

AZ EMIGRÁCIÓS KORSZAK JELENTŐSÉGE BUNYIN PRÓZÁJÁBAN

Doktori értekezés

KATONA JUDIT

Szeged

1985.

BEVEZETÉS

Bunyin emigrációs prózájában az előző írói korszakokhoz képest az írói hang megváltozása, egyfajta új, a régitől lényegi vonásaiban különböző, egységes élet- és művészetkonceptió fejeződik ki. A művészetéről szóló irodalom ezt a letisztulást, nézeteinek egységesülését, a novellák tematikai egyszerűsödését a hazájától való kényszerű távollétből fakadó közvetlen életanyag hiányaként magyarázza.

"Ezután a határkő után nemcsak alkotóerejének idő előtti és elkerülhetetlen apadása ment végbe, de írói hírneve is bizonyos morális kárt szenvedett, és a feledés homályába merült, habár még sokáig élt és sokat írt." - mondja ki ítéletét Bunyin emigrációs korszakáról Tvardovszkij.¹ "A hazai talaj, az eleven népelet forrásának elvesztése megfosztotta táptalajától, az "örök" témák felé fordulása elvértelenítette művészetét, s ennek következtében realizmusa, ahogyan A. Tvardovszkij kifejezte, "modernista divathóbortok" befolyása alá került."² - írja tanulmányában A. Gorelov.

A bunyini életmű emigrációs szakaszának művészi szempontból értéktelennek való nyilvánításán kívül az e korszakról nyilatkozó munkákra jellemző a helytelen értékelés, a Bunyin által elért művészi eredmények félreértelmezése is. Erre vonatkozólag a leggyakrabban hangoztatott vélemény az, hogy Bunyin emigrációs művészete az előző korszakokhoz képest semmi újat nem hozott az életműbe, hogy ezt új momentumokkal nem gazdagította. A twardovszkiji értékelésre az utóbbi állítás is érvényes: ha kétségei nem akadályoznák



kész lenne elismerni egy-két emigrációs elbeszélés művészi értékét, "... de - írja -, amikor egymás után olvassa az ember az emigrációs periódusban keletkezett műveket, minden mivességük, kidolgozottságuk ellenére sem szabadulhatunk attól az érzéstől, hogy ezt már régebben olvastuk, hogy a művész az emlékezetéből meríti a korábban ki nem mondott részleteket, néha pedig egyszerűen ismétli önmagát."³ N. Kucse-rovszkij Bunyin esztétikai életkonceptiójának vizsgálata kapcsán fejti ki, hogy "... a "Falu" és a "San-franciscói ur" szerzőjének emigrációs művészete a mi szempontunkból nem hozott semmi lényeges és elvi szempontból újat prózája esztétikai életkonceptiójába."⁴

A Bunyin-irodalomban csak elvétve találunk olyan törekvéseket, amelyek az emigrációs korszakkal a probléma szintjén, érdemben foglalkoznak, amelyek kétségbevonják a róla alkotott megkövesedett véleményeket, és Bunyin utolsó korszakának vizsgálatát, az e korszak törekvéseinek meghatározását célul tűzik ki. Az átértékelés felé tesz lépéseket A. Volkov, amikor a fentebb idézett Tvardovszkij-véleményt bírálva kijelenti, hogy "... ez általános álláspont. Régtől fogva így szokás beszélni azokról a tehetséges írókról, akik nem értették meg, és nem fogadták el a forradalmat, habár legjobb műveiket Oroszország és az orosz nép ihlették. De vajon helytálló-e ez a nézet némelyikük, nevezetesen Bunyin esetében?"⁵ L. Dolgopolov is megkérdőjelezi a konvencionális értékelést, és munkájában arra tesz kísérletet, hogy a felmerült kérdésekre választ adjon: "De így van-e ez? - teszi föl önmagának a kérdést Cvetájeva és A. Tolsztoj Bunyin emigrációs korszaka-

kát elutasító véleményének idézése után -, Lehet-e Bunyin művészetét, /ahogy egyébként személyiségét is/, valamilyen egyértelmű, egyetlen értékelésre korlátozni? Más szavakkal, hol van az a szféra, amely legszemléletesebben mutatja meg Bunyin fejlődésének logikáját - ugy a művész, mint különleges személyiség fejlődését?"⁶ L. Dolgopolov egy másik cikkében ad utmutatót arra vonatkozóan, hogyan tekintsünk az író emigrációs művészetére, hogy elkerüljük az előttünk véleményt formálók hibáját, hogy ne vesszünk el az életmű el-
lentmondásainak szövevényében: "Bunyin egyike a XIX. századi kritikai realizmus legjellemzőbb képviselőinek. De milyen kritikai realizmusról lehet szó az "Arszenyev életét", a "Mitya szerelmét" és a "Jelagin zászlós esete" című elbeszéléseket, a "Sötét fasor" című gyűjteményes kötetet illetően? Itt vagy a sémát kell széttörni, vagy az írón kell erőszakot tenni, vagy, végül, művészetét két egymáshoz sehogyan sem kapcsolódó szakaszra osztani, miközben minden elképzelésünket elveszítjük az alkotói sors logikájáról."⁷

Ha Bunyin e korszakáról tárgyilagosan akarunk itélni, el kell ismernünk, hogy nem elvitatható az a tény, hogy soratársaihoz hasonlóan a hazájától való elválás következtében Bunyin is átélt egy bizonyos ideig tartó válságperiódust, de ez nem elégséges ok arra, hogy az emigrációs korszakot leértékeljük, hogy önálló jelentőségét kétségbevonjuk. A huszas évek prózája szervesen kapcsolódik az előző korszakok művészi törekvéseihez, mert továbbviszi, továbbfejleszti azokat, ezt a korszakot a korábbiak beteljesítésének, a bunyini próza csúcsteljesítményének tekintjük. Ezt az álli-

tést látszanak megerősíteni M. Grin sorai: "Az elterjedt vélekedés ellenére, hogy a hazájától való távollétben írói tehetsége színét veszti, Bunyin az emigrációban hozta létre legjobb alkotásait. Tehetsége különös erővel bontakozott ki. Az Oroszországtól való elválás csak megerősítette iránta táplált szenvedélyes szeretetét, szenvedései élesebbé tették érzéseit, fokozták érzékenységét."⁸ Az emigrációs korszakot azért tekintjük a bunyini próza csúcsteljesítményének, mert ebben a korszakban szerencsésen adódnak össze az írói tapasztalat, Bunyin Oroszországról és emberről alkotott képe, és az életmű során kialakult, kialakított, a tapasztaló ember művészi látásmódját reprodukáló művészi módszerek összessége. Az írói tapasztalat és az ábrázolási módszerek összhangjának kulminációjára a "Жизнь Арсеньева"/"Arszenyev élete"/ /1927-29/ című regényben látunk példát, amely az író esztétikai életfilozófiáját, s annak új szubjektumát, az új, XX. századi orosz személyiséget reprezentálja, s e vonások a bunyini életmű egyik legtökéletesebb alkotásává teszik. Habár Bunyint az életmű legkorábbi darabjaiban is már a később központivá vált problémák foglalkoztatják - tulajdonképpen egész művészetével e problémák megoldására készül -, mégis az első, közvetlen és direkt, Bunyin sajátos, egyéni kérdéseire adandó válaszok felé irányuló lépéseit csak a művészetének utolsó korszakát, az emigrációs korszakot megnyitó darabjaiban teszi meg - pl. a "Митина любовь" /"Mitya szerelme"/ /1924/, a "Дело корнета Елагина" /"Jelagin zászlós esete"/ /1925/ és a "Солнечный удар" /"Napsugár"/ /1925/ című elbeszéléseiben. De valószínűleg az "Arszenyev életét" sem tekintette végső

megoldásnak, mert a probléma más komponenseire még későbbi elbeszéléseiben is visszatér, legkonkrétabban az 1944-ben írott "Чистый понедельник" /"Hajnazószerda"/ című elbeszélésben. "Bunyin már nem elégszik meg azzal a felfedezéssel, amelyet az "Arszenyev életében" tett, amelyben a hős a tragikusan szépséges világgal való egygyólvadásban talált támpontra. A "Чистый понедельник" időszakában Bunyin számára ez már nem elegendő. Ez kutatásait egy másik szférába viszi át." ⁹ - véli L. Dolgopolov is. Értelmezésünk szerint a "Чистый понедельник" című elbeszélés a személyiségproblémát az "Arszenyev élete" című regénynél szélesebb horizonton tárgyalja, s ilyen értelemben ahhoz képest új problémakört képvisel, a XX. századi európai személyiség meghatározására vállalkozik. Az elbeszélés hősnője azért tekinthető a Bunyin által általánosan értelmezett XX. századi személyiség reprezentánsának, mert alakjában nem csupán az orosz szellemi hagyományt képviselő hős és az előző irodalmi korszakhoz képest megváltozott eszméletörténeti helyzet ellentétének feloldása figyelhető meg, mint Arszenyev esetében, hanem magában foglalja az orosz és európai kultúra örökségét is, s ezen teljesebb szellemi hagyományt felelteti meg a személyiség létét nem igazoló világgal, s az ellentétek kiküszöbölésére sajátos példát mutat. Amellett, hogy a regény és az elbeszélés is egyformán jelentős helyet foglalnak el - nemcsak az életműben, de éppen e korszak értékét meghatározva -, az emigrációs periódusban is, a bunyini művészet belső logikája szerint más minőségeket képviselnek. Mindkét mű egy írói program beteljesítésének tekinthető, de a "Чистый понедельник", úgy tűnik, egy új.

de már megvalósítatlan programot is képvisel.

Feltevésünk bizonyítása érdekében elkerülhetetlennek látszik pillantást vetni az előző korszakok esztétikai, poétikai eredményeire.

Bunyin művészetében az emigrációs periódust két alkotói korszak előzte meg. Az első korszak az első irodalmi kísérletek idejétől, /kb. 1887-től/ a századfordulóig tart, ez az utkeresés, az irodalmi hagyománnyal való szembenézés időszaka, s az előző irodalmi korszak problematikájának saját korának kérdéseivel való megfeleltetése nyomán fogalmazódik meg a századfordulón a Bunyin egész későbbi művészetét meghatározó probléma. Irodalmi munkásságát versírással kezdi, de úgy érzi, mintha a költői témák kifogynának, a világ kiüresedik, szellemi feszültségeit nem tudja megfelelő formába önteni. Ezt a tematikai űrt, ürességérzetet azzal kíséri meg feloldani, hogy elhatározza, erről fog írni, vagyis arról, hogy nincs miről írnia, a semmiről. V. Muromceva-Bunyina tanúsítja, hogy Bunyin már ebben a korszakában erről ábrándozik, hogy a semmiről fog írni, mely vágyát csak művészetének utolsó korszakában, annak kiteljesedéseképpen, önéletrajzi regényében, az "Arszenyev élete" című műben valósítja meg. "Az a vágya, amiről az "Arszenyev életében" ír, - annak gyötrelme és szenvedései, hogy úgy írjon, ahogy akar, a "semmiről", éppen ezekben az években született meg."¹⁰ Bunyin ürességérzetét az előző irodalmi korszakban még elsődleges szerepet játszó személyiség válsága okozza. Bunyin érzékeli a két irodalmi korszak határán kialakult válságot, s a XIX. század utolsó évtizedében kezdődő írói munkásságában ezt az átmeneti

eszméletörténeti helyzetet dokumentálja. Elsősorban azokra a kérdésekre keresi a választ, mi okozza a XIX. századi írók számára központi fogalom, a személyiség háttérbe szorulását, szükségszerű-e, hogy az új korszak a személyiségeivel együtt elvesse az addigi morális szisztémát, mi okozza a morális értékválságot, amely abban jut kifejeződésre, hogy elmosódik a határ a morális értékek között. Annak ellenére, hogy látja a személyiségeivel hanyatlását, Bunyin nem mond le róla, s művészetének az válik központi problémájává, hogy személyiségeivel szemléletét hogyan egyeztesse össze a személytelen, a személyiség létét nem igazoló világgal. Bunyin a szellemi lét igazolására biztos, szilárd fogódzókat keres, s e kutatásai közben jut el olyan örök értékek vizsgálatához, mint a halál, szerelem, - s az emberi lét e végső kérdéseinek vizsgálata vezeti rá új életkonceptiója megalkotásához, amely utolsó művészi korszakában bontakozik ki.

"Amióta megértettem, hogy az élet - az Alpok meghódítása, mindent megértettem. Megértettem, hogy minden haszontalanság. Van néhány változatlan, elválaszthatatlan dolog, ami ellen semmit sem lehet tenni; a halál, betegség, szerelem, a többi - mind haszontalanság."¹¹ - vallja Bunyin utolsó korszakában.

Ez a válságtudat főképp két idősebb kortárs szellemi örökségének átgondolása révén fejeződött ki. Bunyin írói koncepcióját a századelőn kétféle hatás alakította: kötődése a pszichológiai prózahagyományhoz, a legtöbb impulzust Tolsztoj és Csehov művészetétől kapta, de éppugy tükröződött művészetében a századforduló ujromantikus életérzése is.



Bunyint a XIX. századi írók közül leginkább Tolsztojjal rokonítja művészi érdeklődése - a személyiség, a személyiség ellentmondásai, identitásának elérése, illetve megőrzése, az egyén morális cselekvőképességének vizsgálata, a morális értékek világa. Tolsztoj nyomdokain haladva Bunyin feltehetőleg a letűnő nemesi életforma, a nemesi patriarchális morál utolsó hajtásainak ábrázolására, illetve az irodalomban való továbbvitelére érezte magát elhivatottnak, vállalva ezzel magányosságát és az archaizáló író szerepét az irodalmi életben. A század első éveire látja be, hogy a pusztuló nemesi osztály problémáiról újat mondani nem tudó, a tolsztoji problémákat tulajdonképpen újrafogalmazó elbeszélései nem adnak művének igazi eredetiséget, - annál inkább, mert másik választott példaképe, Csehov elvégezte az irodalomban ezt a feladatot, megmutatta a fordulat előtti Tolsztoj számára még ígéretes osztály, a nemesiség ezidőre világossá vált teljes kiuttalanságát, - s Bunyin anélkül, hogy lemondana az őt Tolsztojjal rokonító morális értékigényről, végleg szakít a tolsztoji világnézet és írói módszer sugallta elbeszéléseivel. "Az 1902-es prózagyűjteménybe Bunyin nem vette be a "На даче" /"A nyaralóban"/, "Вести с родины" /"Hírek otthonról"/, "Танька" /"Tanyka"/, "На чужой стороне" /"Idegenben"/ című, a 90-es években keletkezett "tolsztoji" elbeszéléseit. A "Фантазер" /"Az álmodozó"/, ["На хуторе" /"Tanyán"/] című, a válogatásba került elbeszélésből törölte a befejezést, amelyben nyíltan és hangsúlyozottan fejeződött ki a "tolsztoji" idea."¹² Kuoszerovszkij azt is kifejti, hogy a tolsztojánizmus elvetésének reprezentánsa a "В лесах" /"A

rengetegben"/ című elbeszélés, melynek paptanító hőse hivatásának gyakorlása közben győződik meg arról, hogy az emberiség keresztényi szolgálata nem emeli föl a népet szellemi és anyagi nyomorából.¹³ Bunyin a nemesi tematikához érzett művészként tér vissza, de az "Arszenyev élete" című regényében nem Tolsztoj vezeti a tollát, nem is a letűnt osztály és életforma utáni nosztalgia újabb példája a mű, hanem új, XX. századivá vált írói koncepciója kifejezésére alkalmas tárgynak, életanyagnak tekinti. Az önéletrajzi ihletésű emlékezésregényben a múltba tekintő lírai hős nemesi származása az írói szándékot tekintve másodlagos jelentőségű, mely szerint Bunyin régi vágyát megvalósítandó a "semmiről" akar írni, s ez a "semmi" az emigrációs korszakban uralkodóvá vált esztétikai élet- és művészetkonceptiója szellemében egy lélek, saját "én"-je, személyisége kialakulásának története. Bunyin számára utolsó korszakában válik világossá, hogy a személyiség, amelynek végleges szerepvesztésébe nem tudott belenyugodni, valójában önmaga árnyékképe, a hiány tudatának hordozója, de mint probléma, problématudat, mégis létezik, mert saját személyiségét az ember nem tagadhatja meg, s ily módon lehetséges az, hogy a "semmi", ami Bunyin számára tulajdonképpen a "minden", az egy kultúra örökségét, szellemét magában hordozó lélek története.

Önálló írói koncepciója kialakításakor Bunyinnak nemcsak az irodalmi hagyománnyal kellett szembenéznie, hanem számolnia kellett a kortárs irodalom utkereséseivel is, nem kerülhette el, hogy valamiképp ne reagáljon a kor által feltett kérdésekre.

A tizes évekre alakul ki az az élet- és művészetkonceptiója, mely őt a századfordulón Oroszországban is kialakult ujromantika reprezentánsává avatja. Ha Bunyin a század első évtizedében a kortárs irodalmat érintő szóbeli és írásbeli nyilatkozatait tekintjük, nem marad kétségünk afelől, hogy ezek olyan ember kijelentései, aki azzal nem-hogy szembehelyezkedik és bírálja az orosz költészetet teljesen megújító szimbolizmust, de nyíltan, s iránta toleranciát nem tanusítva, mint értéktelen irodalmi hordalékot, elvetendőnek tartja.¹⁴ De kérdés, hihetünk-e Bunyin szenvedélyes kirohanásainak, vajon nem elfogultság szülte azokat? A látszólag ellenséges viszony tényét azért kell kétségbevonnunk, mert ha elfogadjuk ezt, akkor Bunyin művészetének olyan jelenségeire nem tudunk magyarázatot adni, amelyek az életműben, annak alakulásában jelentős szerepet játszottak. Ha a kérdést közelebbről megvizsgáljuk, ezt kell megállapítanunk, hogy Bunyin esetében a szimbolizmus-hoz mint az oroszországi ujromantikus irányt képviselő iskolához való külső ellenséges viszony valójában a kor vezető irodalmi áramlatának utkereséseéhez hasonló problémakört és életérzést takar, amelyet az addig uralkodó személyiségelv szerepének csökkenése és a dekadens életérzés határoz meg.

A dekadens életérzés első megnyilvánulásai az orosz művészeti életben 1895-ben jelentkeznek, s a dezillúzió ihlette művek korszaka hosszávótólegesen a huszas évekig tart.¹⁵ A dekadencia életérzése az irodalomban az ún. "modernista irányzatok" összefoglaló néven emlegetett iro-

dalmi iskolák írásaiban tükröződik, - a szimbolizmus, akmeizmus, futurizmus stb. irányainak irodalmi termékeiben. VI. Orlov említett cikkében meghatározza és elhatárolja egymástól a dekadencia és a szimbolizmus fogalmát: "Mindkét fogalom csaknem egyidőben keletkezett /az irodalomra vonatkozóan - Franciaországban, 1885-ben/, és nem határolódnak el élesen egymástól. A gyakorlat szempontjából leghelyesebb a dekadenciát mint tudat- és kulturformát értelmezni, a szimbolizmuson pedig - szűkebb jelenséget, - egy, a 90- 900-as években Nyugaton és Oroszországban kialakult irodalmi iskolát érteni."¹⁶ Bunyin szimbolizmusához való viszonyának elemzése gyakori témája a művészetéről szóló irodalomnak, de a kérdés többszöri felvetése éppen a probléma megoldatlanságára utal, mert a valóban bonyolult és ellentmondásos viszony konstatálásán kívül a Bunyin-irodalom nem ad kielégítő választ arra a kérdésre, hogyan lehetséges az, hogy miközben kijelentéseiben Bunyin nyíltan szembehelyezkedik a kor elismert irodalmi iskolájával, műveiben a szimbolizmuséhoz hasonló választ ad korára.¹⁷ L. Dolgopolov állapítja meg, hogy Bunyin műve, annak ellenére, hogy a jelen aktualitásai alkotója érdeklődésén kívül maradtak, korának leghitelesebb kifejezőjévé vált.¹⁸

Anélkül, hogy e dolgozat Bunyinnek az oroszországi modernista irányzatokhoz való viszonyának tisztázására, vagy akárcsak elemzésére vállalkozna, azt mondhatjuk, hogy e viszony magyarázatának kulcsa a dekadencia fogalmának különválasztásában, a szó által jelölt életérzés egyfajta - Oroszországban a modernista irányzatok által való kifejeződésének

magától az életérzéstől való elhatárolásában rejlik. A dekadens, dezilluziós világérzés egy másfajta kifejeződésére éppen Bunyin művészetének egy korszaka mutat példát, amely éppúgy a kialakuló újromantika egy jelensége, mint a szimbolizmus, de amelyet Bunyin, benne irodalmi divatot, pózt látván, elutasít.

A századfordulón keletkezett művek tanúsága szerint /pl. "Перевал" /"Hágó"/, 1892-98., "Новая дорога" /"Új út"/ 1901., "Без роду-племени" /"Egyszál magam"/ 1897./, nemzedéktársaihoz hasonlóan Bunyin is érzékeli a világ kiüresedését, s az un. "idősebb" szimbolistákhoz hasonlóan ő is készül kivonulni az elszemélytelenedés következtében elszürkült világból, és a végtelen magány, a világmindenséggel szembeni védtelenség, az új, magasabbrendű szépség keresésének esztétikai pozícióját foglalja el.¹⁹ De Bunyin nem azonosul nemzedéke világvége-hangulatával, mert ezidőtájt írott, Bunyin művészi utkeresésének időszakájában keletkezett művekben nemcsak kizárólagosan dekadens, a világot elutasító hangulatok, hanem ennek teljesen ellentmondó, alkotójuk hitéről tanuskodó érzések is tükröződnek, s ez a jelenség, Bunyin világérzésének kettőssége az emigrációs élet- és művészetkoncepciójának kialakulásakor is nagy szerepet játszik, - abban az esetben is látszólag a semmiből születik meg egy teljesen új világlátás. A Bunyin-irodalom ilyen szempontból jogosan tartja programelbeszélésnek a "Перевал" -t. "Dehát ez furcsa - a kétségbeesésem kezdő megerősíteni a lelkem! Biztosabban kezdek lépkedni, és az a gonosz szemrehányás, amit valaki iránt érzek mind-

azért, amit el kell viselnem, örömet okoz nekem. Ez a szemrehányás már azzá a vigasztalan és megátalkodott alázattá alakul az előtt, amit ki kell bírni, ami előtt édes a reménytelenség..."²⁰ Az "Új versek" című, ugyancsak 1901-ben kiadott verseskötetben pedig egymást váltják az ellenséges, kaotikus világot elutasító, az e világot megtagadó személyiséget, annak büszke magányát poétizáló individualista esztétikai álláspont, és az élet, a puszta lét adta öröm naiv és tiszta dicsérete. A "В Альпах" /"Az Alpokban"/ című versében olyannyira nem hisz a világ megértésében, hogy ahelyett, hogy a megírt verssel gyönyörködtetné az olvasót, arról ír verset, hogyan véste szonettjét a "hófödte csucson", "acélpengével" a "smaragd színű jégtömbbe", melyet az örök fagy birodalma bizonyára még ma is őriz.

