

Ignác Ádám

„SZKRJABIN ÉS A FORRADALOM SZELLEME”*

Megőrzés vagy megtagadás?

1972. január 6-án a Szovjetunióban nagyszabású állami ünnepséggel készültek megemlékezni Alekszandr Szkrjabin (1872–1915) születésének századik évfordulójáról. Az ünnepi beszédet a birodalom legrangosabb és legmegbecsültebb zeneszerzőinek egyike, Dmitrij Sosztakovics tartotta volna, aki azonban betegség miatt távol maradt a rendezvénytől, s szövegét így Rogyion Scsedrin olvasta végül fel. Az alkalomnak megfelelően emelkedett hangú beszéd az ünnepeltet a szovjet nép lelkületéhez közel álló művészként méltatta, akiről „nem túlzás azt állítani, hogy zenéje azok oldalán állt, akik a zsarnokság ellen, a szabadságért és igazságosságért harcoltak”. A beszédíró szavai Szkrjabin művészi hitvallására is kitértek: „Csodáljuk Szkrjabin a művészet átalakító erejébe vetett hitéért, amely képes az emberek lelkét megnemesíteni, és csodáljuk azért, hogy az emberek életébe harmóniát csempészett.”¹

Sosztakovics négy évtizeddel korábban, 1931 decemberének végén a *New York Times*nak adott interjújában még egészen más hangnemben beszélt Szkrjabinról. Akkori álláspontja szerint honfitársa a burzsoázia képviselője volt, aki nem volt képes a zene Lenin által meghatározott feladatának (a széles néptömegek egyesítésének) eleget tenni, és még szimfonikus műveiben sem vette figyelembe a zene legfőbb célját: a politikai üzenetet. „Mi, forradalmárok, más zenei koncepcióval rendelkezünk. [...] Így Szkrjabin a legádázabb zenei ellenségünknek tekintjük, [...] mivel az ő zenéje egyfajta egészségtelen eroticizmus, miszticizmus, passzivitás és [...] eszkipizmus felé tendál.”²

Miként oldható fel az ellentmondás e két rendkívül eltérő vélemény között? Mikor és miért lett hosszú évtizedekre „közellenségé” hazájában Szkrjabin? A válasz még úgyis összetett, hogy ma már tudjuk: a művészeti életet teljességgel átpolitizáló és az aktuálisan támogatott művészek névsorát többnyire pillanatnyi ideo-

* A 2014. november 27-én a Zenetudományi Intézet Bartók Termében „A zene és a nagy háború” címmel megrendezett konferencián elhangzott előadás kibővített változata. A tanulmány a Lendület program támogatásával készült. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Idézi Lincoln M. Ballard: „Alexander Scriabin’s Centenary Revival in Soviet Era Russia”. *Journal of the Scriabin Society of America*, 47. https://www.academia.edu/5923395/Alexander_Scriabins_Centenary_Revival_in_Soviet_Era_Russia

2 „Dmitri Sostakovich: Young Russian Composer Tells of Linking Politics with Creative Work”. *New York Times*, 1931. december 20.

lógiai szempontok alapján összeállító szovjet világban igen gyakoriak voltak az ef-féle átértékelések. Elég, ha csak magára Sosztakovicsra gondolunk, aki legalább két alkalommal – 1936-ban³ és 1948-ban⁴ – vált rövidebb-hosszabb időre a rendszer első számú üldözöttjévé.

Ha az 1931-ben a Szovjetunió kulturális követeként Amerikába érkező Sosztakovics meglehetősen sommás verdiktjéből indulunk ki, amely „a fejedelmi töb-bes” használatával látszólag egy egész közösség szóvivőjeként mondott egy halott szerző felett ítéletet, akkor egyértelműnek tűnik, hogy Szkrajbintól és művétől a szovjet kulturális politika a harmincas évek elején már biztosan elhatárolódott. Aligha véletlen egybeesés ugyanakkor, hogy a *New York Times*ban közölt interjú csak néhány hónappal korábbi az irodalmi és művészeti szervezetek újraszervezéséről döntő 1932. április 23-i párthatározatnál, amelynek megszületését követően a szocialista realizmus vált az állam által egyedül támogatott művészeti-esztétikai irányzattá. Sztálin éppen a húszas-harmincas évek fordulójától kezdve tért át fokozatosan a művészeti élet „kézi vezérlésére”, amely, akárcsak a közélet más területein, kíméletlen tisztogatásokkal és a közelmúlt „káros” maradványaival történő leszámolással járt: a „klasszikus” értékek revidálásával párhuzamosan átfogó kam-pány indult a modernitás addigi eredményeivel szemben.

