

IGNÁCZ ÁDÁM

„Ez a tánc lesz a végső...”

Szkrjabin és a tánc

Az Alekszandr Szkrjabin és a Gesamtkunstwerk-eszme kapcsolatát vizsgáló szakirodalom kimerítően tárgyalja a zene és fények egymáshoz való viszonyát, illetve Szkrjabin e két médium egyesítésére történő kísérleteit (pl. *Prometheus*, op. 60.), s kellő figyelmet szentel a zene és költészet elsősorban az *Extázis költeményét* (op. 54) érintő kérdéskörének is. A zene és tánc kapcsolatával, és egyáltalán a tánc Szkrjabin életművében betöltött szerepével azonban eddig nem vagy csak nagyon keveset foglalkozott.

Különös ez annak fényében, hogy Leonyid Szabanejev egyik legfontosabb, s a Der Blauer Reiter nevű expresszionista almanachban történő megjelenése okán nemzetközi visszhangot is kiváltó Prometheus-tanulmányában már 1912-ben kiemelte a táncnak a művészetek szkrjabini hierarchiájában betöltött magas rangját, hangsúlyozván: a zenéhez és költészethez hasonlóan a tánc is az akarati impulzus művészete, és mint ilyen, vezető szerep illeti meg a valamennyi művészet egyesítését megcélzó, szakrális, sőt teurgikus színezetű főmű, a végül csak vázlatos formában fennmaradt *Misztérium* struktúrájában.¹

Noha *Visszaemlékezéseiben* – ugyancsak – Szabanejev azt állítja, hogy zeneszerző barátját a tánc problematikája intenzíven csak élete utolsó éveiben, egész pontosan a *Hatodik szonáta* komponálásának idején kezdte el foglalkoztatni,² a hagyatéék alaposabb vizsgálata egészen másra enged következtetni. Valójában a tánc a szkrjabini filozófia és művészetfelfogás egyik legmeg-

- 1 Sabanejew, Leonid: Prometheus von Skrjabin, in *Der Blaue Reiter*, 11. Auflage, Piper, München, 2009, 107.
- 2 Szabanejev, Leonyid: *Vospominanyija o Szkrjabinie*, Klasszika–XXI, Moszkva, 2000, 127–128.

határozóbb, egész életművön végigvonuló motívuma, amely legkésebb már az 1903-ban félbehagyott operatervezet librettójában jelen van, s központi szerepét még a *Misztérium* bevezető felvonásául szánt *Acte Prealable* (Előkészület, Predvarityelnoje gyejsztvije) – végleges formát 1914-ben öltő – szövegkönyvében is őrzi.

A zenei oeuvre ugyancsak a tánc folyamatos jelenlétéről tanúskodik. Szkrjabin 74 opusát sajátos keretbe foglalja az op. 1-es *Ke-ringő* és az op. 73-as *Két tánc*. E két (valójában három) mű hangvétele és rendeltetése közötti szédületes különbség azonban mintha két különböző személyiségről árulkodna – de legalábbis a szerző táncról való gondolkodásának erőteljes megváltozását sejteti.

De mi az, ami 1905 környékén, az op. 47-es számozású F-dúr *Quasi-Valse*-szal végleg véget ér, és minek adja át a helyét? E mű nem pusztán a chopiniánus idiómától vett búcsú. Elkészültével a hagyományos táncműfajok (pl. keringők, mazurkák) sora is lezárul, hogy (néhány opussal később (op. 51/4 *Danse Languide*) teret engedjen egy új szkrjabini műfaj, a kései korszak lírai-költői (karakter)darabjainak sorába illeszkedő *Danse* (tánc) létrejöttének.

Az utóbbi címmel, illetve műfaji megjelöléssel ellátott kompozíciók immáron egy olyan, a kollektív eksztázis képzetével is gyakorta összekapcsolt, erősen mámoros-erotikus színezetű tánc fogalmazványai, amelyhez a mintát Szkrjabin számára az antik dionüsziaiák, tehát a görögség már a neves ókori történetíró, Thuküdidész által is legősibbnek elismert ünnepélyei, valamint primitív népek még távolabbi múltat megidéző kultuszai, misztériumai jelentették.