"И весело мне думать, что поэт
Меня поймёт. Пусть никогда в долине
Его толпы не радуется привет!
На высоте, где небеса так сини,
Я вырезал в вечерний час сонет,
Лишь для того, кто на вершине."

Az "Оттепель" /"Olvasás"/ című, a válogatásban a "В Альпах" című vers után következő költeményben Bunyin az előzővel ellentétes hangulatáról vall:

"Нет, не пейзаж влечёт меня,
Не краски жадный взор подметит,

А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия."

"И, упиваясь красотой,
Лишь в ней дыша полней и шире,
Я знаю, - всё живое в мире
Живёт в одной любви со мной."

A kétféle álláspont Bunyin szemléletében azért élhet együtt, mert Bunyin, a szimbolistákkal ellentétben, annak ellenére, hogy érzékeli a környezet embertől való idegenségét, mégis e személytelen világ részének tekinti magát, és a tárgyasulás, az önmagától való elidegenedés veszélye nélkül a vele való azonosulást lehetségesnek itéli, s ez a vágya egy későbbi korszakában, az emigrációs korszakban valósul meg, amikor elfogadja a személyes problematikánál átfogóbb létállapotot, s ezáltal képes humánus módon megélni az individuális nézőpontból kaotikusnak tűnő világot.

A kétfajta életérzés együttélése megtéveszti azokat a Bunyin-kutatókat, akik valamilyen célból Bunyin és a szimbolizmus viszonyát kívánják tisztázni. A többség éppen azért utasítja el az eszmei rokonság lehetőségét, mert Bunyin két végletes álláspontja közül csak az egyiket veszi figyelembe, azt, amelyik elutasítja nemzedéke apokaliptikus hangulatait. A Bunyin-irodalomban ritka az olyan vélemény, amely Bunyin és a szimbolizmus kapcsolatát nem eleve elvetendő problémaként kezeli, hanem megpróbálja kibogozni a magányos Bunyin

és az irodalmi iskola ellentmondásosnak tűnő viszonyát. Kucserovszkij, amikor arra tesz kísérletet, hogy Bunyin és a szimbolisták eszmei rokonságát meghatározza, legjellemzőbb momentumként az "esztétikai gondolkodás egocentrizmusát" emeli ki. "Éppen Bunyin esztétikai gondolkodásának egocentrizmusa a világtól elvált személyiség poétizálásával közelítette lírai prózáját a 80-as évek második felének szimbolista irodalmával."²³ Kucserovszkij megállapítását csak némi pontosítással és kiegészítéssel fogadhatjuk el, mert ha Bunyin és a szimbolisták eszmei rokonságáról beszélünk, nem elegendő az "esztétikai egocentrizmust", a "világtól különvált személyiség poétizálását" említeni, hanem e külsődlegesnek, csaknem formainak tekinthető jegy forrását kell megkeresnünk, azt a szemléletmódváltozást kell meghatároznunk, amely ezt a jelenséget életre kelti. Azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy Kucserovszkij Bunyin századfordulós esztétikai koncepcióját a szimbolisták első nemzedékének esztétikai világlátásához hasonlítja, amennyiben a fiatal Brjuszov művészetre vonatkozó elveivel felelteti meg. Ez a tény a bunyini pályakép rekonstruálása szempontjából azért figyelemre méltó, mert Bunyin utkereső korszakában a XIX. századi prózahagyományon kívül a kortárs irodalom művészetére gyakorolt hatását, a szimbolizmus első nemzedékének hatását is bizonyítani látszik, annak ellenére, hogy művészi kibontakozásának ideje szerint a második nemzedék kortársa. Ezenkívül ez azért is lényeges, mert a bunyini "esztétikai egocentrizmus" megjelenését és tartósságát az életműben időben is pontosabbá teszi, a századforduló éveire korlátozza.

A személyiség poétizálása, amely annak az esztétikai világlátásnak, Kucserovszkij fogalmával élve "esztétikai egocentrizmusnak" lényeges jegye, amely a századforduló irodalmi nemzedékére jellemző, s amely tulajdonképpen a XIX. századi prózahagyománytól örökölt személyiségelv sajátos átalakulása, a nemzedék által érzékelt dekadencia, a világ elszemélytelenedésének, az embertől való elidegenedésének következménye. A világtól elszakadt személyiségnek az ideál szintjére való emelése hozza létre azt a dualisztikus szemléletmódot, amely a századvégen és a századfordulón a romantikus mozgalom megújulását eredményezi az orosz irodalomban. A régi romantika "életideál" kettősségében az adott, megingathatatlan helyzetű romantikus személyiség szerepe egyértelmű - állandó törekvés az ideál eléréséért. Az újromantikus felfogás szerint az addig aktív személyiség ezért válhat idealizálás tárgyává, mert az új irány képviselői a személyiség szerepének gyengülésében, hanyatlásában az elmulás poétikumát érezték meg. Ugyanakkor a személyiség poétizálása új problémákat von maga után, melyek a nemzedék tagjait új művészi megoldások keresésére késztetik. Az idealizálás révén a XIX. századi realizmus felfogása szerinti dinamikus személyiség megkövesedik, önmagába zárt rendszerre alakul, amely ily módon képtelenné válik arra, hogy közvetítsen az individuum és a világ között. Azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a személytelen világ és a poétizált személyiség dualizmusa a régi romantika dualista szemléletmódjával nem azonos minőségű, mert a régi romantikusok naiv módon hittek ideáljuk elérhetőségében, míg az újromantika képviselői

azért nem rendelkezhetnek ezzel a hittel, mert a magukalkotta ideál nem lehet igazi cél. Eppen e hit hiánya eredményezi ezt a paradox helyzetet, hogy a romantikusan hangolt individuum kivonulása a banális világból, a magány vállalása többnyire védekezés, menekülés, a tehetetlenség bevallása helyetti romantikus póz.

Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy Bunyin és a szimbolisták művészete a felmerült új problémák olyannyira különböző poétikai megoldásai ellenére is azért lehetnek egy irodalmi irány képviselői, mert egyazon töről fakadnak, egy válságtudattal élő nemzedék életérzésének kifejezői. A századforduló irodalmi nemzedéke előtt nem kisebb feladat áll, mint a szellemi élet és az életérzés között felbomlott egyensúly helyreállítása - vagyis annak az ellentmondásnak a megoldása, amely a személyiséget elsődlegesnek tekintő szemléletmód és a közvetlen tapasztalat között felmerül. A szimbolizmus azon szellemi termékei képviselnek maradandó irodalom- és eszmétörténeti értéket, melyek felismerik e feladat grandiozitását, s azt programként vállalva hozzájárulnak a probléma megoldásához. Bunyin, a kor elsőrangú alkotóihoz hasonlóan felismeri, vállalja korának a művészetre osztott feladatát, - s prózája ezzel igazi eredetiséget nyer: új korszakában arra a kérdésre keres választ, hogyan őrizheti meg a prioritását veszített személyiség identitását az elszemélytelenedett, a személyiség létét nem igazoló világban.

A szimbolisták második nemzedékének alkotói közül A. Blok szimbolizmusa képviseli azt a felfogást, amely a sze-

mélyiségelv abszolútérvényűségének megszűnését, ezzel együtt a hagyományos erkölcsi szisztéma felbomlását a szellemi igénnyel élő egyén számára egyértelműen a személyiség és a személytelen világ feloldhatatlan diszharmóniájaként értelmezi. A századforduló újromantikájának szellemében Blok már nem osztja a romantika idealizmusát, nem abszolutizálja a személyiség lehetőségeit, hanem tudomásul véve személyes és személytelen tényezők konfliktusának megoldhatatlanságát, személyisége létezését azzal nyilvánítja ki, hogy tudatos döntésének eredményeképpen önként készül a tudatos értékelés igényét hordozó lényét a személytelen kaotikus őselemben feloldani.²⁴

Blok felfogásához hasonlóan Bunyin sem hisz a személyiségelv abszolútérvényűségében, de miközben Blok az előállt ellentmondásos helyzet megoldásának individuális útját választja, Bunyin művészetének újromantikus korszakában, a századforduló rövid ideig élő "esztétikai egocentrizmusával" való szakítás után, antiindividuális elv érvényesül. Bunyin sem tekintheti végleges állapotnak az "én" és "világ", egyén és közösség végletes különállását, hisz a harmónia helyreállításának lehetőségében, s anélkül, hogy értéket hordozó személyiségét feloldaná a káoszban, anélkül, hogy belenyugodna az addig autonóm személyiség végleges szerepvesztésébe, azzal kísérli meg feloldani az ellentmondásos viszonyt, hogy nem szegül ellen a világot uraló erőknek, hanem az elszemélytelenedés következtében jelenségeiben nivellálódott empirikus világot elfogadva, azt új ideálja szellemében poétizálva azon vágyát nyilvánítja ki,

hogy világa része, a vesztett harmónia birtokosa legyen. Bunyin kialakuló, éppen a nivellálódott világ sugallta eszménye a "mindenegység", a szeretet elve alapján a "mindenki mindenkivel" és a "minden mindennel egy" elve, azonosulás és harmónia más egyénnel és a világgal. A "mindenegység" a szeretetnek mint a szolovjovi etika egyik kategóriájának forrása. "Szolovjov szerint a szeretet érzése pszichológiailag megalapozza az emberi lények belső egyesülését, amely feltételezi a lelki tevékenység elveit. Ez az emberek közti belső kapcsolatok kifejezője, a mindenegység, emiből az ember azon törekvése származik, hogy azonosuljon másokkal, hogy a másokban önmagát lássa, és mindenkit céljának tekintsen."²⁵

A két alkotói magatartást összevetve azt kell látnunk, hogy mind Bunyin, mind Blok szemléletében a személyiségelvű gondolkodást egyfajta panteista világlátás váltja fel, amennyiben mindkét alkotó szemléletmódjában megjelenik a személyiség körén kívül eső világ érzete és tudata. S éppen e szemléletváltás, - a világ személyes és személytelen részekre való szakadásának elismerése, ugyanakkor az ideállá változott személyiséghez való végletes ragaszkodás hozza létre a két alkotó művészetében rokon ujromantikus szemléletmódot.

Bunyin ujromantikus korszaka a századforduló táján kezdődik, és a tizes évekre alakul ki, majd a huszas évek kezdetével, az emigráció kezdetével zárul. Bunyin szemléletét mindaddig az ujromantikus szemlélet hatja át, amíg elismeri a maga és hősei sorsa fölött uralkodó elemi erő, a végzet,



a véletlen, sors hatalmát, amig világtól való függésében érzi attól való különállását, amig ez akadályozza abban, hogy "mindenegység"-eszményét megvalósítsa. Ezt az érzetet O. Szlivickaja Bunyin gondolkodásában "kozmosz tudatnak" nevezi, és a következőképp írja le: "A kozmosz tudat jellemző vonása mindenekelőtt a kozmosz érzete, azaz a világ-mindenség életének, és annak érzete, ugyanakkor pedig ez intellektuális megértés, amely egyedül képes arra, hogy átvigye az individuumot a létezés egy új szférájába... és végül még azt is jelenti, amit a halhatatlanság érzetének lehetne nevezni, az élet örökkévalóságának érzete, és nem olyan meggyőződés formájában, hogy milyen lesz az életem, hanem annak tudata, hogy azzal már rendelkezem."²⁶ Az idézett cikk az 1914-16-ig tartó periódust vizsgálja, a tizes évek prózájára még jellemző a dualista szemlélet - az "én" zárt világának és a kozmosz végtelen terének kettőssége, de a két világ érintkezése az írói tudatban már lehetőségként mutatkozik. Szlivickaja Bunyin és Csehov világát összevetve állapítja meg, hogy amig Csehov kis szilánkokból építi föl világát, addig Bunyin eredendően a nagy Egész, a Világmindenség részének érzi magát, a bunyini novella magában hordozza a keretein kívül hömpölygő határtalan világ érzetét,²⁷ éppugy, ahogyan a személyiség világa is feltételezi a kozmosz végtelen terét, s ez a feltételezés, úgy tűnik, már a személyiség önmaga köréből való szabadulására nyit lehetőséget. E szemléletváltásnak, mely már a következő korszakot előlegezi meg, egy példája az 1916-ban keletkezett "Лёгкое дыхание" /"Könnyed lélegzet"/ című

elbeszélés. Szlivickaja²⁸ rámutat a történés különös tagolására, az eseménysor elemeinek nem lineáris vonalban való felállításának funkciójára az írói elgondolás szempontjából. Vizsgált szempontunk, az ujromantikus koncepció és egy újabb szemlélet közötti átmenet folyamatának szempontja szerint a legfontosabb, és egyébként is legtartalmasabb eseményegység az Olja Mescserszkaja alakja köré vont történetek és az osztályfőnöknő alakját övező "események" sora. Szlivickaja veszi észre azt is, hogy amikor az elbeszélés anyagának hirt események lepereregnek /a rendkívüli életvágytól fűtött fiatal hősnő az élettel való első összeütközéskor meteorként elég, és lénye mintegy szétporlódik a világban, s a "könnyed lélegzet", az örök nőiség, fiatalság jelképévé válik/, amikor úgy tűnik, a novellának vége, akkor következik teljesen váratlanul, és látszólag motiválatlanul egy újabb elbeszélés, amely csak annyiban kapcsolódik az előző részhez, hogy hőse Olja volt osztályfőnöknője, aki a lány sorsának alakulásában semmilyen szerepet nem játszott. Ennek ellenére ez a rész a legjobban kidolgozott, az író több helyet és figyelmet szentel ennek az első látásra jelentéktelennek tűnő epizódnak, mint akár maga Olja, vagy a Kozáktiszt, illetve Maljutyin alakjának, akik közvetlenül is részt vettek a lány sorsának tragikusra fordulásában. Szlivickaja az osztályfőnöknő alakjában Oljával szembeni finom kontrasztot fedez föl: Az osztályfőnöknő nem a saját életét éli, mindig egy "szenvedélyes álomnak él", vagyis tulajdonképpen nem él, míg Olja az élet küszöbén felfokozott életvágyát kiélni nem tudván, türelmetlenségében beleveti

magát az ellenséges, vágyait igazolni képtelen káoszba. De ez a feltételezés nem ad elegendő magyarázatot az osztályfőnöknő szerepeltetésére, ami a cikk szerzője szerint egyfelől mintegy "véletlenül odakerült "fragmentum", más szempontból alakja egyáltalán nem esetleges jelensége a bunyini novellának - a végtelen életre nyit ablakot - állapítja meg Szlivickaja. Véleményünk szerint éppen ellenkezőleg - a végtelen élet, a halhatatlanság lehetősége nem a romantikus álmodozó osztályfőnöknő alakjában, hanem Olja "történetében" és halálában rejlik. Az osztályfőnöknő alakjának felvillantása az előző résszel szembeni kontrasztjában nyer értelmet, Bunyin nem véletlenül nem kommentálja a történethez nem illő alak szerepeltetését - az osztályfőnöknő alakjának egyik legfontosabb momentuma éppen az, hogy látszólag sehogyan sem illik az előző történethez. A másik lényeges eleme kettőssége - amikor minden vasárnap, ezzel valóságos missziót teljesítve kimegy Olja Mescserszkaja sirjához, "néha arra gondol, hogy a fél életét odaadná, csak hogy ne lenne a szeme előtt ez az élettelen koszorú. Ez a koszorú, ez a sirhalom, tölgyfakereszt!"²⁹ "De a lelke mélyén a kis törekény nő boldog, mint minden ember, aki valamilyen szenvedélyes álomnak adja át magát."³⁰ Az osztályfőnöknő ábrándozó hajlama Olja Mescserszkaja emlékében új tárgyra lett. Azelőtt bátyja volt állandó ábrándozásainak tárgya, s amikor az a mukdeni csatamezőn elesett, elhitette magával, hogy ő "eszmei közmunkás" / "идейная труженица" /,³¹ ez az ő igazi hivatása, s a mások sorsán való álmodozás helyettesíti számára a való életet. Alakjában Bunyin az önkörébe zárt,

az életet nem vállaló személyiség drámáját villantja föl, de az ilyen embertípus boldogságáról ironia nélkül, szenvedtelen hangon szól, egyfajta létmegoldásként, belenyugvás-ként konstatálja azt. Ugyanakkor Bunyin, miközben szentenciózus kijelentésével mintegy igazolja az osztályfőnöknő életvitelét, a két szereplő kontrasztját mélyíti el, amikor Olja látszólag értelmetlen halálának "titkát" éppen a romantikusan hangolt vénkisasszonyra "bizza", aki a "könnyed lélegzet" mibenvalóságát meg nem értheti, át nem érezheti, legfeljebb, mint egy újabb "szenvedélyes álmot", megőrizheti. Ezzel a gesztusával Bunyin eldönti, hogy a történethez való kettős álláspontja közül melyiket választja, s így írói szemléletmódja igényeinek megfelelően tudattalan marad az a felismerése, hogy az egyén számára van mód az önmagába zárt személyiségből való kitörésre, visszavonja az Olja példájában rejlő "megoldás" lehetőségét, - az individuum a világban, a természetben való széttosztódásának, feloldódásának révén örök életet, halhatatlanságot nyer -, s ezzel Bunyin szemléletmódja ebben a novellában antiindividuális, ujromantikus marad.

Bunyin művészete a tudatosan újat kereső szimbolisták művénél, programja tudattalanságának következtében, látszólag erősebben kapcsolódik a XIX. századi prózahagyományhoz. Ezért írói koncepciója kialakításakor előtte nemcsak nemzedéke feladata, a szellemi élet és az életérzés közti egyensúly helyreállításának feladata, másképpen a prioritását veszített személyiség és a személytelen környezet ellentétének megoldása, hanem a tolsztoji problematika örökségeként

képviselt morális értékigénye, és az ezen igényt kielégíteni képtelen világ ellentétének összeegyeztetése is áll. Bunyin nemzedéktársaihoz hasonlóan érzékeli, hogy a világ elszemélytelenedése, egyén és világ elgondolt egységének felbomlása következtében valójában felbomlik az e viszonyt szabályozó konvencionális értékrendszer, a morál is, s amennyiben ez a szétesett állapot lehetetlenné teszi, hogy ellássa tulajdonképpeni funkcióját, az értékelés relativvá válik, mert elmosódik a határ a morális értékek között, s ily módon mindenfajta értékelés megkérdőjeleződik. De Bunyint ez a tény nem kényszeríti az értékvilágról, az egyén morális létéről való lemondásra, s korának a régi, patriarchális morál felbomlásában is érzékelhető eszméletörténeti átmenetisége az emigrációs korszak hőseinek sorsában tükröződik. Az előző irodalmi korszak hősét, pl. a tolsztoji hőst, mindenkor megmenti a meghasonlástól és az egzisztenciális válságtól a gyakorlati tevékenység, amelynek révén közvetlenül tapasztalhatja léte "értelmét", és mindig morálisan cselekszik, ha hallgat a benne élő "jó törvényének" szavára.³² A kései Tolsztojnál Nyehljudov szenvedélytől hajtva elkövetett bűnének szörnyűsége, az önként vállalt vezeklés általi erkölcsi "feltámadás" felmagasztalása példázza az egyén morális létét mint az egyedül üdvözítő megoldásnak, a gyötrő kételyek és az önmagát megsemmisítő gesztustól való kizárólagos menekvésnek lehetőségét. De a bunyini hős számára a morális magatartás nem jelent kiutat az egzisztenciális válságból, hiszen a régi értelemben vett morális magatartásra éppen azért nincs lehetőség, mert az a

morállal együtt érvényét veszti. Bunyinnak tehát szakítania kell a tolsztoji etikus beállítottsággal, - ami nem jelent egyet a morális értékigénnyről való lemondással, prózája mindvégig ezen igény kielégítésének vágyát példázza, - mert ha az etikai beállítottság tarthatatlansága ellenére is kitartana a moralizáló magatartás mellett, állhatatos ragaszkodása a tolsztoji morál törvényeihez voluntarizmushoz, majd egzisztencialista önfelszámoló, önmaga művészetét felszámoló gestushoz vezetne. Bunyin csak az emigrációs korszak kezdetén szakít a tolsztoji etikus beállítottsággal, mert ha az emigrációs korszak hőseit vizsgáljuk, pl. a "Mitya szerelme" című elbeszélés Mityáját, a "Jelagin zászlós esete" című elbeszélés címadó hőst, vagy a "Napszurás" hadnagy hőst tekintjük, egyik sem szabadulhat teljesen a morális magatartás kötelékeitől, s éppen az ilyenfajta hősök megjelenése az emigrációs korszakban bizonyítja azt, hogy Bunyin előző alkotói korszakában, az ujromentikus, látszólag leginkább esztétizáló korszakában sem "feledkezett meg" róla, nem szakított végleg etikus beállítottságával. Azonban azt is látnia kell, hogy a kétféle szempont összeegyeztetésére nincs lehetőség, mert a régi morál ugyan szétesőben van, de az esztétikai szempont még nem vette át a helyét, ezenkívül pedig a kétféle minőség egységére azért nincs lehetőség, mert írói tapasztalata szerint az életben vagy az egyik, vagy a másik az uralkodó.