Bármily radikálisnak tűnt is azonban ez az átszervezésekkel járó szemléletvál-tás, annak előfeltételei sok szempontból már az első világháborús katonai össze-omlást és az 1917-es bolsevik hatalomátvételt követően adottak voltak. Ha kizáró-lagos támogatást nem is élvezett, a realizmusra, a polgári világgal szembeni ellen-szenvre vagy – hogy ismét a fentebb hivatkozott interjúra utaljunk – a dekadencia megnyilvánulásai ellen folytatott harcra épülő, új proletár művészet kétségtelenül már Lenin Szovjet-Oroszországában megjelent. Történelmi távlatokból szemlélve tehát a szovjet kultúra általános képe a vallásbölcselettel, okkultizmussal és más ezoterikus tanokkal is szoros rokonságot ápoló szkrajbini művészetfelfogással, il-letve a cári Oroszország arisztokrata világát megtestesítő zeneszerző személyével már ekkor is csak nehezen tűnt összeegyeztethetőnek. Főleg ha a hidegháború idején született nyugati, valamint a hatvanas éveket megelőzően érvényben lévő szovjet történelmi és zenetörténelmi narratívát tekintjük kiindulópontnak, amely elő-szeretettel láttatta monolitnak a szovjet kultúra történetét, és feledkezett meg azokról a lényegi különbségekről, amelyek a lenini és sztálini kultúrafelfogást je-lemezték. Csakis ezáltal terjedhetett el széles körben az a vélekedés is, hogy Szkrajbin örökségével a szovjetek már röviddel 1917 októbere után leszámoltak.

Az 1917 és 1932 közötti Szovjetunióra vonatkozó zene- és kultúrtörténelmi vizsgálódások azonban rácsafolnak erre a vélekedésre. A forradalom utáni szovjet

3 1936 elején jelent meg a Pravda hírhedt *Hangzavar zene helyett* című szerkesztőségi cikke, amely Sosztakovics *Kisvárosi Lady Macbeth* című operájának megsemmisítő kritikáján keresztül vázolta fel a szocia-lista realizmus esztétikájának néhány alapvető kritériumát.

4 1948-ban szólalt fel Andrej Zsdanov a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SZK(b)P Központi Bizottságában. Az 1948 február 10-ével határozati erőre emelkedő beszédek Sosztakovicsot ismét a főellenségek között jelölték meg a párt zenei formalizmus ellen folytatott harcában.

kulturális politika első számú vezetőjének számító Anatolij Lunacsarszkij már a kultúráról alkotott 1918-as tézisei 8. pontjában kimondta: „A proletár alkotóművészet önállósága egyáltalán nem mesterkéltséget eredetiségében nyilvánul meg, hanem feltételezi a megelőző kultúra minden gyümölcsének a megismerését.”⁵ Vegyük ehhez még hozzá Leninnek a *Proletkult* 1920-as összoroszországi kongresszusán elhangzott szavait, amelyekkel látványosan védelmébe vette a „múltat”:

A marxizmus mint a proletáriátus forradalmi ideológiája, azáltal tett szert világtörténelmi jelentőségre, hogy korántsem vetette el a polgári korszak igen becses vívmányait, hanem ellenkezőleg, magáévá tette és feldolgozta mindazt, ami az emberi gondolkodás és kultúra több mint kétezer éves fejlődésében értékes volt. Csakis az ezen az alapon továbbfolytatott munka ismerhető el az igazi proletárkultúra fejlesztésének.⁶

Lenin e kijelentései 1920-ban már nem számítottak újnak; azokkal voltaképpen csak a bolsevik párt 1918. július 30-án kiadott azon határozatát kívánta megerősíteni, amely az orosz múlt művészei és tudósai által létrehozott értékek védelméről és megőrzéséről döntött, függetlenül a szóban forgó személyek ideológiai beállítottságától. A proklamációhoz mellékelte Alekszandr Szkrjabin nevével is tartalmazta.⁷

S nemcsak Lenin és köre tett ekkor hitet a közelmúlt és a jelen kultúrája összekapcsolásának szükségessége mellett. Vele egy időben az orosz ezüstkor számos jelentős figurája is a forradalom és az épülő kommunizmus elkötelezettjévé vált. A támogatók között a szimbolizmus és avantgárd több olyan képviselője is felbukkant, aki Szkrjabin szűkebb szellemi holdudvarához tartozott, és kész volt tenni azért, hogy a komponista életműve az újjászerveződő kulturális térben is megtalálja a helyét.