Szkrjabin e döntése gyaníthatóan Richard Wagner ellenében fogant, akinek szelleme és öröksége természetszerűleg hatalmas teherként nehezedett a saját összművészeti alkotásáról egyre merészebb álmokat szövögető zeneszerzőre. E szembefordulás azonban egyúttal a Friedrich Nietzsche filozófiája felé történő nyitást is jelzi. Mert noha Wagner a 19. század folyamán újonnan felfedezi a tömegek művészetében rejlő lehetőségeket, és a művészetek szintézisének gondolatával egyike az elsőknek, aki ráirányítja a figyelmet az érzékek szintézisének elvi lehetőségére, helyet adván egy olyan pszichológiai színezetű esztétika megszületésének, amely a vizuális, akusztikus és kinetikus ingerek kombinációjával, illetve a testiség szerepének újbóli felértékelésével egy valóban politikai, sőt társadalmi célú művészet megteremtését hirdeti, zenedrámái előképéül mégiscsak a görög tragikus színházat választja. Wagner az antik görög tragédiában találja meg annak a – tökéletes – vallásos ünnepnek a képét, amelyben a tánc és a zene mint a testi átélésre és így a kollektív élmény létrehozására egyedülként alkalmas két művészet együttesen jeleníti meg a mítoszt.

Közismert, hogy Nietzsche (és nyomdokain Szkrjabin) ezzel szemben régebbre kívánt visszanyúlni, mondván, már a görög tragédia is csak nyomaiban (nevezetesen a szatírkarban) őrzi a

feltámasztani kívánt közösségi létformát. A cél persze hasonló volt Wagneréhez: rátalálni a művészet egy olyan ősállapotára, amikor az egyes médiumok még nem voltak egymástól szétválasztva.

*

A tragédia születésében így „megtalált” és később Szkrjabin által rekonstruálni kívánt dionüszoszi művészet a mámor és extázis művészete: egy olyan állapoté tehát, amely a leginkább alkalmas az individuumok és így az egyes érzékek, illetve benyomások közötti határok felszámolására, s amely egy, magát még a múlt század harmincas éveiben is tartó nietzscheánus álláspont szerint a „primitív” népek egyik legfőbb közösségteremtő eszköze volt.³ Az extázis művészete persze merőben funkcionális: célja nem a gyönyörködtetés és az élvezet, hanem a „létezés mélyeire” történő lejutás, és az „ős-egy” megtapasztalása; szakrális esemény, ünnepély, amely nem ismer előadókat és befogadókat, csak résztvevőket és együttműködőket, tehát ebben az értelemben túl akar lépni az antik színház és a wagneri zenedráma nagyon is artistikus, tehát a művészet és valóság határait nem sértő keretein.

A múlt század elejének közgondolkodásába részben kétségtelesen Nietzsche hatására beférkőző teurgikus művészetfelfogás, amely immár számolt az élet és művészet közötti merev határok lebontásának elvi lehetőségével, sőt vallás és művészet azonosságát hirdette, s egy sor olyan elméletet, törekvést hívott életre, amely valamilyen módon a „dionüszoszi erényekre” hivatkozott, Szkrjabin is csakhamar utolérte. De kicsoda fordulat, hogy míg az operatervezet szüzséje és egyedüli főhőse, a királylány elcsábítását követően az egész világnak megváltást és boldogságot ígérő filozófus–zenész–költő alakja még kizárólag a wagneri esztétikára oly jellemző „újraegyesítő zseni” figurájának szellemében fogant, addig a *Misztérium*-koncepcióban már nagy, s az idő előrehaladtával egyre nagyobb szerep jut a tömegeknek, pontosabban a „beavatott résztvevőknek” is. Sőt, a magát sokáig istenként, később pedig kiválasztott prófétaként szemlélő Szkrjabin élete utolsó évében a szertartást (ünnepélyt) levezénylő főpap szerepét végső esetben másnak is kész lett volna átadni.⁴ Talán nem véletlen, hogy a messianisztikus önkép efféle módosulásával jutott egyre nagyobb szerep a „végső tánc” gondolatának is, amely mindinkább a nézők és befogadók közti különbség eltüntetésének eszközévé, s így a kollektív extázis egyik előkészítőjévé lépett elő. Olyan mozdulatsorrá, amely, ahogy a komponista