Éppen e két szempont összeegyeztetése kérdésében figyelhető meg Bunyin írói attitűdjének olyan lényeges változása, amely az egész tárgyalt korszakot meghatározza. A huszas

évek elején megy végbe az írói szempont és a hősök szempontjának végleges különválása, amely jelenség az újromantikus korszak liraisága után epikus attitűdöt tesz uralkodóvá Bunyin művészetében.³³ E szemléletváltásnak példája egy 1925-ben, jellegzetesen szubjektív műfajban írott "Ночь" /"Éjszaka"/ című lírai vázlat, amelyben Bunyin két csoportra osztja az emberiséget, s eszerint a felosztás szerint hőseit az első osztályba sorolja, önmagát pedig a második csoportba tartozónak vallja. Azt is meg kell jegyeznünk, hogy ez a gondolat már 1911 óta érlelődik Bunyinban, amikor hasonló tartalmu feljegyzéseit veti papírra. Ezenkívül 1921-ben az "Életem könyve" című, meg nem született műhöz akarta felhasználni 1911-ben készült jegyzeteit. "Az embereknek két osztálya van - vallja Bunyin az 1925-ben végleges formát nyert "Ночь" című lírai vázlatban - Az egyikbe, egy hatalmas csoportba tartoznak a jelen, a hétköznapi építés, a tettek emberei, akik majdhogynem mult nélkül, elődök nélkül élnek, hű szemeként annak a Láncnak, amiről India bölcselete szól: mit törődnek ők azzal, hogy olyan félelmetesen a végtelenbe siklik az eleje és a vége is ennek a Láncnak? A másik, viszonylag nagyon kis csoportba nemhogy nem tevékeny emberek, nem építők tartoznak, hanem egyenesen rombolók, akik már megismerték a tevés és az építés hiábavalóságát, az álmok, a szemlélődés, az önmagukra és a világra való csodálkozás emberei ezek, az "elmélkedésé", akik már titokban válasszoltak az ősi hívásra: "Törj ki a Láncból" - akik már arra áhítoznak, hogy feloldódjanak, eltűnjenek a "Mindenegységben" és ezzel együtt iszonyatosan szenvednek, epekednek azon

testek és ábrázatok után, melyekben már előfordultak, leginkább is - jelenük minden pillanatáért... Ezek az emberek a paradicsomi időkre emlékeztetőn érzéki módon élik meg világukat, de a Paradicsomtól már megfosztattak. Innen hatalmas megkettőzöttségük is: a Lánc elhagyásának kinja, a tőle való elválás, hiábavalóságának tudata - és a benne való nagy, félelmetes gyönyörködés... Ugyhogy, istenem, már hallak téged. De még fáj elválnom a Lét csalóka és keserű manájától. Még riaszt engem a te kezdet- és végnélküliséged."³⁴ E felosztás arra enged következtetni, hogy az író és a hősök nézőpontja úgy válik ketté az emigrációs periódusban, hogy az írói "én"-ből a rendszer igénye, a morális értékigény a "hétköznapi építés" közmunkásaira, az e korszak hőseire hagyományozódik, amíg az alkotó "én", az író maga, esztétikai szemlélődő álláspontra helyezkedik és passzív nyugalommal tekint le az alant nyüzsgő világra, mert hőseivel ellentétben megbizonyosodott arról, hogy azt a tettek nem mozditják előre.

Bunyin azért képes ily módon elfogadni a kialakult ellentmondásos helyzetet, mert a szimbolistákkal ellentétben a tolsztoji értelemben vett morál felbomlásának nemcsak azazal a következményével számol, amely az ember kozmikus magányát, a kohézióját veszített világban való hanyatttétel tragikus élményét életi át, hanem a rideg, embertől elidegenedett morál bénító rabságától való szabadulás lehetőségét is felismeri, amely kis világából, a saját horizontjából a lét horizontjába kilépett egyén előtt térben és időben is új horizontokat nyit, és az élet teljességének, ha-

tártalanságának perspektíváját tárja elé. Bunyin lemond az "én" és a "világ" kibogozhatatlan bonyolulttá vált problémájának megoldásáról, lemond mindenféle megoldásról, s e lemondás révén válik nyitottá szemléletmódja, s a közép- és ujkori ember univerzális, hipertrofikus felelősségtudata nélkül, az antik ember "romlatlanságával" csodálkozik rá parttalan világára. Ezen nyitottság révén éli meg humánus módon kaotikus, nem emberarcu világát, mert abban megtalálja a maga számára valót, képes gyönyörködni e "világ-égésben", teljesen megfeledkezik magáról, és a megfeledkezés révén jut el valamely magasabb szemponthoz, a lét teljességének áhítatos szemléletéhez. Ezzel válik XX. századivá Bunyin szemléletmódja az emigrációs korszakban, elfogadja, hogy a személyiség a világ centrumából a lét perifériájára szorult, és a helyzeten változtatni nem akarván vállalja új pozícióját, mert ez a perspektíva teszi lehetővé számára, hogy örömet lelje a kozmikus méretű káoszban. Emigrációs prózája ezen esztétikai élet- és művészetkoncepcióját reprezentálja, melyre ha korai művészete kiinduló szemléletmódja, a tolsztoji kor személyiségfelfogása szempontjából tekintünk, ahhoz képest egyfajta negatív értelmű személyiségkoncepciónak lehetne nevezni, mert Bunyin érett prózájában látunk kísérleteket a személyiség kialakítására, a személyiség identitásának megőrzésére, de nem ezek a kísérletek jellemzik az író személyiségről vallott felfogását, mert a hősei részéről megnyilvánuló mindenfajta olyan törekvés, amely a személyiségnek a világ centrumába való állítására irányul, az írói kritika szempontjából banálisnak, epi-



gon jellegűnek minősül. Ez másképpen azt jelenti, hogy Bunyin új esztétikai élet- és művészetkonceptiójának megjelenése új személyiségkonceptió megjelenését is eredményezi az emigrációs prózában, amennyiben Bunyin képi gondolkodásában az idézett részletben a "Lánc" a személyiséget jelenti, amely az egyén számára a Paradicsomból való kiűzetés utáni egzisztenciális védettséget jelenti, amely védettség azonban egy idő után korlátozza az egyént, szűk, zárt rendszerre alakítja, s ennek felismerése, s a helyzeten való változtatás igénye hozza létre Bunyin újromantikus szemléletmódját, de a megoldást, a diszharmóniától való végleges szabadulást csak a megoldásról való végleges lemondás hozza el, s ez az új szemléletmód, a személyiség zárt világából való kitörése eredményezheti új személyiségkonceptiójának kialakulását, melyet közvetlenül a tolsztoji felfogás ellenében dolgoz ki, amennyiben hősei morális beállítottságukkal ezt a személyiségfelfogást képviselik. Bunyin részéről a kétféle embertípus feltételezése, a hősök és az író szempontjának különválása éppen azért válik elkerülhetetlenné az emigrációs periódusban, - és ez a körülmény a kor átmene-^ati eszmetörténeti helyzetére, a morális és egzisztenciális válság tartósságára utal -, mert Bunyin hősei nem élhetik át problémátlanul a morál kötelékeitől való szabadulás mámorát, mert a világot csupán érteni és nem érezni vágyó újkori ember elemző beállítottságával nem képes belenyugodni a nemtudásba, nem tud önmagán felülkerekedve, tradicionális morális beállítottságát félretelve az esztétikai létben megnyugvást találni.

Az emigrációs korszak világképi változása Bunyin művészetében az ujromantikus elbeszéléstípussal szemben, amelyet a személyiség keretek közé szorítottsága határoz meg, új elbeszélésmodellt szül. A legszembetűnőbb változás a novellák tematikai egyszerűsödése, Bunyin az élet un. "örök" kérdései, három nagy eseménye felé fordul - bár a halál és a szerelem témája mellett sohasem említődik nyíltan a keletkezés, születés, mert az író felfogásában a halál nem megsemmisülés, csak átváltozás, egyik földi alakból a másikba való átmenet, amelyet ezért ritkán nevez nevéen, a "смерть" szóval, hanem az "исход", "преображение", уход из жизни" fogalmakkal illet. A hagyományos szerelemfelfogáshoz képest Bunyin szerelemértelmezése is jelentős fogalmi változásokon megy át. L. Dolgopolov szerint "az emigrációs periódus fő témája a szerelem. De nem egyszerűen a szerelem, hanem a szerelem mint szenvedély, amely az embernek az elképzelhető legnagyobb boldogságot adja, de elemészti a lelkét."³⁵ Más helyütt Dolgopolov tovább pontosítja Bunyin e korszakának szerelemfelfogását, Arszenyev és Lika szerelmének aspektusait vizsgálva fejti ki: "Az egyik közvetlenül művészi szempont, amely feltárja, hogy az érett Bunyin számára a szerelem kizárólag csak szenvedély, amely az embert a hétköznapiak, az elfogadott erkölcs, a számítás fölé emeli. A szerelem csak mint szenvedély lehet közvetlen és őszinte érzés. Az ilyen szerelemnek nincs és nem is lehet helye a köznapi életben. Ezért nem lehet folytatása: Bunyinnál a szerelmesek vagy Örökre elválnak, vagy egyikük meghal, a másik is, életben maradván más emberré válik, -

az átélt szenvedély egy életre rányomja bélyegét."³⁶ N. Volinszkaja a "Тёмные аллеи" /"Sötét fasor"/ című ciklust elemelve jut a Dolgopolovéhoz hasonló következtetésre: "A "Sötét fasor" hősei kishitű szorongások nélkül, nem törődve azzal, hová vetnek horgonyt, belevetik magukat a szenvedély viharába. Ebben a rövid pillanatban adatik meg nekik, hogy az életet a maga teljességében fogják fel, amely után egyesek elégnék /"Galja Ganszkaja", "A Szaratov gőzös", "Heinrich"/, mások tovább vonszolják a hétköznapi élet terhét, a lelkül mélyén őrizve a visszahozhatatlanul elveszett, szívüknek legkedvesebb emlék képét /"Ruszcja", "Hideg Ősz"/. És, mivel a szerelem Bunyin felfogásában az embertől maximális szellemi és fizikai összpontosítást igényel, nem lehet hosszantartó. Innen a tragikus ellentmondás: a szerelem több, mint az élet, de nem az egész élet."³⁷

A kései Bunyin-elbeszélések tematikájának, a halál és szerelem leírásának nemcsak az ad egyedi sajátosságot, hogy az érett Bunyin számára a halál nem megsemmisülés, hanem átváltozás, és a szerelem kizárólag szenvedély, hanem az is, hogy a személyiséget elsődlegesnek tekintő szemléletmód, és az elszemélytelenedett világ, a személyes és személytelen problematika megütközése, amelyből Bunyin új személyiségkoncepciója alakul ki, kései elbeszéléseiben tematikailag halál és szerelem témájának összefonódottságában, az egyetemes emberi lét szempontjából azonos minőségűnek való tételezésében fejeződik ki, amely a kései elbeszélések sajátos halál- illetve szerelemfelfogásából fakad. Bunyin azért rokoníthatja a halált és szerelmet, mert az általa vallott értelmezés

szerint a halál és szerelem egyaránt leglényegesebb jegyét kölcsönözheti a másik minőségnek. Hagyományos felfogás szerint a halál fizikai megsemmisülést, az emberi élet végét jelenti, a szerelem pedig beteljesülést, az ember egy életszakaszának a lezáródását jelzi. Bunyin utolsó korszakának elbeszéléseiben gyakran arra látunk példát hősei sorsában, hogy a halál beteljesülés, de nem megsemmisülés, a szerelem pedig megsemmisülés anélkül, hogy beteljesülés lenne.

Ez a felfogás, az értékek abszolút értelemben való ki-egyenlítődése Bunyinnek alkalmat adott arra, hogy elbeszéléseiben "tisztá", a hétköznapi élettől, a társadalmi moráltól elvonatkoztatott szituációkat teremtsen, amelyben a hősök valódi, minden más hamis érdektől mentes, lényegi vonásai és vágyai jelennek meg, amelyeket azok, aszerint, hogyan viszonyulnak az író által fellelt igazsághoz, vállalnak, illetve nem vállalnak, de a választás kényszere minden esetben jelen van. A hőseit kívülről és felülről szemlélő író aszerint "méri meg" szereplőit, hogy azok milyen közel jutottak az álláspontjához, a személyiség kereteinek szét-törése, az esztétikai szemlélődő pozíció elfogadásához képest. Elbeszéléseiben Bunyin e szemléletváltás gradációit mutatja meg, s hősei sorsának példáján arra a következtetésre jut, hogy az új szemlélet elfogadását minden esetben valamilyen, a régi morálból fakadó individuális érdekhez való ragaszkodás akadályozza. A "МИТИНА ЛЮБОВЬ" című elbeszélésben Mitya tudattalanul osztja szét a lelkét felőrlő szerelmi szenvedélyt a tavaszi természetben, de a panteizmus

akaratlan vállalása mégsem menti meg szellemi lényét, csak a fizikai önmegsemmisítés árán őrizheti meg identitását, mert nem ismeri föl, hogy a panteizmus vállalása és a Kátyához való végletes individualista ragaszkodás kizárják egymást. Szosznovszkaja, a "Дело корнета Елагина" című elbeszélés színésznő hősnője érzi élete banális voltát, szabadulni akar ettől az érzettől, de az írói tudathoz hasonlóan fél kitörni a "Lánc"-ból, mégis, a banális élete és igazi vágyai között feszülő ellentmondás megoldását csak a "megvilágosodást" elhozó halálban látja. A megtisztító halált szerelmétől, Jelagintól várja, akivel a halálban örökre egyesülni kíván. A halál azonban nem hozza el Szosznovszkaja számára a "megvilágosodást", mert Bunyin számára nem jelenti azt,³⁸ de ennek ellenére, vágya szerint hősnőként vonul le az élet szinpadáról; a Jelagin iránt táplált individualista szerelmi szenvedélyéről való lemondása, valamint az a hite teszi azzá, hogy a halál vállalásával szelleme halhatatlanná válik, mely vágyának teljesülését életében gátolta e dicsőség minden áron való megszerzésének kicsinyes, individualista szenvedélye. A "Солнечный удар" című elbeszélés hadnagy hőse sem élheti át problémátlanul a váratlan rendkívüli élményt, mert a konvenciókhoz való ragaszkodása - a heveny napszúrás erejével rátörő szerelmet a hétköznapiok szférájába akarja vonni, - megakadályozza ebben. Bunyin emigrációs prózájában csak egyetlen esetben látunk példát az élet szűk kereteiből való "tisztá", érdektelen kitörésre. A Чистый понедельник /"Hétfői szerda"/ című, 1944-ben írott elbeszélés hősnője érzi a modern világ-

ban uralkodó banalitást, mely elől régi korok ideáljaihoz való visszatérésében talál menedéket, miközben érlelődik benne az elhatározás, hogy kivonul a számára hamis világból. Az elbeszélés névtelen hősnője azért válik ki a korszak más hőseinek sorából, mert minden kicsinyes érdek mérlegelésétől szabadon dönt úgy, hogy kivonul a világból, amely nem ad lehetőséget magasabbrendű szellemi igényeinek kielégítésére. Ezt az elhatározást sokáig hordozza magában, mert szorong az élet biztonságot adó, ám szellemi igényeit ki nem elégítő keretein túllépni. Ez a magatartás látszik leginkább közelíteni Bunyin emigrációs világképének megtestesüléséhez, s ezt az állítást erősíti meg az a tény, hogy Bunyin maga is nagy jelentőséget tulajdonít ennek a művének.³⁹ A "Чистый понедельник" hősnője az ember elpusztíthatatlan és eredendő szabadságvágyának a megtestesítője, amelyet Bunyin nemhogy egy sorba állít az élet "örök" kérdéseivel, hanem azokat alárendeli e legnemesebb és leghumánusabb törekvésnek.

Ez a problematika, a személyiségközpontu szemléletmód és a személytelen világ kollíziójából, halál és szerelem összefonódottságának vizsgálatából fejlődő bunyini koncepció kibontakozása rokonítja három, fentebb már említett, az emigrációs korszak elején keletkezett elbeszélést, az 1924-ben írott "Митина любовь", az 1925-ben keletkezett "Дело корнета Елагина" és az ugyanebből az évből való "Солнечный удар" című elbeszélést.

I. Fejezet

A "МИТИНА ЛЮБОВЬ" című elbeszélésben ez a problematika Mitya Kátya iránti szerelmében bontakozik ki. A történet közege a modern városi kultúra, amely csak Kátya számára természetes környezet, mert Mityában a patriarchális orosz élet hagyományai élnek. Eszerint Mitya eszménye a másokkal egyesítő szeretet, s ennek szellemében azon vágyát nyilvánítja ki, hogy Kátyát, szerelme tárgyát is ebbe a mindent átfogó érzésbe vonja, hogy szerelmükben azonosuljanak egymással. De Kátya nem akar lemondani individualitásáról, arról, hogy megvalósítsa önmagát, hogy színésznő legyen. Mitya viszont nem képes méltányolni a lány törekvéseit, végül, mint elfogadhatatlant, egyáltalán nem is veszi figyelembe azokat, másként: nem vesz tudomást Kátya személyiségéről, s ennek következtében szerelme személytelen szenvedéllyé válik. Mitya nem látja előre, hogy ez a gesztusa súlyos ellentmondásokat hoz, s végül tragédiáját okozza.

Kátyához feltétlenül ragaszkodva elismeri magában a szeretet mellett a szenvedélyt, mert miközben azt várja Kátyától, hogy individualitását feledve csak őt szeresse, oldódjék fel az iránta érzett szeretetben, lényegében biztos abban, hogy ez a vágya nem teljesülhet, de erre való tekintet nélkül hagyja tovább lobogni, és személyisége határain tulcsapni a Kátya iránt érzett kielégíthetetlen szenvedélyt. Az elemi erejű szenvedély ugyanakkor nem jelenti a szeretet-eszmény megtagadását, mert ha ez az eszmény nem élne tovább, ha nem élne a "mindenegység" eszménye, Mitya szenvedélye par-

partikuláris énje határain belül kielégülne, csillapodna, egy ideig boldog lenne Kátyával, majd "kiábrándulna" belőle, miután kiismerte. Mitya számára nem jelent megoldást Kátya vonzalmának megszerzése, de a róla való lemondás sem, mert Kátya élni akar, nem akar végtelenül szeretni, az életből magát kizárva, és Mitya nem akarja feladni a végtelen szeretet eszményét, amely kapcsolatuk fenntartása esetén odavezet, hogy a szeretet az individuum határai közé zárva partikuláris szenvedéllyé teszi. Mivel a romantika fogalmai szerint az életben senki sem szerethet végtelenül, a szereteteszmény tökéletes megvalósításának az életben egyetlen módja lehetséges, a szeretetvágy erejével a partikuláris lét határain tulcsapó, elemi erőként jelentkező szenvedély.

Kátya eszménye viszont az ellentmondásokat magában foglaló személyiség, s a személyiség problémáit, az intellektus alkotó munkájának eredményeit kifejező művészetek. Nem akar feloldódni a Mitya iránt érzett szeretetben, nem akarja feladni individualitását, de nem mond le a fiú iránti érzéki vonzódásról sem. A személytelen szenvedély vállalása számára elfogadhatatlan, ezért Mityához való kapcsolatát a valóság keretein belül tartja. Kátya Mityával ellentétben nem személyes és személytelen megnyilvánulásainak kettősségét, a személyes problematika korlátozottságát tapasztalja, hanem a személyes problematikán belüli eszmény és valóság dualizmusban gondolkodik, mint a régi romantikusok. Romantikus elvek szerint élni - ez jelenti Kátyának az önmegvalósítás individualista igényét, - személyiségét a középpontba állítva kibontakoztatni. Kezdetből fogva látja azonban,

hogy Mitya rajongása nem személyiségének szól. Nem veszi komolyan a lány önmegvalósítási törekvéseit, mert az epigon jellegű romanticizmus. Kátya banális, mert tragikus tudat híján nem ismeri fel, hogy szeretet és szenvedély nem férnek meg egymással a személyiség határain belül, mert nem látván a személyes problematika korlátozottságát, azt hiszi, személyes szerelem lehetséges. Arról sincs tudomása, hogy átvett romanticizmusa és viselkedése között ellentmondások vannak, s vállalt romantikus eszményét nem tudja következetesen végigvinni. Azzal, hogy elválnak, szenvedélye kihuny, Mityát elfelejti. Mitya viszont, aki személytelenül kapcsolódik a lányhoz, és vállalt programjáról, a szeretet-eszmény megvalósításáról még a szenvedély tombolása mellett sem mond le, képes megőrizni személyisége autonómiáját.

Mitya számára legfőbb érték a szeretet, és Kátyához való szerelmében a lányt is ebbe a mindent átfogó eszménybe, a világ és más lelkek közti lelki azonosulást és harmóniát jelentő "mindenegység"-eszménybe akarja foglalni. De mivel az emberek empirikus céljai különböznek, s így nem azonosulhatnak egymással, az eszmény megvalósulásának akadályai vannak, s ezért misztikus jellegű ez a szeretet, mert csak akkor lehet általános szubsztancia, akkor valósulhat meg a "minden és mindenki egy" elve, ha mindenki mindenkivel, és minden mindennel azonosul.⁴⁰

Mitya tapasztalja, hogy valami akadályozza őt abban, hogy úgy kapcsolódjék a lányhoz, ahogyan szeretne. "Már akkor is, /vagyis szerelmük első boldog korszakában/, gyakran tűnt úgy, mintha két Kátya lenne: az egyik az, akit ve-

le való ismeretsége első percétől fogva kívánt, követelt Mitya, a másik pedig - az igazi, a hétköznapi, aki kinzóan különbözött az elsőttől."⁴¹ Mitya nem tudja, mi is az, ami taszítja őt Kátyában, miben különbözik tőle, de érzi, hogy valami közük állt, és "megmérgezi" szerelmüket. Leginkább Kátya színház iránti rajongásában és színészi ambícióiban sejti boldogtalanságának okát. Mitya nem érti, miért haled Kátya a saját individuális útján, miért van szüksége arra, hogy kiválják mások közül, hiszen Mitya nem érez, és nem is tud különbséget érezni maga és mások között. Ő minden igyekezetével azon van, hogy személyes különállása megszűnjék, de Kátya individualizmusa akadályozza ennek. Mivel Kátya önmegvalósítási törekvése epigon jellege miatt nem lehet igazán értékes, nem ismeri el azt a lányban, s ezzel lényegében tagadja Kátya személyiségét, ami egyben környezetének, az egész városi kultúrának az elfogadhatatlanságát is jelenti. Ő a patriarchális Oroszország fia, amennyiben a lelkeket egyesítő szereteteszmenyt tartja követendő ideálnak. Ami Kátyában idegen, akaratlanul is azonosítja a várossal, a lány művésztársaságával. Mityát a lányhoz ellentétes érzelmek kötik, mivel egyidőben jelent számára eszményt és banalitást, de ez a konfliktusos viszony a szereteteszmenyt követő ember számára elviselhetetlen. E kettősséget igyekszik feloldani, amikor a lányt a "mindenegység" szellemében idealizálva nem veszi figyelembe személyiségét, s ezáltal szerelmük személytelen szenvedéllyé válik, "... találkozásaik, ahogyan azelőtt is, csaknem teljesen csókok fojtó kábulatában teltek el." Mitya inkább vállalja ezt, mintsem elfogadva Kátya sze-

mélyiségét, ezzel igazolva banális önmegvalósítási szenvedélyét, maga is banálissá válják. Ugyanakkor Mitya nem mond le a szereteteszményről, s egész lényével azonosulni akar ezzel a személytelen kapcsolattal, nem számolva azzal, hogy így elszakad a valóságos Kátyától, akiben lett volna igény személyes kapcsolatra, de éppen erről kell lemondania a fiúnak a banalitástól való menekvése érdekében.

