

Filológiai KÖZLÖNY

LXV. évfolyam

2019/3

AZ OSZTRÁK SZÁZADFORDULÓ ÉS MODERNIZMUS IRODALMA

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

ABÁDI NAGY ZOLTÁN • CSÚRI KÁROLY • HORVÁTH KORNÉLIA (FŐSZERKESZTŐ) •
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK) • PÁL JÓZSEF • VIZKELETY ANDRÁS

SZERKESZTŐSÉG

BÉNYEI TAMÁS • BÓKAY ANTAL • HÁRS ENDRE • JÁKFALVI MAGDOLNA •
JÓZAN ILDIKÓ • MENCZEL GABRIELLA • OROSZ MAGDOLNA • SÁNDORFI EDINA

E SZÁMUNKAT **CSÚRI KÁROLY**, **MIHÁLY CSILLA** ÉS **OROSZ MAGDOLNA** SZERKESZTETTE

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A LAP MEGJELENÉSÉT A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA TÁMOGATTA



KIADJA A GONDOLAT KIADÓ
FELELŐS KIADÓ BÁCSKAI ISTVÁN
1088 BUDAPEST, SZENTKIRÁLYI U. 16.
TELEFON: +361-486-1527

WWW.GONDOLATKIADO.HU
FACEBOOK.COM/GONDOLAT

LAPTERV LIPÓT ÉVA

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Előszó	5
OROSZ MAGDOLNA: Virágkor és válság. A bécsi századforduló kultúrája és irodalma	9
BERNÁTH ÁRPÁD: Hermann Broch. Avagy az irodalom szerepe a tiszta ész és az egyre hatékonyabban működő gazdaság korában	21
BOGNÁR ZSUZSA: Teljességvágy és tradícióteremtés. Hugo von Hofmannsthal esszéi	33
SZENDI ZOLTÁN: A lét mozgásformái Rilke lírájában	50
RITZ SZILVIA: A könnyű lét elviselhetetlensége. A felelősségvállalás és az etikus viszony hiánya Arthur Schnitzler két elbeszélésében	67
MIHÁLY CSILLA: „Melyik színházban játszanak?” Figurális és szcenikus ismétlésstruktúrák Franz Kafka <i>A per</i> című regényében	81
CSÚRI KÁROLY: Georg Trakl lírai szövegvilágainak poétikája	98
OROSZ MAGDOLNA: Összeomlás és emlékezet. Történelmi traumák narratívái az osztrák irodalomban	116
▪ MŰHELY	
HÁRS ENDRE: „A dualizmus legrokonszenvesebb irodalmi megtestesülése osztrák–magyar hazánkban”. Hevesi Lajos (1843–1910) és a századforduló publicisztikája	131
KURDI IMRE: „Örök virágok” vagy „hamis barátok”? Rilke Apolló-sonettje Tóth Árpád fordításában	140
CSÚRI KÁROLY: Egy költői világ szemantikája. Módszertani megjegyzések Georg Trakl <i>Ruh und Schweigen</i> című versének magyarázatához	147
Számunk szerzői	155



Előszó

A Filológiai Közlöny tematikus száma az irodalom- és kultúrtörténet egy jelentős időszakának meghatározó jelenségeivel foglalkozik. Az 1900 körüli évek osztrák irodalma és kultúrája sokféle törekvést egyesít magában, sok vonatkozásban újrafogalmazza, kiélezett formában jeleníti meg a 18. század végétől az európai filozófiai, esztétikai, irodalmi, természettudományos és pszichológiai diskurzusban már többé-kevésbé explicit módon artikulálódó problémákat és tendenciákat. A gyakorlati „Wiener Moderne” (’bécsi modernség’ / ’bécsi modernizmus’) elnevezéssel illetett, nagy hatású esztétikai-művészeti törekvéseket összefoglaló korszak innovatív módon ötvözte egymással a hagyományt és modernitást. A korabeli Bécsben a „heterogenitás és különbözőség” számos olyan változata van jelen, amely a Monarchiát fennállása óta jellemezte. Az államalakulat kisebb és távolabbi, „helyi” központjaira kifejtett hatása messzemenően befolyásolta a regionális és kulturális-irodalmi hálózatokat, azok sokrétű kölcsönhatását, ahogyan az egyes szerzők életpályáját is. Az Osztrák–Magyar Monarchia kultúrája és irodalma ennek megfelelően egy igen komplex és heterogén képződmény, amely távolról sem korlátozódik egyedül Bécsre. Az egyes tanulmányok azokat a lényegesebb változásokat igyekeznek konkrét példákon megvilágítani, amelyek bizonyos esztétikai-poetológiai nézetekben, valamint az irodalmi szövegek szerkezetében, szemantikájában következtek be, és máig ható folyamatokat indítottak el többek között az elbeszélés, az elbeszélhetőség, az én felfogása, a nyelv, a nyelviség, a metaforizáció, az intertextualitás, az intermedialitás és az emlékezet kérdésében.

A filozófiai és tudományos-pszichológiai diszkurzusban is gyakran tárgyalt probléma a szubjektum, az Én kérdése, melynek töredezettségéből, „menthetlenségéből” adódóan az én- és világértelmezés nyitott és lezáratlan, pontosabban lezárhatatlan lesz. Az értelmezés sokszor radikálisan elbizonytalanodik, és az újfajta szubjektum-koncepció az irodalmi kifejezés szerkezeti és nyelvi elemeire is komoly hatást gyakorol (vö. Orosz Magdolna bevezető tanulmánya). Az esztétikum, az irodalmi kifejezés lehetőségei, illetve lehetetlensége különböző áttételekben és formákban jelenik meg a korszak egyes szerzőinél. A századforduló irodalmáról és kultúrájáról a második világháború után Amerikában írott *Hof-*

mannsthal és kora című nagyesszéjében „vidám apokalipszisnek” nevezi ezt a korszakot Hermann Broch, aki élete során több oldalról is foglalkozott a filozófia, esztétika és irodalom kapcsolatrendszerével. *Az Alvajárók* regénye kapcsán arra a következtetésre jut, hogy a metafizikai problémák tudományos-rationális keretben ugyan nem oldhatók meg, az értékek felbomlásával azonban az irodalom eszközeinek segítségével szembe lehet szegülni, amennyiben egyedül az irodalom által közvetített felismeréssel alapozható meg az emberi lét számára egy olyan új értékrendszer, amely bizonyos értelemben akár a jövőendő kor új vallásának is tekinthető (Bernáth Árpád).

Az Én és a nyelvi-irodalmi kifejezés válságjelenségei egyaránt megtalálhatók a korszak olyan reprezentáns szerzőinél, mint Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Rainer Maria Rilke, Leo Perutz, vagy mint az irodalmi modernizmus különböző változatait képviselő Georg Trakl és Franz Kafka, akik világirodalmi rangú művekkel írták be magukat az egyetemes kultúra történetébe, s akiknek hatása máig érzékelhető a különféle esztétikai, irodalmi és filozófiai kérdésközpontokban. A már gimnazistaként publikáló Hofmannsthal nemcsak verseket, drámákat és prózai műveket írt, hanem esszéistaként is jelentőset alkotott. Az esszé mint műfaj megújulásának, a szépirodalom felé történő közelítésének tendenciája jól látható Hofmannsthal ilyen típusú korai írásában és kritikáiban is, melyek egyben a kor modern esztétikai gondolatait is közvetítik (Bognár Zsuzsa). A prágai születésű, de tág európai kontextusban alkotó Rilke életművét a szakirodalom – egy-egy jelentős versciklushoz köthetően – többnyire három fő szakaszra osztja. Mindemellett felfedezhetők benne olyan átmenetek és átfedések is, amelyek az éles határvonalak kijelölését bizonytalanná teszik. A középső korszak központi ciklusában, az *Új versek* sokrétű formavilágában a létértelmezés szimbolikája gyakran követi a térbeli mozgásformákat – az esztétikai észlelés sajátos rilkei vizuális jellege mellett egyedi módon a 19. század (elsősorban Schopenhauer és Nietzsche) filozófiai és irodalmi hagyományaihoz kapcsolódik, amint ez a kiemelkedően fontos versek elemzésével, az ösztönös létformától az esztétikailag szublimált szféráig vezető átfogó ív megrajzolásával kimutatható (Szendi Zoltán).

A bécsi századforduló egyik legjelentősebb dráma- és prózaírója, Schnitzler élete átfogja az Osztrák–Magyar Monarchia egész időszakát, valamint összeomlását és az 1920-as évek súlyos változásait is, műveiben felmutatja a válságjelenségeket, elbeszéléseivel, drámáival reflektálva kora aktuális kérdéseire. Elbeszélő prózáját olyan innovatív narrációs technikák jellemzik, mint a belső monológ, az álomábrázolás és a sokrétű perspektiválás, melyek révén képes felmutatni kora bécsi társadalmának feszültségeit, jellegzetes alakjait, s rajtuk keresztül az átfogóbb általános emberi problémákat is. A szerelem, halál, játék motívumegyüttesei egész életművét átszövik a hol léha, felületes életvitelt, hol pedig a tét nélküli létformát képviselő középszerű figuráin keresztül: a felelősségvállalást, illetve annak hiányát elsősorban az emberi kapcsolatokban láttatja, de ezek háttérében felsejlik az elég-

telen kommunikáció problémája is. A magánélet csődjét Schnitzler szinte mindig lélektanilag motiválja, ugyanakkor műveiben fontos szerepet játszik a nyelvi önkifejezés lehetetlensége is (Ritz Szilvia). A világháború, illetve az azt követő időszak Schnitzler számára is művészi határhelyzetet jelentett: késői elbeszélései részben korábbi korszakának visszatérő témáit és motívumait viszik tovább, egyúttal a háború előtti „békeévek” már csak emlékként felbukkanó, rezignált képe érzékelteti az író szkeptikus magatartását mind a letűnt világgal, mind az első világháborút követő társadalom és kultúra ellentmondásosságával szemben. Schnitzler valamivel fiatalabb kortársa, Leo Perutz is sokféleképpen reagál a korszak változásaira, megoldhatatlan problémáira, történelem és elbeszélhetőség, az emlékezés nehézségei és lehetetlensége vissza-visszatérő motívumként jelennek meg műveiben, s több elbeszélése, illetve regénye is a Monarchia eltűnt világát idézi, felmutatva az első világháború kísértetét is. Schnitzler és Perutz ily módon kiábrándulását és szkepszisét beszéli el a „nagy” történelmet más-más módon tematizáló műveiben (Orosz Magdolna).

Georg Trakl sajátos helyet foglal el az osztrák modernizmus irodalmában: a döntően az expresszionizmushoz sorolt költő nehezen érthető verseinek különös képi világa a meghasonlott én konfliktusaiban közvetve nemritkán a háború apokaliptikus élményét is előrevetíti. Tragikusan rövid életében jelentős költői művet alkotott, melyben az egyes versek szövegvilágai nem a létező realitások leképezésének, hanem sokkal inkább – részletes elemzések alapján kidolgozott – absztrakt konstrukciós elvek és kombinációik, vagyis bizonyos értelemben saját ’természeti törvényeik’ metaforikus modelljeinek tekinthetők. Ezek a törvényszerűségek áthatják Trakl verseinek teljes szövegvilág-szemantikáját, és ezzel alapvetően megteremtik költészete koherens magyarázatának lehetőségét (Csúri Károly).

Hasonlóan nehéz és enigmatikus életművet alkotott Franz Kafka. Elbeszéléseit, regényeit sokféleképpen próbálták értelmezni, akár biográfiai, akár az Osztrák–Magyar Monarchia társadalmi kontextusában vagy sajátos elbeszélő technikái alapján, újabban pedig az ún. neo-fantasztikum példajaként. Az itt szereplő tanulmány (Mihály Csilla) Kafka legismertebb regényét, *A pert* állítja középpontba, sokat tárgyalt többértelműségét, ellentmondásosságát egy alapvető konstrukciós elvre, Josef K. a történéseket és figurákat generáló funkciójára vezet vissza, és a motívikus megfeleléseken keresztül mutatja meg, hogy a per valójában a főhős belső „pere”, amely az élethez és a halálhoz való ellentmondásos viszonyát jeleníti meg.

A *Műhely* rovat a Trakl-szövegvilágok konstrukciós elveinek „működését” bemutató verselemzés (Csúri Károly) mellett elsősorban a közvetítés jelenségére hoz példákat. Hevesi Lajos, az osztrák–magyar szerző újság- és tárcaírására több szempontból is jellemző a kulturális transzfer, témái, műfajai és írói stratégiái a századforduló médiavilágának sokszínűségét dokumentálják, ezáltal Hevesi egyrészt kiemelkedik újságíró kollégái sorából, de egyúttal reprezentálja a korabeli

újságírás ellentmondásait is (Hárs Endre). A közvetítésre példa Rilke Apolló-szonnettjének fordítása is, melynek vizsgálata nem csupán az eredeti felől szemléli és értékeli a fordítást, hanem választ keres arra a kérdésre is, hogy mit adhat hozzá az eredeti Rilke-vers értelmezéséhez a fordítás ismerete (Kurdi Imre).

Tematikus számunk szerzői az egyes problémakörök és írói életművek ismert magyarországi kutatói, akiknek egy-egy szerzőről, műről, esztétikai-filozófiai, kultúra- vagy kapcsolat- és hatástörténeti kérdésről írott tanulmánya együttesen, az adott kereteken belül, hozzájárul a vizsgált korszak jellegzetességének, irodalmi-kulturális sokszínűségének megismeréséhez. Ezért a tematikus szám célja nemcsak a szűkebb szakma megszólítása, hanem egyben új meglátások, szempontok és irodalomelemző eljárások közvetítése a felső- és középfokú oktatásban részt vevő tanárok és hallgatók, valamint a korszak irodalma és kultúrája iránt érdeklődők számára.

A Szerkesztők

OROSZ MAGDOLNA

Virágkor és válság

A bécsi századforduló kultúrája és irodalma

Századforduló – korai modernség: változó kultúra

A 19–20. század fordulóját, jelentőségét kiemelve, gyakorta egyszerűen csak *a* századfordulónak¹ nevezik. Egyrészt valóban fordulópontot jelent, egyfajta útrakerlést a modernségbe,² habár maga a „modernség” megjelölés is többértelmű, s az erre az időszakra vonatkozó elnevezések is gyakorta a korszak más-más aspektusait emelik ki (FLUDERNIK–HUML 2002, 2). Másrészt korábbi történeti, kulturális és irodalmi folyamatok is folytatódnak ekkor, az útra kelés a modernségbe már jóval korábban elkezdődött, hosszan tartó folyamatokat visz tovább és élez ki, melyek a 18. század végétől Európában a kultúra különböző szféráiban és diszkurzusokban tűntek fel, s melyek többé-kevésbé expliciten kérdeztek rá az ember világ- és önismeretének lehetőségeire, az egyén viszonyára önmagához és a többiekhez. Ezen kérdések megvitatása nem egyidejűleg megy végbe, bár a századforduló korai modernséget más oldalról éppen az jellemzi, hogy maguk a tendenciák a különféle kulturális diszkurzusokban szinte egyszerre jelentkeznek, s ez sajátos dinamikát kölcsönöz a korszaknak.

A századforduló Osztrák–Magyar Monarchiájában, a bécsi modernségben rendkívül erős a különböző kulturális diszkurzusok hálózata, a filozófia, az irodalom, a zene, a képző- és iparművészet, valamint az építészet szoros kapcsolata és kisugárzása európai síkon is jelentős, ugyanakkor az európai hatások recepciója is igen élénk ebben a korban (WUNBERG 1995, 11). Különösen kiemelendő Mach 1886-ban megjelent elméleti munkája, Nietzsche filozófiája és Freud pszichoana-

¹ A német nyelvű irodalom vonatkozásában Riedel – Wolfdietrich Rasch alapvetését követve – az 1890 és 1910 közötti időszakot tekinti a „századfordulónak” (vö. RIEDEL 1996, VII), s ez a korszakmeghatározás az Osztrák–Magyar Monarchia kultúrájának és irodalmának vonatkozásában is elfogadható.

² Egy Jens Rieckmann szerkesztette monográfia a századforduló osztrák irodalmáról az *Útrakerlés a modernségbe* címet viseli (vö. RIECKMANN 1985), de mások is használják ezt a kifejezést (pl. NITSCHKE 1990), ahol a századforduló időszakát (kissé tágan értelmezve) 1880 és 1930 közé teszik, azaz a korai modernséggel azonosan határolják be – ez jól mutatja a fogalom sokféle és nem egyértelmű értelmezését.

lízise, mivel ezek igen nagy hatással voltak (nemcsak a bécsi, hanem általában az) irodalomra és művészetre, amennyiben az egységesítő vezérlő elvek megsokszorozódására, diverzifikációjára, elvesztésére utalnak. Mach 1900 körül intenzíven (bár nem kritikátlanul) befogadott elméletének a természettudományos elemzésekből adódó ismeretelméleti következtetései (DIERSCH ²1977, 15) nem csupán egy atomizálódott világ, hanem az atomjaira bomlott egyén feltételezéséhez vezetnek:

Viszonylag állandónak mutatkozik továbbá az emlékek, hangulatok, érzések egy bizonyos testhez kötődő komplexuma, amit az Én szóval jelölünk. [...] Mindazonáltal az én is csak *viszonylag* állandó. Az Én látszólagos állandósága főképpen a folytonosságban, a lassú változásban rejlik. [...]

Az Én éppoly kevésbé mondható teljesen állandónak, mint a testek. [...]

Az Énnek nincs éles határa, a határ meglehetősen bizonytalan és önkényesen eltolható. [...] Az Én és a világ, az érzet vagy a jelenség és a dolog közti ellentét így eltűnik, és egyedül az elemek *összefüggéséről* van szó [...] (MACH 2002, 38sk; kiemelés az eredetiben)

Mach végkövetkeztetése, amelynek élénk irodalmi recepciója is lett,³ a híressé vált „menthetetlen Én”-hez vezet:

Nem az Én az elsődleges, hanem az elemek (érzetek). [...] Az elemek alkotják az Ént. [...] Az Én nem változatlan, határozott, élesen körülhatárolt egység. [...]

Az Én menthetetlen. Részben ez a megismerés, részben az ettől való félelem a legfurcsább pesszimista és optimista, vallásos, önsanyargató és bölcséleti fonákságokhoz vezet. A pszichológiai elemzésből adódó egyszerű igazság elől tartósan nem lehet elzárkózni.

A tudat egységét nem szabad hangsúlyozni [...] (MACH 2002, 41; kiemelés az eredetiben).

Mach elmélete, amely „az osztrák tudományos diszkurzusok antimetafizikus-pozitivistista és realista, illetve objektivistista-fenomenológiai paradigmájába sorolható” (STADLER 1988, 29)⁴, a ’világ’ és az ’Én’ elvi egyenértékűségét feltételezi, és filozófiai szempontból olyan individuumfelfogáshoz vezethet, amely az Ént a maga felbomlásában válságjelenségként értelmezi.

³ Ugyanakkor főként Bahr, de Schnitzler és Hofmannsthal, valamint Musil is ellentmondásosan viszonyult Mach tanaihoz, és viszonyulásuk idővel változott is, vö. ehhez FLIEDL 2000.

⁴ Mach művének részletes elemzéséhez vö. LEINFELLNER 1988.

Nietzsche átfogó kritikájában sokrétűen elemzi és átértékeli az európai kultúra szabályait és értékeit, miközben saját nézeteit is ismételten újrafogalmazza, amivel – amint azt a *Wagner esete* című munkája epilógusában teszi – megindokolja a „dekadencia” kritikáját, „minden érték átértékelését”⁵:

A modern ember, biológiailag, az értékek ellentétét jelenti, két szék között kuporog a pad alatt, egy lélegzettel mond igent és nemet. Nem csoda hát, hogy korunkban a hamisság hússá és vérré, sőt zsenivé változott. [...] Nem ok nélkül neveztem Wagner-t a modernség Cagliostrojának... Ám mindannyian tudásunk és akaratumk ellenére hordozunk a testünkben szinte egymást kizáró forrásokból származó értékeket, szavakat, képleteket és morálokat – fiziológiailag szemlélve hamisak vagyunk... Mivel kezdődne a modern lélek diagnosztikája? Határozott bemetszéssel ezen ösztön ellentmondásosságába, az ellentét értékek elszigetelésével, legtanulságosabb esetük élveboncolásával. [...]⁶

Freud elmélete az emberi psziché ellentmondásait – a kor orvostudományának és pszichiátriájának eredményeit továbbgondolva⁷ – a maga többrétegűségében igyekszik megragadni, s ezzel átértelmezi és elméletileg rendszerezi a személyiség struktúráját. A bécsi modernség kultúrája, amelyben Freud otthonos volt, maga is hozzájárult a pszichoanalízis kialakulásához, úgyhogy az „időbeli egybeesés” nem tekinthető „véletlennek vagy mellékes dolognak” (GÖDDE 1999, 209). Már megalapozásakor sokféle kapcsolat jön létre a pszichoanalízis és az irodalom között, egyrészt mert Freud egyes téziseit irodalmi szövegekkel támasztja alá, illetve azokból vezeti le, másrészt pedig mert személyes kapcsolatai, ismeretségei vagy szakmai összeköttetései révén a bécsi modernség legtöbb képviselőjével érintkezett is. A korai modernség szerzőinek a pszichoanalízis iránti élénk érdeklődését személyes megnyilatkozásaik és irodalmi szövegeik is igazolják: az azonosság válságai, amelyek „annak a sokrétűbb, ámde veszedelmesebb és ingatagabb lénynek, akit homo psychologicusnak nevezhetnénk” a jellemzői, amint Schorske e kor individuumát leírja (SCHORSKE 1998, 17),⁸ igazolhatják a többrétegű psziché iránti

⁵ Nietzsche bécsi modernségbeli századfordulós recepciójához vö. GÖDDE 1999, 239skk., aki elsősorban Schnitzlert, Hofmannsthal és Beer-Hofmannnt említi legfontosabb közvetítőként. Hofmannsthalról így például „kimutatható”, hogy „sok Nietzschét olvasott” (SCHERER 1993, 380).

⁶ Nietzsche elméletének beható elemzéséhez vö. ABEL 21998; MÜLLER-LAUTER 1999.

⁷ Ezek az elméletek maguk is hosszan tartó, nagyjából a 18. század végén induló folyamatok eredményei, amelyek a különböző kulturális diszkurzusokban, így a filozófiában, az alakulóban lévő pszichológiában és pszichiátriában, valamint az irodalomban különböző formában jelentkeztek.

⁸ Schorske egyúttal „két kultúrát” különböztet meg. Véleménye szerint az esztétikai diszkurzus elhatárolódott a politikai-társadalmi diszkurzustól, mivel éppen a századfordulón járt „az esztétikai kultúra a liberális-racionalista és akadémiai kultúrától független saját útján” (SCHORSKE 2004, 151).

affinitásukat. Freud pszichoanalízisét azonban nem csak pozitívan fogadták, így például Schnitzler, aki maga is orvos volt, némileg elhatárolódott Freudtól, és saját álmfelfogást alakított ki; szövegei így pszichoanalitikus (bár nem freudi) szemzőből is olvashatóak.⁹

Az irodalmi diszkurzus a maga sajátos eszközeivel ragadja meg és artikulálja mindezeket,¹⁰ s a komplex személyiségstruktúra irodalmi megformálása és a pszichoanalízis ismeretelméleti premisszái között éppen 1900 körül világos különbségek mutatkoznak (TITZMANN 1989, 48sk.). A problémák és ellentmondások felmutatásában különös jelentőségre tesznek szert a k. u. k.-Monarchia, a Musil alkotta „Kákánia” sajátosságai. Ez a fiktív ország, amelyben felismerhető a Monarchia, nem egy egységes ország, eleve a sokféleség és különbözőség jellemzi:

Ott, Kákániában [...], ott is volt tempó, de nem túl nagy tempó. [...] Természetesen ezeken az utakon is gördült automobil; de nem túl sok automobil! Készültek errefelé is a levegő meghódítására, de nem túl nagy igyekezettel. [...] Nem hiányzott a luxus; de közel sem volt olyan túlfinomult, mint a franciáké. [...] Irdatlan pénzösszegeket öltek a hadseregbe; mégis épp csak annyit, hogy biztosan megőrizték második legyengébb nagyhatalmi helyzetüket. A főváros is kisebb volt, mint a világ legnagyobb városai, de azért jóval nagyobb, mint a közönséges nagyvárosok. És ezt az országot felvilágosultan, szinte észrevétlenül, mindennek elővigyázattal élet véve igazgatta Európa legkitűnőbb bürokráciája, amelynek egyetlen dolgot lehet csak felróni: hogy a zsenialitást és a zseniális vállalkozókedvet olyan személyek esetében, akiket magas származás vagy állami megbízás nem privilegizált ilyesmire, merő okvetetlenkedésnek és önhittségnek minősítette. [...] Egyébként is: Kákániában mindig legfeljebb zseniket hittek ripóknak, de soha, mint másutt, ripóköket zseninek (MUSIL 1977, 40sk).

Musil éles szemű, ironikus elemzése megmutatja, mennyire koncentráltan jelentkezett a századforduló általános problematikája a Monarchia földrajzi és kulturális terében. Mindez nemcsak a Monarchia ellentmondásosságát és lassan felsejlő hanyatlását sejteti, hanem a modern egyén és a modern világ problematikusságának „Kákániára” jellemző jegyeit is sokoldalúan ábrázolja, mivel a regény „nem arra tesz kísérletet, hogy megszüntesse a modernség kiváltotta sokféleség és a kulturális heterogenitás által okozott szubjektív és objektív válságokat és összeütkezéseket, hanem arra, hogy ezeket kiterjessze, miáltal azok akaratlanul is veszítenek erejükből” (CSÁKY 2000, 44).

⁹ Freudnak a századforduló irodalmáraihoz, főként Schnitzlerhez fűződő viszonyáról vö. ILLNER 2000, 37skk., valamint LE RIDER 2003, 44skk.

¹⁰ Freud elmélete és az irodalmi gyakorlat közötti különbségek kérdéséről vö. GÖDDE 1999, 230skk.

A bécsi modernséget (és a k. u. k.-Monarchiát) az jellemzi, hogy a filozófiai, kultúrkritikai és pszichoanalitikus elgondolások szorosan összefonódnak benne a szociális és kulturális tényezőkkel.¹¹ Így „a társadalmi, gazdasági, mentális és esztétikai interakciók összetett rendszerét” alkotja, s ebben gyökerezett „az ifjabb generáció [...] tudati differenciálódás, azonosságválság, akceleráció meghatározta »életérzése« 1900 körül” (PRUTSCH–ZEYRINGER 2003). Az Ifjú Bécs maga is el-
lentmondásos, egyrészt „elittudat”, másrészt viszont „a kulturális hanyatlás víziói” (RIECKMANN 1985, 98)¹² fogalmazódnak meg benne. Ennek a kultúrának alapélménye az, hogy a látszat és a valóság ellentmondásban áll, egymás mellett létezik, sőt egymásba megy át: a lényeg és a felszín nem választható el egymástól, hanem áthatják egymást; a saját és az idegen összemosódik, a saját idegenné válik, az idegen sajátá – a századfordulón a kultúra különböző diszkurzusaiban kirajzolódó személyiségkonceptió az ellentétek ambivalens összejátszását mutatja.

Az ön- és a világmegismerés alapja mindig az ön- és a világérzékelés, amelynek az ön- és világtértelezéshez, ezáltal pedig valamifajta én- és világkonceptióhoz kell vezetnie. Az érzékelés viszonyító mentális aktus, amely az érzékelőt a külvilággal vagy önmagával intuitív vagy tudatos, érzéki vagy intellektuális érzékelő tevékenységekkel köti össze, vagyis az „érezékelés” sajátos kommunikációs folyamat egyrészt az érzékelő (individuum) és a (kül)világ mint az érzékelés tárgya között a világérezékelés folyamatában, másrészt az érzékelő (individuum) mint az érzékelés alanya és tárgya között az önérezékelés folyamatában. Így felmerül a probléma, hogy lehetséges-e „adekvát” ön- és világtértelezést véghezvinni; s emellett további – nem kevésbé kritikus – problémát jelent az a kérdés is, vajon lehetséges-e egyáltalán akár az ön, akár a világérezékelés eredményeit és kommunikációját interszubjektív ellenőrizhetőséggel (nyelvileg) megfogalmazni.

Az ön- és világtértelezés az ön- és világtértelezés alapja és előfeltétele, amelynek lehetőleg konzisztensnek, azaz ellentmondásmentesnek és teljesnek kellene lennie, valamint a saját én (a „belső világ”) és a környező („külső”) világ különféle elemeinek rendezéséből és összekapcsolásából kellene erednie, mégpedig egy (konzisztens) modell (én-modell és világ-modell) megalkotásaként. Ez az interpretáció az érzékelő és értelmező individuum valamifajta identitását is létrehozhatja. Szorosabban véve sohasem jöhet létre teljes azonosság (mivel az objektum és a szubjektum szükségképpen különböző entitás), azonban fontos kérdés, hogy milyen lehetőségei létezhetnek az ilyenfajta identitásnak a különböző kultúrákban, sőt az identitás lehetősége akár meg is kérdőjeleződhet.

¹¹ Rattner utal Freud Nietzschevel való kapcsolatára, amikor a pszichoanalízis „nagyapáiról” azt mondja: „Nem lehet kétséges, hogy főleg Schopenhauer és Nietzsche az” (RATTNER 2000, 258); Freud álomfejtését is Schopenhauer és Nietzsche álomfelfogásának tükrében vizsgálja (uo., 262skk.).

¹² A bécsi modernség sajátosságainak átfogó áttekintéséről vö. LORENZ 2007, valamint WUNBERG 1995.

Az érzékelés szubjektuma és objektuma, s így az értelmező és értelmezett szükségszerű különbsége állandó nehézség, de a 18. század végén különösen élesen tudatosul és fogalmazódik meg a német nyelvű kultúra különböző diszkurzusaiban. A Goethe-kor mint az ekkoriban kibontakozó esztétikai és kulturális „modernitás” kezdete átformalja az érzékelés és értelmezés problémáját, Kant, majd Fichte és Schelling az emberi érzékelés és megismerés ellentmondásait vizsgálva hangsúlyozza az érzékelés egyediségét és szükségszerű korlátait, az „Én” („individuum”, „személyiség”) határait (FRANK 1986, 34sk. és 66skk). A Goethe-kor irodalmában mindez az „érzékelés paradigmájának változásában” (LEHNERT 1995, 722) jelentkezik, amely a belső és a külső, az ember és a világ közti, illetve az emberen belüli határok elmosódásában nyilvánul meg, és a legtöbb szerzőnél – különféle módon – többértelmű irodalmi szövegszerkezetekhez vezet.¹³ A 19. század folyamán „az Én tematizálása nyilvánvalóan válságba kerül”, mert „az élet egyes területeinek specializálódása megszünteti az érzékletes összefüggést a tapasztalatok és a cselekvések között. [...] A társadalmi értelemvesztés, amely a társadalom és az interakció elválasztásával elkerülhetetlenné vált, a szubjektumra a személyiség válságaként hat vissza” (PFEIFFER 1989, 15).

A századfordulón e paradigmaváltás továbbvezetése és újabb átértelmezése figyelhető meg. Riedel igen határozottan mutat rá, hogy itt olyan változásokról van szó, amelyek révén maga az irodalom is „újra megfogalmazza elsődleges tárgyát”, hiszen „az irodalmi szubjektum-objektum átalakul. Az »ember« és »természete« 1900-tól kezdődően az irodalmi szövegekben [...] a korábbtól felismerhetően eltérő diszkurzív kifejezést nyer. [...] Az irodalmi modernség létrejötté az irodalmi antropológia paradigmaváltását implikálja” (RIEDEL 1996, VIII). Ez a paradigmaváltás többek között abban jut kifejezésre, hogy nem csupán a belső és a külső, illetve a szubjektum és az objektum közötti határok számolódnak fel, hanem a két pólus maga is alapvetően differenciálódik. Ennélfogva egyrésről problematikussá válik a valóságfogalom koncepciója, másrésről előtérbe kerülnek a személy (az „Én”, az individuum) és az identitás kérdései (WÜNSCH 1991, 169), és jól láthatóan „megkérdőjeleződik a szubjektum klasszikus fogalma” (KIESEL 2004, 25) is.

A valóság, mint a szubjektumtól függetlenül létező valami, illetve a megismerés tárgya bizonytalanná válik, s feloldódik a létezés alapját jelentő változékonyságban, hiszen – amint Nietzsche a *Bálványok alkonyában* kijelenti – „a lét pusztá fikció. A látszólagos világ az egyetlen: az igazi, valóságos világot csak *hozzá hazud-*

¹³ Lehnert példaként említi E. T. A. Hoffmann sajátosan ambivalens szövegvilágait, amelyekben az ön- és világérezékelés és -interpretáció határozza meg ezek szerkezetét (LEHNERT 1995, 731; lásd még OROSZ 2001). Megjegyzendő, hogy éppen 1900 körül indul meg egy intenzívebb Hoffmann-recepció, amely Hoffmann kérdésköltevéseinek aktualitását is jelezheti.

ják...” (NIETZSCHE 2004: 25). Mach elemek-tana búcsút mond az összefüggő és különálló (bár összetett) egységként felfogott Énnek, és „menthetetlennek” nyilvánítja, amennyiben az individuumnak nem tulajdonít különleges pozíciót:

Nem az Én elsődleges, hanem az elemek (érzetek). [...] Az elemek *alkotják* az Ént. [...] Az Én nem változatlan, határozott, élesen körülhatárolt egység. Nem *változatlansága*, nem a másoktól való biztos *megkülönböztetés* lehetősége és nem éles *körülhatároltsága* fontos, hiszen ezek a mozzanatok már az egyén életében is maguktól változnak, sőt megváltoztatásukra az egyén *törekszik* is (MACH 2002, 41).

Más alapállásból ugyan, de Nietzsche is halottá nyilvánítja az Ént: „Hát még az Én! Az Én legenda lett, merő fikció, pusztá szójáték: teljességgel megszűnt gondolkodni, érezni, akarni...!” (NIETZSCHE 2004, 39).¹⁴

Az irodalmi diszkurzusban az Én problémáját Hermann Bahr „népszerűsíti”, aki 1888 novembere és 1889 augusztusa között Párizsban tartózkodott, ahol megismerte az új kulturális és irodalmi fejleményeket (DAIGGER 2004a), valamint „felkészült arra, hogy mindenféle újat befogadjon”, s ezáltal a „határokat átszelő révész, »passeur de frontières« szerepét ölti magára” (DAIGGER 2004b).¹⁵ Így jelentősen hozzájárul a bécsi modernség kialakulásához. Egyesek egyenesen azt feltételezik, hogy „egyértelműen ő volt az, aki a modernség eszméit Ausztriában bevezette” (DAVIAU 2001, 17), ezért mindenképpen elismerendő, mint az „osztrák modernség közvetítője” (DAVIAU 2001, 18).

Bahr elfogadja a „menthetetlen Én” gondolatát, és „illúzióknak” minősíti, bár Machnál kevésbé radikális pesszimizmussal: „[Bahr] egyetértett Mach diagnózisával, [...] de ellenállt az elmélet pesszimista következtetéseinek. Számára [...] »nem az a fontos, mi igaz«, hanem az, »amire szüksége van«, s így »mégis felkel a nap«, a Föld mégis »valóságos«, és az »Én« mégiscsak »Én«” (STREIM 2001, 65, kiemelés az eredetiben).¹⁶ Bahr ugyanakkor hangsúlyozza, hogy mindez közel áll a romantikához és annak az érzékelésről vallott nézeteihez is:

¹⁴ Bár Nietzsche a 'felsőbbrendű ember' (Übermensch) posztulálásával más álláspontot is képvisel, de a fikciósá vált énről szóló megjegyzései bizonyos fokig kapcsolatba hozhatók Machnak a menthetetlen Énről vallott felfogásával is (a szövegek időben sem állnak távol egymástól).

¹⁵ Bahrnak a bécsi modernségben játszott szerepéről lásd még SPRENGEL–STREIM 1998, 45–114. Bahr berlini tevékenységét és a bécsitől eltérő hatásáról lásd STREIM 1996, 359.

¹⁶ Streim felvázolja Bahr útját korai esztétikai nézeteitől az 1914 körüli politikai állásfoglalásáig; 1900-tól kezdve Bahrnál egyre erősebbé válik a kollektív azonosságok (például haza, nép, faj) iránti érdeklődés, amely ellentétben áll a korábbi évek individuális beállítódásaival (STREIM 2001, 65). Barbara BESSLICH is leírja Bahr „útját a tudomány iránti kezdeti lelkesültségétől [...] a tudomány iránti kételyein át a katolikus áttéréséig”, vö. Beßlich 2015, 374.

Egyvalami közös bennük [a dekadensekben]: a lapos és nyers naturalizmusból ki-
lépve a kifinomult eszmények mélysége felé igyekeznek. [...] Nem a külső termé-
szetet akarják lemásolni. Amit ők akarnak: *modeler notre univers intérieur*. Ebben
új romantikusokként viselkednek. [...] De az idegek romantikája az övék. Ez az
új bennük. Ez a legfőbb ismertetőjegyük. [...] Nemcsak a külvilágot utasítják el,
hanem az ember bensejében is elutasítanak mindent, ami nem hangulat (BAHR
2005, 24sk).

Merészen megfogalmazott gondolataival, a naturalizmus túlhaladásának kinyil-
vánításával Bahr a bécsi modernség sokféleképpen megvalósult programját fog-
lalja össze. Ezzel „a bécsi művészeti történések katalizátora lett, aki rendkívüli
lendületével, szervezőtehetségével, egész Európára kiterjedő irodalmi kapcsolatai-
val az összes ifjú művésznak olyan energiát, tájékozódásbeli segítséget és főként
olyan biztatást adott, amire feltétlenül szükségük volt” (DAVIAU 1984, 94), mert
„nemcsak általában hozta mozgásba a mindaddig [...] kissé komótosan provin-
ciális irodalmat; hanem mércét is állított elé” (WUNBERG 1995, 42). Bahr kifeje-
zései – az „idegek romantikája” (BAHR 2005, 25) vagy az „ideges romantika”, az
„idegek misztikuma” (BAHR 2004, 130) – az ön- és világerzékelés sokféleképpen
megtapasztalt felaprózódását és belsővé válását foglalják programadóan össze. Az
ifjú Hofmannsthal, aki 1893 novemberében azt mondja Bahrról, hogy „úgy ját-
szik az emberek világnézetével, mint a majmok a boszorkánykonyhában az üveg-
világgal” (HOFMANNSTHAL 1979, 368)¹⁷, szintén hangsúlyozza a világ és az Én
elmosódottságát, állandóságuk hiányát – mindezt teszi egy már 1890. december
29-én írott feljegyzésében, azaz mielőtt Bahr 1904-ben a „menthetetlen Én”-ről
írna: „Mi csak önmagunkat értjük meg, és önmagunkban is csak a jelenbelit, és a
jelen gondolatot is csupán addig, amíg elgondoljuk, amíg még cseppfolyós” (HOF-
MANNSTHAL 1979, 316).

Konstanze Fliedl szerint is „nehézséget okoz, hogy az »Ént« folytonosságként
gondoljuk el” (FLIEDL 1997, 22). Hofmannsthal 1890-ben, azaz több mint tíz
évvel a híres Chandos-levél megjelenése előtt továbbfűzi ezt a gondolatot, s ez-
által tanúságát adja affinitásának a nyelv kérdései iránt. Felfogása az egész bécsi
modernség számára igen fontossá vált: „Az Ifjú Bécs szerzőit a »burzsoá íróktól«
az különbözteti meg [...], hogy fokozott érzékenysükből eredően és rendkívül
kifinomult nyelvi és formai tudatosságuknak köszönhetően másként érzékelték a
dolgokat [...]” (RIECKMANN 1985, 99sk). Hofmannsthal már 1891 februárjában
megfogalmazza ezt a nézetét, amelyről később is többször tanúságot tesz:

¹⁷ Ebben megjelenik a Bahrral szemben tanúsított ambivalens hozzáállás is, amely nem csak
Hofmannsthalnál jelentkezett, vö. ehhez WUNBERG 1995, 41sk.

Amit „költőnek” nevezünk, az valami önkényesen elhatárolt dolog, mint a jó és a rossz, meleg és hideg, nagy és kicsi, olcsó és drága; az időviszonyok mindenfajta változása, akárcsak a mikroszkóp vagy a távcső, elváltoztathatja az arányokat; hol marad akkor „az istenadta költő”? A természetben nincs semmi szilárd, körülhatárolt, csak átmenetek vannak (HOFMANNSTHAL 1979, 322).

Az „átmenetekre” összpontosító és egyúttal korlátozott érzékelés atomjaira bomlik, az érzékelő számára a realitás (a világ) összefüggéstelen, heterogén elemek sokaságára esik szét. Hofmannsthal ezzel megelőlegezi a Chandos-levélbéli saját későbbi diagnózisát a világ egyre újabb részekre való széteséséről (vö. PAETZKE 1992, 184). A nyelvi kifejezés válságával kapcsolatban, ami miatt „az egész mint fogalom teljes mértékben eltűnt a művészetből” (HOFMANNSTHAL 2005, 161),¹⁸ az Én válsága is megfogalmazódik, mert nem képes belső és külső összefüggéseket érzékelni, megnevezni és értelmezni. Az Én, a személy, az individuum már csak különböző (tudatos, nem-tudatos, tudattalan, természet vagy társadalom által meghatározott stb.) részek/részterületek konglomerátumaként fogható fel, „a benne rejlő lehetőségek halmazaként [...], amelyek a mindenkori időpontban csupán részlegesen valósulnak meg” (TITZMANN 1989, 36), s emiatt nehéz vagy éppenséggel lehetetlen e konglomerátumot konzisztensen értelmezni. Ehelyett az én- és világértelmezés nyitott és lezáratlan, illetve lezárhatatlan lesz, az értelmezés olyan folyamattá válik, amely radikálisan és átfogóan modalizálódik is, különböző „modális tartalmak”, úgymint álmok, emlékek, elmélkedések és látomások (PAETZKE 1992, 170) befolyásolják és változtatják meg ezt az értelmezést. Mindez kihat az irodalmi szövegek bizonyos összetevőire is, mert a szövegvilágok fiktív alakjainak hasonló tudatállapotai válnak rendkívül fontossá. Az újfajta szubjektumkoncepció az elbeszélés szerkezeti és nyelvi elemeire is hatással van, és „olyan egyedülálló nyelvet juttat érvényre”, amely „nem-mimetikus autonómiára” (TITZMANN 1989, 51) tesz szert. A századforduló/korai modernség elbeszélő irodalmában ennek megfelelően sajátos narratív struktúrák – redukált cselekményszerkezetek és figurális konstellációk, intertextuális és intermedialis vonatkozások, sokrétű perspektívák – mutathatók ki, és a nyelvhasználat is sokoldalúan metaforizálttá válik; mindez megalapozza e szövegek modernségét és fontosságát a modern irodalmi kifejezőmódok létrejöttében.

¹⁸ Hofmannsthal „az egész” elvesztését már ebben az 1896-ban tartott beszédében is leszögezi: ebből látható, hogy a világ és a művészi kifejezés egységének és széthullásának a kérdései költői pályájának kezdetétől intenzíven foglalkoztatják, így aztán a Chandos-levél ezen elgondolásainak mérlegeként fogható fel. Erről részletesebben vö. Orosz 2016.

Bibliográfia

- ABEL, Günter (21998), *Nietzsche*, Berlin, de Gruyter.
- BAHR, Hermann (2004), *Kritische Schriften in Einzelausgaben*. Bd. 2: *Die Überwindung des Naturalismus*, Hg. v. Claus PIAS, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- BAHR, Hermann (2005), *Kritische Schriften in Einzelausgaben*. Bd. 4.: *Studien zur Kritik der Moderne*, Hg. v. Claus PIAS, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- BESSLICH, Barbara (2015), *Von der „Alchemie der Zukunft“ zum Glauben der Väter. Hermann Bahrs Erlösungshoffnung und Geschichtsdenken zwischen Nationalökonomie und Katholizismus*, in Friedrich Wilhelm GRAF – Edith HANKE – Barbara PICTH (Hg.), *Geschichte intellektuell. Theoriegeschichtliche Perspektiven*, Tübingen, Mohr Siebeck, 373–385.
- CSÁKY, Moritz (2000), *Ambivalenz des kulturellen Erbes: Zentraleuropa*, in uő – Klaus ZEYRINGER (Hg.), *Ambivalenz des kulturellen Erbes. Vielfachcodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma: Österreich*, Innsbruck–Wien–München, Studien Verlag, 27–49.
- DAIGGER, Annette (2004a), *Ein Wiener „badau“ in Paris. H. Bahr und das französische Fin de siècle*, in Jeanne BENAY – Alfred PFABIGAN (Hg.), *Hermann Bahr – für eine andere Moderne*, Bern, Peter Lang, 357–370.
- DAIGGER, Annette (2004b), *Un passeur de frontières: Hermann Bahr und Frankreich*, *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* Nr. 15: Austrian Writers and the Unifying Aspects of Cultures. URL: http://www.inst.at/trans/15Nr/05_09/daigger15.htm (2017. 07. 12.)
- DAVIAU, Donald G. (1984), *Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863–1934*, Wien, Österreichischer Bundesverlag.
- DAVIAU, Donald G. (2001), *Der „Austropäer“ Hermann Bahr als Anreger und Vermittler der Moderne im europäischen Kontext*, in Johann LACHINGER (Hg.), „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposium Linz 1998, *Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes*, Bd. 5/1998, 13–26.
- DIERSCH, Manfred (21977), *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*, Berlin, Rütten & Loening.
- FLIEDL, Konstanze (1997), *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*, Wien–Köln–Weimar, Böhlau.
- FLIEDL, Konstanze (2000), *Ich bin ich. Ernst Mach und die Folgen*, in Eduard BEUTNER – Ulrike TANZER (Hg.), *Literatur als Geschichte des Ich*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 173–184.
- FLUDERNIK, Monika – HUML, Ariane (2002), *Einleitung*, in uők (Hg.), *Fin de siècle*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1–5.
- FRANK, Manfred (1986), *Die Unhintergebarkeit von Individualität*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- GÖDDE, Günter (1999), *Traditionslinien des Unbewußten. Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Tübingen, Edition diskord.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979), *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze* III. Frankfurt/M., Fischer.

- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2005), *Költészet és élet*, ford. Bártfay Réka, in KERÉKES Amália – OROSZ Magdolna – TELLER Katalin (szerk.), „Remegő himnusz tudj’ isten mire”. *Válogatás Hugo von Hofmannsthal és a bécsi modernség publicisztikájából*, Budapest, Gondolat, 159–166.
- ILLNER, Birgit (2000), *Psychoanalyse oder die Kunst der Wissenschaft: Freud, die erste Schülergeneration und ihr Umgang mit Literatur*, Bern é. m., Peter Lang.
- KIESEL, Helmuth (2004), *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München, C. H. Beck.
- LEHNERT, Gertrud (1995), Verlorene Räume. Zum Wandel eines Wahrnehmungsparadigmas in der Romantik, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69, 722–734.
- LEINFELLNER, Werner (1988), *Physiologie und Psychologie. Ernst Machs „Analyse der Empfindungen“*, in Rudolf HALLER – Friedrich STADLER (Hg.), *Ernst Mach – Werk und Wirkung*, Wien, Verlag Holder-Pichler-Tempsky, 113–137.
- LE RIDER, Jacques (2003), *Arthur Schnitzler ou la Belle Époque viennoise*, Paris, Berlin.
- LORENZ, Dagmar (2007), *Wiener Moderne*, Stuttgart–Weimar, Metzler.
- MACH, Ernst (2002), *Az érzékek elemzése*, Polányi Károly és Erdős Lajos fordítása alapján ford. Kerekes Amália, in OROSZ Magdolna – KERÉKES Amália – TELLER Katalin (Hg.), „...und die Worte rollen von ihren Fäden fort...” *Sprache, Sprachlichkeit, Sprachproblem in der österreichischen und ungarischen Kultur und Literatur der Jahrhundertwende*, Budapest, ELTE Germanisztikai Intézet, 38–42.
- MUSIL, Robert (1977), *A tulajdonságok nélküli ember*, ford. Tandori Dezső, Budapest, Európa.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang (1999), *Über Werden und Wille zur Macht. Nietzsche-Interpretationen*, Bd. 1. *Über Freiheit und Chaos. Nietzsche-Interpretationen*, Bd. 2, Berlin–New York, de Gruyter.
- NIETZSCHE, Friedrich (2001), *Wagner esete (zenész-probléma)*, ford. Romhányi Török Gábor, in uő, *Wagnerről és Schopenhauerről*, Budapest, Holnap Kiadó, 5–42.
- NIETZSCHE, Friedrich (2004), *Bákványok alkonya avagy Hogyan filozofálunk kalapáccsal?* ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Holnap Kiadó.
- NITSCHKE, August et al. (Hg.) (1990), *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880–1930*, Hamburg, Reinbek.
- OROSZ Magdolna (2001), *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann*, Frankfurt/M., Peter Lang.
- OROSZ Magdolna (2016), *Erzählen – Identität – Erinnerung. Studien zur deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1890–1935*, Frankfurt/M., Peter Lang.
- PAETZKE, Iris (1992), *Erzählen in der Wiener Moderne*, Tübingen, Francke.
- PFEIFFER, Ludwig K. (1989), *Ich-Diskurse, Ich-Schicksale: Zur Geschichte einer kategorialen Verwischung*, in Manfred PFISTER (Hg.), *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Passau, Rothe, 13–21.
- RATTNER, Josef (2000), *Nietzsche. Leben – Werk – Wirkung*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- RIECKMANN, Jens (1985), *Aufbruch in die Moderne: die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*, Königstein/Ts., Athenäum.

- RIEDEL, Wolfgang (1996), „*Homo natura*”. *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin–New York, de Gruyter.
- SCHERER, Stefan (1993), *Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne*, Tübingen, Niemeyer.
- SCHORSKE, Carl E. (1998), *Bécsi századvég: Politika és kultúra*, ford. Györfly Miklós, Budapest, Helikon.
- SCHORSKE, Carl E. (2004), *Mit Geschichte denken. Übergänge in die Moderne*, ford. Georgia Illetschko – Erik M. Vogt, Wien, Löcker.
- SPRENGEL, Peter – STREIM, Gregor (1998), *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Wien–Köln–Weimar, Böhlau.
- STADLER, Friedrich (1988), *Ernst Mach – Leben, Werk und Wirkung*, in Rudolf HALLER – Friedrich STADLER (Hg.), *Ernst Mach – Werk und Wirkung*, Wien, Verlag Holder-Pichler-Tempsky, 11–63.
- STREIM, Gregor (1996), „Die richtige Moderne”. Hermann Bahr und die Formierung der literarischen Moderne in Berlin, *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne*, Bd. 4, 323–359.
- STREIM, Gregor (2001), Vom „unrettbaren Ich” zur „europäischen Idee”. Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik in den Schriften Hermann Bahrs, in Johann LACHINGER (Hg.), „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne”. Hermann Bahr-Symposium Linz 1998, *Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes*, Bd. 5/1998, 61–70.
- TITZMANN, Michael (1989), *Das Konzept der „Person” und ihrer „Identität” in der deutschen Literatur um 1900*, in Manfred PFISTER (Hg.), *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Passau, Rothe, 36–52.
- WUNBERG, Gotthart (1995), *Einleitung*, in uő (Hg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1880 und 1910*, Stuttgart, Reclam, 11–79.
- WÜNSCH, Marianne (1991), *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*, München, Fink.

BERNÁTH ÁRPÁD

Hermann Broch

Avagy az irodalom szerepe a tiszta ész és az egyre hatékonyabban működő gazdaság korában

Egy nagyívű szellemtörténeti áttekintésre volna szükségünk, hogy bemutassuk annak a feszültségnek egyediségén túlmutató jelentőségét, amely Hermann Broch életművét meghatározó módon befolyásolta. Mert bár e feszültség forrása egy jól azonosítható, időben és térben körülhatárolható élethelyzethez köthető, a helyzetet meghatározó jelenségek jó része a szellemtörténetnek nem egyszeri, soha nem volt és soha többé vissza nem térő elemeit képezik. Így áttekintésük révén választ kaphatnánk arra a kérdésre is, hogy mely korszakokban kereshetjük Broch életművének előzményeit, illetve még véget nem érő történelmünknek mely korszakaiban fordulhatunk különös haszonnal Broch írásaihoz.

A feszültség, amelyről itt szó van, épp a „haszon”-nal, a „hasznos élet” problematikájával függ össze, amelyre a korszellem különböző korokban különböző válaszokat kínál és fogad el. Broch korában, a 19. század végén, a 20. század első felében e tekintetben meghatározó volt – lényegét tekintve – a felvilágosodás értékrendje. Azé a felvilágosodásé, amely legáltalánosabb meghatározása szerint maga sem egyedi, egyszeri korszaka az emberiség történetének, vagyis időben és térben megismétlődhet: elég legyen itt arra a nézetre utalnunk, amelyet Jürgen Mittelstraß *Aufklärung* [Felvilágosodás] szócikkében fogalmazott meg (MITTELSTRASS 1995, 213–218), tömör összefoglalását adva egy korábbi művének (MITTELSTRASS 1970). E felfogásban a felvilágosodás fő ismérve az ész és a praktikum uralomra jutása a megtévesztő eszmék és haszontalan tevékenységek háttérbe szorítására. Ebben az értelemben volt a felvilágosodás része az ógörög korban Platón és Arisztotelész fellépése a szofisták ellen: Mittelstraß szerint az ő iskoláik tekinthetők az „első” felvilágosodás csúcsteljesítményének. E küzdelem sikeres fegyvereként született meg a logika rendszere és a természet megfigyelésének módszertana, de e küzdelem folyamán lett kérdéses Platón számára a költészet, s ezzel a költői lét hasznossága is. A „második” felvilágosodás a 18. századi Európában az ész és tapasztalat szerepének ismételt középpontba állításával bontakozott ki, amikor is Immanuel Kant minden előbbinél radikálisabban megkülönböztette a tudás két típusát. Amíg a fizikai világról való tudásunk tapasztalatfüggő, addig a matematikai összefüggéseket feltáró „tiszta” észnek nincs szük-

sege a tapasztalatra. Közös az „első” és a „második” felvilágosodásban a költészet értékének kérdésessé válása is. Hol helyezkedik el a megismerés szempontjából a szépirodalom a logika eszközeihez és a természet világhoz viszonyítva? A problémára Arisztotelész a *Ποιητική* [*Poétika*] című művében fogalmazta meg választát, Kant pedig a *Die Kritik der Urteilskraft* [*Az ítélőerő kritikája*] című munkájában.

A felvilágosult 20. század elején, Európában és közelebbről az Osztrák–Magyar Monarchiában a kor „hasznos emberei” egy olyan skálán helyezhetők el, amelynek egyik végpontján a matematikusok, a másik végpontján a gazdasági élet meghatározó alakjai találhatók, szembe állítva az orosz és angol irodalomban megjelenő „felesleges” és az osztrák irodalomban ábrázolt „tulajdonság nélküli” emberekkel.

Ha ebben a szellemi környezetben értelmezzük Hermann Broch életútját, akkor a „felvilágosult” kor egyik meghatározó dilemmájának kifejeződését láthatjuk meg benne: Hol helyezhető el a „költő” azon a skálán, amelynek két végpontját a fenti értelemben a matematikus és a sikeres vállalkozó határozza meg? Broch számára ugyanis ezek a lehetőségek életútjának reális alternatívái voltak. Életrajzi adatai, amelyeket leveleiből (BROCH 1995), önéletrajzi feljegyzéseiből (BROCH 1941, 195–203), kortársi visszaemlékezésekből és túlnyomóan Paul Michael Lützelzer kutatásaiból ismerünk, legalábbis ezt mutatják (LÜTZELER 1985; LÜTZELER [Hg.] 2011). Broch apja, a sikeres gyáros és „csekély kulturális igényvel rendelkező házi-zsarnok” (LÜTZELER 1985, 26) a korszellemet képviselve azt várta el a fiától, amit a hozzá hasonló helyzetben lévő apák többnyire elvárni szoktak, hogy tudniillik az elsőszülött fiú vegye át, s majdan építse tovább szövőipari vállalkozására épülő gazdasági birodalmát. E cél érdekében kellett Brochnak textilmérnöki és közgazdaság-tudományi tanulmányokat folytatnia előbb Bécsben (1904–1906), majd az elzászi Mülhausenben (1906–1907), a szövőipar egyik korabeli központjában, ahol megmutathatta és meg is mutatta, hogy az életnek tanul: Az iskola igazgatójával együtt egy hatékonyságot növelő szövőgépet is kifejlesztett és szabadalmaztatott. Eredményes gyárigazgatóvá válása érdekében vett részt 1907-ben egy hathetes tanulmányúton az Egyesült Államokban, ahonnan az európai szövőgyárak gyapotot importáltak. Egyéves katonai szolgálata után 1909-ben vezető beosztású mérnökként lépett be a munka világába: a család teesdorfi szövőgyárába. Házassága is a gazdasági gyarapodást szolgálta: Az alsó-ausztriai társasági kapcsolatok révén ismerkedett meg egy magyarországi cukorgyáros lányával, Franziska von Rothermann-nal. Teesdorf és Felsőszerszaru (Hirm), ahová a Rothermannok Németországból jöttek az Esterházy-birtokon termelt cukorra feldolgozására, csak jó 30 kilométerre van egymástól. A Broch szülők örömmel vették a házasságot: a gazdag hozomány segítségével modernizálták és bővítették a prosperáló szövőgyárat.

Mindeközben a fiatal textilmérnökben, majd gyárigazgatóvá előlépett vállalkozóban hatalmas feszültség gyülemlt fel: Nem tudta életvitelét teljesen alárendelni a születése által kijelölt, apja által megkövetelt hivatás követelményeinek. Már

textilmérnöki tanulmányai mellett a bécsi egyetemen matematikai kurzusokat vett fel, függetlenül gyakorlati hasznától. Teesdorfi házában könyvtárszobát rendezett be egyre gyarapodó állománnyal, ahol egyre több időt töltött matematikai stúdiomokkal, Kant műveinek, valamint a kortársi filozófia tanulmányozásával. Egyre többet járt be Teesdorfból a mintegy 40 kilométerre levő Bécsbe, ahol nemcsak gazdasági ügyeit intézte, de írókkal, művészekkel barátkozott. A bécsi kávéházak a 19. század utolsó harmadától kezdve – és túlélve az első világháború megpróbáltatásait is – az osztrák szellemi élet klubjaiként működtek. Broch kedvenc helyei a Herrengassen lévő Café Central és az 1914-ben megnyitott Café Herrenhof voltak. A Café Centralban ismerhette meg – hogy csak a leghíresebbeket említsük – Peter Altenberget és Karl Kraust az írók, Egon Schielet a festők közül. A Café Herrenhofban Broch többek között Alfred Polgarral, Albert Paris Güterslohval, Robert Musillal ismerkedett meg. Franz Blei 1916-tól az addig egymást többnyire felületesen ismerő törzsvendégeket baráti körre szervezte, amelynek Broch is tagja lett. Broch nemcsak mint módos gyárigazgató volt szívesen látott vendég a körben, de vitapartnerként és szerzőként is. Első publikációi az egyre nagyobb tekintélynek örvendő innsbrucki folyóiratban, a *Der Brenner*ben jelentek meg 1913 és 1914 között, amelyek egyaránt jelentőséggel bírtak Broch induló bölcsész pályája és a folyóirat szemléletváltozásának szempontjából (HOLZNER 2014). Amíg Broch a *Der Brenner* szerkesztőjével, Ludwig von Fickerral maga vette fel a kapcsolatot, hogy Thomas Mann értékelése kapcsán a folyóirat főszerkesztésének ítéletével szemben kifejtse ellenvéleményét, és megfogalmazhassa saját álláspontját, nemcsak Mannról, de a szépirodalom lehetséges értékeléséről is, addig 1916-tól már kávéházi kapcsolatai révén, többnyire felkérésre születtek meg írásai. A berlini *Die Aktion* [A Tett], amely a baloldali „nagy német” törekvések támogatására már a „nagy háború” kitörése előtt szoros kapcsolatokat épített ki bécsi szerzőkkel, fenntartotta ezeket a világháború alatt is, most már háborúellenes, pacifista törekvéseknek adva hangot. Itt jelent meg 1916-ban Broch Otto Kraus Dosztojevszkij-monográfiájáról írt ismertetése Kant és az orosz író egymás mellé helyezésével. 1917-től pedig Blei új folyóiratában, a rövid életű *Summe*ben írt Émile Zoláról, Christian Morgensternről és Wilhelm Dilthey kapcsán a szellemtudományok fogalmáról.