Például a szimbolisták egyik szellemi vezérének számító költő és filozófus, Vjacseszlav Ivanov is lelkesedett a marxista eszmékért, mielőtt 1920-ban elhagyta volna az országot, s egyike volt azoknak, akik úgy hitték: az októberi forradalom éppen azokat a változásokat és átalakításokat teljesítheti be, amelyeket az új szellemi világ eljövételét misztikus indíttatásból követelő szimbolista művészek reméltek. E meggyőződése vezette Ivanovot abban is, hogy a vele szoros barátságot ápoló Szkrjabin művészetét a bolsevik hatalomátvételt követően elsőként próbálja meg az új kurzus számára is elfogadható megvilágításba helyezni.

Ivanov már Szkrjabin 1915-ös halálát követően emléktársaságot alapított, amely 1919-ig számos előadással és koncerttel volt hivatott ápolni az – akkor még – köztisztelőben álló zeneszerző emlékét. A barátja munkásságát összesen öt esszében és kilenc költeményben méltató író-filozófus 1917-ben, a társaság egyik év végi ülésén, már a forradalmi események hatására tartotta meg *Szkrjabin i duh revolucii* („Szkrjabin és a forradalom szelleme”) című beszédét, amely nyomtatás-

5 Idézi Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus*, I., Budapest: Gondolat, 1970, 282.

6 Uott, 324.

7 Faubion Bowers: *Scriabin*, II., Tokyo: Kodansha, 1970, 86.

ban október 24-re, tehát a forradalom előestéjére dátumozva jelent meg.⁸ A beszéd és a belőle készült esszé elsősorban Szkrajbin művének forradalmiságát volt hivatott bemutatni: a zeneszerzőt olyan művészként láttatta, aki attól vált a szocialista forradalom előképévé, hogy minden hagyományt határozottan tagadott, illetve valamennyi addigi művészeti szokástól és előítélettől el akart szakadni. Igazának bizonyítása érdekében Ivanov nemcsak azt igyekezett alátámasztani, hogy a szokásait és eleganciáját tekintve arisztokrata Szkrajbin vérbeli demokrata volt, hiszen folyton a szobornosztýért (az emberek lelki-szellemi közösségéért) dolgozott. Végkövetkeztetésében odáig ragadtatta magát, hogy Szkrajbin teljes művét a forradalom hiteles előképének tekintette, mondván, a jövő történésze Szkrajbin filozófiájában az 1917 októberével megvalósuló „önálló orosz eszme” szellemi előképét, magában a forradalomban pedig Szkrajbin meg nem írt *Misztérium*ának első ütemeit fedezheti majd fel.

Hasonló szellemben írt egy évvel később (1918-ban) a vallásos egzisztencializmus és a szolovjovi vallásbölcselet egyik követője, a történész-filozófus Nyikolaj Bergyajev is, aki szerint az orosz művészek közül senki sem követelte annyira a régi világ összeomlását és egy új eljövételét, mint Szkrajbin.⁹ Ugyanakkor Bergyajev, Ivanovhoz hasonlóan, rövidesen emigrációra kényszerült. De kettejük támogató szavai valószínűleg még akkor sem menthették volna át Szkrajbin művét a forradalom utáni világba, ha ők maguk időközben nem sodródtak volna partvonalra. A hosszú távú „túléléshez” fontosabb támogatókra volt szükség: arra, hogy a forradalommal együtt haladó és elismert avantgárd csoportosulások valamelyike vagy egyenesen a politikai vezetés vegyen védelmébe egy művészt. Márpedig Szkrajbin zenéjének régi hódolója volt a kultúra első számú bolsevik irányítója, az 1917 és 1929 között a művelődésügyi népbiztos tisztségét betöltő, már fentebb emlegetett Anatolij Lunacsarszkij.

A zeneileg (is) művelt Lunacsarszkij, aki következetesen kitartott amellett, hogy a proletár kultúrának a polgári világ befejezetlenül maradt vállalkozásaira is építenie kell, gondoskodott arról, hogy Szkrajbin műveit a koncerttermek új közönsége is megismerhesse. Már a forradalom első évfordulójára szervezett egyik koncerten, 1918 novemberében előadták a zeneszerző *Prométeusz* című szimfonikus poémáját, majd néhány héttel később a moszkvai Bolsoj Színházban ismét megszólaltatták a művet a lázadás témáját felelevenítő más kompozíciók társaságában.¹⁰ Lunacsarszkij beszédet mondott 1921. május 8-án a komponista halálának hatodik évfordulójára, szintén a Bolsojban rendezett koncert előtt is.¹¹

8 Вячеслав И. Иванов: Скрайбин и дух революции. In: иб: *Собрание сочинений в 4 томах*, Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979, t. 3., 190–194.