A lány egy kifekadása után - "Nem értem, miért szeretsz, ha szerinted minden olyan rossz bennem!" -, Mitya kénytelen szembenézni azzal a kérdéssel, mit jelent az, egyáltalán, szeretni. Szereteteszményének megfelelően számára test és lélek kettőssége nem létezik, s Mitya nem találja a választ a kérdésre, s azt sem tudja meghatározni, hogy az ő szerelme milyen szerelemre hasonlít inkább, mert még csak most ismerkedik az új érzéssel, és olvasmányélményeiben vagy csak idealizált, testetlen, vagy csak érzéki szerelemmel találkozott. "Az ő szerelme sem egyikre, sem másikra nem hasonlított. Mit érzett iránta? Azt-e, amit szeretetnek hívnak, vagy azt, amit szenvedélynek neveznek?" Kátya hamar lemond a személyes kapcsolat igényéről, amikor látja, hogy Mityát ingerli az ő színház iránti rajongása, nem keresett benne szellemi társat, mert színiiskolai társasága kielégítette szellemi igényeit.

"Gyorsan elrepült az a felejthetetlen, gondtalan idő, amikor éppen csak találkoztak, amikor alighogy megismerkedtek, úgy érezték, hogy számukra mindennél érdekesebb, /és akár reggeltől estig/, csak egymással beszélgetni." Kapcsolatuk személytelen jellegéből következően az ismerkedés el-

ső lelkes időszaka után nincs miről beszélniük, Mitya képtelen elviselni Kátya betanult frázisait, mert érzi, hogy hamisak, átvettek. Kátya azonban regaszkodik át nem érzett fogalmaihoz, mint pl. "művészet", "féltékenység". Mitya nincs tudatában, hogy kapcsolatuk személytelenségéből származik idővel minden problémája. Szükségszerű volt, hogy a személytelenség egy idő után elszűrkitse kapcsolatukat. Látszólag semmi nem változott, "de Mityának szüntelenül úgy tűnt, hogy váratlanul elkezdődött valami szörnyű, hogy valami megváltozott, változni kezdett Kátyában." Mitya érezte meg hamarabb a változást, mert ő volt sebezhetőbb azáltal, hogy teljes lényével azonosulni akart Kátyával. A személyesség hiányában nem várhattak egymástól olyan impulzusokat, amelyek megerősítették volna kapcsolatukat. Kátya szellemi igényeit teljesen kielégítették a sziniiskolai társasága, s ugyanakkor sikerélményt és biztonságérzetet is adott. Mitya érezte, hogy Kátya biztosabb talajon áll, mint ő, s ezt a lány éreztette is vele. "Kátya gyakran mutatkozott hol ebben, hol abban felnőttebbnek, mint ő, gyakran /és akaratlanul, vagyis teljesen természetes módon/ nyilvánította ki vele szembeni felsőbbbségét, és őt fájdalmasan érintette ez, mintha a lány valamilyen titkolt, bűnös tapasztaltságának a jele volna." Kátya "másság"-ában nem fedezi föl, hogy az nem több, mint a saját értékei, ezért idealizálja Kátyát, maga fölé helyezi, s ennek kapcsán állandóan behelyettesíthetőnek érzi magát. A "mindenegység"-eszmény szerint nem érez különbséget maga és mások között, ezért érzi úgy, hogy az ő helyét bármikor elfoglalhatja valaki más Kátya érzel-

meiben. "Ugy tűnt, hogy általában valami kezdte elvonni tőle őt." Mitya úgy értelmezte a lány iránta növekvő "belső figyelmetlenség"-ét, hogy ellene irányul, s nemsoká valaki más veszi át a helyét. Ebből a szüntelen bizonytalanságérzetből, amely az elszürkülés következménye volt, fejlődött ki Mitya új érzése, a féltékenység, amelynek konkrét oka nem volt. Pedig Mitya mindenre és mindenkire gyanakodott, mintegy maga előtt is titkolva, hogy nem egy konkrét vetélytárstól félti szerelmét, hanem mindentől, ami elvonhatná Kátya figyelmét róla. Külső okra akarja visszavezetni kapcsolatuk elhomályosodását, mert nem tudja, hogy az a személytelenségből fakad. Mitya ugyanagy hibáztatja a művészetet, a színházi társaságot, mint magát Kátyát kapcsolatuk megromlásáért. A lány viszont nem veszi komolyan Mitya művészetmegvetését, úgy fogja fel, mint a féltékenység egyik megnyilvánulását. Ugyanagy nem hat rá Mitya óvása azoktól a, véleménye szerint, káros hatásoktól, amelyek Kátyát a színházi társaságban érhetik, mert tudja, hogy elfogultságból erednek. Kátya szerint Mityának "bizánci szemek" vannak, s ebbe a megjegyzésbe rejti bírálatát a fiú eszményének, a "mindenegység"-eszménynek egyoldalúságára vonatkozóan. De Mitya nem veszi komolyan, mert tudja, hogy Kátya társaságában most Bizánc és a reneszánsz a "divat", s tiltakozik az ellen, hogy Kátya akár csak egy hasonlat erejéig is bevonja őt ebbe a számára banális, felszínes rajongásba. "Ti mind egyszerűen belehabaródtatok ezekbe a Bizáncokba, reneszánszokba... Nem értem anyádat!" Kátya viszont azért nem fogadja el Mitya kritikáját, mert az együtt szerepel a



lány féltésére vonatkozó kifakadásával, s azt hiszi, azt is csak féltékenység motiválja. Kátya nem veszi észre, hogy Mitya féltékenysége nem szokványos természetű, úgy véli, hogy a fiu lélekőrlő szenvedélye kicsinyes önzésből fakad, amelylyel felveszi ugyan a harcot, de igazából úgy viseli el, mint szükséges rosszat, s a fiu iránta való szerelmének bizonyítékát. Ő is anyja véleményére hajlik: "Aki nem féltékeny, az, szerintem, nem is szeret."; "... a féltékenység maga a szerelem." - hangoztatja Kátya anyja. Kátya félig tréfásan szemére veti a fiunak: " - Maga, Mitya, általában a "Domosztroj" szellemében gondolkodik a nőkről", és kijelenti, hogy soha nem menne feleségül egy ilyen Otthello-természetű férfihoz. Való igaz, hogy Mityának patriarchális elképzelései vannak szerelméről, házasságáról, s ha szándékosan nem is akarja követni ezt a példát, önkéntelenül is mervebb a felfogása. Meggyőződése szellemében furcsállja, hogy az anya milyen szabadon neveli a lányát, de nem veszi figyelembe, hogy a kialakult helyzetet gyakorlatilag elfogadta, s nincs joga megütközni azon, hogy a "furcsa szabadság" nemcsak neki kedvez. Lehetetlent kíván a lánytól, amikor azt akarja, hogy ilyen feltételek mellett egyedül az övé legyen. Ezt azonban képtelen észrevenni, és a nem tudatosított ellentmondás új szenvedések forrásává válik, egyre előrébb halad a magaépítette labirintusban, a szerelem-féltés rögeszméjévé, központi problémájává lesz. De ez nem a romantikusok féltékenysége, annak ellenére, hogy a szerelem teljesen azonosult vele. "Ami Mitya szerelmét illeti, az most majdnem teljesen csak a féltékenységben fejeződött ki.

És ez a féltékenység nem egyszerű volt, hanem, ahogy neki tűnt, valamilyen különös." A féltékenység "különössége" egyfelől abban áll, hogy nem egy konkrét személynek szól, hanem Kátya szellemi érdeklődésének egészére irányul, minden gesztusára, amit nem hozzá intéz. Másfelől nem egynemű ez az érzés, több összetevője van, "... mindenkitől és mindentől féltette Kátyát, főként attól az általános, általa elképzelt valamitől, ami előtte titokban maradván lefoglalta a lány gondolatait."; "Minden egyes érzés, amely Mitya féltékenységét alkotta, szörnyű volt, de volt köztük egy, amely még a többinél is szörnyűbb volt, amelyet Mitya sehogy sem tudott meghatározni, sőt megérteni sem. Ez abban állt, hogy a szenvedélynek azok a megnyilvánulásai, éppen azok, amelyek oly boldogítóak és édesek, a világon mindenél magasztosabbak és gyönyörűsebbek voltak, őket, Mityát és Kátyát illetően, azok kimondhatatlanul visszataszítóvá váltak, sőt valamiért természetellenesnek is tűntek, ha Mitya Kátyára és egy másik férfira gondolt." Az összetett féltékenység más, kevésbé kínzó részérzései, amelyek Kátya szellemiségére irányulnak, csak annyiban zavarják Mityát, amennyiben szerelmét elvonják tőle. Annak ellenére, hogy nem akart szellemi kapcsolatot kialakítani Kátyával, s annak személyiségéről eleve lemondott, mégis féltékeny rá. Nem gondol azzal, hogy a kettejük kapcsolata szempontjából ugyanolyan veszélyes, ha más foglalja le a lány gondolatait, mintha már a testét is más birtokolná. Mégis kellemetlen rájönnie, hogy "általában Kátya szerelmén valamilyen más érdekek kezdtek urrá lenni." Mitya nem

számol azzal, hogy olyan valamire féltékeny, amiről lemondott, ami az ő beleegyezésével nem az övé. Ebből az irracionális féltésből másodlagosan fejlődött ki a szokványos féltékenység, Kátya testének féltése. Minden apró jelet megfigyel, ami alátámasztaná gyanúját. "Kátya vizsgájának napján, ... mintha különösen beigazolódott volna Mitya szenvedéseinek hitele." "Különösen" igazolódott be a gyanúja, mert itt gyűjthetett össze legtöbb szubjektív jellegű információt, amire éppen szüksége volt. Mitya úgy érzi, a lány egészen eltávolodott tőle, "egészen idegen volt", holott ez éppen közeledés - a "két Kátya" intellektuális oldala még sohasem jelent meg előtte ilyen közvetlenül. Emiatt érzi olyan távolinak a lányt, pedig ő nem tud közeledni hozzá. Nem tudja elviselni, hogy az igazgató úgy ad utasításokat Kátyának, mintha a lány a tulajdona lenne.

" - Kevesebb szavalást, - mondta sullyal, nyugodtan és olyan parancsolóan, mintha Kátya a tulajdona lenne." Kátyának nagy sikere volt, csak Mityának tűnt természetellenesnek és modorosnak a szavalata. "Mitya azt sem tudta, hova nézzen miatta érzett szégyenében." Ugyanakkor hallatlan közelinek is érzi Kátyát, mint olyan embert a tömegben, akit szeretünk - mondja Bunyin. "... büszke volt rá, érezte, hogy hiszen mégis hozzátartozik /Kátya/, és ezzel együtt szívtépő fájdalom mardosta: nem, már nem tartozik hozzá." Nem tud egyértelműen itélni Kátya szerepléséről, mert két szempont ütközik össze benne. Az egyik racionális szempont, amely a helyzetből adódik: tulajdonképpen büszke lehetne Kátya sikereire, mert ő az övé. A másik a szemléletmódjából

adódó megmagyarázhatatlan ellenérzés: számára gyötrelmes ilyen sok szemmel osztolni a szeretett lény látásában, így már szinte nem is egyedül az övé. A két szempont el-
lentétének megoldhatatlansága magyarázza Mityának azt az elhatározását, hogy falura utazik. Az elválás alkalmával Mitya érzéseinek kettőssége ismét megnyilvánul. Egyfelől tragikusan éli át az elválást, másfelől örül, hogy Kátya régi gyengédsége ezalkalommal visszatért. "Fájón, bódultan boldogtalan volt, és ezzel együtt fájón boldog, meghatott, Kátya visszatért közelségétől..." Az elválás közelsége újra fellobbantotta szerelmüket, mert Kátya legkisebb változása is képes volt feledtetni Mityával rögeszméjét. "Amint elhatározták, hogy Mitya utazzék el, váratlanul minden a régi lett. Hiszen kétségbeesett erőfeszítéssel akart nem hinni annak a szörnyűségnek, amitől se éjjele se nappala nem volt." Ugy tűnhetik, talán nincs is értelme elválni, de valójában az ellentmondás nem oldódott fel, és Mitya úgy érzi, el kell utaznia. Az elutazástól várja a megoldást, egyszerre mindenre új szemmel néz, mindenben a saját lelkiállapotát véli tükröződni, a viszontlátás, a szenvedélytől való megszabadulás reményét. Csak akkor éli át, hogy elutazik, amikor elindul vele a bérkocsi, "váratlanul könnyűséget, valami új kezdetének a reményét" érzi. Szinte vidám, úgy tűnik, végleg megszabadult a féltékenységtől, s Kátya újra egy vele. A bucsu is, kapcsolatuk régi ^{poétikus hangulata szerint,} poétikus volt. "A kesztyűjére omlott, s visszaugorván a kocsiba, könnyezve integetett neki sapkájával... Kátya

alakja egyre gyorsabban uszott tova, a szél egyre erősebben kapkodta el a haját..."

A fizikai eltávolodás azt is jelenti, hogy Mitya szerelmében új korszak kezdődik. L. Dolgopolov szerint "A térben való helyváltoztatás Bunyin számára mindig időbeli elmozdulást is jelent. Hősei állandó mozgásban vannak: elutaznak /vagy elmennek/ valahová, megérkeznek /vagy megjönnek/ valahonnan, és a helyváltoztatásnak ez a folyamata helyettesíti számukra a belső újjászületést."⁴² Az elválás megszabadítja Mityát attól a gyötrelemtől, amit a lány egyéniségének számára való megkettőzöttsége jelent. Így bizonyos értelemben teljesül várakozása. Kátya állandó személyes jelenlétének hiányában többé nincs akadály, hogy azonosuljon lényével. Ugyanakkor a személytelen azonosulás lehetőségének megvalósulása újabb, az eddiginél is elviselhetetlenebb megpróbáltatást hoz számára. Kátya és Mitya életközösségének felbomlásával várható lenne, hogy szerelmük elsorvad, hiszen azt csak ez az életközösség tartotta fenn. A távolság azonban a lelki kapcsolat hiányában csak Kátyából mossa ki szerelmét. Ő nem törekszik arra, hogy megőrizze a szerelmet, mert az számára szenvedély, s ha nem égetheti tárgyát, ellobban. Mitya szeretete viszont megőrzendő érték, amelyet mindenképp meg kell mentenie a megsemmisüléstől.

Az eltávolodás következtében Kátya személyisége nem zavarja Mityát, hogy megvalósítsa, s egyben megőrizze szereteteszményét, úgy tűnik számára, hogy szenvedélyétől is megszabadulhat. Ahogyan távolodik Kátyától, a róla való képe, hozzáfűződő szerelme is megváltozik. Mitya szerelme, amely teljesen

az értékellenes szenvedély tombolásában nyilvánul meg, sajátos panteizmusba fordul, a szenvedély kiszabadul a személyiségből, szétesztődik a világban. Ez az új szemléletmód előfeltétele annak, hogy Mitya szereteteszménye megvalósuljon, azonosuljon Kátyával, s ezáltal megmeneküljön a banalitástól.

Mitya anyagi dolgot vissz magával Kátyából, kesztyűjének illatát, mert számára a világ érzetek, illatok halmaza, olyan egység, amit érzéki alapon lehet felfogni. Ugy őrzi meg eszményét, hogy szétesztja a tavaszi természetben, és úgy oszlik szét Kátya iránti szerelme a világban, ahogy a kesztyű illata terjed szét a levegőben. Ez a széttáradás megszűnést is jelent egy bizonyos értelemben, de az, hogy ezáltal megsokszorozódik, s még mindig Kátya személyének szól, az érték megmaradását jelenti. A bizonytalan hangulat, az alkony, a zötyögő vicinális Mityát egy másik világba vezetik át, ahol a lány személyisége teljesen elhalványul, egynemű, ellentmondásmentes emlékképe van róla, csak az marad belőle, ami közeli volt számára, így zavartalanul azonosulhat vele. "És langyos, kellemes, illatos eső kezdett esni. Mitya elgondolkozott azokról a lányokról, menyecskékről, akik ezekben a kunyhókban alszanak, minderről a nőiről, amihez a tél folyamán Kátya révén közel került, és minden egybefolyt - Kátya, a lányok, éjszaka, tavasz, esőszag, a felszántott, megtermékenyülésre kész föld illata, a lóizzadság szaga és a glaszékesztyű illatának emléke." A külső világban mindenütt Kátyát látja, ugyanugy, mintha a saját lelkébe nézne. Ez a sajátos panteizmus

boldoggá teszi Mityát, mert a Kátyából maradt emléknymok és a világ részletei személytelenségük révén egyneműek, s Mitya csak a lány távollétében érez harmóniát maga és a világ, maga és Kátya között. Ez a harmónia feltételezi számára annak a heroikus gesztusnak a végrehajtását, hogy azonosuljon szerelmével, megvalósítsa szereteteszményét.

Az új szemléletmód ad választ Mitya régi kérdésére: "Igen, igen, ki ő, mi ő? És a szeretet, szenvedély, lélek, test? Ezek mik? Ezek minosenek - valami más van, egészen más! Lám, itt van a kesztyű illata - talán ez nem Kátyát, nem a szeretetet, nem a lelket, és nem a testet jelenti?... - minden szeretet, minden lélek, és minden gyötrellem, és minden kimondhatatlan szeretet." Mitya eddig kétszer élt át hasonló panteista rajongást. Egy alkalommal kényszerűségből egy tavaszt otthon töltött, és figyelemmel kísérte a természet ébredésének mozzanatait. A maga tükörképét látta mindenben, akkor érzett a mostanihoz hasonló felfokozott élnivágyást, életörömet. "Ugy tűnt akkor, hogy éppen ez a tavasz volt első igazi szerelme, a napok csordultig voltak szerelemmel valakibe és valamibe, amikor minden diáklányt és lányt szeretett a világon." De ez az érzése más, mert "... most Kátya volt a világban, volt a világnak lelke, amelyben megtestesült, s amely teljes egészén uralkodott." A mostani lelkiállapotához hasonlítja azt a tavaszt is, amikor nem szerelemmel volt tele a világ, hanem halállal. "Mitya kiment a tornácra, ránézett az ajtó mellett álló koporsó hatalmas, aranybrokáttal bevont tetejére, - és hirtelen úgy érezte: a világban halál van! Mindenben ott volt,

a napfényben, a tavaszi fűben az udvaron, az égen, a kertben..."

Ahogy Mitya vonzalma a létező világ egészére kiárad, ahogy szenvedélyének addigi tárgya, Kátya mintegy szétoszródik számára a tavaszi természet egészében, úgy lesz urrá fölötte, szakad el személyiségétől teljesen a benne támadt szenvedély, úgy osztódik szét az ő lénye is a rejtelmesen csábító világban. De Mityát csak egy ideig boldogíthatja panteista rajongása, helyzete úgy súlyosbodik, ahogy a panteista program megvalósulását követően fokozatosan feltárul annak belső ellentmondásossága. A személyes kapcsolatnak a "mindenegység" szellemében való feladása, az önként vállalt magány eleinte a szerelmi szenvedély akadálytalan kiélésének tudatosan vállalt lehetőségét jelenti, később azonban a mértéktelen érzelmi erőfeszítés mindinkább felemészti életerőit, és a tárgytól elszakított szenvedély ellenőrizhetetlen pusztító erővé válik. A féltékenység újra visszatér, és az eddiginél is elviselhetetlenebb kinokat okoz Mityának. Előbb csak egy nyomasztó éjszakai élmény emlékezteti arra, hogy "ördöge", a féltékenység nem hagyta el végleg. Irtózatossá jajongást hall a kertből, és a bagolyhang a tragikus, csak szenvedést hozó szerelem megtestesítője számára. A reggeli világosság eloszlatja balsejtelmeit, melyeket inkább az fog újraéleszteni, hogy hiába várja Kátya levelét, amely arról biztosítaná őt, hogy Kátya is úgy érez, mint ő. Nem gondol arra, hogy Kátyának esetleg nincs mit írnia, azal nyugtatja magát, hogy Kátya rossz levélíró. Egyre inkább magába fordul, a kiujult féltékenység miatt a tavaszi

természet sem vigasztalja meg - éppen a legfontosabb, Kátya hiányzik belőle. A panteizmus már nem egyértelműen pozitív erő Mitya számára. "Kátya mindenben, minden mögött, már a képtelenségig jelen volt, ezért minden új nap egyre borzasztóbban alátámasztotta, hogy ő a Mitya számára már megszűnt, hogy ő már valaki idegen hatalmában van,... ezért a világban minden szükségtelenné, kinzóvá vált, és annál inkább szükségtelen^{ebbé} és kinzóbbá, minél szebb volt." A másodlagos féltékenység ugyanolyan szubjektív eredetű volt, mint az első, s ugyanúgy rögeszméjévé is vált. Testileg-lelkileg tönkretették álmatlan éjszakái, nappali gyöttrődése, amelyek már-már az öngyilkosság felé terelték. Olyan örvénybe jutott, amelyben annál mélyebbre került, minél inkább ki akart belőle jutni. "Hová és hogyan lehet kitörni ebből a bűvös körből, amelyben annál kinzóbb, elviselhetetlenebb az élet, minél inkább jobb volt?"

