratinszkij] új utakra készül vinni az elégiát azzal, hogy a személyes bánatot általánossá teszi, filozófiai jelentést ad neki'²⁵⁰ – írja a Zöldhelyi Zsuzsa szerkesztésében megjelent orosz irodalomtörténeti kötet. A Baratinszkij költészetét leíró rész elismeri a gondolati elégiák kibontakozásának, az elégia filozofikussá válásának tényét, jóllehet, anélkül, hogy hangsúlyozná az életmű romantikus hagyománytól eltávolodó lényegi sajátosságát, az egyetemessé emelt személyes bánat transzcendens szempontból történő feloldását, utóbbit mindenekelőtt Baratinszkij későbbi verseiben. (Az *Alkony* c. verseskötetet találóan 'filozófiai poémának'²⁵¹ nevezi. Ugyanakkor megemlíti a kötet Baratinszkij jövőre irányultságát, annak a reménynek a költői megfogalmazását, hogy a jövőben, az utókor nemzedékeiben az akkor még magányos és elszigetelődött, nagyrészt visszhangtalanul alkotó 19. századi költő élő befogadóra, s így szellemi társra talál.

Ugyanezt a jelen- és jövőbeli olvasóra, illetve a személyességre épített, jövőbe vetett reményt emeli ki Szilárd Léna is a 19-20. század fordulójának orosz irodalomról írt kötetében, ahol K. D. Balmontról írva jegyzi meg: 'Mindenki, aki Baratinszkij verseit olvassa, ilyen olvasónak érezheti magát: kiválasztottnak, a saját nevén szólítottanak...' ²⁵², a művet befogadó olvasó, korszaktól és távolságtól függetlenül, a befogadás folyamatában élő szellemi kapcsolatba léphet az alkotóval.

Rendkívül lényeges jegye Baratinszkij költészetének az igazság örök érvényébe, jövőbeli teljesülésébe vetett hit, s ezzel együtt a szellemi kapcsolat folytonosságának, a művek továbbélésének reménye. A Cambridge orosz irodalomtörténet Baratinszkij életművét az őt megillető helyre állítja, amikor megjegyzi: 'Azok közé a költők közé tartozott, akiket csak Puskin múlt felül a kor orosz lírájában.'²⁵³ A kötet Baratinszkij műveinek örök értéket és érvényt tulajdonít, a versek koruktól függetlenül is, az utókor számára is, érvényes és aktuális mondanivalót hordoznak. A művek igazi megértése – a költő reményeinek igazolásaként – a későbbi nemzedékek olvasóiban történik.

III. Filozófia és költészet

Baratinszkij gondolati költészetének filozófiai háttere

Baratinszkij líráját a kortársak és az utókor kutatói egyaránt filozofikus vagy gondolati költészetnek nevezik, már a korai versek is metafizikai igénytől áthatottak, de késői líráját tartják kifejezetten filozofikus jellegűnek. Baratinszkij költőként nem vállalkozott egységes filozófiai rendszer kidolgozására, mint ahogyan valamilyen konkrét filozófiai irányzathoz tartozónak sem vallotta magát, annál gyakrabban határolódott el bizonyos filozófiai irányultságok és létfelfogási módok követésétől (emellett többször utalt rá elméleti írásaiban, hogy szükség lenne egy új és az eddigiektől különböző filozófiatörténet létrehozására). Határozott elképzelései voltak az irodalmi művek igazságra irányultságának fontosságáról, illetve az esztétikai és morális szempontok másodlagosságáról a transzcendenciában gyökerező értékekhez képest (erről Baratinszkij irodalomelméleti írásainak és leveleinek tárgyalásakor lesz szó). Elemző lelki-szellemi irányultsága, a mindent érteni akarás igénye végigkíséri költői pályáját, befelé forduló és örökké elégedetlen (mindenek előtt önmagával szemben kíméletlenül maximalista) alkat; a 19. század elejének nagy változásokat hozó, egyszerre hagyományhoz ragaszkodó és a kultúrát megújítani akaró tendenciái éppúgy hatással vannak személyiségére és a műveit formáló gondolatra, mint a régmúlt kulturális értékeinek bizonyos elemei. Baratinszkij költészetét szellemi-metafizikai szempontból egységesnek kell tekintenünk, korai és késői lírája - a kor kultúrtörténeti változásaitól nem függetlenül – mégis más-más hangsúllyal tükrözi mindazokat a hatásokat, amelyek gondolati lírájának hátterében állnak.

Baratinszkij már tizenévesen élénken érdeklődött az antik görög és római irodalom és filozófia iránt; Platón filozófiája, az igazságra és a Jóra vonatkozó nézetei korán visszhangra találtak benne. A romantika közvetve gyakran hivatkozik a platóni dualizmusra, a lét és világ, illetve lényeg és jelenség kettőssége általános szellemi háttere a romantikus műveknek. Az antik görög kultúra polgári, személytelen, de lehetőségeihez képest maximálisan kultúratisztelő világában Platón elmélete sok mindent előlegez a kereszténységben személyessé váló igazság fogalmából, noha maga Platón Istent, a keresztény értelemben vett igazságot még nem találhatta meg, a Jó fogalmával azonban megközelítette azt, és a polgár (akkor az ember) elé állította a legfőbb értéket. A Jó választása (mint a keresztény kultúrában az igazság követése) az ember szabad akaratának függvénye. A Jó tartalmát Platón nem körvonalazza, de a megismerés forrásának tartja (ez

az elképzelés az értelemtapasztalás lehetőségével állítható párhuzamba). Baratinszkij felfogásával egybehangzik Platón gondolata a szépről: szépség, erkölcs és igazság csak harmonikus egységben képzelhető el. Platón a Jó megismeréséhez vezető utat keresi (a szorosán vett megismerési- illetve etikai jellegű kérdés metafizikáivá szélesedik), s ez az egyes ember helyes viszonyulási módja (létre nyitottsága) lehet. Baratinszkijnek a lét értelmességéről alkotott elképzelése és Platón azon kijelentése, mely szerint a lét jó, egyaránt elismeri a világ elszakadását a jótól / az értelemtől, de az eltévelyedés – mindkét értelmezésben – mindig az emberé, a rossz választás következménye.

E. Lebegyev Baratinszkijről szóló tanulmányában az igazság és a gondolat kimondás általi elidegeníthetőségének, értékvesztésének platóni elgondolását fedezi fel Baratinszkij felfogásában: 'A nagy görög filozófus, Platón szerint az írásbeliség feltalálásával sok bajt hozott magára az emberiség ... A leírt gondolat elkerülhetetlenül maga után vonja a tudat elidegenedését, felesleges távolságot teremt az ember és a megérteni kívánt igazság között.'²⁵⁴, és Lebegyev ezt Baratinszkij *Ősz* c. versének két sorával igazolja: 'Jegyezd meg, hogy mi igazán tiéd,/ hang el nem zengi, hogyha földi'. Tagadhatatlan, hogy a kor orosz lírájának nagyjai (Puskin, Zsukovszkij és Tyutsev is) felvetették a belső hang kimondhatatlanságának gondolatát, mégis személyes (és korántsem eredménytelen) törekvésükkel bizonyították, hogy ez a platóni elképzelés az igazság személyes és mindenki általi megtapasztalhatósága idején nem szó szerint értendő; nem állíthatjuk – Baratinszkij sem gondolta így - , hogy a kimondott vagy leírt igazság átalakulna, és értéke (amely nem lehet relatív) ezáltal csökkenne, hiszen a mű megszületése és az igazság megtörténe egy és ugyanaz. Baratinszkij és Puskin is kifejezetten fontosnak tartotta kimondani az igazságot; míg Puskin prófétai igazságképviselési szerepénél fogva, addig Baratinszkij az igazságot e világon érvényesíteni és megtalálni törekvő szellemi pozíciójából adódóan. A platóni dualizmus, az érzékelhető világ és az ideák kettőssége, Platón objektív idealizmusa akkor is ellentmond a Baratinszkij által megtapasztalt kettősség (lét és élet, igazság és világ) gondolatának, ha Platón, mintegy korát megelőzve (mégis a fizikailag tapasztalható világból kiindulva) az élet jelenségei felől a lét végső, transzcendens értelmét tekinti a legfőbb ideának: 'a látás által megismert világot hasonlítsd a börtönlázadáshoz, a benne lévő tűz fényét pedig a nap erejéhez, s ha a felmenetelt és a lent lévő dolgok szemléletét a léleknek a gondolat világába való felemelkedésével veszed egyenlőnek, nem jársz messze az én felfogásomtól ... a megismerhető dolgok közt végső a jó ideája - de ezt csak nehezen lehet meglátni, ha azonban egyszer megpillantottuk, azt kell róla tartanunk, hogy mindnyájunk részére minden jónak és szépnek az oka, amely a látható

világban a fényt és ennek az urát szüli, az ésszel felfogható világban pedig ő maga mint úr biztosítja nekünk az igazságot és az észet.²⁵⁵ A legfőbb ideát, mint Isten előképét az egyedüli valóságnak tekinteni – haladó, a személyes metafizika felé mutató gondolat, de a fizikai létezők és az ideák kettőssége Baratinszkij lírájában nem ezen a módon magyarázható. Az igazság tapasztalata közvetlen kell, hogy legyen; megközelítése pedig nem képzelhető el az érzékelhető világból kiindulva, lentől felfelé haladva. Baratinszkij, klasszikus felfogásának megfelelően, lét és világ egységét lehetségesnek (norma szerintinek tartja), a kettő meghasadtsága az ember bűne. Ha az egység pillanatnyilag (a kultúrtörténet egy adott pontján) nem élhető át mindenki által és közvetlenül, ez nem a lét természetes állapotának következménye. A norma Baratinszkij számára valóság és örök érvényű, a kettősség pedig a világe és a jelenségeké; a lét egységéből látni még nem tudó emberé.

Baratinszkij, amint az őt értelmező irodalomtörténészek oly gyakran megjegyzik, s mint ahogyan Puskin is írta, mindig gondolkodik, és mindig egyén módon gondolkodik. Korának orosz költői közt valóban egyedülálló volt abból a szempontból, hogy a puskini szellemi pozíciót az életre vonatkoztatva, a kultúra érvényesítésének feladatát vállalva követte. A 19. század első felének európai kultúráját még részben meghatározó (a század elejének orosz irodalmán is érezhető) filozófiai hatások közül – Baratinszkij egyedisége és eredetisége ellenére – meg kell említenünk az orosz költőnek Voltaire és Rousseau gondolataihoz való viszonyulását, illetve elképzeléseik megnyilvánulását Baratinszkij életművében. Az orosz lírikus Voltaire-t bevallottan kedvelte, még ha deizmusa Baratinszkij ortodox keresztény irányultságával nem is volt összeegyeztethető, de Isten létének állítása ('kell, hogy legyen'), illetve az a tény, hogy létének bizonyítására nincs szükség, egybehangzik mindkettőjük elképzelésében. Voltaire még a felvilágosodás alapvetően racionális talaján állva 'célszerűnek' és fontosnak tartotta Isten létét; híres mondása szerint: 'Ha Isten nem lenne, fel kellene találni'. Baratinszkij – Voltaire deizmusával szemben – nem látja a világot és benne az embert magára hagyottnak, ellenkezőleg: Isten, az igazság keresését egy pillanatra sem adja fel, mint ahogyan az élet norma szerinti transzcendenciába ágyazottsága is keresztény hitének lényegéhez tartozik. A felvilágosodás gondolkodói és művészei a ráció hatalmát felnagyították, és elgondolásaik alapján az intellektus belátása kellő garanciát biztosíthatott arra nézve, hogy az ember felvegye a harcot a szellemi eltévelyedés veszélyével, pusztán a ráció erejére támaszkodva. Sem Voltaire nézeteit, sem a felvilágosodás eredeti törekvéseit nem kell negatívnak gondolnunk vagy megbélyegeznünk a hagyományt elutasító szellemtelen

polgári magatartás későbbi uralma miatt, de be kell látni: a rációban bízni, jelentőségét abszolutizálni nem megalapozott; a kultúrát tévútra viheti. Baratinszkij késői lírájának több alkotása (legjellemzőbb és legtisztább formában a *Последняя смерть* c. vers) vetíti elénk az emberiség egyoldalúan intellektuális, lelki-szellemi egységet figyelmen kívül hagyó (a ráción és a civilizációs fejlődésen kívül mindent leértékelő) 'haladásának' végzetes veszélyét. Baratinszkij korában már kétséggkívül látható volt, hogy egyedül a józan ész nem lehet biztosíték az ember morális fejlődésére; Voltaire elképzelése, mely szerint Isten azért teremtette az embert gondolkodó, racionális lénynek, hogy a neki adott világot nyugodtan rábízhasa, a történelem során illuzórikusnak bizonyult.

Baratinszkij művészetére és gondolkodásmódjára Rousseau nézetei is hatással voltak; irodalmi tevékenységével elégedetlen volt, de mint filozófust nagyra tartotta. Rousseau kevésbé volt a racionalizmus híve, mint Voltaire, és nézeteihez a preromantikus alkotók is szívesen fordultak vissza, sőt az érett romantika is felfedezte modernitását. Voltaire-hez hasonlóan Rousseau is hangsúlyozza a vallás fontosságát nemcsak az egyes ember és a közösség életében, hanem a filozófia terén is: Isten létének megerősítése nélkül nem lehet meg egyetlen filozófia sem. Ez a vélemény egybehangzik a 19. századi orosz gondolati költészet metafizikai igényével, hiszen a filozofikus líra nagy képviselői (Baratinszkij különösképpen) a lét végső kérdéseit felvetve Isten és az igazság kereséséhez jutnak. Baratinszkij számos versét közvetlen kapcsolatba hozzák az értelmezők Rousseau nézeteinek elismerésével és későbbi hatásával; az orosz költő kritikai írásaiban értékeli is ezeket a nézeteket, a megfeleltetés mégsem ilyen egyértelmű. Rousseau a civilizációt, a társadalmat az ember fejlődésére nézve károsnak tartotta, kialakulásától kezdve. A magántulajdon, mint a problémák okozója, az eredendően jónak született ember megrontója; az ember pedig természetétől fogva jó. Baratinszkij versei (köztük a *Последняя смерть* vagy a *Последний поэт*) valóban ijesztő képet adnak a létének szellemi alapjairól megfélelkező, a civilizáltság magas szintjére jutott társadalom emberéről, de a tragikus végű látomásban (az ember egyoldalú intellektuális-civilizációs, tehát szellemet-kultúrát nélkülöző 'fejlődésében') Baratinszkij nem magát a társadalmat vagy a civilizációt látja hibásnak, hanem az embert. Az eltévelyedés mindig az ember egyéni választásának kérdése és következménye, mint ahogyan a helyes, teljességre és igazságra törekvő út választása is szabad minden ember előtt. A választás személyes, a rossz és a szellemtelenség esélye is minden emberben jelen van lehetőségként, Baratinszkij nem ért tehát egyet azzal, hogy a személyesség tagadásával az emberiség problémáit mintegy elhárítsuk magunk felől. Azt Baratinszkij – Rousseau-val ellentétben - nem állítja,

hogy az ember eredendően jó, inkább azt, hogy a jó választására szabadnak születik. A társadalmi berendezkedést, a civilizációt, a tudomány fejlődését nem bírálja, sőt fontosnak tartja, hiszen az ember teremtés szerinti hivatása és kötelessége nemcsak (de elsősorban) az értelemtapasztalásra törekvés, hanem a világ, az élet alakítása, jobbá tétele, az ember igényeinek megfelelően, de mindig a transzcendencia szempontjával összhangban. Rousseau hite, pontosabban valószínű feltételezése az emberiség egy meg nem rontott ősállapotáról összefügg civilizációs- és kultúrpezzszimizmusával; Baratinszkij *Приметы с.* verse látszatra hasonló problémát vet fel, mégsem Rousseau elképzeléséről van szó. Természeti és civilizált ember szembeállításuk létezik ugyan, de Baratinszkij műveiben a természet és a természeti ember nem idealizált; a lét egységének és értelmességének tudatában élve normának, szükségszerűnek tartja ember, természet és társadalom harmóniáját. Az embernek, helytől, kortól és a civilizáltság fokától függetlenül tiszteletben kell tartania az Isten által teremtett első természetet, és még ha a romantikára jellemző panteista felfogással (mely Isten közvetlen jelenlétét fedezi fel a természet minden jelenségében) nem is ért egyet, fontosnak tartja, hogy az ember szeretettel forduljon a természet felé, hiszen az összhangot megsértve saját szabadságát veszélyezteti: Isten a természetet jónak teremtette, de a teremtés értelmét csak a létre nyitott ember teheti teljessé és beláthatóvá. Baratinszkij – Rousseau nézetei iránti minden elismerése ellenére – Isten létét, tehát a személyes igazság létét a legalapvetőbb, kétségbe nem vonható és minden mást megalapozó valóságként érti, és nem úgy következtet rá, ahogyan Rousseau (a világ láthatóan rossz, teli van méltatlan szenvedéssel, tehát lennie kell valahol Istennek, aki kiegyensúlyozó erőként, vigasztként életben tartja az embert). Baratinszkij kultúrtörténeti pozíciója, az értelem életbe hozásának igénye nem enged ilyen gondolatokat; a kereszténység (a jövőbeli értelemteljesülést a nyugatinál jobban hangsúlyozó ortodox kereszténység is) elengedhetetlennek tartja, hogy itt és most megélhető legyen az e világért levő transzcendens igazság.

A 19. század első felének orosz irodalmi életére közvetlen hatást gyakorolt Schelling romantikában nagy népszerűségnek örvendő filozófiája is. Baratinszkij elhatárolódott az orosz schellingiánusok (pl. Kirejevskij, Küchelbäcker, Odojevskij, később Tyutsev) körétől és nézeteitől. A schellingi filozófia abszolútum-felfogását, azonosságelméletét, illetve természetértelmezését Baratinszkij tudatosan nem vallotta magáénak, de alkotói célkitűzéseinek terén, a gondolati elégiákban felvetett kérdéseket illetően a schellingi filozófia hatását jelentősnek tartó korban elengedhetetlenül kapcsolatba került Schelling nézeteivel. Baratinszkij sem a felvilágosodás deista, sem

pedig a romantika panteista természetfelfogását nem vallotta, és Schellinggel ellentétben a természetet nem emelte olyan magasságba, hogy önmagában és belső lényegénél fogva a szellem visszfénye lehessen; a természetet az ember értelmet adó szerepe teheti csak a szellemet tükrözővé. Schellingnél a természet a szellemhez vezethet – mintha az ember igazság felé törekvése alulról építkezve, lentől felfelé haladva, a részekből kiindulva értelmezhetné az Egészet. Baratinszkij művei alapján, legyen szó akár elméleti írásairól (*Előszó, Antikritika*), akár lírai költeményeiről, ez a gondolati irány nem képzelhető el; még akkor sem, ha a téma a természetből vagy az anyagi világ bármely dolgából-jelenségéből veszi kiindulópontját. Mindig a szellem (az igazság fénye) mint egész világítja be, teszi értelmessé az élet önálló értelemmel nem rendelkező részeit, míg a klasszikus egységben látással szemben a romantikus gondolkodó mindig hajlamos a részekből az egész felé haladva keresni a transzcendencia tapasztalatát. A természet szellemi fejlődése Baratinszkij számára azért sem elképzelhető, mert a világban a szellem eredete az ember Isten hasonlatosságára teremtett volta, nem pedig az objektív világ bármely részéből levezethető forrás. Nem szabad ugyanakkor azt gondolnunk, hogy Baratinszkij a természet értékét és szépségét lebecsüli, erre – verseit olvasva – egyáltalán nem is kerülhet sor. Arról van inkább szó, hogy a természet, mint Isten teremtménye, a Teremtőtől az ember lelkén-szellemén keresztül kap értelmet. A modern korra, s a romantikára is, nagy hatással volt Schelling gondolatmenete az Abszolútum és a világ szembeállításáról, illetve az előbbi minden mástól független létezéséről, lét és gondolkodás Abszolútumban megnyilvánuló egységéről. Az Abszolútum nem kikövetkeztetett kategória, hanem a logikai következtetések kiindulópontja. A romantika metafizikai ihletettséggű alkotásaiban az abszolút azonosság, mint a megtapasztalni vágyott végső értelem ideálja jelentkezett; Schelling filozófiai rendszerében intellektuálisan, de csak a kevés kiválasztott számára megközelíthető és elérhető célként. Fontos eleme ugyanakkor Schelling elképzeléseinek, hogy ebben az azonosságban (megismerő alany és tárgy azonosságában vagy indifferenciájában) lét és gondolkodás egységének lehetősége is megteremtődik. Ez utóbbi egység a 19. századi orosz költészetben, Baratinszkij lírájában az értelemtapasztalás, az ember transzcendenciában részesülése, az igazság megtörténe, ha a fogalmakat a keresztény kultúra hagyományához közelítjük (élete végén Schelling is Istent nevezi a lét urának). Művészetfilozófiája alapján Schelling lehetségesnek, sőt fontosnak tartja művészet és filozófia egységbe hozását. Kecskés Pál *A bölcsélet történetében* ezt az elgondolást kissé komolytalannak tartva így fogalmaz: 'Művészet és filozófia szintézisének eszméje, ami Schelling kedves gondolata volt, ott lebeg a romantika

költő filozófusai előtt. Költészet és filozófia egybefolyt az ő értékelésükben. Úgy tartották, hogy mindkettő az Abszolútumban gyökerezik, az Abszolútumhoz vezet.²⁵⁶

Úgy kell gondolnunk, hogy kultúránkban mindkettő, ha nem is az Abszolútumban, de a létben, annak értelmességében gyökerezik, mert a jelentős művek, amennyiben metafizikai-filozófiai igénnyel születnek, az emberi megismerés végső célját keresik. Metafizikai szempontból a filozófia, a vallás és az irodalom nem tekinthetők külön, egymástól elszakítottan vagy függetlenül létező szellemi tevékenységeknek; a keresztény kultúra feladatainak része lehetne egységük megteremtése. Költészet és filozófia összekapcsolása, szintézise – ha nem is a filozófiai rendszerek módján, de – következetesen, mindvégig az egységet teremtő értelem szempontjához ragaszkodva valósul meg Baratinszkij gondolati lírájában.

Baratinszkij filozofikus költészete azokat a kérdéseket és problémákat közelíti meg, amelyek a kor filozófusait is foglalkoztatták; ezek egyrészt a kor szellemi háttérével összefüggő, másrészt örök emberi létkérdések, olyanok, melyekre az igaz művészetnek mindenkor rá kell kérdeznie: az ember létezésben elfoglalt helye, szabadság és szükségszerűség kérdése, öröklét és mulandóság, boldogság és az élet teljessége, egyéni és egyetemes törekvések összekapcsolása, lázadás és elfogadás kérdései, a szerelem és a természet helye, illetve szerepe a léttapasztalásban. Baratinszkij filozofikus lírája a pszichológiai irányultágtól sem mentes és különösen igaz ez azokra a művekre, amelyek ész és érzelem kettősségének problémáját is megragadják. Az egész életmű egyik legátfogóbb témája közvetlenül a kultúrához kötődik: az emberi alkotás jellegének és céljának meghatározása a költőt foglalkoztató legfőbb kérdések egyike. Baratinszkij késői elégiái újabb, nem kevésbé filozofikus témát helyeznek az előtérbe: az emberiség jövőjének kérdését, a létfelejtő, a lét szellemi alapjairól tudomást venni nem akaró magatartás végzetes tragédiáját vetítik előre. Baratinszkij lírája a teljesség igényével közelíti meg a kor, s az emberi történelem lényeges kérdéseit, és ez a teljességigény, az egységben látás törekvése megtagad minden egyoldalú válaszlehetőséget: csak a felülről kiinduló és mindent átfogó-értelmező harmónia, létegsz értelmességének tapasztalata lehet az ellentétek feloldója.

2. Az elégia mint a filozofikus líra műfaja

A gondolati líra jelentése korhoz kötötten pontosítható, de a költészetnek gyakran az érzelmi-hangulati lírával szembeállított típusa minden korban jelenlévő, mint ahogy gondolati elemet a jelentős művek mindegyike tartalmaz. A 19. század a gondolati líra legnagyobb korszaka, de már a felvilágosodás idején is egyre gyakrabban szólalnak meg a költők filozofikus igénnyel. (A 20. század gondolati líráját általában intellektuális költészetként említik.) Természetesen filozófiai tézisek kifejtése nem lehet feladata a költészetnek, a líra személyes jellege ezt megakadályozza; s a gondolati tartalomnak a filozófiai ihletettséggű költészetben mindig személyes élményként megélve, de általános (a 19. század első felében már összembari) érvényűvé tágítva kell megjelenie.

A filozofikus tartalom költői kifejezésére legalkalmasabb műfajnak az elégia bizonyult. A műfaj gyökerei az antik görög irodalomra nyúlnak vissza; a *Világirodalmi lexikon* szerint 'a klasszikus görög elégia első töredékei az i. e. 7. századból maradtak fenn'²⁵⁷ Az eredetileg disztichonban írt művek témája sokféle lehetett; az *Irodalmi fogalmak kyszótára* kiemeli, hogy a műfaj jellemzője még, a téma sokfélesége ellenére, illetve mellett, 'az epikus igény és a költői személyesség egyidejűsége', és líroepikus műfajnak nevezi az elégiát annak eredeti formájában, mely 'ma már inkább az elégikus költői magatartást kifejező költői műfaj'²⁵⁸ jelentésben értendő. A *Világirodalmi lexikon* az elégia műfajának eredeti jelentésében fontosnak tartja e költemények kapcsán, hogy 'tárgyukat mindig bizonyos epikus igénnyel, tehát a társadalmi valóság teljességének kifejezésére irányuló törekvéssel ragadják meg, de egyben a változás élményét érzékelő költői személyiség sajátos érzéseit is kifejezésre juttatják (lírai igény), éppen ezért a társadalmi lét objektív valósága és a költői szubjektivitás is csak bizonyos közvetettséggel érvényesül bennük, ellenben a társadalmi valóságot közvetlenebbül megragadó eposszal, és a költői szubjektivitást közvetlenebbül kifejező melikus költészettel.'²⁵⁹ Szerdahelyi István: *Műfajelmélet mindenkinek* c. kötetében kiemeli, hogy 'az elégia szó eredetileg, az ókori görögöknél és rómaiaknál versformát jelentett. Mindenfajta, az epigrammánál terjedelmesebb, disztichonban írt költeményt így neveztek, függetlenül attól, hogy milyen témájú.'²⁶⁰ Az irodalomtörténet során, kortól, irányzattól és alkotói viszonyulástól függően a műfaj meghatározása nagy változatosságot mutat, 'az antik fogalomhoz képest leszűkített értelme hosszabb fejlődési folyamat eredménye'²⁶¹; a *Világirodalmi lexikon* a leszűkített értelem kapcsán M. Opitz definícióját idézi, aki 'meghatározott értelemhez kötötte az elégia műfaját, mikor tárgykörét így határozta meg: szomorú dolgok, továbbá szerelmi

ügyek is, a kedves panaszai, halálvágy, levelek, vágyódás a távollévő kedves után, saját életünk elmondása.²⁶² Az elégia napjainkban is használt értelmének kialakulásához legnagyobb mértékben Schiller meghatározása járult hozzá, aki *A naiv és szentimentális költészetéről* c. esszéjében a modern kor ideál és valóság közötti ellentétét abból kiindulva vezeti le, hogy természet és ember 'naiv' korban még létező harmóniája megszűnt, eltűnt az eredeti naiv egység, de a modern kor embere – természetes és ösztönös vágyától vezérelve – mégis vágyódik az elvesztett egység tapasztalatára, de azt már önmagába fordulva kell keresnie: '...a természet nálunk eltűnt az emberiségből, s mi azt csak ezen kívül, a lélektelen világban találjuk meg újra a maga igazságában.'²⁶³ Míg az antik görög (naiv) ember és alkotó harmóniában élt önmagával és a világgal-természettel, addig 'nekünk, akik nem vagyunk harmóniában önmagunkkal és boldogtalanok vagyunk az emberségre vonatkozó tapasztalatainkban, nincs sürgetőbb érdekünk annál, hogy kimeneküljünk az emberség köréből és elfordítsuk szemünket az ilyen rosszul sikerült formától.'²⁶⁴ Schiller szerint minden költő vagy naiv, vagy szentimentális (a meghatározások tágabb értelmében véve), és a költőt a morális ösztön mindig visszahajtja a természethez. Míg 'a naiv költő pusztán az egyszerű természetet és érzést követi és pusztán a valóság utánzására szorítkozik', addig a szentimentális 'elmélkedik arról a benyomásról, amelyet a tárgyak tesznek rá, ... ezért mindig két egymással viaskodó képzetrel és érzéssel van dolga, a valósággal mint határral és eszméjével mint a végtelennel.'²⁶⁵ A szentimentális költő tehát törvényszerűen választani kényszerül a két elv között; művének jellegét az határozza meg, 'azon múlik minden, a kettő közül melyik válik túlnyomóvá a költő érzésében és ábrázolásában.'²⁶⁶ Minden attól függ, hogy 'inkább a valóságnál vagy inkább az eszménynél akar-e időzni – vajon a valóságot mint az ellenszenv tárgyát, vagy az eszmét mint a rokonszenv tárgyát akarja-e kidolgozni. Ábrázolása tehát vagy szatirikus lesz, vagy pedig ... *elégikus*.'²⁶⁷ Az elégikus magatartásnak Schiller tágabb és szűkebb jelentését is megkülönbözteti; szembeállítva ezzel idill és elégia költői formáit: 'Ha a költő úgy helyezi szembe a természetet a mesterkéeltséggel és az eszményt a valósággal, hogy az elsőnek ábrázolása túlsúlyban van és a benne való gyönyörködés uralkodó érzéssé válik, akkor *elégikus* költőnek nevezem. Ez a műfaj is ... két osztályt foglal magában. Vagy a természet és az eszmény a szomorúság tárgya, ha amazt mint elvesztettet, emezt mint el nem értet ábrázolják, vagy mind a kettő öröm tárgya, mivel mint valóságot képzelik el. Az első az *elégiát* adja szűkebb jelentésben, a másik az *idillt* a legtágabb jelentésben.'²⁶⁸ Schiller 1795-ben szentimentálisnak nevezi a 'modern kor' költőjét, de valóság és eszmény tragikusan megélt

ellentéte, meghasadtsága a preromantika és a romantika művészetének mindenkor jelenlévő alapélménye; 'a legszűkebb értelemben vett' elégikus jelleg a romantika költészetében teljesebb ki.

A naiv és a szentimentális költészet az olvasókban is eltérő hatást vált ki: 'A naiv költőtől könnyedséggel és jókedvvel fordulunk az élő jelenhez; a szentimentális mindig lehangol néhány pillanatra a valóságos életet illetően.'²⁶⁹ Schiller az 'elvesztett egység' tapasztalatának kapcsán azt is megjegyzi, hogy a veszteség, csakúgy, mint az eszmény valamikori létezése, nem feltétlenül valóságos: 'Az elégikus költő keresi a természetet, de mint eszmét, és olyan tökéletességben, melyben sohasem létezett, jól lehet, mint valami léteztet és most elvesztettet siratja.'²⁷⁰ A szentimentális (és tegyük hozzá, a romantikus) alkotó a harmónia elvesztésének fájdalmával párhuzamosan menekül, elfordul az ideált nélkülöző valóságtól, 'kivonul' az életből: 'A szentimentális költészet az elvonultság és a csend szüleménye, s erre hívogat is; a naiv költészet az élet gyermeke, s vissza is vezet az életbe.'²⁷¹

Schiller pontosan meghatározza a szűkebb értelemben vett elégia tárgyát is; mintegy költői programot jelölve ki a romantikus alkotók számára, és az elégia, illetve elégikus költészet ma használatos jelentése is nagyrészt erre a definícióra vezethető vissza. Az eszmény, ideál, végtelenség, harmónia, egység, stb. rokon értelmű fogalmak, mind a 'valóság', a realitásként tapasztalt világ és élet ellentétei, és egyben mindannak megtestesítői, ami felé a szentimentális (majd a romantikus) alkotónak törekednie kell. Az ideál utáni vágy, az eszmény hiányának elismerése, a miatta érzett bánat, mely örök, mert a teljesség és egység tapasztalatára törekvést a szentimentális alkotónak sosem szabad feladnia – ez adja az elégikus életérzés alapját Schiller szerint: '... a gyásznak az elégiában csak az eszmény által keltett lelkesedésből szabad folynia. Csakis ezáltal kap költői tartalmat az elégia, s ennek minden más forrása a költészet méltóságán alul van. Az elégikus költő keresi a természetet, de szépségében, nem pusztán kellemességében, eszméssel való egyezésében, nem pusztán a szükséglet iránti engedékenységében. A szomorúság elvesztett örömök miatt, az aranykornak a világból való eltűnése miatt, az ifjúság, a szerelem boldogságának elmúlása miatt, stb. csak akkor válhatik elégikus költemény anyagává, ha az érzéki béke, annak állapotai egyúttal mint a morális harmónia tárgyai képzelhetők el. ... A költői panasz tartalma tehát sohasem lehet külső tárgy, hanem mindenkor csak belső eszményi tárgy; mégha a valóságban elszenvedett veszteségért szomorkodik is, ezt előbb eszményivé kell alakítania. A korlátoltnak egy végtelenre való visszavezetésében áll tulajdonképp a költői feldolgozás.'²⁷²

Szerdahelyi István *Műfajelmélete* is ideál és valóság ütközését, az ideálokat nélkülöző valóság tapasztalatát az elégia alapkonfliktusaként: 'a világköltészet csúcsteljesítményeinek jelentős részét felmutató műfajként szokás emlegetni ... nem egységes hangulatú, mert nem egyszerű, hanem bonyolultan összetett érzelmet fejez ki, az ideálok iránti vágyódást, és azok hiányának – rezignált, lemondó tudomásulvétellel átszőtt – bánatát, ... érzelmei nem friss benyomásokra reagálnak, hanem emlékek merengő felidézéséhez kapcsolódnak.'²⁷³ Ennek a meghatározásnak megfelelően valóban a szentimentalizmus és a romantika életérzése és világfelfogása kedvezett leginkább az elégia terjedésének; ideál és valóság meghasadtsága, az ember léthelyzetéből adódó kettősség átélése, fájdalmas-melankolikus élménye és panasza – romantikus tapasztalat, s ugyanakkor gondolati-filozofikus elemeket is tartalmaz, hiszen a lét alapkérdéseire, az értelemtapasztalás lehetőségeire kérdez rá. Ebből a szempontból érdekes, ahogyan a *Világirodalmi lexikon*, Schiller elmélete nyomán, az elégiát összehasonlítja és szembeállítja az idillel és a satírával: 'Az elégia e gondolatmenet szerint az idill ellentéte, mert az idillnél az ideál a valóságban létezőként ábrázoltatik, s így a művet ez öröm érzései szövik át, de a maga viszonylag nyugodtabb, harmóniavágytól áthatott hangvételével különbözik a satírától is, amely akkor születik, ha a valóság és az ideál között igen mély szakadék tátong...'²⁷⁴. Tény, hogy a 19. század első felének költészetében, ha az alkotó filozofikus igénnyel, létmegértő szándékkal írt, idillikus alkotást nehezen hozhatott létre, hiszen lét és világ ellentmondása ekkor már egyértelműen a művészet alapélménye volt. Ugyanakkor a satirikus kifejtés sem válhatott elsődleges kifejezési móddá ebben az időszakban, mert a hozzá szükséges, kissé távolságtartó költői magatartás nem látszott összeegyeztethetőnek a végtelen felé törő, lelki-szellemi bizonytalanságban élő romantikus költő pozíciójával. Az elégia a szentimentalizmus, a preromantika, és mindenek előtt az érett romantika elsődleges lírai műfaja volt, mint ahogyan a klasszicizmus zárt rendet, intellektuális magabiztosságot és határozottságot tükröző, ünnepélyes költészetében az óda vált uralkodó formává. Ma már, Schiller műfajmeghatározó szerepe nyomán, s a 19. század elégiaköltészetének gazdagságát ismerve, az elégia egyértelműen lírai, s nem líroepikus műfaj, mint korábban tartották. Az újkor elismerten legnagyobb elégiaköltőin (Schiller, Hölderlin, Goethe, Shelley, Browning, Baudelaire, Rimabaud, Keats, Blake, Puskin, Rilke, stb.) a 18-19. század fordulójától szinte minden jelentős lírikus írt elégiákat, s nem túlzás azt mondani: az utóbbi két és fél évszázad legnagyobb költői alkotásai túlnyomórészt elégiák. Ezt magyarázhatjuk azzal is, hogy a modern kor emberének meghatározó élménye a realitás és a vágyott ideálok közötti, egyre növekvő távolság tapasztalata, illetve

indokolhatjuk azzal, hogy az elégia kétszeresen is személyes és közvetlen műfaj: az elégikus költő (és az elégiát befogadó olvasó) közvetlenül részese az igazságtól elszakadt világnak, ugyanakkor közvetlenül-személyesen szeretné a lét egységének, a végtelen értelmének, fenségének tapasztalatát átélni. Pál József *A neoklasszicizmus poétikájában* így ír az elégia, illetve az elégikus hangulat közvetlenségéről: 'Az elégia szűkebb értelemben azt jelenti, hogy a 'külső', aranykor, öröm eltűnt a világból, hogy az ifjúság, szerelem boldogsága elveszett, s ugyanakkor az eszmény nem valósult meg. Az elégikus keresi a természetet, de nem érzéki szellemességében, eszmékkel való egyezésében, hanem mert eszmei lehangoltsága így kívánja.'²⁷⁵ A letűnt aranykor, a teljesületlen ábrándok, a csak kiábrándulást hozó élet a romantikában ténylegesen arra készíteti a lírai hőst, hogy a valóságtól elforduljon, így a belső világ, a képzelet válik a végtelen lehetőségek színterévé.

Az elégiaműfaj legjelentősebbnek tartott formáját képviselő filozofikus elégiákban fontos elem a befelé fordulás, a lírai én önmagába mélyedése, illetve a felfelé – metafizikai értelemben a transzcendencia felé – irányuló lelki-szellemi mozgás, az 'én' határainak kiterjesztése. A romantika filozofikus elégiáiban a 'valóság', a fizikailag érzékelhető világ egyszerre lehet kiindulópontja és ellentéte a szellem vertikális mozgásának (Baratinszkij filozofikus verseiben az a külső és belső világ kibékíthetlensége ilyen formában nem jelentkezik: verseinek énje szükségesnek és lehetségesnek tartja az ellentétek kiegyenlítődését itt és most; a lét értelmességének hite nem engedi, hogy a szakadék végleg áthidalhatatlan maradjon). A költőnek, bármely alkotónak feladata a lét egészéhez való személyes viszonyulás kifejtése, mely egyszersmind olyan feladat, amit nem betölteni – személyes, belső készítésénél fogva – nem is tudna. A 19. századi gondolati elégia egyik nagyon fontos témája (Baratinszkij egész életműve gazdag példája ennek) a költői önmeghatározás igénye. Az ars-poétikus elégiák személyessége és gondolati mélysége a lírai én alkotásról vallott nézeteiben a legközvetlenebb módon bontakozik ki; ez a téma az elégia panaszos, fájdalomtól áthatott hangvételének a 19. századtól azért is jól megfelel, mert a művészet és a művész sorsa ekkorra már egyre jellemzőbb mértékben az elszigeteltség, az alkotói magány, az alkotás visszhangtalanságának félelme és valós tapasztalata. (Baratinszkij késői lírájában számos vers bizonyítja ezt a polgári korban általános élményt.) Ahogyan Benedek Marcell *Irodalomelméleti lexikonjában* olvashatjuk: 'A modern költészetben elégiának a borongós hangú költeményeket mondjuk: a költemény végén rendszeren vigasztaló sorok, bizonyos megnyugvás vagy bizakodás nyilatkozik meg.'²⁷⁶, úgy Baratinszkij elégiái is, végső következtetésként megerősítik a költőnek az alkotás (és a lét) értelmességébe vetett hitét, az elégiát életre hívó ellentmondások

feloldásának, a lét és világ közti szakadék megszűnésének reményét és lehetőségét. A műfaj definíciója szerinti rezignáltság – még a romantikusan lázadó alkotók lírájában is – jelentheti azt, hogy az egyén megérti, személyesen átéli lehetőségeinek korlátozott jellegét, mégsem tagadja az általa személyesen és közvetlenül még nem tapasztalható transzcendens igazság létét; a keresést, az irányába tett szellemi erőfeszítéseket pedig véglegesen soha nem adja fel. Ahogyan Ungvári Tamás fogalmaz: 'Az elégikus panasz tehát nem azért olyan nyugodt és békés, mert benne eleve lemondás rejtezik, fáradtság és belenyugvás. Hanem azért, mert az elveszett boldogság képét idézi. Egy tovatűnt vagy a jövőből csábító, de lélekben fényesen élő eszmét. Az a panasz tehát elégiában szólalhat meg. A fájdalom gyújtja ki örökéző tüzeit. De az elégia panaszában mindig van örömforrás, a megnyugvásban a meg nem alkuvás, a szépség, a rend, a harmónia vágya és szeretete. Az elégiában egy idill tudása, sóvárgó kívánsága zeng.'²⁷⁷

Az elégia fejlődését végigkövető műfajelméleti írások az elégia tartalmi, s nem formai jegyeinek változásait emelik ki; az eredetileg disztichonban írt művek ma is használt jelentésével csak részben függ össze, hogy 'bizonyos ókori elégiák már az "elegosz" későbbi használatára támaszkodtak, vagyis arra, hogy ez *gyászdal* jelent.'²⁷⁸ A líroepikus jelleg felől a líraiság felé haladó műfaj, miközben tartalmilag is veszít átfogó jellegéből és gazdagságából, a schilleri értelmezés kiteljesedését és elterjedését mutatja. Az első görög elégiák, a témáik szerinti változatosság mellett, egyetlen követelményként a disztichon-forma jegyeit mutatták, a terjedelmesség később már nem számított meghatározó jellemzőnek: 'Platón és Arisztotelész elégiái ... már a hellenisztikus epigramma tömörségével csendülnek ..., s az i.e. 5-4. században különül el az elégia líraibb és epikusabb válfaja.'²⁷⁹ A 'terjedelmesebb és bonyolultabb szerkezetű költemény'²⁸⁰ Catullus és Ovidius műveiben a római császárkor idején is népszerű műfaj volt, de igazi virágkorát a szentimentalizmus és preromantika korától kezdve, majd az érett romantikában élte. Ma is elmondható, hogy 'formai tekintetben műfaji sajátosságait abban szokás megragadni, hogy előadásmódja lassúbb, (lírai viszonylatban) terjedelmesebb, elmélkedő mozzanatokkal átszótt, és verselése hosszabb (s így az epikusság képzetére asszociáltató) sortípushoz kötődik.'²⁸¹ A műfaji változások eredményeként, formai szempontból, 'három elégikus versszerkezetet ismer a poétika: Az elégikus disztichont, az elégikus *abab* stanzát és az elégiajambust.'²⁸²

Baratinszkijról, mint elégiaköltőről írni, illetve elégiáit más verseitől különválasztva megközelíteni azért sem célszerű, mert életművének lényege gondolati elégiáiban mutatkozik meg. Baratinszkij elégiaköltői nagyságának megerősítéséhez elég

ismét Puskin soraira hivatkozni: ' Baratinszkij maga a gyönyörűség és a csoda, a *Beismerés* c. vers pedig maga a tökéletesség. Ezek után már nem jelentetem meg elégiáimat...' ²⁸³

Noha a század első felének orosz lírájában uralkodó műfaj volt az elégia, irodalmi körökben heves viták tárgyát képezte; Küchelbäcker és néhány követője például kifejezetten megkérdőjelezte a műfaj jelentőségét és komolyságát, aki – Az orosz romantika történetét bemutató kötet (Mann-Nyeupokojeva-Foht) szerint 'szemrehányást tett az elégikus költőknek a bánatukat kiváltó okok jelentéktelensége miatt. Úgy gondolta, az elégia alacsonyabb helyen áll a lírai műfajok hierarchiájában, mivel "a költő saját magáról beszél benne, saját bánatáról és reményeiről"' ²⁸⁴ (Jellemző módon Küchelbäcker a hierarchia legmagasabb fokára az ódát helyezte). Természetesen Baratinszkij, Puskinhoz hasonlóan, sem elvben, sem a gyakorlatban nem értett egyet ezzel az elégiaellenes elképzeléssel; a kor kultúrájával, irodalmával élő kapcsolatban lévő alkotók nem is gondolhatták komolyan, hogy a legmegfelelőbb időben legalkalmasabb (természetétől fogva ideális) műfajtól szándékosan elhatárolják magukat. Érdeemes azonban megjegyezni: az elégiaköltészet népszerűsége akkora volt az orosz irodalomban is, hogy felszínes, a kordivatot utánzó ál-elégiák is rendre születtek; ezt a tendenciát, és az ilyen versek énjének mesterkéltséget, a romantikát utánzó szenvelgését Baratinszkij is nagy ellenszenvvel fogadja már 24 évesen; gyakran idézik ezzel kapcsolatban *Bogdanovicshoz* címzett költői levelét: 'У всех унынием оделось чело, / Душа увянула и сердце отцвело.' ²⁸⁵ Igaz, Baratinszkij a romantikát megalapozó életérzést sem vallja a magáénak; a kiábrándultság, megcsömörlött céltalanság ('spleen' vagy 'хандра'), értelmetlenség érzéseinek elfogadásával szerinte istenkáromlást követ el az ember.

A 19. század első felének orosz elégiaköltészete csak látszólag volt egységes, ezt a véleményt M. L. Gaszparov: *Три тина русской романтической элегии* c. tanulmányában fejti ki. Gaszparov Küchelbäcker negatív kritikai véleményéből indul ki, amikor a kor három legnagyobb elégiaköltőjének, Puskinnak, Baratinszkijnak és Zsukovszkijnak e műfajon belüli eltéréseit hangsúlyozza és elemzi: 'A legjelentősebb költők, s mindenekelőtt az a három alkotó, akiket Küchelbäcker említ, elégiáik stílusát tekintve a legszembevetőbb módon különböznek egymástól. Egyéni stílusuk nem a műfaj stílusában bontakozott ki.' ²⁸⁶ (Küchelbäcker éppen az említett költők elégiáinak hasonlósága és egyoldalúsága ellen emelt kifogást.) Gaszparov szerint a három költő elégiáinak különbözősége a hagyományhoz való kapcsolódásuk eltéréseire vezethető vissza, Küchelbäcker ugyanakkor a művek témáinak túlzott egységességét látja: a mindent magába

olvasztó bánat és elkeseredettség érzését, amely nemcsak az emberre, de a természetre és a világ egészére is kiterjed. A tematikus megközelítéssel szemben Gaszparov az alkotói módszerek, a témák megközelítési eszközeinek kérdését is fontosnak tartja: 'Küchelbäcker polemizáló írásában a témákról van szó, nem a módszerekről, a képi-érzelmi tartalom egyoldalúságáról, nem pedig a tartalom kifejtésének és kidolgozásának eszközeiről az elégiákban, illetve más műfajokban. Olvasáskor a témákat könnyebb felfedezni, mint a kompozíciós eszközöket...' ²⁸⁷.

A romantikus elégiák kapcsán (és Gaszparov mindhárom költőt romantikusnak nevezi) legtöbbször az új, az előzőektől eltérő aspektusokat hangsúlyozzák, Gaszparov szerint mégis fontos figyelembe venni, hogy a romantika korának költői, kisebb-nagyobb mértékben, kötődnek a klasszicizmus elégiákra vonatkozó műfaji szabályaihoz, míg a romantikát követő korok elégiaköltészetére már egyre kevésbé jellemző a kifejtés eszközeinek tudatos választása: 'A romantikus költészetben kifejtett gondolatok és érzések újak voltak a klasszicizmus lírájához képest, de a témák kezelésének-variációjának módja, a részletek kidolgozásának, részletezésének és árnyalásának módszerei elvileg nem túlzottan tértek el a tradicionális (pl. lomonoszovi) retorikától.' ²⁸⁸ A romantika volt az európai kultúra történetében az utolsó olyan korszak, melyben a retorika a módszerek tudatos rendszerét jelentette, utána a retorika, úgymond, 'átment az irodalmi tudatból a tudattalanba.' ²⁸⁹

Gaszparov a három orosz költő elégiáinak tartalmi hasonlósága helyett kompozíciós eltéréseiket vizsgálja Puskin 1826-os, Baratinszkij 1827-es, illetve Zsukovszkij 1849-es kötetének bizonyos versei alapján. Baratinszkij 23 költeményéből kilencben fedezi fel ugyanazt a kompozíciós elvet, s ezek az elégiák vizsgálatai alapján egyértelműen három részre tagolhatók: expozícióra (a téma kifejtése/megnevezése), a hamis út/rossz választás leírására, illetve utóbbival szemben a jó választás, az igaz út megfogalmazására. Ezt a szerkezeti sajátosságot Gaszparov tagoló ('расчленяющий') felépítésnek nevezi, mely olyan versek jellemzője, mint az *Истина*, *Череп*, *Уныние*, *Две доли*, *Финландия*, *Буря*, tehát Baratinszkij korai lírájának gondolati szempontból legelmélyültebb alkotásai. A költemények elején felvetett kérdések az igazságra, a teljességre irányulnak, az elutasított negatív válaszlehetőség a lét egyoldalú megközelítését veti fel, esetleg a lázadás gondolatát érinti, a mű végén megerősített pozitív választás pedig az igazság közvetlen vagy közvetett (lelki-érzelmi) tapasztalatának elsődlegessége mellett foglal állást. A vizsgált elégiák különbségei elsősorban az expozíciós rész terjedelmének változatosságában nyilvánulnak meg: ez az egység a mű elején lehet nagyobb terjedelmű

és összetett (pl. *Финландия*), vagy egyszerűsített és rövidebb (pl. *Ропот, Разуверение*), míg bizonyos versekben (pl. *Две доли*) a téma felvetése egyben a lehetséges válaszok összegzése is; ezek egyenkénti kifejtésére a továbbiakban kerül sor, az igaz út megfogalmazásával a költemény végén. Gaszparov analitikusnak, elemzőnek is nevezi ezt a három részre tagoló kompozíciós eljárást, de Baratinszkij 1827-ben megjelent verseskötetében, ezen kívül, egy másfajta versfelépítési elvet is felfedez. Ez 'a téma megfogalmazása az első versszakokban, mely után az egyes aspektusok részletes leírása következik.'²⁹⁰, és szemben az elemző struktúrájú művekkel, ezekre az elégiákra az egyenes vonalú kompozíció jellemző, nem pedig az expozíció-rossz út-jó út szigorú sorrendje.

Puskin elégiáinak felépítését teljesen más elv határozza meg, melynek lényege – szemben Baratinszkij analitikus műveivel – a szintézis. (Meg kell jegyezni: Puskin életművének egészét, tartalmi szempontból is, a szintézis és az ellentéteken felülemelkedő alkotói pozíció jelenléte jellemzi.) Ezt a szintézisre törekvő elvet Gaszparov kiegyenlítőnek, harmóniába hozónak is nevezi. Az egyesítés és szintézis, Puskin Gaszparov által vizsgált elégiáiban, (*Погасло дневное светило, Желание славы, Простишь ли мне ревнивые мечты, Мечтателю, Ненастный день потух...*) általában a különböző idősíkok és személyek szempontjából történik, gyakori váltásokkal és keveredésekkel (pl. 'te az énben', 'múlt a jelenben lévő jövőben'). Az idősíkok váltásának és egymásba mosásának sajátosságával együtt a puskin elégiára, a romantikus elégiák általános jegyeiként, nagyon is jellemző a visszaemlékezés, valamint a múltbéli események jelenre és jövőre gyakorolt hatásának kifejtése; az érzelmek és az emlékek előtérbe helyezése a személyességet, illetve a személyek közti határok elmosását segíti elő. A szintézis és az egységben látás igénye Puskin elégiáiban a versek végén szereplő körmondatok használatában is kifejeződik; Gaszparov szerint 'a bonyolult szerkezetű körmondatok jelenléte nem véletlen, ... azt a célt szolgálja, hogy valamennyi határozói szerkezetet egyetlen szintaktikai egységbe foglaljon'²⁹¹, a kifejezés és értelmezés teljességére törekedve. Puskin elégiáiban a személyi- és idősíkok keveredése, hirtelen váltása és egymásba játszása egyszerre, egy művön belül is megfigyelhető, olykor térbeli váltásokkal és oppozíciókkal kiegészítve, s a Baratinszkij-versek lineáris jellege teljességgel hiányzik: 'Puskinnál az elégia gyakrabban indul a tartalom egészének összegzésszerű megfogalmazásával, ... ezt követi a téma variációja a különböző idősíkokban és különböző személyek szerint.'²⁹². (Gaszparov megjegyzi, hogy Baratinszkij korai elégiái közül egyedül a *Признание* kompozíciója felel meg a Puskin által kedvelt

szerkezetnek, s talán ezért is értékelte oly nagyra Puskin Baratinszkijnek ezt a költeményét.)

Zsukovszkij elégiái, kompozíciós szempontból, az előző két költő műveitől sokkal nagyobb mértékben eltérnek, mint Puskin művei Baratinszkij elégiáitól; Gaszparov szerint Zsukovszkij a klasszicista hagyományhoz erősebben kötődött, elvont gondolatisága szembetűnőbb: 'Zsukovszkij gondolata kizárólag a lét elvont, összemeri törvényeinek területén mozog, nincs jelen a választás feszültsége, mint Baratinszkijnél, sem az emlékek és remények játéka, mint Puskinnál, éppen ezért lehetetlen összetéveszteni Zsukovszkij elégiáit a másik két költő műveivel.'²⁹³ Zsukovszkij romantikus elégiáinak szembetűnő jegye az intonáció (kérdések, felkiáltások és kijelentések) gyakori változása, de Gaszparov szerint a klasszicista elégiaköltészet hagyománya ('a szellemi meditációk didaktikus költészetének hatása'²⁹⁴ kétségtelenül nyomon követhető verseiben. Zsukovszkij számára a legfőbb probléma abban nyilvánult meg, hogyan alakítsa át elődeinek szónoki pátoszát az elégikus melankólia dallamos stílusává.'²⁹⁵ A klasszicizmusban másodlagosnak tekintett műfaj tehát az orosz romantikus elégia mindhárom típusát tekintve (Baratinszkij műveiben ugyan csak közvetett módon) mégis kapcsolódik a klasszicista hagyományhoz.

A tipikusan romantikus, ideál és valóság szembeállításán alapuló elégia jelenléte nem jellemző Baratinszkij életművében, s ez az egyes versek értelmezésekor is nyilvánvalóvá válik. Költői pályája elégiákkal indult; legnagyobb művei szinte kivétel nélkül megfelelnek a műfaj jellemzőinek és szabályainak, a kor általános és konkrét szellemi problémáira keresnek választ egy adott, sok tekintetben – sőt lényegénél fogva – egyéni kultúrtörténeti pozícióból. Ez a pozíció vagy szellemi viszonyulási mód nem romantikus, de nem is a racionális klasszicista elégiák megközelítése, még ha a romantikus költeményekhez képest elemzőbb jellegű, és a lelki folyamatok értelmi megvilágításának igénye hatja is át. Sok kutató hangsúlyt fektet – nem alaptalanul – Baratinszkij elégiáinak pszichologikus jellegére, a lírai ében játszódó lelki folyamatok részletes, mozgásban-fejlődésben való ábrázolására, ugyanakkor az 'ésszel belátás', az értelmezés kísérletére is. Mindezek a jegyek Baratinszkij gondolati költészetének egyediségét, a felvilágosodás és a romantika nézeteitől egyaránt távolságot tartó, és a puskini klasszika szellemi tartalma által meghatározott jelentőségét igazolják.

3. Intertextualitás: Puskin és Baratinszkij

A kor orosz költészetének három legmeghatározóbb alakja, Puskin, Lermontov és Baratinszkij a közös kultúrtörténeti háttér, részben hasonló feladatok és lehetőségek révén nemcsak szellemi pozíciójuk különbözőségével jellemezhető, alkotásaik elő és kölcsönös összefüggésről tesznek tanúbizonyságot a konkrét irodalmi művek, mint szövegek egymásra hatásán keresztül. Az intertextualitás jelenléte Puskin életművében a legszembetűnőbb; alkotói magatartása – egyetemes igényénél és összemberi kulturális jelentőségénél fogva – szintézisre törekvő; az orosz, és részben a nyugat-európai kultúra múltja-jelene és jövője sajátos egységben mutatkozik meg benne. Hajnády Zoltán Puskin: *Homo universale* c. cikkében, Igor Szmirnovnak egy Puskin-tanulmány kapcsán, Puskin egységteremtő igényét a költő tökéletességre törekvésével, illetve az egyetemes igény egyéni fölé helyezésének szándékával hozza összefüggésbe: '...Puskin állandó belső készletet érzett minden kezébe kerülő irodalmi szöveg javítására, ha úgy találta, hogy az a tökéletességtől távol áll, vagy a partikuláris emberi érdekek kifejezésénél fogva fogyatékoságokat mutat. ... A vita, a polémia, a párbeszéd a legfontosabb alkotói ösztönző erő Puskin számára. Nemcsak a kortársakkal lép vitába, de a világ kulturális örökségének egészével. ... Puskin kortársakhoz, illetve a múlt kulturális örökségéhez való viszonyulása nemcsak az *eredetiség* és az *utánzás* kérdését hívja életre, de – rejtett formában – a kihívás és a válaszadás pszichológiai mechanizmusainak problémáját is.'²⁹⁶, és Puskin műveinek klasszikus és intertextualista jelentőségét hangsúlyozza Renate Lachmann is: 'Puskin, a szinkretista és a szöveghatárokat átlépő intertextualista, ... a hivatalos és a nem hivatalos klasszikaideál büvkörébe kerül.'²⁹⁷

A művek egymásra hatásának kérdése minden irodalomtörténeti korban aktuális; az egyes alkotások soha nem egymástól s az előzőektől függetlenül születnek, a kultúra folytonossága és univerzális, összemberi igényeket kinyilvánító jelentősége ezt lehetetlenné teszi. Az intertextualitás felvet egy másik problémát is, amely fontos kérdéssé válik a 20. század irodalomelméletében: szükség van-e új témákra, vannak-e, egyáltalán lehetnek-e új 'témái' az irodalomnak, vagy egy idő után már csak a régiekhez tud visszanyúlni. Szmirnov *Lét és alkotás* c. művében ezt a kérdést, kitágítva, könyve alapkérdésévé teszi: a kultúra befejezhetőségére kérdez rá, válasza pedig az, hogy 'a kultúra nincs kimerítve, az eszkatologizmussal együtt kimeríthetetlen.'²⁹⁸ Az előző kérdéssel összefüggésben az is felmerül, hogy a régebbi művek jelenléte és hatása mennyiben befolyásolja az új mű eredetiségét, s ez a probléma Puskit is foglalkoztatta.

Hajnády Zoltán említett tanulmánya alapján maga Puskin sem tartotta a mű eredetiségére nézve fogyatékosnak, ha egy adott alkotás a múlt valamely más művéhez kapcsolódik: 'Puskin szerint az eredetiség nem új regénytémák és költészeti motívumok, illetve toposzok felvetésében rejlik, hanem a már régóta meglévők kombinációjában, alkotói átdolgozásában. A fabula lehet régi, csak a szüzsének kell újnak és eredetinek lennie. Határozottan meg kell különböztetni a tökéletesítést egy adott szerző kifejezőmódjának vak imitációjától, mely jobb esetben lehet parafrázis, rosszabb esetben epigonizmus.'²⁹⁹

Szmirnov: *Aemulatio в лирике Пушкина* c. tanulmányában a mű eredetiségének kérdését abból a szempontból vizsgálja, hogy az új szöveg milyen módon használja fel a régebbi tartalmi és formai jegyeit. Két irodalmi mű viszonyának megközelítését abból kiindulva is lehet végezni, hogy az új mű egyszerűsíti vagy bonyolítja az eredeti, már meglévő szöveget. (Az imitáció, az eredeti mű jellemzőinek szolgai utánzása, a külsődleges jegyek felszínes, mechanikus átvétele, tehát a mű lényegét nem értő utánzása az eredetiség gondolatával, és egyáltalán az alkotás valódi céljával semmiképpen nem egyeztethető össze.) Szmirnov az egyszerűsítés, illetve bonyolítás szempontjából *reductio* és *aemulatio* megkülönböztetését javasolja az intertextuális egymásra hatás lehetséges megnyilvánulásain belül: 'A kiinduló szöveg bonyolításakor az alkotó megkísérli felülmúlni az eredeti művet, kinyilvánítva annak művészi igényét, hogy a forrásként használt alkotásnál magasabb rendű értékeket képviseljen, ... az intertextuális egyszerűsítés (*reductio*) ezzel szemben az érintett irodalmi alkotások értékrendi szempontból alacsonyabbra helyezését, kevesebbre értékélését implikálja, de korántsem minden esetben jelent leértékelő viszonyulást.'³⁰⁰ Szmirnov megemlíti a paródia céljából alkalmazott *reductio* esetét, melynek célja az eredeti szövegben elismert értékek tagadása (ezzel együtt felhívja a figyelmet *aemulatio* és *reductio* közös, alkotói szempontból konstruktív eredetére-lényegére.): 'Az *aemulatio* az eredeti mű folytatását jelenti, új elemeket ad az eredeti mintához vagy bővíti az egyes elemek közti kapcsolatokat, azaz, extenzionálisan vagy intenzionálisan átalakítja a forrást.'³⁰¹ Szmirnov szerint Puskin költészetét – ha az intertextualitás jelenségét vizsgáljuk – mindenekelőtt az *aemulatio* jelenléte jellemzi, s ez megfelel a költő szintézisre és állandó tökéletesítésre törekvő igényének. A tanulmányban Szmirnov több Puskin-kortárs egyes verseinek megjelenését vizsgálja Puskin műveiben (köztük Baratinszkij 1821-es *Уныние* és *Элегия* c. verseit, Puskin 1830-as *Безумных лет угасшее веселье* kezdetű költeményével összehasonlítva), és az összes egybevetésből levont következtetésként megállapítja: Puskin életművében az *aemulatio*, s nem a *reductio* intertextuális módja a meghatározó, és Puskin kivétel nélkül

felülmúlja, kiterjeszti és gazdagítja a kiindulópontként választott 'eredeti' műveket; különböző – néha egymásnak ellentmondó – nézőpontokból képes szemlélni a világot, saját szempontjával ugyanakkor mindegyiket 'felülről', egy tőlük különböző szellemi pozícióból tudja nézni és értelmezni, mindig egyetemes érvényűvé tágítva (nem kevésbé eredeti) saját műveinek jelentését, ugyanakkor univerzális igénnyel megvilágítva a másikat.

Visszatérve Puskin és Baratinszkij elégiáinak intertextuális összehasonlításához, Szmirnov szerint Puskin 1830-as *Безумных лет угасшее веселье* kezdetű versében a két Baratinszkij-elégia szintézisét adja. Utóbbi két költemény hangulatilag a romantikus elégiákat idézi: a csalódás után többé hinni és reménykedni már nem képes lírai én örökre elveszettnek látja a régmúlt boldogságát: 'Что счастье мне? Мертва душа моя', közömbös és érzelmentes felejtésben ('в бесчувственном забвении') kell hátralévő életét leélnie, miután végképp és nagyon régen búcsút intett a boldogságnak ('Давным-давно простился я со счастьем'). Ez a hangulat a lélek teljes reménytelensége, a remény végleges feladása, érvénye mégsem egyetemessé tágított és tagadó: míg a tipikusan romantikus beállítottságú elégiaköltők abszolút érvényűvé emelik életérzésüket, hangulatukat, addig Baratinszkij lírai hőse saját sorsának tekinti a reményvesztettséget, és csak időben terjeszti ki az egyéni sors végső határáig. Nem pillanatnyi hangulatról van szó, de nem is kelti azt az érzést a költemény, hogy ennek a lelki-szellemi állapotnak mindenkire kiterjedő, az emberi létet alapvetően meghatározó érvénye lenne. Szintén egyéni, egyes szám első személyű, s a vers énjét másokkal (a vidám és felszabadult többi emberrel) szembeállító élmény hatja át az *Уныние* s. költeményt is (Baratinszkij lírájában gyakori téma a többiek vidámságában feloldódni nem tudó lírai én elszigeteltségének megfogalmazása, mint ahogyan a bor mámore helyett az egyre növekvő szomorúság kifejezése is). A feltámaszthatatlan boldogság létét nem tagadja a vers énje, de újra megtapasztalni sem tudja. Baratinszkij verseiben a boldogság soha nem a pillanatnyi világba-immanenciába feledkezés, az élet múltó fizikai örömei is értelmetlennek tűnnek, ha nem élhetők meg a lét teljességének részeként (ezért lehet jellemző az a versekben, hogy az általában boldognak tartott pillanatok inkább melankolikus bánatot váltanak ki). 'Того не приобрести, что сердцем не дано.' – a boldogságot, hiába szeretné, Baratinszkij verseinek énje magára kényszeríteni nem tudja, a teljes reményvesztettségen kívül – saját maga előtt - másfajta érzést és életlehetőséget nem lát. (Néhány évvel későbbi műveiben – pl. *Две доли, Беснадежность, Истина* ez a kizárólagosság (a reménytelenség

legyőzhetetlensége) már az egyéni sors vonatkozásában sem végleges, és csak egyike lesz a választható lehetőségeknek.)

Puskin elégiája, szóhasználatát és a vers alaphelyzetét tekintve, valóban szintézis-jellegű Baratinszkij verseihez viszonyítva, s a puskini aemulatio gondolatilag is nagy jelentőségű példáját adja, jól érzékeltetve a két költő szellemi pozíciójának különbözőségét. Puskin számára a remény feladása soha nem elképzelhető (a kiábrándultság univerzális életérzéssé tágítása pedig még távolabb áll tőle); a teljességet mindig látja, és ez a biztos, minden fölött álló, az élet kérdéseit is meghatározó szellemi tapasztalat nem engedi, hogy végleg elveszítse a hitét. Amennyiben – Szmirnov állításának megfelelően – Puskin tudatosan törekedett arra, hogy a kortársak és a múlt alkotásait felülmúlja, ezt a tudatos költői tevékenységet arisztokratikus-prófétai ihletettséggű viszonyulási módjával is érdemes indokolni, mint egyéni (és zseniális) képességgel, s mint (szabadon) vállalt alkotói feladattal. Ezt a más műveket felülmúló, az aemulatio legteljesebb, a kiinduló művekhez legtöbbet adó alkotói magatartást csak Puskin tudhatta magáénak a kor orosz irodalmában.