9 Nikolai Berdjaev: *Krise der Kunst*. Idézi Marina Lobanova: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg*, Hamburg: Bockel, 2004, 30.

10 Bulat Galejev: „The Fire of ‘Prometheus’”. Music-Kinetic Art Experiments in the USSR”. *Leonardo*, Vol. 21. (1988), No. 4, 386.; illetve James Von Geldern: *Bolshevik Festivals, 1917–1920*, Berkeley: University of California Press, 1993, 76–77.

11 A beszéd írott változatát lásd: „О Скрайбине”. In: А. В. Луначарский: *В Мире Музыки. Статьи и речу*, Москва: Бескоюзное Издательство Советский Композитор, 1971, 89–95.

Szkrjabin és október kapcsolatát a komisszár a *Tanyejev i Szkrjabin* („Tanyejev és Szkrjabin”) című, 1925-ben írt esszéjében¹² tárgyalja a legrészletesebben. E cikk legfontosabb állítása az, hogy ugyan csak halála előtt kevéssel, de a zeneszerző felismerte: hosszú időn át építgetett szolipszizmusa súlyos zsákutca, és a világ nemcsak saját agyszüleményeként, hanem ténylegesen, őtőle függetlenül is létezik. Az esszé szerzője szerint a komponistát ez segítette hozzá ahhoz, hogy lemondjon főműve, a *Misztérium* megvalósításáról, és helyette csak annak bevezetését, az *Előkészítő aktust* (предварительное действие) írja meg, valami későbbi, sokkal nagyobb és jelentősebb eseményhez. Individualizmusa ellenére így válhatott Szkrjabin Lunacsarszkij szemében a forradalom előképévé, aki ugyanakkor hiányolta a zeneszerző művéből a higgadt racionalizmust és konstruktívizmust, amelyet szintén az új világ felépülésének elkerülhetetlen előfeltételeként nevezett meg. Mint írta: a jövő zenéje csak Szkrjabin romantikus szenvedélyének és egykori tanára, Szergej Tanyejev higgadságának egyesülésével jöhet létre.

Lunacsarszkij választotta és nevezte ki a testület zenei részlegének (MUZO) a vezetőjévé a Szkrjabin-követők egyikeként számon tartott zeneszerzőt, Artur Lurjét is. A tízes években a futuristák egyik vezető ideológusaként tevékenykedő, de a zenei avantgárd merészebb törekvései iránt is messzemenően nyitott Lurje¹³ 1920-ban, a zeneszerző halálának ötödik évfordulójára szervezett koncert felvezetőjében vállalkozott az ünnepelt és a kommunisták céljainak összevetésére.

Mindezek fényében aligha lehet meglepő, hogy Szkrjabin darabjait a húszas évek első felében még a kommunista párt mértékadó lapja, az *Izvesztyija* is az ideológiai szempontból helyes irányt követő zenék közé sorolta. 1922 őszén született meg az a név nélkül közölt szerkesztőségi cikk, amely ugyanezen év október 10-én *Through Bolshevist Ears* címmel, változtatás nélkül a *London Times*ban is megjelent:

A burzsoázia számára a zene a rekreáció eszközeként, a lélek balsamaként, a túlhajszolt idegek eszközeként szolgál [...] Számunkra a zene több ennél: az agitáció eszköze, a dolgozó ember szükséglete [...] Sajnos nincs még proletár zenénk, de mégis létezik zene a proletáriátus számára [...] Haydn a feudális időkre reflektál. Glinka a korábbi nemesség és földbirtokosok spirituális előadója. Rimszkij-Korszakov, Muszorgszkij és Borogyin pánszláv elméleteket vallanak. Wagner retrográd, és a zenéje csak külsőleg forradalmi. De nekünk inkább a vidám Mozartra, a heroikus Beethovenre és egy olyan titánra van szükségünk, aki csatába hív minket: ezért üdvözljük a zseniális Szkrjabint.¹⁴

A Szkrjabin művészetét valóban nagyra tartók sora a tízes és húszas évek Szovjetuniójában természetesen tovább bővíthető. Jegyezzük meg, hogy a zeneszerző írásműveinek 1919-es kiadása,¹⁵ valamint a Kortárs Zenei Társaság, az ASZM (Ассоциация Современной Музыки) egyik kulcsfigurájának, a Szkrjabin leg-

12 *Танеев и Скрябин*, uott, 129–145.