A "mindenegység"-program végül teljes kudarchoz vezet. Mitya szenvedéseit Aljonkával való kapcsolata tetőzi be. Meggyőződése szerint test és lélek elválaszthatatlan egymástól, felfogásában nincs testi vagy lelki szerelem. Ezért nem értette meg annak idején Kátyának azt a szemrehányását, hogy: " - Te csak a testemet szereted, és nem a lelkem!" Most viszont a Kátya iránti személytelen szerelemtől üzötten, és a "mindenegység" programjának megfelelően magát a hűtlen lánytól megkülönböztetni nem tudván, alkalmi kalandba bocsátkozik, és a pusztán fizikai kapcsolat következtében lényé gyötrelmes megkettőződésében éli át a "mindenegység"-eszmény megvalósíthatatlanságát. Az Aljonkával való

kalandjában a valóságban éli át mindazt, amit addig csak elképzelt, vagyis azt, hogy Kátya másnak adja át a testét, nem neki. Ugyanis nem érez különbséget maga és a lány között, ezért a következmények szempontjából közömbös, hogy ki követi el azt a szörnyűséget, hogy ne a másiké legyen, szerelmük így is, úgy is elvesz. Mitya számára ugyanolyan természetellenes és undorító volt a saját tette, mintha azt Kátyáról képzelte volna el. Annyira tiltakozott az ellen, hogy Kátya a másé legyen, hogy ő maga tette meg azt, aminek bekövetkeztétől annyira tartott. Így bizonyosságot szerzett arról, hogy szerelmük végképp elveszett. Amiért a bűnt magára vetete, borzalmas lelkiismeretfurdalás gyötri. Bármilyen kínzó is volt Kátyával a hűtlenségben való azonosulás, valamilyen negatív értelemben mégis kapcsolatuk fenntartását jelenti. Kátya várva-várt levele viszont, amely tárgyilagosan értesít a szakításról, végleg elszakítja őket egymástól. Ezután már ő maga fordul a lány ellen, végleg feladva a "mindenegység"-eszmény képviselőt. Újult erővel tör rá a féltékenység, holott tudja, hogy mindennek vége. "Ó, igen, igen, ő tudta ezt: hasztalan! Mindennek vége, örökre vége!" Nem tudja elhinni, még mindig kétségbeesetten ragaszkodik Kátyához; "... megbocsájt neki mindent, csak újra, úgy, mint régen, boruljon a nyakába, hogy együtt mentsék meg magukat, - mentsék meg gyönyörű szerelmüket..." Mityának ez mindenél fontosabb lenne, a szerelmére tett fel mindent, ha megszűnik, neki is meg kell halnia. "És Mitya magához tért,

verejtékezve, és azzal a megrendítően világos felismeréssel, hogy elveszett, hogy a világ olyan iszonyatosan sötét és kilátástalan, amilyen talán még a siron túl a pokol sincs."

A "Митина любовь" című elbeszélésben felmerült problémák a "Дело корнета Елагина" ⁴³ című, 1925-ben írt elbeszélésben fogalmazódnak újra, csak míg az előző műben azok egy szerelem fejlődéstörténetében rajzolódnak ki, annak minden új fázisával beljebb vonva a hőst bonyolult ingoványukba, addig a "Дело корнета Елагина" című elbeszélésben Bunyin a "Лёгкое дыхание" című elbeszélés szerkezetéhez hasonlóan kész helyzet elé állítja olvasóját, s a kész helyzet boncolgatásával tárja elénk a személyiségproblematika újabb kérdéseit. A már lepergett esemény sor - Bunyin kései elbeszéléseire jellemző módon, - egyszerű - első látásra banális szerelmi történet, egy fiatal hadnagy és vidéki színésznő szerelmének halállal végződő históriája, bár rögtön az első mondatban érezteti az író, hogy a szimpla történet mögött a lét lényegi problémái rejtőznek. "Borzasztó eset ez - furcsa, talányos, megoldhatatlan eset. Egyfelől nagyon egyszerű, másfelől - rettentő bonyolult, egy bulvárregényhez hasonlítható, - így is neveztek városunkban, - ugyanakkor egy mélyenszántó művészeti alkotás témájául szolgálhatna... Jelentette ki a bíróságon a védő."

A kérdésre, hogy miért ölte meg a szeretőjét, "... Jelagin válaszképpen makacsul hajtogatta, hogy mind a ketten

- Ő maga, és Szosznovszkaja is "tragikus helyzetben" voltak, hogy abból a halálon kívül más kiutat nem láttak, és azzal, hogy Szosznovszkáját megölte, csak az ő kívánságát teljesítette." De Jelagin arról nem nyilatkozott, hogy miben is állt számukra ez a "tragikus helyzet".

A "tragikus helyzet" jelentése, kialakulásának magyarázata, és mindkettejük számára végzetes feloldódása, a hősök életérzésében, egymáshoz való kapcsolatuk jellegében keresendő.

Jelagint és Szosznovszkáját az életérzésükben közös lényegi vonás köti egymáshoz, amelyet a másikon kívül senki sem éreztek, annak az ellentmondásnak a tragikus érzete, amely életvitelük, hétköznapi életük és szellemi igényeik között van. Miközben igen intenzíven vesznek részt közösséges világuk életében, mindketten szenvednek e számukra banális világhoz való kötöttségüktől, attól szabadulni akarnak, valami más életre, valami "rendkívüli"re vágnak, de maguk sem tudják, mi az a "rendkívüli". "A világ unalmas, halálosan unalmas, pedig az én lelkem valami rendkívülit áhít." - írja naplójában Szosznovszkaja. Jelagin hasonló vágyának ad kifejezést, amikor szüntelen el akar kapni "valamilyen megfoghatatlan dallamot, amit mintha hallott volna valahol, de az nincs és nincs!" Egyformán erős bennük a vágy a magasabb, poétikusabb életre, de Jelaginnak ebben a vágyban az a határozott kívánsága ült testet, hogy a valami-kor hallott, vagy hallani vélt csodálatos dallam jelentkezésével helyreálljon a világ hajdani, széttört egysége, amelyet a dallam élete jelentett, hogy újra érezhesse maga és a világ között az elvesztett harmóniát. Szosznovszkaja lel-

két olvasmányélményeiből ismert romantikus ideálokkal tölti meg, ezzel próbálja elleplezni lényének ürességét.

Az élet szürkeségének és "poétikátlanságának" érzete a két hősnél másként jelentkezik. Szosznovszkaja ki akar válni környezetéből, nem akar olyan lenni, mint mások, rejtelmesnek és furcsának akar feltűnni az emberek szemében, úgy érzi, a titokzatosság önmagában elegendő ahhoz, hogy poétizálja az életet. "Az ő élete - mondogatta - Marija Szosznovszkaja élete semmiképpen nem mulhat el szürkén, dicsfény nélkül." Nem véletlenül akart színésznő lenni, úgy vélte, az örök értékeket hordozó művészettel való érintkezés, és az a hírnév, amelyet csak az szerezhethet meg, aki a művészetet szolgálja, s egész életével igazolja ezen örök értékek létét, halhatatlanná tehetik a lelkét. De a muzsák szolgálatától sem kaphatja meg azt a "rendkívülit", amire vágyik, mert a művészetet a hétköznapi élet szférájába vonva olcsó komédiázássá degradálja azzal, hogy szüntelen valamilyen szerepben mutatkozik, "szinte sohasem volt önmaga". A mindennapi életben hódolói előtt való szerepjátszása egy idő után hitelét veszítette, mert azok leplezték hamis pózait, s ezzel megszűnt számára az a környezet, amely elfogadva igazolta volna viselkedését. "Komédiázni, csufolódni - ez volt a legfőbb kedvtelése. Gyengéd, talányos, sokatmondó mosolyaival, vagy szomorú, ártatlan gyermeki sóhajjal az őrzöngésig ingerelni az embert - ehhez nagyon értett." - mondja egy hódolója. Ez az állandó szerepjátszás akarátán kívül a lenézett környezet ellen irányuló sajátos bosszuvá alakult, mert érezte, hogy ő maga sem lehet különb, nem tudott a banális miliő fölé emelkedni.



kedni.

A halhatatlanság áhitása motiválja azt a halálkultust is, amelyet Szosznovszkaja alakított ki a maga számára azzal, hogy különös szenvedéllyel gyűjtötte a halál jelvényeit; egyik szobáját pedig fegyverekkel töltötte meg, mint ahogy kifejezte magát, "direkt öngyilkosság céljára" rendezte be, különös szórakozása volt holdfényben a temetőbe kocsizni, egyszer Jelagint is rábeszélte, hogy vigye el a kápolnába, hogy megnézhesen ott egy halottat. Csak egy váratlan eset kapcsán derült ki Szosznovszkaja környezete számára a színésznő halálhoz való viszonyának misztifikált természete, az, hogy tulajdonképpen Szosznovszkaját a haláltól való rendkívüli félelme készteti arra, hogy úgy rendezze be az életét, hogy egy percre sem fedkezzen meg arról, hogy ennek a földi létnek egyszer vége szakad, mintha azzal, hogy elébe megy, sietteti, elkerülhetné a megsemmisítő katasztrófát. Szosznovszkaja szinte belebetegedett az ijedelembé, amikor egy alkalommal véletlenül meggyulladt rajta a köntöse. Ez az eset őt magát is meggyőzte arról, hogy a véletlen, nem az ő általa kívánt halál nem lehet számára megoldás, nem segíti hozzá az olyanmire áhitott halhatatlansághoz. A kétféle halál feltételezése, tulajdonképpen a halálhoz való kettős viszonyulás feltárja Szosznovszkaja lényének legfőbb ellentmondását, életéhez való kettős viszonyát, amely igényei és a dolgok valódi állása között van: várja a halált, hogy saját tragédiájában főszerepet játszván meggyőződhessek arról, hogy lénye szellemi értékek hordozója, de tulajdonképpen

a fizikailag megsemmisítő váratlan halál ellenséges erő, mert valódi szellemi igény híján a halál közvetlen közelségtől csak a fizikai pusztulás borzalmát jelenti számára. Ily módon a halhatatlanság érdekében képviselt tragikus halálvágyát szánalmas halálfélelme komédiává degradálja.

Halálkultuszával azonos eredetű szerelemkultusza is, mert kívánsága szerint ugyanolyan célt kell szolgálnia: annak a bizonyosságnak a megszerzését, hogy lényé szellemi értékek hordozója. Elfogadja ugyan a város aranyifjainak hódolatát, bár effektált elvárásai szerint nem elégedhet meg iránta táplált érzéseikkel, és annak ellenére, hogy lényegében biztos abban, hogy nem létezik olyan "szerető szív", amelyenről álmodozik, mégis a választott szerepemeltet kitarva állhatatosan keresi azt. Romantikus felfogás szerint csak a lelki szerelmet ismeri el, "... mind mind a testem, és nem a lelkem akarják", panaszkodik, és közben szerepjátszásával mindig valami álarcot von a lelkére, ő maga teszi lehetetlenné a személyes vonzalom kialakulását. Lelkiéletének közvetlen kinyilvánítását nem kockáztatja meg, mert ezzel sikereit tenné kockára, azt ő is tudja, hogy testének szépségével, s nem szellemi nagysággal gyakorol hatást nemcsak hódolóira, hanem a színházi közönségre is: "És tudott élni a szépségével... leginkább olyan szerepeket játszott, amelyekben testi szépsége érvényesülhetett."

Jeleginnal való ismeretsége nyitott lehetőséget arra, hogy életének komédiája tragédiába forduljon. Jelagin számára a szerelem nem önmegvalósítás, a szerelem számára a szeretett lénnyel való teljes azonosulást jelenti, melyben

potenciálisan adva van a lét katasztrofikusságának tudatától és érzetétől való menekvés lehetősége. Jelagin nemcsak bizonytalanul érzi a lét belső zűrzavarát, mint ahogyan Szosznovszkaja érzékeli az élet "poétikátlanságát", ő felismeri ezt, s ebben a felismerésben, a prózai lét látszólagos nyugalmanak elvetésében és a személytelen környezet vállalásában fejeződik ki harmónia utáni vágya. Teljesen átadja magát a szórakozás különböző formáinak, de számára a "mámor, zene, szerelem is végeredményben csalóka, és csak fokozzák az élet és világ érzékelésének ezt a kimondhatatlanul éles és tulzott finomságát." Szosznovszkaja iránti szerelmében, éppugy, mint a mulatozásban is, a menekvését keresi, és teljesen átadja magát ennek a szenvedélynek. A nőben a kaotikus őselem hordozóját látja, nem létezik számára test és lélek kettőssége, úgy fogadja el Szosznovszkaja lényét, mint egységes egészet, és mások szemében kétértelmű viselkedésében csak a vak pusztító életenergia számára mindeennél értékeesebb megnyilvánulását látja.

Mindketten "végzetesek" egymás számára. Jelagin a "végzete" Szosznovszkajanak, mert komolyan veszi szerelme banális szerepjátszását, és akaratlanul is segédkezik abban, hogy Szosznovszkaja komédiája tragikus fordulatot vegyen. Jelagin számára is végzetes Szosznovszkaja iránti szerelme, mert annak révén eszmél rá végérvényesen saját programjának megvalósíthatatlanságára, arra, hogy nem képes harmóniát teremteni maga és a világ között.

Szosznovszkaja Jelaginnal való találkozása teremt olyan szituációt, amelyben lehetőség nyílik arra, hogy a színész-

nő megjátszott tragédiaigénye megvalósuljon, személyes sorsává válják. Az elbeszélés végén Jelagintól várja a halált, aki, ha az iránta érzett szerelemből képes lenne megölni őt, lehetővé tenné számára, hogy élete drámájának tragikus hősnőjeként léphessen föl, s ezzel együtt megtalálná azt a "szerető szívet", amely képes a saját szívét megfosztani szerelmétől, ha ezt az úgy kívánja: "Most már vége a komédiának, Te tudsz nélkülem élni? Azt feleltem, hogy nem. - "Igen - mondta ő, - elvettem az egész lelked, minden gondolatod. Nem habozol megölni magad? Ha nem, vigyél engem is magaddal. Én sem tudok nélküled élni. És ha megölsz, azzal a tudattal halsz meg, hogy végül én már teljesen a tiéd vagyok - és örökre."

Szosznovszkaja lényé halála pillanatában válik egyértelművé, ekkor tűnik el a lényének banalitása és megjátszott tragédiaigénye közti ellentmondás, miután a tragédia bekövetkeztével az utóbbi igazolódik. Halálában felülemelkedik környezetén és önmagán, mert a gyilkosságra vállalkozó férfi segítségével ténylegesen átéli a szeretet erejét és a halál borzalmát, ami addig minden igyekezete ellenére sem sikerült neki. Bár partnere hathatós közreműködése nélkül a fiatal színésznő nem jutott volna el a tragikus magaslatra, közös sorsuk alakításában játszott szerepe korántsem passzív, hiszen lényének varázsával a férfi rajongását ő váltotta ki, és ő határozta meg a tragikus programot, amelyet a szenvedély erejétől hajtva a másik beteljesített.

Megállapodásuk ellenére Jelagin nem végez magával. "Amikor megláttam őt holtan, a világon mindenről megfele-

keztem." - mondja. A megállapodás formális megszegése, a gyilkosságot követő tökéletes önfeledtség azonban éppen azt mutatja, mennyire azonosult a férfi szerelmével, s ily módon az áldozatával végző gyilkos szubjektíve öngyilkosságot követ el. Többé nincs jelentősége számára annak, hogy fizikailag megsemmisül-e, vagy sem, mert Szosznovszkaja halálának pillanatában eggyé váltak, és ha egyikük meghal, ezzel a másik élete is véget ér. Ha sorsukat a közös elhatározást motiváló tényezők oldaláról nézzük, azt kell mondanunk, hogy a legfontosabbat kapták meg egymás révén az élettől. Szosznovszkaja magatartásának igazolását, és ezzel a banalitástól való menekvést, Jelagin pedig a mindenegység élményében részesült, visszanyerte a világ elvesztett harmóniáját. A katasztrófát túlélő, és gyilkos voltát elviselni kénytelen Jelagin felől nézve viszont a legborzalmasabb, mert az fejeződik ki benne, hogy a világgal végletesen meghasonló ember spirituális igénye az igény hordozóját magát is pusztítva véres áldozatot kíván.

Az ugyancsak 1925-ben született, "Солнечный удар" című elbeszélés hősei - az előző mű hőseivel szemben - nem hordozzák a személyiség veszélyeztetettségének tudatát, ennek megfelelően nem törekszenek személyiségük kialakítására, nem tiltakoznak az ellen, hogy semmiben sem válnak ki környezetükből, sőt lényük ezen aronélküliségét poétizálják, amikor úgy vélik, hogy a véletlen találkozás a volgai hajón, az egymás iránt támadt hirtelen vonzalom valami titokzatos inerciaerő műve: "A nekiiramodott hajó tompa puffanással ütdődött a gyéren megvilágított mólóba, úgyhogy ők

majdnem egymásra zuhantak." Engednek a váratlan fellobbanásnak, amelyről később maguknak sem tudnak számot adni, mert egyikük sem érzett soha hasonlót. "Mintha elborult volna az elmém... vagy inkább mind a ketten valemi napszúrásfélét kaphattunk..." - véli a nő. A "furcsa kaland" végétér azzal, hogy a nő reggel egyedül utazik tovább a Volgaparti kisvárosból, s ezzel a férfi kívánsága ellenére lehetetlenné teszi a kapcsolat folytatását, esetleges személyessé válását, mert semmit nem árul el magáról, és őt sem érdekli a partnere: " - De miért kell azt magának tudni, ki vagyok én! Én Marja Harevna, a tengeren tuli tájak cárnője vagyok!... Talán ez nem elég magának?"

A kapcsolat személytelenségének nyomatékos hangoztatása ellenére azt tapasztaljuk, hogy az elbeszélés eszmei középpontja mégis az a tény, hogy a személytelenség és névtelenség mellett a találkozás révén fontossá válik számukra a másik lénye, és ez a találkozás olyan élményt adott mindkettőjüknek, amit, úgy tűnik, egymáson kívül senki mástól nem kaphattak volna meg, - "se egyikük, se másikuk nem érzett soha életében hasonlót." De Bunyin hősei a találkozás kivételességét, e sajátos állapotot annak minden következményével együtt csak akkor élik át, amikor már elváltak, amikor az elválás ténye lehetetlenné teszi számukra az élmény jelenben való átélését. A nő határozottan visszautesítja a hadnagy kérését arra vonatkozóan, hogy együtt utazzanak tovább, "és a hadnagy valahogyan könnyen hajlott a szavára", mert egészen szerelme elutazásáig abban a mámoros hangulatban volt, amelybe az élmény hatására került:

"Könnyed boldogsággal a szívében kísérté le a kikötőbe, - pontosan a rózsaszínű "Szamoljot" indulásához -, mindenki szemeláttára megcsókolta a fedélzeten, és éppenhogy elérte még a pallót, amit már húztak befelé."

Ez a felhőtlen lelkiállapota csak akkor mult el, amikor a szállodába visszatérvén furcsa hiányérzettel párosult, mert "... a szoba nélküle /a nő nélkül/ valahogyan egészen más lett, mint amikor még jelen volt. Még telve volt vele - és üres. Ez furcsa volt!" A hadnagy a környezet, a szoba hangulatának megváltozásában érzékeli saját lelkiállapotváltozását, úgy érzi, még csordultig a lelke a nemrég átélt élménnyel, s ezzel egyidőben mérhetetlen ürességérzet fogja el. Az a "furcsa számára, hogy a könnyed "utikalandnak" indult találkozás emléke az elválás után nem tűnik el nyomtalanul a lelkéből, mint eddigi életében hasonló esetben, hanem támad a lelkében egy olyan új érzés, amelyet azelőtt sohasem érzett, még akkor sem, amikor a nő még jelen volt. De nem csupán az "új érzés" pusztá megjelenése "furcsa" számára, hanem az is, hogy egész lelkét eltölti, minden más érzése fölé kerekedik: "... még rendkívül elevenen élt benne az éppenhogy átérzett, női bájai révén szerzett öröm érzése, de most mégis a fő ez a másik, teljesen új - furcsa, érthetetlen érzés volt, amelyet még csak nem is feltételezett magában, amikor tegnap kezdeményezte azt a, ahogyan ő gondolta, csupán csak egy szórakoztató ismeretséget." Az "új érzés" nemcsak "furcsa", hanem "érthetetlen" is, mert nem egyértelmű, egyszerre jelent számára elviselhetetlenül nagy boldogságot - mert a nő tá-

vozása után felismeri találkozásuk jelentőségét, hogy végtelenül szereti őt -, ugyanakkor túl nagy boldogtalanságot is, mert úgy érzi, valami nagyon fontos dolgot kapott meg a sorstól, amit rögtön el is kellett veszítenie. A hadnagy tragikusan paradox helyzetbe került, mert a nő iránti érzés felismerésének feltétele annak távozása volt, viszont a feltétel teljesülése kizárja a felismerés adta élmény megélésének lehetőségét, mert nincs kivel osztania a szerelem felismerésének örömeiben. Minél biztosabb kívánsága teljesülhetetlenségében, annál fontosabbnak tűnik számára, hogy elmondja a nőnek, mennyire szereti, minden vágya, hogy valami csoda visszahozza neki őt; Hogy "... még ezt az egy, mai napot töltsse vele, - csak azért, csakis azért, hogy megvallja neki és valamivel bizonyítsa, meggyőzze, hogy mennyire fájón és lángolva szereti őt... Hogy miért bizonyítaná? Miért győzné meg? Nem tudta miért, de ezt az életénél is fontosabbnak tartotta." A nő lényének hiánya gyötri a hadnagyot, az idejében meg nem érzett harmónia elvesztése, amely, ha rövid időre is, de bizonyos egységtudatot alakított ki benne, s ezen egység által harmóniaérzetet teremtett közte és a világ között. A fizikai közelség megszűntével megszűnt ez az éppen megszűntében felismert harmóniaérzet is, és a hadnagy, visszazuhanván eredeti, diszharmónikus állapotába, az elvesztett boldogság emlékével nehezen viseli el az előállt átmeneti helyzet bizonytalanságát: "És most mihez kezdjek, hogy töltsen el ezt a végtelen hosszú napot, ilyen emlékekkel, és ezzel a gyógyíthatatlan fájdalommal, ebben az istentől is elhagyott kisváros-

ban, ugyanannak a ragyogó Volgának a partján, amelyen elvitte őt ez a rózsaszínű hajó!"