4. *Baratinszkij költői nyelvéről*

A költészet a nyelv sajátos használata; a személyesség, közvetlenség és ugyanakkor az egységes kifejezés követelményeinek egyszerre kell, hogy eleget tegyen. 'A költőt az egységes és egyetlen nyelv és az egységes, monologikusan zárt megnyilatkozás eszménye tartja fogva. Ezek az eszmék immanensek azokkal a költői műfajokkal, melyekkel a költő dolgozik. Ez a körülmény meghatározólag hat azokra a módszerekre, amelyekkel a költő a valóságos többnyelvűség közegében orientálódik – neki az általa használt nyelvet teljes, egyszemélyi birtokává kell tennie, minden mozzanataért azonosulva kell felelősséget vállalnia, valamennyit tökéletesen alá kell rendelnie a saját – és kizárólag a saját – intencióinak. Minden szónak közvetlenül, közvetlenül kell kifejeznie a költői elgondolást; a költő és az általa használt szó között még repedésnyi távolságnak sem szabad lennie. Őneki az a feladata, hogy a nyelvből mint egységes intencionális teljességből induljon ki: a költői alkotásban e teljesség belső tagolódásának, beszédbeli differenciáinak, s legfőképp többnyelvű karakterének mindenfajta nyomatékos tükröződését kerülni kell.'³⁰² – írja Bahtyin.

Az összetettséget értelmező nyelvi egység kérdése Baratinszkij műveinek elemzésének és központi jelentőségű; a szakirodalom általában kitér a költő egyéni gondolati pozíciójával összefüggő sajátos stílus, költői nyelv meghatározására is. L. Ginsburg Baratinszkij stílusát a 'harmonikus pontosság iskolájához tartozónak'³⁰³ véli, s ezt elsősorban a művek lexikai sajátosságaira érti. Mind a harmónia, mind pedig a pontosság meghatározó elemei Baratinszkij alkotói pozíciójának, a romantikus költészet szóválasztásban is inkább lelki-érzelmi megalapozottságú, a végtelenség felé törekvő 'szárnyalása' nem jellemzi Baratinszkij elégiáit, a harmóniára törekvés pedig – mint minden ellentétet kiegyensúlyozó, az életet a létbe emelő és értelmező egység – Baratinszkij lírájának egyik legfontosabb meghatározója mind tartalmi, mind formai szempontból. A pontosság igénye összefügg azzal is, hogy a díszítő elemek Baratinszkij verseit kevésbé jellemzik, mint a kor más költőinek műveit. Ginsburg Baratinszkij korai verseiről írva a gondolat kifejezésének közvetlenségét hangsúlyozza: a díszítő jelzők nélküli szövegben 'megmarad a gondolat mozgása kristálytisztán és mezítelenül - mintegy a dolgok közvetlen megnevezéseként ... Mindentől megtisztítja a szót, csak lényegét hagyja meg, ebben áll Baratinszkij egyszerűsége.'³⁰⁴ Az egyszerűség közvetlenségét az értelemtapasztalás lehetőségének, bárki számára adódó megközelíthetőségének igénye motiválja elsősorban, hiszen alkotói pozíciója az érvényesítés közvetítő szerepét a költői

feladat fontos részévé teszi. A költői nyelv közvetlenségét Baratinszkij műveiben is úgy kell érteni, ahogyan Bahtyin fogalmaz: 'A költő nyelve – a költő vára: a költő a legvégsőig, oszthatatlanul azon belül van, s minden formát, minden szót, minden fordulatot ezek közvetlen rendeltetésének megfelelően használ (mondhatnánk: "idézőjel nélkül"), vagyis úgy kezeli őket, mint saját elgondolásának tiszta, közvetítésektől mentes kifejezését.'³⁰⁵ Baratinszkij számára mindig központi kérdés a gondolat *kifejezhetősége*, vagy annak nehézsége; a közvetlen, pontos, egyszerű és minden díszítő elemet nélkülöző költői nyelv ezért is tűnik a legalkalmasabb eszköznek a filozofikus tartalom megfogalmazására.

Ginsburg értelmezése szerint a 20-as évek második felének átmeneti (a kifejezés szempontjából kevésbé határozott) periódusa után Baratinszkij lírája a 30-as években az egyéni kifejezési mód ('*необщность выражения*')³⁰⁶ másfajta megvalósulását keresi. Baratinszkij a 30-as években írt versei alapján válik elismert gondolati költővé, lírája filozófiai szempontból elmélyül, s ennek megfelelően költői kifejezésmódja is megváltozik: szemantikailag nyomatékosabb, a korábbiaknál is közvetlenebb és lényegre törőbb lesz (ezzel egyidőben metaforikusabb is). A formák terén érezhető a költő hagyománytisztelete, az elmélyült gondolatiság mégsem azonos, nem jár együtt a racionális megközelítési mód választásával. 'A megismerés költészetének elutasítása és a 'váratlan' költői szó megismételhetetlensége'³⁰⁷ mellett Baratinszkij korai és későbbi műveinek is meghatározója a kifejezés egyedisége, a közvetlenségre való törekvés, valamint az értelmi-érzelmi megközelítés egysége. Ginsburg szerint a késői elégiákra a koraiak hangsúlyozott egyszerűségével szemben, illetve azzal együtt, a kifejezésmód és a szóhasználat összetettsége jellemző: 'A késői Baratinszkij az egyéni kontextusok és az egységbe hozott ellentmondások költője. Verseiben az egysíkú többjelentésűvé, az egyezményes szimbolikussá válik. ... A 30-as években, az egyszerűség mellett, Baratinszkij verseiben kétszeres, egyszerre szemantikai és szintaktikai bonyolultság jelenik meg. Hozzá kell tenni azonban, hogy az egyszerűség és a bonyolultság Baratinszkij műveiben egyazon forrásból ered: az intellektuális tartalom adekvát kifejezésének törekvéséből.'³⁰⁸ – és ezzel a gondolattal azért is egyet kell érteni, mert egyszerre tükrözi az egyszerűség és közvetlenség igényét, valamint a kifejezett gondolat (filozofikus elégiákról lévén szó) korántsem egyszerű voltát.

Szemenko: *A Puskin-kor költői* c. kötetében Baratinszkij költői nyelvében központi jelentőséget tulajdonít a megkülönböztetés ('*дифференциация*') szerepének, ami lényegében szintén a kifejezés pontosságának igényével magyarázható. Szemenko szerint a

megkülönböztetések gyakorisága az illuzórikus és a valóságos szembeállítására vezethető vissza, és gyakran ellentétes jelentésű szavak megkülönböztetéseként van jelen. (pl: 'не любовь – волнение, не упоения, а счастья'). Szemenko szerint 'az orosz költők közül senki nem rendelkezett az ellentétek, megkülönböztetések, pontosítások használatának olyan fokú tehetségével, mint Baratinszkij. ... A reflektáló költői gondolat szüntelenül és aktívan rendszerezi és megkülönbözteti a látszatra hasonló, de lényegüket tekintve eltérő dolgokat. Ehhez a sajátosságához a költő mindig hű marad, és különösen kifinomultan alkalmazza késői műveiben.'³⁰⁹

A stílus harmóniáját, illetve a költő harmóniára és az ellentétek kiegyenlítésére törekvését Szemenko is kiemeli, és megjegyzi: Baratinszkij meghaladja a klasszicizmus egyezményes harmónia-értelmezését, illetve gyakorlatát; Pletnyov megfogalmazását idézve: 'Ami a versek harmóniáját illeti, Baratinszkij a nyelv egyhangú gördülékenységét a hangnemek váltásával helyettesítette.'³¹⁰, ami ténylegesen meghatározó jegye Baratinszkij műveinek, de hozzá kell tenni: a különböző hangnemek egysége a költői nézőpont egészében nyilvánul meg, mint ahogyan Baratinszkij szembeállításai is az ellentétek nélküli egész értelmességének rendelődnek alá. Szemenko általában véve szokatlannak nevezi a jelzős szerkezeteket Baratinszkij verseiben, egyenesen 'a jelző és a jelzett szó paradox összetételének'³¹¹; Baratinszkij az állandósult jelzős szerkezeteket mellőzi; helyettük meglepő és önmagukban is figyelemfelkeltő mellékneveket- határozószavakat választ. Ezt a sajátosságot nem kell a költemények harmóniáját, stílusbeli egységét megsértő alkalmazásnak venni; a jelzők szokatlansága a kifejezés pontosságát, tömörségét, nyomatékosságát segíti, és az összetett tartalom minél egyszerűbb megfogalmazásának célját szolgálja. Erre utal Szemenko megállapítása is: 'A jelzők Baratinszkij verseiben átértelmezik a főneveket.'³¹² Azáltal, hogy Baratinszkij a nyelvet az egyedi szóösszetételek és meglepő jelzők stílusbeli változatosságával használja, versei fokozott figyelmet és összpontosítást igényelnek olvasáskor. Pigarjov a Baratinszkij-kötet előszavában megjegyzi, hogy Baratinszkij műveit nem könnyű olvasni, a fogalmazás pontossága és aforisztikus jellege ellenére: 'A költeményekben sok a 'sötét' folt, melyeket – hogy megérthessünk – a hétköznapi próza nyelvére kell fordítani. ... Főként a 30-as évek második felében, illetve a 40-es évek elején írt versei alapján feltételezhetjük, hogy tudatosan tette bonyolultabbá a költői szóhasználatot és szintaxist.'³¹³, és ebben a jellemzőben ismét a gondolati összetettség és a pontos kifejezés kettős igényének érvényesülése tükröződik.

Egy másfajta kettőség is jellemzi Baratinszkij műveit a költői kifejezési mód szempontjából, mely a költő érzelmi-értelmi teljességre való törekvésére vezethető vissza; a már többször említett pontosság az érzelmi megközelítés gazdagságával párosul (Baratinszkij a költői nyelvről azt tartotta, hogy egyesítenie kell az érzelmet és az azt értelmező gondolatot), ezért lírája, filozofikus jellege, létet értelmező célkitűzései ellenére, 'költői' is a szó tágabb, hagyományos értelmében: gazdag képileg és zeneileg is. Egyszerre tömör, gondolatilag koncentrált, ('a nyelv felfokozott egysége'³¹⁴ jellemzi és – a transzcendencia törekvő lírai én lelki-szellemi mozgásának megfelelően – emelkedett és energiát sugárzó (az emelkedettséget általában Baratinszkij késői elégiái kapcsán említik, a koraiakat minősítik inkább energikusnak, érzelmi intenzitást tükrözőnek).

Az orosz líra története c. kötet szerint a korai művek aforisztikus, sokszor a beszélt nyelv fordulatait is használó, anafórákban gazdag verseit a 30-as évektől a metaforikus-allegorikus költői kifejezés mód váltja fel: 'Két különböző sík, a közvetlen és az átvitt síkok kereszteződése, a megszokott társítások és kapcsolatok lebontása, a szintaktikai fordulatok összetettsége, szokatlan – főként archaikus – lexikai formák használata'³¹⁵ jellemzi Baratinszkij késői líráját. Utóbbit, tehát az archaikus kifejezések használatát azért is érdemes kiemelni, mert ekkorra a hagyományörzők és neológusok nyelvi vitája a karamzini (újító) irány természetesnek is mondható felülkerekedése felé eldőlt, és inkább a nyelvújítás eredményeire, a modernebb költői nyelvre építő művek születtek. A többszörös asszociációk és a többjelentésű szimbólumok ellentétes jelentések összekapcsolásán keresztül megvalósuló, sokszor drámai hatása 'az álom és a valóság közötti szakadék'³¹⁶ kifejezésének szándékára, vagyis, élet és igazság itt és most megvalósíthatatlannak látszó szellemi tapasztalatára, illetve az értelemtapasztalás személyes igényére vezethető vissza. Ugyanez a kettőség magyarázza, hogy 'a bonyolult gondolattársítások, a váratlan gondolati fordulatok mellett elszórta megjelennek szokatlanul élénk, látható, konkrétan-érzékileg tapasztalható képek is'³¹⁷, ami megfelel a költő egyszerre emelkedett-filozofikus, és az értelem megnyilvánulását az életben is kereső alkotói céljának. Bár Baratinszkij nem a klasszicizmus formai követelményeit tartotta elsődlegesnek a klasszicizmust, sőt a romantikát is meghaladó műveinek költői stílusát illetően, gondolati elégiáiban, és éppen a legnagyobbakban, mégis megfigyelhető a 'szónoki és patetikus intonáció, a versek sokszor emelkedett és ünnepélyes hatást keltenek'³¹⁸; jellemző a körmondatok használata is, amely a tartalmi összetettség, a gondolati mélység kifejezésére különösen alkalmas. Ez a kötet is kiemeli, mennyire meghatározó jegye Baratinszkij lírájának a különböző stílusok és hangulatok egyesítése egy-egy művön, vagy akár egyetlen kifejezésen belül is, és hogy

értelmezésük milyen nagymértékben függ Baratinszkij verseinek sajátos kontextusától: 'más költői rendszerben elveszítenék életszerű színezetüket, természetességüket. ... Baratinszkij stílusának összetettsége nem külső, pusztán díszítő célzatú kifinomultság, hanem a költői gondolat mély összetettségének kifejeződése.'³¹⁹ A stílus polifóniája közvetve azt is érzékelteti, hogy a versek énje és maga Baratinszkij mindent meg akar világítani metafizikai igénnyel, és hogy az egyoldalúság minden megnyilvánulásától tartózkodik.

Szemenko korábban említett kötetében kiemeli, hogy Baratinszkij lírájában, korai és későbbi műveiben egyaránt, különösen fontos szerepet képvisel a kompozíció kérdése: 'kivételesen súlyos kompozíció jellemzi költeményeit, ... tipikus jegyeik a fokozás, az ismétlés, amelyekben pszichológiai összetettség fejeződik ki.'³²⁰ Nemcsak a lírai énbén végbemenő lelki folyamatok változásait és irányát mutatja a fokozásra és ismétlésre épülő kompozíció (a pszichológiai jegyek főként a korai versekben töltenek be fontos szerepet), de a későbbi filozofikus elégiák tartalmának, a gondolat kiindulópontjának, útjának, céljának nyomatékosságához is alkalmas eszköz: Baratinszkij elégiái sokszor kérdéssel vagy meglepő kijelentéssel indulnak, ahonnan a gondolat fokozatosan, a végpont állítását átmenetileg tagadó vagy megkérdőjelező állomásokon (lelki és szellemi állapotokon) keresztül, a lázadás lehetőségét is érintve jut el az értelem (néha közvetett) megerősítéséhez. A nyelvi kifejezés 'pszichologikus' jellege Baratinszkij filozofikus költészetében mindig összefügg a lelki-szellemi egység megteremtésének, az egyoldalúság tagadásának igényével. Baratinszkij ellentétekre épülő, de egységre törekvő gondolatának és költői nyelvének, a kifejezés nehézségének-lehetetlenségének ('невыразимое') a romantika korában oly mélyen átélt problémája az orosz lírikus műveiben is megragadható: 'A teljes közlés feltétlensége és feltételelessége, lehetetlensége és szükségszerűsége közti harc'³²¹, ahogyan B. Gaál Márta jellemzi a romantikus kifejezés kérdését, az orosz lírikus számára is alapvető fontosságú.

Baratinszkij lírájának egészére jellemző a szóképek gazdagsága; figyelemre méltó a metaforák és megszemélyesítések gyakorisága (Szemenko a Baratinszkij által kedvelt igéből képzett főneveket is 'az állapot vagy cselekvés miniatűr megszemélyesítésének'³²² nevezi). A kifejezésmód képisége, életszerűsége és közvetlensége mellett Szemenko a stílus összetettségének, az egymással hagyományosan össze nem egyeztethető stílusjegyek egységének megvalósulását, a szóhasználat merészségét tartja a versek fontos nyelvi sajátosságának. Egyszerre szerepelnek beszélt nyelvi, köznapi szavak, archaikus és népies kifejezések, filozófiai terminusok, és különösen fontos szerepet kapnak a szóhasználatban

az egyházi-prédikátori stílus jegyei, melyek a legközvetlenebb módon szolgálják a költő kultúrtörténeti küldetését, lét és élet összhangba hozásának alkotói feladatát.

Baratinszkij, ahogyan erre Hetso is felhívja a figyelmet, 'nem riadt vissza új szavak és szokatlan kifejezések használatától'³²³, mégis fontosnak tartja kiemelni a szóhasználat alapvetően archaikus jellegét: 'Sokkal fontosabb a Baratinszkij által használt archaikus kifejezések kérdése, mivel ez stílusának egyik legjellemzőbb vonása.'³²⁴, s a régies kifejezések használata erősödő tendenciát mutat a korábbi és későbbi műveket összehasonlítva. (Hetso mindenekelőtt a nem teljes hangzós szóalakok gyakoriságát bizonyítja, de felhívja a figyelmet a régies szintaktikai formák és az egyházi szláv nyelvre jellemző birtokos szerkezetek meghatározó jelenlétére, az igenevek főnévi értelmű használatára, a (legtöbbször főnévi) felsorolások gyakran kötőszó nélküli sajátosságára. A *Сумерки* c. kötet költői nyelvének és tartalmi jegyeinek összefüggéséről Hetso a következőket írja: ' Baratinszkij *Сумерки* című kötetében nagyobb a főnevek gyakorisága, mint Puskin utolsó műveiben. ... A főneveknek a *Сумерки* c. kötetben megfigyelhető gyakorisága többek között arra utal, hogy a költő-gondolkodó Baratinszkijt elsősorban a fogalmak foglalkoztatják. A fogalmak után a meghatározások következnek. Ebből a szempontból jellemző, hogy – Puskinnal ellentétben – Baratinszkij több melléknevet használ, mint igét. Ennek eredményeképpen Baratinszkij stílusa leíró jellegű és lelassult tempójú, mely tipikus jegye az elmélyült költőnek és gondolkodónak.'³²⁵

A sokszínűség, az ellentétes jelentések és eltérő stílusok egymás mellé helyezése semmiképpen nem öncélú vagy esetleges Baratinszkij lírájában: a mindenek fölött álló egység tapasztalatának vágyát és igényét tükrözi, s mivel vágyról van szó, azt is mondhatjuk, hiányát; Szemenko sokszínűsége vonatkozó megállapításával élve: ' Baratinszkijnek azért van rá szüksége, hogy olvasója a veszteség mélységét a lehető legintenzívebben átélhesse, ... hogy megismerhesse a szépséget, mielőtt elveszíti.'³²⁶ A szépség, az egység és az értelmesség hite – az ellentmondások feloldásának lehetőségével – a sokszínűség ellenére a stílus, és mindenekelőtt a gondolati pozíció harmóniáját, egységét adja.

IV. A filozofikus költemények értelmezése

1. Alkotás és költői küldetés

Baratinszkij személyes alkotói pozíciójának legtisztább kifejezési módja és legfontosabb területe a költészet lényegének meghatározása. A transzcendens értelmet az étellel összeegyeztetni hivatott alkotó számára, az érvényesítés szempontjának megfelelően, hangsúlyozott szerepe van az alkotás valódiságának, a szellemi tevékenység igazolásának és befogadásának; Baratinszkij ars-poétikai jellegű műveiben maga és mások (az igazságra nyitott befogadók) előtt is tisztázni próbálja a szellemi tevékenység értelmét, jelentőségét, kifejezve a művészet továbbélésének reményét is. Életművének egésze alapján megállapítható, hogy saját alkotói szerepének keresése, meghatározása és értelmezése az egyik legfontosabb mozzanat; a mű valódisága (igazsághoz mérése és tartozása) magával és minden alkotóval szemben a legfőbb követelményként határozható meg. Lelki alkata és kultúrtörténeti pozíciója, és még inkább a kultúratisztelet mindenek elé helyezése folytán sem megalkuvást, sem túlzott magabiztosságot nem ismer el, az igazsághoz ragaszkodása miatt pedig az alkotás feladását is kilátásba helyezné, ha saját szellemi tevékenységét hiábavalónak és értelmetlennek érezné.

A művészi alkotás, különösen a romantika művészetfelfogásának terjedésével, az ember szellemi tevékenységének kiemelt területe: teremtőképességének és istenarcúságának közvetlen megnyilatkozása; úgy is mondhatjuk, az alkotás, mint a mű megszületése, illetve az alkotás, mint folyamat az értelemtapasztalás, az igazság megtörténéseinek momentuma (s nem az objektív valóság valamilyen szempontú visszatükrözése). Bergyajev: *Az alkotás értelme* c. munkájának *'Az ember megigazulásának tapasztalata'* (*'Опыт оправдания человека'*) alcímet adja, a megigazulást a lét értelmességének lelki-szellemi tapasztalatával azonosítva, a személyes megváltás kereszténységben kibontakozó igényéből és valóságából kifejtve az alkotó ember közeledését az igazsághoz. Az alkotói magatartás ember és Isten viszonyának emberközpontú megközelítését teszi szükségessé; azt, hogy a modern kor embere elmozduljon végre az embernek, mint Isten teremtményének egyoldalú, 'por és hamu'-ként felfogott értelmezésétől, és megtalálhassa az alkotás (mint teremtés) és a megigazulás közvetlen összefüggését. Bergyajev szerint Krisztus, a szeretet lehet az emberi alkotás egyetlen igaz forrása: 'Isten szeretetében teljesül a szellem alkotói állapota'³²⁷, de a teremtett világ egészének szeretetében fogant alkotás hordozza a teljes léttapasztalás

lehetőségét. Az alkotást a személyes megváltás és a mindenkire és mindenre, de legelső sorban Istenre irányuló szeretet összefüggésében kell meghatározni, ami az ember metafizikai értelemben vett transzcendenciára törekvését (a transzcendens, egy és oszthatatlan, személyes igazság tapasztalatának igényét) feltételezi, és immanens énünk háttérbe szorítását: 'Az alkotás előfeltétele az önmehtagadás, az áldozat, a 'világ' hatalma felett aratott győzelem. Az alkotás Isten és az isteni szeretetének, nem pedig az evilági szeretetének kinyilvánítása. Ezért az alkotás útja egyúttal a világon való felülemelkedés útja is.'³²⁸ Igor Szmirnov: *Lét és alkotás* c. művében mintha ezt a bergyajevi gondolatot vinné tovább: 'Minél mélyrehatóbban éli meg a szubjektum saját létének teremtett mivoltát, annál inkább hiányzik ő maga a létből. Az alkotás előfeltétele az alanyiség önfeladásában rejlik.'³²⁹ 'Ahhoz, hogy az alkotás eredményes legyen, az embernek be kell látnia önnön elégtelen mivoltát.'³³⁰

Az alkotás feladata Baratinszkij lírájában is szellemi küldetés-ként értelmeződik; a legmagasabb rendű emberi tevékenység (meg kell jegyezni ugyanakkor: Baratinszkij hajlamos lebecsülni saját jelentőségét a feladat nagyságához mérten). Olyan feladat, amit nemcsak vállalni akar, de nem is tudna lemondani róla, mintha egyben felsőbb akaratnak is engedelmessé válna, belátva a kultúra adott idején és helyén neki rendelt szellemi szerep jelentőségét és szükségességét. Baratinszkij, elégiáinak kiinduló témájától függetlenül, mindig az igazságról, a lét értelmességéről és a hozzá való emberi viszonyulásról szól, de az alkotás problematikájához kapcsolódó versekben a legközvetlenebb módon ragadható meg szellemi pozíciójának lényege, és felfogása ebből a szempontból egybehangzik Bergyajevével: 'Az alkotás segíti, s nem hátráltatja a megváltást, mert az alkotás Isten akaratának beteljesítése, engedelmesség Isten hívásának, részvétel Isten tevékenységében a világban ... az alkotás hiánya annak kifejeződése, hogy az ember véglegesen megadta magát az eredendő bűnnek.'³³¹

Bergyajev értelmezésében a szabad emberi alkotás végső titka a parúziában tárul fel; vallási értelemben az ember örök kötelessége, (nem pedig joga) hogy Krisztus második eljöveteleig a teremtést folytassa: 'Az alkotás nemcsak harc a rossz és a bűn ellen, - egy új, másfajta világot hoz létre, Isten teremtő aktusának folytatásaként.'³³² A valódi alkotás teurgikus, Istennel és a lét egészével való egységünk tapasztalata: 'Az alkotást a vallás nem megengedi vagy igazolja, az alkotás – maga a vallás. ... Az alkotói tapasztalat éppúgy vallási természetű, mint az ima vagy az aszkézis.'³³³ Aktív, felfelé törekvő mozgás, örök léttel rendelkezik, és újat hoz létre a semmiből. Az alkotói szellem szabadságon alapuló, Istent megközelítő mozgása, transzcendens eredete és rendeltetése miatt, az evilági

kötődések és szükségszerűségek legyőzése, az emberi szabadság tökéletes megnyilvánulása, nem lehet tehát célja és értelme Isten nélkül: 'A mozgás lehetetlen az ember számára, ha nem létezik a magasabb, az isteni, mert akkor nincs hová emelkednie. Az emberi individualitás elszakítása Istentől és a világtól – emberölés.'³³⁴ Emberellenes abból a szempontból, hogy az emberlét lényegét, az ember Isten hasonlatosságára teremtett voltát, létünk transzcendens eredetét tagadja meg. 'Minden teremtő aktus egyetemes, kozmikus jelentőségű'³³⁵, s mint ahogyan az igazság – a keresztény hagyomány egészének megfelelően – nem e világon, de ezért a világért van, a transzcendens eredetű és rendeltetésű alkotói folyamat értelmének is itt, ezen a világon kell megmutatkoznia. Az alkotás, és vele az ember megváltottsága abszolút és nem viszonylagos: 'A büntől és a megsemmisüléstől való megváltás nem a vallási élet végső célja, mert az megváltás valamitől, nem pedig valamiért. Sok olyan dolog van, ami az üdvözüléshez nem szükséges, de ahhoz igen, amihez maga az üdvözülés szükséges: a lét teremtő felemeléséhez.'³³⁶ Lét és alkotás viszonyáról, az alkotás létben gyökerezettségéről Szmirnov így ír könyvének *Az alkotásban születő lét* c. fejezetében: 'Az alkotás mibenlétének megértéséhez feltétlenül szükség van arra, hogy megállapítsuk a léthez való viszonyát. ... Az ember ily módon a létből alkot, amelynek a határait egyáltalán nem kell átlépnie ahhoz, hogy beléphessen az ismeretlen szférájába. ... Az ember pozíciója mindig a létező és megismerhető határán túl helyezkedik el, ebből fakad minden vágya a megismerésre, de ez nem jelenti azt, hogy ezáltal az ember a léten "túl" van. Az ilyen pozíció a lét része.'³³⁷

Baratinszkij szellemi felelőssége, illetve szerénysége és polgári viszonyulása saját alkotásaihoz már korai verseiben is tükröződik. Az 1823-as, *Эпиграма*³³⁸ c. költemény címe már önmagában is meglepő, ha a vers énjét a költővel azonosítjuk: 23 évesen nem megszokott dolog epilógust írni, már csak a verstípus összegző, visszatekintő, életpályát lezáró jellege miatt sem. Ebben a rövid epilógusban sajátos, de Baratinszkij lírájára nagyon is jellemző lemondásról van szó (az alkotástól való elzárkózás, a művészet végleges és önkéntes feladásának szándéka más versekben is megfogalmazódik): azért sajátos és az teszi egyedivé, hogy az alkotói tevékenység elutasítása a lírai én számára, szándéka ellenére, elfogadhatatlannak tűnik. A lemondás gondolatát az ébreszti fel benne, hogy akaratától függetlenül képtelennek érzi magát a szellemi feladat betöltésére; hiába vágyik az életének egyedül valódi értelmet adó költészetre, és éppígy hiába vágyik a szerelemre is:

Охота петь уж не владеет мною:

Она прошла, погасла, как любовь.

Опять любить, играть струнами вновь

Желал бы я, но утомлен душою.

Ez a panasz a romantikus költők fájalmát, élettől megcsömörlöttségét idézi; Baratinszkij más korai költeményei is éreztetnek bizonyos jegyeket, amelyek a romantika hatásáról tanúskodnak. A megfáradt lélek vagy szellem a klasszikus Baratinszkij érett kori lírájában ismeretlen, hiszen az alkotás, a vállalt feladat értelmességébe vetett hite a versek énjét mindig továbbviszi, megmenti a lázadástól, a lélek ereje tehát nem meríthető ki ilyen módon. Ugyanígy nem éghet el és nem hunyhat ki a valódi szerelem lángja sem, mert az is - az alkotáshoz hasonlóan - a tapasztalt értelem megnyilvánulásához köthető, tehát éppúgy nem semmisülhet meg, mint a valódi alkotó művészet iránti elkötelezettsége. Látszólag másfajta örömökre vágyik a vers énje; olyanokra, amelyek lelkének nyugalját, háborítatlan békéjét visszaadhatják (бездействие, усыпление), és amelyek Baratinszkij más korai költeményei alapján is átmenetileg kiútnak tűnnek. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy Baratinszkijnek nincsen egyetlen olyan műve sem, amely ténylegesen vállalható megoldásként, komoly lehetőségként tüntetné fel a költészet elutasítását, és helyette a nyugodt semmittevést, hűvös kívülállást választaná. A lemondás Baratinszkij lírájában egy lehetőségként felvetődő, de a versek énje számára mindörökké elfogadhatatlan gondolat; válasz a kultúrtörténeti feladat lelket-szellemet próbára tevő nehézségeire, sikertelenségeire, a csalódásokra, amelyekről a lírai én a jövőben - az élettől való elhatárolódásával - szabadulni szeretne. Ebben az epilógusban is valami hasonlóról, ugyanakkor ennél többről van szó: a költészet elutasításával nemcsak az átélt kudarcok okán, hanem (a vers utolsó két sora alapján) a vers énjének önmagával szemben felmerülő kétségei miatt is szükség van:

Я не хочу притворным исступлением
Обманывать ни юных дев, ни Муз.

Baratinszkij fiatalkori lírájában a későbbiekhez képest is határozottabban van jelen az önvádig fokozott elégedetlenség, annak a kérdésnek a felvetődése, megfelelhet-e a feladatnak, valódi alkotó lehet-e a költő, jelen esetben önmaga. A képmutatás, a megtévesztés szándéka Baratinszkij verseivel kapcsolatban semmi esetre sem merülhet fel, az epilógusban mégis mintha önmagát vádolná ezzel a lírai én. A valódiság, a hitelesség központi jelentőségű, az álművészet vagy az utánzás bűn, eltévelyedés; és ezt olyan mélyen éli át a lírai én, hogy a művésztől való teljes elhatárolódás is jobbnak tűnhet. Mégsem nevezhető kiútnak, valódi megoldásnak ez az elképzelés ('Иль жить нельзя отрадою иною?'), inkább csak az alkotás időleges felfüggesztéséről lehet szó addig, amíg a lírai én választ nem kap az életét meghatározó kérdésekre, és amíg az alkotásba, és főként saját tevékenységébe vetett hite újra megerősítést nem kap. A korai epilógus is

tükrözi Baratinszkij igazság melletti elkötelezettségét, a klasszikus pozícióra utal az a gondolat, hogy mindenáron, akár a költészet feladása árán is, hű marad a valódi értékekhez; inkább felfüggesztené a szellemi tevékenységet, mintsem cél és értelem nélkül 'alkotna'.

Lermontovhoz hasonlóan Baratinszkij is elsősorban igazság és élet viszonyát, a szellem világbéli érvényesülésének kérdését állította művei középpontjába, tehát ő sem a tisztán és klasszikusan arisztokratikus, az érvényesítés problémájára ki nem térő puszkini pozíción áll, de a romantikus kortárssal ellentétben Baratinszkij a szellemi lázadás problémájához másképpen viszonyul. Korai költeményeinek egyik visszatérő jellemzője a szerénység az érzelmi visszafogottság, illetve a boldogsághoz hasonló lelki nyugalom fontosságának hangsúlyozása. A magáénak vallott költői szerepről és magatartásról tesz ars-poétikai jellegű vallomást a *Tehetségem szerény*³³⁹ c. 1828-as, valamint a *Múzsám*³⁴⁰ c., 1829-es költeményekben. Baratinszkij verseiben is jelen van a Lermontov költészetére jellemző szellemi lázadás gondolata, és ezzel egyidőben a neki adatott lehetőségek korlátjainak korai felismerése és elismerése is megfigyelhető. Lermontov és Baratinszkij az orosz kultúra történetének szinte teljesen azonos korszakában két eltérő hangot szólaltat meg: Lermontovot a prófétai kultúráképviselő igénye és a vele összhangba nem hozható lehetőségek szellemet démonizáló hatalma teszi meghasonlottá, Baratinszkij a klasszika rendjét elismerve, neki engedelmessé (és szembesülve az arisztokratikus szerep válságával, illetve az életben ennek következtében uralkodó szellemtelenséggel) mégsem válik romantikus lázadóvá. Szellemi teljesítményének mások általi megértését éppúgy a jövőtől várja, mint az igazság megtörténését az immanens világban. Ezt a szerény, a saját korlátjait elismerő hangot szólaltatja meg a *Múzsá* c. vers.

Az én múzsám nem vakít el engem.
Nem fegyvere a kacérság, az ékszer,
Nem hódít csalfa szemmel és beszéddel,
Ehhez nincs kedve s tehetsége sem.

Érdekes jellemzője a költeménynek, hogy a lírai én tagadó formában tesz benne vallomást saját költői szerepéről. Ennek elsősorban az az oka, hogy Baratinszkij nemcsak az előbb említett túlzott magabiztosságtól határolja el magát, hanem a világ hamis, megtévesztő ragyogásától is. Bocsarov szerint Baratinszkij lírájának, egész életművének egyik fő jellemzője, hogy 'a figyelmetlen világ, a szellemi nyitottságot nem mutató vagy felszínes viszonyulás semmilyen jelentést nem tud felfedezni benne.'²²³

Egyrészt eltávolodik az immanenciába feledkező látszat-világtól, másrészt az ideált hordozó jövő felé azzal a bizalommal tekint, hogy a neki rendelt feladatnál sem többet,

sem kevesebbet nem teljesít. Nem lehet mondani, hogy pusztán a ‘kint’ és a ‘bent’ világa, a múltó jelenségek és az örök értelem közötti ellentmondásról van szó, de erről is. A lírai én átmeneti, köztes helyzetben van: szándékosan eltávolodik az önmagában értelmetlen földi léttől, az élet kizárólagosan fizikai felfogásától, a tárgyak és jelenségek világától, másrészt elhatárolja magát az előbbieket fölött álló, tisztán transzcendens alapokra építő, az életbeli érvényesítés részleteit szándékosan nem érintő kultúra- és igazságképviselő elérhetetlennek tűnő ideáljától is. Azt a magatartást tárja az olvasó elé, amit az értelemteljesülés jövőbeli lehetőségében bízó, az igazságra lényének egészével vágyakozó kultúratisztelő, de csak az érvényesítésre képes alkotónak tanúsítania kell.

A *Tehetségem szerény* (Мой дар убог...1828.) kezdetű költeményben Baratinszkij közvetlenül, tömören, és más verseihez képest meglepő egyszerűséggel (a 20-as években az egyszerűség és formai letisztultság még kevésbé jellemzi műveit) tesz vallomást saját személyiségének és alkotói feladatának rendeltetéséről, természetéről és lehetőségeiről, a szellemi tevékenység folytonosságába vetett hitéről:

Tehetségem szerény, és visszafogtam
Már hangom is, de élek, s életem
Talán e földön sem reménytelen:
Majd megtalálja egy leszármazottam
A verseimben, s még az is lehet,
Hogy lelke rátalál lelkemre szépen,
S ahogy barátot ad most nemzedékem,
Utódaimban olvasót nyerek!

Bocsarov³⁴² ezt a verset Puskin: *Emlékmű* c. versével hasonlítja össze; rendkívül nagy különbséget lát Puskin alkotói magabiztossága és Baratinszkij szerénysége közt:

Egészen soha én meg nem halok! Befödhet
Rontó sír, ahová a test salakja tér,
Glóriám őrzik a dalaim, míg e földnek
Költője bár, csak egy is él.

...

Istenednek figyelj mindig szavára, Múzsza!
Ne fájjon sérelem, babérért ne epedj,
Tekints közönyösen a tapsra és a gúnyra,
S a balgákkal ne pörlekedj!³⁴³

–Így hangzik a puskini vallomás, a csak Istennek felelősséggel tartozó próféta hangja, aki minden pillanatban felül tud emelkedni az élet sokszor megnyilvánuló kisszerűségein, s akinek az alkotás értelmébe vetett hite nem inog meg.

Puskin verse nyolc évvel Baratinszkij költői vallomása után született; szerkezetileg, formálisan jelentősen eltér tőle, a művészi önmeghatározás módja mégis sok hasonlóságot mutat. Puskin nagyra értékelte a nála kevésbé magabiztos kortárs 20-as években írt műveit, ha Baratinszkij bátortalanabb, kifejezetten szerény önmeghatározása választ és megerősítést kíván, akkor Puskin szövege éppen ennek a válasznak a funkcióját töltheti be. A művek befogadása, a szellemi alkotás/alkotó elismertsége a jelenben egyik vers alapján sem valósul meg, de ezért csak a prófétai képviselőt pozícióját betöltő Puskin inti magát türelemre. A mű a transzcendenciára irányul, az alkotás Isten akarata szerint való, és értelmét mindkét költeménynek megfelelően nagymértékben meghatározza a művek jövőbeli életének, befogadásának kérdése; erre a kérdésre pedig mind Puskin, mind Baratinszkij versében pozitív a válasz. Mindaz, ami Baratinszkij költeményében 'talán' 's még az is lehet', az Puskinnál a teljes bizonyosság, mely biztatásként szól a Baratinszkij-vers énjéhez és szerzőjéhez is.

(Érdeemes megjegyezni, hogy a klasszicista Gyerzsavin, *Emlékművem*³⁴⁴ c. versében, inkább a puskinhoz hasonlítható költői öntudatról tesz tanúbizonyyságot, amikor így ír:

...-nem halok meg egészen. Legjavamban
élek holtom után tovább, mindig tovább,
s nőttön nő majd hirem, büszkén, hervadhatatlan,
míg csak a szlávokat tiszteli a világ.)

Bocsarov mégis talál valami közös jellemzőt Puskin és Baratinszkij alkotói önmeghatározásában: a jövőbeli megértés reményét fedezi fel, mint az egyetlen közös vonást, Baratinszkij versét ugyanakkor rendkívül személyesnek és szerénynek tartja. Látszólagos egyszerűsége, természetes hangja és közvetlen stílusa ellenére tartalmilag összetett, a lírai én és maga Baratinszkij számára leglényegesebb célok, problémák összegzése ez a mű; szinte minden sora külön-külön is felveti az alkotói hitvallás egy bizonyos vonatkozását, illetve célkitűzéseinek valamelyikét. A vers első sora a Baratinszkij egyéniségét leginkább meghatározó szerénységet, visszafogottságot hangsúlyozza: a vers énje, részben szerénységéből adódóan, részben az arisztokratikus prófétai magabiztosságot hiányolva marad hű a csendes, de határozott és kitartó emberi-költői magatartáshoz. Baratinszkij életre, illetve az élet norma szerinti értelmességére orientált felfogásában sokat jelent annak megerősítése, hogy a 'szerény képességek' és korlátozott lehetőségek ellenére az élet aktív részesének, és minden szempontból jogos léttel rendelkezőnek érezheti magát. A polgári korban, a valós lét nélküli, szellemtelen egzisztálás idején még fontosabb az élet jelentését és jelentőségét hangsúlyozni: Baratinszkij számára az élet nem

a mindennapokat, az emberrel történő (sokszor sorsszerű) dolgok összességét jelenti, hanem a létre nyitott, szellemi törekvésekkel és igénnyel megélt időt a fizikai léttel együtt, hiszen mégsem elvont létezésről van szó), az élet szentségét, valamennyi valódi, szellemi, az igazsághoz kapcsolódó értékét hordozza magában. A polgári költő számára kegyetlen valóság a magány és elszigeteltség, és még kegyetlenebb kilátás a szellemi tevékenység hiábavalóságának, az alkotói visszhangtalanságnak az érzése, illetve félelme. A *Tehetségem szerény* kezdetű vers énje a jelenben biztos lehet abban, hogy fontos lehet valaki számára, hogy élete nagy értéket képvisel valaki szemében, ugyanakkor egyelőre nem kap egyértelmű választ arra a kérdésre, hogy az általa létrehozott, a kultúra-hagyomány értékeinek továbbításáért megalkotott művek méltó és értő olvasóra és befogadásra találnak-e. Az alkotói bizonytalanság súlyos válság forrása lehetne, Baratinszkij azonban, a jelen és a múlt esetleges negatív tapasztalata ellenére, megőrzi hitét: talán itt és most úgy tűnik, nincs válasz, nincs társ és nincs konkrét hatása az alkotásnak, mint ahogyan az igazság megtörténe is, egyelőre, a jövő titka és reménye. Mindenképpen pozitív és mindenek előtt fontos, hogy a szellemi elszigeteltség, a megértés hiánya a kultúrtörténet viszonylatában, a folyamat teljességét tekintve nem következik be: az alkotás jövőbeli megértése, a transzcendens értékek majdani érvényesítésének örök feladatát a lírai én továbbviszi, nem adja fel; a közvetlen léttapasztalás, illetve az irányába tett lépések-erőfeszítések értelmessége az utódok nemzedéke által, a jövőben bizonyosságot nyer.

Bocsarov ezt a verset egyrészt úgy értelmezi, mint 'a jövőbeli olvasónak írt levelet', másrészt úgy, mint 'a költő önmagához intézett beszédét'³⁴⁵. Megemlíti, hogy mintegy 100 évvel e vers születése után Mandelstamm úgy olvasta Baratinszkij versét, mintha az óceánban úszó üvegpalack üzenetét kapta volna meg.

A művészi elhivatottság, a valódi művészet hitvallása fogalmazódik meg *Az utánzóknak*³⁴⁶ c. versben is (1829.), bár kissé közvetett, más témát is érintő formában. Az utánzás fogalmának meghatározásakor érdemes figyelembe venni I. Szmirnov: *Aemulatio в лирике Пушкина* c. tanulmányának bevezetőjében foglalt álláspontot, illetve megkülönböztetést imitatio és aemulatio között. Az utóbbi, mint az intertextualitás egyik megnyilvánulási formája, a 19. századi orosz költészetben kedvelt költői gyakorlat. Az aemulatio a kiindulópontnak választott eredeti szöveget magasabb szinten, annak formai-tartalmi jegyeit gazdagítva, bővítve használja fel, de a 'negatív' aemulatio, tehát az eredeti szöveg egyszerűsítése sem jelenti azt, hogy a későbbi alkotás a korábbinál kevesebb lenne,

vagy hozzá képest fogyatékoságot mutatna. Az *aemulatio* és *reductio* fogalmától el kell különíteni a tényleges utánczást, az *imitatio*-t, egy eredeti mű jegyeinek felszínes és mechanikus, a mű lényegét sokszor nem értő követését, és ez az a fellépés, amely Baratinszkij költői énjében is ellenvetést vált ki.

A 19. század első felében az utánczás már nem számít új jelenségnek, sőt igen gyakori, a romantika eszmevilágával és kifejezőmódjával a 20-as években még érintkező Baratinszkij is érzékeli ezt a jelenséget, amely különösen jellemző a romantika korában; a hamis pózok felvétele, a valódi romantikához ténylegesen kapcsolódó 'világfájdalom' szerepében megnyilvánuló tetszelgés formájában, vagy a szellemi tartalmat teljességgel nélkülöző üres lázadásként. Baratinszkij versét az utánczóknak szánja, de nem elsősorban a hamis 'költészet' leleplezése a célja; ez a költemény sokkal inkább nevezhető személyes alkotói vallomásnak, a lírai én és Baratinszkij által a költészet lényegéről, a személyesen megélt művészi feladatról adott összegzésnek. 'Ha bánatról zeng a dalnok, s az élet ihlettel teli' - kezdődik a vers. Bánatról kell zengenie, mert Baratinszkij, annak ellenére, hogy a romantika világlátása, létfelfogása soha nem volt igazán a sajátja, mégis az elégedetlenség, a fájdalom, a 'titkos bánatok' költője. Alkotói feladata, a kor szellemi-kulturális háttere ezt tette szükségessé, bánatát nem valamiféle romantikus világfájdalom vagy meghatározhatatlan eredetű életuntság okozza, hanem a transzcendens értékek életbeli tapasztalatának hiánya, a kultúra egyre reménytelenebbnek látszó értékérvényesítő szerepe, a vállalt szellemi feladat és az egyénnek adott lehetőségek közt tátongó szakadék. Az ihlet, a mű forrása ennek megfelelően csak a személyesen átélt szellemi tapasztalat lehet, amely a kultúrhagyományhoz közvetlenül kapcsolódik, s ennek belátása csak a létre nyitottság függvénye lehet a befogadók részéről:

...van-e oly szív, amely e hangot
vissza ne zengené neki?
Századok átkait fejére
ki venné, hogy gúnyolja azt?

Lebegyev az utánczást és *Az utánczóknak* c. verset az igazság felől közelíti meg: 'Baratinszkij, a művészetben a hazugságot vizsgálva, fordított módon bizonyítja: a művészetben az igazság fogalmazódik meg. Számára az utóbbi elengedhetetlen feltétele az élet és a róla kimondott szó harmonikus viszonya'³⁴⁷, amit a költő önmaga elé valóban az egyik legfontosabb követelményként állít.

Az utánczókat és az ő 'műveiket' befogadó olvasókat megszólító lírai én bízik abban, hogy él még annyi szellemi nyitottság az emberekben, amennyi a valódi művek értéséhez, vagy legalábbis felismeréséhez szükséges, és a 'tettetésnek', a 'képmutató

nyögdécselésnek’, a 'koholt álmoknak' nem lehet létjogosultságuk. A valódi költő ‘a sorssal kelt vad küzdelemre’, a sors pedig, Baratinszkij költészetében, mindig összetett jelentést hordoz: részben utal az egyéni sorsra, életútra, ugyanakkor azokra a lehetőségekre is, amelyeken az egyénnek nincs módja változtatni, amelyek között és mellett vállalt szellemi feladatát végre kell hajtania; és jelenti ezen túlmenően magát a szellemi-alkotói küldetést, amit az alkotó önként vállalt ugyan, de ettől kezdve kötelessége (önmagával és a kultúra egészével szemben egyaránt), hogy feltétlenül, következetesen hű maradjon hozzá, és az alkotással a feladat értelmességét biztosítsa. Baratinszkij számára az alkotás valódisága ténylegesen soha nem függhet attól, milyen elismerésben, visszhangban, ‘pozitív fogadtatásban’ van része verseinek, mert - ha szerényen fogalmazott is, de - tisztában volt saját küldetésének jellegével és értelmével. Mégis polgári alkotó volt, nem hagyhatta tehát figyelmen kívül annak kérdését, hogy a feltételezett szellemi alkotást milyen joggal nevezhetjük valódi műnek, és hogy az milyen hatással lehet az életre, a ‘világ sorsának’ egészére, az emberek viszonyulására az igazsághoz.

...és jogot, hogy ezt kifejezze
szívbeli kínja ad neki.
S a dalnok arcát lám, a fények
örök kénéje övezi,
s mint mártírra, hódolva néznek
reá a világ népei.

Az arisztokratikus szellemi pozícióból megszólaló költők a kultúrát ‘csak’ képviselik, prófétaként mondják ki a közvetlenül átélt léttapasztalatot, de nem kell kitérniük arra, hogyan szerez érvényt mindez (a szellemi tapasztalat, a kultúra valódi értékei) az életben, a világban. A mű befogadása miatti aggodalom, a világ kultúrához való viszonyának kérdése ezért nem kap akkora hangsúlyt műveikben, mint ahogyan az (a szívük-lelkük-érzelmeik jogán is) az élet és érvényesítés irányába nyitott és abban mindenképp előtt érdekelt alkotókról elmondható. Nem kell feltétlenül azt gondolnunk, hogy Baratinszkij ebben a versében saját utánczóit szólítja meg, hiszen sem a költő egyénisége, sem vállalt feladata nem erre enged következtetni; a valódi szellemi nagyságot ő inkább tulajdonította más alkotóknak (mindenekelőtt Puskinnak), mint saját magának. A dicséret, a mártír szerep, a költő iránti hódolat önmagára vonatkoztatása is nehezen képzelhető el a költő értékrendjének ismeretében, de nem is ez a leglényegesebb értelmezési kérdés. E vers ‘címettje’ bármely igazi költő pózában tetszelgő álművész, utánczó, aki csak annyit képes megragadni a valódi szellemi alkotásból, ami annak formai jegye, kifejezési módja, vagy felszínének gondolat nélkül, szellemi nyitottság híján is érzékelhető (semmi esetre sem

megérthető) aspektusa. Mivel az ilyen 'költőnek' az értésről nincs fogalma (az alkotás a megértés eredménye kell, hogy legyen), a kéregetéssel 'csaló koldusasszonyként' csak olyan alamizsnára számíthat, amellyel hiúságát elégítheti ki, és amellyel hazugságát, szellemi eltévelyedését továbbra is fenntarthatja.

Baratinszkij lírájában az alkotói és emberi nagyság példája, Puskin mellett, Goethe volt. Goethe halálára írt verse (*На смерть Гете*, 1832.)³⁴⁸ ennek a művészi nagyságnak és kiválóságnak állított emlékmű. A nagy német költő Baratinszkij életében is az alkotói tökéletesség megtestesítője volt, egy másik kultúra valószínűleg legnagyobb képviselője. Pigarjov a következőt írja erről a versről: 'A Goethe halálára írt versében Baratinszkij azt a feladatot állította maga elé, hogy megrajzolja a számára az emberi személyiség teremtő sokszínűségének portréját.'³⁴⁹ Ez a vers valóban a goethei teljesség, annak minden részletére, gazdagságára kiterjedő leírása, s ez azért is lehet így, mert Goethe életműve kétségbevonhatatlanul a teljességet, ember és lét viszonyának mindent magába foglaló vizsgálatát adja. Baratinszkij számára azért oly lényeges ez, mert az egyoldalúságot (akár a lét pusztán racionális, akár romantikus módon egyoldalúan lelki) megközelítését egyetlen alkotóval, és önmagával szemben sem tartotta elfogadhatónak, és saját életművének ideálja is a mindent átfogó teljességnek, az egész értelmességének, az igazság mindent értelmessé tevő jelentőségének megtapasztalása, ezért látja példa értékűnek Goethe életművét:

Погас! Но ничто не оставлено им
Под солнцем живых без привета,
На все отозвался он сердцем своим,
Что просит у сердца ответа:
Крылатою мыслью он мир облетел,
В одном беспредельном ей предел.

A végtelenség az ember földi életét és az azt meghaladó, de érte is létező transzcendens igazságot együtt jelenti, és azt a felülről világító fényt is, amely az itteni életünket is meg kell, hogy világítsa. Isten szándéka szerint az embernek, akit a maga hasonlatosságára teremtett, ezen a földön feladata és kötelessége a teljesség megtapasztalására törekedni. Baratinszkij verse szerint ilyen ember a szó legteljesebb értelmében Goethe, akinek a földi lét semmilyen akadály, az embert oly gyakran visszafogó fizikai vagy lelki korlátja nem lehetett határ, nem akadályozhatta alkotói szabadságában, költői szárnyalásában. Még a realista-naturalista irányultságú Belinszkij is felfigyel Baratinszkij e versére (noha általában nem értékelt túl nagyra Baratinszkijt), és felfigyel Goethe versben megfogalmazott nagyságára, amikor ezt írja a költemény

harmadik és negyedik versszakáról: 'Baratinszkij Gothéról írt versének ebben a tizenkét sorában benne foglaltatik az emberi élet legmagasabb rendű ideálja, és minden, amit a belső életet élő ember létéről csak elmondhatunk.'³⁵⁰ Nem véletlen, hogy Belinszkij a léttapasztalás teljességének a földi életre kiterjedő vonatkozásait ragadja meg, hiszen gyakran az immanencia szempontja volt elsődleges számára. Ez a két versszak valóban a teljességet megismerő, annak minden – érzékszerveinkkel, tárgyi tudásunkkal megragadható – oldalát, tehát a természetet megérteni akaró embert ábrázolja (itt érdemes megjegyezni, hogy Baratinszkij számára a természet, nem romantikus-panteista módon, de mindig magában hordozza az értelemtapasztalás lehetőségét, így a természet ihlettel teli megközelítése éppúgy része a teljesség tapasztalatának, mint a múlt szellemével, nagy alkotóival a műveken keresztül átélhető kapcsolat).

Ezt a költeményt Mazepa mindenekelőtt a halál és halhatatlanság kérdésével hozza összefüggésbe Baratinszkij-monográfiájában, és más, tematikus szempontból a halál kérdését megközelítő versekkel együtt tárgyalja (*Смерть, Последняя смерть*), nem kifejezetten az alkotói-emberi ideál megfogalmazását látja benne. Elgondolkodtató az a megállapítása, mely szerint ' Baratinszkij ebben a költeményében nem tagadja a vallási értelemben vett halhatatlanságot, de nem is fogadja el: kételkedik benne.'³⁵¹, ennek a véleménynek oka bizonyára az utolsó versszak feltételes jelentésű költésében keresendő:

И ежели жизнью земною
Творец ограничил летучий наш век ...

И если загробная жизнь нам дана,
Он, здешней вполне отдышавший
И в звучных, глубоких отзывах сполна,
Все дольное долу отдавший,
К предвечному легкой душой возлетит,
И в небе земное его не смутит.

Baratinszkij látszólagos, a szóhasználatra visszavezethető kételkedésének, 'ingadozásának' ötletével nem érthetünk egyet, hiszen ez a szembeállítás a halhatatlanság létezésével, illetve nemlétével kapcsolatban ugyanannak az alkotói-emberi teljességre törekvésnek a kivetítődése, amely a nagy német költőt oly kimagaslóvá tette Baratinszkij szemében: ha csak földi mércével, csak az evilági élethez kötődő sokoldalúságával mérnénk Goethe érdemeit, valószínűleg akkor is teljes és utólérhetetlen lenne művészete. Baratinszkij mégis többre gondol ennél, mert a művészi halhatatlanság, az alkotói szellem továbblétele, örök élete az alkotó nagyságának bizonyítéka, s ugyanakkor az örök élet csak

az igazság öröktől fogva, és a jövőben is időbeli korlátok nélkül élő valóságával lehetséges.

Baratinszkij számára, de tulajdonképpen minden alkotó számára a művészet kettős jelentőséget hordoz: nemcsak önként vállalt elkötelezettség, amely elől nem térhet ki, és amelyről lemondani nem tud és nem is akar, hanem felszabadító hatású, teremtő erővel rendelkező, magának az alkotónak is tartalmat és bizonyosságot adó tevékenységet jelent. Baratinszkij viszonya a művészethez szintén ezzel a kettősséggel jellemezhető: a szellem ‘szolgálójaként’ feltétlen alázattal, önmagát sem kímélő őszinteséggel és elkötelezettséggel alkot, ugyanakkor lelkének-szellemének békéje és harmóniája, életének értelme függ az alkotás értelmességétől. Költő és művészet viszonya ily módon kölcsönös egymástól függést feltételez, s mivel a művészet az egyetlen valóság (az igazság) képviselőjét, kifejezőjét (az érvényesítés kísérletét) szolgálja, nem túlzás úgy gondolni, hogy a vallási értelemben vett szentség és áldozás fogalmai kapcsolódhatnak hozzá. Az 1834-ben íródott, *A dalolásban meggyógyul a lélek*³⁵² (*Болящий дух врачует песнопенье*) kezdetű költemény az alkotói tevékenységet a maga kettős, ugyanakkor szentséggé megélt jellegében mutatja:

A dalolásban meggyógyul a lélek.

A harmónia, e titkos világ

feloldozást ad minden tévedésnek,

s a dölyfös szenvedélynek zabolát.

A művész számára a megtapasztalt értelem kifejezése gyógyító erővel bír; a megfogalmazás mindig a megértés eredménye (a klasszikus felfogás értelmében a gondolat, a szellemi tapasztalat már valós léttel rendelkezik, amikor a kész műalkotásban mások által is megérthető, továbbadható formát nyer). Az értelemtapasztalás, a polgár számára titokzatos hatalomban való részesülés szent harmóniájának átélése eloszlatja, ‘hatástalanítja’ a szenvedély esetleges lázadását, elejét veszi a lelki-szellemi eltévelyedésnek. Ez a klasszikus költő szerint úgy következik be, hogy a gondolat kifejezése által kétszeresen is tudatosul az alkotóban a tapasztalat, mintegy a sajátjává válik, és így lehetőség nyílik a szellemi tartalom mások általi megértésére, a tapasztalat továbbadására. Baratinszkij verseiben, verbálisan, hol a szellem (дух), hol pedig a lélek és érzelem (душа, чувство) önkifejezéséről, igazság-kifejezéséről van szó, ami nem jelenti a lélek szellem elé helyezését vagy a kettő egy szinten említését, de az élethez, sőt a világhoz kötöttebb polgári viszonyulás szempontjából a lélek, az érzelem tűnhet az értékek érvényesítéséhez legmegfelelőbb útnak. Az érzés vagy a gondolat, a probléma művészi

kifejezése már önmagában hordozza a megoldás, a kötöttségek alóli felszabadulás lehetőségét; illetve azt erősíti meg, hogy az alkotó saját szellemének ura, valamilyen lelki-szellemi szempontból, az igazság szempontjából nézve fontos kérdést megoldott. Amit pedig világosan és tisztán értelmezni tud, annak megfogalmazása, befogadásra alkalmassá tétele legfőbb művészi kötelessége. Ezen a ponton, a mű megszületésével, összekapcsolódik az alkotás, mint az alkotót szellemileg felszabadító, a problémákra választ adó vagy kereső tevékenység, és mint elkötelezettség, szolgálat:

A költő-szív kitárul, és a bánat
számára immár nem súlyos teher,
s a szent költészet húséges fiának
lelkét béke s tisztaság tölti el.

A költészet szentté válik, mivel a transzcendencia tapasztalatát, az igazság megértését szolgálja itt, ezen a világon az embert Istenhez hozza közelebb. Nemcsak maga az alkotó, de minden, az átadott léttapasztalatot befogadni képes, létre nyitott ember is részesülhet a szentségben. Az eredeti 'причастнице' szóban így vallási tartalommal egészül ki és telítődik az igazság szolgálata, és ez teljességgel megfelel az ortodox - de általában a keresztény - művészetfelfogásnak. A 'szent költészet' tisztaságot és lelki-szellemi békét hoz az áldozónak; az alkotás létrehozásán és befogadásán keresztül a léttapasztalat, Isten közelsége és az emberi lét értelmessége bárki számára megtapasztalhatóvá és érthetővé válhat.

A *Сумерки (Alkony)* c. kötet (1834-1842.) Baratinszkij utolsó alkotói korszakának verseit gyűjti egybe. A költői hang kissé más színezetet kap: a kezdetben szerény, visszafogott érzelmű, mégis magabiztos költői én-tudatot felváltja a létrehozott művek visszajelzésének, befogadásának még határozottabb igénye, mégsem változik meg alapvetően a költői magatartás; inkább elmélyül, klasszikus és egyszerre polgári jellege még hangsúlyozottabbá válik.

Hetso e kötet elmélyült gondolatiságát és egyetemes emberi kérdéseket felvető jellegét egy – a korábbi kötethez viszonyított – formai különbséggel is alátámasztja: 'Jellemző, hogy 1827-ben kiadott kötetében a lírai "én" a versek több, mint ¾ részében jelen van, a *Сумерки* c. kötetben ez az "én" szerényebb helyet foglal el, csak a versek ¼-ében figyelhető meg. Baratinszkij a korábbiakhoz képest határozottabb figyelmet szentel az embernek általában.'³⁵³, azaz, az egyéni kérdésektől mindinkább az általánosan emberi problémák felé fordul. Mélyebbek, drámaibbak és filozofikusabbak ezek a költemények a korábbi kötetek verseinél (Baratinszkij líráját ezen versek alapján szokás filozófiai

költészetnek nevezni), és maga Baratinszkij is élete legnehezebb időszakának tartotta azokat az éveket, amikor a kötet versei születtek. Az alkotás értelmességének tapasztalata utáni vágyát, illetve saját lehetőségeinek korlátjait úgy ábrázolja, mintha áthidalhatatlan szakadék támadt volna a rossz irányba haladó, az eltévelyedés útjára lépő emberiség és a hagyományhoz hűen ragaszkodó, magányos költő között. *Az utolsó költő*³⁵⁴ c. vers (1835.) az antik görög kultúrából vett utalásokra építve tárja elénk a világ és a próféta eltávolodását, a költői tevékenység visszhangtalanságát, az alkotás megértésének, sőt, a megértés szándékának kihalását. Mintha két teljesen különböző, egymással össze nem egyeztethető szempont ütközne: egyrészt a világ, és benne a modern ember, aki a civilizáció, az anyagi jólét és a hideg, racionális tudás rabszolgája lett:

Évszázadunk útja vasból épült.

A szívekben nincs más, csak kapzsiság:

Egyre nyíltabban és szemérmertlenebbül

csak a hasznosra néz ma a világ.

A költészet megannyi gyermek-álma

korunk fényében immár semmiség.

E nemzedék helyét másutt találja:

csak ipari gondok tüzeiben ég.

A rossz útra tévedt emberiség bűne mindenekelőtt abban áll, hogy megfeledkezett a transzcendenciáról, Istenről, és helyette más, immanens úrnak szolgál. (A civilizáció értékeinek, az emberi fejlődés vívmányainak fontosságát megtagadni természetesen nem kell, de azok csak a megfelelő helyre állítva tölthetik be pozitív, a kultúrát és az embert is szolgáló szerepüket.) Az új kor embere saját lényegéről feledkezett meg, következésképpen képtelen elviselni bármit, ami ember-voltára emlékezteti, mert istenarcúságának felidézése újonnan létrehozott, személytelen és mesterséges világképét megingathatná. Pigarjov talán az indokoltnál is tragikusabbnak látja a kultúra és a civilizáció szempontjainak ütközését: ' Baratinszkij kifejezi meggyőződését az anyagi és a szellemi érdekek összeegyeztethetlenségéről.³⁵⁵

Baratinszkij nem a tudás vagy a tudomány ellen lép fel; az igazság elsődlegességével összeegyeztethető, azt elősegítő emberi erőfeszítést az élet minden területén a lét rendje szerint valónak tartja, ezt J. Mann is kiemeli *Необходимость Баратынского* c. tanulmányában: 'Amíg a gondolkodás, a tudomány nem állnak szemben a jóval, az igazsággal és az élet teljességével, a költő elismeri értéküket...'³⁵⁶

Baratinszkij a kor eltévelyedett emberét szólítja meg az utolsó és egyetlen költő, az igazság és szépség megfogalmazójaként. Az anyagi javak megszerzése és a civilizációs fejlődés által motivált emberiség fagyos szívvel, józan és hideg fejjel, értetlenül áll

szemben a szeretetet, a lelki szépséget megéneklő költővel; a 19. századi nyílt-személytelen világkép keretei között, a lelkeséget háttérbe szorító, csak az ész hatalmában bízó és materiális világ számára a lélek megmentésének szándéka nevetség tárgyát képezi: 'Rideg kacaj csattant a bárd dalára...' Szavára senki nem figyel, egyedül marad, és csak a néma mélységnek beszélhet, ahol ember nincs, tehát visszajelzést is hiába várna önmagáról, az alkotás értelméről. Sorsa egyrészt azért olyan drámai, mert ő az utolsó ember, aki a világhoz szól, mintegy utolsó figyelmeztetésként, aki megpróbálja az emberiség halott lelkét feltámasztani, hogy az ember (újra) nyitott lehessen (legalább lelkileg) a lét valódi értelmének átélésére, megbánhassa bűnét, és megmenekülhessen az örök kárhozattól. Azért is drámai a költő helyzete, mert felvetődik benne annak gondolata, hogy saját álmait is eltemesse, és tehetetlenül nézze végig az emberiség önmaga okozta pusztulását. Nemcsak a tömeg és a költő szembenállásáról van szó ebben a költeményben, sőt nem is elsősorban erről, de a költő erre az ellentétre építve, saját tehetetlenségét, szerepének korlátozottságát felismerve, miatta érzett elszigeteltségét és elkeseredettségét kifejezve fogalmazza meg a klasszika értékeinek válságát. A lírai én klasszikus hagyományfelfogása bontakozik ki a műben; az értékek képviselőjének hiányát megszenvedő, illetve saját lehetőségeinek korlátjait felismerő költő magánya:

És a hűvös, régi pompa
ma is fénylik. A világ
aranyba-ezüstbe vonva
nézi csontváz-önmagát.
Ám ha tenger zúg előtted,
hullámok, fehér habok - ,
úgy érzed: feldúlja lelked,
s valami úgy fáj, sajog...

Az 1837-ben íródott *Ősz*³⁵⁷ c. költemény talán Baratinszkij legjelentősebb művének nevezhető; az utókor által legtöbbször említett, értelmezett és elemzett verse, a *Последняя смерть* mellett. A verssel kapcsolatban leggyakrabban megemlített tény, hogy Baratinszkij éppen a költemény befejezésén dolgozott, amikor Puskin halálhíre eljutott hozzá, és ez a tény kétségtelenül meghatározta a költemény egészének hangulatát. Bocsarov szerint a versben 'a költőt régóta foglalkoztató téma, az ember reménytelen magányossága fogalmazódik meg, a szimbolikus csillag ... lehullása és távoli kiáltása az orosz költészet egyik legtragikusabb képe.'³⁵⁸ A lehulló csillag valóban lehet Puskin váratlan, s Baratinszkijt a tragédia érzésével eltöltő halála; ugyanezzel kapcsolatban Bocsarov 'az emberi érintkezés drámájának egyetemes szintre tágító metaforája'³⁵⁹

kifejezést használja, a verset az alkotói magány monumentális kifejezésének tartja: 'Az alkotói magány Puskin számára uralkodói parancs, Baratinszkij számára katasztrofális valóság. Az ember közvetlenül szembenéz vele, az emberi szívekhez kopogtat be, visszhangot keresve.'³⁶⁰ Baratinszkij, a puskini arisztokratikus kultúráképviselőre mindig számító alkotó magánya Puskin halálával válik teljessé és szinte elviselhetlenné, úgy tűnik: az elkeseredettség addig nem tapasztalt pontjára jut el. Ginsburg ezt az érzést hangsúlyozza, amikor így ír: 'Mi az Ősz? Örök elégikus panasz az elmúlásról, a magányról, a kiüresedésről, a remények meghiúsulásáról'³⁶¹, Jurij Mann pedig egyik írásában Baratinszkij késői lírájára és az Ősz c. versre is kitérve, a költő növekvő pesszimizmusát emeli ki: 'Az idő előrehaladtával a lét korlátozottságának érzése egyre határozottabban van jelen Baratinszkij költészetében, és ugyanakkor egyre pesszimiztább színezetet is nyer ez az érzés. ... Baratinszkijnek semmilyen illúziója nincsen sem az egyén, sem a nép, sem pedig az emberiség sorsát illetően.'³⁶² Az *Alkony (Сумерки)* c. kötetnek valóban ez a legtragikusabb verse, Baratinszkij számára tényleg az alkotói magány, a művészet helyzetének kilátástalansága, és a költészet értelmetlenségének lehetősége a legfájóbb gondolat, de az Ősz nem az utolsó verse, nem a végpontja életművének.