13 Lurje 1918–22 közötti tevékenységéről lásd Móricz Klára – Simon Morrison (szerk.): *Funeral Games. In Honour of Arthur Vincent Lourié*. New York: Oxford University Press, 2014, 45. skk.

14 Idézi és a zeneszerző orosz recepciójáról angol nyelvű források alapján átfogó képet nyújt Lincoln M. Ballard: *Defining Moments. Vicissitudes in Twentieth-Century Reception of Alexander Scriabin*. Doktori disszertáció, University of Washington, 2010, 50.

15 Lásd Михаил Гершензон: *Русские Прошлые Том 6.*, Москва: Сабашниковых, 1919, 97–247.

szűkebb baráti körébe tartozó Leonyid Szabanyejevnek 1925-ben megjelent Visszaemlékezései¹⁶ is a komponista életművének kiemelt státuszát támasztják alá. Mindezek egyszersmind fontos forrásként szolgálnak ahhoz is, hogy kiderítsük, volt-e ténybeli alapja a zeneszerző és az októberi forradalom összekapcsolásának.

Szkrajbin legerősebb és talán egyetlen kapcsolatát a marxizmussal a Georgij Plehanovval való személyes találkozás jelentette. Az orosz marxizmus atyjának is nevezett, 1903-tól a Szociáldemokrata Munkáspárt mérsékeltebb, mensevik szekcióját irányító Plehanov 1880-tól emigrációban, főként Svájcban, Franciaországban és Olaszországban élt. A hazatérés gondolata először huszonöt év elteltével, az 1905-ös első forradalom kitörésekor fordult meg a fejében. Ekkor éppen az észak-itáliai Bogliascóban tartózkodott, és e városban ismerkedett meg a forradalom évében rövid időre ugyanitt megtelepedő Szkrajbinnal.¹⁷ Hosszú, filozófiai kérdéseket is érintő beszélgetéseik alkalmával – emlékei szerint – Plehanovnak sikerült elérnie, hogy újdonsült barátja beleolvasson Marx alapművébe, *A tőkébe*, s rendszeresen igyekezett rámutatni a zeneszerző szélsőségesen idealista világvéleményének ellentmondásaira is. Szkrajbin azonban nem mutatott különösebb érdeklődést a materialista tanok iránt.¹⁸ Ennek ellenére később a zeneszerző két legfontosabb életrajzírója (Szabanyejev illetve Szkrajbin sógora, a szintén zenetudós Borisz Slocer) egyaránt azt hangoztatta, hogy Plehanov hatására Szkrajbint bizonyos ideig foglalkoztatta a szocializmus gondolata.

Az előbbi szerint a *Misztérium*mal való munka első fázisában, a 20. század első éveiben, akkor, amikor még a *Misztérium* nem a világvége, hanem az emberiség egy hatalmas ünnepének gondolatához kötődött, Szkrajbin úgy gondolkodott, hogy fontos szerepe lehet a kommunizmusnak az emberiség történetében, még ha ez a szerep inkább átmeneti is. Egy későbbi bejegyzésben Szabanyejev ugyanakkor elismerte, hogy politikai és társadalmi kérdések Szkrajbint sohasem érdekelték.¹⁹ Ezt Slocer is megerősítette, aki ugyanakkor azt állította, hogy Plehanov hatására Szkrajbinnak ténylegesen megtetszett Marx dialektikus gondolkodása, strukturális szimmetriára való hajlama, és *A tőke* fellapozását követően soha többé nem kételkedett a marxizmus gazdasági erejében, illetve a kapitalista rendszer összeomlásának elkerülhetetlenségében. De Szabanyejevvel egyetértésben Slocer is arra jutott, hogy Szkrajbin számára egyedül csak a spirituális szint volt fontos, és a zeneszerző nem volt képes elfogadni a történelmi materializmus azon alapvető tézisét, amely szerint a környezet határozza meg a tudatot, hiszen ő erről épp teljességgel ellenkezőleg vélekedett.²⁰

16 Леонид Сабанеев: *Воспоминания о Скрябине*. Москва: Классика XXI, 2000. A továbbiakban a kötet néhány éve megjelent német nyelvű fordításának oldalszámaira hivatkozom: Leonid Sabanejew: *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*. Übertr. und hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn, 2005.