Míg a férfi csak az elválás után döbben rá a találkozás jelentőségére, arra, hogy valami nagyon fontos dologtól kellett megválnia, mert megmagyarázhatatlanul és lelki-fizikai erejét felülmúlóan szenved a hiányától, addig partnere rögtön megsejti, hogy ez a találkozás rendkívüli jelentőségű számára, amilyen csak egyszer adódik az életben. Azért képes a férfinál korábban és érzékenyebben felfogni, és problémátlanul, naivan magához engedni az élményt, mert a szerelmi kaland számára annyira új, annyira teljesen más, mint a "hétköznapi élete", ő a férfival ellentétben nem rendelkezik ilyen "uti kalandok" emlékével: "Soha, még csak hasonló sem történt velem, és nem is fog többé." Őt azért nem fenyegeti a meghasonlás veszélye, mert a banális környezet sugallta értékeléstől szabadon, s egyben minden szentimentális előítélet, várakozás nélkül, a sors különös, egyszeri ajándékeként fogadja el a találkozásuk adta boldogságot. "Hogy zavarban volt-e? Nem, nem nagyon, csak egy egészen kicsit. Egyszerű és vidám volt, mint azelőtt, de - már megfontolt. Fel sem merül benne a magyarázatkeresés igénye, csak két ilyen szélsőséges fogalommal rögtönöz véleményt heveny fellobbanásukról - ez vagy valamiféle elmeelborulás, /"napfogyatkozás"/, vagy pedig éppen az ellentéte, "napszúrás" lehetett. Azért ragaszkodik ahhoz, hogy egyedül utazzék tovább, mert finom ösztönrel érzi meg, hogy az élet ilyen váratlanul^{az} emberre törő, rövid, felfokozott, "napszúrásra" hasonlítható idejét aligha lehet meghosszabbítani, mert az-

zal éppen a rendkívüliségtől fosztanak meg: "Ha együtt utazunk tovább, minden elromlik."

A hadnagyot, aki az élmény különösségét csak a nő távozása után tapasztalja, a furcsa-gyötrelmes boldogság állapota nem hagyja el, állandóan kíséri, s arra készíti, hogy akarata ellenére is foglalkozzék vele, hogy próbálja megfejteni a maga számára természetét, s ennek érdekében magyarázatot találjon találkozásukra. De minél állhatatosabb módon keresi a megoldást, annál kevesebbet ért az egészből, csak abban biztos, hogy ez a találkozás egyáltalán nem hasonlítható addigi életükhöz, hiszen lehetetlennek, képtelenségnek tartja érintkeztetni egymással a kétféle létformát. "Hiszen hogy mehetnék én, gondolta, hogy mehetnék el csak úgy abba a városba, ahol ott a férje, a hároméves kislánya, ott van az egész családja, az egész hétköznapi élete!" Az is érthetetlen számára, hogy a mostani, a nő távozása utáni állapota miért más ahhoz az állapotához képest, amelybe a találkozás révén került - az volt az utólag felismert felhőtlen boldogság, ez a kínzó megkettőződtség, a végletes boldogság és végletes boldogtalanság közti hányódás állapota.

"Meg kellett ettől szabadulnia, valamivel elfoglalni magát, elterelni a figyelmét, valahova elmenni innét." De akármerre indul, mindenütt találkozik a külvilág valamely olyan jelenségével, amely a találkozás idején kedves volt, és boldogságot jelentett számára, de a nő elutazása után mintha értelmét veszítette volna, mintha az ő lelkéhez hasonlóan minden megkettőződne, úgy tűnik, a világ boldogsá-

got és boldogtalanságot egyszerre jelentő jelekké hullott volna szét, "... és mindez vakította, mindent forró és örömet sugárzó, de itt valahogy értelmetlen napsütés árasztott el", amelynek előző napi szüntelen jelenléte találkozásaiban - a nő lesült bőrének illata, a felforrósodott szállodai szoba, a betűző vidám reggeli napfény -, még a nyarat, a gondtalanságot, az ifjúsággal járó életörömöket idézte, az a nő távozása után, úgy tűnik, ellene fordul ebben az "istentől is elhagyott kisvárosban", s egész nap kiméretlenül égeti, emlékezteti magára, éppen úgy, mint az "új érzés".

Az állapotát elviselhetetlennek érző férfi élményétől befolyásoltan látja a világ széttördeltnek tűnő jelenségeit, konstatálja, hogy azok boldogságvágyát nem igazolják, és szerelmétől megfosztottan nem képes értelmet adni nekik, ezért a külvilág ostobának és értelmetlennek tűnik: "Milyen otromba, ostoba és szörnyű minden hétköznapi, közönséges dolog, amikor őt hatalmába kerítette; igen, most döbbent csak rá -, szinte ledöntötte a lábáról ez a szörnyű "napszurás", ez a túl nagy szerelem, túl nagy boldogság!" A hadnagy végül a megkettőzöttségtől való szabadulás érdekében akar magyarázatot találni találkozásukra. De erre nincs módja, mert saját létszférája, a személytelen világ viszonyaiban sem igazodik el, nem szenvedett soha a környezet szorításától, nem kényszerült rá, hogy világán felülemelkedve analízáló módon próbálja megközelíteni azt.

A hős csak akkor szabadul meg a megoldhatatlan problémától, amikor ereje fogytán lévén, lemond a megoldásáról,

véglegesen feladja a magyarázat megtalálásának reményét.

"Olyan elcsigázottan tért vissza a szállodába, mintha valahol Turkesztánban a Szaharán kelt volna át." Utolsó erőit összeszedvén bement a nagy, üresen kongó szobába. A szobát már rendbehozták, a nő jelenlétének utolsó jelei is el voltak tüntetve, - csak "egy ottfelejtett hajtű, az hevert az éjjeliszekrényen!" Ez a véletlen ottfelejtett hajtű betetőzte a hadnagy szenvedéseit, ugyanakkor egyértelművé tette az "új érzés"-t, mert a már rendbehozott szobában ez az apró jel újra csak a rövid időre megismert boldogságra emlékezteti, és bizonyossá teszi számára, hogy a boldogság örökre elveszett, és az "új érzés" a jelen pillanattól fogva csak boldogtalanságot jelent.

A teljes reményvesztettség állapotát testi-lelki kijnaitól meggyötörten végül álomba merült, s amikor estefelé fölébredt, nagyon távolinak tűnik, ami történt, "... a tegnapi napra és a mai reggelre úgy gondolt, mintha azok tiz évvel azelőtt lettek volna." A meg hasonlástól való szabadulás érdekében mintegy védekezésésképpen "kialudta" a történeteket, akár egy valódi mánort, megoldás helyett "elfelejtette" a megoldhatatlan problémát. Lassanként visszatért eredeti állapotába, a világ újra igazolja hangulatát. Ujra este volt, ugyanaz a kocsis vitte ki a kikötőbe, amelyik előző este elhozta őket, ugyanazok a fények gyultak ki a városban, - úgy tűnhetett, hogy semmi sem változott. A hadnagy megkönnyebbülten távozott a számára "kiüresedett volgai világból" - a lakájnak és a kocsisnak dupla borra való ad, - mégis magával viszi azt a nyomasztó érzést, hogy tiz évvel

Öregebb lett. Az átélt élmények hatására a fiatalember számára úgy tűnik, hogy egy másik dimenzióba került, ahol felgyorsult az idő, s ez alatt az elgondolt tíz év alatt annyi tapasztalatot szerzett önmagáról és a világról, amennyit saját közegében csak hosszabb idő alatt gyűjthetett volna össze. Csak a hajón került vissza teljesen a saját élet-szférájába, amelyben otthonosan mozoghat, mert még utban a kikötő felé a bérkocsi "vörös, napszitta ülése" is a kiméletlenül égető elemi erő jelenlétében is az "új érzés" emlékezteti magára: "És rendkívül barátságosnak és kellemesnek tűnt a sok ember nyüzsgésétől ez a hajó, amelynek már minden zuga ki volt világítva és mindenütt finom ételek illata lengte be."

II. Fejezet

A "Csisztűj ponedel'nik" című elbeszélés értelmezése

Ha a három elbeszélés problematikájának megoldását és a Bunyin által fellelt, a "Ночь" című lírai vázlatban kifejtett, az egyén a személyiségét megosztó ellentmondások előli menekvésének módját összevetjük, azt állapíthatjuk meg, hogy a hősök eszményének megvalósulása korántsem jelenti egyben az írói eszmény megvalósulását is, az csak egy, bár a végső megoldás szempontjából igen fontos részmegoldás.

A "Митина любовь" a "Дело корнета Елагина" és a "Солнечный удар" című, az emigrációs korszak elején írt elbeszélések vizsgálata alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy Bunyin hősei mindaddig nem érhetik el eszményüket, nem érezhetnek harmóniát a kaotikusnak tűnő világ és maguk között, amíg a harmóniát valamilyen individuális érdektől hajszolva tudatosan keresik. Ezt az elveszettnek hitt harmóniát csak akkor képesek újra megérezni, ha a személyiséget szétfeszítő ellentmondásoktól kényszerítetten lemondanak eszményükről, az anyagi létnél magasabbrendű szellemi lét birtoklásáról, valamint a megszerzés eszközének hitt individuális szenvedélyről, s ha e lemondás a kényszerűségből fakadóan feltétlenül tudattalan.

De Bunyin nem elégedhet meg az individuális és antiindividuális problematika kettősségének megszűnésével, mert várákozása ellenére ez nem hozza el az individuum számára

az önköréből való szabadulás, és az esztétikai létben való megnyugvás tartós állapotát, hiszen, ha meg is adatik a hősök számára az áhitott egységérzet, ez csak pillanatnyi, mert az elbeszélések tapasztalata szerint a szellemi igények kielégítése az egyensúlyát veszített világban csak fizikai, /Mitya, Szosznovszkaja esetében/, illetve erkölcsi, /Jelagin és a hadnagy példája/, önmegsemmisítés árán lehetséges.

Bunyin maga is érzi a probléma megoldásának a "Ночь" című elbeszélésben megfogalmazott programhoz viszonyított részleges voltát, s ez a hiányérzet a probléma újragondolására készteti. De még sokáig nem érinti ezt a kérdést, csak az emigráció derekán, 1944-ben, a "Тёмные аллеи" című ciklus "Чистый понедельник" című elbeszélésében tér vissza hozzá, amennyiben a ciklus más darabjaiban csak a három, a korszak elején született mű eredményeit variálja, de a probléma megoldásához nem jut közelebb.

A "Чистый понедельник" kiemelkedik a ciklus, sőt az emigrációs korszak elbeszéléseinek sorából, annak ellenére, hogy ez a mű is magán viseli az emigrációs elbeszélések valamennyi, csak erre a korszakra jellemző jegyét.⁴⁵ Látszólag ez is szerelmi tárgy elbeszélés, két gondtalan, csak a szórakozásainak élő fiatal ember az első világháború küszöbén lévő Moszkva háttérén kibontakozó szerelmét, és annak - Bunyinnál ez sem új - tragikus végét beszéli el. De éppen az a mód, ahogyan végetér, különbözteti meg más szomorú hangvétellű bunyini történetektől - a névtelen hősnő az író által megmagyarázatlan és objektíve motiválatlan kolostorba

vonulása, amely a férfi életét tönkreteszi. A három fent elemzett elbeszélésben a hősök fizikai, illetve erkölcsi önmegsemmisítése minden esetben motivált - Mitya és a hadnagy nem képesek elviselni a rájuk nehezedő pszichikai nyomást, Szosznovszkaja és Jelagin a megszerzendő örök harmónia érdekében áldozzák fel szerelmüket - de a névtelen hősnő tette látszólag motiválatlan és céltalan.

Az elbeszélés jelentőségét feltáró, más egyedi jegye az, hogy az emigrációban keletkezett művekkel ellentétben, a szerelmi történet csak egy szála az eseménydusnak nem nevezhető cselekménynek, csak keretet ad az ezuttal nála lényegesebb mondanivalónak, mert az elbeszélés befejezése csak a hősré nézve tragikus, hiszen a hősnő szenvedélye nem szerelmi szenvedély. L. Dolgopolov is kiemeli az elbeszélésnek "az egyszerű fabula mögé rejtett jelentőségét": "Ilyen jelentőséget nem érzünk Bunyin más, azonos típusu elbeszéléseinek olvasásakor, például a nagyszerű "Солнечный удар", a "Натали", a "Баллады" című, és más elbeszélésekben, habár mind egy témára íródtak. A "Чистый понедельник" hőseinek tettei és arculata mögött tévedhetetlenül érezzük valami jelentőségteljes dolognak a jelenlétét, amit finoman, csodálatos műveltséggel, de éppolyan állhatatossággal is sző bele Bunyin a tőle megszokott szerelmi tárgy szűzsébe."⁴⁶

L. Dolgopolov elemzésében arra keresi a választ, miért foglal el különleges helyet Bunyin elbeszélése az emigrációs periódusban, mi az a "jelentőségteljes dolog", amelynek jelenlétét érezni az egész műben. A szerző a probléma megoldása érdekében elvégzi az elbeszélés két ellentétes értelmű

motivumsorból álló jelképi rendszerének elemzését, mely a hősnő kettős, a nyugati és keleti kultúra elemeit magában foglaló lényében nyer kifejezést. Dolgopolov azt is helyesen veszi észre, hogy a hősnő e számára elviselhetetlen kettősséget egy egységes ideál, egy "harmadik igazság" /Dolgopolov/ felé való törekvésben kísérli meg feloldani. Dolgopolov úgy véli, hogy a kolostorba vonuló hősnő Oroszország szimbóluma az elbeszélésben, amennyiben Bunyin által a Kelet-Nyugat kettősséget feloldandó, a patriarchális Oroszországot ideállá való emelésével alkotott Oroszországon koncepciót Bunyin új történelemfelfogásaként értelmezi, s ilyen értelemben a hősnő kizárólag e koncepció képviselője az elbeszélésben. A mi szemléletmódunk e ponton válik el a Dolgopolov által az emigrációs periódust a bunyini történelemszemlélet oldaláról vizsgált módszerétől, amennyiben véleményünk szerint az e módszerrel alkotott nézet, habár igazságtartalmát nem vonjuk kétségbe, nem ad teljes képet az emigrációs korszak művészetéről, ezért azt egy szélesebb horizontot átfogó szempontból, eszmetörténeti szempontból tárgyaljuk. A dolgopolovi, Bunyin történetfilozófiáját hangsúlyozó nézet és a mi eszmetörténeti szempontból végzett vizsgálódásaink eltérő módszeréből eredő nézetkülönbségeket az elemzés során részletezve közöljük.

A külső gyér cselekmény és a belső "rejtett jelentőség" kettőssége a szereplők alakjának kettősségében ült formát. Az "eseményekről", a nem szokványos szerelmi történetről a hős elbeszéléséből szerzünk tudomást. Az ő alakjának kettősségét Bunyin korábbi hőseihez hasonlóan /pl. Mitya, Jelagin/

az a nemtudás jelenti, ahogyan nem képes eldönteni, hogy számára ez boldogtalanság vagy boldogság volt-e, vagy egyszerre mindkettő: "... és mindez sokáig feloldatlan feszültségben tartott, kínzó várekozásra készített - ugyanakkor kimondhatatlanul örültem minden órának, amit vele töltöttem." - vallja a hős. A hős kettőssége ennél bonyolultabb és mélyebb értelmű. Ő az elbeszélés valódi főszereplője, mert a férfi azt teszi, amit szerelme kíván, teljesen ráhangolódik, teljesíti a számára szeszélynek tűnő kívánságokat. A nő kettőssége abban mutatkozik meg, hogy hétköznapi élete és belső szellemi élete által sugallt vágyai egymásnak ellentmondanak. Bunyin egész művészetét tekintve ez nem új momentum, sőt a vizsgált emigrációs korszakban is szép számmal találunk példát erre a jelenségre. De ez a kettőség abban a lényeges momentumban tér el pl. a Szosznovszkaja lényét megosztó kettőségtől, hogy a "Чистый понедельник" hősője számára ez a kettőség elviselhető, és tudomása van a körülötte folyó modern élet banalitásáról. Érti a saját életén uralkodó banalitást is, de ellene nem kell harcolnia, elfogadja, mert az lelki-szellemi épségének veszélyeztetettsége nélkül elfogadható. "Nem értem, hogy nem unják meg az emberek, hogy egy életen át minden nap ebédeljenek és vacsorázzanak / - mondta egyszer a férfinak /, - de ami őt magát illeti, ebédelni is ebédelt, vacsorázni is vacsorázott, mégpedig moszkvai alapossággal." Amikor pedig a hős csodálkozva kérdezi, hogy miért akar elmenni a Művész Színház vidám műsoros estjére, hiszen egyszer azt mondta, hogy nincs számára banálisabb, mint ezek az estek, azt feleli, hogy most is így

gondolja, de azért el akar menni. Azzal, hogy létét elismeri, és nem harcol vele, a hősnő fölébe kerekedik a banalitásnak. Ez azért lehetséges, mert hétköznapi életét létezése szempontjából nem tartja lényegesnek, arra egy magasabb, szellemi nézőpontból tekint, és, mert érzi, hogy ihletett belső szellemi életének fénye egész lényét, a hétköznapi létformáját is beragyogja.

Az elbeszélés a hős szempontjából a nő hétköznapi életét mutatja be, s csak homályos célzások szerepelnek arra vonatkozóan, hogy ennek a tétlen, csak a szórakozásainak élő nőnek a fejében intenzív szellemi munka folyik. Az elbeszélést a hősök életének és szellemi érdeklődésének bemutatásával teljes egészében áthatja a szépség eszméje, a művészetek dicsérete, a korabeli és multbeli Oroszország és Nyugat kultúrája. Maga a két hős rendkívüli vonzó külsővel megáldott ember, s életük, igényeik alapján ítélve, belső értékeik is összhangban állnak küllemükkel. "Mindketten gazdagok, egészségesek, és olyan szép pár voltunk, hogy az éttermekben, hangversenytermekben megfordultak utánunk. Én, származásom szerint a penzai kormányzóságból való lévén, abban az időben valami déli, forró szépséggel rendelkeztem, sőt "illetlenül szép" voltam, ahogy egyszer egy híres színész mondta nekem, aki rettentően kövér, nagy falánk és szellemes ember volt. "Az ördög tudja, ki maga, valami szicíliai", - mondta álmosan; és a temperamentumom is déli volt, élénk, bármely pillanatban boldog mosolyra, ártatlan tréfára kész. Az ő szépsége pedig valami indiai, perzsa eredetű volt... legtöbbször hallgatott: mindig valamin gondolkodott, mintha valaminek az értelmébe állandóan be akarna hatolni;..." Mindket-

ten gondtalanul, csak olyan foglalatosságaiknak élnek, amelyek széppé teszik az életet. "Minden este ebben az órában kocsisom teljes vágtában repített - a Vörös Kaputól a Megváltó Krisztus templomáig: vele szemben lakott ő; minden este elvittem ebédelni a "Prágába", az "Ermitázsba", a "Metropolba", ebéd után színházba, hangversenyre, azután "Járhoz" a "Sztrelnába". A hősnő minden célzatosság és megfontolás nélkül választja ki és fogadja el a férfi által felkínált időtöltési formákat, anélkül, hogy bármelyikhez is jobban ragaszkodna a többinél. Naphosszat olvas, időnként valamilyen tanfolyamra jár, a "Holdfényszonáta" elejét játsza a pianinóján, sétákat tesz a városban, esténként pedig fogadja a neki virágokat küldő, és csokoládéval kedveskedő lovagját, akivel esti programjait osztja meg. A férfinak úgy tűnik, hogy mindezt valamilyen ősziinte könnyel teszi: "Ugy tűnt, mintha semmire sem lenne szüksége: se a virágokra, se a könyvekre, se az ebédekre, se a színházra, se a város környékén elköltött vacsorákra, bár a virágok közt voltak számára kedvesek, és olyanok, amiket nem szeretett, minden könyvet, amit hoztam neki, elolvasott, csokoládéból egy nap alatt egy egész dobozzal fogyasztott el, az ebédek és vacsorák közben nem evett kevesebbet nálam..."

A hősökre egyaránt jellemző, az öncélú szépség keresésén kívül a nő viselkedésében és gondolkodásában Bunyin bemutatja a kor eszmetörténeti szempontból való átmeneti jellegét, a személyiség válságát, amelyet a szellemi igénnyel élő egyén számára nehezen elviselhetőnek tart, mert az nem találja a helyét a megváltozott viszonyok között. "Bunyin elbeszélésének idejeként az 1913-as esztendő kora tavaszát

jelöli meg; az elbeszélés vége felé a hős mintegy véletlenül jegyzi meg: "Körülbelül két év telt el azóta a hamvaszó-szerda óta... Tizennégyben, újév környékén éppolyan csendes, napsugaras este volt..."⁴⁷

A hősnő által játszott szerepek, - melyek banalitása felől nincs kétsége - arról tanuszkodnak, hogy tudattalanul keresi helyét a világban, ezek az önmegvalósítása érdekében tett halvány kísérletek. Ezek a szerepjátékok alakját Szosznovszkaja alakjával látszanak rokonítani, de lényeges, és a párhuzamot kizáró különbség kettejük viselkedésében az a tény, hogy Szosznovszkaja színház iránti rajongása, szerelem- és halálkultusza tudatosan a szellemi ideál elérésére irányulnak. A hősnő nem rendelkezik olyan banális hittel, hogy az ideál individuális eszközökkel elérhető. Önmaga számára sem világos, miért látogatja a divatos irodalmi előadásokat, miért vesz részt a Művész Színház vidám műsoros estjein, miért szeret lovagja oldalán éttermekbe és hangulatos orosz kocsmákba járni. "Valami célból előadásokra járt, elég ritkán látogatta őket, de látogatta. Egyszer megkérdeztem: "Mi célból? Megvonta a vállát: Ugyan miért folynak a dolgok a földön? Talán értünk valamit a tetteinkből? Azonkívül, érdekel a történelem..." A hős elbeszéléséből kiderül az is, hogy külsejét is igyekezett az éppen aktuális szerephez igazítani. Míg a férfi oldalán legtöbbször gránátszínű bársonyruhában, és ugyanolyan színű aranyosatos cipőben jelent meg a társaságban, addig a "tanfolyamra szerény hallgatóként járt, harminc kopejkáért reggelizett az Arbaton lévő vegetariánus közétkezdében." - jegyzi meg zárójelben a hős.