3 Lásd bővebben: Baxmann, Inke: *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2000.

4 Utóbbiról: Scriabine, Marine: *Überlegungen zum Acte Prelable*, in *Musik Konzepte* 32/33: *Alexander Skrjabin und die Skrjabinisten*, Edition Text + Kritik, München, 1983, 18–19.

egy beszélgetésben fogalmazott, egyszerre képes felkelteni egy erotikus aktus képzetét, de egyúttal kreatív, teremtő processzus is, amely Isten és a világ nászát, újbóli egyesülését szimbolizálja.

Ezt az átalakulást példázza Szkrjabin két legjelentősebb szónyelvi alkotása, az 1907-ben elkészült *Extázis költeménye* és az 1914-es *Acte Prealable* táncai közti különbség is. Előbbiben a megváltó Szellem (Duh) tánca egyértelműen magányos aktus, bár ugyanúgy az extázis birodalmába történő megérkezést előzi meg, mint a *Misztérium* törekvéseit talán leghitelesebben dokumentáló *Acte Prealable* (Előkészület) táncsal egybekapcsolt utolsó jelenete. Utóbbi művében Szkrjabin jellemző módon azonban már csak közösségi táncokban gondolkodott – a szöveg szintjén legalábbis.

*

A megosztottságra, tehát nézők és előadók, illetve a színpad és nézőtér kettőségére épülő hagyományos színházi keretek felszámolása és (a valóságosba történő átfordításával) a művészet tulajdonképpeni megsemmisítése kardinális ponttá vált Szkrjabin munkásságában, s vélhetően nem csak művészete szakrális jellegének hangsúlyozása okán. Ez adott alkalmat számára, hogy még erőteljesebb kritikát gyakoroljon Wagnerrel szemben, aki szerinte soha nem tudta és nem is akarta feladni a teatralitás kereteit, aki nem ismerte fel, hogy a színház eldologiasítja a művészetet, és aki az alkotó, illetve befogadó közti határok fenntartásával zsákutcába juttatta a művészetek egyesítésére vonatkozó kísérleteit.⁵

Álláspontjával, mely szerint Wagner Gesamtkunstwerkje tökéletlen és hiányos, korában Szkrjabin egyáltalán nem volt egyedül. Utaljunk e helyütt csak honfitársakra: például a Szkrjabinra mint előfutárra és követendő példára előszeretettel hivatkozó Vaszilij Kandinszkijra, aki a már említett *Der Blaue Reiter* lapjain megjelent *Über Bühnekomposition* című esszéjében Wagnert azért marasztalja el, mert a német mester szerinte csupán „megketőzte” a zenével a színpadi cselekvést, azaz: külsődleges jegyek alapján fűzte egybe a művészeteket, s nem a belső szükségesség által megkövetelt módszerrel.⁶ De hivatkozhatunk az orosz szimbolizmus esztétikájára egyik legnagyobb hatást gyakorló, magát Dionüszosz-kutatónak nevező klasszika-filológus/filozófus Vjacseszlav Ivanovra is, aki Nietzscheből kiindulván azt kérte számon Wagneren, hogy az a dionüszoszi életérzést a görög tragédiába egyedül átmentő ditürambikus kórust miért üzte a „szótlan és titkos” zenekarba, s szorította ki ezzel a mitikus átlé-

5 Szabanejev, i. m. 186–187.

6 Kandinsky, Vassily: *Über Bühnekomposition*, in *Der Blaue Reiter*, i. m. 189–208.

nyegülés két legfontosabb eszközét, a kar dalát és táncát a zenedrámából.⁷

A Szkrjabinnal szoros baráti kapcsolatot ápoló Ivanov, aki nemcsak „filozófusi” pályáján támogatta a zeneszerzőt, de a *Misztérium* szisztémájának kidolgozásában, továbbgondolásában is befolyásos „konzulensnek”, „tanácsosnak” bizonyult, egyik profetikus hangvételű, az orosz színházreformját követelők közt nagy tetszést kiváltó írásában a színház modern kori történetét egy olyan hanyatlás történeteként látatja, amelyben a „zene szelleméből” születő dionüszoszi színház résztvevői fokozatosan nézőkké vedlenek át. A modern színház feladata Ivanov szerint egyértelműen a kezdeti állapotok visszaállítása:

Az előadás nem annyira esztétikai, mint inkább pszichológiai célkitűzésekkel bír; összesűríteni a mindenki által megélt belső történet – az „életet” [...] Fáklyát hajítani a sötét szakadékba, amely mindenki lába előtt ott tátong, és ezzel a röpke fénysugárral egy pillanatra megvilágítani a szakadék feneketlen mélységét. De ez már szinte dionüszoszi izgalom és „a sötét mélység peremén érzett mámor” [...] Ha már a színház újra dinamikus, legyen teljesen az. Az őrjöngőket eksztatikus zenével és a tánc izgató ritmusával gyógyító népek példáját követve [...] a színháznak véglegesen fel kell tárnia dinamikus lényegét.⁸

Ami az imént említett kritikákban feltétlenül közös, hogy Wagner gyakorlati megoldásaira vonatkoznak, s a zeneszerző elméleti munkásságát nem érintik. Tudvalevő, hogy Wagner olvasókörökön is gyakorta tárgyalt programatikuss írásai, például az *Opera és Dráma*, és különösen a *Jövő műalkotása* hatalmas népszerűségnek örvendtek a német óriásra tanítómesterükként hivatkozó ezüstkori orosz szimbolisták és avantgárd művészek körében.

Bármennyire is igyekezett műveivel a jövő műalkotásának helyes irányát Wagner kijelölni, tény, hogy az elméleti írásokban megfogalmazottakhoz képest zenedrámái – nem vonván kétségbe persze monumentalitásukat – szerényebb, hiányosabb vállalkozásnak bizonyultak. Hogy a Gesamtkunstwerk Wagner írásaiban egyébként is ritkán előforduló fogalmát és a gyakorlati megvalósítás nehézségeiről árulkodó zenedráma terminusát a mai Wagner-recepció igyekszik egymástól szétválasztani, részint feltétlenül annak köszönhető, hogy a német mester a három tisztán emberi (reinmenschlich) művészet egyikeként megjelölt, s így a művészetek rendszerében a legrangosabbak közt kezelt egyik alkotásformának, nevezetesen a tánc- és mozgásművészetnek végül alárendelt szerepet juttatott a költészethez és zenéhez képest.

7 Ivanov, Vjacseszlav: Előérzetek és jóslatok, in Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, OSZMI, Budapest, 2006, 33.

8 Uo. 35.

Ez annak fényében mindenképpen különös, hogy *A jövő műalkotásában* Wagner az általa „legvalóságosabbnak” nevezett táncra mint ős-művészetre, mint minden művészet közös nevezőjére tekintett.⁹ Művének sokat idézett mondatai („A mozdulatművészet és tánc az ember belsőjének közvetlen, általános hatású kifejezője”; vagy: „[A tánc] külsődlegessé tud tenni olyan dolgokat, amelyeket az éneklő és szavaló ember nem”) már Nietzsche táncoló Zaratustrájának egyik központi gondolatát előlegezik meg: „Egyedül a táncsal tudom a legmagasabb dolgok mását mondani...”