Mann is megfogalmazza előbb említett esszéjében, hogy Baratinszkij, a kultúra életbeli érvényesítésének feladatát vállalva, az igazság szellemi szempontját az életben keresi : 'Bár Baratinszkij költészetében minden az örökkévalóságot figyelembe véve fogalmazódik meg, mindez a valóság, a mindennapi élet érdekében történik.'³⁶³, tehát Baratinszkij a nem evilági, de ezért a világért való igazság érvényesítését tartja elsőrendű költői feladatának. A költemény tematikusan a költő és a rá nem figyelő világ szembeállítására épül. Az ősszel begyűjtött termés, a földműves egész évi munkájának gyümölcse láttán a költő életének értelmén, műveinek hatásán és hasznosságán gondolkodik:

S ha te, az életnek földművese
immár a végső őszebe érsz el,
és úgy gondolod, hogy a sors keze
elhalmozott minden kegyével,
...s te végre-végre láthatod
a sok beérett gondolat-magot -
mint a földműves, oly gazdag vagy-e?
Akárcsak ő, hittetl vetettél,
s mint ő, reménységgel voltál tele,
és álmaidban élt a szent cél...

Baratinszkij lírai énjének ifjúkori álmaiban is szent célként, biztos tudásként élt, hogy másokért is alkotott, hogy mások megértették műveit, és hogy

az álmok, munkák, szenvedélyek sorát,
de kínjait is a megvetésnek,
s a fájó szégyen halmazát...

nem hiába, és nemcsak önmagáért élte át. A földműves munkája a világhoz kötött, eredménye konkrét és kézzelfogható, elégedettsége pedig egyértelmű. A költő ezt nem várhatja az élettől, az ő munkájának gyümölcse akkor érik be, ha nem önmagának vagy a 'semminek' ír, hanem az emberiségnek. Az alkotás hiábavalóságának tapasztalata a legsúlyosabb, legmélyebb bánat, amit egy költő átélhet:

Te, ki egykor rajongtál szüntelen,
te, lelkek lázas kutatója,
fénylő ködök ura - most hirtelen
csak nézel a csupasz bozóra.
A bánat társa vagy, és a halál
sóhaját gögöd el nem fojtja már.

Baratinszkij érzései, az elszigeteltség s a visszhangtalanság tapasztalata a romantikus költők, és elsősorban a nyugati kultúrára jellemző polgári romantika sajátossága. Természetesen az ortodox lelkű, de lázadó arisztokrata Lermontov is elszigeteltnek érezte költői fellépését, de az arisztokratikus pozíció az emberiségért érzett felelősség, a közéleti szerep elismerésének tudatával ajándékozta meg. Baratinszkijnek ilyen szerepet nem sikerül vállalnia, de ebben a költeményben is felvetődik a lázadás lehetősége, amikor a vers énje nem titkolja, hogy ifjúkori céljait és reményeit ma már semmibe veszett ábrándoknak tekinti:

A lelki beállítottságú Baratinszkij számára ebben a versben az értelem és érzelem viharát visszafojtó józan, hűvös ész is annak a világnak a része, amelytől költői énjét igyekszik elidegeníteni. Ebben az értelemben a józan ész nem a költő sajátja, nem úgy kell értelmezni, mint a kiút lehetőségét az érzelmi-lelki válságból, az örülettel fenyegető elkeseredettségéből. A józanságot a világ kényszeríti ki, a civilizáció vak szolgájává vált nemzedék másra nem hallgat, ezért javasolja a költő, ironikus hangon, önmagának:

az ész gúnyos-ájtatos hangja hát
a szívedet csak hadd csitítsa,
a hasztalan panasz zúgó szavát
és a reszketést fojtja vissza,
s a hideg tapasztalatot fogadd,
mint legbecsesebbet az ég alatt.

Baratinszkij lírájában nem a romantika által az érzelmekkel szembeállított és azokhoz képest másodlagos szereppel rendelkező józan ész vezethet lelki megnyugváshoz, hanem a lázadást legyőző, az igazság tapasztalatára nyitott lelki-szellemi integritás. Csak látszat, hogy a nyár és az ősz gazdagsága, a földműves elégedettsége irigylésre méltó a lírai én fájdalomához képest. A kettő közti különbség mindössze annyi, hogy az életben, a természetben végzett tevékenység a saját körén belül, közvetlenül észlelhető gyakorlati hasznossága miatt értelmesnek tűnhet. A valódi fájdalmat nem az anyag elmúlása, az emberi élet fizikai síkon törvényszerűen bekövetkező mulandósága váltja ki; inkább az a meggyőződés, hogy a szellemi alkotás és az alkotó sem számíthat ennél többre:

Sivár a föld - a tél világa jön -
készül a táj a pusztulásra.
A nyári mezőkön fénylő öröm,
s a bőség aranyló kalásza,
gazdagság, nyomor, élet és halál -
az elmúlt év megannyi képe
a hó alatt oly egyenlő ma már:
egy lepel borul mind fölébe.
Hát mától kezdve ez lesz a jövőd,
s ne is remélj már aratás-időt!

Az aratás, a művészetre vonatkoztatva, tulajdonképpen a szellem világban való érvényesülését jelentené, ha Baratinszkij erre lehetőséget látna, és a prófétai fellépés hiánya nem tenné ezt eleve lehetetlenné. A múltra- jelenre- jövőre kiterjedő reménytelenség hangján záruló vers ugyanakkor azt sugallja, hogy a szellemi igénnyel fellépő ember egyedül, a hagyomány értékeit és az igazságot képviselő próféta szellemi támasza nélkül nem találhatja meg a válságból kivezető utat. A klasszikus pozícióból megszólaló költő az élet szellemtelenségéből, bűnös voltából (közönségességéből) következtet a transzcendens érték világbeli érvényesítésének nehézségére, és a neki rendelt feladat keretei között ennél messzebb nem is juthat. Nem tagadja az igazság létét és sikerül felülkerekednie a szellemi lázadás gondolatán, igazi művészi teljesítménye éppen abban ragadható meg, hogy a klasszikus pozícióból kiindulva leküzdje a lázadás démonát, és ezzel nem a lázadás lehetőségére irányítja az olvasó figyelmét (mint a romantikus költők), hanem annak legyőzésére, az érvényesítést feladatának nem tekintő képviseleti szerep azonban túlmutatna a Baratinszkij által vállalt alkotói pozíció lehetőségein. Bár helyesen nem vállalkozik erre, nem tudja elfogadni az igazság közvetlen képviseletének hiányát, a belőle fakadó kilátástalanságot, az ember magára hagyottságának és kiszolgáltatottságának érzését.

Az *Ősz* tragikus hangvétele után Baratinszkij későbbi, főleg 1840. után keletkezett versei a koraiakhoz képest gondolatilag és formailag letisztultabbak, a romantika jegyei még kevésbé jellemzőek rájuk, tömörségük ellenére szellemi szempontból mélyebben kifejtettek, a lázadás gondolata ritkábban fejeződik ki bennük, az értelemteljesülés történelmi távlatai, melyek a korábbi költeményekben kevésbé határozott kifejtést kapnak, a későbbiekben, különösen az 1840-es években keletkezett versekben halvány reményt, pozitív várakozást éreztetnek.

A *Чмо за звыку?*³⁶⁴ kezdetű 1840-es költemény is összegzés-jellegű, de nem az élet, a jelenségek és történések, vagy a sors összegzése, hanem a művészetben, a prófétálásban elért 'siker', a költői alkotásban kiváltott visszhang, a művek befogadása a visszatekintés tárgya. Baratinszkij számára a korábbi alkotások tanulsága szerint is központi jelentőségű az, hogy az általa megélt, a kor minden ellentmondásában végigszenvedett szellemi teljesítmény milyen befogadásra talál saját nemzedékében, esetleg az utókorban. Az alkotói magabiztosság sok esetben a művek visszhangjából táplálkozik, különösen igaz ez akkor, ha a kultúrát érvényesíteni törekvő költő feladata, hogy a szellemi tartalmat a világ felé kinyilvánítsa, közvetítse, illetve az igazság érvényesülését, vagy - sajnálatos módon - még gyakrabban a szellem figyelmen kívül hagyását a világon számon kérje. A *Чмо за звыку?* kezdetű versben felállított összegzés nem egyes szám első személyű, de azt sem állíthatjuk egyértelműen, hogy saját magához intézett megszólítás, mert a versben egyes szám második személyben megszólított költőt Baratinszkij néha eltávolítja önmagától, olykor pedig azonosulni látszik vele. Akiről és akihez ez a vers szól, az egyrészt Baratinszkij, vagy valaki, akiben magára ismer, másrészt egy kívülről szemlélt próféta, akit a versíró önmagától időről időre eltávolít, sajátos párbeszéd hatását keltve. A lírai én azonosuló és elidegenített, időben váltakozó pozíciója kapcsán érdemes kitérni Jurij Lotmannak a kommunikáció lehetséges modelljeiről kidolgozott elméletére, mely az 'ÉN-Ő' modellel szembeállítható 'ÉN-ÉN' típus gyakoriságára, és azzal összefüggésben a gondolati mozgás jellemzőinek és céljának sajátosságaira hívja fel a figyelmet: 'Paradoxnak tűnhet, hogy a szubjektum saját magának ad át olyan üzenetet, amely már ismert számára. Valójában ez nem ritka eset és nem kis szerepet játszik a kultúra rendszerében. ... az "ÉN-Ő" rendszerben az információ térben halad, az "ÉN-ÉN" rendszerben pedig időben.'³⁶⁵ a pozíció váltakozása a kifejezett gondolatot folyamatosan más és más fénybe helyezi, illetve többletjelentéssel bővíti: 'Mindazon esetben lehetséges a "párbeszéd önmagammal" (már ismert információ

önmagának történő átadása), ha az üzenet többletjelentéssel bővül. ...Ezek mindazon esetek, amikor az ember önmagához fordul. ... A szövegek, beszédek, fejtegetések magunkhoz intézése nemcsak a pszichológiának, hanem a kultúrtörténetnek is jelentős ténye. ... Az "ÉN-ÉN" rendszerben az információ ugyanaz marad, de a költemény a kommunikáció folyamatában átalakul és új értelmet nyer.³⁶⁶

Sajátosan hullámzó helyzetdallá teszi a költemény egészét ez a részleges, időnkénti eltávolítás, a saját személyiség meghatározott pozícióba helyezése, és ugyanilyen váltakozás, egyszerre elfogadás és elutasítás követhető nyomon a megszólított személy által megtestesített szellemi szerepkör értelmezése terén is: művésről vagy prófétáról van szó? Több-e a művészet, mint a prófécia, és melyik feltételezi, előzi meg időben a másikat? Mitől lesz művészet a költő megnyilatkozása, és miért marad gyakran csak a pillanatnyi érzések kifejezője? Ezek a kérdések mind elhangzanak, közvetlen vagy áttételes formában a költeményben, a rájuk adott válasz pedig, Baratinszkij bizonyos gondolati költeményeire jellemző módon, a felszínen ellentmondásokat is mutat. A verset elindító kérdés a költészet hiábavalóságának fájdalmas gondolatára enged következtetni, legalábbis a megszólított költő alkotásaira vonatkoztatva. A költő, a próféta feladata, hogy művével hasson, az alkotás értelmességét kérdőjelezi meg maga az alkotó, ha közömbös vagy elutasító fogadtatásra találunk művei. A megszólított személyt, saját eltávolított énjét szánalomra méltó és kismizmizett, önmagán, saját szerepén gúnyolódó prófétának nevezi Baratinszkij, magát az alkotást, saját műveit pedig mellékes, különösebb jelentőséggel nem rendelkező tevékenység eredményének:

Что за звуки? Мимоходом
Ты поешь перед народом,
Старец нищий и слепой!
И как псов враждебных стая,
Чернь тебя обстала злая,
Издеваясь над тобой.

А с тобой издавна тесен
Был союз Камены песен,
И беседовал ты с ней,
Безымянной, роковой,
С дня, как в первый раз тобою
Был услышан соловей.

A próféta a természettel azonosulva, elhivatottságának tudatában régóta alkot, de művésznek lennie mégsem sikerül, mintha a művészet több, régebbtől fogva létező, kevesebbeknek megadatott képesség lenne. A 'музыкальные скрыжали' kifejezés, az

ézésből énekelt prófécia, az örömök és bánatok, összességében a lélek megszólaltatása a polgár alkotói magatartásának kifejeződése, ugyanakkor romantikus jellemző is. Nem mondhatjuk, hogy a próféta kevesebb, mint a művész, sőt a művészet - a prófétai szereppel ellentétben - lehet az életre irányuló, lehet lázadó, érzelmek kifejezésére állított, tehát a művészet többféle szellemi pozíciót képviselhet, mint az igazság közvetlen megtapasztalásából és képviseléből eredő prófétai szerep. Baratinszkij prófétájának tevékenységéből mégis a művészet hiányzik. A próféta mindig klasszikus értéket képvisel, ez Baratinszkij versében sem vonható kétségbe. Az ő prófétája ugyanakkor éppolyan ellentmondásos helyzetbe kényszerül, amilyenben magának a Baratinszkijnek is alkotnia kellett, a világ, saját kora, a művészet általános befogadása, a valós értékek világbeli érvénye nem kevésbé problematikus Baratinszkij számára, mint önmagától bizonyos távolságba helyezett, 'nem művész' prófétájának. Prófétának, kiválasztottnak szeretné tekinteni magát, méltó akar lenni ehhez a szerephez, és mindenekelőtt próféta és művész szeretne lenni egyszerre. Úgy érzi, nem minden költőnek adatik meg, hogy művész legyen, és igazi próféta csak akkor válhat a költőből, ha művészetnek tekinthetők az alkotásai. Saját magát, pontosabban az ábrázolt költőt nem tekinti művésznek, ezért prófétai mivolta, teljes értelemben vett prófétasága is megkérdőjelezhető:

Опрокинь же свой треножник!

Ты избранник, не художник!

Az eddig elválasztott, ellentétbe állított művészi- illetve prófétai tevékenység a vers végére mégis egybefonódik, mintha az alkotás (akár művészi, akár prófétai) értelme csak a távoli jövőbe helyezve lenne belátható. A költő alakjának ábrázolásakor az értékeket érvényesíteni akaró alkotó fölébe kerekedik a klasszikusnak, a valódi, arisztokratikus értelemben vett prófétálás nem képzelhető csak érzelemből, ahhoz a szellem közvetlen megnyilatkozása szükséges. Az önmagával, vagy ha úgy tetszik, a versben ábrázolt költővel szembeni szkepszise, elégedetlensége is saját szerepének kettősségéből, a vállalt alkotói feladat belső ellentmondásából fakad. Mégis hittel tekint a lírai én a jövőbe, ahol géniusza nem csak gúnyosan érthető, ahol valódi kiválasztottként igazi próféta lehet, nemcsak annak kifordított, szánalmas és tehetetlen mása.

Igazság és élet ellentmondásának tapasztalata, sőt önmagában a képviselheti pozíció vállalása a 19. század első felében olyan helyzetbe kényszeríti az alkotókat, amelyben élet és lét, világ és szellem viszonyát harmonikusan összebékíteni lehetetlen. A nagy klasszikus, szellemi arisztokrata Puskin, lét és élet összeegyeztethetlenségét nem tekintette megoldandó problémának saját életművében, számára a lét, a vele egyező gondolat, illetve az élet normája (élet, mint ideál, ahogyan lennie kell) nem válik külön, az

igazság és az élet, ha normaként vesszük az utóbbit is, nem kell, hogy ellentmondjanak egymásnak.

Baratinszkij költői magatartásának talán a legfőbb lényege, már a kezdetektől fogva az, hogy mélyen átéli és kifejezi az összebékíthetetlennek látszó, és azt kell mondani, az életből-gyakorlatból kiindulva valóban nem összeegyeztethető két oldalát az emberi létezésnek. A *Все мысль да мысль*³⁶⁷... kezdetű vers (1840.) a maga tömörségében is megrendítő vallomás arról, mennyire nehéznek, önmagához képest túlzottnak tartja Baratinszkij azt a feladatot, mondhatni küldetést, amelyet mindennek ellenére mégis vállalnia kell.

Ez a rendkívül tömör, gondolatilag mégis nagyon elmélyült költemény már formája és kifejezési módja miatt is érdekes, I. L. Almi külön elemzést szentelt neki egyik kötetében, melyben – a vers tartalmi mélységének és formai jellemzőinek összefüggését vizsgálva – Baratinszkijt 'a gondolat költőjének, a feszült, kínzó és gyakran kilátástalannak érzett folyamatos reflexió költőjének' nevezi, akinek 'az élet teljességben látásának örömtelen képessége adatott. ... Ez a vers a lét ellentmondásos és kilátástalanságában egységes jellegének ábrázolása.'³⁶⁸

Tény, hogy az 1840-es évektől Baratinszkij lírája valóban elmélyül, még inkább megérdemli a 'filozofikus' jelzöt, mint a korábbi, inkább romantikus jegyeket tükröző, kissé pszichologikus alkotások. A metafizikai gondolkodás, illetőleg a filozofikus mélységekig hatoló költészet vagy próza a szellem alkotásai közül a legtisztábban, legkevésbé közvetett módon közelíti meg az értelemtapasztalás lehetőségeit, az ember létezésben elfoglalt helyét, az emberi lét egészének, és magának az alkotásnak az értelmét. A *Все мысль да мысль*... kezdetű vers éppen ezzel a gondolattal indul, a gondolat művészetének tisztaságát, illetve az erre vállalkozó alkotó sorsának nehézségét hangsúlyozva:

Все мысль да мысль! Художник бедный слова!

О жрец ее! Тебе забвенья нет;

Все тут, да тут и человек и свет,

И смерть, и жизнь, и правда без покрова.

Az érzékszervekre ható művészet, az igazság élményében való testi-lelki feloldódásban, az érzékek közvetlenségében, látható- hallható- tapintható jellegében mintha megnyugodhatna a lélek és a szellem, mintha a fáradozás jutalma a szépség lenne, nem pedig az igazság sorsának, élettől távoli mivoltának leplezetlen, szépítés nélküli, fájdalmas megtapasztalása. Mégsem arról van szó, hogy a költészethez képest bármely más művészeti ág képviselője könnyebben vagy felszínesebben látná az ellentmondást, hanem

arról, hogy Baratinszkij szerint, nem is alaptalanul, az élethez érzékileg hangsúlyozottabban kötődő művészetek talán kisebb lelki-szellemi teherként élhetőek meg, mint a lét teljességét közvetlenül magába fogadó gondolat művészete. A 'хмель', az érzékek mámora a költészetben nem elképzelhető, az igazság közvetlensége pedig, lehetőségeihez mérten, túl nagy felelősségnek, már-már nyomasztó tehernek tűnik. A gondolat, legalábbis ebben a versben, és általában a klasszikus orosz irodalomban mindent jelent, mindent magába foglal, ami az igazság körébe tartozik, hozzá képest az élet jelenségei, látszólagos színessége és változatossága, vagy akár a képi-zenei művészetek 'gyönyöre' elhalványul, a gondolat fényéhez képest a világban minden veszít látszólagos jelentőségéből:

Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! Бледнеет жизнь земная.

A Baratinszkij műveihez írt elemzésében Lebegyev fontos megállapítást tesz arra vonatkozóan, ahogyan Baratinszkij az emberi szellem, a gondolat jelentőségét látja: 'Általában úgy értelmezik ezt a verset, mint gondolat és érzés szembeállítását. De valóban így van? A gondolatot itt úgy kell érteni, mint valamit, ami túllép a hagyományosan értelmezett gondolat-ézés ellentétpáron. A gondolat felszabadul a hozzá társított egyoldalúság alól.'³⁶⁹ A gondolat átfogó, ellentétben felülemelkedő jellegűvé válik, és a transzcendens igazság érzést és gondolatot, s a lét összes vonatkozását egyesítő, tehát a legmagasabb szempont fejeződik ki benne.

Ez az emelkedettség és a vele járó szellemi kihívás ugyanakkor félelmet kelt, a meg nem felelés bizonytalanságát ébreszti fel a klasszikusan polgári beállítottságú költőben, saját tehetségét, a neki személyesen adódó lehetőségét a feladat mérhetetlen nagyságához képest lebecsülendőnek és elégtelennek érzi. A gondolat nagyságának terhe alatt roskadozik, magát mégis a gondolat emberének tartja, mást választani egyszerűen nem tud. Kötődik az élethez, vágyik az igazság életbeli megnyilvánulására, érvényesülésére és érvényesítésére, s ugyanakkor ragaszkodik az élet igazsághoz kevésbé kapcsolódó oldalához, örömeihez is, nem létezhet az élettől elszakítottan, de az igazság mindenek fölötti érvényének és feltétlenségének vállalása a gondolattól, a szellem megnyilvánulásától sem engedi elszakadni.

A vers *formai* és gondolati tömörségének és mélységének-gazdagságának együttese sajátos, rendkívül intenzív költői kifejezőmódot feltételez. Baratinszkij műveiről általában elmondható, hogy csak díszítő funkciót betöltő elemeket nem tartalmaznak (a jelzők is szinte kivétel nélkül a pontosítás vagy a szembeállítás célját szolgálják); így lehetséges az, hogy a költő kilenc sorban meg tudta fogalmazni a szellemi alkotás általa vallott lényegét

és célját. (Almi 'a lélek pillanatsfelvételének' nevezi ezt a rövid költeményt.³⁷⁰ A tömörséget és a kifejezésmód intenzitását segíti elő és fokozza minden: a felkiáltások, a névszói állítmányok gyakorisága, az önmegszólító hang, s ezen keresztül az alkotáshoz-művészetéhez való személyes viszony közvetlen kifejezése.

A versindító felkiáltás és az utolsó sor, a köztes részt mintegy keretbe foglalva, a tartalom lényegét sűríti (a gondolat mindent átfogó jellegét és transzcendenciára irányultságát, a világhoz képest megnyilvánuló elsődlegességét). A tartalmi szembeállítást követve 2+2, 3 és 2 soros egységeket különíthetünk el: az első két sor a gondolat művészetét, mint nehéz és fáradságos alkotói tevékenységet mutatja, a második kettő az előző állítást indokolja. Az első ellentét (az 1-4. és az 5-7. sorok között) a költészet szembeállítása a művészet többi ágával, a második ellentét (az 5-7. és a 8-9. sorok között) visszatérés a gondolat művészetéhez.

Az állítmányok többnyire főnéviek ('мысль', 'есть хмель'), melléknévi ('счастлив', 'влеком'), tagadószóval ('забвенья нет') vagy határozószóval ('все тут') kombináltak; az egyetlen 'valódi' igei állítmány az utolsó sorban szerepel ('бледнеет:'). A kilenc sorba sűrített hét felkiáltás sem gyakori Baratinszkij lírájában, az intenzitást, az érzelmi feszültséget fokozzák a nyomatékosító ismétlések is ('Все мысль да мысль', 'все тут да тут'). A mellérendelő kötőszó ismétlése és ellentéteket egyesítő funkciója ('и смерть и жизнь и правда') feltartóztathatatlan folyamként adja vissza a költői gondolat és érzélem szenvedélyes kitörését; 'az ötös jambus alkalmazása egyesíti a beszélt nyelv és a dallamosság jegyeit'³⁷¹.

Az intonáció – a költői gondolat kitörő folytonossága ellenére – kisebb egységeken alapul; a fél-, illetve egysoros felkiáltások kivételével általában kétsoros intonációs egységekre épül. Az ellentét (Baratinszkij költészetének formai és tartalmi szempontból igen gyakori eleme) a vers kompozíciós alapja; ebben a költeményben a költészet és a művészet többi ágának szembeállítása adja a fő ellentétet, de az alapellentétet élet és halál antonímiája egészíti ki, mint a mindent magába foglaló, közvetlenül és leplezetlenül megmutatkozó teljesség ('И человек и свет/ и смерть и жизнь и правда без покрова') része. A képi-zenei művészetek szinekdoché (véső, orgona, ecset) formájában kerülnek összehasonlításra a gondolatot szemléltető hasonlattal és metaforával ('Но пред тобой, как пред нашим мечом,/ Мысль, острый луч!'), elősegítve az erőteljes, nyomatékos és közvetlen kifejezést. Az utolsó sor elejének felkiáltását (amelyet a hangzást keményítő és fokozott intenzitást keltő hangok határoznak meg, pl.: 'с, т, р, ч'), az utolsó három szó tartalmilag és formailag kiegyensúlyozza; a 'бледнеет' lágy hangzása, az élet immanens

vonatkozásait elhalványító, az ellentéteket egységbe hozó gondolat transzcendenciára irányultságára utal.

A transzcendens értékek képviselőjének és érvényesítésének hiánya miatti magányérzés fogalmazódik meg a *Пуфма*³⁷²c., 1840-es költeményben is. Baratinszkij, költői pályájának utolsó éveiben a korábbiaknál is intenzívebben foglalkoztatta saját alkotásainak, és általában a költészetnek a helyzete, a költő elismerésének, a szellemi teljesítmény másokra gyakorolt hatásának, illetve befogadásának a kérdése. Utolsó verseiben mintha azon töprengene, volt-e értelme eddigi életének, lehet-e értelme az alkotásnak egyáltalán? Hogy mennyire nem öncélúnak, 'saját örömeire végzett' tevékenységnek tekinti Baratinszkij a költészetet, azt az is bizonyítja, hogy munkája értelmét verseinek elismerése alapján határozza meg. A *Пуфма* c. versben ebből a szempontból hasonlítja össze az ókori görög művészek lehetőségeit saját- és általában a 19. század alkotásai keltette visszhanggal. Az antik világ Baratinszkij számára az ideált testesíti meg: akkor a költőnek még volt szellemi hatalma és tekintélye, volt kihez szólania, szónoki fellépésével még tudott hatni az emberekre:

Он пел, питомец Муз, он пел среди валов
Народа, жадного восторгов мусикийских, -
В нем вера полная в сочувствие жила:
Свободным и широким метром,
Как жатва, зыблемая ветром,
Его гармония текла.
Толпа вниманием окована была...

A költő, a szónok szavának erejével az erőszak felett is diadalmaskodni tudott, és - ami Baratinszkij számára az egyik legfontosabb dolog - tudta, kicsoda: azon túlmenően, hogy a Tudást birtokolta, szellemi hatalmában és saját lehetőségeiben is biztos lehetett. Baratinszkij, mint az orosz klasszika képviselője, a költőben a kultúra képviselőjének és érvényesítésének letéteményesét látja, a valódi költői feladat vállalása az igazság mindenek fölötti szolgálata. A kor szellemi állapota, az ember lehetőségei a szellemi eligazodásra, a költői-prófétai feladat lehetőségeivel nagy mértékben összefüggenek: az adott kor jellemzői, a szellemi érték érvényesítésének korlátjai vagy lehetőségei meghatározóak lehetnek a 'szellem embere' számára, hiszen a történelemtől az alkotó soha nem függetleníthető. Az is igaz mindemellett, hogy a jelentős alkotók a kor szellemi arculatának első számú meghatározói és formálói, nem passzívan vagy beletörődően élnek tehát együtt a kor kínálta lehetőségekkel, hanem maguk is alakítják azokat többféle módon: a szellemi

igény kimondásával, feladatok megfogalmazásával, vagy esetleg a lázadás elfogadásával/elutasításával.

Korovin a modern kori költő helyzetének kilátástalanságát hangsúlyozza: a modern korban 'az egyes emberek által létrehozott szellemi értékek önmagukért való dolgok maradnak.'³⁷³, tehát Baratinszkij az új kort sötét színekben látja, amikor *Рифма* c. költeményben egyrészt a görög antikvitást, másrészt saját korát, a 19. század polgári világát veti össze a költészet, a prófétai szerep lehetőségeinek, a 'tömeg' válaszána, lelki-szellemi nyitottságának vagy bezárkózottságának szembeállításával. Saját korát a versben megszólított költő (aki, ha a verset önmegszólításként értelmezzük, a lírai én is egyben) elkeseredettséggel tudja csak szemlélni; ennek oka a polgári kor elfeledkezése létének transzcendens alapjáról, a kultúra felé nyitottság elvesztése, vagy inkább az ember elhatárolódása, létfelejtése. Ez a tünet természetesen nem a 19. század első felének jegye csak, mert már a felvilágosodással, pontosabban annak egyoldalú értelmezésével kezdetét vette az európai kultúrában a létfelejtés folyamata, Baratinszkij korában ez a szellemi eltévelyedés tovább fokozódott, és ilyen helyzetben, amikor a 'befogadó', maga a kor süket a hozzá intézett szavakra, a költőnek is feloldhatatlannak látszó dilemmával kell szembenéznie; saját létének értelmessége, tevékenységének hasznossága kérdőjeleződik meg:

Но нашей мысли торжищ нет,
Но нашей мысли нет форума!...
Меж нас не ведает поэт,
Высок полет его иль нет,
Велика ль творческая дума.
Сам судия и посудимый,
Скажи: твой беспокойный жар -
Смешной недуг иль высший дар?
Реши вопрос неразрешимый!
Среди безжизненного сна,
Средь гробового хлада света,
Своею ласкою поэта
Ты, Рифма, радуешь одна.

Az antikvitás mint ideál áll szemben Baratinszkij korával, meg kell jegyezni ugyanakkor, hogy az antik görög és római kultúra példájának idealizálásával Baratinszkij megerősíti a transzcendens értékekre való nyitottság polgári korban mutatkozó fontosságát, és - bár tisztában van azzal, hogy a kereszténység, s mindenekelőtt az ortodox keresztény kultúra számára ez a kevésbé személyes viszonyulás nem lehet kiút a humanizmus válságából - , mégis elengedhetetlennek tartja, hogy az ember a 19. század közepén is

felélessze magában a hagyomány iránti tiszteletet, és újra nyitottá válják az igazság befogadására. Bocsarov hangsúlyozza: 'nemcsak a világnak van szüksége a költőre, de a költőnek is szüksége van a világra'³⁷⁴, tehát a költő és a világ élő kapcsolatának elmaradása mindenképpen és mindenki számára tragikus.

A lírai én elkéseredettségét fokozza annak felismerése, hogy szinte mindegy, igazi költő, zseni, közép-szerű- vagy álművész valaki, mert a visszhangtalanság olyan fokával kell szembenéznie, hogy csakis önmaga lehet saját bírója, tehát a megoldhatatlan és megválaszolhatatlan kérdésre kell egyedül válaszolnia. A rím, mint a költészet, s rajta keresztül a szellem hangja, nem töltheti be a neki szánt szerepet, ha a költő magára marad, ha nincs kihez szólania, és ha a megszólított emberek a szellem befogadásától elzárkóznak.

Maga a rím, mint a vers címe, és mint legfőbb témája, szimbolikus jelentésű, Korovin szerint 'a világ és az emberi szellem harmóniájának szimbólumává válik'³⁷⁵.

Ez a szimbolikus megközelítés, a romantika esztétikájával is összhangban, az ellentétek kibékítését és az egység megteremtését szolgálja. Baratinszkij lírájában a szimbólumok sokszor a művekben kifejtett ellentmondások egyes részeit jelölik, itt a rím a transzcendentális felülemelkedés jelképeként értendő. A vers végén megjelenő galamb képe ugyanakkor az értelmesebb jövő reményének szimbolikus kifejeződése; annak a megfogalmazása, hogy az alkotó magánya, műveinek visszhangtalansága nem örök és nem törvényszerű, nem kell, hogy így legyen, erre hívja fel a figyelmet Bocsarov is, amikor azt állítja: nem véletlen, hogy ez a vers lett az *Alkony* c. kötet zárókölteménye: 'Az Alkonyt megvilágítja a himnusz a rímhez, az élő ágat hozó bibliai galamb a megváltás örömhírét hozza. A rím a megváltás jelévé válik, mint a testet öltött visszhang, mint visszajelzés a költő álmaira, kitöréseire.'³⁷⁶

Baratinszkij művei, ha az alkotás, az alkotó, a szellemi feladatok képviselőjének problémáit fejtik ki, mindig hangsúlyozzák azt a nehézséget, amellyel a transzcendens igazság életbeli érvényesítéséért felelősséget vállaló alkotónak meg kell küzdenie. Nem túlzás valódi harcnak nevezni ezt a küzdelmet, hiszen csak az a szellemi igénnyel fellépő művész nem látja így, aki az igazság életre vonatkoztatásának feladatát a maga részéről nem tekinti alkotói célnak, de az sem jelenti azt, hogy a szellemi értékek képviselője nem jelentene számára harcot, és nem élné át a szellemi felelősséggel élő ember dilemmáját, önmagával és világgal vívott belső küzdelmét. A küzdelem gyakran tűnik kilátástalannak, már-már értelmetlennek, a Baratinszkij költői énje mégsem adja meg soha magát a lázadás örökké kísértő démonának. 1841-ben írt, *Ахилл*³⁷⁷ c. verse az antik görög mitológia

történetét felelevenítve keresi a polgári kor 'harcosának', szellemi képviselőjének sebezhetetlen pontját; azt az erőt, amely mindig képes visszatartani az értelemtagadás gondolatától. A harc, amelyet a szellem embere a polgári korban a 'keresztvízzel' magára vesz, nem kevésbé tűnik nehéznek, mint Akhilleusz fizikai küzdelme:

Обречен борьбе верховной,
Ты ли, долею своей
Равен с ним, боец духовный,
Сын купели новых дней?

Ez a szellemi harc nemcsak nehéz, de magasabb szintet is képvisel, és hiába adhat többet a győzelem az alkotónak, mint Trója legyőzése a görög hősnek, sikere - a kitűzött cél természeténél fogva - kevésbé kézzelfogható. A fizikai szenvedés helyett Baratinszkij versében (ön)megszólított alkotó a lelki fájdalommal kénytelen szembenézni, mert a kultúra értékeinek érvényesítése az életben szélmalomharcnak látszik; a legteljesebb szenvedést veszi magára a szellem képviselője, aki társ nélkül, a világ segítő viszonyulása és prófétai útmutatás nélkül küzd. Baratinszkij versének megszólítottja is (Akhilleuszhoz hasonlóan) magányos hős, a szellemi feladat keresztségének vállalása, az újkori 'megmerítkezés' és a kitartás próbatétele is hasonló, de míg a 'majdnem tökéletes' antik hős csak egy pontján sebezhető (és ez végzetes, mert ha ott sebet kap, akkor nem küzdhet tovább), addig a szellem modern kori harcosának egyetlen ponton kell csak sebezhetetlennek, legyőzhetetlennek lennie, és mindent megnyerhet általa; ráadásul ez a pont saját viszonyulásának, személyes választásának kérdése, szemben az antik görög világkép személytelen felfogásával:

A feladat értelmességében, s ezen keresztül a vágyott cél elérésének lehetőségében kell hinnie; az értelem majdani teljesülésében. Ez a hit, Akhilleusz sarkával ellentétben, egész lényét, tevékenységét, alkotásait mindörökre védetté teszi a szellemi értelemben vett haláltól, lázadástól, értelemtagadástól, sőt, a küzdelem feladásának gondolatától is. Ebben a költeményben is tükröződik Baratinszkij költői hitvallásának egyik rendkívül fontos aspektusa: az életben, a világba vetetten legtöbbször reménytelennek látszó szellemi harcot folytató alkotó feladata nem egyszerűen a cél megfogalmazása önmaga és az emberiség számára, és nemcsak a harc nehézségének, a kultúra válságba jutott helyzetének a kifejezése, hanem az is, hogy mindezek ellenére, vagy éppen ezért még nagyobb hittel és erővel, példát is mutatva mindenkinek, ne adja fel hitét, minden nehézség ellenére tartson ki a vállalt szellemi feladat mellett.

A gondolat művészete, a filozofikus líra valóban az egyik legnehezebben vállalható, az igazsághoz legközvetlenebbül kötődő szellemi alkotási lehetőség, mert szavakban, gondolatokat kimondva kell az igazság kérdésével szembenézni. Problémát nem maga az igazság tudomásul vétele, megtapasztalása, megfogalmazása okoz, ennek soha nem is szabad így lennie, és Baratinszkij költészetében sem erről van szó. Az igazság mindig a fény, a tisztánlátás, az értelem, tehát Isten szándéka maga. A valódi művészet, a szellemi teljesítménynek, alkotásnak nevezhető mű mindig valamilyen módon az igazsággal áll kapcsolatban, ami ugyanakkor nem jelenti azt, hogy csak pozitív, örömteli és problémamentes kifejezése lehet, és nem is kell annak lennie. Az alkotó transzcendens értelemhez való viszonya állandó, legalábbis abban az értelemben, hogy alkotása a személyes 'igazságról szól', ideális esetben közvetlenül átélte megerősítésként, mintegy az élmény kifejezéseként, gyakoribb esetben az igazság érvényesülésével, annak akadályaitól kapcsolatos problémafelvetésként. A kultúrtörténet menete, maga a kor és az alkotó személyes szellemi lehetőségei, önként vállalt viszonyulása határozza meg, mennyiben örömteli 'foglatosság', elkötelezettség az igazságot szolgálni, vagy mennyiben jelent nehéz próbát, nagy erőfeszítést jelentő szellemi kihívást. Baratinszkij műveiben a feladat nehézsége törvényszerűen adódik abból, hogy a művekben a világbéli érvényesülés kéretik számon. Nem kis szellemi teljesítmény a feladat felismerése és személyes átélése, legyen szó akár a problémákon felülemelkedni tudó arisztokratikus magatartásról, akár a kérdés problematikus jellegét hangsúlyozó alkotóról, nem lebecsülendő és nem kisebb értékű éppen ezért a problémát hangsúlyozó mű, ha a probléma, az igazsághoz való viszony személyes. A szellemi alkotásban Baratinszkij lírájában leggyakrabban az igazság utáni vágy, az igazságkeresés fogalmazódik meg. Az ember kötelessége ezen a világon, hogy személyes viszonyt határozzon meg a léttel, emberré ez teszi, ebben is megnyilvánul az, hogy Isten a maga hasonlatosságára teremtette. A 'polgári korban', természetesen Baratinszkij alkotói periódusa idején is (korunkban még erőteljesebben), a hangsúly nem elsősorban az igazság közvetlen tapasztalatának kimondására esik, hanem a vágyra, a keresésre, az emberben emberi lényegéből fakadó hiányérzet, lelki-szellemi elégedetlenség műalkotásban való megfogalmazására, 'kitörésére'. A művészet értelmezése egy bizonyos korban mindig az adott kor szellemi-kultúrtörténeti viszonyulását, így az igazság személytelen vagy személyes megközelítését mutatja. Az orosz klasszika művészetfelfogása személyes, szellemi alapokról indul ki, nem az anyagból - a világból - az életből. Az antikvitás művészetfelfogása ezzel szemben bizonyos fokú anyagelsőséget sugall, tehát úgy tekinti a művészetet, mint az anyag alkotássá formálását, mintha az

ember, mint a szellemi alkotás képességével egyedül megáldott teremtmény, szellemi tartalommal ruházná fel az anyagot, hogy az a tartalmat kifejező alkotássá válhasson, mintha tartalommal töltené meg a formát. A reneszánsz művészetfelfogás, amelyet az irodalomtörténet gyakran nevez az antikvitás újjászületésének, ebből a szempontból (is) lényegesen különbözik forrásától: az alkotás folyamata a megszületett tartalomból indul ki, szellemi síkon már létezik, mielőtt formáját megkapná, a művészet lényegében a szellem kiszabadítása az anyagból, nem pedig az anyag megformázása. Baratinszkij *Скульптор*³⁷⁸ c. 1841-es versében nyomon követhető ez a reneszánszból eredő értelmezés, még ha témáját tekintve az ókori görög irodalom Pygmalion-mítoszát veszi is alapul:

Глубокий взор вперив на камень,
Художник Нимфу в нем прозрел,
И пробежал по жилам пламень,
И к ней он сердцем полетел.

Sajátos allegóriával fonja egybe az orosz klasszikus a műalkotás és a szerelem témáját azzal, hogy mindkettőben felismeri a szellemi alkotás lehetőségét. Bocsarov szerint ez a vers 'példabeszéd az alkotásról. És miben rejlik a titka? Az alkotó és alkotása közötti szerelemben.'³⁷⁹ A szerelem megtapasztalásának örök szükséglete az igazság megtörténe utáni vágyunk másik (a művésztől nem is annyira különböző) kifejezője, a szerelem beteljesülésének valódi jelentése a szellemi kapcsolat megtalálása azzal, akihez természetesen más jellegű, lelki és fizikai kötődések is vonzanak. A kész művet meglátni az anyagban hasonló ahhoz, amikor a másik emberről bennünk személyesen élő képet igyekszünk valósággá tenni, a különbség 'csak' annyi, hogy a művész előtt, ha szellemi síkon már életet adott alkotásának, és ez az alkotás valóban az igazság vágya által ihletett, akkor az anyagból való kiszabadítás (ami bármely művészeti ágra vonatkoztatható, akár a gondolat szavakba öntésére is) nem ütközhet életbeli akadályba, a mű feltétlenül megszületik. Baratinszkij versében az egyik síkon folyamatban van a mű megszületése, a tudatos alkotás, a másik síkon pedig a szerelem, mint szintén szellemi alkotás, személyes kapcsolat megszületése ragadható meg. Az ókori görög mítoszban lehetséges volt művészet és szerelem ilyen összekapcsolódása, a megformált anyag szellemi tartalommal telítődött, a szeretett nő viszonzta az érzést. A klasszikus, vagy akár reneszánsz felfogás szerint a művész úgy bánhat az emberrel, a szerelemmel, mintha a alkotás volna, a személyes viszony segítségével szellemi létezőből (valóságos létezőből) fizikailag is a szellemi síkon már megvalósult alkotássá változtathatja. A klasszikus művészetértelmezés szerint az alkotás akkor igazi, akkor nevezhető valódi szellemi teljesítménynek, ha a műhöz való személyes viszonyulás a szerelemben is megmutatkozó személyességet

tükrözi. Baratinszkij szobrása tehát művet és személyes emberi kapcsolatot alkot egyidejűleg; és a két alkotás egyszerre, az anyag utolsó rétegének lehullásával teljesedik be:

Покуда, страсть уразумея
Под лаской вкрадчивой резца,
Ответным взором Галатея
Не увлечет, желаньем рдея,
К победе неги мудреца.

Bergyajev *Az alkotás értelmében* ezt a pillanatot, az igazság megtörténéseinek momentumát a művészetben úgy tekinti, mint végső és megfejthetetlen titkot, amit a művész az alkotás folyamatában ésszel belátni, 'megfejteni' és megmagyarázni nem képes: 'Az alkotás - megmagyarázhatatlan. Az alkotás – titok. Az alkotás titka a szabadság titka. A szabadság titka végtelenül mély és beláthatatlan. Épp ilyen végtelenül mély és beláthatatlan az alkotás titka is. ... Az alkotás belülről történik, a végtelen és beláthatatlan mélységből kiindulva, nem pedig kívülről, a világ szükségszerűségéből. Már maga az a vágy, hogy érthetővé tegyük és indokolni próbáljuk az alkotás aktusát, tulajdonképpen az alkotás nem értését jelenti.'³⁸⁰ Bergyajev, ugyanebben a művében, felfedezi azt a tragikus mozzanatot is, amelyet Baratinszkij versének szobrása is átél, amely az ihlet és a megvalósult alkotás között szükségszerűen létezik, s amely az alkotás transzcendenciában gyökerezettségére vezethető vissza: 'A művészi alkotásban ugyanakkor kifejeződik minden teremtő aktus tragikus jellege; az, hogy a megvalósult alkotás nem felel meg a kitűzött feladatnak. ... Bármilyen teremtő aktus feladata mérhetetlenül meghaladja a mű bármely megvalósulását. Minden alkotás feladata egy másfajta lét és másfajta élet létrehozása, egyfajta "áttörés" az evilági létezésen egy másik világba; kitörés a kaotikus-nyomasztó és csúf világból a szabad és csodálatos kozmosz irányába. A teremtő művészi aktus feladata teurgikus jellegű.'³⁸¹

A *Скульптор* c. versben az alkotás, mint teremtés végső teurgikus titka a szerelem végső, alkotó-értelemtapasztaló titkával együtt kell, hogy jelentkezzen: a szobor megformálása – szerelem és alkotás. Bergyajev szerint 'a szerelem a létnek már egy másik síkján található, s nem ott, ahol az emberi faj él... A szerelem kívül esik az emberi faj körén, és meghaladja az emberi faj tudatát.'³⁸² A szerelem megértésére törekvő emberi szellemnek – Bergyajev szerint – a szerelem tragikus jellegét is látnia kell: 'A szerelem szorosabban, intimebb módon és mélyebben kötődik a halálhoz, mint a születéshez; s ez a kapcsolat, melyet a szerelem költői próbálnak megfejteni, egyben örökkévalóságának záloga is.'³⁸³ A szerelem az örökkévalósághoz nem testi, hanem lelki-szellemi mivoltában

kötődik, míg a fizikai vágy és kapcsolat elidegenít, a szerelem transzcendens lényegének megsemmisítésére tör: 'A valódi szerelem ... felette áll a szexuális egyesülésnek egy másfajta egység nevében.'³⁸⁴ Baratinszkij versének szobrása egy vágyát viszonzó, megelevenedett nőre vár, de ha ez megtörténne, az alkotás és a szerelem egyaránt értelmét vesztené; elfedné vagy megsemmisítené végső titokként feltáruuló jelentését. Mind az alkotás, mind a szerelem beteljesülés nélkül marad, ha az alkotó a szerelem és az alkotás örök értelmét a transzcendencia tapasztalatán kívül, a fizikai létezés síkjára fordítva képzelel el.

Baratinszkij későbbi verseiben a koraiakhoz képest még gyakrabban merül fel annak a kérdése, volt-e vajon értelme eddigi munkájának, volt-e, akinek gondolkodására hatni tudott, illetve általános síkon értelmezve, lehet-e egyáltalán a kor szellemi lehetőségeit és viszonyulását figyelembe véve hinni az alkotás értelmében, a művészet hatalmában, a mindennapi élet fölöttiségében. Baratinszkij, mint klasszikus alkotó és a kultúrértékek elsőbbségének tudatában lévő költő mindig az igazság elsőbbségét mondja ki az élet, a világ, a jelenségek körével szemben, ugyanakkor - mint az életbeli érvényesítés mellett elkötelezett alkotó - soha nem tud eltekinteni az érvényesülés problémájától, tehát attól, hogy az általa vallott értékek át tudják-e hatni az emberek életét, megnyilvánulhat-e az e világért lévő transzcendens igazság ezen a világon. Az élet és az életben nem, vagy csak nagyon közvetett módon megnyilvánuló igazság és az élet fizikai, a mulandóság által meghatározott jellege között a polgári alkotó számára az ellentmondás törvényszerű, felismerése és megfogalmazásának igénye hívja életre a művet. Az *Erdei vetés*³⁸⁵ c. vers (1842.) Baratinszkij költői hitvallásának, szellemi erőfeszítéseinek összegzése, búcsú az alkotástól, és az eljövendő nemzedék erejébe, az igazság jövőbeli érvényesülésébe vetett hit megfogalmazása, és egyben élet és a lét viszonyának, az igazság mindenk fölöttiségének kimondása is. Nem meglepő, hogy ez a költemény is egy konkrét, de könnyen általános értelmezésre viheto természeti képből kiindulva fejt ki nagyon is általános és egyetemes jelentésű, az alkotás, az emberi lét értelmére kérdező gondolatmenetét, az élethez és a természethez oly szoros kötődést átélő költő önkifejezésének jellegzetes módja ez. A természet tavaszi újjáéledése, örök körforgása, az újjászületés lehetősége a tél közeledtét idézi a vers énjében, saját halálának gondolatát, az eddigi tevékenység összegzésének, átgondolásának igényét. Érdekes jellemzője a romantikus ihletésű műveknek, hogy a természeti kép megjelenítése a lírai énben gyakran az élet elmúlásának gondolatát veti fel, legyen szó akár őszi, akár tavaszról. Az ős a természetben is az (időszakos) elmúlást jelképezi, a tavasz ugyanakkor az élet

visszatérését, de csak a természetben. Mint ahogyan a romantikus költő fiatalon is megfáradtnak, kiábrándultnak és sokszor túl öregnek érzi magát, úgy a tavasz, sőt maga az újjászületni képes természet is gyakran az ember mulandóságát idézi. A végleges búcsú előtti utolsó megnyilvánulásra, az élet és költészet 'eredményeinek' összegzésére készülő költő mindenekelőtt saját lelkiismeretével néz szembe; azzal a kérdéssel, hogy vajon megtudott-e felelni a maga elé kitzúzott feladatnak, feltétlenül ragaszkodott-e az igazsághoz, nem tett-e engedményeket az élet javára. Maga az élet a vadászat allegóriájaként jelenik meg a versben: a vadászat is verseny, a szabályok betartásával egészséges verseny, de tévútra is terelődhet, ha az ember, a természet törvényét figyelmen kívül hagyva, mindenhatónak képzei magát, vagy szenvedélyén nem tud úrrá lenni. Hasonló módon, az élet is akkor élhető csak a transzcendencia értékeinek jegyében, becsületesen és tisztán, ha a az ember hű marad az igazsághoz, ha saját életének lényegét és célját megértve a mindennapokat magasabb célnak rendeli alá, illetve ha soha nem hiszi magát mindenek fölöttinek, ha Isten ígését követi, ha a teremtésben neki szánt helyet foglalja el, és ha a neki rendelt szerepnek igyekszik megfelelni, de nem próbál meg azon túllépni:

Nagy az Isten! Igaz mércével mér!
Nincs itt a földjén egy közömbös perc sem!
Mebocsát bolond multságokért,
de a gonoszság förtelmeiért nem.

A lírai én, lelkiismeretével szembenézve, tisztán vállalhatja múltbéli magatartását, mert az igazság mindenek fölöttiségének mindvégig megfelelt, a tőle telhetőt, a neki adatott szellemi-alkotói feladatot mindig következetesen, lázadás és kompromisszumok nélkül vállalta és teljesítette. Esetleges támadója csak a 'verseny' szabályait figyelmen kívül hagyva, igazságtalanul kérhetne rajta számon bármit is: 'Múló dicsőség fürtje homlokában...'

A vadászat, vagy akár az életre-halálra menő párbaj Puskin számára lelki meghasonlottságot, problémát nem okozott, mert az Egész értelmességének arisztokratikus tudása biztonságot teremtett; *A költő*³⁸⁶ c. verse jól példázza azt az egységet, amely a nagy klasszikus költő minden alkotásának sajátja: az élet és az alkotás szempontjai nem ütközhetnek személyiségén belül, nem is zárhatják ki egymást, mert a valódi élet a költészet:

Ameddig költőjét Apolló
Nem hívja áldozatra fel –
Az kishitűn a rája omló
Hiú gondokba fullad el;
Magasztos hangú lantja néma,

Szívén fagyasztó éjszaka,
S a föld sok hitvány sarjadéka
Között legsemmből ő maga.

Annak ellenére, hogy Baratinszkij költészete az egészhez való értelmes és teljes, koherens viszonyulást tükröz, erre a versre is, mint sok egyéb művére, jellemző a bizonytalanság érzése, a lelkiismeret nem feltétlenül megalapozott kételye, a lírai én saját teljesítményének megkérdőjelezése, mint ahogy kisebb hibáit is végzetesnek látja, túlzott alapossággal, mondhatni, könyörtelenséggel vizsgálja magát, így minden tévedés, megingás, a lázadás leghalványabb gondolata is tragikus színben tűnik fel előtte. Úgy érzi, mindent megtett, hogy másokban visszhangot keltsen, mégis hiábavalónak bizonyultak legjobb törekvései, a kifejezett, másokkal megosztott gondolat terméketlen talajra hullott:

S mert nem jött válasz, líráim elapadt.
Más talaj kellett, hogy teremtsék s éljek,...

Baratinszkij alkotói magatartásának közvetlen következménye a magába zártság, a másoktól való elszigeteltség és a visszhangtalanság. Érzékeny, elemző, filozofikus énje ezt mégis fogyatékosként éli meg, saját eredménytelenségének tekinti, ezért a befogadás, a mások általi megértés elmaradása az alkotói tevékenység feladására készíti. A valódi, fizikai értelemben vett vetés a költészetet helyettesítene, az alkotás továbbvívését pedig az utódokra bízna. A költészet új nemzedéke ugyanarról a szellemi alapról, a problémákat ugyanolyan tragikummal kifejtve kell, hogy megszólaljon, tehát tovább kell vinnie a vers énjének tevékenységét, de erősebbnek, hatalmasabbnak is kell lennie nála, hogy a bizonytalanság ne kerítse hatalmába, az élet szellemtelensége ne keserítse el annyira, hogy ez az alkotás feladására készítse.

Baratinszkij *Люблю я вас*³⁸⁷ (1844) kezdetű költeménye az utolsó alkotások egyike, s egyben élet és alkotás viszonyának személyes, közvetlen összegzése. Baratinszkij számára az alkotás, az igazság szolgálata az élet értelmét, értelmességét jelenti, ha az életet a szó teljes értelmében, mint a szellem aktivitását és fizikai létet vesszük. A polgári klasszikus költő számára valahogyan mégis ellentmondásos az élet és a lét egészének viszonya, az ellentmondás abból származik, hogy az igazság eljövetele, közvetlen megtapasztalásamegértése a jelenben nem elképzelhető. Baratinszkij szerénysége (ez nemcsak személyesemberi tulajdonsága, de mint alkotót is ez jellemzi leginkább), a kultúrértékek érvényesítésének, az igazság életre vonatkoztatásának önként vállalt feladata arra készíti, hogy a klasszikus rend normájának általa nem megvalósítható megfogalmazása helyett - az igazság, a szellem elsőbbségét hangoztatva - az életről, annak teljességéről, s benne

természetesen a szellemi eltévelyedés veszélyének kitett emberi sorsról személyesen írjon. A *Люблю я вас* kezdetű versben nyomon követhető az a kettősség (nevezhetjük összhangtalanságnak is), amit az alkotásnak, a szellem képviselőjének elkötelezett lírai én az élettel, saját sorsával szembesülve átél:

Люблю я вас, богини пенья,
Но ваш чарующий наход,
Сей сладкой трепет вдохновенья, -
Предтечей жизненных невзгод.
Любовь Камен с враждой Фортуны -
Одно. Молчу. Боюсь я,
Чтоб персты, падшие на струны,
Не прбудили вновь перуны,
В которых спит судьба моя.

A 'Múzsák szeretete', az alkotás iránti elkötelezettség visszautasíthatatlan és ellenállhatatlan varázslatként hat; az ihletettség, a szellemi alkotás megszületése (létrejött a szellemi síkon) az alkotó számára a léttapasztalatot, valami lényegesnek a megértését, a boldogságot jelenti, a költő másképpen, szellemi alkotás létrehozása nélkül nem is érezheti teljesnek és értelmesnek életét. A művészet ugyanakkor a lírai én számára a félelem forrásának is tűnik; mintha az alkotással a sorsot, a szerencse istenasszonyát haragítaná magára. Baratinszkij lírájában a sors, mint lényegében kiszámíthatatlan, legtöbbször negatív, értelmileg-lelkileg meg nem közelíthető erő szerepel, gyakran visszatérő motívum. Kedvezőtlen, már-már tragikus hatása egyrészt a versek énjének életét kíséri végig, másrészt általános, mindenki számára veszélyeket hordozó hatalom. Megdöbbenő, hogy egy élete utolsó évében született művében Baratinszkij az alkotás iránti elkötelezettséget, a művészi ihletet a szerencsétlenség kihívásával azonosítja; ezt nem is szabad szó szerint, a valódi 'sorscsapások' bekövetkezéseként érteni. Lelki alkatánál és szellemi küldetésének jellegénél fogva a költő az élet, a személyes sors kérdései iránt is sokkal nagyobb érzékenységet, mondhatni, túlzott önvádat és önmagával szembeni elégedetlenséget tanúsít, illetve fogalmaz meg műveiben, mint például az ellentmondásokon felülemelkedő szellemi példakép, Puskin. Életét e sorok tanúsága szerint bajok, viharok és szerencsétlenségek sorozatának érzi, ami inkább utal saját szellemi lehetőségeinek, és tágabb értelemben a kor (általában a polgári pozíció) nyújtotta szellemi lehetőségek korlátozottságára, a művek összhangtalanságára, illetve arra, hogy a költő, bármilyen őszintén, lényének teljes átadásával igyekszik is szolgálni az igazságot, nem sürgetheti, nem hozhatja előbbre annak megnyilvánulását, mindenki számára elérhető megtapasztalását. A költemény a lemondás, az alkotástól való elzárkózás hangján zárul:

И отрываюсь, полный муки,
От Музы, ласковой ко мне,
И говорю: до завтра, звуки!
Пусть день угаснет в тишине.

Meg kell jegyezni ugyanakkor, hogy nem örök, végérvényű lemondásról van szó (jóllehet, Baratinszkij ez után már csak néhány verset írt), hanem a szellemi alkotás, az értelemteljesülés jövőbe helyezéséről. A költészetnek mondott búcsú valódi fájdalomát általános síkon a szellem nélküli élet riasztó gondolata okozza, de személyes síkon az alkotás szeretete is, ami tulajdonképpen az igazság szeretetét jelenti. A költészetről való lemondás ugyanakkor nem arra utal, hogy az alkotás, a szellemi tevékenység felfüggesztéséért ‘cserébe’ a vers énje a sorstól, a hétköznapi értelemben vett élettől (a világtól) kárpótlásként nyugalmat várna. Baratinszkij verseiben sokszor jelen van, ebben a költeményben is nyomon követhető a választás gondolata, gyakran a lemondás nyugalma és a teljes élet vállalása, a vele járó bizonytalanság-érzés és a csalódás lehetősége merül fel. А *Люблю я вас* kezdetű versben nem is annyira a választásról, mint inkább a kényszerű és elkerülhetetlen lemondásról van szó, illetve annak belátásáról, hogy a vers énjének életében, a jelenben és a belátható jövőben nincs lehetősége az élettel összhangba hozható alkotásnak, a szellem művészetén keresztül megvalósuló hatásának.

Baratinszkij más verseiben is, de különösen a *Сумерки* c. kötet zárókölteményében, a rím, mint költői eszköz jelképes jelentése kiterjesztődik: nemcsak az alkotásra adott emberi választ, a befogadást és megértést szimbolizálja, hanem - a megváltottság örömhírét hozó galamb alakjával - az emberi lélek halhatatlanságának eszményével is összekapcsolódik, tehát szellemi jelentést hordoz. Mégis úgy tűnik, az elismerés elmaradása, a visszhang hiánya miatt a rím, csakúgy, mint a szellemi alkotás és az alkotó maga, egyelőre elszigetelt, magányos, és csak saját maga számára létezik. Baratinszkij életművét ugyanakkor egy olyan költemény zárja, amely nem az elkeseredettség hangján íródott: a *Пироскаф*³⁸⁸ c., 1844-es vers az értelemteljesülés jövőbeli bizonyosságát hirdeti. Nem mond ellent az életmű egészének, nem feledkezik meg a múlt válságairól, az olykor hiábavalónak érzett alkotás nehézségeiről és az érte hozott áldozatokról, illetve a nehezen leküzdött lázadásról, mégis figyelemre méltó, hogy a vers énje ezúttal úgy tekint vissza életére, hogy értelmet és eredményeket lát.

Много земель я оставил за мною;
Вынес я много смятенной душою
Радостей ложных, истинных зол,
Много мятежных решил я вопросов,

Прежде чем руки Марсельских матросов
Подняли якорь, надежды символ!

A visszatekintő, önmagával számot vető ember szemében minden kétség a múlt részévé válik, mintha kevéssel a halál előtt minden tisztábban, a legbelső lényegét megmutatva tárulna fel. A parttól messze, a hullámok között a vers énje megsejti azt, ami békét, tisztánlátást és szabadságérzést hoz lelkébe: a földi paradicsom, az életben is megtörténő igazság közeli eljöttét. Oda jut el, ahonnan kiindulva valóban elképzelhető az eltévelyedett ember megváltásának teljessége: a krisztusi ígéret megvalósulásához.

Нужды нет, близко ль, далеко ль до берега!
В сердце к нему приготовлена нега,
Вижу Фетиду: мне жребий благой
Емлет она из лазоревой урны:
Завтра увижу я башни Ливурны,
Завтра увижу Элизий земной!

A Baratinszkijjal foglalkozó irodalom általában rejtélyesnek nevezi azt a költeményt, mindenekelőtt azért, mert másnak, optimista végkicsengésűnek találja a költő műveinek túlnyomó többségéhez képest. Pigarjov szerint 'titok marad számunkra, mi volt Baratinszkij szavainak jelentése'³⁸⁹, Bocsarov pedig így ír erről a versről: ' Baratinszkij utolsó költeménye talányos, költészetének egészétől eltér, az egyetlen olyan vers, amelyben tisztán, élénken, örömtől átitatottan fogalmazódik meg Baratinszkij jövőre irányultsága. ... A Пироскаф maradt az az izolált hang Baratinszkij életművében, amelyen a halál megállította a költőt.'³⁹⁰ A jövő reménye, az alkotás értelmébe vetett hit valóban meghatározó jegye ennek a versnek, de Baratinszkij más költeményeiben is megfigyelhető, még ha kevésbé átütő módon kifejezve is.

Természetesen nem a klasszikus szellemi alapokon álló és prófétai képviselőt sürgető, de lényegét tekintve mégis az érvényesítés szerepét betöltő Baratinszkij feladata az, hogy - az ortodox keresztény kultúra lényegének megfelelően - a parúziából kiindulva mutassa meg a válságból kivezető utat, és erre a 19. század utolsó harmadáig nem is kerül sor az orosz irodalomban. Azt sem állíthatjuk, hogy ez az egyetlen vers bármit átértelmez, más fénybe helyez vagy megcáfol az életművön belül, esetleg kulcsot ad a többi költemény megértéséhez. Mégis el kell ismerni, hogy ebben a gyakorlatilag utolsó alkotásában Baratinszkij belátja, mi volt életművének kultúrtörténeti szerepe; meggyőződik a folyamat (és benne saját feladata) értelmességéről, még ha végső kifejtése nem is az ő feladata.

2. A lázadás démonának leküzdése

A romantika korában, ideál és valóság meghasadtságának tapasztalatában, a szellemi lázadás az elsődleges alkotói magatartások egyike; a romantikus szellemi pozíciójának talán egyik legjellemzőbb kiindulópontja. Maga a lázadás lényegileg nem lehet negatív, ha összefügg a léttapasztalás igényével, és a klasszikus létmegközelítést választó alkotók esetében is - sajátos formában – de szerepet kaphat. Baratinszkij gondolati műveiben is felmerül a lázadás gondolata, hiszen a lírai hős az igazság és élet közötti, feloldhatatlannak látszó ellentmondással szembesülve, az igazság nyomát és érvényesülését az életben keresve elkerülhetetlenül szembenéz az értelemtagadás lehetőségével is. Noha Baratinszkij költői énje a lázadó alkotó magatartástól mindig elhatárolja magát, a lázadás démona folytonosan kísérti, így a lázadás gondolatának felmerülése gyakran *része* az alkotói folyamatnak. Érdeemes ismét abból kiindulnunk, hogy az alkotás lényegénél fogva mindig az igazság megközelítése, célja a lét értelmességének átélése és kifejezése, így a lázadásnak sem kell feltétlenül negatív és elutasítandó magatartásnak lennie. Vjacseszlav Ivanov, *Прологомены о демонах* c. tanulmányában a lázadás konstruktív és destruktív formáinak meghatározásával és szembeállításával bizonyítja a lázadás alapvetően pozitív értelmének és céljának lehetőségét a kultúrában. A lázadás luciferi és ahrimáni formáját úgy állítja szembe, mint 'egyazon lényeg két különböző megnyilvánulását', melyek 'ellentétes irányba mennek és egymással ellentmondásban állnak'.³⁹¹ A lázadás konstruktív, luciferi irányáról Ivanov így ír: 'Az emberi kultúra egészét végigkíséri Lucifer hatalma: mindenre kiterjedő közreműködése; teremtő és pusztító energiáink nagyrészt az ő energiái.'³⁹² Az ember örök luciferi természetének értelme nem a rossz és a gonoszság megtestesítése, megszemélyesítése, hanem a pozitív szellemi törekvések esetleges kudarcának, kielégíthetlenségének, a közvetlen transzcendens tapasztalás nehézségének a kifejeződése: '...nem a Rossz lényegéről van szó, hanem az ember rabságáról, az Isten után bánkódó rabságban élő emberről.'³⁹³ 'Az ember létigazság utáni sóvárgását úgy kell érteni, mint a halhatatlanság vágyát.'³⁹⁴ Ivanov, a luciferi lázadó energia pozitív erőit Goethe igazságot kereső Faustjának példájával szemlélteti: 'A luciferi energia löki tovább az embert, mint Faustot Goethe szavai szerint, a legmagasabb rendű lét szüntelen keresésére, ez az energia hatalmas mértékben megnöveli az ember minden lét- és teremtőenergiáját.'³⁹⁵ Ontológiai értelemben tehát a luciferi lázadás nem lehet romboló természetű, mivel mindig a jobb és a

tökéletesebb keresése felé viszi tovább az embert, tehát a létre nyitottság, az igazságkeresés momentumának tekintendő.

A valódi értelemtagadás, a lázadás pusztító formája az ahrimáni magatartásban teljesebbé válik, a lét egésze és értelmessége ellen tör, az ember megsemmisítésére irányul, a rossz, a gonosz, a sötétség és a természet pusztító erőinek kifejezője. Az igazságot kereső, a létre kérdező ember pillanatnyi kétségbeesését, tanácstalanságát és magányát használja ki; a kétely pillanatában férközik a tudatba, megvigasztalva a világ és a lét ellentmondásában köztes helyzetét reménytelennek érző embert annak ígéretével, hogy Istenné teszi. A lét egységének tapasztalatával hitegeti (a lázadás konstruktív és destruktív módját egyaránt az egyén elkülönültségének, magárahagyottságának érzése, a létben való feloldódás képességének hiánya motiválhatja), de ezt Isten tagadásával, s ezáltal az emberi lét igazságban részesültségének megkérdőjelezésével éri el: 'Miután a tudás serlegét kiürítetted, látni fogod, hogy az alján a nemlét van.'³⁹⁶ Az ahrimáni lázadás a tulajdonképpeni értelemtagadás, istentagadás és gonoszság, s míg a luciferi magatartás alapvetően az ember üdvözülését szolgálja, az ahrimáni szellemellenesség végső kárhozatba dönt. Lucifer alakjában mindig benne van az igazság felé fordulás esélye, Ahrimán ugyanakkor az igazság nemlétét, s ezáltal a lét értelmetlenségét állítja, szellemi alkotás forrása így nem is lehet. Baratinszkij verseinek éneke az utóbbi lázadás lehetőségét következetesen elutasítja (vagy fel sem merül benne), a konstruktív forma ugyanakkor kiindulópontként vagy előrevivő közbülső állomásként jelen van, de nem megoldásként vagy végső következtetésként, s mindig a lét értelmességét megerősítő alkotói magatartás részeként.