17 Bowers: i. m., 94. sk.

18 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, München: Piper, 1983, 275.

19 Leonid Sabanejew: *Alexander Skrjabin. Werk und Gedankenwelt*. Übertr. und hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn, 2006.

20 Boris de Schloezer: *Scriabin. Artist and mystic*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1987.

Hogy Plehanov és Szkrjabin – utóbbi zavaros politikai-társadalmi elképzelései ellenére – rövid időre mégis egymásra találhattak, annak oka leginkább abban keresendő, hogy a zeneszerző filozófiájában a művészi kreativitást a forradalom eszméjével kapcsolta össze. Az 1905-ös (első) forradalom kitörésekor folytatott egyik beszélgetésük során Szkrjabint állítólag látványosan felvillanyozta az események híre, és azt mondta Plehanovnak, hogy zenei fejlődése teljesen összekapcsolódik a forradalommal. Szavait tettek követték: a zongorához ülve játszani kezdett *Az eksztázis költeményéből*,²¹ illetve az *Isteni költeményből*,²² és ez – felesége visszaemlékezései szerint – Plehanovot annyira magával ragadta, hogy felpattant helyéről, és így kiáltott: „Ez a forradalom zenéje!”²³ Nemcsak e beszámoló valóságtartalma kérdéses azonban, hanem az is, hogy Szkrjabin és Plehanov ugyanazt értették-e forradalmon – hogy ugyanúgy értékelte volna a művész az 1905-ös eseményeket, mint azt a marxista filozófus vagy később Lenin tette.

Árulkodó lehet e tekintetben két Siegfried Schibli által is hivatkozott levél ebből az időszakból. Az egyik címzettje a zeneszerző mecénása, Margarita Morozova. Az üdvözlő sorokat, amelyek teljességgel apolitikusak, és legfeljebb az események dinamizmusa felett érzett örömről tanúskodnak, Szkrjabin közvetlenül az 1905-ös forradalom kitörése után fogalmazta meg: „Hogy van? Milyen hatással van önre a forradalom? Örül, nemde? Végre nálunk is megélné a élet!”²⁴ Egy 1906. május 1-én keltezett, szintén Morozovának írott levélben aztán a zeneszerző egyértelműen el is határolódik a forradalom politikai-társadalmi vetületeitől:

Az orosz *politikai* forradalom a jelenlegi fázisában és az az átalakulás, amelyet én akarok, különböző dolgok [...] Én nem *valamilyen* ügy megvalósulását akarom, hanem az alkotói aktivitás végtelen fokozását, amely a művészetemben testesül meg [...] Az én pillanatom még nem jött el. De közeleg. Ünnepe lesz ez a pillanat. És már nincsen messze!²⁵

A zeneszerző forradalomfogalma ezek alapján sokkal inkább a 19. századi forradalmi elméletekben gyökeredzett, s azon belül sem annyira az orosz elődök: Belinszkij, Herzen, Bakunyin vagy Csernyisevszkij koncepciójában, mint inkább Richard Wagnerében. Ismerjük a híres Wagner-idézetet: „Az a szerepem, hogy ahová eljutok, forradalmat szítsak.”²⁶ *Művészet és forradalom* című művében az 1848-as eseményekben aktívan is részt vevő német mester egyértelműen egymástól elválaszthatatlanként tüntette fel a címben szereplő két fogalmat, mert megítélése szerint csak az emberiség nagy forradalma tudja az igazi nagy művészet újjászületéséhez szükséges állapotokat megteremteni. Ez a gondolat a Wagnert egyik legfontosabb szellemi inspirálójának tekintő orosz ezüstkori értelmiség körében is

21 Szkrjabin Op.54-es negyedik zenekari költeményének címe.

22 Szkrjabin Op. 43-as harmadik zenekari költeményének (szimfóniájának) alcíme.

23 Idézi Bowers: i. m., 96.

24 Alexander Skrjabin: *Briefe*. Aus dem Russ. Hrsg. von Christoph Hellmundt. Übers. der Essays von M. Druskin von Gertraude Krueger, Leipzig: Reclam, 1988, 222.