*

A wagneri elmélet és gyakorlat között húzódó eme diszsonanciát ismerte föl az az Émile Jaques-Dalcroze is, aki elsőként irányítottta a Gesamtkunstwerk gyakorlati megvalósítását illetően szintén komoly nehézségekkel küzdő Szkrjabin figyelmét az épp virágkorát élő modern táncművészetben rejlő lehetőségekre. A svájci származású muzikus-elméletíróról Szkrjabin már egy 1904-es genfi filozófiakonferencián hallhatott, ahol is a természet energetikai erői és az érzéki benyomások közti összefüggésekről beszélő Pavel Kozlovskij előadásában hivatkozott Dalcroze amaz elméletére, amely szerint a Gesamtkunstwerk-ből a tánc már csak azért sem maradhat ki, mert a lélek, a test és a zene csupán rajta keresztül egyesíthetőek.¹⁰ Nincsenek pontos információink arról, hogy a konferencián részt vevő és saját filozófiájához inspirációt gyűjtő Szkrjabin figyelemét mennyire keltette fel Kozlovskij referátuma. De azt több beszámoló megerősíti, hogy az évekkel később Oroszországba érkező Dalcroze-zal egy bizonyos Szergej Volkonszkij nevű herceg közvetítésének köszönhetően a komponista személyesen is megismerkedett, sőt rövid ideig szokatlan érdeklődéssel viseltetett a svájci táncpedagógiai módszere iránt, még ha az a hangok és mozdulatok meglehetősen egyszerű, „gépszerű gimnasztikát” eredményező paralelizmusára épült is. Miután Szkrjabin a gesztusok és a zenei faktúra ennél sokkal finomabb egybehangolását tervezte, hamar kiábrándult a korban egyébként nagyon is modernnek tetsző dalcroze-i technikából.¹¹ (Ennek némileg ellentmond, hogy 1914-ben, az *Acte Preamble* Londonban tervezett bemutatójával kapcsolatban ismét felmerült Dalcroze neve.)

Szkrjabin elképzelése szerint a *Misztériumban* a gesztusok, mozdulatok és a zene hasonló kontrapunktikus viszonyban álltak volna egymással, mint a fények és hangok a *Prometheusban*. Mint mondta, a mozdulatoknak nemcsak a ritmikát, hanem a harmóniát és a dallamot is követniük kell.¹²

9 Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, in uő: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Dritter Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911, 71.

10 Schibli, Sigfried: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, München, 1983, 290. ff.

11 Szabanejev, i. m. 128.

12 Uo. 129.

A *Misztérium* táncbetéteihez kivitelezőket kereső mester 1911-ben előbb Szergej Rabenek táncstúdiójában vett részt egy épp nagy divatnak örvendő „mezítlábas” előadáson, majd Alekszandr Tairov híres Kamaraszínházának lett állandó vendége. Szkrjabin későbbi közeli barátja és híve az orosz színház egyik legfontosabb megújítója volt. Drámai színházban ő alkalmazott elsőként táncos elemeket, és a balett-táncosokat tartotta az egyedüli színészeknek, akik „mai színházunk lényegét” képesek megragadni.

A Kamaraszínházban került bemutatásra Dohnányi Ernő zenés pantomimje, az Arthur Schnitzler drámája alapján készített *Pierrette fátyla* is, amelyben Tairovnak saját állítása szerint először sikerült a színpadi mozgást más színházi elemekkel egyenrangúvá tennie: hatalmas szerepet szánt a gesztusoknak, s minden szereplőhöz egyéni ritmust és mozgás-stílust rendelt.¹³

A bemutatón a női főszerepet Tairov későbbi felesége, a belga származású Alicia Koonen játszotta, míg Harlekin szerepét az az Alekszandr Podgajeczkij kapta, aki Szkrjabin legbelsőbb barátja, s így a *Misztérium* titkaiba beavatottak körébe tartozott. Az előadásra természetesen a klasszikus balettel és pantomimmal szemben egyébiránt rendkívül kritikus Szkrjabin is megívást kapott. S Leonyid Szabanejev visszaemlékezései szerint, bár Podgajeczkij szereplése okán árulást kiáltott, s a *Misztérium* szentségének megcsúfolását emlegetette, Dohnányi műve és Tairov rendezése valójában óriási hatást gyakorolt rá.

Ellentmondásokba keveredve saját, a teatralitás minden formáját mélyen elítélő elveivel, a premiert követően a zeneszerző feltűnő gyakorisággal beszélt arról a vágyáról, hogy hamarosan valamilyen pantomimhoz írjon zenét. Ugy érvelt: egy ilyen mű esetében semmilyen szövegtől nem lesz kényszerítve, s megmaradhat „egyszerű” zeneszerzőnek. Hirtelenjében két utolsó zenekari művéről, az *Extázis költeményéről* és a *Prometheusról* is úgy kezdett beszélni, mint amelyek balett-pantomimra alkalmasak. Mint mondta: „Vannak itt dolgok, amelyek mozdulatokra, folyamatokra, táncokra utalnak... különösen a *Prometheus* utolsó oldalaira gondolok: a tűz mellett lejtett tánkra, majd a talajból feltörő, mindent felemészítő lángokra...”¹⁴