A szellemi igény elsődlegességén túl Baratinszkij költészetének egészére jellemző egyfajta lelki-pszichológiai megközelítési mód; különösen igaz ez korábbi műveire. A szellemi eltévelyedés különböző lehetőségei így módon megfeleltethetők az ember lehetséges viszonyulásainak a lét alapvető kérdéseivel. Baratinszkij számos verse vetíti elének a racionális és a lelki-érzelmi alapú megközelítés kettősségét, illetve annak valószínűségét, hogy az egyik végletből az igazság megtapasztalására vágyó lélek a másik végletbe esik át. A *Две доли*³⁹⁷ c., 1823-as vers éppen ennek a kettősségnek, dilemmának a Baratinszkij költészetére legjellemzőbb, valóban drámai átélését tükrözi. Kétségtelen, hogy a klasszikus orosz költő lírája elsősorban, a kritika általános vélekedése szerint is filozofikus, mégis nagyon nehéz a korai verseket, és ezt a költeményt is, úgy értelmezni, hogy eltekintünk bizonyos pszichológiai-érzelmi tényezőktől. A *Две доли* c. vers éneke a romantika dilemmáját sajátos módon éli át és utasítja el egyszerre oly módon, hogy kétféle

viszonyulási módot állít az olvasó elé az élet és a lét problémáihoz. Az első négy sor tulajdonképpen összegzi a költemény egészét:

Дало две доли Провидение
На выбор мудрости людской:
Или надежду и волнение,
Иль безнадежность и покой.

Az ember szabad választással rendelkezik a Gondviselés jóvoltából, és mint ismeretes a keresztény hagyomány alapján, csak az igaz út választása teszi szabaddá. A *Две доли* c. vers kezdete alapján mégis mintha valami hiba csúszott volna az emberi bölcsesség elé tárt lehetőségekbe, hiszen a reménykedés állandó szorongást és aggodást von maga után, a nyugalom pedig nem képzelhető el a remények feladása nélkül. Mélyen átélt dilemmáról van szó, s a kérdés az, látszólag melyik kisebb a két választható rossz közül. A Teremtés eredeti szándéka szerint nem elképzelhető, hogy az ember ne választhassa azt a lehetőséget, amely sem félelmet nem kelt benne, sem pedig reményeitől nem fosztja meg. Az orosz klasszika ideálját lelkében őrző és továbbadó költő meghasonlottságát nem is e hit hiánya okozza, hanem az, hogy a világból, az életből, vagy másképpen fogalmazva az igazság és valódi boldogság életbeli érvényéből kiindulva veti fel a nem e világból való igazság (azaz, boldogság) keresésének problémáját. Mintha a klasszika értékét, hitét és ideálját szeretné elérhetővé tenni úgy, hogy maga is megszenvedí az életbe vetett, és ott eligazodni, biztonságot és boldogságot találni alig vagy egyáltalán nem tudó ember drámáját, végigjárva azt a lelki-szellemi folyamatot, amin az igazságra nyitott ember végighalad. A vers a második szakasztól megszólítás formáját veszi fel, külön-külön szólva a még reménykedő, és a már csak nyugalomra vágyó lelkekhez. Az előbbieket a bölcs és sokat tapasztalt ember elnéző mosolyával szemléli, mivel tudja, mennyit kell még szenvedniük, mire ők is elkerülhetetlenül, törvényszerűen reményvesztetté válnak. A szárnyaló lélek, az ötletekkel teli ész, a lánggra gyúló szív a lírai én múltjának egy darabját, az elveszett lelki tisztaság és ártatlanság emlékét idézi. Romantikus jellemző a múlt iránti nosztalgia, az elveszett tisztaság miatti fájdalom és az ebből adódó, önmagunkra kényszerített 'ellentétes' magatartás; elfordulás az élettől (a kiszámíthatatlan és kegyetlen sorstól), amely végeredményben csak csalódást okozhat. A negyedik, ötödik és hatodik versszak szólítja meg az élettől elzárkózókat:

Но вы, судьбины испытавшие,
Тщету утех, печали власть,
Вы, знание бытия приявшие
Себе на тягостную часть!

Гоните прочь их рой прельстительный;
Так! Доживайте жизнь в тиши
И берегите хлад спасительный
Своей бездейственной души.

Ők azok, akik már ismerik az életet, de/ezért nem vesznek részt benne, az értelmetlenség tudatának birtokában mégis ők vállalják a nehezebbik részt. Úgy tűnik, közelebb áll a lét értelmének tudásához az, aki tisztában van a vigasz hiábavalóságával és a fájdalom hatalmával, aki nem fél jobban az élet szenvedéseitől, mint a halál nyújtotta megnyugvástól, mert a hit által a halál sem kell, hogy megretentsen, és a szenvedésnek is lehet értelme. Baratinszkij versében az életből kivonuló magatartás mégsem azt jelenti, hogy sikerült felülemelkedni az élet hozta esetleges problémákon, és értelmet adni a pillanatnyi boldogtalanságnak, ezt sugallja a tétlen (halott) lélekre való utalás, a szkepticizmus pozíciójának megszólaltatása. Olyan tehát ez az állapot, mintha a fájdalom és csalódás megelőzése érdekében az örömtől, és természetesen a valódi boldogság megtapasztalásától is elzárná az ember magát. Lehet ez érthető lelki-pszichológiai reakció a múlt csalódásaira, de semmiképpen sem nevezhető jó választásnak, a szellemi pozíció részének, ezért iróniával kell fogadni a vers énjének a remény feladását szorgalmazó 'jó tanácsát'.

Ha a romantikus irónia transzcendentális dialektikáját vesszük alapul, mely 'az ellentmondások egymásba oldását, viszonylagos kiegyenlítődését'³⁹⁸ valósítja meg, Baratinszkij versében is megragadható az irónia konstruktív, egységet teremtő funkciója. Ezen a ponton, a felülemelkedés pillanatában történik meg a lírai én eltávolodása is mindkét magatartástól, és ezt a gondolatot Baratinszkij az utolsó előtti versszakban fejti ki:

Своим бесчувствием блаженные,
Как трупы мертвых из гробов,
Волхва словами пробужденные,
Встают с крепетом зубов, -

Ez a költemény, ha az "ÉN-Ő", illetve "ÉN-ÉN" típusú kommunikáció szempontjából vizsgáljuk, sajátos kettősséget és ugyanakkor egy azon túlmutató egyensúlyt éreztet, olyan alaphelyzetből indul, melyben 'különválnak a szerző lelkiállapotának két összetevője'³⁹⁹, a két hang külső és belső egyszerre. Lotman a kétféle kommunikációt szembeállítja ugyan, de felhívja a figyelmet arra is, hogy az eltérő hangok egy művön belül gyakran együtt vannak jelen: '... az információ transzformálódik, mennyisége növekszik, más kategóriák szerint újrafogalmazódik. ... A konkrét művészi szöveg oszcillál az "ÉN-Ő" és az "ÉN-ÉN" rendszer jelentései között.'⁴⁰⁰ Baratinszkij

versében ez a folyamat az azonosulás – eltávolítás – felülemelkedés váltakozásában és sajátos egyensúlyában tükröződik.

Nagyon érdekes a vers felépítése abból a szempontból, ahogyan az egyes választási lehetőségeknek Baratinszkij teret ad: általános felvetés (a választható magatartásformák megnevezése) az első négy sorban; az életbe belefeledkező, reménykedő sorsú ember megjelenítése két versszakban, majd az előbbivel ellentétes magatartás ugyanilyen terjedelemben, végül pedig egy-egy versszak, mindkét pozíció elutasításával. Nem közhely, hogy vágyainak kiölésével, reményeinek feladásával az ember élve hal meg, mint ahogy az is kétségszoros, hogy a remény mindig hozhat csalódást is. Túlzás lenne azt állítani, hogy a *Две доли* c. vers Baratinszkij belső vívódásának közvetlen 'kivetítése', mint ahogy azt sem mondhatjuk, hogy egy tőle teljesen független helyzetet fejt ki. Valódi és mélyen átélt dráma ez a költő számára, de a megoldás, ha van, (és kell, hogy legyen!) nem a két megadott lehetőségben van elrejtve. A vers énje egyaránt átéli a romantikus és a szkeptikus pozíciót, amelyek valójában nem is zárják ki egymást, mindkettő a létre kérdező ember lelki-szellemi viszonyulásának kifejezője, a klasszikus rend utáni vágy közvetett megfogalmazása. A költemény nem racionális mérlegelés, vagy a kétféle magatartás előnyeinek és hátrányainak összehasonlítása, még ha a végigélt helyzetekben nehéz is megragadni a személyességet, az élő dilemmát. A vers egésze alapján megállapítható, hogy mindkét pozíció átélése személyes annak ellenére, hogy formailag kissé elidegenített, mintha Baratinszkij kívülállóként szólítaná meg a romantikus-életbe vetett, illetve az életben már csalódott, ezért mindent szkeptikusan, lemondással megközelítő embereket. Az elidegenítő hang, a választható magatartás-formák kívülről történő ábrázolása csupán az önkifejezés formai jellemzője, az előadás fikciója, amely nem nélkülözi a személyes, mély átélést és azonosulást. A vers énje mindkét pozíciót úgy éli meg, mintha a sajátja lenne; az egyik helyzet a lélek drámája, a másik pedig az intellektusé. A nagyság, a költőiség éppen az átélés személyességében ragadható meg, illetve abban a felülemelkedésben, amely a klasszika pozícióját és értékeinek mindenek fölöttiségét előlegezi. A klasszikus viszonyulás direkt kifejezése csak a későbbi versek sajátja Baratinszkij költészetében, de a húszas évek alkotásai között is sok olyat találhatunk, amelyekben végigkövethető a romantikát, és ugyanakkor a ráció uralmát elfogadni nem tudó, de lehetőségeiket átélő lírai én lelki-szellemi dilemmája, az igazság és a szellemi bizonyosság soha fel nem adott keresése. Pozitív, explicit módon nem tartalmazhatja ez a korai vers a helyes, igaz utat, de ha figyelembe vesszük, hogy hangsúlyozottan az életből, a sorsból (mely Baratinszkij költészetében személytelen hatalom) közelíti meg a vers énje a

boldogság (másképpen kifejezve, a transzcendens eredetű igazság) megtapasztalásának problémáját, akkor nem is várható el, hogy másképpen legyen. Az értelmezés kulcsa abban áll, hogy így, az életből, és csakis az életből közeledve nem juthatunk el a keresett tapasztalatig, a helyes választás tehát nem a két említett magatartás ötvözte, esetleg változtatása, hanem az élet életként, az igazság transzcendens lényegként való felfogása, az igazság élet fölé emelése.

A kétféle választható magatartásformának megfelelően, a gondolati mozgást követve alakul a vers struktúrája is; a hét versszak egymáshoz való viszonya az ellentét kifejtését szolgálja. Egy általános, a választási lehetőséget felvető strófa után két versszak az egyik, kettő pedig a másik viszonyulási módot mutatja, az utolsó kettő – egymással ismét szembeállítva és külső nézőpontot alkalmazva – magasabb szinten fogalmazza meg mindkét egyoldalú lehetőség korlátozott, önmagában nem teljes értékét.

A közvetlenség, a személyes hang a többes szám második személyű megszólításban is tükröződik a 3-7. versszakokban: 'Надейтесь! Летите! Но вы ...И берегите хлад...' Az ismétlődő felszólítások eleinte mintha az egyetértő biztatás hangján szólnának, a vers egészének kontextusában ez a biztatás mégis inkább ellentétesen, ironikusan hangzik. Az utolsó két versszak már nem is felszólító; az egyoldalú létmegközelítések következményét-eredménytelenségét kijelentésként vetik fel, és a negatív jelentésű, keményebb hangzású szavak is a lírai én elhatárolódásának eszközei.

Az egyszerű keresztrím (a,b,a,b), a szabályos (soronkénti) intonációs egységek, illetve az áthajlások hiánya a hangzást könnyeddé, gördülékennyé teszi, a költemény szerkezetét pedig harmonikussá és kiegyensúlyozottá.

Baratinszkij számára fontos szerepe van a szóválasztásban a fonetikai jellemzőknek, különösen a mássalhangzók hangzásának, lágyságának vagy keménységének, és ez – a gyakori alliterációkkal kiegészítve – az érzelmi-hangulati hatás megteremtésében központi jelentőségű. A vers első sorának, ('Дало две доли провидение') alliterációja, a választási lehetőség felvetésének megfelelően, hangulatilag semleges, a költemény egészében ugyanakkor a keményebb hangzást eredményező mássalhangzók ('с, ш, щ, ж, з, р', pl: 'Доживайте жизнь в тиши') dominálnak, sokszor mássalhangzó-torlódásokkal együtt. Ezek a hangok a vers lendületét kissé vissza is fogják, főként az előzőeket összegző utolsó két versszakban ('Своим бесчувствием' , 'скрежетом зубов'... , 'трупы мертвых из гробов'). Az ellentétes jelentésű szavak az első versszakban ('Или надежду и волнение/ Иль безнадежность и покой') nem a megszokott antonímiák alakjában (az ellentétes jelentések közvetlen egymás mellé

helyezésével) szerepelnek; a Baratinszkij lírájában gyakori megkülönböztetés funkciója jelen esetben az, hogy ne csak a reményt és a reménytelenséget, illetve a nyugalmat és aggodalmat-nyugtalanyságot állítsa szembe, hanem – és ez sokkal fontosabb a költemény jelentése szempontjából – a reménytelenség nyugalmat és a reménykedés szorongását egy meg nem nevezett, de egyedül értelmesebbnek és követendőnek tartott lehetőségtől különböztesse meg. Ezzel összefüggésben érdemes kitérni a jelzős és határozós szerkezetek sajátosságaira is: Baratinszkij verseinek stílusbeli sokszínűségét jellemzi a szokatlan, s a jelzett szót szinte átértelmező jelzők és határozók használata; a *Две доли* s. versben is találhatunk ilyen ösztételeket: 'судьбой насмешливой', 'печали власть', 'хлад спасительный', 'своим бесчувствием блаженные', melyek a lírai én távolságtartását érzékeltetik, kifejezve a választható lehetőségek tökéletlenségét, belső ellentmondását, illetve elkülönülését az értelmes egység tapasztalatától.

А Две доли, ugyanúgy, mint ahogyan a *Безнадежность*⁴⁰¹ s. vers is, nem azért jelentős, és nem azért nevezhető valódi szellemi alkotásnak, mert önmagában tükrözi a klasszika rendjét, annak problémátlan elfogadását; ez Baratinszkij, mint az érvényesítés feladatát vállaló alkotó költészetében nem is lehet így. A szellemi szempontból nem arisztokrata alkotó az ész vagy a lélek drámájaként éli meg az emberi lét ellentmondásosságát, pozíciójához mindkettő hozzátartozik. A halott lélek 'bölc's nyugalma, csakúgy, mint az élő lélek életbe vetettsége, a sors szeszélyeinek való kiszolgáltatottsága, nem a versek (*Две доли*, *Безнадежность*) énjétől elvonatkoztatott elvi lehetőség; Baratinszkij mindkettőt úgy éli meg, mintha ő maga lenne, a korai versek tehát nem is annyira filozofikusak, mint inkább lelki-érzelmi indíttatásúak, és mindenkifölött drámai, sokszor fájdalmas őszinteséggel szólnak. A szintén 1823-as *Безнадежность* s. vers címében, témájában sok hasonlóságot mutat a *Две доли* s. költeménnyel: reménytelenségről, az élethez való aktív-, illetve visszavonuló magatartásformákról, a két viszonyulásról, a választás dilemmájáról szól. Talán még személyesebbnek, mélyebben átéltnak tűnik ez a költemény, mint a *Две доли* s. vers, ez mindenekelőtt az egyes szám első személy használata miatt érezhető így; ebből a versből hiányzik az öneltválasztás formai fogása. Alapvetően dialogikus, az én két hangja felváltva szól: 'A belső beszéd néma, hangtalan beszéd.'⁴⁰² - írja Lotman, s a versben a választás nehézségét érzékelteti; a két hang sajátosan válik szét és egyesül a vers egészét tekintve. Az élete derekán visszanező, s a jövőbe előretékintő lírai én összegezni próbálja, mennyiben sikerült a boldogság iránti vágyának megfelelően, eredményesen élnie. A költemény kiindulópontja az előbbieken értelmezett vershez képest más, mondhatni, több:

Желание счастья в меня вдохнули боги:

Я требовал его от неба и земли

Látszólag nem az életbe vetett, csak az életből kiindulni tudó megközelítésről van szó: a boldogság megtapasztalásának vágya az istenek adománya, a kereszténység szerint ez az ember istenarcúsága, tehát az igazságban részelésülés vágya, az a tulajdonság, amellyel Isten az embert összes többi teremtményétől megkülönböztette. Baratinszkij versének énje nem is csak az élettől várja az igazság megtörténését, hanem égen és földön egyaránt keresi, pontosabban, követeli, mint aki tisztában van az igazság nem evilági eredetével és ugyanakkor megtapasztalásának éltető szükségességével. A reménytelenséget, a keresés hiábavalóságát mégis az okozza, hogy illuzórikus, látszatjellegű volt a remény tárgya, az igazság (boldogság) helyett inkább annak látszatát követte a versben megszólaló. A sors Baratinszkij verseiben szinte kivétel nélkül a szellemi tartalmat nem tükröző világgal és eseményekkel asszociálható, de minthogy a polgári klasszika az örökérvényű igazság életbeli jelenlétére vágyik, annak hiányát kéri számon, az általában szellemtelennek, önmagában értelmetlennek mutatkozó világ, az egyes emberek sorsa mégis fontos, mert az igazságot a polgár az életből, a világból, érzelmi-lelki, esetleg racionális úton, közvetett módon tapasztalhatja meg. Ezek a megközelítési módok maguk után vonják az eltévelyedés lehetőségét, tehát azt a jelenséget, hogy az értelem életben közvetlenül meg nem tapasztalható voltát a kereső ember, eredendő jó szándéka ellenére, az igazság nemléteként értelmezi, átadva magát a szellemi lázadás destruktív formájának, az igazság további keresésétől való elzárkózásnak. A *Безнадежность* c. vers 'hőse' is szembesül ezzel a gondolattal életének fordulópontján, és a további boldogságkeresés feladását határozza el. Baratinszkij első alkotói korszakában nem ritka ez az életérzés, a bezárkózás, az életből (és az alkotásból) való kivonulás szándéka. A testi-lelki-szellemi nyugalom, a tétlenség már nem boldogságkeresés, legfeljebb távolról emlékeztet a boldogságra, mégsem tekinthető szellemi lázadásnak, hiszen az igazság nemlétére nem következtethetünk belőle. Az élet viharaitól távol, kívülállóként, csendesen és szerényen figyelve a sors kiszámíthatatlan alakulását: ez fogalmazódik meg 'programként' az utolsó sorokban:

Но прихотям судьбы я боле не служу,

Счастливый отдыхом, на счастье похожим,

Отныне с рубежа на поприще гляжу –

И скромно кланяюсь прохожим.

Ez a magatartás inkább menekülés a hiábavaló csalódások elől, és annak felismerése, hogy nem helyes az élet eseményeihez, a sors alakulásához mérni az

igazságot. A *Reménytelenség* nem is annyira feladás, mint inkább felfüggesztése a keresésnek, egyfajta várakozás. Az igazi remény és hit elvesztése nem következik be, és továbbra is kérdés marad, hogy valóban közelebb visz-e a szerény és tartózkodó viselkedés a boldogsághoz, az igazság tapasztalatához, mint a régi, életre orientált, türelmetlenül követelőző magatartás. A várakozás az érlelődő klasszikus viszonyulás majdani kibontakozását sejteti. A Baratinszkij verseire nagyon is jellemző szerény visszavonultság, ami 'a boldogsághoz hasonlatos', nem is feltétlenül a lélek halálát, a negatív értelemben vett tétlenséget jelenti, hanem azt a lelki-szellemi csöndet, ami az igazságra nyitottság megnyilvánulása. A jövő bizonyossága még nem rajzolódhat ki a maga teljességében, de az őszinte átélés, a majdani értelemteljesülésbe vetett hit megőrzése, a lázadás leküzdése naggyá teszi ezeket a verseket is.

A klasszikus értékeket képviselő Baratinszkij kultúratiszteletének korai kinyilvánítása a *Лема*⁴⁰³ c. 1823-as költemény is; a lírai én egyszerre határolódik el a romantika által képviselt magatartástól és mutat előre a későbbi, saját feladatát megértő költő költő alkotásai felé. Az antik görög mitológia felejtést hozó folyója a költemény címe és 'témája'; a 'feledés vize', amely visszatérő motívum Baratinszkij lírájában. Szimbolikus értelmű: a létfelejtést jelölő és az értelemkeresést feladó magatartásra utal, nem egységteremtő szimbólumként kell értelmezni. Az ortodox kereszténységhez képest személytelenebb viszonyulást tükröző antik görög kultúra már a korai Baratinszkij verseiben is formai funkciót, esetleg tematikus kiindulópontot jelent, bár a 19. századi költő gyermekkorától vonzódott a görög irodalomhoz és mitológiához, rendkívül tájékozott volt az európai kultúra e fontos korszakát illetően, sőt maga is sok művet fordított le oroszra; tisztában volt az antik görögség európai kultúrát meghatározó jelentőségével, már költői pályájának legelején sem tudott azonosulni annak szellemi hátterével. A Léthé folyó gyakran jelenik meg Baratinszkij verseiben, de a keresztény hagyomány tiszteletét kifejező viszonyulás a 'mindent felejtés' gondolatát nem fogadhatja el. Míg a romantikus alkotók azonosulni tudnak a felejtésnek való önátadás gondolatával, sőt rendkívüli fontosságot, értéket tulajdonítanak neki (a nyugtalan, állandóan kereső és állandóan elégedetlen lélek, az értelmetlennek látszó küzdelemben belefáradva szinte szeretne saját tudatától is megszabadulni), addig Baratinszkij számára a feledés vizébe merülés a létfelejtéssel, a kultúrához tartozás és az értelem feladásával azonos. A klasszikus költő teljes mélységében átérzi azt, hogy a felejtés lehetőségének, 'örömének' és vigasztalásának elfogadásával az ember kulturális és szellemi identitását veszíti el, saját létét is feladja, egész élete az

értelmetlenségbe hull. Baratinszkij megérteti a kultúra folytonosságának gondolatát, a sajátjának tekinti, nemcsak normának és kötelességnek, hanem olyan egyetemes és személyes értéknek, ami az egyén életének is boldogságot, értelmet kell, hogy adjon:

Так! достоин ты укора:
Для чего в твоих водах
Погибает без разбора
Память горестей и благ?
Прочь с нещадным утешеньем!
Я минувшее люблю
И вовек утех забвеньем
Мук забвенья не куплю.

A görög antikvitás igazsághoz való viszonyának személytelenségére utal, hogy a felejtés mindent elmoshat, örömet és bánatot egyaránt. Baratinszkij versének tanúsága szerint éppen ez a probléma: a boldogság emlékét, a megélt léttapasztalatot nem tudja és nem is akarja cserébe adni a kínok és csalódások elfelejtésének reményéért, mert az az azonosság feladásával, a cél és az értelem elvesztésével lenne egyenlő; a 'múlt szeretete', a lírai én feltétlen ragaszkodása a folytonosság megőrzéséhez sokkal nagyobb jelentőségű, mint a rossz és az összes átélt csalódás elfelejtésének pillanatnyi vigasza. Az orosz klasszika, sőt a keresztény kultúra egésze, az igazsághoz és az értelemtapasztaláshoz egyedül a személyes viszonyulást tartja érvényesnek; csak ezt fogadja el, ezért tűnik számára értelmetlennek, egyenesen értelemtagadásnak (így a klasszikával és a keresztény kultúrával összeegyeztethetetlenek) a hagyomány elutasításának, a felejtés lehetőségének elfogadása.

A szintén 1823-ban íródott *Истина*⁴⁰⁴ c. vers szép példája annak, hogy Baratinszkij költészetében is felvetődik az igazság és a boldogság jelentésének, egymáshoz való viszonyának kérdése. Baratinszkij létmegközelítésének lényege az élet és az igazság szempontjainak harmóniája; nem mondhat le arról, hogy a lét értelmét az életből kiindulva próbálja megvilágítani. J. Mann, *Необходимость Баратынского* c. írásában, az *Истина* kapcsán, a transzcendens igény és az immanencia megkülönböztetésének e sajátos megnyilvánulására hívja fel a figyelmet: 'A korlátozottság érzése hívja életre Baratinszkij lírájának azt a sajátosságát, amit *transzcendens evilágiságnak* nevezhetünk. Mintha ezek egymást kizáró mozzanatok lennének, de Baratinszkijnál a legeredetibb módon egyesülnek. Érzésvilágában minden - 'ez a világ és a másik is' - ... a lélekben a "csodálatos arányosság" ideálját fejezi ki, de a tekintet közvetlenül erre az oldalra irányul. ...Amíg az ember él, minden feltétel nélkül élnie kell. A káosz, a csalódottság, a

viszonylagosság, a töredékes látszat-tudás tengerében elkerítődik az egységes emberi lét kicsiny szigete.⁴⁰⁵

Ez a vers személyes vallomás, rendkívül sokat elárul Baratinszkij lelki alkatáról és szellemi-kulturális tapasztalatáról. Nem túlzás azt mondani, hogy a vers énje maga a költő: megtestesíti a már gyermekkorban az igazság mibenlétén töprengő, antik irodalmi alkotásokat fordító, később, költőként pedig a romantika hatása alá kerülő Baratinszkij gondolatait, lelki-szellemi vívódásait, a felvilágosodás kétségbevonhatatlan befolyását a fiatal költő értéktudatára, világnézetére. Magába foglalja a *Две доли* és *Безнадежность* s. versek dilemmáját, a léthez való lehetséges viszonyulások gyötrő kettősségét, és túl is lép azokon, mert egyre határozottabban távolodik el mindkettőtől, de eltávolodik a romantika és a felvilágosodás értékrendjétől, igazságfelfogásától is annak ellenére, hogy mindkét hatás formailag világosan nyomon követhető a versben. A vers kiindulópontja egy összegzéshez, visszatekintéshez hasonlítható élethelyzet: a lírai én, aki mindig a boldogságot kereste, de soha nem részesült benne (az élet egésze ezért értelmetlennek és üresnek tűnik), feladja a reményt, az eddigi odaadó keresést. Ez a váltás, a kiábrándulás és vele az élet megtagadása jellemző más korai művekre is, de itt nem ez a legfontosabb gondolat. A fiatalságát összegző lírai én nosztalgiával gondol vissza azokra az időkre, amikor még voltak célok, mert újak már soha nem lehetnek. A 'He узнаю я свет' sor nemcsak az élettől, a látható és konkrétan tapasztalható élményektől-dolgoktól való eltávolodást, de az alkotás, a teljes értelemben vett élet elutasítását is kifejezi. Esztelennek nevezi magát vágyai és álmai miatt, pedig azok az igazság utáni vágy, a keresés kifejezői, formái lehettek. Az álmok, a szív, a lélek szférájáról van szó, ami részben az életből kiinduló viszonyulás, részben pedig a romantika hatásával magyarázható. Romantikusnak tűnik a vers énjének panasza abból a szempontból is, hogy - különösen az első három versszakban - a régmúlt, porba hullt álmokat siratja. A romantikus fiatal költők gyakran gondolnak vissza nosztalgiával valamilyen múltbéli és azóta elveszett értékre, ontológiai bizonyosságra, ami szerintük valaha birtokukban volt. Valójában saját hitükről és lelki tisztaságukról van szó, illetve annak elvesztéséről, a romantikus lázadás látszólagos kiváltójáról. A romantikus költészet azzal válik lázadó jellegűvé, hogy a világban nem talált értelem és igazság tapasztalatának hiányát általánosítja, életérzéssé emeli. A nem arisztokrata felfogás mindig a világot, az életet veszi kiindulópontjának, ahol az értelemtapasztalás lehetősége rendkívül korlátozott, és gyakran ebből általánosít, az igazság nem létét vonva le következtetésként. Baratinszkij versének énje ugyanakkor nem teljesen ábrándul ki, nem teljességgel tagadja meg korábbi ideáljait, és a csalódások

ellenére is tovább él benne a reménykedés utolsó szikrája. Mielőtt végképp értelemtagadóvá válna és földi létének minden pillanatát hiábavalónak gondolná, maga az allegorikusan ábrázolt Igazság jelenik meg előtte, mintegy válaszként fájdmára, minden eddigi zúgolódására. Nem álomként, nem képzelet vagy emlék alakjában, hanem szellemi létezőként. A versben megjelenő Igazság kapcsán nem szabad megfélekednünk arról, hogy Baratinszkij költészetére a felvilágosodás igazságfelfogása, főleg pályájának kezdetén, jelentős hatást gyakorolt. A felvilágosodás csak részben vette át az antik görög kultúra igazságképét, és inkább annak személytelen 'változatát' alkalmazta. A felvilágosodás olyanképpen festi le az igazságot, mint külső, velünk személytelen viszonyban álló, az emberben félelmet keltő kategóriát, a görög kultúrában ugyanakkor a kultúratisztelő polgár igénye, az értelemtapasztalás vágya jelen volt, tehát az igazság személyes és transzcendens voltát készítette elő. A klasszicizmus ezzel ellentétben a személytelen külső rend részének, immanens jellegűnek, tapasztalás és megértés nélkül követendő normának tekintette az igazságot; mintegy a civilizáció támasztotta követelménynek, nem pedig az emberi kultúra legfőbb céljának és mértékadójának. A Baratinszkij jelen versében megszólaló nőalakú igazság olyan 'programot' ajánl a vers igazság (személyes értelemtapasztalás, szeretet, boldogság és ontológiai bizonyosság) után sóvárgó énjének, amely éppen a vágyott érzéseknek van híján:

Пускай со мной ты сердца жар погубишь,
Пускай, узнав людей,
Ты, может быть, испуганный, разлюбишь
И близких и друзей.

Я бытия все прелести разрушу,
Но ум наставлю твой;
Я оболью суровым хладом душу,
Но дам душе покой.

A lírai én számára elképzelhetetlen, hogy a szenvedélyektől mentes élet (vagy még pontosabban szenvtelenség, hidegség, teljes érzelemmentesség) jelentené azt, vagy pedig a másokhoz való személyes viszonyulás, a barátokból és az eddig szeretett emberekből való kiábrándulás, az önként vállalt lelki tetszhalottság, amiért nyugalmat kaphatunk cserébe. Ismét előttünk áll a korábban említett versekben is jelenlévő, Baratinszkij korai verseire nagyon is jellemző kettősség: a szenvedéseket vállaló, örök keresésben lévő, nyitott és élő lélek, szemben a hideg, racionális, élettől-alkotástól elzárkózó ésszel. Ebben a versben nem merül fel a kétféle 'program' közötti választás dilemmája, legalábbis nem olyan egyértelműen, mint például a *Две доли* és *Безнадежность* s. költeményekben. A

felajánlott lehetőség, a boldogság elérésének ez a módja azonnali elhatárolódást vált ki a vers énjéből, de ez mégsem jelenti azt, hogy nem éli át teljes tragikus mivoltában, hiszen a találkozás, az igazság megjelenése és monológja mély fájdalmat, igazi bánatot vált ki benne. A vers elején megszólaló hang nem ezt az igazságot követeli, legalábbis addig nem, amíg él. Ez az igazság, illetve az általa ígért boldogság csak egy személytelen konstrukciónak tűnik, személyes igény és valódi tartalom nélkül. Olyan igazságértelmezést tükröz, amely passzív elfogadásra, a gondolkodás mellőzésére, a személyes viszonyulás kiiktatására ösztönöz. Az élettel nem összeegyeztethető, mivel a lélek halálára, a szellemi aktivitás felfüggesztésére alapoz, ezért a vers énje csak a fizikai halállal együtt tudja elképzelni elfogadását:

...Когда мое светило
Во звездной вышине
Начнет бледнеть и все, что сердцу мило,
Забывать придется мне,

Явись тогда! Раскрой тогда мне очи,
Мой разум просвети,
Чтоб жизнь презрев, я мог в обитель ночи
Безропотно сойти.

Az ellentmondás ebben az esetben azzal is magyarázható, hogy Baratinszkij számára az igazság és a boldogság viszonya, a vers alapján, nem tűnik tisztázottnak. A vers énjének élete a (hiábavaló) boldogságkeresés jegyében kezdődik és zajlik:

О счастья с младенчества тоскуя,
Все счастьем беден я...

Életét a személyes és általános boldogság hiánya fölötti elkeseredés határozza meg, és a boldogságot mégis, a kudarc ellenére tovább kereső lélek előtt éppen maga az Igazság jelenik meg. Az arisztokratikus szellemi pozíció értelmében a boldogság az igazság közvetlen és személyes megtapasztalását jelenti, tehát a norma szerint igazságnak és boldogságnak egybe kell esnie. Az *Истина* c. vers alapján a két szellemi kategória azonosságának igénye, szükségszerűsége is megállapítható, de a vers énjének problematikus léhelyzetéhez hozzátartozik, hogy számára az egybeesés mégsem egyértelműen adott, mint ahogyan az igazság életben való megnyilvánulása (az igazság 'megtörténése') sem következik be. Az *Истина* c. vers énje számára létfontosságú (még ha Baratinszkij nem is mondta ki vagy érzékeltette közvetlen módon a kettő azonosságát, sőt azt sem, hogy az igazságot keresné), hogy igazság és boldogság egyet jelentsen, hiszen a boldogságot keresve az 'igazságtól' vár választ. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a lírai én

számára az igazság a boldogságon keresztül adódik. Ha személytelenül értelmezi az igazságot, valóban nem értheti meg, miért kell szolgálni, ha viszont személyesen és közvetlenül próbálja megtapasztalni, a megjelenő igazság elfogadhatatlan.

A filozofikus tartalom *formailag* párbeszédként fogalmazódik meg; a vers egészén végigvonuló, allegorikus és megszemélyesített Igazság és a lírai én találkozásaként. Ez a párbeszéd-jelleg, illetve a felkiáltó és kérdő mondatok meghatározó szerepe a verset a beszélt nyelv hangzásához közelíti; a modalitás változása pedig egyrészt a beszélők hangjának megkülönböztetését szolgálja, másrészt a költői magatartás változásait követi. A természetes hangzást erősíti, hogy az intonációs egységek és a verssorok nagyrészt egybeesnek, gondolati és szintaktikai áthajlások nem jellemzőek, a kétsoros kérdések és felkiáltások pedig az érzelmi intenzitás, a személyesség kifejezői. Az egyes szám első személy nemcsak a személyesség és a szubjektivitás legalkalmasabb eszköze, de lehetővé teszi azt is, hogy a filozofikus mondanivaló a lírai én pszichológiai folyamatainak közvetlen ábrázolásával kiegészítve, mintegy azok tükrében jelenhessen meg.

Struktúráisan – a gondolat mozgásirányát követve – a fokozás, az erősítés végigkíséri a költeményt; a gondolati egységek terjedelme ennek megfelelően egyre nagyobb (1, 2, 2, 3 és 5 versszak). Az első versszak a 'счастье' szó ismétlésével, illetve a szó jelentésével ellentétes értelmű szavakkal való együtthasználat segítségével, a boldogság miatti bánat, a boldogságtól való megfosztottság kifejezésével veti fel a vers alapkonfliktusát: 'О счастья с младенчества тоскую/ Все счастьем беден я.' (A cím és a versindítás kapcsolata Baratinszkij gondolati lírájának kontextusában nagy jelentőségű. Igazság és boldogság számára rokon értelműek, lényegileg azonosak.)

A rímek szempontjából csak az első versszak a,b,b,a szerkezetű, szemben a többi 12 strófa szabályos keresztímével. Ahogyan az első versszakra, úgy a mű egészére jellemző az 'sz' hangok alliterációja és túlsúlya, a tagadás közvetlen és közvetett formája; a 'не' tagadószó önállóan vagy előtagként tízszer szerepel, de általában szembevető a negatív jelentésű szavak, főként igék, gyakorisága is (беден, в пустыне, отлетели, лишен, безумен, отвергнул, разуверенье, погубишь, разлюбишь, разрушу, бледнеть, забыть, презрев, сойти..) egyrészt a lírai én boldogtalanságának, másrészt az Igazság által felajánlott életlehetőség elutasításának verbális kifejezéseiként. A boldogság (=igazság) utáni vágy, illetve az igazság felajánlott módjának elfogadhatatlansága okozta ellentmondásos érzélem, lelki zaklatottság a sajátos jelzős szerkezetekben is kifejeződik (Baratinszkij lírájának jellemzője az egyéni, önmagában is gondolatiságot hordozó és sokszor szokatlan jelzős szerkezetek használata, pl.: 'слепое сожаленье', 'отрадному

бесстрастью', 'суровым хладом душу', 'гостя роковая', 'в твоей науке строгой....'. A hasonló jelzős szerkezetek, ha nem is mindig szokatlanok vagy belső ellentmondást tartalmazóak, mégis általában a lelki-szellemi meghasonlottságnak, az értelmetlen létezés lehetőségének ('В пустыне бытия') a kifejezői, sokszor felnagyított hiperbolikus tagadás formájában. Ebben a költeményben lexikai szempontból az érzelmi és gondolati folyamatoknak megfelelő igék, főnevek és melléknevek dominálnak, szemben más művek képiségével és zeneiségével. Az *Истина* c. versben az ellentétek és szinonim jelentésű szavak egyaránt a lelki-szellemi viszonyulás elfogadó, vagy (ami jellemzőbb) elutasító módjának rendelődnek alá, és az érzelmek-lélekállapotok is megszemélyesítődnek (pl. 'слепое сожаленье'), nemcsak maga az igazság.

Az első versszak kérdésére adott válasz a második és harmadik strófák (a vers egészére nem jellemző módon kijelentések) szerint negatív, a boldogság lehetőségét tagadó ('Новой цели нет, и лучшие мечты.../ Отвергнул я навек'), de a negyedik versszak elején az ellentétes kötőszó a lezártnak tekintett boldogságkeresés új útját indítja el (Baratinszkij e korai versében sem lehet végérvényes az igazság tapasztalatáról való lemondás ('Разуверенье свершилось не в полне'), az új lehetőség a nőalakként allegorizált Igazság megjelenése. A következő három versszak az Igazság monológja, ígérete: a 'boldogság' elérésének útja, formailag negatív tartalmú igék és melléknevek túlsúlyával ('погубишь', 'разлюбишь', 'разрушу'). Az Igazság által ígért boldogság elérésének útja a szív, a lélek, az érzelem életének kioltása, s az önmagában álló, kiüresített értelem megerősítése. A vers utolsó öt szakasza a lírai én válasza erre a lehetőségre, és ez a válasz, a költemény egészéhez képest is, fokozott érzelmi intenzitást mutat (erősítve az elhatárolódást attól a lehetőségtől, melynek lényege éppen a lírai én érzelmektől való megfosztása). A rövid felkiáltások ('О гостя роковая!', 'Нет, я не твой!', 'Прости!', 'Явись тогда!') mind az öt strófában a felvázolt 'boldogság' egyre határozottabb elutasítását, az érzelemmentes és lélektelen 'élet' elfogadhatatlanságát vetítik előre. A fokozódó érzelmi feszültség a mű utolsó versszakában oldódik fel, a kísértő-lázító gondolat végleges legyőzésében.

A *Стансы* c., В глуши лесов счастлив...⁴⁰⁶ kezdetű 1825-ben írt versében Baratinszkij a boldogságot, a hozzá vezető egyetlen helyes és követhető utat kereső ember nézőpontjába helyezkedve, az antik görög filozófia etikai megközelítését felhasználva veti fel annak kérdését, hogyan kell az egyénnek a 'sorshoz', saját földi életéhez, illetve annak rajta túlmutató értelméhez viszonyulnia. Baratinszkij lelki alkatához, elsősorban korábbi

költeményei alapján, bizonyos szempontból közel áll az antik gondolkodásnak az az irányzata, amely a zavartalan nyugalom, a fájdalomtól és szélsőségektől való tartózkodás fontosságát, a földi élet bölcs és kiegyensúlyozott élvezetét hirdeti. Természetesen – személyes és teljességre törekvő szellemi pozíciójánál fogva - nem követi vagy fogadja el sajátjának ezeket az antik filozófiai nézeteket, de a polgár élethez való viszonyulásának szempontjából nem tekinthető indokolatlan témaválasztásnak a görög antikvitás ‘szellemi útmutatása’. A versben ez utóbbi elgondolás, mint a sors értelmezésének, a helyes viselkedés megközelítésének problémája egyesül, kiegészítődik a csak Baratinszkijra jellemző, a 20-as évek közepén még kevésbé letisztult polgári klasszika igazságkeresésével, Baratinszkij ‘klasszikus bölcsességével’, ami az életmű egésze alapján arra enged következtetni, hogy az orosz költő már ekkor is tudatában volt az etikai megközelítés másodlagosságának, a helyette elfogadott és számára egyedül követhető megközelítésnek tartott klasszikus pozíció fontosságának. A *Стансы* c. vers első és második versszaka általános jellegű és minden emberre vonatkoztatott; az életről alkotott felfogások és viszonyulási módok józan ésszel is felfogható egyszerűségét hangsúlyozza:

В глуши лесов счастлив один,
Другой страдает на престоле;
...
Мы все блаженствуем равно.
Но все блаженствуем различно;
Уделом нашим решено,
Как наслаждаться им прилично.

Az ember szellemi magatartásának sorshoz alakítása a klasszikus költő értékrendjével nem egyeztethető össze, így Baratinszkij nem is tekinti sajátjának az értelemkeresés ‘alkalmazott’, csak az életre alapozott módját, amely szerint ki így, ki úgy boldog, mindegy is, hogy hogyan, csak az eredmény számít. Nem véletlen, hogy éppen Epikurosz és Epiktétosz elvei merülnek fel e gondolatok kapcsán: az antik görög filozófia válsága is úgy nyilvánult meg, hogy a metafizika egyre nagyobb mértékben fordult el az egész megértésének igényétől, az egyén világban való orientálásának kérdései, az egyénre szabott és az immanenciára alapozott boldogságkeresés irányába. Mivel akkor, sőt az antik görög filozófia egészében sem lehetett szó személyes Istenről és igazságról, így az igazság élet fölé helyezésének gondolata sem tudta kiszorítani az értelem keresésének azt a megnyilvánulását, amely majd csak az európai zsidó-keresztény kultúra teljességében és egyetemességében veszíti el jelentőségét, ahol a személyes értés igénye és a valódi léttapasztalat szükségszerűsége mellett az életre, világra és immanenciára irányultság háttérbe szorul. Epikurosz filozófiájának negatív hedonizmusát, tartózkodását a

szélsőségektől és az egyéni élet körén túlmutató kérdésektől Baratinszkij éppúgy nem tekinti valódi bölcsességnek, mint Epiktétosz sztoikus attitűdjét, amely szerint a külső világot teljesen elutasítva, csak magunk felé fordulva nyerhetjük el az igazi lelki szabadságot. Már az első versszak végét olvasva is megtaláljuk a baratinszkiji klasszikára jellemző, személyes értést igénylő felfogást:

И в незаметной, низкой доле
Всех благ возможных тот достиг,
Кто дух судьбы своей постиг.

Az egyéni sors személyes megértése szellemileg megalapozott kell, hogy legyen, ami a klasszika értelmezése szerint azt is jelenti, hogy az embernek saját sorsát az értelmes egészbe helyezve, annak legfőbb összefüggésében kell értenie; a sors (az egyén ‘osztályrésze’) ily módon nem önmagában nyilvánítja ki értelmét és jelentését. A második és harmadik versszak, az első kettő általánosított hangjával szemben, egyes szám első személyű, és egyértelműbben közelíti meg Baratinszkij költészetéről és életéről, az igazság életbeli érvényesítéséről vallott elképzeléseit. Formailag ez a rész is a görög antikvitás Múzsáihoz és isteneihez kapcsolódik, de a klasszikus költő hangja hallatszik erősebben:

Нашел отраду в песнях Муз
И в равнодушии высоком,
И светом презренный удел
Облагодарить я умел.

...
Хвала вам, боги! предо мной
Вы оправдались отныне!
Готов я с бодрою душой
На все угодное судьбине,

A sors szeszélyén, nehézségein és az életbe feledkezésen a lírai ént az alkotás segíti túl, az ‘emelkedett közömbösséget’ nem a görög antikvitás ataraxiájával vagy apátiájával kell azonosítani; inkább a világ fölé emelkedő, transzcendens igazságra vágyó és benne hívó szellemi nyugalommal. Az egyéni sors és a személytelen isteneknek, a vak végzetnek való kiszolgáltatottság érzése csak az igazság személyes átélésével, a léttapasztalat alkotói kifejezésével oldható fel, ennek megértése pedig az életre-világra orientált problématudatot más dimenzióba, az életen túlmutató transzcendencia síkjára emeli. Így többé nem látszik szükségesnek és (lehetségesnek sem) az, hogy az ember egyéni sorsának kérdéseit csak önmagában, személytelenül, a földi életből kiindulva (ezért zúgolódva és örök elégedetlenségben) közelítse meg.

Baratinszkij összegző, visszatekintő jellegű költeményeiben két különböző szinten teszi mérlegre a transzcendens értelem érvényesítéséért folytatott küzdelem eredményességét: személyesen, saját életpályája szempontjából, illetve a kor, a 'század' (a kultúra egy adott szakasza) szintjén. Saját költői tevékenységét úgy éli meg, mint egy korszak utolsó és egyedüli képviselőjének próbálkozását, örök keresését, léttapasztalásra való törekvését. A *Были бури, непогоды*⁴⁰⁷ kezdetű, 1839-es költemény rendkívül dinamikus, lendületes formában tárja elénk az alkotó élet értelmességének kétszintű (egyrészt egyéni, másrészt történelmi távlatokat nyújtó), visszatekintő jellegű értékelését. Bocsarov rendhagyónak nevezi ezt a verset Baratinszkij más műveihez képest, 'A kifejezés természetes könnyedsége, a költőiség szabad áramlása'⁴⁰⁸ miatt, szemben a más költeményekre inkább jellemző koncentrált és elmélyült kifejezésmóddal.

Mind formailag, mind tartalmilag olyan ez a vers, mint egy mélyről felszakadó, fájdalommal teli, megszakítás nélküli sóhaj, amelyben a vers énje összes elkeseredése és pesszimizmusa hirtelen a felszínre tör. A költemény jelene az életének alkonyán visszatekintő ember szenvedéssel teli, de ezen felülemelkedni törekvő pillanata:

В день ненастный, час гнетучий
Грудь подымет вздох могучий;
Вольной песнью разольется:
Скорбь-невзгода распоеся!

A személyes, egyéni emberi és alkotói szintről felszínre törő panasz és fájdalom szinte magától és megállíthatatlanul szabadul ki, ezáltal teret enged a lelkét-szellemet magasabb szintre emelő, a kor szintjére kitágított gondolatnak, ugyanakkor megszabadít a nyomasztó és elkeseredett érzéstől. Baratinszkij saját korát mindig olyan átmeneti időszaknak tekinti, amelyet leginkább a kultúra- és létfelejtés, az ember szellemi eltévelyedése és értelemtagadása jellemez; a kor és benne az eltévelyedett emberiség bűne miatt pedig személyes felelősséget, már-már önvádat érez. A kor és a kultúra válságának (a humanizmus és a klasszika válságának) felelősségteljes megélése tisztán tükrözi szellemi pozícióját: bármely korban vagy közegben az értékeket közvetíteni és érvényesíteni hivatott pozíció feladata az, hogy az érvényesítés sikerét vagy kudarcát az életen, a világon, illetve önmagán számon kérje, kíméletlen őszinteséggel. A szellemi tevékenység lehetőségeivel, az igazság életbeli érvényével (annak hiányával) szembesülve érthető a végtelen áradatként felszínre törő bánat, amely Baratinszkij költői és valódi énjében él az emberiség szellemi szempontú (látszólagos) kiúttalanságának személyes megélése miatt. A felidézett múltból mind egyéni, mind általános síkon csak a negatív, kudarcként megélt oldal kerül felszínre (*бури, непогоды, ненастный, гнетучий, скорбь-невзгода...*), a jelen

állapota, ennek megfelelően a század egészét, a jelen emberiségét sújtó megérdemelt és súlyos büntetés:

А как век-то, век-то старой

Обручится с лютой карой,

Ez a büntetés, amely az emberiségre önnön eltévelyedése miatt szakad, a legsötétebb látomást ébreszti: az üdvözülés reményének-hitének elvesztése fogalmazódik meg. Baratinszkij verseiben gyakran emlékezteti önmagát, illetve korának és a jövő kornak az emberét arra a veszélyre, amelyet az ember létét feltételező transzcendencia szem elől tévesztése, a létfelejtés, a világ immanenciába merülése hordoz, és gyakran ad hangot attól való félelmének, hogy az ilyen emberi viszonyulás végzetes lehet, visszafordíthatatlan eredményekhez vezethet: a szellemi tartalom elvesztéséhez, és végső soron a kárhozathoz. Nem akarja, nem is tudja ezt a lehetőséget elfogadni, és nem veszíti el hitét; a lázadás démoni gondolata éppen csak megérinti. A drámai felfokozás, a lehetőség elkerülhetetlen végzetként való ábrázolása költői eszköz, a memento hatásának, a fenyegetettség valódiságának hangsúlyozását szolgálja. Mégis olyan mélyen és személyesen átélt, felerősítve kifejezett módon tárul fel az értelemvesztés (szinte értelemtagadás) lehetséges volta, mintha csak egy hajszálnyi távolságra lenne a tényleges, lázadó magatartástól. Ebben a helyzetben, az elkeseredettségnek ezen a szintjén a legcsodálatosabb és legfelemelőbb lehet, ha az életbe, az értelmetlennek látszó küzdelemben belefáradt lélek hitéből új erőt merít, a lázadás gondolatát leküzd, mialatt az egész életén át cipelt kétszeres teher súlyát kénytelen tovább vinni, de most már a jövő értelmességének, a múltat is megvilágító fényének reményében, mert csak a jövőbe vetett hit adhat szellemi és lelki erőt, csak az mentheti meg a vers énjét a lázadás gondolatától.

A *На что вы, дни*⁴⁰⁹ kezdetű, 1840-ben íródott költemény a test és a lélek világának, a hozzájuk rendelhető fogalmak szembeállításának segítségével veti fel újra a szellemi lehetőségek időleges korlátozottságának, a vállalt kultúrtörténeti küldetés nehézségének problémáját. A keresztény hagyomány a test mulandóságát, a földi élet pillanatnyi, vagy legalábbis átmeneti 'siralomvölgy' jellegét, az ember fizikai törvényeknek való kiszolgáltatottságát hirdeti (különösen jellemző ez a középkorias, istenközpontú világkép életfelfogására) és ezzel szemben hangsúlyozza, mintegy a materiális mulandóság fölé helyezi a lélek halhatatlanságát, örökkévalóságát. A 19. századi orosz klasszika természetesen nem fordul szembe ezzel a hagyománnyal, de a polgári kor, a középkorban még többé-kevésbé meghatározó kultúratisztelet lehetőségeinek kimerülésével új szellemi feladatot teremt: az igazság evilági érvényesítésének

szükségességét fogalmazza meg. Az ortodox keresztény kultúra értékeinek képviselése mellett, amely tisztán szellemi feladat, a klasszikus, de érvényesítő pozíció (Baratinszkij költészete ennek a megközelítésnek a legjellemzőbb példája) a lélek lehetőségeire és esélyeire összpontosít. Meg kell jegyeznünk ugyanakkor, hogy az ortodox hagyománynak megfelelően és szemben a nyugat-európai gyakorlattal, a lélek a szellem hordozója, tükröződése, tehát fölötte áll a megszokott, hétköznapi, vagy a nyugati kereszténység alapján akár kultúrtörténeti síkon a lélekről alkotott felfogásnak. Ezt úgy kell érteni, hogy míg a nyugati kereszténység gyakorlatában a lélek, inkább az élet felé forduló, a szellemi teljesség igényével nem rendelkező viszonyulás megtestesítője, addig az ortodox kultúrában, így Baratinszkij klasszikus felfogásában is, a lélek a szellem hordozója, örök élete tehát a polgári alkotó számára a lét értelmességének záloga lehet. A lélek élethez és világhoz (immanenciához) kötöttsége az orosz kultúra egészében így kevésbé nyilvánvaló, mint ahogyan ez a nyugati kereszténységről elmondható. Baratinszkij *На что вы, дни* kezdetű verse szokatlan és megdöbbentő módon közelíti meg a lélek halhatatlanságának, a lét értelmességének kérdését úgy, hogy a léleknek a testi halál előtt bekövetkező elmúlását veti fel (Ginsburg is felfigyel 'test és lélek pszichológiai mélységeket tükröző szembeállítására'⁴¹⁰ Baratinszkij e versének elemzésekor.) A költemény első szakasza, mintha csak a középkorias felfogás hangján szólna, az itteni és mostani világot átmeneti, a síralomvölgyre emlékeztető állapotként írná le:

На что вы, дни! Юдольный мир явления
Свои не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.

Ez a megközelítés még nem is lenne meglepő, hiszen szellemről-lélekről nincs szó, csak a jelenségek önmagában értelmetlen világáról, ahol minden ismert, megszokott és hit nélkül reménytelen. A költemény második és harmadik versszaka ugyanakkor az 'evilági' szférával, az érzékileg megtapasztalható és racionálisan megismerhető szinttel szemben a lélek továbbélésének, értelmet megtapasztaló képességének megkérdőjelezése is lehetne. Úgy tűnik, a lélek korábban meghalhat, mint a test, ami úgy értendő, hogy léte ugyanolyan értelmetlen ismétlődéssé válhat, mint a csak materiális síkon folyó fizikai élet (és a céltalan ismétlődés Baratinszkij felfogása szerint mindig a szellemi kiüresedettség megfelelője). Az emberi lélek feladata, ezen a világon is, hogy a tökéletesség, Isten felé forduljon, tehát állandó fejlődésre, önmagának tökéletesítésére törekedjék, létének minden pillanatában nyitott legyen az igazság megtapasztalására. A hívő, örökkévalóságában reménykedő léleknek nem szabad feladnia ezen az úton tett próbálkozásait még akkor sem, ha bizonyos

pillanatokban célját szem elől téveszti. Baratinszkij klasszikus hitének lényegéhez tartozik, hogy a gyakran megfogalmazott reménytelenséget átmenetinek tekinti, és a pillanatnyi (de mélyen átélt) elkeseredettség a szellem megtagadására, az értelem további keresésének feladására soha nem készíti. A *На что вы, дни* kezdetű versben megszólított lélek ugyanakkor értelmetlennek tartja, mintegy feladja a további keresést, végső soron meghal:

И тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь...

A lélek számára úgy tűnik, hiábavaló minden próbálkozás, mert az ember sorsa, lelki-szellemi fejlődésének lehetőségei olyan mértékben korlátozottak, hogy nincs remény semmilyen pozitív változásra. A szűk határok közé szorított sors, amely fölött nincs az egyének hatalma, tulajdonképpen a történelem, az emberiség útja a tökéletes szellemi megvilágosodás felé, ha üdvtörténeti szempontból vizsgáljuk a kérdést. Az értelem megtapasztalásának reménye, az igazság iránti feltétlen elkötelezettség a szellemi alkotás, a mű forrása is, tehát a lélek végleges önfeladása az alkotást is lehetetlenné teszi. A lélekre, amely előtt itt a földön minden lehetőség bezárult, a cselekvés és aktivitás valamennyi módja megszűnt, ugyanolyan értelmetlen ismétlődés, rémálomszerű lebegés vár, mint a csak önmagában vett fizikai létezés. Az utolsó versszak, keretként az elsővel, újra az 'ellélektelenedett' test világát mutatja, a kiüresedett nappalok és éjszakák cél nélküli és értelmetlen váltakozását, magát az értelmétől és léte értelmességétől megfosztott embert, a természetlen testi-lelki-szellemi sötétséget, teljes kiüttlanságot. A vers formai kifejtésének alapötletétül szolgáló meglepő elgondolás (a test elmúlása előtt bekövetkező lelki halál gondolatának felvetése) így nyer teljes értelmet, azzal, hogy a halott lélekkel továbbra is fennmaradó test már nem él, legfeljebb vegetál, a világon van, de jelenléte értelmetlen és felesleges. Tehát a test is halott, ha a lélek már nem él benne. A megdöbbenően érdekes, megfordítottnak tűnő költői témaválasztás, pontosabban a tartalom kifejtésének ez a szokatlan módja nem azt jelenti, hogy nincs mit tenni, mivel a lélek próbálkozásai hiábavalónak bizonyultak, és hogy csak a tehetetlenség a kor emberének az osztályrésze. Azt kell inkább mondanunk, hogy Baratinszkij műve megalkotásával mélyen megértette, milyen veszélyt teremthet, ha az ember elveszíti a hitét, ha esetleg úgy gondolja, hogy az értelem keresését, amennyiben az leküzdhetetlen (vagy annak látszó) akadályokba ütközik, feladja, és azt képzei, élete a lélek aktivitása, hite nélkül is folytatható. Olyan ez a költemény, mint egy sötét látomás; rendkívüli módon ijesztő, mégsem a befogadó elrettentésére szolgál. A lélek katasztrófája, mivel a lélek volt az értelemtapasztalás

lehetőségének hordozója, az élet visszafordíthatatlan kudarcát is jelenti. Úgy tűnik, csak a semmi, a teljes reménytelenség maradt, és valóban nem marad semmi sem emberi nivoltunkból, ha halott lélekkel próbálunk élni. Tulajdonképpen az értelemtagadás (destruktív lázadás) bűnébe esik az, aki esetleg úgy képzei, lélektől megfosztottan is folytatható az élet. Az a tény, hogy Baratinszkij nem tesz különbséget a lelki halál és a teljes halál között (vagyis annak megmutatása, hogy halott lélekkel értelmes élet nem képzelhető el), utal rá, mennyire elfogadhatatlannak tartja azt a magatartást. Ilyen körülmények között valóban érthető a vers indítása, az a felkiáltás, amely az e világon eltöltött napok értelmetlenségét, hiábavalóságát sugallja, és a szellem megmutatkozása is azon keresztül valósul meg, ahogyan a költő ehhez az elképzeléshez viszonyul, tehát az elképzelés tarhatatlanságának, ijesztő voltának érzékeltetésében.

Az 1840-es évek elején íródott *Молитва*⁴¹¹ c. hatsoros költemény szintén a Baratinszkij által felvállalt küldetés nehézségének és értelmességének bizonyítéka:

Царь небес! Успокой
Дух болезненной мой!
Заблуждений земли
Мне забвенье пошли,
И на строгой твой рай
Силы сердцу подай.

A vers énje egyrészt az a polgár, akinek lelki-szellemi törekvéseit az élet nem igazolta, ezért csalódott és reményvesztett, másrészt az a klasszikus, aki tudja: elkeseredettsége csak átmeneti állapot, olyan, mint egy betegség, és ennek nem szabad így lennie. Az előbbi csak az életből kiindulva tudja elképzelni az értelemtapasztalás lehetőségét, az utóbbi ugyanakkor tisztában van vele, hogy az értelem világban való közvetlen megmutatkozása az üdvtörténet jelenlegi állapotában még nem várható. A világ eltévelyedtségéről, amely a polgár számára az egyedül megtapasztalható dolog, a klasszikus szintén kívülállóként, pontosabban rajta felülemelkedve tud, ugyanakkor a perspektívát szem elől tévesztő ember számára saját világa még reménytelenebbnek tűnik. Mégsem mondhatjuk, hogy a klasszikus számára jelen esetben nem problematikus a válasz megtalálása lelkének és szellemének nyugtalanságában, és azt sem, hogy a lírai én csak kívülről nézi korának kétségbeesett és kétségbeejtő állapotát, és hogy nem tekinti az adott helyzet részesének saját magát. Baratinszkij szellemi kérdésekhez való viszonyulásában a bárkit érintő lehetőségek és problémák személyes átélése mindig központi jelentőségű. Tudatossága, illetve az alkotás létrehozása ugyanakkor lehetővé teszi, hogy a személyesen és tragikusan

megélt gondolat kifejezése önmagában is választ adjon, előrevetítse a szellemi válságból kivezető út elképzelését. A *Молитва* c. költemény esetében szintén együtt érezhető a problémát annak teljes súlyában személyesen átélő polgár, illetve a választ, megoldást értő, azt a jövőbe helyező klasszikus jelenléte. A lélek és a szellem betegsége tulajdonképpen az igazság evilági érvényének hiánya miatt átélt elkeseredettség, az eltévelyedés pedig a kor jellemzője; pontosabban minden kor jellemzője lehet az értelem mindenki számára tapasztalható megnyilatkozásáig. A lázadás gondolata abból fakadhat, hogy az individuum, miután saját életében, a világ adott korra jellemző állapotában nem tartja elérhetőnek a léttapasztalatot, a hiányt általános síkra emeli.

Lermontov 1829-es *Ima* c., Ne sújtsdon átkod⁴¹²... kezdetű verse több mint tíz évvel Baratinszkij műve előtt született, más költői pozícióból és lényegesen hosszabb terjedelemben; érdemes mégis kitérni a két szöveg esetleges intertextuális érintkezésére, és elsősorban a gondolati szempontból vett hasonlóságokra, illetve különbözőségekre. Baratinszkij imája az eltévelyedett világban élő ember számára kér lelki-szellemi erőt, hogy hűségét az igazsághoz megőrizhesse, hogy a lázadás kísértésén felül tudjon emelkedni. A meg hasonlottság élményét, a vágyott értelem és a nélküle élő világ ellentétét a szellem betegségeként éli meg Baratinszkij versének lírai éneke, aki lelkét, szívének erejét is kevésnek érzi ahhoz, hogy a lázadástól mindenkori el tudja határolni személyiségét. Hat sorba, két mondatba sűrítve fogalmazza meg a költőt legtöbb versében foglalkoztató kérdést: hogyan viszonyulhat az ember egyszerre a léthez és a világhoz, egyszerre szellemileg és lelkileg, hogy hitét megőrizhesse, s hogy a lét egységét-értelmességét ne kérdőjelezze meg.

Lermontov 1829-es *Imája*, úgy tűnik, másért szól, és sajátos kétértelműséget rejt, mivel a lírai én lehetetlent kér Istentől: Baratinszkij versének énekehez hasonlóan az igazság személyességének tapasztalatára vágyik, ugyanakkor saját szellemétől szeretne megszabadulni: 'Vagy ezt a lángolt oltsd ki bennem,/ E vad tűzvészt fékezd te meg,/ Tedd, hogy e szív kővé meredjen,/ Vakítsd meg e sóvár szemet,/ Irtsd ki bennem iszonyú szomját,/ Maró szomját a dalnak...'- tehát mindattól, ami a léttapasztalás teljességéhez vihetné közel. Lermontov, mint (arisztokratikus, de) a romantika szellemi lázadását közvetlenül megfogalmazó alkotó, belső meg hasonlottságát (az igazság tapasztalatára törekvő lélek és a lázadó szellem kettősségét) a szenvedélyben éli meg: 'e sötét siralomvölgyet/ s szenvedélyeit szeretem .../ Hogy kebelemből sisteregve/ a láva szenvedély kicsap.../ S nem hozzád szárnyaló dicséret,/ Teremtőm, bűnös énekem.' Lermontov 'bűnös' éneke tulajdonképpen a konstruktív szellemi lázadás, annak

arisztokratikus tisztasága és az igazságban gyökerezettség, mely közvetlen léttapasztalás, mint Puskiné. Lermontov számára a szenvedés oka annak szubjektív elfogadhatatlansága és nehezen belátható volta, hogy alkotói pozíciójában lázadás és szellem, lázadás és alkotás – egy és ugyanaz. A lét értelmességének, az igazság egységének őrzője Lermontov költészetében a lélek, s nem a szellem, így igazság felé fordulása is lelki természetű. 'Elmém béklyótlan tévelyeg' – a szellem, hiába részesül a személyiség lelki oldala a létben – lázadni kényszerül; kényszere legyőzhetetlen, és egyben a lermontovi alkotói pozíció lényege is. Lírai énje számára nehezen (látszólag egyáltalán nem) belátható, hogy feladata (melytől lázadásával oly kétségbeesetten szabadulni szeretne) éppen a lélek és szellem meghasadtságában fogant tiszta szellemi lázadás közvetlen kifejezése.

Baratinszkij klasszikus szellemi irányultsága nem engedi a lázadó alkotói magatartás elfogadását, de a szorongatott helyzetből pillanatnyilag kiutat nem lát. Istenhez szóló imájában azt kéri tehát, hogy a szellemi lázadás gondolatától megmenekülhessen, mert tudja, hogy személyes szellemi kérdéseinknek személyen túlmutató vonatkozásai is vannak. Ezek a vonatkozások vagy jellemzők személy felettiak abban az értelemben is, hogy a kultúrtörténet folyamatának egészében egy adott kor más-más lehetőségeket nyit meg a szellem embere előtt. Az adott lehetőségek, és velük összefüggésben a vállalható szellemi feladatok különbözőek, mégsem mondhatjuk, hogy viszonylagosak lennének, mert a viszonyítási pont mindig ugyanaz. Ez az alkotói viszony a *Молитва* c. költemény tanúsága szerint, azon túlmenően, hogy a polgár problémáját és a klasszikus hitét ötvözi, egyéni feladatot is magába foglal; a Baratinszkij által vállalt kultúráképviselő küldetését. A világ jelenlegi (vagy mindenkori) eltévelyedettsége, betegsége arra készítheti az egyént, hogy hitét felfüggeszse, vagy elzárkózzon a szellemi kérdésektől, tehát egyben arra is, hogy a szűkre szabott szellemi lehetőségek közepette csak az élet elviselésére, a teljes feladás elkerülésére szorítkozzon. Sokkal nehezebb ilyen feltételek mellett az igazságot aktívan képviselni, és mindennek ellenére hirdeti a kultúráképviselő / érvényesítés mindenkori szükségességét. Baratinszkij *Молитва* c. versének példája az aktív modell, a kedvezőtlen kultúrtörténeti körülmények és személyesen is korlátozott lehetőségek ellenére is vállalt és végigvitt szerep megfogalmazásának, és egyben annak hitét is tükrözi, hogy a panaszba való elkeseredett belefeledkezés veszélyét, lelki kísértését muszáj elkerülni, mert ellenkező esetben az alkotás elveszítheti az igazsághoz való közvetlen viszonyát, valódi tartalmát. Az ima, a fohász lényegénél fogva az egyén hitét tükrözi, pozitív jelentést hordoz abból a szempontból, hogy a vágyott igazságért szól, személyes, és közvetlenül tanúskodik a hitről, amely az imát étellel, valódi jelentéssel tölti fel. Az imát mondó lírai

én elsősorban erőt kér, nem ahhoz, hogy ittlétét kibírja, sokkal inkább ahhoz, hogy az igazságot, a belé vetett hit megőrzésének fontosságát továbbra is hirdetni tudja, tehát ahhoz, hogy megfelelhessen vállalt alkotói küldetésének. A Puskin életművében megnyilvánuló szellemi arisztokratikus magabiztosságot és optimizmust hiába keresnénk Baratinszkij verseiben, de nem állíthatjuk azt sem, hogy Puskin az élet nyújtotta lehetőségeket, beleértve saját lehetőségeit is, problémátlannak találta volna. Nem adott arra esélyt, hogy személyes szomorúsága az alkotásokon nyomon hagyjon, mert az arisztokratikus kultúrképviselő feladatával ez nem lett volna összeegyeztethető. Puskin 'szomorúsága' és alkotói elszigeteltsége benne van Baratinszkij elkeseredettségében is, aki nem a puskini, problémákon felülemelkedő alkotói magatartás képviselője, aki nem 'erőlteti' magára és verseire (ez csak hamis utánczás lehetne) ezt a magatartást, de feladatának része a nagy példakép tragédiájának kifejezése is.