Broch fokozódó elidegenülése hasznos és jólétét biztosító foglalkozásától együtt járt feleségétől való elidegenülésével. Még Teesdorfban megismerkedik egy magyar vegyész mérnökkel, aki egy közeli lőszergyárban dolgozik, és feleségével, aki verseket ír: Rényi Ervinnel és feleségével, Edittel.¹ Házasságuk 1918-ban válással fejeződik be, a fiatal asszony Broch szeretője lesz. Miközben

¹N. HORVÁTH 2003 Gyömrői Edit első házasságának történetét a Psychoanalytikerinnen in Berlin „Edit Ludowyk Gyömrői” című fejezetére támaszkodva másképp adja elő, mint Lützelér és részben Gyömrői Edit – nem mindig megbízható – visszaemlékezései nyomán mások. Tény marad,

Rényi Edit, született Gelb (Gyömrői) Edit, rövid időre visszatér Magyarországra, Broch két, még kéziratban lévő versét lefordítja, és álnevet használva közzé teszi a *Die Aktion* 1918. augusztusi és szeptemberi számában (RÉNYI 1918a, 410–411 és 1918b, 479).²

Rényi Edit révén, aki a Tanácsköztársaság bukása után magyar emigránsokkal visszatér Ausztriába, Broch újabb ismeretségekre tesz szert: Balázs Béla, Lukács György és Mannheim Károly válnak szellemi vitapartneréivé, akiket Gyömrői Edit a budapesti „Vasárnapi Kör”-ből ismert. Miközben az emigránsok útjai földrajzi és szellemi-politikai értelemben is rövidesen elváltak, Broch haláláig kapcsolatban marad Balázssal, Lukács írásait pedig figyelemmel kíséri a második világháború kitöréséig, nem utolsósorban azért, mert attól tart, hogy bécsi együttlétük alatt kifejtett nézeteit Lukács hivatkozás nélkül átveszi.

Broch életében egyre nagyobb szerepet játszanak a házasságán kívüli kapcsolatok: valamennyi az irodalmi szalonok és kávéházak világához kapcsolja. Különösen a nála majd tíz évvel idősebb E(mma) A(loise) von Alleschhez fűződő, majd tíz évig tartó kapcsolata volt jelentős. Ea von Allesch a Café Central körülrajongott dámája volt, róla mintázta Robert Musil *Vinzenz oder die Freudin bedeutender Männer* című darabjának főhősét, Alphát. A feszültség Broch életvitelének két tere, a gazdasági életben és művészvilágban játszott szerepe között nem volt tovább fokozható. Először a magánéleti viszonyokban következett be radikális fordulat. 1923-ban felbontja házasságát Franziska von Rothermann-nal. Azután a gazdasági életből válik ki. 1925-ben, 39 évesen közli 73 éves apjával, hogy el kívánja adni a családi textilgyárat, s újra be fog iratkozni a bécsi egyetemre, hogy ezúttal kedvére tanuljon: matematikát, fizikát és filozófiát. Még nem a szépirodalmat választja, hanem azt a területet, amelyet az elfogadott értékek közül a „tisztá ész” dominál. Hosszú évek óta folytatott ’illegális’, többé-kevésbé eltitkolt, többé-kevésbé magányos tanulmányai megerősítik abban a nézetében, hogy a termelés és a kereskedés révén nem lehet az alapvető egzisztenciális kérdésekre választ találni. „Az Én előtt álló feladat nem más, mint a világ logikus megragadása, azaz a világ törvényszerűségeinek megállapítása” (BROCH 1986, I. 63) írja apjának Teesdorfból Bécsbe 1925. február 5-én kelt levelében. Arról akarja apját meggyőzni, hogy nem ő állt mindkét lábával a valóság talaján, hanem csak az, aki ezzel a filozófiai feladattal képes szembenézni. „Csak ott van logikai rend,

hogy Broch legkésőbb 1918 nyarán megismeri a költőnőt, majd 1919 őszén Bécsben ismét találkoznak, és 1938-ig leveleik tanúsága szerint kapcsolatban maradnak.

² Brochnak ez volt első fordítási kísérlete. Csak 1932 után próbálkozott újra fordítani, kivétel nélkül angolul író jeles költők műveit választva: a kortárs T. S. Eliot, James Joyce, Edwin Muir, Stephen Spender és a klasszikus Walt Whitman egy-egy versét ültette át németre. Az 1980-as Broch-kötet (BROCH 1980) a Rényi-szövegek fordítása mellett a magyar eredetiket is közli: *Bitteres, spütes Gebet* (75–76), *Keserű késő imádság* (77), és *Schmerzloses Opfern* (78), *Vérmaró télből havazik a lelkem* (79).

ahol természeti törvény uralkodik. Csak a tudományosan szemlélt világ logikus, követhető és »valóságos«, minden egyéb csak álomvilág, amelyet a szelek démona fűjdogál” (BROCH 1986, I. 63).³ Csak a világ megismerésén való szakadatlan munkálkodás szabadíthatja meg az egyént a lét haszontalanságának érzésétől és így a halálfélelemtől is. Ezért „minden nagy filozófus és vallásalapító – s minden vallásalapító egyben filozófus is – félelem és egzisztenciális kétségbeesés nélkül nézett szembe a halállal” (BROCH 1986, I. 63). 1927-ben a családi szövögyárat eladják. Ugyanebben az évben pszichoanalitikus kezelésre kezd járni Hedwig Schaxelhez. Új szerelmi viszonyt is kezdett, ezúttal egy nála fiatalabb asszonnyal, Anna Herzoggal. Apjának bejelentett szándékának megfelelően, gyökeresen átalakította tehát életkörülményeit, de ebben az új helyzetben a matematikai és filozófiai tanulmányait mégsem zárja le, 1928-ban elkezd első regényét írni, amelyet 1931-ben fejez be: *Az alvajárók (Die Schlafwandler)* ennek a megújult és megerősödött szépirodalmi érdeklődésnek a terméke. A fő kérdés időközben már nem az számára, hogy szabad-e – akár megélhetési szempontból is – irodalmi tevékenységet folytatnia, meghódíthat-e elbeszéléseivel egy szélesebb olvasóközönséget. A kérdés az, hogy milyen szellemi pozíciót biztosít számára a szépirodalomnak az a válfaja, amely, hasonlóan a filozófiához, megismerésre törekszik. 1930. április 6-án így ír Broch Frank Thiessnek, újdonsült íróbarátjának és tanácsadójának: „Szörnyen nehéz probléma ez, hiszen számomra létkérdés, hogy a szépirodalom és a tudomány eszközeivel fejezzem ki magam, s ezt *búsz évig el kellett fojtanom magamban*” (BROCH 1986, I. 85).

Broch életrajzának állomásai világosan megmutatják, hogy végső soron nem az volt a problémája, vajon egy gyáros fia választhatja-e magának az írói hivatást. Hisz a 20. század első felében vagyunk, s nem a középkorban, amikor is a lehetséges életpályákat a születés által létrejött helyzet határozta meg. Bécs a századelőtől egészen az 1938-as Anschlussig egyike volt az európai irodalmi élet központjainak, s nem kevesen, akik Bécsnek ezt a rangot kivívták, Brochéhoz hasonló családból származtak.

A bécsi kávéházak világában nem Broch volt az egyetlen, aki foglalkozását tekintve nem tartozott a művészek és kiadók, újságírók táborába. Franz Blei körében lett Broch közelebbi barátja például Paul Schrecker is, aki jogász végzettséggel apja bútorgyárában dolgozott, és mellékesen filozófiai tanulmányokat folytatott. Schrecker is foglalkozást váltott 1929-ben: a Porosz Tudományos Akadémia munkatársaként Leibniz műveinek és leveleinek kritikai kiadásba kapcsolódhatott be. Broch a bécsi egyetemen találkozhatott a hamarosan világhírűvé vált sorstárssal: Kurt Gödellel. Ő is egy a szövőiparban meggazdagodott vállalkozó fia

³ A szelek démonai (vagy istenei) mint Boreas, Zephyros stb. az ógörög mitológiában az alacsonyabb rendű isteni lényekhez tartoznak, így az a világ is, amelyekben az ő szeleik fűjnek, alacsonyabb rendűnek tekinthető.

volt, azzal a különbséggel, hogy Gödel apja nem akadályozta meg fiának elméleti tanulmányait. A brünni német gimnázium elvégzése után Gödel 1924-ben a bécsi egyetemre iratkozott be, ahol hamarosan tanulmányainak középpontjába a matematika került. Nagyrészt ugyanazokat a tanárokat hallgatta, akiket ebben az időben Broch is, és ugyanabba a Moritz Schlick által vezetett körbe és társaságba járt, mint Broch – Broch közzétett leveleiben és írásaiban azonban nem találunk ismeretségre utaló feljegyzést.

Brochot végül is nem a matematika logikai megalapozottságának lehetősége érdekelte. Az ő kérdése valójában az volt, hogy vajon megfelelő eszköz-e a szépirodalom legfőbb céljának eléréséhez, vagyis ahhoz, hogy afféle modern goethei Faustként megragadhassa a világot létrehozó törvényeket, s így győzze le a minden halandót egzisztenciálisan fenyegető halálfélelmet. Az volt a kérdés, hogyan ismerhetők fel az emberi cselekvés „természettudományos” törvényei? Mit jelent az író számára a világot a tudomány szigorú szabályai szerint szemlélni? Lehet-e a szépiró egyben vallásalapító is? Vagy a szépiró világa csak álmvilág marad, melynek bizonytalan körvonalú alakjait a „szelek démona” könnyedén szétfújhatja?

Broch ifjúkorától kezdve végső soron azért olvasott filozófusokat és szépirokat, hogy felmérje a művészi megismerés lehetőségeit. Arthur Schopenhauerrel kapcsolatban például ezt jegyzi fel: „Schopenhauer esztétikai alapelve szerint a művészi látás annak képessége, hogy a tárgyakban megsejtse azok »platói ideáját«, a »mágánvalót«, a művészi alkotás pedig annak képessége, hogy ezt a sejtést anyagszerűen megjelenítse” (BROCH 1986a, 18skk.). Zola tudós kíváncsisággal megírt regényeibe elmélyülve így ítéli meg a naturalizmus programadóját:

Az benne a szép, hogy teljesen azonosul tárgyával, s ennek az azonosulásnak misztikus ereje képes megjeleníteni az alkotás s vele az esztétikum metafizikai egységét. [...] Az benne a csúnya, hogy elméletileg azonosulván tárgyával, annak fiktív-racionális volta valamiféle dogmatikus-racionális ideológiát sarjasztott benne, s ez a patetikussá fokozott csúnyaság szükségszerűen propagandisztikussá vált (BROCH 1986a, 34).

S bárkit olvas, minden alkalmat megragad, hogy ilyesféle téziseket fogalmazzon meg: „Az író feladata, hogy az irracionális benyomást maradéktalanul racionálisan fejezze ki” (BROCH 1986a, 49).

Schopenhauer esztétikája nemcsak Immanuel Kanthoz, s Kant filozófiai ellenlábásához, Friedrich Hegelhez juttatja el, hanem visszavezeti egészen Platónig, s kitörölhetetlenné teszi a problémát: Milyen megismerési értéket képvisel a szépirodalom a sokgyökerű európai kultúra váltakozó korszakaiban? A Platón és Arisztotelész közötti vitában, a Biblia jelentésrétegeinek magyarázatában, a középkor művészetfelfogásában, a felvilágosodás racionalista filozófiájában, a 19. és

20. század különböző izmusainak kiáltványaiban. Broch ehhez a kérdéshez sajátos módon közeledett, ugyanis a választ – legalábbis *Az alvajárók* című trilógiára való felkészülés és megírása idején – már nem visszatekintve, klasszikus poétikákban vagy modern esztétikákban kereste. A kortárs filozófiához fordult, hogy felmérje hatóságát a megismerés szempontjából. Ugyanakkor úgy gondolta, hogy az irodalmi mű révén felismerhető a filozófia hatóságán kívül kell kijelölni. Ebben a megközelítésben tanulmányozta korának logikáját, matematikáját, nyelvfilozófiáját, ismeretelméletét, tudományelméletét. A kortárs és a hazai irányzat, a Bécsi Kör által követett neopozitivizmus tanulmányozása elvezette Bertrand Russell-hez, akinek Alfred North Whiteheaddel írt háromkötetes logikai-matematikai fő műve, a *Principia Mathematica* ugyan már az első világháború előtt, 1910 és 1913 között megjelent, de új, bővített kiadása révén ismételt az érdeklődés középpontjába került, mégpedig éppen akkor, amikor Broch Bécsben újakezdte egyetemi tanulmányait. A Gottlob Frege és Giuseppe Peano előmunkálataira épülő mű második kiadása 1925 és 1927 között látott napvilágot (WHITEHEAD–RUSSELL 1925–1927), Broch pedig 1925 novemberétől kezdve látogatott egyetemi előadásokat kilenc féléven át, miközben 1928-ban elkezdett *Az alvajárók* első változatán dolgozni. Ily módon a lehető legközelebről figyelhette meg, milyen hatással vannak a tanárai által alkalmazott whiteheadi–russelli elvek a filozófiára, milyen új, ezúttal szilárdnak vélt alapokra épülhet a tudomány bábeli tornya, a világegész megismételt felépítése a logika törvényeit követve.⁴ Filozófiát oktató tanárainak célja az volt, hogy az újfajta matematikai logika segítségével kiűzzék a filozófiából a metafizikát. Meg akarták szilárdítani Ludwig Wittgenstein tézisét, miszerint a metafizikai tételek – elvileg bizonyíthatatlanok lévén – értelmetlenek. Egy forradalmian új típusú filozófiai gondolkodásról volt itt szó, amely szerint „lassú, óvatos építkezéssel kell felismeréstől felismerésig haladni, s csak azzal járulhat hozzá bárki is a közös feladat megoldásához, amit felelősséggel vállalni és igazolni képes a vele együtt munkálkodók előtt. Így épül téglánként a biztos alapú építmény, amelyen minden következő generáció tovább dolgozhat” (CARNAP 1966, XIX). Egyik tanárának, Rudolf Carnapnak víziója volt ez, aki 1928 májusában a *Der*

⁴ Broch főleg filozófiai és matematikai kurzusokat vett fel a bécsi egyetemen. De esetenként hallgatott fizikát, művészettörténetet és összehasonlító zenetudományt is. A látogatott előadásokról és szemináriumokról pontos áttekintést ad Lützeler idézett életrajza (LÜTZELER 1985, 97sk). Tanárai közül legnagyobb hatással Moritz Schlick volt rá, a Bécsi Kört vezető professzor, Rudolf Carnap, Gottlob Frege és Bertrand Russell tanítványa, aki 1926-ban kezdte meg oktatói munkáját a bécsi egyetemen. A Brochnál öt évvel fiatalabb Carnap 1928-ban két fontos művet publikált. A *Der logische Aufbau der Welt* című munkájában először tett kísérletet filozófiai nézeteinek összegzésére (CARNAP 1966), a *Scheinprobleme in der Philosophie* című írásában a bécsi kör aktuális vitáihoz kapcsolódik, s kifejti nézeteit Ludwig Wittgenstein *Logisch-Philosophische Abhandlungen* című munkája kapcsán (CARNAP 1966).

logische Aufbau der Welt [A világ logikai felépítése] című munkájának előszavában annak szükségességét is leszögezi, hogy „zárják ki a filozófiából a spekulatív, szépirodalmi módszereket” (CARNAP 1966, XIX – kiemelés B. Á.). Carnap nem tagadja az egyén metafizika iránti igényét, amely szerinte is az egyén halálfélelme feloldásának szükségességéből fakad, de azt állítja, hogy kielégítésükre nem a lét-, hanem az ismeretelméletben és a tudományos gyakorlatban van mód. „A filozófiában is érezzük a »lélek szükségleteit«, de ezek a szükségletek a fogalmak világosságára, a módszerek tisztaságára, a tézisek megalapozottságára, s arra a közös teljesítményre vonatkoznak, amelyet az egyének a közös munkában való feloldódása eredményez” (CARNAP 1966, XX). Tisztában van azzal, hogy az általa képviselt programnak számos ellenfele van, de nem kétséges számára a küzdelem kimenetele: „Magunk előtt sem titkolhatjuk, hogy azok a filozófiai-metafizikai és vallási áramlatok, amelyek ezzel a felfogással szemben állnak, manapság ismét erőre kaptak. Miért bízunk mégis abban, hogy a világos gondolkodás, a metafizikától megtisztított tudomány győzni fog? Azért, mert látjuk – vagy óvatosabban szólva: hisszük –, hogy a szemben álló áramlatok felett eljárt az idő” (CARNAP 1966, XX).

Idézzük emlékezetünkbe Broch apjához írt levelének azon mondatait, amelyekkel megindokolta elhatározását, hogy a továbbiakban a filozófiának óhajtja szentelni életét – e levélben ugyanis a *vallásalapítókat* is besorolta a filozófusok közé. Képzeld el, hogy Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl, az újkantiánusok tanulmányozása, vallástörténeti és etikai munkák olvasása, s nem utolsósorban tízévnyi matematikai magánstúdiumok után Broch éppen neki akart kezdeni a legújabb filozófia elsajátításának – és ekkor az egyetem teljes tekintélyével azt a nézetet támogatja, hogy eljárt az idő kitűzött célja, a metafizika 'örök feladatainak' tanulmányozása felett. A régi és az új harcában ő az ismét épp erőre kapott, de elkerülhetetlenül vesztesre ítéltetett oldalon áll? És ez még csak a kezdet a kiábrándító szembesülések sorozatában. Carnap idézett munkájának előszava alapján kikövetkeztethetjük, milyen álláspontok ütközhettek a bécsi egyetemen folytatott vitákban. Nem csak arról lehetett szó, hogy az újfajta filozofálás valóban képes-e egy új, egyetemes tudomány létrejöttéhez az alapokat lerakni. Mert Carnap egyenesen azt állította, hogy az új filozófia még ennél is többre lesz képes. Képes lesz áthatni az élet minden területét, mondhatnánk, éppen úgy, ahogyan a kereszténység is áthatotta a középkori Európa minden létszféráját!

Mindannyian érezzük, hogy a filozófiai munkálkodásunkban rejlő alapvető tartás benső rokonságban van a korunk más területein érvényesülő szellemi magatartással. Ezt a magatartást érezzük a művészeti áramlatokban, különösen az építészetben, és mindazokban a mozgalmakban, amelyek az emberi élet értelmes kereteinek megteremtésén fáradoznak, beleértve az egyén és a közösség életét, a nevelést, egyáltalán

minden külső rendet. Mindezekben ugyanazt az alapállást találjuk, a gondolkodás és az alkotás stílusának azonosságát. [...] Munkánk alapja, hogy hisszük: a jövő ezé a gondolkodásé (CARNAP 1966, XX).

„A művészi áramlatokban, különösen az építészetben [...] ugyanazt az alapállást találjuk, a gondolkodás és alkotás stílusának azonosságát” – vajon Carnapnak ez a megállapítása felidézte-e Brochban saját korábbi feljegyzéseit, amelyeket még 1911-ben, a *Principia Mathematica* első kiadásának megjelenésének idején vetett papírra? Adolf Loos építészeti stílusáról volt szó. A bécsi Michaelerplatz egyik telkére épült, dísztelenségével elhíresült, tüntetéseket kiváltó Loos-házat Broch a racionalizmus megtestesülésének tekintette, s ugyanakkor úgy gondolta, bármennyire is öntudatos, magabiztos ez az újnak látszó „gondolkodási stílus”, mégsem lesz képes megújítani a hanyatló régi művészetet. Ezt írja a díszítményeket alig felmutató új épületről, amely mellett oly sokszor el kellett mennie a Café Central felé haladva:

Jól megtermett ez az aggastyán, lábbelije is praktikus, tartsuk hát szépnek és fiatalnak. Csak sajnós se neme, se szelleme nincsen. Mert *minden* művészetnek a díszítmény adott – mintegy zenei kifejezésként – nemet és szellemet, mert a díszítmény a kultúra lényege, az élet szimbóluma, s mert minden értelemnél tisztábban és világosabban szól (BROCH 1986b 1,33).⁵

Hogy a húszas évek végén Broch enged a szépirodalom vonzásának, úgy látom, nem kis mértékben a díszítmény nélküli neopozitívizmus, az új racionalizmus megújult kihívásnak köszönhető. Az a tény, hogy Broch már 1911-ben a kor gondolkodási stílusát, kiindulva annak fő kifejezőjéből, az építészetből, amely a schopenhaueri esztétikában a művészetek rangsorában legalacsonyabb szinten helyezkedik el, hasonlóan írta le, mint a racionalista Carnap az 1928-ban közzétett könyvében, megerősíthette szerzőnket abban, hogy kórmegállapítása helyes volt, és helyes maradt. Nézeteinek helyességében megerősödve elérkezettnek láthatta az időt, hogy korábbi, csak szűk irodalmi körökben megvitatott szellemtudományi elemzéseivel, a kor gondolkodási stílusának kritikájával a nagyobb nyilvánosság elé lépjen. Elemzéseinek kerete, úgy gondolta, a húszas évek végén csak a szépirodalom lehet. Mert meggyőzve – vagy legyőzöttként – elfogadta, hogy a filozófia *jelenlegi* állapotában jogos követelmény, hogy a „misztikus-etikai problémák hatalmas méretű területe” (BROCH 1978, 730) a filozófiában figyelmen kívül hagyandó. Tehát – adódik a Bécsi Kör felfogásából is – ami a filozófiában figyelmen kívül hagyandó, a szépirodalomba beemelhető. Regénytrilógiájának, *Az*

⁵ Broch nem az eklekticizmust védi, esszéjében megkülönbözteti a szerves, „zenei” jellegű díszítményt (Ornament) az épületegyüttestől idegen, „rágasztott” dekorációtól (Zierat).

alvajáróknak megkerülhetetlen alakjai, Eduard von Bertrand, a hagyományt követő magatartás kritikusa és a bölcsészdoktor Bertrand Müller, az új gondolkodási stílus esszéista és szépíró bírálója csak egyfajta álomvilágban vallhatták meg filozófiai nézeteiket, egy olyan álomvilágban, ahol a racionalizmus jeges szele mindent szétfújva nem- és szellemnélkülivé változtat. Aligha véletlen, hogy Broch a két szemben álló regényalak megnevezésére Bertrand Russell keresztnevét veszi kölcsön. A racionalizmus áramlatának megtestesítőjénél, a démonoktól űzött értékrombolónál⁶ családi névként használva: Eduard von Bertrand; a vele szemben álló bölcsésznel pedig keresztnevként: Dr. phil. Bertrand Müller.⁷ Müller keresztnevét úgy értelmezhetjük, mint annak elismerését, hogy tudományosan, racionális keretben, a metafizikai problémák valóban nem tárgyalhatók, de az értékek felbomlásával csak az irodalom eszközeit igénybe véve lehet szembeszegülni. Mert csak az irodalom közvetítette felismeréssel alapozható meg egy új, az emberi létnek megújult alapot adó értékrendszer, amelyet a jövő kor új vallásának is tekinthetnénk. A Bertrand-név meghatározó, minden regényalak szempontjából vizsgálható szerepéről tanúskodik egyébként az a tény is, hogy Broch a nálánál tizenöt évvel fiatalabb Anna Herzognak ajánlott trilógiájának eredetileg a *Bertrand* címet tervezte adni. Figyelembe véve, hogy a három regény címe az egyes művekben megjelenített események között lévő tizenöt év különbségen kívül (1888, 1903, 1918) a főalak nevét és a rá jellemző szellemi magatartást rögzíti – *Pasenow avagy a romantika / Pasenow oder die Romantik, Esch avagy az anarchia / Esch oder die Anarchie, Huguenau avagy a tárgyiasság / Huguenau oder die Sachlichkeit* –, a tervezett címet még ki is egészíthetnénk: 'Bertrand avagy a racionalizmus'...

⁶ Maga a „Winddämon” kifejezés nem fordul elő Broch regényében. A „Dämon”/„dämonisch” azonban többször is, szignifikáns gyakorisággal a trilógia első részében Bertranddal kapcsolatban. A következőkben az 1888 – *Pasenow oder die Romantik* szövegét magyar fordításában BROCH 1998 alapján adjuk meg. Tehát a „démonikus” helyek az első részben a következők: „Mint ismeretes, az embernek mindig azt kell tennie, amit a démona parancsol” (29); „Hiszen épp az imént beszélt a démonjáról” (31); „Hiszen nem beszélt-e démonjáról?” (140); „megkönnyebbülten olvashatta ki belőlük gyanújának igazolását, miszerint minden baj démoni forrása Bertrand” (141); „A démona űzi” (178); „Elisabeth szájából úgy hangzottak Bertrand szavai, mintha a Démon és a Gonosz adott volna mefisztói jelet, Isten jeladása helyett, amelyet annyira várt, remélt és kérlelt” (197).

⁷ Ebben az összefüggésben Bertrand keresztnevét sem tekinthetjük esetlegesnek. A névválasztás magyarázata már elvezetne *Az alvajárók* felépítését meghatározó elvek nagy mélységű feltárásához, amire itt azonban nincs mód. Elég legyen megjegyezni, hogy Eduard a német irodalom talán leg híresebb neve: Johann Wolfgang von Goethe *Vonzások és választások* című regényének főhősét idézi fel. Ennek a műnek alapkérdése, hogy az emberi cselekvés egy a természettörvényi szigorúsággal meghatározott birodalomnak vagy a szabadság birodalmának része-e. Ez az a kérdés, amely *Az alvajárókban* is megjelenik, amikor Broch a racionalizmus és az irracionális viszonyt a szabadság aspektusából mutatja be.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy Broch számára a filozófia lehetőségeinek csökkenése a szépirodalom lehetőségeinek növekedését jelentette. A szépirodalom polihisztorikussá és ismeretelméletivé alakulhatott, íróik ebben az értelemben avantgárdokká, a jó hír terjesztőivé válhattak. A Broch-kutatás ismert kérdése a filozófia és az irodalom viszonyát illetően egy új szemponttal bővíthet, amikor arra keressük a választ, hogy milyen hatással volt a neopozitivista kihívás a kanti álláspontot képviselő Hermann Brochra, s konkrétan *Az alvajárók* megformálására.

Bibliográfia

- BROCH, Hermann (1978), *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, Kommentierte Werkausgabe in 13 Bdn, Bd. 1, Hg. v. Paul Michael LÜTZELER, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BROCH, Hermann (1980), *Gedichte*, Kommentierte Werkausgabe in 13 Bdn, Bd. 8, Hg. v. Paul Michael LÜTZELER, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BROCH, Hermann (1941), Autobiographie als Arbeitsprogramm, in BROCH, Hermann (1986b), *Philosophische Schriften 2*, Kommentierte Werkausgabe in 13 Bdn, Bd. 10/2, Hg. v. Paul Michael LÜTZELER, 2. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BROCH, Hermann (1995), *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*. Hg. von Paul Michael LÜTZELER. Unter Mitwirkung v. H. F. Broch de Rothermann. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BROCH, Hermann (1986a), *Schriften zur Literatur, Kritik*. Kommentierte Werkausgabe in 13 Bdn, Bd. 9/1, Hg. v. Paul Michael LÜTZELER, 2. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BROCH, Hermann (1986b), *Philosophische Schriften*, Kommentierte Werkausgabe in 13 Bdn, Bd. 10/1–2, Hg. v. Paul Michael LÜTZELER, 2. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BROCH, Hermann (1986c), *Briefe I–III. (1913–1951.)*, Kommentierte Werkausgabe in 13 Bdn, Bd. 13/1–3, Hg. v. Paul Michael LÜTZELER, 2. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BROCH, Hermann (1998), *Pasenow avagy a romantika. Alvajárók I*, ford. GYÖRFFY Miklós, Pécs, Jelenkor Kiadó
- CARNAP, Rudolf (1966), *Der logische Aufbau der Welt – Scheinprobleme in der Philosophie*, 3. Aufl. Hamburg, Felix Meiner Verlag,
- HOLZNER, Johann (2014), Broch und „Der Brenner“, *Zeitschrift für Mittteleuropäische Germanistik*, 4/1, 95–103.
- LUDWIG-KÖRNER, Christiane (1999), *Wiederentdeckt: Psychoanalytikerinnen in Berlin*, Gießen, Psychosozial-Verlag.
- LÜTZELER, Paul Michael (1985), *Hermann Broch. Eine Biographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- LÜTZELER, Paul Michael (Hg.) (2011), *Hermann Broch und die Moderne, Roman, Menschenrechte, Biografie*, München, Wilhelm Fink.

- MITTELSTRASS, Jürgen (Hg.) (1995), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Unter ständiger Mitw. von Siegfried Blasche et al., Bd. 1, Stuttgart, Metzler.
- MITTELSTRASS, Jürgen (1970), *Neuzeit und Aufklärung: Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*, Berlin etc., de Gruyter.
- N. HORVÁTH, Béla (2003), Egy pszichoanalitikusnőről (József Attila és Gyömrői Edit szellemi kapcsolatához), *Irodalomtörténet*, 34/84, 2, 263–271.
- RÉNYI Edit (1918a), *Bitteres, spätes Gebet*, Nachdichtung von K. L. HIB [Hermann BROCH] *Die Aktion*, 8/31–32.
- RÉNYI Edit (1918b), *Schmerzloses Opfern*, Nachdichtung von K. L. HIB [Hermann BROCH] *Die Aktion*, 8/37–38.
- WHITEHEAD, Alfred North – RUSSEL, Bertrand (1925–1927), *Principia Mathematica*, 2. Edition. Vol. I–III. Cambridge, Cambridge University Press.

BOGNÁR ZSUZSA

Teljességvágy és tradícióteremtés

Hugo von Hofmannsthal esszéi

1. Kortárs recepció

„Ő a műveltség tehetetlen világfájdalmának költője; bonyolult, beteges költészet ez!” – állapítja meg Hatvany Lajos a *Nyugat* első évfolyamában *A balga és a halál* című Hofmannsthal-egyfelvonásos bécsi bemutatójáról írt színházi tudósításában (HATVANY 1908). A sommás megfogalmazásban benne van mindaz, ami a korai Hofmannsthal jellemzi. Költőzseniként indult még gimnazistaként, ezért műfaji sokrétősége dacára évtizedek múlva is lírikusként tartják számon. Ez rányomja a bélyegét későbbi drámai művei és elbeszélései kritikai fogadtatására is. „E bécsi luxuspoéta finom lelke visszariad a tolakodó jelen brutális valóságának közönséges érintésétől, ezért szüksége van a múlt és a történelem nyújtotta kerülőutakra” – írja egy berlini kritikus *A megmentett Velence* című szomorújátékáról, mely a 17. században játszódik (ZIEGLER 1905, ford. B. Zs.). Egy másik úgy jellemzi Hofmannsthal egyik első, emblematicus elbeszélését, *A 672. éjszaka meséjét* mint a „kortárs fiatalság élethangulatának” [...], a régi kultúrák szépségébe való álomszerű elmerülésnek, a nárcisztikus én-kultusznak és az élettől való félelemnek” kifejeződését (UEBELL 1905, ford. B. Zs.).

Hofmannsthal fiatalkori műveinek jellemző vonásai a dekadencia és az esztéticizmus – azok az írói-költői viszonyulások, amelyek a valósághű ábrázolást elutasítva a művészi autonómia elvét vallják. Különleges érzékenységgel felruházott, életidegen figurái – *A balga és a halál* Claudiója, a kereskedőfiú *A 672. éjszaka meséjében* – a szépség vagy az azzal ekvivalensnek tekintett művészet bűvöletében élnek, elhárítják maguktól az elviselhetetlennek érzett valóság gyötrelmeit (*Lovastörténet*). Hofmannsthal későbbi alkotó fázisában főként történelmi korokhoz, témákhoz, klasszikus világirodalmi alapanyagokhoz fordul (*Elektra*, *Ödipusz és a szfinx*, Shakespeare-feldolgozások), de ez a fent idézett kortárs véleménnyel szemben nem azzal magyarázható, hogy bennük találta volna meg a jelen ellentétét. Hofmannsthal számára kezdettől fogva elsődleges jelentőséggel bír az európai kulturális tradíció, és ezt felerősíti az I. világháború következményeként megélt politikai széttagozódás. Konkrét-valóságos, térben és időben messzire vivő szellemi körutazásai alatt azon fáradozik, hogy visszanyerje az elveszített vagy sohasem birtokolt kulturális egységet: küldetesként fogja fel a tradícióteremtést.

Ez a törekvés nyomon követhető Hofmannsthal több mint három évtizedet átívelő esszéisztikus prózájában, melynek egy-egy kiemelkedő darabját mutatják be a következő elemzések.

2. A századforduló esszéirodalmának genezise

Hofmannsthal esszéisztikus vénáját elsőként a költő felfedezője, a bécsi modernizmus bábája, az író-kritikus-lapszerkesztő Hermann Bahr méltatja. Amikor Hofmannsthal színikritikájával találkozik, a századelő legfőbb tendenciáit véli benne felfedezni:

Az első pillantásra látható, az első szónál hallható, hogy a modernizmushoz tartozik. Benne van annak ösztönvilága Zolától kezdve Barrès-ig és Maeterlinckig, és benne van a modernizmus önmagát meghaladó, feltartóztatathatatlan fejlődése. Mindegyikük benne van, szilárdan, jól kivehetően, de több is, mint azok, mint bármelyik magában, és több, mint azok együttvéve. Hofmannsthal teljességgel új – a legmodernebb, akiket ismerek a németek közül, olyan, akár a távoli, késésben lévő jövő harsány előhírnöke; de nála hiányzik a modernnek görcsössége, nehézkessége, erőltetettsége (BAHR 1892, ford. B. Zs.).

A felsorolt szerzők a Bahr számára mintának tekintett francia modernizmus reprezentánsai; a késő naturalista lélekábrázolás túhegyes pontossága, a szimbolisták ideges érzékenysége, az inkább sejtető, mint szemléltető képi világ szerinte jobban megfelel a századforduló összetett életérzésének, mint a kortárs német irodalmi csoportosulások hangzatos proklamációi. Nem véletlen, hogy 1891-től induló esszéisztikus prózájával Hofmannsthal is a francia irányhoz csatlakozik¹ – miután felhagy a jogi tanulmányokkal, francia irodalmat tanul a bécsi egyetemen, sőt egyetemi oktatói karriert tervez, és elkezdi habilitációs értekezését Victor Hugóról.²

Az esszéisztikus próza Hofmannsthal terjedelmes életművében nem a költői mű mellékterméke, hanem a hagyományos szépirodalmi műfajokkal egyenran-

¹ Hofmannsthal első irodalomkritikáit 1891-ben kortárs francia pszichologizáló regényekről írja, melyek szerzői Paul Bourget és Maurice Barrès. Részletes írása jelenik meg ebben az évben Henri-Frédéric Amiel naplójegyzeteiről is, amelyeket a lélekelemzés, pontosabban a döntésképtelenségig aprólékos önelemzés műveként jellemez.

² A francia nyelv iránti különleges érdeklődését jelzi, hogy doktori disszertációját a La Pléiade költői csoportosulás nyelvhasználatáról írja. Victor Hugóról készülő habilitációs kéziratát, amely 1901-ben megjelent, végül visszavonja.

gú szövegtípus. Jelentőségét már 1950-ben felismerte az író-esszéista Hermann Broch, aki monumentális kultúrtörténeti esszéjével megkerülhetetlen a Monarchia-kutatásban és a hofmannsthalai életmű értelmezésében egyaránt:³

Függetlenül [...] a költői életműtől halad sosem lankadó, sőt dimenzionalitását nézve egyre inkább gyarapodó esszéisztikus prózája; végigkíséri Hofmannsthalt egész, a 17. életévvel kezdődő alkotói útján, folyamatos öneszmélés, önreflexió, létezés eseményeinek filozófiai naplója (BROCH 1976, 300, ford. B. Zs.).

Az esszé mint önálló műfaj elismerése és elterjedése általános jelenség a századfordulón. Szoros összefüggésben van azzal a filozófiai-világnézeti és művészeti paradigmaváltással, amely a gazdasági és társadalmi modernizációval együtt járó krízisek következtében elkerülhetlenné vált, mivel új kifejezőmódok keresésére ösztönözte a művészeket. A 19. század közepén az esszé még a művelt értelmiség által űzött, az értekezéshez hasonló, ugyanakkor keresetten választékos stílusban megfogalmazott írásműnek számít, amelyben a szerző a klasszikus autoritásokra, a józan észre és saját tapasztalataira hagyatkozva fejt ki álláspontját valamilyen témáról. A századelő válsághangulata, az autoritások megrendülése, az individualizmus térnyerése és az esztétikum felértékelődése következtében azonban a műfaj új dimenziókkal gazdagodik. Az írók kezében irodalmi műfajjá válik, a literalitás olyan ismertetőjegyeivel, mint a fikcionalitás, erőteljes képi világ, többértelműség, illetve kontingencia, amely a modern individuum fokozott érzékenységével és talajvesztettségével magyarázható.

A szakirodalom első helyen Michel de Montaigne francia, másodsorban Francis Bacon angol filozófust nevezi az esszé megteremtőjének. Kettejük közül rendszerint végül Montaigne viszi el a pálmát, amennyiben írásaiban döntő módon jut érvényre a szubjektivitás és a szkepticizmus elve, azok a vonások, amelyek a modern esszéhez hasonlóan elbizonytalanítják az olvasót a szerző intenciójának, illetve a szöveg mondanivalójának tekintetében (vö. MÜLLER-FUNK 1995; SCHÄRF 1999). Az osztrák századforduló számos esszéírójánál azonban nem csupán általánosan elfogadott igazságok kétségbe vonásáról van szó, hanem az 'értékek átértékelése' szisztematikusan, következetes logikai rendszerben zajlik. Műfajgenetikai szempontból az elődök közé kell sorolni Nietzschét, aki mindenfajta megismerés

³ Hermann Broch (1886–1951) *Hofmannsthal és kora* (németül 1947/48, magyar ford. 1988) című nevezetes esszéjéről van szó, amely a 19. század utolsó harmadát az általános értékvesztés eredményeként létrejövő „értékvákuum” korszakának írja le, ahol az erkölcsi értékek minimumát az esztétikum, a dekorativitás jelentőségének felnagyításával igyekeznek ellensúlyozni. Broch a hofmannsthalai életmű visszatérő témáit, az élet-álom-halál összekapcsolódását a háttérként szolgáló „vidám apokalipszis” (fröhliche Apokalypse) életérzésével, az I. világháború előtti Bécs ellentmondásos atmoszférájával hozza összefüggésbe.

mögött egyfajta érdekérvényesítő szubjektivitást – a nietzschei terminussal perspektivizmust – előfeltételezett, így radikálisan kétségbe vonta az igazság objektív megismerhetőségét (vö. SCHÄRF 1999, 16).

Hofmannsthal 1890 körül kezdett el Nietzschét olvasni, és már első alkotói korszakában kimutatható írásaiban a költő-filozófus hatása (HILLEBRAND 2000, 68sk). A modernizmus esszéirodalmára – így Hofmannsthalra is – Nietzsche mellett döntő befolyása volt a korai német romantika művészetfelfogásának és iróniakoncepciójának is. Friedrich Schlegel elképzelése szerint a romantikus költészet mint „progresszív egyetemes poézis” képes az egykor elkülönült szellemi területek, az irodalom, a filozófia, a kritika stb. egyesítésére.⁴ Hasonló szintézis megteremtésére törekszik a századfordulón az irodalmi esszé, melynek gondolati szervező elve úgy működik, mint a schlegeli irónia mechanizmusa:

Az irónia elve tulajdonképpen a reflexió, ami által sajátos metaszinten megvalósul a saját műalkotásra utalás magán a művön belül, vagyis az „ábrázolhatatlan ábrázolása”, amely a „teljes közlés feltétlensége és feltételelessége, lehetetlensége és szükség-szerűsége közti feloldhatatlan harc érzését kelti” (OROSZ 2007, 89).

Tehát az irodalmi esszében is kilátástalan a szellemi küzdelem kimenetele az egymást kizáró álláspontok ütköztetése során. Miközben a gondolatmenet szüntelenül visszakanyarodik az ellentétes véleményekhez, azok egyre alaposabb kifejtést nyernek, de nem közelednek egymáshoz. Így az esszé témájául szolgáló dilemma, amely mindig valamilyen művészeti problémára vonatkozik, feloldhatatlannak látszik; a szöveg értelme nem az, hogy az esszéíró valamilyen igazság mellett tegye le a voksát, hanem hogy szisztematikusan végiggondolja a lehetőségeket, és megfogalmazza közben felmerülő kételyeit (BOGNÁR 2017, 21–33).

Ugyanez az ironikus ellentételezés és ambivalencia figyelhető meg a századforduló irodalomkritikáiban, amelyek az irodalmi esszé speciális típusát képezik.⁵ A kritika irodalmi szöveggént való értelmezése a korai romantika poézisfelfogásának legfőbb jellegzetessége, állapítja meg Walter Benjamin 1919-ben befejezett doktori disszertációjában. Benjamin szerint a schlegeli 'progresszív univerzális poézis' új értelmet tulajdonít a kritikának, kiemeli alárendelt helyzetéből, és a műalkotással egyenrangúvá teszi:

⁴ Vö. 116. Athenäum-töredék: „A romantikus költészet progresszív egyetemes poézis. Rendelése nem csupán az, hogy a költészet valamennyi, egymástól különválasztott műfaját újraegyesítse, és a poézist a filozófiával és retorikával kapcsolatba hozza. E költészet szándéka és feladata poézist és prózát, zsenialitást és kritikát, műköltészetet és természeti költészetet hol összevegyíteni, hol eggyé olvasztani [...]” (SCHLEGEL–SCHLEGEL 1980, 280sk).

⁵ A dekonstrukció Nietzsche nyelvfilozófiai megfontolásai alapján jut arra a következtetésre, hogy a kritika maga is irodalmi szövegnek tekinthető (DE MAN 1993).

A kritika tehát, tökéletesen ellentétben a lényegéről alkotott mai felfogással, elsődleges szándéka szerint nem megítélni kívánja a művet, hanem egyfelől bevégezni, kiegészíteni és szisztematizálni, másfelől pedig az abszolútumban feloldani (BENJAMIN 2004, 104).

A kritika ebben az értelemben a műalkotás önreflexiója, és a romantikus irónia elve szerint működik: újra meg újra szembesíti a konkrét művet a művészet abszolút eszméjével ('abszolútummal') mint célképpzettel, feladva a hagyományos normatív szabályrendszereket. Lényege nem kodifikált esztétikai elvárások számonkérése, hanem a művészetről való tudás elmélyítése, amely a reflexió révén szerezhető meg.

Hofmannsthal saját generációja és a romantikusok között az 'elsajátítás' (Aneignung) mozzanatában látja az azonosságot. Egész életművének kulcsfogalma ez a kifejezés; a bécsi modernizmusról szóló monográfiájában Dagmar Lorenz egyenesen „azonosuló elsajátításnak” (indentifikatorisches Aneignen) nevezi azt a bánásmódot, amellyel Hofmannsthal a kortárs irodalmat kezeli (LORENZ 1995, 52). A szókapcsolat arra utal, hogy a kritikusként nincs egyértelmű véleménye a bírálendő műről, kategorikus igenlés vagy elutasítás helyett intertextuális kapcsolatba lép vele, miközben továbbírja. Emiatt nincs jelentősége az esszé és kritika közötti megkülönböztetésnek – a századforduló nem-fikcionális prózaszövegei alapvetően poetológiai problémákat tárgyalnak, a bírálendő mű pedig ürügyként szolgál ezek végiggondolására és kifejtésére.

3. A Hofmannsthal-esszék a kutatásban

Hofmannsthal prózaszövegei a Fischer Kiadó által 1979-ban megjelentetett tízkötetes életműkiadásban három vaskos kötetet foglalnak el, és az irodalomtörténet-írás kezdettől fogva tudatában volt jelentőségüknek. Az 1990-es évekig mindenekelőtt kordokumentumként kezelték őket: elsősorban a bécsi modernizmus művészetkoncepcióját olvasták ki a szövegekből (STEINECKE 1989, 495–511), másodsorban az irányzatnak a századelőn burjánzó historizmushoz való viszonyát igyekeztek rekonstruálni (ASPETSBERGER 1987, 45–107), főként az I. világháború alatt és után keletkezett írásokat pedig az ún. kultúrkonzervatív esszé prototípusaiként olvasták (SCHLAFFER–SCHLAFFER 1975, 140–170). Az újabb kultúratudományi megközelítések, elsősorban a századforduló környékén keletkezett kritikák alapján a Hofmannsthal-szövegeket a korszak transzkulturális hálózataiba illeszteni (MITTERBAUER 2005).

A fenti irodalomtudományi diskurzusokban az a közös, hogy mindannyian tematikai-tartalmi szempontból fókuszálnak Hofmannsthal terjedelmes esszé-prózai életművére. Noha a kutatásban már az 1970-es években felmerült, hogy

ezek a Hofmannsthal-írások valódi irodalmi kvalitásokkal bírnak (GERKE 1970, 10), – a rendkívül sokszor tárgyalt és idézett *Egy levél* kivételével – mindössze egy évtizede fedezik fel és kezelik őket irodalmi szöveggént. Így a legújabb, esszéfilológiai elemzések azokat a típusokat vizsgálják, amelyek az irodalmiság klasszikus eszköztárával rendelkeznek: a dialógust, a monológot, illetve magától értetődően a levél műfaját, mivel ezekben mind a fikcionalitásnak, mind a megszólaló szubjektumnak kitüntetett szerep jut (JANDER 2008, 196–252).⁶

A következő elemzésekben is az irodalmi esszé hagyományos altípusai lesznek a vizsgálódás homlokterében keletkezési sorrendben: a D’Annunzio-kritikák, poetológiai előadások a korai és a középső alkotói korszakból, illetve egy rövid áttekintés erejéig a legismertebb Hofmannsthal-esszé, az *Egy levél*. A felsorolt írások egyenként mint önálló szövegek jelennek meg az elemzésekben, de a vizsgálódás értelemszerűen nem mondhat le a korszak művészeti-irodalomtörténeti horizontjának, illetve a szerző poetológiai nézeteinek taglalásáról sem.

4. Kritikák Gabriele D’Annunzióról (1893–1895)

D’Annunzio (1863–1938) a kortárs olasz irodalom leghíresebb és Európa-szerte legelismertebb alakja volt.⁷ A róla szóló írások abba a sorozatba tartoznak, amelyek keretében az induló Hofmannsthal az 1890-es évek első felében a saját helyét igyekszik meghatározni a századforduló modern szellemi áramlatai és stílusirányzatai között. Első írásaiban, ahogy már szó volt róla, a francia pszichológiai regénnyel foglalkozik, majd az angol és olasz kortársak felé fordul. Nagy érdeklődéssel ír Swinburne-nek a különböző korokat és klasszikus szerzőket felidéző műveiről, Walter Pater kultúrtörténeti esszéi kapcsán pedig önnön művészi irányultságát is az esztéticizmushoz sorolja: „Mi mindannyian, ilyen vagy olyan módon szerelmesek vagyunk a művészet médiuma által láttatott, stilizált múltba. Ez az esztétizmus, Angliában egy nagy, híres szó, általában kultúránknak túltáplált és túlfejlett eleme, olyan veszélyes, mint az ópium” (HOFMANNSTHAL 1979a, 196, ford. B. Zs.).

A D’Annunzio-kritikák is ebbe a problémakörbe tartoznak. Hofmannsthal az olasz költő művei kapcsán az esztéticizmus mint jelenkori szépségkultusz és a múlt viszonyát boncolgatja. 1893 és 1895 között minden évben születik egy-egy

⁶Jander részletesen elemzi az *Erfundene Gespräche und Briefe* ciklusába tartozó szövegeket, például a Lord Chandos levelét.

⁷Német nyelvterületen Stefan George tette ismertté, amikor *Blätter für die Kunst* című folyóiratában megjelentette D’Annunzio verseit. Az *Il piacere* (A Gyönyör) című regénye az olasz dekadencia legfontosabb írójává avatta.

írása, vagyis a kortárs költők közül D'Annunzio, illetve az általa modellálható művészi dilemma elsődleges jelentőséggel bírt számára.

Az első kritika a legterjedelmesebb, mivel az olasz költő műveinek értékelésén túl hosszadalmas bevezetőben taglalja a modern művészet állapotát. Mint minden Hofmannsthal-írásnál, itt is rendkívül erőteljesek a képi konstrukciók. A szöveg diszkurzivitását folyamatosan ellenpontoszza, sőt olykor felülírja metaforák és metonímiák láncolata; nem beszélve az argumentáció olyan retorikai alappilléreiről, mint az ellentét és a párhuzam.

Az 1893-as kritika jelen és múlt poetológiai szembeállítására épül: kiindulópontja, hogy a modern művészet az apák öröksége, akik nem hagytak mást utódaikra, mint „szép bútorokat” és „túlérzékeny idegeket”; a modern költő pedig maga is kettéhasadt, mert a múlt vonzásában él, és megbénítja a modern kor bonyolultsága. A múlt és jövő tengelyei eredeti temporális meghatározottságukról leválasztva művészi magatartásmintákhoz és kifejezésmódokhoz kapcsolódnak. A múlt tengelyéhez tartozó fogalmak: „menekülés az életből”, „rég” és „szép” bútorok”, „szépségvágy” és „felejtésvágy”; a jelené: „az élet elemzése”, „fiatal idegességek”, „kísérletezésvágy”, „megértésvágy” (HOFMANNSTHAL 1979b, 176, ford. B. Zs.). A modern művészet alapproblémája, hogy – amint a fenti szembeállításból kiderül – a szépség a múlt tengelyéhez kötődik, a jelenből hiányzik. Hofmannsthal úgy oldja fel a dichotómiát, hogy D'Annunzio prózáját a „lelki élet anatómiájának” nevezi, vagyis a jelenhez köti, míg költői műveit a klasszikus szerelmi líra hagyományával társítja (HOFMANNSTHAL 1979b, 176, ford. B. Zs.).

A D'Annunzio szerelmi líráját tartalmazó *Római elégiák* című verseskötetet Goethe azonos című klasszikus versciklusával veti egybe, és megállapítja, hogy az olasz költő „ekszztatikus szárnyalásaihoz” mérve „milyen józan Goethénél a bölcs mértéktartás, milyen szimpla, milyen antik!” (HOFMANNSTHAL 1979b, 182, ford. B. Zs.). Hofmannsthal arra a felismerésre jut, hogy a modern költő számára a szerelmi élmény sokkal komplikáltabb, mint klasszikus elődjénél: míg ennél a szerelem megtapasztalása megnyugvást hoz, D'Annunziónál csillapíthatatlan vágyakozást és kínzó nyugtalanságot, és ennek a költői formanyelvben is kifejezésre kell jutni. Mindkét költő lírájában megjelennek az antikvitas és a reneszánsz Itália reminiszcenciái, míg azonban Goethénél kristálytisza átláthatóságot érzékelünk, D'Annunzio *Isottèo* című verseskötetét oly mértékben előzőnlük a művészettörténeti asszociációk, hogy a kritikus az összhatás jellemzésére a „kábitószér-mámor” (Haschischrausch) szót használja (HOFMANNSTHAL 1979b, 176, ford. B. Zs.). Ezen a ponton a kritika leválik az olasz verseskötetről, mintegy önálló életre kel, a képek halmozásával, valamint a mondatfűzés staccato-stílusával az eddigiektől független, a literalitás kritériumait magas szinten beteljesítő szöveg jön létre:

A halott évszázadok, persze, nemcsak tapétákat és miniatúrákat, Tanagra-szobrokat és terrakotta reliefeket, síremlékeket és bonboniereket, színes rézkarcokat, Benvenuto Cellini arany serlegeit hagyták ránk, nem, örököltük Homéroszt, Machiavelli Fejedelmét és Shakespeare Hamletjét is. És hol van Oriana és Amadis? és Lancelot és Ginevra? Botticelli tavaszi nimfái? Spencer „Tündérkirálynője”, Lorenzo de Medici „Farsangi éneke” és Ariosto csodakertjei? (HOFMANNSTHAL 1979b, 183, ford. B. Zs.).

Ennél a kritikánál feltétlenül ki kell térni Hofmannsthal és a historizmus viszonyára, hiszen a jelenség egyrészt rendkívül elterjedt a századforduló legkülönbözőbb művészeti irányzataiban, másrészt nyilvánvalóan hatással volt Hofmannsthalnak a tradícióhoz való bensőséges kapcsolatára is. A szakirodalom a historizmus kétféle gyakorlatát különbözteti meg: az egyiknél a történettudományos megértésen van a hangsúly, a másíknál, amit historisztikus megközelítésmódnak neveznek, a múlt önmagában véve inaktív szimbólum- és motívumkészlet, amelyet a mindenkori jelen saját céljaira használ fel (NIEFANGER 1996, 186). Hofmannsthalra az utóbbi hozzáállás jellemző: szépirodalmi műveiben általában, az 1893-as D’Annunzio-kritika fent idézett soraiban pedig különösképpen, történelmi korokra jellemző tárgyak, műalkotások és személyiségek produktív előhívása vagy továbbgondolása megy végbe egy, a modernizmus szellemiségéből kifejlődő koncepciónak megfelelően (KÖNIG 2006, 20).

A következő, 1894-es kritika az esztéticizmus problémakörével foglalkozik, amely itt a műviség (Künstlichkeit) és az életvonatkozás (Lebensbezug) konfliktusaként kerül a középpontba. Mivel Hofmannsthal elvi síkon többnyire elhatárolódik az esztéticizmustól, szerzőként azonban maga is sok mozzanatát átveszi, a századfordulós kutatások alapkérdései közé tartozik az irányzathoz való ellentmondásos kapcsolata. Újabban az a nézet vált elfogadottá, hogy szövegenként érdemes megvizsgálni, az esztéticizmusnak melyik momentumát tartja a kritikus követendőnek, és mi az, amit elutasít vagy fenntartással kezel, hiszen művei maguk is a tökéletes forma eszményét hivatottak megvalósítani (STAMM 1997).

A kritika majdnem szimmetrikusan két részre osztható: az első felében D’Annunzio az esztéticizmus prototípusaként van beállítva, a második felében nemrég megjelent regénye, *A halál diadala* ürügyén a kritikus az esztéticizmust mint magatartásformát állítja pellengérré. D’Annunzio eddigi regényeit különböző korszakok és műalkotások inspiratív hatására vezeti vissza, ezért a mesterséges szépség produktumainak nevezi; majd arra figyelmeztet, hogy a valódi élet mennyire más és mennyire kikerülhetetlen: „Pedig mégis van itt élet. Zsarnoki és kikerülhetetlen jelenlétével is már összehasonlíthatatlanul érdekesebb, mint bármi, ami mesterséges; és hasonlíthatatlanul erőteljesebb, kényszerítő erejűbb” (HOFMANNSTHAL 1972, 200).

A kritikust azonban valójában mindkét pólus egyformán vonzza, ahogy erre argumentációja alapján következtetni lehet. A következő kritikai megjegyzése

alapján látszólag az életvonatkozás mellett teszi le a voksát, de ennek ellentmond a mondat második fele, ahol a művi dolgok magasztalásába fog: „[D’Annunzio] Élet- és világérzését nem az élet és a világ lobbantotta fel, hanem azok mester-séges közvetítő közegei, a nyelv, e mindennél hatalmasabb műalkotás, nagy kor-szakok nagy képei, s alacsonyabb rendű-rangú műalkotások is” (HOFMANNSTHAL 1972, 315). A nyelv szuggesztív hatásának ő maga sem tud ellenállni, így D’An-nunzio bírálata végül átcsap a nyelv kifejező erejének és a műalkotásoknak költői hévtől fűtött, retorikus alakzatokat halmozó dicséretébe:

Fokról fokra hódította el a beszéd szépsége, e mélyértelmű szépség, amelyben a lélek eleven életre születik s köztünk lakozik aztán; a reneszánsz művészet szépsége; és egy-két illanó szépségű könyv, egynémely kortárslélek világról alkotott, kiegyensú-lyozottnak éppen nem mondható, de annál démonibb örvényekkel vonzó víziója (HOFMANNSTHAL 1972, 315sk).

Később már a regény atmoszférája és képi világa alól sem tudja kivonni magát. Hiába marasztalja el amiatt, hogy „világszemléletében van valami merevség, va-lami műviség”, ha előzőleg teljesen belefeledkezik maga is a bírálendő jelenetben egy műtárgyaktól hemzseggő tájba:

Titokzatos, tavaszi szeptemberi estén a hős, Diocletianus thermái közt járva, fel-néz a fekete, mocsanatlan-merev, idő-tépte, vénséges michelangelói ciprusokra, s a fák határtalan borzongató szomorúsága úgy hat rá, mintha minden ellenállni- és megérteni vágyás haszontalanságát látná égbe magasodni; körös-körül azonban, mirtusbokrok közt gyönyörűsége, érzéki antik márványtöredékek hevernek-fény-lenek a földön [...] (HOFMANNSTHAL 1972, 319).

Az utolsó, 1895-ös D’Annunzio-kritika célkeresztjében ismét egy regény van, *A sziklák szüzei* (HOFMANNSTHAL 1979c). Az elemzés most is elméleti bevezet-ővel indul, előzetes Arisztotelész-stúdiumaira hivatkozva Hofmannsthal újra a tevékeny élet ethoszát vallja. Szemlélődés és cselekvés, passzivitás és teremtő erő szembeállítását után előrevetíti, hogy D’Annunzio írásművészete az aktivitás irá-nyába fejlődött, és ennek a posztulátumnak alárendelve mutatja be a regény sze-replőit és sovány cselekményét. Az elmesélt történet nem győzi meg az olvasót arról, hogy az eddigi művekhez képest igazi áttörés lenne *A sziklák szüzei*; sokkal inkább a csendes tűrés és kitartás ethosza tűnik vállalhatónak benne. Arra a kér-désre, hogy miért pont ez a D’Annunzio-regény nyeri el Hofmannsthal rokon-szenvét, a bevezetőben hangoztatott poétikai elvek alapján nehéz lenne válaszolni. A kritika azonban tartogat a végére egy olyan poént, ami mediális aspektusból va-lódi modern szöveggé avatja. Kiderül, hogy Hofmannsthal a kötetet hónapokkal ezelőtt, Velence árkádjai alatt ülve olvasta először, ahol az ellenállhatatlan hatást

tett rá. Vagyis az ott megtapasztalt olvasmányélmény döntötte el számára a regény értékét, és hivatkozhat ugyan Arisztotelészre, az elméleti tézisek a kritika megfogalmazásakor másodlagosak voltak számára. Nyilvánvaló lesz, hogy a kritikus itt elsősorban olvasó, aki az író hazájában, annak egyik kultúrtörténetileg legnevezetesebb városában találkozott először a szöveggel. Ennek megvallása, a kritika 'életvonalkozása' szétfeszíti a diszkurzivitás határait, és a kritikai argumentációt szépirodalmi keretbe fogja.

5. Előadások és *Egy levél*

Költészet és élet. Egy előadásból (1896)

Míg a D'Annunzio-kritikák az esztéticizmus bírálataként is felfoghatók, más esszéisztikus írásaiban Hofmannsthal a művészet öntörvényűségét vallja.⁸ A szakirodalom évtizedeken át a *Költészet és élet* című előadásra hivatkozott a Jung Wien-csoportosulás esztétikai felfogásának tisztázásánál, mivel úgy tűnt, ez a szöveg fogalmi szinten, egyértelműen megszabadítja a modern költészetet referenciális funkciójától (STEINECKE 1989, 504). Függetlenül attól, hogy Hofmannsthal az előadást ténylegesen megtartotta-e vagy sem, a *Költészet és élet* műfaji szempontból a *beszédműfaj* klasszikus retorikai sajátosságaira épül, és a fiatal költő saját poetológiai nézeteinek kifejtését célozza meg vele. A tradíció újratemtése ennél fogva nem tartalmi-poetológiai szinten érhető tetten, hanem abban a poétikai gesztusban, amellyel Hofmannsthal a beszéd retorikai eszköztárát alkalmazza: megtartja a szónoki beszéd szerkezetét, tekintettel van a hallgatóság elvárásaira, és nagy mennyiségben alkalmaz élénkítő stíuselemeket, szóképeket és alakzatokat.