Hogy Szkrjabin megkoreografálásra mennyire alkalmasnak találta a *Prometheus* szerinte kellően „rút”, egyszerre „erotikus és misztikus” muzsikáját, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy először Koonennel folytatott házi próbákat, ahol is a táncosnő egy kezdetleges fényorgona és Szkrjabin zongorajátékának kíséretében mozdulatsorokat rögtönzött a mű bizonyos részeire, később pedig a tartósan Moszkvában megtelepedő rendezővel, Sir Gor-

13 Uo. 187.

14 Uo. 187–188

don Craiggel és az akkorra már világhírű táncosnővel, Isadora Duncannel kívánt a *Prometheuson* együttműködni.¹⁵

Duncan vitathatatlanul a modern tánc legnagyobb hatású művésze, aki nemcsak koreográfiáival és formabontó előadásaival, de elméleti írásaival is a 20. század eleji táncreform élére állt. A *Jövő tánca* című, s már címével is wagneri allúziókat keltő 1903-as írásában Duncan élesen kritizálta a balett természetellenességét, az illúziókeltést, s minden arra irányuló törekvését, hogy ellentmondjon a test és a gravitáció természetes törvényeinek. A legfőbb tanítómesteréül Rousseau-t és Nietzschét megnevező Duncan „természetes” táncának modellje egyértelműen az antik mozgáskultúra volt; az ókori világhoz való kötődését múzeumokban rendezett előadásokkal és antik szobrok, festmények megelevenítésével is bizonyította.¹⁶ A *Jövő táncában* mégsem szeretett volna visszatérni a görögök táncához, pusztán annak vallásos jellegét kívánta megtartani, és oly sok kortársához hasonlóan az új táncról a kultúra és társadalom rendjét fenyegető ösztönerők elszabadulását várta, dionüszoszi önkívületet, amely az individuum feloldódásához vezet.¹⁷

A céljaiban, művészi ambícióiban ekképpen találkozó Szkrjabin és Duncan kölcsönösen is érdeklődött egymás művészeté iránt, ám Szkrjabin arra vonatkozó tervei, hogy Duncan készítsen koreográfiát a *Prometheushoz*, végül meghiúsultak. Mindösszesen egyetlen, a színházi rendező Sztanyiszlavszkij tiszteletére rendezett estről tudni, ahol Duncan Szkrjabin zongorakíséretére improvizált.

A túlon túl nagyszabású *Misztérium* kivitelezhetetlensége, valamint korai halála miatt Szkrjabin Gesamtkunstwerk-törekvéseiből semmi nem valósult meg. Így nem sokat tudhatunk arról sem, hogy milyen is lett volna egy Szkrjabin vezetésével, irányításával megvalósuló táncmű vagy táncot és zenét ötvöző szintetikus kompozíció. De minthogy 1904-től kezdődően Szkrjabin valamennyi művére a *Misztérium* előtanulmányaként tekintett, a zenei életmű vizsgálatával mégis egyfajta képet nyerhetünk arról, hogy Szkrjabin milyen hangkulisszát képzelt el a delirikus, orgiasztikus tánchoz.

A zenei dramaturgia egydimenzióssá válásával, tehát nagyjából 1907-től kezdődően a tánc nemcsak a már említett négy *Danse*-ban, de a nagy művek mindegyikében, tehát az öt utolsó zongoraszonátában és a két utolsó zenekari darabban is fontos szerephez jutott. A Rosa Newmarch által a *Prometheushoz* készített program a szóban forgó művek mindegyikére érvényes: a szellem a káoszból alászáll a materiába, s megtapasztalja a földi létet, hogy végül az extázis állapotában ismét anyagtalanná

15 Lobanova, Marina: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg*, Bockel, Hamburg, 2004, 138.

16 Bővebben lásd Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1995.

17 Duncan, Isadora: *Der Tanz der Zukunft*, Diederichs, Leipzig, 1903, 46.

váljké, és újból egyesüljön az istenivel. (Az anyagtalanná válás többnyire a káoszba történő visszafordulással jár.)