A kultúra értékeinek megőrzése, a hagyomány fenntartása, illetve jelentőségének elismerése a klasszika rendje szerint az alkotó legfontosabb feladata. A polgári kor eltévelyedésének hosszú évszázadok óta biztos jele a kultúra fokozódó felejtése, a múlt és a hagyomány elutasítása; függetlenül attól, milyen valódi értékektől fordul el ezzel az emberiség. A hagyományt szellemében mélyen őrző Baratinszkij számára az értékek elutasítása a szellemi eltévelyedéssel, saját valós létünk megtagadásával egyenlő. Nem állítja természetesen azt, hogy a jelen emberének a múltban kellene élnie, megfelelkezve az adott kor konkrét szellemi feladatairól és sürgető problémáiról, vagy a jövő számára megalkotott célkitűzéseiről; ő maga, klasszikus beállítottsága és ortodox keresztény hite miatt is, a jövő, az emberiség majdani megvilágosodásának kérdéseit soha nem hagyta figyelmen kívül. Ugyanakkor hagyománytisztelete követelménnyé és elkerülhetlenné tette, hogy a múlt értékeit megőrző, a kultúra életének folytonosságát fenntartó magatartás szükségletére ráébressze a kort. A *Предпрудок*⁴¹³ kezdetű, 1841-es verse is a hagyománytisztelet jelentőségét emeli ki, különös hangsúllyal a jelenkor létfelejtő magatartására, amely a múlttól való elzárkózás formájában, a hagyomány nyelvének 'nem értékeként' jelentkezik:

...Храм упал;
А руин его потомок
Языка не разгадал.

Saját századát, a 19. század közepének polgári, gyakran szellemtelen magatartást tanúsító korát annak előítéletei miatt tartja a lírai én 'dölyfösnek', lenézőnek. Az előítélet általában valaminek a nem értéséből, a tudatlanságból származik; a gondolkodás hiányát

tükrözi, ha a múlt egy részét negatívnak minősítjük anélkül, hogy legalább törekednénk a megismerésére és megértésére. A szellem elleni lázadás legsúlyosabb, gonoszságnak nevezhető formája a hangos tudatlanság, a szellemtelenség 'hirdetése'. A hagyomány értékeit továbbvinni hivatott költő feladata, hogy felhívja a kor emberének figyelmét az ilyen formájú eltévelyedés veszélyére, és kimondja: mindenkinek kötelessége a hagyomány tiszteletben tartása, még ha teljességében megértenie nem is sikerül. Baratinszkij nem határolja el saját és versbéli énjét a századra jellemző viszonyulástól; alkotói és emberi szerénysége nem is engedné, hogy 'felülről', valamilyen megközelíthetetlennek látszó szellemi magaslatról 'prédikáljon'. Azt azonban (saját magával szemben is) feltétlenül érvényesítendőnek tartja, hogy minden ember, ha a megértés képességét és hajlandóságát nélkülözi is, legalább a végtisztességet adja meg a letűnt kornak:

Воздержи младую силу!
Дней его не возмущай;
Но пристойную могилу,
Как уснет он, предку дай.

Baratinszkij késői, formailag letisztultabb és tartalmilag is elmélyültebb versei között sok az összegző jellegű, a személyes emberi sorsra, illetve az alkotói pálya egészére visszatekintő költemény. Líráját egészében véve szokás filozofikusnak nevezni, ez nem is túlzás, de valójában kései versei tükrözik teljesebben a klasszikus költő életművének egészét meghatározó szellemi igényt, a Baratinszkijra leginkább jellemző metafizikai megközelítését. Korai költeményeiben az igazság életre vonatkoztatottságának kérdése formailag inkább az egyén, és ezzel együtt a minden embert érintő személyes viszonyulás követelményeire/lehetőségeire összpontosít; a harmincas évek második felében, valamint a negyvenes években ez a perspektíva kitágulni látszik; azon túlmenően, hogy metafizikai szempontból elmélyültebb: a kultúra egésze, a történelem folyamatának teljessége kerül előtérbe; az egyéni lehetőségek mellett az alkotás és az alkotó lehetőségei kerülnek mérlegre. A későbbi versek még határozottabb formában tükrözik (a korai versekben is kiütöző) felelősséget a kultúra értékeiért és mindazokért, akik számára ezeket az értékeket a művészetnek láthatóvá-beláthatóvá kell tennie. Az 1840-es, *Мудрецу*⁴¹⁴ c. költemény a szellemi feladattal (a feladat nehézsége miatt) küzdő költő elkeseredett vallomása, amelyben az élethez kötöttebb egyéni viszonyulás kiterjesztődik a közvetlenül szellemhez kapcsolódó, a metafizikai gondolkodás szempontjából egyetemes síkra. A rövid, mindössze nyolcsoros költemény címében a 'bölcset' szólítja meg. A bölcsesség, az

életben és a kultúra szintjén egyaránt érvényesíthető, megkérdőjelezhetetlen tudás a lírai én számára mindig elsőrendű fontossággal bír, a megszólított bölcs nemcsak konkrétan és szó szerint értendő tehát, hanem vonatkozik minden, a megértés igényével fellépő emberre (a lírai énre is); önmegszólítás is lehetne, ha Baratinszkij sokszor keserű öniróniáját szem előtt tartjuk. A többes szám első személy, illetve az egyes szám második személy együttes használata azt a közösséget érzékelteti, amely minden, a kultúráért magát felelősnek érző embert egybefog; amelyet Baratinszkij kívülről is próbál érteni, de amelytől saját versbéli és valódi énjét soha nem függetlenítheti teljesen. A rövid költemény első sorai az ember és művész élethez kötöttségét emelik ki:

Тщетно меж бурною жизнью и хладною смертью, философ,
Хочешь ты пристань найти, имя даешь ей: покой.

Meglepő, vagy inkább elszomorító, hogy a vers első szava a hiábavalóságra, a keresés értelmetlenségére utal. Csak az élet viharos zaja és a halál néma csendje tűnik az életút két biztos pontjának, holott a bizonyosság, a szó valódi értelmében, sem az élet fizikai és érzékszervekkel felfogható oldalához, sem pedig az ember testi mulandóságához nem kapcsolódhat. A lírai én éppen azt a menedéket, illetve a hozzá vezető bölcsességet keresi, amely az élet akadályokkal tűzdelt útján a semmibe hullás tudatában is érték lehet, megnyugvást hozhat a léleknek; amit az ember általában nyugalomnak nevez. És éppen a nyugalom lesz az, amit hiába keresünk itt, földi életünk adott körülményei között, ha az életben szeretnénk az értelem jelenlétének nyomát megtapasztalni:

Нам, из ничтожества вызванным творчества словом тревожным,
Жизнь для волнения дана: жизнь и волнение одно.

Az alkotás belső készítése, a művészi elhivatottság nem egyeztethető össze a nyugalommal; a kultúráért, a kultúra értékeinek életben való érvényesítéséért felelősséget érző és vállaló ember, az alkotó - szellemi feladatának jellegénél fogva - soha, vagy legalábbis ebben a korban, nem feledkezhet bele nyugodtan az élet élvezetébe. Ebben a versben is fény derül Baratinszkij nyugalomról alkotott fogalmának és értékelésének összetettségére; az adott vers kontextusa alapján a nyugalom nem nevezhető pozitívnak; mert a keresésében, az igazság felé törekvésben nincs megállás és nyugvópont, az alkotónak nyugtalannak kell lennie.

Az aggodalom és nyugtalanság azonosítása az élettel egyértelműen mutatja, hogy az élet Baratinszkij felfogása szerint több mint a mindennapi 'világban létezés', azaz, Baratinszkij lírájának értelmezésekor fontos különbséget tenni világ és élet fogalma között. A világ nélkülözheti az ember életét szükségszerűen (vagy legalábbis követelményként) átható szellemi igényt, választott viszonyulást a lét egészéhez. A *Мудрецу* c. költemény

alapján elmondható, hogy a viszonylagos nyugalom, mint menedék csak azoknak adatik meg, akik nem tudnak vagy nem akarnak a megoldásra váró, s pillanatnyilag megoldhatatlannak látszó metafizikai-szellemi problémákkal szembenézni. A vers utolsó négy sora drámai tömörséggel foglalja össze mindazt, amit a 'szellem emberének', a bölcsesség megszerzésére (valódi lelki-szellemi tapasztalatra, az értelem közvetlen megtapasztalására) vágyó alkotónak meg kell szenvednie:

Тот, кого миновали общие смуты, заботу
Сам вымышляет себе: лиру, палитру, резец;
Мира невежда, младенец, как будто закон его чужа,
Первым стенаньем качать нудит свою колыбель!

A saját életen túlmutató, az élet egészének értelmességét számon kérő magatartást, illetve viszonyulási módot választó ember nem pihenhet meg, a kifejezés kötelessége, a tapasztalat/megértés állandó továbbadása életének legfőbb meghatározója kell, hogy legyen, és ebben a folytonos tevékenységben, e vers tanulsága szerint is, teljességgel magára van utalva. Az alkotó elszigeteltségének kérdése természetesen nemcsak ebben a költeményben, és nem is csak Baratinszkij lírájában meghatározó élmény; inkább nevezhető a modern polgári kor jegyének. A művész, legyen költő, festő, szobrász vagy bármilyen művészeti ág képviselője, csakis a kifejezés eszközét tekintve más és más, de mindig egyedül kényszerül szembenézni a kultúrártékek érvényesítésének oly sok nehézségbe ütköző feladatával, ha a lét egészéért és értelmességéért aggodalom él benne, ha a saját életén túlmenő problémátudat megfogalmazódott benne. A művész a tudatlan világ gyermeke, tehát a világból sehonnan nem várhat segítséget. A világ tudatlanságának említése nem vádaskodás Baratinszkij részéről, és még a 19. század első felében sem tűnik meglepő állításnak. (Sajnos a valódi tudás, vagy legalább az emberi lét értelmességének megértéséért tett erőfeszítések a harmadik évezredbe lépve sem eléggé meggyőzőek, a létfelejtés még ijesztőbb mértékben jellemzi korunkat, mint bármely időszakot a múltban.) Nem is csak (és nem is elsősorban) a világ szellemi igénytelensége keseríti el a költőt és a vers énjét (a bölcsesség megtalálásának 'megszállottját'), de a szellemi támasz, a polgári feladatként jelentkező kultúra-érvényesítést segíteni és meghatározni hivatott képviselési szempont fájó hiánya is. Baratinszkij, a klasszikus, de az érvényesítés feladatát vállaló költő, saját alkotói teljesítményéhez nélkülözhetetlennek érzi az útmutatást, a bölcsőt ringató biztos kezeket, hogy - ha a világ megváltoztatásához önmaga nem is nyújthat eleget, de - legalább a helyes út és az alkotás értelmességének tudása a sajátja lehessen.

3. Szabadság és rabság

Az ember léthelyzetének kettőssége egyrészt a fizikai törvényszerűségeknek kiszolgáltatott élet és az öröklét hitében élő szellemi-lelki viszonyulás, másrészt a történelmileg adott lehetőségek korlátozó kényszerének és az igazság életbeli és mindenek fölött álló érvényének együttes jelenlétét, kifejezését, a kettő harmonikus megélésének igényét fogja egybe Baratinszkij lírájában. Klasszikus viszonyulása a szabadság fontosságát helyezi előtérbe, életre (is) állított megközelítése révén ugyanakkor nem feledkezhet meg az életbeli érvényesülés problematikus voltáról, a kultúrtörténeti lehetőségek sajnálatos korlátozottságáról sem.

A keresztény hagyomány értelmezése szerint, és ennek nyomán a klasszika értékrendjét tekintve is, a szabadság az embernek a teremtéssel adott, örök és bármely pillanatban választható lehetősége, maga az igazság választása, a létre és értelemtapasztalásra mindenkor nyitott szellemi magatartás. Baratinszkij természetesen nem vonja kétségbe az ember szabadságát, és léthelyzetének kettőssége a versekben gyakran tárul fel a természet személyes megközelítésében; Baratinszkij lírájában, akár korai, akár érettebb kori alkotásait tekintve, a természet lelki-szellemi szempontból kiemelt kategória, önmagában érték; az ihlettel átélt természet a szellemi alkotás forrásává, kiindulópontjává válik, az ember szellemi szabadságának kérdése így gyakran kapcsolódik ember és természet viszonyának problémájához, illetve az ember létezésben elfoglalt helyének megvilágításához.

A 19. század első felében, mindenekelőtt a romantika irodalmában a természet felemelése, vagy akár felmagasztalása gyakran tapasztalható jelenség, Baratinszkij költészetében ugyanakkor nem erről a természetfelfogástól van szó. A romantika 'vissza a természethez' programja, a természettel való azonosulás, a természet panteizmussal rokon felemelése a klasszikus orosz lírikus értékrendjétől távol áll, a természet mégis sajátos jelentőséget hordoz, nem egyszerűen tematikus kiindulópont a versekben. A *К чему невольнику мечтания свободы...*⁴¹⁵ kezdetű, 1833-as költeménnyel kapcsolatban Bocsarov fontos megjegyzést tesz, amikor két hang vitájaként értelmezi: 'Két hang éles vitája hallható, de nyilvánvaló, hogy ez a két hang nem idegen egymásnak, ugyanabból a tudatból szólalnak meg.'⁴¹⁶, J. Mann: *Необходимость Баратынского* c. írásában így fogalmaz ugyanezzel a verssel kapcsolatban: 'A határok átléphetetlenségének kérdése fogalmazódik meg a *К чему невольнику мечтания свободы...* c. versben.'⁴¹⁷

A tudatban zajló vita, a kérdés és az egymást kizárónak látszó válaszok értelmezésével érdemes a költeményt megközelíteni. A vers első nyolc sora az ihlettel és személyes átéléssel megvalósuló természetábrázolás szép példája, és ugyanakkor az emberi lét természeti- és azon túlmutató értelmének megfogalmazása. A vers első sora (К чему невольнику мечтания свободы?) tulajdonképpen az egész költeményt összegző kérdés. Baratinszkij lírájában az emberi sors lényege mindig kettőség által meghatározott: a természet korlátjai és korlátlan szabadságvágya, a korlátokat legyőző értelem megtalálásának igénye jellemzi. Az első sor alapján úgy tekinthetjük az embert, mint rabságra kényszerülő, mégis mindig a szabadságról álmodozó teremtményt, akinek - bármennyire is vágyik rá - nincs módja fizikai létének kényszerű határain felülemelkedni, ezért nem élheti át azt a nyugalmat és harmóniát, amit a természet rendje áraszt. A természetben, az ember nélküli világban nincsen jelen az önálló akarat, a törvények elleni lázadás kényszere, a lelki-szellemi törekvés:

Взгляни: безропотно текут речные воды
В указанных берегах, по склону их русла;
Ель величавая стоит, где возросла,
Невластная сойти. Небесные светила
Назначенным путем неведомая сила
Влечет. Бродячий ветер не волен, и закон
Его летучему дыханью положен.

A természet rendjével és harmóniájával való azonosulás módja Baratinszkij versében nem romantikus, mert a természet nem az ember fölött álló és az igazságot közvetlenül tükröző része a létnek. A lírai én olyan intenzitással éli át a természet harmóniáját, olyan mélyen azonosul vele, hogy felmerül az olvasóban a kérdés: nem emelte-e túl magasra, az ember fölé a leírás tárgyát? A természet sorsnak, felsőbb erőknek való engedelmessége, az ember 'engedetlenségével' szemben valóban irigylésre méltónak, példa értékűnek tűnhet, különösen akkor, ha a költemény további öt sorát vesszük alapul. Mintha az embernek is jobb lenne, ha el tudna feledkezni evilági, életének jelenlegi pontján szellemi lehetőségeit korlátozó törekvéseiről, vágyairól:

Рабы разумные, послушно согласим
Свои желания со жребием своим-
И будет счастлива, спокойна наша доля.

Ez a gondolat, tehát annak az elképzelésnek a megfogalmazása, hogy a szellemi törekvés elfojtása, a valódi emberi (szellemi) jellemzők háttérbe szorítása 'boldogságot' eredményezhet, gyakran megjelenik Baratinszkij verseiben, de végső jelentés, a lírai én által elfogadott cél soha nem válik belőle. Ebben a költeményben ez az elhatárolódás a vers

utolsó négy sorában lesz formailag-tartalmilag egyaránt nyilvánvaló, e sorok segítségével érthető meg tisztán, miért tekinti a klasszikus szellemi beállítottságú költő lázadónak, és emiatt saját maga számára elfogadhatatlannak azt a magatartást, amit a költemény középső részében mintha követendő programként mutatott volna be, és a vers utolsó sorai teszik egyértelművé az alkotó romantikától elhatárolódó, a klasszika értékeit vállaló pozícióját is. Bocsarov ezt a fordulatot így írja le: 'Itt belép egy új, az előzővel ellentétes hang; a vers énje félbeszakítja önmagát, fellázad saját gondolata ellen.'⁴¹⁸

Безумец! Не она ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам? И не ее ли глас
В их глазе слышим мы? О, тягостна для нас
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною
И в грани узкие втесненная судьбою.

Az ember életét és létét meghatározó legfelső akarat, Isten szándéka szerint szabadok vagyunk, a szabadság és boldogság utáni vágyunkat, az értelem megtapasztalásának igényét nem szabad feladnunk. Az a tény, hogy Baratinszkij esztelennek nevezi a természettel azonosuló magatartást, azt a metafizikai kísértést, aminek a romantikusok nem tudnak ellenállni, világosan kifejezi klasszikus értékrendjét. Természetesen nem lehet szó arról a magabiztos, arisztokratikus szellemi alapról megszólaló természetfelfogásról, amely Puskin alkotásaira jellemző. Az arisztokratikus szellemi pozíció kizárja a természet jelentőségének túlhangsúlyozását, a természet ember fölé helyezését, a sors (a fizikai lét, vagy tágabb értelemben a történelem pillanatnyi állapota) az értelemteljesüléshez képest figyelmen kívül hagyható. Baratinszkij e versének tanúsága szerint az emberi 'sors' jelentősége nem elhanyagolható, és ez azért is érthető, mert alkotói magatartásánál fogva a világhoz-élethez való viszonyról nem feledkezhet meg, személyes feladata, lét és élet viszonyának, és benne, illetve az igazság és az élet között, az ember helyének tisztázása. A szellemi igény felfüggesztését, a természetbe való belefeledkezés metafizikai kísértését Baratinszkij lírai énje egyszerűen nem engedi meg magának, úgy érzi, a szellemi lázadás bűnébe esne, a természet mindenek fölöttiségét, önmagában való értelmességét kimondva istentagadó pozíciót képviselne. Ugyanakkor azt sem engedheti meg, hogy az emberi élet történelembe vetettségét ne vegye figyelembe (mert ebben az esetben nem töltené be a számára kijelölt és vállalt szellemi feladatot, verse nem lehetne alkotás). A nehézség, a tényleges teher ebből a kettősségből, a vállalt feladat emelkedettségének és a lehetőségek korlátozott voltának együttes jellemzőjével magyarázható. Az ember szívében (lelkében) és szellemében jelenlévő erő, Isten akarata szerint, az értelem továbbvivője, igaziból nem is állítható szembe a fizikai lét

korlátozottságával, az emberi élet mulandóságával. Baratinszkij verse is legfeljebb látszólag tükröz ilyen ellentmondást, a lényeges különbség nem az ember fizikai 'rabsága' (korlátozott lehetőségei), illetve szabadságvágya (korlátokat el nem ismerő szellemi törekvése) között áll fenn, hanem sokkal inkább a lehetőségként adott történelmi momentum és az ember, mint szellemi igénnyel teremtett, az igazság iránti feltétlen hűségre hivatott lény 'rendeltetése' között. A vers fő kérdése az emberi szabadság, még ha Baratinszkij versének első része szó szerint rabnak is láttatja az embert. A korlátozott lehetőségeket ebben az elgondolásban kell értelmezni, a történelmi-kultúrtörténeti szempontból adott lehetőségekként, nem pedig az ember fizikai létének kényszerű (és természetesen nem megkérdőjelezhető) törvényeiként. A természet szépségét és rendjét Baratinszkij - a romantikus felfogáshoz viszonyítva - személyesen éli meg, az Értelme természetben való tükröződésének lehetőségét sem zárja ki, de soha nem állítja, hogy a természethez személyes szellemi igénnyel, lelki odaadással közelítő ember jelenléte nélkül a természet önálló értelemmel bírna.

Az életnek való kiszolgáltatottságot illetően sem szabad azt gondolnunk, hogy a klasszikus alkotó jelentőséget tulajdonít neki, inkább a kultúrtörténet folyamatában az egyes ember számára adatott, vállalt vagy elutasított feladatot. Ez a feladat, a pillanatnyilag adott lehetőségek valóban rabságot és korlátozottságot jelenthetnek abban az értelemben, hogy a klasszikus polgári pozícióról megszólaló költő akkor felel meg legjobban vállalt küldetésének, ha elismeri és megfogalmazza az élet és igazság közötti, jelen pillanatban feloldhatatlannak látszó ellentmondást, ugyanakkor azt is kifejezi, hogy az ellentmondás, az emberi élet korlátozottsága (rabság) 'itt és most' jellemző, de nem örök, és a Teremtés szándéka szerint nem is így kell lennie. Baratinszkij költészete, mint ahogyan az orosz klasszika alapvetően, a végső értelemteljesülésre állított, a jelenleg (a vers jelene szerint) nem látott kiút reménye végigkíséri líráját. A természet, bármilyen tisztelettel, személyes odaadással és áhítattal éli át az ember, ennek megfelelően nem fokozható fel a szellem szintjére, a történelem pedig, bármilyen nehézségeket is állít egy adott alkotó elé, nem vihető le a tárgyi világ, a fizikai lét törvényeivel egy szintre. Ily módon a szabadság - vagy, ha pontosan akarunk fogalmazni, a szabadság hiányának átélése - az adott helyzet jegye, egyénileg átélt tapasztalat, de nem az emberi lét sajátja. Most és itt úgy tűnhet, mintha csak a szabadságtól megfosztottság jellemezné az embert, de megoldás, kiút van, hiszen elvben, s az európai kultúrának megfelelően, az igazság megtörténe, az emberiség teljes, minden kötöttséget feloldó szabadsága bármikor bekövetkezhet. Az ember eredendően, Isten szándékának megfelelően szabad, az élet pedig csak a történelem egy bizonyos pontján

látszik és érződik nehezen elviselhető rabságnak. A költemény végén Baratinszkij szinte szemrehányást tesz magának (esztelennek nevezi magát), amiért felmerült benne az elégikus, romantikus siránkozás. Ez utóbbi, noha állandó kísérője Baratinszkij lírájának, elveszti jelentőségét az egész értelmességébe vetett hit, az értelem közvetlen megtapasztalásának bármikor bekövetkezhető pillanata fényében.

A *Когда исчезнет омраченье*⁴¹⁹ kezdetű, 1834-es költeményben a lelket fojtogató démon, s a miatta elkeseredő, és ugyanakkor a felszabadulás reményét fel nem adó lélek harca, a szellemi kilátástalanság érzésén felülemelkedő hit kettőssége tapasztalható. Szemenko szerint 'a romantikus költészetben elterjedt démon alakja Baratinszkij verseiben mindig eredeti jelentésében szerepel: elsősorban gonosz szellemként, ... elűzésével pedig Baratinszkij az értelemtagadás gondolatán emelkedik felül.'⁴²⁰

Sajátos, de Baratinszkij verseiben gyakran megfigyelhető tartalmi elrendezés jellemzi ezt a költeményt: a második rész (amely formailag is elkülönül a vers első felétől) nem az először felvetett problémára adott megoldás, hanem inkább ez nevezhető kiindulópontnak, és az első részben ad hangot a költő reményeinek, az értelem végső megnyilvánulásába vetett hitének. Ennek az elrendezésnek megfelelően érdemes először a költemény második részét értelmezni. A vers éneke mintha lelkileg halottnak érezné magát, mintha fohásza, amit az értelem megtapasztalásáért mond, nem találhatna meghallgatásra, és az alkotásnak a továbbiakban nem lenne értelme:

Вотще! Я чувствую: могила
Меня живого приняла,
И, легкий дар мой удушая,
На грудь мне дума роковая
Гробовой насыпью легла.

A hiábavalónak érzett fohász, a vers énjének lírai panasza hasonlóságot mutat a romantikus költészet életérzésével, általános elkeseredettségével, az értelmetlenség átélése miatt az életet is feladni készülő, magányos ember panaszával, aki csak valamikor régen, az egység és értelem megtapasztalásakor volt képes szellemi alkotásra (jellemzően romantikus elképzelés az értelemtapasztalás, az alkotóképesség múltba helyezése), és ehhez a múlthoz képest a jelenben már csak a veszteséget képes átélni. A vers második felének első négy sora kérdés arra vonatkozólag, lesz-e még valaha egyáltalán értelme az alkotásnak, a szentnek nevezett költészet szolgálatának, és van-e kiút az általános reményvesztettség lelki-szellemi állapotából, míg a költemény utolsó öt sora

tulajdonképpen a kérdésre adott negatív válasz, a probléma jelenlegi megoldhatatlanságának, a helyzet változtathatatlanságának kifejezése.

A vers kérdéssel indul:

Когда исчезнет омраченье
Души болезненной моей?
Когда увижу разрешенье
Меня опутавших сетей?

Maga a kérdés reményt éreztet arra, hogy ha most nem is, de valamikor, talán a még belátható jövőben véget érhet az elkeseredettség állapota, az pedig, hogy a vers éneke saját lelkét betegnek nevezi, a klasszikus pozíció közvetett kifejezése, hiszen - a romantikusokkal ellentétben - Baratinszkij nem tekinti általánosnak, megváltoztathatatlannak, mindenkire és mindenkor érvényesnek a kilátástalanság lelki-szellemi állapotát. Itt és most, a lírai én életében, pillanatnyi helyzetében, vagy tágabb értelemben fogalmazva, az emberiség szellemi fejlődésének egy adott pontján ez az érzés jellemző, de nem örök érvényű, mivel nem is így kell lennie. A kérdések mellett reményt és lehetőséget sugall a folyamatos melléknévi igenevek (мертвящий, удушая) használata is, mivel hangsúlyozza a lelkiállapot éppen jellemző, de nem alapvetően meghatározó tulajdonságát, egy olyan helyzetet, ami most, és már jó ideje tart, de nem szabad örökké tartania, valamikor véget kell érnie, mivel törvényszerű (az egyetlen valóság), hogy az értelem tiszta, közvetlen megtapasztalásának lehetősége mindenki számára elérhető legyen. A *Когда исчезнет омраченье* kezdetű vers éneke lelkét-szellemét veszélyeztető démon akár a lermontovi démon is lehetne, ugyanúgy rémálomként telepszik a lélekre, Baratinszkij ugyanakkor e költemény szerint sem fogadja el a lázadás lehetőségét. Érdekes felépítésű a vers abból a szempontból is, hogy személyes, egyes szám első személyre vonatkoztatott kérdésfeltevéssel indul (...Души болезненной моей.), a megfogalmazott igény, illetve vágy az egyetemes megoldás lehetőségét veti fel (...и я увижу луч блестящий/ Всеозаряющего дня?), ami pedig visszahat az éneke, általános és örök érvényű értelmet ad az egyéni próbálkozásnak. A természet Baratinszkij számára gyakran kiindulópontja az igazságra-létre nyitottság kérdését felvető költeményeknek, és ez nemcsak rutinszerű, a kor divatját követő eljárás, mert a természet, a lélekhez hasonlóan, több a szó szerint vett jelentésénél, az egységhez tartozás érzését teszi lehetővé, a szellemi alkotás ihlettel megélt forrásává válik, megszentelt érték. A természet nem elsősorban esztétikai szépségének alkotó megtapasztalása, a vers éneke természettel való egyesülése tehát része az értelemteljesülés folyamatának. Nincsen szó a versben a romantikusok költészetére olyannyira jellemző kiszolgáltatottságról, és a vele együtt járó tehetetlenségről

sem; az egyes embernek, személyes döntése és szabad választása szerint kell lelkiismeretét a lét felé megnyitnia, tehát személyesen kell létre nyitottságát bizonyítania az értelem megtapasztalásához.

Ez a költemény a klasszikus fohásza az ember lelki üdvéért, egyrészt önmagáért, másrészt minden emberért; azokért, akik önmagukba zártan, lelki útmutatás nélkül értelemtagadóvá és eltévelyedetté válhatnak. Nem lehet azt mondani, hogy a lírai én számára az értelemtapasztalás elérhetetlen és soha be nem teljesülő remény vagy ábránd, sokkal inkább biztos, már átélt tapasztalat, erre utal a képek pontos, lényegét közvetlenül tükröző kifejtése. Az igazságért mondott fohász már önmagában a bizakodó hit kifejezése, amely most és itt nem *mindenki* számára egyértelmű, illetve átélhető. Baratinszkij klasszikus viszonyulásának megmutatkozása a jövőbeli kétségbevonhatatlan értelemteljesülés biztos hite, vállalt feladatának érvényesítő jellegét jelzi ugyanakkor, hogy az értelem mindenki számára elérhető megnyilatkozásáért fohászkodik. Mivel az ember, a neki adatott szellemi lehetőségek korlátozott volta miatt, sokszor az élettől várja a választ szellemi kérdéseire, a szabadulást, a kötöttségek megszűnését csak az életből kiindulva tudja elképzelni, Baratinszkij nem adhat kizárólag olyan választ lelki szorongatottságára, amely csak a majdani, most még nem belátható értelemteljesülést veszi alapul, ez ellentmondana a kultúrát az életben érvényesíteni törekvő megközelítési módnak. A költő maga szabad, hite pedig biztos, de feladata a klasszika értékének közvetítése minden ember felé. Ezért van jelen ebben a versben a majdani értelemtapasztalás biztos hite (az orosz klasszika parúziára állított viszonyulása) és a minden emberért érzett aggodalom, a mindenkire, mindenki lelki üdvösségére irányuló gondoskodás igénye.

A két világ közt vergődő lélek állapotát írja le az 1835-ös, *Недоносок*⁴²¹ c. költemény. Szemenko szerint a vers lényege 'az emberi lét természetétől fogva végzetesen átmeneti jellege'⁴²², Bocsarov pedig a költemény szokatlanságát, egyediségét emeli ki: 'A *Недоносок* semmihez sem hasonlítható Baratinszkij költészetében, de még az orosz líra egészében sem.' Talányosnak, rejtélyesnek tartja, a versben ábrázolt koraszülöttet pedig olyan lénynek, 'aki nem ember, hanem szellem, de állapotáról az emberi érzések nyelvén beszél. Teli van emberi pszichológiai jellemzőkkel, tehát nagyon is lelki szellem.'⁴²³ Érdeemes mégis emberként megközelíteni a koraszülött alakját, akár ember, akár nem, mert Baratinszkij filozofikus líráján belül akkor lehet e költemény valódi jelentéséhez közelebb jutni, ha az emberi létre vonatkoztatva próbáljuk értelmezni. Bocsarov sem cáfolja azt, hogy a koraszülött lelket az emberi lét kapcsán kell felfognunk: 'a földi létezés

szegénységének érzése, az emberi lét legmagasabb rendű titkának és jelentőségének kifejezéseként.⁴²⁴

A falevélhez vagy porszemhez hasonlítható fizikai léttel rendelkező, ugyanakkor lelki-szellemi tulajdonságokat hordozó lény az emberi lét eredendő kettősségét jelképezi. Szellemi-transzcendens igényekkel lép fel, mégis szembe kell néznie a transzcendens igazság képviselőjének és érvényesítésének korlátjaival, az ember evilági és szellemi-lelki szenvedéseit kell látnia a földön, élet nélkül kell léteznie, és koraszülöttként, kifejlődése előtt meg kell halnia:

Я из племени духов,
Но не житель Эмпирея,
И едва до облаков
Возлетев, паду, слабя.
Как мне быть? я мал и плох;
Знаю: рай за их волнами,
И ношусь, крылатый вздох,
Меж землей и небесами.

Sajátos lírai vallomás ez a vers az emberi létről, annak Baratinszkij szerint az adott pillanatban maximálisan megvalósítható lehetőségeiről, a lélek és a szellem elkerülhetetlen sorsáról. A versben ábrázolt, szellemet tükröző és Isten szándéka szerint halhatatlan léleknek túl korán, idő előtt kell a por és hamu léttel 'megáldott', immanens világra jönnie. Túl korán ahhoz, hogy szellemi lehetőségeit akadálytalanul kibontakoztathassa, és túl korán az igazság által áthatott élet beteljesüléséhez, az igazság megtörténéséhez képest. A koraszülött lélek az igazság tapasztalatára vágyik, fizikai létének feláldozásáig nyitott a befogadására, Istenhez tartozásának megtapasztalására, magárahagyottságában mégis csupán a lélek örökkévalóságának értelmetlen voltát tudja közvetlenül átélni, valamint a bizonyosság hiányából származó teljes kiszolgáltatottság érzését. Ju. Mann: *Необходимость Баратынского* c. tanulmányában ezt a sehová nem tartozó létállapotot tartja a versben ábrázolt lélek legfőbb sajátosságának: '...átlépte a 'határt', de félúton megállt vagy megállították, így nem érthette a másik létállapot határozottságát, ... a halhatatlanság számára teher.⁴²⁵

A koraszülött nem tartozik sem az égi, sem pedig az immanens szférához, mindkettőtől vastag ködréteg választja el, amelyen nincs lehetősége áttörni. Úgy érzi, Isten 'félkész' állapotban vetette a világba, ahol jelképezi a többi teremtmény szenvedését és tévelygését is. A Teremtőhöz vissza nem mehet, a fájdalomnak a világból érkező hangja megrémíti, mert nem rendelkezik azzal az erővel, amellyel segíthetne magának, és a szenvedő világnak. Nem is a koraszülött lélek feladata, hogy az igazság szavát a földre

vigye és a próféta hangján szóljon. Erről nem lehet szó, mégis úgy tűnik, ő az egyetlen, emberi érzésekkel és gondolatokkal is rendelkező teremtmény, aki istenarcúságát még nem felejtette el, ezért a földön vegetáló, fizikailag kifejtettebb testvéreit csak együttérző sajnálattal tudja szemlélni:

Смутно слышу я порой
Клич враждующих народов, ...
Гром войны и крик страстей,
Плач недужного младенца...
Слезы льются из очей:
Жаль земного поселенца!

Изнывающий тоской,
Я мечусь в полях небесных,
Надо мной и подо мной
Беспредельных - скорби тесных!

Nemcsak testi létében kerül túl korán az immanens világba, de szellemileg sem elég erős ahhoz, hogy egyedül, a lét abszolút elsőbbségét hirdető szellemi szempont támasza nélkül fennmaradjon, és ebben az állapotban ébred rá a szellemi lázadás lehetőségére. Megfogalmazni ugyan még nem képes, de érzi, hogy az igazságképviselő nélkül sem ő, sem a megváltásra szoruló emberiség nem találja meg az értelmet, melynek útmutatása híján visszafordíthatatlanul tévútra terelődik.

A szellemi arisztokrata fellépésének hiányában az igazság igényétől áthatott ember is csak két világ közt őrlődő, saját vágyakozásának és a fizikai világ, az erőszak és a mulandóság könyörtelen törvényeinek kiszolgáltatott és lázadásra hajlamos lény maradhat, mert nem tudja egyedül összekapcsolni, értelmileg összefüggő egységbe hozni a benne egymástól elszakítottan jelenlévő, kétféle életlehetőséget. A fizikai fenyegetettség és a teljes lelki reménytelenség közepette kell úgy meghalnia, hogy előtte élni sem volt lehetősége:

Арф небесных отголосок
Слабо слышу... На земле
Оживил я недоносок.
Отбыл он без бытия:
Роковая скоротечность!
В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность....!

Igor Szmirnov, *Aemulatio* в лирике Пушкина с. tanulmányában megemlíti Baratinszkij *Недоносок* с. versének, illetve Puskin *Бесы* с. 1830-as költeményének

intertextuális érintkezését, s ez azért is érdekes, mert – mint Szmironov írja – 'Baratinszkij a maga részéről nem idegenkedett (különösen késői alkotói korszakában) a Puskinnal való versengés gondolatától.'⁴²⁶, noha ez a tanulmány is inkább a Puskin lírájában gyakrabban jelentkező aemulatio példáit vizsgálja, annak az eseteit, amikor Puskin kortársak műveit választja verseinek kiindulópontjaként.

Baratinszkij saját alkotói pozíciójának természetével, céljával, de lehetőségeivel és személyes adottságaival is mindvégig tisztában volt (talán túlzottan is jellemző rá a szerénység). Önmagában is figyelemre méltó, hogy ténylegesen és messze nem utánzó-imitáló módon átvett fontos formai, lexikai és szintaxisbeli motívumokat, illetve költői képeket Puskin verséből. Szmironovnak nem célja a két költő szellemi viszonyulásának különbségét megmutatni, de azt megemlíti, hogy a *Бесы* léthelyzete csak átmenetileg jellemző állapot, míg Baratinszkij versében a koraszülött az emberi létet általában jellemző meghasadtság, kettősség szimbóluma, így a *Недоносок* ténylegesen aemulationak tekinthető Puskin költeményével egybevetve: 'Az eredeti szöveg meghaladása Baratinszkij versében abban áll, hogy a lírai monológ olyan pozícióból hangzik el, melyben a világ abszolút megismerhetetlennek bizonyul, nemcsak hit et nunc, mint Puskinnál.'⁴²⁷

A két vers formai, szerkezeti és hangzásbeli hasonlósága nyilvánvaló, s tartalmilag is felfedezhetünk közös vonásokat. Maga a téma közös: a valódi léttel nem rendelkező, és emiatt örök szenvedésre, két világ közötti vergődésre ítélt lélek látomászerű megjelenítése. A megközelítési mód, s annak megfelelően a lélek ábrázolásának módja mégis nagyon különböző a két versben. Puskinnál elidegenített, Baratinszkij művében szubjektív, egyes szám első személyű; Puskin versének ördögei (akik eleve sokan vannak, szemben a magányos koraszülött lélekkel, akihez hasonló se égen, se földön nincsen) érthetetlenek az őket kívülről látó lírai én számára, elidegenítettségükben visszataszítóak, mintha az ember 'rosszabbik énjének' megtestesítői lennének, és jelenlétükkel az ember eltévelyedésének lehetőségét, közvetett módon pedig az integritás megőrzésének jelentőségét hangsúlyozzák. Puskin versében az üldözött lelkek formálisan elkülönülnek a lírai én világától, de egyben részei is személyiségének; létének fájdalmas, a mulandóságra emlékeztető, önmagában zavarosnak és értelmetlennek látszó jellemzői, ezért is okoznak együttérző bánatot:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Az ördögök kínjainak átélése Puskinnál is több, mint pillanatnyi állapot; Puskin is az emberi élet részének véli azt a félelmet és talajvesztettséget, amit a teljes értelemben vett léttől elszakadt, a szellemtől megfosztott lélek átélni kényszerül, lírai énje mégis feltételez, sőt biztosan tud egy olyan egységet, melyből ez a céltalanság kívülről látható, míg Baratinszkij versében ez az egységteremtő látásmód nem meghatározó: a magára hagyott lélek egyedül nem képes felülemelkedni a két világ közé vetettség állapotán.

A koraszülött egyrészt az emberi lét köztes, világ- és lét közé vetett jellegének allegóriája, amely az első sortól az utolsóig végigkíséri a szöveget, másrészt, *formáját* tekintve, egyes szám első személyű vallomás, az életérzés legközvetlenebb megfogalmazása. E vallomás, érzelmi kitörés megszakítatlan panasz formájában hangzik el; a költői képek és eszközök ennek a célnak rendelődnek alá. A hét versszakból álló költemény felépítése fokozáson alapul, és ennek megfelelően változik az egyes gondolati egységek hossza (1, 1, 2 és 3 versszak). Az első strófa rövid önmeghatározás, a költemény egyes szám első személyű személyes névmással indul, ellentétes értelmű megkülönböztetéssel ('Но не житель Эмпирея'), és az ellentétek közé vetettség állapotának leírásával. A második versszak hangulatilag egyedülálló a vers egészéhez viszonyítva: csupa vidámság és könnyedség, dallamos hangzás; a következő két strófa ennek éppen az ellentéte: a fizikai szenvedések, a konkrét, természeti értelemben vett kiszolgáltatottság megdöbbentő leírása. A könnyed dallamosság fenyegetővé, félelmetessé válik a megszemélyesített vihar a falevél, majd a tollpihe metaforájával ábrázolt lélek életére, fizikai létére tör. A hangulatot a kemény, halmozva már-már kellemetlen hangzású mássalhangzók (с, р, ж) teszik még komorabbá; a negyedik versszak első két sorának kétszeres ismétlésen keresztül megvalósuló fokozása ('Бури грохот, бури свист!/ Вихорь хладный! Вихорь жгучий'), illetve kétségbeesést tükröző felkiáltás-jellege a végletes kiszolgáltatottság általánosításához vezet, és kibővített formában megismétlődik az első versszak ellentéte: 'Обращусь ли к небесам,/ Оглянулся ли на землю'.

A konkrétabb 1-4. versszakok után az utolsó három a koraszülött lelkének kínjait festi le gazdag képiséggel, a hangok (клик, вой, крик, гром, плач) már a metaforavá válnak közvetetten megnevezett emberiség fájdalmának hangjai. A kemény hangzású mássalhangzók, zárhangok, a hangsúlyos mély hangrendű magánhangzók az emberek feltörő szenvedésének és a velük együttérző, de csak félig közjük tartozó koraszülött bánatának megszólaltatói. Az utolsó két versszakban visszatér égi és földi létezés szembeállítás, a köztük hanyódó lélek nézőpontjából. A létezés formáinak váltakozása, illetve együttes és ismételt visszatérése a fokozás eszköze, amely végső feszültségével a

költemény utolsó sorának felkiáltásában tör ki: 'О бессмысленная вечность!'. A versszakokon belüli kétszeres keresztírm (a, b, a, b, c, d, c, d) is mintha ennek a fokozódó feszültségnek, az értelmetlen és céltalan spirális mozgásnak felelne meg. Az utolsó strófa költői képei ('Мир я вижу как во мгле', 'Арф небесных отголосок') hang- és vizuális hatású összekapcsolása a kétfajta létnek, amit az alliterációval kiegészített figura etimologica ('Отбыл он без бытия') összegez: a valódi lét nélküli létezés, a két világ közti vergődés örök és a koraszülött szemszögéből megváltoztathatatlanak látszó értelmetlenségét.

4. Természet és szellemi tapasztalat

A klasszika elképzelésének megfelelően az emberi lét értelme nem hozható közvetlen összefüggésbe a természet, a kozmikus világ bármely megnyilvánulásával; tulajdonképpen nincs is értelme a lét rendjének, az igazságnak a természet rendjéből kiinduló magyarázatának. A természet, az ember szellemi szabadságával összefüggésben és ugyanakkor a teremtett dologi világ részeként, törvényszerűen mentes azoktól az értékektől és kategóriáktól, amelyek az emberi lét lényegét határozzák meg, ezért nem lehet önmagában rossznak, értelmesnek vagy értelmetlennek, vagy akár lázadónak nevezni, de jónak igen, mert Isten teremtette, és jónak teremtette. Ha valaki gonosznak látja a természet erőit, ha végzetszerű jelentést tulajdonít nekik, az csak saját gondolkodásának következménye lehet, saját - sokszor behatárolt - felfogását kényszeríti rá azokra a törvényszerűségekre, amelyek az emberi akarattól függetlenek. Az, hogy a természet jó, nem jelenti egyben azt is (amint a romantika panteista természetfelfogása mutatja), hogy értelmes, pontosabban, hogy önmagában véve és önmagától lenne értelme, de azzá tehető: az ember értelmessé teheti. A természet engedelmes, a lét rendje szerint mintegy 'elvárja' az embertől, hogy értelmessé tegye, ugyanakkor úgy is lehet érezni, hogy a természet rossz, ellenségévé válhat az embernek, amennyiben az nem az értelmet és jóságot akarja benne megvalósítani. A természetet ezért nem helyes rossznak, de még közömbösnek sem nevezni, ugyanakkor önálló értelemmel sem szabad felruházni, ahogyan Bognár Ferenc írja természet és norma viszonyáról: 'Természet és norma megütközése tipikusan újkori jelenség, benne a kultúrképviselőre igényt tartó polgár törekvése fejeződik ki, aminek lényege legjellegzetesebben Rousseau tanaiban – a természet mindenek elé helyezésében, abszolutizálásában – mutatkozik meg.'⁴²⁸ Legyen szó akár a rousseau-i abszolutizálásról (amely elsősorban a romantikusok természetfilozófiájában teljesedik ki), akár a természet jelentőségének, eredendő jóságának leértékeléséről, mindkét véglet lehet az ember helytelen szellemi pozíciójának eredménye.

Az eltévelyedett, létének alapjait az immanenciából magyarázni törekvő ember saját tévedését vetíti rá a világra, ha annak erőit gonosznak és az embernél hatalmasabbnak tartja. A természet erejének fizikai értelemben vett nagysága, teremtő vagy pusztító ereje nem vonható kétségbe, mint ahogy az sem, hogy pusztításával az ember fizikai létét is veszélyeztetheti, ezzel mégsem emelhetjük a természet jelentőségét az emberi lét egésze fölé. Baratinszkij *Буря*⁴²⁹ c., 1824-es verse a vihar, mint a világot formáló és romboló személytelen erő, illetve az emberi lét összefüggéseit megvilágítva teszi lehetővé ezt a

klasszikus értelmezést. A Puskin: *A bronzlovas* c. elbeszélő költeményének témájához részben kapcsolódó vers, a romantika ábrázolásmódját is felhasználva, a vihar dühöngését, tomboló erejét megszemélyesítve ábrázolja:

Кто, возмудив природы чин,
Горами влажными на землю гонит море?
Не тот ли злобный дух, геенны властелин,
Что по вселенной розлил горе,
Что человека подчинил
Желаньям, немощи, страстям и разрушенью
И на творенье ополчил
Все силы, данные творенью?

A lírai énben kérdésként felemerül annak a gondolata, hogy a természet ‘örültnek’ látszó megnyilvánulásait ugyanolyan gonoszság irányítja, mint az ember ‘rosszabbik természetét’ (gonoszságát, pusztító szenvedélyeit, testi-lelki betegségeit); hogy a természetben mutatkozó gonoszság lázadásnak nevezhető, és talán teremtő erővel rendelkezik; pontosabban olyan hatalommal, amely teremteni is, de pusztítani is képes. Ez csak egy elkeseredett kérdés, lényegében tagadás, de az igazságot kereső ember megértési szándékával nem teljesen összeegyeztethetetlen. A természet vad, elemi ereje láttán az emberben törvényszerűen felmerül saját életének törekenysége, fizikai kiszolgáltatottsága és gyengesége, és természetesen érteni is szeretné, miért, kitől vagy mitől lehet az elemeknek ekkora hatalmuk. Ez még nem lázadás, sőt az sem nevezhető lázadó gondolatnak, ha a lét értelmességével (Baratinszkij lírai énjében is él ennek hite) szeretnénk a természet erőinek megértését összhangba hozni, megmagyarázni; ez a szándék a létre nyitottsággal nem ellentétes:

Когда придет желанное мгновенье,
Когда волнам твоим я вверюсь, океан?

Soha nem történhet meg (nem szabadna megtörténnie), hogy a lét értelmét kereső ember a természetre bízta rá magát, az mégsem elképzelhetetlen, hogy átala, ha másként nem is, tagadó meggyőződésként saját emberi létének transzcendens összefüggéseiről közvetett tapasztalatot szerezzen; a természet szépsége, harmóniája éppúgy megerősítheti az ember lelkében (a természet nélkül is) élő bizonyosság, boldogság élményét, mint ahogyan az értelmetlenül pusztító vihar vagy áradás nyomatékosíthatja a kiszolgáltatottság, hitetlenség (egyébként is adott) érzését. A lírai én számára nyilvánvaló a valódi léttapasztalás függetlensége mindkét végtől:

Но знай: красой далеких стран
Не очаровано мое воображенье.

Под небом лучшим обрести
Я лучшей доли не сумею;
Вновь не смогу душой моею
В краю цветущем расцвести.

A lét értelmességének hite, vagy a természeti erők önálló gonoszságának elképzelése (a kettő kizárja egymást) helytől és időtől nem függ, csak a megértésükre törekvő ember személyes viszonyulásától. A sors szeszélye, az emberi élet mulandósága, egész fizikai törvényeknek alávetett életünk, legyen bármilyen elkésztő, az igazság szempontjából lényegében nem nevezhető valóságnak a szó legteljesebb értelmében, legfeljebb szellemi értéként megtapasztalható részének. Ez a látszat-rabság, amelyet Baratinszkij lírai énje, és maga a klasszikus, de a transzcendens értéket az életre vonatkozó költő drámai mélységgel, személyességgel átél, olyan törvény, amit - tudomásul vétele után - el kell dobnia magától, lelkétől-szellemétől függetlenítenie kell:

В покое раболепном я
Ждать не хочу своей кончины;

A vers énje ezzel elutasítja azt, hogy az ember, Isten rendelése szerint, kiszolgáltatott rab lenne, akár földi élete során is, túllép tehát a költemény első felében felvetett kérdésen. Nem érdemes választ keresni arra, milyen 'gonoszság' irányítja a pusztító természetet, mert értelmes (legalábbis a lét értelmével összefüggő, annak megfelelő) választ nem kaphatunk rá. Baratinszkij e korai versének nagysága, hasonlósága a későbbi és gondolatilag elmélyültebb elégiákhoz abban a folyamatban (és a folyamat eredményében) nyilvánul meg, melynek során a romantikus lázadó kérdést a látszólagos tehetetlenség ellenére átéli a lírai én, és a teljességet nélkülöző válasz képtelenségét megértve tudatosítja értelmetlenségét, továbblép a rabság gondolatán, ledobja a láncokat és eljut a magasabb, transzcendens igazság tapasztalatához kötődő összefüggésekig. A megértés folyamatában a lét értelmébe vetett hite megújul és megerősödik, elég erős lesz ahhoz, hogy félelem nélkül, kihívó bátorsággal szembenézhesen bármilyen viharral:

Волнуйся, восставай на каменные грани;
Он веселит меня, твой грозный, дикий рев,
Как зов к давно желанной брани,
Как мощного врага мне чем-то лестный гнев.

Az újraélt léttapasztalat minden korábbit felülmúló bizonyossága révén minden a 'helyére kerül', a természet fenyegetése az egyéni sorsunkon túlmutató értelem belátásával jelentéktelennek bizonyul. Megerősítést nyer az ember nagysága Isten által; most már nem a nagy és erős természet vak elemei előtt reszket és hajt fejet a kiszolgáltatott ember; a

helyzet megfordul, és a természet pusztító dühöngése is megszelídül, a benne szellemi tapasztalattal rendelkező ember nagyságát dicséri.

Az élet szépsége, a természettel és a többi emberrel átélt egység és harmónia lelki tapasztalata a polgári viszonyulás szempontjából, a szellemi arisztokráciához képest, nagy jelentőséggel bír, hiszen a kultúra értékeinek érvényesítésére irányuló feladat az alkotót az élethez (is) nagyobb mértékben köti. Nem szabad ugyan azt feltételeznünk, hogy Baratinszkij számára a világ, a természet szemlélése, az életbe feledkezés lehetővé teszi a közvetlen létmegértést, de mindenképpen el kell ismerni a klasszikus orosz költő lírájában az élet szentségének fontosságát, az igazság életbeli tükröződésének, érvényesülésének sürgető szükségességét. A *Песня*⁴³⁰ c., 1824/25-ös vers (vagy inkább dal), címének megfelelően dalra emlékeztető egyszerűséggel, ritmussal, refrénnel szól élet és az igazságra vágyó lírai én viszonyáról, a felszín örömeinek és a lélek mély bánatának ellentétéről. Az első versszak a napkelte, a nap, mint nap újraéledő élet erejét és szépségét dicséri; a természet rendjét és harmóniáját, míg a második a női szépség, vidámság vonzását hangsúlyozza. Ezek a képek az élet olyan pillanatait örökítik meg, amelyek az őket szemlélőt felvidíthatják, lelkét közelebb vihetik a lét szépségének, értelmességének és teljességének megtapasztalásához, és ha az ember át tudná adni énjét az érzés sodrásának, akkor valóban az egység részének érezhetné magát. A vers énje mégis, sőt kétszer is, felteszi magának a kérdést, önmagát megszólítva és saját boldogságára kérdezve, a válasz pedig negatív, lelkében a fizikai szépség mély fájdalmat ébreszt.

С душой твоей
Что в пору ту? скажи: живая радость,
Тоска ли в ней?
Страдаю я! Из-за дубравы дальней
Взойдет заря,
Мир озарит, души моей печальной
Не озаря.
Будь новый день любимцу счастья в сладость!
Душе моей
Противен он! что прежде было в радость,
То в муку ей.

Az új nap mindig tiszta, és az újrakezdés, a jobb választás lehetőségét hozza, de e vers alapján csak azoknak, akik a 'boldogságot szeretik'. Baratinszkij versének énje mintha egy pillanatra a csalódott és elkeseredett romantikus költők hangján szólna, képtelen a boldogságot szeretők közé tartozónak érezni magát; mintha a felkelő nap szépsége és

varázsa csak azért nyilvánulna meg, hogy az ő bánatát fokozza. Emlékezetében még megvan az az életöröm, mit egykor benne is kiváltott ez a szépség, ezért is szenved, ugyanakkor azt is tudja, hogy a valódi boldogság nem függhet az élet, a világ pillanatnyi harmóniájának átélésétől. Nem tagadható, hogy az öröm, amelyben a lírai én képtelen osztozni, része lehet az igazság megtörténésének; olyan pillanat, amely közvetett módon a valódi léttapasztalást is segítheti. A szellemi viszonyulás, az elmélyült gondolkodás igénye, amely Baratinszkij költészetének egészét áthatja és meghatározza, mégsem elégszik meg, és nem is kell, hogy megelégedjen ezzel a közvetett, de néha félrevezető tapasztalattal:

Обманчив он! знаком с его отравой

Я с давних пор.

A klasszikus költő versének énje többre, biztosabbra vágyik: örök érvényű és elveszíthetetlen léttapasztalatra, s ez nem indulhat ki a világ szépségéből, mert az érzékileg megragadható létezés fölött, az idő és a körülmények esetlegessége fölött kell állnia. A szavakban ugyan kimondatlan, de hiányában fájdalmasan és nagyon határozottan jelen lévő igény ezt a korai verset közel hozza a későbbi, elmélyültebb gondolati költemények értelméhez.

A 19. század első felének orosz költészetében gyakran ábrázolt elszigeteltség, és az emberi lét ellentmondásos természetének átéléséből fakadó szellemi-lelki nyugtalanság Lermontov lírájában a démonizált szellem lázadásához, illetve a szellemi értékek lélekbe helyezéséhez, a szellemet őrző tiszta lélek megemeléséhez vezet. Baratinszkij, Lermontovhoz hasonlóan, szembenéz a transzcendencia és immanencia szembenállásával, számot vet az étellel és az igazsággal, a képvisélet és az érvényesítés lehetőségeivel egyaránt, mégis más módon történik mindez. Baratinszkijt is foglalkoztatja a lélek és a szellem elkülönülésének problémája, a lelki-pszichológiai meghatározottságú, alapvetően polgári beállítottságú magatartás sem zárja ki a romantikus lázadás lehetőségét, de a klasszikus pozíció szilárdsága mindig felülemeli a költőt a lázadás gondolatán, tehát lélek és szellem, kultúraképvisélet és érvényesítés nála határozott alapokon álló egységet alkothat. A *Занушение*⁴³¹ c., 1834-es költemény az embert kettősségben, és mégis egységben ábrázolja: Minden ember szükségszerűen kettős és ellentmondásos helyzetben van, mivel 'por és hamu' (természeti lény a pusztulásnak, mulandóságnak kitett állapotban), ugyanakkor Isten hasonlatosságára teremtett lény is, a lélek halhatatlanságának vágyával és hitével, illetve a szellemi alkotás képességével rendelkezik. Ez a költemény az emberi lét meghasonlottságát, illetve az ellentmondás feloldásának

lehetőségét a művészetre, az emberi alkotásra vetíti ki úgy, hogy szellemi teljesítményének továbbadásával az ember az alkotásban elfogadja létének természetben gyökerező oldalát is. A világból, a természet leírásából indul ki a költő, a tavasz teljes pompájának részleteiből, és a szépség megtapasztalásából eredő boldogságból, az újjászületésből, később pedig mindezek ellentétéhez, az elmúlás gondolatát felidéző őszi táj bemutatásához jut el. A természetet figyelő ember, a tavasz és az ősz szembeállítását megteremti a Baratinszkij költészetére jellemző elégikus alaphangot és műfaji keretet. Már a vers második sorának elején álló tagadó kifejezések ('Я посетил тебя, пленительная сень,/ не в дни веселые живительного Мая') is arra utalnak, hogy a költői szándék nem a természet tavaszi szépségének leírása, de nem is az őszi elmúlás fölötti fájdalom kifejezése; a tavasz és az ősz általános bemutatása, szembeállítását után a vers énje visszatér a tavaszhoz, a parkhoz, de már más megközelítésben.

Tavasz és ősz szembeállítását eddig akár emlékezetből is történhetett volna, innét azonban minden konkrétabbnak, helyhez- és időhöz kötöttebbnek látszik. A lírai ént, az utazót a szép emlékekkel teli gyermekkor vonzza a parkba, ahol egy régi tavasz benyomásait és élményeit éli újra, illetve próbálja megtalálni:

... Сошел я в дол заветный,
Дол, первых дум моих лелеятель приветный!
Пруда знакомого искал красивых вод,
Искал прыгучих вод мне памятной каскады:
Там, думал я, к душе моей
Толпою полетят виденья прежних дней...

A múlt víziója egy erőteljes várakozással párosul a vers énjének lelkében: szeretné visszahozni mindazt, ami egykor boldoggá tudta tenni. Baratinszkij elégiáinak jellemzője (még ha nem is ez a költemény legfontosabb mozzanata, szellemi tartalma, szemben a romantikus elégiákkal) a múlthoz kapcsolódó vágyakozás, az elveszett boldogság visszahozásának, újraélésének igénye, és vele szembeállítva a jelen fájdalmának tapasztalata. A *Занушение* s. vers jelene az ősz, a régi tavasz emlékével együtt átélve a várakozás és a jelen valósága között hangsúlyozott ellentét érzékelhető. A természet minden valamikori szépségét visszavonta, elvette az embertől, a múlt emlékét, a gondtalan, a nem reflektált, ösztönös átélés miatt szinte önmagában is teljességet tükröző szépséget a hiány, a veszteség érzése váltja fel:

Далече воды утекли,
Их ложе поросло травкою,
Приют хозяйственный в нем улья обрели,
И легкая тропа исчезла предо мною.

Ни в чем знакомого мой взор не обретал!

A természet hanyatlása, a felidézett szépség és ismerős élmény hiánya a vers énjében melankóliát ébreszt; az ősz részletes, már-már naturalisztikus leírása azt sugallja, hogy talán a pusztulás is lehet ugyanolyan varázslatos, mint a tavasz kirobbanó pompája. A tagadószók ismétlése, az értékvesztésre utaló kifejezések visszatérése különös feszültséget teremt, a konkrét természeti képből általánosítás bontakozik ki, a tavasz és az ősz, a múlt és a jelen, a vágy és az aktualitás szembeállításából többszintes ellentét születik: Az élet és a halál, az újjászületés és az elkerülhetetlen pusztulás, a gyermekkor és a visszatekintő felnőttkor ellentétei vannak jelen egyszerre. Ennek a kölcsönös függésnek, bonyolult összefüggésnek a felismerése filozofikus jellegűvé emeli a táj leírását, vallási, művészi, metafizikai meditációvá változtatja a költeményt. Egyértelművé válik, hogy a kiinduló ellentét (tavasz és ősz között) csak eszköz abban a folyamatban, melynek eredményeként a lírai én eljut egy - a tájleíráshoz képest elvontabb és magasabb rendű - új gondolathoz: ember, természet (és végső soron alkotás és teremtés) kölcsönös összefüggéseinek értelmezéséhez. A szentimentalizmus életérzése-természetfelfogása szerint, például Karamzin műveiben, ez a kapcsolat nem harmonikus, a természet örök mozgásával, megújulásra való képességével szemben az ember életének fizikai korlátozottsága hangsúlyozódik; a mulandóság az emberi lét legfőbb jellemzője, így a szubjektum nem 'oldódhat fel' a természetben, nem lehet része, nem azonosulhat vele lelkileg-szellemileg, és értelemszerűen nem lehet szó a természet megértéséről sem. És nem lehet szó arról sem a szentimentális létértelmezés alapján, hogy e mulandó ember saját földi életét az örökléttel értelmes egészbe tudja hozni, az ellentét annyira sajátja például Karamzin: *Temető*⁴³² c. versének, hogy nem történik meg a két hang ellentmondásának feloldása:

Az egyik

Retteg a vándor, hogyha az útja

Erre vezet, megdermed a szíve,

Borzongón siet el.

A másik

Nézi a fáradt vándor e békés

Nyughelyet és leszúrva a botját,

Ittmarad mivelünk.

A feloldhatatlannak tűnő ellentmondáshoz képest Baratinszkij műve szélesebb és átfogóbb lét- és természetfelfogást sugall. Az ember, nemcsak mint a természet része, hanem mint a természetet érteni is képes teremtmény, bevonódik a környező világba, egyszeri földi élete a természet körforgásával párhuzamba állítható és összehasonlítható, de ez az összehasonlítás nem lázadást és elkeseredettséget, inkább egyfajta elfogadást

eredményez:: Что ж? Пусть минувшее минуло сном летучим!’ A szentimentális elégiával szemben a *Занушение* s. versben az enyészet, az összeomlás nem a természet egészében megy végbe. Baratinszkij tagadja az egyén és a tőle függetlenül fennálló világrend ellentétét; a természet és az ember egylényegűségét nem állítja ugyan, de a vers tanulsága szerint lehetőséget lát a természet ihlet általi megtapasztalására, megértésére. A léttapasztalatot, a lét (benne a természet és az ember viszonyával) egészének megértését az alkotás, az ihlet fogalmából bontakoztatja ki. A megértést nem a szó racionális értelmében kell vennünk, nem a tudat mindenhatóságáról van szó, de nem is a szellemi igény nélküli, passzív elfogadásról:

Тот не был мыслию, тот не был сердцем хладен,
Кто, безыменной неги жаден,
Их своенравный бег тропам сим указал,
Кто, преклоняя слух к таинственному шуму
Сих кленов, сих дубов, в душе своей питал
Ему сочувственную думу.

A ráció egysíkú, bizonyos szempontból töredékes felfogását túlhaladva a lírai én, az időbeli előrehaladást felhasználva, eljut a teljes létre nyitottsághoz, a teljes dimenzióban való látáshoz. Az ontológiai értelem megtapasztalásának, mint folyamatnak, alapfeltétele a nyitottság (jelen költeményben a természet felé), személyes hajlandóság annak befogadására, és ugyanakkor a szükségszerűség és mulandóság (mint az emberi élet tagadhatatlan és megmásíthatatlan jegyeinek) elismerése. A park megalkotója, aki szintén a múlt ‘egy darabja’, a költemény jelenének is része lesz:

Давно кругом меня о нем умолкнул слух,
Прияла прах его далекая могила,
Мне память образа его не сохранила.

A park létrehozója már csak emlékként él, de minden valódi mű tovább élteti alkotóját, ha befogadóra talál. Az alkotás megértése az értelemtapasztalás második lépcsőfokát jelenti; a lírai én az alkotáson keresztül képes szellemi kapcsolatba lépni az alkotóval, s rajta keresztül a múlttal, így a park a kettőjük közötti lelki-szellemi érintkezés alapjává válik. Ez a szint maga a ‘találkozás’ az alkotóval, a művel, és az ihlettel, amit a vers énjében fellobbant:

Но здесь еще живет его доступный дух;
Здесь, друг мечтанья и природы,
Я познаю его вполне.

Ennél a pontnál pedig újrakezdődik a folyamat, de úgy, közben új értelmet is nyer: ez az újjászületés és újrakezdés már magasabb szintről indul, mint az eredeti, mert nem közvetlenül a természet, hanem az általa ihletett alkotás ad neki lendületet:

Он вдохновением волнуется во мне,
Он славить мне велит леса, долины, воды...

A teremtett világ kozmikus rendjének megtapasztalása továbbteremtésre ad lehetőséget, és ez egyben feléleszti a keresett értelem megtalálásának reményét:

Он убедительно пророчит мне страну,
Где я наследую несрочную весну,
Где разрушения следов я не примечу,
Где в сладостной тени невянущих дубров,
У нескудеющих ручьев,
Я тень, священную мне, встречу.

Úgy tűnik Baratinszkij meglehetősen eltávolodik a kezdeti természeti képtől a vers végére, valójában viszont egyáltalán nem szakad el tőle; megtalálja transzcendencia és immanencia egységbe hozásának lehetőségét, harmóniáját. Az 'első tavasz' (az ősz ellentéte) mégsem ugyanaz már, mint a 'несрочная весна' az utolsó sorok egyikében, a köztük lévő párhuzam a kontrasztot erősíti. Három különböző tér- illetve időbeli egység kerül egymás mellé a *Занысценне* c. költeményben: a tavaszi táj, a pusztulás birodalma és a halhatatlanság örök tavasza, az Ígéret földje. A 'titok', amit a természet rejt, és amit az alkotás hordoz, valójában mindig előttünk van, de 'csukott szemmel' (és lélekkel-szellemmel), az értelem megtapasztalásának igénye, tehát létre nyitottság nélkül mégsem fedezhetjük fel. Nem az igazság nem mutatkozik meg az ember számára, hanem az ember zárkózhat el a megértés elől. Az ember természetben elfoglalt helyét a vers szerint tehát nem a természet megújulásának, és vele ellentétben az ember rövid és egyszeri földi életének felfogása határozza meg: Baratinszkij lírájában éppen a természet ihlette emberi alkotás emeli az alkotót a természet fölé. Bekövetkezik az, amire a költő, ars-poétikai jellegű műveinek tanúsága szerint is vágyik: egy letűnt kor fennmaradt alkotásán keresztül a jelenben élő ember transzcendens kapcsolatba léphet az őt megérintő alkotás szellemével, így az alkotó lelkével-szellemével is. Az ihletettségi állapotát átélve érti az általa közvetített üzenetet, megerősítést nyer hite az alkotás (és saját művei) értelmében, és ami még ennél is fontosabb, a valódi tavasz, a halhatatlanság örök tavaszának ígéretében. Baratinszkij, bár első látásra nem a parúziából indul ki, legalábbis nem úgy, ahogyan az orosz kultúra arisztokratikus képviselői teszik, végeredményben mégis oda jut el. Gondolati szempontból az emberi lét köztes helyzete, tematikusan sokszor a természet, az elmúlás, a magány érzése, sőt, sok esetben a szellemi lázadás gondolata nevezhető kiindulópontnak,

az összetartó és létrehozó szellemi erő, az ortodoxia tapasztalatának megfelelően, mégis ez az örök tavasz. A természet legapróbb részleteiből kiinduló, majd az embert a természetbe bekapcsoló, s végül a múltat és a jelent összekötő alkotás felé haladó spirális mozgás egy mindent átfogó, magasabb rendű, teljességet és értelemet tükröző egész felé irányul, amely a vers énjét vallásos áhítattal telített elfogadásra és követésre ösztönzi. Olyan ez a folyamat, mint a teremtett világ kozmikus rendjének az értelem által nem teljesen megvilágított, az ihlet segítségével bekövetkező megtapasztalása, melyhez a hagyomány felé nyitott lelkű ember eljuthat, ha a lét értelmének tapasztalata utáni vágy vezérli gondolkodását.