A beszédműfaj szabályainak megfelelően a bevezetés (*exordium*) és a berekesztés (*peroratio*) keretbe foglalja a fő mondanivalót. A klasszikus arányoktól eltérve azonban ezek együttese majdnem olyan terjedelmes, mint a középső rész, és ez arra utal, hogy Hofmannsthal különleges jelentőséget tulajdonított nekik. És valóban, a témamegjelölő első mondat után fordulat következik: a normatív elvárással ellentétben a szónok mindent megtesz, hogy hallgatóságát, amely életkorát nézve közel áll hozzá, elidegenítse saját előadásától, sőt általánosságban is kétségbe vonja a költészettről való diskurzus értelmét:

Talán azt a komoly felismerésemet is el kellene hallgatnom, hogy a művészetekről majdhogynem egyáltalán nem is lehet beszélni, és hogy a művészetekben csak a lé-

⁸Vö. *Egy monográfia* (1895); *Alfred Berger könyvéről, Stefan George versei* (mindkettő 1896).

nyegtelen és az értéktelen az, ami nem néma lényegén keresztül áll ellen annak, hogy beszélni lehessen róla, és hogy annál hallgatagabb lesz az ember, minél mélyebben jut a művészetek belső eredetébe (HOFMANNSTHAL 2005a, 159sk).

Majd ennél is tovább megy: hosszasan morfondírozik azon, mennyi leplezett vagy nyílt visszautasításnak tenné ki magát, ha elkezdené beszélni, mintha meg lenne győződve arról, hogy elkerülhetetlen a félreértés közte és a hallgatóság között:

De leginkább akkor gyanakodnék, ha Önök mégiscsak nekem adnának igazat; akkor kétszeresen is meg lennék győződve arról, hogy mindent, amit én szó szerint vettem, Önök képletesen értettek, vagy valamifajta más szemfényvesztés történt (HOFMANNSTHAL 2005a, 161).

És noha a *peroratio* funkciója az lenne, hogy összefoglalja a beszéd tanulságait, és konszenzust teremtsen az elmondottak nyomán az előadó és hallgatósága között, az előadás végszava az a megállapítás, hogy egy ilyen közönségtalálkozó eleve hiábavaló:

Azért hívtak meg, hogy egy költőről beszéljek. De azt nem tudom Önöknek elmesélni, amit a versei nem mondanak el róla, akár más költőkről, akár általában a költészetről. Legkevésbé sem a halaktól kell megkérdezni, mi is a tenger. Tőlük legfeljebb azt lehet megtudni, hogy nem fából van (HOFMANNSTHAL 2005a, 166).

Hofmannsthal ennek ellenére megtartja az előadást, sőt olyan költészettani felfogást képvisel benne, amely a hagyományos – realista-naturalista – esztétika elveivel ellentétes: barátja, Stefan George német szimbolista költő esztéticista ars poeticájával egybehangzóan azt hirdeti, hogy „a költészetből nem vezet közvetlen út az életbe, és az életből nincs közvetlen út a költészetbe” (HOFMANNSTHAL 2005a, 16). Nem az „individualitásról, stílusról, hangulatról” kell beszélni a költészet kapcsán, hanem a szavakról és a formáról, „ami a mérték és hangzás mélyéről fakad” (HOFMANNSTHAL 2005a, 162).⁹

Összességében a beszéd különlegessége abból ered, hogy noha merészen modern nézeteket vall élet és költészet radikális szétválasztásáról, megállapításait zárójelbe teszi az előadás kerete, amely – nagy retorikai meggyőzőerővel – a művészetéről való beszéd lehetetlenségét fogalmazza meg. A költészettani elmélet bemutatást nyer, és azonnal vissza is vonódik – a gesztusban rejlő kontingencia a posztmodern felé mutat, amely egyébként a bécsi modernizmusban nem teljesen egyedi.

⁹Itt Hofmannsthal Stefan George meghatározását veszi át (vö. GEORGE 1894).

Egy levél (1902)

Hasonló posztmodern gesztus érhető tetten a kétségtelenül legismertebb, leginkább idézett és legtöbbet interpretált Hofmannsthal-esszében, amelynek levélírója, Lord Chandos fiktív személy, vele szemben valóságos a címzett, az angol filozófus Francis Bacon. A levél 1603-ból datálódik, így fikcionális jellegéhez nem férhet kétség. Témája Chandos kétségbeesése önnön, az utóbbi években tapasztalt szellemi kiüresedése fölött, amely közvetlenül azáltal mutatkozott meg számára, hogy megrendült a nyelv kifejező erejébe vetett bizalma: „Röviden, ez történt velem: teljesen elvesztettem a képességet, hogy bármiről összefüggően gondolkodjak vagy beszéljek” (HOFMANNSTHAL 2002, 259). Annak alapján, ahogyan Chandos szellemi összeomlása stádiumait leírja az absztrakt főnevek alkalmazhatóságának megkérdőjelezésétől az ítéletformálás képtelenségének belátásáig, a Hofmannsthal-kutatás egyik vonulatában a *Levél* a századforduló után a filozófiában és az irodalomban egyaránt jelentkező nyelvi válság (Sprachkrise) egyik első dokumentumaként szerepel: „[...] a nyelv jelölési alkalmatosságát kérdőjelezi meg: a konvencionálisan használt és működő szavak mögött a Semmi rejlik, a szavak semmire sem utalnak, semmit sem jelölnek [...]” (OROSZ 2002, 242). Mint irodalmi esszé, az *Egy levél* arra a paradoxonra épül, hogy a nyelvhasználat deficitjét egy intertextuális utalásokban gazdag, képi narrációt és metaforikus sűrítéseket alkalmazó szövegben juttatja kifejezésre.

A levél komplexitása lehetővé tesz egy olyan olvasatot is, amely a nyelvi szkepszist a századforduló ismeretelméleti válságára vezeti vissza (GÜNTHER 2004). Ez az interpretációs vonulat Bacon tudományfilozófiai elméletéből a megismerés empirikus megalapozásának elvét ütközteti Chandos eddigi munkáinak kultúrtörténeti beágyazottságával. Bacon nem sokra becsülte a tradíciót, Chandos viszont fiatalsága ellenére számos olyan kötettel dicsekedhet, amelyek az évszázadok során felhalmozott kulturális tudás megőrzésére és megismertetésére vállalkoznak. Amikor elveszti korábbi nyelvi biztonosságát, feledésbe merülnek ezek a munkái, viszont kinyílik a szeme a valóság új, eddig pillantásra sem méltatott részleteire, és ezek „a teljesség és a szeretet jelenlétének” misztikus érzésével öntik el: „Ilyenkor úgy érzem, mintha új, sejtelmekkel teli viszonyra léphetnék a lét teljességével, amint a szívünkkel kezdenénk gondolkodni” (HOFMANNSTHAL 2002, 261). Vagyis ezeknek az élményeknek a közvetítésére egyelőre nincs eszköze – az *Egy levél* nem utolsósorban a tradícióval küzdő, a megőrzés és integráció adekvát módozatait kereső Hofmannsthal művészi dilemmáinak tükré.

A költő és korunk (1906)

A korábban tárgyalt *Költészet és élet* című beszéddel szemben a *Költő és korunk* nem számít fikcionális szövegnek: Hofmannsthal 1906 és 1907 folyamán több német városban előadta. További különbség, hogy ennek a beszédnek egyetlen elemét sem vonja vissza, és arra törekszik, hogy a hallgatóságot megnyerje mondanivalójának. Már nem határolódik el korától, sőt, olyan nagyfokú megértést tanúsít vele szemben, hogy hajlandó a korábbi, az esztéticizmus jegyében született elveit feladni: a szöveg újdonsága abban rejlik, hogy igyekszik konszenzust teremteni a 'jelenkor' és a 'költő' között.

Tudatában van annak, hogy a modernizációs fejlődéssel összefüggésben a világ óriásit változott, és az ezt leíró, idevágó „műszavak már a technika és filozófia területét érintik” (HOFMANNSTHAL 2005b, 53). Ehhez nem tartja magát felkészültnek, de több kortársával ellentétben annak sem érzi szükségességét, hogy az értékek széthullásán keseregjen, hanem arra törekszik, hogy megtalálja a jelen komplexitásának megfelelő művészi utat és ábrázolásmódot. Fogódzókat keresve eközben összehasonlítja a régi és a mostani kifejezési lehetőségeket:

Ennek a kornak az a lényege, hogy mindaz, aminek hatalma van az embereken, nem nyilvánul meg metaforikusan kifelé, hanem minden belülré áramlik, miközben az a kor, amelyet középkornak nevezünk, s amelynek romjai és látomásai belenyúlnak a miénkbe, mindent, amit önmagában hordozott, metaforák hatalmas székesegyházává formálva önmagából a külvilágba lökte. [...] Korunkban a reprezentatív dolgokban hiányzik a szellem, és a szellemből a relief (HOFMANNSTHAL 2005b, 55–56).

Művészet és szellem szétválására a nyitást látja egyedüli megoldásnak: kész feladni a művészet exkluzivitásáról és a költő kiválasztottságáról szóló romantikus elképzelést, a költő és a zseni konvencionális azonosítását; sőt a költő és a „bértollnok”, a „zsurnalista”, a „firkász” közötti lényegbevágó különbséget is (HOFMANNSTHAL 2005b, 58).

Minden, amit egy nyelven írnak, és kockáztassuk meg, minden, amit e nyelven elgondolnak, azon keveseknek az alkotásaiból származik, akik e nyelvvel valaha is alkotó módon bántak. S minden, ami a legtagabb értelemben és a legkevésbé átgondoltan irodalomnak nevezünk, a negyvenes évek operaszövegkönyvéig, egészen a ponyvaregényig, minden a világirodalom nagy könyvéből ered. Lealacsonyítot, összevissza keveredések által a groteszkig eltorzított leszármazás ez, de mégis egyenes ágú leszármazás (HOFMANNSTHAL 2005b, 59).

Ezeket a kijelentéseket sem a goethei örökség folytatója, sem az esztéticizmus híve nem vallhatja sajátjának. Amikor Hofmannsthal az átlagolvasó álláspontjára helyezkedik, és – a szöveg egyéb esztétikai kvalitásától függetlenül – az irodalom egyedüli kritériumaként a nyelviséget jelöli meg, újra a posztmodern pluralitás gesztusát elővételezi.

A nyelv kulcsfontosságának hangsúlyozása már az *Egy levél* alapgondolata volt, ami itt radikálisan új, az az olvasó szerepének felértékelődése: Hofmannsthal immár az olvasóban bíz, nem a költőben: „Aki olvasni tud, hittel olvas” (HOFMANNSTHAL 2005b, 70). Az olvasó „nem a nagy költőre vár [...] hiszen őbenne és a hozzá hasonlóknak, ezernyi rejtett ponton jön el [...] a szintézis [...]” (HOFMANNSTHAL 2005b, 71). És ez nemcsak az olvasó apoteózisa, hanem a művész autonómiájának mint perspektívának a felismerése is: immár nem egyedül övé a felelősség, hogy összegezzon egy disszonanciákkal terhes korszakot.

Az irodalom fogalmának e tágas értelmezése ugyanakkor nem a tradíció érvényességéről való lemondást jelent, hiszen a beszéd folyamatosan visszatér a már eddigi esszéikben is felbukkanó klasszikus elődökhöz és neves kortársakhoz. A szöveg ambivalenciái nem az előadó kételyeiből, hanem a korszak ellentmondásaiból eredeztethetők. Hofmannsthal nem arra törekszik, hogy kikerülje vagy megszüntesse őket, hanem számol velük, és új művészi paradigmában gondolkodik.

6. Összegzés

A kortársakhoz hasonlóan Hofmannsthal saját jelenét a szétzilálódás és széthullás világaként éli meg, és amikor felteszi magának azt a kérdést, hogyan lenne lehetséges a töredezettség közepette a jelen kor autentikus ábrázolása, mintegy szabadkozva lemond a goethei útról. Nem Goethe koráról, hiszen a századforduló művelődési gyökereit az 1790 és 1820 közötti évtizedekig, a romantikáig vezeti vissza. Rokonságot azonban azokkal a költőkkel érez, „akik három nemzedéken keresztül vesződséges árnyéklétbe kényszerültek a németek gyenge emlékezetében – Novalis, Hölderlin olyan erős, tartós fény által megvilágítva lépnek elő, amely egyhamar nem hunyhat ki” (HOFMANNSTHAL 2005c, 83–84).

A romantikusok poézisfelfogásának szellemében Hofmannsthal esszéisztikus írásai az univerzalitás igényével fellépő irodalmi szövegek. Elemzett kritikáiban a fent említett, *A költői létről* című esszéjében generációs sajátosságként kiemelt „elsajátítás” mechanizmusa lép működésbe: Ha D’Annunziót egyoldalú szépségkultusza miatt bírálja, egyúttal ’folytatja’ is annak éppen aktuális művét, hiszen vizuális részletekkel gazdagítja, illetve tovább szövi az olasz regény lelki történéseit.

A többi 1890-es évekből való szöveg, a *Költészet és az élet* című előadás és a *Lord Chandos levele* szintén az irodalmi szövegre jellemző ambivalenciára épül

azáltal, hogy amit állít, annak érvényességét kétségbe vonja az előadói/levélírói alapszituáció. Az első szöveg szónoka nem lát lehetőséget arra, hogy szót értsen hallgatóságával, a levélíró Lord pedig elnémulása szükségességét egy képekben, epizódokban, kultúrtörténeti reminiscenciákban gazdag állapotrajzzal próbálja hitelessé tenni.

Az 1907-ből származó előadás, *A költő és korunk* nem tartalmaz hasonló, a mondanivaló és a kifejezési mód között tetten érhető ellentmondást. Mégsem lehet azt mondani, hogy kevésbé radikális költői gesztusra épül, hiszen ami végbemegy benne, az valójában a hagyományos, az esztéticizmussal részlegesen azonosuló költői szerep önfelszámolódása, egyfajta szándéknyilatkozat kifejtése egy új művészi tradíció megteremtésére.

Bibliográfia

- ASPETSBERGER, Friedbert (1987), *Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Athenäum, 45–107.
- BAHR, Hermann (1892), Loris, *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit*, 3. Jg. Januar 1892, 94–98.
- BENJAMIN, Walter (2004), *A műkritika fogalma a német romantikában*, ford. ÁBRAHÁM Zoltán, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus.
- BOGNÁR Zsuzsa (2017), „als Mischprodukt verrufen”. *Der literarische Essay der Moderne*, Wien, Praesens Verlag, 21–33.
- BROCH, Hermann (1976), Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften. Dritte Fassung, in Paul Michael LÜTZELER (Hg.), *Das essayistische Werk und Briefe: Kommentierte Werkausgabe*, Bd. 9, Schriften zur Literatur, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- DE MAN, Paul (1993), A temporalitás retorikája, ford. BECK András, in TOMKA Beáta (Hg.), *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, JPTE – Jelenkor Kiadó.
- GEORGE, Stefan (1894), Über Dichtung, *Blätter für die Kunst*, Folge 2, Bd. 4, Oktober 1894, 122.
- GERKE, Ernst-Otto (1970), *Der Essay als literarische Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal*, Lübeck–Hamburg, Matthiesen Verlag.
- GÜNTHER, Timo (2004), *Hofmannsthal: „Ein Brief“*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- HATVANY Lajos (1908), Hofmannsthal Der Tor und der Tod-ja, *Nyugat*, 1908, 8.
- HILLEBRAND, Bruno (2000), *Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen*, Göttingen, Wandenhoeck & Ruprecht.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1972), Gabriele D’Annunzio, ford. TANDORI Dezső, in PÓK Lajos (szerk.), *A szecesszió*, Budapest, Gondolat Kiadó, 315–320.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979a), Walter Pater, in Bernd SCHOELLER (Hg.), *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuchverlag, 194–197.

- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979b), Gabriele D'Annunzio, in Bernd SCHOELLER (Hg.), *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuchverlag, 174–184.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979c), Der neue Roman von D'Annunzio, in Bernd SCHOELLER (Hg.), *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuchverlag, 206–213.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2002), Egy levél, ford. SCHEIN Gábor, in OROSZ Magdolna – KEREKES Amália – TELLER Katalin (szerk.), „...S fonaluktól messze szavak peregnék-hullnak...”. *Nyelv, nyelviség, nyelvi problémák a századforduló osztrák és magyar kultúrájában és irodalmában*, Budapest, ELTE BTK Germanisztikai Intézet, 257–263.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2005a), Költészet és élet, ford. BÁRTFAY Réka, in KEREKES Amália – OROSZ Magdolna – TELLER Katalin (szerk.), *Remegő himnusz tudj' isten mire. Válogatás Hugo von Hofmannsthal és a bécsi modernség publicisztikájából*, Budapest, Gondolat Kiadó, 159–166.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2005b), A költő és korunk. Előadás (Részletek), ford. OROSZ Magdolna, in KEREKES Amália – OROSZ Magdolna – TELLER Katalin (szerk.), *Remegő himnusz tudj' isten mire. Válogatás Hugo von Hofmannsthal és a bécsi modernség publicisztikájából*, Budapest, Gondolat Kiadó, 53–71.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2005c), A költői létről, ford. TELLER Katalin, in KEREKES Amália – OROSZ Magdolna – TELLER Katalin (szerk.), *Remegő himnusz tudj' isten mire. Válogatás Hugo von Hofmannsthal és a bécsi modernség publicisztikájából*, Budapest, Gondolat Kiadó, 83–88.
- JANDER, Simon (2008), *Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner – Hugo von Hofmannsthal – Gottfried Benn*, Heidelberg, Universitätsverlag.
- KÖNIG, Christoph (2001), *Hofmannsthal: Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Göttingen, Wandenhoek & Ruprecht.
- LORENZ, Dagmar (1995), *Wiener Moderne*, Stuttgart, Metzler.
- MITTERBAUER, Helga (2005), Dynamik- Netzwer – Macht. Kulturelle Transfers „am besonderen Beispiel” der Wiener Moderne, in uő – Katharina SCHERKE (Hg.), *Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien, Passagen Verlag, 109–130.
- NIEFANGER, Dirk (1996), *Historische und historistische Textverfahren*, in Harald TAUSCH (Hg.), *Historismus und Moderne*, Würzburg, Egon Verlag, 181–190.
- OROSZ Magdolna (2002), A nyelvhasználat problémájáról. Bevezető, in uő – KEREKES Amália – TELLER Katalin (szerk.), „...S fonaluktól messze szavak peregnék-hullnak...”. *Nyelv, nyelviség, nyelvi problémák a századforduló osztrák és magyar kultúrájában és irodalmában*, Budapest, ELTE BTK Germanisztikai Intézet, 242–248.
- OROSZ Magdolna (2007), *Progresszív egyetemes poézis – Romantikus ellentételezések és utópiák*, Budapest, Atlantisz Kiadó.
- SCHÄRF, Christian (1999), *Geschichte des Essays Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen, Wandenhoek & Ruprecht.
- SCHLAFFER, Hannelore – SCHLAFFER, Heinz (1975), *Der kulturkonservative Essay im 20. Jahrhundert*, in uők (Hg.), *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 140–174.

- SCHLEGEL, August Wilhelm – SCHLEGEL, Friedrich (1980), *Válogatott esztétikai írások*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Gondolat Kiadó.
- STAMM, Ulrike (1997), *Ein Kritiker aus dem Willen der Natur. Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- STEINECKE, Hartmut (1989), Impressionismus oder Junges Wien? Zur Literaturkritik in Österreich vor der Jahrhundertwende, in Herbert ZEMAN (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980)*, Bd. 1, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 497–511.
- UEBELL, Hermann (1905), Wiener Novellen, *Das literarische Echo*, 8. Jg. Nr. 1, 1. Oktober 1905, 13–14.
- ZIEGLER, Gustav (1905), Echo der Bühnen. Berlin: „Das gerettete Venedig“, Drama in fünf Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal, *Das literarische Echo*, 7. Jg. Nr. 10, 15. Februar 1905, 725–726.

SZENDI ZOLTÁN

A lét mozgásformái Rilke lírájában

Feltűnő, hogy a létértelmezés szimbolikája Rilke lírájában milyen gyakran követi a térbeli mozgásformákat. Ennek egyik magyarázata bizonyára az esztétikai észlelés vizuális jellegében rejlik, amely Rilke költészetének ismert sajátossága. Mélyebb okát viszont magában a rilkei létmegismerésben kell keresnünk, amely ugyan jórészt a 19. század filozófiai és irodalmi hagyományához kapcsolódik, ugyanakkor a költői egyediség egyértelmű jegyeit is hordozza.

A költeményekben megjelenő lét dinamika „koreográfiája” egyszerre követi Schopenhauer és Nietzsche filozófiájának akarat-elvét, valamint a természetben jelen lévő mozgásformát, és az itt idézett szövegekben – egy kivétellel – az „örök visszatérés” egyhangúan ismétlődő körívét mutatja. Azt pedig, hogy a körmozgás vízszintes vagy függőleges tengelyű, az adott költeményben szimbolizált létforma határozza meg. A keletkezés időrendjét követve a vizsgált öt mű – *A párduc* (1902), *Spanyol táncosnő* (1906), *Körhinta* (1906), *Római kút* (1906) és *A narancskert lépcsője* (1906) – egy olyan folyamatot jelenít meg, amelynek állomásai az elemi (ösztönös) létformától annak szellemi átlényegítéséig, esztétikai szublimáltságáig vezetnek.

A középpontban tartó vak erő – *A párduc*

Rilke egyik legismertebb verse, *A párduc*, a számtalan értelmezés ellenére mindmáig a középső korszak lírájának legnehezebben megfejthető szövegei közé tartozik. A költemény három versszakának mindegyike az egymással szorosan összefonódó központi motívumok egyikét tartalmazza: az első szakasz a lét teljes meghatározottságát emeli ki, a második magát az életelvet mint determináló erőt, míg a zárórész ennek az oksági viszonyoknak az időleges megszüntetését mutatja. Az esztétikai szempontból váratlan mozzanat, amely a szövegjelentést is döntően meghatározza, elsősorban a nézőpont eredetiségéből következik,¹ mivel ez utób-

¹Helmut Naumann kétféle nézőpontról ír: „Der schauende Dichter erfährt das Schauen des Tieres” (NAUMANN 1991, 157).

bi az első és harmadik versszakban is a filmtechnikából ismert vizuális hatással él. A kezdőképeknél ez az effektus az optikai csalódáson alapul, amely a mozgás résztvevőinek helycseréjéből adódik.² Mert az az érzés, hogy a rács rúdjai mozognak, a párdúc belső nézőpontjának kivetítése. Ez pedig már a mű lényegét érinti: az észlelés összetettségének heurisztikáját. Hiszen azzal, hogy az emberi tudat érzékelése az állat nézőpontjába kerül át, a belső nézőpont, amely a szöveg antropomorf képzetében egyszerre mind már egy reflektált tudatállapotot tesz láthatóvá, a szubjektív nézőpont határát a megtapasztalható világ határának is tételezi.³

Az így megteremtett szövegvilág többirányú filozófiai megközelítést is magában rejt. Először is egyfajta agnosztikus álláspontot sugall, amelyet a feltételes mód („lenne”) is kifejez, és amely a tagadó formával együtt a világ megismerhetetlenségét sugallja. Másodszor maga a feltételes módban fogalmazott kijelentés – „Ugy érzi, mintha rács ezernyi lenne / s ezer rács mögött nem lenne világ” (RILKE 1983, 139, ford. Szabó L.)⁴ – a fenomenológia alaptézisével is rokonítható, amely szerint a jelenségek mögött nincs egy másik, rejtett világ. Harmadszor pedig a vershelyzet egésze egy olyan léthelyzetet sugall, ahol a pusztá lett – az egzisztencialista felfogáshoz hasonlóan – a ’világba vettetik’. Pusztán pszichológiai szempontból ugyanakkor egy olyan beszűkült tudatállapotról is beszélhetünk, amely (legalábbis részben) a szűk ketrecben körbe futkosó vadállat kimerültségéből következik: „Szeme a rácsok futásába veszve / úgy kimerült, hogy már semmit se lát” (uo.).⁵ Bármelyik megközelítési módot emeljük is ki, ennek a szövegrésznek a meghatározó képeleme mindenképpen a ketrec-szimbólum marad. A konkrét vershelyzet ellenére, amelyet az alcím pragmatikus utalása még meg is erősít – *Im Jardin des Plantes, Paris* –, és amely a bezártságot mint kívülről jövő kényszerállapotot mutatja be, a szövegegész kontextusa nem hagy kétséget afelől, hogy ez a fogságállapot belső meghatározottság is. Mert ha a ketrec mikrokozmosza és a világ makrokozmosza közötti határ megszűnik, és a versszöveg alapján feltételezzük, hogy csak egy világ létezik, amelyet „ezer rács” határol, akkor a világ egésze is börtönnek minősül. Ebből pedig az következik, hogy a létezés maga örök fogságállapot. Arra a kérdésre pedig, hogy mely erő tartja rabságban a létezőt, a középső strófa adja meg a választ: „az erő tánca ez egy pont körül, / melyben egy ájult, nagy akarat áll” (uo.).

Az akarat, amely Schopenhauer és Nietzsche filozófiájában a világegyetemben mindent mozgásban tartó életelvet jelenti, itt néven neveztetik. Eszerint nem csupán valamely külső körülmény kényszeríti a párdúcot állandó körmozgásra,

² Vö. még: KAISER 1996, 165.

³ Hasonló perspektíva figyelhető meg *A kutya* című versben. (Lásd DUHAMEL 1987, 40sk.)

⁴ A Rilke versidézetek forrása: *Rainer Maria Rilke versei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983. (A szövegben, ha az idézet nem más kötetből származik, csak az oldalszámot tüntetjük fel.)

⁵ Vö. még: KAISER 1996, 174.

hanem sokkal inkább egy belső, mágneses erő tartja hatalmában. Erről tanúskodnak az állat féktelen körberohanásának jellemzői. E felfokozott állapot művészi kifejezője az ok és okozati viszony felcserélése az „ájúlt” jelző használatakor. Hiszen ez nem az ’akarat’ jellemzője, hanem a párdúcé, melyet a végtelen erő dermedtő kisugárzásával hatalmában tart.⁶ E szövegrész feszültségét már az első ellentétpárja is érzékelteti. A „Puha lépte” jelzős szerkezetet az „acéllá tömörül” eredményhatározós szerkezet követi, amely a vadállat fenyegető lényét érzékelteti. Ezt a baljós feszültséget, amely tulajdonképpen a párdúc természetes, ragadozó voltából is következik, fokozza az az erő, amelyet az akarat teremt, s amely a vadállatot is függőségben tartja.⁷ Az akarat mint életelv, amely minden létező mozgásformáját és -terét meghatározza, ellentmondásban áll a szabadsággal, amellyel az ember rendelkezni vél. Az a képsor, ahogy a kábult⁸ állat szoros körben rohan abban a szűk térben, melynek határait a rácsrudak kijelölik, világossá teszi számunkra a ketrec-szimbólumot: létezésünk fogsága belső lényünk meghatározottsága, amelynek a rács lényegében csak külső szemléltetője.

A költemény komor jelképét az utolsó versszak mégis valamelyest enyhíteni látszik. A „Csak néha” határozóval bevezetett mondat ugyanis a kettős ’fogság-állapot’ ellenére is megengedő jelentést hordoz. Mert a „pupilla néma függönye” olykor megnyílik, s ez nemcsak a szemén, hanem a börtönlét falán keresztül is lehetővé teszi az átjutást. A zárórész teljes képrendszere ezzel részben feloldja a létezés megszakítatlan determinizmusát, szimbolikus utat nyitva ezzel a külvilágból a belső világba, az objektumtól a szubjektum felé: a rácsok terétől az érzés otthonába. A kép, amely e nyitással a szívig hatol, egyben a „pillantás” belátásának és mélyebb megismerésének a lehetőségét is magában foglalja. Mivel a „pillantás”, amelyet a verskezdetkor az akarat „vak játéka”⁹ annyira elkábít, „hogy már semmit se lát”, kiváltságos pillanatokban betölti tulajdonképpeni funkcióját, a külső-belső megtapasztalást.¹⁰ Így, amikor a szív a reflexió nélküli akarattal kerül szembe, képes megszűntetni – ha csak pillanatokra is – a „feszült tagokon” átfutó szédítő, vad mozgást.¹¹

⁶ Lásd még: JAYNE 1972, 66f.

⁷ Gunnar Decker ezekben a képekben a „dionüszoszi álom utópiáját” látja (DECKER 1996, 51).

⁸ Az eredeti szöveg „betäubt” határozóját (RWK I 1996, 469) legpontosabban Eörsi István fordítása tolmácsolja: „kábultan” (140).

⁹ A kifejezés – „dieses atemlose blinde Spiel” – *A körhinta* záró mondatában szerepel (RWK I 1996, 490).

¹⁰ A külső és a belső világ összekapcsolását Jeremy Adler a „Weltinnenraum” felé tartó első lépésnek tekinti (ADLER 2000, 112).

¹¹ Az egész szöveg részletes, nyelvészeti megközelítésű elemzését lásd BALDAUF 1987, 55–68.

A művészetté formált természeti erő – *Spanyol táncosnő*

Hasonlóan elemi erővel, de már egy magasabb szinten és összetettebb formában jelenik meg az akarat mint életelv a *Spanyol táncosnő* című versben. Az élet erejét és dinamikáját itt ugyanis már nem az állati nyers erő, hanem egy táncosnő tudatos koreográfiája jeleníti meg. A vers egészén átívelő feszültség ebből következően már nem az életakarat vak determinizmusának eredménye, hanem annak a művészi alkotóerőnek, amely az elsődleges életerőt újrateheríti, és esztétikai elvei szerint átformálja.¹² Míg a párducot a benne élő természet teljes függőségben tartja, az ember a természetet nem csupán ellenőrzi, hanem irányítja is, amennyiben azt „megszelídíti”, anélkül hogy annak erejét meg tudná és meg akarná szüntetni. Az esztétikai formateremtés a táncosnő előadásában a szellem kettős kihívását jelenti a természettel szemben. Egyrészt, mivel hatása magából a természetből merít, másrészt viszont abból a formateremtő erőből, amely elsődleges anyagát művésziileg átalakítja. Kérdés persze, hogy milyen forrása van az esztétikai akaratnak, amely – bár más úton – végül mégiscsak visszavezethető a schopenhaueri akarat elsődleges létére. Az esztétikai jelenség elkülönülésében és másságában ugyanakkor mégis jelen van mindkét erő: a megszelídített és a megszelídítő – egymásnak feszülve és a feszültséget mindvégig fenntartva.

A természet és a művészet dinamikájának eltéréseiről nem csupán az egymással össze nem vethető tudatszintek tanúskodnak, hanem a mozgásformák különbözőségei is. A párduc fárasztóan egyhangú körmozgásával élesen szemben áll a táncosnő sokszínűségében vibráló és szinte alig követhető mozgásbűvölése. És míg a párducnál „az erő tánca” (139) vízszintes körforgásban történik, addig a táncosnő mozgását vízszintes és függőleges irányban egyaránt kiterjeszti. Ez az összetett mozgásforma önmagában is művészi tudatosságra utal, amely kivételes hatásra törekszik. Mindezek a mozzanatok bizonyítják, hogy a *Spanyol táncosnő* egyaránt ünnepli az esztétikai tudatosságot, annak eredményét és az öntudatos művészt, aki tökéletes táncával éppúgy megjeleníti az élet kiteljesítő szépségét, mint a mindent legyőző szenvedélyt. A láng motívuma, amelynek képváltozatai az egész művet átfogják, legtágabb értelemben magát a lüktető életet jelképezi, míg szűkebb jelentésében minden bizonnyal a szerelmi szenvedélyt.¹³ Mivel itt egyszersmind művészi előadásról is szó van, a három jelentés-összetevő szükségképpen egybeesik. Pontosabban: a legérzékibb művészi formát képviselő táncmozgásban élet és szerelem egyként van jelen, ugyanakkor a művészi megformáltság mindkettőt szellemileg átlényegíti, anélkül hogy érzéki erejüket csökkentené.¹⁴

¹² Vö. még JAYNE 1972, 70.

¹³ Lásd még GEROK-REITER 1996, 204.

¹⁴ Winfried Eckel a tánc-motívum absztrakt megjelenésére hívja fel a figyelmet a kései lírában (*Szonettek Orfeuszhoz*). Lásd ECKEL 1999, 250sk.

A vers kerethelyzetét két gesztusmozzanat teremti meg: egyrészt a kezdősorban a gyufát tartó kéz metaforája, másrészt pedig az utolsó sor záróképe, ahogy a táncosnő a láng maradékát lábával széttapossa. A művészi előadás kezdetének és végének e hangsúlyos jelzése a művészi szándékot emeli ki, és annak tökéletes uralmát a maga teremtette előadás felett. A tánc esztétikailag is érzéki történéseknek a lekerekítése elsősorban tehát a formateremtés tudatosságának a bizonyítéka, és e koreográfiában ugyanolyan látványos a kezdet, mint amilyen hatásos a lezárás. Ezenkívül a váratlanság is jellemzi mindkét gesztust: a hirtelen felütés és az ugyanolyan kiszámíthatatlanul gyors befejezés. Mindez szoros összefüggésben áll azzal az öntörvényű és (legalábbis látszólag) önkényes, erotikus mozdulatsorozattal, ahogy a táncosnő szoknyájával, „parancsoló” és „gőgös”¹⁵ öntudattal ’varázsol’:

S aztán: kevés is már a tűz neki,
markába fogja, szerteszt veti
uralkodón és nézi [...] (157)

Mindaz, ami a táncosnő szemszögéből tudatos játéknak tűnik, a nézők számára kiszámíthatatlan önkénynek látszik. Úgy, miként az emberi sorsban, melyben az élet és szerelem éppolyan megjósolhatatlanul jelenik meg és múlik el. Mivel az egész előadást a néző szemszögéből láthatjuk, a lenyűgöző élmény mindvégig megmarad. A csodálat mindenekelőtt a virtuóz előadásnak szól, ahogy a táncosnő nemcsak a testét, hanem ruháját is mozgatja. Miközben a nő mágikus erejű körben forog, kezét a tánc dinamikája vízszintes és függőleges irányba lengeti. És ahogy szemfényvesztő gyorsasággal szoknyáját emelgeti, majd éppoly hirtelenséggel lábfejeire engedi, miközben szédítően forog, mindez a látvány a fellobbanó, majd kihunyó lángra emlékeztet. A négyrészes költeményben az egyes szakaszok – párhuzamosan a tánc fokozódó, majd csillapodó ritmusával – a tűz szimbólumát az élet, a szerelem és a művészet érzéki összekapcsolódásává lényegítik. Az első strófa a tánc kezdetére és gyorsulására összpontosít. A második, amely egyetlen sorból áll, épp a tipográfiai elkülönítéssel emeli ki az átváltozás kivételes pillanatát, amelyben a lenyűgöző kép szimbolikus síkra transzponálódik: „És azután már csupa-csupa láng” (uo.).¹⁶ Innentől kezdve a tűz, illetve láng metaforája minden átvitt jelentésével együtt a táncot helyettesíti, anélkül hogy elveszítené ez utóbbinak érzéki jellegét. Ellenkezőleg: a lánggá átváltozott ruha, amely metonimikus kapcsolata révén egyszersmind a táncosnő testét is felidézi, épp e kettős hatás révén képes magát a szenvedélyt szimbolizálni. A harmadik versszak képei már ellenállhatatlan hatalmát mutatják a tűznek, melynek lángjai – a meztelen karok – kígyókként bújnak elő. A Bibliából tudjuk azonban, hogy a kígyók nemcsak fé-

¹⁵ „herrisch, mit hochmütiger Gebärde” (RWK I 1996, 491).

¹⁶ Ez egyben a „fordulat pillanata” is, amelyet Fülleborn szintén kiemel (FÜLLEBORN 1997, 178).

lelmet keltő állatok, hanem a kísértés jelképes képviselői is, ez pedig már szintén a veszélyes szenvedély hatalmát bizonyítja.

Feltűnő, hogy éppen a lángok elfojtását leíró zárórész a legterjedelmesebb. Aligha azért, mert a mámor agóniája több figyelmet érdemelne, mint annak kiteljesedése, hiszen ez ellentmondana a versszöveg alaptémájának. Ami itt hangsúlyt nyer, az maga a feszültségteljes küzdelem a táncosnő és az általa teremtett tűz között, vagyis a művész harca a műalkotással. Mert a teremtett mű, miközben önálló életre kel, úgy tűnik, szembefordul alkotójával. Ez a motívum Rilke más műveiben is megjelenik, legegységesebben *Az alkimista* (194), *Der Reliquienschrein* (RWK I 1996, 530), valamint *Der Goldschmied* (RWK I 1996, 397) című ciklusdarabokban. Ellentétben azonban ezekkel a szövegekkel, amelyekben a műalkotás szuverenitása annak tökéletességére vezethető vissza, amit viszont a művész a nyers anyag fáradtságos megformálásával és átlényegítésével ért el, a *Spanyol táncosnő*ben már maga a megformázandó anyag is élő. Teste Rodin alkotásaira emékeztet, „melyeknek minden pontja akarattá vált”.¹⁷ Ezért nem akarja megadni magát a teremtő akaratsnak: „[...] ott a földön / toporzékol, dühöngve és üvöltőn / és nem akar elülni lenn a porban [...]” (157–158). Mégis: mind a szuverén előadásmód, mind pedig a tökéletes koreográfia, amely a legkisebb részletet is számon tartja, nem csupán a szenvedély erejét bizonyítja, hanem a művészet hatalmát is, amely egyedül képes arra, hogy az élet mámorító szépségét hiteles módon megjelenítse.¹⁸

Az élet körforgása – *A körhinta*

A lét, amelynek mozgásformája Rilke értelemezésében is körforgást jelent, teljes összetettségében és lenyűgöző ellentmondásosságában *A körhinta* című versben jelenik meg. A lírai szituációt ezúttal is egy konkrét kép mutatja be, a Luxembourg-kert vidám, színes világa, amelyben a körhinta egyértelmű szimbólum-funkcióját ugyan csak a vers zárórészében nyeri el, jelképes tartalmát azonban már a szöveg egésze kezdettől fogva magában hordozza. E szimbolikát tovább mélyíti a kettős perspektíva, amely a mámorító játékot két nézőpontból láttatja: egyrészt az önfeledt gyermeki öröm szemszögéből, másrészt pedig a felnőtt világ déjá vu-élménytapszlatának horizontjáról.¹⁹ A versszöveg két egyenlőtlen részre osztható: az első hat strófában a plasztikus képekben ábrázolt forgó

¹⁷ Vö. RILKE 1996, *Rodin*, RWK IV 1996, 426, ford. tőlem: Sz. Z.

¹⁸ Park a vers részletes elemzésében arra a következtetésre jut, hogy maga a szöveg mintegy „táncá válik” (PARK 2008, 183).

¹⁹ Helmut Berthold e kettős perspektívát egyrészt szintén a gyermek nézőpontjára, másrészt pedig egy tárgyias közlésmódra vezeti vissza (BERTHOLD 2010, 250). Sabina Becker is utal a „multi-

körhinta vizuális élménye dominál, míg az utolsó versszakban a reflektív elem a meghatározó. Ugyanakkor mindkét részben kizárólag jelen idő szerepel, amely az első részben a pillanat élményének valós átéltségét tanúsítja, míg a lezárásban a reflektáló gondolatok általános érvényét sugallja.

A körhinta állatfiguráinak jellemzői – az elefánt kivételével – az eleven valóság benyomását vagy inkább illúzióját keltik, ha nem is természetes környezetben, de legalább annak valamiféle városi „színpadán”, mint például az állatkert vagy a cirkus. A lovak „tarkák”, az oroszlán haragos, „bősz”, a szarvas pedig „erdő vadonán / futhatna így” (156, ford. Szabó E.). Ez a költői illúziókeltés tökéletesen megfelel a gyermekfantáziának, amely a valóságos környezetet szintén varázslatossá alakítja, és az élettelen tárgyakat átlényegíti. Ebből a nézőpontból a körhinta kicsiny, zárt világa az élet szimbólumaként is értelmezhető, amelyben a kalandos sokszínűséget és borzongató titokzatosságot a körhinta játéka átláthatóvá és ártalmatlanná egyszerűsíti. Az alkotó szellem képzelőereje ellentétes irányú utat jár be, amikor e játékot a lét érzékletes képeként tárja elénk. Hiszen a körforgás nem csupán gyönyörteljes megfélemezést jelent, amelyben a létezés harmonikusan lekerekíthető, hanem az „örök visszatérést” is jelképezi, melynek céltalansága felnőtségünk kedvetlenítő tapasztalatává válik. A „s fel-felbukkan egy fehér elefánt” (uo.) háromszori ismétlése így már nem csupán az ismételten megjelenő valódi látványra utal, amely egyébként hitelesen érzékelteti a külső szemlélő vizuális élményét, hanem arra a *déjà vu*-tapasztalatra is, amely e képsornak éppen az újdonság-varázsat szünteti meg. Mind a szöveg ritmusa, mind pedig a versstruktúra egységeinek tipográfiája e kettős nézőpont ambivalenciájáról tanúskodik. Míg ugyanis az első rész hosszabb strófái elsősorban a gyermekélmény izgalmát érzékeltetik, a „s fel-felbukkan egy fehér elefánt” kétszeri elkülönítése már a monotóniát hangsúlyozza. Ezt a kettősséget jelzi a piros és kék élénk színeinek szembeállításával a fehér egyhangúságával. A rikító színek egyértelműen a gyermekvilágot jellemzik: a szarvason egy „kék kislány” ül, míg a rőt oroszlánon „egy fehér fiú nyargal” (155, ford. Szabó L.). E színes világtól nemcsak látványban, hanem egyedüllétében is elkülönül az elefánt figurája. De a verbális és nominális stílus kontrasztív használatában is megfigyelhető e különbség. Mind a játékállatok, mind pedig gyermeklovasaik „akcióban vannak”, amire az igék utalnak: „Ott fehér fiú: oroszlánon ülve, / forró kis keze a sörénybe szánt, / az oroszlán vicsorog, lóg a nyelve” (156, ford. Szabó E.). Az öntörvényű gyermekvilág dinamikájától merőben eltér a körforgás kiüresítő egyhangúsága, melyet a mondat szerkezet főnevesítése is érzékeltet. Mert ugyan az elefánt is mozog, de ő kimarad a játékból. Azáltal, hogy az állatfigurák a megszemélyesítéssel átkerülnek egy sajátos mesevilágba, melynek elevensége semmiképpen sem kapcsolódik a mechanikus keringéshez, egy olyan

perspektivitásra”, ugyanakkor ő a nézőpontváltást a modern világ szempontjából értelmezi (BECKER 2004, 52).

távlat mutatkozik, amely felfokozottságával az élet szépségére utal. És mégis, a létezés örömeinek a szimbolikus üzenete ellenére, megmarad a körhinta tárgyi valósága, amely a részlegesség és zártság világát jelzi, s amely a makrokozmosz végtelenségével nem rokonítható. Ezt sejteti az ötödik versszak képe a „nagyobacska” lányokkal, akik a „lovon rugózásból” már-már kinőve, „a hinta- / pörgésből égre néznek, messze, túlra [...]” (uo.). A forgástól mámorittasan nem érik be a szűk körrel, melyet a körhinta játéka megenged: távolba tekintenek, az ismeretlen messzeségbe, álmodó vágyakozással. Ennek az egyetlen gesztusmozzanatnak a metaforikája azt feltételezi, hogy egy másik világ is létezik, s ez megnyitja a szöveg egy újabb, harmadik perspektíváját is, melynek jelentése leginkább az utolsó strófa szimbolikájából vezethető le.

Az utolsó részben még egyszer megjelenik az összes fontos motívum, hasonlóan a zeneművekhez, ahol a zárórészekben egymás után felcsendülnek a darab fő témái, de ezúttal már kifejtés nélkül, csak utalásszerűen és egymásba fonódva, a mű egészének összefoglalásaként. S az egyes képek, amelyek az előző szakaszokban – az állandó mozgás ellenére – még világos körvonalakkal rendelkeznek, itt már hangulati benyomásokká sűrűsödnek, ugyanakkor reflexív síkra is átkerülnek. A szöveg poétikai egységét bizonyítja, hogy benne a kontemplatív elem az érzéki metaforikus összetevővel elválaszthatatlanul egymásba olvad. A lírai reflexió, amely a körhinta látványát kíséri, megszünteti a határokat az élményként is megtapasztalható mikrokozmosz és a képzeletben feltételezett makrokozmosz, azaz, a költészetre vonatkoztatva: a tárgyi világ és a jelkép között. Így a pillanat az örökkévalóság, a létmegtapasztalás pedig a télosz távlatában kerül megmértetésre. E mély értelmű paradoxon képezi az alapját annak a költői következtetésnek, mely szerint a feltétel nélküli, az elemi létmeghatározottság egy másik értelmezési síkon mint feltételezett, megkérdőjeleződik. A szöveg lírai alanyának e gondolatilag és érzelmileg egyaránt összetett magatartásában a fin de siècle korának két meghatározó jelensége látható: egyrészt a schopenhaueri és nietzschei életfilozófiában hangsúlyosan megfogalmazott körforgás gondolata, másrészt az impreszionista létélmény. A kezdő és a záró versszak keretes kiemelésével jelenik meg Schopenhauer és Nietzsche életfilozófiájának néhány alaptézise. Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* című fő művében az akarat oknélküliségéről beszél, amely az életelvet jeleníti meg, és független időtől és tértől. Vele ellentétben a személy, az egyed csupán jelenség, és mint ilyen, a tér, idő valamint a kauzalitás függvényében él.²⁰

²⁰ A filozófus azt is kiemeli, hogy „die *Erscheinung* des an sich grundlosen Willens doch als solche dem Gesetz der Nothwendigkeit, d. i. dem Satz vom Grunde unterworfen ist” (SCHOPENHAUER, Bd I 1977, 159).

Schopenhauer pesszimista tanítása a lét oknélküliségéről és determinizmusáról nihilista megerősítést nyer Nietzsche bölcséletében, kiegészítve azt a körforgás elméletével:

Ez az élet, miként ezt most éled és élted, még egyszer és még számtalan alkalommal élned kell; és semmi új nem lesz benne, hanem minden fájdalom és minden öröm és minden gondolat és sóhaj és életed minden kimondhatatlanul kicsi és nagy dolga vissza kell, hogy térjen hozzád és minden ugyanabban a sorrendben [...].²¹

Akkor is, ha tudjuk, hogy Nietzsche filozófiája életigenlő voluntarizmusával megkísérli Schopenhauer rendszerének alapgondolatát túlhaladni, az örök visszatérés képe szorongatóan fájdalmas bepillantást enged a létezés törvényébe, amelynek szimbólumát Rilkenél a körhinta jeleníti meg, amely „fut és kergeti a végét, / kering, forog, s nincs célja” (155). És mindenki, akit „ez az egész, hajszás, vak forgatag” (uo.) elkápráztat, a mámorító körforgás gyanútlan résztvevője. Mégis, e komor felismerés ellenére sem tagadható a látvány megejtő szépsége, hiszen a pillanat impresszionista élménye, amelyben – ha csak rövid időre is – a diadalmas élet végtelen gazdagsága mutatkozik meg, ami pedig a létezés értelmét, az örök jelenvalóság teljességét sugallja. Vagy legalábbis a kiolthatatlan vágyakozást a Kairosz személyében és fogalmában megtestesülő betöltött pillanat után, amely az élet tűnő káprázatában is a maradandót képes megragadni. A záró rész távlata elhalványítja a személyek és tárgyak körvonalait. Még egyszer feltűnik a színpompás tarka világ, ezúttal azonban csak a színek felsorolásával: „Mint szalag / nyúlik egy-egy folt, piros, szürke, mélykék [...]” (uo.). Miként itt a metonímia, úgy a következő két sorban a színekdoché képalkotása jeleníti meg a boldog gyermekvilágot: „s profil, mely kezdődött és elszaladt. / S néha egy mosoly, játék üdve” (uo.).²² Ezúttal ugyan már csupán villanásszerűen, mégis valós eleveenségében tűnik fel a lét tékozló szépsége, mintegy ellenpontosza annak céltalanságát és mulandóságát.

A függőleges körforgás: *Római kút*

Jóllehet a körhinta utasai a forgáskor egyenletes ritmusban emelkednek és süllyednek, a vízszintes irány a mozgást, a lét dinamikáját földközelen tartja. A függőleges körforgás szimbolikája Rilke lírájában ezzel szemben az emberi lét nagyobb távlatára utal, ahol a földi és az égi szférát szüntelen körforgás kapcsolja össze. Az *Oszlopfő* és a *Római kút* című versek, amelyek egy időben keletkeztek,

²¹ NIETZSCHE 1980, Bd. III 202, ford. tőlem: Sz. Z.

²² Lásd még MÜLLER 1999, 228.

bizonyára a legjobban példázzák a két világ közötti kölcsönhatást. Itt most csak a *Római kút* elemzésével tárjuk fel mindezen összefüggések poétikai vetületét.²³

Feltűnő, hogy a szökőkút tárgyszimbóluma a körmozgást mint esztétikai létformát ábrázolja. Éppen ezért a vizuális élmény pontos leírása ellenére a szökőkút látványa kezdettől fogva stilizált módon, spirituálisan átlényegítve és megemelve jelenik meg. Így korántsem a mozgás szüntelen ereje kerül bemutatásra, hanem annak megszűrt és mintegy megnemesített formája. A nyugalom sajátosan esztétizáló lassítása és eleganciája jellemzi a mozgásformákat, amelyek letűnt idők csendes nagyságát idézik. Ezt kifejezendő a „halk”, „halkan” szavak és ezek szinonimájaként a „nyugton” attribútuma minden versszakban jelen vannak. Valami kikezdhethetetlen harmónia uralja e díszes tárgy auráját, amely nemcsak egy korábbi korszak esztétikai ideálját testesíti meg, hanem sokkal inkább annak szimbolikus és ezért mindig jelen lévő szépségét emeli ki.

A két kútkagyló a létezés felső (égi) és alsó (földi) tartományának tárgyi szimbólumaként feltételezi és kiegészíti egymást. Az első versszak keresztímei révén létrejött kapcsolat („magasabban” – „lehajlik halkan”) a kétféle mozgásirány kölcsönös feltételezettségére és összetartozására utal. Miközben az alsó kagyló vize várakozón felfelé tekint, fentről lefelé folyik a víz. A keresztírmek folytatása a 2. versszakban ugyanakkor a fenti szféra aktív és a lenti medencevíz passzív szerepét hangsúlyozza: „elébe hallgat” – „eget mutat” (ford. tölem. Sz. Z.).²⁴ Ez a mozgásforma és mozgásirány a kiindulási ponttól kezdve egészen lezárulásig jelen van, és dinamikája a nyugodt tempó ellenére is kiemelkedik. Különleges poétikai hatást eredményez az ellentétekre épülő szövegépítkezés, amely a mű szerkezetének több síkján is értelmezendő. Grammatikai szempontból leginkább az igék igenevesített szerkezetei szembeötlőek. Jóllehet a költemény egy szökőkút vízjátékát írja le, az egész szövegben csak két alkalommal találunk ragozott igealakot, mégpedig az első és utolsó versszakban („stand”; „macht”), a többi nyolc ige jelen idejű melléknévi igenévként szerepel. Ez az igenevesített stílus tompítja a szöveg jelentésdinamikáját, s ezzel a víz körforgását szelídítve korlátozza. A fegyelmezés pedig – legalábbis itt – formateremtést jelent, ami pedig minden művészi alkotás elsődleges feltétele. Így kapcsolódik egymásba a természet törvénye a művészetével. Az igeneves szerkezetek túlsúlyának van azonban még további hatása is: a pillanat jelenvalóságát az időtlenbe fordítja át. Ezzel pedig a műalkotás tartósságát és tökéletességét ismét a természeti lét törvény állandóságához és harmóniájához rokonítja.

A képvilág szintjén az ellentét az egyes képek aktív és passzív jelentésében mutatkozik meg. A legfontosabb különbség a felső és az alsó medence megsze-

²³ Walter Simon a vers több értelmezéséről nyújt áttekintést (SIMON 1991, 95skk).

²⁴ Az eredeti szöveg rímeit – „entgegenschweigend” / „Himmel [...] zeigend” Tóth Eszter fordítása nem őrzi meg. Vö. Rainer Maria Rilke versei 1983, 154.

mélyesített alaphelyzetét tekintve a mozgásban és várakozásban érzékelhető. Ez az egyszerű szembeállítás azonban a megszólalás és a hallgatás mögöttes ellentozásával válik összetetté. A lefelé folyó víz ugyanis némán viszonyul a lent várakozóhoz, a hozzá halkán beszélőhöz. A „mellékszerepeknek” ez a funkcionális cseréje a mozgásformák rejtett sajátosságára és szimbolikus jellegére enged következtetni.²⁵ Maga a versforma is pontosan mutatja azt az ellentétet, amely a szöveg egészét feszültséggel tölti el: a (látszólagos) ellentmondást a klasszikus szonettforma és az áthajlás folyama között, melyben a tökéletesen zárt struktúra feloldódik. A statikus és dinamikus mozgásformák egymásnak feszülése itt ugyan az absztrakció szintjén jelenik meg, megőrzi mégis annak konkrét jelentését is. Az áthajlások dinamikája és a mozgások iránya a lehulló vízcseppekéével állítható párhuzamba, miközben a zárt versformának hasonló funkciója van, mint az alul lévő medencének, amely a vízcseppeket felfogja. A vers a szökőkút vizének mozgásából a lefelé esőt emeli ki, és ezt a folyásirányt különös lassúságában ábrázolja. A szövegjelentés szimbolikus síkján mindez azt jelenti, hogy a szökőkút két részének antropomorf gesztusai olyan rituális mozgást követnek, amely a kinetika törvényén messze túlmutat. Hiszen mindig a fenn lévő víznek jut az a szerep, hogy az alul lévőnek a „sötétség s zöld megett” (154) az eget megmutassa. A körforgás törvénye szerint mindig ugyanaz és mindig más víz az, amely a fent világának üzenetét magával viszi a mélybe, és amelyet majd ott várakozva fogad. Az ég valamely „ismeretlen tárgyhoz” hasonlított, amelynek titka minden sietség nélkül kerül megosztásra. Sajátos álmatagság és kényelmesség jellemzi a víz mozgását, amely „csöppenként s álmodva” (uo.) éri el az alsó medencét, ahol végső tükörré válik.²⁶ A fin de siècle korának két meghatározó jelensége, a szimbolizmus és esztéticizmus egyaránt jelen van a műben: a két medence közötti halk beszéd a zöld és sötét mögötti égre utalva csak sejteti a rendkívülit, anélkül hogy a transzcendens szférát közelebből meghatározná. E rejtettségek azonban nem csupán a szimbolizmus elvéhez van köze, mivel ez egyszersmind a tükör-motívummal is összefügg.²⁷ Hiszen az alsó medence a felső tükörképeként jelenik meg, és ez a közvetlen rokonság örömteli érzését kelti. Éppen ezért a helycserét semmiféle ’honvág’ nem kíséri, mivel az új hely éppúgy a víz közegéhez tartozik. Az egymásra ismerés mosolya, amelyben bizonyára egyfajta Nácisz-boldogság is szerepet játszik, arról a bensőséges együttlétről tanúskodik, amely a kívülálló számára megközelíthetetlen.²⁸ Így erősíti egymást a műben a szimbolista jelentésadás hermetizmusa és az esztétizmus exkluzivitása.²⁹ Bár a természeti elem összekapcsolá-

²⁵ Lásd még NEUMANN 2001, 153.

²⁶ Lásd még WEGENER-STRATMANN 2002, 211sk.

²⁷ A tükör-motívumhoz lásd még OCKENDEN 2000, 97.

²⁸ A Rilke-életműben gyakran megjelenő Nácisz-motívumról vö. még UNGLAUB 2002, 271skk.

²⁹ Bollnow a szökőkút képében a költői alkotás metaforáját látja (BOLLNOW 1951, 248).

sa az esztétikaival a szökőkút szimbólumában a létértelmezés leszűkítését, ugyanakkor azonban annak megemelését is jelenti. Az égi szféra és a földi világ közötti távolságot az esztétikai gesztus egyneműsítése csökkenti, és harmonikus körben egyesíti. A költemény a létezést ezzel ugyanakkor az utópia világába távolítja, és ebből a perspektívából értelmezi.

A szellemi átlényegülés útja: *A narancskert lépcsője*

A mozgás perspektívája *A narancskert lépcsője* című versben is egyenes vonalú és függőleges irányú, de – a *Római kúttal* ellentétben – alulról felfelé vezet. Ez a komplementer jellegű nézőpont, amely azt a hierarchiát, amely a fent és lent világot egymástól elválasztja, ugyanakkor össze is kapcsolja, kétféle értelemben is megvilágítja. A lépcső mint tárgyi szimbólum ugyanis nemcsak a társadalmi ranglétrát reprezentálja, hanem a szellemi kiteljesedéshez vezető utat is. A kivételes építmény rögtön a verskezdetben kiemeli a társadalmi kiváltságot: egyrészt a cím helymegjelölésével, „Versailles”, amely felidézi a francia királyság fényűző hatalmát, másrészt a királyok megemlékezésével, akik e lépcsőt egykor használták. A „Mint a királyok”³⁰ hasonlító szerkezet a tárgyat és a személyt nemcsak egymáshoz köti, hanem azokat egyszersmind egymással kicserélhetőnek láttatja: a lépcsőzet megszemélyesül, miközben a társadalom legmagasabb fokán állók tárgyasulnak. Ez a kettős megjelenítés megemeli, azaz átértékeli az építmény tárgyi valóságát, miközben az uralkodók méltóság-szerepe csökken, anélkül hogy a kétféle szerephelyzet lényegét tekintve nivellálódna. A megszemélyesítés jelképe ugyanis magában foglalja azt az emelkedési folyamatot, amely személyre és tárgyra egyaránt vonatkozik, és amely a szellemi átlényegülés útját mutatja.³¹ Ez az átváltozás a költemény központi helyén történik. A három versszakos szövegben a cezúrát és a fordulópontot a második strofa középső részében kettőspont jelzi. Innentől kezdve a mozgás egy másik, transzcendens síkra kerül át. Így az emelkedés immár nem pusztán fizikai és szociális jelentésében értelmezhető, hanem az isteni kiválasztottság jelképeként is: a lépcső „lassan és Isten kegyelméből az égbe és semmibe” (RWK I 1996, 487, ford. tőlem: Sz. Z.) nyúlik. E szimbolikus folyamat azonban metafizikai vonatkozásában is kétértelmű. Hiszen az ég, mint minden felfelé törő mozgás célja, öncélúnak mutatkozik. Mivel a szöveg egyértelműen csak az út végét jelzi, anélkül hogy utalna beteljesítő értelmére, a felemelkedés transzcendens, illetve vallásos funkciója kérdéses marad.

Mégis, az építmény a vitatott végcél és a lépcső-szerep befejezetlensége ellenére sem értelmetlen. Lényegi funkcióját ugyanis az esztétikai formák reprezen-

³⁰ Az idézetek fordítása tőlem: Sz. Z.

³¹ Lásd még SCHUSTER 2001, 120.

tációjában nyeri el. Pontosan úgy, miként ezt Thomas Mann *Királyi fenség* című regényében láthatjuk, ahol a mű központi alakjának, Klaus Heinrich hercegnek a „formális létét” az esztétikai szerep igazolja. A kiválasztottság ugyanakkor Ril-kénél éppúgy, mint Thomas Mann műveiben, nemcsak kiváltságot jelent, hanem nyomasztó terhet is. Mert a mindenkori csodálatnak, amely a kiválasztottak osztályrésze, súlyos ára a magány: a lépcső „egyedül vezet felfelé a mellvédek között” (uo.). Az emberi környezettől elkülönítve a kiváltságosok boldogsága ezért többnyire csak narcisztikus énkiteljesedés. A felfelé ívelő út látványa mintegy kárpótlás: lent áll a hódolók serege, mely nem követheti a magasba törőt. A „mintha” kötőszó itt nem csupán a hasonlítás feltételes módozatát fejezi ki, hanem azt a távolságot is, amely a mindennapi emberek világát a kiválasztottétól elhatárolja.