A rendszerint páros lüktetésű forgótánc a nagy kései művekben jobbra az extázis állapotának beálltával, de még a végkifejletet megelőzően jelenik meg, és többnyire igen rövid ideig tart – mindössze néhány ütem hosszan. Pontos belépését majdnem minden esetben valamilyen, a kottába-partitúrába ékelt szöveges utalás, s több alkalommal az ütemmutató megváltoztatása jelzi.

A végső tánc időzítését, illetve műbéli szerepét illetően alapvetően kétféle modell érvényesül.

Az egyik – például a hatodik és hetedik zongoraszonátára, valamint a *Prometheus*ra jellemző – esetben a tánc már egy, az apoteózist követő leépülési folyamatba illeszkedik bele. E modell leglátványosabb megvalósulása az op. 64-es *Hetedik szonátából* származik, amelyet maga a szerző a legjobb – tehát a *Misztérium* célkitűzéseit leginkább megvalósító – művének érzett, s melynek a harangütésekhez hasonlatos akkordokkal teletűzdelt befejezésével kapcsolatban a következőképpen nyilatkozott: „Itt minden összefolyik, egy igazi vertige (mámor)... ez az utolsó szent tánc a tulajdonképpeni történés előtt, tehát a testetlenné, anyagtalanná válás előtti pillanat. A lényeg majd a tánc után kezdődik.”¹⁸

A másik – például a kilencedik és tizedik zongoraszonátában megfigyelhető – modellben maga az úgynevezett szintetikus téma az, amely egy extatikus táncba torkollik. Több kései szonátában is egy ilyen, már az expozícióban felbukkanó, s kétféle karaktert – aktív és passzív (vagy másképp: férfi-női, szellemi-materiális) minőségeket – egységbe foglaló, *szintetikus téma* jelzi az extázis kezdetét. Így történik ez a *Fehér mise* alcímű *Hetedik* ellenpárjaként emlegetett op. 68-as *Kilencedik szonáta (Fekete mise)* fináléjában is, ahol az expozícióban még misztikus suttogásként aposztrofált, hangrepetíciókra épülő andante témát immár forte és allegro molto halljuk, majd a paraméterek további fokozását követően felcsendül a nyolc ütem hosszúságú, alla marcia felirattal ellátott tánc. A Szkrjabin műveiben rendre a mitikus-misztikus történetet szimbolizáló ciklikusságot ezúttal nemcsak a kezdeti „káosz” néhány ütem erejéig történő visszatérése jelzi: módosult, (mondhatni torzított) formában ugyan, de a tánc is megismételtetik.

Ugyancsak ciklikus struktúrával bír a Szkrjabin dionüszoszi táncról, illetve az ahhoz vezető (lelki-szellemi) folyamatról alkotott elképzeléseit talán legszemléletesebben ábrázoló 73. opus második tánca, a *Sötét lángok* (*Flammes sombres*) is.

E művel kapcsolatban egyfelől a folyamatosan ismétlődő képletek és a fejlődés, továbblépés érzetét biztosító accelerando együttese okán szokás beszélni: Marina Lobanova például Szkrjabin zenei hipnózisra, illetve ritmusok mágiájára vonatkozó gondolatait látja visszatükröződni e *Táncban*, s a nyitott for-

18 Szabanejev, i. m. 295.

mával való kísérletezés egyik korai példajaként emlegeti a darabot.¹⁹ De a sokat sejtető cím, és a mű feltételezett programja, amely a szerző ama kijelentésére épül, mely szerint e kompozíció szolgált az *Acte Prealable* egyik betétdalának, a *Bukottak táncának* alapjául, ugyancsak kedvelt tárgya az elemzéseknek.

Mi most mégsem ezekre, hanem a kottában elhelyezett francia nyelvű bejegyzésekre, poétikus színezetű szerzői utasításokra szeretnénk felhívni a figyelmet, amelyekkel megítélésünk szerint Szkrjabin az extatikus tánc különböző fázisait és állomásait kívánta jelezni. E fázisok sorrendben a következők:

- 1–6. ütem: avec une grace dolante (panaszos bájjal)
- 7–22. ütem: avec accablement (lesújtottan)
- 23–31. ütem: très dansant (nagyon táncosan)
- 32–35. ütem: tumultueux (vihárosan, forgatagosan)
- 35–46. ütem désordonné (rendetlenül/rend nélkül)