De nemcsak a tettek, vagyis egyáltalán az élet értelmét kérdőjelezi meg a hősnő, hanem a boldogság, szerelem, a férfi által elismert létét és értelmét is. A férfinak az emigrációs korszak kezdetén keletkezett elbeszélések hőseihez hasonló nézetei vannak az említett "örök" értékekről. Nem érti, hogy a nő miért nem viszonzza érzelmeit, és miért tereli el a beszélgetést az általa áhitott házasságról. A férfinak a legtöbb bunyini hősre jellemző individualista álláspontja taszítja őt, mert az ő iránta érzett szerelmét nem individuális érdek, a férfi megszerzésének vágya irányítja. A két felfogás ellentétét jól kiemeli a következő párbeszéd-részlet: " - De tudja-e valaki, hogy mi a szerelem... /mondja a nő/ - Én, én tudom! - kiáltottam fel. - És várni fogok, amíg ön is meg nem tudja, mi a szerelem, a boldogság! - Boldogság, boldogság... Boldogságunk, barátom, viz a szitában: huzod - megtelt, de ha kirántod - semmit sem találasz benne."

A nő szavaiból sugárzó hitetlenség, a hősök kifinomult izléssel berendezett világa, csak az esztétikum, az életet széppé tevő dolgok keresése, a morális értékek válsága hűs tükrözik az első világháborút közvetlenül megelőző idők sugallta életérzést. Bunyin ebben az elbeszélésében olyan szituációt teremt, amely lehetővé teszi a hősök számára, hogy írói eszménye szerint olyan életet éljenek, amely létforma a fent elemzett elbeszélések hősei számára csak mint ideál létezhett, melynek fő mozgató eleme, legfőbb értéke az esztétikum. A férfit teljesen kielégitené az esztétikumban való lét, ha partnere is megelégedne ezzel. Viszont a nő

számára nem jelent megoldást az esztétikus létnek mint eszménynek a birtoklása, mert az elbeszélés kezdetétől érezni alakján valami belső feszültséget, amely valamilyen megoldatlan ellentmondás létére utal, amelyből lényének fojtott szenvedélyessége fakad. Ezt az ellentmondást, a korábbi emigrációs elbeszélésekkel ellentétben nem az individuális és antiindividuális problematika megütkezése okozza, ez már Bunyin számára nem szerepel a probléma szintjén, s emiatt a hősnő szenvedélyessége nem szerelmi szenvedély. A "Чистый понедельник" hősnője éppugy választás előtt áll, mint az emigrációs korszak elején alkotott hősnő, Szosznovszkaja is, - mindkettejüknek az individuális szenvedély és valami ennél sokkal lényegesebbnek elismert szellemi ideál között kell választaniuk. De miközben Szosznovszkaja számára a választás, a szenvedélyről való lemondás problémát jelent, s valójában nem is világos előtte, hogy mi is az a "rendkívüli", amire vágyik, addig a másik elbeszélés hősnőjében a lemondás kezdettől fogva eldöntött tény, s tudatosan halad az igazi hivatásának érzett ideál, a régi Oroszország ideáljának saját életében való megvalósítása felé. Ez az ideál, a hősnő hivatásának eszménye az elbeszélésben fokozatosan rajzolódik ki.

Azokat bármilyen véletlenszerűen is választja meg, a hősnő által üzött foglalatosságoknak két lényeges közös jellemzője van. Az egyik az, hogy éppugy, mint az őt környező tárgyak, ezek az időtöltések is kétféle kultúra hatását, kétféle kultúra értékeit hordozzák magukban. Amellett, hogy utalások történnek arra, hogy jártas a nyugati és orosz

klasszikus kulturában, és modern nyugati /pl. Hoffmannstahl/ és orosz /pl. Brjusov/ szerzőket olvas, sőt előadásait hallgatja, az alakjában együtt élő kétféle kulturhatás kritikátlan összeolvadásának az elbeszélésben legjellemzőbb példája az egyik orosz fogadóban, Jegorov fogadójában lejátszódott jelenet, amikor a hősnő elragadtatottan így kiált föl:

" - Nagyszerű! Lent tenyeres-talpas muzsikok, itt pedig palacsinta pezsgővel, és a Háromkezü Istenanya! Három keze van! Dehát ez India!" A hősnő kedvteléseinek másik figyelemre méltó jellemzője, hogy azok céltalansága, spontaneitása ellenére mégis az elbeszélés menetében egyre határozottabb módon, egy irányba mutatnak. Ezt a jelenséget L. Dolgopolov a következőképp határozza meg: "Már az elbeszélés első oldalaitól kezdve érezni valamiféle ideál keresésének a feszült folyamatát, amely a lelkében folyik, amelyet azonban a gondtalanság és tétlen időtöltés leple takar."⁴⁸ L. Dolgopolov azt is leírja, hogy milyen ideál körvonalai rajzolódnak ki a hős számára is váratlanul a nő tudatában. A hős nem győz csodálkozni azon, hogy szerelme milyen biztosan eligazodik az óhitű pravoszláv szertartások rendszerében, miért látogat régi, főként raszkolnyik temetőket, és végül, mi az oka annak a döntésének, hogy kolostorba vonul. Amint az elbeszélésből kiderül, a hősnő azért vonul ki a világi életből, mert a régi, patriarchális Oroszország számára ideállá alakult szellemiségét csak a modern Oroszország ilyen eldugott, az idők viharaitól érintetlen /Vjatkát, Vologdát említi/ zugaiban lelheti csak föl: "És, lám, csak az északi kolostorokban maradt meg ez az Oroszország. És még az egyházi énekekben. Nemrég voltam a

Zacsatyevszkij-kolostorban - elképzelni sem tudja, milyen szépen éneklik ott a himnuszokat. A Csudovijben pedig még szebben."

Annak ellenére, hogy a hősnő határozottan érzi, miben áll igazi hivatása, a világból való kivonulás végső elhatározása ingadozások, különböző, leginkább a férfiban megtestesülő, a világ kínálta csábításoknak ellenállva, fokozatosan születik meg, s ez a folyamat az elbeszélésben a hősnő a régi Oroszország értékei iránti vonzódásának egyre sűrűbben jelentkező jeleiben ölt testet. Az elbeszélés elején mégcsak halvány, más motivumok közé rejtett célzást találunk erre az ideálra: "... a Megváltó Krisztus templomával szemben a negyedik emeleten bérelt egy saroklakást a Moszkvára néző panoráma kedvéért..." A Moszkvára mint a különböző kulturrétegek jegyét magán viselő városra történő utalásban benne foglaltatik a hősnő esztétikai ideálja - az életet a legapróbb részletekig a szépség eszméje szerint berendezni, és az a morális törekvése, hogy igazi hivatását elvégezze, a régi Oroszország eszményének saját életében való megvalósításának igénye. A továbbiakban újabb célzásokat találunk a régi, Nagy Péter előtti Oroszországra. A hős elmélkedései arról, hogy Moszkva milyen furcsa város, hogy jól megférnek benne egymás mellett a keleti és a nyugati kultúra hagyományai, hogy az itáliai székesegyházakat körülvevő Kreml tornyait kirgiz csucsok ékesítik, mintegy kibontja a két oldallal azelőtt szerepelt Moszkva-szimbólumot. Később a hős elbeszélése szerint a kocsmák, éttermek és színházi esték közé más, a nő kérésére olyan programok is kerülnek,

mint a Novogyevicsij-kolostor megtekintése, az Ordinka városrészben Gribojedov volt lakóházának kutatása, miközben a hősnő a régi irodalomban való jártasságának bizonyítására régi krónikákból idéz történeteket. Ezek közül a mondák közül Bunyin nem véletlenül választja ki a muromi herceg feleségét megkísértő sárkány, és a csábításnak ellenálló erényes asszony jutalmat nyert állhatatosságát elbeszélő történetet. Nem nehéz felfedezni a szicíliai szépségű hős és a ragyogó szépségű emberi alakban meg-megjelenő sárkány közti párhuzamot, amelyben megvilágosodik a hős szerepe, a korábbi bunyini elbeszélésekhez képest degradálódott örök érték, a szerelem e műben megváltozott funkciója. A hősnőnek a férfi iránt érzett szerelme a számára küldött próba. A szerelem kísértésében testesül meg az egész csábító anyagi világ ereje, amely eltántoríthatja a hősnőt igazi, szellemi hivatásától. Az ő szeme előtt sincs rejtve ez a párhuzam: " - Persze, hogy szép - mondja a férfinak ... "Sárkány emberi alakban..." E leglényegesebbnek tűnő momentum után még folytathatnánk a régi Oroszországot felidéző, a modern orosz élet szövetén áthatoló ^{motivumoknak} Bunyin által idézett sorát.

Bunyin ebben az elbeszélésben, az emigrációs korszak elején keletkezett elbeszéléseivel ellentétben, a személyiség válságát okozó fő ellentmondást - az individuum hétköznapi életének és szellemi természetű ideáljának szembenállását nem csupán konstatálja, mint ahogyan pl. Szosznovszkaja alakjában ez az ellentmondás a színésznő állhatatos, ámde a maga számára sem teljesen világos valami "rendkívüli" való áhítozásában nyer kifejezést, hanem azzal teszi érzékel-

hetővé az általánosan elismert, a személyiség válságának problémáját, hogy a hősnő alakjában a probléma kialakulását is bemutatja, s ezzel egyben a személyiséggé válás folyamatát ragadja meg. A hősnő ideálja egy korábbi, lényegében eredendően jelenlévő ellentmondás feloldási kísérletének eredményeként jön létre. A hősnő érzi, tudomása van róla, hogy származása, neveltetése, az őt körülvevő környezet jellege által egész lényét át meg átszövik a keleti és nyugati kultúra ellentétes elemei, s ezek a hatások rendezetlenül, kritikátlanul keverednek lényében. Miközben magába fogadja a modern orosz és nyugati kultúra értékeit, passzív, szemlélődő, ázsiai életmódot folytat. Ez a keveredés, mint ahogyan L. Dolgopolov kifejti, nyomasztja a hősnőt és ellenállást vált ki benne: "A hősnő egységre törekszik. A kettősség, a különféleség, a különböző lényegi elvek nyomasztják és ellenállást váltanak ki benne. A Novgyevicsij-kolostorban Csehov siremlékére vonatkozóan jegyzi meg: "Micsoda ellenszenves keveredése az aranyfüstös orosz stílusnak és a Művész Színház stílusának!"⁴⁹ A hősnő által a Péter előtti Oroszország ideálként való elfogadásából kitűnik, hogy ösztönösen jól érzi meg, mit kell elfogadnia, magáévá tennie a kulturhatások e kavalkádjában. Az ideál közvetlenül a hősnő keleti típusu életmódjából ered - az egyén mindig annak a kulturkörnek az örököse, amelynek életmódját folytatja.

Igy alakul ki a hősnő életmódjának és heterogén szellemi hatásokat egyesítő szórakozásainak kettősségéből, és e kettősséget feloldani kívánó vágyból a hősnő eszménye, a patriarchális Oroszországtól örökölt szellemi kultúra ide-

álja. Ezen ideálnak, a tiszta, egynemű, egyéb zavaró körülményektől mentes szellemi lét ideáljának megvalósítását, igazi lényét, személyisége szabadságát csak úgy nyilváníthatja ki, ha lemond az anyagi lét biztonságáról, a hívásos "szép" életről és magát a magasabbrendű szellemi lét kínálta lehetőség, az ellentmondás feloldásának szenteli. Ennek egyetlen módját a világból való kivonulásban látja. Kolostorba vonulásának kettős értelme van - falai egyrészt megóvják a kint hömpölygő ellentmondásos élet sokszínű, csábító, ám degradáló hatásaitól, másrészt csak ott, az I. Péter előtti Oroszországot őrző kolostori életben találhat rá ideáljára. Habár a hősnő a történet elejétől fogva dédelgeti titkon magában ezt az elhatározását, és a döntés meghozatalakor is biztos abban, hogy ezt az eszményt abban a létformájában nem érheti el, a férfi jelentette kísértésnek ellenállva, fokozatosan, vívódások, ingadozások árán bizonyosodik meg arról, hogy számára a kolostori élet az egyetlen megoldás. De vívódásait és ingadozását nem a csábító anyagi világról való lemondás fájdalma, nem az individuális és antiindividuális szféra megütközése okozza. E vívódás értelmét annak a ténynek a megállapítása világítja meg, hogy a "Чистый понедельник" hősnője leginkább közelíteni látszik a bunyini, a "Ночь" című lírai vázlatban kifejtett és fentebb idézett személyiségkoncepcióhoz. A nő már válaszolt az "ősi hívásra" - Törj ki a Láncból" -, mert már magában hordozza az új ideált, de még nem törhet ki a személyiség keretei közül, nem oldódhat fel a "mindenegység"-ben, mert még nosztalgiát érez jelene "minden pillanata"

után. Ez a nosztalgia az esztétikumban való lét pillanatainak szól, vagyis esztétikai momentum, és nem individuális érdek motiválja a hősnő habozását, hiszen ellenáll az anyagi világ csábításainak, annak ellenére, hogy azok életében az esztétikum forrásai, s nem individuális érdek megtestesítői, s ezért a férfi iránti érzéki vonzalma nem tántoríthatja el erkölcsi hivatásának megvalósításától. Ily módon a kolostorba vonulás feloldja a hétköznapi életét átható heterogén szellemiség és a korábbi elbeszélésekhez képest megváltozott szerepű anyagi természetű momentumok, valamint a kikristályosodott szellemi ideál ellentmondását, s e feloldásban a nő lényét alkotó esztétikai - amennyiben az anyagi momentumok az esztétikum forrásai, - és erkölcsi momentumok szintézise jön létre.

A hősnő ezen gesztusa egyben az író személyiségideáljának megvalósulását is jelenti. A világot elszemélytelenítő erők pusztító hatása ellenére a világában szerepét veszített személyiség identitását úgy őrzi meg, hogy saját köréből kilépve feloldódik a lét végtelenségében, s ezzel új életre kel, mert új harmóniát érez meg a lét és önmaga között. A hősnő alakjában Bunyin az új, XX. századi személyiség koncepcióját alkotja meg, aki számára más erkölcsi és esztétikai ideálok érvényesek, mint az előző irodalmi korokat jellemző hősök esetében. A tolsztoji és csehovi hősök világában személyiségközpontu szemlélet uralkodik, az individuum számára elsődleges cél az önmegvalósítás, személyiségének kialakítása. Ez a személyiség az érvényes morál szabta normák, valamint lelkiismerete szerint közvetít a személyiség

létét igazoló, kialakulását elősegítő világ és az individuum között. A Bunyin számára megoldandó probléma ugy keletkezik, hogy a személyiség a környezet elszemélytelenedése folytán elveszti ezt a létét igazoló közeget. Bunyin elismeri a személyiség prioritásának megszűnését, de nem mond le a személyiség által képviselt morális értékekről. Ennek az írói igénynek megfelelően az új, XX. századi személyiség esztétikai jellegű világszemlélete mellett magában hordozza a morális értékigényt is, amennyiben a hősnő erkölcsi hivatásának megvalósításával nyilvánítja ki személyisége szabadságát.

Az a tény, hogy a már korábbi elbeszéléseiben kifejtett, a személyiség válságát okozó ellentmondást ebben az elbeszélésben konkretizálja, - vagyis az elszemélytelenedést a háboru előtti orosz történelmi viszonyok válságában, a kor átmenetiségében, a személyiség válságát pedig Oroszország különleges helyzetében, a személyiséget is megosztó kétféle kulturhatás keresztüzében látja, - paradox módon a személyiség-problematika kiszélesítését, általánosítását jelenti, amennyiben nemcsak az orosz viszonyokra vonatkoztatja, hanem általános emberi síkon is érvényessé teszi azzal, hogy ezt a problematikát a legkülönbözőbb kulturhatásokat magába foglaló hősnő alakján bontakoztatja ki. L. Dolgopolov ugy véli, hogy ezt az általánosítást Bunyin már korábban, a korszak elején írt "valódi" szerelmi tárgyú novellákban megvalósítja: "Hiszen Bunyin nem egyszerűen a boldogtalan szerelemről ír. Az emigrációs periódus kisregényeiben és elbeszéléseiben Bunyin általános-pszichológiai, a legkomolyabb esetekben pedig a XX. század sajátosan történelmi típusu emberalakját hozza



létre, akiben az orosz nemzeti vonások általános európai érvényűvé szélesednek, magát a sors drámaiságát pedig úgy állítja be, mint a korszak egészére jellemző jegyet. Bunyin számára ez az egész XX. század korszaka, anélkül, hogy azt forradalom előtti, illetve forradalom utáni korszakokra osztanánk."⁵⁰ Dolgopolov kijelentését több szempontból is elfogadhatatlannak tartjuk. Amellett, hogy Bunyin az emigrációs korszakban, mint ahogyan az azt megelőző korszakokban is, valóban a XX. századi személyiség meghatározására törekszik, és a szerelem, mint ahogy Dolgopolov sejti, e célnak alárendelve a törekvés tematikai megnyilvánulásaként szerepel a korszak elbeszéléseiben, azt kell mondanunk, hogy e cél nem valósul meg a korszak minden egyes darabjában, ahogyan azt e kijelentés sugallja. A "Чистый понедельник" éppen azért foglal el különleges pozíciót, nemcsak az emigrációs periódusban, de az egész Bunyini életműben is, mert az író által XX. századnak tartott személyiségideált egyedül az elbeszélés hősnőjében látja megvalósulni. A "Чистый понедельник" Dolgopolov szerint is szintézis-elbeszélés - a hősnő alakjában, mint írja, egységesül Bunyin forradalom előtti és utáni Oroszország-képe, másképpen ez az elbeszélés az író allegorikusan ábrázolt történelemkoncepcióját hordozza magában. A mi felfogásunkban az elbeszélés jelentősége ennél szélesebb érvényű - éppen azáltal, hogy a hősnő nemcsak az író történelemszemléletét, hanem az ennél szélesebb értelmű esztétörténeti probléma, a XX. századi személyiség meghatározását is magában foglalja. A Dolgopolov által megfogalmazott probléma, nevezetesen

az, hogy milyen helyet foglal el az elbeszélés Bunyin emigrációs művészetében, azért marad a cikkben megválaszolatlan, mert a szerző egyértelműen csak az író történelemszemlélete oldaláról tekint a műre, s figyelmen kívül hagyja az eszmetörténeti szempontot, s történetfilozófiai szempontból állapítja meg, hogy Bunyin számára nem létezik forradalom előtti, illetve utáni korszak. Dolgopolovnak a bunyini művészetre vonatkozó egyoldalú értékelése egyoldalú történetfilozófiai szemléletéből fakad. Ugyanis eszmetörténeti szempontból Bunyin emigrációs világszemléletében már nem szerepel a "sors drámaisága"-nak fogalma. Ezt a korszakot éppen az avatja egy teljesen új művészi periódussá, hogy Bunyint nem nyomasztja többé a "sors drámaisága" - a huszas évek elején oly módon szabadul meg a ráneheződő állandó, jellegzetesen századeleji katasztrofikusság-érzettől, hogy elismeri e személytelen erő létét, elfogadja, megbékél vele. A forradalom előtti, illetve utáni korszakok egybeomlása más szempontból is ellentmond a bunyini művészet belső logikájának. Dolgopolov nem veszi észre e művészet fejlődésének azt a törvényszerűségét, mely szerint annak új korszakai az író valamely felismerésével kezdődnek, melyeket ún. programelbeszéléseiben fogalmaz meg, s a korszak e programnak az író tapasztalati anyagán való kipróbálásának a példáit foglalja magában. Mint ahogy más helyütt utaltunk erre, ilyen programelbeszélésnek tekintjük a "Перевал" /1892-98/, a "Лёгкое дыхание"/1916/, a "Ночь" /1925/, és a "Чистый понедельник" /1944/ című, az életmű fordulópontjeit jelző elbeszéléseket. Az emigrációs korszakot nyitó programelbeszélés a "Ночь" című lírai vázlat,

amelyben Bunyin az új, XX. századi személyiség koncepcióját körvonalazza. Az ott kifejtett általános, a XX. századi személyiséget meghatározó, nemcsak az orosz individuum sorsának szemszögéből megalkotott koncepciót a konkrét, orosz nemzetiségű, ám az orosz és európai kulturát mind fizikai lényében, mind szellemiségében képviselő hősnő alakjában látja megvalósulni. Ezek alapján azt mondhatjuk, hogy Bunyin művésze legkorábbi korszakaitól kezdve általános, az egész emberiséget magában foglaló síkon elemzi a személyiség válsága folytán felmerült problémákat, hiszen a "Ночь" első vázlatai 1911 körül keletkeztek. A személyiség válságának bemutatására és a megoldási kísérletek összhangjára a legtökéletesebb példáját tehát a hősnő alakjában látjuk, akit az elbeszélésben Dolgopolov teljes joggal Oroszország megtestesítőjének tart, csak azt hagyja figyelmen kívül, hogy emellett az új személyiséget is képviseli. "A hősnő és Oroszország alakja szintetizálódnak, csaknem egygyólvadnak, kölcsönösen magyarázzák egymást. Mintha egy egységes szimbólum keletkezne, amelyben egyesülnek a személyes, az individuális és általános, sőt az ennél szélesebb értelmű - nemzeti-történelmi vonások."⁵¹ Ilyen értelemben véleménye szerint a régi Oroszország ideálja a Kelet-Nyugat kettősség szintézisét, mint egy bizonyos "harmadik erő" megjelenését jelenti, amely a továbbiakban döntő szerepet játszik nemcsak a hősnő sorsában, hanem meghatározza Oroszország további útját is.