Az egyre karcsúsodó lépcsősor a magasba emelkedés mellett a kifinomulás folyamatát is jelképezi. Ezzel az arisztokratikus létforma tárgyi szimbóluma közvetlenül kapcsolódik az esztétikai átváltozás és a szellemi átlényegülés mozzanatahoz. És ez az a pont, ahol a „sehová sem vezető” út elnyeri lényegi funkcióját, mivel az esztétikai reprezentáció öncélként is igazolást nyer azzal, hogy eszményi tökéletességében és szépségében tárul elénk.³² Azáltal pedig, hogy e hierarchikus struktúrában a csúcson nem valamiféle elvont szellemiséget jelenít meg, hanem a szépség érzékileg észlelhető és élvezhető valóságát, a vonzerő még nagyobb. Ez a kettős kisugárzás tartja fenn a magasba törő erő dinamikáját. Nem véletlen, hogy a szöveg explicit formában csak ezt a linearitást, ezt a felfelé haladó mozgást mutatja, amely az esztétikai teleológia értelmét jelenti. A szövegjelentés összetettségéhez tartozik azonban a mozgás rejtett kiegészítése, amely – a földi lét törvényét követve – kört ír le, miként ezt az *Oszlopfő* című vers szemlélteti, ahol az ég felé hajtó erő a földre végül mégiscsak visszatér.³³

Bármely irányú is azonban a mozgás, amelyet az itt vizsgált versek tárgyiasságukkal önmagában is szemléltetnek, szimbolikus kiterjesztésükkel pedig filozófiai mélységet nyernek, közös lényegét a kitörni vágyó erő képezi. A távlat vonzása az, amely ezt a mozgást fenntartja, s melyben nem nehéz felismerni az önkiteljesedés szüntelen vágyát: a magasba törő szellemét éppúgy, mint az idegen világot felfedezni akaró útra kelést. A lírai életmű egészében jelen van e létteljességet sóvárgó akarat: a korai művekben éppúgy, mint a kései alkotásokban. Ezt bizonyítja már az életmű első, poétikai teljességgel bíró kötetének, *Az áhítat könyvének* rögtön a második darabja, a *Szélesedő kört száll be a létem*, amely „Istent körözve” a végtelent kísérti.³⁴

³² Lásd még DAVID 1987, 330.

³³ A vers részletes elemzését lásd SZENDI 2010, 211–214.

³⁴ Rüdiger Görner a körmozgást „antilineáris fejlődéskoncepciónak” nevezi (GÖRNER 2004, 71).

Szélesedő kört száll be a létem,
 begyűrűzve a tárgyat, a tért.
 Az utolsó kört tán el nem is érem,
 de megpróbálok azért
 (19, ford. Nemes Nagy Á.).

A makacs bizalomban, amellyel a lírai én a végső kudarcot bár számba veszi, de csak a panteisztikus átlényegüléssel törődik, ott rejlik az alkotó szellem vetélytárs-öntudata a Teremtővel szemben. Mert igaz ugyan, hogy a szerzetes-szerep a kötet verseiben formálisan az Isten iránti hódolatra kötelez, a művész-én tudatosan megszegi az alázat fogadalmát, miként ezt az *Ezek Michelangelo napjai* kezdetű vers is bizonyítja. A „minden mértéknek felette / álló” (24) teremtő zseni alakjában Rilke azt a kiváltságos művészt látja és láttatja, akit egyedül az „élet anyaga” és mindenség-élménye tart lázban, és az isteni becsvágy, „hogy az egészet *együl* fogja át” (25). Isten az egyetlen, s egyszersmind utolérhetetlen rivális, akihez az alkotó művészt ambivalens indulat fűzi: „Nagy gyűlöletével imádjá hát, mert ily elérhetetlen” (25, ford. Lator L.).

Míg a korai líra reveláló élménye az Én számára a transzcendens körmozgás, melyben a lírai szubjektum kiterjesztése a teremtés igényét is magában foglalja, a középső korszak egyik emblematisz verse, *A tékozló fiú kivonulása*, már e transzcendencia lázadó meghaladását tartalmazza. A költemény a bibliai parabolát teljesen átértelmezi azzal, hogy a hangsúlyt nem a megtérésre, hanem épp ellenkezőleg, a címben is jelzett „kivonulásra” helyezi, a választás döntő pillanatára, amely az Ént az ismert világból az ismeretlenbe, a végtelen lehetőségek, de egyszersmind a kudarcos veszélyek távlatába lendíti. A kérdésre – „S mi hajt?” – a válasz, a részben bizonytalan, s mégis elemi erejű érzések, irracionális vágyak felsorolása: „Alkat, ösztönös éhség, / türelmetlenség, homályos reménység, értetlen s meg nem értett mámorunk [...]” (131, ford. Kálnoky L.). Rilke költői világában a belső szükség-szerűség kifejeződései ezek a fogalmak, annak az érzéskomplexumnak töredékes felvillantása, amely a lét távlatait kutatja, s az Én sorsdimenzióját mindig e végtelenség élményközegébe helyezi.

S még akkor is, amikor a „mulandóság szelleme / a gyanutlan-érzöt” (323, ford. Tandori D.) megérinti, miként ezt az életművet lezáró *Szonettek Orpheuszhoz* tanúsítják, az elmúlással konokul szembeszegülő erőt hangsúlyozza:

Valónkkal mégis, hogy sodratunk.
 nem múlt erőnkkel így vagyunk
 isteni-létü szokás
 (323, ford. Tandori D.).

Az idézett 27. szonett zárósora különös, de rendkívül pontos azonosítást használ: „isteni-létű szokás”, amely hű fordítása az eredetinek: „als göttlicher Brauch” (RWK II 1996, 271). Változatlan igényformálás ez a transzcendens részesedésre, anélkül hogy az Én istenivé stilizálná önmagát. Az állítás a „szokásjogra” hivatkozik, amely a transzcendens-kapcsolatot, a teremtés „művészrokonságát” változatlanul feltételezi. Az Én és a világ közötti ellentét megszüntetésével a mindent átfogó egység érzését fejezi ki a *Szonettek Orpheuszhoz* I. részének 2. ciklusdarabja. A „már-már leány” átlényegítő jelenlétével a lét és a világ álmoként jelenik meg.³⁵ Az egész ciklus záródarabja pedig – igazi költői testamentumként – utoljára vall a létezés élményéről, s a teremtő Én küzdelméről a halhatatlansáért.

S ha elfeled majd e földi lét,
„Eliramlok” – mondd a néma földnek.
S szólj a fürge vízhez így: „Vagyok”
(325, ford. Szabó E.).

A föld és víz metaforikus ellentételezésével és összekapcsolásával az Én még az orpheuszi búcsú gesztusában is igényt tart a teljességre: az örökké megújuló víz mozgására és a föld állandóságára.

S bár a létmozgás formái a mitológiai szerepkapcsolat révén látszólag az Énre szűkülnek, az önmegszólító verstípus lehetőségéből következik, hogy a megszólított – „Messzeségek halk barátja” – általánosabb érvényű személy, miként a költői imperatívusz is mindnyájunknak szól: „Változz azzá, mit a lét akar” (324, ford. Szabó E.).

Bibliográfia

- ADLER, Jeremy (2000), Vom Raum zum Weltinneraum: Rilkes Deutungsgedichte, in Adrian STEVENS – Fred WAGNER (Hrsg.), *Rilke und die Moderne. Londoner Symposium*, München, Iudicium 2000.
- BALDAUF, Kunibert (1987), Die Funktion von ist- und tut-Prädikationen in Rilkes Gedicht ‚Der Panther‘. Zur Analyse poetischen Sprachgebrauchs in der Lyrik, in Walter SEIFERT (Hrsg.), *Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag*, Köln-Wien, Böhlau.
- BECKER, Sabina (2004), Rainer Maria Rilke und die Stadtliteratur der Jahrhundertwende, in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bd. 25, 45–62.
- BERTHOLD, Helmut (2010), Lessings und Rilkes Karussell-Gedichte, in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bd. 30, Göttingen, Wallstein Verlag, 245–260.

³⁵ Lásd EGEL 2014, 380.

- BOLLNOW, Otto Friedrich (1951) *Rilke*, Stuttgart, Kohlhammer.
- BORMANN, Alexander (2001), Würzburg, Königshausen & Neumann.
- DAVID, Claude (1987), Die Leere und die Fülle. Über eine Metapher in der Lyrik R. M. Rilkes, in Rüdiger GÖRNER (Hrsg.), *Rainer Maria Rilke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 319–333.
- DECKER, Gunnar (1996), Überschreiten, aber kein Wohin, in *neue deutsche literatur*, 44. Jg., Heft 6, 49–53.
- DUHAMEL, Roland (1987), Rilkes Neues Gedicht ‚Der Hund‘, in *Germanistische Mitteilungen*, H. 25, 39–43.
- ECKEL, Winfried (1999), Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry, in Manfred ENGEL–Dieter LAMPING (Hrsg.), *Rilke und die Weltliteratur*, Düsseldorf–Zürich, Artemis und Winkler, 236–259.
- EGEL, Antonia (2014), *Musik ist Schöpfung. Rilkes musikalische Poetik*, Würzburg, Egon-Verlag.
- FÜLLEBORN, Ulrich (1997), Rilke 1906 bis 1910. Ein Durchbruch zur Moderne, in Vera HAUSCHILD (Hrsg.), *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 160–180.
- GEROK-REITER, Annette (1996), *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“*, Tübingen, Niemeyer.
- GÖRNER, Rüdiger (2004), *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*, Wien, Zsolnay.
- JAYNE, Richard (1972), *The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke*, Frankfurt am Main, Athenäum.
- KAISER, Gerhard (1996), *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen*, Bd. II. *Von Heine bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main, Insel Verlag.
- MÜLLER, Wolfgang G. (1999), Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne, in Manfred ENGEL – Dieter LAMPING (Hrsg.), *Rilke und die Weltliteratur*, Düsseldorf, Artemis und Winkler.
- NAUMANN, Helmut (1991), *Studien zu Rilkes frühem Werk*, Rheinfelden–Berlin, Schäuble.
- NEUMANN, Gerhard (2001), Rilkes Dinggedicht, in Dagmar OTTMANN – Markus SYMMANK (Hrsg.), *Poesie als Auftrag. Festschrift für Alexander von Bormann*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 143–161.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980), *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Karl SCHLECHTA, München–Wien, Hanser.
- OCKENDEN, Ray (2000), Rilkes „Neue Gedichte“: Perspektive und Finalität, in Adrian STEVENS – Fred WAGNER (Hrsg.), *Rilke und die Moderne. Londoner Symposium*, München, Iudicium.
- PARK, MiRi (2008), *Jenseits der Referenz? Ästhetik und Poetik der Abstraktion im mittleren Werk R. M. Rilkes*, München, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.
- Rainer Maria Rilke versei* (1983), Budapest, Európa Könyvkiadó.
- RILKE, Rainer Maria (1996), *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Manfred ENGEL – Ulrich FÜLLEBORN – Horst NALEWSKI – August Stahl, Frankfurt am Main–Leipzig, Insel [= RWK I–IV].

- RUFFINI, Roland (2006), *Rilkes Seins- und Kunst-Begriff im Spiegel seiner dichterischen Welt*, 2. Auflage, Lübeck, Marburg, Der Andere.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1977), *Werke in zehn Bänden*, Bd I, Zürich, Diogenes.
- SCHUSTER, Jörg (2001), Erfundene Evidenz. Rilkes Neue Gedichte, in Roland S. KAMZELAK (Hrsg.), „Historische Gedächtnisse sind Palimpseste“. *Hermeneutik–Historismus–New Historicism–Cultural Studies*, Paderborn, mentis.
- SIMON, Walter (1991), Zu Rilkes Sonett Römische Fontäne, in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Heft 18.
- SZENDI Zoltán (2010), *Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes*, Wien, Praesens Verlag.
- UNGLAUB, Erich (2002), *Rilke-Arbeiten*, Frankfurt am Main u.a, Lang.
- WEGENER-STRATMANN, Martina (2002), *Über die „unerschöpfliche Schichtung unserer Natur“. Totalitätsvorstellungen der Jahrhundertwende. Die Weltbilder von Rainer Maria Rilke und C. G. Jung im Vergleich*, Frankfurt am Main u.a, Lang.

A könnyű lét elviselhetetlensége

A felelősségvállalás és az etikus viszony hiánya
Arthur Schnitzler két elbeszélésében

1.

Arthur Schnitzler a bécsi irodalmi modernizmus talán széles körben is legismertebb és legnépszerűbb írója volt. Drámáit sokat játszották a Monarchián innen és túl, és játsszák ma is. Legutóbb az Örkény István Színház vitte színre a *Bernhardi-ügy* [*Professor Bernhardi*] című darabot, és a Radnóti Színpadon az *Anatol* című egyfelvonásos-ciklust mutatták be. Prózaműveit már az 1900-as évek elejétől egészen haláláig rendszeresen fordították magyarra. Hosszabb szünet után 1990-től műveiből inkább novella- és drámaaválogatások jelennek meg magyar nyelven, így a nagy életmű sok darabja tehát még fordításra, illetve újrafordításra vár.

Schnitzler népszerűségét többek között az adja, hogy művei tökéletesen illeszkednek azokba a kérdésselvetésekbe és problémákba, melyek a bécsi századvég szellemi életét és művészetét meghatározták. A Jung-Wien írók közül a társadalmi problémákat illetően Schnitzler számít a legkritikusabbnak, bár politikai témák irodalomba történő áttemelésétől egy-két kivételtől eltekintve (*Professor Bernhardi*, *Der Weg ins Freie* [Út a szabadba]) jobbára ő is tartózkodott. Műveiben azonban gyakran boncolgat morális és etikai kérdéseket, amelyeket mindig egyénekre vetít rá, még hozzá úgy, hogy az ábrázolt tipikus alakok hasonló helyzetekben általában nagyon hasonló válaszokat adnak. Így írásai az individuális példákon keresztül kora társadalmi, kollektív anomáliáiról is szólnak. Szövegeiben kezdeti korszakától fogva visszatérő motívumnak számít a halál, a szerelem és a játék, illetve ezek egymásba kapcsolódása; majd az 1900-as évek első harmadától kezdve egyre hangsúlyosabban tematizálódik a felelősség kérdése is. Ezek azonban túlmutatnak a 20. század elejének társadalmi visszásságain, és ahogyan maga Schnitzler is fogalmazott, olyan „örök témák”, melyek érvényessége nem időhöz kötött. Késői írásait pedig már erősen meghatározzák a morális és etikai problémák.

Magyarországon a germanisták körén túl Schnitzler inkább drámaíróként ismert, holott két regénye és elbeszélései egyaránt figyelemre méltóak. A továbbiakban az elbeszélésekre fókuszálva vizsgálom meg egy olyan problémát, amely jól láttatja Schnitzler helyét korának szellemi, társadalmi és kulturális palettáján. Az általam „könnyű létnek” nevezett életforma szorosán összefügg egy Schnitz-

ler munkásságában visszatérő momentummal, a felelősségvállalás hiányával. A schnitzleri súlytalan, lebegő alakok közös jellemzője, hogy életük a felelősségvállalás elkerüléséről szól, ily módon pedig bezárják magukat egy csakis önmaguk körül forgó világba, ahol nem tartoznak elszámolással a másik felé. Ez a hozzáállás határozza meg minden érzelmüket, így emberi kapcsolataikat és a szerelmeiket is. Ha ki is alakítanak valamilyen kapcsolatot a másik emberrel, az többnyire felszínes marad, és nem jut el olyan mélységig, hogy az őket foglalkoztató kérdésekről valódi kommunikációt folytassanak. Problémáikat halogatják, menekülnek előlük, ugyanakkor prolongálják is azokat, hiszen sosem jutnak el a reflexiónak arra a szintjére, hogy szembenézzenek velük. Ezért természetesen megoldást sem találnak, még akkor sem, ha életük egy nagyobb megrendülés után helyreállni tűnik, és látszólag békés mederben csordogál tovább.

Interpretációm alapját az adja, hogy meglátásom szerint az osztrák szerző a felelősségvállalást, illetve annak elmulasztását, hiányát elsősorban az emberi kapcsolatokon (ezen belül is leginkább a férfi–nő viszonyrendszerben) látatja, de ezek háttérében felsejlik az elégtelen kommunikáció problémája is. A magánélet csődjét, összhangban a kor kedvelt ábrázolási módjával, Schnitzler szinte mindig lélektanilag motiválja, ugyanakkor műveiben fontos szerepet játszik a nyelvi önkifejezés lehetetlensége is, amely visszavezethető a modernség alapvető tapasztalataira, a magabiztos szubjektum eltűnésére és az identitás bizonytalan voltára. Véleményem szerint a másik emberrel fenntartott felelősségteljes viszony és az embert foglalkoztató lényegi kérdéseket kifejező nyelv kapcsolata Schnitzler műveiben a lévinasi etikai fogalmak felől közelítve sikeresen értelmezhető.

Egy rövid elméleti bevezető után tehát, melyben Lévinas a felelősségről tett főbb állításait és gondolatait összegzem, Schnitzler két kiválasztott elbeszélésén mutatom be, hogyan ábrázolódik, milyen okai és következményei vannak a felelősségvállalástól mentes és a felületes beszéden alapuló könnyű létnek.

2.

Martin Buber *Én és Te* című 1923-ban írt esszéjében egy kölcsönösségen alapuló viszonyrendszert vázol fel, melyben a szeretet az Én és a Te önállóságát megőrzi, ugyanakkor felelősséggel ruházza fel az Én-t a Te iránt: „a szeretet nem tapad az Én-re, hogy aztán a Te csak »tartalma«, tárgya legyen, a szeretet az Én és a Te között [kiemelés az eredetiben, R. Sz.] van” (BUBER 1994, 19). A Te nemcsak embertársunk lehet, hanem bármely dolog, mellyel találkozunk és amely találkozáson keresztül a világhoz kapcsolódunk. Ugyanakkor a Te szférája nem azon tevékenységek sora, „melyeknek tárgya van” (BUBER 1994, 6), nem az érzékeinkkel tapasztalható tárgyi világ része. A nyitott és az abszolút kölcsönösségre építő viszony, mely az Én és a Te között létrejön, azért létfontosságú, mert „[a]z ember a

Te által lesz Én-né” (BUBER 1994, 36). A Te nem az Én-en kívül van, hanem része annak, de oly módon, hogy az nem jelent uralmat a Te felett: „azt mondod neki: Te, s neki adod magad, ő azt mondja neked: Te, s neked adja magát. Róla nem juthatsz egyetértésre másokkal, egyedül vagy vele; de megtanít másokkal találkozni, s állni a találkozást” (BUBER 1994, 41–42).

Emmanuel Lévinas ötven évvel később a Buber által felvázolt rendszert gondolja tovább, amikor a Másikkal való viszonyunkról ír a *Teljesség és Végtelen* (LÉVINAS 1999) című munkájában. Szerinte a szeretet az, ami az embert képes morális lényvé tenni és egy morális létbe elvezetni. Ez a szeretet alapvetően a halálhoz kapcsolódik, ugyanis a Másik elmúlásától való félelemben nyilvánul meg. Ilyenkor a Másik halála jobban megrendít, mint a magunké, a Másik arcában szembe-sülünk a halállal. Ebből a tapasztalatból alakul ki Lévinas szerint a felelősség (vö. ABBT 2006, 140). A felelősség gyökere a találkozás a Másik arcával, aki a találkozás pillanatában megszólít, mi pedig ezáltal feleletre kényszerülünk. A megszólított viselkedése, de egész léte is reakció lesz a megszólításra. A felelet elkerülhetetlensége, mely magában foglalja az ember minden viselkedésformáját, adja a „felelősség” alapját (BUDDENBERG 2018, 148). A szubjektum az „etikai” megszólításra adott válasznak mintegy következménye, tehát azáltal jön csak létre, hogy a Másik, a megszólítás által feleletre kényszeríti (FLATSCHER 2016, 138). A felelősségvállalás tehát nem szabad választás kérdése, hanem, ahogy Ullmann Tamás fogalmaz, „már azelőtt a felelet helyzetében vagyok, hogy tudatosan akar-nám ezt a feleletet” (ULLMANN).

A Másik, hasonlóan Buber Te-jéhez, Lévinas-nál sem egy az egyéneken kívül lévő entitás, hanem a szubjektum szubjektivitásának része, akiért és aki által a szubjektum egyáltalán létezik (FLATSCHER 2016, 148–149). Ullmann Lévinast idézve hangsúlyozza, hogy „a kifejezésként megjelenő másik értelemforrásnak bizonyul, olyan értelemforrásnak, ami tőlem, a megfigyelőtől, teljesen független. A viszony nem értelemadást, hanem egy értelemforrással való találkozást jelent” (ULLMANN). Lévinas így fogalmaz: „Csak a beszélgetőtárs lehet a tiszta tapasztalat célpontja, amikor a másik úgy lép viszonyba, hogy közben *kath'auton* marad; amikor oly módon fejeződik ki, hogy nem valamilyen »nézőpont« alapján egy neki kölcsönzött fényben fedjük fel” (LÉVINAS 1999, 49). Fontos tehát, hogy e kapcsolatban a Másikat ne tárgyiasítsuk azáltal, hogy saját akaratunkat, gondolkodásunkat, világhoz való viszonyunkat stb. látjuk bele vagy kényszerítjük rá.

Viszonyunkat a Másikkal meghatározza a nyelv is, melynek Lévinas etikai dimenziót tulajdonít abban az esetben, ha abban valami lényegi fejeződik ki, tehát ha a nyelv egy előzetes gondolattól nem korlátozva, szabadon működhet. Ullmann szerint az etikai nyelv „olyan értelemösszefüggés, amit először az alteritás tapasztalatán keresztül pillanthatunk meg” (ULLMANN). Az alteritás tapasztalata pedig a Másiknak mint arcnak a megjelenésében történik, amikor az arc a másik kifejezése, mely engem válaszra készítet. A minőségi, felelősségteljes viszony a

Másikkal az etikai nyelvhez kötődik oly módon, hogy Lévinas az arcot a transzcendensként, a beszédet pedig annak feltárulkozásaként értelmezi, és így jöhet létre egy az egoizmustól teljesen mentes kapcsolat.

3.

Schnitzler egy aforizmájában abban határozza meg minden szerelmi kapcsolat problematikus voltát, hogy megkötve érezzük magunkat, miközben folyamatosan a szabadságra áhítozunk, és anélkül próbáljuk megkötni a másik embert, hogy meg lennénk győződve arról, hogy ehhez jogunk van.¹ Ez az állítás összecseng a Lévinas által megfogalmazott ideális viszonyal, mely nem tör a Másik uralására, hanem megtartja annak szabadságát, és éppen ezáltal vállal érte és iránta felelősséget. A kívánatos szerelmi kapcsolatban tehát mindkét fél megőrzi integritását és nyitott a másik felől áradó megszólításra. Ez a viszony Schnitzler műveiben sohasem teljesül, mert az egyik fél egoizmusa, gyávasága, hiúsága, a nyitottság hiánya, társulva a felelősség háritásával lehetetlenné teszi azt.

A szerző műveiben tehát ex negativo bomlik ki a szeretet a felelősség és a nyelv egymásra vonatkozásának, a buberi és lévinasi fogalmakhoz hasonló értelmezése. Schnitzler elbeszéléseinek ismétlődő központi problémája az egyén gyenge identitása, melyből eredően nem képes tartalmas, tartós és igazi emberi kapcsolatokat építeni. A megrendült identitás kihat a nyelvhasználatra is, mely az individuum kontúrталanságát követve a legtöbb esetben üres udvariaskodás vagy felszínes fecsegés formájában nyilvánul meg. Amint a beszélgetőtárs megkísérel a beszéd pusztán hangulatteremtő szintjén túllépni, és azt valódi kommunikációvá tenni, a központi alakok azonnal a nem elköteleződő beszéd mögé vonulnak vissza. Ez a jelenség már a korai művekben tetten érhető, szembeszökő a műfajuknál fogva dialógusra épülő drámákban és ott van az első világháború alatt és után keletkezett, hosszabb és formailag tradicionálisabb nagy elbeszélésekben.

A továbbiakban a fenti szempontrendszer segítségével az 1911-ben megjelent *Der Mörder* [A gyilkos], valamint az 1914-ben írt és 1917-ben kiadott *Doktor Gräsler, Badearzt* [Doktor Gräsler, fürdőorvos] című elbeszéléseket vizsgálom.² A két szöveg két extrém pozíciót jelöl ki abban az értelemben, hogy az elsőben a központi alak szerelmi életének sikertelensége gyilkossághoz vezet, és legvégül egy öngyilkossággal is felérő halálos kimenetelű párbajjal végződik, a második

¹ Daß wir uns gebunden fühlen mit der steten Sehnsucht nach Freiheit – und daß wir zu binden versuchen, ohne die Überzeugung unseres Rechts dazu, das ist es, was jede Liebesbeziehung so problematisch macht” (SCHNITZLER 1993, 70).

² A két szöveg nem jelent meg magyarul, ezért az idézett szöveghelyeket saját fordításomban közlöm [Ritz Sz.].

pedig éppen a változatlanóság, a változni képtelenség körforgásával és látszólagos kiegyensúlyozottságával mutatja meg a súlytalan élet hétköznapi szörnyűségét.

A *Der Mörder* egy jómódú fiatalember története. Alfred két nővel folytat párhuzamosan szerelmi viszonyt, a társadalmilag mélyen alatta lévő eladólánnyal, Elisével, aki egy áruházban dolgozik, és Adelével, a saját köreiből tartozó fiatal nővel, egy gyáros lányával. Amikor a férfi nehezen elhatározza, hogy szakít Elisével, kiderül, hogy a lány szívbeteg³, ezért a fiatalember nem meri bevallani, hogy kapcsolatuknak vége. Marad minden a régióban, Alfred titokban fenntartja mindkét kapcsolatot, és odázza a szakítást. Amikor Alfred feleségül kéri Adelét, a lány apja egy év türelmi időt szab. Megkéri a fiút, utazzon el, ne írjon lányának, és ha az év leteltével mindketten fenntartják házassági szándékukat, megtörténhet az esküvő. A fiatalember a sors adományának tekinti ezt az évet, hiszen időt nyer, hogy Elisével közölje a változást. Elutazik vele, ám a lány állapota súlyosbodik, gyakori rohamok gyöttrik, és olyankor morfiummal kezelik. Alfred egyrészt titokban szerelmes leveleket írogat Adelének, másrészt féltékenyekedik, ha Elise körül felbukkan egy-egy hódoló. Az is felmerül benne, hogy a lány halála megoldhatná minden gondját, hiszen nem kellene bevallania, hogy mást szeret, és véget kíván vetni a kapcsolatnak. Türelmetlensége a lány állapotának rosszabbodásával egyre nő, ám a morfium mindig képes az állapotán segíteni. Végül Alfred gyilkosságra szánja el magát: nagy adag morfiumot kever Elise éjjeli adagjába, mely halálosnak is bizonyul. A fiatalember megkönnyebbül, nem érez büntudatot, és azonnal táviratozik menyasszonyának. Választ azonban nem kap, csak többszöri sürgetésre érkezik egy szűkszavú távirat, mely egy megadott időre a gyáros lányának házába rendeli. Ott megtudja, hogy Adele időközben beleszeretett másba, sőt az eljegyzés is megtörtént, az ő kapcsolatuknak pedig annak ellenére is visszavonhatatlanul vége, hogy Alfred bevallja Adelének a gyilkosságot. A fiatalember az önkívület szélén öngyilkosságra készül, ám előtte egy báró, akivel korábban egy hajón utaztak, és aki szemet vetett Elisére, szembesíti azzal, hogy Alfred gyilkos. Párbajra hívja és lelövi. Halála pillanatában Alfred az általa meggyilkolt Elise képét látja.

Alfred viszonya Elisével nem egyenrangú, a férfi dominanciáján alapul. Feladatja a lánnyal a munkáját, hogy az csak az ő rendelkezésére álljon. Egy év után azonban unni kezdi a helyzetet, és egyre gyakrabban jár társaságba, ahova Elise státuszánál és társadalmi helyzeténél fogva nem tarthat vele. Amikor Adelét megismeri, már csak a megszokás tartja egyben a kapcsolatot, de Elise állandó szeretete és mit sem sejtése megnehezíti Alfred dolgát.⁴ Furcsa, köztes érzelmi állapotba kerül: abba a nőbe szerelmes, akivel éppen van, és olyankor a másik megszűnik

³ Michaela Perlmann a betegséget tekinti a novella központi motívumának, melyet a korhadó századvég hangulatának szimbólumaként értelmez. (Vö. PERLMANN 1987, 136–137.)

⁴ Charlotte Woodford ebben a mozzanatban látja az elbeszélésben rejlő iróniát, ugyanis Elise feltétlen szerelme Alfred önérzetének egyik lényeges eleme. (Vö. WOODFORD 2014, 206.)

létezni a számára. Elise iránti érzései inkább csak pillanatnyi fellángolások a már kihűlő kapcsolatban, de elegendőek ahhoz, hogy az igazság kimondását elbizonytalanítsák és megakadályozzák. A lány betegsége is sokkal inkább csak ürügy, hogy ne nézzen szembe saját mulasztásával és a cselekvés erkölcsileg megkérdőjelezhető hiányával. Alfred azáltal, hogy önhatalmúan dönt Elise sorsáról, megfosztja a választás és a döntés jogától, tárgyasítja őt. Elise nem tud olyan hatással lenni Alfredre, hogy az a levinasi értelemben „megszólítva érezze magát”, tehát feleletre és ezzel felelősségre kényszerüljön. A felelősség hiánya elsősorban abban nyilvánul meg, hogy Alfred maga előtt úgy indokolja Elise becsapását, mintha az valójában a lány érdekét szolgálná. A gyilkossággal pedig véglegesen és végletesen a saját döntése tárgyává teszi Elise sorsát, és így teljesen a maga hatalma alá helyezi őt. Éppen az ellenkezője érvényesül a Buber és Lévinas által leírt emberek közötti ideális kapcsolatnak. Alfred számára a másik halála nem jelent megrázkódtatást, nem döbbsenti rá annak saját létét is megcsonkító hiányára. A másik halála nem több egy gyakorlati probléma megoldásánál, az önkényesen elvett élet csupán egy másik viszony zavaró tényezőök nélküli fenntartását teszi lehetővé.

A történetet egy Alfred nézőpontjába és gondolataiba, érzéseibe is belemélyítő külső elbeszélő mondja el. Az elbeszélés mindkét nőt ebből a kettős, egyszerre külső és belső perspektívából láttatja, bár Adele a novella végéig tulajdonképpen háttérben marad, és Elise van folyamatosan jelen. Adele csak a gyilkosság után lép elő, amikor látszólag átmenet nélkül magához ragadja a kapcsolat irányítását, és egyben annak végét is kimondja. Ez a fordulat Alfredet teszi teljesen kiszolgáltatottá, és degradálja tárggyá. A novella tehát az ismétlés struktúráján át mutatja meg, hogyan vonja meg az egyik fél a másiktól az önrendelkezés jogát. A felelősség kérdése ebben a szövegben ugyanakkor nemcsak a szerelmi viszonyra korlátozódik, hanem a másik élete feletti totális rendelkezés etikai dimenziójával bővül ki. Alfred egoizmusában és saját vágyainak minél maradéktalanabb beteljesítésében odáig jut el, hogy elveszi Elise életét. Charlotte Woodford értelmezésében ez az önzésből elkövetett gyilkosság maga az amoralitás, és olyan súlyos megsértése a normának, amelyért Alfred végül nem tudja menteni magát (WOODFORD 2014, 206). A korábban döntésképtelen Alfredet paradox módon a gyilkosság teszi magabiztossá. A sorsot kísérti meg, amikor „vagy azért, hogy maga semmisítse meg eddigi tette gyümölcsét, vagy hogy egy merész húzással feloldozza magát, az orvosért sietett. Ha az rájön, hogy mi történt itt, akkor vesztse el a játékot örökre, de ellenkező esetben egyszer s mindenkorra felmenti magát bűn és bűnbánat alól” (SCHNITZLER 1988, 63). Az orvos megérkezése és a halál beálltának megállapítása után Alfred „szemében nem tettettett őrült pillantással” a halott mellé omlik, és homlokát annak térdéhez nyomja. De az érzelmkitörés valóságát kétségessé teszi, hogy az orvosnak „fejét csóválta és belső tisztánlátásának teljes birtokában, mintha megkésített szemrehányást tenne magának, suttogta: »Bárcsak követtük volna az utasításait«” (SCHNITZLER 1988,

64). A feltételes mód használata megerősíti, hogy a külső benyomás és a belső folyamatok között szakadék húzódik.

Alfred alapvető hiányossága, hogy képtelen a döntésre, ezért gyengeségből kerül bele a kettős játékba. Döntési helyzetben mindig haladékot remél, és ha erre lehetőséget kap, azt sorsszerűségként értelmezi.⁵ Fatalista hozzáállását jól érzékeltetik az alábbi sorok: „elég erősnek hitte magát, hogy elfogadja az áldozatot, mellyel, bármily szörnyű is volt, a sorsszerű összefüggések egymásra hatásával három ember sorsa végül mégiscsak kedvező fordulatot venne” (SCHNITZLER 1988, 60). Saját gyengesége feletti haragjában gyűlöli meg végül Elisét, és hogy magát minden következmény alól felmenthesse, emlékeiben a múlt is megváltozik, és pillanatnyi hangulatához igazodik. Így lehetséges, hogy Elisét hol szenvedélyesen szereti, hol gyűlöli, hol csak unja, attól függően, hogy hangulata mit diktál: „De eljött az óra, amikor, legalábbis Alfred számára, a csodaévnak hirtelen vége szakadt, és egyszerre elvesztette varázsát, sőt sivárabban, mint bármelyik, melyet eddig megélt, állni látszott az időben” (SCHNITZLER 1988, 56). Schnitzler alakjai egyik fő dilemmájának Martin Swales az egyén és az irányában elvárásokat megfogalmazó embertársai közötti feszültséget látja (SWALES 1971, 41). A figurák a távolságtartás és az intenzív elköteleződés között ambivalens pozícióba kerülve őrlődnek, ezáltal személyes kapcsolataik egyszerre szolgálják az önkiteljesítést és az egyéniség feladását (SWALES 1971, 41).

Alfred képzetében személyisége egy gyilkosra és egy polgárra hasad, az előbbit tiszteletet parancsoló, romantikus nagyságként éli meg, és nem kapcsolja össze másik énjével. Sőt, még a fürdőszobai tükörbe vetett pillantás is – mely nem csupán testének meztelenségét mutatja meg – úgy szembesíti önmagával, hogy a tudatosított gyilkosságtól csak nő az önbecsülése, és magabiztosságát is visszanyeri: „szemében látta a kemény csillogást, méltóbbnak érezte magát, mint valaha, hogy várakozó menyasszonyát szívére ölelje, és – ajkán gúnyos fennsőbbiség – biztosabb volt annak szerelmében, mint eddig bármikor” (SCHNITZLER 1988, 68).

Az ismétlésre épülő elbeszélésben ez a mozzanat készíti elő a szintén érzelemmentes, hideg és önző, továbbá a kötődésre szintén alkalmatlan Adele részéről később érkező csalódást. A tükörszimbólum ebben az értelemben is érvényesül a műben: Adele mintha Alfred tükörképe lenne, azzal a különbséggel, hogy a férfivel ellentétben ő határozottan kitart elhatározása mellett. Alfred Schnitzler azon alakjai közé tartozik, akik kényelmük vagy önzésük miatt nehéz helyzetekben a könnyebb utat választják. Ez furcsamód akkor is így van, ha gyilkolni kell, mert

⁵ Marie Kolkenbrock Pierre Bourdieu elmélete felől közelítve a sors krízishelyzetekben történő megidézésében az egyéni felelősség előli kitérést látja, aminek következtében a schnitzleri alakok azokat a társadalmi struktúrákat fogadják el kritikátlanul, melyek a kritikus helyzeteket és a kényseritetség érzését előidézik. Vö. KOLKENBROCK 2017, 88.

könnyebb megölni azt, aki tudtán kívül, csak pusztán létevel az igazság kimondására kényszerít, mint vállalni az igazsággal járó kényelmetlen következményeket.

Alfred halála pillanatában Elisére gondol, a „kimondhatatlanul szeretett” (SCHNITZLER 1988, 72) lényre, és amikor a halál sötétsége lassan körülveszi, úgy érzi, bűnét már levezekelte, és a lány után megy a „semmibe” (SCHNITZLER 1988, 72). Az elbeszélés mintha a szemet szemért törvényének beteljesülésével zárulna. Bár halálért halál jár, mégsem ilyen egyszerű a dolog: Alfred nem azért vágyik a halálra, mert lelkiismerete a gyilkosság után nem engedi tovább élni, vagy mert nem viseli el, hogy az igazán szeretett Elisét megölte. A valódi ok az, hogy „viszszament a parti”, nem vált valóra az, amire számított, és amiért ilyen szélsőséges tette ragadtatta magát. A deklaráltan ateista szerző ebben a művében is kizárja a túlvilág létezését, és a nagyon is határozott „semmit” teszi az élet végére. A transzcendenciához való viszonyban Schnitzler nem mutat rokonságot Buberrel és Lévinasszal, akik a Másik fogalmába a transzcendenst is beleértik. Ezért a másikkhoz való etikus viszony Schnitzlernél mindig két ember kapcsolatára korlátozódik, anélkül hogy a felelősséget ennél tágabb dimenzióban értelmezné. De a negatív emberi kapcsolatok a transzcendens tényező nélkül is ugyanannak a felelősségvállalásnak a hiányában gyökereznek, amelyet Buber és Lévinas a másikkhoz fűződő viszonyban elengedhetetlennek tartanak – legyen az Isten, ember vagy akár dolog.

Alfred esetében a két nő eszköz egy nárcisztikus ember számára, aki szerelemként éli meg és ünnepli saját érzelmeit, míg az a személy csupán másodlagos marad, akire ezek az érzelmek irányulnak. Csak magára figyel, nem érzékeli a körülötte zajló változásokat, időérzéke könnyen felborul, ennél fogva krízishelyzetekben megzavarodik, mert elmosódik a tudatos és a képzelt cselekvés közti határ. Nem válik szét múlt és jelen sem, így emlékei szabadon változtathatók és igazíthatóak az adott körülményekhez, vágyakhoz, fantáziákhoz. „A múltat elintéztettek tekinteni, a jövőt a gondviselésre bízni – mindkettő azt jelenti, nem értjük a jelen értelmét, mely eleve csak annyira érvényes valóságként, hogy az emlékezet hűségével képes megőrizni a múltat, a felelősség tudatával magába tudja vonni a jövőt” (SCHNITZLER 1993, 51), írja Schnitzler egy aforizmájában. A schnitzleri alakokból hiányzik a három idősík tudatos elkülönítése, legtöbbjük számára csak a jelen fontos. A múlt általában akkor bír jelentőséggel, ha elégedetlenek életükkel, a jövő pedig körvonalazatlanul, általános, nem megvalósuló tervek szintjén jelenik meg. Az egyetlen idődimenzó a könnyű lét lényege, mert így a felelősség mint etikai kötelesség kizárható lesz.

4.

Schnitzler másik elbeszélése, a *Doktor Gräsler, Badearzt* is hasonló alaphelyzetre épül, mint a *Der Mörder*, de tragikus kimenet nélkül. A történet Lanzarote szigetén kezdődik, ahol a negyvennyolc éves Emil Gräsler fürdőorvos a főszezon leteltével éppen Németországba készül visszautazni. Az addig vele élő, néhány évvel idősebb hajadon nővére, Friederike egy héttel korábban ismeretlen okból öngyilkosságot követett el. Az orvos a német fürdővároskában megismerkedik a húszas éveit végén járó Sabinéval. Sabine okos, intelligens és határozott nő, akinek nemcsak ambíciói vannak, de „múltja” is: ápolónőként Berlinben eljegyezte egy fiatal orvos, aki a jegyesség alatt tüdőbajban meghalt. Kapcsolatuk Gräslerrel egyre szorosabbá válik, már közös terveket is dédelgetnek: Gräsler meg akar vásárolni egy közeli szanatóriumot, melyet Sabinéval együtt működtetne. Amikor Friederike hagyatékának ügyében néhány hétre vissza kell térnie szülővárosába, elutazása előtt Sabine levélben bevallja neki, hogy bár nem szerelmes, megszerette az orvost, és összekötné vele az életét. Gräsler büszkeségét sérti, hogy a lány kritikus vele, és zavarja, hogy döntésre akarja kényszeríteni. Visszautasítja Sabinét, és megbántva elutazik.

Otthon megismerkedik egy Katharina nevű eladólánnyal, aki Schnitzler jellegzetes „süßes Mädel” alakjai közé tartozik. Nem tartós kapcsolatot keres, és a Gräslerrel töltött idő kikapcsolódást és kicsit könnyebb életet jelent neki. A férfitől kisebb ajándékokat kap (színházjegyet és meghalt nővére ruhadarabjait), és Gräsler lakásában együtt töltik a lány egyhetes szabadságát. Mindketten tudatában vannak, hogy viszonyuk csak időleges, Gräslerben mégis felmerül, hogy Sabine helyett inkább Katharinát vegye feleségül. Ez az érzés azonban naponta változik, és olyankor újra Sabine jár a fejében.

Gräslert egy napon a házban lakó csinos özvegy, Frau Sommer skarlátos kislányához hívják. Ekkoriban rendezgeti a padláson Friederike hátrahagyott iratait, és megtalált levelekből kiderül, hogy nővére élete messze nem volt olyan eseménytelen és üres, ahogy Gräsler azt gondolta. Dühöt és irigységet érez, amiért Friederike kizárta őt élete egy részéből, amelyről szabadon döntött, és amelyben az élvezetek is helyet kaptak. Hosszú betegeskedés után Frau Sommer skarlátos kislánya meggyógyul, Gräsler pedig páciensétől visszatérve arra megy haza, hogy Katharina búcsúlevelet hagyott, és távozott. A férfi megragadja az alkalmat, és rögtön visszautazik a fürdővárosba, hogy visszahódítsa Sabinét, aki azonban hűvösen kikoszorazza. Az orvos erre dühösen újra szülővárosába megy, hogy megkeresse Katharinát, de a lány addigra meghal skarlátban, mellyel az orvos fertőzte meg. Megrázza a hír, de a gyászában vigasztaló Frau Sommert fél évvel később, amikor újra Lanzarotéra érkeznek, már Frau Gräslernek hívják.

A fenti elbeszélést értelmezték az álszent nyárspolgár jellemtanulmányaként, melyben a vágyainak ellentmondásossága által folyamatosan gátolt átlagember

szétesése válik láthatóvá (vö. FLIEDL 2005, 227), de a nemekről szóló 20. század eleji vitához való hozzájárulásként is (vö. BECKER 2007, 159). Utóbbi értelmezés a szövegben megjelenő két nőtípusra, a „szentre”, akit Sabine testesít meg, és a Schnitzler által az osztrák irodalomban meghonosított „süßes Mädel”-re, Katharinára alapul. A két értelmezési irány azonban párhuzamba hozható, hiszen Gräsler, mint minden schnitzleri alak, inkább tekinthető típusnak, mintsem egyéniségnek, és ilyenként jó alapot szolgáltat a kor egyik fontos témájának, a nők társadalomban és párkapcsolatban betöltött pozíciójának és megítélésének bemutatásában.

Az átélt beszéd (erlebte Rede) technikájával megírt szöveg Schnitzler azon művei közé tartozik, melyek eseménytelenségükkel és látszólagos pozitív végükkel, ugyanakkor erősen ironikus felhanggal demonstrálják szereplői változásra való képtelenségét. Leginkább nárcisztikus és/vagy egoista magukba zártságuk miatt legfeljebb rövid időre szakíthatóak ki félresikerült életükből, de a gyökeres változtatástól éppen a fenti ok miatt megfutamodnak és végül mindig visszatérnek a megszokott viszonyaik közé. A társadalmilag jóváhagyott konvenciók, adott esetben a nőkkal szemben tanúsított elvárások csak megerősítik a Gräsler típusú alakokat saját kényelmes pozíciójukban, és egyben a felelősséget is leveszik válukról.

A felelősségvállalás kerülése indirekt módon már az elutazásra utaló első mondatban felsejlik: „A hajó indulásra készen állt” (SCHNITZLER 1997, 7). Míg a *Der Mörderben* az elhallgatás dominál, ebben az elbeszélésben a nyelv mint a felelőség elutasításának eszköze kap teret. Gräsler az első másfél oldalon csak mimikája és gesztusai által van jelen, holott olyan fontos és gyakorlati kérdésekről folytat párbeszédet a szanatórium igazgatójával, mint hogy a következő évben mikor tér vissza a szigetre. Az orvos szótlansága és gesztusai arra utalnak, hogy gyásza okán egyelőre nem akarja elkötelezni magát egy újabb szezonra: „nedves szemmel nézett a sziget partja felé”, „borúsan megrázta a fejét”, „csak egy tétova felpillantással válaszolt”, „felvonta szemöldökét, mintha szemével a múlt tovatűnő képeit követné”, „kalapjával kezében még mindig mélabúsan állt a fedélzet korlátjánál” (SCHNITZLER 1997, 7sk). A fenti részletek egy levert, passzív embert festenek le, akinek a túlságosan határozott és élénk igazgató mellett éppen a visszafogottsága tűnik szembe.

A címválasztás a központi alakkal kapcsolatban több szempontot előrevetít. A cím száraznak és hivatalosnak hat a névjegyzéket idézően megadott figura nevével és foglalkozásával. Gräsler esetében rendkívül fontos a foglalkozása, mert az társadalmi helyzetét és megítélését illetően egyaránt határozott konnotációkkal bír. Schnitzler életművében az orvosok legtöbb esetben a racionalitást és az emberséget képviselő pozitív figurák (lásd például Bernhardi vagy a *Der Sobn* című novella orvos-elbeszélője), a fenti elbeszélésben egyértelműen ironikus, hogy a nem kevés jellemhibával megrajzolt központi alak kapja ezt a hivatást. Ezt csak

tovább fokozza, hogy a külvilág előtt magával annyira elégedett Gräsler az orvostudomány egy olyan ágát gyakorolja, mely nem támaszt vele szemben túlzott elvárásokat. Munkája nem igényel magas szintű szaktudást, praxisa jól működik „anélkül, hogy különösen súlyos esetek túlságosan megterhelték volna orvosi felelősségérzetét” (SCHNITZLER 1997, 12). Harmadsorban – és ez nem független a másik két szemponttól –, Gräsler identitása foglalkozásából táplálkozik, de szakmailag nem elég jelentős fürdőorvosi munkája éppen identitása stabilitását kérdőjelezi meg. Hivatásához való viszonyát jól jelzi az az epizód, amikor az erdészházba hívják, amely egyórányi kocsútra volt a várostól: „a doktor kevésbé volt elragadtatva, ahogy amúgy sem kedvelte a helyi betegeket, akiknek kezelése sem nagy hírnevet, sem nagy nyereséget nem szokott hozni” (SCHNITZLER 1997, 12). Az irónia abban rejlik, hogy Gräslert egyszerre látjuk kívülről és belülről, és a belső perspektívából nyilvánvalóvá válik a szerepnek és az elvárásoknak történő megfelelés igénye és a belső bizonytalanság között fennálló feszültség.⁶ Az orvos általában mindig eleget tesz szerepének, nem is képes spontán reakciókra. Élete első pillantásra változatosnak tűnik, hiszen sok emberrel találkozik, fürdőorvosi állása előtt hajóorvosként dolgozott, így a beszélgetések során érdekes történetekkel szórakoztathatja hallgatóságát. De alaposabban megvizsgálva inkább monotonitás jellemzi az életét. Állomáshelyeit az évszakoknak megfelelően váltogatja ugyan, de mindig ugyanazokra a fürdőhelyekre tér vissza hosszú éveken át. Fontos számára az állandóság, mert ez adja meg a kereteket, ez jelöli ki be- és átlátható mozgásterét. Az elbeszélés körkörös szerkezete, melyre Konstanze Fliedl is felhívja a figyelmet (FLIEDL 2005, 226), megerősíti a változatlanságot. Ebben, ahogy Orosz Magdolna kiemeli, Schnitzler szkepszise nyilvánul meg, mellyel az ember változásra képességét szemléli (OROSZ 2018, 104).

A konvenciók Gräsler viselkedése mellett a beszédét is meghatározzák. Társaságban ügyel arra, hogy fenntartsa azt a benyomást, melyet szerinte az orvosoktól általában elvárnak. Ezért igyekszik méltóságát megőrizve hűvös, udvarias és tárgyilagos lenni. Általában a szakember pozíciójából nyilvánul meg, beszélgetései rendszerint felszínesek (vö. SCHNITZLER 1997, 30), és csak élettörténete mesélése alatt élénkül fel igazán. Elbeszélői szinten Gräsler beszélgetései gyakran jelennek meg a beszélő személyével és az elmondottak tartalmával szemben távolságtartásra módot adó indirekt beszéd formájában. A direkt beszédnél lényegesen több passzus mutatja meg Gräslert a gondolatain keresztül, és a figura tudattalan önjellemzésében az átélt beszéd is fontos szerepet kap. Az elbeszélői kommentárok nem csupán az orvos belső reakcióit tárják fel, de az alapos jellemrajzhoz is hozzájárulnak: „Ebben persze sok igazság van», vélte Gräsler hangjában az-

⁶ Fliedl szerint az elbeszélés iróniáját az adja, hogy egy nyilvánvalóan neurotikus ember viselkedése tökéletesen belesimul a társadalmi konvenciókba és a férfiak korabeli társvlasztási szokásaiba (vö. FLIEDL 2005, 227).

zal a tartózkodással, melyet szakemberként ebben a körben megfelelőnek tartott” (SCHNITZLER 1997, 31). Ehhez a szövegben nagy számban előforduló non-verbális reakciók társulnak. Ahogyan már korábban említettem, az első másfél oldalon Gräsler meg sem szólal, és a későbbiekben is jellemző, hogy mozdulatokkal és arcjátékkal kommunikál. Az elbeszélő sok esetben eldönthetetlené teszi, hogy a mások által tapasztalt, látott és interpretált reakciókat osztja meg, vagy Gräsler titkos szándékát írja le: „Doktor Gräsler nem válaszolt; de mindenki észrevehette, hogy szemében olyan messzeségek tükröződtek, melyek a többiek előtt eddig rejtve maradtak és feltehetőleg sosem nyílnak majd meg” (SCHNITZLER 1997, 37).

Amikor életéről kérdezik, végre érdekesnek, a társaság középpontjának, világfinak érzi magát, bár erről is nehezen képes spontán módon beszélni. Sabinénél és családjánál tett látogatása előtt „felkészül” a vizitre: emlékeit kutatja elbeszélésre érdemes események után. Szembesülnie kell azonban azzal, hogy „egy kívülről aránylag mozgalmas élet közelebről szemlélve lényegi tartalmát tekintve mennyire szegényesnek bizonyul” (SCHNITZLER 1997, 33). Mesélés közben meglepve veszi észre, hogy történeteit képes fikcionalizálni, ahol emlékezete cserben hagyja, képzelőerejével rásegíteni (SCHNITZLER 1997, 34). Jellemző, hogy ezután rövid időre visszanyeri önbecsülését, magabiztosságát Sabinével szemben megnő és már nem érzi olyan zavarónak a közöttük lévő korkülönbséget. Ahogyan Schnitzler *Casanova hazatér* című elbeszélésében, a múlt fikcionalizálás általi érdekesebbé tétele itt is a vágyott fiatalság visszahozásának eszköze lesz. A történetmesélések során Gräsler mellett Sabine apja is megfiatalodik, aki tőle szokatlan intenzitással és lelkesedéssel egykori operaénekesi karrierjéről mesél.

Gräsler döntési helyzetben sosem hozza nyíltan szóba azt, ami foglalkoztatja, hanem a *Der Mörder* Alfredjához hasonlóan, a sorsra bízva dilemmájának megoldását. Kerülőutakon, „mintegy mellékesen”⁷ próbál információhoz jutni, ha szemtől szembe kell állást foglalnia, akkor ügyetlenül kertel és óvatoskodik, miközben bosszantja is, hogy tudja, tiszta beszédre és határozottságra lenne szüksége. Kapcsolata Sabinével azon bukik el, hogy míg a nő egyenesen rákérdez arra, amit tudni szeretne, és közli szándékait, addig Gräsler az elkerülést választva kihátrál, sőt megharagszik a lányra, amiért az ilyen helyzetbe hozta. „Döntését” mindig azzal indokolja maga előtt, hogy Sabine a nyakába akaszkodott, míg ő függetlenségét akarja megóvni.

Sabine nyíltsága azt testesíti meg, amit Lévinas „nyelvnek” nevez, s ami a kifejeződés által különbözik a pusztán cselekvő „beszédtől”: „A nyelv azonban csak akkor lehetséges, ha a beszéd éppen hogy lemond a cselekvés szerepéről és visszakanyarodik kifejeződés szerinti lényegéhez” (LÉVINAS 1999, 168). Gräsler ezzel szemben megmarad a „beszéd” szintjén, mely nélkülözi az etikai viszonyt, míg

⁷ Ez a megfogalmazás kétszer is előfordul (SCHNITZLER 1997, 19, 41).

Lévinas a nyelv etikai lényegét a „kifejeződés és a felelősség közti kapocs[ban]” látja; abban, hogy „kiemeljük a nyelvet egy előzetesen létező gondolatnak való alávetettségéből, amikor is szolgálai módon e gondolat belső mozgásainak kivetítésére vagy általánosítására szorítkoznánk” (LÉVINAS 1999, 167). Schnitzler valami hasonlót fogalmaz meg egyik aforizmájában, melyben amellet áll ki, hogy a döntéseknek mindig tiszta helyzetet kell teremteniük: „Az istenség előtt nincsenek határesetek, sem az etika, sem a tudat területén: hogy a határvonalak elmosódni tűnnek, csak tekintetünk gyengesége miatt van – és ezt az elmosódottságot még gyakrabban csak kényelmünk vagy gyávaságunk követeli”⁸ (SCHNITZLER 1993, 52).

5.

A lévinasi „arc” kétszeresen is alkalmas arra, hogy a Schnitzler-művek szerelmi viszonyait értelmezze. Ez a testrész a férfi–nő kapcsolatot reprezentáló testképzetek fontos részét alkotja, miközben felül is emelkedik azon. A testtel szemben is megjelenített transzcendens hagyománya miatt az arc egyszerre képes az emberi kapcsolatok külsőleges és valódi jellegét felmutatni, és így alkalmassá válik arra, hogy a vizsgált szövegekben pars pro toto mutassa meg, miért lehetetlen Schnitzler világában hazugságoktól mentes, etikus emberi viszonyok között élni. Ha az arc az etikus léthez való hozzáállást teremti meg, akkor a másik arca még akkor is képes az etikus létre emlékeztetni a szereplőket, ha ezt vissza akarják utasítani. Kapcsolataikban azért nem nyílik lehetőség az etikus viszonyra, mert az iránta érzett felelősség hiánya miatt a másik nem kap arcot.

A működésképtelen és bizonytalan identitású Schnitzler-hősöket nemcsak emberi gyengeségeik akadályozzák meg abban, hogy felelősséget viseljenek magukért és a másikkért; etikus létüket az „etikus nyelv” hiánya is lehetetlenné teszi. A Schnitzler-művek sodródó, magányos alakjai számára az Én-kultusból eredeztethető magány lehetetlenné teszi a világgal és embertársaikkal folytatott valódi párbeszédet. Nyelvi eszköztelenségüket a kiüresedett frázisok okozzák, érzelmi kötődéstől való félelmük mögött pedig a felelősségvállalás elutasítása áll; és az egymással összefonódó nyelvi és érzelmi hiányok miatt lehetetlen a „könnyű lét” súlytalanságából kilépniük. A szerző aforizmáinak morális követelményei a fikcionális szövegekben szinte előjelet váltanak; a novellák mindig más sorsokkal elmondott történetei arra emlékeztetnek, hogyan *nem* működhetnek a szerelmi

⁸ „Vor der Gottheit gibt es keine Grenzfälle, weder auf dem Gebiete der Ethik, noch auf dem des Bewußtseins: daß die Grenzlinien sich zu verwischen scheinen, liegt in der Schwäche unseres Blicks; – und öfter noch ist diese Verwischtheit nur eine Forderung unserer Bequemlichkeit oder unserer Feigheit.” Az istenség itt nem vallási értelemben áll, hanem mint valamely felsőbb hatalom, amely elszámoltatja az embert.

viszonyok. Schnitzlernél az etikai és morális dimenzió sosem didaktikus vagy to-
lakodó, jóllehet a távolságtartó és ironikus szövegei ugyanazt a változathatatlanságot
sugallják, mint azok, amelyekben az elviselhetetlenül könnyű létből csak a
halál felé nyílik kiút.

Bibliográfia

- ABBT, Christine (2006), Sprachlos in der Zeit. Der unerklärte Suizid in der Literatur
als Herausforderung für die Ethik, in Georg PFLEIDERER – Christoph REHMANN-
SUTTER (Hg.): *Zeithorizonte des Ethischen. Zur Bedeutung der Temporalität in der Fun-
damental- und Bioethik*. Stuttgart, W. Kohlhammer, 133–148.
- BECKER, Sabine (2007), Dr. Gräsler, Badearzt. „Seelisches Gleichmaß zwischen Heiliger
und ‚süßem Mädle‘“, in Hee-Ju KIM – Günter SASSE (Hg.), *Interpretationen. Arthur
Schnitzler Dramen und Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 159–171.
- BUDDEBERG, Eva (2018), Thinking the other, thinking otherwise: Lévinas' conception of
responsibility, *Interdisciplinary Science Reviews*, Vol. 43, No. 2, 146–155.
- BUBER, Martin (1994), *Én és Te. Esszé*, ford. Bíró Dániel. Budapest, Európa.
- FLATSCHER, Matthias (2016), Was heißt Verantwortung? Zum alteritätsethischen Ansatz
von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida, *Zeitschrift für Praktische Philosophie*, Bd.
3, Heft 1, 125–164.
- FLIEDL, Konstanze (2005), *Arthur Schnitzler*, Stuttgart, Reclam.
- KOLKENBROCK, Marie (2017), The Belief in Destiny and the Function of Stereotypes in
Arthur Schnitzler's *Die Weissagung*, *Die Fremde*, and *Flucht in die Finsternis*, in Michael
BOEHRINGER – Allison CATTELL – Belinda KLEINHANS (Hg.), *Belief Systems in Aust-
rian Literature, Thought and Culture*, Wien, Praesens Verlag, 85–107.
- LÉVINAS, Emmanuel (1999), *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*, ford. Tarnay László,
Pécs, Jelenkor.
- OROSZ Magdolna (2018), Zerfall und Erinnerung: narrative Gestaltungen historischer
Traumata in der österreichischen Literatur, *Neobelicon* 45, 97–111.
- PERLMANN, Michaela (1987), *Arthur Schnitzler*, Stuttgart, Metzler.
- SCHNITZLER, Arthur (1993), *Aphorismen und Betrachtungen. Buch der Sprüche und Beden-
ken. Aphorismen und Fragmente*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- SCHNITZLER, Arthur (1988), Der Mörder, in uő: *Die Hirtenflöte. Erzählungen. 1909 bis
1912*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 52–72.
- SCHNITZLER, Arthur (1997), *Doktor Gräsler, Badearzt*, Frankfurt am Main, Fischer Ta-
schenbuch Verlag.
- ULLMANN Tamás, *Kifejezés, nyelv és retorika Lévinasnál*, <http://www.c3.hu/~prophil/profi042/ullmann.html> [2019. 01. 25.]
- WOODFORD, Charlotte (2014), Der Mörder, in Christoph JÜRGENSEN – Wolfgang LUKAS
– Michael SCHEFFEL (Hrsg.): *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart,
Metzler, 205–207.