25 Uott, 259. Kiemelés az eredetiben.

26 Richard Wagner: *Művészet és forradalom*. Ford. Gy. Alexander Erzsí és Radvány Ernő, Budapest: Révai, 1914, 1.

gyökeret vert. A szimbolista költő Alekszandr Blok még 1918-ban is ebben a szel-
lemben írt, mikor *Az értelmiség és a forradalom* című esszéjében úgy fogalmazott: a
forradalmi esemény olyan, mint az alkotói folyamat, hiszen mindkettő az egész
emberiség megújítását célozza meg.²⁷

Márpedig a társadalmi forradalom lehetősége a cári Oroszországban sokak
szerint kizárólag egy nagy harc vagy háború végeztével érkezhettek el. Ebben
Szkrajbin és más modernisták (szimbolisták, futuristák) véleménye – függetlenül
attól, hogy ezt a harcot misztikus-spirituális vagy valóságos alapon képzeltek-e el
– lényegében megegyezett a Leninével. 1914-ben el is jött a pillanat: az oroszok
beléptek a világháborúba.

A komponistával utolsó éveiben közeli kapcsolatban álló Szabanyejev vissza-
emlékezései szerint Szkrajbin nemcsak üdvözölte, de egyenesen szükségesnek is
tartotta a háborút. „Minden, amiről beszéltem, kezdetét vette. A világtörténelem
vége előtt állunk, innentől minden könnyebben megy majd; az idő múlása felgyor-
sul. Nem is álmodtam róla, hogy ez ilyen gyorsan így lesz!”²⁸ – mondta, arra is
utalva egyúttal, hogy a történelmi jelen viharai saját *Misztérium*ának elkészültére is
pozitív hatással lesznek.

Szkrajbin nagyon sok más kortársához hasonlóan úgy hitte, a háborúnak leg-
feljebb néhány hónap alatt vége lesz. Mikor azonban számára is világossá vált,
hogy nem így lesz, Szabanyejev szerint lelkesedése is alábbhagyott.²⁹ Mindez leg-
inkább abban érhető tetten, hogy főművéről, a *Misztérium*ról is másképp kezdett
nyilatkozni. Egyre gyakrabban hangoztatta, hogy a *Misztérium* eljövételére még vár-
ni kell. Sőt egy alkalommal állítólag azt mondta: „Nem akarom megélni azt a na-
pot, amelyen be kell látnom, nem vagyok abban a helyzetben, hogy megírjam a
Misztériumot.”³⁰

Vajon tényleg megváltoztatta-e a háború a saját szerepéről és a *Misztérium*ról
alkotott véleményét, ahogy azt például Ivanov és főleg Lunacsarszkij hangoztatta?
Egy biztos: a *Misztérium* sohasem készült el, és élete utolsó évében a zeneszerző
helyette annak az *Előkészítő aktus*nak a megírásához látott hozzá, amelyet a szak-
irodalom egyöntetűen a *Misztérium* redukált formátumú változataként értékel. E
töredékes mű szövegvéneke³¹ ismeretében arra is fény derül, hogy bár Szkra-
jbin itt már egy, a saját személyétől független istenséggel is számolt, és az emberek
lelki közösségének irányába mutató fontos lépésnek tűnhet az is, hogy a szerző el
akarta a nézők és befogadók közti határt törölni, szó sincs azonban arról, hogy a
komponista valamiféle demokratikus rendről álmodott volna. Darabja hangsúlyo-
zottan a „beavatottnak” készült, akiket ezoterikus iskolák készítettek volna fel –
a zeneszerző vezetésével – ebben a sajátos performanszban való részvételre. Ame-
lyet maga Szkrajbin vezényelt volna.

27 Köpeczi (szerk.): i. m., 276.

28 Sabanejev: *Erinnerungen...*, 356.

29 Uott, 361. skk.

30 Uott, 371.

31 Гершензон: i. m., 202–247.

Összefoglalásul azt mondhatjuk, hogy bármilyen ingatag lábakon is álltak az érveik, a tízes–húszas évek fentebb említett értelmezői – olykor a rendelkezésükre álló tényekkel és adatokkal dacolva is – megkísérelték a „forradalom szellemét” és a marxista-leninista eszméket Szkrjabin művében kimutatni. Lenin halálát követően azonban, miután Sztálin magához ragadta a hatalmat, a régi polgári és az új proletár világ kibékítésében hívő kommunisták – beleértve Lunacsarszkijt is – fokozatosan a partvonalra sodródtak. Aki nem hagyta el az országot, az az elhatalmasodó terror áldozatává vált, vagy alkalmazkodott a megváltozó követelményekhez. Ezzel pedig az addig ünnepelt Szkrjabin mint arisztokrata és individualista szerző, lassanként valóban a vádaskodások keresztútjába, s végül a forradalom elenségei közé került.