Az ember és a természet ősi, primitív egysége, illetve ennek az egységnek az elvesztése fogalmazódik meg Baratinszkij *Приметы*⁴³³ c., 1839-es költeményében. Az ember, a kultúra létrejöttét megelőző időkben sokkal inkább az Isten által teremtett (első) természet része volt, mint a későbbi korokban; transzcendens igényt tükröző, de teljes mértékben beláthatatlan, inkább mágikus jelentőséget tulajdonított neki, primitív értelemben szinte vallásosan hitt benne anélkül, hogy érteni, magyarázni, 'faggatni' próbálta volna. Akkor még egységben és harmóniában élt a világgal, személyes viszonyulását, szeretetét is a természetre vetítette ki; viszontszeretetet és gondoskodást kapva tőle cserébe:

Покуда природу любил он, она
Любовью ему отвечала:
О нем дружелюбной заботы полна,
Язык для него обретала.

Nem állíthatjuk (és értelmetlen lenne így gondolni), hogy a legfőbb feladatának a kultúrértékek érvényesítését tartó 19. századi költő azt az ősi egységet idealizálná, visszasírná (még akkor sem, ha Bocsarov úgy látja, hogy a versben 'az emberiség kultúra terén elért eredményei kízóeszközként jelennek meg'⁴³⁴) Azt sem mondhatjuk, hogy esetleg példának állítaná a polgárosult, egyre civilizáltabb kor elé, ugyanakkor nem tagadható, hogy ember és természet egysége mindig a lét rendje szerint valónak tűnt Baratinszkij számára. A 19. század természetesen nehezen hasonlítható a kultúra és civilizáció előtti korokhoz, de a természeti ember, aki értette a körülötte lévő, Isten által a rendelkezésére bocsátott dolgok és élőlények nyelvét, szeretettel (személyesen és megértéssel) viszonyult hozzájuk, nem nevezhető eltévelyedettnek, szemben az újkor egyre hangosabb és uralkodóbb szellemtelenségével. A természetből érkező 'jelek' megértése a primitív ember tapasztalata és hite volt, de az eredeti harmónia az ember miatt

bomlott meg, azáltal, hogy harcba indult a természet ellen. A kultúra előtti kor emberének a természet rendjébe, és a természetben saját, uralkodó helyzetébe vetett hite jelentette a 'léttapasztalatot', vagy inkább az egység, a valahová tartozás tapasztalatát, lelki élményét, de az ember fellázadt a természet ellen. Győzelem utáni vágya felülkerekedett a természetbe feledkezés, a feléje tanúsított, illetve tőle kapott gondoskodás nyugalmán, és végzetesen megpecsételte sorsát. Hit nélkül, ésszel és racionálisan akarta belátni az eddig gondolkodás nélkül elfogadott rendet, a civilizáció eszközeivel ('Горнилом, весами и мерою') próbálta saját tulajdonává tenni azt. Erőfeszítése nem járt eredménnyel, és hite elhagyásával mindent elveszített; legfőbb emberi tulajdonságának elutasításával semmije nem maradt:

Но чувство презрев, он доверил уму;
Вдался в суету изысканий...
И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний.

Baratinszkij egyfajta párhuzamot éreztet a régi kor és a modern polgári kor eltévelyedése között, aminek okát nem a gondolkodásban, a szellemi igény megjelenésében látja (mert ez a léttapasztalás igényéhez és magához a szellemi tapasztalathoz nehezen nélkülözhető), hanem a hit elvesztésében, legyen az a természet rendjébe és egységébe vetett hit (vagy érzés), vagy az ember immanencián túlmutató, az élet folytonosságát és a lét értelmességét megerősítő hite. A primitív ember természet iránti szeretetét áldozta fel a puszta ésszel való megértésért cserébe; a felvilágosodás elveit, a racionalizmus kultuszát túlhangsúlyozó, majd tévútra vezető újkori polgár pedig a kultúrának, a léte értelmét meghatározó hagyománynak fordított hátat, hogy civilizáltságával uralkodni tudjon a világon. Nem a megismerés vágya, hanem az emberlét lényegének, a nem e világon, de ezért a világért való igazság mindenek fölé helyezésének elfelejtése volt valódi bűne, szellemi eltévelyedésének forrása.

Az ember természethez, létegzéshez való viszonyának módjai ebben a versben *formailag* megszemélyesítések sorával jelennek meg: nemcsak az állatok viselkednek emberként ('Вран каркал ему в опасенье', 'волк ... победу пророчил', 'чета голубиная блаженство любви прорицала'), hanem élőlényként van jelen maga a természet ('она любовью ему отвечала', 'сердце природы закрылось ему') és az élet ('жизнь в ней дышала') is.

A vers egésze, Baratinszkij lírájára jellemző módon az élő természet (és benne a nem mindig élő) ember természetet nem tisztelő magatartásának ellentétére épül. Múlt és jelen (közvetett módon, jóslatként a jövő) szembeállításának költői eszköze a

nyomatékosítást szolgálja; az ellentétes magatartásformák jellegének és következményeinek különbözőségét fokozza. Ebben a szembeállításban fontos szerephez jutnak a jelzők is, amelyek – a természethez kétféleképpen közelítő emberi magatartásokhoz kapcsolódnak - megkülönböztető, s nem díszítő funkcióval rendelkeznek: 'дружелюбной заботы полна', 'нечуждая жизнь', illetve: 'в пустыне безлюдной', 'вражью дружину'. Az első versszak önmagában is sűríti ezt az ellentétet, a múltban a természettel összhangban élő emberiség a jelenben a tudomány mérőműszereinek metonímiáival ('горнилом, весами и мерой') kerül ellentétbe. (Az alany, 'человек', egyes szám harmadik személyű és általános, a kívülről látás objektivitását is feltételezi.) Az első versszak, s méginkább a második, harmonikus egységet tükröz ember és természet viszonyában; a dallamosságot – amely a vers egészét végigkíséri – nem lassítják kemény hangzású hangok és mássalhangzó-torlódások, magas és mély hangrendű magánhangzók egyensúlya érvényesül. Ez a harmonikus hangzás már a harmadik strófában változni kezd ('И замысла, в пору смирясь пред судьбой,/ Воздерживал он дерзновенье'), a könnyedség megszűnik, a megváltozott emberi magatartás későbbiekben majd negatív vonatkozásainak megfelelően.

A valódi gondolati törés a negyedik versszakban következik be (a megnövelt szótagszám és az átmenetileg emiatt megváltozott ritmus formailag is érzékelteti ezt a váltást). Az 'р, с, п' hangok alliterációja ('Победу пророчил, и смело свой полк/ бросал...'), a magánhangzók mélysége kellemetlen hangzású és baljóslatú; meghatározza a tartalmilag pozitívabb ötödik versszak hangulatát is. (Ez a strófa érdekes abból a szempontból, hogy ellentét feszül a szavak pozitív jelentése és kemény hangzása között: 'Блаженство любви прорицала,/ Нечуждая жизнь в ней дышала.') Hangulatilag már a pozitív tartalom sem lehet maradéktalanul örömteli a rossz előjelek megjelenése után. Formai és egyben tartalmi jegye a költeménynek a természet aktív, 'jövendölő' ábrázolása; a sajátos dallamot is ez a félig elbeszélő, látszólag egyszerű, mégis ellentmondásokban gazdag költői nyelv határozza meg a vers egészében. Az egyes versszakokon belüli egységes tagolás (kétsorokénti gondolati- és intonációs egységek), illetve a végig szabályos keresztírm ezt a folytonos lendületet viszik tovább. Az utolsó strófa a baljóslat beteljesülése, ember és természet összeütközése, s következményként az összhang véglegesnek látszó megszűnése. Az első két sor utáni gondolati szünet ('Вдался в суету изысканий...'), az utolsó sor végleges lezártágot tükröző tagadásával ('И нет на земле прорицаний...') a teljességre nem törekvő emberi magatartás veszélyének végzetes jellegét hangsúlyozza.

5. Szerelem és szellem

A szerelem Baratinszkij lírájában úgy jelenik meg, mint a lelki-szellemi értelemtapasztalásnak, a magány feloldásának a lehetősége; az érzelmi-esztétikai minőségek fölött álló szépség kifejezője. Olyan egység megteremtésének lehetősége, ami férfi és nő csak lelki-fizikai egymásra találása fölött áll, a transzcendenciából és az ember istenarcúságából táplálkozik. Bergyajev: *Az alkotás értelme* c. műve szerint – hasonlóan a szabadsághoz és az alkotáshoz – a szerelem is része az emberi létet megalapozó végső titoknak: 'A szerelemben van valami arisztokratikus és teremtő, mélyen individuális, a nemiségtől független, nem kanonizált és nem normatív jellegű. ... A szerelem már az élet másik síkján található, nem ott, ahol az emberi faj élete folyik.'⁴³⁵ A szerelemben az ember saját maga és a társ Isten hasonlatosságát tükröző lényegét fedezi; olyannak látja az embert, amilyennek Isten teremtette és amilyennek látni szeretné. A szerelem ugyanakkor tragikus is ezen a világon abban az értelemben, hogy 'nem tesz lehetővé semmilyen rendezettséget, nem rendelhető alá semmiféle normának. A szerelem pusztulást hoz a szeretőknek e világban, nem pedig az életet gyarapítja. A szerelemben az a legnagyobb, hogy megőrzi titokzatos szentségét, ez pedig abban áll, hogy lemond minden életbeli perspektíváról, az életet is áldozatul hozza. ... A valódi szerelem, mely nem e világhoz kötődik, teremtő örökkévalóság, a szexualitás lehetőségét kizárja, felülemelkedik rajta egy másfajta egység nevében.'⁴³⁶ A szerelem Baratinszkij költészetében is transzcendens lényegű, a lét- és értelemtapasztalás lelki-szellemi folyamatának teljessége nyilvánulhat meg benne. A szerelem transzcendens értelmezését az örök nőiség ideálja egészíti ki; ennek a nyugodt szépségnek az egyesítő és értelmező szerepe teszi teljessé a léttapasztalást. Ez az öröktől fogva létező erő ellentmond a szerelmet a személyiség megsemmisülése felé vivő lelki-fizikai és immanens minőségektől sem mentes szenvedélynek, valódi értelme csak a transzcendenciában ragadható meg. Baratinszkij szerelmi lírájában az örök nőiség, mint a szellemet őrző lélek, illetve a férfi, mint a lelki-szellemi egységet kereső szellem találkozása maga a vágyott léttapasztalás, a transzcendenciában részesülés élménye, a versek 'jelenében' mégsem élhető át.

Baratinszkij szerelmi elégiái legtöbbször a múlt emlékeire tekintenek vissza, az egyszeri és megismételhetetlen, beteljesületlen szerelemre emlékeznek. A *Beismerés*⁴³⁷ c. 1834-es vers énje fájdalommal tekint vissza arra a múltbeli szerelemre, amit mostani énjével már nem élhet át újra:

A régi álmokat és drága arcodat
Emlékül egyre még idézem, ám hiába,

mert meghalt már lelkemnek minden álma,
s eróm híján esküm csak szó maradt.

A megfakult 'régi álmok' valóságatlansága, az érzés újbóli átélésének lehetetlensége olyan gondolatokat ébreszt a lírai énben, amelyek Lermontov szerelmes verseinek énjét lélek és szellem különválasztására, a szellem romantikus-démoni lázadására készítették, és ugyanakkor arra is, hogy a lelki tisztaságot a szellem által megközelíthetetlen síkra, elérhetetlen távolságba helyezze. Lehetőségként Baratinszkij versében is jelen van ez a szétválasztás, de inkább a lázadást leküzdő, beletörődő formában:

Hidd el, fáj a magány.
A lélek vágy szeretni,
s én mégsem fogok ezután...
Bánkódom. Bár tudom,
ez is elmúlik egyszer,
s a sorsom végül is
győz majd ellenem.

A bánat az az érzés, amely lázadáshoz vezethet, és az értelem, a klasszikus értékek elfogadása az, ami Baratinszkij lírájában segít felülemelkedni a lázadás gondolatán:

Az értelmed legyen úrrá a bánaton,
s kérlek, ítéletet ne mondj rólam hiába!

A vers énje nem azért távolodik el a szeretett nőtől, hogy azt szellemének lázadó hajlamától megóvjá, mert szellemét sikerül távol tartania a lázadás démoni erőitől, és helyzetébe beletörődve ki kell jelentenie: 'Hatalmunk nincs magunk felett'. Nem arról van szó ebben a versben, hogy Baratinszkij tagadná az értelmet vagy evilági megtapasztalásának lehetséges voltát, nem is a romantikus csalódásról, önmagunk sajnálatáról vagy lírai panaszról, mert a szellemi háttér a klasszika szilárd rendje és kultúrafelfogása, mely kizárja az értelemtagadás lehetőségét. Pigarjov a *Beismerés* c. vers kapcsán azt hangsúlyozza mindenekelőtt, hogy a szerelem, mint negatív és szenvedést hozó érzelem jelenik meg a versben, semmilyen felszabadultan pozitív tartalma nincsen: 'A szerelem, az élet más örömeihez hasonlóan, soha nem teszi önfeledtté Baratinszkijt. Jellemző, hogy Baratinszkij legjobb szerelmi elégiája nem szerelmi vallomás, hanem vallomás az elhidegülésről, vallomás a szerelem képességének hiányáról.'⁴³⁸

Ennél többről van szó Baratinszkij versében: élet és igazság ellentmondásának átélése arra készíti a vers énjét, hogy nézzen szembe szellemi lehetőségeinek határaival, ugyanakkor őrizze meg az igazság utáni töretlen vágyát, még ha el is kell ismernie, hogy 'A földön - tudom - már nem részegít le semmi'. Bármennyire fájdalmas a magány, az

elválás az egyetlen szeretett nőtől, a 'kitervelt frigyre' lépő lírai én szerelem nélkül, de józanul és tisztelettel őrzi egy másik nő 'tisztá vonzalmát' és 'szüzi álmait'.

Baratinszkij *Beismerés* c. műve volt az, amelyről Puskin egyik korábban idézett írásában maximális elismeréssel szolt, tökéletes és felülmúlhatatlan elégiának nevezve Baratinszkij művét; 'Ezek után már nem jelentetem meg elégiáimat'⁴³⁹ – írja Besztuzsevhez címzett levelében. 1826-ban Puskin írt egy *Признание* c. szerelmi elégiát, mely formailag, s részben tartalmát tekintve is, sok hasonlóságot mutat Baratinszkij elégiájával. Bár Puskin nem tagolja vallomását versszakokra, mindkét elégia 41 soros, a gondolatmenet pedig hasonló utat jár be: a lírai én érzelm és értelem ellentmondásán hiába próbál a szerelemtől önmagát távol tartva felülemelkedni, a szerelem többnek, ellentétek fölöttinek, és a személyiség egészét átható lelki-szellemi (a transzcendenciában gyökerező) tapasztalatnak bizonyul. Puskin versében az értelem távolságtartásának igyekezete kevésbé határozott: 'И в этой глупости несчастной/ У ваших ног я признаюсь'⁴⁴⁰; nála a 'стыд напрасный' kifejezés az érzelm elutasításának hiábavalóságára is utal, míg Baratinszkij versében az érzés leküzdése a szerelem teljességének érzését formálisan a múltba helyezi: 'Безжизненны мои воспоминанья ... Но в бурях жизненных развлекся я душою/ Уж ты жила неверной тенью в ней'. Puskin eleve nem próbálja meggyőzni magát arról, hogy a szerelem, minden igyekezete ellenére, jelenének nem része, a fájdalom és a szeretett nő elérhetetlensége ellenére minden pillanatban kész a szerelem teljes lelki-szellemi befogadására, és próbálja a lehető legintenzívebben átélni a nő fizikai jelenlétét is (tekintete, mosolya, lépteinek zaja, kedves hangja, stb.) a jelenben is áthatja lelkét, s még akkor is szüksége van rá, ha a most mindent meghatározó érzés 'csalás' : 'Обмануть меня не трудно!.../ Я сам обманываться рад'. Puskin, mint mindent felülről látni és érteni képes arisztokratikus alkotó, nem fél 'belevetni' magát, teljesen átengedni személyiségét az akár pusztító élményeknek, szenvedélyeknek (ezt életének eseményei jól példázzák), míg Baratinszkij polgári óvatossága egyfajta hideg, racionálisabb és távolságtartóbb magatartást hív életre, általában a teljes, lelkileg, szellemileg és fizikailag intenzív élet ellenpontjaként. A *Beismerés* énje, mint ahogyan Baratinszkij szinte minden versének költői énje, mégsem képes magáénak vallani a 'józan ész diadalát' az érzelmek és az élmény teljessége felett, hiszen ész és érzelm, szellem és lélek egysége Baratinszkij életművében is elsődleges szempont. Végül is a sors hatalmának igazolása: 'a sorsom végül is győz majd ellenem ... Hatalmunk nincs magunk felett' az egyetlen lehetőég a lírai én számára, hogy feloldja, vagy legalábbis nyugalommal tudomásul vegye az egyelőre még létező ellentmondást

értelem és érzelem között, de ez a 'megoldás' közvetve a távolságtartás értelmetlenségét igazolja.

I. Szemenko Baratinszkij: *Признание*⁴⁴¹ c. verse kapcsán megemlíti, hogy L. Ginsburg összefüggést fedezett fel e költemény és Puskin: *Под небом голубым страны своей родной*...kezdetű 1826-os verse között.⁴⁴² Gondolatilag inkább ez a rövid költemény áll közelebb Baratinszkij *Beismeréséhez*, három sora lexikai szempontból is hasonló, még akkor is, ha Puskin verse a gyász, a végleges elválás hangján szól, Baratinszkij elégiája pedig az önként vállalt, vagy inkább magára kényszerített távolságtartás pozíciójából:

Напрасно я себе на память приводил
И милый образ твой, и прежние мечтанья:
Безжизненны мои воспоминанья... (Baratinszkij)
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я. (Puskin)

Az *Она*⁴⁴³ c. vers (1827.) az egyik legtisztább megfogalmazása Baratinszkij lírájában annak, milyen jelentőséget hordoz a költő szemében a szerelem, illetve szerelmének tárgya. Van benne valami nehezen meghatározható, ami a szépségnél is csodálatosabb, és ami nem egyszerűen érzelmi jellegű. Fontos megjegyezni, hogy a szépség és az érzelem Baratinszkij lírájában, Lermontov műveihez hasonlóan, túlmutat az immanens értelemben elképzelhető, tisztán esztétikai vagy romantikus jelentésen; Baratinszkij ebben a versben szembe is állítja a hagyományos módon értett szépséget a lelki-szellemi egymásra találás tökéletességével:

Есть что-то в ней, что красоты прекрасней,
Что говорит не с чувствами - с душой;
Есть что-то в ней над сердцем самовластной
Земной любви и прелести земной.

Az emlékezés a lírai én lelkének kedves, és a lelke telik meg a nő jelenlétében érzett, a földi életen túlmutató szépséggel. Értelmileg a vers énje nem is látja be teljes tisztasággal kapcsolatuk természetét, de az értelem megtapasztalása után vágyakozó lelkét tökéletesen átadja a lelki szépség befogadásának, így közvetett módon lehetővé válik a személyesen megélt értelemtapasztalás:

Когда ты с ней, мечты твоей неясной
Неясною владычицей она:
Не мыслишь ты - и только лишь прекрасной
Присутствием душа твоя полна.

Baratinszkij szerelmi lírájával kapcsolatban sem beszélhetünk harmóniáról, teljes lelki-szellemi összhangról, hiszen az elválás után a lélek és szellem magára marad, a lelki találkozás beláthatatlan álmoként él tovább, a lírai én szíve pedig, a megmagyarázhatatlan boldogság helyett, titkos bánattal telik meg. Mégsem tűnik elképzelhetetlennek a lelki alapon megvalósuló értelemtapasztalás Baratinszkij számára, és annak ellenére, hogy az emlék nem oldhatja fel örökre a szellemi magányt (ez a gondolat Lermontov szerelmi lírájában is jelen van), és a versek énje számára a közvetett értelemtapasztalás nem teljesen belátható, a klasszikus rendet elfogadó szellem nem lázad.

A feltételezhetően 1826-ban írt, *Новинское*⁴⁴⁴ c. költeményt Baratinszkij a nagy példakép, Puskin halála után dolgozta át, és Puskinnak címezte, az ő emlékének szentelte. A versben az alkotás, az ihlet puskin felfogása ötvöződik a Baratinszkij költészetére általában jellemző elgondolással: szerelem és ihlet összekapcsolásával, a két, szellemi tapasztalathoz kötődő érték összefüggésének ábrázolásával:

Она улыбкою своей
Поэта в жертвы пригласила,
Но не любовь ответом ей
Взор ясный думой осенила.
Нет, это был сей легкой сон,
Сей тонкой сон воображенья,
Что посылает Аполлон
Не для любви, для вдохновенья.

Puskin élet és alkotás, szerelem és ihlet kategóriáit, főleg kései lírájában, egymástól elhatárolja, ezzel a tisztán arisztokratikus szempont az érvényesítés kérdése nélkül fogalmazódik meg. Az 'életre állítottabb' viszonyulása miatt éppen a szellemi értékek érvényesítésének életbeli feladatát vállaló Baratinszkij számára a szerelem a szellem érvényesülésének mozzanata, maga az igazság megtörténe. A *Новинское* c. versben, talán éppen Puskin hatására, szerelem és ihlet (alkotás) egyszerre összefonódik és elkülönül: a nő és a férfi egyrészt a szerelemben, a valódi lelki és szellemi összhangban találkozik, ugyanakkor a nő tekintete, illetve a vers énjéhez forduló szemében és tekintetében tükröződő lelke alkotásra hív. Így a szerelem átélése - a szellemtől függetlenül is, és ugyanakkor vele összhangban - az alkotás forrásává, ihletté válik. Bár Baratinszkij számára a szerelem, mint szellemi egymásra találás mindig az értelem megnyilvánulását jelenti, költészetében mégsem gyakori, hogy szellem és szerelem, a szerelem általi ihlettség és alkotás ennyire összetartozónak és egylényegűnek mutatkozzék.

A *Szerelem*⁴⁴⁵ c. 1824-es költemény nyilvánvalóvá teszi azt a lelki- szellemi-pszichológiai folyamatot, amely a szerelem elfogadásától ('A szerelem mézédés mérget ad') az érzés elmúlásán ('a boldogság rövidke mámorát /felváltja sok borús napunk') és a szenvedély pusztító hatásán át ('Szerelmünk lángja - szent láng, éltető, /Így mondják, ám mit lát szemünk? /Mindent megöl, mindent feléget ő') a szellemi lázadás és megsemmisülés lehetőségének felvetéséig jut el: 'És elpusztítja szellemünk'. Ez az a pont, ahol Baratinszkij költői énje, a folyamat részeseként, szinte átéli a szellemi lázadást (Lermontov lírájával ellentétben, ahol a lázadás eredményként, 'mondanivalóként' van jelen, itt a költői magatartás kibontakozásának, formálódásának egy szakasza, de nem váltja ki a szellem elidegenedését a lélektől). Amikor a lírai én a saját lelkébe tekint, a lázadás elfogadása helyett újra átéli a szerelem elmúlása miatti fájdalmat:

A sok gyönyört, a szenvedéseket,
Elbűvölő csodás emlékedet
Ki csendesíti, szerelem?

Saját szenvedését, a lázadás kísértését legyőzve, a fájdalom elviselésére felkészülve és az elkeseredettséget vállalva Baratinszkij versének énje végül felülemelkedik mindezekben, ezzel megerősíti a klasszika értékeinek feltétlen tiszteletét, az ember örök létre nyitottságát:

Hogy újraéljem boldog napjaid
S aranyló ifjúságom álmait,
Megint kitárnám most szívem.

A 19. század első felének orosz lírájában egyedül Puskin képviseli azt a szellemi pozíciót, amely a transzcendens igazság szempontját kifejtve nem tér ki az igazság evilági érvényesítésének problémájára, illetve a kettő közötti ellentmondás feloldásának nehézségére. A szellemi pozíciók és feladatok megoszlása a kultúrtörténet lényeges jellemzője, nemcsak a 19. század orosz irodalmában, hanem a keresztény kultúra egészében. A Puskin által képviselt arisztokratikus, ezen belül prófétai szempont az igazság, az isteni kinyilatkoztatás meghallását és képviselést jelenti, míg a polgári szerep a nem evilági értelem evilági érvényesítésének feladatát tűzi ki célul. Szellemi értelemben a felvilágosodás óta egyre nyilvánvalóbban megmutatkozó válság egyrészt a prófétai szerep válságára, másrészt pedig az igazság és az élet közötti szakadék egyre súlyosabb elmélyülésére vezethető vissza. Baratinszkij az igazság érvényesülése utáni vágyát és feltétlen elkötelezettségét azzal nyilvánítja ki, hogy felismeri saját lehetőségeinek korlátjait, nem próbálja átlépni azokat, ugyanakkor kifejezi a kultúráképviselő arisztokratikus betöltésének alapvető szükségességét. Az *Отрывок*⁴⁴⁶ c. 1829-es

költemény a kétféle szellemi szempont egymásmellettségét, az európai kultúrában nem egyedülálló módon, férfi- és női szerep párbeszédéként ábrázolja. A vers tartalmilag-gondolatilag első látásra is rendkívül összetett: nehéz lenne eldönteni, miről ‘szól’ elsősorban: szerelemről és szeretetről, a lét rendjéről, az emberi élet mulandóságáról, az ember helyéről a teremtett világ egészében, a természet szépségéről és a Teremtő dicséretéről, vagy az emberiség szellemi eltévelyedésének problémájáról. A költemény első soraiban a férfi a teremtett világ, az első természet szépségét és harmóniáját dicséri:

Я с умиленною душой
Красу творения созерцаю.
От этих вод, лесов и гор
Я на эфирию обитель,
На небеса подыблю взор
И думаю: велик Зиждитель,
Прекрасен мир! Когда же я
Вспомню тою же порою,
Что в этом мире ты со мною,
Подруга милая моя...
Нет сладким чувствам выраженья.

A világ szépségének, nyugalmanak, Isten nagyságának elismerését (a lét rendjének tapasztalatát) a beteljesült szerelem átélése teszi teljessé. Baratinszkij lírájában a szerelem a legtisztábban szellemi-lelki tapasztalat, harmonikus és szeretetteljes, ugyanakkor az evilági dolgokon túlmutató élmény, így nem lehet köze semmilyen megsemmisítő vagy lázadó szenvedélyhez (mint ahogyan az Lermontov költészetére jellemző). A szerelemben a férfi és a nő a lét teljességét tapasztalja meg, és a teljesség átéléséhez a halállal való szembenézés is hozzátartozik, azzal a vággal együtt, hogy ne éljük túl a szeretett embert. A nő az életből, az ‘itt és most’ világából kiindulva a polgári szempontot képviseli, és mivel bízik a fiatalság erejében, a halál lehetőségét a távoli és beláthatatlan jövőbe helyezi, és a kultúratízteletét is kinyilvánítja azzal, hogy feltétel nélkül hisz. Bízik a lélek halhatatlanságában, a szerelem transzcendens és örök folytonosságában, sőt abban is biztos, hogy az üdvözült lélek túlvilági szerelme megszabadul mindattól, ami itt a földön esetleg veszélyezteti, beszennyezheti. Belátja, hogy e nélkül hit nélkül lehetetlen szeretni; a keresztény kultúrában tulajdonképpen csak ebben a megközelítésben van értelme szerelemről vagy felebaráti szeretetről beszélni. Aki szeret, az a másikban Isten hozzá hasonló teremtményét látja, felfedezi a másik és önmaga Isten képére teremtettségét. Különös ellentét figyelhető meg a költeményben a női lélek egyszerű hite és ennek a hitnek az értelem által kevésbé megvilágított természete között, mint ahogy a férfi félelemmel teli

gondolatai is szemben állnak szellemi magabiztosságával, az Ígélet beteljesülésébe helyezett bizalmával. A férfit először elkésérti, hogy szerelme - a boldogság és harmónia átélésével egy időben - az elmúlásra emlékezteti, a természetbe- és egymásba feledkezés tökéletességét megzavarja ez a gondolat, sőt félelmet ébreszt benne:

...И что мы знаем?
Не только завтра, сей же час
Меня не будет! Кто из нас
В земном блаженстве не смущаем
Такою думой?

Most a férfi nyugtalan, de gondolkodni kezd; a nő hite még erős és biztos, de talán kevésbé mélyen gyökerező, közelebb áll a középkorias, istenközpontú felfogáshoz, tehát az itteni és a túlvilági létezés szembeállításán alapul. A lélek halhatatlanságát kétségbevonhatatlan valóságként fogadja el, polgári megközelítése miatt ennek teljes körű szellemi belátására mégsem képes. Az utolsó előtti versszakban a férfi megnyilatkozása annak a kultúrtörténeti folyamatnak a gondolati végigvezetése, amely a Teremtéstől Krisztus második eljöveteleig tart. Az ember földi élete nem lehet értelmetlen, lelke pedig nem lehet mulandó; Isten nem semmisítheti meg az emberben azt, amit a maga hasonlatosságára teremtett; az ember lelkét, tágabb értelemben megértésre és szeretetre képes szellemét, mellyel a Teremtést megkoronázta. A férfi, szellemi arisztokrata pozíciójának megfelelő módon, a lét értelmességét próbálja beláttatni a nővel. Az igazság szellemi követelményével gyakran nem összeegyeztethető (azaz, érvényességét nem feltétlenül tükröző) világban megtörténhetnek azok a dolgok, amelyek látszólag és pillanatnyilag ellentmondanak a lét rendjének és Isten akaratának: az életben sokszor, vagy általában az arra méltatlanok boldogulnak könnyebben, míg az 'igaz embereknek', a transzcendens értelemhez való feltétlen ragaszkodásuk miatt is, több problémával és nehézséggel kell szembenéznük:

Что свет являет? Пир нестройный!
Презренный властвует, достойный
Поник гонимою главой;
Несчастлив добрый, счастлив злой.

Az értelem érvényesülésének hiányában szenvedő világba vetettség, a vele szembenező alkotóból gyakran lázadást vált ki, vagy akár a szellem démonizálódásának veszélyét is magában hordozhatja (ahogyan ezt Lermontov érett kori lírája is mutatja). A szellemi lázadás gondolata Baratinszkij költészetétől sem teljesen idegen, számos versében nyomon követhető az a lelki-szellemi folyamat, melynek során a lírai én szembenéz a lázadás lehetőségével, majd a klasszikus pozíció szilárdságával felülemelkedik rajta. Az

Отрывок c. vers úgy is értelmezhető tehát, mint a költő lelkében zajló belső vita ábrázolása, a lázadni hajlamos, illetve a lelki-szellemi lázadás leküzdésére intó hangok párbeszéde. A férfi utolsó mondatában a parúziára emlékeztet:

И оправдается Незримый
Пред нашим сердцем и умом.

A 19. századi orosz kultúrában a lét értelmének megtapasztalására elsősorban a végső értelemteljesülés felől van lehetőség, még akkor is, ha az igazság majdani, színről színre látása a legtöbb ember számára egyelőre nehezen elképzelhető.

A szellemi szempont jelentőségével és életbeli érvényesülésének hiányával egyszerre szembenéző klasszikus alkotó lelke-szelleme örök nyugtalanságban él. Nemcsak Baratinszkij költészetéről mondható ez el, hanem a kor más művészeiről és alkotásairól is (így például gondolhatunk a kortárs Lermontov lázadó-démoni témájú versire). A lázadás gondolata, mint lehetőség, Baratinszkij műveitől sem idegen: az ‘életbe vetett’ lélek-szellem, az igazság nyomát az életben hiába keresve, gondolatban eljut a lázadás lehetőségéig, elkeseredettsége és bizonytalansága, sok esetben megzavart nyugalma viszi e lehetőség pillanatnyi meggondolásáig, sőt, közvetlen átéléséig. Mindig túllép ugyanakkor a lázadás hajlamán vagy kísértésén; önmagában, a mű megalkotásával győzi le (a belső harc folyamata végigkövethető számos versében), és bizonyítja a klasszikus értékek iránti elkötelezettségét. Az *О верь: ты нежная...*⁴⁴⁷ kezdetű, 1834-ben írt vers, amelyben a költő feleségét szólítja meg, a lázadás leküzdésének módjaként, vagy még inkább segítő erejeként ábrázolja a szerelmet és a szeretetet, két ember teljes lelki-szellemi és testi összetartozását. A vers énje, az általa képviselt szellemi feladat nehézségének, szinte lehetetlenségének átérzése miatt, a rá törő problémákkal, irányíthatatlannak látszó gondolatokkal és bizonytalansággal szembesülve keres megnyugvást:

Скажу ль? мне иногда докучно вдохновенье:
Мешает мне его волненье
Дышать любовью в тишине!

Az együttérzést és támogatást nyújtó lelki kapcsolat, az egymás szellemi problémáira való kölcsönös nyitottság Baratinszkij lírájában a lázadó gondolatok leküzdését segíti. A nőiesség, a szellemet képviselő férfiassággal (az aktivitással, kereséssel és nyugtalansággal) ellentétben, illetve mindezek kiegészítéseként, a lelki harmónia, a békítő erő és nyugalom megtestesítője, a lázadástól önmagát és a férfi szellemét visszatartó erőé. A férfi szellemi nyugtalanságát a lelki együttlét, a nő nyugalmának való önátadás segítségével akarja legyőzni (‘Я сердце предаю сердечному

союзу’); a társ gyengédsége és szeretete segíti a nyugtalan, lázadásra készítő álmok elűzésében:

Приди, мечты мои рассей,
Ласкай, ласкай меня, о друг души моей!
И покори себе бунтующую Музу.

A *Когда, дитя и страсти и сомненья*⁴⁴⁸ kezdetű vers (1844.) letisztult formában fogalmazza meg két ember teljes lelki-szellemi összhangjának lehetőségét. A vers két ‘szereplője’ a férfi és a nő, a szeretett nő és a néha harmadik személyben megszólított, néha egyes szám első személyben ábrázolt költő:

Когда, дитя и страсти и сомненья,
Поэт взглянул глубоко на тебя,
Решилась ты делить его волненья,
В нем таинство печали полюбя.

A ‘költő’, a vers énje, mint maga Baratinszkij is, a szenvedély és a kétség, a titkos bánat gyermeke, aki nem annyira szerelmében, nem is az igazságban kételkedik; szomorúságát önmaga, a költői feladathoz mért saját kisebbségének érzése okozza. A bánat Baratinszkij lírájában mindig elsősorban ahhoz a törekvéshez kapcsolódik, hogy a versek énje ebben a világban szeretné a transzcendencia értékét, a mindenki számára szükséges, de látszólag csak a jövőben megtapasztalható szellemi bizonyosság érvényét hirdetni; ebben a világban, ahol a jelenben és a belátható jövőben az értelem jelenléte még nehezen elképzelhető. Baratinszkij korában, az alkotó magánya és izoláltságának élménye a költészet fontos jellemzője, a klasszikus orosz költő, főleg a szellemi példakép, Puskin halála után okkal érzi magát elhagyatottnak. Az a szellemi feladat, amelyet ő magára vállalt, nem nélkülözheti a Puskin által is képviselt klasszikus módon arisztokratikus szellemi magabiztosság támaszát, de tágabb értelemben azt is megállapíthatjuk, hogy a polgári kor költészete az alkotók magányával jellemezhető: Sem szellemi társat, sem műveikhez méltó befogadást nem találnak könnyen. A *Когда, дитя и страсти и сомненья* kezdetű vers énje, a ‘költő’ kénytelen szembenézni alkotói elszigeteltségével, és a szellemi küldetéssel együtt járó fájdalommal, hiszen a polgári viszonyulás, a kultúra értékeinek ‘megütköztetése’ (mert sajnos nem harmonikus egymásra találásról van szó) a világ mindenkori állapotával, nem okozhat elégedettséget. Ilyen helyzetben történik meg a versben az, amit csodának lehet nevezni, ami megfelel a normának, a szerelem teljességének: a nő teljes értelemben, lelkét-szellemét kinyitva, önmagáról elfeledkezve társa lesz a magánytól és megoldhatatlannak tűnő szellemi problémáitól egyaránt elkeseredett költőnek:

Ты, смелая и кроткая, со мною
В мой дикий ад сошла рука с рукою:
Рай зрела в нем чудесная любовь.

A vers énjének szenvedését (aki most már egyes szám első személyben jelenik meg, tehát a költemény hangulatát személyes vallomáséhoz teszi hasonlónak), szellemi küzdelmét és a küzdelem reménytelenségének érzését hangsúlyozza a pokol szörnyű asszociációja. A lírai én, a költő magányában és fájdalmában a feladás gondolatával néz szembe, és a nő az, aki erőt ad a továbblépéshez. Teljes nyitottságával a másik ember felé, a fájdalom megosztásával és a teher átvételével segít, ez a női, lelki viszonyulás megfelel a keresztény kultúra ideáljának: a nő, érzékenységevel és odafigyelésével biztosíthatja a teljes részvételt a férfi szellemi problémáiban. A hagyomány szerint is a férfi a szellem embere, a nő esetében inkább a lelkiséget szokás hangsúlyozni, az emberi teljesség pedig a két pólus egymásra találásának eredménye. A lírai én, a férfi fájdalma, az utolsó versszak tanulsága szerint is olyan mértékű, hogy az értelmetlenség érzésének elfogadásával, a szellemi lázadással fenyeget:

О, сколько раз к тебе, святой и нежной,
Я приникал главой моей мятежной,
С тобой себе и небу веря вновь.

A szerelemmel, teljes nyitottsággal a férfi felé forduló nő szentnek nevezetik, a legfontosabbat adja vissza a költőnek: a hitet, amit elveszíteni látszik. A hit elvesztése lenne maga a lázadás; hiszen a feladat nehézségéből, a cél szem előtt tévesztéséből annak elérhetetlenségére következtetni egyenlő a lázadással. Baratinszkij nem fejt ki részletesen, mi az, ami lázadásra készítetné; mi az a szellemi probléma, ami annyira megoldhatatlannak látszik, hogy nincs értelme a további küzdelemnek, mégsem nevezhető töredékesnek. A *Когда, дитя и страсти и сомненья* kezdetű versben a hangsúly nem a probléma teljes kifejtésére helyeződik, hanem a lelki-szellemi egymásra találás, a tökéletes emberi összhang erejének, jelentőségének kiemelésére. A szellemi probléma (a költő hiábavalónak érzett harca az igazságért, a szellem érvényének meg nem nyilvánulása a világban) a lázadás gondolatának felmerüléséig fokozódik, a hit feladására mégsem kerül sor, éppen a szerelem jelenti a hit visszanyerésének biztosítékát, így a lét értelmességének megközelítési-megértési lehetőségét is. Természetesen a klasszikus orosz költő, szellemi pozíciójából következően, nem állítaná azt, hogy az igaz szerelem önmagában a lét értelmével azonosítható, illetve, hogy a szerelem teszi az életet értelmessé. Mégis fokozott jelentősége van, mert az értelemben vetett hit megőrzését segíti elő, és több mint eszköz a szellemi bizonyosság felé vezető úton.

A szerelem mintha észrevétlenül, a 'szerelemre állítottság', koncentráció nélkül fejlődne ki és teljesedne be, mégsem spontán módon, tudattalanul, a 'semmiből' fellángolva történik. A valódi kötelék nem is fellángolás, és nem a maximumon kezdődik, hanem úgy alakul ki, hogy közben az egymás felé egyre nyitottabb emberek egyre tökéletesebbé válnak, és mindvégig szem előtt tartják a másik fél lelki-szellemi fejlődésének kibontakozását, segítik azt. A *Когда, дитя и страсти и сомненья* kezdetű versben a nő és a férfi egyes tulajdonságai úgy jelennek meg, mint egymást kiegészítő jegyek: a nő oldala a türelem, az odaadás, a másikba vetett feltétlen bizalom és felé irányuló tisztelet, a szív és a lélek mindenekelőtt. A férfi képviseli az ember szellemi erejét, a transzcendens problémák tevékeny megoldásának igényét és törekvését, és az egész emberiség fájdalmát. Hogy ki az erősebb, kinek a szerepe a fontosabb, azt nem érdemes mérlegelni, mert a kétféle viszonyulás együtt, egymásra épülve és egymást kölcsönösen kiegészítve ad teljességet. Baratinszkij e költemény megírásakor nem is ennek kérdésre keresett választ. Az mégis kétségbevonhatatlan, hogy a két oldal, férfi és nő egymásra találása a harmónia beteljesedését hozhatja, az értelem megtapasztalásának része lehet, és kell, hogy legyen.

6. *Haza, hagyomány és kultúra*

Baratinszkijnek lényegében nincs olyan költeménye, amelyben hazájához, Oroszországhoz tartozását, tágabb és szűkebb értelemben vett szülőföldje iránti kötődését, szeretetét az emberi lét egyetemes kérdései elé vagy fölé helyezné, ugyanakkor a hazája iránt érzett szeretet a hagyomány folytonosságának megőrzése, illetve az ember létét alapvetően meghatározó személyes emberi kötődések olyan értékeket képviselnek számára, amelyek szellemi viszonyulásának lényegéhez tartoznak. Baratinszkij lírájában a szülőföldhöz való ragaszkodás elsősorban azért kevésbé exponált téma, mert a költészet filozofikus jellege szükségszerűen a gondolat magasabb, általánosabb síkra emelését eredményezte; az emberi lét metafizikai alapjainak megközelítéséhez képest a hazaszeretet úgy fogalmazódik meg, mint az egész része, tehát konkrét értelme is a szellemi pozíció egészének kontextusában mutatkozik meg.

Baratinszkij számára a költői hírnevet és elismertséget 1820-ban írt (27-ben átdolgozott) *Финландия*⁴⁴⁹ c. verse hozta el: Finnország a költő fiatalkori száműzetésének helye, jelentős szerepet játszott Baratinszkij költészetében, ő maga 'nevelőjének' tartotta ezt az országot alkotói szempontból, és a költészete iránt kinyilvánított legnemesebb tiszteletadásnak tartotta volna, ha az utódok, a későbbi költők, rá emlékezve Finnországba látogatnak. Baratinszkij egyik legkorábbi alkotása ez e vers, mégis sok mindent előlegez már érett kori lírájából. Az idegen országba vetett lírai ént 'befogadta' az ottani, képzeletet elbűvölő táj, melynek leírása a klasszikus költő személyes viszonyulását, megértési szándékát, hagyománytisztelő létre nyitottságát tükrözi:

Как все вокруг меня пленяет чудно взор!
Там необъятными водами
Слилося море с небесами;
Тут с каменной горы к нему дремучий бор
Сошел тяжелыми стопами,
Сошел - и смотрится в зеркале гладких вод!

A környező táj szépségének festői ábrázolása allegorikus, még a romantikus természetábrázolás hatását mutatja: a természet mintha önálló életre kelt volna, és a nagyságát felfogni is alig képes ember félelemmel vegyes tisztelettel tud csak feléje fordulni. A táj megdöbbentő szépségét, szinte varázsát a rajta és benne tükröződő hagyomány, az óskandináv mitológia szelleme teszi még elevenebbé és teljesebbé, s az ábrázolásban Isten nagyságának tudata és nyoma is felfedezhető. Az ortodox kultúra klasszikus képviselője nyitott lélekkel, a megértés szándékával és szellemi igényével

fordul az idegen kultúra felé, a beláthatatlan tér csendjében, a fehér éjszaka félsötétjében hallhatóvá és láthatóvá válik képzeletében az ősi népek harca és az óskandináv vándordalnok éneke. Egy pillanatra mintha együtt élne a számára idegen, mégis tiszteletben tartott nép és kultúra régmúltjával. Költői képzeletében a táj a szellem nyomát teszi láthatóvá, de a vers jelene szerint ez már valóban csak a letűnt múlt, mostanra mindent eltörölt az idő, a táj és a rajta keresztül megmutatkozó múlt halott:

Сыны не ведают о подвигах отцов,
И в дольном прахе их богов
Лежат низверженные лики!
И все вокруг меня в глубокой тишине!
О вы, носившие от берега к берегу бои,
Куда вы скрылися, полночные герои?
Ваш след исчез в родной стране.

A halott múlt távoli emlékét őrző föld gyászol, mintha valódi fájdalmat élne át és szemrehányást éreztetne, mert a neki egykoron életet és értelmet adó emberi kultúra magára hagyta. A természet önmagában, a lét rendje szerint (legyen bármilyen magával ragadó és léttel teli is) nem lehet értelmes, csak az élő ember élő kultúrája, szellemi jelenléte teheti azzá. A romantika panteista természetszemlélete Istent látja megnyilvánulni a táj szépségében, harmóniájában, vagy dühös viharaiban és feldúltságában, Baratinszkij ugyanakkor, már e korai verse alapján is másképp gondolja: az ősi legendák világa a benne egykoron élő emberrel, illetve az általa fenntartott és képviselt hagyománnyal együtt halt meg; élő kultúráról, a hagyományt tisztelő és fenntartó ember nélkül, amikor már a múlt hőseinek nevére sincs, aki emlékezzen, és amikor tényleg csak a felejtés, a semmibe veszés érzékelhető, már nem lehet szó:

О, все своей чредой исчезнет в бездне лет!
Для всех один закон, закон уничтоженья,
Во всем мне слышится таинственный привет
Обетованного забвенья!

A hosszú költemény utolsó tizenkét sorában Baratinszkij részben folytatja, részben más síkra tereli a képzelet mozgását; a vers legelején a lírai én a tájjal együtt, általa befogadva, és a maga részéről a táj felé személyes és nyitott viszonyulásban jelenik meg, a vers végén viszont már egyedül, saját életével szembesülve. Egyedüllétét, sőt magányának érzését erősíti a halott természet, mint ahogyan a hagyomány megszakadása ébreszti fel benne a saját alkotásaira vonatkozó kérdéseket, kételyeket is: a régi skandináv dalnok éneke örökre elhallgatott, a vers énje gondolatban saját verseinek és saját életének értelmére, jövőjére kérdez rá. Ismeretlenül, a maga kultúráján kívülrekedve keres választ és

megerősítést léte értelmére; ez az elvonultság gyakori motívum Baratinszkij lírájában, vissza-visszatér, mint a lét végső kérdéseivel való szembenézés helyzete, mint a tisztánlátás lehetősége. Az idő pusztító hatását, egy régmúlt kor letűntét képzeletében átélve, saját kultúrájától elszakítva, a teljes elmúlás rémisztő kilátása tűnik a legvalószínűbbnek:

Не вечный для времен, я вечен для себя:

...

Мгновенье мне принадлежит,

Как я принадлежу мгновенью!

A felejtés ígérete Baratinszkij számára, ellentétben a romantikus költők képzeletvilágával, elfogadhatatlan és értelmetlen, a keresztény hagyomány szempontjából pedig az öröklét hitével és a kultúra folytonosságának gondolatával nem összeegyeztethető. A klasszikus költő nem adhatja fel az alkotás továbbélésének lehetőségébe vetett hitét; nem fogadhatja el, hogy csak magának alkotott. Szerénységét tükröző halk éneke - jelenleg úgy tűnik - nem talál befogadásra a jövő nemzedékében, s az ettől való félelem a korai Baratinszkij lírájában gyakran kísért. A befogadást, a jelen- és jövőbeli visszhangot a vers énje olyan fontosnak tartja, hogy már-már benne látja tevékenysége és élete értelmességének zálogát. Így is kell gondolnia, mert a kultúrárték érvényesítését a legfőbb feladatának tekinti, érthető tehát, hogy teljes reménytelenség tölti el, ha nem lát lehetőséget a szellem életének folytonosságára. Ezen mégis sikerül felülemelkednie, hiszen - még ha nem is lehet biztos művei továbbélésében - , nem tagadja meg küldetését, mert van még mit mondania az igazságról a világnak:

Я, невнимаемый, довольно награжден

За звуки звуками, а за мечты мечтами.

A haza, a szülőföld iránti szeretet és kötődés, mégha csak részkérdése is az összemberi felé törekvő gondolati költészet általános koncepciójának, Baratinszkij egész életművében a legfontosabb értékek egyike: a hagyománytisztelet, a lelki-szellemi megnyugvás, az értelemtapasztalás lehetősége kapcsolódik hozzá, és legtisztábban kései lírájában fogalmazódik meg. Fiatalkori, finnországi száműzetése, kényszerű eltávolodása hazájától még erőteljesebbé teszi ezt az érzést; a távolság és az idegen körülmények miatt még nyilvánvalóbbá válik a ragaszkodás, a személyes és kulturális gyökerek fontossága. Az 1821-ben írt, *Родина*⁴⁵⁰ c. vers ebből a szempontból előrevetíti azt az értéktudatot és szellemi viszonyulást, melynek tiszta tükröződése a későbbi költeményeket jellemzi. A szülőföldhöz (tágabb értelemben Oroszországhoz), illetve szűkebb értelemben a szülői

házhhoz számtalan olyan szál köti az embert, amely - az egyén azonosságának, életcéljának meghatározásához megtagadhatatlan és nélkülözhetetlen, és ilyen kötelék a családhoz, a meghalt ősökhöz és jelenlegi hozzátartozókhöz való visszatérés is:

Я возвращуся к вам, поля моих отцов,

...

В кругу друзей своих, в кругу семьи своей,

Я буду издали глядеть на бури света.

Baratinszkij lírájában az emberek egymáshoz kötődése, nyitott és valódi lelki, illetve szellemi kapcsolata a legfőbb értékek közé tartozik, s ez azért is érthető, mert a kultúraképviselő és mindenek előtt az érvényesítés lényegét is meghatározza az egyén viszonya másokhoz, az élethez, valamint az a lelki igény, hogy mindenki átélhesse a hagyomány folytonosságának tapasztalatát mind saját életének egészét tekintve, mind pedig emberi kapcsolatainak szintjén. A kötődés ugyanakkor nemcsak az emberek, hanem a szülői ház és a környező természet, a megművelt földek irányában is erőteljes; (ami később, az *Ősz* c. költeményben teljesebben ki) ennek ábrázolása, az egyszerű fizikai munka szépségének és hasznosságának leírásával együtt, a táj és a természet szeretete miatt Baratinszkij verseiben mindig valóság-hű, részletes, ugyanakkor érzelmileg átfűtött és emelkedett, szinte magasztos, mégsem romantikusan panteista jellegű:

О дом отеческий! о край всегда любимый!

Родные небеса! незвучный голос мой

В стихах задумчивых вас пел в стране чужой,

Вы мне повеете спокойствием и счастьем.

A szülőháza, a szeretett természet és a ház újra megtalálása a nyugalom és a boldogság újbóli megtapasztalását teszi lehetővé ('Не призрак счастья, но счастье нужно мне'), a boldogság pedig Baratinszkij költészetében maga a léttapasztalás, az igazság megértése; mindig az igazság az, amit a versek énje boldogság néven keres, és amit e vers alapján az otthon nyugalomban, a lét értelmességének, egységének átérzésében talál meg. A nyugalom és a boldogság összefüggésének kérdése visszatérő téma a 19. század első felének orosz költészetében, Baratinszkij lírájában – Puskinhoz és Lermontovhoz képest – a leggyakoribb. Lermontov lázadó romantikus viszonyulása nem enged meg a versek énjének semmiféle nyugalmat; az összeegyeztethetetlen lenne a lázadó, vádló, az igazságot nem tükröző életet megközelítő pozícióval és az állandó kereséssel, s a megnyugvás inkább negatív értelmezést kap. Puskin verseiben az arisztokratikus szellemi pozíció mintegy felülemelkedik nyugalom és nyugtalanság ellentétén, így a kérdés számára nem válik az igazsághoz viszonyulás elsődleges szempontjainak egyikévé. A nyugalom Baratinszkij lírájában központi jelentőségű,

mégsem minden versében azonos az értelme: a polgári pozícióval kevésbé összeegyeztethető, a klasszikával inkább, de konkrét jelentése és tartalma mindig az adott vers kontextusából derül ki: a *Родина* c. vers éneke számára a nyugalom fontosnak, pozitív értéknek tekintendő, de nem a természettel hozható összefüggésbe. (Baratinszkij már fiatalon elhatárolja magát a romantikus természetfelfogástól, az értelem természetben és természetből levezetett megtapasztalásának gondolatától). A nyugalom, s vele a boldogság lehetősége mindig a szellemi tapasztalatra egyedül képes *emberben* van, az egyes ember, és minden ember, transzcendens igazsághoz való viszonyulásával függ össze.

Baratinszkij versében a lírai én mintha saját magát próbálná és tudná megérteni hazatérésével; mintha 'eltévelyedett' kereső korszaka után felnőve, érett férfiként térne vissza, miután sikerült romantikusan lázadó, addig értelmetlenül létező és nyugtalan önmagán felülemelkednie:

Свободный наконец от суетных надежд,
От беспокойных снов, от ветреных желаний,
Испив безвременно всю чашу испытаний,...

...

Я буду издали глядеть на бури света.

A szülőföld nemcsak az értelmes fizikai vagy szellemi munkát, a nyugalmat és az emberi kapcsolatok teljességét jelenti ebben a versben, hanem kapcsolódási pontot is képvisel a különböző idősíkok között; múlt, jelen és jövő egységben látását teszi lehetővé. A lírai én innen származik, itt született, kulturális és családi gyökerei kötik a hazához, de ide tér vissza a jelenben, hányattatásokkal és kétségekkel teli kitérője után, itt találhatja meg a boldogságot, és itt is fejezi be életét, halála után pedig lelkének örök élete leszármazottai életével és emlékezetében is itt folytatódik. Sírját nem márvány díszíti, költőként emlékeznek rá. A személyes emberi kötődések az érvényesítés köréből kiinduló létmegközelítés fontos összetevői, de a költő számára nem kevésbé lényeges, hogy műveiben is tovább éljen; annak bizonyítékeként, hogy élete és az alkotás nem volt hiábavaló:

Там дружба некогда сокроет пепел мой
И вместо мрамора положит на гробницу
И мирный заступ мой, и мирную цевницу.

Baratinszkij lírájának egyik fontos jellemzője annak igénye, hogy a léttapasztalatot az életben, a világban is érzékelhetővé, nemcsak önmaga, hanem – általában az emberről való gondoskodással, az érte vállalt szellemi felelősséggel összefüggésben - mindenki számára elérhetővé és megtapasztalhatóvá tegye. Kötődése az emberhez, mint lelki-

szellemi társhoz (ez mindenekelőtt szerelmi lírájában, illetve a szerelemhez is kapcsolódó, metafizikai ihletettségu költeményeiben tükrözódik) gyakran egészül ki a tájhoz, a természethez, a szülőföld egy konkrét helyéhez társuló ragaszkodás lelki-szellemi, érzelmi szükségletének kifejezésével. A *Есть милая страна...*⁴⁵¹ kezdetű, 1834-es, formáját tekintve töredékes vers mégis úgy ábrázol egy konkrét földrajzi helyet, mint a lírai én számára lelki biztonságot, megnyugvást hozó részét a világnak. Pontos, részletes leírást ad a házról és kertről, a környező természetről, amelyekhez családi kötelékek, személyes múltbéli emlékek kötik, és minden leíró jellegű részt összekapcsol a biztonságot és megnyugvást kereső lélek valódi otthon utáni vágyakozásával:

Есть милая страна, есть угол на земле,
Куда, где б ни были: средь буйственного стана,
...
Всегда уносимся мы думою своей;
Где, чужды низменных страстей,
Житейским подвигам предел мы назначаем,
Где мир надеемся забыть когда-нибудь
И вежды старые сомкнуть
Последним, вечным сном желаем.
...
А там счастливый дом...туда душа летит,
Там не хладел бы я в старости глубокой!
Там сердце томное, большое обрело
Ответ на все, что в нем горело,
И снова для любви, для дружбы расцвело
И счастье вновь уразумело.

A klasszika szellemének egyáltalán nem mond ellent, hogy Baratinszkij az értelemtapasztalást élményét ebben a költeményben egy konkrét helyhez is köti, noha a klasszikus pozíciónak nem szükségszerű jellemzője ez, és a konkrét helyzet, a fizikai hely, a hozzá való kötődés nem az igazsággal való közvetlen kapcsolatként értékelődik, inkább a hiány megfogalmazásának tekinthető. Az emberi életen, a földi létezésen, illetve az ember teremtette dolgokon túlmutató transzcendens igény, természeténél fogva, elsődlegesen nem kötődik a fizikai világ bármely részletéhez; nem függhet helytől, időtől, az élet semmilyen fizikai megnyilvánulásától. Az otthon, a lelkünknek kedves hely felidézése ugyanakkor nemcsak fizikai síkon értelmezhető, hanem fontos hangsúlyozni a kultúrához, a hagyományhoz kötöttségét is. Baratinszkij szempontjából kétszeresen is érthető, miért tartja lényegesnek a lírai én a 'hely szellemének' hagyományörző, értelemtapasztalást segítő jellegét hangsúlyozni: egyrészt azért, mert a haza, szűkebb és tágabb értelemben

egyaránt, a léttapasztaláshoz, a szellemhez rendelhető érték, másrészt pedig azért, mert számára a transzcendencia tapasztalata, a neki adatott szellemi lehetőségek jellegénél fogva, élethez kötöttebb formában kell, hogy jelen legyen (ha nem is a konkrét és kézzelfogható jelenségek szintjén, de legalábbis lelki megközelítésben). Maga a ház, amelyhez élmények kapcsolódnak, illetve a táj szépsége, amely a vers énjének viszonyát a helyhez még emelkedettebbé teszi; a klasszika és az élet szentségének, magasztosságának ‘törvénye’ szerint egyaránt elősegíti az értelem közvetett megtapasztalását: a múlt megértésével, a hagyomány tiszteletével fennmaradhat a kultúra folytonossága mind egyéni, mind pedig személyesen megélt egyetemes szinten. Mégis ennél többről van szó a versben: nemcsak helyről és természetről, hanem emberi kötődésről is: A lírai én képzeletében felidéződik egy szeretett, és azóta elvesztett ember emléke, akihez a múltban lelkileg szoros kötelékek fűzték. A lélek halhatatlanságának, a valódi emberi lét folytonosságának hite Baratinszkij költészetében is a léttapasztaláshoz legszorosabban köthető élmények egyike; a halott nő, akivel valamikor személyes és szeretetteljes kapcsolatban állt, a tovább élők emlékezetében és lelkében a költemény jelenének is része. Így a helyszín, a ház és a táj, kedvességével a vers énje számára, kétszeresen is szellemi jelentőséget kap: nemcsak a helyhez való személyes kötődésen és a hagyomány tiszteletén keresztül, hanem azzal a lelki-szellemi találkozással is, amely a lírai én és a szeretett hozzátartozó közt történik:

Воспоминанием живым
Не разлучимся мы с тобою!
Мы плачем...но прости!
Печаль любви сладка,
Отрадны слезы сожаленья!
Не то холодная, суровая тоска,
Сухая скорбь разуверенья..

A szellemi egység és folytonosság, a teljesség tapasztalata nemcsak hogy eleven (valódi léttel rendelkező) és szoros (sok, a jelenben létező kapcsolattal ellentétben), de a gyász fájdalmat túllépve, pozitív, felemelő, szinte a boldogsághoz hasonlítható érzést ébreszt, mely ellentétes a hit elvesztéséből, a lelki-szellemi kiüresedésből következő romantikus fájdalommal. Azért lehet ez így, mert a múltban élő szeretet mellett az üdvözülésbe vetett hit is valódi és megkérdőjelezhetetlen; a lelki összetartozás, az emlék megőrzése több mint bármilyen, csak formálisan létező kapcsolat, vagy akár a csalódást hozó szerelem okozta hideg, értelmetlen és személytelenné váló bánat.

7. Halál és öröklét

A fizikai élet elmúlásának kérdése a gondolati költészet örök témája, Baratinszkij lírájában a halál az öröklét hitének megközelítésében fogalmazódik meg. A halállal való szembenézés, a mulandóság értelmének belátása az ember számára központi jelentőségű; ez nemcsak azért van így, mert a vele szembe helyezett keresztény hit alapján elengedhetetlenül szükséges az öröktől fogva létező transzcendens igazság előtérbe helyezése, a földi élet korlátjainak túlhaladása (önmagában dualisztikus felfogást jelentene, ha az élet siralomvölgy-jellegét egyszerűen elfogadva, a teljesség igényéről lemondva csak az ember evilági szellemi lehetőségeinek korlátozottságát hangsúlyoznánk, elfordulva ezzel az élettől) a klasszikus orosz költő verseiben annak a követelménynek a kimondásával nyilvánul meg, hogy az értelemnek itteni és mostani tevékenységünket is meg kell határoznia; a kultúra lépviselőjének és minden létre nyitott embernek mindenkor kötelessége a nem e világból, de ezért a világért, életért és benne mindenekelőtt az emberért létező igazság érvényesítése itt és most, a körülmények és lehetőségek behatároltságának ellenére is. Normaként fogalmazódik meg Baratinszkij lírájában a reménytelenség kísértésének legyőzése, a szellemi harc vállalása; illetve annak megfogalmazása, hogy az élet tragikusnak látszó végességével úgy kell szembenézni, hogy az öröklét jelenben is mindenkor és mindenhol érvényesítendő vonatkozásai határozzák meg viszonyulásunkat élethez és halálhoz. Ju. Mann Tolsztojt idézi, aki szerint 'Baratinszkij viszonyulása a halálhoz helyes és keresztény'.⁴⁵² Az emberi élet mulandóságának problémája már fiatalkori verseinek tanúsága szerint is foglalkoztatja Baratinszkijt. A *Чепен*⁴⁵³ c., 1824-es költemény párhuzamba állítható Shakespeare művével, a *Hamlet*tal, különösen az első négy versszak, a költemény 'alaphelyzete', amely a későbbi, létről, értelemről, igazságról megfogalmazódó gondolatok kiindulópontja lesz.

A *Hamlet* V. felvonásának első színe, a 'temetői jelenet' intertextuális változatának tekinthető Baratinszkij versének első fele: a sírból előkerült koponya éppen olyan gondolatokat ébreszt a lírai énben, mint a sírásók gúnyolódó énekén felháborodó *Hamlet*ben, a *Чепен* éneke éppígy megütközik a temetőben megjelenő fiatalok nemtörődöm tiszteletlenségén, a helyhez méltatlan viselkedésén:

'Nem érzi e fickó, amit csinál, hogy dalol, midőn sírt ás?...

E koponyának egykor nyelve volt, szépen tudott dalolni. Itt egy másik; mért ne lehetne ügyvéd koponyája? Hol vannak most szörszálhasogatásai, ármányai, tényálladéka, birtokjoga és fogásai?...

Szegény Yorick! – Ismertem, szikrázó elmességű fiú volt. ... Itt függött az ajk, melyet én összecsókkoltam, azt se tudom, hányszor.'⁴⁵⁴

Az élet szellemi értéke, az ember kivételessége, illetve a mulandóság és fizikai megsemmisülés borzalmának átélése közös Baratinszkij művében és a témát adó Shakespeare-drámában, de előbbi, a hamlet-i szituációból kiindulva, azt kitágítva, a halott ember lelkének-szellemének magasabb jelentést, transzcendens tapasztalatot tulajdonít:

...И каждый час грозимым смертным часом
Все истины, известные гробам,
Произнесла своим бесстрастным гласом!

Közismert és a szakirodalomban sokszor ismételt tény, hogy a kortársak Baratinszkij gondolkodását 'hamletizálónak' ítélték; lényegét tekintve a lét alapkérdéseit, kibékíthetetlenek látszó ellentmondását felvető költészet bármely alkotása, alaphelyzetét tekintve, hamletizáló, ugyanakkor Baratinszkij Shakespeare hőséhez hasonlítható lírai magatartását érdemes úgy vizsgálni, ahogyan Puskin látta, azaz, a Puskin által képviselt szellemi pozíció tükrében. Személyes ismeretségük és műveik intertextuális érintkezése alapján is elmondható, hogy Baratinszkij mindig azt a szellemi magabiztosságot kereste és hiányolta önmagában, amit a nagy kortárs és példakép meg tudott tapasztalni művei létrehozásában; önmagát, saját költői teljesítményét is a puskin-i klasszikus-arisztokratikus harmóniához mérte. Feladata ugyanakkor hamletibb, tehát az életből, annak kettősségéből kiinduló és a transzcendens értékeket az élettel ütköztető - összhangba hozni törekvő, ennél fogva elkerülhetetlenül ellentéteket, a harmónia hiányát megmutató természetű.

Shakespeare művében és Baratinszkij versében is általános, az ember létezésben elfoglalt helyével kapcsolatos gondolatok kiindulópontja a kihantolt sír, a halott megbolygatott nyugalma, a kérdés pedig az életen túlmutató, az életet és halált (az evilági élet elmúlását) értelmes egészbe foglaló igazságra vonatkozik. A vers első fele várakozást ébreszt, azt az érzést kelti az olvasóban, mintha Baratinszkij lírai énje is választ kapna a túlvilágról, mintha a fizikai elmúláson keresztül közvetlen kapcsolatba léphetne az igazsággal. Az ember sajátos léthelyzetének kifejezését Baratinszkij verseiben többféle, mindig belső ellentétet tartalmazó kifejezés szolgálja, jelen esetben a 'Мыслящий наследник разрушенья' sor fogalmazza meg a lelkében örök élettel, szellemi lehetőségekkel megáldott, és ugyanakkor mulandó, pillanatnyi fizikai létezésre kárhoztatott ember ellentmondásos helyzetét. Por és hamu, de Isten a maga hasonlatosságára teremtette, ezért törvényszerűen fizikai létén túlmutató kérdések foglalkoztatják. Az elmúlás, a halál okozta pusztítás borzalmával szembesülő lírai én más hangra vált át a költemény második felében, és ezzel megteremti egy másfajta értelmezési lehetőségét a versnek:

Что говорю? Стократно благ закон,
Молчаньем ей уста запечатливый;

Обычай прав, усopших важный сон
Нам почитать издревле повелевший.
Живи живой, спокойно тлей мертвец!
Всесильного ничтожное создание,
О человек! Уверья наконец,
Не для тебя ни мудрость, ни всезнанье!