MIHÁLY CSILLA

„Melyik színházban játszanak?”¹

Figurális és szcenikus ismétlésstruktúrák
Franz Kafka *A per* című regényében

1

Franz Kafka *A per* című műve a világirodalom egyik leghíresebb regénye, az európai modernség ikonikus alkotása (ENGEL 2008, 211). A harmincadik születésnapjának reggelén letartóztatott banktisztviselő szürreális történetét tárgyaló szakirodalom szinte áttekinthetetlen, számtalan tanulmány igyekszik megfejteni a regény értelmét, a ’bírótság’, a ’törvény’, illetve a ’bűn’ mibenlétét. Olyannyira, hogy Steinmetz már évtizedekkel ezelőtt a további Kafka-értelmezések felfüggesztését javasolta (STEINMETZ 1977 és 1985, 157). Másrészt viszont Kienlechner szerint az interpretációk szüneteltetése nyilvánvalóan ellentmondana a karkai életmű hatásának, nyugtalanító parabolajellegének, amely az irodalomtudomány határain túl is mindig újabb és újabb értelmezésekre készíteti olvasóit (KIENLECHNER 1981, 1).

Az újabb kutatások egy része radikálisan elutasítja a Kafka-narratívák értelmezhetőségének lehetőségét, meglátásuk szerint a szövegek ellenállnak a hermeneutikai szempontú közelítéseknek, már csak azért is, mert kifejezetten saját értelmezhetetlenségüket, s ezzel egyben az írás problematikus voltát tematizálják (JAHRAUS 2008, 309 és 313). Szemben az ilyen jellegű tendenciákkal tartja magát az a meggyőződés is, amely szerint Kafka szövegeinek meghatározható értelme van (ENGEL 2006, 258), és a történetek látszólagos többértelműsége kevésbé a szövegekben vagy a művek szerkezetében, mint sokkal inkább a figurák, mindegyik előtt a főhős szemléletének ellentmondásos, ambig jellegében rejlik (KURZ 1980, 91). Önmagában az a tény, hogy Kafka protagonistái nem képesek megérteni saját világukat, nem jelenti azt, hogy az adott szövegvilág és a benne szereplő figurák szükségképpen a befogadó számára is értelmezhetetlenek. Kétségtelen ugyanakkor, hogy Kafka művei, ahogy azt Vietta is megállapítja, az irodalmi modernizmus sajátos struktúráit, a megismerés válságát juttatják kifejezésre, témájuk sokszor éppen a megismerés meghiúsulása. A főszereplők sejtéseik, véleményük, fikcióik foglyai, anélkül hogy megismerésük célját valaha is elérhetnék. A karkai elbeszélés logikájához tartozik, hogy minél jobban törekszenek a szereplők a

¹KAFKA 2002a, 203.

megismerésre, minél közelebb gondolják magukat hozzá, annál távolabbra kerülnek tőle (VIETTA 1982, 49).

A karkai elbeszélő szövegek értelmezését megnehezítik emellett az olyan sajátos elbeszéléstechnikai eljárások is, mint a pszichologizálás mellőzése és az elbeszélő szerepének korlátozása (OSCHMANN 2010, 439sk). Kafka megfogalmazásában: „A belső világot csak élni lehet, de leírni nem” (KAFKA 2002b, 199, ford. tőlem, M. Cs.). A 19. századi elbeszélő formák epigonális átvétele helyett a klasszikus modernség számos képviselőjét a forma individualizációjára való törekvés jellemzi. Oschmann meglátása szerint ez Kafka meghatározó elbeszélésmódjában jórészt a figurális, vagyis a mindenkori protagonista „észlelési, tapasztalati, reflexív és nyelvi horizontjára történő redukcióban” nyilvánul meg (OSCHMANN 2010, 439). A mindent tudó elbeszélőt ennek megfelelően jórészt a perszonális elbeszélésmód váltja fel, így például *A perben* döntően Josef K. perspektívájából és az ő értelmezésében látjuk az eseményeket, csak az ő gondolatait, érzelmeit ismerjük meg.² Ugyanakkor sejteti is olykor a szöveg, hogy ez az értelmezés kétséges. A karkai perszonális elbeszélésmódnak Engel szerint kettős hatásmechanizmusa van (ENGEL 2008, 225), egyrészt bevonja az olvasót Josef K. gondolkodás- és látásmódjába, aki ezáltal hajlik rá, hogy azonosuljon vele. Másrészt viszont azt eredményezi, hogy az olvasó felismeri: K. viselkedése bizonyos esetekben helytelen, ítéletei pedig tévesek.

Az irodalmi modernség gyakori jellemzője még – s ez a karkai elbeszélésvilágok, így *A per* szempontjából is meghatározó jelentőségű lesz –, hogy nem jelöli külön a főhős élményvilágait. Az elsősorban az expresszionizmusban kidolgozott technika a belső világot úgy jeleníti meg, mintha az a főhőstől függetlenül létező külső világ lenne (ENGEL 2006, 252). Kafka ezzel átrendezi a külső és belső világ korábbi viszonyát, adaptálja „az álmvilág különleges ontológiáját”, amely „egyszerre külső és belső világ” (ENGEL 2006, 252sk). Jól összeegyeztethetők ezzel a felfogással azok a korábbi koncepciók, amelyek a karkai elbeszélésvilágok szereplőit a protagonista projekcióinak, tudatos és tudattalan vágyai, félelmei, törekvései és döntései figurális megtestesítőinek tekintik.³

A vázolt koncepciók közül meglátásom szerint a *Per* magyarázatában mindegyiknek a megismerés válságára, a külső és belső világ azonosságára, valamint a főhős és a figurák kapcsolatrendszerére vonatkozó megállapítások tűnnek rele-

² Beißner az elsők között vizsgálja részletesebben ezt az elbeszéléstechnikai eljárást, amelyet egyszempontú elbeszélésnek („einsinniges Erzählen”) nevez (BEISSNER 1983 [1952], 37). Walser pedig Kafka poétikai eljárásával kapcsolatban elbeszélő nélküli elbeszéléstről beszél (WALSER 1963 [1961], 24.) A későbbi perspektívakutatás (KUDSZUS 1970, 306skk; SOKEL 1985, 43; ROBERTSON 2003, 121skk) azonban módosítja ezt a tételt, amennyiben rámutat, hogy a szövegekben auktoriális elemek is jelen vannak.

³ Vö. SOKEL 1964; HENEL 1967; KURZ 1980.

vánsnak. A hipotézisek érvényességét azonban egyedül a regény felépítése, pontosabban annak koherenciáját meghatározó motivikus ismétlésrendszerek, elsősorban a figurák és a jelenetek finomstrukturális kapcsolatainak feltárása igazolhatja.⁴ A *Per* világának lineáris kibontakozása során a szcenikus és figurális összefüggések egyre komplexebb rendszert képeznek, amely azonban éppen a gazdag motivikus háló következtében lényegében egyetlen absztrakt alapjelenetre és egyetlen alapfigurára vezethető vissza.⁵ Az alapjelenet esetében, erősen leegyszerűsítve, arról van szó, hogy Josef K. életében látszólag váratlanul és megmagyarázhatatlanul külső, idegen instanciaként megjelenik a múlandóság mozzanata, amely a regény folyamán mindinkább kiterjed, és életének valamennyi területén uralkodóvá válik. Ebben az értelemben minden későbbi jelenet a kezdeti letartóztatás alapjelenetének ismétlésvariációjaként, fokozott formában történő visszatéréseként interpretálható.⁶

2

Minden fontos jelenetben, így például Josef K. letartóztatásánál, az első kihallgatásnál, a törvényszéki irodákban és a bank lomkamrájában, a nagybácsival, Huld ügyvéddel vagy Titorellivel, a festővel való találkozásnál, az igazgató irodájában, a dómban és végül a kivégzésnél is kimutatható, hogy az egyes figurák és figuracsoportok egymással és K.-val is motivikus kapcsolatok sűrű hálóját hozzák létre.

Így a történet kezdetén K.-t letartóztató örök a történet végén a K.-t tenor-maszkban kísérő ítélet-végrehajtóknak feleltethetők meg. Hasonló többek között a figurapárok fekete öltözete és részben testi adottságaik: A tenorok súlyos tokája, kövérsége bizonyos mértékig az egyik ör kövér testét idézi. Sem az örök, sem a hóhérok nem válaszolnak K. kérdéseire, „[n]em készültek fel rá, hogy kérdéseket kaphatnak” (KAFKA 2002a, 203), nem tudja meg tőlük, kik ők, ki küldte

⁴ Ebben az összefüggésben elég, ha az ismétlésnek mindössze két alaptípusát különböztetjük meg, a szövegbelső-motivikus és a szövegkülső-embematikus ismétlést. A két ismétléstípus fogalmának részletes kifejtését lásd BERNÁTH 1971 és BERNÁTH 2015, valamint CSÚRI 2015.

⁵ Hasonló megállapításra jut Neumann is a regény első fejezete kapcsán, melyben bizonyos értelemben a regény valamennyi történésének vázát látja. Értelmezésében a regény variációk és kísérletek sorából épül fel (NEUMANN 1997, 411). Tanulmányában a regény kapcsán részletesen csak a *Letartóztatás* és a *Dóm* fejezetekkel foglalkozik, variációs tézise emellett nem veszi figyelembe a figurakonstellációk különböző változatainak relevanciáját a történetben.

⁶ Ismert, hogy a regény befejezetlen formában maradt fent, s a kutatásban vitatott a fejezetek sorrendje. Egyetértés van azonban abban, hogy a *Letartóztatás* és a *Vég* olyan keretet képez, melyben az egyes fejezetek logikusan elrendezhetők. (Vö. PASLEY 1992.) A kiadás vitatott kérdéseiről jó áttekintést nyújt WITTBRODT 1999. Tekintettel arra, hogy jelen tanulmány elsősorban a motivikus összefüggéseket vizsgálja, a fejezetek sorrendje nem játszik meghatározó szerepet.

őket, mintha megjelenésüket „szó nélkül el kellene fogadni”.⁷ Ezek a figurapárok a halálhoz kapcsolódás külső attribútumain keresztül is párhuzamba állíthatók egymással: Míg az egyik ör kövér testéhez egyáltalán nem illő száraz, csontos arca egy halálfejre emlékeztet, a történet végén K.-t kísérő sápadt tenorok hosszú fekete kabátjukban, „szinte a fejükhöz nőtt” (KAFKA 1984, 215) cilinderükkel egy gyászmenet képzetét keltik. Ebben az értelemben az örök a hóhérok prefigurációinak tekinthetők, minthogy szerepük K. vonatkozásában motivikusan egybeesik a tenorok funkciójával.

Kísérői szerepkörében ugyanez a két csoport részint a banktisztviselőknek feltethető meg, akik a letartóztatás után felettesükkal a bankba sietnek, részint pedig a törvényszéki irodákban dolgozó lánynak és felvilágosítónak, akik az ülésteremnek is helyt adó bérház padlásán tapasztaltaktól kimerült és legyengült K.-t az irodák kijáratához vezetik. Ezek a figurák már azáltal is rokonságot mutatnak, hogy mint „alacsony beosztású alkalmazottak” (KAFKA 2002a, 19), „[h]armadrendű [...] színészek” (KAFKA 2002a, 203), illetve „alacsony beosztású bankhivatalnokok” (KAFKA 2002a, 27) K. számára egy alacsonyabb társadalmi réteget képviselnek. A hivatalnokok és „színészek” közötti funkcionális megfelelést Kaminer és a tenorok közötti motivikus kapcsolat egészíti ki. Kaminer „idült izomrángása miatt elviselhetetlenül torz” (KAFKA 1984, 20) mosolya megismétlődik az egyik tenor szájrángásában, valamint a másik arckifejezésében, aki úgy tett, „mintha néma lenne, s szervezete makacs ellenállásával kellene megküzdenie” (KAFKA 1984, 215).

Az egyes csoportok azonban nemcsak egymással, hanem Josef K.-val is mindig szorosan összefüggnek.⁸ A letartóztatás reggelén „minden embertársa közül” (KAFKA 1984, 11) az örök állnak hozzá a legközelebb, hóhéraival pedig olyan egységet képez a kivégzés estéjén, „hogy ha valaki agyon akarta volna verni egyiküket, mindhármukat agyonverte volna. Ilyen egységet szinte csak élettelen tárgyak alkothatnak” (KAFKA 1984, 216). Az első fejezetben a figurák összetartozása különösen abban a pillanatban lesz szembeötlő, amikor Josef K. képzeletében a szoba egy „elfelejtett hivatallá” (KAFKA 1984, 18) változik, amelyben a fiatal banktisztviselők és az örök feltűnő tétlensége K.-ban azt a benyomást kelti, mintha „mindnyájukat a vállán cipelné” (KAFKA 1984, 18). Az első vizsgálatra menet K.

⁷ Az interpretáció alapja a regény német kritikai kiadása (KAFKA 1990). A magyar nyelvű idézeteket mindig az eredetihez közelebb álló fordítás alapján közlöm.

⁸ A szöveg figurakonstellációival összefüggésben Engel is sajátos szeriális kapcsolatokról beszél, és megkülönbözteti a közvetítő figurákat, „a segítőköt és tanácsadókat (mint Huld, Titorelli és a börtönkáplán), akiket K. szinte kényszeresen keres és a női figurák sorát (Bürstner kisasszonyt, a törvényszolga feleségét, illetve Lenit)”, akik nemcsak K. szexuális vágyainak tárgyai, hanem a per szerencsés kimenetelének remélt segítői is (ENGEL 2008, 218). Fontosabb azonban ennél, hogy az ismétléseken keresztül valamennyi figura virtuális egységét képez.

újra találkozik „az ügyében részes három hivatalnokkal” (KAFKA 1984, 37), vagyis a három fiatal beosztottjával, akik letartóztatásának is tanúi voltak Bürstner kisasszony hálósobájában. Ennek a csoportnak kiegészítő, komplementer figurája a későbbiekben – a K.-hoz való kapcsolatukat tekintve – a nagybácsi, az irodafőnök és Huld ügyvéd hármasa, akik ugyancsak egy közös ügyről készülnek tanácskozni K.-val Huld hálósobájában. Nagyon hasonló a mód is, ahogy ezek a szereplők felbukkannak az adott jelenetben. Az irodafőnök kezdettől jelen van az ügyvéd hálósobájában, akárcsak a bankhivatalnokok Bürstner kisasszonynál, de K. csak akkor veszi észre, amikor az ügyvéd felhívja rá a figyelmet. „Ez az úr nyilván lélegzetet sem vett, hogy ilyen sokáig észrevétel nélkül maradt” (KAFKA 1984, 103), mint ahogy a három kolléga is csak három „jellegtelen, vérszegény” (KAFKA 1984, 20) fiatalember mindaddig, amíg a felügyelő fel nem fedi kilétüket. Az idősek egy-egy gesztusában megismétlődik az ifjú beosztottak viselkedése: a bácsi csúnya, hangos nevetése Kaminer kiállhatatlan vigyorát idézi, míg az irodafőnök „kurta szárnyként csapkodó kezével” (KAFKA 1984, 103) a „kezét lóbáló” (KAFKA 1984, 20) – nevével is madárra utaló – Rabensteinerre emlékeztet. Ebben a tekintetben is különös figyelmet érdemel K. és Huld kapcsolata. Jóllehet az ügyvéd súlyos beteg, K. ügyében, melyről már hallott korábban, mindenképp részt akar venni, akár élete árán is: „Ha nem bírja a szívem, hát itt legalább méltó alkalma lesz rá, hogy csődöt mondjon” (KAFKA 1984, 102). Később egy leírásra hivatkozva ugyanazt a képet használja a „közönséges jogi ügyek” és az „ilyen jogi ügyek” megkülönböztetésére, ami letartóztatása reggelén a jelenlévőkkel kapcsolatban K. képzeletében is megjelent: „az egyik ügyvéd cérnaszálon vezeti ügyfelét az ítéletig, a másik viszont tüstént a *vállára veszi, le sem teszi, úgy cipeli ügyfelét az ítéletig és még azon túl is*” (KAFKA 1984, 183, kiemelés tőlem – M. Cs.). Ebben az értelemben Huld nemcsak K. hivatalos jogi képviselője lesz, hanem motivikusan egybe is olvad vele.

Más figurák, így például a diák is, a történet szintjén K. ellenlábasai, azonban motivikus kapcsolatukon keresztül részben azonosíthatók vele. A diák az, aki megzavarja K. beszédét az első tárgyaláson, nyílt konfliktusba kerül vele a törvényszolga felesége miatt, ahhoz a bírósághoz tartozik, amelyik K.-t perbe fogja. Ugyanakkor, ha sokat tanul, „valószínűleg szintén el fog jutni a magasabb hivatalnoki állások valamelyikébe” (KAFKA 2002a, 62), akárcsak K., aki a bankban már a cégvezetői beosztásig vitte. K. gondolatában egy másik közös vonásuk is tetten érhető: A diák „az ismeretlen jogtudomány első diákja” (KAFKA 2002a, 62), K. pedig a gyáros, a bank egyik ügyfele szerint „szinte ügyvéd” (KAFKA 2002a, 130). És valóban, K. a per későbbi fázisában azt tervezi, hogy visszavonja ügyvédje megbízását, és maga képviseli ügyét a bíróság előtt. K. a diákkal „bizonyos mértékig személyes körülmények között” (KAFKA 2002a, 62) találkozik, s a diák és a törvényszolga feleségének erotikus kapcsolatában K. és Bürstner kisasszony korábbi szexuális közeledése ismétlődik meg. K.-t és a diákot hasonlóképpen erőszakos

fellépésük is rokonítja egymással a két jelenetben. Vannak azonban a regényben további, könnyebben felismerhető megfelelések is K. és az egyes figurák között. A különböző értelmezések abban egyetértenek például, hogy Block, a kereskedő alakja K. variánsának tekinthető a per későbbi szakaszában (MÜLLER 2007, 87 és HIEBEL 2008, 470). K. ugyanis éppen akkor találkozik a kereskedővel Huld előszobájában, amikor a per elhúzódása miatt mérlegeli, hogy felmondjon-e ügyvédjének. Block sorsa azt a „tévutat” (KAFKA 2002a, 179) vetíti előre, mivé lesz az a vádlott, aki ügyének képviselőjét az ügyvédre bízta: „Az ilyen ügyfél [...] már nem ügyfél, hanem az ügyvéd kutyája. Ha azt parancsolja neki az ügyvéd, hogy másszon be az ágy alá, mint valami kutyaórlba, és onnan ugasson kifelé, ő örömmel megteszi” (KAFKA 2002a, 179). Az ügyvéd és Block közötti komikus jelenet a kutya motívumán keresztül kapcsolódik K. utolsó szavaihoz kivégzésekor: „Megtört szemmel K. még látta, amint az urak, közvetlenül az ő arca előtt, összesimuló ábrázattal, figyelik a döntést. – Mint egy kutya! – mondta K., és az volt az érzése, hogy szegénye akár még túl is élheti őt” (KAFKA 2002a, 207). Az, ahogyan K. önmagát és korábban Block viselkedését megítéli, azonosságot teremt a vég pillanatában a vádlottak között.⁹

3

A figurák közötti kapcsolatokon túl számos jelenet is megfigyelhető, amelyeket a cselekmény szintjén ismétlődésekként azonosíthatunk. Idesorolható például, amikor letartóztatásának estéjén K., valamennyi szereplőt egymaga alakítva, eljártssza Bűrtner kisasszonynak a reggeli eseményeket vagy amikor a letartóztatása utáni második vasárnapon ismét felkeresi az ülésteremet, az első vizsgálat helyszínét. Különös ismétlődéssel találkozunk a vesszőzőfejezet végén, amikor K. irodáját elhagyva mintegy megszokásból felnyitja a lomtár ajtaját, és az előző napi vesszőzőjelenet a két örrel és az őket megbüntető vesszőzővel előlről kezdődik. De idetartozik a törvényszéki festő, Titorelli képsorozata a „komor” (KAFKA 1984, 159) puszta tájról, ami jelképesen előrevetíti K. perének lehetséges kimenetelét:

A kép két csenevész fát ábrázolt, messze egymástól, sötét fűben. A háttérben tarka naplemente. – Szép – mondta K. –, megveszem. – K. meggondolatlanul nyilatkozott ilyen kurtán, örült hát, amikor a festő ezt nem vette rossz néven, s egy másik képet emelt föl a padlóról. – Itt van ennek a képnek a másik változata – mondta a festő. Lehet, hogy változatnak szánta, de semmiben sem különbözött az első képtől, itt voltak a fák, itt volt a fű, és ott a naplemente. K. azonban rá se hederített. – Szép

⁹ A *Per* figurakapcsolataival, kiterjesztve az ismétlés módszertani eljárását más Kafka-narratívák vizsgálatára is, részletesen foglalkozik MIHÁLY 2015.

tájak – mondta –, megveszem mind a kettőt, és felakasztom az irodámban. – Úgy látom, tetszik önnek ez a motívum – mondta a festő, és egy harmadik képet emelt föl –, szerencsére, van még egy hasonló képem. – De nem hasonló volt, hanem mérőben ugyanaz a pusztai táj (KAFKA 1984, 159).

Míg K. Titorelli festményei között semmilyen különbséget nem lát, a festő egy pusztai tájképről, annak másik változatáról és egy harmadik, hasonló képről beszél. Bár a képeken ábrázolt táj szimbolikája önmagában is fontos¹⁰ – a csenevész fák és a naplemente motívuma nyilvánvalóan az elmúlásra, a halálra utal –, sajátos párhuzam figyelhető meg a három kép és a per Titorelli által vázolt három lehetséges lezárása, a tényleges, illetve látszólagos felmentés és a perhalasztás között. A tematikájukat tekintve K. szerint teljességgel azonos képek ugyanis még inkább megerősítik, ami korábban a beszélgetésük során már világossá vált számára: a három lehetőség végkimenetele lényegében azonos, ebben a perben nem lehet valódi felmentést elérni.

Érdekes összefüggésben áll a Titorelli-jelenet az ágy motívumán keresztül is K. letartóztatásának körülményeivel. K. még az ágyában van, amikor az ismeretlen hatóság az örök személyében megjelenik szobájában, és sajátos módon Titorelli műtermében is az ágyban fekszik, míg az ellene folyó eljárás megszüntetésének lehetőségéről beszélgetnek. A festő végül az ágya alól húzza elő tájképeit, s ágyán keresztül ki lehet lépni a bíróság folyosóira. Ebben a jelenetben különösen jól látható, hogy az ágy és a bíróság, amint ezt az ügyfeleit ágyában fogadó ügyvéd vagy a tőle kapott iratokat ágyában térdelve olvasó Block példája is mutatja, az egész regényben szorosan összefonódik egymással (vö. JEZIORKOWSKI 1992, 98). Bár K. először szívesen megfedkezne a Titorellitől kapott képekről, mégis úgy gondolja, hogy később még szüksége lesz rájuk identitása igazolására, ezért irodájába visszatérve íróasztalfiókjába rejti őket. Ezzel jövőjét tekintve számára hasonló szerepet töltenek be, mint igazolványai, „kerékpár-igazolványa” és „születési bizonyítványa” (KAFKA 1984, 10) letartóztatása reggelén. A személyes okmányok jellegének megváltozása a maga humoros módján azt jelzi, hogy K. már közelebb áll a hatóság világához, mint saját korábbi életéhez. Az egyén intim szférájának és a bírósági szférának ilyen összeolvadása, valamint az a tény, hogy az egyes szereplők motivikusan Josef K. reprezentánsainak tekinthetők, arra utalnak, hogy a per a látszólagos külső események ellenére valójában a protagonista belső világában játszódik, s az élethez és a halálhoz való ellentmondásos viszonyát jeleníti meg.

Nehezebben határozható meg azok az ismétlések, amelyek egymás strukturális variánsait képezik. Ilyen rejtett, először érthetetlennek tűnő kapcsolat áll fenn

¹⁰ Nicolai a képekkel kapcsolatban hangsúlyozza, hogy a két fa ugyan formálisan megfeleltethető volna a Paradicsom tudás-, illetve életfájának, de Titorelli festményein „csenevész” fák láthatók egy pusztai/pogány („heidnische”) tájban. Vö. NICOLAI 1985, 82.

az első vizsgálatra beidéző telefonhívás, valamint a nagybácsi, a gyáros és az olasz üzletember megjelenése között a bankban, K. munkahelyén. Elvont szinten ezek a jelenetek annyiban azonosíthatók egymással, hogy fokozott formában ugyanazt a funkciót töltik be: K. figyelmét mindinkább elterelik munkájáról, gyengítik szellemi koncentrációját, és arra ösztönzik, hogy mind mélyebben és intenzívebben foglalkozzon az ellene folyó bírósági eljárás kusza ügymenetével. Közös vonásuk emellett az is, hogy eleinte mégis azt a benyomást keltik, mintha segíteni tudnának K.-nak a per mielőbbi szerencsés lezárásában. Közvetve erre utal az a tény is, hogy K. Grubachnéval folytatott beszélgetésében kifejezetten a telefonra, saját hivatali szolgájára és az ügyfelekre hivatkozik, akiknek pusztán jelenléte is lehetetlenné tette volna megítélése szerint, hogy vele a bankban mindez megtörténjék:

A bankban például fel vagyok készülve, ott ilyesmi semmiképp sem történhet velem, ott van saját szolgám, a nyilvános telefon és a hivatali telefon egyaránt ott van előttem az asztalon, emberek, ügyfelek és hivatalnokok jönnek-mennek szünet nélkül, azonkívül pedig és mindenekelőtt ott egyfolytában részese vagyok a munka összefüggéseinek, tehát van kellő lélekjelenlétem, ott valósággal élvezetet szereznek nekem, ha szembetalálnám magam egy ilyen ügygel (KAFKA 2002a, 31).

Az a feltevése azonban, hogy a bankban őt nem tartóztathatnák le, mert ott a telefon mindig rendelkezésére áll, hamisnak bizonyul. Éppen ellenkezőleg, az ellene folyó eljárás először pontosan a telefonon, vagyis azon a csatornán keresztül jut be a munkahelyére, amelynek őt meg kellene védenie az ilyen 'lerohanásoktól' (vö. KAFKA 2002a, 31).

Hasonló történik a nagybácsi esetében is, aki két aktákat cipelő hivataloszolga között nyomakodik be K. irodájába, és megjelenésével az éppen igen elfoglalt K.-t elvonja munkájától. A bácsi, aki különös módon tud az unokaöccse ellen folyó eljárásról, felkínálja neki segítségét, és magával is viszi egy ügyvédhez. Ez a lépés azonban ahhoz vezet, hogy K. a pert, amelyről először tudomást sem akart venni, formálisan is elismeri, és ettől kezdve kénytelen folyamatosan foglalkozni vele: „A per gondolata nem hagyta többé nyugton” (KAFKA 2002a, 111). A bank fontos ügyfelének, a gyárosnak a megjelenése egy álmos téli napon látszólag arról gondoskodik, hogy az éppen egy bírósági beadványon töprengő K. újra a hivatali munkájára koncentráljon. Meglepő módon, ahogyan mindenki más, ő is tud K. peréről, és azt ajánlja neki, hogy keresse fel a befolyásos törvényszéki festőt. Így valójában a gyáros, akinek a javaslatát K. némi habozás után megfogadja, maga is csak közvetítő figura a törvényszék felé. Az a felkérés, hogy K. mutassa meg a város nevezetességeit az olasz ügyfelüknek, eredetileg ugyancsak a bank hivatalos megbízása, amely végül K.-t a börtönkáplán elé viszi a dómban, és így megint csak a bírósággal hozza kapcsolatba.

Mindezek az események mintegy K. korábbi feltételezéseinek cáfolataiként értelmezhetők: Sem a nyilvános és hivatali telefon, sem a szolgák nem védik meg őt a bankban, s az előszobában órák óta várakozó három ügyfél sem tudja visszatartani attól, hogy sürgős tennivalókra hivatkozva – valójában peres ügye miatt – „szinte boldogan” (KAFKA 1984, 137) elhagyja a bank épületét. Az olasz ügyféllel történő városnézéssel pedig maga a bankigazgató bízza meg K.-t. Úgy tűnik, hogy a letartóztatása estéjén Grubachnénak tett kijelentései maguk generálják a későbbi történéseket a bankban: a telefonhívást, a nagybácsi látogatását, a gyáros megjelenését, valamint a felkérést a dóm feltétlen megtekintésére.

Más jelenetek is jól szemléltetik, hogy K. kimondott vagy ki nem mondott gondolatai döntően meghatározzák, pontosabban létrehozzák a később lejátszódó folyamatokat. Az üres ülésteremben például K. a törvényszéki szolgának azt mondja, hogy sok törvényszéki hivatalnok, „sőt tán mindannyian” (KAFKA 1984, 64) alapos verést érdemelnének. Nem sokkal ezután K. tanúja lesz, ahogy a bank lomtárában a letartóztatásánál jelen lévő öröket megvesszőzik. Az első vizsgálat alkalmával még nyilvánvalóbb az egybeesés K. gondolatai és az ismeretlen bíróság működése között. Bár nem tudja, hogy a megadott házszám alatti „szokatlanul nagy háztömbben” (KAFKA 1984, 38) melyik feljáraton menjen fel, hol találja az üléstermet, egy nem létező Lanz asztalosmester után kérdezősködvé mégis az ötödik emeletre vezetik, ahol találmra bekopog egy ajtón, és máris az ülésterem előszobájában találja magát. Mindez mintegy szükségszerűen történik így: „Willemnek, az örnek a kijelentésére emlékezve, azzal a gondolattal játszadozott, hogy ha a bíróságot a bűn vonzza magához, akkor a vizsgálati szobának voltaképp annál a lépcsőfeljárónál kell lennie, amelyet K. véletlenül választott” (KAFKA 1984, 38sk).

5

A Dóm-fejezetben K., mint röviden már szó volt róla, azt a megbízást kapja, hogy a bank egyik fontos olasz üzleti partnerének, aki egyben műpártoló is, mutassa meg a város néhány műemlékét. Az utóbbi időben bosszantották K.-t az ilyen jellegű üzleti utak, mert elvonták az irodai munkától. Jóllehet korábban olyan váratlan események is, mint a telefonhívás, a nagybácsi látogatása vagy a gyáros megjelenése, világosan megmutatták, hogy a bankot valójában el sem kell hagynia ahhoz, hogy figyelme elterelődjön a munkáról, hisz gondolatait a hivatali órák alatt is egyre inkább saját pere kötötte le. Hasonló megbízások valaha megtiszteltetést jelentettek számára, kiváló alkalmat arra, hogy bizonyíthassa szakmai rátermettségét és felkészültségét. Most viszont inkább veszélyt, mint lehetőséget látott bennük. Elképzelte ugyanis, amint az igazgatóhelyettes „időnként bemegy az ő irodájába” (KAFKA 1984, 192), felfedi szakmai hibáit, ügyfeleit átcsábítja magá-

hoz, és K.-t ily módon kiszorítja pozíciójából. Az olasz partner esetében azonban ez a félelem nehezen érthető, hisz az igazgató először saját maga akarta az ügyfelet kísélni, és azzal, hogy a feladatot átruházza K.-ra, K.-t bizonyos értelemben a helyettesévé lépteti elő. Az is különös, hogy K. a városnézést a bank fontos üzleti partnerével nem tekinti hivatali feladatnak, és nem gondolja, hogy egy jól sikerült vezetés számára szakmai sikert hozhat. Az igazgató megbízása azonban más vonatkozásban is túlmutat önmagán, amennyiben közvetlen kapcsolatot teremt K., az olasz ügyfél és saját maga között. A beszélgetés során ennek megfelelően egyre több olyan tulajdonságra derül fény, amely a három figurát végül virtuális egységgé formálja. Az események menete világosan szemlélteti, hogy miért és milyen értelemben tekinthetjük az egyes figurákat a központi figura, Josef K. reprezentánsainak.

K. és az olasz üzletember közös vonásai először a művészet iránti érdeklődésben és az olasz nyelvtudásban mutatkoznak meg. Sajátos módon azonban az is összeköti őket, hogy a fenti tulajdonságok, melyek eredetileg K.-nak a feladatra történő kiválasztását indokolták, mindkettőjük esetében viszonylagossá válnak. K. művészettörténeti ismereteit a bankban ugyanis jelentősen túlbecsülik, hisz ő egy ideig csupán tagja volt a városi műemlékvédelmi egyesületnek. Az olasz ügyfél művészetszeretetéről is csak híresztelések szólnak. Kettőjük kapcsolatát formálisan az üzleti érdek határozza meg: Míg K. csak „üzleti okokból” (KAFKA 1984, 193) lépett be az egyesületbe, az olasz a bank üzletfele. Nyelvtudásuk is hasonló vonásokat mutat: Ahogyan K. olasztudása alig elegendő ahhoz, hogy megértesse magát, úgy az olasz üzletember többnyire valamilyen déli dialektusban beszél, aminek K. szerint nincs is már köze az olaszhoz.

Mégis, a három figura találkozásának legkülönösebb mozzanata abban rejlik, hogy előzetes megegyezés nélkül valamennyien, mintha ez teljesen természetes – bár semmiképp nem elvárható (vö. KAFKA 2002a, 185) – lenne, egy szokatlannul korai időpontban jelennek meg a bankban. K., aki letartóztatásának reggelén nyolc óra körül még ágyában feküdt, ezen a reggelen már hét órakor bement az irodájába, hogy a városnézés előtt néhány fontosabb teendőt elvégezzen. Az olasz ügyfél, akinek a látnivalók megtekintése előtt még szintén el kell intéznie néhány dolgot, meglepő módon ugyancsak ebben a korai órában jelenik meg a bankban. Mintegy magától értetődően az igazgató is az irodájában van már, és K.-t a fogadószobába hívja. A bemutatkozásnál az olasz „mosolyogva korán kelőnek” (KAFKA 1984, 194) nevez valakit. A konkrét referencia hiánya azt valószínűsíti, hogy az utalás ily módon megkülönböztetés nélkül valamennyiükre egyaránt vonatkozik. A kialakult helyzet, valamint a korán kelés közös tulajdonsága ennek megfelelően újra csak a figurák összekapcsolódását, rejtett azonosságát jelzi.

Ezt erősítik a közöttük fennálló közösség olyan további jegyei is, mint a mindhármukat jellemző örömteli hangulat és a testi közelség. K. boldog, „hogy ilyen korán jött be, és rögtön rendelkezésre állhat”, az igazgató „nagyon örült K. jöve-

telének”, az olasz partner pedig mindvégig „mosolyogva” vesz részt a társalgásban (KAFKA 1984, 194). Erősen illatosított „bozontos” bajusza különös testi közelséget idéz elő hármuk között, mert arra csábít, hogy az ember „közelebb menjen hozzá és megszagolja” (KAFKA 1984, 194). Megfordítva, a vendég testi közeledését mutatja, hogy a búcsúzásnál K.-hoz furakszik, és pedig annyira közel, „hogy K., ha mozogni akart, kénytelen volt hátrább tolni karosszékét” (KAFKA 1984, 195). Amikor az igazgató ezt követően néhány szóra még egyedül marad K.-val, egymáshoz bizalmas közelségben állnak. A jelenet azért is fontos, mert túlmutat önmagán, amennyiben motivikusan K. és az örök kapcsolatára emlékeztet, akik a letartóztatás reggelén azt állítják magukról, hogy K.-hoz „minden embertársa közül” (KAFKA 1984, 11) a legközelebb állnak. Jóllehet a ’közelállás’ itt átvitt értelemben szerepel, a jelenet korábbi részében azonban mindez ténylegesen is játszódik:

Franz [...] elindult K. felé a másik férfival együtt. Kivált ez az utóbbi jóval magasabb volt K.-nál, és sűrűn vállon veregette. Mindketten megvizsgálták K. hálóingét, s azt mondták, hogy most kénytelen lesz sokkal rosszabb inget felvenni, ők azonban megőrzik ezt az ingét s egyéb fehérneműjét is, és ha ügye kedvezően végződik, visszaadják. [...] K. alig figyelt rá, mit beszélnek, nem sokra becsülte, hogy joga van rendelkezni a talán még birtokában levő holmijáról, sokkal fontosabb volt, hogy tisztán lássa helyzetét; de ezeknek az embereknek a jelenlétében még gondolkozni sem volt képes rajta, a második ór – hiszen csak örök lehettek – egyre a hasával bökötte [...] (KAFKA 1984, 9).

Visszatérve a Dóm-fejezethez, más, közvetett jelek is utalnak arra, hogy a figurák összefonódnak, egymáshoz kapcsolódnak. A nemrég még barátságosan mosolygó, élénken társalgó bankigazgató a búcsúzásnál K. számára különösen megviseltnek tűnik. Az igazgató megváltozott állapota ebben a bizalmas közelségben K. korábbi szörnyű fejfájására és a kezdettől meglévő fáradtságára emlékeztet. Egyben arra is utal, mennyire megviseli K.-t ez a megbízás, mennyire ’szenvedve’ vállalja magára az olasz üzletember kísérését a városnézésen. A bankigazgató mellett az olasz is belső rokonságot mutat K.-val, amennyiben beteljesíti annak ki nem mondott szándékát. K. ugyanis, aki „a csapongó párbeszédet” csak tekintetével kísérte „gépiesen”, egyszer csak azon kapja magát, „hogy szórakozottságában majdnem felállt és megfordult, hogy elmenjen” (KAFKA 1984, 195). Jóllehet ő az utolsó pillanatban visszariad ettől, az olasz azonban – mintegy K. gondolatát olvasva – cselekszik helyette: „Végre az olasz órájára nézett és felugrott” (KAFKA 1984, 195).

Josef K. hiányos nyelvértésének, amin ugyan ő maga igen kellemetlenül meglepődik, a bankigazgató és az olasz partner számára nincs igazi jelentősége. K. egyáltalán nem képes követni a számára érthetetlen dialektusban folyó beszélgetést, a bankigazgató búcsúzóul furcsamód mégis azzal vigasztalja, hogy megle-

pően jó az olasztudása, és ne ütközzön meg azon, ha „nem mindjárt érti meg az olaszt, [...] hamarosan megéri majd, és ha sok mindent egyáltalán nem ért, az sem olyan nagy baj, mert az olasz nem is tartja olyan fontosnak, hogy megértsék” (KAFKA 1984, 196). Ennek kapcsán könnyen fedezhető fel párhuzam Grubachné szavaival, melyekkel a letartóztatást kommentálja: „Én úgy látom, hogy ez valami tudós dolog, bocsásson meg, ha butaságot mondok, de úgy látom, hogy ez valami tudós dolog, amit én nem értek ugyan, de nem is kell érteni” (KAFKA 2002a, 30). A két jelenet összekapcsolható, amennyiben az olasz ügyfél, akinek nem lényeges, hogy értsék, valójában a törvényszék felé közvetítő figura. Az igazgató sem nyelvi megértésről beszél, hanem sokkal inkább a belátásról, amely mintegy magától jön, és nem tételez fel nyelvismeretet.

Mindez be is igazolódik, minthogy az olasz üzletember nem jön el a találkozóra, s így K.-nak nincs szüksége a vezetéshez olasztudásra. K. egyedül járja be a templomot, és eközben olyan műveket fedez fel, melyeket korábban sohasem vett észre. Többek között egy oltárképet, amely Krisztus sírba tételét ábrázolja. A képen K. számára kevésbé a központi téma lesz fontos, sokkal inkább egy „nagy termetű páncélos lovag” (KAFKA 1984, 199) a kép szélén, aki, kardjára támaszkodva valószínűleg őrt áll, és csak távolabbról figyeli az eseményeket. Az ábrázolt jelenet és a kép közelében található szószék, melyet K. minden oldalról megszemlél, s melynek gondosan megmunkált kövét végig is tapogatja, egyidejűleg utal a regény nyitó- és zárófejezetére: a páncélos lovag részint a letartóztatáskor jelen lévő öröket idézi, részint a kivégzés helyszínére vezető út mentén feltűnő rendőrökkel mutat motivikus kapcsolatot, akik közül az egyik, „egy bozontos bajuszú” (KAFKA 1984, 218), ugyancsak kardja markolatán tartja kezét. Az oltárkép és a faragott szószék, melynek köve „mintha magába zárná és őrizné s lomb közt és mögötte is a sötétet” (KAFKA 1984, 199), utal a kőfejtőre, a kivégzés helyszínére is, ahol kísérei K.-t egy letört kődarabnak döntik, és fejét is rátámasztják.

A dóm megtekintése során K. tulajdonképpen átveszi az olasz szerepét is, aki csupán a dómot akarta megnézni, „de azt alaposan”, s „persze csak akkor, ha K. helyesli, egyedül ő dönthet” (KAFKA 1984, 195). Amint az olasz vendég számára előkészített albumot lapozgatja, s a templomot bejárja, személyében jelképesen összeolvad az idegenvezető a városnéző idegennel. Annál is inkább, mivel egy prédikáció előkészületeit figyelve, K. kérdésében öntudatlanul is azonosul vele: „Lehet, hogy K. egymaga lesz a templomi gyülekezet? És ha idegen volna, aki csak a templomot akarta látni? Voltaképp nem is más” (KAFKA 1984, 201). Ebből következően az, hogy K. nem értette az olasz ügyfelet, valójában önmaga meg nem értésének bizonyul.

Korábban szó volt már a nagybácsi, a gyáros és az olasz ügyfél funkcionális azonosságáról. Az olaszjelenet értelmezésével ez a kapcsolat még inkább valószínűsíthető. K. hirtelen fáradtsága, bágyadtsága és szórakozottsága éppúgy jellemzi a nagybácsival és a gyárossal való találkozást, ahogyan meghatározza az olasz-

szal való beszélgetést és az idegenvezetésre való felkészülését is. Amikor a per kapcsán a nagybácsi K.-t kérdőre vonja, meglepődve tapasztalja, hogy mennyire meggyengült unokaöccse felfogóképessége. Meglátása újra és újra beigazolódik, hiszen K. nem képes megérteni a gyáros fejtegetéseit, nem tudja követni az olasz fél és az igazgató között folyó társalgást, és rendkívüli erőfeszítést jelent neki a dóm bemutatásához szükséges kifejezések megtanulása is. Az eddigieken túl a művészet is fontos kapocs közöttük: a gyáros teremt kapcsolatot K. és Titorelli, az olasz művésznevet viselő festő között, és az olasz ügyfél miatt megy K. a dómba, ahol végül a prédikációra készülő lelkész a szószékhez szólítja azt állítva, hogy ő kérette ide. Dialógusuk motivikusan a letartóztatás variánsának tekinthető. A lelkész zengő erős hangon ismétli meg a felügyelő felszólítását: „Josef K.!” (KAFKA 1984, 202). K. mérlegetése, hogy elmenjen-e vagy odaforduljon, ugyancsak hasonlít korábbi bizonytalanságához, amikor nem tudta, hogy engedelmességen-e az öröknek, vagy elhagyja Grubachné panzióját. Végül, ahogyan letartóztatásakor, itt is a felszólítást követi, sőt, mivel „most minden nyíltan történhet”, egyenesen „hosszú szárnyaló léptekkel futott a szószék felé” (KAFKA 1984, 203).¹¹ További párhuzamok is megfigyelhetők a két jelenet között. K. a papnak azt állítja, hogy nem bűnös, ahogyan letartóztatásakor is azzal védekezett, hogy ő „a legcsekélyebb olyan vétket sem” (KAFKA 1984, 16) leli magában, amely miatt meg lehetne vádolni. A felügyelő erre azt ajánlja neki, hogy „beszéljen tartózkodóbban”, „ne csapjon ekkora lármát ártatlansága érzetében” (KAFKA 1984, 17). A paptól pedig megtudja, hogy bűnösségét, „legalábbis egyelőre: bizonyítottnak tekintik” (KAFKA 1984, 204), s így pere alighanem rosszul fog végződni.

Beszélgetésük során a pap figyelmezteti K.-t, hogy félreérti a tényeket, rosszul ítéli meg a bíróságot, és mintegy okulásképpen elmeséli neki a kapuőr legendáját.¹² A *Per* világában szereplő figurák között eddig feltárt kapcsolatok alapján egyértelmű, hogy a legenda két szereplője, a kapuőr és a messziről jött ember is az ő motivikus változatuk. Ahogyan a kapuőr a messziről jött emberrel bánik, emlékeztet az ügyvéd Blockkal szembeni viselkedésére. Amit az ügyvéd a bíróság hierarchikus rendjéről mond, megfelel a kapuőrök hatalmi hierarchiájának. Block évekig tartó eredménytelen várakozása a törvényszéki irodák folyosóján ugyancsak hasonlít a messziről jött ember viselkedéséhez, aki évekig ül a bejárat mellett

¹¹ Szárnyaló léptei motivikusan Rabensteinerre és az irodavezetőre utalnak.

¹² Engel szerint a kapuőr legendája a törvény utáni vágyakozást tematizálja, és így szoros párhuzamot mutat a regény egészével, amelyben ez a vágyakozás elfojtott törekvésként mutatkozik meg (ENGEL 2008, 235). Szendi Zoltán, aki a legendát nem a regény kontextusában, hanem *A császár üzenete* című elbeszéléssel összefüggésben vizsgálja, egy a törvény megtapasztalására tett meghiusult kísérletet lát benne. A törvény maga Szendi értelmezésében nem egy büntető hatalom vagy egy jogi instancia, hanem egy felsőbb hatalom ideálja, amelynek közvetlen megtapasztalására ugyan vágyakozik az ember, de az számára elérhetetlen cél marad (SZENDI 2010, 339sk).

egy számaryon, és hiába vár bebocsátásra a törvény elé. K. maga is megfeleltethető a messziről jött embernek, ezt részben Blockkal való azonossága, részben a messziről jött emberrel való közös tulajdonságai indokolják. Közéjük tartozik a megvesztegetés motívuma: Ahogyan a messziről jött ember mindent elkövet, hogy „megvesztegessen a kapuőr” (KAFKA 1984, 207), s még az ő szőrmegallérjának bolháitól is segítséget remél, úgy K. is újra meg újra főleg nőktől remélt „idegen segítség[gel]” (KAFKA 1984, 204) és megvesztegetéssel próbál előbbre jutni perében. Ezekkel a próbálkozásokkal, amelyek azt hivatottak igazolni, hogy semmit nem mulasztottak el megtenni ügyük érdekében, tényleges cselekvés és döntés helyett valójában csak ámítják magukat.¹³ K. látogatása a törvényszéki irodákban ugyancsak összevethető a férfi megérkezésével és ellentmondásos viselkedésével a törvény kapuja előtt. Hozzá hasonlóan K. is önszántából keresi fel a törvényszéki irodákat, ott azonban csak a folyosóig jut, „beljebb már nem akart hatolni, amit eddig látott, az már épp eléggé nyomasztotta” (KAFKA 2002a, 71). Azt gondolja ugyanis, hogy minden ajtó mögöl egy magasabb beosztású hivatalnok léphet elő, és ő nincs abban az állapotban, hogy valamelyikükkel is találkozzon. A messziről jött ember, aki beles a törvény kapuján, de belépni nem mer, valamint K., aki szintén kíváncsi a bíróságra, de mégsem akar „mindent látni” (KAFKA 2002a, 70), mintha Block filozófiáját követnék: „A várakozás nem haszontalan [...], csupán az önálló beavatkozás haszontalan” (KAFKA 2002a, 163). Így bizonyos értelemben maguk akadályozzák a megismerést.

Mint a szövegpéldák elemzése során többször is történt rá utalás, a regényt átszövő motívumháló szerepe alapvetően kettős. Egyrészt virtuális kapcsolatot teremt az egyes szereplők, szereplőcsoportok és Josef K. között, jelezve, hogy a szövegvilágban önálló szereplők elvont szinten egyetlen figura különböző aspektusainak projekciós változatait jelenítik meg. Emellett, részben a szereplőkön keresztül, a különböző jeleneteket is összekapcsolja egymással, melyek motivikus szinten ugyancsak egy központi jelenet, Josef K. letartóztatásának különböző variánsait képezik. Az újabb szereplők és jelenetek bevonása a szövegvilágban további történetekhez, a cselekmény egészét meghatározó per egyes fázisainak kialakításához és egyben a törvényszék befolyásának és hatalmának kiterjesztéséhez vezet K. élete fölött. A történeteket integráló cselekményszerkezet felépítése, melynek koherenciája jórészt a vizsgált figurális és szcenikus ismétlésrendszeren

¹³ Kurz értelmezésében a legenda tükröt mutat Josef K. számára, aki a messziről jött emberhez hasonlóan visszariad az önálló döntéstől (KURZ 1980, 167). Györffy, aki a messziről jött embert és Josef K.-t eleve azonosítja egymással, a legenda egyik lehetséges magyarázatát a következőképpen fogalmazza meg: „A kapuőr-példázat nem állítja azt, hogy nem lehet eljutni az igazsághoz, ellenkezőleg, arról szól, hogy Josef K. beléphetne a kapun, ha akarna, ha merne, sőt a bejáratot neki szánták, de ő azt hiszi, hogy fölérendeltje a kapuőr, és ezért elhiszi neki, hogy tilos belépnie” (GYÖRFFY 2010, 29).

nyugszik, ezzel együtt szoros párhuzamban áll a káplán K.-hoz intézett szavaival a dómjelenetben: „az ítélet nem egy csapásra születik, az eljárás fokozatosan vált át ítéletre” (KAFKA 2002a, 194).

Az eljárás folyamatos átmenetét az ítéletbe döntően az ismétlésvariációk biztosítják, amint ezt egyértelműen mutatja a letartóztatás, a sírba tételt ábrázoló oltárkép és K. kivégzése között fennálló motivikus kapcsolat. Ezzel egy időben, ugyancsak az ismétlések következtében, nincs ténylegesen éles fordulat az eljárás és az ítélet között, ami a főszereplő számára alig észlelhetővé teszi a kettő közötti átmenetet. Fokozza ezt a történések, az egyes jelenetek kezdettől meglévő színházi jellege, a (regény)valóságot a fikciótól elválasztó határ mind nyilvánvalóbb megszűnése. K. letartóztatását először születésnap „tréfának” (KAFKA 2002a, 187), majd „komédiának” (KAFKA 2002a, 18) tartja, amiben ő is el akarja játszani a szerepét, így érthető, hogy a történet végén érte jövő hóhérok „[h]armadrendű, öreg színészek[nek]” nevezi, s meg is kérdezi tőlük: „Melyik színházban játszanak?” (KAFKA 2002a, 203). Az egyes jelenetek színjátékjellegén túl a művészet Titorelli festményein, valamint a dómjeleneten keresztül egyre erőteljesebben jelenik meg mint a bíróság és az ítélet felé közvetítő instancia. Ezek az eszközök ugyanakkor fontos szerepet játszanak abban, hogy a főszereplő, aki tudatosan képtelen megérteni az eljárás és az ítélet okát és mibenlétét – jól példázza ezt a letartóztatástól, az első vizsgálaton, majd a törvényszéki irodákban tett látogatáson keresztül a messziről jött ember történetének megismeréséig valamennyi jelenet –, közvetve, érzékein át jusson el az ítélet szükségszerűségének felismeréséig. Így Kurz megállapítása, miszerint a művészet Kafkánál a közlésnek az a formája, „amely sohasem az igazságról beszél, hanem amelyben az igazság közvetve mutatkozik meg” (KURZ 1980, 19), a *Per* világára is érvényes. Az ítélethez vezető utak ugyan különbözők lehetnek, de maga az ítélet, a halál elkerülhetetlen. Ennek meg nem értése, az ellene való reménytelen küzdelem adja a regény parodisztikus jellegét.¹⁴ A halál az a totalitárius hatalom, amely az emberi sorsot, Josef K. példázatán keresztül, végzettszerűen meghatározza. A bűn nem az egyes ember által elkövetett tényleges bűnben, hanem az emberiség kárhozati történetében rejlik, melynek hátterében a bibliai bűnbeesésmítosz áll.¹⁵ Jelképesen erre utal már a történet kezdete is, amikor K. reggelije helyett beleharap az előző este odakészített almába: „Most ennyi volt az egész reggelije, s mindenesetre – erről már az első nagy harapás is meggyőzte – sokkal jobb volt, mint a piszkos éjszakai kávéházból hozott reggeli, amit őrei kegye folytán kaphatott volna” (KAFKA 1984, 13).

¹⁴ A kapuórlegenda slapstickszerű paródiájának tekinthető például a regényen belül az ügyvédeknek az idős hivatalnokkal folytatott küzdelme a bíróság épületébe való bejutásért. (Vö. KAFKA 2002a, 116sk.)

¹⁵ A bűnbeesés értelmezéséről Kafkánál vö. például KURZ 1980, 135–152; KIENLECHNER 1981 19–49; KWON 2006, 34–48.

Bibliográfia

- BEISSNER, Friedrich (1983), *Der Erzähler Franz Kafka und andere Beiträge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BERNÁTH Árpád (1971), A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről, in HANKISS Elemér (szerk.), *Formateremtöelvek a költői műalkotásban*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 439–468.
- BERNÁTH Árpád (2015), Erkennen durch literarische Kunstwerke. Über Wiederholung und Kohärenz, in CSÚRI Károly – JOACHIM JACOB (Hg.), *Prinzip Wiederholung*, Bielefeld, Aisthesis, 21–34.
- CSÚRI Károly (2015), Wiederholung. Kohärenzstiftung in poetisch möglichen Welten, in UŐ – JOACHIM JACOB (Hg.), *Prinzip Wiederholung*, Bielefeld, Aisthesis, 35–45.
- ENGEL, Manfred (2006), Kafka und die Poetik der klassischen Moderne, in UŐ – DIETER LAMPING (Hg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen, Vadenhoeck & Ruprecht, 247–262.
- ENGEL, Manfred (2008), Franz Kafka: „Der Process“ (1925) – Gerichtstag über die Moderne, in MATTHIAS LUSERKE-JAQUI – MONIKA LIPPKE (Hg.), *Deutschsprachige Romane der Klassischen Moderne*, Berlin–New York, De Gruyter, 211–237.
- GYÖRFFY Miklós (2010), A követhetetlen norma. Közéletés Kafkához, in UŐ, *Zongora akarunk lenni*, Pozsony, Kalligram, 17–33.
- HENEL, Ingeborg C (1967), Die Deutbarkeit von Kafkas Werken, *ZfdPh* 86, 250–266.
- HIEBEL, Hans H. (2008), Der Proceß / Vor dem Gesetz, in BETTINA von JAGOW – OLIVER JAHRAUS (Hg.), *Kafka-Handbuch*, Göttingen, Vadenhoeck & Ruprecht, 456–476.
- JAHRAUS, Oliver (2008), Kafka und die Literaturtheorie, in BETTINA von JAGOW – UŐ (Hg.), *Kafka-Handbuch*, Göttingen, Vadenhoeck & Ruprecht 304–316.
- JEZIORKOWSKI, Klaus (1992), Das Bett, in HANS DIETER ZIMMERMANN (Hg.), *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas „Der Proceß“*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 94–107.
- KAFKA, Franz (1984), *A per. A kastély*, ford. Szabó Ede, Budapest, Európa.
- KAFKA, Franz (1990), *Der Proceß*, hg. von Malcolm PASLEY, Frankfurt am Main, Fischer (Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe).
- KAFKA, Franz (2002a), *A per*, ford. Györffy Miklós, Budapest, Palatinus.
- KAFKA, Franz (2002b), *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Apparatband, hg. von Jost SCHILLEMMEIT, Frankfurt am Main, Fischer (Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe).
- KIENLECHNER, Sabina (1981), *Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas*, Tübingen, Niemeyer.
- KUDSZUZ, Winfried (1970), Erzählperspektive und Erzählgeschehen in Kafkas *Prozeß*, *DVjs* 44, 306–317.
- KURZ, Gerhard (1980), *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart, Metzler.
- KWON, Hyuck Zoom (2006), *Der Sündenfallmythos bei Franz Kafka*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- MIHÁLY, Csilla (2015), *Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzähltheater*, Wien, Praesens.

- MÜLLER, Klaus-Detlef (2007), *Franz Kafka. Romane*, Berlin, Erich Schmidt.
- NEUMANN, Gerhard (1997), >Blinde Parabel< oder Bildungsroman? Zur Struktur von Franz Kafkas *Proceß*-Fragment, in *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 41. Jg, 399–427.
- NICOLAI, Ralf R. (1985), Titorelli: Modell für eine Kafka-Deutung? in Wendelin SCHMIDT-DENGLER (Hg.), „*Was bleibt von Kafka?*“ *Positionsbestimmung*, Kafka-Symposium, Wien 1983, Wien, Braumüller 79–91.
- OSCHMANN, Dirk (2010), Kafka als Erzähler, in Manfred, ENGEL – Bernd, AUEROCHS (Hg.), *Kafka-Handbuch*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 438–449.
- PASLEY, Malcolm (1992), Wie der Roman entstand, in Hans Dieter ZIMMERMANN (Hg.), *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas „Der Proceß“*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 11–34.
- ROBERTSON, Ritchie (2003), Der Proceß, in Michael MÜLLER (Hg.), *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 98–145.
- SOKEL, Walter H. (1964), *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, München–Wien, Langen-Müller.
- SOKEL, Walter H. (1985), Kafkas „Der Proceß“: Ironie, Deutungszwang, Scham und Spiel, in Wendelin SCHMIDT-DENGLER (Hg.), *Was bleibt von Franz Kafka?* Wien, Braumüller 43–61.
- STEINMETZ, Horst (1977), *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*, Göttingen, Vadenhoeck & Ruprecht.
- STEINMETZ, Horst (1985), Negation als Spiegel und Appell. Zur Wirkungsbedingung Kafkascher Texte, in Wendelin SCHMIDT-DENGLER (Hg.), *Was bleibt von Franz Kafka?* Wien, Braumüller, 155–164.
- SZENDI, Zoltán (2010), Über die Botschaft, die nie ankommt. Zur Deutung von zwei Parabeln Franz Kafkas, in Vesna KONDRIČ HORVAT (Hg.), *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*, Berlin, Weidler Buchverlag, 335–348.
- VIETTA, Silvio (1982), Erkenntniszweifel im Expressionismus, in Horst MEIXNER – Uő (Hg.), *Expressionismus – sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung*, München, Fink, 44–57.
- WALSER, Martin (1963), *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*, München, C. Hanser.
- WITTBRODT, Andreas (1999), Wie ediert man Franz Kafkas „Proceß“? *Editio* 13, 131–156.

CSÚRI KÁROLY

Georg Trakl lírai szövegvilágainak poétikája

Bevezető megjegyzések

A dolgozat vázlatos formában Georg Trakl osztrák költő lírai életművének szerkezetét tárgyalja.¹ Szemben azzal a felfogással, amely a költő alkotásait egy meghasonlott tudat érthetetlen, esetenként értelmetlen termékeinek tekinti (KILLY 1967 és 1978), igyekszünk megmutatni, hogy a versek döntő többsége, a szövegfelszín képi bonyolultsága, szintaktikai és szemantikai többértelműsége ellenére, koherens módon magyarázható. A magyarázatok alapját ugyanakkor nem a valós világ törvényszerűségei, hanem az egyes művek elemzéséből absztrahált konstrukciós elvek rendszere képezi. Kombinációik segítségével a versek szövegvilágának felépítése adekvát módon jellemezhető, az eljárást pedig az egyes ciklusokra, valamint Trakl költészetének egészére is kiterjeszhetjük.² Ezt a feltevést számos részletes interpretáció is alátámasztja, melyekben a költemények szövegvilágai

¹ Georg Trakl (1887–1914) neve kevésbé ismert a verseket kedvelő közönség számára, mint például Hofmannsthal, Rilke, Benn vagy éppen Celan. Az irodalomtudomány azonban egységes abban a kérdésben, hogy az osztrák költő, hasonlóan az említettekhez, a 20. századi német nyelvű líra legjelentősebb képviselői közé tartozik. Műveivel számtalan tanulmány és könyv foglalkozik világszerte, és a költészete iránti érdeklődés máig nem csökkent. Viszonylagos ismeretlenségét elsősorban a versek nehezen érthetősége, a költő rövid élete és irodalmi tevékenysége, valamint a vidéki Ausztriához, 1912-től döntően az innsbrucki Brenner folyóirathoz kötődő munkássága magyarázza. Trakl 1887-ben született Salzburgban, és 1914-ben halt meg kokain-túladagolásban egy krakkói katonai kórházban, ahová a grodeki ütközet után, majd öngyilkossági kísérletét követően szállították elmeállapotának megfigyelésére. A salzburgi színház 1906-ban mutatta be két rövid drámai jelenetét, és ekkor jelent meg néhány prózai munkája is a helyi népiújságban, amely 1908-ban első versét is publikálta. Egy év múlva állította össze korai verseinek kéziratát, amely később *Sammlung 1909* címen vált ismertté. 1913-ban jelent meg *Gedichte* című első verseskötete a lipcsei Kurt Wolff kiadónál. 1915-ben itt látott napvilágot fő műve, a *Sebastian im Traum* ciklus is, amelynek kiadását Trakl már nem érte meg. Késői korszakának számos fontos verse jelent meg 1914/15-ben a költő barátja és támogatója, Ludwig von Ficker által kiadott Brenner folyóiratban.