Véleményünk szerint nem véletlen, hogy Bunyin művészetében csak az emigrációs korszakban jelenik meg egy olyan bonyolult, többféle szempontból is összetett kettős figura,

mint a "Чистый понедельник" hősnője. Bunyin csak az idő- és térbeli távolság révén nyer kellő rálátást a forradalom előtti Oroszországra, amelyet létszférájaként, megoldandó problémaként kezel, mert a forradalmat, az azt követő idő Oroszországot nem ismeri el. Az eltelt idő és távolság el- tompítja Bunyin közvetlen, éles benyomásait, s az emigrációs periódusban, mint ahogy ebben az elbeszélésben is, Oroszország mindig a líraiság fátyla mögött áll előttünk. A hősnő és Oroszország azonosításának legfőbb értelme az, hogy Bunyin hosszú szünet után visszatér történelmi jellegű problémaköré- hez, amellyel az az ujromantikus korszak beköszöntével, hoz- závetőlegesen a tizes évek elején, szakított, mivel az Orosz- országot megosztó ellentmondásokon, és az átmeneti korszak- ból következő, az egyént közvetlenül érintő válsághelyzeten felülkerekedni nem tudván, nem volt képes maga és a személy- telen világ között a problémák megoldásához szükséges distan- ciát teremteni. Ennek a problémának a megoldása, Bunyin O- roszországkonceptiója is rejlik a hősnő ellentmondásoktól terhes, de mégis lírai, szubjektíven ábrázolt alakjában. A hősök és az író szempontjának távolsága is eltűnni látszik a hősnő ábrázolásában, mert líraisága az író vele való azonosu- lásának jele.

L. Dolgopolov ezt az Oroszország-konceptiót "új"-nak ne- vezi Bunyin művészetében - véleményünk szerint korábbi kor- szakában nem beszélhetünk Oroszország-konceptióról, mert szépirodalmi, illetve publicisztikai írásaiban Bunyin a prob- lémakör csak egyes résznegoldásait adja, amelyek sohasem men- tesek az író hazáját szerető elfogultságától. Nem tekinthet-

jük objektív, egységes Oroszország-képnek sem a patriarchális létforma kihalását dokumentáló korei krónika-elbeszéléseit, sem az emigráció kezdetén írott a szimbolisták elleni nem kevésbé szenvedélyes és elfogult forradalom elleni kirohanásait sem.

L. Dolgopolov szerint Bunyin a hősnő példáján mutatja meg, hogy milyen problémákkal kell megküzdenie Oroszországnak, s hogy az író az egész nemzet számára milyen megoldást ajánl: "Oroszország két tűz- Nyugat és Kelet közé, ellentétes történelmi tendenciák és kulturformák közé kerülve is megőrizte történelme mélyén a nemzeti lét olyan specifikus vonásait, melyek páratlan szépsége egyrészt a krónikákban, másrészt a vallási szertartásrendszerben kulminálódik. Őszönös szenvedélyesség, kaotikusság /Kelet/, és klasszikus világosság, harmónia /Nyugat/ szintetizálódnak az orosz nemzeti öntudat mélyén, Bunyin szerint valami morális egységben, amelyben főszerepe van a visszafogottságnak, a többértelműségnek, bár az természete szerint mély, alapos értelemmel bír."⁵²

Habár Bunyin Oroszország jelentőségteljes szunnyadásáról szóló eszméje sem új, mégis az az állhatatosság, amivel Bunyin hinni tud abban, hogy az Oroszországot sarkaiból kiforgató, gyökeres átalakulásokat hozó forradalom ellenére Oroszország a régi, értéket őrző, kincsépző nyugalmaiban maradt, a bunyini művészet belső logikájának tántorithatatlan következetességéről tesz tanuságot, amelynek végigvitelét, bár ez Bunyin hatalmas lelki és szellemi energiájának köszönhető elsősorban, - a forradalom sem zavarhatta meg, amelyben pedig a maga és művészetének sorsa alakulása szem-

pontjából végzetes erőt látott.

Művészetének belső logikája szerint a "Чистый понедельник" hősnőjének alakjában Bunyin számára egy más szempontu szintézis lehetősége is adva van. A hősnő sokféleségében nemcsak az Oroszországgal való azonosítás, s ezzel az Oroszországot megbontó kettősség szintézisét kell hangsúlyoznunk, hanem azt a tényt is figyelembe kell vennünk, hogy a nő alakja megvalósítja - fentebb kifejtett módon - Bunyin személyiségideálját, s ezt művészetében a XX. századi ember koncepciójának foghatjuk fel. Ilyen értelemben az elbeszélést Bunyin történelmi és eszmetörténeti gondolkodásának szintéziseként, az emigrációs periódust pedig a két problémakör szintézisének tekinthetjük. Bunyin művészetének három korszakra való osztása így nyer értelmet - az első korszakban főként a nemzeti sajátosságok, nemzeti identitástudat kérdései foglalkoztatják, míg a második periódusban inkább a személyiség problémáinak szenteli figyelmét, melyek megoldását az emigrációs periódusban látjuk.

A Bunyin által megalkotott személyiségkoncepció azért tekinthető a XX. századi emberről való felfogásnak, mert Bunyin szemlélete nemcsak térbeli akadályokat küzd le, nemcsak Kelet és Nyugat kulturáját közelíti egymáshoz a szellemi teljesség elérése érdekében, hanem felbontja az időt is, történelmi korokat közelít egymáshoz azzal, hogy felismeri, - a hiteles személyiség magában hordozza a múlt, jelen, jövő érzetét. Bunyin maga is olyan alkat, aki különös érzékenységgel hordozza magában az idő és tér egységének érzetét. Erről vall naplójában és elbeszéléseiben. A Szent-

földön tett utazása alkalmával jegyezte föl Vera Bunyina férje következő szavait: "Utána Krisztusról kezdett beszélni: - Pontosan ilyen estéken prédikált... Mindig úgy kell elképzelni a multat, hogy a jelenből indulunk ki... Igaz, hogy akkor itt több volt a zöld növényzet, a táj be volt népesítve, de a hegyek azok ugyanilyenek voltak és a nap mindig ugyanazon a helyen bukott le, ahol most is, és a napnyugták éppolyan egyszerűek és gyönyörűek voltak..."⁵³

Bunyin idő- és térérzékelésének legkonkrétabb megtestesülése a részben életrajzi figura, Arszenyev, akinek személyiségfejlődését az életut multjának mint jelenvaló dolognak ábrázolásával mutatja be. Ahogyan Bunyin a helyi azonosságban és az alkonyi hangulatban érzi meg a hajdanvolt idők üzenetét, ezt a "Чистый понедельник" hősnője számára a teret és időt leküzdő hangban, a harangzugásban érzi meg: "Milyen ősi hang, valamilyen kemény, érces és súlyos. És, lám, ugyanez a hang ütötte el a három órát a tizenötödik században is. És Firenzében ugyanilyen a harangszó, ott nekem Moszkvát juttatta eszembe..."

Az író világérzésének e lényegi, és csak a XX. századi ember világérzésének jellemző jegye ad magyarázatot arra a látszólagos ellentmondásra, amelyet L. Dolgopolov így fogalmazott meg: "Hogyan lehetséges az, hogy Bunyin se a személyisége jellege szerint, se esztétikai nézetei, ízlése alapján nem a XX. század embere volt, hogyan lehetséges az, hogy művészetében más kor irodalmi művészetének képviselői felé orientálódott, s annak a kornak legközzelfoghatóbb és jellegzetesebb kifejezőjévé vált, amelyben élt, és amelyet

olyan következetesen tagadott? Vagy, lehetséges, hogy Bunyin nem volt saját kora művészeti tudatának kifejezője, amennyiben az emberi lélek és pszichikum csak örök, változatlan oldalait testesíti meg?"⁵⁴ Egyoldalú szemléletén kívül számára ezért is maradt telény a bunyini művészet lényege, mert nem ismeri el az író személyiségének lényegi oldalát. Bunyint és a bunyini műveket különleges tér- és időérzékelésünk, a tér és idő egységének felismerése avatja XX. századi íróvá, illetve XX. századi művekké, mert az a XX. századi tudattól elválaszthatatlan tér- idő egység fogalmának az írói tudatban központi helyet elfoglaló jelenlétét jelenti. Bunyin számára ezen egység felfedezése a lét örökkévalóságát, tértől és időtől való függetlenségét, bármely helyen és bármely korban való érvényének bizonyítását jelenti, szemben a megosztást előidéző anyagi vagy szellemi jellegű momentumokkal.

JEGYZETEK

1. A. Tvardovszkij. O. Bunine /Vsztapitel'naja sztat'ja k knige: I. A. Bunin. Szobranie szocsinenij v 9-i tomah/, M., 1965., t. I., sz. II. Az orosz nyelvű szakirodalomból vett idézetek fordítását magam végeztem el.
2. A. E. Gorelov. Tri szudjbü. F. Tjutcsev. A. Szuhovo-Kobülin. I. Bunin. Zvezda odinokaja. I. Bunin. M., 1976., sz. 482.
3. A. Tvardovszkij. u. o., 28. old.
4. N. M. Kucserovszkij. Ivan Bunin i ego proza /1887-1917/, Tula, 1980., sz. 6.
5. A. A. Volkov. Proza Ivana Bunina. M., 1969., sz. 281.
6. L. K. Dolgoplov. Na rubezse vekov. Literaturnoje dvizsenie i Iván Bunin L., 1977., sz. 275.
7. L. K. Dolgoplov. Licsnoszt' piszat'elja, geroj literaturü i literaturnüj processz. - "Voproszü Literaturü", 1974. 2. sz. 122-123. Idézi A. E. Gorelov a fent nevezett munkában, 497. old.
8. Usztami Buninüh. Dnevniki Ivana Alekszejevicsa i Verü Nyikolajevnü i drugije arhivnüle materiálu, pod redakciej Milicü Grin v trjoh tomah. Frankfurt/Main, 1977., t. I., sz. 13.
9. L. K. Dolgoplov. Rasszkaz "Csisztüj ponedel'nik" v tvorcsesztve Bunina emigrantszkogo perioda. V. kn.: Na rubezse vekov. sz. 354.
10. V. N. Muromceva-Bunina. Zsizn'Bunina. Parizs, 1958., sz. 106. Idézi N. M. Kucserovszkij fent nevezett könyvében, 29. old.

11. A. G. Kuznyecova által lejegyzett szavakat idézi L. K. Dolgopolov fent említett munkájában, 289. old.
12. N. M. Kucserovszkij könyvében, 36. old.
13. N. M. Kucserovszkij. u. o., 36-37. old.
14. L. K. Dolgopolov idéz néhány ilyen véleményt. /pl. M. Cvetajeva, A. N. Tolsztoj véleményét./ L. K. Dolgopolov. Na rubezse vekov. Literaturnoje dvizsenie i Ivan Bunin. L., 1977.
15. Az orosz ujromantikát VI. Orlov. Na rubezse dvuh epoh. /Iz isztorii russzkoj poezii nacsala nasego veka./ - /"Voproszű literaturű"/, 1966/10. sz. III-143./ című cikke alapján írom le.
16. I. m. 115. old.
Véleményünk szerint a szimbolizmust célszerű ujromantikus irányzatként értelmezni, mert ez pontosítja annak jellemzését és helyét a századforduló irodalmában, mivel a "modernista irányzatok" összefoglaló terminusba más, olyan iskolák is tartoznak, amelyek nem viselik magukon azokat a jegyeket, amelyek alapján másodlagos jellegű, újféle romantikus irányzatokként határozhatnánk meg őket. Eszerint VI. Orlov felosztását azzal egészítenénk ki, hogy a futurizmus, akmeizmus, imaginizmus, stb. alkotta "modernista irányzatok" között az ujromantikus iskola egy külön irány, melyet a szimbolisták második nemzedékének iskolája és Bunyin magányos művészete képvisel a századforduló irodalmában.
17. A kérdéssel foglalkozik többek között L. K. Dolgopolov fent említett művében, E. I. Gyenyiszova /E. I. Gyeni-

szova. Poezia I. A. Bunina rubessa vekov/ K probléme "Bunin i modernizm"/. Russzkaja literatura XX. Veka. /dookt'abr'szkij period/ szb. 4. Tvorcsesztvo Ivana Bunina. Kaluga, 1973., sz. 17-27./, A. T. Tvardovszkij és A. A. Volkov azon a véleményen vannak, hogy Bunyin művészetének emigrációs korszakában jelentős engedményeket tett a dekadens mozgalomnak, mely jelenség legjellemzőbb példájaként az utóbbi kutató a "Jelagin zászlós esete" c. 1925-ös elbeszélést említi.

18. L. K. Dolgopolov. u. o. 292. old.
19. Ld. erről N. M. Kucserovszkij. O koncepcii szizni v liricseszkoi proze I. A. Bunina. Russzk. lit. XX. veka. /dookt'abr'szkij period/. Kaluga, szb. 7., 1968., sz. 80-106.
20. I. A. Bunin. Polnoje szobranie szocsinenij. /Prilozsenie k szurnalu "Niva" na 1915 god/ t. 2., sz. 5.
21. I. m. t. I., sz. 76.
22. I. M. t. I., sz. 76-77.
23. N. M. Kucserovszkij. O koncepcii sziznyj v liricseszkoi proze I. A. Bunina. sz. 89.
24. Ld. erről A. Blok. Krusenie gumanizma /Ob isztoricseszkijh kartinah/ V kn.: Iszkussztvo i revoljucia. M., 1979. sz. 288-289.
25. V. P. Skorinov. Etika "vszejedinsztva" VI. Szolovjova. M., 1977. sz. 297-298.
26. O. V. Szlivickaja. Probléma szocialnogo i "koszmicseszkogo" zla v tvorcsesztve I. A. Bunina. /"Brat'ja" i "Goszpodin iz San-Francisco"/ Russzk. lit. XX. veka. Kaluga, szb. 7., sz. 123-124.

27. O. V. Szlivickaja. Fabula-kompozíciója - detal' buninszkoj novellü. Buninszkij szbornik. Orjol, 1974., sz. 90-101.
28. U. o.
29. I. A. Bunin. Szocsinenia. M., 1982., t. 2., sz. 108.
30. U. o.
31. U. o.
32. Konsztantyin Levint, Tolsztoj "Anna Karenina" című regényének hősét.
33. Ld. erről még N. M. Kucserovszkij fent említett cikkeit és könyvét, valamint E. I. Gyenyiszova szintén említett munkáját.
34. I. A. Bunin. Szocs. M., 1982. t. 2., sz. 425-426.
35. L. K. Dolgopólov. Raszszkaz "Csisztüj ponedel'nik v tvorcseszto Bunina emigrantszkogo perioda. V. kn.: Na rubezse vekov. sz. 333.
36. L. K.: Dolgopólov: Literaturnoje dvizsenie veka i Ivan Bunin sz. 330.
37. N. I. Volinszkaja. I. A. Bunin. Tyomnüje allei. /Zsanrovüje oszobennosztvi./ Russzk. lit. XX. veka. Kaluga, 1973., szb. 4. Tvorcseszto Ivana Bunina. sz. 84.
38. Bunin halál[↑]fogalmáról ld. R. Sz. Szpivak cikkét. - R. Sz. Szpivak. Hudozslesztvennoje vremja v pozdnyej novelle I. A. Bunina. Russzk. lit. XX. v. szb. 4. Tvorcseszto Ivana Bunina. Kaluga, 1973., sz. 70-81.
39. Idézi L. K. Dolgopólov: "Köszönettel tartozom Istennek, hogy lehetőséget adott megírnom a "Hamvazószerdát". /7,391/ - L. K. Dolgopólov. Raszszkaz "Csisztüj ponedel'-



nik v tvorcsesztve Bunina emigrantszkogo perioda. sz. 334.

40. Ld. V. P. Skorinov. Etika "vszejedinsztva" VI. Szólovjova. M., 1977. sz. 297.
41. A Bunyin-művekből idézett részek fordítását magam végstem el, a "Mitya szerelme" című esetében a "Povesztyi o ljubvi" című novellagyűjteményben /Minszk, 1975. 2. köt., 425-471. old./ közölt szöveget véve alapul.
42. L. K. Dolgopolov. Literaturnoje dvizsenie i Ivan Bunin. sz. 304.
43. I. A. Bunin. Delo korneta Jelagina. Szobr. szocs., t. 5. sz. 260-297. M., 1966. Az idézeteket e szöveg alapján közlöm.
44. I. A. Bunin, Szolnecsnűj udar. V kn.: Poszlednyeje szvidanyie. Izbrannoje. Minszk, 1978. sz. 193-199. Az idézeteket e szöveg alapján közlöm.
45. I. A. Bunin. Csisztűj ponedel'nik. V kn.: Szocsinyenya. t. 3. M., 1982. sz. 461-474. Az idézeteket e szöveg alapján közlöm.
46. L. K. Dolgopolov. Rasszkaz "Csisztűj ponedel'nik v tvorcsesztve Bunina emigrantszkogo perioda. V kn.: Na rubezse vekov., L., 1977., sz. 334.
47. U. o. 336. old.
48. U. o. 346. old.
49. U. o. 355. old.
50. U. o. 352. old.
51. U. o. 354. old.
52. U. o. 347. old.
53. Usztemi Buninüh. Dnevnik i Ivana Alekszejevicsa i Verü

Nyikolájevni i drugiye arhivniye materiálu, pod redak-
cijej Milicü Grin v trjoh tomah., Frankfurt/Main, 1977.
t. I., sz. 62.

54. L. K. Dolgopolov. Literaturnoje dvizsenie i Ivan Bunin.
V kn.: Na rubezse vekov., L., 1977., sz. 292.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- A. K. Baboreko. I. A. Bunin. Materialü dlja biografii sz 1870 po 1917. M., 1983.
- A. A. Blok. Krusenye gumanizma. /Ob "isztoricseszkih kar-tyinah"/ V kn.: Iszkussztvo i revoljucija. M., 1979., 288-309.
- Belohorszky Pál. Iván Bunyin valóságélményének modellje. Fi-lológiai Közlöny, 1971., I-2. sz. 145-152. old.
- L. K. Dolgopolov. Na rubezse vekov. O Russzkoj literature konca XIX-nacsala XX. veka. L., 1977.
- Fejér Ádám. I. Tul a szecesszióon /Utolsó szivar az Arabs Szürkénél/ II. Tul a naturalizmuson /Barbárok/. A novellaelem-zés új módszerei /A szegedi novellaelemző konferencia anyaga/ /1970. ápr. 9-11./ Bp., 1971.
- A. E. Gorelov. Zvezda odinokaja. I. Bunin. V kn.: Tri szudjbü. L., 1976., sz. 175-275.
- V. J. Grecsnjev. V mire liriko-filoszofszkoj prozú Bunina. V. kn.: Russzkij rasszkaz konca XIX-XX veka. L., 1979.
- E. I. Gyeniszova. Poezia I. A. Bunina na rubezse vekov. /K probléme "Bunin i modernizm"/ Russzkaja lit. XX. veka. szb. 4., Kaluga, 1973., sz. 17-27.
- M. Iofjev. Pozdnjaja novella Bunina. V kn.: Profili isz-kussztva. M., 1965.
- V. A. Keldis. Russzkij realizm nacsala XX veka. M., 1975.
- Komlós Aladár: A szimbolizmus. Bp., 1965.
- N. M. Kucserovszkij. I. Bunin i jego proza. /1887-1917/. Tu-la, 1980. O koncepcii sziznji v liricseszkoj proze Ivana Bu-nina. Russzk. lit. XX veka, Kaluga, szb. 7., 1968.

I. A. Bunin. Rasskazü o cselovecseszkoj "Csase zsziznji". Russzk. lit. XX veka. vüpuszk 5., Tula, 1974., sz. 47-90.

Rasskazü I. A. Bunina "Szüü Csanga" i "Brat'ja" Russzk. lit. XX v. szb. 7., Tula, 1975. sz. 149-171.

L. V. Krutikova. "Zsziznj Arszenzjeva" - itogovaja kniga I. A. Bunina. Buninszkij szbornik. Orjol, 1974.

O. N. Mihajlov. Put' Bunina-hudoznika. Literaturnoje naszledszstvo. t. 84. kn. I. M., 1973. sz. 7-56.

Vl. Orlov. Na rubezse dvuh epoh /Iz isztorii russzkoj poezii nacsala nasego veka/ "Voproszü literaturü", 1976/10. sz. 111-114.

Pók Lajos. A szecesszió. Bp., 1977.

V. P. Skorinov. Etika "vszejedinsztva" Vl. Szolovjova. M., 1977.

O. M. Szlivickaja. Fabula - kompozicia - detal' buninszkoj novellü. Buninszkij szbornik. Orjol, 1974, sz. 90-101.

Problema szocialnogo i "koszmicseszko" zla v tvorcsesztve Bunina. /"Brat'ja" i "Goszpodin in San-Francisco"/ Russzk. lit. XX veka. Kaluga, szb. 7., 1968., sz. 123-135.

R. Sz. Szpivek. Hudozssezstvennoje vremja v pozdnej novelle I. A. Bunina. Russzk. lit. XX veka, szb. 4., Kaluga, 1973., sz. 70-83.

A. T. Tvardovszkij. O Bunine. /Vsztapitjel'naja statja k knige: I. A. Bunin Szobranie szocsinenij v 9-i tomah/, M., 1965. t. I. sz. 7-49.

A. A. Volkov. Proza Ivana Bunina. M., 1969.

Russzkaja literatura konca XIX-nacsala XX veka. Devjanosz-tüje godü, pod redakcijej B. A. Bjalij. E. B. Tager. V. R.

Scerbina. M., 1968. - Usztami Buninŭh. Dnevnikŭi Ivana Alek-
szejevicsa i Verŭ nyikolajevnŭ i drugiŭe arhivnŭje materi-
ŭlŭ, pođ redakciŭej Milicŭ Grin v trjoh tomah. Frankfurt/
Main, 1977., t. 1.

Literaturnoŭe Naszledszstvo. t. 84 v dvuh knigah. M., 1973.

TARTALOMJEGYZÉK

	oldal
Bevezetés	1.
I. Fejezet	35.
II. Fejezet	
A "Csisztüj ponedel'nik" című elbeszélés értel- mezése	68.
Jegyzetek	93.
Felhasznált irodalom	99.
Tartalomjegyzék	102.