Különösen az első, második és utolsó stádium beszédes. Nemcsak Nietzsche vonatkozó műveit, s *A jövő táncának* korábban már idézett duncani vízióját juttathatják eszünkbe, de a dionüszoszi istenség már antikvitásban is sokat hivatkozott – s bizonyosan Szkrjabint is foglalkoztató – gyógyítói képességére szintén utalhatnak: az extázis kiragad a panaszos, lesújtott állapotból, sőt egy pillanatra a társadalom rendjéből is kiszakít. Ahogy már Euripidész *Bakkhánsnők* című drámájában is olvashatjuk: „Boldog akit bevattak ily magas égi titokba: az az útján tisztán jár, a lelke a szent rajé immár, az a bércre bakkhánsul kivonulva megtisztul.”

Dionüszosz és vele az extázis állapota tehát az, amely megszabadíthatja az embert a lelki gátjaitól, s megtisztulást okoz. Nem véletlenül volt a mámor és bor istenségének lüsziosz, azaz feloldó, megszabadító az egyik ismert ókori mellékneve: a saját maga okozta örülettől, őrzöngéstől szabadította meg híveit.

Az ünneplőket táncba hajszoló Dionüszosz gyógyítói képességei a Szkrjabin számára ugyancsak elsődleges jelentőséggel bíró látnoki adottságokkal is összefüggésbe hozhatóak. Ismét csak Euripidész idézve: „Látnok is ez az isten: a táncos tombolás, az őrzöngés sok jóserőt is birtokol; ha embertestet isten tölt el teljesen, a tombolókat jóslásra készíti.”

A műre visszatérvén: az őrzöngésig fokozott táncot és a rendből való kilépést újrakezdés követi. Az események sorrendje nem, csak lefutásuk hosszúsága változik: a darab második része feltűnően rövidebb az elsőnél: 46 ütem helyett mindössze 32 ütem hosszúságú. A négyütemes codában a mű F–Esz–A–D–Gesz hangokból épülő első akkordjának és a kezdő motívumnak az újbóli megjelenítésével az örök visszatérés gondolata és az extatikus „mozdulatsor” végtelen ismételtetőségének lehetősége sejlik fel.

*

19 Lobanova, i. m. 120. ff.

Szkrjabin kései kompozícióit bizonytalanság övezi a tekintetben, hogy a teurgikus és a tisztán esztétikai oldal miképpen viszonyul egymáshoz. Tamara Levaja szerint az orosz szimbolizmus egészét érintő probléma ez: a kompozíció autonómiája és funkcionálitása közti ellentét feloldatlan marad.²⁰

A *Sötét lángok* esetében is talány, hogy maga Szkrjabin pontosan milyen szerepet is szánt művének, s hogy e rövid alkotás megállja-e a helyét, ha feltételezett kontextusából kiragadván, a zenén kívüli tartalmaktól független, tisztán zenei alkotásként szemléljük.

De talán akkor mégsem járunk messze az igazságtól, ha a *Sötét lángokat* és a végső tánc motívumát általában a romantikus zseni alakjának fellazítására és a dionüszoszi „népművésszel” való egyesítésére tett kísérletnek tekintjük. Mintha Szkrjabin a magányos zseni és a szobornoszty-elv – egész életművén végigvonuló – antagonisztikus ellentétén kívánt volna így enyhíteni, s végül, elfordulván az Übermensch-től, *A tragédia születésének* Nietzschejéhez tért volna vissza. Ahhoz a Nietzschehez, aki szerint „csak mikor a művészi nemzés aktusa során a génusz a világnak ezzel az ős-művészevel összeforr, akkor tud csak megvalamit az örökké egylényegű művészetről; mert ebben az állapotában ő most csodálatosképpen olyan, mint az a mesebeli szörny, aki megfordíthatja a szemét és önmagát nézheti; most egyszerre szubjektum és objektum, egy személyben költő, színes és néző”.²¹

20 Levaja, Tamara: *Szkrjabin i hudozszesztvoennije iszkanija XX. veka*, Izdat. Kompozitor, Szentpétervár, 2007.

21 Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*, Európa, Budapest, 1986, 56.