² A konstrukciós elv ebben a felfogásban az absztrakt befogadó által a költeményekhez rendelt magyarázó elvet jelenti, vagyis nem alkotásesztétikai fogalom és nem a költő tudatos versalkotó eljárására utal.

a konstrukciós elvek metaforikus modelljeit képezik (CsÚRI 2016). A szövegvilág-magyarázatok egyik lényeges tulajdonsága, hogy a koherencia létrehozását csupán *virtuális* átrendezésnek tekintjük. Így a szöveg-, illetve szövegvilágfelszín tényleges sokféleségéből, ambiguitásából, verbális zeneiségéből és különleges képiségéből táplálkozó esztétikai élmény lehetőségét az egységes magyarázat érdekében nem szűkítjük le önkényesen, ahogyan megfordítva a koherens magyarázat lehetőségéről sem mondunk le egy minden értelmi kapcsolatot és értékrendet megkérdőjelező szemlélet javára (KILLY 1967; BASSLER 1999).

Elméleti-módszertani meggondolások

A tanulmányban a konstrukciós elv fogalmát az *irodalmi magyarázat* elmélete alapján határozom meg (lásd BERNÁTH 1978). Ennek döntő mozzanata a szövegek irodalmi és nem irodalmi olvasásmódjának megkülönböztetése, ami a fikcionális, illetve nemfikcionális jellegű megközelítéssel függ össze. Nemfikcionális és egyben nemirodalmi jellegű olvasatról akkor beszélünk, ha a befogadó a szövegvilág felépítését egy előre adott, a szövegvilágtól függetlenül is létező világ felépítésével magyarázza, vagyis a szövegvilágot bizonyos értelemben a kérdéses világ dokumentumának tekinti. Ezzel szemben fikcionális és (potenciálisan) irodalmi a szöveg olvasata abban az esetben, ha a befogadó számára nincs olyan a szövegvilágtól függetlenül is létező világ, amely alapján a szövegvilág felépítését kielégítően tudná magyarázni. Ugyanakkor feltételezi, hogy képes egy olyan elméletet, azaz magyarázatot konstruálni, amely a szövegvilág felépítésére vonatkozóan minden lényeges utasítást tartalmaz. Ezek az utasítások vagy másképpen a szövegvilágot meghatározó hipotetikus szabályszerűségek rendezik az olvasó számára eredetileg önkényesnek mutatkozó tényállásokat, azaz olyan koherens és konzisztens világot rendelnek hozzájuk, amely a kérdéses tényállások megválasztását és adott sorrendjét képes kielégítően indokolni. Esetünkben az említett utasítások, illetve szabályszerűségek képezik egy adott szövegvilág átfogó poétikai *konstrukciós elveit*. A segítségükkel virtuálisan átformált, azaz irodalmilag magyarázott szövegvilág alkotja egy vers lehetséges világát.³

³ Az egyszerűbb nyelvezet kedvéért a *lehetséges világ* terminus helyett a dolgozatban többnyire a *szövegvilág* fogalmát használom. Külön utalás nélkül a szövegvilág ilyen esetekben mindig az irodalmilag magyarázott szövegvilágot, azaz a mű lehetséges világát jelöli.

Ismétlés és többértelműség

Adódik a kérdés, hogy milyen módon kapcsolódnak az absztrakt elvek az irodalmi szövegekhez/szövegvilágokhoz? Az összefüggés döntően az *ismétlések* mint meghatározó koherenciateremtő eljárások segítségével jön létre. Ebben a vonatkozásban három alapvető szemantikai ismétléstípust célszerű megkülönböztetnünk, amelyek egymással is kombinálódhatnak: a szövegbelső vagy motivikus, a szövegkülső vagy intertextuális, illetve emblematikus, valamint a szövegek közötti vagy intratextuális ismétlést (BERNÁTH 1971, BERNÁTH–CSÚRI 1978, HOLTHUIS 1993, HELBIG 1996, LACHMANN 1997). Az elemzési tapasztalat alapján nyilvánvaló, hogy egy műben az ismétlődések jelentősége nem azonos. Ezért különbséget teszünk irodalmilag releváns és irodalmilag nem releváns ismétlések között. Mivel az irodalmi magyarázat értelmében a művek felépítését és jellegét poétikai konstrukciós elvek határozzák meg, irodalmi szempontból azok a motivikus, intertextuális vagy intratextuális ismétlések relevánsak, amelyek ezeket az elveket egy szövegvilág különböző szintjeire és helyeire leképezik, azaz ott megismélik (CSÚRI 2015, 39sk). Vagy részletesebben: irodalmilag azok a tényállások tekinthetők releváns motivikus ismétléseknek, amelyek egy adott világ legalább két különböző kontextusában jelennek meg, s amelyek a kérdéses világ egy vagy több konstrukciós elvének, illetve kombinációjának megnyilvánulási formáiként azonosíthatók. Intertextuális ismétlések esetében a vizsgált szövegvilág valamely tényállása egy rajta kívül álló világ egy tényállását, illetve annak (jelképes) jelentését idézi fel és integrálja virtuálisan. Egy intertextuális ismétlődés akkor válik relevánssá, ha összeegyeztethető a befogadó világ konstrukciós elveivel. Az egyes versek közötti intratextuális ismétlés a két alaptípus sajátos kombinációjaként értelmezhető.

Trakl lírájának az ismétlésekhez hasonlóan a *többértelműség* is jellegzetes vonása, átszővi egész költészetét, és egyik lényeges oka a versek látszólagos érthetlenségének vagy nehezen érthetőségének. Ennek ellenére az ismétlés és a többértelműség nem közvetlen része az itt felvázolandó poétikai konstrukciós elvek rendszerének. Ez elsősorban eltérő elméleti státusukkal magyarázható. A többértelműség szerepe alapvetően modális jellegű, vagyis az egyes konstrukciós elvekkel kombinálódik, azokat módosítja. Szemantikailag elbizonytalanító szerepét gyakran fokozza vagy kiegészíti az a mámoros vagy álomszerű atmoszféra,⁴ amely Trakl verseiben az orientációs pontokat, az idő- és térstruktúrákat, az oksági összefüggéseket, az egyes létszférákhoz tartozást, vagyis a világos referenciális viszonyokat megszünteti, és így közvetve a szövegvilágok ambiguitását erősíti. Bár állandó jelenlétét és szerepének fontosságát aligha lehet kétségbe vonni, a többértelműség, ahogyan az ismétlés is, formális jellegű eljárás, amely az egyes szöveg-

⁴ A drogfüggőség és a költészet kapcsolatát az újabb Trakl-szakirodalomban legátfogóbban és a poetológiai szempontokat is hangsúlyosan szem előtt tartva KEMPER 2014 tárgyalja.

vagy szövegvilág-szegmentumokat a konstrukciós elvekre vonatkoztatva kapcsolja egymáshoz. Mégis, mivel tőlük független, önálló szerepük nincs, így pozíciójuk, mint jeleztük, alapvetően különbözik a konstrukciós elvek elméleti státusától.

A konstrukciós elvek mediális szerepe és öntörvényűsége

Egy-egy konstrukciós elvet célszerű *sémaként* vagy *sémastruktúraként* értelmeznünk.⁵ A sémák segítségével ugyanis a megértés folyamatában ideiglenesen közelelhető egymáshoz a kétféle szemléleti típus, amennyiben első lépésben a sémák átmeneti lehetőséget teremtenek a metaforikus sík valós háttérre történő visszavezetésére. Második lépésben viszont, az irodalmi magyarázat szintjén, ez a kapcsolat szükségképpen megszűnik, a mű önálló világának kialakítása a konstrukciós elvek, vagyis a sémák és sémastruktúrák belső, a valós világ törvényeitől független kombinációjára épül. A kettős szerep lehetőségét megkönnyíti az a tény is, hogy a sémák és sémastruktúrák összetevőit, bár a fogalom a kognitív tudományokból származik (vö. MINSKY 1975, VAN DIJK 1980, KONERDING 1993, RICKHEIT-STROHNER 1993), részint általános szinten, részint a versek sajátos szövegvilága alapján határozzuk meg. A sémák olyan sztereotip struktúrákat jelölnek, amelyek alkalmazhatók a valós világra is, de ettől elvonatkoztatva átvihetők a más szabályszerűségek alapján konstruált szövegvilágok síkjára is. Ugyanakkor, a valós háttértől eltávolodva, a szövegvilágokon belül saját tematikus szférájuk mellett más területeken is érvényesek lehetnek. Olyanokon, amelyek csak strukturálisan, azaz formális felépítésükben kapcsolódnak az eredeti sémához. Így képezheti le például a kozmikus *alkony*, a napszakováltás sémája, strukturálisan a 'lélek' elsötétülésének folyamatát (*Dämmerung / Alkony*), így utánozza a *halovány ember*, aki *lehajtja, bíbor álomba merülve, fejét*, formálisan a 'naplemente' sémáját (*Ruh und Schweigen / Csend és nyugalom*), és így modellálják a *szerelmesek sugárzóan felnyúló ezüstös pillái*, mintegy a *pusztulás keserű óráját* ellenpontozva a versszak kezdetén, az 'égbolton megjelenő csillagok' sémáját (*Abendländisches Lied / Napnyugati Dal*).⁶

Mivel az intertextuális ismétlések többnyire a mítoszok, szimbolikák, bibliai jelenetek, vallási, filozófiai, irodalmi vagy képzőművészeti összefüggések csupán

⁵ A továbbiakban a két fogalmat azonos értelemben használom.

⁶ Trakl verseinek első átfogó gyűjteménye a Walther Killy és Hans Szklenar által szerkesztett történeti-kritikai kiadás (KILLY-SZKLENAR 1987). Az egyes költemények számos magyar fordítása ismert, költészeti-esztétikai szempontból a Hajnal Gábor által szerkesztett *Georg Trakl válogatott versei* kötet (HAJNAL 1972) tekinthető a leginkább sikerültnek. A tanulmányban szereplő címek és versrészletek – egy kivétellel – ebből a kötetből származnak. A főszövegben a versek, részciklusok és kötetek német és magyar címét első előfordulásukkor együtt adom meg, ezt követően csak a magyar címet használom. A lábjegyzetekben a német címek szerepelnek.

egy-egy mozzanatát vagy részterületét emelik ki, ennek jelzésére az intertextualitás alternatív fogalmaként indokolt lehet az intertextuális séma használata is. Így is hangsúlyozva, hogy az intertextuális kapcsolatok a szövegfelszín, illetve a szövegvilág egyes részeit, s rajtuk keresztül a konstrukciós elveket esztétikai szempontból nem helyettesítik, nem is határozzák meg, csak interpretálják. Vagyis a mű nem redukálódik egy mítosz, egy irodalmi alkotás vagy filozófiai felfogás ’költői’ megjelenítésére, hanem, saját szemantikáját gazdagítva, felépítésébe integrálja azok sémáját vagy egyes séma-aspektusait.

Trakl lírai szövegvilágainak konstrukciós elvei

A Trakl-költemények absztrakt szemantikai kompozícióját az alábbi *konstrukciós elvekkel (sémákkal)* és kombinációikkal jellemezhetjük: (a) *a napszak- és évszakciklusok elve*, (b) *a transzparencia elve*, (c) *a meghasonlott én elve*, valamint (d) *a pusztulás folyamatát és annak virtuális meghaladási, transzcendálási kísérleteit reprezentáló elv*.

Nem minden konstrukciós elv része szükségképpen egy-egy verskompozíciónak, emellett versekként változhat az elvek hierarchikus kapcsolata is. Az egyes konstrukciós elvek vagy sémák a konkrét elemzésekben az itt bemutatottnál lényegesen összetettebb és differenciáltabb formában jelennek meg. Így, mint a korábbi példák már utaltak rá, a napszak- és évszakciklusok sémái számos további részsémából épülnek fel. Egy részséma vagy sémakomponens önmagában is képviselheti egy teljes napszak- vagy évszakciklus egészét. Olyan képek, mint az *őszi dombról guruló nap (Kindheit / Gyerekkor II)*, *a már eltávozottak holdas ösvényei (Gesang des Abgeschiedenen / Az eltávozott éneke)*, *a fekete üregekben megtört szemek (Helian / Helian)*, *a koponyák fészke fölött Isten némán kigyulló arany szemei (Psalm / Psalmus)* vagy *az érő szőlő, a sárga gyümölcsök aszús illata (Stundenlied / Zsolozsma)*, *a sűrű égen, sötét vizeken át a magasban vonuló vadmadarak, a fekete szárnyon felcsapó rothadás és a szélben sóhajtozó nyomorék nyírfák (Am Moor / A lápon)* a naplemente, a holdas éj, a csillagos ég, valamint a kiteljesedő és elmúló természet részsémáit, s ezzel közvetve az este, az esti égbolt, valamint az őszi átfogó napszak és évszak sémáját reprezentálják. A napszak- és évszaksémák kombinációi ugyanakkor más szinten – jó példa erre a kései költészet – metaforikusan leképezhetik a vihar, a háború, a halál, a temetés stb. sémáit, amelyek közvetlenül ugyancsak nem tartoznak az alapvető konstrukciós elvek közé. Ezek a sémák, bár látszólag egybeesnek mindennapi fogalmainkkal, Trakl lírájában egyedül a mindenkori szövegvilág nyelvi-fikcionális valóságára és nem a közvetlen tapasztalati világra vonatkoznak, vagyis összetevőiket tekintve kívül esnek, meghaladják a kognitív pszichológia sémarendszerét. A rendszer önállóságából következik, hogy az egyes konstrukciós elvek működési módja és jelentése az irodalom területén sohasem

izoláltan, hanem csak a többi konstrukciós elv vagy azok egy részének összefüggésében határozható meg és interpretálható.

Az egyes konstrukciós elvek (vagy sémák) szerepét röviden a következőképpen jellemezhetjük:

(a) Napszak- és évszakciklusok elve

A Trakl-filológiában régóta ismert, hogy a *napszakok és évszakok* fontos szerepet játszanak a költő verseiben. A kutatók azonban nem vették figyelembe, hogy itt valójában nem közvetlenül a tapasztalati világ jelenségeiről, hanem csupán az abban zajló folyamatok sztereotíp általánosításáról, a napszak- és évszakváltás mentális sémáiról van szó. Ennek a meglátásnak a magyarázóelméleti relevanciája a trakli szövegvilágok szempontjából abban mutatkozik meg, hogy a napszak- és évszakciklusok sémái, mint néhány példával már utaltunk rá, olyan területeken is érvényesek lehetnek, amelyek a napszakokkal és évszakokkal tematikusan nem állnak közvetlen kapcsolatban. Ez a szemléletmód emellett lehetővé teszi a napszakok és évszakok a valós világtól független, egyedül a kérdéses szövegvilág rendező elveinek engedelmessé történő kronológiáját is. A napszak- és évszakciklusok sémái Trakl költészetében egy további sajátos szerepet is betöltenek. Olyan mediális struktúrákat alkotnak, amelyek, egyebek mellett, képesek jelen és múlt, külső és belső valóság, mítosz és történelem, égi és földi szférák, valamint a motivikusan és intertextuálisan hozzájuk rendelt bűn és ártatlanság, sátáni gonosz és isteni jó morális, továbbá az élet és halál egzisztenciális értékei között közvetíteni.

(b) A transzparencia elve

A *transzparencia* elve részben az én egyik szférából másikba történő képzeleti-poetikus áttörésének eszköze, de segítségével az én képes egy vagy több szférára megidézésére saját világában is. A szférák transzparens kapcsolata mindennek előtt a napszak- és évszakciklusok, a mámor és álom, valamint a hold médiumain keresztül valósul meg. A transzparencia aktusa komoly szerepet játszik a szövegvilágok komplexitásának kialakításában, szemantikai gazdagításában azáltal, hogy az egyes figurákban, tárgyakban, cselekvésekben, időben és térben *áttetszővé, transzparenssé* tesz különböző mitológiai, biblikus, vallási és történeti-kulturális világ-fragmentumokat, valamint szimbolikus és emblematikus összefüggéseket. Könnyű belátni, hogy ebben a rendszerben az intertextuális ismétlések vagy sémák egyes típusai transzparencia-jelenségekként is leírhatók. Eltérően a fogalom köznapi használatától a transzparencia vizuális és akusztikus *áttűnést* egyaránt jelöl. Vagyis transzparens aktusról beszélünk akkor is, amikor egy szféra felhangzik

és dominálja, akusztikusan mintegy felülírja egy másik szféra hangzását. Ebben az értelmezésben a vizuális transzparencia sem azonos a hagyományos felfogással. Trakl szövegvilágaiban nem csak a fény teheti áttetszővé a lélek tisztaságát, az angyali vagy isteni világot, a sötétben éppúgy transzparenssé válhat a lelki pokol, a gonoszság vagy a halál maga is. A transzparencia sajátos felszíni formái a vízió, a hallucináció, az epifánia, a felidézés, az imagináció, valamint a tükröződések médiumai. Mindannyian a megismerést szolgálják, elsősorban az én önmegismerését, amennyiben a lét és a lélek láthatatlan és hallhatatlan, vagyis érzékileg hozzáférhetetlen szféráit érzékelhetővé teszik. Végül a transzparencia a poétikusság egyik megnyilatkozási formája is, ami a szövegvilágban egyrészt az én különböző maszkjaiban, figuráiban ölt alakot. Másrészt csak a poétikus tulajdonságokkal rendelkező én képes arra, hogy egy szférában egy másik világot ismerjen fel, tegye transzparenssé, így keltve életre azt.

(c) Az én meghasonlásának elve

Az én explicit jelenléte a szövegben elsősorban Trakl korai és részben utolsó korszakának költészetét jellemzi. Ennek ellenére célszerű egy absztrakt én-figurát önálló konstrukciós elvként, egyfajta lírai-narratív instanciaként tételezni. A figura változó tér-, idő- és értékperspektívái sok tekintetben meghatározzák a szövegvilág szerveződését. Az eltérő nézőpontok ambiguitása és a szövegvilágok inkohereciája szorosan összefügg az én kettős jellemével. A lelki meghasonlottság, az identitásválság, döntően az én létezési módjában és értékorientáltságában mutatkozik meg. Ezt a meghasonlottságot az én olyan morális és egzisztenciális ellentétpárjai fejezik ki, mint a bűn és büntelenség, a gonosz és a jó, a pokol és a paradicsom, a lázadás és a jámborság, a gyilkos és az áldozat, a halott és a feltámadott vagy az érzéki-szexuális és a lelki-szellemi tulajdonságai. Az absztrakt főszereplőnek ez a kétpólusossága teremti meg sok szempontból a szövegvilág-, a ciklus- és a művet átfogó struktúrák belső dinamikáját és rejtett drámaiságát. Az énben egyrészt lelki harmóniájának felbomlása és, ezzel párhuzamosan, a gonosz kialakulása és felülkerekedése tematizálódik. Másrészt megpróbálja a felbomlott egységet ismét helyreállítani és a *hallgatás fekete barlangjából* (*An den Knaben Elis / A gyermek Éliszhez*) a gyermekkor *kék barlangjába* (*Gyerekkor II*), a földi kárhózatból a szellemi-büntelen egzisztencia égi üdvösségbe visszatérni. Mindkettőt poétikus úton, különböző transzparencia-aktusok segítségével a mediális szférákon keresztül valósítja meg, miközben a pusztulás folyamata és virtuális meghaladása közös alapját döntően az én morális meghasonlottsága és sorsának további alakulása képezi. Ez a meghasonlottság, valamint a gonosz eluralkodása lényében végső soron *Éva árnyékára*, a paradicsomi bűnbeesésre (*Menschheit / Emberiség*) vezethető vissza. Ezt erősíti az a tény is, hogy egyik korai versben (*Das Grauen / Iszo-*

nyat) az én önmagát Kainként ismeri fel egy szobai tükörben. Az intertextuális utalások az egyéni bűnt – a bibliai kezdetektől egészen az új Babilonig, a modern ’nagyvárosok örületéig’ (*An die Verstummten / Az elnémultakhoz*) – az emberiség egészére kiterjesztik. A meghasonlott én a szövegvilágok felszínén, mint utaltunk rá, sokszor különböző figurák álarcában mutatkozik. Metamorfózisa nemcsak az emberi szférát fogja át, kiterjed a növény- és állatvilágra, valamint a kozmikus és transzcendens jelenségekre is.

(d) A pusztulás és virtuális meghaladásának elve

Trakl költészetének konstrukciós elvei gyakran teremtik meg a *pusztulás* folyamatát, amely a szövegvilágok jellegét a kezdeti melankolikus hangulatú versektől az apokaliptikus világvéget sugalló késői líráig alapvetően meghatározza. Egy ezzel ellentétes tendencia, vagyis a (jelképesen) felfelé irányuló mozgás csak ritkán figyelhető meg tiszta formában (*Das Morgenlied / Hajnali ének*). Leginkább a versek egy harmadik csoportja jellemző: ezek szövegvilágát a jelképesen lefelé és felfelé irányuló folyamatok egyidejű kombinációja alakítja. Utóbbiak, minthogy esetükben lelki felemelkedésről van szó, a *hanyatlási folyamatnak* nem tényleges, hanem csupán *virtuális meghaladási vagy transzcendálási kísérletei*. A meghaladás folyamatai alapvetően transzparencia-aktusok eredményei és az egyes szövegvilágokban, mint a megváltás, a feltámadás, az újjászületés, a paradicsom, a mitikus gyermekkor vagy az egyneműség utópiájaként tematizálódnak. A pusztulás és meghaladás kombinációja az alapelvek ambivalencia-kapcsolatán nyugszik. Míg a hanyatlást és a halált gyakran a feltámadás víziója transzcendálja, a feltámadás reményét újra meg újra a hanyatlás és a halál mozzanatai járják át. Így esetenként az egyes szövegvilágok történéseinek lezárása is kétértékű marad. Az a sajátos narratív forma, amelyben a pusztulást a feltámadás követi, vagy a feltámadás már a pusztulásban transzparenssé válik, egy Traklra jellemző apokaliptikus séma poétikai leképezése. Ez a *poétikai* apokalipszis, amelynek valamennyi konstrukciós elv részét képezi, különböző változatokban a költő teljes életművére jellemző, miközben a *Sebastian im Traum / Sebestyén álomban* kötetben és a *Brenner*-költeményekben a fogalom már az apokalipszis biblikus koncepciójához közelít (DOPPLER 2001). A poétikai séma az egyes versek szövegvilágaiban igen eltérő tematikákban és metaforikában jelenik meg. Strukturálisan leképezhetik a *haldokló nap* (*Die Schwermut / Búskomorság*), a *haláltól ittasult éjjeli vihar* (*Die Nacht / Az éj*), a *csillagainkról fújó jeges szél* (*Untergang / Hanyatlás*), a *körös-körül fenyegető mennydörgésben zengő havas csúcsok* (*Das Gewitter / Zivatar*), de értelmezhetik olyan biblikus jellegű, a világvéget még nyilvánvalóbban előrevetítő képek is, mint azok a *halódó népek*, akik *sápadt hullámokként zúzódnak szét az éj partján* (*Abendland / Nyugat*) vagy éppen a *pusztulás keserű órája, / mikor a fekete vízben megpillantjuk megkövült*

arcunkat (Napnyugati dal). Az ilyen típusú versépítés Trakl esetében nem vagy nem csak egy előre adott modell intertextuális megismétlése, hanem sokkal inkább a szövegvilágok konstrukcióján és metaforikáján keresztül létrehozott költői-apokaliptikus valóság.

A lírai életmű szerkezetéről

Ebben a keretben trakli életmű korai korszakát (*Sammlung 1909 / 1909-es kézirat, Gedichte 1909–1912 / Versek 1909–1912*), a *Sebestyén álomban* (1915) ciklust, az *Offenbarung und Untergang / Kinyilatkoztatás és bukás* (1914) prózaverset, valamint az érett kései költészetet (*Gedichte / Versek 1913, Sebestyén álomban, Veröffentlichungen im Brenner 1914/15 / a Brenner folyóiratban megjelent versek 1914/15* és a *Nachlaßgedichte 1912–1914 / Versek 1912–1914*) vizsgálom a konstrukciós elvek szempontjából. Bár a fenti sorrend bizonyos eltérésekkel követi Trakl költészetének kronológiáját, alapvetően a struktúrák növekvő nagyságrendjén, egyre átfogóbb jellegén nyugszik.⁷

Az 1909-es kézirat és a Versek 1909–1912

A korai versek jelentőségét a trakli életmű szempontjából elsősorban az adja, hogy segítségükkel, függetlenül epigon jellegüktől és csekélyebb esztétikai értéküktől (BLASS 1968, BOLLI 1978), még viszonylag egyszerű formában jelennek meg azok a konstrukciós elvek, amelyek kombinációi a későbbi költemények komplex szövegvilágainak felépítését meghatározzák. Már ebben a fázisban komoly szerepet játszanak az intertextuális sémák, mindenek előtt Nietzsche dionüszoszi és apollói művészetfilozófiai elve (KEMPER 1984, METHLAGL 1995), illetve az egyházi vallásosság elutasítása vagy átértékelése (KLEEFELD 2009). Ezek esetenként a meghasonlott (poétikus) én belső küzdelme folyamán a napszak- és évszacciklusok mediális terében, a romlás és hanyatlás virtuális meghaladási folyamatának egyes pillanataiban vagy fázisaiban válnak transzparenssé. A poétikus szemlélet érzékelhetővé teszi a láthatatlant, mintegy megteremt a morál transzparenciáját. Míg a korábban idézett versben (*Iszonyat*) az én tükörképében Kaint, saját belső lényét, mint a testet öltött gonoszt vizionálja, addig egy későbbi korszakban, a *Versek* (1913) ciklus *Helian* című záró költeményében, egy ezzel éppen ellentétes folyamat, a morális megtisztulás válik transzparenszé: amikor *Helian lelke nézi*

⁷Részletes szövegértelmezésre a dolgozat terjedelme nem ad lehetőséget. A vázolt elméleti-módszertani szempontok szemléltetésére a Műhely rovatban elemzem Trakl *Rub und Schweigen* című versét.

magát a rózsaszínű tükörben, / s hó és pokolvar hull le a homlokáról. A napszak- és évszakstruktúrák közvetítésével hasonló kettősség alakul ki a korai fázisban az én érzéki-szexuális és transzcendens aspektusa, valamint múlt és jelen világa között is. A pusztulás és virtuális meghaladás, valamint a napszak- és évszakciklus elvével kombinálva a transzparencia különösen 1909–1912 között jut jelentős szerephez a szövegvilágok kompozíciójában, amennyiben az én képzelete a földiben az égit, az életben a halált, a természetben a mítoszt és a jelenben az édent teszi újra meg újra áttetszővé.

A *Sebestyén álomban* ciklus (1915)

Trakl fő műve, a *Sebestyén álomban* című kötet, az én visszatérő belső konfliktus-sorára épül, amely sok tekintetben a kárhozat és üdvtörténet intertextuális sémáival értelmezett pusztulás és virtuális meghaladásának kettős elvén nyugszik. Az egyes szövegvilágok ugyan tematikájukban és képi megjelenésükben, az intratextuális ismétlések ellenére, jelentősen különbözhetnek egymástól, elvont szinten legtöbbször egymás ismétlésváltozatainak tekinthetők. Egy olyan *alaptörténet* variánsait mutatják, amely a bűnbeeséstől a szenvedésen és vezeklésen át a pokolig, a bukott angyalok haláláig, apokaliptikus megsemmisüléséig, illetve a végítéletig tart, s amelyet egyidejűleg a megváltás és feltámadás reménye ellenpontosz.⁸ Az egyén szintjén a bűnbeesés Trakl fiktív világában kimondatlanul az én és a nővér szenvedélyes, ösztönök vezérelte szerelmi viszonyában ismétlődik meg.⁹ A közösség összefüggésében az alaptörténet *motivációját* egy Istentől elfordult és *elfajzott* nyugati-civilizációs emberiség sorsa jelenti, amit *Az elnémultakhoz* versben többek között az esti *nagyváros örülete*, az ember által teremtett földi ellenparadicsom jelenít meg, amely *nyomorék fáival, a Gonosz lelkével, az utcalánnyal, az ördögössel, a bíborvörös ragállyal és az arany förtelmes nevetésével* valójában a Sátán birodalma. Az alaptörténet egyéni és közösségi-emberi motivációja annyiban megegyezik, hogy mindkettőt az én hívja életre, és mindkettő alapvető szociális és vallási-morális tabukat sért. A bűnös szerelmi viszony az első esetben moti-

⁸Trakl költészetének vallásos és biblikus háttérhez lásd LACHMANN 1954, FOCKE 1955, WERNER 1961, SAKRAWA 1962, DOPPLER 2001 és ESSELBORN 2009.

⁹Grete, a költő húga, igen fontos szerepet játszott Trakl életében. Széles körben elterjedt, nem bizonyított vélekedés, hogy egy ideig vérfertőző viszonyban éltek egymással. Kétségtelen, hogy az én bűntudata, amely csaknem minden részében áthatja és meghatározza Trakl költészetét, ezt a látszatot erősíti. Ennek ellenére kevésbé megalapozottak azok az elemzések, melyekben gyakran tetszés és igény szerint keverednek egymással az életrajzi vonások és a versek fiktív valósága. Életrajz és költészet szisztematikus és módszeres összekapcsolásának lehetőségéről lásd ezzel szemben KEMPER 1992, DOPPLER 2005 és WEICHELBAUM 2014.

kusan megfeleltethető az elidegenedett családi kapcsolatnak, valamint Isten és az ember viszonyának, a második esetben az ember morális elzüllésének és Isten elleni lázadásának. Előbbit, az én és a nővér mellett, jól példázza *Sonja, Afra* vagy Mária Magdaléna figurája, olyan prostituáltak sorsa, akik vezeklésükkel és megtérésükkel Isten kegyelméből szentekké válnak. Utóbbi esetben, a modern nagyváros istentagadó örületében, ami az emberiséget sújtó kárhozat újkori történetének drámai kiteljesülése, Babilon és a bűnös bibliai városok intertextuális sémája ismétlődik meg és válik transzparenssé a jelenkor világában. Az egyén és az emberiség bűnét az alaptörténet megisméltése látens módon újra meg újra az én tudomására hozza, mintegy tudatába vési, hogy lelkiismeretét szüntelenül szembesítse vele: *Daß nimmer der dornige Stachel ablasse vom verwesenden Leib / Hogy sajtó tövisét az enyésző test érezze örökké (Föhn / Déli szél).*

Kétségtelen, hogy a ciklus nyitó és záró verse, a gyermekkor paradicsomi kezdete (*Gyerekkor II*) és a szerelmesek, a bukott angyalok elkárhozása, apokaliptikus megsemmisülése (*Traum und Umnachtung / Álom és éjbeomlás*) változásra, az alaptörténet ciklikus kiterjesztésére utal. Ezt a folyamatot támasztják alá a közbeeső részciklusok címei is, mint *Der Herbst des Einsamen / Magános ős, Siebengesang des Todes / A halál hét strófája* és *Az eltávozott éneke*, amelyek bizonyos értelemben a halálhoz való közeledés egyes fokozatait reprezentálják. A versek tényleges tartalma és sorrendje azonban ellentmond egy ilyen értelmezésnek: bár a leírt finális tendencia valóban megfigyelhető, ez azonban csak korlátozottan érvényes. Nem állítható ugyanis, hogy a ciklus kezdete és vége között mutatkozó értékkülönbség az egymást követő részciklusokban fokozatosan bomlik ki és erősödik fel. A paradicsomi kezdet és az apokaliptikus vég, a büntelenség és a bűnbeesés végletes pólusai közötti konfrontáció, tényleges vagy rejtett módon, csaknem valamennyi vers szövegvilágában vagy két egymást követő vers szövegvilágai között megfigyelhető. Még a ciklus idézett első és utolsó versének látszólag éles ellentéte is megkérdőjelezhető. A *Gyerekkor* felépítését ugyanis két alapelv határozza meg. Az egyik egyre jobban eltávolít a gyermekkor transzcendens *kék barlangjától*, ellehetleníti a visszatérést és az utolsó versszakban az *omladozó temető* látványával, az elmúlás, a halál gondolatával szembesít. A másik irány ezzel szemben a *kék* motívumán keresztül újra meg újra emlékeztet az elveszített gyermekkor büntelen, tiszta világára, amely a vers második felében egy pillanatra az éjjeli égbolt csillagaiban, a *szent kétségben tovacsengő világító léptekben* fel is sejlik, mintegy transzparenssé válik, hogy később, a vers végén, néha a *lélek* maga is *felderüljön*, amikor *boldog embereket* és *sötétarany tavaszokat* vizionál. Jóllehet az *Álom és éjbeomlás* végkifejlete, amelyben az én és a nővér *elátkozott nemzetségét* örökre *elnyeli az éjszaka*, első pillantásra ezzel éppen ellentétes, a pusztulás, a halálhoz közeledés folyamatát virtuálisan itt is a *tavasz* reménye ellenpontozza. Olyan képekkel, mint a *virágzó fa*, a *dalos madár*, *Isten szelíd teremtménye*, a *tisztaság csillagarca*, a *szelíd vad*, az *aranyosan hajló napraforgók* vagy az *éj csillagálmai*.

Egy klasszikus értelemben vett narratív fejlődés azonban akkor is megkérdőjelezhető, ha az *Álom és éjbeomlás*, valamint a három hónappal később keletkezett *Kinyilatkoztatás és bukás* című prózavers kapcsolatát vizsgáljuk. Az utóbbi ugyanis nemcsak önálló prózaversként, hanem, befejezését tekintve, a ciklust záró *Álom és éjbeomlás* lehetséges ellenvariánsaként is olvasható. A *Kinyilatkoztatás és bukás* végén ugyanis az apokaliptikus pusztulás egyfajta újjászületéssel kombinálódik, amennyiben a vers utolsó két egysége az angyalt és a bukott angyalt, a lélek angyali és démoni aspektusát, élesen elválasztja egymástól. Egyik esetben *a sötétben két sugárzással feldereng az ifjú árnya*, az én szellemi lénye, hogy újjászületve visszatérjen egykori angyali ártatlanságának égi szférájába, a másik esetben viszont Káin-lénye, *egy gyermek holtteste, egy holdfényes látomás*, lép ki az én *árnyékából*, és – a bűnös angyalok bukására utalva – *tört karokkal köves szakadékba hull, mint a hópihe*. A prózaversek zárójelenetének részleges hasonlóságát mutatja, hogy mindkettőben a halál folyamata dominál, ami az *Álom és éjbeomlás* esetében ténylegesen is a halálba torkollik. Ugyanakkor a *Kinyilatkoztatás és bukás* a 'bukott angyal' halálával egyidejűleg a jelképes újjászületésben, a meghasonlott lélek transzcendens kéken sugárzó árnyának az énből való kiválásában és a képzelet égi útján történő hazatérésében a halál lehetséges meghaladását sugallja. Mintha Trakl az *Álom és éjbeomlás* reménytelen és végzetes lezárását követően a *Kinyilatkoztatás és bukás* című prózaverssel a ciklus befejezésére egy alternatív, a meghasonlott énben a bűn halálát és az ártatlanság tovább élését egyaránt biztosító megoldást kívánt volna adni.

A ciklus egyszerre nem-narratív és narratív jellege, az alaptörténet sémájának ismétlődése és egyben narratív kiterjesztése egyfajta mítoszalkotásként és üdvtörténeti célként, finalitásként interpretálható (ESSELBORN 2009). A démoni fokozatos megjelenése és uralomra jutása az énben ugyanis egy latens, kezdetből jelen lévő bűntudattal és az elveszített paradicsomi állapot utáni szüntelen vágyakozással párosul. Vagyis a *Sebestyén álomban* kötetet valójában nem egy időbeli-lineáris, hanem sokkal inkább egy ismétlődő körforgásban elmélyülő, a bűn és bűnhődés, a megváltás és pokolra jutás, az apokaliptikus vég és feltámadás végletes értékállapotai között oszcilláló narratív tendencia jellemzi, amely különböző változatokban elsősorban a ciklus három prózaversében, valamint az érett korszak lírai verseiben teljesedik ki végleges formában.

A kései költészet átfogó struktúrája

Ha az intertextuális összefüggések jelentőségét a *kései költészet* egészében vizsgáljuk, akkor a *Sebestyén álomban* mellett a *Versek 1913* gyűjteményből, az 1914/15-ös Brenner-publikációkból és az 1912–1914 közötti hagyatékból választott versek ebből a szempontból a kérdéses időszakot még fokozottabban az én és az emberiség

elkárhozása és üdvtörténeti megváltása közötti küzdelmeként jellemzik. Újra és újra kiemelendő azonban, hogy a vallási vagy bibliai eredetű ismétlések általában nem közvetlen utalásokon, hanem intertextuális sémákon, valamint a konstrukciós elveket értelmező szövegvilágok képiségébe ágyazva érvényesülnek. Az itt példaként választott versek az ember Istennel történő (akaratlan vagy szándékos) szembefordulását és a lázadás következményeit mutatják az egyes szövegvilágokban.

Az *Emberiség* című vers kezdete egy csatajelenet, egy tömeges kivégzés sémájába ágyazott apokaliptikus vízió az emberiség jövőjéről. A majdani pusztulás oka az egykori bűnbeesés: *Éva árnyéka* vetül az emberiség sorsára, és taszítja a megsemmisülésbe. Bár a pusztulás bármelyik pillanatban megtörténhet, a vég nem következik be azonnal. A második rész, az első ellenpontjaként, a *felhőn áttörő fény* képével, az isteni epifánia toposzával indul. Az utolsó vacsora jelenete a *tizenkettővel, a kenyérrel és borral*, a pusztulás és elkárhozás a virtuális üdvtörténettel, a megváltás reményével szembesül. Mégis, a világvégéhez hasonlóan a megváltás is bizonytalan marad: Szent Tamás kezét, kételkedve Krisztus feltámadásában, *megmártja a sebben*. Vagyis a paradicsomból kiűzött bűnös emberiség hitetlensége miatt nem ismeri fel és így nem él a megváltás lehetőségével.

Hasonló a dilemma az *An Luzifer / Luciferhez* című versben is, amely a bűnbeesés és a kiűzetés sajátos verziója. Az én a *zöldelő tavaszi domb* mellett emlékezetében felidézi a krisztusi passiót, a *vérét adó zsenge bárányt*, aki egykor *mélységesen túrt fájdalomban*. A Megváltó áldozata azonban hiábavaló, az én, a *sötét ember*, a Gonosz útját választja, vagy Ikaruszként *szökik az arany napkorong elé*. Azonban hasonlóan a mitológiai figurához, aki túl közel repült a naphoz, a kísérlet számára is halálos zuhanással végződik. Ahogyan egykor Ikaruszt apja, Daidalos óvta a merész próbálkozástól, most a *harangszóban* az Úr hangja figyelmezteti az én *fájdalomszagatta szívét*. Mindhiába, a *szilaj remény*, az emberi elbizakodottság, amely magát egyenlőnek képzele Istennel, elbukik nagyravágyásában. A *lángolva-zuhanás sötétje* a záró képben, vagyis a Lucifer-én kiűzetése az égi paradicsomból, ironikusan a 'fényhozó' 'sötétségére', sötéten bűnös lelkületére utal. Az én, a jelenkori lázadó angyal bukása nem más, mint az egykori bűnbeesés megismétlése: az ember a *zsenge bárány* áldozatában felkínált megváltást elutasítja, és az üdvösség helyett a Gonosz csábításának, saját Káin-lényének enged. Vagy reménytelenül próbálja Ikaruszként, ami más szempontból ugyanazt jelenti, saját isteni nagyságát bizonyítani.

Isten haragja és az ember lázadása jelképesen egy *özönvízszerű éji vihar* és az én által dicsőített *tornyosuló hegység, szürke tornyok* apokaliptikus víziójában olvad össze a *Die Nacht / Az éj* című költemény kezdetén. A természeti jelenségekben szinkretikusan bibliai és mitológiai jelenetek sémái egyesülnek, válnak transzparensse: a *viharban* a büntető Isten jelenik meg, a *tornyosuló hegység* a bábéli torony építését, valamint Lucifer és a gigászok lázadását idézi. Mint a korábbiak, ezek az

intertextuális utalások is az ember nagyravágyását jelzik, aki képzeletében az eget ostromolja, és magát Istenhez hasonlítja. A rázúduló szenvedés közepette azonban belátja, hogy *szelíd lelkének* újra Istenhez kell fordulnia, és könyörületért kell fohászkodnia. Ez mégsem történik meg, és a második rész így csak fokozza a kezdeti megpróbáltatásokat, az egyéni fenyegetettségét pedig egész *népekre* terjeszti ki. Az *éji vihar* tovább erősödik, a szél *halálittasan rohan át a feketéllő szirteken*, és lezúdul a *gleccser kék hulláma* is. A pusztító viharban *hatalmasan zúg a völgyben a harang*, Isten figyelmeztető hangja. Az én válasza hasonló a Lucifer-vers döntéséhez: az emberben lakozó ördögi, melyet intertextuálisan a *lángok és átkok*, valamint a *gyönyör* mint főbűn *sötét játékai* jellemeznek, újra Isten ellen fordul. A vers végén motivikusan visszatér a kezdet képi világa. A *tornyosuló hegységet*, a *szürke tornyokat* itt az *eget ostromló megkövült homlok* metaforája idézi. Utóbbi szerepe, a lázadó énben megtestesülve, azonos a bábeli torony és Lucifer intertextuális jelentésével, az ember önistenítésével, Isten elleni lázadásával. A *tornyosuló hegység* a gigászok mondájához is kapcsolódik, akik a hegycsúcsokról sziklákat dobtak a magasba, hogy az eget, az olimposzi istenek birodalmát bevegék. Ezzel még tovább is bővül az én szerepe: a *megkövült homlok*, amely *az eget ostromolja*, Babel és Lucifer mellett, magában egyesíti a gigászokat és a sziklákat is, a hatalmas 'köveket', melyekkel valaha ők 'ostromolták az eget'. Jól látható, hogy elvont szinten miként ismétlődik meg itt is az alaptörténet egyik változata. Ahogyan a *Lucifer*-versben az ember az áldozati *zsenge bárány* helyett a *Gonoszt* követte, úgy választja itt is a bűnös én bűnhődő lényének *szelíd lelke* helyett a kárhozatot, a luciferi lázadást Isten ellen.

Grodek / Grodek, Trakl röviddel halála előtt a fronton írt verse, személyén át közvetlenül kapcsolódik a háborúban megélt borzalmakhoz. Felépítését alapvetően mégsem a történeti valóság és a lelki gyötrellem, hanem a konstrukciós elvek és intertextuális értelmezésük határozza meg. Hasonlóan az *Emberiség* című vershez, a szövegvilág két fő részre tagolódik, melyekben a kárhozat és az üdvtörténet motívumai keverednek egymással, és melyek középpontjában a haragvó és a könyörületes Isten áll. A záró sorokban az én panaszos kiáltása Istenhez, az *érc oltárakhoz*, önálló egységet képez és jellegében a *De profundis* bűnbánó zsoltárral rokon. Az első rész csatája szorosan összefügg a haragvó Isten személyével, aki a pusztulás közepette piros felhők *rőt gomolyagában*, az elesettek *kiömlött vérében* ölt alakot. A pusztulás apokaliptikus jellege, amely a ciklikus napszakváltás folyamatában válik transzparenssé, jelzi, hogy a csata, bár emberek vívják, metafizikai értelemben a bűnbeesés következménye: részint a történelemben tovább élő Gonosz sajátos formája, részint Isten büntetése, aki a bűnös embert a paradicsomból kiűzte, és átengedte a romlásnak, a végső elmúlásnak. A szövegvilágban a naplementét az esti alkony, majd a *holdfényű hűvösség* és az éjszaka fekete enyészete, *sűrű rothadása* követi, melybe elkerülhetetlenül *torkollik* a földi élet *minden útja*. Hogy ez a vég valójában a haragvó Isten akaratát, a bűnbeesés utáni átok beteljesedését valósítja

meg, megerősíti az a sajátosság is, hogy a látomás csataterén, szemben a történeti valósággal, nem ellenséges csapatok harcolnak egymással. A vers egységesen *halálba hanyatló harcosokról, hősök szelleméről és véres főkről* szól, valamennyien a háború, az emberiség közös kárhozatának, véstörténetének áldozatai. Ahogyan az *Emberiség* című versben a *felhőn áttörő fény*, úgy jelenik meg Grodekben a *csillagok s az ég arany ágszövevénye*, az égbolton áttetsző paradicsomi életfa alatt, a halál virtuális meghaladásának jegyében a *nővér árnya* mint lunáris vízió, hogy köszöntse a halottakat, a *hősök szellemét*, a *véres főket*. A párhuzam Paul Gerhardt *Ó véres fő és sebek* versével *Krisztus áldozati kereszthalálára* és egyben a megváltásra emlékeztet, vagyis Grodek, a csata színhelye, Golgotává stilizálódik (KAISER 1981). A háború borzalma így lesz az emberiség szenvedéstörténetévé: a véráldozat a bűnhődés Isten előtt az eredendő bűnért, ami a hősökért való *büszkébb* gyász magyarázata és a könyörgés alapja is az emberiség jövőjéért, a megváltásért és a *meg nem született unokák* megmentéséért.

Az előző interpretációs vázlatok azt mutatják, hogy a kései költészet reprezentatív versei az alaptörténet néhány intertextuális összetevőjének – a bűnbeesés, a bukott angyal, a megváltás, Isten elleni lázadás, a haragvó Isten és az apokaliptikus vég – különböző kombinációira épülnek. A *Gerich / Ítélet* című költemény az utolsó ítélet tematikájával egészíti ki ezt a sort, és egyben le is kerekíti az alaptörténetet.¹⁰ A vers középső tengelyében álló két szó: *Dies irae*, a harag napja, intertextuálisan egy latin himnuszra utal, amely a világ végítéletét énekli meg, intratextuálisan pedig a trakli költészetben belül ugyancsak gyakran megjelenő isteni harag motívumához kapcsolódik. A verssor második fele kimondatlanul már az ítéletet is tartalmazza: *Dies irae – Grab und Stille / Dies irae – sír néma gödre*. A négy strófa, némiképp leegyszerűsítve, az emberi élet fő fázisait jellemzi röviden a születés és a halál között a jelen szemszögéből. Előbb a *gyermekkor őszbe vesző kunyhóit*, az *elpusztult tanyát* idézi az emlékezet, majd *sötét alakokat* látni és *anyák énekét* hallani az *esti szélben*. De hiába az angyal és az *imára kulcsolt kezek az ablaknál*, mindez együtt sem segít a *halva születés* tényén. A vetéléssel fokozottan beteljesedik Isten átka, amely a bűnbeesés után az asszonyt a földi életben nehéz és fájdalmas szüléssel bünteti. A csillagos égbolt is elfordul tőle, visszahúzódik saját *titkába és csendjébe*. *Őrület nyitja fel a bíbor száját*, a bűnös ember maga mondja ki a már idézett ítéletet: *Dies irae – Grab und Stille*. A harmadik versszakban az én előtt ál-mában leperog az élet, fájdalmaival és örömeivel. Félelem szállja meg, s máris egy sajkán, Kharón ladikján ring az alvilág felé. Mintegy a halál alternatívájaként a 4. versszak elején észreveszi egy *idegen nő fehér árnyát*, aki *ismét a falépcsőnek támasz-*

¹⁰ A *Georg Trakl válogatott versei* kötet nem tartalmazza az *Ítéletet*. A hagyatékból származó költemény Erdélyi Z. János fordításában *A magányos ősz* című Trakl-kötetben található (TRAKL 2002, 212). A fordítás nem mindig egyezik a vers eredeti szövegével, ezért a félreértések elkerüléséért néhány idézetet saját nyersfordításban adok meg – Cs. K.

kodik. Számos intratextuális és motivikus összefüggésből nyilvánvalóvá válik: az én víziójában a 'nővér' lunáris figurája tűnik fel. Árnyalakja az *Emberiségben Éva árnyaként*, a *Grodekben* a *nővér árnyaként* van jelen, de figurája összekapcsolható *Az Éj* érzéki jelenetével, a *gyönyör sötét játékaival* is. Közvetve az én bűnös voltára, Isten ellen fordulására, esetenként a megváltás lehetőségére és elmulasztására emlékeztet. A jelenség kapcsán válik érthetővé, hogy a korábbi kép, az *őrület*, amely a *bíbor száját* felnyitja, miért a bűnét beismerő bűnöshöz köthető. Különösen annak fényében, hogy a versben az *idegen nő fehér árnya* mögé, azaz a következő sorba közvetlenül a *kékbe vágyó szegény bűnös* kerül, aki az ítéletet követően *liliomot és patkányt* hagy maga után, azaz meghasonlott lelke éppúgy kötődik az égihez, a szűzi szerelemhez és az Isten iránti bizalomhoz, mint ahogyan a pokoli és ördögi mellett is elkötelezett. A 'nővér' látomásának állandó jelenléte Trakl költészetében reprezentálja azt a büntudatot, ami a dolgozatban az alaptörténet motivációját képezi. Ez a büntudat az, amely újra és újra ösztönzi az ént a benne lévő gonosz morális meghaladására, valamint, egzisztenciális szempontból, a pusztulás folyamatának lehetséges transzcendálására vagy vallási-szellemi értelemben az én kárhozattól történő megváltására. Ugyanakkor a megváltás nem korlátozódik egyedül a krisztusi megváltásra. Az én víziójában nemritkán megváltói szerepbe kerül az égi, angyali vagy a szentek tulajdonságait magára öltő 'nővér' is, sőt – költői szerepében – az androgín létformában, a paradicsomi egyneműség újratemtésének vágyában (*Napnyugati Dal*) maga is vizionálja az általános emberi és az önmegváltás lehetőségét.

Záró megjegyzések

Az életmű rövid elemzése is valószínűsíti azt a kiindulási hipotézist, amelynek értelmében Trakl sokrétű és nehezen magyarázható szövegvilágai lényegében néhány egyszerű konstrukciós elv kombinációjára vezethetők vissza. Költészetének áttekintése arra is próbált rámutatni, hogy a konstrukciós elvekre épülő eljárás szisztematikusan kiterjeszthető az egyes versstruktúráktól a részciklusok és ciklusok struktúráin keresztül a teljes érett alkotói korszakot átfogó, különböző gyűjteményekből és részben a hagyatékból származó komplex struktúrákig. A kidolgozott módszer, amely döntően a konstrukciós elveken mint sémákon és sémakombinációkon, valamint az őket interpretáló szövegvilágokon mint többretegű, részben önálló finomstruktúrákat is létrehozó metaforikus modelleken nyugszik, a korszak más lírai műveinek magyarázatára, valamint komparatistikai és részben irodalomkritikai célokra is eredményesen használható (Csúri 2008, illetve Csúri 2011). Segítségével módszertani értelemben egységes kép vázolható fel Trakl költészetéről, ami tudományos szempontból egyszerre alapozza meg egy plauzibilis magyarázat és az adott magyarázat felülvizsgálatának lehetőségét.

Bibliográfia

- BASSLER, Moritz (1999), Wie Trakls *Verwandlung des Bösen* gemacht ist, in Hans-Georg KEMPER (Hg.), *Gedichte von Georg Trakl*, Stuttgart, 123–141.
- BERNÁTH Árpád (1971), A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről, in HANKISS Elemér (szerk.), *Formateremtő elvek a költői alkotásban*, Budapest, 439–468.
- BERNÁTH Árpád (1978), Narratív szövegek irodalmi magyarázata, *Literatura 3–4*, 191–196.
- BERNÁTH Árpád – CSÚRI Károly (1978), Zur Theorie literarisch relevanter Wiederholungstypen in narrativen Textstrukturen, in U. DRESSLER – W. MEID (Hg.), *Proceedings of the Twelfth International Congress of Linguists*, Innsbruck, 643–646.
- BLOSS, Regine (1968), *Die Dichtung Georg Trakls. Von der Trivialsprache zum Kunstwerk*, Berlin.
- BOLLI, Erich (1978), *Georg Trakls „dunkler Wobllaut“. Ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens*, Zürich–München.
- CSÚRI Károly (2008), Georg Heyms „Die Stadt in den Wolken“. Schema-Strukturen und literarische Erklärung, in Peter CANISIUS – Erika HAMMER (Hg.): *50 Jahre Germanistik in Pécs. Akten eines internationalen Kongresses am 5. und 6. Oktober 2006*, Wien, 223–233.
- CSÚRI Károly (2011), Sturm und Krieg. Anmerkungen zu Georg Heyms Der Krieg I, in András F. BALOGH – Péter VARGA (Hg.), „*das Leben in der Poesie*“. *Festschrift für Magdolna Orosz zum 60. Geburtstag*, Budapest, ELTE, 278–289.
- CSÚRI Károly (2015), Wiederholung. Kohärenzstiftung in poetologisch möglichen Welten, in Károly CSÚRI – Joachim JACOB (Hg.), *Prinzip Wiederholung. Zur Ästhetik von System- und Sinnbildung in Literatur, Kunst und Kultur aus interdisziplinärer Sicht*, Bielefeld, 35–45.
- CSÚRI Károly (2016), *Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten*, Bielefeld.
- VAN DIJK, Teun A. (1980), *Macrostructures*, Hillsdale.
- DOPPLER, Alfred (2001), *Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*, Salzburg–Wien.
- DOPPLER, Alfred (2005), Bruder und Schwester in den Gedichten Georg Trakls, in Hans WEICHELBAUM (Hg.), *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, Salzburg, 9–27.
- ESSELBORN, Hans (2009), Intertextualität zur Bibel bei Georg Trakl, in Maria KLAŇSKA – Jadwiga KITA-HUBER – Pawel ZARYCHTA (Hg.), *Der Heiligen Schrift auf der Spur. Beiträge zur biblischen Intertextualität in der Literatur*, Dresden–Wrocław, 274–289.
- FOCKE, Alfred (1955), *Georg Trakl. Liebe und Tod*, Wien–München.
- HAJNAL Gábor (szerk.) (1972), *Georg Trakl válogatott versei*, Budapest.
- HELBIG, Jörg (1996), *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg.
- HOLTHUIS, Susanna (1993), *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen.
- KAISER, Gerhard R. (1981), Georg Trakl – „moderne Lyrik im Dirndlkleid?“, in Fridun RINNER – Klaus ZERINSCHKE (Hg.): *Komparatistik. Theoretische Überlegungen und sü-*

- dosteuropäische Wechselseitigkeit. Festschrift für Zoran Konstantinovic*, Heidelberg, 233–252.
- KEMPER, Hans-Georg (1984), Nachwort, in uő – Frank Rainer MAX (Hg.), *Georg Trakl Werke – Entwürfe – Briefe*, Stuttgart, 269–320.
- KEMPER, Hans-Georg (1992), Georg Trakls „Schwester”. Überlegungen zum Verhältnis von Person und Werk, in *Zur Ästhetik der Moderne. Für Richerd Brinkmann zum 70. Geburtstag*, Tübingen, 77–105.
- KILLY, Walther (1967), *Über Georg Trakl*, 3. erw. Aufl., Göttingen.
- KILLY, Walther (1978), *Wandlungen des lyrischen Bildes*, 7. Aufl., Göttingen.
- KILLY, Walther – SZKLENAR, Hans (Hg.) (1987), *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, 2 Bde, 2., erg. Aufl., Salzburg.
- KLEEFELD, Gunther (2009), *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*, Salzburg–Wien.
- KONERDING, Klau-Peter (1993), *Frames und lexikalisches Bedeutungswissen. Untersuchungen zur linguistischen Grundlegung einer Frametheorie und zu ihrer Anwendung in der Lexikographie*, Tübingen.
- LACHMANN, Eduard (1954), *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls*, Salzburg.
- LACHMANN, Renate (1997), Intertextualität, in Ulfer RICKLEFS (Hg.), *Fischer Lexikon Literatur*, Bd. 2., Frankfurt a. M., 794–809.
- METHLAGL, Walter (1995), Nietzsche und Trakl, in Rémy COLOMBAT – Gerald STIEG (Hg.), *Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion*, Innsbruck, 81–121.
- MINSKY, Marvin (1975), A Framework for Representing Knowledge, in Patrick Henry WINSTON (ed.), *The Psychology of Computer Vision*, New York, 211–278.
- RICKHEIT, Gert – STROHNER, Hans (1993), *Grundlagen der kognitiven Sprachverarbeitung. Modelle, Methoden, Ergebnisse*, Tübingen–Basel.
- SAKRAWA, Gertrud (1962), *Problems of Style and the religious Element in the Poetry of Georg Trakl*, Diss., Columbia University.
- TRAKL, Georg (2002), *A magányos ősze. Georg Trakl összes versei és szépprózai írásai*, ford. ERDÉLYI Z. János, Budapest.
- WEICHELBAUM, Hans (2014), *Georg Trakl. Eine Biographie*, Salzburg–Wien.
- WERNER, Barbara (1961), *Erlösungsmotive in der Dichtung Georg Trakls*, Frankfurt a. M.

OROSZ MAGDOLNA

Összeomlás és emlékezet

Történelmi traumák narratívái az osztrák irodalomban

Világháború, összeomlás és emlékezet: válságelbeszélések

Az Osztrák–Magyar Monarchia történelmi képződményének feszültségei, valamint válságának előérzete és az első világháború utáni bukása sokféleképpen jelenik meg a kultúra és az irodalom diszkurzusaiban. Az emlékezés problémája különbözőképpen tematizálódik olyan irodalmi szövegekben, amelyek történelmi traumákat beszélnek el,¹ így „az emlékezetről való kulturális tudás esztétikai formákban (narratív szerkezetekben, jelképekben, metaforákban) [kódolódik]” (ERLL 2010, 293), s a (kulturális) emlékezet „[jelenti] a kontextus egészét” (ERLL 2004, 6).

A századforduló történelmi válsághelyzetei, az első világháború és az Osztrák–Magyar Monarchia okozta megrázkódtatások a két háború közötti időszakban egész sor német nyelvű és magyar szerző műveiben² jelen vannak, akik a múlt emlékképeit az akkori jelennel ütköztetve narratív formákba öntik, és a korszak uralkodó történelmi, politikai, társadalmi és kulturális problémaköreinek sajátos feldolgozásait, „szubjektív, rendkívül szelektív és az adott helyzettől függő rekonstrukciókat” (ERLL 2004, 7) alkotnak meg. Így jön létre az Ausztria-mítosz vagy a Monarchia mítosza, a Habsburg-mítosz. Claudio Magris – a szerzők valamiféle egységét sugallva – azt hangsúlyozza, hogy „a Habsburgok régi Ausztriáját a boldogság, a harmónia korának [...], a rendezett, mesés Közép-Európának [látták], ahol az idő nem száguldott oly aggasztóan, hogy kiverje fejükből a tegnapi dolgait, érzéseit” (MAGRIS 1988, 5). Ennek következtében „[e]mlékezetükben »a biztonság aranykora volt az«” (MAGRIS 1988, 5).³ Azt, hogy a mitizálás nem annyira egyértelmű, egyes szerzők műveinek és életműveinek beható elemzése mutatta ki az utóbbi két évtized irodalom- és kultúratudományi kutatásai révén, melyek feltárták a mitikus-nosztalgikus monarchia-diszkurzus törésvonalait és ellent-

¹ Az irodalom így összekapcsolódik az „emlékezettel”, részben pedig az emlékezetkutatással is; vö. ehhez ERLL 2010, 288skk.

² Ez a téma több magyar írónál, így többek között Kosztolányi Dezsőnél, Márai Sándornál, Krúdy Gyulánál is jelen van, vö. például SZEGEDY-MASZÁK 2007; FRIED 2006; FRIED 2007.

³ A „biztonság aranykora” kifejezéssel Magris Stefan Zweig *A tegnap világa* című művére utal.

mondásait, és éppenséggel az utólagos irodalmi emlékezések heterogenitására és sokféleségére mutatnak rá.⁴ A visszatekintésekben egységesnek megélt első világháború előtti időszak különösen fontos sajátossága éppenséggel az intellektuális életben megnyilvánuló válságtudatban is kereshető, amelyre „az értékek viszonylagossága és felbomlása, valamint egy komplex, többdimenziós identitásválság [jellemző] individuális-egzisztenciális, nemi hovatartozásbeli és etnikai-nemzeti síkon egyaránt” (GOLTSCHNIGG 1996, 176).

A két világháború közötti időszak egyes irodalmi műveiben állítólag fellelhető mitizáló vonások meglelte ugyanakkor e szövegek egyes mozzanataira is visszavezethető, mivel ezek narratív feldolgozási lehetőségei, megoldásai többféle értelmezésre adnak lehetőséget, és ezáltal a monarchia-diszkurzus többértelműségeire is utalnak.

Múlt és emlékezés Arthur Schnitzlernél

Arthur Schnitzler életművében bizonyos témák és motívumok újra meg újra visszatérnek, összefüggéseik szoros kapcsolati hálót hoznak létre. Schnitzler pályája kezdetétől fogva többnyire kortárs témákat választ, és a bécsi századforduló gazdag panorámáját vázolja fel. Egyúttal „a hedonista, erkölcsileg közömbös »fin de siècle«-ról is diagnózist” (FLIEDL 2005, 99)⁵ állít fel, és bár „finoman enged a tegnapi dolgok mítoszának”, de „mégis távol áll tőle minden gyöngéd, gunyoros elnézés a hitványságok iránt” (MAGRIS 1988, 83). Ez a tisztánlátó, kritikus hozzáállás néhány, az első világháború utáni szövegéből is kiviláglik, amelyekben a Monarchia világa már csak emlékként alkotható meg.

A *Der Sekundant* (A szekundáns) című kései novellája, amelynek megírásához Schnitzler már 1911-ben hozzáfogott, de csak 1927 és 1931 között fejezte be, s amely csak a szerző halála után, 1932-ben jelent meg, a világháború utáni időből visszatekintve mutatja fel a Monarchia látszólagos harmóniában megrögződött, mély társadalmi és egyéni rossz közérzet kínozta régmúlt világát. Már a címből is látható, hogy a (Schnitzler más szövegeiben is felbukkanó⁶) 'párbaj' és a 'becsület', valamint az 'álom', a 'csábítás', a 'szerelem' és a 'halál' az elbeszélte történet központi motívumai, s az elbeszélte történetben betöltött funkcióik, vala-

⁴ Vö. ehhez Müller-Funk kritikáját Magrisról (MÜLLER-FUNK 2005, 305skk.), valamint a grazi SFB-Moderne tanulmányait, továbbá néhány tanulmánykötetet: MÜLLER-FUNK-PLENER-RUTHNER 2002; FEICHTINGER-PRUTSCH-CSÁKY 2003; KEREKES-MILLNER-PLENER-RÁSKY 2004.

⁵ Schnitzlert többnyire a századforduló bécsi társaságát elbeszélő íróként tartják számon (vö. erről például LE RIDER 22008; LORENZ 22007).

⁶ Ezek közé tartozik például a *Gusztli hadnagy* (1900), *Casanova hazatérése* (1918) és *A játék* (1926).

mint a történetmondás sajátosságai révén ez a szöveg kitüntetett helyet foglal el a Schnitzler-elbeszélések között. A novellában a történetet egy homodiegetikus (fiktív) elbeszélő mondja el, aki saját, „egy megöregedett férfi” (SCHEFFEL 2008, 403⁷) történetét múltbeli eseményekre emlékezve meséli el, amikor több alkalommal volt párbajsegéd. A múlt, azaz a Monarchia századforduló körüli időszaka, olyan korszakként jelenik meg, amelyben „az élet [...] szebb” (SCHNITZLER 1961, 882) volt, mégpedig azért, mert

akkoriban mindenesetre nemesebb látszata volt [az életnek] – többek között biztosan azért is, mert néha kockáztatni kellett valamiért, ami egy magasabb vagy legalábbis másfajta értelemben egyáltalán nem volt elérhető vagy mindenesetre, mai mércével mérve, egyáltalán nem érte meg a fáradságot – a becsületért például, vagy egy szeretett nő erényéért vagy a nővérünk jó híréért vagy valami hasonló csekélységért (SCHNITZLER 1961, 882).

Az elbeszélő én szerint ezt a letűnt kort az jellemezte, hogy az ember bizonyos fokig rendelkezett önmagával, mert bár meghatározott morális elvek és viselkedési szabályok szerint élt, amelyeket „kényszer, konvenció vagy sznobizmus” (SCHNITZLER 1961, 882) mozgathatott, mégis „tetszése szerint” (SCHNITZLER 1961, 882) létezhetett, s ehhez „valamifajta méltóság vagy legalábbis stílus” és „egyfajta tartás, sőt az állandóan jelen lévő halálra szántság látszata” (SCHNITZLER 1961, 882) társult.

Ezzel szemben az elbeszélés jelenében, amelyet az elbeszélő nem pontosít közelebbről, de a szöveg alapján az 1920-as évekre tehető, az ember már nem önmaga ura, mert „az elmúlt évtizedek során sokkal kevesebbet is teljesen haszontalanul és parancsra vagy mások kívánságára kénytelen volt az életét feláldozni” (SCHNITZLER 1961, 882). Az elbeszélő enyhe nosztalgiával állítja ellentétbe a két korszakot, ezzel együtt azonban a múltat is kissé ironikus fénytörésben látja és látatja: „*A szekundáns*ban Schnitzler narrátora nosztalgiával, de tetemes iróniával is tekint vissza az 1920-as évek végéről a háború előtti kor párbajaira” (THOMPSON 1990, 142).

A szekundáns kissé fájdalmasan kritikus tekintettel szemléli a Monarchia letűnt korszakát, és felmutatja az első világháborút követő időszak kibontakozó civilizációs törésvonalait is. Így Schnitzler mintegy áttételesen sugallja saját történelmi viszonyulását, anélkül hogy szorosabb értelemben vett 'történelmi' elbeszélést írt volna. Ugyanakkor egyes művei jól kivehető történelmi kontextusba ágyazódnak. Az 1918-ban, „az első világháború háttéré előtt” (GÖTTSCHE 2014, 218) keletkezett a 18. századba helyezett Casanova-elbeszélése, amely a kémkedésre vál-

⁷Mivel a novellának nincs magyar fordítása, az idézeteket a saját fordításomban közlöm a német eredeti oldalszámaival, O. M.

lalkozó, megalkuvó, öregedő kalandort állítja középpontjába, jelképesen a kései Monarchia dekadens világára utal, vagyis „a novella a régi Ausztria és Európa első világháborús letűnésének szkeptikus kommentárjaként is olvasható” (GÖTTSCHE 2014, 220).

Schnitzlernek a *Die Frau des Richters* (A bíró felesége) című novellája is a 18. századba vetített, keserű iróniával megrajzolt kép egy fiktív hercegségről, amelyben mindenfajta újító törekvés zátonyra fut, s így „a történelmi kosztümben saját korának kommentárja rejlik” (FLIEDL 2005, 213). Bár az elbeszélés alapötlete 1908-ra nyúlik vissza (URBACH 1974), a szöveget szerzője több fázisban 1917-ben, 1918-ban és 1923-ban alkotta meg (FLIEDL 2005, 213), s az 1925-ben jelent meg először nyomtatásban. Ez a hosszú keletkezéstörténet is azt sugallja, hogy Schnitzler számára sem volt teljesen problémamentes az elbeszélte történet történelmi kontextualizálása.

A szöveg több síkon is értelmezhető (LAWSON 1986, 146). Az elbeszélte történet Schnitzler vissza-visszatérő témáit és motívumait, figurái identitásproblémáit „történelmi mezbe” öltözteti, s egyúttal „a kortörténetet is kommentálja” (FLIEDL 2005, 213). Ezáltal „polifonikus idősíkok jönnek létre, megszólal a keletkezés 1920 körüli időszaka, valamint a 18. század közepe utáni korszak is” (UDD 2005, 261) egy fiktív „történelmi krónika” (TWERASER 1998, 54) hangnemében.

A történet a 18. század második felében játszódik egy Sigmaringen nevű kitárlt hercegségben,⁸ ahová az idős XVI. Karl Eberhard herceg halála után a korábban Párizsban tartózkodó és a francia enciklopédisták körében forgolódo fia, az új uralkodó visszatér. A heterodiegetikus kívülálló elbeszélő rögtön a történet elején kiemeli, hogy Sigmaringenben „más német hercegségeknél kellemesebben és kockázatmentesebben lehetett élni” (SCHNITZLER 1961, 383⁹), mert XVI. Karl Eberhard herceg az államügyek helyett inkább az ágyasaival, a „kerti lánykákkal” törődött, „politikai és katonai játszódásokra nem maradt ideje” (SCHNITZLER 1961, 383), és országát nem kormányozta. Az elbeszélte történet egyrészt az ifjú herceg törekvései körül forog, aki „apja viselkedését mindig rosszalotta” (SCHNITZLER 1961, 382), és igyekszik a Párizsban megismert felvilágosult eszméket a hercegség kormányzásában megvalósítani. A történet másik szála a karolsmarkti bírónak, Adalbert Wogeleinnek a feleségéhez, az ifjú Ágneshez, ehhez a „csöndes, vidám, jó alakú teremtséhez” (SCHNITZLER 1961, 387), valamint a hajdani iskolatársához, Tobia Klenkhez, egy „kétes alakhoz” (SCHNITZLER 1961, 383) fűződő kapcsolatainak problémáit mutatja be. Klenk több év után azért tér vissza Karolsmarktba, hogy ott az uralkodó és az elnyomás ellen lázítson, Wogelein pedig, „a korábbi

⁸Derré is megemlíti, hogy „[Schnitzler] néhány kései elbeszélő műve a 18. század díszletében játszódik” (DERRÉ 1966, 284).

⁹Mivel a novellának nincs magyar fordítása, az idézeteket a saját fordításomban közlöm a német eredeti oldalszámaival, O. M.

példásan szelíd és szorgalmas tanuló” (SCHNITZLER 1961, 385) és polgárian konvencionális életet élő bíró annyira a hatása alá kerül, hogy maga is lázítóan nyilatkozik a hercegi hatalomról, így megsértve bírói hivatásának elvárásait.

A Klenk iránti elkötelezettség és az állásában elvárt lojalitás konfliktusa akkor éri el csúcspontját, amikor Wogelein bíróként ítéletet kényszerül mondani barátja perében. A bíróságon váratlanul megjelenő ifjú herceg jelenlétében börtönre és „azt követő kiutasításra” (SCHNITZLER 1961, 404) ítéli. Bonyolult helyzet áll elő: az ítélet után Wogelein a felesége előtt úgy lép fel, mint Klenk bátor megmentője a herceg (amúgy nem létező) bosszújától, Klenkkel szemben barátjának és cinkostársának szerepében tetszeleg, a herceggel viszont azt akarja elhitetni, hogy ő derítette fel az ellene irányuló összeesküvést. Wogelein gyávasága a négy érintett találkozásakor nyilvánvalóvá válik, új önértzetre ébredt felesége (DICKERSON 1970, 228) elhagyja, és férje hazugságai láttán inkább beállna az ifjú herceg (majd csak később verbuválódó) „kerti lánykái” közé. Végül a herceg száműzi a tervezett merényletet leleplező Klenket, Wogeleinnek pedig a wetzlari birodalmi bíróságon ígér állást, és élesen helyreutasítja:

Nem tesz az jót, ha valaki a világ, főleg pedig a felesége színe előtt hőst akar játszani, ha egyszer gyávanak született. Hazugság nélkül nem lehetséges [...]. Olyan nyomorultul néz ki, hogy szinte sajnálom. De mégsem sajnálom Önt [...] (SCHNITZLER 1961, 430).

A hazugságok szövődéke a herceget arra indítja, hogy Ágneszt ágyasává fogadja, és reformtörekvéseit is feladja, mert „ezen az egyetlen egy napon elege lett belőlük – hosszú időre” (SCHNITZLER 1961, 429). A történet végén a régihez hasonló rendszer tér vissza, amelyből kivesszett minden lázító mozzanatot: az ifjú herceg, XVII. Karl Eberhardt az apja életmódját viszi tovább, Ágnes a herceg ágyasa, nappal viszont – polgári életében – a bíró felesége is, akinek a tekintélye a városban az események ellenére sem csökkent, Klenk pedig „a bitófán végzi, de egy másik országban” (SCHNITZLER 1961, 433).

Ez a befejezés Schnitzler látásmódjának komorságát, a háború utáni időszak tapasztalatát és az azt megelőző ellentmondásos történelmi korra való visszatekintését mutatja fel sokrétű intertextuális vonatkozásrendszerben.¹⁰ Az intertextuálisan referált szövegek elsősorban a Sturm und Drang és a német klasszika korából valók: több utalás fedezhető fel Goethe Wertherére, Schiller *Ármány és szerelem* drámájára (UDD 2005, 85), valamint – Klenk karikatúraszerű figurájával (DICKERSON, 1970, 233) – *A haramiákra* is, de talán a legfeltűnőbbek az utalások Kleist vígjátékára, *Az eltört korsóra*, ami „valószínűleg a novella központi fejeze-

¹⁰ A novella intertextuális vonatkozásairól vö. többek között GERREKENS 1997, PERLMANN 1987, UDD 2005.

tének hátterét jelenti” (GERREKENS 1997, 44). Ezek a vonatkozások azt jelzik, „hogyan illeszkedik *A bíró felesége* [az elbeszélte történet idejének, O. M.] kortársi szövegeiből ismert világba” (UDD 2005, 90), így „Schnitzler játékos imitációval [...] korábbi művek stílusát ölti magára, aktualizálja őket, és persziflázásával búcsút is vesz tőlük” (LEYH 2016, 269). Az intertextuális mozzanatok különféle elemek heterogén vonatkozási hálóját hozzák létre, szembenemnek a koherens jelentést kereső értelmezéssel, és a szakirodalomban látható értelmezői irritációkra is magyarázattal szolgálhatnak, egyúttal igazolják a Schnitzler késői műveiben „a pretextusok megválasztásában látható változást” (AURNHAMMER 2013, 270). *A bíró feleségében* összetett szövegvilág jön létre, amelyben az elbeszélte történet és az elbeszélő diszkurzus összjátéka a szerző történelmi bújócskáját hozza létre.

A már-már komédiává fajuló történet intertextuális-történelmi beágyazottsága a szerző Schnitzler politikai megfontolásait és az elbeszélte történet szövegen kívüli vonatkozásait is sugallja. Schnitzler egész életében meglehetősen szkepszissel viseltetett a történelmi változásokkal szemben, és valamifajta folytatátlagosságot látott a megszűnt Monarchia és a háború utáni korszak között is (TWERASER 1995, 15).¹¹ A figurák ironikus rajza kiemeli, hogy szerzőjük mekkora fenntartással szemléli az első világháború utáni Ausztria lehetséges változásait. Ahhoz hasonlóan, ahogyan a kiábrándult Casanova a néhány évvel korábban publikált *Casanova hazatér* című novellában konzervatív erők szolgálatába áll, *A bíró feleségében* is akadályokba ütközik mindenféle politikai változás vagy reform (TWERASER 1998, 53). Schnitzler háború utáni kortársi tapasztalata és a 18. század szintén nagy változások előtt álló korára való fikciós visszatekintése megerősíti azt a benyomást, hogy számára valóban mélyreható változások nem lehetségesek, miáltal a folytonosság jelensége is inkább negatív jelentést kap. A keserűen ironikus utolsó fejezet azt mutatja fel, hogy nemcsak a szereplők térnek vissza a szokott rendhez, hanem az egész lakosság és az állam rendszere is. XVI. Karl Eberhard és XVII. Karl Eberhard (sic!) közötti különbség mindössze a sorszámából áll, az új uralkodó apja folytatása lesz: „Ő [= XVII. Karl Eberhard] azonban rövid idő múltán egészen olyan fejedelemmé vált, mint amilyenek az ősei voltak. Nem éppen rossz uraság, mint amilyen híre egyik-másik elődjének volt, de nem is a legjobb” (SCHNITZLER 1961, 432sk).

A bíró feleségében Schnitzler illúziómentes képet fest saját koráról, melyben „[a] »minden marad a régiben« osztrák államfilozófiáj[a]” (MUSIL 1977, 304) határozta meg „a dolgok menetét” (SCHNITZLER 1961, 432) az Osztrák–Magyar Monarchia elmúltával is, Schnitzler szemében a Monarchia felbomlása „csak olyan felszíni jelenségeket változtatott meg, mint az államforma, de az emberek semmit sem változtak” (PERLMANN 1987, 161). A figurák pszichológiai rajza Schnitz-

¹¹Tweraser Magris nézetével is vitába száll, aki szerint „[Schnitzler] képzelete továbbra is az 1918 előtti időkben kalandozott” (MAGRIS 2000, 256).

lernek a változásokkal szembeni mélyreható kételkedésére utal, »művészi távolságtartással írja le saját korát, poétikus színbe öltözteti, nem foglal állást és még kevésbé kínál fel megoldásokat» (HEIMERL 2012, 43), a józan diagnosztika itt nem enged semmiféle nosztalgiának.

Történelmi vázlatok – Felejtés és emlékezés Leo Perutznál

A történelem és elbeszélhetőség, az emlékezés nehézségei és lehetetlensége, a felejtés Leo Perutz műveiben is hangsúlyosan jelen vannak. Perutz Schnitzler valamivel fiatalabb kortársa volt, aki igen elismerően szólt Schnitzlerről és elbeszélői kvalitásairól:

Még el sem halványult ez az alak, a legfinomabb, akit Schnitzler képes volt megrajzolni, s máris egy másik áll előttünk, karcsún, előkelően, hűvösen, mint von Sala úr, nyugodt, hosszú, keskeny kezével, amelyen egy vércsepphez hasonló vörös rubin ragyog – ő Leisenbohg báró (PERUTZ 2007, 208).

A Prágából származó Perutz prágai német írónak is tekinthető (HILLEBRADT 2011, 149ff.),¹² aki szülővárosát több művében is helyszínül választja, és történelmi háttérű, de ugyanakkor a Monarchia korával összekapcsolt eltűnt világgént jeleníti meg. Prága mellett azonban Bécs is megjelenik, ahol Perutz 1901-től 1938-ig élt, amikor is az Anschluss elől Palesztinába vándorolt ki. Az emigráció előtt Perutz igen népszerű szerző volt, regényei és elbeszélései nagy példányszámban és sok nyelvre lefordítva jelentek meg. 1938 után azonban eltűnt az európai irodalmi köztudatból, a második világháború után alig jelent meg, és csak az 1980-as években fedezték fel újra, amikor könyveit ismét kiadták, és irodalomtudományi szempontból is elemezték.¹³

A Monarchia eltűnt világának emlékezte áll a középpontban Perutz *Das Gasthaus zur Kartätsche* [A Kartácshoz címzett fogadó] címmel megjelent elbeszéléseiben, amely az 1920-ban *Herr, erbarme Dich meiner* [Uram, irgalmazz] címmel publikált novelláskötet egyik darabja. A szövegnek eredetileg alcíme is volt: *Eine Geschichte aus dem alten Österreich* [Történet a régi Ausztriából]; így a Monarchia irodalmához is sorolható, bár itt a „nagy” történelem háttere előtt tulajdonképpen egy „privát” történet jelenik meg. *A Kartácshoz címzett fogadó*-ban egy eleinte névtelen, az elbeszélése által fokozatosan feltáruló én-elbeszélő emlékei állnak a középpontban, aki egy „régén elmúlt” (PERUTZ 1995, 121) történetet mesél el, amely „jóval a háború előtt” (PERUTZ 1995, 121) esett meg vele egyéves önkéntes

¹² Leo Peutz 1882-ben Prágában született, és 1957-ben halt meg Bad Ischlben.

¹³ Perutz életéről és műveiről lásd MÜLLER 2007.

katonai szolgálata alatt Prágában: saját sokszorosan bizonytalan perspektívájából számol be Chwastek őrmester öngyilkosságáról, féltékenység színezte versengésükről, Chwastek két (időben, térben és figurálisan) különvált életéről, egyrészt a régi Ausztria képviselőjének tekinthető hadnagy, másrészt pedig a lefokozott prágai őrmester alakjában. Az emlékezésben a feledésbe merült saját múlt képeivel együtt – egy elsüllyedt világ mozaikdarabjaiként – a Monarchia különféle jelenségei is felbukkannak. Az ellentmondásos és határozatlan időviszonyok, az én-elbeszélő bevallott elfogultsága, az elbeszélő eseményeknek az elbeszélő irreális tudatállapotaiból és emlékezete hézagaiból adódó bizonytalanságai következtében kétségek támadnak az elbeszélő szavahihetősége és ennél fogva az elbeszélő történet mibenléte, valamint az elbeszélő indíttatása iránt is. Chwastek „két életnek” a Monarchia kései szakaszába helyezett idősíkjai, az emlékező én-elbeszélés első világháború utáni jelenideje nemcsak az autonóm személyiség pszichológiai törekénységéből fakadó veszélyeztetettségébe, hanem az időközben egyre átláthatatlanabbá váló (történelmi) környezet általi fenyegetettségébe is érzékletes bepillantást nyújt,¹⁴ így Perutz „a[z I. világ]háború politikai és egyúttal pszichológiai katasztrófáját dolgozza fel [...]” (HEYL 1994, 211).

A történelmi témák és traumák ábrázolása Perutznál ily módon kortársi-kortörténeti események és tapasztalatok felmutatásával jár együtt, melyeket az író további elbeszélésekben és regényekben dolgoz fel. A *Der Mond lacht* [A nevető Hold] című elbeszélés történetének jelentősége szintén a „nagy” történelemmel, az 1908-ban rendezett gigantikus császári tisztelgő felvonulással összevetve bontakozik ki teljes mélységében. Sarrazin báró marginális figura, hiszen „sem társadalmilag, sem politikailag nem játszott szerepet” (PERUTZ 1995, 119), s csupán egyetlen alkalommal említik a nevét, amikor „a nagy történelmi felvonulásban [...], amellyel Ausztria nemessége a nyolcvan éves császára előtt tisztelgett” (PERUTZ 1995, 119), még ha mellékszereplőként is, „egy Harrach és egy Ungnad-Weißenwolf között [...] lovagolt” (PERUTZ 1995, 119), így ismeretlenségének és jelentéktelenségének hangsúlyozásával relativizálja az elbeszélő történetet, a szereplő a korszak mellékes figurájává törpül, s ezáltal a k. u. k.-Monarchia történelmi kora is kevésbé ragyogó színben tűnik fel.

Az első világháború kísértete más Perutz-szövegekben is közvetlenül felidéződik. A *Dienstag, 12. Oktober 1916* [1916. október 12., kedd] című elbeszélés Georg Pichler első világháborús katona történetét meséli el, aki 1916 októberében megsebesül, és orosz hadifogságba kerül,¹⁵ ott hosszú hónapokig lábadozik, mígnem „1918 ta-

¹⁴ Az elbeszélés részletes elemzését lásd OROSZ 2007.

¹⁵ Perutz itt saját tapasztalatait is beépíthette az elbeszélésbe: 1915-ben katonaként Szolnokra került alapkiképzésre, 1916 márciusában az orosz frontra, és 1916 júliusában súlyosan megsebesült; azután sokáig feküdt kórházakban, mígnem 1917 augusztusában áthelyezték a Sajtóhadiszállásra (az adatokhoz lásd MÜLLER 2007, 103skk).

vaszán [...] csererokkantként hazabocsátják” (PERUTZ 1995, 37), ahol nem tud eligazodni Bécs aktuális világában, mert megragadt korábbi, „megfagyott” időként megélt emlékeiben. A civil életbe visszatérve, az 1918. tavaszi Bécs világával szembeesülve nem képes a jelent elfogadni, Bécs az ő számára végleg a hadifogságban kezébe került *Wiener Zeitung*ban olvasottak idejére, 1916. október 12-ére redukálódik. Így az akkori hírek világát vetíti az aktuális időre, mert az „kitörölhetetlenül bevésődött [...] emlékeibe” (PERUTZ 1995, 38). Az emlékezés és a háborús események feldolgozása emiatt nem sikerül: „Anyja azt kívánta, hogy meséljen valamit Oroszországról. Georg Pichler azt felelte, Oroszországról nem tud semmi érdemlegeset mondani” (PERUTZ 1995, 38). Mindent elhárít, ami október 12. előtt történt, nem képes a pillanatnyi időt sem érzékelni: a régi újságban olvasottak furcsa utólagos összekapcsolásával Pichler „monomániás és neurotikus” (MÜLLER 2007, 154) mivolta válik láthatóvá. A megkövült emlékezés miatt nem talál új azonosságra a bécsi civil világban, háborús hazatérőként kudarcot vall. Az 1916. október 12-i Bécs az elveszett békés múlt metaforájaként csak az ő képzetében él, amivel az aktuális valóság nem veheti fel a versenyt. Pichler egyéni sorsa így az Én háborús traumáját és felbomlását mutatja fel. A fiktív elbeszélő finoman ironikus perspektívája elidegeníti az elbeszélte történetet, és a háború közvetett kritikáját sugallja.

Az 1928-ban megjelent *Wohin rollst du, Äpfelchen...* [Hová gurulsz, almácska...] című regényében Perutz az emlékezés és felejtés problémájával szembeesülő figura újabb változatát rajzolta meg a háború irodalmi emlékműveként. Ez a „paradox hazatérő-regény” (MÜLLER 2007, 222) a háborúból, illetve orosz hadifogságból hazatérő Georg Vittorint mutatja be, aki a világháború utáni társadalomban keresi a helyét. Perutz hasonló témakört dolgoz fel itt, mint amit Joseph Roth 1927-ben megjelent *Die Flucht ohne Ende* [Menekülés vég nélkül] című kisregénye is; 1929-ben jelent meg Remarque *Nyugaton a helyzet változatlan* című, szintén a hazatérő-irodalomhoz sorolható műve is. Ezeket a műveket az köti össze, hogy „a főszereplők [...] hontalan, kereső egzisztenciák, az ő perspektívájukból a polgári világ idegen, érthetetlen és ellenséges” (MÜLLER 2007, 222). A *Hová gurulsz, almácska...* különbözik a másik két műtől azáltal, hogy a „nagy” történelem itt háttérbe kerül, az események egy különös, kissé bizarr privát történet elemei, amelyben a történelmi mozzanatok csak alkalmat és háttérrel szolgálnak az elbeszélte eseményekhez. A regényben Perutz kora történéseiről alkotott sajátos látásmódja az elbeszélte történet főszereplőjében, Georg Vittorinban válik láthatóvá: a szibériai hadifogolylágerből hazatérő Vittorin egyúttal visszatérő, aki arra a helyre, a polgárháborús Oroszország zűrzavarába megy vissza, amelyet összes sorstársa el akar kerülni, de őt a felejtési nem tudás és felejtési nem akarás uralja: „Vannak dolgok, amelyeket sohasem felejt el az ember” (PERUTZ 2005, 19), ezért nem képes visszailleszkedni a háború végét megtapasztaló Bécs életébe.

Az egész történetet ez a felejtési nem tudás alakítja: Vittorin Szeljukov vezérkari kapitányon akar kései bosszút állni, aki a szibériai hadifogolytáborban meg-

alázta, vagy legalábbis feltételezhetően ez történt, mert a döntő esemény mindig csak a szereplő szemszögéből látható. Az öt hadifogoly bajtárs által tervezett korábbi bosszú hamarosan egyéni akcióvá válik. Vittorin vélhetően tudat alatt a saját kudarcát és Szeljukovval szembeni kisebbségi érzését akarja kiegyenlíteni, amikor ragaszkodik szándékához. Az elbeszélte történet ezzel burkoltan a Monarchia elmúlt, illetve elmúlóban lévő világát idézi fel, amelyben egy tiszt becsületének sérelmét párbajjal kellett jóvátenni,¹⁶ a történet kimenetele végső soron ennek tarthatatlanságát leplezi le az első világháború miatt sarkaiból kifordult világban.

Perutz regénye az utazási és kalandtörténet mintáját követi: az első fejezetek után hosszú utazás kezdődik, amely Vittorint visszaviszi Oroszországba, majd egy üldözésszerű európai bolyongás ismét csak Bécsbe vezet el. Az átélt események révén egyúttal kalandtörténet is kibontakozik, így „a háború utáni regényből kalandregény lesz” (MÜLLER 2007, 51).

Vittorin visszaútjának első fele fordított irányban ismétli meg a Moszkvából Galicián és Ukrajnán át Bécsbe vezető hazaút állomásait, melyeknek az egymást követő kalandok során – a kalandregény mintája szerint – a céljához kellene őt vezetniük. Ebben az esetben a cél, azaz a bosszú ugyan világos, de az a hely, ahol ezt végrehajthatná, nehezen határozható meg, mert Szeljukov ismételen csak nem található meg ott, ahol állítólag tartózkodik. Vittorin kalandjait a véletlen irányítja, és ahelyett, hogy megtalálná az ellenfelét, mindenütt áldozatokat hagy hátra, akik pedig segíteni akartak vagy tudtak volna neki. Célja egyre távolabbinak tűnik, Vittorin már ellenfele arcára sem tud visszaemlékezni: „csak Szeljukov arca maradt üres és árnyékszerű, nem találta azt meg emlékezetében, elfelejtette a halálos ellensége arcát [...]” (PERUTZ 2005, 105). Ily módon egy kényszerképzetet, szellemet üldöz. Útja egyes állomásain Vittorin nem ismeri fel az összefüggéseket, s miközben Szeljukovot „a Sátán maszkiájának” (PERUTZ 2005, 145) látja, ő maga másokat dönt romlásba:

Nem sejtette a dolgok összefüggését, nem tudta, hogy ő maga adta Artemjevnek az ellenségei kezére. Csak azt találta furcsának, hogy a sors Artemjevnek még hagyott annyi időt, hogy őt, Vittorint hozzásegítse a frontra utazáshoz, mintha ez lett volna ennek a kalandos életnek az egyetlen értelme (PERUTZ 2005, 189).

Az utazás állomásai végül Európa más részeibe vezetnek. A felkeresett helyek (Konstantinápoly, Batumi, Róma, Milánó, Genova, Barcelona, Narbonne, Toulon,

¹⁶ Ezzel intertextuális kapcsolat jön létre Schnitzlerrel is, akinek különösen a *Gusztai hadnagy* (de *A játék vagy A szekundáns*) című elbeszélése szintén a katonai becsületkódex előírásainak ellentmondásosságát, tarthatatlanságát mutatja fel.

Párizs) szinte lélegzetállító gyorsasággal követik egymást, de a cél mintha egyre messzebb kerülne: végül bolyongása teljes értelmetlenségével szembesül, hiszen Szeljukov mindeközben egész idő alatt Bécsben volt:

Mihail Mihajlovics Szeljukov neve ott volt az előfizetők listájában [...]. Ez volt a címe: Bécs, Währinger Gürtel 124. II. emelet, 16. ajtó.

Währinger Gürtel 124. Otthon maradni, várni, aztán egy napon végigmenni egy utcán és befordulni a sarkon. Nem kellett volna mást tennie (PERUTZ 2005, 233).

A kalandok sorozata után Vittorin visszatér a kiindulópontjához. A körbe-körbe mozgás, amelyet a hazatérés – visszaút – további keresés során hurokszerűen megtett (CHASSAGNE 2005, 464), jelképesen utal az egyetlen pont körüli forgásra is: mint az almácska, amelynek a forgása előre nem kiszámítható (CHASSAGNE 2005, 465), úgy „gurul” a szereplő is a helyszíneken és találkozásokon át a maga értelmetlen odüsszeiája során. Vittorin nem igazi kalandor, „nem tartozik a klasszikus hazatérő figurák közé” (LUGHOFER 2008, 149) sem, antihős, akinek az én- és világtapasztalatát az elszenvedett trauma határozza meg: emiatt „valamifajta kényszerképzeete alakul ki” (LAUENER 2004, 183), amely saját sorsát és a többiekét is eldönti. Felejteni nem tudása és felejteni nem akarása következtében fanatikusává válik, akit semmilyen meggyőzés, semmilyen emberi körülmény nem ráz meg.

Mindezt felelősíti a tudatábrázolás narratív technikája is, mivel a megaláztatás jelenete mindig Vittorin nézőpontjából ábrázolódik, amikor a ténylegesen megtörtént esemény és a bosszúvágya közötti ellentétet (PERUTZ 2005, 63) vagy a leszámolás jelenetét (PERUTZ 2005, 159skk) igyekszik maga elé képzelni. Ez a szubjektív látószög viszont megakadályozza abban, hogy a körülötte lévő világot, az elbeszélő által szkeptikusan bemutatott polgárháborús Szovjetországot (PERUTZ 2005, 139) és a többé vagy kevésbé rokonszenves alakokat a maguk valójában érzékelyje. Ennek logikus következménye, hogy amikor oroszországi körbeszáguldása végén ismét fogságba kerül, akkor nem saját erejéből, hanem csak egy szerencsés véletlen folytán tud kiszabadulni. Ez, valamint a későbbi párizsi fordulat a keresést űző alakot hirtelen a célját feladó emberré változtatja, aki – a Szeljukovval való bécsi találkozással szembesülve – ebbe bele is nyugszik:

S Vittorin egyetlen kézmozdulattal félresöpört az életéből két évet, amelyekben kalandor, gyilkos, hős, szénrakodó, kártyás, strici és csavargó volt – egyetlen közömbös kézmozdulattal, amely egy elvesztegetett délelőttnek és egy átnedvesedett kabátnak szólt, és semmit sem árult el (PERUTZ 2005, 254).

Az elmélkedés és az önreflexió teljes hiánya következtében Vittorin látszólag rendíthetetlen, és nem érinti az Én válsága, ugyanakkor éppen ez az érzéketlensége és a belátás hiánya okozza, hogy az individuumnak a korai modernségben centrális

krízise, válsága, zavara körvonalazódik ebben az elbeszélés különböző, történelmi és fantasztikus elemeket, intertextuális vonatkozásokat elegyítő, sajátos jelentésmöbbltetet generáló perutzai regényben.

Az elbeszélte történet a kortárs események egész panorámáját vonultatja fel: a háború utáni Bécs, a bolsevik átalakulásba süppedő Oroszország és a bennük sodródó alakok néhány vonással megfestett képe láttán felismerhető az elbeszélőnek a történelemmel szemben táplált mélységes kételye. A felejtés és az emlékezés végső soron ugyanoda vezet, az emlékeihez ragaszkodó Vittorin a végén ott tart, mint a történet elején, a történelem magával gördíti, s eközben az almácska metaforikus útját járja be, ő maga is az elveszett generáció metaforájává válik, amely „a világtörténelmi jelentőségű eseményeket, a forradalmi történelmi változásokat” (SCHEFFEL 2007, 87) a maga egyéni sorsával demonstrálja.

Elbeszélte és (re)konstruált történelem

Az emlékezés és a történelem szemléletének lehetőségei elsősorban a 20. század alapvető történelmi átalakulásai, fordulatai és katasztrófái láttán válnak problematikussá, amint azt a két világháború pusztító megrázkódtatásai is megmutatták. Az emlékezet narratív (re)konstrukciójának nehézségei és alapvető konstruáltsága arra utal, mennyire bonyolult a történelem és a múlt kezelése, valamint a történelmi elbeszélés: a művekre jellemző „ambivalenciát és többértelműséget (poliszémiát) a modern szövegben egy agnosztikus elbeszélő közvetíti, aki világa sokrétűsége, ellentmondásossága és értelmezhetősége láttán a rendelkezésére álló narratív eljárások konstruáltságát tárja fel” (ZIMA 1997, 300). A történelem elbeszélhetőségének és konstrukciójának narratív technikái mindkét szerzőnél jelen vannak: a figurák és események szubjektív perspektívába helyezése, motivációik narratív hézagai, a történetek linearitásának hiánya és intertextuális beágyazottsága, az elbeszélők megbízhatatlansága és az elbeszélés jelképes-metaforikus mozzanatai a 20. század történelmi változásai, átalakulásai kiváltotta elbizonytalanodásra utalnak. Az „osztrák ember hontalansága” (Rilke 1992, 298), amit Rilke az első világháború után érzékel, átvitt értelemben Schnitzlerre és Perutzra is vonatkozatható, akik mindketten kiábrándulásukat és székepszisüket beszélnek el a „nagy” történelmet más-más módon tematizáló műveikben.

Bibliográfia

- AURNHAMMER, Achim (2013), *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*, Berlin–Boston, de Gruyter.
- CHASSAGNE, Jean-Pierre (2005), Le voyage transfrontalier en boucle comme image de l'aliénation dans *Où roules tu, petite pomme?* de Leo Perutz, in Pierre BÉHAR – Michel GRÜNEWALD (Hg.), *Frontières, transferts, échanges transfrontaliers et interculturels*, Bern, Peter Lang, 459–472.
- DERRÉ, Françoise (1966), *Imagerie viennoise et problèmes humains*, Paris, Marcel Didier.
- DICKERSON, Harold J. Jr. (1970), Arthur Schnitzlers Die Frau des Richters: A Statement of Futility, *The German Quarterly* 43: 2, 223–236.
- ERLL, Astrid (2004), *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart, Metzler.
- ERLL, Astrid (2010), Literaturwissenschaft, in Christian GUDEHUS – Ariane EICHENBERG – Harald WELZER (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 288–298.
- FEICHTINGER, Johannes – PRUTSCH, Ursula – CSÁKY, Moritz (Hg.) (2003), *Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*, Innsbruck, Studien Verlag.
- FLIEDL, Konstanze (2005), *Arthur Schnitzler*, Stuttgart, Reclam.
- FRIED István (2006), *Szomjas Gusztáv hagyatéka. Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*, Budapest, Palatinus.
- FRIED István (2007), *Író esőköpenyben. Márai Sándor pályaképe*, Budapest, Helikon.
- GERREKENS, Louis (1997), Demontage verlorener Hoffnungen: Arthur Schnitzlers „Die Frau des Richters” oder die literarische Verdrängung eines Scheiterns, *Monatshefte* 89: 1, 31–58.
- GOLTSCHNIGG, Dietmar (1996), Darstellung und Kritik der Moderne in der österreichischen Literatur (1880–1930), in Rudolf HALLER (Hg.): *Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne*, Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 157–197.
- GÖTTSCHE, Dirk (2014), Casanovas Heimfahrt, in Christoph JÜRGENSEN – Wolfgang LUKAS – Michael SCHEFFEL (Hg.), *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 218–221.
- HEIMERL, Joachim (2012), *Arthur Schnitzler. Zeitgenossenschaft der Zwischenwelt*, Frankfurt/M., Peter Lang.
- HEYL, Bettina (1994), *Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik*, Tübingen, Niemeyer.
- HILLEBRANDT, Claudia (2011), *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten: Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*, Berlin, Akademie Verlag.
- KEREKES Amália – MILLNER, Alexandra – PLENER, Peter – RÁSKY Béla (Hg.) (2004), *Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns*, Tübingen–Basel, Francke.
- LAUENER, Peter (2004), *Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz*, Frankfurt/M., Peter Lang.

- LAWSON, Richard H. (1986), Adalbert Wogelein's Justice, Allegorical Justice, and Justice in Schnitzler's „Die Frau des Richters”, in Mark H. GELBER (Hg.), *Identity and Ethos*, Bern, Peter Lang, 145–154.
- LE RIDER, Jacques (2008), *Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Époque*, Wien, Passagen.
- LEYH, Valérie (2016), *Geräusch, Gerücht, Gerede: Formen und Funktionen der Fama in Erzähltexten Theodor Storms und Arthur Schnitzlers*, Berlin, Erich Schmidt.
- LORENZ, Dagmar (2007), *Wiener Moderne*, Stuttgart–Weimar, Metzler.
- LUGHOFER, Johann Georg (2008), Georg Vittorin als Treibjäger oder Treibgut der Geschichte. Zeitgeschichte in „Wohin rollst du, Äpfelchen”, in Clemens K. STEPINA (Hg.), *Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz*, Wien–St. Wolfgang, Verlag Art & Science, 146–157.
- MAGRIS, Claudio (1988), *A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban*, ford. Székely Éva, Budapest, Európa.
- MÜLLER, Hans-Harald (2007), *Leo Perutz. Biographie*, Wien, Zsolnay.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang – PLENER, Peter – RÜTHNER, Clemens (Hg.) (2002), *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*, Tübingen, Francke.
- MUSIL, Robert (1977), *A tulajdonságok nélküli ember*, ford. Tandori Dezső, 1. kötet, Budapest, Európa.
- OROSZ Magdolna (2007), Identität, Identitätskonstruktion und Fantastik bei Leo Perutz, *Plattform kakanien revisited*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/MORosz2.pdf>.
- PERUTZ, Leo (1995), *Herr, erbarme Dich meiner*, Wien, Zsolnay.
- PERUTZ, Leo (2005), *Wohin rollst du, Äpfelchen...*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- PERUTZ, Leo (2007), *Mainacht in Wien. Romanfragmente – Kleine Erzählprosa – Feuilletons*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- PERLMANN, Michaela L. (1987), *Arthur Schnitzler*, Stuttgart, Metzler.
- RILKE, Rainer Maria (1992), *Briefe zur Politik*, Hg. v. Joachim W. STORCK. Frankfurt a.M.–Leipzig, Insel Verlag.
- SCHIEFFEL, Michael (2007), Leo Perutz: Wohin rollst du, Äpfelchen..., in Tom KINDT – Jan Christoph MEISTER (Hg.), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, Tübingen, Niemeyer, 81–93.
- SCHIEFFEL, Michael (2008), Nachwort, in Arthur SCHNITZLER, *Traumnovelle und andere Erzählungen*, Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch Verlag, 394–403.
- SCHNITZLER, Arthur (1961), *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften* Bd. 2, Frankfurt/M., S. Fischer.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2007), Az átminősített múlt. A kettős Monarchia emléke a magyar irodalomban, in GERŐ András (szerk.), *A Monarchia kora – ma*, Budapest, Új Mandátum Kiadó, 154–170.
- THOMPSON, Bruce (1990), *Schnitzler's Vienna. Image of a Society*, London, Routledge.
- TWERASER, Felix W. (1995), *The Dawn of an Old Age: Arthur Schnitzers Critique on Monarchical Ideology and Institutions in First Republic Austria*, Bloomington, Indiana University Dissertation.

- TWERASER, Felix W. (1998), *Political Dimensions of Arthur Schnitzler's Late Fiction*, Columbia SC, Camden House.
- UDD, Ursula (2005), Diskurse in der fiktionalen historischen Erzählung am Beispiel von Arthur Schnitzlers *Die Frau des Richters*, in Dagmar NEUENDORFF é. m. (Hg.), *Alles wird gut. Beiträge des Finnischen Germanistentreffens 2001 in Turku/Abo, Finnland*, Frankfurt/M., Peter Lang, 255–265.
- URBACH, Reinhard (1974), *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, München, Winkler Verlag.

HÁRS ENDRE

„A dualizmus legrokonszenvesebb irodalmi megtestesülése osztrák–magyar hazánkban”¹

Hevesi Lajos (1843–1910) és a századforduló publicisztikája

Hevesi Lajost és munkásságát különböző összefüggésekből ismerheti a magyar (és német) olvasóközönség. Jelky Andrásról írt, 1872-ben magyarul, majd 1875-ben németül is megjelent ifjúsági regénye – legalábbis annak Czibor János átdolgozásában 1955-ben közreadott változata – még az 1970-es években is a *bestsellerek* közé tartozott (HEVESI 1872; UŐ 1955). Művészetkritikai munkásságával a monarchiakutatás kontextusában Sármány-Parsons Ilona foglalkozott (SÁRMÁNYPARSONS 2003; UŐ 2004; UŐ 2006). Mint ismeretes, Hevesi 1860-as évekbeli pesti újságírói kezdeteit követően 1875-től a bécsi *Fremden-Blatt* munkatársaként (illetve továbbra is a *Pester Lloyd* bécsi tudósítójaként) főképp a művészet- és színházkritikára specializálódott. Sármány-Parsons vizsgálódásaiban (és készülő nagymonográfiájában) részletesen elemzi Hevesi szerepét és jelentőségét a századforduló művészetkritikai gondolkodásában és az osztrák művészettörténet-írás kialakulásában. Hevesi színház- és irodalomkritikai (BOGNÁR 2010; UŐ 2015) illetve tárcáírói gyakorlata (UJVÁRI 2012, 272) az irodalmi ízlés alakulásának, illetve a korszak médiatörténetének különleges forrása. Pesti tematikájú tárcáinak gyűjteményét, az 1876-ban megjelent *Karcképek az ország városából* című kötetet Saly Noémi adta ki újra (HEVESI 2015). Ugyanebben az évben jelent meg a bécsi *Collegium Hungaricum* 2013-as konferenciájához (és emléktábla-avatásához) kapcsolódóan az első, Hevesi életművének szentelt tanulmánykötet (SÁRMÁNY-PARSONS-SZABÓ 2015). Német nyelvterületen ezenfelül a publicista művészetkritikai kötetei éltek meg új kiadásokat.

A korszakban uralkodó médiumnak számító tárcairodalom egyik különleges tulajdonsága a szövegek rovathoz kötött rövidségének és a napilap rendszerességéből eredő magas számának sajátos viszonya. A tárcáíró egyrészt a rövid forma, másrészt számolatlan alkalmi szöveg ’művésze’. Hevesi bécsi munkássága harmincöt éve alatt kritikák és tárcák sok százát adta közre.² Megszokott rovatain (a

¹O. T. [Oscar Teuber] 1889, 11. A cikkek fordításai tőlem. H. E.

²Két kiragadott év a számarányok hozzávetőleges megítélésére: Hevesi 1898-ban a *Fremden-Blatt*-ban hatvan, a *Pester Lloyd*-ban huszonkilenc cikket jelentetett meg. Az 1908-ban a *Frem-*

kiállítási és színházi beszámolókon) felül számtalan irodalmi kritikát írt, s ezen túl a tárcairodalomra szintén jellemző útirajzok és humoreszkek tömegeit közölte, melyeket a korszak gyakorlatát követve gyűjteményesen is megjelentetett. Könyvpublikációi között hat művészet- és irodalomkritikai kötet, négy biográfia és nyolc útirajz-gyűjtemény mellett tizenhárom humorisztikus novelláskötetet találunk. E sokoldalúság nem feltétlenül különleges adottság. A műfajok sokféleségével, a megjelenített szaktudással és a szövegek hatalmas számával Hevesi kiemelkedik ugyan újságíró kollégái sorából, de egyúttal szakmája reprezentánsa is. Munkássága a korszak médiatörténetének lenyomatát hordozza, s kitűnően alkalmas arra, hogy az újságírás éppúgy széteső, mint múlandó jelenségét egy szerzői életműként körülhatárolható korpuszon vizsgáljuk.

Hevesi lenyűgöző teljesítménye ellenére feltűnően kevés az az információ, amellyel – elkallódott hagyatékának és önéletrajzi szűkszavúságának köszönhetően – életéről rendelkezünk. Legfontosabb adatait feltárta ugyan a kutatás (MEISSEL-NOVOPACKY 1989; SALY 2015),³ kapcsolatairól, közéleti tevékenységeiről, hétköznapjairól és (rendszeresnek tekinthető) utazásairól azonban csak írásai alapján, illetve kősza újsághírekből nyerhető (szerfőlött hiányos) kép. Bizonyos tekintetben ugyanakkor indokolt is ez a hiányosság. Hevesi a halála után közreadott megemlékezések alapján nem tartozott a magamutogatók közé, megszállottan munkájának élt, amelynek hozadéka a terjedelmes korpusz, mely szó szerint egy az írásnak szentelt élet műve, s nemcsak annak utólagos szupplementuma. Hevesi 'szellemi hagyatéka' ekképp ellenáll a biografikus megközelítésnek, és a monográfiát sem engedi egy életút eseményei mentén elrendezni. Írásaiban is inkább szakterületei, témái és műfajai relevánsak, mintsem a metakommentárok. Annál értékesebb mindazon kevés számú írás, amely a publicista származását, szocializációját és identitását, egyúttal a zsidó származású magyar–német nyelvű értelmiségiek monarchiabeli történetét érintő információkat hordoz. E megfontolásokat előrebocsátva a következőkben a publicista néhány olyan cikkét mutatom be, amelyben kollégáit jellemzi, s rajtuk keresztül – burkoltan-burkolatlan – saját kultúráközvetítői hitvallását is megírja.

A kortársak többször kiemelték méltatásaikban Hevesi kulturális kettős kötődését. Az e tanulmány címében már idézett Oscar Teuber „irodalmi dualistaként” (TEUBER 1889, 11) is titulálta, Wilhelm Goldbaum pedig „poétikus és irodalmi kettős emberről” (GOLDBAUM 1885, 589), később „egy egészen bécsi polgárrá lett német-magyarorról” (GOLDBAUM 1908, 34) beszélt. A *Fremden-Blatt* 1910-es hivatalos nekrológia is hasonló szellemben méltatta a tragikus hirtelenséggel elhunyt

*den-Blatt*ban negyvenhat, a *Pester Lloyd*ban ötvenkét cikket közölt. Ez még akkor is lenyűgöző, ha némely írás a két újságban egyazon témát dolgozza fel.

³Hevesi rövid életrajzát lásd SÁRMÁNY-PARSONS 1990, 235, https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/ArsHungarica_1990/?pg=272 [2019. 01. 27.].

publicistát. Mint írja, Hevesi „[a]zon férfiak egyike volt, akik az Osztrák-Magyar Monarchiát szellemi hazájuknak nevezhették; akik otthonosak voltak a monarchia mindkét államának szellemi és polgári életében” (N. N. 1910a, 7). A nekrológ ugyane szellemben, ámde elgondolkodtató fordulattal ekképp folytatódik:

Akkor is jó magyar maradt, amikor a német nyelv magyarországi visszaszorulását látva, s attól tartva, hogy Magyarország elszakad a német kultúrától, német íróvá lett: ám csak azért, hogy szülőhazájának a nyugat szellemét közvetíthesse. Egyúttal azonban osztrákká és igazi bécsivé is vált. (uo.)

Az itt idézett (szó-)fordulatot megerősíti a *Salzburger Volksblatt* nekrológja: „Nemzeti tekintetben Hevesi lényét olyan kettősség jellemezte, amely csak Ausztriában fordul elő; Hevesi sosem hagyott fel a magyar érzésekkel, de nemcsak képzettsége volt átítatva németiséggel, de a német szellemi élet iránti legnagyobb szeretet is eltöltötte” (N. N. 1910b, 4). Az e megfogalmazásokban előforduló ’németiség’ kettős értelemmel bír. Egyrészt a németnyelvűsége utal, függetlenül annak korábban a „kisnémet” és „nagy német” egység alternatívájában, később az osztrák „német nemzeti” törekvésekben megnyilvánuló politikai dimenzióitól. Másrészt kiegészül a németnyelvűségnek az osztrák birodalmi oldalra jellemző nyelvi-történelmi jegyeivel. Hevesi ’németisége’ a monarchia történelmi és kulturális feltételei között alakult ki, amellyel éppenséggel megfért, sőt amelynek konstitutív elemét képezte például a magyar nyelvűség. Hogy a nekrológok nem emlékeznek meg a publicista zsidó származásáról, a korszak történelmi körülményeiben gyökerezik, Hevesi tudatos asszimilációját tekintve pedig magától értetődő.⁴

E történelmi és kulturális színezetű kétnyelvűségnek⁵ és a benne gyökerező kultúrákövetítői küldetésstudatnak érdekes példáival szolgálnak Hevesi cikkei két híres kollégájáról, Dóczi Lajosról (1845–1919)⁶ és Silberstein (Ötvös) Adolfról (1845–1899). Dóczi 1873-ban lefordította Goethe *Faustját* (annak első részét) magyarra (DÓCZI 1873), 1891-ben pedig Madách *Az ember tragédiáját* németre (MADÁCH 1891). Hevesi a *Fremden-Blatt*-ban mindkét fordításról közölt recenziót, ám ezekben nem a két mű jelentőségét, illetve rokonságát állította előtérbe. Inkább a fordítót méltatta, s Dóczit olyan szereplőként írta, aki a nyelvi teljesítmény mellett kulturális feladatra is vállalkozik. A *Faust*-fordítás kapcsán Hevesi ezt már annak keletkezési körülményeiben is megpillantani vélte. Egy olyan időszakban,

⁴ A család hivatalosan 1872-ben magyarosított Lővyről Hevesire (SALY 2015, 304). Lajos névváltoztatásának engedélye 1890. december 23-án kelt (MEISZL-NOVOPACKY 1989, 64), de már kezdettől fogva e néven közli írásait. A kései dátum összefügghet 1890. december 27-i belépésével az evangélikus egyházba (MEISZL-NOVOPACKY 1989, 65).

⁵ Hevesi ezenfelül klasszikus filológiai tanulmányokat is folytatott, s több európai nyelvet beszélt.

⁶ Lásd BORONKAI 2001; TARJÁNYI 2018, 295–301.

írta, amikor a fiatal értelmiségiek „szabályos sportot űztek magyarságuk ápolásából” (L. H-i. 1901, 13),⁷ rendkívüli eseménynek számított, ha valaki egy német klasszikusnak szentelte figyelmét:

Azért mesélek ezekről a körülményekről, mert rendkívül jellemzőek. Ennek a magyar nemzeti „miliónek” – ez a szó sem volt még járatos akkoriban – a kellős közepén a társaság [a Kávéforrás-kör, H. E.] legfiatalabbja a *Faustot* fordította. [...] Goethét az úgynevezett új Magyarország legfiatalabb korában is egyik isteneként tisztelte. (uo.)

Dóczi érdeme Hevesi szerint abban állt, hogy a nemzeti törekvések számára magasabb célokat tűzött ki, mint azt az idők szele diktálta. Ennek jelentősége akkor válik világossá, ha a fordítással együtt járó költői ambíciót is figyelembe vesszük. Ez utóbbi tekintetében ugyanis Dóczinak „kevésbé Goethével, mint inkább a magyar nyelvel” (uo.) kellett megküzdenie, úgyhogy a „jó Goetheiséggel” (uo.) szavakba foglalt eredmény főképp a célnyelv sikerét jelentette. Mivel a recenzió a fordítás – és további, a *Faust* második részéből vett részletek – újraközlésének alkalmából született, Hevesi kitér az új kiadás előszavára is. Különösen arra hívja fel a figyelmet, hogy a német színmű ez alkalommal *Dóczi Lajos Munkáinak* második köteteként (Dóczi 1900) látott újra napvilágot:

A fordító kitűnő rendező is, aki megkíméli hallgatóságát attól, ami számukra csak ballasztot jelentene. [...] Eközben nem ódzkodik az idegenszerűtől és a titokzatos-tól sem [...]. Azt sem mulasztja el, hogy olvasóját előszóban vezesse be. [...] Először mintegy olvasóját fordítja le, majd azt követően a költeményt. Értem, miért jelent meg ez az értékes munka mindjárt Dóczi műveinek második köteteként. Hisz a magyar irodalom egy darabja, s ekként is fog kétségtelenül fennmaradni. (L. H-i. 1901, 14)

A fordítói teljesítmény tehát egyrészt a nyelvi anyag, másrészt a befogadói közösség alakításán, mindösszesen a nyelvi-kulturális idegenség formálásán alapul. Eredményeképp Goethe *Fauszja* egy magyar költő munkájává, egyúttal a magyar irodalom részévé válik. Hevesi túloz, de azt programszerű értékkel teszi.

Ez a fordítói (külön-)teljesítmény foglalkoztatja a tárcaírókat a (már korábban született) Madách-recenzióban is. Mivel *Az ember tragédiája* ekkorra már több fordításban is létezik,⁸ nem maga a tény áll az előtérben, hanem kivitelezésének módja. Hevesi hangsúlyozza, hogy Dóczi „Faust nyelvével nőtt fel” (L. H-i.

⁷E korszakra Hevesi a hajdani Kávéforrás asztaltárságának tagjaként is emlékezik. Lásd SALY 2015, 307sk.

⁸Hevesi öt fordítást is említ. L. H-i. 1891, 11.

1891, 12), amivel nem csupán nyelvi kompetenciákra utal. Dóczi olyan szabadsággal bír a német nyelvben, mely által saját kulturális és költői habitusát is képes megvalósítani:

Dóczi kétségtelenül saját nyelvén és saját versezetében ír, felismerhetően keletesebb színvilága és az éles ellentéteket epigrammatikus rövidséggel szerencsésen ötvöző dialektikus módszere Madách különbségeit és részleteit még finomabbá teszi. E tekintetben a költemény még gazdagabban árnyalt, mint az eredetiben. De a goethei példakép félreismerhetetlen. Dóczi némely dolgokat egyenesen Faustivá fordít, ha úgy tetszik, megboszorkányoz. (uo.)

Ha Madách művének alkotói és olvasói horizontja már mindig Goethe színműve is volt, a fordítás véglegesen faustivá teszi. A „goethei iskolázottság” nyilvánvaló, „anélkül azonban, hogy a stílus epigonivá válna” (uo.). A Dóczi által megcélzott hatás ebben az esetben is az eredeti és a célnyelv dinamikus kapcsolatán alapul. A német változat túlteljesíti ugyan Madáchot, de Goethét is idegen anyagba plántálja, újat és eredetit hozva létre, mely mintegy a két forrás között helyezkedik el. *Az ember tragédiája* Dóczi műveként „a német utánköltés mesterműve” (uo.), amely egyszerre „két irodalomnak tesz szolgálatot” (uo.). Ez utóbbi megfogalmazás a *Faust*-fordítás magyar költeményként való értelmezésének ellenpárjaként olvasható. A magyar *Faust* és a német Madách (*Die Tragödie des Menschen*) Hevesi ítéletében nemcsak demonstrálja, de radikalizálja is a műfordítás mint kulturális fordítás jelentőségét. A tény, hogy Dóczi mindkét művet lefordította, nemcsak személyes érdeklődésén, illetve a két drámai szöveg irodalmi rokonságán nyugszik. Dóczi az irodalmi ’párhuzamakcióval’ a két céliródalom kölcsönös gazdagításának feladatát tűzte ki céljául. Sikere olyan teljesítmény, melyet a fordítóként is rendkívül aktív⁹ Hevesi recenzióiban implicit módon saját szerepére való tekintettel is szívesen tematizál.

Hevesi érdeklődését a magyar–német kulturális közvetítés iránt egy másik példa, a hajdani iskolatársról és későbbi újságíró-kollégáról, Silberstein (Ötvös) Adolfról írt két recenziója is demonstrálja. Az első írás 1894-ben jelent meg a *Pester Lloyd*-ban, és Silberstein két művét, az *Im Strome der Zeit* (1894–1895, 4 kötet) című tanulmánygyűjteményt, illetve a *Dramaturgiai dolgozatok* első kötetét (1894) tárgyalja. A második recenzió az elsőként idézett Silberstein-műre szo-

⁹Hevesi fordította németre a híres Kronprinzenwerk (Az Osztrák–Magyar Monarchia Írásban és Képből, 1886–1901, 21 kötet) hat – az 5.1. és 5.2. részkötettel tulajdonképpen hét – magyar kötetét. Lásd N. N. 1890, 414; SALY 2015, 331. Fordított ezenfelül Berczik Árpádtól, Thallóczy Lajostól és (korai megbízatásként) Toldy Istvántól. A kortársak megemlékeznek továbbá fiatalkori – Dóczival ennyiben is szellemi rokonságban álló – munkáiról (például Kemény Zsigmond- és Vörösmarty-fordításairól).

rítkozik, és kilenc hónappal később a *Fremden-Blatt*-ban jelent meg. A két kritika ugyanazon témákat tárgyalja, de az aktuális közönséghez kapcsolódóan sem megfogalmazásaiban, sem hangsúlyaiban nem azonos. Mindkét szöveg a recenziens afeletti örömeinek kifejezésével kezdődik, hogy egy (részben) német nyelvű kiadvány Magyarországon jelent meg. A *Pester Lloyd*-ban megjelent kritika a kultúra melletti elkötelezettséget és annak nemzeti jelentőségét méltatja: „Milyen komoly a közönség tanulásvágya, milyen erős a meggyőződés, hogy az esztétikai haladás nem luxus, hanem létkérdés! Ez csak a frissen feltörekvő nemzeteknél lehetséges, olyanoknál már nem, melyek a csúcsra érkeztek” (L. H-i. 1894). Hevesi a tudás- és művészetpártolás „hazaifüi tettét” (uo.) a fiatal nemzet által megszerzendő civilizatorikus értékekhez kapcsolja. A *Fremden-Blatt*-ban hasonló hangvételben ír, ám e törekvés egy másik nemzeti-kulturális implikátumát is kiemeli. Egyértelműbben reflektál ugyanis a tárgyalt kiadvány német nyelvűségére és e tény relevanciájára. Silberstein írásainak megjelentetése, írja, „népnevelési tettnek”, „a nemzeti életerő gyarapításának” számít, éspedig „magyar oldalról is”, vagyis annak dacára, „hogy a hat kötetből négy németül íródott” (L. H-i. 1895, 13). Az e mentalitás mögött álló szellemiséget illusztrálандó Hevesi megemlíti Elischer Bol-dizsár (1818–1895) Goethe-gyűjteményének a Magyar Tudományos Akadémia birtokába kerülését, melyet e szavakkal kommentál:

Nem olyan távoli még az az időszak, amikor egy ilyen tett sokak számára nemzetellenesnek tűnt volna. A mai Magyarország már nem gondolkodik és nem érez ilyen szűken, elég erős ahhoz, hogy ne nemzeti ellentéteket lásson ott, ahol a kultúra egyesítő szálai köttetnek össze. Ma a Goethe-gyűjtemény a magyar nemzet szellemi tulajdonához tartozik. (L. H-i. 1895, 13)

Silberstein írásainak megjelenése e korszellemet követi, és a nemzetet túlélő értékekről folytatott eszmecsere része. Annak bizonyítéka, hogy a pártolandó és megszerzendő tudás már nem a nemzeti ideológiai szempontok szerinti elbírálás alá esik.¹⁰ Silberstein és kiadójának érdeme, hogy nemcsak a tudományt, a filozófiát és az esztétikát gyarapítja, de a nemzet szellemi horizontját is kiszélesíti. A soknyelvűség és a nemzeti prosperitás erősítik, ahelyett hogy gátolnák egymást.

Az idegen nyelvű szellemi teljesítmény és nemzeti gyarapodás Hevesi értelmezésében fordított irányban is érvényesül. A német–magyar nyelvű esztéta Silberstein intellektuális profilja azt is demonstrálja, hogy a magyar kultúra időközben elérte az európai minőséget, és – történjék az bármely nyelven – képessé vált a kapcsolódásra: „Mivel a témák manapság az egész világot körbejárják, e tanulmá-

¹⁰Hevesi méltatását persze ellenkező vélemények is övezik. Lásd azt az antiszemitizmustól sem mentes éles kritikát, mely Silberstein magyar irodalomról írt német nyelvű szócikkét tárgyalja (SILBERSTEIN 1892; N. N. 1893).

nyokat egy francia vagy egy olasz is haszonnal olvashatja. Ezek a leglefordíthatóbbak mindahány közül” (L. H-i. 1895, 14). Ezzel azonban még nincs minden elmondva, hisz Silberstein könyvei ugyanez okból többel is szolgálnak annál, amit Európa ismer. Miközben Silberstein a modern filozófia területén „német pályatársakkal” bír, „egy területen [...] egészen egyedül áll: a magyar irodalmén és kultúráén” (uo.). Munkálkodásával a nemzeti kultúra egy darabját viszi nemzetközi nyilvánosság elé. Nemzetköziségének különleges adaléka a nemzeti specifikum hozzáértő képviselése. Hisz e terület

időközben egészen beláthatatlan földdé változott, főleg külföldiek számára, pedig oly gazdag termést hoz. Itt egy olyan vezető, mint Silberstein Adolf, nemzetközi jelentőségű személlyé válik. A modern Magyarország regényirodalmát, költészetét, drámáját, színművészetét, festészetét, szobrászatát, részben még társadalmi életét is oly elevenen és őszintén írja le, hogy bárki, aki e témákról értesülni akar, az ő köteteit hívja segítségül. (uo.)

Persze a specifikus értékek közvetítésének kompetenciájához „német műveltség” szükségeltetik, mely „az egész embert áthatja” (uo.). De épp az ebből származó „melegség és lelkiismeretesség” válnak Hevesi értelmezésében „hazafiúi vonássá” (uo.). Silberstein érdeme – akárcsak Dóczyé – a kulturális határok átlépésében és abban a hozzájárulásban áll, amellyel a német nyelvű értelmiség tudományos munkája, azon belül irodalom- és művészetkritikája a nemzetről alkotott képet gazdagítja.

Jellemző a két írásra, hogy a *Fremden-Blatt*-ba írt cikk Silberstein kultúráközvetítői szerepét sokkal részletesebben tárgyalja, mint a *Pester Lloyd*-beli recenzió. Hevesi felhívja bécsi olvasóközönségének figyelmét az esztéta jelentőségére az idegen nyelvű kulturális ismeretközvetítésben. Silberstein e tekintetben a nem magyar nyelvű olvasónak ajánlható a legmelegebben. A pesti olvasóközönség nem szorul rá e biztatásra, s ehelyett a szerző szakterületeiről, illetve – egy önéletrajzi kitérőben – Hevesi és Silberstein közös pesti kezdeteiről értesül részletesebben. A *Pester Lloyd*-ban nem esik kevesebbről vagy lényegileg másról szó, mint a *Fremden-Blatt*-ban, az olvasók tájékoztatása ez utóbbiban mégis identitáspolitikai háttérrel kap. Hevesi mindkét kritikában a nem szükségszerűen nemzeti színekben fellépő értelmiségi jelentőségét méltatja a nemzet számára. A *Fremden-Blatt*-ban ezenfelül határokon átívelő reklámot is csinál neki.

Dóczy és Silberstein, a két német műveltségű és magyar orientációjú értelmiségi Hevesi portréjában egyaránt a köz javát szolgálja. Működésüket akként írja le, mint amely sem a kiinduló, sem a célkultúrában nem merül ki, hanem egyéni arculattal bír. A származás szűk értelmezése helyett Hevesi az átmenetiséget, a határátlépést, nem utolsósorban a közvetítést hangsúlyozza mindkettőjük gyakorlatában. Mindközben, a sorok között, annak a ’harmadik személynek’ a portréját is rajzolja, aki a két közéleti szereplő jelentőségét a fent leírt jegyekben megpillantja és közvetíti.

E cikkeknek maga a recenzens, a Bécsről Pestre és Pestről Bécsbe tudósító újságíró is szereplőjévé válik. Hevesi, mint szintén több kulturális kóddal rendelkező értelmiségi, kimondatlanul maga is igényt tart arra az érdemre, amelyet a két szerzőnek tulajdonít. Dóczi és Silberstein munkái mintegy legitimálják a rájuk irányított tárcairói figyelmet, és értelmet adnak a határokon átívelő újságírói gyakorlatnak. Hevesi 'magyar témái' – számtalan cikk, fordítás és egy tucat novella – összhangban állnak a bemutatott írói-fordítói profillal. Hevesi érdeklődése a hazai kultúra iránt túlnyúlik a két lapban képviselt szakterületein és rovatainak tematikáján. Ennek imagológiai jelentősége nem elhanyagolandó, bár túl sem értékelendő. Írásaival ő is egyéni hangsúlyokat teremt, és a maga módján nemzeti stratégiai tekintetben is formálja az Osztrák–Magyar Monarchia újságírásának médiatörténeti arculatát.

Bibliográfia

- BOGNÁR Zsuzsa (2010), Schiller-Gedenken und Moderne-Debatte in Wien um 1900. Ludwig Hevesis Festrede zum 100. Todestag Schillers im Wiener Schriftsteller- und Journalistenverein Concordia, in BALOGH, F. András u. a. (Hg.), *Im Schatten eines anderen? Schiller heute*, Frankfurt am Main u. a., Peter Lang (= Budapesti Studien zur Literaturwissenschaft 16), 254–264.
- BOGNÁR Zsuzsa (2015), Ludwig Hevesi als Theater- und Literaturkritiker des Pester Lloyd 1900–1910, in SÁRMÁNY-PARSONS-SZABÓ 2015, 75–95.
- BORONKAI Szabolcs (2001), Német-magyar kétnyelvűség: Ludwig Dux – Bárány Dóczy Lajos (1845–1919), *Irodalomtörténeti Közlemények*, (105) 2001/1–2, 71–83.
- DÓCZI Lajos (1873), *Faust. Göthe tragédiája*, ford. Dóczy Lajos, Pest, Ráth Mór.
- DÓCZI Lajos (1900), *Faust. Goethe tragédiája. Harmadik, átdolgozott kiadás*, ford. Dóczy Lajos. Budapest, Wodianer F. és Fiai (Lampel Róbert) cs. és kir. udvari könyvkereskedés (= Dóczy Lajos Munkái 2).
- GOLDBAUM, Wilhelm (1885), Litterarische Begegnungen. 1. Ludwig Hevesi, *Die Gartenlaube* 36, 1885, 589–591.
- GOLDBAUM, Wilhelm (1908), Neues von Ludwig Hevesi, *Neue Freie Presse*, 1908. december 6., 34–35.
- HEVESI Lajos (1872), *Jelky András bajai fju rendkívüli kalandjai ötödfél világrészen. Történeti kútforrások alapján. Magyar népkönyv, különös tekintettel a serdültebb ifjuságra*, Pest, Heckenast.
- HEVESI Lajos (1955), *Jelky András kalandjai*, átdolgozta CZIBOR János, Budapest, Ifj. Kiadó.
- HEVESI Lajos (2015), *Karcképek az ország városából*, Budapest, Kortárs Kiadó.
- L. H-i. (1891), Die Tragödie des Menschen. (Dramatisches Gedicht von Emerich Madach. Aus dem Ungarischen übersetzt von Ludwig Doczi. Stuttgart, 1891. Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger), *Fremden-Blatt*, 1891. május 17., 11–12.
- L. H-i. (1894), Gesammelte Schriften von Dr. Adolf Silberstein. („Im Strome der Zeit“, ausgewählte Blätter, 2 Bände. – „Dramaturgiai dolgozatok“, Bd. 1, Budapest, Isidor Wiener. 1894), *Pester Lloyd*, 1894. szeptember 30. (1. Beilage), [5].

- L. H-i. (1895), Im Strome der Zeit, *Fremden-Blatt*, 1895. július 5., 13–14.
- L. H-i. (1901), Ludwig Doczi's Faust-Übersetzung, *Fremden-Blatt*, 1901. szeptember 4., 13–14. MADÁCH, Emerich (1891), *Die Tragödie des Menschen: Dramatisches Gedicht*. Aus dem Ungarischen übersetzt von Ludwig Dóczi. Stuttgart, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
- MEISSL-NOVOPACKY, Ursula (1989), *Der Kunstkritiker Ludwig Hevesi 1843–1910. Sein Einfluß auf das Kunstverständnis in Österreich-Ungarn um die Jahrhundertwende*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien.
- N. N. (1890), Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, *Militär-Zeitung*, 1890. július 22., 414.
- N. N. (1893), A mai magyar irodalom a németek előtt (Meyer's Conversations Lexikon XIXter Band. Jahres-Supplement 1891–1892. Leipzig–Wien. 1892), *Irodalomtörténeti Közlemények* (3) 1893/4, 498–503.
- N. N. (1910a), Ludwig Hevesi †, *Fremden-Blatt*, 1910. február 28., 6–9.
- N. N. (1910b), [Ludwig Hevesi], *Salzburger Volksblatt*, 1910. március 4., 4.
- O. T. [Oscar Teuber] (1889), Das „Buch der Laune“, *Fremden-Blatt*, 1889. március 19., 11.
- SALY Noémi (2015), Ember szólt itt emberhez..., in HEVESI 2015, 299–341.
- SÁRMÁNY-PARSONS Ilona (1990), Hevesi Lajos tárcái a magyar festészetről az 1888–1896 közötti időszakban, *Ars Hungarica* (XVIII) 1990/2, 235–239.
- SÁRMÁNY-PARSONS, Ilona (2003), Ludwig Hevesi 1842–1910. Die Schaffung eines neuen Kanons der österreichischen Kunst. 1. Teil: Frühe Jahre und Wegbereiter, *Österreich in Geschichte und Literatur* (47) 2003/6, 342–358.
- SÁRMÁNY-PARSONS, Ilona (2004), Ludwig Hevesi 1842–1910. Die Schaffung eines neuen Kanons der österreichischen Kunst. 2. Teil: Frühe Kritiken und Feuilletons, *Österreich in Geschichte und Literatur* (48) 2004/6, 338–355.
- SÁRMÁNY-PARSONS, Ilona (2006): Ludwig Hevesi 1842–1910. Die Schaffung eines neuen Kanons der österreichischen Kunst. 3. Teil: Die Kunstkritik als das erste Forum der zeitgenössischen und historischen Kanonisierung, *Österreich in Geschichte und Literatur* (50) 2006/6, 16–30.
- SÁRMÁNY-PARSONS, Ilona – SZABÓ, Csaba (Hg.) (2015), *Ludwig Hevesi und seine Zeit*, Wien, Institut für Ungarische Geschichtsforschung in Wien (= Publikationen der ungarischen Geschichtsforschung in Wien XI).
- SILBERSTEIN, Adolf (1892), Ungarische Litteratur der Gegenwart, *Meyers Konversations-Lexikon*, Vierte Auflage, Bd. 19, Jahres-Supplement 1891–1892, Leipzig–Wien, Bibliographisches Institut, 933–937.
- TARJÁNYI Eszter (2018), Zwei Vermittler der ungarischen Literatur: Karl Maria Kertbeny und Ludwig von Dóczi, in HARMAT, Tamás – SOPRONI, Zsuzsa (Hg.), *Verschränkte Kulturen: Polnisch-deutscher und ungarisch-deutscher Literatur- und Kulturtransfer*, Berlin, Frank&Timme (= Literaturwissenschaft 71; Abrogans. Schriftenreihe des Germanistischen Lehrstuhls der Katholischen Péter-Pázmány-Universität 5), 287–301.
- UJVÁRI, Hedvig (2012): *Deutschsprachige Presse in der östlichen Hälfte der Habsburgermonarchie. Deutschsprachige Medien und ihre Rolle als Literaturvermittler in Ungarn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Herne, Gabriele Schäfer Verlag.

KURDI IMRE

„Örök virágok” vagy „hamis barátok”?

Rilke Apolló-szonettje Tóth Árpád fordításában

Jól tudjuk, hogy a lírafordítás eleve kilátástalan vállalkozás. Hiába a fordító akár legmagasabb fokú mesterségbeli tudása, az eredeti és a fordítás óhatatlanul úgy viszonyul egymáshoz, mint a „hamis barátok”, és ez – többek között nyilván az eltérő terjedelem, illetve az ugyancsak eltérő hatásmechanizmusok okán – sokkal kisebb mértékben áll az elbeszélő prózai vagy drámai fordításokra. A lírai szöveg hatása ugyanis alapvetően nem abból fakad, amit mond, hanem abból, ahogyan mondja: hatáselemeinek többsége – például a minden egyes szövegben egyszери, megismételhetetlen ritmus és hangzás – irracionális, tulajdonképpen alig tudatosítható hatást tesz az olvasóra, vagyis szemantikai ekvivalenciákkal itt jóformán semmire nem megyünk. Igaza van tehát Nemes Nagy Ágnesnek, amikor azt mondja, hogy a tökéletes műfordítás – értsd: versfordítás – önellentmondás.¹

A magyar irodalom története ennek ellenére nem csupán kanonikus eredeti műveket tart számon, hanem kanonikus műfordításokat is. És kétségtelenül ez utóbbiak közé tartozik jelen írás tárgya, Rainer Maria Rilke *Archaischer Torso Apollos* című szonettje Tóth Árpád fordításában.²

Rilkét viszonylag korán felfedezte a magyar irodalom: már a *Nyugat* első nemzedékéhez tartozó költők olvasták és fordították, mégpedig saját ’budapesti modernségük’ szellemében, amely egyáltalán nem állt távol a ’bécsi modernségtől’. És semmi meglepő nincsen abban sem – éppen ezért mellékesen említem meg csupán –, hogy az utánuk következő költő- és fordítónemzedékek nemegyszer heves kritikával illették ezeket a korai magyar Rilke-fordításokat, amelyek – úgy mond-

¹ „A tökéletes műfordítás önellentmondás” (NEMES NAGY 1989a, 94).

² A Rilke-vers és a fordítás szövegét az alábbiakban a következő kiadásokból idézem: RILKE 1996, 512, illetve TÓTH 1964, 193. Az eredeti, illetve a fordítás kitéüntetett helyét Rilke, illetve Tóth Árpád életművében az is jelzi, hogy az *Archaischer Torso Apollos* a *Der Neuen Gedichte anderer Teil* nyitóverse, az *Archaiskus Apolló-torzó* pedig az *Örök virágok* záródarabja.

ták – figyelmen kívül hagyták Rilke költészetének a *Neue Gedichte* (1907/1908) című kötettel végrehajtott, ’tárgyasító’ fordulatát.³

Jelen írás nem azt akarja bebizonyítani tehát, hogy Tóth Árpád bármiféle megszorítás nélkül kanonikusnak nevezhető fordítása csakugyan elhibázta Rilke *Archaisus Apolló-torzóját*, hiszen ezzel nem sokat nyernénk. Legföljebb azt ismételnénk el századszorra is, amit mindig is tudtunk: nevezetesen hogy minden műfordítás értelmezése, olvasata csupán az eredetinek, és mint ilyen nem mentes sem a fordítói-költői szubjektivitásnak, sem pedig az adott korszak irodalomfelfogásának, illetve nyelvhasználatának esetlegességeitől. Hogy tehát – másképpen fogalmazva – minden műfordítás egy-egy *lehetséges* olvasatát kínálja csupán az eredetinek. Magától értetődik, hogy mai olvasókként másképp látjuk, másképp olvassuk Rilkét, mint Tóth Árpád és ifjú költőkollégái nagyjából száz esztendővel ezelőtt, és ez semmi esetre sem jogosít fel bennünket arra, hogy saját mai olvasatunkat tekintsük kizárólagos érvényűnek, illetve véglegesnek. Ahogyan Szabó Lőrinc írja *Tóth Árpád, a versfordító* című esszéjében:

Mégis csak tisztelettel tudok rá gondolni, s szemmel látható hibáin is mindig tűnőd-nöm kell: bizonyára oka lehet annak, ha ezt vagy azt így látta jónak nagyjaink egyike. S ha másnak a tolmácsolásában esetleg már jobban tetszik is egyik-másik külföldi vers, a Tóth Árpád-féle megoldásokat sohasem tudom egészen elfelejteni. Mintha karmester volna a halott költő, magyar szavaink csodálatos karmestere: elfogadom és külön élvezem a műben az ő külön előadását, felfogását (SZABÓ [online]).

Másféle szándékok vezetnek tehát az alábbiakban, amikor összevetem az eredeti Rilke-verssel Tóth Árpád fordítását. A fordítás felől szemlélve ugyanis – amely tehát mindig egy lehetséges olvasatot kínál csupán a sok közül – nemegyszer egészen meglepő színben tűnik fel az eredeti műalkotás: éppen a fordítás problematikusnak tűnő szöveghelyei irányíthatják rá az olvasó figyelmét az eredeti szöveg bizonyos, egészen addig kevésbé lényegesnek tekintett elemeire, alkalmasint akár olyanokra is, amelyeken rendszerint még az anyanyelvű olvasók is átsiklanak. A fordítás így nem utolsósorban ahhoz segítheti hozzá az olvasót, hogy másképpen lássa, másképpen értse a korábban már jól ismert eredeti alkotást. Éppen ezért

³ Lásd például: „Minél többet foglalkoztam Rilkével, annál világosabban kellett éreznem, hogy az én személyes Rilke-képem eltér a közfelfogástól [...]. Az én Rilkém, akinek a lélegzését is ismertem, valahogy keményebb, érdeesebb, keserűbb. Sokkal kevesebb benne a ciráda, a szecesszió, az elomlás. Mintha fogtam volna Rilkét, és áthúztam volna a 20. század második felébe. Képzletben beoltottam fányar angol költők versszerumaival, alázatát helytállássá képeztem át, édességét tartózkodássá. [...] A leghívebben kívántam fordítani, szolgálni akartam minden szavammal. És mégis-mégis átformáltam Rilkét a saját Rilke-képekre.” NEMES NAGY 1989b, 105sk. A korai magyar Rilke-kép olvasói és fordítói átértelmezéséhez lásd továbbá NEMES NAGY 1989c.

az alábbiakban nem a fordítást fogom vizsgálni, illetve megítélni az eredeti felől tekintve, mint általában, hanem éppen fordítva: kérdésem az, hogyan fest Rilke *Archaischer Torso Apollos* című szonettje Tóth Árpád *Archaiskus Apolló-torzó* című fordítása felől nézve.

Három olyan szöveghely van az Apolló-szonett Tóth Árpád-féle fordításában, amelyeket problematikusaknak, és éppen ezért kiváltképp tanulságosaknak gondolok az eredeti vers megértésére nézvést: egy a szöveg elején, egy a közepén és egy a végén. Ezeket a szöveghelyeket fogom sorra megvizsgálni az alábbiakban.

Az említett szöveghelyek közül az első mindjárt az 1. versszakban található, ahol Tóth Árpád a „melyben szeme almái érték” fordulattal adja vissza az eredetiben álló vonatkozó névmási mellékmondatot: „darin die Augenäpfel reiften”. Azért meglepő megoldás ez az eredetit ismerő magyar olvasó számára, mert kínosan pontos ’tükörfordításnak’ tűnik, és egy olyan rangú fordítótól, mint Tóth Árpád, nem ezt vártuk volna. A probléma voltaképpen abból fakad, hogy a német ’Augäpfel’-lél (’szemalma’) ellentétben a „szeme almái” a magyarban nem lexikalizált metafora: a magyarban ehelyett ’szemgolyó’-t mondunk, ami viszont németül (’Augkugel’) számítana friss, eredeti metaforának. Első olvasói benyomásunk tehát az lehet, hogy Tóth Árpád a szóban forgó helyen túlmetaforizálja a Rilke-vers szövegét, márpedig ez mai felfogásunk szerint semmi esetre sem kívánatos a lírafordításban, és kiváltképp nem az a *Neue Gedichte* című Rilke-kötet versei esetében.

Alaposabb megfontolás után mégis arra a belátásra juthatunk, hogy Tóth Árpád megoldása éppenséggel a Rilke-vers egyik alapvető fontosságú eljárására irányítja rá a figyelmünket már itt, mindjárt a legelején. Hiszen az, ami első pillantásra pusztán a torzó leírásának tűnik, valójában sokkal több pusztá leírásnál: a szöveg elővigyázatosan, lépcsőről lépésre haladva, mintegy mellékesen és mégis sokféle eszközt felhasználva ’életre kelti’ (testmeleg, mozgás stb.) a leírt ’tárgyat’ (’Ding’). Ez az ’életre keltés’ pedig éppen a kérdéses helyen, az 1. versszak 2. sorában kezdődik meg az eredetiben, mégpedig egy különösen szubtilis nyelvi megoldással. Az ’Augäpfel’ (’szemalma’) ugyanis valóban lexikalizált metafora a németben, és mint ilyen, bizonyára egy implicit összehasonlításon alapul: egy szemgolyó olyan, mint egy alma; két szemgolyó olyan, mint két alma. Az ’Augäpfel’ főnév lexikalizált többes számú alakja, az ’Augäpfel’ azonban csak az összetétel második tagját teszi többes számba, az elsőt nem, márpedig így elvész belőle az összehasonlítás szimmetriája. Rilke viszont a maga részéről a merőben szokatlan „Augenäpfel” többes számú alakot használja a kérdéses helyen, helyreállítva ezzel az implicit összehasonlítás eredeti szimmetriáját, vagyis érzéki alapjának felidézése révén revitalizálja a lexikalizált metaforát. Márpedig a metafora revitalizálása a leírt ’tárgy’ (’Ding’) revitalizálását is jelenti egyben, amit tovább erősít a főnévhez kapcsolódó, rendszerint élők vonatkozásában használatos „reiften” („értek”) ige.

A fenti megfontolások alapján végül is értelmes megoldásnak bizonyul tehát az első olyan szöveghely, amely első pillantásra legalábbis vitathatónak tűnik Tóth

Árpád fordításában, jóllehet kétségtelen, hogy a torzó revitalizálásának folyamata sokkal harsányabban, sokkal szembetűnőbben kezdődik a magyar változatban, mint az eredetiben.

Tóth Árpád fordításának kanonikus státuszát többek között az is bizonyítja, hogy az *Archaikus Apolló-torzó* számos középiskolai tankönyvben felbukkan, és sok helyütt tárgyalják az irodalomórákon is. A magyar olvasók pedig, akik ilyenformán rendszerint előbb ismerik meg a Rilke-verset fordításban, mint eredetiben, tapasztalataim szerint erősen hajlamosak arra, hogy németül is felszólításként értsék a költemény utolsó mondatát („Du mußt dein Leben ändern”), hiszen ez a mondat csakugyan felszólításként hangzik Tóth Árpád fordításában: „Változtasd meg élted!” Pedig döntő különbség áll fenn az eredetiben használt kijelentő mondat és a magyar fordításban olvasható felszólító mondat között. Ha ugyanis felszólítunk valakit arra, hogy változtassa meg az életét – bármit is jelentsen ez konkrétan –, akkor az illető saját kedve és legjobb belátása szerint eldöntheti, hogy engedelmeskedik-e a felszólításnak, vagy sem: mondhat igent, és mondhat nemet, azután pedig majd vagy megváltoztatja az életét, vagy nem. A Rilke-versben ezzel szemben szó sincs semmiféle felszólításról: a lehető legegyszerűbb kijelentő mondat áll az adott szöveghelyen, az élet megváltoztatása tehát itt külső, az egyén akaratánál és belátásánál erősebb kényszerből („du mußt”) fakad, vagyis elkerülhetetlen szükségszerűség, és voltaképpen már meg is kezdődött a mondat kimondásának pillanatában. Nem felszólítás ez, hanem ítélet, sőt bizonyos értelemben megítéltetés. Bármilyen rejtélyes is a vers utolsó mondatának beszédhelyzete – hiszen nem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy ki a beszélő, és ki a címzett –, két alapvető fontosságú kérdést azért megválaszolhatunk: egyrészt azt, hogy miből fakad az élet megváltoztatásának az egyén akaratánál, illetve belátásánál erősebb kényszere, másrészt azt, hogy mit is jelent itt tulajdonképpen az élet megváltoztatása. A két említett kérdés megválaszolása mindazonáltal sokkal nehezebb lenne pusztán a fordítás alapján, és nem csupán az eredeti és a fordítás záró mondatának imént már említett perdöntő különbsége miatt, hanem azért is, mert Tóth Árpád egy helyütt, a vers közepe táján megint csak ’poétikusan felülfogalmazza’ Rilket.

Az eredeti költemény 2. versszakának 1. és 2. sorában áll a „Sonst könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden” (nyersfordításban: „Máskülönben nem vakíthatna meg téged a mellkas íve”) mondat, amelynek központi jelentőségét a kettős megjelöltség is alátámasztja: egyrészt az alliteráció (*Bug, Brust, blenden*), másrészt a feltűnően tiszta belső rím („blenden”, majd a 3. sorban, pontosan négy jambussal később: „Lenden”). Ezúttal sajnos az értelmezhetőség rovására megy tehát az, hogy Tóth Árpád fordítása – bizonyára a mondat központi jelentőségét érzékeltetni akarván –, amint már említettem, ’poétikusan felülfogalmazza’ az eredetit: „Különben nem hintene / melle káprázatot”. Tóth Árpád megoldásának legfőbb hiányossága nevezetesen az, hogy nem tartalmazza az eredeti legfontosabb szavát, a „blenden”-t („megvakít”). Éppen a magyar fordítás eltúlzott ’költőiségéből’

fakadó pontatlanság győzött meg ugyanis arról, hogy a „blenden” („megvakít”) a Rilke-vers egyik kulcsszava, amely nemcsak hogy nem hiányozhat az adott szöveg helyen, hanem ráadásul mindenképpen szó szerint értendő, mégpedig a következő okokból:

Rilke Apolló-szonettje nem egyszerűen egy ’tárgy’ (’Ding’) leírása, hanem sokkal inkább egy különös interakcióé, amely a műalkotás (’Kunst-Ding’) és szemlélője, vagyis a befogadó között zajlik. Ez az interakció a szobrok esetében megszokott módon kezdődik: a befogadó szemügyre veszi a – például egy múzeumban – kiállított műalkotást, vagyis a látásérzékét felhasználva (érzéki) kapcsolatot létesít vele.⁴ Csakhogy a szöveg előrehaladtával a tekintet megszokott, ’normális’ iránya 180 fokkal megfordul: a megfigyelés eredeti tárgya, a torzó megfigyeltből megfigyelővé válik, a megfigyelő, vagyis a befogadó pedig egyre inkább a megfigyelt helyzetébe szorul. Ezt a folyamatot zárja le félreérthetetlenül a vers vége felé a „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht”⁵ (nyersfordításban: „mert nincs olyan helye, / amely nem lát téged”) mondat: meglepő állítás ez, már csak azért is, mert már a vers első mondatából („Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt” – „Nem ismerhettük hallatlan fejét”) kiderült, hogy a szobor feje hiányzik, szeme tehát nincs. A tekintet ’normális’, megszokott iránya ellenkezőjére fordításának folyamatában pedig úgyszólván a felfüggesztési pont szerepét játssza a 2. versszak említett mondata, amely a szó szoros értelmében kioltja a szemlélő tekintetét: „Sonst könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden.”

Ettől fogva tehát a szemlélő védtelenül ki van szolgáltatva a torzó fürkésző tekintetének, márpedig ez kétségkívül a szó szoros értelmében vett kiszolgáltatottságot, vagyis alárendeltségi viszonyt jelent: a torzó, a műalkotás (’Kunst-Ding’), amely az interakció kezdetén maga tűnt még védtelenül kiszolgáltatottnak, felülkerekedik szemlélőjén, és hatalmába keríti azt, aki úgy hitte, hogy fölrendelt, védett, hatalmi pozícióból létesíthet vele olyan kapcsolatot, amely bármikor megszakítható – például úgy, hogy a szemlélő egyszerűen továbbsétál –, és amelynek ilyenformán hosszabb távú, megrendítő következménye, hatása nincs. Ezt a viszonyt változtatja meg gyökeresen a tekintet irányának ellenkezőjére fordítása: a torzónak, a műalkotásnak (’Kunst-Ding’) a szemlélőn való felülkerekedéséből fakad tehát az az erő, amely elkerülhetetlen szükségszerűség gyanánt életének megváltoztatására kényszeríti a befogadót.

⁴ Pontosan ez a vers keletkezéstörténetének alaphelyzete is: Rilkét egy a Louvre-ban kiállított görög torzó ihlette a vers megírására. Az a tény, hogy a szobor valójában nem a görög ókor „archaikus” korszakából származik, csak annál jobban felértékeli a már a címben is hangsúlyos mozzanatot. Vö. például RILKE 1996, 957skk. (Kommentár.)

⁵ Érdemes itt is felfigyelni arra, hogy a mellékmondat összesen négy szóból áll, és nemcsak hogy mind a négy szó egy szótagos, de mindegyik tartalmazza az ’i’ magánhangót is: mondhatni szirénaként, szagattottan sípoló mondat ez.

De miből meríti vajon az erőt maga a műalkotás ahhoz, hogy felülkerekedjen szemlélőjén? Nyilvánvalóan a szó szoros értelmében vett eredetiségéből, eredetközelségéből, „archaikus” életerejéből. Rilke leírásában ugyanis – paradox módon – éppenséggel organikusnak bizonyul ez a „torzult és suta kő” („Stein”, „entstellt und kurz”), vagyis a műalkotás: „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht” – minden egyes rész, még a legapróbb töredék is magában rejti csíráként az egészet, és bármikor képes betölteni annak funkcióját, úgyhogy a szobor látszólag sérült, eltorzult alakja ellenére semmi nem mehet veszendőbe ebből az egészből mindaddig, amíg el nem vész legutolsó, akár töredékes darabkája is. Nyilvánvalóan az ’organikus’ műalkotás klasszikus ideáljának mintapéldája a költeményben leírt torzó, ezért képes a szemlélőre, a befogadóra irányítani fürkésző tekintetét még akkor is, amikor nincsen már szeme. Ebben az ősz-eredeti, archaikus, organikus életerőben – amely, Nietzschevel szólva, egyszerre apollóni és dionüszoszi erő⁶ – rejlik Rilke Apolló-sonettje szerint a példászerű műalkotás voltaképpeni titka és roppant hatalma, és ez az oka annak, hogy a torzó végső soron összemérhetetlenül hatalmasabbnak bizonyul szemlélőjénél. Valójában a (modern) befogadó tehát az, aki – legalábbis az állítólagos torzó organikus (archaikus) teljességével összevetve – végül is torzónak bizonyul.

Így nyilvánítja meg tehát erejét a példászerű műalkotás, és nemcsak az archaikus torzó, hanem Rilke verse is, amely maga is műalkotás, miközben egy másik műalkotás leírása, mégpedig egy olyané, amely a művészet istenét ábrázolja: egy immár elveszettnek hitt, nála összemérhetetlenül hatalmasabb teljesség lehetőségével szembesíti a befogadót, vagyis a szemlélőt, illetve az olvasót, mi több: miközben megvakítja, az esztétikai tapasztalatból eredő hatalmánál fogva egyszersemind életének megváltoztatására kényszeríti. Az élet megváltoztatása pedig ebben az összefüggésben csakis azt jelentheti, hogy a befogadónak, aki megrendítő hatásáról mit sem sejtve óvatlanul érzéki kapcsolatot létesített a műalkotással, most már önmagában kell felkutatnia a műalkotás révén megtapasztalt organikus teljesség lehetőségét.

Teljes joggal mondhatjuk tehát, hogy új élet nemzése ez: nem véletlenül áll pontosan a Rilke-vers középpontjában, amelyet a „Mitte” („közép”) szó jelöl, a „Zeugung”, vagyis a nemzés – Tóth Árpád bravúros megoldását idézve „A nemző közép”.

⁶ Apolló, a fényisten, a művészisten, a gyógyító isten szerepe teljesen nyilvánvaló a versben. A 3. versszak utolsó sorát pedig bizvást olvashatjuk a testvéristenre, Dionüszoszra vonatkozó utalásként: „und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle” – „Nem villogna, mint tigris bőre, nyersen”.

Bibliográfia

- NEMES NAGY Ágnes (1989a), Fordítani, in uő, *Szó és szótlanság*, Budapest, Magvető, 92–96.
- NEMES NAGY Ágnes (1989b), Csatavesztések, in uő, *Szó és szótlanság*, Budapest, Magvető, 102–106.
- NEMES NAGY Ágnes (1989c), Rilke-almafa, in uő, *Szó és szótlanság*, Budapest, Magvető, 373–401.
- RILKE, Rainer Maria (1996), Archaischer Torso Apollos, in uő – Manfred ENGEL – Ulrich FÜLLEBORN (Hg.), *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Bd. 1, *Gedichte 1895–1910*, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel.
- SZABÓ Lőrinc (online), *Tóth Árpád, a versfordító*, <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABOL/szabol00001a/szabol00081/szabol00081.html> (2019. 01. 28.)
- TÓTH Árpád (1964), Archaikus Apolló-torzó, in uő – KARDOS László (szerk.), *Összes művei*. 2. kötet, *Műfordítások*, Budapest, Akadémiai.

CSÚRI KÁROLY

Egy költői világ szemantikája

Módszertani megjegyzések Georg Trakl *Ruh und Schweigen* című versének magyarázatához

Az életmű áttekintését követően¹ egy konkrét szövegpélda, a *Ruh und Schweigen/Nyugalom és hallgatás* című vers vázlatos elemzésével illusztráljuk azoknak a szemantikai összetevőknek a szerepét, melyek segítségével Georg Trakl költészetét általában is jellemezhetjük. A költemény lehetséges világát részint a korábban kidolgozott absztrakt alapelvek, így a *napszak- és évszakciklusok*, a *transzparencia*, az *én meghasonlása*, valamint a *pusztulás és virtuális meghaladásának* sémáival, részint a vers felszíni szövegvilágával határozzuk meg, melyet a fenti alapelveken nyugvó jelentéskonstrukció metaforikus modelljének tekintünk. Jelentős ebben az összefüggésben az irodalmilag releváns szövegbelső-motivikus és szövegkülső-intertextuális ismétlések koherenciateremtő szerepe is, a sémák és a felszíni struktúrák vonatkozásában éppúgy, mint a két szint közötti kapcsolatok létrehozásában.² Utóbbi esetben ugyanazt az alapsémát a szövegvilág különböző szakaszaiban más és más képiség képezheti le. A metaforikus síkon ily módon létrejövő virtuális ismétléslánc a szövegvilág felszínén többnyire nem ismerhető fel, csupán a (fikcionális) magyarázat számára válik láthatóvá. Másként fogalmazva: a kérdéses ismétlések döntően az irodalmi olvasatban, azaz a versszöveg lehetséges világában érzékelhetők, a vers szövegvilágában, vagyis a nemirodalmi olvasatban csak ritkán azonosíthatók. Jelen tanulmányt azt vizsgálja, hogy a vázolt módszertani közélet miként ültethető át tényleges versszövegek magyarázatára. Az elemzendő Trakl-vers eredeti szövege és annak nyersfordítása a következő:³

¹ Csúri Károly, *Georg Trakl lírai szövegvilágainak poétikája*, ebben a lapszámban.

² A részletekről lásd a jelen lapszámban megjelent Trakl-dolgozatomat, valamint Csúri 2016. Utóbbi nagyszámú verselemzéssel próbálja igazolni a kidolgozott alapelvek működőképességét.

³ Kálnoky László műfordítását (Trakl 1972b, 129) lásd Függelék.

*Rub und Schweigen*⁴

Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.
Ein Fischer zog
In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.

In blauem Kristall
Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt;
Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.

Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel
Den Schauenden, das Heilige blauer Blumen,
Denkt die nahe Stille Vergessenes, erloschene Engel.

Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein;
Ein strahlender Jüngling
Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung.⁵

Nyugalom és hallgatás

Pásztorok eltemették a napot a kopár erdőn.
Egy halász kihúzta
Szőr-hálóban a holdat a fázó tóból.

Kék kristályban
Lakik a sápadt ember, arcát csillagaira támasztva;
Vagy fejét bíbor álomra hajtja.

De mindig meghatja a madarak fekete röpte
A szemlélődőt, a kék virágok szentsége,
A közeli csend elfeledett dolgokat gondol, kialudt angyalokat.

Ismét éjszakázik a homlok holdas kőben;
Egy sugárzó ifjú
Jelenik meg a nővér őszben és fekete enyészetben.
[Fordítás tőlem – Cs. K.]

⁴ Lásd TRAKL 1987, 113.

⁵ A vers értelmezésével különböző szempontok szerint számos tanulmány foglalkozik, melyek közül itt csupán néhányat említek: KEMPER 1983, 237–245, CSÚRI 1995, 128–151, DE VOS 1996, 121–147, itt 139–146, KLEEFELD 2009, 113–125 és CHEIE 2009, 99–111.

Néhány szövegpéldával először a vers szövegvilágának és lehetséges világának elterését szemléltetjük. Egyes kijelentések értelmét – így például *Pásztorok eltemették a napot a kopár erdőn, Kék kristályban / Lakik a sápadt ember vagy Egy sugárzó ifjú / Jelenik meg a nővér őszben és fekete enyészetben* – önmagukban, még ha találhatunk is részleges referenciákat a valós világra, nem tudjuk meghatározni. Ennél is kevésbé magyarázható, hogy olyan figurák, mint *egy halász, a sápadt ember, a szemlélődő, a kialudt angyalok* vagy *egy sugárzó ifjú*, melyek a szövegvilág felszínén semmilyen kapcsolatban nem állnak egymással, a vers lehetséges világában egy absztrakt én különböző variációinak tekinthetők. Végül hasonlóan meglepő lehet az az állítás, mely szerint a vers lehetséges világa alapvetően csupán néhány ismétlésvariációra épül. Ez a feltevés a metaforák már említett virtuális kapcsolatára vonatkozik, amely közvetve, a vers egészének összefüggésében, az 'égbolt' közös sémáját a naplemente, a felkelő hold, a csillagos vagy a sötét ég részsémáiként jeleníti meg a szövegvilág különböző, nem feltétlenül a napszakváltás valós kronológiájához igazodó szakaszaiban. Ilyen metaforák az *eltemetett nap* és a fázó tóból kihálászott *hold* (1. vsz.), a *kék kristályban* lakó sápadt ember és *csillagai* (2. vsz.), a *kék virágok szentsége* és a *kialudt angyalokat* megidéző közeli csend (3. vsz.), végül pedig az újra *holdas kőben éjszakázó* homlok, valamint a *sugárzó ifjú/nővér* megjelenése az *őszben és fekete enyészetben* (4. vsz.). Az egyes metaforák szerepe azonban a fennálló kapcsolat ellenére sem merül ki egyedül a sémára történő utalással. Vagyis a *pásztorok által eltemetett nap* nem azonos csupán a naplementével, a *kék virágok szentsége* sem pusztán a csillagos égbolt metaforája, ahogyan a *sugárzó ifjú/nővér* sem redukálható egy fényes csillag égi látomására. Nyilvánvaló, hogy ezek a képek amellet, hogy a sémákon át első lépésben a tapasztalati világhoz is kapcsolhatók, valójában olyan új és komplex jelentésszémákat nyitnak meg, melyek segítségével a szövegvilág a valóságtól független, saját törvényein nyugvó lehetséges világgá alakul át. Ezt támasztja alá az a tény is, hogy az 'égbolt' sémája és részsémái, valamint különböző metaforikus megjelenítései a szövegvilágban az adott formában egyedül Trakl versére, mint sajátos képzeleti világ-töredékre érvényesek. A tapasztalati valóság jelenségeivel, a különböző kultúrák felfogásával, a művészetek és irodalmak ábrázolási módjával, vagyis külső modellekkel – eltekintve a lehetséges intertextuális megfelelésektől – csak közvetve és véletlenül függenek össze.

A vers lehetséges világa ebben az értelemben egy őszi napszakváltás (quasi-)narratív folyamatára épül, melynek alapját a korábban részletezett részsémák, a 'lemenő nap', a 'felkelő hold', a 'csillagos' és a 'sötét égbolt' sémáinak váltakozása és különböző kombinációi alkotják. Az egyes fázisokban, részben a szövegvilág versszakokra tagoltságát követve, mintegy az általános emberi hanyatlás- és megváltástörténet részeként az egyéni szenvedés- és virtuális-poétikus önmegváltás mozzanatai válnak transzparenszé. Egy ilyen általános hipotézis első pillantásra kevésbé tűnik megalapozottnak. Látható azonban, hogy közvetve már a kezdő

kép is tartalmaz intertextuális utalást a pusztulásra. Az a kijelentés ugyanis, hogy a napot *pásztorok temették* el az *őszi* erdőn, aligha a naponta visszatérő naplementére vonatkozik, sokkal inkább az emberiség egy mitikus korszakának, egyfajta árkádiai aranykorának temetésére utal. Ezt valószínűsíti a versszak további része is, melyben a nap halálát, látszólag a természetes napszakváltás sémájának megfelelően, a hold uralma követi (KEMPER 1983, 238). A hold kihalászása a fázó tóból azonban félreérthetetlenül szimbolikus emberi aktus, és nem a holdfelkelte kozmikus-természeti rendjének eredménye: a halász mintegy maga hívja életre az új korszakot, maga vonja magára a holdas éjszaka hideg, élettelen világát. Lényeges ebben a tekintetben, hogy a *pásztorokkal* szemben itt csak egyetlen emberről, bizonyos értelemben az ént elsőként megjelenítő *halászról* van szó. A kép szerepét döntően az archaikus hangzású *hären* (szórból készült) szó jelentése egyértelműsíti. Bár a *ször* a korabeli halászhálónak is anyaga, a furcsa halászat, mint szó volt róla, túllép a realitás határán. Ily módon az éjszaka, a fázó tó, a ször-hálóban kifogott hold sajátos kontextusában a *hären* jelző is túlmutat elsődleges referenciáján, amennyiben intertextuálisan a szerzetesek vezeklőruhájának durva anyagát (lásd LACHMANN 1954, 193), s rajta keresztül a bűn, a szenvedés, a bűnbánat keresztényi problémakörét, a vers központi kérdését idézi. A *fázó tó*, melyből a halász kihúzza a holdat, képileg kétféleképpen is értelmezhető. Felfogható az égbolt tükörképeként, de azonosítható magával az égbolttal, az égi *csillagtóval* is,⁶ melyből a *halász*, a későbbi *szemlélődő* (3. vsz.), a holdat szemével, jelképesen a vezeklő ember ször-hálójával fogja ki. A 2. versszakban az én bűnös, *sápadt emberként* tér vissza, aki – a valós világ szemszögéből különös módon – *kék kristályban lakik*. A vers belső világában a *kék kristály* részint az első versszakot záró kép, a *fázó tó* felfokozott változata, részint a kék égbolt megkövesedett, de mégis transzparens szépségének metaforája. Bűnös létéből az én számára így nincs kitörési lehetőség: az ég kristállyá, kővé merevedve elzárkózik előle, de egyben áttörhetetlenül körbe is fogja. Ennek ellenére, bár a *lakik* kifejezés a kőbe zártság, a bűnhődés hosszú időszakát sejteti, a *kék kristály* áttetsző szépsége reményt is nyújt számára. Az énnak a folytatásban választania kell, hogy viselkedésében a naplemente, az eltemetett nap hanyatló pályáját kövesse, és *fejét bíbor álomra hajtsa*, vagy megőrizze a reményt, és *arcát csillagaira támassza*. A naplemente, a holdfelkelte és a csillagos este korábbi részsémáit a 3. és 4. versszakban döntően a sötét és csillagos éjjeli égbolt váltakozó sémakombinációi követik. A *madarak fekete röpte* és a *közelgő csend* ugyan az elmúlást asszociálja, a *szemlélődő* mégis, ennek kontrasztjaként, csillagai felé fordul, melyek aranyló pontjai a kék égen szemében *kék virágok*

⁶ Az utóbbi értelmezést valószínűsíti egy jelenet a *Verwandlung des Bösen* című prózaversből is. Míg az itt tárgyalt versben egy halász a holdat húzza ki a fázó tóból, a prózaversben megfordul a képi struktúra: a halász egy nagy fekete halat húz ki a csillagtóból: [...] *aus dem Sternenweiber zieht der Fischer einen großen, schwarzen Fisch* [...]. Lásd TRAKL 1987, 97.

szentségeként jelennek meg (3. vsz.). Látomásában a *halászt*, a *sápadt embert* és a *szemlélődőt* egyesítő szenvedő, vezeklő és poétikus én egy pillanatra virtuálisan áttöri korábbi bezártságát, az őt körülvevő égbolt *kék kristályát*. A kivirágzó, csillagokkal borított kozmikus égbolton áttűnik számára az isteni szféra, ahogyan a *közeli csend*, a közelgő vég felfokozott lelkiállapotában saját *elfeledett* angyali léte is felsejlik előtte, amire közvetve a *kialudt*, bűnössé vált, bukott *angyalok* biblikus víziója emlékezteti. A *kék virágok szentsége* azonban nem csupán a csillagos égbolt metaforája, intertextuálisan Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című regényének két fontos jelenetét is idézi. Az első fejezetben Heinrich egy *kék virágról* álmodik, melynek szirmaiból egy lebegő *kedves arc* rajzolódik ki (NOVALIS [é. n.], 132). Később, amikor vándorlása során megismeri Mathildét, rádöbben, hogy az egykor megálmodott *kék virág* és a belőle nyíló *arc* Mathilde *égi arca* volt (NOVALIS [é. n.], 218). Szent esküjéhez az *örök csillagokat* hívja tanúnak: a lányért akar élni, és azt kívánja, hogy szívét örök hűség kösse Mathilde szívéhez (NOVALIS [é. n.], 218). Ebben az összefüggésben kimondatlanul már a 3. versszak előrevetíti a *Nyugalom és hallgatás* utolsó sorának látomását, az őszen és az éjszaka fekete enyészetében feltűnő nővér *sugárzó* jelenségét. A Novalis-utalás tehát jórészt már maga is feloldja a nővér megjelenésének váratlanságát és érthetlenségét a 4. versszak szövegvilágában. Emellett Heinrich alakja, aki az *örök csillagokhoz* fordul, motivikusan ugyancsak összekapcsolódik az énnel, a *sápadt emberrel*, aki hasonlóképpen *csillagaira támaszkodik*, és a *szemlélődővel*, aki mintegy a madarak fekete röptét követve fordul a csillagok, majd rajtuk keresztül az elveszített angyali lét felé. A *csillagok* ebben a kontextusban még inkább egyértelművé teszik, hogy a *kék virágok szentsége* valójában égi és nem földi kép, mely égi világban, ahogyan Heinrich számára Mathilde *égi arca*, úgy az én számára – látens módon – a *nővér* is jelen van. Az én viszonya a nővérhez, ahogyan ezt a 4. versszak látomása is mutatja, részint hasonló Heinrich Mathilde iránt érzett éteri szerelméhez, részint azonban a gondolataiban felbukkanó *kialudt*, csillagfényüket vesztő, bukott *angyalok* emléke a két pár kapcsolatának különbözőségét is jelzi. A bibliai bukott angyalok egyik meghatározó bűne (1. Mos. 6,2), szerelmi viszonyuk a földi asszonyokkal, ugyanis párhuzamot sejtet az én és a nővér mindvégig rejtve maradt, csupán közvetve, intertextuális utalásokkal érzékeltetett bűnös szerelmi kapcsolatához.

Az *ifjú* és a *nővér* nyelvi-grammatikailag is hangsúlyozott egysége és fény-epifániája a 4. versszakban nem más, mint az egykor *kialudt*, bűnös *angyalok* megváltó újjászületése, *sugárzó*, angyali-androgín jelensége a *szemlélődő*, a poétikus én látomásában.⁷ Az önmegváltás jelenetét a versszak első sorában még meg-

⁷ A nemi semlegesség az angyalok egyik jellemzője tulajdonsága, ezért Traknál, az isteni és a földi szféra közötti közvetítés mellett, sokszor a tisztaság, a nemiségből eredő bűn elkerülését jelképező szellemiények. Az adott kontextusban jól látható az androgín egység, az elveszített angyali ártatlanság visszanyerése, mint cél. Ezt erősíti a *sugárzó ifjúként megjelenő nővér* intratextuális

előzi a reménytelenség végsőkéig fokozott állapota, melyben az én *homloka ismét holdas kőben éjszakázik*, s ezzel a korábbi *fázó tó*, a *kék kristály* és a *kék virágok szentsége* után újra a *megkövesedett*, *hold uralta*, csillagtalan és áthatolhatatlan égbolt sémáját képezi le. Az *ismét*, mint sor- és versszakkezdő határozószó, hasonlóan a korábbi jelképes aktusokhoz, egyértelművé teszi, hogy a vers világában nem az én egyetlen napjáról és éjszakájáról, hanem egy napszak- és évszakváltás sémájába ágyazott örök visszatérő állapotról és belső küzdelemről, az én szenvedés-, vezeklés- és imaginált megváltástörténetéről van szó. A büntől való költői önmegváltás vízióját, az ifjú és a nővér közös fény-alakjának egy pillanatra felragyogó csillagát, angyali-paradicsomi egyneműségük transzparenciáját, mely a vers korábbi szaka-szaiból magában egyesíti a sápadt ember *csillagainak* és a *kék virágok szentségének* előmotívumait is, a pusztulás, az *ősz és fekete enyészet* zárja körül. A csillagos égbolt modelljei után, azok kontrasztjában ez a kép ismét az éjszakai sötét, csillagtalan égbolt kombinációjának metaforikus leképezéseként értelmezhető. Az őszi éjszaka reménytelenségében, amely ugyancsak visszautal a *fázó tó*, a kőbe záró *kék kristály*, a *kibunytt angyalok* és a *holdas kőben éjszakázó homlok* korábbi motívumaira, az emberi létre kivetítve ismétlődik meg a vers kezdetének természeti-kozmikus pusztulás-képe, beágyazva és egyben ütköztetve az *ifjú* és a *nővér* fényjelenségét a *fekete enyészettel*, a képzeleti újjászületést a büntelenségben a bűn okozta pusztulás valóságával.

Bibliográfia

- CHEIE, Laura (2009), Georg Trakls Ruh und Schweigen. Kreative Bilddynamik im Modus des Obsessiven, in Károly Csúri (Hg.), *Georg Trakl und die literarische Moderne*, Tübingen, 99–111.
- Csúri Károly (1995), Theorie und Modell, Erklärung und Textwelt. Über Trakls „Ruh und Schweigen”, in Leslie BODI – Günter HELMES – Egon SCHWARZ – Friedrich VORT (Hg.), *Weltbürger – Textwelten. Helmut Kreuzer zum Dank*, Bern é. m., 128–151.
- Csúri Károly (2016), *Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten*, Bielefeld.
- KEMPER, Hans-Georg (1983), Gestörter Traum. Georg Trakl: ‚Geburt‘, in Silvio VIETTA – Hans-Georg KEMPER, *Expressionismus*, 2., bibliographisch erg. Aufl., München, 229–245.

kapcsolata az *Abendländisches Lied*, a *Sebastian im Traum* ciklus központi versének zárósoraival is: *Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden: / E i n Geschlecht. Weibrauch strömt von rosigen Kissen / Und der süße Gesang der Auferstandenen.* (TRAKL 1987, 119). Hajnal Gábor fordításában: *De sugárzón nyitják ezüstös pilláikat a szerelmesek: / e g y v érből valók. Rózsás párnákról tömjén / árad s a feltámadottak lágy éneke* (TRAKL 1972b, 137).

- KLEEFELD, Gunther (2009), *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*, Salzburg – Wien.
- LACHMANN, Eduard (1954), *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls*, Salzburg.
- NOVALIS *Werke* (é. n.), Herausgegeben und kommentiert von Gerhard SCHULZ, 4. Aufl., München.
- TRAKL, Georg (1972a), Napnyugati dal, ford. HAJNAL Gábor, in uő, *Georg Trakl válogatott versei*, Budapest, 136.
- TRAKL, Georg (1972b), Csend és nyugalom, ford. KÁLNOKY László, in HAJNAL Gábor, *Georg Trakl válogatott versei*, Budapest, 129.
- TRAKL, Georg (1987), *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, Herausgegeben von Walther KILLY und Hans SZKLENAR, Bd. I, 2., ergänzte Auflage, Salzburg.
- DE Vos, Jaak (1996), Die Quadratur des Kreises. Überlegungen zum zyklischen Kompositionsprinzip in Trakls Lyrik, in Károly CSÚRI (Hg.), *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung*, Tübingen, 121–147.

Függelék

Trakl *Ruh und Schweigen* című verse Kálnoky László műfordításában (lásd TRAKL 1972b, 129):

Csend és nyugalom

A pásztorok eltemették a napot a lombtalan erdőn.
Kifogta egy halász
hajból font hálójával a holdat a borzongó tóból.

Kék kristályban lakik
a halovány ember, csillagzatának támasztva arcát;
avagy lehajtja, bíbor álomba merülve, fejét.

Mégis mindig meghatja a madarak fekete vonulása,
a kék virágok szentséges volta a szemtanút,
feledett dolgokra gondol a közeli csend, elhamvadt angyalokra.

Újra ott feketélik a homlok a holdfényes kövön;
ifjan tündökölve
megjelenik őszben és sötétlő enyészetben a nővér.



Számunk szerzői

BERNÁTH Árpád (1941) a Szegedi Tudományegyetem Német Irodalomtudományi Tanszékének professor emeritusa. Kutatási területei: irodalomelmélet, a Goethe-kor, illetve a 20. század első felének osztrák, második felének német irodalma. Legutóbbi publikációi: „Wenn ich danken müsste”. Heinrich Bölls literarische Vorbilder vor und nach 1945. In Haberland, Detlef (Hg.), *Ästhetik und Ideologie 1945* (Oldenburg/München, de Gruyter, 2017); Az irodalomelmélet 1956 után újra polgárjogot nyert Magyarországon Tudománytörténeti áttekintés az elméleti kutatás szegedi műhelyének szemszögéből. In Bollobás Enikő (szerk.), *Elméletek vonzásában* (Budapest, Gondolat, 2019).
e-mail: bernath.a@lit.u-szeged.hu

BOGNÁR Zsuzsa (1961) a Pázmány Péter Katolikus Egyetem docense, a Germanisztika Tanszék vezetője. Kutatási területei: a századforduló osztrák irodalma, magyar–német kulturális transzfer, magyar írók német nyelvterületen, az irodalmi esszé műfaja. Idevágó legfontosabb publikációja: „Als Mischprodukt verrufen”. *Der literarische Essay der Moderne* (Wien, Praesens Verlag, 2017)
e-mail: bognar.zsuzsa@btk.ppke.hu

CsÚRI Károly (1946) a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra tanszékének professor emeritusa. Kutatási területei: interpretációelmélet, a századforduló és az expresszionizmus német nyelvű irodalma. Legutóbbi könyvei: *Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten* (Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2016) és *Poetische Konstruktionen. Methodologische Studien zu Werken der klassischen Moderne* (Wien, Praesens Verlag, 2016).
e-mail: k.csuri@lit.u-szeged.hu

HÁRS Endre (1965) a Szegedi Tudományegyetem Német Irodalomtudományi Tanszékének docense és vezetője. Kutatási területei: a 18. és 19. század irodalma, kultúrája és médiatörténete. Jelen tanulmány egy készülő monográfiából nyújt ízelítőt. Legutóbbi könyve: (szerk., KÓKAI Károllyal és OROSZ Magdolnával kö-

zösen) *Ringstraßen: Kulturwissenschaftliche Annäherungen an die Stadtarchitektur von Wien, Budapest und Szeged* (Wien, Praesens Verlag, 2016).

e-mail: hars@lit.u-szeged.hu

KURDI Imre (1963) docens a Német Nyelvű Irodalmak Tanszékén, az ELTE BTK Germanisztikai Intézetében, továbbá gyakorló műfordító. Jelenlegi kutatási területei a modern és kortárs német nyelvű irodalom, illetve a műfordítás elmélete és gyakorlata. Legutóbb megjelent fontosabb műfordítása: Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus* (Budapest, Helikon, 2019).

e-mail: kurdi.imre@btk.elte.hu

MIHÁLY Csilla (1966) a Szegedi Tudományegyetem Német Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: a német expresszionizmus irodalma, Franz Kafka életműve, interpretációelmélet és -módszertan. Legutóbbi könyve: *Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzähltheater* címmel jelent meg (Wien, Praesens Verlag, 2015).

e-mail: mihalycs@lit.u-szeged.hu

OROSZ Magdolna (1951) az ELTE BTK Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének egyetemi tanára. Kutatási területei: irodalomszemiotika, narratológia, intertextualitás és intermedialitás, a német romantika esztétikája és irodalma, a századforduló osztrák és magyar nyelvű irodalma. Legutóbbi könyve: *Erzählen – Identität – Erinnerung. Studien zur deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1890–1935* (Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2016).

e-mail: magdolna.rosz@gmail.com

RITZ Szilvia (1971) a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének tudományos főmunkatársa. Kutatási területei: a századfordulós és kortárs osztrák irodalom, az identitáskutatás, valamint az autobiográfia-kutatás. Legutóbbi könyve: *Die wachsenden Ringe des Lebens. Identitätskonstruktionen in der österreichischen Literatur* címmel jelent meg (Wien, Praesens Verlag, 2017).

e-mail: szilvia.ritz@gmail.com

SZENDI Zoltán (1950) a Pécsi Tudományegyetem Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének egyetemi tanára. Kutatási területei: a Monarchia korának irodalma (Rilke), 1945 utáni német nyelvű irodalom, a magyarországi németek 1945 utáni irodalma. Legutóbbi könyve: *Medialisierung des Zerfalls der Doppelmonarchie in deutschsprachigen Regionalperiodika zwischen 1880 und 1914.* (szerk.) (Berlin–Wien, 2014). Legutóbbi tanulmánya: Die visuelle Erfahrung. Zu den Frauengestalten Rilkes, in Bombitz, Attila – Jacob, Joachim (szerk.): *Literarischer Text und Kontext.* Wien, 2018.

e-mail: zoltan.szendi@gmail.com