Mintha feltenné magának a kérdést a vers énje: hogy is jön ő ahhoz a gondolathoz, hogy Hamlethez mérje magát? Mintha istenkáromlást követne el azzal, hogy a lét végső kérdéseit feszegeti, a népi bölcsesség, a józan polgári ész szólal meg, amely szerint a tudás, az igazi bölcsesség rejtve kell, hogy maradjon az ember előtt, a halottakat tiszteletben kell tartanunk, ezen a világon pedig jobb, ha az élet dolgaival törődünk:

Пусть радости живущим жизнь дарит,
А смерть сама их умереть научит.

Azzal, hogy a vers két része ilyen élesen szemben áll egymással, Baratinszkij szándékosan nyitva hagyja annak kérdését, hogy a halál felől nézve választ kaphatunk-e az élet végső problémáira, hogy az elmúlás tükrében az élet értelmének belátása könnyebben adódik-e, így megmarad a halál misztikus jellege. Érdekes, hogy az első négy versszak többet kifejez, a népi bölcsességeken, a polgári józan ész evidenciáin túlmutat, míg a költemény második fele ezekre épül. Ez a sajátos szerkezet (gyakoribb az ellenkező versfelépítés, az elmélyültebb, problémafelvetés és válaszok szempontjából gazdagabb részeknek a mű végére helyezése) nem azt sugallja, hogy a józan ész diktálta 'bölcsességekkel' elsimítható, letompítható a költemény elején kiélezett drámaiság, nem is azt jelenti, hogy jobb nem szembenézni és hiába küzdeni olyan kérdésekkel, amelyeket földi életünkben nem áll módunkban megválaszolni. Baratinszkij az emberi lét, élet és halál, mulandóság és halhatatlan lélek problémáját több oldalról világítja meg, felveti az elmúlásra irányuló személytelen tudásvágy gondolatát csakúgy, mint az értelem végső és egyetemes megnyilatkozásának, a parúziának a reményét. Egyrészt élénken él benne az a személyes vágy (az igazság közvetlen megnyilatkozásának igénye), amely Shakespeare művében Hamletet is motiválja, másrésztől viszont mintha szemrehányást tenne magának ezért az igényért, mintegy elfojtja magában a kínzó tudásvágyat, a kérdés megválaszolásának sürgetését. Baratinszkij költészetére nagyon is jellemző az ortodox keresztény kultúrának az a sajátossága, hogy a lét végső kérdéseinek megválaszolását az egyelőre beláthatatlan jövőbe helyezi, tehát hisz az értelem majdani megnyilatkozásában, szinte át is éli, de az értelemtapasztalást, az igazság megtörténését mindig kultúrtörténeti távlatokban tudja elképzelni. A vers első és második felének ellentétes jellegét az nagyarázza, illetve a kétféle értelmezési lehetőség végül is úgy zárható ki, ha figyelembe

vesszük: a józanságra, a végső kérdésektől való tartózkodásra intő sorok az utolsó négy versszakban nem a materiális kíváncsiság, az immanens értelmezés lehetőségét vetik fel, nem is úgy értendők, mint a lírai én önmagához intézett figyelmeztetése, hanem figyelmeztetésként azokhoz és azokért ‘szólnak’, akik csak immanens módon tudnák a mulandóságot megközelíteni.

Baratinszkij klasszikus elégiái a lét megértésének, a teljesség átélésének igényét tükrözik. Az irodalom történetében korántsem nevezhető egyedülállónak a lét értelmezésének a halálból kiinduló megközelítése: a romantikában például az elégiák gyakori kiindulópontja az elmúlás gondolata. Míg azonban a romantikus költészet, mindenekeelőtt a nyugat-európai polgári romantika általában az egyedi és egyszeri emberi élet elmúlását, tehát az individualista élet- és halálfelfogást fogalmazza meg, addig a polgári klasszikát képviselő Baratinszkij a halál kérdését egyetemes emberi síkon veti fel, a személyes kiindulópont megőrzésével ad általános érvényt a problémának. A halálról szóló romantikus elégiákkal szemben nem közvetett, azaz, az életből levezetett, majd általánosított, tehát egyéni síkról összemérivé tágitott kérdésfeltevésével találkozhatunk: nem egy bizonyos ember elmúlásának, a temető csendjének, a sírok misztikumának ábrázolásával veszi kezdetét a gondolatmenet a *Последняя смерть*⁴⁵⁵ c. versben (1827.); Baratinszkij közvetlenül veti fel a halálról szóló elégia első sorában a kérdést:

Есть бытие; но именем каким
Его назвать?

Baratinszkij klasszikus, tehát a lét igazságát a maga egységében érteni törekvő pozíciójának kiindulópontjaként értelmezhetjük ezt a versindítást, hiszen az egyetlen bizonyosságot, az élettel és világgal szembeállítható lét egyedül valóságos voltát erősíti meg. Míg a romantika irodalmában a lét kiszámíthatatlan, megérthetetlen és öntörvényű erő, addig Baratinszkijnál a probléma felvetése ellentmondásos: a lét bizonyosságát (Isten létezését, mint egyedüli valóságot, illetve a lét értelmességének bizonyosságát) egészíti ki a meghatározás, az értelmezés nehézsége (az ember számára a szellemi tapasztalat nem mindig közvetlenül adódik, sokszor a kultúratisztelet közvetítésével válik lehetségessé). A klasszika értékeinek maradéktalan elfogadása nyilvánul meg abban, hogy számára a lét önmagának a fogalma, végső igazság, tehát nem vezethető vissza másra, de ezzel egy időben érezhető a polgár látókörének bizonyos fokú behatároltsága, a lét értelmi belátásának és kifejezhetőségének nehézsége is:

Ни сон оно, ни бденье,
Меж них оно, и в человеке им

С безумием граничит разуменье.

A lét értelmének belátására törekvő lírai én kiszolgáltatott helyzetben érzi magát, szembekerül a megértést nehezítő, öntörvényű és szeszélyes, személytelenül áradó erők tömegével, néha mégis képes átélni a teljesség számára józan ésszel be nem látható tapasztalatát:

А между тем как волны на него,
Одни других мятежней, своенравней,
Видения бегут со всех сторон:
Как будто бы своей отчизны давней
Стихийному смятенью отдан он,
Но иногда, мечтой воспламененный,
Он видит свет, другом не откровенный.

A mások számára láthatatlan fény az igazság tapasztalata, a lét legvégső lényegének meglátása, ami - a kultúra klasszikus értékeinek, a hit igazságának elfogadása révén - bárki számára lehetséges. Baratinszkij nem tagadja az élet zűrzavarát, az igazságra nyitott lélek és értelem előtt álló feladat nehézségét, szellemi pozíciójából adódóan erre nem is lehet módja. A verseit, és ezt a verset is átható szerénység kifejezi lelki alkatát, a felelősséggel vett szolgálat alázatos elfogatását, és mindenekelőtt kultúratiszteletét: annak belátását, hogy a léttapasztalás nem mindenki számára jelentkezik közvetlen élményként, sokkal inkább tűnik álomszerű és misztikus, a maga teljességében meg nem magyarázható, az érzelmekhez kapcsolható bizonyosságnak. Az első versszak a múlta-jelenre-jövőre egyformán vonatkoztatható, örök érvényű kérdésfelvetését folytatja a második versszak első négy sora is, megerősítve a polgári klasszikus pozíció már említett ellentmondását, majd fokozatosan áttérve az emberiség jövőjének látomására, és harmadik személyből első személyre. A beteges és irracionális álomból, vagy éppen a korlátokat el nem ismerő józan ész gondolataiból az éj sötétjében kibontakozó vízió tulajdonképpen az emberi történelem folyamata, de Baratinszkij csak a felhőkhöz hasonlóan gomolygó történések egymásutánjaként utal arra a fejlődésre, illetve eseménytörténetre, amely az ész győzelmét, az emberiség 'felvilágosulttá' válását eredményezte. A 19. század első felére már egyértelművé és tagadhatatlanná vált az ész diadalára alapozott felvilágosodás kudarca, a kultúratisztelet elvesztésének megvalósult veszélye, a hitetlenség reális fenyegetése. A kor alkotói nem hagyhatták figyelmen kívül ezeket a veszélyeket, nem feledkezhetek meg arról a feladatukról, amely az emberiség szellemi eltévelyedése ellen való felszólalásra készítette őket.

A Baratinszkij műveivel foglalkozó szakirodalom ennek a versnek, amely valóban a költő egyik legfontosabb műve, igen nagy figyelmet szentel, és erre azért érdemes

kitérni, mert főként a költő felvilágosodással, az emberiség intellektuális és civilizációs fejlődésével kapcsolatos nézeteit próbálja értelmezni. Pigarjov így ír róla: 'A világ sorsáról elgondolkodva Baratinszkij grandiózus képet fest fel az emberiség további fejlődéséről, ... de jövőképe egészében véve tragikus színezetet kap'⁴⁵⁶. Korovin szintén a pesszimista, tragikus jövőábrázolást, és ennek okaként az emberiség múlt- és jelenbeli eltévelyedését emeli ki: 'Az égből lopott prométheuszi tűz' valójában nem győzelem, 's az emberiség fejlődése végül az ember fizikai-lelki elkorcsosulásához, majd kihalásához vezet.'⁴⁵⁷ Szemenko megjegyzi e verssel kapcsolatban, hogy 'egyik legfőbb tematikai eleme az ember és a természet elidegenedésének problémája.'⁴⁵⁸, és Baratinszkij felvilágosodáshoz való viszonyát így látja: 'A felvilágosodás ellen forduló szkeptikus viszonyulási mód összekötő láncszem Baratinszkij korai és késői művei között. A gondolkodás képessége nem segíti elő az ember boldogságát; a felvilágosodás az egész emberiséget a végső halálra készíti elő.'⁴⁵⁹ Nem elfogadható tehát az a gondolat Baratinszkij szerint, hogy a világ ember nélkül fennmaradhat, 'elképzelhetetlen az ember kozmoszban való feloldódásának őszinte vagy hazug pátosza.'⁴⁶⁰ A versben nem csak egy ember, a lírai én, hanem az egész emberiség magánya fogalmazódik meg; Szemenko szerint ez az életérzés összefüggésbe hozható a 20-as években Európa-szerte elterjedt jövendöléssel, mely szerint hamarosan (pontosan 1832-ben) egy üstökös becsapódása véget vet a földi életnek. Nehéz lenne eldönteni, ez áll-e a vers gondolati háttérében, és Baratinszkij 'felvilágosodás-ellenességét' sem indokolt ennyire kiélezve és leegyszerűsítve kimondani.

A felvilágosodást Baratinszkij a maga ellentmondásos jellegében ábrázolja, és a kor- illetve saját szellemi pozíciójának bevonásával (t.i. a felvilágosodás szellemi örökségének mindannyian részesei vagyunk jó és rossz értelemben, vívmányait és félreértéseit tekintve egyaránt). A vers énje egyrészt klasszicista szigorral ítéli meg, és ítéli el, a felvilágosodást, másrészt elfogadja és tiszteletben tartja a felvilágosodáshoz kapcsolódó voltaire-i és rousseau-i elveket, azaz, a felvilágosodás szellemi szempontból végső soron pozitív törekvését. Voltaire és Rousseau szándéka az volt, hogy az ember, felosztatva a középkori miszticizmus homályát, ésszel megvilágítsa, racionálisan értelmezhetővé tegye az emberi lét transzcendens alapjait, és szakítson a gondolkodást nélkülöző vak elfogadás szokásával. A feudális középkori istenközpontú világkép valóban rég túlhaladottá vált ekkorra, már nem lehetett a 'tudatlan és felvilágosulatlan' polgár jó szándékára építeni. Voltaire és Rousseau szkepticizmussal vegyített hite, illetve arra való törekvése, hogy a megértést, a racionális gondolkodást szorgalmazta, nem nevezhető negatívnak, önmagában elítélendőnek, mert ezek a gondolkodók, még ha kételyeket éltek

is át, megőrizték az értelemben, a lét értelmességébe, az igazság létezésébe vetett hitüket. Az már követőik és az utókor felelőssége, hogy az eredendően pozitív szándék sajnálatosan a ráció mindenhatóságát hirdető, a személyes viszonyulás jelentőségét lebecsülő ateizmussá alakult át. Baratinszkij átéli a felvilágosodás paradox jellegét és tudja, hogy ateista pozícióból, a létre és az igazságra nyitottság nélkül nem lehet szellemi alkotást létrehozni. Ez a paradoxitás teszi sajátossá a vers fogalmi-nyelvi jellegét. Noha a költészet nyelve, Karamzin és Puskin nyelvújító tevékenységének köszönhetően radikálisan eltávolodott a klasszicizmusra jellemző nyelvhasználatától, Baratinszkij, ebben a versben is, visszatér a 18. századi szóhasználathoz és nyelvtani szerkezetekhez (gyakran használ archaikus hangzású szavakat, gyakori a jelzős szerkezetek fordított szórendű alkalmazása), amelyek még Gyerzsavin és kortársai költészetére voltak inkább jellemzőek. Ez a sajátosan 'megkonstruált', a 19. század közepe felé haladva már mesterkéltnek ható nyelv másrésztől stilizált, ami szintén a költő ambivalens, feszült viszonyát tükrözi a felvilágosodáshoz. A részleteikben nem kifejtett, stilizált szerkezetek a tárgytól való eltávolodásra utalnak, míg az adott kor nyelvi fordulatainak, nyelvtani jellemzőinek alkalmazása egyfajta azonosulást, elfogadást sugall. Baratinszkij a felvilágosodás racionális nyelvén panaszodik a felvilágosodásra; nem feledkezik meg sem a felvilágosodás eredeti szándékáról (az értelem közvetlen megtapasztalásáról), sem arról a szellemi eltévelyedésről, amely az eredendően ontikus elképzelést tévútra vitte: a felvilágosodás, és főleg a rá hivatkozó utókor kizárólagosan a ráció segítségével, hit nélkül akarta az igazságot megtapasztalni, de - miután vagy a ráció hatalmát választjuk, vagy Istenét - ez a szándék nem vezethetett el a kívánt eredményhez. A felvilágosodás Isten helyett a rációt választotta, ami később utat nyitott a fokozódó hitetlenség, személytelenség, szellemtelenség felé. Baratinszkij nem tagadja meg szellemi elődeit, stilizált nyelvhasználatával mégis elidegeníti magától a nagy klasszicista elődöket félreértő, eltévelyedett 'felvilágosult' nemzedéket. Hagyománytiszteletét megőrzi, ugyanakkor rámutat a szellemi eltévelyedés veszélyeire. Ebben a versben egyrészt úgy ragadja meg a felvilágosodás korát, mint az emberiség materiális és tudásbeli fejlődésének kiteljesedését:

Сначала мир явил мне дивный сад:
Везде искусств, обилия приметы;
Близ веси весь и подле града град,
Везде дворцы, театры, водометы,
Везде народ, и хитрый свой закон
Стихии все признать заставил он:

...

И царствовал повсюду светлый мир:

Вот, мыслил я, прельщенный дивным веком,

Вот разума великолепный пир!

Врагом его и стыд и поученье,

Вот до чего достигло просвещение!

A józan ész fontos szerepének hangsúlyozása természetesen nem áll távol a klasszikus, sőt klasszicista értékeket is elismerő költőtől, és általában nem szabad távol állnia a polgári kultúratisztelettől, hiszen a szellemi tapasztalat közvetlenségét rendszerint csak a szellemi arisztokrata tudhatja magáénak. Az ész nyújtotta lehetőségek kihasználása, az anyagi jólét elérésére, a természet fölötti (jó értelemben vett) uralom megszerzésére irányuló törekvés valójában nem mond ellent Istennek a Teremtésben kinyilvánított szándékának, tehát a lét rendje szerint való, mégsem mondható, hogy ez lenne az ember (az ember fogalma alatt az Isten képére és hasonlatosságára teremtett embert kell érteni) legfőbb feladata itt a földön. Az ész hatalmára, az evilági javak felhalmozására alapozott élet kiüresedéshez, hitetlenséghez, a szellemi tartalom elvesztéséhez vezethet, mivel nélküli a személyes megértés és létfelfogás szándékát és igényét. Baratsinszkij is ilyen aspektusból közelíti meg a racionalizmus uralmának korszakát, a csodálatosnak tűnő civilizációs fejlődést, azt a kort, amelyben az emberiség igába hajtja az első (Isten által teremtett) természetet, és létrehozza a saját kényelmét maximálisan biztosító, 'majdnem tökéletes' második természetet, a civilizációt. A vers szavakban ugyan még nem teljesen fejti ki az emberi fejlődés ilyen jellegű zsákutcájának értelmetlen voltát, de erre közvetett módon utal a költemény folytatása, egy újabb zavaró látomás kivetítése. Az emberiség új generációja szembenézett az apáik által felállított és sokáig abszolút érvényűnek hitt rend bizonytalanságával, viszonylagosságával és tévedéseivel. Ha nem is tudatosan, de már nem elégedett meg a tökélyre fejlesztett civilizáció lehetőségeivel, mert akinek itt a földön, a világban minden megadatik, az is hiányolni kezdi az evilági dolgokon túlmutató, lelki-szellemi biztonságot nyújtó értékeket. Amire az előző generáció még büszkeséggel és hiúsággal tekintett, azt az újabb nemzedék már jóllakott nyugalommal, egykedvűen veszi tudomásul. A felvilágosodás által lehetőségként megteremtett, majd a valóságban is beteljesedett szellemi eltévelyedés után, az észre alapozott világrend elutasításával egy új korszak veszi kezdetét az emberiség történetében:

Душевных снов, высоких снов призыв

Им заменил другие побужденья.

И в полное владение свое

Фантазия взяла их бытие,

И умственной природе уступила
Телесная природа между них:
Их в Эмпирей и в Хаос уносила
Живая мысль на крыльях своих;

A ráció előli menekülés a másik végletbe viszi az embert: a józanság, az ész teljes tagadásába, a fantáziának való teljes és tudattalan önátadásba. A szellemi igény elsődlegességén kívül Baratinszkij költészetének egészére jellemző egyfajta lelki-pszichológiai megközelítési mód, különösen igaz ez korábbi műveire. A szellemi eltévelyedés különböző lehetőségei ily módon megfeleltethetők az ember lehetséges viszonyulásainak a lét alapvető kérdéseihöz. Baratinszkij számos verse vetíti elénk a racionális- és a lelki-érzelmi megközelítés kettősségét, illetve annak valószínűségét, hogy az egyik végletből az igazság megtapasztalására vágyó lélek a másik végletbe esik át.

Egyik lehetőség választása sem vezethet el ahhoz a boldogsághoz, amelyre a bizonyosságot igénylő modern ember vágyik, hiszen az érzelmekre alapozott reménykedéshez az állandó aggodalom társul, a nyugalomtól ugyanakkor nem választható el a reménytelenség. A szellem mindenképp fölttiséget elismerő Baratinszkij ebben a versében is kifejti, mennyire elszakad a teljességtől mind a tisztán racionális, mind pedig a pusztán lelki-érzelmi megközelítésen alapuló sorsválasztás. Nem könnyű eldönteni a költemény alapján, a lírai én melyik lehetőséget tartja kevésbé rossznak, mert mindkettő egyformán ironikus ábrázolásban jelenik meg: a túlzott reményeket melengető ember, lánggra gyúlt szívvel, az érzelmek viharában szárnyalva talán a fájdalmasabb részt választotta, vágyai a lelket felőrlik, elégetik, a tudattalan, mintegy álomszerű állapotból való felébredés pedig megsokszorozott fájdalmat hoz. A romantikus lázadás, a terméketlen és eredménytelen keresés jelenik meg ebben a racionalitást teljességében nélkülöző életfelfogásban, és Baratinszkij ettől élesen elhatárolja saját énjét, mert a szellemi tapasztalatban gyökerező hagyományhoz pusztán érzelmileg közelíteni lehetetlen. A hideg és józan ész nyújtotta lehetőségek választása sem ígér sokkal többet, mert az igazság és az élet közt az emberi történelem során mindvégig, az üdvtörténet beteljesüléséig fennálló ellentmondás józan tudomásul vétele majdnem olyan nehéz és fájdalmas, mint az előző lehetőség. A csend, a szenvedélytől és szenvedéstől megóvó hidegség, a lélek tétlensége és mozdulatlansága tulajdonképpen nem más, mint a lelki halál; ezt az utat választva az ember élve temeti el önmagát. A boldogság valódi értelme csakis a léttapasztalat teljessége, a kultúra egészével vállalt közösség átélése lehet, és ez a teljesség kizárja a hiány érzését, azt a gyötrő gondolatot, hogy valamiről (az élet eleveenségéről vagy éppen józanságunkról) le kellett mondani. A *Последняя смерть* c. vers a józan ész és a

civilizáció kizárólagosságára épített világrend kudarcán kívül szintén felveti a szellemet figyelmen kívül hagyó választás másik lehetőségét. A teljességre vágyó emberiség, fejlődésének újabb fokán, szembefordult az előző nemzedék értékeivel, azonban a választott út nemcsak hogy nem vitte előbbre, de fizikai létét is végzetes veszélybe sodorta. Az új kor embere eljutott az Örök Fény Birodalmába (az antik mitológia személytelen világképe szerint is az üdvözült lelkek földjére) és a világ keletkezése előtti őskáoszra emlékeztető állapotba egyaránt, de lelkének-szellemének ez sem hozott megnyugvást, és Istennel való személyes kapcsolat híján az emberi faj fizikai folytonosságára, a nemzedékek túlélésére nincs lehetőség. Az eltévelyedett ember jövőjének ijesztő vízióját tárja elénk az utolsó előtti versszak: néhány évszázad elmúltával az emberiség léte és fizikai élete a semmibe tűnt, csak a megszemélyesített Halál lépked magányosan az elátkozott földön, a városok romokban állnak, a nyájak gazdátlanul kóborolnak, az emberek utolsó generációját is a sír csendje őrzi.

Baratinszkij olyan víziót tár az olvasó elé, amely Byron egy 1816-os verse, a *Darkness* (Sötétség) fejt ki (a mű eredeti címe: *A Dream – /Álom/* volt). A byroni mű 'sötétsége' a Baratinszkij elégiájában ábrázolt folyamat egy momentum, tehát az intertextuális hatás úgy nyilvánul meg Baratinszkij versében (amely több, mint egy évtizeddel a byroni mű után keletkezett), hogy az eredeti mű egészét, tematikusan, Baratinszkij saját versének egy jól körülhatárolt részévé teszi, s ezzel egy fölötté álló egész összefüggésébe helyezi (Byron az emberiség halálának előzményeit nem foglalja versébe, a megsemmisülés kiindulópontként, alaphelyzetként van jelen). Byron verse a második sortól az utolsóig az emberiség teljes (lelki, szellemi, és ebből fakadóan fokozatos fizikai) pusztulásának sötét világa (az első sor szerint a költemény a lírai én álma, mely nem is teljesen álom) a byroni elképzelés tényleges bekövetkezésének lehetőségére utal: valóságos félelme a teljes megsemmisülésnek. A fény minden forrása megszűnik: a nap, hold, csillagok nélküli sötétségben az emberek minden éghetőt felégetnek, hogy láthassanak és melegedhessenek. Az egykor élő természet rendje is megszűnt; a kínzó éhségükben megvadult állatok egymást és az emberek tetemét falták fel. Az egész föld egyetlen gondolat volt, s ez – a halál ('All earth was but one thought – and that was death.')⁴⁶¹, a szeretet nem élt tovább, mert nem volt, aki szeressen (egyetlen, a gazdája holttestét hűségesen őrző kutya kivételével). A pusztulás a két utolsó, csontváztestű, s egymást haláluk előtt is gyűlölő ember elmúlásával teljeseedik ki; az egész világ a halál és a sötétség abszolútumába vész az utolsó parázs megsemmisülésekor. A természet élettelen

jelenségei is megszűnnek, a szél örökre elcsendesül, felhőkre sincs többé szüksége a megszemélyesített sötétségnek, mely az élet végső letűnésével maga az Univerzum.

A romantikában gyökerező félelmetes byroni látomás, a világot uraló sötétség (értelmetlenség) képe Baratinszkij versében egy folyamat részeként nyer meghatározott értelmet, Byron víziójának aemulatioja, mert Baratinszkij előzményt és következményt is lát; a pusztulás az egyoldalú emberi fejlődés következménye, de az orosz költő reményt is érez a pusztulás (mint megtisztulás) utáni új élet, az értelmesebb és teljesebb élet lehetőségére.

A borzasztó látomás tulajdonképpen Baratinszkij valós félelmének allegorikus kifejezése, és a kultúráért, az emberiség jövőjéért felelősséget érző alkotó úgy véli, kötelessége figyelmeztetni az eltévelyedett embert a jelenben, a 19. században, létének huszonnegyedik órájában. A kereszténység, ezen belül különösen az ortodoxia képviselőjének feltétlenül hinnie kell az értelem majdani teljesülésében, tehát az emberi történelem végső értelmességében. Az utolsó előtti versszakban leírt félelmetes látomás az értelem teljesülésének az ellentéte, egy olyan történelemnek a vége, amely a pusztulásba vezet, és ez a parúziát mindvégig kiindulópontnak tekintő ortodox keresztény kultúrában az elképzelhető legszörnyűbb lehetőség. Az ígélet a lélek örök életéről az igazság színéről színre látásáról biztosítja az embert, ehelyett mostanra eltűntek a lelkek, tehát az Isten hasonlatosságára teremtett ember léte és élete, úgy tűnik, értelmetlenül folyt évezredek keresztül. Nincsen szó a versben arról, hogy Isten az elveszett lelkeket keresné, mint ahogy a régmúlt halott nemzedékeinek életére sem volt jellemző Isten és az Ő igazságának keresése: vagy kizárólag az anyagi jólétet építették, a józan ész mindenhatóságát állítva Isten helyébe, vagy pedig tudattalan, mindenféle szellemi tartalmat nélkülöző fantáziákba merülve égették fel lelküket és üdvözülésük lehetőségét. Az emberi történelem értelmességének, a lélek feltámadásának feltétele az igazság felé megmutatkozó lelki-szellemi nyitottság, Isten megtalálásának vágya; éppen ezért nem mondható, hogy Isten hagyta volna el a világot és benne az embereket. Mindig az embernek kell a szellemi igényt kinyilvánítania, személyesen fordulnia Istenhez, hogy léte valódi értelmet nyerhessen. Ezért csakis magát az emberiséget lehet felelőssé tenni, ha a világba feledkezésével saját lelki halálát okozza, és az embert kell az utolsó órában figyelmeztetni arra, hogy személyes hit nélkül végleg elkárhozik. Az utolsó versszak ezt az elkárhozott, ember- állat- és növény nélküli, teljesen élettelen világot mutatja, ahol az élet utolsó csírája is kihalt, az újakezdés legkisebb lehetősége is elveszett, mintha soha nem is élt volna

ember a földön. Csak a magára hagyott természet él tovább, és megmaradt az égitestek örök körforgása:

Величествен и грустен был позор
Пустынных вод, лесов, долин и гор,
По-прежнему животворя природу,
На небосклон светило дня взошло;
Но на земле ничто его восходу
Произнести привета не могло.

Az újra felkelő nap a költői látomás szerint esetleg csak a természetet éltetheti tovább, az ember lelkének feltámasztásához nem elég, ehhez Isten teremtő szavára volna szükség. Csak a költemény utolsó két sora veti fel az emberiség új, megtisztult életének lehetőségét a tisztító áldozatként gomolygó köd képében a lírai én reménye fejeződik ki. Irracionális elképzelés az, hogy a teljes megsemmisülés után, egy megtisztulás által újra megteremtődnek az emberi élet lehetőségei, és valójában Baratinszkij verse nem is erről szól. Sokkal inkább nevezhetnénk olyan figyelmeztetésnek, amely az ember evilági rendeltetésére, az élet és a lét lényegére-értelmére hívja fel a figyelmet és emlékezteti az embert; arra, hogy az igazság örök szellemi szempontjának figyelembe vétele, átélése, vagy legalábbis annak igénye nélkül, istenarcúságáról megfélekedve története értelmetlen, az üdvtörténet beteljesülésére nincs lehetőség, csak a kárhozatra emlékeztető végső halálra. Ez a pesszimista verszárás nem a lét értelmének, az igazság föltétlenségének tagadását jelenti, hanem a kultúráért felelősséget érző, de a szellem önálló képviselőjére nem képes, vagy nem hivatott polgári kultúratisztelet segélykiáltását, a hagyományt fenntartó, az igazságképviselőt aktívan vállaló szellemi arisztokrata pozíció sürgetését. A versben leírt vízió nem jelenti a hit elvesztését, de felhívja a figyelmet a Baratinszkij által vállalt pozíció érdemeire és korlátjaira, illetve arra a lelki-szellemi meghasonlottságra, amely az igazság evilági érvényesülése, vagy legalábbis szellemi képviselője nélküli életben felmerül. Fogalmilag Baratinszkij természetesen nem tisztázza azt a különbséget, amely az arisztokratikus klasszika (Puskin életműve), és a saját maga által megtestesített viszonyulás között fennáll, de a lehetséges szellemi pozíció kétfélesége közvetett vagy direkt módon számos versében megfigyelhető, a rá jellemző, lelket fölemésztő és már-már önpusztító kétely a két szellemi pozíció egymás mellé állításával érthető meg.

*A halál*⁴⁶² c. vers (1828) mind témájában, mind pedig a téma kifejtésében nagyon közel áll a Чепен c. költeményhez: az emberi lét értelmére kérdez rá a halál megközelítéséből.

Baratinszkij versének értelmezésénél fontos szempont, mennyiben határolódik el a romantika korának költője a klasszicizmusra jellemző halál-felfogástól. Lomonoszov ódája, az *Esti gondolatok a fenséges északi fénynél az isteni nagyságról*⁴⁶³ c. vers, már címe alapján is Isten nagyságának dicsérete tisztán klasszicista, a lét rendjét – személyes értés nélkül is – hangsúlyozó szellemi pozícióból. Baratinszkij: *A halál* c. versével összehasonlítva ez az óda is a természet rendjét erősíti meg, de nem a megszemélyesített halál a rend és az egész univerzum harmóniájának fenntartója: 'Számptalan világ, ezer ég,/ népek, végtelen századok/ természet törvénye szerint/ dicsérik Isten tetteit.' A lomonoszovi óda egésze Isten nagyságának minden ellentétet feloldó hatalmát magasztalja, mely kibékíthetetlen ellentétek egész sorát hozza egységbe: 'Az éjből a hajnal kilép./ A lángot jéghegy veri szét.../A nap az éjben született!' Ezt a magasztos egységet a lírai én inkább csodálja, mint érti, és azt is kétségbe vonja, hogy ember értheti egyáltalán: '...hullok a mélység szélire,/mélységét elmém érti-e?

A mindenség kozmikus rendjének megértése Lomonoszov versének tanúsága szerint nem feladata az emberi szellemnek, lehetősége-képessége sincs erre; az emberi lét végső kérdéseit illetően por és hamu voltunk, s nem istenarcúságunk kap hangsúlyt. Ugyanez a megközelítés érvényes Lomonoszov ódájában a lét részét képező elmúlás kapcsán: a halál megértésére nem, csak tudomásul vételére kerülhet sor:

Elmének örökké kételkedik
A közel messzi tájain
A tág világot kérdezi,
csillagoknál messzebbre int?
Halálunkat nem érthetem?
Kiáltsd: Urunk az értelem!

Lomonoszov is a fölötte, vagy inkább rajta kívül értelmet adó isteni nagyságba helyezi bizalmát, kételkedésről olyan értelemben nem beszélhetünk, mint a romantikus lázadásról, a lét értelmének megkérdőjelezéséről, de a megértés teljességéről, illetve annak igényéről sem. Az ész belátja, a hit elfogadja az Értelem hatalmát, az isteni nagyság emberek fölöttiségét, de a személyes értelemtapasztalás nem nevezhető teljesnek a klasszicista művekben, az ember szabadságának kisebb teret enged, és a lét értelmére, a halál megmagyarázásáról, elfogadásáról kérdező művek végül a beletörődés, a passzív elfogadás hangján zárulnak.

Baratinszkij versét érdemes összehasonlítani a *Mescserszkij herceg halálára*⁴⁶⁴ c. Gyerzsavin-művel, illetve a benne kifejtett halál-felfogással, és meglátni, hogy a korábbi szöveg intertextuális alkalmazása hogyan valósul meg Baratinszkij versében. Gyerzsavin

elsősorban az emberi mulandóság tragikus jellegét emeli ki; az első és a negyedik versszakban általános síkon, hagyományos szóképpel ('meglendül villámló kaszája', 'Kinyúlnak szörnyű karmai', És a halál könnyörtelen'); Baratinszkij a halálnak éppen ettől az értelmezésétől határolódik el ('Halál, én nem nevezlek téged/ Az éj lányának, mint szokás -/ Nem látlak csontváz-tüneteménynek/ Kit kísér kasza-villogás'). A halálnak egyenlőséget hozó pozitív erőként történő ábrázolása Gyerzsavin költeményében alig jellemző, formailag két sorra korlátozódik ('Hajdani úr és hajdani/ szolgája síri férgek étke'); míg a természet rendjét, kiegyensúlyozottságát biztosító elmúlás csak Baratinszkij versének központi jelentőségű része. Gyerzsavin csak az emberi lét kapcsán értelmezi a halált, felismerve, hogy az ember az egyedüli teremtmény, akinek lelke halhatatlanságra vágyik: 'Csak a konok emberfia/ nem látja, nem veszi eszébe,/ hogy egyszer meg kell halnia'. Mescserszkij halála a lírai énben a konkrét esemény fájdalma és egy újabb általánosító strófa után a hetedik versszakban személyes, a vers énjére vonatkoztatott elmúlás-élményt vet fel: saját mulandóságának gondolata a legnehezebben elfogadható, ugyanakkor átértelmezi az életben oly fontosnak tartott értékeket: 'Hagyj el te is, hazug és álnok/ szerencse, nem kellesz te sem!' Gyerzsavin versében a lírai én megnyugszik annak tudatában, hogy a halál értelmének belátása saját szellemi lehetőségeit meghaladja, része egy mindenek fölött álló rendnek, ezért lázadni ellene értelmetlen lenne. Mivel érthetetlen, egyedül a beletörődés ('fogadd el és törődj bele') hozhat megnyugvást. Baratinszkij verse, mely Gyerzsavinéhoz hasonlóan szintén kilenc versszakból áll, az imént említett beletörődéssel szemben egészen más képet ad a halálról, és nemcsak az emberi mulandóság foglalkoztatja. Baratinszkij, túllépve a klasszicizmusban gyökerező, a megértés teljességét és személyességét végső soron feladó megközelítésen, meglepő és újszerű értelmezést ad az elmúlásnak, a mű egészét a Gyerzsavin-versben alig jelentős aspektusára építi.

Irodalmi hagyománynak tekinthető úgy ábrázolni a halált, mint kaszával a kezében megjelenő, igazságot és egyenlőséget osztó csontváz- alakot, aki megjelenésével félelmet kelt, és arra készíti az embert, hogy szakítson evilági, lényegében jelentéktelen dolgaival, hiúságaival, kicsinyes problémáival. Baratinszkij is hasonló módon kezdi a halál megközelítését ebben a költeményben, de nem áll meg ezen a ponton, és egészen meghökkenítő halál-ábrázolást fejt ki. Az első két versszak tagadó formában mutatja, minek nem nevezi a költő a halált:

Halál, én nem nevezlek téged
az Éj lányának, mint szokás –
nem látlak csontváz-tüneteménynek,

kit kísér kasza-villogás.
Ó, legmagasabb éter lánya,
derengő szépség angyala!
kezedben béke olajága,
nem pedig öldöklő kasza.

Már a vers elején nyilvánvaló, hogy Baratinszkij elutasítja ezt a gyakran alkalmazott halálábrázolást, ugyanakkor azt is sejteti, hogy a halál ebben a költeményben mást jelent, mint szó szerinti értelme, vagy legalábbis nemcsak egyféleképpen értelmezhető. Zeusz lakhelyére, a görög istenek szférájába emeli, sugárzó szépséggel ruházza fel, éltető hatalomnak nevezi, egyenesen az élet forrását adja a kezébe; a teremtett világ egyensúlyának, harmóniájának, rendjének zálogaként festi le. A harmadik, negyedik és ötödik versszak nem is kelt meglepődést, hiszen a természeti erők és az élővilág szférájában elképzelhető, hogy a halál kiegyensúlyozó erő lehet, amely az elemeket összebékíti, a vegetatív élet túlburjánzását megakadályozza, a káosznak elejét veszi, tehát a személytelen és szellemtelen világban őrzi és fenntartja a rendet, még ha a természetben nem is annyira elmúlásról vagy pusztulásról, hanem inkább állandó körforgásról, rendszeres megújulásról lehet beszélni. Sokkal meglepőbb az, amit Baratinszkij az utolsó három versszakban állít, nevezetesen az, hogy az ember szempontjából nézve is örvendezni kell a halálnak. Szemenko e vers kapcsán megjegyzi, hogy 'az 1820-21-es évektől kezdve, visszatérően, a halál nemcsak úgy jelenik meg Baratinszkij verseiben, mint a lét elkerülhetetlen tényezője, hanem egyúttal az élet bajainak gyógyírjaként is.'⁴⁶⁵

Talán az is elfogadható és szó szerint értelmezhető, hogy bizonyos emberi gyengeségek, az emberi természettel járó, a világ szellem nélküliségét hordozó jegyek elvesztik jelentőségüket, ha a halállal kell szembenéznünk, így a pillanatnyi örömök hajszolása, a sors látszólagos és tényleges 'kegyetlenségei', a vagyoni és társadalmi különbségek, az egyes emberek csalódásai, hiúságból fakadó törekvései, a kor meglehetősen zavaros körülményei a halál felől nézve tényleg nevetségesnek és feleslegesnek tűnhetnek. Az mégis nehezen elfogadható, hogy minden rejtély megoldása, minden kötöttség felszabadítása a halál mindaddig, amíg szó szerint, elmúlásként, a fizikai létezés befejeződéseként értelmezzük. Így ez a vers is ellentmondást hordoz, ha az első hat versszakot az utolsó hárommal szembeállítjuk, pontosabban, ha Baratinszkij szellemi pozíciójának egészével vetjük össze azt, amit szavakban kifejt. Ahogyan ebben a versben a halált az emberi létre vonatkoztatja, az látszólag ellentmond az általa képviselt ontikus felfogásnak, hiszen a klasszikus értékeket közvetítő költő minden rejtély megoldásának, legvégső értelemnek a halált nem tekintheti. Fizikai létének befejezése megszabadíthatja az

embert a hozzá nem méltó természeti vonásoktól, gyarlóságoktól, kicsinyes emberi tulajdonságoktól, amíg úgy fogjuk fel az ember földi létét, mint az elemeknek, a természet erőinek való kiszolgáltatottságot, a rabság állapotát. Azok az emberek, akik csak biológiai vagy fizikai síkon, természeti lényként éltek, fizikai és természetnek való kiszolgáltatottságaiktól, testi szenvedéseiktől valós megszabadulást remélhetnek a halálban. Ha azonban az embernek Isten hasonlatosságára teremtett lényegéből, lelkének örök életéből, alkotni hivatott teremtmény voltából indulunk ki, akkor a vers utolsó három versszakát más szinten kell értelmeznünk. Ebben az esetben tényleg csak a hitetlenek számára lehet a halál az értelem forrása, a bennünk lakozó káosz feloldása, megszabadulás önmagunktól. Schopenhauer filozófiája (kultúrtörténetileg ugyanabban a korban, ugyanazon 'zavaros viszonyok' közepette) is a semmiben való feloldódást nevezi meg az élettől, a folyamatos szenvedésektől való megszabadulás egyetlen elképzelhető módjának. Szerinte a testi-lelki szenvedés, a nyomor a világ lényegéből fakad, a személyes megismerésre és megértésre való törekvés fokozza a végsőkig, és csak az akarat feladása, a sztoikus feloldódás szabadíthatja meg az embert az étellel azonosított rabságból. A szenvedés annál elviselhetetlenebb, az öntudat annál inkább az akarat rabja, minél mélyrehatóbb a gondolkodás, és minél többre irányul az akarat. A szabadulást a világ egyes részleteitől való elszakadás, az akarattalan szemlélődés, a téren és időn kívüli ideavilág befogadása hozhatja el, és ebben az értelemben az ember halála, a Baratinszkij versében megjelenített formában is hordozhat pozitív jelentést. Ami Schopenhauer filozófiájában természetes és központi jelentőségű, az provokatívnak tűnik a klasszikus orosz költő tollából, és szándékosan az, Baratinszkij verseiben egyáltalán nem meglepő, hogy a költő felveti a szellemi lázadás gondolatát. Ebben a költeményben mégsem lázadásról vagy a schopenhaueri filozófiához hasonló gondolatok vállalásáról van szó, hanem ismét, Baratinszkijra jellemző módon, egy átélt és elutasított felfogásról, vagy kétféle értelmezés egyidejű felvetéséről, egy félig nyitva hagyott gondolatról. Vitathatatlan, hogy a polgári klasszika alapjáról megszólaló költő az örök üdvösség, Krisztus második eljövetele szemszögéből tudja csak elképzelni az ember lelki-szellemi lehetőségeit és kötelességeit. Ebben az értelemben a *Halál* c. vers provokatív halálábrázolása is úgy tekintendő, mint az elképzelt, a kor nevében és személyesen is átélt, és a lírai én nevében el nem fogadott lehetőség, a lázadás gondolatának felvetése, az adott költeményben meg nem válaszolt kérdés, nem pedig állítás.

V. *Elbeszélő költemények, irodalomelméleti írások és levelek*

Baratinszkijt az utókor mindenekelőtt a filozofikus elégiák költőjeként ismerte meg, mégis fontosak – saját korában is sokan hangsúlyozták ezt – verses elbeszélései és a hozzájuk kapcsolódó irodalomelméleti-kritikai írásai is. A verses elbeszélés, vagy poéma, Baratinszkij korában népszerű műfaj volt; Byron lázadó, panteista elbeszélő és drámai költeményei miatt sokan kifejezetten romantikus formának tartják, Puskin poémáit pedig nehéz lenne utolérni akár népszerűségük, akár irodalmi jelentőségük és elismertségük szempontjából. Általános vélemény, hogy Baratinszkij elbeszélő költeményei – fontosságukban, művészi tökéletességükben – nem közelítik meg az elégiákat, és sokan csak a kordivat követésének megnyilvánulását látják Baratinszkij elbeszélő költeményeiben, illetve a költő romantikus irányultságának bizonyítékát. Abból a szempontból mindenképpen érdemes rájuk kitérni, hogy bizonyos, a versekben is megmutatkozó sajátosságokkal találkozhatunk bennük, illetve alapot biztosítanak Baratinszkij számára irodalomelméleti nézeteinek kifejtéséhez.

Első verses elbeszélését, a *Lakomák (Пирь)* címűt 1820-ban írta, s ez a mű többé-kevésbé összegzi a kezdő költő alkotói tevékenységének, művészi irányultságának fő jellemzőit. Az epikureista motívumok, a világbéli és érzéki örömök, a moszkvai nagyvilági lakomák ábrázolása ironikus, távolságtartó, a világi csillogáshoz társuló lelki-szellemi üresség bemutatása, illetve a vele szemben, ellenpontként megmutatott szerény, pétervári összejövetel már a 20 évesen is gondolati költőnek az életről töprengő, annak értelmét közvetlenül megtapasztalni akaró egyéniségének és művészi álláspontjának felelnek meg.

Második, *Éda (Эда)* c. poémája, 1824-ből, azért is érdekes, mert Baratinszkij finnországi tartózkodásának élményei, érzelmi és szellemi hatása tükröződik benne. A hozzá írt előszó, vagy inkább ajánlás, jól példázza Baratinszkij alkotói szerénységét, 'szinte mentegetőzik, műve tökéletlensége miatt, s hogy nem Oroszországot választotta a cselekmény színhelyéül'⁴⁶⁶ – olvasható a mű ajánlásában, igyekszik továbbá elkerülni azt a látszatot, hogy Puskin poémáinak nagyságát próbálta volna utánozni vagy megközelíteni: 'A szerző érzi próbálkozásának elégtelenségét. Elbeszélése talán jelentősebb lenne, ha a cselekmény Oroszországban játszódna. ...a szerző nem merné felvenni a versenyt a *Kaukázusi fogoly* vagy a *Bahcsiszeráji szökőkút* költőiségével... az, hogy Puskin nyomába érhesse, sokkal nehezebbnek és merészebb ötletnek bizonyult számára, mint az, hogy a

maga útján menjen.⁴⁶⁷ Önkritikájának, önmagával való elégedetlenségének bizonyítéka, hogy az 1824-ben, szintén az *Éda* kapcsán, Kozlovnak írt levelében pedig így fogalmaz Baratinszkij: 'Nem akartam utánozni sem Byront, sem Puskit. ... Eredeti alkotást akartam létrehozni, de egyszerűen csak furcsát sikerült.'⁴⁶⁸

Az önfeláldozásig odaadó finn lány szerelme az őt nem értő orosz huszár iránt, illetve harmóniát nem ismerő szenvedélyük története drámai hangulatúvá teszi az elbeszélő költeményt; a tragikus, már-már démoni szenvedély pusztító hatása, illetve az individuális világok ütközése, össze nem egyeztethető volta erkölcsfilozófiai problémákat vet fel, hasonlóképpen az 1825-26-ban írt *Bál (Бал)* c. poéma, a titkolt és meg nem értett szenvedély áldozatává lett fiatal nő tragédiája, illetve, mindkét műben, a magatartásával, döntéseivel végzetszerűen sorsot osztó fiatalember lelki-szellemi meghasonlottsága (ez utóbbi mutat némi hasonlóságot Puskin *Anyeginjével*).

Az 1828-29-ben írt *Переселение души* c. 'egyiptomi mese', sok-sok antik görög utalással színezve, a szerelem és szenvedély végzetes erejét meglepő módon ábrázolja: a hősnő lelkének eladása-elcserélése árát is hajlandó megfizetni, hogy érzelmei viszonzásra találjanak.

Baratinszkij legjelentősebb, ugyanakkor legtöbbet vitatott verses elbeszélése 1829-1831-ben íródott, és – fontosságát bizonyítandó – Baratinszkij 1842-ben dolgozta át. Címe eredetileg *Наложница* (*Az ágyas*) volt, majd – főként a kritika támadásának köszönhetően – *Цыганка* (*A cigánylány*) lett. Baratinszkij legjelentősebbnek vélt, konkrét művek elemzéséhez, értelmezéséhez kapcsolódó négy kritikai írásából kettő (1831-ből) *A Наложница*-val függ össze. Egyikük maga a hosszú *Előszó* a verses elbeszéléshez, a másik pedig, az előzőnél is terjedelmesebb *Antikritika*, amelyet a poémát ért kritikai támadásokra adott válaszként fogalmazott a szerző, s az irodalom etikai, illetve esztétikai vonatkozásairól alkotott nézetek alkotják a kiindulópontját.

V. Peskov Baratinszkijről szóló életrajzi művében megemlíti, hogy 'maga Baratinszkij *A Наложница* -t más poémáinál, az *Édánál* és a *Bálnál* sokkal nagyobbra értékelte.'⁴⁶⁹ Ez az elbeszélő költemény, pontosabban cselekménye, kissé romantikusan tragikus és fordulatos, másrészt Puskin: *Cigányok* c. elbeszélő költeményére is emlékeztet, a csábítónak ábrázolt férfi kétféle vonzódásának, a két nő különböző szerelmének, szenvedélyének, s mindezek tragédiába futó feloldásának ábrázolása viszont kifejezetten Baratinszkijra jellemző jegyeket hordoz. A főszereplők mindegyikét pszichológiai részletességgel, lelki életük teljes bonyolultságával, ellentmondásaival ismerhetjük meg: a cigánylány hatalmas szenvedélye, közvetlenül, szinte primitív módon kifejezett érzelmei

állnak a középpontban; vele szemben pedig a nagyvilági nő, Vera hagyományos kereteket nem túllépő, formailag szabályozott vonzalma, ugyanahhoz a férfihoz: Eleckojhoz, akit Baratinszkij döntésképtelenségével, meghasadt szenvedélyével, belső drámájával együtt mutat. A férfi választása (a hozzá illő nővel kötendő, társadalmilag elfogadott házassága) a démoni szenvedéllyel küzdő cigánylány tettén keresztül tragikus, halálos, s ez a megoldás, illetve a férfi kettős élete erkölcsi nemtetszést váltott ki Baratinszkij korában: szó szerint erkölcstelennek bélyegezték az elbeszélő költeményt. Baratinszkij *Előszava* és *Antikritikája* egyrészt válasz ezekre a vádakra, de mindkét írás sokkal több is annál: az erkölcsfilozófiai fejtegetéseken keresztül a szerző a lét lényegi kérdéseire, élet és igazság összefüggésének témájához jut el.

Baratinszkij *Előszavának* kiindulópontja azon tény furcsasága, hogy a cenzúra szigorú elvárásainak megfelelő, kiadott mű hogyan lehet ugyanakkor betiltandó és erkölcstelen is; ezentúl a szerző kifogásolja azt is, hogy 'az újságírók ... mindmáig nem határozták meg, szerintük miben áll az irodalmi alkotások erkölcsössége vagy erkölcstelensége.'⁴⁷⁰ Baratinszkij szerint azt semmiképpen nem állíthatjuk, hogy az 'erkölcstelen' viselkedést tanúsító hőst bemutató mű maga, vagy annak szerzője erkölcstelen, és felvet egy sokkal távolabbra mutató gondolatot: a valódi értéket az alkotó igazságban levése, az igazság melletti szellemi elkötelezettsége, annak mértéke és formája határozza meg, s a 'jószág', az erkölcsösség ennek csak függvénye, alárendelt tényezője lehet: 'Valamely jótévő ábrázolása azt jelenti, hogy tetteivel együtt mutatjuk be, következésképpen mindazokkal a megpróbáltatásokkal és visszasságokkal, amelyekkel a hősnek szembe kell néznie. Ahol nincsen harc, ott érdem sincsen. Emiatt a követésre méltó személyt nem ábrázolhatjuk másként, mint vele ellentétes környezetben. Mi az irodalmi mű erkölcsi célja? Miben áll? Vannak olyanok, akik szerint csak az a mű erkölcsös, amelyben a bűn elnyeri a büntetést, és diadalmaskodik a jótévő. Ez a vélemény némileg ellentmond az erkölcsiségnek, az igazságnak, és a vallásnak is. Ha a jótévő mindenkor győzedelmeskedne, akkor miben állna méltósága? Ez nem lehet a Gondviselés szándéka, ez a világ pedig a próbatételek világa, ahol a jó általában szenved, és a bűn diadalmaskodik.'⁴⁷¹

A mű erkölcsi értékét, Baratinszkij szerint is, nem a szereplők cselekedeteinek pozitív vagy negatív jellege, esetleg ezek aránya határozza meg, de ami még ennél is fontosabb: az erkölcs nem az elsőrendű mérce, amelyhez egy mű vagy egy alkotó jelentőségét viszonyíthatjuk. Fontos része az életnek, valódi érték, mert az ember lelki-érzelmi magatartásának, másokhoz viszonyulásának kereteit adja, de csak másodlagos

szerephez juthat az igazsághoz képest: 'Az erkölcsös mű lényege vajon nem az, hogy valamilyen filozofikus gondolatra mutat előre, amely az egész emberiség számára fontos? És hogy ez a gondolat valóban hasznos legyen, igaznak kell lennie, következésképpen, az egészből kell kiindulnia, nem pedig a részekből.'⁴⁷² Ehhez képest, az egy és oszthatatlan igazsághoz viszonyítva, jó és rossz, erkölcsös és erkölcstelen fogalma bizonytalanak, viszonylagosnak tűnhet: 'Az ember vét az igazság ellen: első látásra nem minden bűn egyértelműen visszataszító. Jó és rossz elveink sokszor oly közel állnak egymáshoz, hogy lehetetlen meghúzni köztük a határvonalat.'⁴⁷³ Baratinszkij szerint tehát nincsenek stilizált jellemek, csak jó vagy kizárólag rossz emberek, tetteik lehetnek csak valamely kategóriába tartozók. Az igazság elsődlegességének és vele szemben az élet nehézségeinek, az emberi jellemek összetettségének kifejezése természetesen nem a középkorias dualizmus megnyilvánulása Baratinszkij írásában, a tökéletlen jelenség-világ elutasítását, illetve az ideálok felmagasztalását kell, hogy jelentse, hanem a klasszikus, de egyben érvényesítő, az élet felől közelítő pozíció sajátossága. Észre kell vennünk az élet visszásságait, meg kell mutatnunk (s ezt Baratinszkij személyes kultúrtörténeti feladatának is tartja), miben és mennyiben nem érvényesül az igazság szempontja, milyen szellemtelenség látható. Az etikai szempontból helytelen magatartás valóban következménye az igazság szem elől tévesztésének, de csak következménye, és nem okozója; a kategóriák helyes sorrendjével mindenkor tisztában kell lenni.

Baratinszkij a világirodalom nagy alkotásainak példájával is alátámasztja: talán a korabeli orosz kritika 'szabályai' szerint, ilyen alapon, az irodalmat, sőt, magát az embert is be kellene tiltani, általános erkölcstelensége miatt: 'Ebben az esetben be kellene tiltani az embert is. De a természet nem azért ajándékozta meg az embert értelemmel, hogy tudatlan legyen, s nem azért adott neki szavakat, hogy hallgasson. ... Ha megtiltjuk az embernek, hogy használja az értelmét, azzal állati szintre alacsonyítjuk.'⁴⁷⁴ Az emberi lét lényege, Isten szándéka és a Teremtés rendje szerint éppen az értelem, a teremtő képesség, az igazság megtapasztalásának, a szellemi tapasztalat átélésének, megfogalmazásának és továbbadásának képessége. Isten az embert a maga hasonlatosságára teremtette, és e nélkül nincs is értelme az emberi lét teljességéről, vagy egyáltalán emberről beszélnünk. A megtapasztalt értelem megközelítése, kifejezése maga a műalkotás, jelen esetben az irodalmi mű. Baratinszkij kritikai írásában, a romantikát is jellemezve (kívülállóként, mintegy kifejezve azt, hogy önmagát nem tartja romantikusnak), megfogalmazza, mi az, amit a műtől várnunk kell: '... Ugyanazt követeljük tőle, amit a tudósoktól: az igazság tanúbizonyosságát. ...gazdagítsák magukat olyan gondolatokkal és benyomásokkal,

amelyeket nélkülük nem tapasztalhatnának.⁴⁷⁵ Baratinszkijnek az igazság teljessége iránti elkötelezettségét, alkotásainak klasszikus jellegét igazolja az is, hogy a szépség, az esztétikai értelemben vett érték (a morálishoz hasonlóan) is csak másodlagos az igazsághoz képest, valamint az a megállapítás, melyet a kritikusoknak címez: 'Vagy olvassanak el mindent, vagy ne olvassanak semmit; ellenkező esetben mindig eltévelyednek.'⁴⁷⁶ Egy életmű teljessége, valódi jelentése, igazsághoz kötődése csak az egész ismeretében látható be.

Baratinszkij szellemi pozíciója, mint mondtuk, klasszikus és polgári egyszerre, és éppen klasszikus felfogásának köszönhető, hogy elismeri az egyes alkotók igazsághoz viszonyulásának különbözőségét, egyéni jellegét, melyet – vállalt szellemi feladatuk természetén kívül – adottságaik (és érdemes hozzátenni, a kor kultúrtörténeti lehetőségei vagy korlátjai) határoznak meg: '...a témaválasztás nem is annyira magától az írótól függ, mint amennyire tehetségének jellemzőitől.'⁴⁷⁷

Nem kevésbé fontos kritikai írása Baratinszkijnek a híres *Antikritika*, melyben az 1381-ben, A *Наложница* c. poémának a *Teleszkóp* c. folyóiratban megjelent kemény és elítélő bírálatára válaszol a költő. Az elbeszélő költeményt ért vádak közül maga a címválasztás tűnt a legsúlyosabbnak, állítólag sokan emiatt már nem is olvasták tovább, mivel egyből rásütötték az erkölcstelen alkotás bélyegét. Baratinszkij, mint írja, 'azért adta *Az ágyas* címet poémájának, mert nem talált ennél pontosabb megnevezést. Nem tartja illetlennek a szót, hiszen még tankönyvekben is használatos.'⁴⁷⁸ Baratinszkij nemcsak az erkölcs, mint szellemi érték, igazság elé helyezését tartja tévedésnek (az erkölcs viszonylagosságára, az igazság utáni másodlagos szerepére már az előszóban is többször utalt), hanem az önmagáért való, minden elé helyezett esztétikai értékét is. A művet támadó kritikai írás a szépséget teszi meg az irodalmi művel szemben támasztott legfontosabb követelménynek: '[a műveknek] szépeknek kell lenniük, s ez elég.', és a kritikusok problémának látják, hogy Baratinszkij az irodalmat úgymond a tudománnyal teszi egyenlővé. Valójában ez távolról sincs így, hiszen valóságon ő sohasem a tényeket, a világ immanens jegyeinek összességét érti, hanem az igazság valóságát: 'A kritikus az *Előszó* elemzésekor szemrehányást tesz a szerzőnek amiatt, hogy az tudománynak tartja az irodalmat, nem pedig művészetnek, s hogy szerinte az igazságot kell benne keresni, nem pedig a szépséget.'⁴⁷⁹ Meg kell jegyezni azonban, hogy több Baratinszkij-kutató utal rá: Baratinszkij műveiben az igazság nem a tények realitását jelenti, hanem a lét transzcendens értelmét, például Mazepa is hangsúlyozza Baratinszkijről írt tanulmányában, hogy 'a valóság tényszerűen hiteles ábrázolása messze nem azonos a művészi értelemben vett

igazsággal.⁴⁸⁰ Baratinszkij a valódi értéket, legyen az morális vagy esztétikai természetű, az 'igazság tanúbizonyságában' látja, így nem érthet egyet azzal a nézettel, mely szerint 'ami szép, az erkölcsös'.⁴⁸¹, s ugyanez behelyettesíthető esztétikai vonatkozásban is. Baratinszkij többször hangsúlyozza ebben az írásában: erkölcs és szépség (az élethez, világhoz, elsődlegesen a lélekhez és érzelmekhez rendelhető kategóriák) csak az igazsághoz (mint elsődlegesen és közvetlenül szellemi kategóriához) viszonyítva nyerhetnek értelmet; mind a morális szempont, mind pedig az esztétikai megközelítés a léttapasztalásnak közvetett, önmagában értelmetlen módjai: '...az alkotás sem szép, sem pedig erkölcsös nem lehet másképp, mint hűen tükrözve a valóságot, az igazságot.'⁴⁸² Erkölcsről és szépségről tehát csakis az igazsághoz képest beszélhetünk, és Baratinszkij szinte matematikai képlethez hasonlóan bizonyítja, hogy a kritikusok a saját ellentmondásukba ütköznek bele, ha az erkölcs és esztétikum felől próbálják az igazságot megközelíteni, nem pedig fordítva: 'Mért követeli a kritikus az *Előszó* írójától, hogy ezt mondja: ami szép, az erkölcsös, ahelyett, hogy ezt mondaná: ami igaz, az erkölcsös, amikor az előbbi feltevést igazolja az utóbbival? ... amikor saját szavai alapján nyilvánvaló, hogy az egyik állítás benne foglaltatik a másikban; amikor az egyik kifejezés részleges, a másik pedig mindent átfogó...?'⁴⁸³ A szépséghez hasonlóan a harmónia is része az egésznek, az igazságnak, de nem helyettesíthető vele (legalábbis nem abban az értelemben, ahogyan a Baratinszkij poémája miatt bíráló kritikusok értik, tehát nem csakis esztétikai harmóniaként értelmezve.) Baratinszkij számára (versei alapján is) a harmónia az igazság fényében megmutatkozó egységet és teljességet jelenti, melyben – az egész értelmessége folytán – az egyes részek értelmessége is érezhető, érthető, tapasztalható, s ez az a felfogás, amelyet gyakran nélkülöz a korabeli kritika megközelítése. Természetesen Baratinszkij kritikai írása nem azért született, hogy az erkölcsiség vagy az esztétikum értékét lefokozza, ezek ugyanis valós szellemi értékek, és – a klasszikus rend alapján – egyáltalán nem kell, hogy viszonylagosak legyenek, nem is azok. A kritika ugyanakkor éppen azzal teszi őket viszonylagossá, valódi jelentésüktől megfosztottá, hogy abszolút és mindenek előtti értékévé, elsőszámú követelménnyé teszi meg őket, elszakítva az igazságtól, pedig egyedül annak teljességében és harmóniájában lehet ténylegesen pozitív, mindenfajta relativitástól mentes jelentésük.

Ezt követően Baratinszkij öt pontba szedve válaszol a poémával szemben felmerült 'egyéb' támadó megjegyzésekre, amelyek túlnyomórészt a szereplők jellemével, illetve a cselekménnyel, az egyes események 'logikátlanságával' szemben emelnek kifogást. Maguk a kifogások elég jelentéktelennek (néhol kifejezetten mesterkéltnek) tűnnek ahhoz,

hogy a szerző, Baratinszkij ne adjon rájuk kimerítő, magát mentető választ, egy esetben nem is tartja szükségesnek, hogy egyáltalán válaszoljon, mert a bíráló valóban már-már nevetségesnek hat. A kritika a férfi főszereplőt 'Anyegin sötét sziluettjének'⁴⁸⁴ nevezi, – ez azért okozhat Baratinszkijnek nehézségeket, valódi problémát, mert többször is hangsúlyozza elbeszélő költeményeinek előszavában, mennyire nem szeretné sem Byront, sem Puszkint utánozni, s még kevésbé szeretné saját költői teljesítményét hozzájuk mérni. Összességében úgy érzi, poémáját a bírálók nem értették, vagy inkább nem akarták érteni.

A *Наложница*-hoz kapcsolódó kritikai íráson, illetve *Előszón* kívül Baratinszkij kortárs költőkhöz, írókhoz, irodalomárokhöz címzett levelei is sokat mondanak irodalmi-gondolati jelentőségéről, nézeteinek, 'filozófiájának' természetéről. A Baratinszkij irodalomról és művészetéről, általában a kultúráról megfogalmazott, sok esetben filozófiai értékű nézeteit egybegyűjtő kötet előszavának szerzője, E. N. Lebegyev 'A *gondolkodás emelkedett erkölcsisége*' (*Высокая моральность мышления*) címet adta a bevezető tanulmányának, s utal arra, hogy a leendő költő kritikai érzéke már tizenhat évesen édesanyjának írt levelében is kitűnik: 'Nem sok olyan író akad az orosz irodalomban sem, aki ilyen fiatal korban az önmegismerés olyan magas szintű kultúrájával rendelkezett volna, mint Baratinszkij.'⁴⁸⁵ Baratinszkij kiindulási alapja mindig az igazság, legyen szó akár fiatalkori elméleti-kritikai jellegű írásairól, akár érett költészetének legkiemelkedőbb elégiáiról. Húsz éves korában *Az eltévelyedésről és az igazságról* c. rövid esszéjében ezt írja: 'Az igazságnak (ha valóban létezik egy olyan elvont érték, amit igazságnak nevezhetünk) vajon nem valamilyen magasabb rendű élvezetnek kell lennie, amely minden más, ...hiányos örömeinket helyettesítheti?'⁴⁸⁶ Érdekes, hogy ilyen fiatalon, az igazságról még kevésbé pontos elképzeléssel, milyen lényegre törően ragadja meg az igazság elsődlegességét, mindent túlragyogó és minden másnak értelmet adni tudó jelentőségét. Az igazságot már fiatalon is értelmileg teljesen belátható ('nem álmodozó'), valóságos (és mégsem ténytyszerű) tapasztalatnak tartja, maga a tapasztalás mégis nehézségekbe ütközik. Gondolati-filozófiai elégiáinak kiindulópontja az igazság, de annak jelenlétét, érvényesülését az életben keresi és követeli, ezért lehet pesszimista, átmenetileg elkeseredett. Baratinszkij 1820-as elméleti írása, melyben az igazság árnyaltabb értelmezése a fiatal és idősebb ember tapasztalatának összehasonlításával valósul meg, az igazság-boldogság életkortól, tapasztalattól és szubjektív jegyeiktől mentes jelentésének elfogadása felé mutat, ugyanakkor kifejezi azt is, hogy az igazság és a boldogság az érzelem és az értelem teljességében értve beszélhetünk.

Baratinszkij nem dolgozott ki egységes, mindenre kiterjedő filozófiai rendszert, de ránk maradt leveleiből (és mindenekelőtt irodalmi műveiből, legfőképpen pedig gondolati elégiáiból) sok mindent megtudhatunk a klasszika értékeihez kötődő, de azokat az élet felől megközelítő metafizikai elképzeléseiről, illetve arról, hogy az irodalmi művek megközelítése, értelmezése is csak az egység szempontja alapján lehetséges. Fontos megjegyezni azt is, hogy Baratinszkij elismeri az egyéni megközelítés és kultúrtörténeti pozíció sokféleségét: az egyéni alkat, illetve személyes viszonyulás, a vállalt szellemi feladat lehet különböző, sőt annak is kell lennie, de az igazság egyféle és abszolút, mindenképp előtt áll. Baratinszkij sokat gondolkodik saját megközelítési módjának, személyes és individuális jellemzőinek meghatározásán; polgári viszonyulási módja nem zárja ki az állandó keresést, próbálkozást, önmeghatározási igény jelenlétét, s ez nemcsak verseinek, de leveleinek és kritikai írásainak is fontos összetevője. I. V. Kirejevskijnek 1833-ban és 1834-ben írt levelei azt a kérdést vetik fel, milyen magatartást, életbeli viszonyulást tart helyesnek saját maga szempontjából, illetve hogyan kell élnie általában az embernek, ha nem szeretne az egyoldalú, immanenciába feledkező látszat-életben leragadni: 'Újra felveted a kérdést: milyen magatartást kell választanunk az életben? Nagyvilági vagy remeteéletet? Fejlődésünkhöz egyikre is, másakra is szükség van. Fontos, hogy tapasztalatokat szerezzünk, s az is fontos, hogy összegezzük tudjuk őket.'⁴⁸⁷

Baratinszkij, lévén klasszikus és az érvényesítés feladatából kiinduló alkotó egyszerre, nem tud semmilyen egyoldalúságot elfogadni, a hagyomány tisztelete és elsődlegessége mellett fontosnak tartja, hogy mindez életünkben, és minden ember életében megmutatkozzék, tehát a teljesség elérését tekinti valódi céljának. A teljesség igénye mellett ugyanakkor lényegesnek tartja hangsúlyozni azt is, hogy az egyes ember mindig saját szellemi pozíciójának, egyéni adottságainak és lehetőségeinek megfelelő viszonyulási módot válasszon a lét teljességéhez, s a választható lehetőségek különbözőségét gyakran (verseiben is) ellentétekre kiélezve mutatja. Ez a választási lehetőség fogalmazódik meg egyik 1833-as levelében, összehasonlítva saját viszonyulási módját Kirejevskij szellemi magatartásával: 'Te az új nemzedékhez tartozol, mely izgalomra vágyik, én pedig a régihez, mely azért fohászok Istenhez, hogy gyógyítsa ki a nyugtalanságból. Te a felfokozott aktivitást nevezed boldogságnak, ez engem megijeszt, én szívesebben tekintem boldogságnak a nyugalmat.'⁴⁸⁸ Ezzel a kérdéssel kapcsolatban később, 1842-ben Pletnyovnak pedig ezt írja: 'Hogy valóban csendes és bölcs életet élhessünk, mélyen és engedelmesen el kell fogadnunk az élet bizonyos hiábavalóságait. Ez a képesség még nincs meg bennem, de remélem, egyszer majd meglesz.'⁴⁸⁹

Baratinszkij leveleinek, s még inkább költészetének tanúsága szerint, egész életén át foglalkoztatta az a kérdés, hogy boldogságot a nyugtalan keresés, vagy inkább a kissé beletörődő és lemondó nyugalom hozhat. A romantikus alkotók az utóbbit összeegyeztethetetlennek tartották a boldogsággal és az igazságkereséssel, Baratinszkij viszont inkább ehhez vonzódott, de soha nem egyoldalúan, nem azon az áron, hogy elfogadja a reménytelenség nyugalalmát. Teljességre törekvése abban is megmutatkozik, hogy nem tartja kizárólagosnak sem az elvonult, sem pedig a közösségi élet nyújtotta előnyöket, az egyensúly megteremtését kívánja, és az egyéni adottságok tiszteletben tartását (ő maga kevéssé volt közösségi ember; a politikai kérdésektől, a dekabristák mozgalmától is távolmaradt). Ez a tartózkodó és visszafogott magatartás minden bizonnyal összefügg befelé forduló, önelemző alkatával, de azzal is magyarázható, hogy a szellemi arisztokrata igazságot képviselő pozícióját ő maga nem tudta vállalni. A 19. század első felének orosz költészetében ez a szellemi viszonyulás, a mértékadó kultúráképviselői szerep elsősorban a klasszikus Puskin, másodsorban a szintén arisztokratikus pozíción álló, de lázadó-romantikus Lermontov sajátja volt.

Baratinszkij, a kultúra értékeinek életbeli érvényét számon kérő, s a szellemi arisztokrata által kimondott igazság nyomát az életben kereső polgár e teljességet, az egyensúlyt és harmóniát csak úgy képzelheti el, ha számíthat a képviselő szerepét betöltő támaszra, biztonságra. Ezt Baratinszkij mindenekelőtt Puskintól várta és kapta meg; saját életművének is Puskin volt a mértékadója, Puskin váratlan halála tehát nemcsak a barát elvesztését jelentette számára. Hogy a tragédia mennyire mélyen megrázta, azt *Ősz* c. költeményén túl, P. A. Vjazemszkijnek írt 1837-es levele is bizonyítja: 'Nem tudom kifejezni, amit érzek; csak azt tudom, hogy hatalmas megrázkódtatás ért. ... Vajon a gondviselés hogyan vehette le róla a kezét ilyen váratlan rosszindulattal...?'⁴⁹⁰ Puskin halálát valóban csak igazságtalannak, korainak és hatalmas veszteségnek érezheti bárki, és annak tarthatjuk ma is. Elképzelhető, hogy a Gondviselés Puskin életművének, szellemi szerepének teljességét felismerve avatkozott be idő előtt és váratlanul, Baratinszkij számára ez a tragédia mégis szinte elfogadhatatlan és feldolgozhatatlan 1837-ben, az *Ősz* megírásakor. De – ahogyan az *Ősz* c. versben olvashatjuk – 'a fölmentett gondviselés előtt/arcra parancsol az alázat'⁴⁹¹, s az egyedül, szellemi támasz nélkül maradt Baratinszkijnek ezt végül kellett fogadnia, és a reménytelenség átmeneti érzése után a jövő reménye éledt újjá benne.

A jövőbe, s a kultúra pozitív irányú átalakításába vetett hitét fejezi ki az 1842-ben feleségéhez írt rövid levelében is: 'Az európai gondolkodás s miszticizmus felé halad. A

materiális forradalom a végéhez ért. Isten úgy akarja, hogy a fáradtság pillanat álommá alakuljon, s ez előkészítse a költészet új virágzásának időszakát, amely önmagában is az emberek jólétéről, igaz életéről szól.⁴⁹² Ez az álláspont, hasonlóképpen Baratinszkij utolsó költeményeihez, a költő klasszikus és ortodox hitének új erővel átélt megnyilvánulása. A Puskin személyében és életművében adott szellemi támasz hirtelen elvesztése után is megmarad az igazság majdani, tökéletes és minden ember számára közvetlenül adódó magtapasztalásának hite, a kultúra folytonosságának igénye és reménye.

VI. Befejezés

Baratinszkij filozofikus költészete a romantika irodalomtörténeti korszakában, a romantika ellentéteiből bontakozik ki, gondolati forrása – ha a romantika világfelfogásának lényegi jellemzőjéből indulunk ki – ’ideál és valóság’ eltávolodásának szellemi tapasztalata, a kettősség (az életet-világot annak minden területén átható) tragikus élménye. A kor kultúrtörténeti lehetőségeit látó alkotó, ha az igazság és az élet szempontját egyszerre szem előtt tartja, az ellentmondás tapasztalatától és művészi kifejezésétől nem tartózkodhat, Baratinszkij lírája mégsem e romantikus viszonyulási mód megfogalmazása; jóllehet, kultúrtörténeti feladatának – a polgári romantika költőihez hasonlóan – fontos része az ember léthelyzetében megmutatkozó ellentétek, illetve az emiatt átélt lelki-szellemi meghasonlottság költői kifejezése. Baratinszkij lírájára formai és kifejezésmódbeli szempontból a klasszicizmus költészete is rányomta bélyegét, életérzése és szellemi tapasztalata a romantikusokéhoz hasonló kérdések és dilemmák alaphelyzetéhez kötődik, életműve mégis a klasszicizmustól és a romantikától lényegesen különböző szellemi pozíció választásáról tanúskodik.

Ideál és valóság meghasadságának, egymástól való végleges eltávolodásának érzését és gondolatát Baratinszkij költészete kapcsán igazság és élet eltávolodásaként is megfogalmazhatjuk, mert számára valóságként, egyedüli szellemi bizonyosságként elfogadható lényeg az igazság; nem az élet fizikailag tapasztalható, érzékszerveinkkel megragadható része, a dolgok és jelenségek világa. Ezért nem az ideál elérésére vágyik, nem az ideált keresi a világban, illetve nem annak hiányát mutatja meg a valóságban. A lét értelmének tapasztalata az, aminek átélésére és kifejezésére törekszik; az igazság jelenti számára a lét értelmességét, egységét és transzcendens eredetét; az ellentéteket feloldó, a világot és az emberi létet-életet teljessé tevő értelmet.

Baratinszkij *klasszikus* (nem romantikus) szellemi viszonyulási módjának lényege abban az alkotói igényben jut kifejezésre, hogy a lét értelmességének egységet teremtő jelentőségét teszi első helyre, és nem kérdőjelezi meg az életben-világban való érvényesülés (s ezzel együtt a romantikus ellentmondás kibékítésének) lehetőségét. Az *igazságnak* nem evilági (transzcendens) eredete mellett az is jellemzője, hogy *ezért a világot* van, illetve a feléje törekvő, tapasztalatára vágyó emberért. Ennek megfelelően Baratinszkij polgári pozíciójának, a hozzá kapcsolódó alkotói feladatnak része az igazságot az életre vonatkoztatni, érvényesülését az életben keresni, illetve hiányát megmutatni. A baratinszkiji polgári klasszikus szellemi pozíció kettős kultúrtörténeti feladatnak tesz

eleget: klasszikus jellegénél fogva az igazság mindenek fölöttiségét, az életet normaként meghatározó elsődlegességét állítja; életre irányultságából következően pedig e norma ('így kell, hogy legyen') világban érvényesülő aspektusa foglalkoztatja. Míg a polgári romantikus művész a világ és a lét egységének, az értelem evilági megtapasztalásának lehetőségét nem látja biztosítottnak (tehát lét és élet/világ meghasadtóságát az utóbbi felől közelíti meg, abszolutizálva az 'ideál' elérhetetlenségét a 'valóságban'), addig az arisztokratikus klasszika pozícióján álló Puskin az értelem szempontját az 'életben hatás', az érvényesülés és érvényesítés problematikus voltának felvetése nélkül, közvetlenül és annak teljességében mutatja. A klasszikus és arisztokratikus megközelítés az ellentmondás részleteire nem tér ki (feloldásában feltétlenül bízunk), addig a polgári romantikus pozíció nem látja a transzcendencia életben való érvényesülésének lehetőségét. A klasszikus és polgári pozíció – mindkettővel részben ellentétben – az életben érvényesülő és érvényesítendő érték szempontját veszi alapul, illetve feladatának tartja, hogy a lét transzcendens értelmét a világhoz közelebb hozza, érvényesülésének hiányára felhívja a figyelmet.

A konstruktív *lázadás*, az értelemtapasztalás életben megvalósuló lehetetlenségének állítása a romantika fő jellemzője, s maga után vonja a romantikus alkotó életidegenségét, elfordulását az ideált nélkülöző valóságtól (az értelmet nem tükröző élettől és világtól.) Ez az elfordulás ugyanakkor elősegíti annak a romantikus magatartásnak a kibontakozását is, amely – a világ előli 'menekülés' részeként – a lét irracionális, értelmileg beláthatatlan oldalai felé viszi az alkotót, aki lázadásában az értelmi belátás esélyét is kétségbe vonja. Baratinszkij szellemi pozíciója klasszikus, (tehát a lázadást, mint alkotói, önkifejezési és a lét egészét megközelítő módot elfogadni nem tudja), mégis átéli a szellemi lázadás lehetőségét, műveiben megfogalmazza, de eltávolodik tőle, miután felvetette és egy pillanatig lehetségesnek tartotta a vele való azonosulást. Klasszikus létértelmezésének lényeges pontja ez a felülemelkedés, és vele összefüggésben annak megértése, hogy igazság és élet szembenállásának, ellentmondásának tapasztalatából nem kell, hogy az ellentét feloldhatatlanságára következtessünk. A szembeállítás romantikus felnagyításával, abszolutizálásával szemben Baratinszkij költői énjét és életművét az egységben látás igénye hatja át; annak hite, hogy az ember képes és köteles a kultúra által közvetített szellemi értéket az életben is érvényesíteni, illetve az érvényesülés elmaradásával járó veszélyekre, a polgári kort jellemző szellemi eltévelyedésre figyelmeztetni az embert. Az értelem- és léttapasztalás evilági lehetőségének hite, a lét egységének és értelmességének

mindenek fölött álló bizonyossága teszi klasszikussá, a romantikától különbözővé Baratinszkij életművét.

Baratinszkij költészete nemcsak a romantika értékrendjétől és létfelfogásától különbözik, hanem a számára mértékadó puskinai megközelítéstől is. Puskin életműve a szellemi szempontból tisztán arisztokratikus pozíció kiteljesedése; ennek lényege a kultúra egészében megmutatkozó szellemi tapasztalat közvetlen átélése és megfogalmazása, tehát a kultúra *képviselése*. A 19. század első felének orosz irodalmában ezt a közvetlen képviselői szerepet egyedül Puskin tudta vállalni; csak az ő műveiben követhető nyomon az igazság és az élet között fennálló, ebben az időben egyre kiélezettebb formában jelentkező ellentmondás kiegyenlítődése a 'prófétai' szempont szintézist teremtő felülemelkedésével, az értelemteljesülés megingathatatlan és mindenkor átélhető hitélvél-tudásával. Puskin – Baratinszkijhoz hasonlóan – látta a romantika korában elsődleges életérzésként átélt és kifejezett 'szakadékot' immanencia és transzcendencia között, de az utóbbi szempontjának egységteremtő erejében bízva az érvényesítés nehézségének megmutatását nem tekintette saját szellemi-alkotói feladatának. A puskinai kultúraképviselő volt az a viszonyítási pont a kor orosz költészetében, melyhez igazodva az értékek érvényesítését vállaló polgári alkotók, Baratinszkij is, szerepüket betölthették, a puskinai klasszika értékrendjének életbeli érvényesítését vállalhatták. Míg Puskin nem tért ki a világban nem mutatkozó szellemi értékek élethez közelítésére, a norma (az emberi lét transzcendenciában gyökerezettség) életbeli megnyilvánulásának kérdésére, addig a polgári pozíciót választó Baratinszkij kultúrtörténeti feladatának lényege éppen ebben ragadható meg: a puskinai arisztokratikus kultúraképviselő 'útmutatása' alapján, annak követelményei és értékrendje szerint, az értékek életbeli érvényesülése foglalkoztatta mindenekelőtt.

A romantikus és klasszikus, illetve polgári és arisztokratikus szellemi viszonyulási módok összefüggésének és különbözőségének megértéséhez azt kell látni, hogy az egyes pozíciókat képviselő alkotók a létező értelmének keresésekor az emberi lét melyik részét választják *kiindulópontként*.

Az alkotás célja és értelme, relativitást mindig nélkülöző viszonyítási pontja a transzcendens, egy és oszthatatlan, személyes igazság; maga a szellemi alkotás mindig annak megközelítése; akár közvetlen arisztokratikus képviselőről, akár az életbeli érvényesülést szem előtt tartó polgári pozícióról van szó. A létmegközelítés jelenlegi és mindenkori módjának eltérései teszik lehetővé a művek különbözőségét, és ezért lehetséges az, hogy míg az egyik alkotás egységet és harmóniát fogalmaz meg, a másik

(sok esetben az előbbivel kortárs mű) az értelemtapasztalás lehetetlenségéről démonikusan pesszimista hangon szól. A viszonyítási pont (a személyes értelem) viszont ugyanaz: a szellemi alkotás mindig ember és lét viszonyát közelíti meg, más-más kiindulópontból.

A polgári romantika (hagyományos értelemben és legjellemzőbb módon a nyugat-európai romantika) kiindulópontja az élet és a világ, a keresett és kitűzött cél az értelem megtapasztalása a világban, itt és most, az 'eredmény' pedig pesszimista és a lázadás alapját teremti meg: a léttapasztalás evilági lehetetlenségét állítja, elfogadni mégsem tudja. A kettőség, lét és élet megghasadtságának élménye a romantikus lázadás szellemi alapja; tragikussá az teszi, hogy a romantikus alkotó nem lát lehetőséget az ellentmondás megszüntetésére, ezért – mivel életből kiinduló pozíciója nem teszi lehetővé, hogy a megghasadtság személyesen átélt élményén felülemelkedjen – elfordul a világtól, nem tekinti azt az igazság-érvényesülés lehetséges közegének. Az értelemtapasztalás a polgári romantikus számára is elsődleges; a hozzá való hűségét azzal nyilvánítja ki, hogy a léttapasztalás személyesen átélt lehetetlensége ellenére örök keresését nem adja fel, de a kiindulópontként választott, 'valóságnak' nevezett életben, világban (fizikai létben) nem tapasztalható értelem létét nem tagadja, tehát lázadása szellemi szempontból megalapozott és konstruktív jellegű.

A polgári romantika ellentétéként a klasszikus szellemi arisztokrata alkotó a transzcendencia szempontját nemcsak a létmegközelítés értelmeként és céljaként, de műveinek kiindulópontjaként is alkalmazza; igazság és élet ('ideál és valóság') ellentétének kifejtését - noha tudomásul veszi - nem tekinti személyes feladatának. A valóság számára az igazsággal azonos, tehát azt veszi az egyedüli valóságnak, mely az itt és most tapasztalható ellentmondásokat feloldhatja, a lét egyes területeit, illetve a szellemi viszonyulási módok különbségeit szintézisbe tudja hozni, értelmes egésszé tudja tenni. A kettőséget abszolutizáló és egyetemes érvényűvé tágító polgári romantikával teljesen ellentétes módon a klasszikus arisztokrata (Puskin) az ellentéteken felülemelkedik, a szintézisre törekvő szellemi pozíció megtestesítője, a polgári klasszikus Baratinszkij pedig mindkettőtől különböző, de egyben mindkét viszonyulási mód bizonyos sajátosságait megfogalmazó alkotói magatartást képvisel. Klasszikus, mert az egység és értelem világban is érvényesülő, illetve érvényesítendő követelménye műveinek legfőbb szellemi alapja; és polgári, mivel az életre és a világra vonatkoztatva fogalmazza meg a nem evilági eredetű értelem személyes-közvetlen tapasztalatának igényét. Kiindulópontja az egység, s az egységet annak részeiben, felülről lefelé érvényesítve látja elképzelhetőnek. Az egységben látás és a harmónia azért nem a maga teljességében tükröződik Baratinszkij

lírájában, mert azt az étellel, a szellemről meglepedkező világgal ütközteti meg, és a világ szellemtelensége a Baratinszkij műveit átható (de a klasszikus egységhez képest csak másodlagos, tehát nem abszolutizált jellegű) kettősség forrásává válik, ezért egyes műveiben - a témáktól függetlenül - a romantika irodalmát meghatározó kettősség egyszerre van jelen az egységben látás igényével, a léttapasztalás evilági szükségletének és lehetőségének hitével.

A Baratinszkij által képviselt létmegközelítési pozíció nem független tehát a romantikától, ugyanakkor a klasszicizmus és neoklasszicizmus bizonyos jegyeivel is mutat rokon vonásokat; elsősorban a mindent értelmező egység igényét, a lét transzcendens szempontjának a világ ellentmondásain felülemelő hatását. A neoklasszicizmus, melynek szellemi lehetőségei Baratinszkij korára már kimerültek vagy legalábbis korlátozottak és meghaladottnak bizonyultak, az igazság szempontját korábbi időszakában sem tudta olyan személyes megközelítésben értelmezni (s nem is tűzte ki célul ezt a feladatot), amely a 19. század első felének orosz lírájában megnyilvánul; nem törekedett a kultúrában megfogalmazott értékeket az életre vonatkoztatni oly módon, hogy az mindenkor és bárki számára megtapasztalható, az emberi létet annak minden területén meghatározó bizonyosság legyen. A klasszicizmus és neoklasszicizmus (megalapozatlanul is) bízott a rációban, a személyes igazság életben hatását a teremtésre korlátozta, utat nyitva ezáltal a későbbiekben megvalósuló személytelenség számára, hiszen ha a létre nyitottságot nem tekinti ez ember a jelen (és a jövő) részének és mindenkori követelményének ('itt és most', az életben érvényesítendő értéknek), akkor élete könnyen személytelenné, magatartása pedig létfelejtővé válik.

Baratinszkij lírája a romantika és a klasszicizmus létfelfogásán és értékrendjén túllépő alkotói magatartásról tesz tanúbizonyságot, de az értekezés elsődleges célja a *romantikus* életérzés és alkotói *pozíció* Baratinszkij költészetében megmutatkozó *meghaladásának*, vagy legalábbis attól különböző irányultságának kifejtése és bizonyítása.

Baratinszkij nem romantikus elégiáiban egyszerre érezhető a romantikus kettősség és a puskinsi elégiák klasszikus egységet tükröző létmegközelítése. A szellemi *alkotás* értelmezése Baratinszkij talán legfontosabb költői-gondolati témája; legkorábbi műveitől a közvetlen halála előtt született versekig visszatérő kérdés: milyen lehetőségei vannak, és milyen céljai lehetnek az alkotónak transzcendencia és immanencia szempontjainak közelítésében; az igazságtól eltávolodó élet és a szellemi értékek (és az azokat normaként megfogalmazó kultúra) ellentétének kibékítésében. Ezt a feladatot Baratinszkij személyesen vállalt kultúrtörténeti küldetésének tekinti, minden nehézsége ellenére

vállalja, de állandó félelme (és alkotói önértékelését nagyban meghatározó problémája) a visszhangtalanság, a költői elszigeteltség tapasztalata. Ezt a félelmet (amely a 19. századtól kezdve általános jellemzője a kultúra életének) Baratinszkij a befogadás jövőbe helyezésével oldja fel: ha a jelenben az alkotás nem is talál visszhangra, az utókor megérti az üzenetet, az alkotások szellemi jelentőségét, jelentését és értelmét.

A nem értelemtagadó *lázas* gondolata Baratinszkij költészetében vissza-visszatér (a 19. századi filozofikus líra alapvető sajátosságaként), hiszen az értelmet nem tükröző, illetve attól egyre messzebb kerülő világ, a korlátozott alkotói lehetőségek felismerése miatt könnyen adódik a kérdés: lehet-e egyáltalán hinni a lét evilági tapasztalatában, érdemes-e a világban (a korlátozott, mulandó, s az ember szellemi szabadságának ellentmondó fizikai létezésben) az értelem megnyilvánulását keresni, vagy jobb az élettől - az 'ideál' érdekében és nevében - elfordulni. Visszatérő gondolat ez Baratinszkij műveiben is, de válasza - ellentétben a romantikus alkotókéval -, minden látszólagos és valódi ellentmondástól és félelemtől függetlenül az, hogy az embernek kötelessége az érvényesítés feladatát vállalnia.

Az ember léthelyzetének kettőssége, a szellemi *szabadság* utáni vágy és a fizikai értelemben vett élet korlátozottságának ellentéte, a romantikus alkotók műveihez hasonlóan, Baratinszkij gondolati költészetének is egyik alapproblémája. Míg azonban a romantika elsősorban a szellemi-lelki szabadság korlátjait tudatosítja, a szabadság Baratinszkij költeményei alapján az emberi lét meghatározó jellemzője: elsősorban a transzcendencia szempontjának szabad választását, s általa az értelem megnyilvánulásának lehetőségét hangsúlyozza. A fizikai élet határait elismeri, de csak másodlagosnak tartja ahhoz a szellemi szabadsághoz képest, mely Isten szándéka szerint való, s csak az ember, mint értelemtapasztalásra egyedül képes teremtmény sajátja; így a szabadság, mint a lét legfőbb értékeinek egyike, végeredményben soha nem kérdőjeleződik meg Baratinszkij verseiben.

A *természet* Baratinszkij lírájában, az alkotáshoz és a szabadsághoz hasonlóan, kiemelt fontosságú része a létezésnek, de itt sem a romantikában elterjedt értelmezésre kell gondolnunk. A romantikus művészet panteista és a természettel azonosuló, a lét értelmét közvetlenül a természetben kereső felfogásával szemben Baratinszkij csak az ember szellemi jelenléte által értelmessé tett, de eredendően (a teremtés rendjének megfelelően) jó és értelmessé tehető természetben hisz, a természet jelentőségét bizonyítja, hogy az alkotásnak is ihletet adhat. Noha Baratinszkij nem a 'vissza a természethez' rousseau-i programját fogalmazza meg, és művei alapján civilizáció-ellenesnek sem nevezhetjük,

mégis fontosnak tartja - a polgári kultúratisztelet részeként - a természet tiszteletét; annak a felelősségnek a megfogalmazásával együtt, mely az ember evilági szellemi rendeltetéséhez tartozik: a rábízott természet értékeinek megőrzésével. Az első természet mellett, olykor vele szemben, Baratinszkij verseiben jelen van a civilizációért, mint második természetünkért érzett felelősség, illetve a hozzá kapcsolódó szellemi kötelesség megfogalmazása is: a civilizáció építésénél elsődleges a kultúra, s rajta keresztül a transzcendens, de az életért való értelem tiszteletben tartása.

A közvetlen léttapasztalás lehetőségeként éli meg Baratinszkij a *szerelmet*, mint szellemi értéket; szerelmi lírája a szerelem szentségét, nem evilági lényegét hangsúlyozza, szemben a lelki, esetleg fizikai megközelítéssel. A keresztény hagyománynak megfelelően az emberi teljesség értelmes egységének megtapasztalására nyílik lehetőség; a férfi, mint a szellemi igény megfogalmazója, illetve a nőiesség, mint a szellemnek megnyugvást hozó lélek egysége és harmóniája Baratinszkij lírájában az igazság megtörténéseinek momentuma. Baratinszkij szerelmes versei - bár a beteljesülés nehézségét, az egymásra találás és a lelki-szellemi egység jelenben mutatkozó akadályait állítják a középpontba -, a személytelen szenvedély felülkerekedésére és a szerelem értelmetlenségének állítására nem adnak lehetőséget.

Baratinszkij lírájában a *haza*, mint szellemi érték (akár Oroszország, akár a versek énjének személyes múltjához kapcsolódó szűkebb környezet) a kultúra és hagyomány folytonosságának, illetve az emberi kapcsolatok személyességének kifejezője. A romantikus költészet nemzeti sajátosságokat és a nemzeti múlt értékeit előtérbe hozó jellegével szemben filozofikus versei inkább az egyetemes, nemzeti és egyéni hovatartozástól független kérdések kifejtésére adnak alkalmat, ezért lehet kevésbé exponált téma a szülőföldhöz való ragaszkodás és a hazaszeretet. Finnországi kényszertartózkodása, 'száműzetése' korai költészetében a hazája iránt érzett szeretet hangsúlyozottabb kifejezését eredményezte, élete értelmének belátásához pedig a személyes múlt emlékeit ébresztő környezet szeretete, tisztelete segítette hozzá.

A filozofikus költészet, nemcsak a romantika korában, az ember léthelyzetének ellentmondásos jellegét a mulandóság és a halhatatlanság vágyának kettősségéből bontakoztatja ki. Az elmúlás a romantikus elégiákban általában úgy jelenik meg, mint az ember szellemi és lelki szabadságának korlátja, akadálya, a végtelen felé törekvő lélek tragikus sorsa. Baratinszkij költeményeiben a *halál és öröklét* kérdéseinek megválaszolása az ellentét olyan feloldását feltételezi, melyből élet és halál szembenállása (így a halál értelmetlensége) egy fölöttük álló értelmes egész tükrében megszűnik. Baratinszkij

költészete, mindenekelőtt késői lírája, a halát kérdését nemcsak az egyes ember mulandóságaként közelíti meg, hanem az emberi kultúra és civilizáció múltja, jelene és jövője, az emberiség sorsa is foglalkoztatja, történelmi távlatokban is gondolkodik az emberiség lehetőségeiről. Az egyes ember és minden ember személyes felelősségét hangsúlyozza a kultúra folytonosságában és továbbélésében; a szellemileg szabad és helyes választás, a kultúratisztelő magatartás fontosságát az eltévelyedés okozta veszélyek felnagyításával, egyetemes szintre tágításával emeli ki.

Baratinszkij gondolati lírájának legfontosabb eleme a keresztény kultúrhagyomány értelmének megfelelően a transzcendens igazság életre vonatkoztatása, másrészt a kultúra létértelmező és a létet megalapozó szerepének szellemi tapasztalata. A filozofikus jelleg, a művek gondolati mélysége végigkíséri líráját a 1819-től haláláig; idővel egyre határozottabb és egységesebb, mégsem helyes a filozofikus jelzöt csak késői elégiáival kapcsolatban alkalmazni; el kell ismerni ugyanakkor a gondolatiság fejlődését, elmélyülését, amely az idő előrehaladtával – az egységre törekvés szempontjának egyre átfogóbb, egyre meghatározóbb érvényesülésével – nyomon követhető Baratinszkij műveiben. A transzcendens értelem szempontja életművének egyetlen valódi viszonyítási pontja, ezért klasszikus, és ezért nem válik lázadóvá: megőrzi hitét a lét értelmességében, megtapasztalhatóságában; az egyedüli valóságnak és bizonyosságnak tartja. Nemcsak fenntartja ezt a hitet, de feladatának tekinti azt is, hogy bizonyosságát, életben hatását műveiben megfogalmazza. Az életből kiinduló, a transzcendencia szempontját és a hagyomány értékeit a világban is érvényesíteni, mindenki által megtapasztalhatóvá tenni törekvő polgári pozíció nem tükrözhet a puskinsi látásmódhoz hasonlítható bizonyosságot és harmóniát, mert az életben, annak jelenlegi és mindenkori állapotában, nem tapasztalható meg maradéktalanul az érvényesíteni kívánt értelem, az érvényesítés szempontja ezért szükségszerűen ellentmondásos. Baratinszkij műveinek nem romantikus kettőssége mögött és fölött észre kell vennünk az egységet, a lét teljességének tudását és hitét, melynek mindent értelmező és egységbe hozó megvalósulása a jövő bizonyosságaként fogalmazódik meg.

Felhasznált irodalom

1. Альми, И. Л.: Е. Баратынский: Все мысль да мысль pp108-121. In: Альми, И. Л.: Поэтический строй русской лирики. Наука, Ленинград, 1973.
2. Babits Mihály: Az európai irodalom története, Budapest
3. Bahtyin, M. M.: A szó a költészetben és a prózában pp173-217. (Ford.: Könczöl Csaba) (In: Bahtyin, M. M.: A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok Gondolat, Budapest, 1976.
4. Baratinszkij, Je. A.: Tehetségem szerény..., Szerelem (Ford.: Galgóczy Árpád) pp83-84. In: Furcsa szerelem. XVIII., XIX., XX. századi orosz líra, Tevan, Budapest, 1997.
5. Baratinszkij, Je. A.: Beismerés (Ford.: Lothár László), A halál (Ford.: Csoóri Sándor), Az utánzóknak (Ford.: Lothár László), Múzsám (Ford.: Lothár László), A dalolásban meggyógyul a lélek (Ford.: Lothár László), Az utolsó költő (Ford.: Lothár László), Ősz (Ford.: Lothár László), Erdei vetés (Ford.: Lothár László) pp264-284. In: Klasszikus orosz költők/I., Európa, Budapest, 1978.
6. Баратынский, Е. А.: О заблуждениях и истине pp41-43. In: Е. А. Боратынский: Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. Современник, Москва, 1981.
7. Баратынский, Е. А.: Стихотворения, поэмы, проза, письма pp7-30. Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1951. Вступительная статья Пигарева и Муратовой
8. Баратынский, Е. А.: Из письма И. И. Козлову (1825.) pp66-67. In: Е. А. Боратынский: Разума великолепный пир. О литературе и искусстве Современник, Москва, 1981.
9. Баратынский, Е. А.: Письмо А. С. Пушкину (1825.) p75. In: Е. А. Боратынский: Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. Современник, Москва, 1981.
10. Баратынский, Е. А.: Предисловие к первому изданию поэмы <Эда> pp77-78. In: Е. А. Боратынский: Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. Современник, Москва, 1981.
11. Баратынский, Е. А.: Предисловие к отдельному изданию поэмы <Наложница> pp451, 477, 578-579. In: Е. А. Боратынский: Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. Современник, Москва, 1981.
12. Баратынский, Е. А.: Письмо Киреевскому (1831.) pp112, 146. In: Е. А. Боратынский: Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. Современник, Москва, 1981.
13. Баратынский, Е. А.: Антикритика pp121-130. In: Е. А. Боратынский: Разума великолепный пир. О литературе и искусстве Современник, Москва, 1981.
14. Баратынский, Е. А.: Из письма П. А. Вяземскому (1837.) p156. In: Е. А. Боратынский: Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. Современник, Москва, 1981.
15. Баратынский, Е. А.: Из письма П. Л. Плетневу (1842.) pp173-174. In: Е. А. Боратынский: Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. Современник, Москва, 1981.
16. Баратынский, Е. А.: Из письма А. Ф. Боратынской (1842.) p174. In: Е. А. Боратынский: Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. Современник, Москва, 1981.
17. Баратынский, Е. А.: Стихотворения pp7-267. Советская Россия, Москва, 1976.
18. Баратынский: Стихотворения и поэмы Советский писатель, Ленинград, 1957.

**19. Baróti Tibor: Моцарт и Сальери pp15-55. In: Acta
Universitatis Szegediensis, Dissertationes Slavicae, XXI., Szeged,
1995.**

20. Baróti Tibor: Puskin és Lermontov lírai költészetének démonábrázolásáról pp96-107. In: Fejér Ádám: Lermontov és a szellemi lázadás tisztasága, SzTE Kultúrtörténeti Stúdiumok, Szeged, 1999.
21. Barthes, Roland: Az írás nulla foka pp5-8. In: Barthes, R.: A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások (Ford.: Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor) Osiris, Budapest, 1996.
22. Barthes, Roland: Létezik-e költői írásmód pp25-31. In: Barthes, R.: A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások (Ford.: Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor) Osiris, Budapest, 1996.
23. Barthes, Roland: A szerző halála pp50-55. In: Barthes, R.: A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások (Ford.: Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor) Osiris, Budapest, 1996.
24. Белинский, В. Г.: Эстетика и литературная критика в двух томах pp401-402. Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1959.
25. Белинский, В. Г.: О стихотворениях Г. Баратынского pp146-153. In: Белинский, В. Г.: Взгляд на русскую литературу. Современник, Москва, 1981.
26. Benedek Marcell: Irodalmi lexikon Budapest, 1927.
27. Бердаев, Николай: Смысл творчества In: Н. Бердаев: Собрание сочинений 2. YMCA Press, Paris, 1995.
28. Bergyajev, Nyikolaj.: A személy pp431-463. In: Az orosz vallásbölcselet virágkora Tolsztojtól Bergyajevig (Ford.: Baán István) PKE Vigilia, Budapest, 1999.
29. Bergyajev, Nyikolaj: Az ember rabságáról és szabadságáról (Ford.: Patkós Éva) Európa, Budapest, 1997.
30. B. Gaál Márta: Romantikus irónia – transzcendentális irónia Tankönyvkiadó, Budapest, 1992.
31. Бочаров, С. Г.: Поэзия таинственных скорбей pp268-287. In: Е. Баратынский: Стихотворения. Советская Россия, Москва, 1976.
32. Bognár Ferenc: Természet és norma viszonya Puskin: A fukar lovag című kisdrámájában pp149-158. In: Fejér Ádám: A puskini klasszika szellemi aktualitása, JATE Szláv Filológiai Tanszék, Szeged, 1995.
33. Бонди, С.: О Баратынском pp5-16. In: Баратынский, Е. А.: Стихотворения. Избранная лирика. Детская литература, Москва, 1972.
34. Byron: Darkness pp178-179. In: Byron's Poems in Three Volumes, Volume One, Dent, London, 1968.
35. Camus, Albert: A lázadó ember (Ford.: Fázsy Anikó) Nagyvilág, Budapest, 1999.
36. Coleridge. Biographia literaria (Ford.: Mohay Károly) p155. In: Horváth Károly: A romantika Gondolat, Budapest, 1965.
37. Fejér Ádám: Lermontov és az arisztokratikus fogantatású romantika pp5-23. In: Fejér Ádám: Lermontov és a szellemi lázadás tisztasága SzTE Kultúrtörténeti Stúdiumok, Szeged, 1999.
38. Fejér Ádám: A puskini klasszika kultúrtörténeti jelentősége pp101-112. In: Fejér Ádám: A puskini klasszika szellemi aktualitása JATE Szláv Filológiai Tanszék, Szeged, 1995.

39. Foucault, Michel: A kívüliség gondolata pp99-118. In: Foucault, M.: Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések (ford.: Angyalosi Gergely) Latin betűk, Debrecen, 1999.
40. Foucault, Michel: Az élet: tapasztalat és tudomány pp157-168. In: Foucault, M.: Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések (ford.: Angyalosi Gergely) Latin betűk, Debrecen, 1999.
41. Гаспаров, М. Л.: Три типа русской романтической элегии pp39-62. In: Контекст, Наука, Москва, 1988.
42. Гинзбург, Л.: Литература в поисках реальности pp98-132. In: Вопросы литературы, Известия, Москва, 1986/2.
43. Гинзбург, Л.: О лирике pp71-92. Советский писатель, Ленинград, 1974.
44. Gogol, Nyikolaj: Miben áll végül is az orosz költészet lényege, és mi a legfőbb sajátossága? (Ford.: Gasparics Gyula, Kovács Erzsébet) pp223-280. In: Gogol, Nyikolaj: Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből Mérleg, Budapest, 1996.
45. Голубков, Д.: Недуг бытия. Е. А. Баратынский в Маре Советский писатель, Москва, 1974.
46. Gyerzsavin, G.: Mescserszkij herceg halálára (Ford.: Rab Zsuzsa) pp85-57. In: Klasszikus orosz költők/1., Európa, Budapest, 1978.
47. Gyerzsavin, G.: Emlékművem (Ford.: Szegő György) pp91-92. In: Klasszikus orosz költők/1., Európa, Budapest, 1978.
48. Hajnáy Zoltán: Пушкин - Homo Universale pp14-15. In: Литература, 2000./2.
49. Hajnáy Zoltán: A kultúra, mint emlékezet pp14, 18. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995.
50. Hegel: A szellem fenomenológiája (Ford.: Szemere Samu) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961.
51. Hegel: A szellem filozófiája (Ford.: Szemere Samu) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968.
52. Heidegger, Martin: Lét és idő (Ford.: Vajda Mihály, Angyalosi Gergely. Bacsó Péter, Kardos András, Orosz István) Gondolat, Budapest, 1989.
53. Хетсо, Гейр: Баратынский. Жизнь и творчество Universitetsforlaget, Oslo, 1973.
54. Horváth Károly: A romantika Gondolat, Budapest, 1965.
55. История русской литературы XIX века pp71-74. Наука, Москва, 1970. (Ред.: С. М. Петров)
56. История русской литературы в двух томах. Том 2., От сентиментализма к романтизму и реализму pp380-392. Наука, Ленинград, 1981. (Ред.: Е. Н. Купреянова)
57. История русской литературы pp411-429. Академия Наук СССР, Москва, 1953. (Ред.: Д. Р. Благой – Б. П. Городецкий – В. С. Мейлах)
58. История русской поэзии pp342-367. Наука, Ленинград, 1968. (Ред.: Б. П. Городецкий)
59. Иванов, Вячеслав: Прологомены о демонах pp244-252 In: Иванов, Вячеслав: Собрание сочинений III., Брюссель, 1979.

60. James, William: Az igazság jelentése pp349-393. (Ford.: Márkus György) In: Pragmatizmus Gondolat, Budapest, 1981.
61. Jaspers, Karl: Bevezetés a filozófiába (Ford.: Szathmáry Lajos) Európa, Budapest, 1989.
62. Karamzin, Ny.: Temető (Ford.: Rab Zsuzsa) pp95-97. In: Klasszikus orosz költők/1., Európa, Budapest, 1978.
63. Kecskés Pál: A bölcsélet története
Szent István Társulat, Budapest, 1981.
64. Киреевский, И. В.: Е. А. Баратынский pp197-199.
In: Киреевский: Избранные статьи. Современник, Москва, 1984.
65. К истории русского романтизма pp91-106.
Наука, Москва, 1973. (Ред.: Ю. В. Манн – И. Г. Неупокоева – У. Р. Фохт)
66. Коровин, В. И.: Русская поэзия XIX века pp34-77.
Знание, Москва, 1983.
67. Коровин, В. И.: Звезда разрозненной плеяды pp220-232. In: Е. А. Баратынский: Стихотворения и поэмы
Лениздат, Ленинград, 1957.
68. Кунин, В. В.: Поэты пушкинского круга
Правда, Москва, 1983.
69. Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990.
70. Лебедев, Е. Н.: Высокая моральность мышления pp5-32. In: Е. А. Боратынский: Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. Современник, Москва, 1981.
71. Lermontov: Ima (Ford.: Lator László) pp405-406. In: Klasszikus orosz költők
Európa, Budapest, 1978.
72. Lomonoszov, M.: Esti gondolatok a fenséges északi fénynél az isteni nagyságról (Ford.: Simor András) pp80-81. In: Klasszikus orosz költők/1. Európa, Budapest, 1978.
73. Lotman, Jurij: A kommunikáció kétféle modellje a kultúra rendszerében (Ford.: Klujber Anita) pp16-43. In: Lotman, Ju.: Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai (Szerk.: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit) Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994.
74. Манн, Ю. В.: Необходимость Баратынского pp135-164. In: Вопросы литературы, Известия, Москва, 1994/1.
75. Манн, Ю. В.: Поэтика русского романтизма pp19-30., 174-196.
Наука, Москва, 1976.
76. Мазепа, Н. Р.: Е. А. Баратынский. Эстетические и литературно-критические взгляды А. Н. УССР, Киев, 1960.
77. Pál József: A neoklasszicizmus poétikája
Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988.
78. Péter Ágnes: Roppant Szivárvány. A romantikus látásmódról Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996.
79. Platón: Az állam In: Platón összes művei / II. Ford.: Szabó Miklós. Európa, Budapest, 1984.
80. Пешков: Моя начальная любовь. Е. А. Баратынский в Маре pp5-89.
Черноземное издательство, Воронеж, 1974.

81. Пигарев: Е. А. Баратынский pp3-16. In: Е. А. Баратынский: Стихотворения и поэмы, Советский писатель, Ленинград, 1957.
82. Пушкин, А. С.: Письмо П. А. Вяземскому p22. In: А. С. Пушкин: Полное собрание сочинений, Письма, 1815-1830., Правда, Москва, 1954.
83. Puskin, A. Sz.: Baratinszkij (Ford.: Lothár László) pp597-600. In: Alekszandr Puskin válogatott prózai művei, Európa, Budapest, 1972.
84. Puskin, A. Sz.: Emlékmű (Ford.: Szabó Lőinc) pp276-277. In: Puskin válogatott költői művei, Európa, Budapest, 1964.
85. Пушкин, А. С.: О поэзии классической и романтической pp234-236. In: А. С. Пушкин: Собрание сочинений, Том шестой, Художественная литература, Москва, 1976.
86. Puskin, A. Sz.: A költő (Ford.: Franyó Zoltán) p84. In: Klasszikus orosz költők, Európa, Budapest, 1966.
87. Пушкин, А. С.: Поэма Баратынского <Бал> pp255-258. In: А. С. Пушкин: Собрание сочинений, Том шестой, Художественная литература, Москва, 1976.
88. Puskin, A. Sz.: Egy költőhöz (Ford.: Szabó Lőrinc) p234. In: Klasszikus orosz költők, Európa, Budapest, 1978.
89. Puskin, A. Sz.: Jevgenyij Anyegin (Ford.:Áprily Lajos) pp61, 81, 91. Európa, Budapest, 1972.
90. Пушкин, А. С.: Стихотворения Евгения Баратынского p241. In: А. С. Пушкин: Собрание сочинений в десяти томах. Том шестой. Критика и публицистика. Художественная литература, Москва. 1976.
91. Пушкин, А. С.: Письмо Дельвигу p44., 119. In: А. С. Пушкин: Полное собрание сочинений. Письма, 1815-1830. Правда, Москва, 1954.
92. Пушкин, А. С.: Письмо Бестужеву pp49-51. In: А. С. Пушкин: Полное собрание сочинений. Письма, 1815-1830. Правда, Москва, 1954.
93. Пушкин, А. С.: Вяземскому p73. In: А. С. Пушкин: Полное собрание сочинений. Письма, 1815-1830. Правда, Москва, 1954.
94. Пушкин, А. С.: Л. С. Пушкину pp75-76. In: А. С. Пушкин: Полное собрание сочинений. Письма, 1815-1830. Правда, Москва, 1954.
95. Пушкин, А. С.: П. А. Осиповой p210. In: А. С. Пушкин: Полное собрание сочинений. Письма, 1815-1830. Правда, Москва, 1954.
96. Пушкин, А. С.: Стихотворения
Художественная литература, Москва, 1965.
97. Rahner, Karl: Az ige hallgatója. Vallásfilozófiai alapvetés (Ford.: Gáspár Csaba László) Gondolat, Budapest, 1991.
98. Russell, Bertrand: A nyugati filozófia története
Göncöl, Budapest, 1994.
99. Schiller, Friedrich: A naiv és szentimentális költészetéről (Ford.: Szemere Samu) pp279-373. In: Schiller, Friedrich: Válogatott esztétikai írások, Magyar Helikon, Budapest, 1960.
100. Shakespeare, William: Hamlet, dán királyfi (Ford.: Arany János), In: Shakespeare: Öt dráma, Európa, Budapest, 1989.
101. Shelley: Előszó az iszlám lázadásához (Ford.: Mohay Béla) p202. In: Horváth Károly: A romantika p202. Gondolat, Budapest, 1965.

102. Szabó B. István: Irodalmi fogalmak kisszótára
 Korona, Budapest, 1998.
103. Szalma Natália: Romantika vagy klasszika pp113-132. In: Fejér Ádám: A puskinsi klasszika szellemi aktualitása
 JATE Szláv Filológiai Tanszék, Szeged, 1995.
104. Szalma Natália: A démonizmusról, a démonról és Tamaráról pp24-41. In: Fejér Ádám: Lermontov és a szellemi lázadás tisztasága
 SzTE Kultúrtörténeti Stúdiumok, Szeged, 1999.
105. Семенко, Н.: Поэты пушкинской поры pp221-291.
 Художественная литература, Москва, 1970.
106. Szerb Antal: A világirodalom története pp620-623.
 Magvető Budapest, 1995.
107. Szerdahelyi István: Irodalomelméleti enciklopédia Eötvös József Kiadó, Budapest, 1995.
108. Szerdahelyi István: Műfajelmélet mindenkinek
 Akadémiai Kiadó, Budapest, 1997.
109. Szilárd Léna: Az orosz irodalom a XIX-XX. század fordulóján pp545-546.
 Tankönyvkiadó, Budapest, 1989.
110. Словарь Библейского Богословия (Ред.: Ксавье Леон-Дюфур) Изд. Жизнь с Богом, Bruxelles, 1990.
111. Смирнов, Игорь: *Aemulatio* в лирике Пушкина pp17-42. In: *Studia Russica Budapestinensia*, 1991/I.
112. Szmirnov, Igor: lét és alkotás (Ford: Kukucska Csilla)
 Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2000.
113. Szolovjov, Vlagyimir: Előadások az istenembségről (Ford.: Baán István) pp68-84. In: Az orosz vallásbölcselet virágkora Tolsztojtól Bergyajevig PPKE Vigília, Budapest-Piliscsaba, 1999.
114. Стеллиферовский, П. А.: Е. А. Баратынский
 Просвещение, Москва, 1988.
115. Tarnas, Richard: A nyugati gondolat stációi (Ford.: Lázár A. Péter)
 AduPrint, Budapest, 1995.
116. The Cambridge History of Russian Literature. Revised Edition pp145-147.
 CUP, Cambridge, 1992. (Ed.: Charles A. Moser)
117. Толстая, С. А.: Дневники в двух томах, Том 2. p72.
 Москва, 1978. Idézi: Манн, Ю.: Необходимость Баратынского p146 In: Вопросы литературы 1994/1.
118. Tolsztoj, L.: Mi a vallás és mi a lényege? pp29-57 In: Az orosz vallásbölcselet virágkora Tolsztojtól Bergyajevig PKE Vigília, Budapest-Piliscsaba, 1999.
119. Török Endre: Orosz irodalom a XIX. században Gondlat, Budapest, 1970.
120. Ungvári Tamás: Poétika Maecenas. Budapest, 1996.
121. Vajl, P.- Genisz, A.: Édes Anyanyelv. Az orosz irodalom aranykoráról p109.
 Európa, Budapest, 1998.
122. Ванслов, В. В.: Эстетика романтизма pp79-145.
 Искусство, Москва, 1966.
123. Вяземский, П. А.: Языков и Гоголь pp162-163 In: П. А. Вяземский: Сочинения. Том второй. Литературно-критические статьи. Художественная литература, Москва, 1982.

124. Világirodalmi lexikon 2. kötet pp1033-1037. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.

125. Wordsworth: Előszó a lírai balladákhöz (Ford.: Mohay Béla) pp148-157. In: Horváth Károly: A romantika Gondolat, Budapest, 1965.

126. Zöldhelyi Zsuzsa: Az orosz irodalom története a kezdetektől napjainkig pp94-95. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1997.

Hivatkozások

1. 27 Бердаев, р81.*
2. 27 Бердаев, р57.*
3. 27 Бердаев, р59.*
4. 27 Бердаев, р98.*
5. 27 Бердаев, р102*.
6. 51 Hegel, р368.
7. 51 Hegel, р355.
8. 51 Hegel, р356.
9. 51 Hegel, р357.
10. 50 Hegel, р386.
11. 50 Hegel, р349.
12. 52 Heidegger, р297.
13. 52 Heidegger, р400.
14. 52 Heidegger, р337.
15. 52 Heidegger, р121.
16. 52 Heidegger, р135.
17. 52 Heidegger, р135.
18. 52 Heidegger, р386.
19. 52 Heidegger, р388.
20. 52 Heidegger, р359.
21. 52 Heidegger, р390.
22. 52 Heidegger, р732.
23. 110 Словарь Библейского Богословия, р478.*
24. 110 Словарь Библейского Богословия, р478.*
25. 110 Словарь Библейского Богословия, рр478-479.*
26. 110 Словарь Библейского Богословия, р864.*
27. 61 Jaspers, р52.
28. 61 Jaspers, р53.
29. 97 Rahner, р107.
30. 97 Rahner, р117.
31. 60 James, р351.
32. 60 James, р351.
33. 60 James, р363.
34. 39 Foucault, р99.
35. 39 Foucault, р102.
36. 39 Foucault, р100.
37. 40 Foucault, р162.
38. 21 Barthes, рр6.
39. 21 Barthes, р7.
40. 22 Barthes, р25.
41. 22 Barthes, р28.
42. 23 Barthes, р54.
43. 97 Rahner, рр134-135.
44. 97 Rahner, рр151-152.
45. 97 Rahner, р153.
46. 27 Бердаев, р84.*
47. 118 Tolsztoj, р52.
48. 118 Tolsztoj, р57.
49. 113 Szolovjov, 77.
50. 113 Szolovjov, 81.
51. 97 Rahner, р60.
52. 97 Rahner, р45.
53. 97 Rahner, р60.
54. 97 Rahner, р50.
55. 61 Jaspers, р7.
56. 61 Jaspers, р9.
57. 61 Jaspers, р24.
58. 61 Jaspers, р70.
59. 61 Jaspers, рр60-61.
60. 35 Camus, р303.
61. 61 Jaspers, р30.

62. 61 Jaspers, p31.
63. 61 Jaspers, pp34-35.
64. 61 Jaspers, p38.
65. 61 Jaspers, p35.
66. 61 Jaspers, p38.
67. 28 Bergyajev, p432.
68. 50 Hegel, p395.
69. 51 Hegel pp348-349.
70. 28 Bergyajev, p440.
71. 28 Bergyajev, p441.
72. 97 Rahner, p63.
73. 97 Rahner, p73.
74. 97 Rahner, p76.
75. 97 Rahner, p76.
76. 97 Rahner, p95.
77. 97 Rahner, p99.
78. 97 Rahner, p90.
79. 97 Rahner, p93.
80. 97 Rahner, p105.
81. 97 Rahner, p102.
82. 97 Rahner, p111.
83. 97 Rahner, p129.
84. 97 Rahner, p154.
85. 97 Rahner, p162.
86. 97 Rahner, p134.
87. 97 Rahner, p163.
88. 97 Rahner, p49.
89. 61 Jaspers, p69.
90. 61 Jaspers, p71.
91. 61 Jaspers, p47.
92. 28 Bergyajev, p437.
93. 29 Bergyajev, p215.
94. 35 Camus, pp37-38.
95. 49 Hajnady, pp14, 18.
96. 69 Lachmann, p281. **
97. 77 Pal, p19.
98. 77 Pal, p22.
99. 77 Pal, p77.
100. 77 Pal, p75.
101. 115 Tarnas, pp412-413.
102. 115 Tarnas, p414.
103. 115 Tarnas, p415.
104. 115 Tarnas, p418.
105. 98 Russell, p563.
106. 98 Russell, pp563-564.
107. 78 Peter, p192.
108. 27 Бердаев, p169.*
109. 27 Бердаев, pp102-103.*
110. 78 Peter, p7.
111. 54 Horvath, p33.
112. 54 Horvath, p36.
113. 30 B. Gaal, p29.
114. 30 B. Gaal, p33.
115. 54 Horvath, p49.
116. 30 B. Gaal, p187.
117. 30 B. Gaal, p37.
118. 119 Torok, p11.
119. 125 Wordsworth, p152.
120. 125 Wordsworth, p154.
121. 36 Coleridge, p55.
122. 101 Shelley, p202.
123. 119 Torok, pp17-18.

124. 44 Gogol, p278.
125. 44 Gogol, p270.
126. 44 Gogol, p272.
127. 121 Vajl-Genisz, p109.
128. 119 Török, p43.
129. 119 Török, p27.
130. 119 Török, p28.
131. 69 Lachmann, p300. **
132. 106 Szerb, p615.
133. 75 Манн, p31.*
134. 75 Манн, p174.*
135. 75 Манн, p194.*
136. 75 Манн, p214.*
137. 68 Кунин, p99.*
138. 68 Кунин, p187.*
139. 122 Ванслов, p79*.
140. 75 Манн, p28.*
141. 123 Вяземский, p163.*
142. 123 Вяземский, p163.*
143. 2 Babits, p478.
144. 103 Szalma, pp113-114.
145. 119 Török, pp45-46.
146. 38 Fejér, pp101-102.
147. 48 Hajnády, p14.*
148. 48 Hajnády, p15.*
149. 19 Baróti, p22.*
150. 66 Коровин, p37.*
151. 66 Коровин, p65.*
152. 119 Török, p11.
153. 37 Fejér, p11.
154. 104 Szalma, pp28-29.
155. 20 Baróti, p99.
156. 66 Коровин, pp56-57.*
157. 66 Коровин, p57.*
158. 119 Török, p48.
159. 114 Стеллиферовский, p1.*
160. 42 Гинзбург, p98.*
161. 31 Бочаров, p273.*
162. 88 Puskin, p234.
163. 89 Puskin, p61.
164. 89 Puskin, p91.
165. 90 Пушкин, p241.*
166. 87 Пушкин, p255.*
167. 87 Пушкин, pp255-256.*
168. 87 Пушкин, p256.*
169. 83 Puskin, p597.
170. 83 Puskin, p597.
171. 83 Puskin, p598.
172. 83 Puskin, p599.
173. 93 Пушкин, p22*.
174. 91 Пушкин, p44.*
175. 92 Пушкин, p49.*
176. 92 Пушкин, p51.*
177. 94 Пушкин, p88.*
178. 91 Пушкин, p119.*
179. 95 Пушкин, p210.*
180. 64 Киреевский, p197.*
181. 64 Киреевский, pp197-198.*
182. 64 Киреевский, pp198.*
183. 64 Киреевский, pp198-199.*
184. 64 Киреевский, p199.*
185. 33 Бонди, p12.*

186. 7 Пигарев-Муратова, р21.*
187. 7 Пигарев-Муратова, р21.*
188. 53 Хетсо, р426.*
189. 53 Хетсо, рр396-397.*
190. 43 Гинзбург, р74.*
191. 43 Гинзбург, р75.*
192. 43 Гинзбург, р76.*
193. 43 Гинзбург, р77.*
194. 43 Гинзбург, р79.*
195. 43 Гинзбург, р79.*
196. 43 Гинзбург, р91.*
197. 43 Гинзбург, р81.*
198. 43 Гинзбург, р81.*
199. 43 Гинзбург, р87.*
200. 119 Төгök, рр46-47.
201. 105 Семенко, рр228-230.*
202. 105 Семенко, р232.*
203. 105 Семенко, р250.*
204. 105 Семенко, р260.*
205. 105 Семенко, рр226-227.*
206. 105 Семенко, р226.*
207. 31 Бочаров, р268.*
208. 31 Бочаров, р270.*
209. 31 Бочаров, р270.*
210. 31 Бочаров, р268.*
211. 31 Бочаров, р272.*
212. 70 Лебедев, р8.*
213. 45 Голубков, р174.*
214. 70 Лебедев, р13.*
215. 70 Лебедев, р13.*
216. 70 Лебедев, р14.*
217. 70 Лебедев, рр15-16.*
218. 70 Лебедев, рр16-17.*
219. 70 Лебедев, р23.*
220. 81 Пигарев, р6.*
221. 81 Пигарев, р7.*
222. 81 Пигарев, р11.*
223. 81 Пигарев, р12.*
224. 76 Мазепа, р3.*
225. 76 Мазепа, рр25-26.*
226. 76 Мазепа, р21.*
227. 76 Мазепа, р23.*
228. 76 Мазепа, р29.*
229. 53 Хетсо, р551.*
230. 65 Манн-Неупокоева-Фохт, р102.*
231. 65 Манн-Неупокоева-Фохт, р102.*
232. 65 Манн-Неупокоева-Фохт, р105.*
233. 55 Петров, р72.*
234. 55 Петров, р71.*
235. 56 Купреянова, р382.*
236. 56 Купреянова, р383.*
237. 56 Купреянова, р385.*
238. 57 Благой-Городецкий-Мейлах, рр413-415.*
239. 57 Благой-Городецкий-Мейлах, р418.*
240. 57 Благой-Городецкий-Мейлах, р419.*
241. 58 Городецкий, р342.*
242. 58 Городецкий, рр343-345.*
243. 58 Городецкий, р347.*
244. 58 Городецкий, р344.*
245. 58 Городецкий, р349*
246. 58 Городецкий, р350.*
247. 58 Городецкий, р355.*

248. 58 Городецкий, p356.*
 249. 25 Белинский, p151.*
 250. 126 Zöldhelyi, p94.
 251. 126 Zöldhelyi, p95.
 252. 109 Szilárd, p545.*
 253. 116 Moser, p195.*
 254. 70 Лебедев, p22.*
 255. 79 Platón, 517b, p461.
 256. 63 Kecskés, p352.
 257. 124 Világirodalmi Lexikon, p1035.
 258. 102 Szabó, p107.
 259. 124 Világirodalmi Lexikon, p1034.
 260. 108 Szerdahelyi, p212.
 261. 124 Világirodalmi Lexikon, p1035.
 262. 124 Világirodalmi Lexikon, p1035.
 263. 99 Schiller, p299.
 264. 99 Schiller, p300.
 265. 99 Schiller, pp309-310.
 266. 99 Schiller, p310.
 267. 99 Schiller, p311.
 268. 99 Schiller, p318.
 269. 99 Schiller, p344.
 270. 99 Schiller, p320.
 271. 99 Schiller, p320.
 272. 99 Schiller, p319.
 273. 108 Szerdahelyi, p211.
 274. 124 Világirodalmi Lexikon, p1035.
 275. 77 Pál, p198.
 276. 26 Benedek, p271.
 277. 120 Ungvári, p195.
 278. 120 Ungvári, pp199-200.
 279. 124 Világirodalmi Lexikon, p1034.
 280. 107 Szerdahelyi, p205.
 281. 108 Szerdahelyi, p211.
 282. 120 Ungvári, p200.
 283. 92 Пушкин, p49.
 284. 65 Манн-Неупокоева-Фохт, p98.*
 285. 17 Баратынский, p76.
 286. 41 Гаспаров, p39.*
 287. 41 Гаспаров, p40.*
 288. 41 Гаспаров, p40.*
 289. 41 Гаспаров, p40.*
 290. 41 Гаспаров, p47.*
 291. 41 Гаспаров, p53.*
 292. 41 Гаспаров, p57.*
 293. 41 Гаспаров, p60.*
 294. 41 Гаспаров, p62.*
 295. 41 Гаспаров, p61.*
 296. 48 Hajnády, p14.*
 297. 69 Lachmann, p280. **
 298. 112 Szmironov, p159.
 299. 48 Hajnády, p14.*
 300. 112 Смирнов, p17.*
 301. 112 Смирнов, p18.*
 302. 3 Bahtyin, pp211.
 303. 43 Гинзбург, p77.*
 304. 43 Гинзбург, p78.*
 305. 3 Bahtyin, p199
 306. 43 Гинзбург, p82.*
 307. 43 Гинзбург, p83.*
 308. 43 Гинзбург, p84.*
 309. 105 Семенко, p240.*

310. 105 Семенко, p241.*
311. 105 Семенко, p243.*
312. 105 Семенко, p242.*
313. 81 Пигарев, p16.*
314. 3 Ваhtyin, 212.
315. 58 Городецкий, p366.*
316. 58 Городецкий, p366.*
317. 58 Городецкий, p366.*
318. 58 Городецкий, p366.*
319. 58 Городецкий, p367.*
320. 105 Семенко, p275.*
321. 30 B. Gaál, p31
322. 105 Семенко, p281.*
323. 53 Хетсо, p537. *
324. 53 Хетсо, p538. *
325. 53 Хетсо, p548. *
326. 105 Семенко, p284.*
327. 27 Бердаев, p24.*
328. 27 Бердаев, p30.*
329. 112 Szmironov, p89.
330. 112 Szmironov, p91.
331. 27 Бердаев, p31.*
332. 27 Бердаев, p132.*
333. 27 Бердаев, p143.*
334. 27 Бердаев, p189.*
335. 27 Бердаев, p189.*
336. 27 Бердаев, p138.*
337. 112 Szmironov, pp77-78.*
338. 17 Баратынский, p56.
339. 4 Varatinszkij, p84.
340. 5 Varatinszkij, pp272-273.
341. 31 Бочаров, p268.*
342. 31 Бочаров, p268.*
343. 84 Puskin, pp266-267.
344. 47 Gyertzavin, p91.
345. 31 Бочаров, pp270-272.*
346. 5 Varatinszkij, pp271-272.
347. 70 Лебедев, p14.*
348. 17 Баратынский, p141.
349. 81 Пигарев, p22.*
350. 24 Белинский, pp401-402.*
351. 76 Мазепа, p80.*
352. 5 Varatinszkij, p273.
353. 53 Хетсо, p460.*
354. 5 Varatinszkij, pp274-276.
355. 81 Пигарев, p11.*
356. 74 Манн, p159.*
357. 5 Varatinszkij, pp277-282.
358. 31 Бочаров, pp272-274.*
359. 31 Бочаров, p275.*
360. 31 Бочаров, p275.*
361. 43 Гинзбург, p84.*
362. 74 Манн, pp147, 162.*
363. 74 Манн, p147.*
364. 17 Баратынский, p234.
365. 73 Lotman, p17.
366. 73 Lotman, pp18-19.
367. 17 Баратынский, p235.
368. 1 Альми, p108.*
369. 70 Лебедев, p13*.
370. 1 Альми, p108.*
371. 1 Альми, p113.*

- 372. 17 Баратынский, pp245-246.
- 373. 67 Коровин, p231.*
- 374. 31 Бочаров, p277.*
- 375. 67 Коровин, p231.*
- 376. 31 Бочаров, p278.*
- 377. 17 Баратынский, p229.
- 378. 17 Баратынский, p236.
- 379. 31 Бочаров, p276.*
- 380. 27 Бердаев, pp177-178.*
- 381. 27 Бердаев, p262.*
- 382. 27 Бердаев, p243.*
- 383. 27 Бердаев, pp248-249.*
- 384. 27 Бердаев, p244.*
- 385. 5 Baratinszkij, pp283-284.
- 386. 86 Puskin, p84.
- 387. 17 Баратынский, p258.
- 388. 17 Баратынский, pp261-262.
- 389. 81 Пигарев, p14.*
- 390. 31 Бочаров, p286.*
- 391. 59 В. Иванов, p244.*
- 392. 59 В. Иванов, p245.*
- 393. 59 В. Иванов, p246.*
- 394. 59 В. Иванов, p248.*
- 395. 59 В. Иванов, p249.*
- 396. 59 В. Иванов, p249.*
- 397. 17 Баратынский, pp58-59.
- 398. 30 V. Gaál, p
- 399. 73 Lotman, p21.
- 400. 73 Lotman, p31.
- 401. 17 Баратынский, p60.
- 402. 73 Lotman, p125.
- 403. 17 Баратынский, p57.
- 404. 17 Баратынский, pp65-66.
- 405. 74 Манн, p142.*
- 406. 17 Баратынский, p101.
- 407. 17 Баратынский, p227.
- 408. 31 Бочаров, pp278-279.*
- 409. 17 Баратынский, p228.
- 410. 43 Гинзбург, p86.*
- 411. 17 Баратынский, p254.
- 412. 71 Lermontov, pp405-406.
- 413. 17 Баратынский, p214.
- 414. 17 Баратынский, p223.
- 415. 17 Баратынский, p189.
- 416. 31 Бочаров, p282.*
- 417. 74 Манн, p149.*
- 418. 31 Бочаров, p283.*
- 419. 17 Баратынский, p193.
- 420. 105 Семенко, p231.*
- 421. 17 Баратынский, pp219-220.
- 422. 105 Семенко, p257.*
- 423. 31 Бочаров, pp280-282.*
- 424. 31 Бочаров, p282.*
- 425. 74 Манн, p150.*
- 426. 111 Смирнов, p35*.
- 427. 111 Смирнов, p36.*
- 428. 32 Vognár, pp149-150.
- 429. 17 Баратынский, p88.
- 430. 17 Баратынский, pp94-95.
- 431. 17 Баратынский, pp203-205.
- 432. 62 Karamzin, pp95-97.
- 433. 17 Баратынский, p216.

434. 31 Бочаров, р276.*
 435. 27 Бердаев, р243.*
 436. 27 Бердаев, pp48-49.*
 437. 5 Varatinszkij, pp266-267.
 438. 81 Пигарев, р7.*
 439. 92 Пушкин, р49.*
 440. 96 Пушкин, р105.*
 441. 17 Баратынский, pp69-70.
 442. 105 Семенко, pp234-235.*
 443. 105 Баратынский, р116.
 444. 17 Баратынский, р215.
 445. 4 Varatinszkij, pp83-84.
 446. 17 Баратынский, pp163-167.
 447. 17 Баратынский, р197.
 448. 17 Баратынский, р260.
 449. 17 Баратынский, pp19-21.
 450. 17 Баратынский, pp32-33.
 451. 17 Баратынский, pp198-199.
 452. 74, Манн, р146.*
 453. 17 Баратынский, pp84-85.
 454. 100 Shakespeare, pp304-307.
 455. 17 Баратынский, р119-122.
 456. 81 Пигарев, р10.*
 457. 67 Коровин, р229.*
 458. 105 Семенко, р253.*
 459. 105 Семенко, р247.*
 460. 105 Семенко, р256.*
 461. 34 Byron, pp178-179.
 462. 5 Varatinszkij, pp269-271.
 463. 72 Lomonosov, pp80-81.
 464. 46 Gyerzsavin, р85.
 465. 105 Семенко, р263.*
 466. 10 Баратынский, р78.*
 467. 10 Баратынский, р78.*
 468. 8 Баратынский, р356.*
 469. 80 Пешков, р60.*
 470. 11 Баратынский, pp101.*
 471. 11 Баратынский, pp101-102.*
 472. 11 Баратынский, р102.*
 473. 11 Баратынский, р102.*
 474. 11 Баратынский, pp104-105.*
 475. 11 Баратынский, р105.*
 476. 11 Баратынский, р107.*
 477. 11 Баратынский, р107.*
 478. 13 Баратынский, р121.*
 479. 13 Баратынский, р123.*
 480. 76 Мазера, р21.*
 481. 13 Баратынский, р123.*
 482. 13 Баратынский, р124.*
 483. 13 Баратынский, р124.*
 484. 13 Баратынский, pp121, 127.*
 485. 70 Лебедев, р9.*
 486. 6 Баратынский, р42.*
 487. 12 Баратынский, р146.*
 488. 12 Баратынский, р146.*
 489. 15 Баратынский, р179.*
 490. 14 Баратынский, р156.*
 491. 5 Varatinszkij, р281.
 492. 16 Баратынский, р174.*

(A *-gal megjelölt hivatkozások saját fordításomban szerepelnek
 A **-gal megjelölt hivatkozásokat Krepler Erzsébet fordította.)