De az ideológiatörténetin túl van itt még egy – attól természetesen nehezen függetleníthető – zenetörténeti szempont is, amelyet a húszas–harmincas évek szovjet zenei életével kapcsolatban a korszakot jól ismerő Feliks Roziner³² és Detlef Gojowy³³ is megemlíti, és amely Sosztakovics 1931-es sarkos ítéletét is árnyaltabb megvilágításba helyezheti. Ez pedig nem más, mint az 1925 környékén bekövetkező zenei stílusfordulat, amely a nyugati zenei világ történéseitől sem volt független. A modernizmus olyan nemzetközi karriert befutó orosz zászlóvivői, mint Sztravinszkij vagy a hazatérése előtt álló Prokofjev, maguk mögött hagyták a kísérletezgetést, és a klasszikus formákkal megbékélve – Roziner kifejezésével élve – „higgadtabb” zenét kezdtek írni. Ehhez a trendhez az ifjú szovjet generációnak egy meghatározó csoportja is csatlakozott – élén Dmitrij Sosztakovicccsal. Hogy a Szovjetunióban mennyire összefüggött ennek a – Gojowy által lineáris racionalistának nevezett – generációnak a felemelkedése a szocialista realizmus „felülről” sulykolt esztétikai paradigmájának kiépülésével és Szkrjabin eltűnésével, talán az is bizonyítja, hogy mikor a harmincas évek közepén megindult a Sosztakovics és iskolája elleni támadássorozat, akkor „példaképként” rövid időre Szkrjabin – mint „nemzeti” szerző – ismét megjelenhetett. Más kérdés, hogy az 1948-as zsdanovi határozatokkal ő is a szovjet művészet ellenségeinek kikiáltott „formalisták” közé került, egy történelmi pillanat erejéig azonos oldalra Sosztakovicccsal és Prokofjevvel.

32 Pl. Feliks Roziner: „Szocialista realizmus a szovjet zenében”. Ford. Páll Erna, 2000, 2003/1. Elektronikus hozzáférés: <http://ketezer.hu/2003/01/szocialista-realizmus-a-szovjet-zeneben>.

33 Detlef Gojowy: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Laaber: Laaber Verlag, 1980.

ABSTRACT

ÁDÁM IGNÁCZ

„SCRIABIN AND THE SPIRIT OF THE REVOLUTION”

Preservation or Rejection?

The view, according to which the takeover of the Bolsheviks in 1917 created a tabula rasa in Russian music history has enjoyed large popularity up to recently. It entailed the argument that the Bolshevik revolution completely parted ways with the musical heritage of the foregoing bourgeois culture. In my paper I will refute this view by referring to the early, pre-1932 Soviet reception of the Silver Age composer Alexander Scriabin (1872–1915). I will shortly introduce those artists and politicians, who became the most important admirers and supporters of Scriabin’s work, and who tried to find him a place in the new political-aesthetical environment. Among them we can find the symbolist writer and philosopher Vyacheslav Ivanov, the ex-futurist composer Arthur Lourié, the co-founder of the Association of Contemporary Music (ASM) Leonid Sabaneev, or the first Soviet People’s Commissar of Education Anatoly Lunacharsky. They all agreed that Scriabin became a forerunner of the Revolution, and forgave his attraction to mysticism and theosophy. This is why this article also examines the exact relations of Marxism and Scriabin’s philosophy and locates references to the concept of revolution in the artistic approach of the composer.

Ádám Ignác (1981), music aesthetician. He graduated from Eötvös Loránd University (ELTE, Budapest) in history and aesthetics. He was enrolled in the Philosophy Doctoral School of ELTE, and he received his PhD in 2013 (Dissertation title: *Composer on the Stage. The Problem of Portaying The Artist in the Artist Operas of Scriabin, Schoenberg and Pfitzner*). He was awarded state grants to conduct research at the Humboldt University Berlin and University of Vienna. His has published articles on musical expressionism, symbolism, futurism and on Hungarian popular music in national and international journals. He has presented papers at conferences in Hungarian, German and English (e.g. in Vilnius, Birmingham, Liverpool, Kiel, Luzern). Since 2013 Ádám Ignác has been working as a research fellow for the ‘Lendület’ Archives and Research Group for 20th–21st Century Hungarian Music, Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences.