

Filológiai KÖZLÖNY

LXVI. évfolyam

2020/4

ROMANTIKA ÚJRATÖLTVE

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 **Domsa Zsófia**, **Orosz Magdolna** és **Soós Anita** 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 (<i>A Szerkesztők</i>)	5
MAROSÁN BENCE: A romantikus életfogalom recepciója a német életfilozófiában	11
BARTHA JUDIT: Egy műnő mítosza. Olimpia baba alakváltozatai a romantikától az avantgárdig	24
GERA JUDIT: A szerelem és az öngyilkosság összekapcsolása a magyar és a holland romantikában	40
HORVÁTH GÉZA: Elvagyódás és/vagy honvágy a német romantikában	56
FÜLÖP JÓZSEF: Egyem a szívedet. Ricarda Huch posztromantikus csalimeséje	65
OROSZ MAGDOLNA: „Akárha százszoros tükörben sokszorozva”. Esztétikai elképzelések Hugo von Hofmannsthal korai műveiben	72
MIHÁLY CSILLA: E. T. A. Hoffmann és Franz Kafka. Strukturális rokonság a romantika jegyében?	87
RITZ SZILVIA: Szellemek és emberek. Felnövés a halál jegyében Michael Stavarič <i>Brenntage</i> című regényében	100
GERGYE LÁSZLÓ: Aladdin és Holger. A dán identitástudat ikonikus figurái a 19. században	112
SOÓS ANITA: Ördögtől vett tudomány. Az ördöggel kötött szövetség mint a művészi ihletettség záloga?	119
MASÁT ANDRÁS: Nemzeti romantikus pozíciók transzformációi a 20. század utolsó harmadában: a maoizmus, a tanárok és a kulturális örökség efemer helyiértékei Norvégiában	129
DOMSA ZSÓFIA: Ökokritikai hangsúlyok a kortárs norvég irodalomban	142
Számunk szerzői	159



ELŐSZÓ

A 'romantika' kifejezés hosszú európai kultúrtörténeti fejlődésre tekint vissza, amely az idők során szűkebb nyelvi megjelölésből tágabb kulturális kontextusba ágyazódott be. A fogalom mindmáig több értelemben használható: irodalomtörténeti fogalomként általában korszakmegjelölésként használatos, bár – miután a romantika az egyes európai kultúrákban időbeli eltérésekkel és igen eltérő jellemzőkkel jelentkezett – a felfogások e tekintetben sem egységesek. Ugyanakkor a 'romantika' kifejezést bizonyos tulajdonságokat felmutató, egyesítő irodalmi szövegek, műalkotások, alkotásmódok megjelölésére is alkalmazzák (romantikus történet, romantikus hős, romantikus motívum, romantikus írásmód stb.), miáltal történeti koordinátáktól függetlenül, mintegy „örök” vagy vissza-visszatérő jelenségként tételeződik. Ez a kétféle hozzáállás jellemzi az európai romantikus irodalmak korszakokként eltérő hangsúlyokat felmutató értelmezési kísérleteit is.

A romantika esztétikai-filozófiai és irodalmi-irodalomtudományos recepciója annak lezárulta után gyakorta ingamozgásokat mutat: kritikusan elítélő vagy szkeptikus, ám a 19. század végén jelentősen módosul, sőt a 19–20. század fordulóján egyenesen neoromantikáról/újromantikáról is beszélhetünk, s hatása mindmáig feltárható számos felfogásban, sok alkotónál és jelentős művekben is.

Gyakran felvetődik a kérdés: a modernség kezdetének tekinthető-e már a romantika, s mi teszi azzá, vagy éppenséggel annak az útnak az első szakaszát láthatjuk-e benne, amely viszont azt a fejlődésmenetet vezeti be, amely több szakaszban, meg-megtörve és kanyarogva vezet a modernséghez, majd mindahhoz, amivel a 20. és 21. század fordulójának kultúrája és irodalma szembesül, amikor úgy vagy úgy elismeri a romantika aktualitását.

A romantika (ezen belül különösen a német romantika) eljutott olyan teoretikus meglátásokhoz és gyakorlatokhoz, amelyek elindították azt a reflexiós folyamatot, amelyet akár a „modernség dialektikájának” is nevezhetnénk. Az egyszerre utópikus és az utópiát leépítő látásmód, az utópia megkérdőjelezett fenntartása az az alapállás, amelyből – ellene vagy mellette, sőt tovább is gondolva – kinőhetett nemcsak a romantikus írás- és alkotásmód sokféle változata, hanem a 19. századi művészeti és irodalmi izmusok, majd századfordulós burjánzásuk, a 20. századi

avantgárd számos jelensége, sőt a posztmodern egyes mozzanatai is. Nem túlzás a romantika felszabadító hatásáról beszélni, s azt feltételezni, hogy a romantikus gondolkodás dialektikusan antitetikus jellege tette lehetővé az emberi és művészi autonómia olyan tételezését, amely egyúttal a lehetőségek, veszélyek és kockázatok belátásával is járt, s utat nyithatott az autonómia végletes igenlésének, de tagadásának is.

A romantika ily módon az európai kultúra egyik legmeghatározóbb jelensége és korszaka, melynek hatása és jelentősége túlnyúlik a 19. század keretein. Az irodalom- és kultúratudományi kutatásokban, így a germanisztikai irodalomtudományban is jelen van a romantika irodalmának elemzése és mai napig tartó befolyásának vizsgálata, a romantikával kapcsolatos, társdiszciplínákat is érintő problémafelvetések azonban kevés eséllyel találkozhatnak közös platformon. Az ELTE BTK Germanisztikai Intézete által „Romantikus minták recepciója és továbbírása a 20. és 21. században” címmel 2019 márciusában rendezett konferencia célja éppen az volt, hogy a hazai germanisztikai, néderlandisztikai és skandinavisztikai kutatás számára közös találkozási pontot teremtsen. Az előadásokat egybegyűjtő folyóiratszám sokféle megközelítési pontot kínál továbbgondolásra, mivel fontos szempont volt, hogy ne csak az irodalomtudományi perspektíva kapjon szerepet, hanem a filozófiai és a művészetelméleti is. A tanulmányok egy része a romantika irodalmával foglalkozik, másik része a későbbi korszakok irodalmában és kultúrájában tetten érhető romantikus hagyományt, a romantika napjainkig látható sokrétű továbbélését vizsgálja meghatározó szerzőknél és művekben.

A német romantikus filozófia, s ezen belül a romantikus életfogalom fontos szerepet játszott a romantikus szemlélet kialakulásában: mindenekelőtt azt a szerepet töltötte be, hogy a modernitás korábbi, mechanikus, determinista, merev ellentétekre építő világszemléletét ellensúlyozza, e világnézet bizonyos anomáliáit megszüntesse; az élet fogalma volt hivatott közvetíteni szellem (tudat) és természet (fizikai valóság) korábban feloldhatatlan ellentéte között. Továbbá a korábbi mechanikus, lineáris okságot a romantikában a körkörös, organikus okság fogalommal szerették volna helyettesíteni, s ebben jelentős szerepe volt a fiatal Hegelnek, Schellingnek, Hölderlinnek, Schleiermachernek, Schillernek, valamint egy másik fontos szerzőnek, Schopenhauernek, aki egyfelől a romantika főáramú szerzőinek kritikusaként jelenik meg, másfelől nála az élet fogalma mégis főszerephez jut – olyannyira, hogy Schopenhauert a később kibontakozó életfilozófiai áramlatok alapító szerzőjeként szokták megjelölni. A romantikus életfogalom örökségét, a fogalom későbbi, a 19. és 20. századi életfilozófiában való továbbélését olyan szerzők fémjelzik, mint Eduard von Hartmann, Ludwig Klages, majd Dilthey, Husserl és Heidegger – jellemző gondolataik elemzése ezen továbbélést mutatja fel (Marosán Bence). A romantika új szemléletet hoz az ember mint individuum szemléletében is, amennyiben felveti és kielezi a modern egyén olyan alapvető problémáit, mint a világ megismerhetősége, a szubjektum és objektum

viszonya, az önmegismerés és a világ megismerése, elidegenedés és specializáció kérdése, s mindezeket sajátos témákkal, kérdésfeltevésekkel, motívumokkal és műfaji alakzatokkal is jelzi. Sajátos jelenség ebben az emberi elidegenedést felmutató romantikus automata, az E. T. A. Hoffmann elbeszélésében felbukkanó android, mely a napjainkig terjedő mítoszával az embergépekkel kapcsolatos ideológiák változásának egyik megtestesítője az irodalomban és a képzőművészetben, annak a félelemnek a közvetítője, hogy az ember egy nap felcserélhetővé válik az általa létrehozott tökéletes géppel. Ez az elképzelés a 20. század elejétől jelentősen megváltozik, az új képzőművészeti irányzatok (pl. a futurizmus, dadaizmus, konstruktivizmus, szürrealizmus) már azt próbálják bizonyítani, hogy az ember és a gép tudományosan megalapozott szövetsége hatékonyan előmozdítja a világ fejlődését, az olyan avantgárd képzőművészek, mint Max Ernst, Hannah Höch és Oskar Schlemmer alapvetően megkérdőjelezzik a romantikus ideálképet (Bartha Judit).

A különböző nemzeti romantikák jelentős felfogásbeli és időbeli eltéréseket is mutatnak fel, mégis feltárhatók kapcsolódási pontok is, akár egyes szerzők műveiben is, amint azt a holland François Haverschmidt és a magyar Petőfi Sándor egy-egy versének intertextuális összekapcsolhatósága felmutatja: a két vers összehasonlító motivikus elemzése feltárja, mivel magyarázhatóak a két költő versének szembevető párhuzamai, mivel Petőfi nyilvánvalóan nem hathatott Haverschmidtre, továbbá a holland és a magyar társadalmi kontextus alapvető különbsége sem kínálhatott fel hasonló kulturális és irodalmi mintákat (Gera Judit). Romantikus minták változatai jól megfigyelhetők a német romantika egyik kulcsfontosságú motívumának, a veszéllyel fenyegető messzeségbe, idegenbe, végtelenbe való elvagyódásnak a több romantikus szerző (Novalis, Tieck, Chamisso, E. T. A. Hoffmann, Eichendorff) műveiben megformált változataiban, sőt a romantikus motívum hagyományozódása jelentkezik a 20. században Thomas Mann és Hermann Hesse műveiben (Horváth Géza). A századfordulós újromantika jeles képviselője, Ricarda Huch nemcsak a romantika korát feldolgozó történeti munkáival, hanem irodalmi műveivel is reflektál a romantikára, saját meséjével többek között Chamisso, de la Motte Fouqué, E. T. A. Hoffmann műveinek motívumaira és a romantikus mesefelfogásra is utal, a romantikától bizonyos fokig eltávolodó, ironizáló saját romantikafelfogását összegezve (Fülöp József). A századfordulós osztrák irodalom, a bécsi modernség meghatározó alakja, Hugo von Hofmannsthal egész pályája során sok szállal kötődött irodalmi-kulturális hagyományokhoz, szerzőkhöz, s műveiben sokrétű intertextuális vonatkozásokkal utalt erre a kötődésre, egyúttal új kontextusokat teremtve írta tovább a különféle mintákat, motívumokat, írásmódokat. A tervezett, de soha be nem fejezett szövegegyüttes, *A kitalált beszélgetések és levelek* szövegeiben Hofmannsthal a hagyományos dialógus és a levél formáját is különféle kulturális jelenségek és filozófiai-esztétikai, valamint irodalmi kérdések tárgyalására használja fiktív kommunikációs szituációban. Ezen

szövegek vizsgálata olyan vonatkozásokra is rámutat, amelyek Hofmannsthalnak a romantikával való intertextuális foglalatosságát, a korai romantikus Friedrich Schlegel dialógusaira reflektálását igazolják (Orosz Magdolna). A Kafka-kutatásban többen is utalnak a romantika utóéletére a 20. század e meghatározó prágai szerzője műveiben, meglátásuk szerint a Kafka-narratívákat is átszövik a különös, álomszerű-irreális, abszurd, elidegenítő és groteszk mozzanatok, melyek a német romantikus irodalomban sokféle formában jelennek meg. Az újabb Kafka-kutatás rámutatott olyan mozzanatokra, amelyek Kafka és E. T. A. Hoffmann szövegeinek kapcsolódási pontjait jelentik: ily módon strukturális rokonság, egyfajta modell-viszony mutatható ki Hoffmann *Don Juan* című elbeszélése és az egyik legismertebb Kafka-mű, *A per* között is (Mihály Csilla). A kortárs német nyelvű irodalomban is tovább él a romantika, amint azt Michael Stavarič, cseh születésű osztrák író és fordító *Brenntage* című regénye is felmutatja: a mű szintén E. T. A. Hoffmannra, a romantika örökségére utalva építi fel a regényvilágot, amelyben ez a világ a valós és a varázsvilág között áll, ahol az egymás mellett létező világok határán a mítoszok és mesék világa nem kizárólag pozitívan konnotált, hanem a múlt bűneinek eltemetésére is szolgál (Ritz Szilvia).

A skandináv irodalmak is sok szállal kötődnek a romantikához. A dán romantika alakulástörténete szorosan összefügg a példaadó német romantika inspiráló hatásával, így Oehlenschläger, Andersen, Ingemann műveiben. A romantika elvirágzása a 19. század közepén Dániában sem jelentette automatikusan annak megszűnését is. Az ellentmondásos helyzetre jellemző, hogy noha Georg Brandes kifejezetten a romantikával szemben hirdette meg a „modern áttörés” irodalmi programját, a mozgalom számos képviselője soha nem tudott igazán megszabadulni a romantikus örökségtől: Holger Drachmann neoromantikussá vált, Jens Peter Jacobsen pedig – Brandes szerint – soha nem volt képes levetkőzni romantikus beidegződéseit. Mindez szemléletes példája annak, hogy a romantikus tudatformák különböző transzformációs alakzatai intenzíven élnek tovább a század második felének európai irodalmában is (Gergye László). A Doktor Faustus alakja körül majd ötszáz éve kialakult mítosz számos író, költőt, művészt ihletett meg, akik a legkülönbözőbb szemszögből közelítettek a határtalan tudás megszerzésére törekvő ember és korlátai ábrázolására. A romantikus önmegvalósításra való törekvés, a szenvedélyes igazságkeresés, valamint annak felismerése, hogy a vágyott tudás megszerzése az ember számára saját erőből lehetetlen, nemcsak elkerülhetetlenné teszi az ördöggel kötött szövetséget, de egyben jogosultságát is igazolja, amint az kimutatható olyan szövegek elemzésével, mint Andersen *Az árnyék* (1847) című meséjében, illetve Villy Sørensen *Tigrisek* (1953) című fantasztikus elbeszélésében (Soós Anita). A norvég romantika is felveti a nemzet sv. művelődés (= dános kultúra) dilemmáját. Ezért (is) szerepelhet a korszak legnagyobb költője, Wergeland prózai írásában a szimpatikus, nagy tudású és erkölcsi kisugárzással bíró tanítómester; Asbjørnsen népmonda-feldolgozásaiban a népi

fantázia, a trollok és hulderek világában már a neveltségessé váló, mert funkcióját veszített falusi tanító. Az 1968-as generáció legnagyobb hatású irodalmi tevékenységében a maoista eszmevilág importálásával a norvég szociáldemokrácia egy utópiába való fordulásának lehetőségeit kínálja (egyfajta romantikus elvágódásként). A generáció központi alakja, Dag Solstad regényeiben feltűnő a tanárok, majd egy egyetemi professzor főhősként való szerepeltetése, kommunikációképtelenségükkel ők egy sajátos „romantikus” individualizáció tragikus sorsát mutatják (Masát András). A romantika „visszfénye” fedezhető fel a kortárs ökokritikai megközelítések egyes vonásaiban is: korunk vezető ökokritikusai szerint ugyanis, ahol a természettudományos leírások csődöt vallanak, ott a szépirodalom adhat formát és értelmet annak a „nem kézzelfogható és absztrakt” üzenetnek, amelyet a tudósok több ezer oldalas jelentések formájában hiába igyekeznek az emberiség tudtára adni. A kortárs norvég irodalom területéről vett, klímakrízist tematizáló példák segítségével bemutatható a természetképekben megjelenő romantikus és posztromantikus természetszemlélet összefonódása, felvetve azt a kérdést, hogy betölti vagy betöltheti-e a szépirodalom az ökokritikusok által említett szerepet, hogy a természettudomány érzékletes színpada lehessen (Domsa Zsófia)

A tematikus szám tanulmányainak szerzői a filozófia, esztétika képviselői és a holland, német, skandináv irodalom ismert hazai kutatói, akiknek e számban közölt eszmeváltásai sokrétű kapcsolatokba is lépnek egymással, felvillantva a romantika továbbélésének komplex jelenségeit, mozzanatait, s egyúttal további kérdések vizsgálatára is sarkallhatnak. E szám célja ezenkívül a szakmai dialógus ösztönzésén túl a felsőoktatás, valamint a romantika bonyolult összefüggései iránt érdeklődő olvasók felé való nyitás is.

A Szerkesztők



MAROSÁN BENCE

A romantikus életfogalom recepciója a német életfilozófiában¹

Bevezetés

A filozófiatörténet számos képviselője elégtelennek találta azokat a filozófiai, metafizikai felfogásokat, melyek megmaradtak a kettősségek, az egymással élesen szemben álló fogalompárok keretei között. Számos filozófus komoly intellektuális erőfeszítést tett azért, hogy ezeket a fogalmi kereteket meghaladja, és egy olyan monista filozófia felé lépjen tovább, mely képes a konceptuális ellentéteket valamilyen módon kibékíteni, az egymással szemben látszólag feloldhatatlan feszültségeket mutató ellentétpárokat egyetlen struktúrában egyesíteni. Egy sor ilyen próbálkozással találkozunk a romantika, és speciálisan a német romantika korszakában. Olyan kísérletekről van szó, melyek azután évszázadokra megtermékenyítették a hasonló, monista jellegű törekvéseket.

A romantika számos képviselője azzal a kifejezett szándékkal lépett fel, hogy a kartézianus filozófiai hagyomány merev test-lélek, természet-szellem dualizmusán (de éppígy érzékiség és értelem szigorú szembeállításán is) túllépjen. Sok romantikus gondolkodó az előbbi tendenciákkal szervesen összefüggő módon határozott ellenszenvet érzett a modernitás mechanikus világvégével szemben, a természet gép-metaforája iránt. Felelevenítettek egy olyan metaforát, mely még a modernitás előtt, a középkorban és az ókorban aktívan jelen volt a filozófiai gondolkodásban: az *organizmusét*. A világot úgy kezdték el ábrázolni és leírni, mint egy élőlényt, amelyben – szemben a modernitás lineáris okság-fogalmával – körkörös okság érvényesült: a részek meghatározták az egészet, s az egész a részeit. Ezek a teoretikusok hasonlóképpen ellenszenvvel és kritikával fogadták az *érzésnek* a modernitásban és speciálisan a felvilágosodás egyes szerzőinél való leértékelését; azt az attitűdöt, mely az érzésnek zavaró funkciót, az intellektuális tevékenységet lerontó jelleget tulajdonított, amelyet meg kellene fékezniük azért, hogy a racionális gondolkodást és az ezen nyugvó gyakorlatot megfelelő módon érvényesíteni tudjuk. Talán a legfontosabb fogalom, amellyel ezeken az ellentéteken a romantika gondolkodói megpróbáltak túllendülni, az *életé* volt. Az élet

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj BO/00421/18/2 számú projektjének támogatásával készült.

hivatott közvetíteni természet és szellem, valamint egy mélyebben csak most felfedezett ellentét: *tudatos* és *tudattalan* között (lásd RICHARDS 2004).

Az alábbi tanulmányban ezen életfogalom kialakulásának bizonyos részleteit szeretnénk áttekinteni. Közelebbről meg kívánjuk vizsgálni a romantikus életfogalom egyes meghatározó, lényegi vonásait, továbbá azt, hogy e fogalomnak milyen utóélete volt a német filozófiában a 19. században és a 20. század elején. Ennek megfelelően a jelen írást négy részre osztjuk fel: 1. A romantikus életfogalom kialakulása és legfontosabb jellemzői; 2. Az élet fogalma a 19. századi késő romantikus és posztromantikus német filozófiában; 3. Az élet romantikus koncepciójának kései öröksége a 20. század első felének egyes szerzőinél. Végül: 4. Összefoglalás.

1. A romantikus életfogalom kialakulása és legfontosabb jellemzői

1.1. Az eleven Abszolútum: Hölderlin, Hegel, Schelling

A német romantika az 1790-es években kezdett el megszerveződni vagy legalábbis határozottabb alakot öltetni. Nem beszélhetünk egységes irányzatról, de mégis jelen van egy összefüggő kulturális alakzat, amelynek egyik vagy másik vonását megtaláljuk azoknál, akik ezen alakzat vonzáskörébe kerültek. A korszak képviselői bizonyos – a bevezetőben említett – pontokon radikálisan szakítottak a felvilágosodás alapvető meggyőződéseivel. Előtérbe került náluk az érzés fogalma, a világ és benne minden létező alapvetően organikus szemlélete mellett kötelezték el magukat, alapvető kételyek ébredtek bennük a felvilágosodás optimista haladáshitével szemben (lásd WEISS 2000; SAFRANSKI 2010; BEISER 2006, [különösen] 21–49). Az egyik legfontosabb fejlemény azonban – megítélésünk szerint – mégiscsak az, hogy *kialakult az élet fogalmának egy alapvetően új értelmezése*.

Az élet fogalma romantikus felfogásának szemléletes kifejezésével találkozhatunk a fiatal Hölderlin, Schelling és Hegel írásaiban. E három szerző között, különösen az 1790-es években, nagyon szoros volt az együttműködés.² Az általuk kifejlesztett koncepcióban a lét egy eredeti szerves egységként jelenik meg, melyet a klasszikus kartézianus megközelítések csak eltorzítanak. Ennek az eredeti egységnek lényegi mozzanata az elevenség; az, hogy részei egy organizmus szerveihez

² Később, az 1800-as években, más-más okokból, de eltávolodtak egymástól. Hölderlin szellemi egészsége meggyengült, míg végül 1807-ben összeomlott. Hegel, 1807-ben, kemény kritikát gyakorolt Schelling felett *A szellem fenomenológiája* című művében, aki ezt nem fogadta jól. Noha Hegel azt mondta, hogy ez a kritika nem Schellingnek, hanem az „epigonok”-nak szól, Schelling mégis érezte, hogy ő a valódi címzett – és ezután nem sokkal köztük is megszakadt a közvetlen baráti kapcsolat.

hasonlóan rendeződnek el benne, és határozzák meg egymást. Ez az elképzelés mindhárom, fentebb említett szerzőnél megtalálható bizonyos formában.

Hölderlinnél a teoretikus, tudományos gondolat és ítéletalkotás végső soron olyanként jelenik meg, ami *hasadást* visz a Létbe; *megbontja* annak szerves és eredeti egységét, rendjét; és ennél fogva *elidegenít* bennünket tőle. A *megkülönböztetés*, mint mondja, kiszakít bennünket ebből az egységből. A következőképp ír erről a *Hüperion*-ban:

Ó, bár sose mentem volna a ti iskoláitokba! A tudomány, amelyet követtem aknájába lefelé, amelytől balga ifúságomban tiszta örömöm igazolását vártam, mindent elrontott számomra. / Nálatok nagyon is eszessé lettem, alaposan megtanultam megkülönböztetni magam mindattól, ami körülvesz, és most elkülönülten állok e szép világban, kivetetten a Természet kertjéből, ahol nőttem és virágoztam, s elszáradok a déli napon (HÖLDERLIN 1993).

Schelling korai természetfilozófiai írásaiban, valamint később, *A transzcendentális idealizmus rendszerében* (1800), szellem és természet már eleve ugyanannak a fogalmi struktúrának a mozzanataiként jelennek meg. Ennek a fogalmi rendszernek alapvető jellegzetességei az elevenség, a mozgás, a fejlődés, az egész részeinek szerves egymásba kapcsolódása és egymást áthatása. Schellingnél *tudatos* és *tudattalan* is alapvető problémaként jelennek meg. Ezeket a fogalmakat, illetve jelenségeket ugyanúgy egy átfogó keretben próbálja meg egyesíteni, mint szellemet és természetet. Az Abszolútum nála végső soron *semmi más, mint élet* – tudattalanul és *látható* formában, majd, egy magasabb szinten, *láthatatlanul* és egyre tudatosabb fokokon megnyilvánuló és működő élet (SCHELLING 1983). Schellingnél már ekkor világosan megjelenik egy olyan gondolat, mely később Hegel számára is alapvető lesz: nevezetesen a *metafizikai és transzcendentális történetiség eszméje*, mely Schelling szerint alapjaiban jellemzi az életet.

A fiatal Hölderlinhez és Schellinghez hasonló módon az ifjú Hegel – mindekelőtt a *Frankfurti kéziratokban* (1797–1800) – szintén az élet univerzális, mindent egyesítő egységét hirdeti (HEGEL 1982; lásd még TENGELYI 1992, 39–52). Az organikusság, az elevenség motívumai Hegel egész munkássága során meghatározóak maradtak. A lét minden szintjét az Abszolútum eleven önszerveződéseként ábrázolta (lásd CSIKÓS 2008). Van azonban e tekintetben – speciálisan a *történetiségről* alkotott felfogásukban – egy fontos különbség Hegel és Schelling között. Hegel *A szellem fenomenológiájában* (1807) már a szellem elvitathatatlan felsőbbségét hirdeti a természettel szemben (HEGEL 1973).

Míg Schellingnél – egész munkásságán keresztül – az Abszolútum egyetlen organikus, *eleven fejlődési folyamatot alkot*, melyben szellem és természet önállóan mozzanatokként elválaszthatatlanul összekapcsolódik egymással, addig Hegel szerint valóságos fejlődés *csak a szellemben van* – ennél fogva ő képviseli az élet iga-

zi, eminens formáját. Hegel, jénai korszakának mintegy a közepén, hozzávetőleg 1804/05 körül, úgy érezte, kell hoznia egy elvi döntést a tekintetben, hogy van-e valóságos fejlődés a természetben. Ekkor döntött úgy, hogy a szellemnek nem lehet „vetélytársa” a fejlődésben. Schelling ezzel szemben végig úgy gondolta, hogy az Abszolútum egészét és annak minden mozzanatát, *így magát a természetet is* megilleti a fejlődés.

1.2. Az élet pusztító és alkotó erői. Schopenhauer, Schiller

Közös vonás azonban Schellingnél és Hegelnél, hogy az élet fogalmának általuk adott jellemzésében a pozitív vonásokra, az életben rejlő alkotó tendenciákra helyezték a hangsúlyt. Ez a helyzet még Schelling, a rossz „pozitivitását” hangoztató – tehát a rossznak a jó pusztta *hiányaként* való magyarázatát *elutasító* –, 1809-es Szabadság-tanulmányában (SCHELLING 2010) és azután is.

Szembetűnően eltér ez a felfogás az akarat és a világ schopenhaueri értelmezésétől, ahogyan azzal *A világ mint akarat és képzet* című műben (1818) találkozunk, amelyben kifejezésre jutnak az életben rejlő destruktív erők és tendenciák is (SCHOPENHAUER 2002). A rossz, a negativitás problémájával összefüggésben alapvető témaként jelenik meg Schopenhauernél a *tudattalan* kérdése is. Az élet erői utat törnek maguknak, függetlenül attól, hogy ez az út rossznak, elítélendőnek számít-e az éppen aktuális társadalmi megítélés számára, és függetlenül az egyéni, tudatos kontrolltól is. Noha némelyek számára első pillantásra úgy tűnhet, a világ külső nézőpontból képzatként, belülről pedig akaratként való felfogása egy idealista metafizika képét rajzolja ki, úgy vélem, a közelebbi, óvatos olvasat mégis Rüdiger Safranski értelmezését támasztja alá, aki szerint Schopenhauer nem annyira a világot idealizálta, mint inkább az akaratot *biologizálta*. Az akarat schopenhaueri leírásaiban az ösztön, a biológiai mozzanat az, ami uralkodónak bizonyul (SAFRANSKI 1996).

Noha a romantika több képviselője is nyomatékosan kifejezett kétellyel vagy nyílt elutasítással viszonyult a felvilágosodás haladáshitéhez (mint Novalis és Hölderlin), a racionalitás egyetemes diadalába vetett reményekhez, azok a szerzők, akik az élet fogalmának döntően pozitív jellegű értelmezését adták, és az életben működő pozitív, alkotó, konstruktív tendenciákat helyezték előtérbe, végső soron mégis kiálltak az élet értelmessége mellett és azon gondolat mellett, hogy a világban létezik fejlődés, tág értelemben vett haladás. Ezt találjuk Schellingnél és Hegelnél is. Akiknél viszont a kép kevésbé derűs, és az életben rejlő destruktív ösztönök és energiák is kellő hangsúllyal jutnak szóhoz, ott a haladás, általában az élet értelmessége jóval inkább kérdéses – mint Schopenhauernél. A világ és a történelem alakzatai az akarat irracionális csapongásaiban és viharaiban egymás mellé helyeződnek, egyik sem emelkedik ki a másikkal szemben – csupán különbözőek.

Nem olyan erőteljesen, mint Schopenhauernél, de az életben rejlő destruktív tendenciák felsejlenek Friedrich Schiller *A fenségéről* című 1793-as értekezésében is (SCHILLER 2006). Ott a történelmet egy viharhoz hasonlítja; s a történelemben – e szöveg szerint – legfeljebb esztétikai vonatkozásban lelhetünk értelmet, ahogy egy vihar pusztító erejét esztétikailag megragadjuk és csodáljuk. De a történelemben, véli itt Schiller, nincsen a szó hagyományos, szigorú értelmében vett értelem. Schellingnél és Hegelnél még alapvető igény és törekvés, hogy megmentsék és újrafogalmazzák a történelem értelmességébe – és a haladásba – vetett hitet. Talán némileg beszédes az, hogy Schelling és Hegel terjedelmes életművében nem nagyon találunk olyan részeket, amelyek behatóan és részletesen foglalkoztak Schillernek ezzel az egyébként nem túl hosszú írásával (lásd MIKLÓS 2011, 181–193).

Ezek a megfontolások már egy jóval sötétebb emberképet vázolnak fel, amely a későbbi, 19–20. századi német életfilozófia egyes szerzőinek pesszimista gondolatmenetében meghatározónak bizonyul majd.

2. Az élet fogalma a 19. századi német filozófiában

A monizmus mindig alapvető és erős igény volt a filozófia történetében. Ez az igény jutott kifejezésre a 19. század olyan törekvéseiben is, hogy az életben rejlő tudatos és tudattalan motívumokat, továbbá az élet alkotó és pusztító erőit és tendenciáit egyetlen egységes elméleti keretbe illesszék bele. Erre találunk példát már jóval a német romantika után Eduard von Hartmann-nál (1842–1906), aki Schopenhauert és Hegelt próbálta meg ötvözni, speciálisan *A tudattalan filozófiája* című 1869-es művében (HARTMANN 2017). Rögtön meg kell jegyeznünk, hogy Hartmann-nál a hegelianus motívumok, elemek ellenére Schopenhauer dominál. Idézett művének végkicsengése alapvetően *borulató*.

A tudattalan filozófiája szerint a létben két meghatározó mozzanat van: az akarat és az eszme. Az akarat a tudattalan vak törekvés és végső soron a szenvedés terénuma. Az eszme a tudatosság és az intellektusé. A világ fejlődésében az eszme előbb-utóbb uralomra jut az akarat fölött, de ez a győzelem nem tudja felszámolni az élet értelmetlenségét. Az intellektuális fejlődés csak fokozza érzékenységünket, a szenvedésre való képességünket, az anyagi gyarapodás pedig – véli Hartmann – csupán elnyomja bennünk a sajátosan emberit, kiszorítja a szellemi értékeket. Hartmann végkövetkeztetése meglehetősen sötét és kiábrándult: a leglogikusabb tett – mondja – a kollektív öngyilkosság volna. Az emberiségről egyébként sincs túl jó véleménnyel – olyan képekkel találkozunk nála, mint hogy „az ember a bolygó bőrbetegsége”.

A tudattalannak Hartmann szerint három nagy rétege van: 1. az *abszolút tudattalan*, amely mintegy az egész kozmosz szubsztanciáját alkotja, és amely a tudattalan minden más formájának a végső forrása. 2. a *fiziológiai tudattalan*, ami az evo-

lúciós fejlődésben is munkálkodó és minden egyes élőlényben – így az emberben is – mint egyedben működésben lévő vak törekvést jelöli. Végül 3. a *pszichológiai tudattalan*, mely a tudatossá nem vált képzetek tárháza, és amely a tudatos lelki élet bázisa és forrása. Mindeközben Hartmannál a „tudattalan” szorosán összefonódik a romantikában, illetve Schopenhauernél megtalálható tudattalan-fogalommal, ahol a tudattalan *az ösztön* fogalmához kötődik.

Friedrich Nietzschénél az egész világ erők irracionális harcaként mutatkozik meg; a felvilágosodásnak a történelem értelmességére vonatkozó téziséét teljesen felmondja. Schopenhauer mellett Schillerhez csatlakozik nagyon pozitívan, sőt ünneplően, mondván, hogy volt bátorsága ezt a tézist felmondani. Az élet pozitív és negatív aspektusa, az életben rejlő pusztító és alkotó-igenlő erők szervesen összefonódnak nála. Nietzsche számára az élet egyik legfontosabb sajátossága az önmaga fokozására való képessége, az élet lényegi teremtő ereje. Ezért – annak ellenére, hogy a történelemre vonatkozó elképzelése összességében véve nagyon hasonló ahhoz, amit Schillernél a „fenséges”-ről szóló előadásban találunk; nevezetesen, hogy egy káoszról, legfeljebb esztétikai gyönyört nyújtó kavargásról, elemi erők cél és rendeltetés nélküli összezapásáról van szó, amit dőreség volna ismeretelméleti, pláne lételméleti jelentéssel vagy jelentőséggel felruházni – ennek alapján Nietzschénél mégis felsejlik az emberi élet értelmességének a lehetősége: nevezetesen az értéktételezés és értelemadás képességében. Az érték- és értelemadás Nietzsche szerint olyan teljesen szubjektív aktus, mely mégis az emberben rejlő talán legfontosabb képességet fejezi ki. Mivel az érték- és értelemteremtés erői Nietzsche számára az ember – és általában az élet – szempontjából abszolút centrális jelentőséggel bíró tulajdonságok, a tragikus és pesszimista motívumok ellenére Nietzsche emberképe mégsem mondható teljességében és minden ízében sötétnek (lásd SAFRANSKI 2002; DELEUZE 1999; Nietzschénél: pl. NIETZSCHE 2000).

Ez a helyzet Nietzsche filozófiájában annak ellenére is, hogy – Schopenhauerhez hasonlóan – az élet végső soron nála is irracionális és vak törekvés. Az intellektus csupán vékony hártya az élet ösztönök által meghatározott tudattalan mélységei fölött (lásd NIETZSCHE 1997, 35–36 [„A test megvetőiről”], NIETZSCHE 2012, lásd még SCHWENDTNER 2011, 19–45). Ennek ellenére az ember mégis képes arra, hogy értelmet és értékeket alkosson, még ha ebbe az alkotásba belejátszik is az, ami az életben uralhatatlan, a mélységben végbemenő mindenféle tudattalan működés. Az életet azonban mégis az alkotás, az értékteremtés az, ami élhetővé, élni érdemessé teszi; illetve az, hogy az alkotóerőinket képesek vagyunk fokozni, és egyre nagyszerűbb alkotásokat vagyunk képesek létrehozni.

3. Az élet romantikus koncepciójának kései öröksége a 20. század első felének egyes szerzőinél

3.1. Ludwig Klages pesszimista életfilozófiája

1966-ban, tíz évvel azután, hogy *Ludwig Klages* (1872–1956) elhunyt, Jürgen Habermas úgy nyilatkozott egy cikkben, hogy Klages olyan antiintellektualista metafizikát és apokaliptikus történelemfilozófiát alkotott, mely ma sem minősíthető minden további nélkül meghaladottnak, hanem inkább úgy tűnik, hogy éppen ez a filozófia az, ami meghaladja saját korát (HABERMAS 1966). Valóban úgy látszik, hogy a korban egyébként elterjedt, erősen antimodernista áramlatokhoz való kapcsolódáson túl egy olyan átfogó, önálló motívumokban, megfontolásokban gazdag metafizikai rendszert épített ki, amelynek még ma is bőven akadnak kiaknázásra váró potenciái.

Hasonlóan ahhoz, amit Schopenhauernél, Hartmann-nál és Nietzschénél találunk, az élet Klagesnél is világot átható és mozgásban tartó erőként jelenik meg. Klages viszont, szemben néhány korábbi életfilozófiai kísérlettel, nem próbálja meg egy egységes fogalmi keretben kibékíteni egymással az élet romboló és alkotó-gyapapító erőit, hanem a kettőt kijátssza egymással szemben. Ennek legrészletesebb kifejtését terjedelmes, 1929-ben megjelent művében, *A szellem mint a lélek ellensége* című opuszában olvashatjuk (KLAGES 1981).

Az ösztönös-intuitív aktusokban megnyilvánuló lélek az, ami nála megerősíti, kibontakoztatja az életet; ami önmagát igenlővé és fokozóvá teszi azt. A szellem ezzel szemben elidegenedéshez vezet. Analitikus működése révén megmerevíti és eldologiasítja az életet, Klages szerint végső soron megöli azt. A szellem szemrinte az élet halálos mérge, mely gépi, mechanikus, ipari racionalizmushoz, valamint az általa teremtett civilizációhoz vezet, amelyből az élet szép lassan eltűnik, s amely élettelen gépezetté változik, melyben minden egyén csupán alkatrész. Ezzel szemben a lélek az élet ösztönös és tudattalan, nem-analitikus, hanem szintetikus energiáit mozgósítja, és ezáltal valóban eleven, organikus alkotásokat és képződményeket képes létrehozni.

Klages leírásában a modernitás *hanyatlástörténetként* jelenik meg, mellyel szemben legfeljebb a lélek ösztönös és intuitív alkotóerőinek felerősítése, előtérbe helyezése fejthet ki bizonyos fokú ellenerőt; és a lélek pozíciójának biztosítása tartóztathatja fel vagy legalábbis lassíthatja le valamelyest ezt a hanyatlást.

3.2. Hermeneutika és fenomenológia. Dilthey, Husserl, Heidegger

Wilhelm Dilthey munkássága alapvető hatást gyakorolt Husserlre és Heideggerre is. E két utóbbi szerző mélyebb megértése szempontjából Dilthey megkerülhetetlen szerző, akár fenomenológiáról, akár hermeneutikáról beszélünk.

Dilthey filozófiájának legfőbb témája a *történetileg* és mindenekelőtt *gyakorlati* tevékenységében megragadott *élet*. Elhatárolódott a korábbi, újkori szubjektum-filozófiáktól. Sokat idézett mondása szerint „[a] Locke, Hume és Kant konstituálta megismerő szubjektum ereiben nem valódi vér folyik, hanem a pusztá gondolkodási tevékenységnek tekintett ész híg leve” (DILTHEY 1974, 66). Dilthey az emberi világ minden eseményét az élet önmegnyilatkozásaként értelmezte.

A romantikus életfogalom hagyományaiból merítve Diltheynél az élet szintén úgy jelent meg, mint ami összekapcsolta a valóság immanens és transzcendens, szubjektív és objektív oldalát. Az emberi individuumot Dilthey mindenekelőtt pszichofizikai életegységként fogta fel (pl. DILTHEY 1974, 91), és azt a módot, ahogyan az ember megtapasztalja a tőle független valóságot, Dilthey „élménynek” (Erlebnis) nevezi, mely maga is külső és belső találkozási pontját, felületét alkotja.

Az objektivitás különböző struktúráit Dilthey az *élet önellenállásának* különböző formáiként teszi érthetővé. Az élet általa nyújtott értelmezésének kialakításában lényegi szerepet tölt be Dilthey számára Hegel és speciálisan a „szellem” hegeli fogalma. A kulturális, történeti világ alakzatait szellemi alakzatokként fogja fel; ezekre a formációkra Dilthey az „objektív szellem” Hegeltől kölcsönzött fogalmát használja. Azzal együtt, hogy – miként hangsúlyozza – nála nincs szó arról, hogy az objektív szellem megnyilvánulásai az „abszolút szellem” irányába tartanak, Diltheynél nincs a történelemben olyan beteljesülés és olyan jól meghatározott célra irányítottság, mint Hegelnél (lásd ERDÉLYI 1974; TAKÁCS 2013, 101–113 [„Dilthey és a fenomenológia”]).

A szubjektum világba ágyazottsága, történeti és gyakorlati jellege – ami Dilthey filozófiájában központi elem – a fenomenológiai-hermeneutikai filozófia alapmotívuma is egyben, melyet megtalálunk az idős Edmund Husserlnél, csakúgy, mint tanítványánál, Martin Heideggernél is. A fenomenológia fő témája, mint az irányzat elnevezése is utal rá, a „fenomén”, a „jelenség”, amely ezen irányzat követőinél „magának a dolognak” az önmegjelenése, önmegmutatkozása volt. A fenomenológiai mozgalomban mintegy jelszónak számított, amit Husserl az 1900/01-ben publikált *Logikai vizsgálódások* című művének bevezetésében mondott: „Vissza magukhoz a dolgokhoz!” (HUSSERL 1984, 10). Az érett Husserlnél „maguk a dolgok” a tudat struktúrái voltak, míg tanítványánál, Heideggernél, „maga a dolog” magának a Létnek a megmutatkozása volt. Alapvető volt még e mozgalom képviselőinél az, hogy a dolgok leírásához lényegileg hozzátartozik az

első személyű perspektíva kikerülhetetlensége vagy átugorhatatlansága, *a mi saját nézőpontunk*, amelyből megközelítjük a dolgokat.

Azt látjuk, hogy Husserl számára az élet fogalma teljes pályafutása során meghatározó szerepet töltött be; sőt karrierje végén egyenesen központi jelentőségre tett szert ez az eszme. Pályája kezdetén mint „élmény” (Erlebnis), később pedig *maga az élet* mint olyan alapvető fontosságú kérdéssé, koncepcióvá vált a számára, lényegi módon meghatározva filozófiájának egészét. Ez a fordulat, nézetem szerint, körülbelül 1917/18 táján következett be – egy időben a „genetikus fenomenológia” felfedezésével és szisztematikus kidolgozásával; ami a folyamatok, történések, események és végül *magának a történelemnek az apriori struktúráját* volt hivatva feltárni. A genetikus fenomenológia első szisztematikus dokumentumát az ún. „Bernai kéziratok” jelentik, amelyben az élet mint olyan fogalma már centrális pozíciót foglal el (HUSSERL 2001a).

Az életfilozófiai alapvetés az 1920-as években kifejezetté és irányadóvá vált Husserlnél. 1929-es „Természet és szellem” című egyetemi előadásában egyenesen úgy határozza meg a fenomenológiát, mint „tudományos életfilozófiát” (HUSSERL 2001b, 241; lásd még TORONYAI 2002). Ennek a belső nézőpontú életfilozófiának az egyik legfontosabb motívuma a husserli *transzcendentális ösztöntan*, mely passzív, teleologikus struktúrák egymásra rétegződő rendszerének az elmélete (lásd LEE 1993). Amellett, hogy Husserlnél a legalsóbb ösztönrétegek ugyanúgy vak törekvéseket alkottak, mint Schopenhauernél és egyes romantikusoknál, Husserl élete végéig rendületlenül kitartott az egyéni és közösségi élet, valamint általában a történelem értelmessége és racionalitása mellett. Az ösztönstruktúrák nála végső soron az univerzális, interszjektív és transzcendentális – tehát nem empirikus, hanem apriori törvényeknek engedelmessé – racionalitás kibontakoztatására irányultak. Ebben az elméleti keretben az élet összekapcsolta és egyesítette egymással az egyént és a világot, egyazon struktúra részeivé téve őket.

Ami Husserl forrásait illeti: ismerte és olvasta Schellinget és Hegelt. Ami talán kevésbé kézenfekvő: Husserl házi könyvtárában megtaláljuk Schopenhauer összegyűjtött műveit is, és Schopenhauerre néhol hivatkozik is. Ugyanez a helyzet Nietzschével, akit szintén olvasott és idéz. Husserl az ösztönszerű élet konstruktív és destruktív aspektusait egyesíteni szeretné az általa kidolgozott ösztön-elméletben; oly módon azonban, hogy ebben az elméleti keretben határozottan a konstruktív-affirmatív ösztönök vannak előtérben, a destruktív, negatív ösztönökről csak néhol, pár szóban beszél. Abban a tekintetben pedig a felvilágosodás hagyományának egyik utolsó nagy letéteményese, hogy nála a racionalitása a végső szó, *muszáj*, hogy a történelemnek legyen értelme.

Ezeket az optimista motivációkat és megfontolásokat Heidegger semmi esetre sem osztotta – annál is kevésbé, mivel Heidegger, bár árnyaltan és nagyon körültekintően megfogalmazott kritikával, de mindvégig határozottan antimodernista

maradt. Annak ellenére, hogy Heidegger, legalábbis önreflexiója szerint, semmit sem vett át kritikátlanul, így a romantika megfelelő elképzeléseit sem, a modernitás fölött gyakorolt mélyreható kritikájában mégis a romantika bizonyos antimodernista, a felvilágosodással szemben alapvető fenntartásokkal élő megfontolásai köszönnek vissza nála (lásd SAFRANSKI 2010; SAFRANSKI 2000). Ez a helyzet nála – meglátásom szerint – az olyan kiszólások ellenére, vagy azokkal együtt, amelyekkel például a *Lét és időben* (1927) találkozhatunk: „Az irracionizmus – mint a racionalizmus ellentétje – csak sandán beszél arról, amivel szemben az utóbbi vak” (HEIDEGGER 2007, 164).

Heidegger filozófiája szervesen és több ponton is kapcsolódik az élet romantikus fogalmához és ennek későbbi recepciójához – így többek között például Bergson filozófiájához is. Heidegger – egyes romantikus szerzők nyomdokain haladva – úgy ragadta meg az életet, mint ami képes egyesíteni egymással szubjektumot és objektumot, illetve a szubjektumot és a világot. Beszédeseznek kell tartanunk, hogy a 1920/21-es téli szemeszterben tartott „A vallásos élet fenomenológiája” című előadásának eredeti címe, a kéziratok tanúsága szerint, „A vallásos tudat fenomenológiája” volt; ahol a „tudat” szót később áthúzta, és az „élet”-re cserélte; mint ami – nézete szerint – inkább összekötötte a szubjektumot a világgal, míg a tudat inkább elválasztotta egymástól a kettőt (STRUBE 1995, 345; lásd még HEIDEGGER 1995a). Írásai és előadásszövegei tanúsága szerint az ok, hogy az „élet” fogalma mégsem emelkedett centrális jelentőségűvé és szerepűvé Heidegger filozófiájában – szemben mondjuk Husserléval –, az volt, hogy Heidegger tartott az „élet” szóban rejlő naturalizáló és biologizáló tendenciáktól; attól tehát, hogy bizonyos filozófiai törekvéseit esetleg kisíklathatják az „élet” kifejezésében benne rejlő, metafizikailag terhelt mellékjelentések (lásd FEHÉR 1992, 60–104 [különösen: 88–93], SAFRANSKI 2000).

Ezzel együtt Heidegger gondos, beható és körültekintő vizsgálódásokat szentel az „élet” fenomenjének olyan munkákban, mint például az 1929/30-as „A metafizika alapfogalmai: világ, magány, végesség” című előadás szövege, vagy az 1935-ös *Bevezetés a metafizikába* című írás és különösen a Nietzsche-előadások (HEIDEGGER 1961; HEIDEGGER 1995b; HEIDEGGER 2004). Ezekben és sok másik szövegben kitapinthatóan jelen van Heideggernél a romantikus életfogalom recepciója. Elemzéseiben különleges hangsúllyal érvényesül az élet interszubjektív, történeti és világhoz kötött jellege. A „Fordulat” utáni Heideggernél, a harmincas években hangsúlyeltolódások mennek végbe: a szubjektum – természetesen – továbbra is interszubjektív lény; azonban előtérbe kerülnek a magányos, kivételes tehetségű alkotó individuumok. Különleges, a Léttörténet szempontjából konstitutív, meghatározó szerepre tesznek szert a kimagasló adottságú költők és gondolkodók, akik különleges módon képesek arra, hogy meghallják a Lét hangját, és azt képesek is megfelelően közvetíteni a közösség többi tagja számára (például HEIDEGGER 1994, 117–170 [„Levél a humanizmusról”]). Felbukkannak továbbá olyan,

korábban kevésbé vizsgált témák, mint a *testiség*, mely a kései Heideggernél az ittlét létstruktúráinak egyikeként tűnik föl.

Heidegger viszont sajátos ellenállást mutat a tudattalan – speciálisan a freudi tudattalan – koncepciójával szemben, mely, aggályai szerint, azzal a veszéllyel fenyeget, hogy eldologiasítja az ittlétet (HEIDEGGER 1987; lásd még VAJDA 1993, 53–62 [„Heidegger Freudról”]). E tekintetben Heideggernek hasonló fenntartásai voltak a tudattalan – és különösen a freudi tudattalan – elképzelésével szemben, mint az ő idejében Sartre-nak, aki szintén attól tartott, hogy a pszichoanalízis, azzal, hogy egyes döntéseink alapját a szubjektumon kívül helyezi, ugyanolyan típusú létezővé teszi a szubjektumot, „mint egy kő vagy egy ponyva” (SARTRE 1976, 58 [„Egy emóció-elmélet vázlata”]).

4. Összefoglalás

Jelen tanulmányban nagy vonalakban szeretnénk volna áttekinteni azt a folyamatot, ahogyan az élet elnyerte azt a sajátos jelentését, melyet a német romantikus filozófiában neki tulajdonítottak, valamint közelebbről is megpróbáltuk megvizsgálni azt a filozófiai funkciót, amelyet ez a fogalom a kor diskurzusában, szellemi életében betöltött. Láthattuk, hogy e koncepció fő feladata az volt, hogy a hagyományos, megszilárdult filozófiai ellentéteket fellazítsa, és azokat, kölcsönösen és szükségszerűen összetartozó mozzanatokként, egy magasabb fogalmi, elméleti keretben egyesítse.

Ezután annak az útnak néhány főbb állomását és jellegzetességét vettük szemügyre közelebbről, melyet az élet romantikus fogalma bejárt a korai romantika korszaka után egyes késő romantikus, majd posztromantikus szerzőknél, végül, hogy milyen utóélete volt e fogalomnak a 20. század elejének életfilozófiai törekvéseiben, illetve a fenomenológiában és a hermeneutikában. Természetesen nem kimerítő analízisre törekedtünk, pusztán pár jellemző vonást kívántunk kiemelni, hogy ezzel is hozzájáruljunk az élet megértésére és újrakifejtésére irányuló kortárs filozófiai erőfeszítésekhez, melyek egyik fontos célkitűzése éppen az volna, hogy segítsenek meghaladni bizonyos megcsontosodott filozófiai előítéleteket és szembeállításokat.

Bibliográfia

- BEISER, Frederick (2006), *Hegel*, New York – London, Routledge.
- CSIKÓS Ella (2008), *Élő gondolkodás. A folyamatfilozófia klasszikusai: Hegel és Whitehead*, Budapest, L'Harmattan.
- DELEUZE, Gilles (1999), *Nietzsche és a filozófia*, Debrecen–Budapest, Gond Alapítvány, Holnap.
- DILTHEY, Wilhelm (1974), *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, Budapest, Gondolat.
- ERDÉLYI Ágnes (1974), Bevezető, in DILTHEY 1974, 5–55.
- FEHÉR M. István (1992), *Martin Heidegger. Egy XX. századi gondolkodó életútja*, Budapest, Göncöl.
- HABERMAS, Jürgen (1966), Klages – Gewalten des Untergangs, *Der Spiegel* 37/1966, 5. September 1966.
- HARTMANN, Eduard von (2017), *Philosophie des Unbewussten*, Berlin, Hofenberg Sonderausgabe, Verlag des Contumax GmbH & Co., KG.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1973), *A szellem fenomenológiája*, ford. Szemere Samu, Budapest, Akadémiai.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1982), *Ifjúkori írások. Válogatás*, ford. Révai Gábor, Budapest, Gondolat.
- HEIDEGGER, Martin (1961), *Nietzsche I–II*, Tübingen, Verlag Gunther Neske, Pfullingen.
- HEIDEGGER, Martin (1987), *Zollikoner Seminare*, Frankfurt am Main, Verlag Vittorio Klostermann.
- HEIDEGGER, Martin (1994), „...Költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások*, ford. Bacsó Béla, Hévízi Ottó, Kocziszky Éva, Pongrácz Tibor, Budapest–Szeged, T-Twins–Pompeji.
- HEIDEGGER, Martin (1995a), *Phänomenologie des religiösen Lebens*, Frankfurt am Main, Verlag Vittorio Klostermann.
- HEIDEGGER, Martin (1995b), *Bevezetés a metafizikába*, ford. Vajda Mihály, Budapest, Ikon.
- HEIDEGGER, Martin (2004), *A metafizika alapfogalmai. Világ, magány, végesség*, ford. Aradi László, Olay Csaba, Budapest, Osiris.
- HEIDEGGER, Martin (2007), *Lét és idő*, ford. Angyalosi Gergely, Orosz István, Vajda Mihály, Bacsó Béla, Kardos András, Budapest, Osiris.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1993), *Versek. Hüperion*, ford. Bernáth István, Eörsi István, Görgey Gábor, Budapest, Európa.
- HUSSERL, Edmund (1984), *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. In zwei Bänden*, The Hague, Netherlands, Martinus Nijhoff.
- HUSSERL, Edmund (2001a), *Die 'Bernauer Manuskripte' über das Zeitbewußtsein (1917/18)*, Dordrecht, Netherlands, Kluwer Academic Publishers.
- HUSSERL, Edmund (2001b), *Natur und Geist: Vorlesungen Sommersemester 1927*, Dordrecht, Netherlands, Kluwer Academic Publishers.
- KLAGES, Ludwig (1981), *Der Geist als Widersacher der Seele*, Bonn, Bouvier Verlag.

- LEE, Nam-In (1993), *Edmund Husserls Phänomenologie der Instinkte*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.
- MIKLÓS Tamás (2011), *A hideg démon. Kísérletek a tudás domesztikálására*, Pozsony, Kalligram.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997), *Im-ígyen szóla Zarathustra*, ford. Wildner Ödön, Szeged, Szukits.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000), *Túl jón és rosszon*, ford. Tatár György, Budapest, Műszaki.
- NIETZSCHE, Friedrich (2012), *A morál genealógiája*, ford. Óvári Csaba, Máriabesnyő–Gödöllő, Attraktor.
- RICHARDS, Robert J. (2004), *The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy in the Age of Goethe*, Chicago and London, Chicago University Press.
- SAFRANSKI, Rüdiger (1996), *Schopenhauer és a filozófia tomboló évei*, ford. Györffy Miklós, Budapest, Európa.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2000), *Egy némethoni mester. Heidegger és kora*, ford. Rácz Péter, Schein Gábor, Tatár Sándor, Budapest, Európa.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2002), *Nietzsche. Szellemi életrajz*, ford. Györffy Miklós, Budapest, Európa.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2010), *Romantika. Egy német affér*, ford. Horváth Géza, Budapest, Európa.
- SARTRE, Jean-Paul (1976), *Módszer, egyén, történelem. Válogatás Jean-Paul Sartre filozófiai írásaiból*, ford. Nagy Géza, Budapest, Gondolat.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (1983), *A transzcendentális idealizmus rendszere*, ford. Endreffy Zoltán, Budapest, Gondolat.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (2010), *Filozófiai vizsgálódások az emberi szabadság lényegéről és a vele összefüggő tárgyokról*, ford. Boros Gábor, Gyenge Zoltán, Máriabesnyő–Gödöllő, Attraktor.
- SCHILLER, Friedrich (2006), *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. Mesterházi Miklós, Papp Zoltán, Budapest, Atlantisz.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2002), *A világ mint akarat és képzet*, ford. Tandori Ágnes, Tandori Dezső, Tar Ágnes, Budapest, Osiris.
- SCHWENDTNER Tibor (2011), *Eljövendő múlt. Genealógia Nietzschénél, Husserlnél és Heideggernél*, Budapest, L'Harmattan.
- STRUBE, Claudius (1995), Nachwort des Herausgebers der Vorlesung Sommersemester 1921 und der Ausarbeitungen und Entwürfe 1918/19, in HEIDEGGER 1995, 345–351.
- TAKÁCS Ádám (2013), *A fenomén és tárgya*, Budapest, L'Harmattan.
- TENGELYI László (1992), *A bűn mint sorsesemény*, Budapest, Atlantisz.
- TORONYAI GÁBOR (2002), *Tudományos életfilozófia. Tanulmány Edmund Husserl késői gondolkodásáról*, Budapest, Osiris.
- VAJDA Mihály (1993), *A posztmodern Heidegger*, Budapest, T-Twins – Lukács Archívum – Századvég.
- WEISS János (2000), *Mi a romantika?*, Pécs, Jelenkor.

BARTHA JUDIT

Egy múnő mítosza

Olimpia baba alakváltozatai a romantikától az avantgárdig

Az emberautomaták tudományos célú előállítására a 18. században, az első ipari forradalom idején (1769–1850) vált népszerűvé, szélesebb körű szépirodalmi megjelenése azonban a 19. század elejéig váratott magára. Már Karl Rosenkranz *A rút esztétikájában* (1853) megnevezi a korabeli gótikus elbeszélések műember-prototípusainak őszülőit: Mary Shelley, Heinrich von Kleist, Jean Paul, Achim von Arnim és E. T. A. Hoffmann. Mivel azonban az általuk képviselt irányzatot a romantika „torz esztelenségének” tekinti (ROSENKRANZ 1990, 280), fiktív androidjaikat sem tartja mélyebb vizsgálatra érdemesnek.

A fenti szerzők Rosenkranz által kísérteties (*spukhaft*) jelzővel illetett művei a gótikus regényirodalom, az úgynevezett *gothic novel* tradíciójához tartoznak, amely a 18. század utolsó évtizedeiben jelent meg először Angliában. A gótikus kifejezés a legkorábbi irányadó művek vonatkozásában (pl. Horace Walpole, Anne Radcliffe vagy Matthew Lewis regényeinél) elsősorban a vad, sötét, szabályozatlan középkorra utal. A helyszínek kísérteties, középkori várkastélyok, elhagyott kolostorok, félelmetes tömlöcök vagy éjféle temető. A cselekmények középpontjában gyakran tragikus tévedések, szexuális aberrációk és kegyetlen bűncselekmények állnak. Közös műfaji sajátosságnak tekinthető, hogy a terror és a horror mellett hangsúlyos szerepet kap bennük a fátum és a misztikum. Ugyanakkor már a legsikeresebb korai művekben is, a természetfeletti többnyire csak közjáték, hogy az emberen eluralkodó borzalom érzése felszínre kerülhessen. Az angol gótikus tradíció *Schauerroman* néven kerül be Németországba a 18. század végén, a Sturm und Drang műveken felnövekvő új generáció közvetítésével, majd elterjed Európában és Amerikában is (STEINECKE 1988, 558–562). A gótikus elbeszélés széles műfaján belül azonban az idők során megfigyelhető egy tendenciózus, befelé irányuló elmozdulás a „kínzókamráktól” az „emberi szív és agy kamráiig” (SPOONER 2006, 18). E folyamat eredményeként a misztikum igazi forrása a saját lélektani és egzisztenciális határait megtapasztaló individuum lesz.

Rosenkranz a műemberek (babák, diótörők, automaták, viaszbabuk) szerepeltetését még leginkább a „kísérteties” műfajú elbeszélések kísérő jelenségének tekinti (ROSENKRANZ 1990, 280). Nem foglalkozik azzal a korabeli elképzeléssel,

hogy az ember csupán mechanikus báb Isten vagy a vak sors kezében, s ha Istenével rivalizálva saját képére emberszerű automatákat gyárt, egy nap felcserélhetővé válik az általa teremtett géppel (SAUER 1990, 287–306).

A gép mint az embert kiszorító antihumánus tárgy a romantikában annak ellenére volt népszerű téma, hogy a tényleges androidkészítés a 19. század elejére már jelentősen veszített népszerűségéből. A kor technikai felkészültsége ugyanis nem bizonyult elegendőnek a meglévő szerkezetek továbbfejlesztéséhez. A gyakorlatiasabb szemléletmód így nem gépemerek, hanem elsősorban jól hasznosítható géptestrészek és gépérzékszervek előállítását követelte meg. Az ideális androidot realizáló első, kezdetleges emberszerű robotokra az első világháború utáni időkig, a harmadik ipari forradalom (1918–39) kezdetéig kellett várni, a fejlettebbekre pedig a valódi tudományos technikai fordulat beköszöntéig, a hidegháborús évek haditechnikai vívmányaiig. Ezek a korai robotok azonban nem annyira műemerek, mint inkább munkaeszközök voltak. Erre utal a szláv (cseh) „robot” (rabszolgamunka) szóból eredő „robot” kifejezés is, amelyet Karel Čapek használt először *R. U. R.* című, 1921-es színdarabjában (*R. U. R.* = Rossum univerzális robotjai) (MAGYAR 1992, 147–151).

A felvilágosodás kori androidok valódi csúcstechnológiát képviselő leszármazottai csak az 1970-es évek számítástechnikai forradalmával jelentek meg. A legmagasabb fejlettségi szintként értelmezett kiborgok pedig, amelyek eltörlik az ember és állat, élő szervezet és gép, testi és nem testi közti határokat, már az 1980-as évek mikroelektronikai, biológiai felfedezései, megfűszerezve egy jó adag sci-fi- és genderideológiával.

A tanulmányom középpontjába helyezett Olimpia baba, E. T. A. Hoffmann *A homokember* [Der Sandmann, 1816] című novellájának fiktív androidja, napjainkig terjedő recepciójával ennek a fejlődéstörténeti ívnek a fényében értelmezhető. A következőkben az eredeti Hoffmann-novellát alapul véve, Olimpia baba három 20. századi képzőművészeti transzformációjának a felvillantására tesztek kísérletet Max Ernst, Oskar Schlemmer és Cindy Sherman egyes munkáin keresztül. Vizsgálatommal egyszersmind azt próbálom bemutatni, hogy a 18–19. századi androidmítosz miért válhatott a gótikus romantika különböző szegmenseinek a megnyitásával a 20. századi művészet nélkülözhetetlen részévé.

1.

E. T. A. Hoffmann (1776–1822) német író, zeneszerző, karmester és jogász egyszerre volt a felvilágosodás gyermeke és a romantika élharcosa, aki egyidejűleg élte meg a technikai haladásba vetett hitet és az azzal kapcsolatos kételyeket. Az emberautomatákról szóló legismertebb elbeszélései, így *A homokember* mellett *Az automaták* [Die Automate, 1814], a *Diótörő és egérkirály* [Nussknacker und Mau-

sekönig, 1816] vagy *Az idegen gyermek* [Das fremde Kind, 1817] sokat köszönhetnek ennek a kettősségnek (METELING 2009, 484–487).

Hoffmannt már ifjúkorában foglalkoztatták a kor divatos automatái. 1803-ban olvasta Johann Nikolaus Martius *Unterricht in der natürlichen Magie* című művének Johann Christian Wiegleb által készített népszerűsítő átdolgozását, a *Die natürliche Magie*-t (1789). Ebből a könyvből értesült többek között Kempelen Farkas sakkozó törökjéről (1769) és beszélőgépéről (1790k.). De ismerte a francia mechanikus, Jacques de Vaucanson leghíresebb automatáit, a fuvolajátékos (1738) és a mechanikus kacsát (1739), éppúgy, mint Pierre Jaquet-Droz és Henri-Louis Jaquet-Droz rajzoló, zenélő és író automatáit (1768–1774), valamint Johann Gottfried Kaufmann androidjait, a trombitást és a zongoristát (1806–1815) (HILSCHER 1992, 20).

A lelketlen gépekkel kapcsolatban mégis volt benne valamiféle bizalmatlanság, amelyet az általános korabeli vélekedés mellett pszichológiai érdeklődése is megerősíthetett. 1808 és 1814 között, bambergi tartózkodása idején kapta a legfontosabb ez irányú impulzusokat. Bambergben ismerkedett meg Adalbert Friedrich Marcusszal, aki az általa megalapított kórház és elmeegógyintézet igazgatójaként, valamint a német romantikus orvosi kör fontos tagjaként nagy szakmai elismertségnek örvendett hazájában. Kiterjedt baráti körébe tartozott többek között Friedrich Joseph Schelling, August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel, valamint Gotthilf Heinrich von Schubert is. Marcus megismertette Hoffmann kórházával, ottani orvosokkal, tudományos munkákkal és kutatásokkal. Az ő közvetítésével jutott hozzá Schubert *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* [Nézetek a természettudomány árnyoldaláról, 1808] és *Die Symbolik des Traumes* [Az álom szimbolikája, 1814] című munkáihoz is, amelyek elvezették a természettudomány sötét oldalához, valamint a mesmeri magnetizmus és a költői inspiráció közti kapcsolathoz. Hoffmann számára a német romantikus orvosi kör teóriája biztosította a későbbiekben a természetbölcseleti háttérrel gótikus műfajú elbeszéléseihez (SEGEBRECHT 1996, 61–90.). Ezek közé tartozik az *Éji darabok* [Nachtstücke, 1816–1817] is, amelyből *A homokember* című elbeszélést, mintegy száz év múltán, Sigmund Freud tette híressé *A kísértetiesről* [Über das Unheimliche, 1919] szóló tanulmányával.

Az Olimpia babát útjára indító *A homokember* című történet mindezek fényében a gótikus műfajú elbeszélésbe ágyazott gépmítosz egyik prototípusának is tekinthető. Romantikus gépmítosz, amennyiben egy android alakján keresztül képet nyerhetünk a 19. századi ember műemberekhez való viszonyulásáról. Gótikus romantika, amennyiben nyomon követhetjük benne egy labilis idegrendszerű költő öngyilkosságához vezető misztikus örülési folyamatát.

A gépmítosz és a gótika összefonódása az elbeszélésben teremtő és teremtmény bonyolult kölcsönviszonyaként bontakozik ki. A történetbeli Olimpiának két apja is van: Coppelius/Coppola és Spalanzani. Coppelius ügyvéd, illetve Coppola

barométerárús a népi mondavilág homokemberének egy-egy alakváltozataként ijesztő rémfigura, aki a gyerekeknek nemcsak a szemét, hanem a lelkét is elrabolja. Ő az, aki a gyerek Nathanaeltől ellopott szemet az Olimpia nevű androidba ülteti. A mellette fellépő Spalanzani professzor a molekuláris biológiai manipulációk előfutáraként is számon tartott, első mesterséges megtermékenyítést végrehajtó Lazzaro Spallanzani fiktív leszármazottjaként az android mechanikus szerkezetéért felelős. A híres elődök neve ebben a kontextusban igen rosszul cseng, hiszen a tőlük származtatott világból csupán néhány lépéssel el lehet jutni visszafelé az alkimista homunkuluszkísérletekhez, előrefelé pedig napjaink géntechnikájához.

A két teremtmény/apa démoni-mechanikus világába belecsöppenő hús-vér költő az élettől való folyamatos elidegenedésével az elgépiesedés útját járja be. Ennek első fázisát már gyermekkorában megéli, amikor Coppelius ügyvéd az apjával folytatott alkimista kísérlete során meg akarja fosztani őt a szemétől, testrészeit pedig úgy csavargatja, mintha egy mechanikus játék meghibásodott alkatrészei lennének (HOFFMANN 1982, 108 sk.). A második fázisba akkor jut el, amikor már felnőtt egyetemi hallgatóként az őt Coppeliusra emlékeztető Coppola hatására tudatosítja, hogy az ember mind a hétköznapi életben, mind a művészetben mechanikus bábként van kiszolgáltatva a magasabb hatalmaknak (HOFFMANN 1982, 119). A harmadik fázisba érkezését az élő és az élettelen (bábszerű/mechanikus) világ felcserélődése jelzi. Előbb élő menyasszonya tűnik számára élettelen automatának (HOFFMANN 1982, 122), aztán Coppola távcsövén át nézve, az élettelen automata élettel teli nőnek (HOFFMANN 1982, 125, 127), majd a szétszedési jelenetet követően ugyanez élettelen bábnak (HOFFMANN 1982, 133, 134). E fázis csúcspontja a toronyjelenet, amikor Nathanael a távcsövön át szemlélt valódi menyasszonyát, Klárát látja fababának, s megpróbálja lelökni a magasból (HOFFMANN 1982, 137). Coppola újból meglelt távcsöve itt már nem hagy számára más lehetőséget, mint az öngyilkosságot. A negyedik fázisban, a toronyból való leugrása után (HOFFMANN 1982, 137 sk.), Nathanael Olimpia babával azonosulva, vélhetően maga is élettelen alkatrészekre hullik szét.

Az elgépiesedés (egszersmind a vágyott tökéletesedés) útjának végpontjára helyezett Olimpia bár mesterségesen előállított lény, élethű külső kivitelezésének köszönhetően megjelenésében egy valódi 19. századi szalonhölgygel vetekszik:

A termete szabályos, az arca is, semmi kétség. Szépnek lehetne mondani, ha a tekintete nem volna olyan élettelen; az ember úgy érzi: néz, de nem lát. A járása is furcsán szaggatott, mintha minden mozdulatát óramű irányítaná. Játékában, énekében valami éneklőmasina kellemetlenül pontos, lélektelen ütemét lehetett érezni, s a tánca is ilyen volt. Minket nagyon elijesztett magától ez az Olimpia, messzire elkerültük, úgy éreztük, mintha életszerű viselkedése mögött titok lappangana (HOFFMANN 1982, 130).

A történetben a külső szemlélő gondolatait tolmácsoló Sigmund nem talál semmilyen hibát Olimpia külsején, pusztán üres tekintetének, mechanizált mozgásának, táncának és énekének kritikájával adhat hangot nemtetszésének. A baba gyanús tökéletessége így kizárólag rejtett gépi mechanizmusainak leleplezésével, azaz szétszedésével (megcsonkításával) veszíthet erejéből. Sarah Kofman találó szavaival: „A tökéletesség annak a jele, hogy olyan géppel van dolgunk, amely az életet utánozza, látszólagos tökéletesség ez, mely egyszerre elrejtí és feltárja kapcsolatát a sötétség hatalmaival, a halál merevségével és hidegségével” (KOFMAN 1991, 148).

Olimpia alakja azért olyan nehezen megragadható, mert a fikción belül is egy meglehetősen képlékeny mezsgyén mozog. A mechanikus (élettelen) és az organikus (élő) kombinációja az elbizonytalanító narratívának köszönhetően egyaránt tekinthető az emberi lélek racionális úton megmagyarázható, hétköznapi manipulációjának, a természetfeletti erőkhöz folyamodó laboratóriumi művelet végeredményének, valamilyen mechanikus szerkezetben véghezvitt, valóságos organikus implantációnak, illetve pusztán szimbolikus konstrukciónak. Az így keltett intellektuális bizonytalanság, amely mellesleg a gótikus elbeszélések egyik legfőbb sajátossága, különböző értelmezési lehetőségeket nyit meg az itt elemzett 20. századi képzőművészeknél.

2.

A harmadik ipari forradalom (1918–39) kezdetén megjelenő képzőművészeti irányzatok (pl. futurizmus, dadaizmus, szürrealizmus, expresszionizmus) már azonnal léptek túl a gépekkel szembeni romantikus félelmen, hogy bizonyítani próbálták, a gép és az ember tudományosan megalapozott szövetsége hatékonyan előremozdítja a világ fejlődését. Olyan nevek fémjelzik ezt a törekvést, mint Filippo Tommaso Marinetti, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Hannah Höch, Max Ernst vagy Oskar Schlemmer.

Max Ernst (1891–1976) német festő, grafikus, szobrász és költő kölni dadaista korszakában ismerkedett meg a metafizikus festészettel. Ekkoriban alkotta meg a *Fiat modes pereat ars* [Legyen divat, vesszen a művészet] című litográfiatorozatát. A könyvanyagokon bemutatott próbababákhoz Giorgio de Chirico, Carlo Carrà és Francis Picabia munkáinak reprodukcióiból, a témához Hoffmann *A homokemberéből* merített ihletet (BENKŐ 2011, 211–212; REISENFELD 1997). Freud *A kísértetiesről* szóló esszéje, amelyben a kísérteties fogalmának kifejtéséhez és igazolásához Hoffmann elbeszélését veszi alapul, szintén 1919-es, így aligha hathatott Ernstre, bár a szakirodalomban van ilyen vélemény (lásd BENKŐ 2011, 212). Ráadásul Ernst a problémakörnek egy Freud által kizárt, fontos vetületét is hasznosítja.

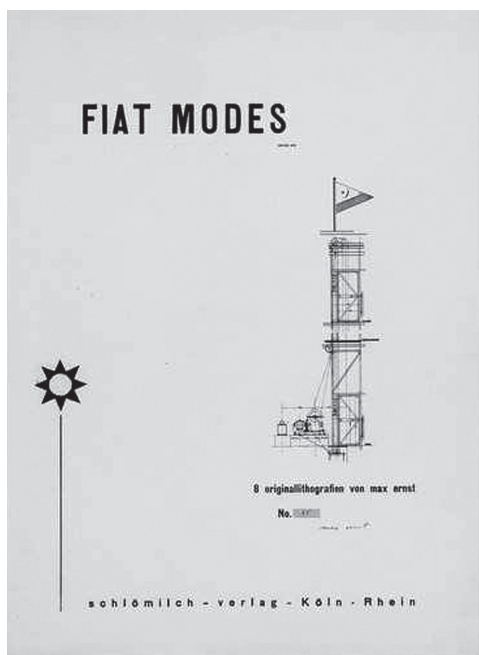
Freud esszéjében arról ír, hogy a kísérteties (*unheimlich*) valami egykor ismerősnek (*heimlich*) a váratlan, újbóli megjelenése okozza, ami ijesztő érzést kelt

bennünk. Elméleti kiindulópontját Schelling meghatározására vezeti vissza, mely szerint: „[K]ísértetiesnek nevezük mindazt, aminek titokban, elrejtve, látensen kellene maradnia, és felszínre került” (SCHELLING 1857, 649; FREUD 2001, 151). A kifejtés során a kísérteties élménynek két, egymástól tisztán nem elkülöníthető típusát, az elfojtott infantilis komplexusokat és a túlhaladottnak hitt primitív nézeteket lokalizálja, amelyeket végül egyetlen konklúzióban egyesít: „Következtetésünk úgy hangzott, hogy az élmény kísérteties volta akkor alakul ki, ha az elfojtott infantilis komplexusok valamilyen külső hatásra aktivizálódnak, és a túlhaladott nézetek ismét igazolást nyerni látszanak” (FREUD 2001, 277). Freud lényegében ennek a komplex élménynek a tiszta példáját fedezi fel Hoffmann novellájában: egyrészt Nathanael homokemberrel kapcsolatos, túlhaladottnak hitt primitív nézeteinek igazolódásában, másrészt a büntető apa által előidézett rejtett gyermekkori kasztrációs félelemben, amely nála a szem elvesztésétől való félelemben nyilvánul meg.

Freud híres elemzésének jelentőségéről, csakúgy, mint hiányosságairól és torzításairól nagyon sokan írtak már (lásd MASSCHELEIN 2011). Szempontunkból a fő problémát az okozza, hogy írásában szándékosan háttérbe szorítja Olimpia babát, hogy ezáltal negligálja a viaszbabuk és emberautomaták alakját övező, a fentebb definiálttól eltérő, intellektuális elbizonytalanításon alapuló kísértetiességet. Azt a témát, amelyről előtte bécsi kollégája, Ernst Jentsch *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906) (JENTSCH 1906, 195–198, 203–205) című munkájában részletesen értekezett. Freud már esszéje elején elveti Jentsch elgondolását, mivel az nem illik bele a tudatalatti szerepét alátámasztani kívánó univerzális *unheimlich*-koncepciójába (KOFMAN 1991, 128–132). Nem veszi figyelembe azt, hogy Hoffmann narrációjával közvetve magát az univerzális emberfogalmat is megkérdőjelezi, amikor intellektuálisan elbizonytalanít minket azzal kapcsolatban, hogy hol húzódik a határ valóságos és képzeletbeli, valamint élő és élettelen között (KOFMAN 1991, 132–141, 141–144).

A felvetés ebben a kontextusban leginkább azért lehet mégis érdekes, mert Freudnak az ismert kísérteties motívumokhoz (pl. hasonmások, halottak visszatérése, ismétlődések, csonkolt végtagok stb.) kapcsolódó, más műveiben is kifejtett elképzelései (úgy mint a halálfélelem, az ismétlési kényszer) nyilvánvalóan nyomot hagytak Ernst korai munkásságán. Ugyanakkor Freud teóriája általában véve is mintaadó volt a gonosz internalizációjának a 20. századi gótikus irodalomban való megjelenítésénél. A freudi háttér egy plusz szempontot kínálhat Ernst litográfiasorozatának értelmezéséhez. Ez pedig a bábu szétszedése kapcsán az elfojtott komplexusok (pl. az aberrált szexuális vágyak vagy a nárcisztikus önszerelem) kevésbé nyilvánvaló megjelenítése. Az a téma, amelyet Freud Hoffmann novellájának a középpontba helyezésével folyamatosan érint esszéjében is.

Max Ernst címlappal (1. kép) ellátott, nyolc darabból álló, *Fiat modes pereat ars* című litográfiasorozata először önálló kiadványként jelent meg (Schlöm-



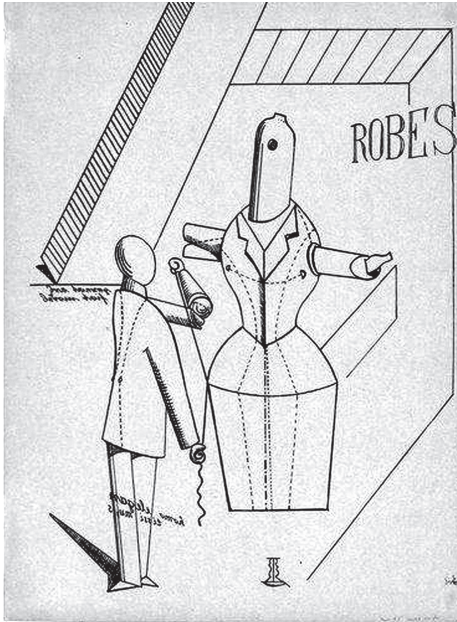
1.kép

automatagyártásnak arra a speciális változatára, amely kifejezetten a női automata mint szexuális tárgy előállítására irányul. Az I., II. és III. számú litográfiák Olympia baba szétszedését mutatják be. A mértanilag kiszámított könyvmatokon egy próbaműhelyt látunk, benne egy teljesen felöltözött szabóval és műhelybeli szerszámaival (cérna, körző, ruhásláda), valamint egy női formájú próbabábuval, és annak egyes alkatrészeivel (ruha, cipő, leszerelhető végtagok és csavarok). Az I. litográfián a szabó kiszedi a bábu egyik karját, tönkretéve absztrakt tökéletességét (2. kép). A II.-on a bábu ruháit veszi le, miáltal megfosztja nőiességétől, felhívja a figyelmet emberi/női mivoltának illuzórikus jellegére, személytelen tárgyszerűségére és felcserélhetőségére (3. kép). A III.-on pedig, amely a *Letzte Kresktion* címet viseli, a már láthatatlan szabó teljesen megcsonkított és darabjaira szétszedett próbabábuja bekerül a sík vonalakkal jelzett absztrakt ládába (4. kép).

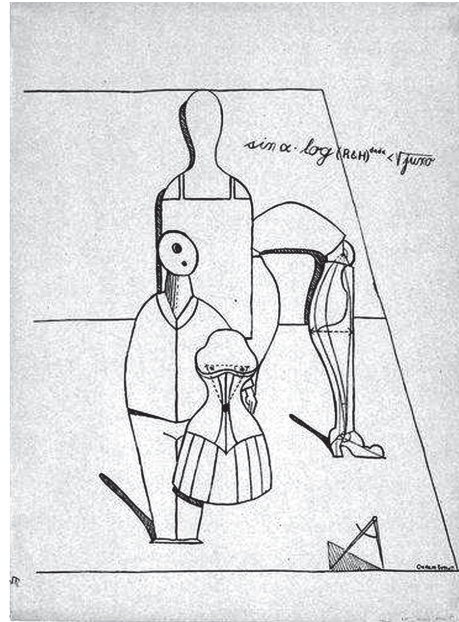
Ez a fajta rombolás többféleképpen értelmezhető. Egyrészt beleillik a dada mozgalom művészetromboló célkitűzésébe, ahol a szabó álarcában megjelenő művésznek az emberire és a mesterségbeli tudásra irányuló rombolása egyszersmind teremtő folyamat is (REISENFELD 1997). Másrészt a bábu női (mi több, emberi attribútumoktól) való megfosztása által jelezheti a divat és a vele kapcsolatos sztereotípiák elutasítását (BENKŐ 2011, 212). Harmadrészt az emberi test tárgyiasításával és megcsonkításával utalhat az elfojtott szexuális vágyakra és a

lich-Verlag, Köln/Rhein, 1919). A mű címe, amely a divat piedesztálra emelését sejteti a szépművészetekkel szemben, kizárólag ironikusan értelmezhető. A könyvmatok ugyanis nem a sztereotip nőideált, hanem egy szétszerelhető próbababán keresztül annak minden jellegzetes attribútumától való megfosztását és szétrombolását mutatják be. A litográfiasorozaton a plasztikusan kidolgozott arc, test és ruházat helyett absztrakt mértani formákkal találkozunk, amelyek segítségével a kiinduló tökéletességében is eleve torzóként értelmezett modell végül a lecsavart törzs és végtagok összességéként kerül be egy ládát imitáló, feneketlen, szögletes, üres formába.

A szabóműhely szétszedhető próbababája burkolt utalás lehet az



2.kép

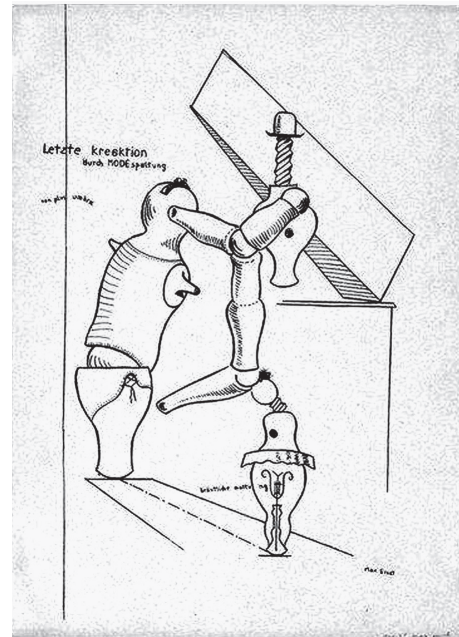


3.kép

halálra is. Ez utóbbi értelemben köthető a gótikus irodalmi hagyományhoz és a freudi pszichoanalízishez.

3.

Oskar Schlemmer (1888–1943) német festő, szobrász, díszlettervező és koreográfus a Bauhaus művészeként az emberi magatartásformákat felmutató absztrakt mechanikus műfiguráival a német romantika, a futurizmus, a konstruktivizmus, a dadaizmus és a metafizikus festészet tapasztalatát is megpróbálta egyesíteni (BENKŐ 2011, 223). A szintézissteremtés igénye vezette az ideális embertípus megalkotása során is, amikor saját korának avantgárd művészeti irányzatait megpróbálta összekap-



4.kép

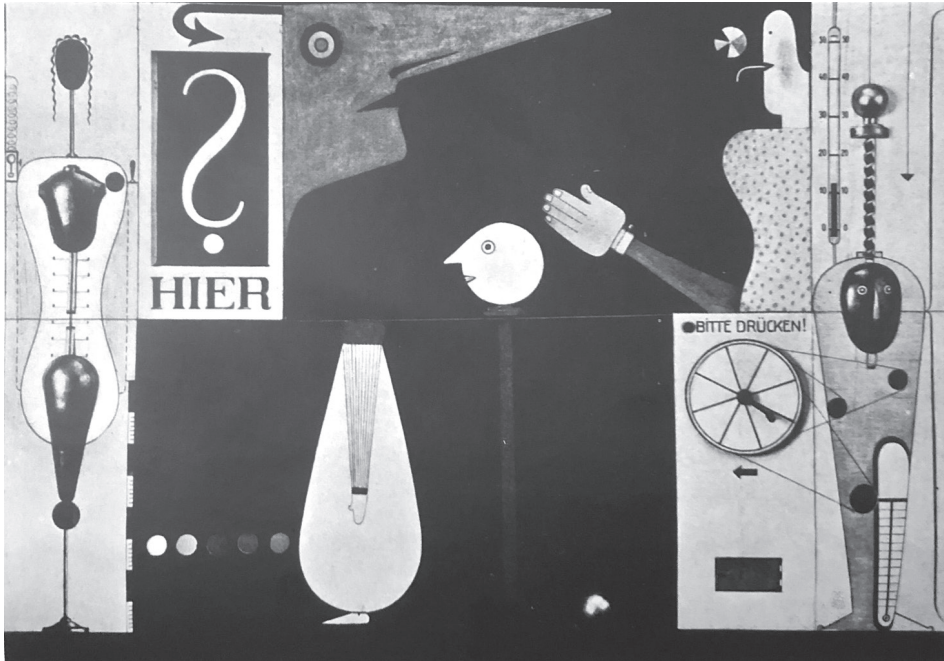
csolni a német romantikával. *Ember és műfigura* [Mensch und Kunstfigur, 1925] (SCHLEMMER 1978, 18–19, 22–24) című művében a következőképpen összegzi ezzel kapcsolatos elgondolását, különös hangsúlyt helyezve Kleist *A marionett-színházról* (1810) szóló esszéjének marionettjére és Hoffmann elbeszéléseinek automatáira:

Az embernek az a törekvése, hogy megszabaduljon kötöttségétől és mozgási szabadságát a természeti határok fölé emelje, az organizmust a mechanikus műfigurával helyettesítette: az automatával és a marionettel. Az egyiket Heinrich von Kleist, a másikat E. T. A. Hoffmann énekelte meg. [...] A mai technikai haladás rendkívüli lehetőségeket nyújt: precíziós gépek, üvegből és fémből készült tudományos berendezések és készülékek, sebészeti művégtagok, fantasztikus katonai és bűváruhák stb. [...] A műfigura lehetővé tesz bármilyen mozgást, bármilyen, bármeddig tartó helyzetet [...]. Hasonlóképpen nagyon fontos jelenség a természetes, „meztelen” embernek az absztrakt figurával való kapcsolatba hozatala; e szembesülés fokozza mindkét lény különösségét. Eddig ismeretlen perspektívák nyílnak meg az érzékfölöttiség és a képtelenség, a pátosz és a komikum előtt (SCHLEMMER 1978, 18 sk.).

Schlemmer totális színházában ennek megfelelően a színész nem lélekkel és érzellemmel bíró lényként, hanem mechanikus instrumentumként jelent meg, pl. fém maszkok, mechanikus térszervező elemek, absztrakt mozgatható díszletek, narrációt nélkülöző, automatikus színpadi akciók felhasználásával.

A homokember történetét transzformáló *Figurális kabinet 1-et* (5. kép) először 1922 elején mutatta be (vö. SCHLEMMER 1978, 23–24, 38). Az absztrakt metafizikai festmény kínálta groteszk vízióban megjelenik kísértő mesterként Spalanzani, valamint egy nőt formáló barométer alakjában maga Olimpia baba is. A metafizikus „laboratóriumban” a testrészek egymástól külön életet élnek, és elvegyülnek a gépalkatrészek között, hatalmas, groteszk kavalkádot hozva létre. Az itt bemutatott világ egyaránt táplálkozik materiális és konceptuális, konkrét és absztrakt, természetes és mesterséges, vizuális és akusztikus elemekből. Miként az Schlemmer saját, a képhez fűzött kommentárjában olvasható: „Egyrészt céllövő bódé – másrészt metaphysikum absztraktum [sic!], keverék, vagyis egyveleg észből és esztelenségből, módszeressé téve szín, forma, természet és művészet, ember és gép, akusztika és mechanika által” (SCHLEMMER 1978, 23 sk.). Ebben a verzióban azonban, a romantikus történettől eltérően, nem Nathanaelnek és Olimpiának, hanem Spalanzaninak kell meghalnia. A metafizikus Mester előadása végén főbe lövi magát, „mert aggódik funkcionális funkciójáért” (SCHLEMMER 1978, 23 sk.) – azaz mert nem képes maradéktalanul eleget tenni a tökéletes gépszerűség kritériumainak.

A romantikából kölcsönzött automatateremtő mester 20. századi ténykedése ennek ellenére nem tekinthető a mechanika diadalának. Miként arra Thomas



5.kép

Schober rámutat, sokkal inkább tanúskodik a Bauhouson belüli két irányzat, a szakrális-expresszionista és a funkcionalista közti vitáról, amelyben Schlemmer mintegy középre helyezte saját magát. Schlemmer a *Figurális kabinetben* létrehozott bizarr, technicizált egyveleg segítségével egyrészt megszabadul a romantikát jellemző démonikus értelmezéstől. Másrészt nem azonosul a technikai eufória képviselőivel sem, mivel nála a mester groteszk halálával végződő technikai csoda feltételezi az ember irányító, kontrolláló szerepét (SCHOBER 1991, 348–350).

4.

Cindy Sherman (1954–) kortárs amerikai fotóművész, filmrendező önmagáról készített fiktív fotói tették ismertté. Sherman az 1980-es évek elején, a posztkonceptuális képzőművész-generáció tagjaként robbant be a köztudatba. Fotósorozatain a legszélsőségesebb női karakterek bőrébe bújott bele, amelyek a környezetnek, a sminknek, a parókáknak, a protéziseknek és a ruháknak köszönhetően erotikus, művészettörténeti vagy horrorisztikus vonatkozásokat kaptak.

A gótikus klisék transzformációja miatt művészete beleilleszkedik a kései avantgárdnak abba a vonulatába, amely bár szívesen merít inspirációt a gótikus

regényekből, már nélkülözi „a spirituális transzcendenciát” és „a historikus nosztalgiát”. Catherine Spooner szerint e vonulat képviselői közé sorolható Cindy Sherman mellett például Rachel Whiteread, Douglas Gordon, Jake és Dinos Chapman, Jane és Louise Wilson vagy Gregory Crewdon is. Sherman azonban a többiekétől eltérően „arra a jellegzetes gótikus feszültségre játszik rá, amely egyfelől a testi undor, másfelől annak a felszíni ’díszekbe’ való áthelyezése között áll fenn” (SPOONER 2006, 16). Így a gótikus irodalom tipikus rémisztő jegyeinek groteszk felhasználásával a figyelmet a valódi vagy művi emberi testrészek materialitására irányítja.

Az 1990-es évek elejétől kiadott, cím nélküli, számozott fotóin már egyre inkább kivonja magát a kép teréből, s olyan szerepjátékokat jelenít meg, amelyeken a gótikus tradíció különböző elemeit használja fel: horrorisztikus térbe helyezett, eltorzított anatómiai bábukat, rémisztő maszkokat, testfestéseket, testprotéziseket. A tradicionális játék babákról megőrzött kép nála összekapcsolódik a nőieség konvencionális képének drasztikus lerombolásával. Bábu az individualitás elvesztésétől, a tárgyasulástól való félelem kifejezői, amelyek saját narratívájuk révén még képesek ellenállni a média keltette sztereotipizálásnak.

Groteszk humorral megjelenített bábu látványosan közvetítenek a romantikus tradícióval rendelkező gótikus élőhalott baba (*living dead doll*) és a gép és élőszervezet fúziójából létrejövő posztmodern kiborg (*cyborg*) között. Nemiségük a „gótikus mechanizmusoknak” köszönhetően meglehetősen bizonytalan. Az élőhalott baba mindig feminin vonásokat hordoz, neme mégis megállapíthatatlan. A kiborg pedig a nemi szerepek választhatóságát, átjárhatóságát vagy épp az azok teljes közömbösségét hirdeti. Nem véletlen, hogy mindkettőnek a queer elmélet kölcsönöz háttérrel, amely transzgender jellegéből adódóan divatellenes, definícióellenes és anti-identitáspolitikai (lásd JAGOSE, 2003).

Sherman 1990-es években közreadott fotósorozatában Olimpia baba történetének kései avantgárd változataként értelmezhető többek között az 1994-ben készült, No. 302-es darab. A biológiai manipulációkat sugalló képen egy horrorfilmbe illően sminkelt, „élőhalott” bábu üldögél kifacsarodott végtagokkal, szervek nélküli üres belsejéből pedig egy másik élőhalott nő lefelé fordított feje bukkan elő (6. kép). Az 1999-es, No. 344 fotón felfedezhetjük magát az erőszakot egy kalapácsos gyilkos víziójában. A darabokból összetákolt bábu lábai között egy épp megszületett vagy agyonvert gyermek véres torzója látható, groteszk utalással az anyaöl és a sírgödör közti párhuzamra. A brutális aktus közben ugyanis mindkettőjüket elnyeli a WC-lefolyó (STURZ 2000) (7. kép). Az ugyanebben az évben bemutatott No. 342 képen már a csonkolás végeredményeként fennmaradt, temetetlen hulla szétszórt testrészei láthatók (8. kép). A fotók súlyos morális kérdéseket vetnek fel, jóllehet horrorisztikus jellegükben sem hagynak kétséget afelől, hogy pusztán ügyesen összeillesztett, kifestett és elrendezett orvosi anatómiai bábukat mutatnak be.



6.kép



7.kép



8.kép

A nemi szerepek átjárhatóságát vagy közömbösségét hirdető Sherman-babákhoz társuló érzés már nem írható körül a freudi *unheimlich* kifejezéssel, mivel nem értelmezhető a természet-kultúra, férfi-női, élő-holt, kísérteties-meghitt dualizmusok mentén. Sokkal inkább alkalmazható rá a Julia Kristeva által bevezetett *abjection* (elutasítás, viszolygás) fogalma, amely magába gyűjti mindazt, ami társadalmilag elfogadhatatlan számunkra. A francia *abjection* terminus a latin *abiectus*-ból ered, amelynek jelentései közé tartozik: az elutasított, visszataszító, gyalázatos, ocsmány. Kristeva szerint „nem a tisztaság vagy az egészség hiánya az, ami viszolygást okoz, hanem az, ami megsérti az identitást, a rendszert, a rendet. Ami nem

tartja tiszteletben a határokat, a helyeket, a szabályokat. A köztes, a kétértelmű, a keverék” (KRISTEVA 1982, 4). Émelygést kelt, mert azokat a dolgokat foglalja magában, amelyek lét és nemlét határán állnak, s tartalmuk olyan iszonyatos, hogy megpróbáljuk száműzni őket gondolatainkból. Kristeva elmagyarázza az *abjection unheimlich*től való eltérését is: „Lényegileg különbözik a »kísértetiesség«-tól, erőszakosabb is, a viszolygás azáltal alakul ki, hogy az ember nem ismer fel semmi olyat, ami közel áll hozzá: semmi sem »ismerős« (*heimlich, familier*), még egy szemnyi emlék sem” (KRISTEVA 1982, 5). Az *abjection* tehát egyrészt bármely olyan kevert jelenségre utal, amely hibrid voltánál fogva felidézi a viszolygás tapasztalatát identitás és nem-identitás határán; másrészt azon elviselhetetlen eszmék, érzelmek, dolgok eszközeként szolgál, amelyeket el kell távolítani magunktól. Valami, ami félelmetes, mégis lenyűgöző. Nem bírjuk elviselni a látványát, ugyanakkor nem vagyunk képesek szabadulni tőle (lásd KELLY 2007, 144).

A Cindy Sherman cím nélküli fotóin szerepeltetett anatómiai bábok már csak közvetve, a gótikus tradíció kliséivel utalnak vissza Hoffmann *A homokember* című művében ábrázolt világra. Fontos különbségnek tekinthető, hogy Hoffmann-nál az alkotás-rombolás folyamata során még olyan kettősségek állnak elő, amelyek a démoni tudomány vagy a pszichológia által megmagyarázhatók. Ezzel szemben Sherman alakjai teljességgel mellőzik a démoni mágiát, ugyanakkor inspirálódnak a kortárs orvostudomány vívmányaiból (pl. plasztikai sebészet, implantáció, genmanipuláció). Ezek a bábuk hibrid, köztes jellegükből adódóan elbizonytalanítják a természetes és mesterséges, emberi és gépi, élő és holt kettősségét, a végéig kifizítve a normatív határokat. Az identitásról, társadalmi rendről alkotott elképzelések tudatos megsértésével sokszor viszolygást, undort, iszonyt keltenek a szemlélőben. Az általuk megidézett horrorisztikus képek már nem magyarázhatók meg az 'unheimlich'-ban rejlő ismerős ismeretlen tapasztalatával. Épp ellenkezőleg, sokszor olyan dolgokról, történekekről közvetítenek, amelyek ellentmondva a meglévő ismeret- és tapasztalatrendszernek, sokkolóan elviselhetetlenek lesznek, s emiatt váltják ki az eltávolítás aktusát.

Konklúzió

E. T. A. Hoffmann Olimpia babájának itt tárgyalt, 20. századi avantgárd képzőművészeti alakváltozatai mind a gótikus irodalom tradíciójának sötét, hátborzongató atmoszférájából táplálkoznak. Max Ernst, Oscar Schlemmer és Cindy Sherman egyéni, groteszk szemléletmódot érvényesítve használják fel a 19. századi gótikus irodalom egyik kedvelt toposzát, a laboratóriumi körülmények között teremtett mesterséges ember/nő alakját, ahol a teremtés szörnyű következményeket von maga után. *A homokember* című novella ebben a vonatkozásban azért kaphat kitüntetett szerepet náluk, mert Hoffmann sikeresen illeszti bele egy gótikus el-

beszélés kereteibe a felvilágosodás kori androidokkal kapcsolatos hétköznapi ismereteket és a műemberteremtést kísérő romantikus ideológiákat. Mindeközben olyan, a fantasztikumon túlmutató lélektani problémákat vet fel, amelyeket elsőként majd a freudi pszichoanalízis tesz tudományos megfigyelés tárgyává. Ilyen például a múlt mint az erőszak helye, amely kísérteteivel rátelepszik a jelenre, a visszatérő gyerekkori traumák, amelyek örülethez vagy halálhoz vezetnek, az ember saját félelmeibe való bebörtönzöttsége, vagy a narcisztikus szerelem és az aberrált szexualitás kérdése (SPOONER 2006, 7–30).

Olimpia alakjában leginkább a teremtő és a gép és az ember, illetve a mesterséges és az organikus kapcsolatának a kérdése kerül náluk a figyelem középpontjába. Ennek ellenére éles határvonalak húzhatók a romantika, a korai avantgárd és a késő avantgárd kor Olimpia-értelmezései között. Míg a romantikában az embergép az ördögi praktikákkal karöltve járó tudomány manipulációjának eredménye, addig a korai avantgárdban az emberről alkotott idealista képet megkérdőjelező csúcsmechanika képviselője, a késő avantgárdban pedig már leginkább az önmagának elégséges tudomány hibrid elektrotechnikai-biológiai konstrukciója, amely a transzhumán kor előhírnöke lesz.

Schlemmer *Figurális kabinetjének* metafizikus laboratóriuma utal vissza a legnyilvánvalóbban a gótikus romantikára. Az automatákhoz kapcsolódó kísérteties érzést azonban háttérbe szorítja nála a mechanizmusok győzelme okozta, korántsem felhőtlen öröm. Jelzi ezt a mű két fontos szereplőjéhez, az alkotó/teremtő Spalanzanihoz és az alkotásához/teremtényéhez, Olimpiához való ambivalens viszonya is. Groteszk szemléletmódja Olimpia barométerré stilizált alakjában mindenekelőtt a mechanikus szerkezet tökéletességét ünnepli, meglátva benne a Bauhaus színház szereplőinek archetípusát. Ugyanakkor Spalanzaninak, a kabinetet teremtő mesternek a zűrzavaros technikai tevékenységével, öngyilkosságával, valamint a megalkotott mechanizmusok színpadi kontrollálásával megkérdőjelezi a technikába vetett feltétlen bizalmat.

Ernst korai avantgárd periódusából származó *Fiat modese*, amely szintén bevallottan merít a gótikus romantika tradíciójából, Olimpia szétszedésének a hoffmanni jelenetét veszi elő. A „Letzte kresktion” feliratú könyvmanőkenjével úgy torzítja el Olimpiát, hogy ezzel megelőlegezi Cindy Sherman horrorisztikus anatómiai bábuit. Egyrészt azért, mert a divat éltetése itt átfordul elutasításba, miáltal a szétszedett és eltorzított baba a sztereotip nőideált megtestesítő plasztikikon kritikája lesz. Másrészt azért, mert a mai szemlélő számára burkoltan azt sugallja, hogy nemcsak a babák, hanem minden élőlény tárgyiasítható, a nemi jellegtől és a személyes jellegetességektől való gépies megfosztás pedig az emberi természet lerombolásához vezet.

Sherman itt tárgyalt számozatlan fotóin a horrorisztikusan elrendezett groteszk anatómiai babák már inkább csak a gótikus klisék és szerepjátékok által kínált asszociációval idézik meg Olimpia alakját. Ezek az organikus és a mecha-

nikus vegyítésével előállított, majd széttroncsolt babák egyrészt reakciók arra a rossz közérzetre, amelyet a természetesnek és a mesterségesnek a media által kreált konstrukciója vált ki a 90-es évek elejének Amerikájában. Másrészt a transz-humanizmus által piedesztálra emelt új kevert faj előhírnökei is, amelyek hibrid jellegüknel fogva elbizonytalanítják a jól értelmezhető kettősségek határát, miáltal a nézőben előhívják a freudi 'unheimlich'-hal szemben az 'abjection' tapasztalatát.

Bibliográfia

- BENKŐ Krisztián (2011), *Bábok és automaták*, Budapest, Napkút.
- FREUD, Sigmund (2001), A kísérteties, ford. Bókay Antal és Erős Ferenc, in ERŐS Ferenc (szerk.), *Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások*, Budapest, Filum, 245–281.
- HILSCHER, Eberhard (1992), Hoffmanns poetische Puppenspiele und Menschmaschinen, in Ludwig ARNOLD, *Text und Kritik (E. T. A. Hoffmann)*, München, Taschenbuch, 20–32.
- HOFFMANN, E. T. A. (1982), A homokember, ford. Barna Imre, in uő, *Az arany virágcserep*, Budapest, Európa, 101–138.
- JAGOSE, Annamarie (2003), *Bevezetés a queer-elméletbe*, Budapest, Új Mandátum.
- JENTSCH, Ernst (1906), Zur Psychologie des Unheimlichen, *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 22. August, 195–198., 23. August, 203–205.
- KELLY, Hurley (2007), Abject and Grotesque, in Catherine SPOONER–Emma McEVOY (szerk.), *The Routledge Companion to Gothic*, New York, Routledge, 137–146.
- KOFMAN, Sarah (1991), The Double is / and the Devil. The Uncanniness of the Sandman (Der Sandmann), in uő, *Freud and Fiction*, ford. Sarah Wykes, Cambridge, Polity Press, 119–162.
- KRISTEVA, Julia (1982), *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, ford. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press.
- MAGYAR László András (1992), *A műember története*, Budapest, Akadémiai.
- MASSCHELEIN, Anneleen (2011), *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, Albany, State University of New York Press.
- METELING, Arno (2009), Automaten, in Detlef KREMER (szerk.), *De Gruyter Lexikon, E. T. A. Hoffmann, Leben–Werk–Wirkung*, Berlin, Walter de Gruyter, 484–487.
- REISENFELD, Robin (1997), *Max Ernst: Fiat modes pereat art = Let there be fashion, down with art*, URL: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_248_300331282.pdf, (2020. 02. 27.)
- ROSENKRANZ, Karl (1990), *Ästhetik des Hässlichen*, Leipzig, Reclam.
- SAUER, Lieselotte (1990), Romantic Automata, in Gerhard HOFFMEISTER (szerk.), *European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes and Models*, Detroit, Wayne State University, 287–306.
- SEGBRECHT, Wulf (1996), Krankheit und Gesellschaft. Zu E. T. A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin, in uő, *Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E. T. A. Hoffmanns*, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Párizs – Bécs, Peter Lang, 61–90.

- STEINECKE, Hartmut (1988), Kommentar, in uő (szerk.), *E. T. A. Hoffmann Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker, 558–562.
- STURZ János (2000), Cindy Sherman útja szerepek és maskarák között. Ezredvégi álarcosbál, *Fotóművészet*, 2000/5–6. URL: http://www.fotomuveszet.net/korabi_szamok/200056/cindy_sherman_utja_szerepek_es_maskarak_kozott?PHPSESSID=f5529b0c6e9cabe7fa5a18db5a6eec5f, (2020. 02. 27.)
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1857), *Sämmtliche Werke*, szerk. Karl Friedrich SCHELLING, Stuttgart, Cotta, 1856–1861, II. szekció, 2. kötet, *Philosophie der Mythologie*
- SCHLEMMER, Oskar (1978), Ember és műfigura, in Oskar SCHLEMMER, MOHOLY-NAGY László, MOLNÁR Farkas, *A Bauhaus színháza*, Budapest, Corvina, 7–24.
- SCHOBER, Thomas (1994), *Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer*, Stuttgart, M und P, Wissenschaft und Forschung.
- SPOONER, Catherine (2006), *Contemporary Gothic*, London, Reaktion Books.

A képek forrásai

1. kép: ERNST, Max (1920), *Fiat modes pcreat ars*, címlap, URL: https://www.moma.org/collection/works/100600?artist_id=1752&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, (2020. 02. 27.)
2. kép: ERNST, Max (1920), *Fiat modes pcreat ars I.*, URL: https://www.moma.org/collection/works/91112?artist_id=1752&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, (2020. 02. 27.)
3. kép: ERNST, Max (1920), *Fiat modes pcreat ars II.*, URL: https://www.moma.org/collection/works/91108?artist_id=1752&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, (2020. 02. 27.)
4. kép: ERNST, Max (1920), *Fiat modes pcreat ars III. („Letzte kresktion“)*, URL: https://www.moma.org/collection/works/91110?artist_id=1752&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, (2020. 02. 27.)
5. kép: SCHLEMMER, Oskar (1922), *Figurális kabinet*, URL: <https://www.moma.org/collection/works/34949>, (2020. 02. 27.)
6. kép: SHERMAN, Cindy (1994), *Cím nélkül*, No. 302, URL: <https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/inverted-odysseys-111699-012900/cindy7/>, (2020. 02. 27.)
7. kép: SHERMAN, Cindy (1999), *Cím nélkül*, No. 344, URL: <https://www.phillips.com/detail/CINDY-SHERMAN/NY010307/271>, (2020. 02. 27.)
8. kép: SHERMAN, Cindy (1999), *Cím nélkül*, No. 342, URL: <https://www.phillips.com/detail/cindy-sherman/UK010317/129>, (2020. 02. 27.)

GERA JUDIT

A szerelem és az öngyilkosság összekapcsolása a magyar és a holland romantikában

Petőfi Sándor *A szerelem országa* (1847) és François Haverschmidt *Zelfmoordenaar* [Az öngyilkos] (1852) című versének összehasonlító elemzése

Tanulmányomban két olyan költő versét hasonlítom össze, akik a nyelv és az irodalom ismertségét tekintve nem a centrumhoz, hanem a perifériához tartoznak: egy magyarét egy hollandéval, konkrétan Petőfi Sándor *A szerelem országa* című költeményét François Haverschmidt *De zelfmoordenaar* [Az öngyilkos] című versével. Tekintettel arra, hogy az összehasonlítás a két vers szoros olvasásán alapszik, álljanak itt mindjárt, egymás mellett. A holland vers szövegét saját (nem a formai jegyekre, hanem a tartalomra koncentráló) fordításomban közlöm.

Piet Paaltjens: *De zelfmoordenaar*

In het diepst van het woud
– 't Was al herfst en erg koud –
Liep een heer in zijn eentje te dwalen.
Och, zijn oog zag zoo dof!
En zijn goed zat zoo slof!
En hij tandknerste, als was hij aan 't malen.

„Harriot!” dus riep hij verwoed,
„k Heb een adder gebroed,
Neen, erger, een draak aan mijn borst hier!”
En hij sloeg op zijn jas,
En hij trapte in een plas;
't Spattend slik had zijn boordjes bemorst schier.

En meteen zocht zijn blik
Naar een eiketak, dik
Genoeg om zijn lichaam te torschen.
Daarna haalde hij een strop
Uit zijn zak, hing zich op,
En toen kon hij zich niet meer bemorsen.

Het werd stil in het woud
En wel tienmaal zo koud,
Want de wintertijd kwam. En intusschen
Hing maar steeds aan zijn tak,
Op zijn doode gemak,
Die mijnheer, tot verbazing der musschen.

En de winter vlood heen,
Want de lente verscheen,
Om opnieuw voor den zomer te wijken.
Toen dan zwierf – 't was erg warm –
Er een paar arm in arm
Door het woud. Maar wat stond dát te kijken!

Want, terwijl het, zoo zacht
Koozend, voortliep en dacht:
Hier onder deez' eik is 't goed vrijen,
Kwam een laars van den man,
Die daar boven hing, van
Zijn reeds lang verteerd linkerbeen glijen.

„Al mijn leven! van waar
Komt die laars?” riep het paar,
En werktuigelijk keek het naar boven.
En daar zag het met schrik
Dien mijnheer, eens zo dik
En nu tot een geraamte afgekloven.

Op zijn grijzende kop
Stond zijn hoed nog rechtop,
Maar de rand was er af. Al zijn linnen
Was gerafeld en grauw.
Door een gat in zijn mouw
Blikten mieren en wurmen en spinnen.

Zijn horloge stond stil,
En één glas van zijn bril
Was kapot en het ander beslagen.
Op den rand van een zak
Van zijn vest zat een slak,
Een erg slijmrige slak, stil te knagen.

In een wip was de lust
Om te vrijen gebluscht
Bij het paar. Zelfs geen woord dorst het te spreken.
't Zag van schrik zóó spierwit
Als een laken, wen dit
Reeds een dag op het gras ligt te bleeken
(PAALTJENS 2003, 46–47)

François Haverschmidt: *Az öngyilkos (1852)*

Sűrű mélyén egy erdőnek
– Ősz volt már és bitang a hideg –
Magányosan egy uraság bolyongott.
Ó, a szeme oly fénytelen, tompa!
Testén slampos ruházata!
Mint ki kérődzik, foga csikorgott.

Jaj! így kiált mérgesen
„Kígyót melengettem,
Nem, még rosszabbat, sárkányt a keblemen!”
Öklével kabátjára csapott,
S egy pocsolyába lépett legott;
A felcsapó sár már-már gallérját kente be.

Máris csak azt leste,
Oly vastag tölgyfaág lenne-e,
Mely elbírná a testét.
Zsebéből kötelet vett elő
Így akasztotta magát fel ő
S nem sározódott be többé.

Az erdőre csend szállt le
És tízszer oly hideg lepte be
Mert beköszöntött a tél. Ez alatt
Az az úr csak lógott, lógott
Szépen, nyugodtan az ágon ott,
A verebek de jól elámultak.

A tél pedig elszállt,
Mert a tavasz beállt,
Hogy majd helyt adjon a nyárnak.
És arra sétált – a hőség nagy volt már –
Egymásba karolva egy pár
Az erdőn át. Álluk is leesett, mit láttak!

Mert miközben oly gyengéden
Ölelkezve jártak, s eszükbe ötlött éppen:
E tölgy alatt nyílhat a szerelem,
Egy férfiú csizmája ki ottan
A fán felettük csüngött, lecsusszant
Rég elszáradt lábáról szépen.

„Ördög és pokol! E csizma
Honnan?” kiált a párocska
S közben felpillantott a magasba.
És ott, minő látomás,
Az egykor korpulens uraság
Immár csontvázzá sorvadva.

Kalapja odafenn, deres fején
Még ott ült szépen a helyén,
De a széle megkopott. Gatyája
Rojtos és szürke volt.
Kabátujján megannyi folt
Hangyák, kukacok, pókok tanyája.

Órája megállt,
Pápaszeme bal üvege párás
Szétrepedt a jobb.
Mellényzsebe szélén
Egy csiga ült békén
A rágicsáló csiga jaj de nyálkás volt.

Egy szempillantás és huss
A szerelem lángja kialudt
A párban. Szava is elakadt.
Orcája az ijedtségtől oly sápadtnak tűnt
Mint a lepedő, mi kiterítve a fűn
Fehéredik reggeltől estelig.

Petőfi Sándor: *A szerelem országa* (1847)

Álmodtam a minap....
Már nem tudom, hogy ébren-e vagy alva?
Csak azt tudom, hogy álmodám.
Ah, milyen szép álom vala!
Most a midőn leírom,
Kezem még most is reszket.... a gyönyörtől!
Ballagva mentem hosszú úton,
Azaz, hogy nem ballagva,
Sőt inkább sebesen,
Mert puszta volt a táj, a merre jártam,
Olly puszta, olyan prózai,
E tájnak csak lakói voltak
Még prózaibbak....
Olly szenvedélytelen, nyugott pofák!
Siettem el, siettem el,
Hogy mentül hamarabb
Mögöttem hagyjam e
Boszantó tájt s boszantóbb arczokat.
Elvégre értem egy magas kerítést,
A mellynek gyémánt kapujára
Ez volt fölírva szivárvány betűkkel:
„A szerelem országa.”
Vágy-szomjasan
Kaptam meg a kilincset
És bényiték;
S mit láttam! égi látomány!
Előttem állt a legdicsőbb vidék,
Minőt a festők és a költők
Művészi mámorukban
Teremteni csak képesek,
A millyen tán csak a paradicsom volt.
Virító széles hosszú völgy
Ezer virággal s oly nagy rózsafákkal,
A mekkorák másutt a tölgyek.
Középütt sétált egy folyó,
És vissza-visszafordult
A helyre, mellyet egyszer elhagyott már,
Mikéntha fájna nékie
Végképen elszakadni tőle.

A láthatár szegélye
Regényes kősziklák valának,
Mellyek fején
Arany felhők lebegtek
Fürtök gyanánt.
Elálmélkodva néztem e vidéket,
Feledve még az ajtót is betenni,
Midőn beléptem.
Sokáig álltam a küszöbnél,
Mig végre szinte öntudatlanul
Beljebb-beljebb vont a vidék varázsa.
Először is virágos réteken
Mentem keresztül. Ifju emberek
Jártak körülöm, mindegyik
Lehajtott fővel, mintha tűt keresne.
Kiváncsi lettem és megkérdezém,
Hogy mit keresnek olyan gondosan?
S felelt egy, hogy mérges füvet.
Mérges füvet? s mivégre?
„Hogy kifacsarjam s megigyam levét.”
Megdöbbenék s gyorsan tovább haladtam,
S fáradva értem
Az első rózsafához,
S alája ültem, hogy ott megpihenjek,
De a midőn letelepedtem,
Oh borzalom! fejem fölött
Egy ifju lógott fölakasztva.
Elrohanék a másik fához
S a harmadikhoz és a negyedikhez
És így tovább, mindig tovább,
De nem pihenheték sehol,
Mert mindenik fán
Függött egy ember.
Túl a folyón, túl a folyón!
Gondoltam, ott a boldog szerelem.
S szaladtam a folyó felé.
Csónakba ültem, s gyorsan evezék,
De hűnyt szemekkel,
Mert a habokban egy-egy holt tetem
Ütötte föl magát,
S a partról, mint a megriasztott békák,

Ugráltak be ifjak és leányok.
 Átértem a vizen,
 S ah, itt is mindenütt
 A régi látomány!
 Méregpohár, akasztott emberek,
 Mindenhol ez. mindig csak ez,
 S hátul a sziklák ormiról
 Veték le mások magokat,
 S alatt a völgynek éles kövein
 Kifecscsent szívökből a vér
 S fejből a velő.
 Kétségbeesve nyargalék
 Minden felé, minden felé,
 De mindenütt a régi látomány:
 Dúlt arcok és öngyilkolás!...
 Csupán csak a táj és az ég mosolygott.
 (PETŐFI 1974, 746–749)

Elemzés

Petőfi *Az öngyilkosnál* öt évvel korábban, 1847-ben írta *A szerelem országa* című hosszú költeményét. A már első olvasásra is szembetűnő párhuzamok tárgyalása előtt érdemes szemügyre venni a kétségtelenül meglévő különbségeket is. A formát illetően Petőfinél jambikus lejtésű, váltakozó szótagszámú sorokat találunk, számtalan áthajlással. Verse egyetlen, rímtelen hosszú strófából áll. Haverschmidt hagyományosabb formát választ, hatsoros, egyedi anapesztikus strófákba – szám szerint tízbe – szervezi mondanivalóját. A strófák rímképlete: aabccb, egyfajta ölelkező rím. Petőfinél a sok enjambement, Haverschmidtnél az anapesztikus lejtés teremti meg az izgatott dikció úzótt tempóját.

A költői beszédhelyzet is eltér: Petőfinél a lírai én egyes szám első személyben egy látomást beszél el – „Álmodtam a minap...” s a történetben végig érezni e lírai én személyes jelenlétét, zaklatottságát és érintettségét. A holland versben egyes szám harmadik személyben, távolságtartóan, a kívül álló pozíciójából mesél egy láthatatlan narrátor, aki olykor átadja a szót a vers szereplőinek.

Míg Petőfinél az öngyilkosság képe megsokszorozott, extenzív kiterjedésű, és közvetlenül a lírai én horrosztikus, szürreális, rémálomszerű élményeként tárul elénk, addig Haverschmidtnél premier plánban látjuk az egyetlen öngyilkos figura naturalisztikus részletekben tobzódó, inkább analitikus képét. A Petőfi-vers egy világállapot filozófiai és panoramikusan világ-térképét tárja elénk, míg Haverschmidt verse egyetlen jelenetre koncentráló zsánerképre emlékeztet inkább.

Következzen ezek után a párhuzamok számbavétele és elemzése. Mindkét vers viszonylag hosszú terjedelmű, narratív karakterű: történetet mesélnek, a szerelmi idillnek a halállal történő konfrontációját jelenetezik a hyperbola retorikai eszközzel, mely a kifejezésmód felfokozott érzelmi töltetében, erősen vizuális karakterében, ironikus és groteszk modalitásában ölt testet.

A retorikai felütés mindkét versben egy olyan térbe helyezi a versbeli szituációt, amely látszólag kiemelkedik a hétköznapi világ megszokott környezetéből. Petőfinél a tudat mélyén lebegő álmom: „Álmodtam a minap”, Haverschmidtnél az erdő mint a meséből ismert próbatételek szimbolikus tere indítja el a szöveget: „Sűrű mélyén egy erdőnek.” Az első sorok után mindkét versben központosítás akasztja meg az elemelt terekre vonatkozó határozott, tömör kijelentést. Petőfi a három pont után a második sorban bizonytalanítja el, hogy valódi alvás közben látott álmomról van-e szó: „Már nem tudom, hogy ébren-e vagy alva?”, Haverschmidtnél a gondolatjelezés veszi elejét az erdő további romantikus, mesei felstilizálásának: „– Ősz volt már és bitang hideg –.” Még mielőtt az olvasó beleringatná magát az álmom és a mese magával ragadó világába, máris ki kell, hogy jőzanodjon, s ismét a hétköznapiok kiábrándító józanságában találja magát.

Petőfinél a látomásos, idillikus kezdetet ismét relativizáló korrekció követi „Azaz, hogy nem ballagva, / Sőt inkább sebesen”, mely humorisztikus hatás kelt. A korrekció ugyanis csak formai, valójában abszurditást fejez ki – nem lehet saját ballagásunkat hirtelen sebesen haladó mozgással összetéveszteni. Ha a vers álmom-fikcióját elfogadjuk, akkor persze igen, hiszen az álomra jellemzőek az efféle éles váltások. Viszont az álmom valódi, alvás közbeni álmom mivoltát az előző sor már megkérdőjelezte. A vers bevezető részének folytatása az álomnak a lírai-romantikus jellegét végképp kipukkasztja: „Mert pusztá volt a táj, a merre jártam, / Olly pusztá, olyan prózai, / É tájnak csak lakói voltak / Még prózaibbak... / Olly szenvedélytelen, nyugott pofák!” Haverschmidtnél hasonló folyamatnak vagyunk tanúi: a „Sűrű mélyén egy erdőnek” romantikus, mesei hangulatát nemcsak a már említett gondolatjeles sor, hanem az ataraxiás kérődzés és felzaklatott lelkiállapot váltja fel: „Magányosan egy uraság bolyongott. / Ó, a szeme oly fénytelen, tompa! / Testén slampos ruházata! / Mint ki kérődzik, foga csikorgott.” Az ősz elmúlást, halált magában foglaló, lírai, patetikus jelentésmezője és a bitang jelző összekapcsolása, a magány, a bolyongás, az „Ó” aposztróf fennköltsege, a fogcsikorgatás a romantikus-gótikus horror kifejezői. A második versszakban a vers narrátora átadja a szót a bolyongó uraságnak, akinek indulatos szavait, bombasztikus gesztusát a sár felcsapódása kíséri: „Öklével kabátjára csapott, / S egy pocsolába lépett legott; / A felcsapó sár már-már gallérját kente be.” Mind a két költő „deretorizál”, ahogy Fried István a jelenséget nevezi, minek következtében a lírai sodrást a prózai részletek minduntalan megakasztják (FRIED 2007, 186).

A „felvezető”, elidegenítő effektusban gazdag részek után mindkét versben fordulat következik be. Petőfinél a lírai én elérkezik a szerelem országát szegé-

lyező kerítéshez, s a gyémántkapun belépve egy idillikus táj bontakozik ki, mely mindenben ellentéte a vers előző részében részletezett prózai világnak. Haverschmidtnél az öngyilkosság körülményei, az öngyilkos bemutatása és maga az öngyilkosság után áll be a fordulat az ötödik versszakban: a tél elmúltával beköszönt a tavasz, az erdőben megjelenik az egyik fa tövében szerelmeskedni vágyó párocska. Jól látható, hogy mindkét vers alapszerkezetét és retorikáját az álom, illetve az erdő romantikus közhelyeiből kiinduló hétköznapiság, a felfelé ívelő, ringató, romantikus idill, majd az azt újra kioltó groteszk hétköznapiság váltakozása alkotja.

Figyelemre méltó a két vers zárlatának szerkezeti hasonlósága. Petőfinél mint-ha a vers narrációja kilépne az én-perspektívából, s az előző sor három pontja által létrehozott pillanatnyi szünet után egy mindent tudó, kívülálló, a vers világát felülről és kívülről szemlélő narrátor hangja összegezné a látottakat: „Dúlt arcok és öngyilkolás!... / Csupán csak a táj és az ég mosolygott.” Az utolsó sor csak látszólag zárja le a verset, sugall harmóniát, valójában – a vers logikájának ellentmondó látszatidilljével – éppen nyitva hagyja a szöveget, és tragikus felhangot kölcsönöz neki. A versvilág egyszerre egy másik perspektíva felől és felé nyílik ki. Az utolsó előtti sor klimaxa után az utolsó sor hátborzongató tárgyilagossággal konstatálja a tájnak az általánossá növesztett emberi tragédia feletti közönyét. A mosoly itt nem feloldó, felemelő gesztus, hanem az empátia vérfagyasztó hiánya, a teljes nihil felé mutat. A sorozatos öngyilkosságok tragikumuma a semmibe vész.

E zárlat meglepő párhuzamát látjuk Haverschmidt utolsó versszakának utolsó két sorában. Ugyanúgy megszakad az öngyilkos és a látványára reagáló párocska leírásának folyamata, mint Petőfinél az öngyilkosoké, de itt, az utolsó két sorban, egy hasonlatban következik be a vers kinyitása: „Mint a lepedő, mi kiterítve a fűn / fehéredik egy álló nap alatt.” A vers zárlata itt is egy kitáguló teret jelenít meg. A lenvásznaknak egy a 16. századtól kezdődően Haarlemhez és Leidenhez is köthető, mind a textiliparban, mind a magánháztartásokban jól bejáratott, mindennapi technikája ellenpontozza a szerelmespár döbbenetét. A textilanyagoknak a szárítása s egyben fehérítése mint téma egyébként több holland 17. századi tájképen is megjelenik, így például a haarlemi származású Jacob van Ruisdael *Haarlem látképe fehérítő mezőkkel* (kb. 1670–75) című festményén. Ráadásul a fehér lepedők éppen úgy képezhetik a szerelmeskedés egyik kellékét, mint a halotti leplet, így egyfajta mise en abyme-ként önmagukban hordozzák a vers alapeszméjét: a szerelem és a halál szomszédságát, összefonódását. Haverschmidt verszárlata ugyanúgy tágabb perspektívába helyezi a vers tematikáját, mint Petőfi: ég és föld madárperspektívából látszik, a természet és az emberi világ közönye teljes. Míg a két versben mindvégig a véges emberi élet paródiáját látjuk, addig a zárlatokban a végesnek az abszolút általi relativizálása történik meg. Mind a mosolygó táj, mind pedig a tágas mezők az abszolútum illuzórikus, végtelen tisztaságával ellenpontozza a véges emberi élet önpusztításának tragikumát. Ugyanakkor az e tájak

díszletei között lejátszódó öngyilkosságok erősen relativizálják magát az e tájak által képviselni hivatott abszolútumot.

Verseik allegóriák, melyek a schlegeli modellnek megfelelően szoros kapcsolatban állnak az iróniával. Az allegória véges módon nyit a végtelenbe, az irónia összekötöttest képez az univerzális és az individuális között, mely a határokat átlépő fantázia eszközével válik lehetővé. Az önteremtésnek, az önkorlátozásnak és az önrömbölésnek eszköze egyszerre.

Mivel magyarázható a két vers közötti párhuzam?

Ha két irodalmi jelenség között ilyen szoros párhuzamokat látunk, akkor ez valamilyen korrelációra utal. Hans Reichenbach (1891–1953), német tudományfilozófus elmélete szerint nincs a világ jelenségei között korreláció anélkül, hogy azt ne valamilyen kauzális folyamat hozná létre. A korrelációt létrehozó kauzális folyamatnak két alapvető sémáját különböztetjük meg: a direkt kauzális hatáson alapulót vagy a közös ok típusút (E. SZABÓ ET AL 2010, 78). Vegyük végig tehát az itt felsorolt oksági lehetőségeket. Ha a két vers között direkt kauzalitás lenne, ez azt jelentené, hogy az egyik költő hatott a másikra. Mivel Petőfi verse született előbb, ezért csak az ő Haverschmidtre gyakorolt hatásáról lehetne szó. Ez azonban kizárható. Kertbeny Károly *Gedichte* című, 1849-ben megjelent fordításkötetében nem szerepelt a *Szerelem országa*, ahogy ez Fekete Sándor tanulmányából (1973) egyértelműen kiderül. Az 1947-es *Összes költemények* volt ugyanis a forrása Kertbeny Károly német fordításkötetének (*Gedichte von Alexander Petőfy*, Frankfurt am Main 1849). Ebben azonban nem szerepelhetett a *Szerelem országa*, mert a magyar nyelvű kötet, amelyen a német fordítás alapult, 1847. március 15-én jelent meg, a vers pedig később, 1847 októberében íródott. Nincs tehát direkt kauzalitás a két vers között.

Ezek után közös ok típusú magyarázatot kell keresnünk a két vers közötti korrelációra. Magától értetődően fordulok tehát azon társadalmi kontextusok felé, amelyben a két vers megszületett. Feltételezem, hogy e kontextusok párhuzamai jelenthetik a keresett közös okot. Ám ebben is csalódnom kell: Petőfi és Haverschmidt tökéletesen más életutat jártak be, és tökéletesen különböző társadalmi háttérben alkottak. Petőfi életútjának bemutatására nincs szükség, a holland költőére azonban annál inkább.

François Haverschmidt (1835–1894) a fríz Leeuwardenben született. Tehetős, középpolgári családban nevelkedett, anyagi gondjai nem voltak: apja patikusként és borkereskedőként dolgozott, anyja lelkészcsaládból származott. 1852-ben iratkozott be a Leideni Egyetem teológiai fakultására. Élete legboldogabb korszakát töltötte egyetemi diáktársai között, anyagi háttére sok mindent lehetővé tett számára, nem vetette meg az italt és a szerelmet sem. Emellett már ekkor jelentkeztek a később egyre erősödő depresszió tünetei. Egyrészt a boldog egyetemi élet mel-

lett folyamatosan, intenzíven és fájdalmasan visszavágyott idilli gyermekkorába, másrészt már leideni évei alatt kialakult heves szorongása a haláltól. Tanulmányai végeztével különböző kisvárosokban végzi lelkészi munkáját, amely nem mindig zökkenőmentes. A teológiai modernizmus híveként ugyanis, gyakran uszítják el-lene közösségét lelkésztársai. Már egyetemi évei alatt megalkotja alteregóját, Piet Paaltjenst, akire részben szorongásának leküzdéséhez, részben irodalmi tevékenységéhez volt szüksége. 1855-től a leideni diákalmach szerkesztőjeként ezen az álnéven publikálta verseit. Itt még egy egészen más történettel ruházza fel az általa megteremtett költőfigurát, Piet Paaltjenst, mint az 1867-ben megjelentetett egyetlen verseskötetében, mely a *Snikken en grimlachjes* [Zokogások és vigyorgások] címet viseli. Az almanachban Piet Paaltjens titokzatos eltűnéséről olvashatunk, míg a kötetet bevezető fiktív életrajzban Haverschmidt még élőnek állítja alteregóját. Az „életrajzot” saját, F. H. monogramjával szignálta Haverschmidt, továbbá egy Piet Paaltjenst ábrázoló, a kitalált költő aláírásával ellátott litográfiát is elhelyezett a belső címdalalon. A fiktív biográfiából megtudjuk, hogy Piet Paaltjens feltehetően fríz költő volt (akárcsak Haverschmidt), ez azonban nem bizonyítható, mert Frízországgal kapcsolatban inkább gunyoros kritikát fogalmazott meg, mint érzelmes hazaszeretetet. Arról is értesülhet az olvasó, hogy nemrég még a párizsi világkiállítás fríz palacsintásütő pavilonjában látták. A hírek szerint Frízország északi partjánál is látta valaki. Mielőtt az illető még odaléphetett hozzá, hogy beszéljen vele, Paaltjens már beszállt egy hajóba, és eltűnt. Az illető ekkor pillantotta meg a tengerparton felejtett táskát, benne a vaskos kézírattal. Ez került a továbbiakban Haverschmidthez, aki ebből állította össze a kötetben olvasható válogatást. Már a kötet címe is magában hordja azt az ambivalenciát, amely Haverschmidt egész személyiségére, és az itt elemzett versére is jellemző. A romantikus fennköltiséget implikáló „zokogásnak” (snikken) itt nem a kínálkozó „mosoly” (glimlach) az ellentéte, hanem a „vigyorgás” (grimlach). A „grimlach” szó a „grimmig” (kellemetlen, dühös, barátságtalan) és a „glimlach” (mosoly) szavak kontaminációja. A vigyorgás nemcsak a világra vetett ironikus tekintetet implikálja, hanem a halott koponyájának vigyorgását is. A versek lírai énje idealizált képet fest a diákéletről és Frízországról, ugyanakkor minduntalan rádöbben, hogy az eszményített kép és a valóság között mély szakadék tátong: a barátságban és a szerelemben minduntalan csalódnia kell. Haverschmidt Paaltjens nevében saját magának még leveleket is írt, amelyekre válaszokat is küldött. Ezzel az irodalmi szerepjáttékkal kitűnően illeszkedett a romantikának a személyiség megkettőződését felmutató és a talált kézirat toposzát felhasználó fikciós gyakorlataiba, a maga által megteremtett Piet Paaltjensszel együtt mitológiai alakká növesztett költőként vonult be a holland irodalomtörténeti kánonba. 1863-ben megnősült, feleségét Koos Ostinak hívták, három gyermekük született, akik közül a második 1868-ban meghalt, majd később, 1891-ben feleségét is elvesztette. 1876-ban jelent meg *Familie en kennissen* [Család és ismerősök] című, realizisztikus és moralizáló elbeszélés-kötete. Az egyre depresz-

ziósabbá váló, önmagában és környezetében minden bizonyosságot elvesztő lélekész és költő irodalmi sikerei ellenére ekkor végleg alámerült kétségbeesésében, és 1894-ben öngyilkos lett. Ágya függönyének kötélére akasztotta fel magát 1894-ben (HONINGS 2013, 217–225). Emiatt *Az öngyilkost*, akárcsak Petőfi *A szerelem országa* című versét, mely a koltói mézeshetek alatt íródott, sokáig kizárólag az életrajzból visszafejtve, autobiografikusan olvasták és értelmezték. Petőfi halálának homályba vesző körülményei, a segesvári csatában elesett költő hősiességének feltitkizálása és Piet Paaltjens Haverschmidt által elképzelt rejtélyes eltűnése, majd a költő valóságos öngyilkossága is segítette a két költő halálát követő óriási kultuszt.

Nagyobb ellentétet, mint politikai-társadalmi meggyőződésük, valamint hazájuk, Hollandia és a Habsburg Birodalom részét képező Magyarország között elképzelnem sem lehet: Hollandiában sem a polgárosodás, sem a nemzeti függetlenség nem jelent forradalomba vagy szabadságharcba torkolló feszültséget, a meglévő problémákra kompromisszumos megoldás születik. A liberális Johan Rudolf Thorbecke (1798–1872) miniszterelnök 1848-as alkotmánymódosításával a királyt sérthetetlennek nyilvánítják ugyan, viszont bevezetik a miniszteri felelősségvállalást, azaz többé nem a király, hanem a miniszterek felelősek a kormányzás dolgaiban; bírniuk kell a parlament bizalmát, hogy pozíciójukat megtartsák. Egyik legfontosabb következménye e fordulatnak, hogy megszűnik az addig uralkodó, a származáson alapuló társadalom, és lassan kikopnak az ezekhez a rendekhez tartozó öltözködési és magatartási kódok is. Már nem a származás számít, hanem a pénz. Megindul a konszenzusos politikai demokratikus intézményrendszer kiépítése, noha egyelőre még a cenzus van érvényben: azok szavazhatnak, akik a legmagasabb adót fizetik, a nők tehát egyelőre ki vannak zárva a szavazójogból. Az 1848-as alkotmány jelentőségét nem szabad lebecsülni: ez lett az alapja az ország ipari és szellemi modernizációjának. II. Vilmos király (1792–1849) a ránehezedő nyomás hatására elfogadja az új alkotmányt, s ahogy maga mondta, 24 óra leforgása alatt konzervatívból liberálissá lett. Így a liberálisok is jól jártak, és a monarchia mint államforma sem került veszélybe. A 19. század második felében a legkülönbözőbb csoportok – katolikusok, nők, munkások – emancipációs mozgalmak aktivizálódtak, több politikai beleszólást, több jogot követeltek maguknak. A gyarmatokon uralkodó visszás helyzet is a diskurzus középpontjába került. Az emancipációs folyamatok azonban változó sikerrel haladtak a maguk útján: a maradiság és az újító szellem minduntalan összeütközésbe került egymással, de csak a viták szintjén, vér nem folyt (HONINGS–JENSEN 2019, 243–244).

Haverschmidt politikailag Thorbecke liberalizmusát követte, demokrata azonban nem volt. Távoll állt tőle a forradalmi alkat. Conrad Busken Huet (1826–1886), lélekész, újságíró, irodalomkritikus nem véletlenül írja olyan frappánsan Haverschmidt diákéveiről, hogy neki és társainak fogalmuk sem volt azokról a forradalmi eszmékről, amelyek 1830 és 1848 között felrázták Európát, a szabadságért egyetlen csepp vért sem ontottak, egyetlen fillért sem áldoztak rá (BUSKEN HUET é. n., 193).

Haverschmidt ugyan a gazdagok kötelességének tekintette a szegények megsegítését, meggyőződése szerint azonban a szegényeknek bele kell nyugodniuk sorsukba, mert ha nem teszik, eluralkodik rajtuk az állatiasság, s ez esetben csak maguknak köszönhetik szenvedéseiket (ALTEÑA 1994, 53–64).

Magyarországon 1848–49-ben lezajlik a demokratikus szabadságeszmékért és az ország függetlenségéért vívott forradalom és szabadságharc, s Petőfinek az ezekben játszott szerepét, alapvetően plebejus, forradalmi beállítottságát e helyt nem kell részletezni. A forradalom és szabadságharc bukása után sötét idők következnek egészen az 1867-es kiegyezésig.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a közös okot sem a két költő életútjában, sem pedig a társadalmi kontextusok hasonlóságában nem lelhetjük fel. Tovább kell keresgelnünk.

Közös okok rendszere

Előrebocsátom, hogy nem fogunk egyetlen közös okot találni a korrelációkra. A helyzet ennél összetettebb. Mint a már korábban hivatkozott cikkben (E. SZABÓ ET AL. 2010, 11) olvasható, egyetlen közös ok nem mindig magyaráz meg egy korrelációt, hanem a korreláció gyakran közös okok egész rendszerére vezethető vissza. Az alábbiakban a Petőfi–Haverschmidt-versek közötti korreláció közösok-rendszerének három legfontosabb elemét vázolom fel.

A közösok-rendszer első elemét abban látom, hogy mind Petőfi, mind Haverschmidt az európai romantika második hullámához tartoztak, s mindketten ezt a második hullámot elindító Heine hatása alatt álltak. Ahogy erre Rick Honings rámutat, Haverschmidt tudatosan használta fel alteregójának, Piet Paaltjensnek megalkotásakor a Heine költészetében fellelhető, sápadt, világfájdalomtól szenvedő költőfigurát, sőt, talán maga Heine is mintául szolgálhatott. Holland irodalomtudósok mutattak rá arra a hasonlóságra, amely a Haverschmidt-féle 1867-es *Snikken en grimlachjes* című, Piet Paaltjens néven kiadott kötet belső címlapján látható, J. M. Schmidt Crans készítette Piet Paaltjens litográfia és az 1858-ban, Amszterdamban kiadott, Heine válogatott verseit tartalmazó kötet Heine-portréja között látható (HEINE 1858). Itt jegyzendő meg, hogy a Crans-féle Piet Paaltjens portré egyébként nemcsak az amszterdami Heine-kötetben látható Heine-portréhoz hasonlít. A Petőfiről készült 1844-es dagerrotípián a költő ugyanabban a melankolikus pózban látható, mint Heine és Piet Paaltjens. A három portrét egymás mellé téve kirajzolódik a romantikus költőnek a korban általánossá lett reprezentációja: a melankolikus, ábrándos tekintetű, meg nem értett zseni. Nem véletlen az sem, hogy Haverschmidt az első Paaltjens-verseket éppen Heine halálának évében, 1856-ban „közli” először a leideni diákmanachban. Az előszóban Haverschmidt expliciten is Heinét jelöli meg forrásként: „Az immortellek mintha

Heine utánzását lehelnék magukból.”¹ Heine már az 1840-es évektől kezdve népszerűségnek örvendett Hollandiában, a diákok körében is. Amikor Haverschmidt 1852-ben beiratkozott a Leideni Egyetemre, már olvasta a *Buch der Liedert* (1827), a *Neue Gedichtét* (1844) és a *Romanzerót* (1851). A rokonság elsősorban a fenséges-ség és a hétköznapiság kombinációjában érhető tetten, mely a vers végén komikus hatást kelt (HONINGS 2016, 332–335).

A romantika második hullámában, ahogy Fried István már említett, „Petőfi és Heine” című tanulmányában kifejti, a romantika előző korszakának újragondolása, az ettől való eltávolodás és az ironikus önreflexió kerülnek előtérbe. Fried kifejezésével: az antiromantikus romantika (FRIED 2007, 180–183). A két vers közötti korreláció közösok-rendszerének első eleme tehát a Heine-hatás.

A közösok-rendszer második eleme a két versben használt toposzok európai elterjedtségével áll összefüggésben. Szép példa az a motívum, amit Horváth János *Petőfi Sándor* című 1922-es monográfiájában tárgyal. Ebben a szerző a *Szerelem országa* című vers térbeli dichotómiáját Petőfinek egyik olvasmányélményéből vezeti le. Gyöngyösi Istvánnak az 1664-es *A Márssal társalkodó murányi Vénusz* című. elbeszélő költeményében szereplő Cupido háza tájának kétosztatú, a „boldog és boldogtalan szerelem, viruló és pusztá, téli kertjére” felbontott leírása hatásának tulajdonítja. Szó szerinti, motivikus egyezéseket talál a két vers között, s a jelenséget a barokkban, sőt már az antikvitásban általánosan elterjedt toposzból eredezteti, amit Petőfi egyszerűen átvett (HORVÁTH 1922, 519–520). S valóban, a szerelemnek és a halálnak az összekapcsolására már az antikvitásban is sok példa adódik. Csak egyetlen példa Lucretius *De rerum natura* című filozófiai költeménye, melynek fő kompozíciós motívuma szintén a szerelem és a halál, ahogyan arra Boros Gábor felhívja a figyelmet (BOROS 2014, 38).² Haverschmidt teológiai tanulmányainak curriculumában minden bizonnyal szerepeltek az ókori szerzők művei, így ő is meríthetett belőlük. Egy nagy ugrással a korai romantikába ott találjuk Keats 1819-es *La belle dame sans merci* című balladáját és a byroni hőstípus kisugárzását is (HONINGS 2016, 335–345). Ide-sorolható később Baudelaire-nek az 1857-es *Romlás virágaiban* megjelent *Utazás Cytherére* című, szintén hosszú verse, melyben a szerelem és az öngyilkosság hasonló összekapcsolódását látjuk. Ha a toposz Európa-szerte ennyire ismert volt, akkor nem kétséges, hogy mind Petőfi, mind Haverschmidt ezt alkalmazza versében.

Végül a közösok-rendszer harmadik elemeként tételezhetjük a romantikában szintén népszerű, a költői lélek hasadtságának toposzát. E hasadtságot sokszor maguk a költők tematizálják. Margócsy István rámutat, hogy bár Petőfit szerelmi költészete kapcsán az irodalomtörténet hosszú ideig biedermeier stílusban alkotó, házasságra született nyárspolgárnak értelmezte, Petőfi valójában a saját korának

¹ „De immortellen schijnen een navolging van Heine te ademen.” (PAALTIJENS 2003, 98).

² Külön érdekesség, hogy a Lucretius életéről szóló későbbi beszámolók szerint Lucretius az afrodiziákumok hatása alatt 44 éves korában öngyilkos lett (lásd BOROS 2014, 27).

előírt konvencióit „erőteljesen meghaladta, szigorúan felállított korlátokat lépett át, s a biedermeier érzékenységet nemegyszer határozottan megsértette” (MARGÓCSY 2000, l. n.). Margócsy több szerelmes vers alapján kimutatja, hogy Petőfi „egymástól nagyon eltérő szerelemfelfogásoknak hol egyidejű, szinkron, hol pedig aszinkron képviselője”, számára a szerelem ambivalens érzelmi létállapot, mely egyszerre rejt magában üdvöt és halált, végtelenséget és végességet. Ezt illusztrálja az 1947-ben megjelent *Összes költeményekhez* írt előszavának alábbi részlete is:

Végre, hogy bennem szaggatottság van, az fájdalom, való. Nekem nem adta isten a sorsot, hogy kellemes ligetben csalóánydal, lombusogás és patakcsörgés közé vegyítsem énekemet a csendes boldogság- vagy csendes fájdalomról. Az én életem csataterén folyt, a szenvedések és szenvedélyek csataterén; régi szép napok holtteste, meggyilkolt remények halálhörgése, el nem ért vágyak gúnykacaja s csalódások boszorkánysipításai között dalol féltébolydottan múzsám, mint az elátkozott királyleány az operenciás tenger szigetében, melyet vadállatok és szörnyetegek őriznek. [...] Aztán e szaggatottság nem is egészen az én hibám, hanem a századé. Minden nemzet, minden család, sőt minden ember meghasonlott önmagával (PETŐFI 1947, 37–39).

A Petőfi emlegette szaggatottság, a meghasonlottság, a szerelem és halál, az idealizált világ és a kiábrándító valóság jelentette ambivalencia jelenik meg Haverschmidtnél az alteregó megteremtésének gesztusában és az itt elemzett versében is. Véleményem szerint a két költőnél a Heinétől megtanult romantikus irónián túl annak a modernitásban majd csak később felbukkanó, de kétségtelenül a romantikából eredeztethető, mélyen megélt lelki szétszakítottságról, a világnak és a dolgoknak az egyszerre a színét és fonákját egységben látni képes attitűdről van szó.

Konklúzió

A két elemzett vers között jól érzékelhető korreláció áll fenn. Ez a korreláció azonban nem direkt kauzalitáson alapszik: kettejük között a közvetlen hatás kizárható. A már említett reichenbachi közös okról, illetve okok rendszeréről van szó. Ezeket a Heine-hatásban, az antikvitásig visszavezethető, de a későbbi korokon is átnyúló, a romantikában különösen népszerű szerelem-halál toposzban, továbbá az európai romantika felkínálta költői modalitásokban és modellekben lelhetjük fel. A fennköltségnek a hétköznapisággal, az egyetemesnek az individuálissal történő ironikus-humoros ütköztetése és az ebből kibomló groteszk és pesszimista világértelmezés, valamint a költő státusz hasadtsága mind egy közösok-rendszer elemeiként értelmezhetők.

A reichenbachi közös ok elmélete és az ezt tovább gondoló közösok-rendszerek elmélete hasznos perspektívákat nyithat kevésbé ismert irodalmak műveinek

összehasonlítására, s így lehetővé teszi, hogy ne csak az ismert nyelveken írott irodalmakról vagy ezeknek a kevésbé ismert nyelveken írott irodalmaira tett hatásról, azaz a direkt kauzalitásról értekezzünk, hanem az ez utóbbiak között fennálló párhuzamok közös okait is vizsgáljuk. Esettanulmányunk kitűnő példát szolgáltat arra a bonyolultabb esetre is, amikor két irodalmi jelenség között mutatkozó, még oly szoros párhuzamot sem lehetséges egyetlen, az irodalmi történések kauzális rendjében felmutatható közös okra visszavezetni. Ezzel szemben a fennálló korrelációt több, okságilag releváns faktor együttesen magyarázza.

Bibliográfia

- ALTENA, Bert (1994), HaverSchmidt en de sociale kwestie, *De Negentiende Eeuw*, 1994/18/1, 53–64.
- BOROS Gábor (2014), *A szeretet/szerelem filozófiája. Szisztematikuss-történeti tanulmányok*, Budapest, ELTE Eötvös.
- BUSKEN HUET, Conrad (1884), Joseph Victor von Scheffel. 1826–1886, *Litterarische Fantasien en Kritieken* 23, Haarlem, H. D. Tjeenk Willink, 182–212.
- E. SZABÓ László, GYENIS Balázs, GYENIS Zalán, RÉDEY Miklós, SZABÓ Gábor (2010), Korrelációk kauzális magyarázata, *Magyar Filozófiai Szemle*, 2010/3, 78–97.
- FEKETE Sándor (1973), Heine Petőfiről, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1973/77/1, 11–19.
- FRIED István (2007), Heine és Petőfi, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2007/38/88/2, 180–196.
- GELDERBLUM, Arie-Jan – MUSSCHOOT, Anne Marie (szerk.) (2006–2017), *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur* 1–9. Amsterdam, Bert Bakker, Prometheus.
- HAVERSCHMIDT, François (1867), *Snikken en grimlachjes*, Schiedam, H. A. M. Roelants.
- HONINGS, Rick (2013), Sic transit gloria mundi. Vergankelijkhed en verlangen bij François Haverschmidt, in *Ellendige levens. Nederlandse schrijvers in de negentiende eeuw*, Rick HONINGS – Olf PRAAMSTRA (reds), Hilversum, Verloren, 217–226.
- HEINE, Heinrich (1858), *Ausgewählte Gedichte*, Amsterdam, F. C. Rührmann.
- HONINGS, Rick (2016), De bleke jongeling. Piet Paaltjens/François Haverschmidt (1835–1894), in Rick HONINGS, *De dichter als idool. Literaire roem in de negentiende eeuw*, Amsterdam, Bert Bakker, 2016, 321–365.
- HONINGS, Rick – JENSEN, Lotte (2019), *Romantici en revolutionairen. Literatuur en schrijverschap in Nederland in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam, Prometheus.
- HORVÁTH János (1922), *Petőfi Sándor*, Budapest, Pallas.
- MARGÓCSY István (2011), A romantikus Petőfi, in uő, *Petőfi kísérletek. Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről*, Pozsony, Kalligram, 131–198.
- PAALTJENS, Piet (2003), *Snikken en Grimlachjes*, Amsterdam, Atheneum–Polak & Van Genep.
- PETŐFI Sándor (1847), *Összes költeményei*, Pest, Emich Gusztáv.
- PETŐFI Sándor (1974), *Összes költeményei*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.

HORVÁTH GÉZA

Elvágyódás és/vagy honvágy a német romantikában¹

„Persze hogy csak vándor vagyok, zarándok e Földön! Ti talán többek vagytok?” (GOETHE 1983, 80).

„Ha szemeteket merően az égre csavarjátok, sohasem téveszti-tek el utatokat, mely hazátokba visz” (NOVALIS 1985, 76).

Boldog vágyakozás a végtelenre avagy a korai romantikus poézis üdvígérete: Novalis: Heinrich von Ofterdingen (1802)

„Hová megyünk hát?” (NOVALIS 1985, 134) – kérdezi Heinrich Zyanét a romantikus poézis birodalmába beavató útján Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című regénytöredéke második részében, amire a lány, akinek a neve – búzavirág – a keresett kék virágra utal, ezt feleli: „Mindig hazafelé” (NOVALIS 1985, 134). Ez a szállóigévé vált idézet korrespondál – többek között – Novalis egy másik, ugyancsak híres töredékével, mely szerint a romantikus filozófia lényege a vágyakozás, hogy az ember az élet, sőt az univerzum minden pontján, az itt-létben és a Létben egyaránt otthonosan érezze magát: „A filozófia voltaképp honvágy – ösztönző erő, hogy mindenütt otthon legyünk” (NOVALIS 1960, 434, ford. tőlem: H. G.), írja Novalis az *Allgemeines Brouillon*-ban (1798/1799), ám itt a filozófia még a szó eredeti értelmében a bölcsesség szeretetét jelenti, és éppúgy a romantikus ösztömvészethez tartozik, mint például a vallás, ami Schleiermacher szerint „nem más, mint a végtelen iránti érzék és ízlés” (SCHLEIERMACHER 2000, 32). Novalis regénye azonban Goethe *Wilhelm Meister* című regényére is reflektál, mégpedig a romantikus poézis-konceptió szellemében, amit Friedrich Schlegel a híres 116. Athenäum-töredékben, a romantikus poézis manifesztumában fogalmazott meg:

¹Jelen tanulmány kisebb változtatásokkal először németül 2016-ban hangzott el a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Német és Holland Nyelvű Kultúrák Intézete Német Nyelv és Irodalom Tanszék rendezésében megtartott *Inspirationen III. Wege* című nemzetközi konferencián. Nyomtatásban: HORVÁTH 2019.

„A romantikus költészet progresszív egyetemes poézis” (SCHLEGEL/SCHLEGEL 1980, 280). Ezzel a gondolattal kezdődik a fragmentum, és azt hirdeti, hogy a Mindenséget átfogó poézis örökösen a levés/változás/alakulás (Werden) állapotában van, és sohasem teljesülhet be. A fragmentum, a töredékesség, a sosem teljes és Egész ezért a korai romantikus poézis legadekvátabb formája, mert az Egész, a Végtelen és Örök teljességében, vagyis egyetemességében tökéletlen költői eszközökkel megragadhatatlan, legfeljebb csak sejtetheti azt. A jénai korai romantikusok által esztétikai szférába emelt filozófiai eszme az állandó levést (Werden), úton levést hangsúlyozza, és a vágyakozást „egy maradandó, biztos világ, nyájas útmutatás, vigasztaló ismeretség” (NOVALIS 1985, 19), röviden: a Lét után.

Heinrich ezért keresi a kék virágot. A Novalis korai halála miatt befejezetlen regény a szerző terve szerint két vagy három részből állt volna: az első, befejezett rész címe *A várakozás*, a töredékes második részé *A beteljesülés* és a harmadik részé *Az üdvözülés* lett volna (KLUCKHOHN 1960, 62sk., ford. tőlem: H. G.). Novalis egy 1800. február 25-én kelt levélben számol be erről barátjának, Ludwig Tiecknek: „2 kötet lesz [...]. Az egész a poézis apoteózisa. Heinrich von Afterdingen az 1. részben költővé érik – és a Másodikban költőként megdicsőül” (KLUCKHOHN 1960, 62sk., ford. tőlem: H. G.). A regény első részében Heinrich északi – atyai – szülővárosából anyjával és néhány kereskedő kíséretében útra kel a déli Augsburgba, anyja szülővárosába. E konkrét út során Heinrich megismerkedik a romantikus poézis legfontosabb komponenseivel, majd Augsburgba érve találkozik Klingsohrral, a költőfejedelemmel, és eljegyzi Klingsohr lányát, Mathildét. Az első rész Klingsohr meséjével végződik, melyben a várakozás allegorikusan beteljesül, sőt megvalósul az apoteózis is. A mese teszi lehetővé az átmenetet – egyfajta transzcendenciát – egy magasabb szférába, még ha Heinrich egy ideig az elhalt Mathilde kíséretében a földön időzik is. A második részben Heinrich zarándokként lép fel a „kolostorban” vagy „előcsarnokban”, ahol költővé válván folytatja útját, mely Novalis tervei szerint egy magasabb, megdicsőült szinten ott fejeződött volna be, ahol elkezdődött. Heinrich fejlődési útja, mely egyúttal egy beavatási út is a romantikus poézisbe, egy tengely körül körkörösén forogva spirális ívet ír le alulról felfelé, az immanenciából, a földi hazából a transzcendenciába: a költészet magasabb hazájába, valamint kívülről befelé: a tudat szférájából a *Selbst* tudattalan szférájába. „A csodavirág állott előtte; ő pedig Thüringia felé tekintett, amelyet az imént hagyott maga mögött ama furcsa sejtelemmel, mintha most érkezne vissza hosszú vándorlás után a világnak arról a tájékaról, ahová tartanak éppen: mintha útjának ez volna tulajdonképpeni célja” (NOVALIS 1985, 19). Heinrich tehát már a regény első részében érzi hazatérését, amikor pirkadatkor (Morgendämmerung) elhagyja az atyai várost. A regényhez írott *Paralipoménában* megjegyzi: „[...] a befejezés átmenet a valódi világból a Titkosba – halál – végső álom és feléledés” (NOVALIS, 1960, 342, ford. tőlem: H. G.).

Az úton levés, az utazás, a vándorlás, a szent zarándoklás átmeneti állapotot jelent egy kiindulópont és egy cél- vagy végpont között. Ebből a pozícióból nézve mindig van egy előzetes és egy utólagos stádium: vagyis egy átmenet, mely két térbeli, időbeli, ontológiai területet, illetve két tudati szférát választ el egymástól és köt össze egymással. Az idő-perspektívában ezt az átmenetet a *derengés* (Dämmerung), a nappal és az éjszaka vagy a jelen (romantikus kor, melyben gyűlölet és barbárság uralkodnak), a múlt (a szeretet és poézis aranykora) és a jövő (2. örök aranykor) köztes időszaka jelenti. A tér-perspektívában az átmenet a hideg, észorientált *Észak* (Eisenach, Németország) és a meleg, érzéki *Dél* (Augsburg, Itália) vagy a *Nyugat* (a Napnyugat, Európa kereszties hadjárataival) és *Kelet* (a romantikus, békés Napkelet, a poézis hazája) között – többek között a városkapu és/vagy maga az utazás. A tudat-szférában az *álm* vagy a látomás/jelenés a küszöb a tudat és a tudattalan szférái között, ontológiai szempontból pedig a *halál* jelenti az átmenetet a véges itt-létből (Dasein) a végtelen Léthe (Sein). Az igazi romantikus művész nem egyszerű költő, de látnok, orvos, szent és üdvözítő is *par excellence*, s mint közvetítő mind időben, mind térben, mind pedig ontológiai szempontból a középen helyezkedik el. Bizonyos mágikus pillanatokban mindkét tartományt képes egyidejűleg érzékelni, egymással összekapcsolni vagy egymásba olvasztani, mégpedig újra és újra visszatérő, egyre fokozottabb alakban hatványozva őket, a már említett *Athenäum*-töredék szellemében: „S ugyanakkor [a romantikus poézis] a leginkább képes arra, hogy az ábrázolt és az ábrázoló között, minden reális és ideális érdektől mentesen, a poétikai reflexió szárnyain középütt lebegjen, ezt a reflexiót újra és újra hatványozza, s akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza” (SCHLEGEL/SCHLEGEL 1980, 281).

A Démon hatalma avagy Érosz és az arany ereje – Ludwig Tieck: A Rúnahegy (1804)

Heinrich elvágódásához képest kevésbé emelkedett Christian vágya Ludwig Tieck *A Rúnahegy* című elbeszélésében. Christian nem költő ugyan, ám mégis újra és újra egy idegen, mágikus erő csábítja el, „hogyan idegen vidékre menjen, kitörjön az ismétlődő, szokványos dolgok köréből” (TIECK 2014, 27), atyja „rendezett virággyásokból álló korlátozott, kis kertjéből” (TIECK 2014, 27). Az elvágódás csábítja el a békés síkvidékről a kísérteties, sivár és rideg hegyekbe, ahol egy ideig otthonosan él, és derűs vadászként Diána istennőt dicséri dalaiban. Idővel azonban egyre jobban irtózik a kietlen vidéktől, majd egy idegen tanácsára – és titkos benső vágyait követve – éjjelkor felmegy a Rúnahegyre, mert „aki ért a kereséshez, és szíve mélyén érzi a vonzást, az ősrégi barátokra és káprázatokra bukkan, megtalálja mindazt, amire hön áhítozik” (TIECK 2014, 32), közli vele az idegen. Christian így talál rá a csábító asszonyra, s mivel rabul ejti a peep-show-ra em-

lékeztető, meztelenre vetkőző erdei asszony földöntúli szépsége, örökre eljegyzti magát a hideg, az ércek és a kő világának élettelen és szeretet nélküli, anorganikus birodalmával. Az asszony egy mágikus táblát nyújt a fiú felé e szavakkal: „Vedd az én emlékezetemre” (ТИЕК, 2014, 35). Ez Jézus szavainak pandant-ja, melyeket az utolsó vacsorakor mond tanítványainak: „És vette a kenyeret, hálát adott, megtörte és e szavakkal adta nekik: Ez az én testem, amely tiérettetek adatik: ezt cselekedjétek az én emlékezetemre” (Lk. 22,19).

Christian hiába menekül ebből az örült álomból, a sötét, szédítő magasságból a napsütötte síkvidékre, ahol a hegy déli lejtőjén lévő jámbor kis faluban új életet akar kezdeni. Már a nászéjszakán ezekkel a szavakkal vigasztalja bájos feleségét: „Nem, te nem az a kép vagy, amely egykoron elkápráztatott álomban, és amelyet egészen elfeledni soha nem tudok, de azért boldog vagyok melletted, és üdvözlőnek érzem magam a karodban” (ТИЕК, 2014, 38). Christian, kinek alázatát és gyermeki kedélyét betemette a vadság, mohóság és gőg, a keresztény értékrenddel ellentétes nézetet vall: az eleven, organikus természetet hajdani, pompás kővilágok holttestének tartja. Az örületbe kergetett férfi az örökkévalót keresi, melyet a hegy sötét gyomrában, az anorganikus kő- és ércbirodalomban vél megtalálni. Tieck elbeszélésében, mely a rémromantika jellegzetes példája, a keresztény szellemenben nevelkedett főhőst – már a neve is erre utal! – elragadják a természet sötét és hatalmas erői: az emberi természet és a hatalmas makrokozmikus természet mélységei, melyeket az ember hiába igyekszik megfékezni vagy leigázni. Christian jámbor apja is csupán a természet apró darabját – kertecskéjét – tudja uralni és művelni. Ő azonban tisztában van saját emberi korlátaival, és nem fessegeti azokat, nem akarja átszakítani őket, míg Christian kitör a hétköznapi élet megszokott kerékvágásából, ám a roppant és rettenetes természetben már képtelen úrrá lenni, ezért szükségszerűen a démoni áldozatává válik.

A Gonosz kísértése és kísérlet a megmenekülésre –

Adelbert von Chamisso: Schlemihl Péter (1814) – a modern Ördög szürke átlagember képében: erkölcsi győzelem, tudományos vereség

Adelbert von Chamisso Peter Schlemihlje a világban bolyongva nyugalmat keres, és a vágyott, boldog életet az emberi társadalomban az Ördög segítségével kívánja elérni, aki igencsak korszerűen immár egy hétköznapi, jellegtelen és alázatos, szürke férfi alakjában lép színre. Schlemihl Fortunatus kifogyhatatlan erszényéért lemond árnyékáról. Hamarosan meg kell azonban tapasztalnia, hogy elhamarkodott és hibás döntése gazdaggá teszi ugyan, boldoggá azonban nem, mert a társadalom kitesztálja az árnyéktól embert. Mindenesetre ellenáll a Gonosz további kísértéseinek, és a lelkét már nem adja el: a csodaerszényt egy szakadékba hajítja, és megszabadul a Gonosztól. Megmentett lelke üdvéért azonban hatalmas árat fi-

zet: teljes magányban, árnyéktalanul és pénztelenül kell vezekelnie fiatal korában elkövetett vétkéért. Miután beletörődött sorsába, és belátta, hogy saját útját kell járnia, a hétmérföldes csizma birtokába jut. Ettől kezdve szinte korlátlanul még magányosabban bolyong a világban: „Bizony nem vétek nélkül ér e súlyos büntetés; [...]. Egyedül és nyugalom nélkül járom majd a világot” (CHAMISSO 1983, 318). A polgári jólétről és boldogságról lemondva, kitaszítva a társadalomból magántudósként járja kutatóútját a határokat látszólag megszüntető hétmérföldes csizma segítségével. A bensejében rejlő ösképtől űzve a tudománynak szenteli életét, de még a hétmérföldes csizma birtokában sem tudja felkutatni és felmérni az Egészet, az egész Földet. Ez Schlemihl igazi tragédiája: nem a korai vétekért vezekel, hanem gögös vágyáért, hogy uralhassa az Egészet, a mindenséget. Így bolyong a világban, miközben arra ítéltetett, hogy tudja, vágya a tökéletességre, teljességre kielégítetlen marad:

Végül leültem Lamboc legszélső csúcsára, s arccal délnek s keletnek felé fordulva, mint börtönöm feltörhetetlen rácsa előtt, azon keseregtem, hogy íme, mégis így gyorsan határokra találtam. [...], s arra voltam kárhozzátva, hogy minden, amit gyűjteni és építeni kívántam, már eleve töredék maradjon (CHAMISSO 1983, 330).

E. T. A. Hoffmann: Az elveszett tükörkép története (1815) –
felelet Schlemihlre: a német háziasszony legyőzi a Démont – névtelen
háziasszony versus Giulietta mint femme fatale

Az elveszett tükörkép története című fantáziadarabban, ami egyfajta hommage Chamisso Peter Schlemihlre előtt, szintén megjelenik az észak–dél polaritás, az elvagyódás és a Gonosz kísértése az erotika csáberejével. Erasmus Spikher, az ifjú férj és apa, aki már nevében is hordozza a vágyakozást, végre teljesítheti régi vágyát, és hátrahagyva névtelen feleségét és kisfiát, Rasmust, kilép északi otthona kispolgári életéből, és elutazik a szépséges, meleg Itáliába, merthogy az észak közönséges valóságával szemben Itália a szerelem és buja élvezetek hazája. Mint hűséges férj és családapa donna nélkül jelenik meg egy firenzei kerti mulatságon, melyen német ifjak vidáman ünnepelnek hölgyeik oldalán. „Ó, te józan, te hidegfejű német!” (HOFFMANN 1996, 88), feddi meg Spikher barátjának, Friedrichnek donnája. Amint azonban feltűnik a szépséges Giulietta, Erasmus örült önkívületben váratlanul a lábai elé veti magát, és felkiált: „Ó, hisz te vagy az, te voltál mindig is, én öröktől fogva csak téged szerettelek, te angyal! – Álmaimban csak téged látalak, te vagy az én boldogságom, üdvösségem, te vagy az én magasabb rendű létem” (HOFFMANN 1996, 89). Erasmus Spikher sorstársával, Peter Schlemihllel ellentétben gondolkodás nélkül eladná lelkét az Ördögnek, Dapertutto doktornak – aki, mint ahogy nevében is szerepel, mindenütt jelen van – és kísérőjének, a cso-

daszép kurtizánnak, Giuliettának, miután a szerelem reményében már lemondott tükörcképéről a végzetes asszony javára. Erasmus Spikher német otthona közönséges valósága, jámbor felesége és a költészet magasabb valósága között ingázik, ami itt buja szerelmi élvezetekkel és az Ördöggel kötendő paktummal kapcsolódik össze. Mielőtt azonban vérével pecsételhetné meg a paktumot, és megmérgezhethé feleségét és kisfiát, hogy testestől-lelkestől Giuliettáé lehessen, a jámbor német háziasszony elzavarja a Gonoszt társnőjével együtt, miközben Spikher továbbra is epekedik Giuletta után. Hoffmann-nál nem avatkozik be magasabb erkölcsi instancia, mely megmenthetné a megkísértett férfit; az Ördög és a kurtizán egyszerűen visszaretten az egyszerű és józan, nyárspolgári, mindazonáltal határozott német háziasszonytól, aki meg is bocsájt férjének, mihelyt visszaserzi tükörcképét: „Vándorolj hát még egy kicsit a világban, és alkalomadtán próbáld meg visszaszerezni az Ördögtől a tükörcképedet [...]. A kis Rasmusnak azért küldj néha egypár nadrágot, mert rengeteget csúszkál a térdén, és hamar elnyúvi ezeket a holmikát” (HOFFMANN 1996, 106). A történet vége utal arra, hogy Spikher és Schlemihl találkoznak, és elhatározzák, hogy kiegészítve egymás hiányosságát, együtt járják a világot, ám ebből persze semmi sem lehet.

A keresztény (késő) romantikus költészet hatalma: Szűz Mária versus Vénusz – Joseph von Eichendorff: A márványszobor (1819)

Florio, Eichendorff főhőse *Das Marmorbild* [A márványszobor] című elbeszélésben Tieck, Chamisso vagy Hoffmann alakjaival ellentétben a költő Fortunato segítségével sértetlenül kerül ki a Gonosz és a jó, vagyis Vénusz, a szerelem pogány istennője és Szűz Mária „küzdelméből”. Az elvágódás, kővé dermedt ősi világ erotikus-démoni mágiája, a fény és sötétség ellentéte, a dél varázsa éppúgy jellemzik ezt a késő romantikus szöveget, mint a korábban tárgyaltakat. „Vidéki nyugalomban cseperedtem föl, mily soká szemléltem epekedve a távoli kék hegyeket, midőn a tavasz, mint egy varázslatos vándorköltő vonult át kertünkön, a csodaszép messzeségről s nagy, mérhetetlen gyönyörökről dalolva csábítón” (EICHENDORFF 1958, 8, ford. tőlem: H. G.), meséli az ifjú Florio elvágódását otthonából a dalnok Fortunatónak útban Lucca felé. A szabadságot kereső ifjúra itt is – erotikus – veszélyek leselkednek: Vénusz, a szerelem több alakban megjelenő római istennője búvkorébe vonja az ártatlan ifjút. Florio esti szürkületkor érkezik meg Luccába, majd egy kísérteties, mindazonáltal szerencsés kimenetelű közbjáték után hajnali derengésben folytatja útját a virágzó – déli! – Milánó felé. Az esti szürkülettel veszi kezdetét a sötét, éjszakai kaland, a hajnal pedig már az obskurus, földi vágyak leküzdésére és a világos és tiszta, derűs keresztény világ újra fellelésére utal. Floriót benső vágy űzi ide-oda hanyattatva jó és Gonosz között. A jó képviselői: Fortunato, a költő, a bájos és tiszta Bianca, aki beleszeret Florióba és Pietro, Bian-

ca nagybátyja. A Gonosz képviselői: a csábító szépség, a márványszoborba zárt Vénusz, aki Diána, a vadászat római istennőjének alakjában is feltűnik, majd végül a szerelem életre kelt istennőjének csalfa képében jelenik meg, továbbá követe, Donati, a komor, fekete lovag, aki kerüli a napfényt és harangzúgást. Az ambivalens márványszobor magában foglalja Bianca, a csinos labdajátékos magasztos szeretővé stilizált valós alakját is. A szobor ősképe azonban már gyermekkorától fogva Florio lelkében szunnyadt: „A látványtól Floriónak földbe gyökerezett a lába, mert a kép egy régóta keresett, s most hirtelen felismert szerető képének tűnt fel számára” (EICHENDORFF 1958, 18, ford. tőlem: H. G.). A történet végén a nő pogány templomában fogadja a megbabonázott ifjút, és elárulja neki, hogy azért oly ismerős az ifúnak, mert „minden férfi úgy hiszi, látott már egyszer, mert képem ott sejlik és virul minden ifjú álmában” (EICHENDORFF 1958, 39, ford. tőlem: H. G.). Florio valójában az erotikus nő bensejében szunnyadó, ám útra keléséig elfojtott vágyképét keresi. Luccában rá is talál a veszedelmes szépségre, de Fortunato, Bianca és Pietro kimentik a végzetes asszony karmai közül. Vénusz, aki minden tavaszal újjáéled, démoni káprázattal csábítja el a gondtalan ifjakat, „akik aztán elválnak az élettől, és mégsem vétetnek föl a holtak békességébe, vad gyönyör és borzasztó bűnbánat között testüket s lelküket elveszítvén bolyongnak, s a legrettenetesebb ábrándképek közt emészti el magukat” (EICHENDORFF 1958, 46, ford. tőlem: H. G.), magyarázza Fortunato Biancának és Pietrónak, amint hajnalban elhagyják Lucca városát. Ám nem csak Florio lelke menekül meg, hanem az egész világ, mert a kőbe száműzött, pogány istennő helyébe új, csöndes és szelíd női alak lép: „Csak áll némán s mélézik / Fakón, nyárelőben, / Szép szeme kialuszik, / S teste szunnyad kőben. // Mert földek s vizek mögött / Csöndesen, szelíden / Dereng szivárvány fölött / Egy másik asszonykép” (EICHENDORFF 1958, 45, ford. tőlem: H. G.). A veszély és a csábítás azonban újra és újra megjelenik: „Egy más honból [...] Ez Itália”, mert „[...] illatos fátyol alatt / A tavasz, ha eljő, / Titkos ünnepen halad / A régi varázserő” (EICHENDORFF 1958, 44, ford. tőlem: H. G.)

Záró megjegyzés: Goethe, Thomas Mann és Hermann Hesse

A német romantika néhány prózai írásában bemutatott, toposzszerű motívum, mint az elvagyódás a hideg-rideg és józan északról a meleg és érzéki, mámorító délre vagy a távoli keletre, az ígéretes, egzotikus Napkeletre vagy egy magasabb hazába, a gyermekkor védettségéből és a biztonságos síkvidéken zajló (kis)polgári élet hétköznapijaiból a veszélyekkel fenyegető, zord hegységekbe; a Gonosz erotikus varázsa; a hős önmaga keresése; az örökös bolyongás, úton levés a világban; a megnyugvás utáni vágy – röviden: a *levés* és a *lét* problematikája, a lehetséges valóssá válása felmerül már a romantika előtt és után is, ám legmarkánsabban

kétségkívül a romantika tematizálja. Már Goethe Werthere, az életben csődöt mondott Sturm und Drang-hős is az elérhetetlenre és végtelenre vágyik. Lotte pontosan diagnosztizálja Werther szenvedéseinek valódi okát: „Attól tartok, a lehetetlenség fűti annyira a vágyát, a lehetetlenség, hogy a magáévá tegyen” (GOETHE 1983, 109). A szenvedő ifjú éppígy vágyakozik – mindhiába – arra, hogy eggyé válhasson Istennel, a Teremtővel:

Ó, akkoriban, mily gyakran vágyódtam a mérhetetlen tenger partja után ama darumadár szárnyaival, mely fölöttem szállt el, hogy a végtelennek habzó kupájából igyam az élet duzzadó kéjéből, s keblem korlátolt erejével csak egyetlen pillanatra érzem ama lény boldogsának egyetlen cseppjét, aki mindent magában és maga által hoz létre (GOETHE 1998, 52).

Goethe Werther-regénye (1774) után majd száznegyven évvel és a romantika hőskora után száz évvel jelenik meg Thomas Mann *Halál Velencében* (1912) című novellája. Gustav Aschenbachot, a híres német író egy láthatatlan erő csábítja Münchenből Velencébe, ahol akaratától megfosztva sötét démona áldozatává válik. Hermann Hesse *Klein és Wagner* (1919) című novellájában is délre menekül Klein, a skizofrén német nyárspolgár, akiben ott rejtőzik Wagner, a tömeggyilkos ámokfutó és Wagner, a komponista zseni is. Délen elszabadulnak elfojtott ösztönei: a dionüszoszi princípium győzedelmeskedik az apollói princípium fölött – ugyanúgy, mint német író társa, Gustav von Aschenbach esetében.

Bibliográfia

- CHAMISSO, Adelbert von (1983), Schlemihl Péter, ford. Bálint Lajos, in GYÖRFFY Miklós (szerk.), *XIX. századi német elbeszélők*, Budapest, Európa Kiadó, 271–336.
- EICHENDORFF, Joseph von (1958), *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, hg. v. Hans Jürgen Meinerts, Bd. 2, München, C. Bertelsmann.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1983), Werther szerelme és halála, ford. Szabó Lőrinc, in GYÖRFFY Miklós (szerk.), *Goethe: Szépprózai művek*, Budapest, Európa Kiadó, 7–131.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1996), Szilveszteréji kalandok, ford. Halasi Zoltán, in HALASI Zoltán (szerk.), *Az elveszett tükörcső története. Novellák*, Budapest, Magvető, 65–107.
- HORVÁTH Géza (2019), Fernweh oder Heimweh in der deutschen Romantik, in Anita CZEGLÉDY – Géza HORVÁTH (Hg.), *Inspirationen III, Wege*, Budapest–Paris, Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn – Édition L’Harmattan, 15–25.
- KLUCKHOHN, Paul (1960), Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und Dichtung, in Novalis, *Schriften*, Bd. 1. Hg. v. Paul KLUCKHOHN – Richard SAMUEL, Stuttgart, W. Kohlhammer.

- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg) (1960), Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99, in Novalis: *Schriften*, Bd. 3. Hg. v. Paul KLUCKHOHN – Richard SAMUEL, Stuttgart, W. Kohlhammer.
- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg) (1985), *Heinrich von Ofterdingen*, ford. Márton László, Budapest, Helikon.
- SCHLEGEL, August Wilhelm – SCHLEGEL, Friedrich (1980), Válogatott esztétikai írások, ford. Tandori Dezső, Budapest, Gondolat, 1980.
- SCHLEIERMACHER, Daniel Friedrich Ernst (2000), *A vallásról. Beszéddek a vallást megvető művelt közönséghez*, ford. Gál Zoltán, Budapest, Osiris.
- TIECK, Ludwig (2014), A Rúnahegy, ford. Horváth Géza, in Ludwig TIECK, *Az élet fényűző bősége. Elbeszélések*, Budapest, Argumentum, 27–50.

FÜLÖP JÓZSEF

Egyem a szívedet

Ricarda Huch posztromantikus csalimeséje

A *Csalafinta mese* az író nő zürichi életrésztében született, és 1897-ben jelent meg Lipcsében két verseskötet, egy elbeszélésgyűjtemény, egy dráma és egy regény után. A megelőző évre tehető, hogy az irodalmi nyilvánosság felfigyelt Ricarda Huch írásművészetére. E korai művekre elsősorban Conrad Ferdinand Meyer és Gottfried Keller hatottak. Huch tíz évvel később, 1896-ban hagyta el Svájcot, amikor már az állampolgárság megszerzését fontolgatta.

Ricarda Huch közel hatvankötetes életművének recepciója elenyésző. Nem csoda, ha alig írtak a kispróza művei között is az egyik legrövidebbnek számító *Csalafinta meséről*. Az Oxford vonatkozó referenciaműve a feminista tündérmesék közé sorolja. Az egymondatos indoklás szerint Huch „azt a patriarkális kísérletet kritizálja, mely elbitorolja a szirénékben és a mesében megtestesült női hangot, ám e kísérlet végül kudarcba fullad” (JARVIS 2000, 156–157). Való igaz, hogy Huch emancipatív erényeket fedezett fel a romantikus irodalomban és életfelfogásban, de saját elméleti és szépirodalmi műveiben is jól megfér egymás mellett a műveltség megszerzésére törekvő nő és a családayai szerepvállalás. Az egyéniség tudatos fejlesztésének igényét szintén a romantikusoknál találta meg kifejtett formában. Egy másik értelmezés szerint ez a mese „higgadt kis játszadozás” (GROTE 1931, 114).

Ricarda Huch egyik legjelentősebb írói-gondolkodói vállalkozása kétkötetes *Romantika*-monográfiája volt. Lipcsében 1899-ben jelent meg első, *A romantika virágkora* című része, három évvel később pedig a második, *A romantika kibontakozása és hanyatlása*. Thomas Mann, aki általában is nagyra tartotta az írónőt (és akit 1929-ben, mások mellett persze, éppen Huchhal szemben tettek meg Nobel-díjassá), így vélekedett: „tárgyának legmagasabb minőségét érte el Németországban, sőt a világon”, jelentőségét pedig Ernst Bertramhoz, Friedrich Gundolfhoz és Oswald Spenglerhez hasonlította (MANN 1974, 429). Spengler is ítéletet alkotott a kétkötetes munkáról: „senki ennél mélyebben nem próbálta meg” „a teljes romantikus képzetvilág elemzését” (idézi VIERECK 1990, 160).

Huch az első *Romantika*-könyvben megállapítja: „Micsoda idealisztikus kor [...] mely inkább akarta, hogy tanulmányozzák, semmint hogy olvassák” (HUCH

1951, 71). Ő maga ugyanakkor nem maradt adós az olvasással sem: behatóan ismeri a hozzáférhető romantikus irodalmat, magánlevelezéseket, naplókat és egyéb kordokumentumokat. A *Csalafinta mese* műfajválasztásával és intertextuális utalásaival igazolja a romantikus irodalom rendszeres és elmélyült olvasását.

A mese a romantika egyik kitüntetett műfaja. Novalis töredékesen fennmaradt regénye, a *Heinrich von Ofterdingen* a szerző egyik terve szerint mesei formákban oldódott volna fel. A romantikus művészetfilozófia egyébként is különös hajlamot mutatott a műfajhatárok feloldására, a műfajok és műnemek egymásba olvasztására, elegyítésére, elvi értelemben az ösztönművészeti alkotás megteremtésére. A mesének az álomhoz hasonlítható narratív szerkezete kivételes lehetőséget biztosított a más téren megzabolázott fantázia kellő kiélésére (HUCH 1951, 286). A mesében mutatkozhatnak meg a tudattalan „elfátyolozott alakjai”: a varázslat, a mágia, a rejtvény, a vágyakozás (HUCH 2003, 23). Mert, írja Huch, „soha nem szabad elfelednünk: a romantikusok tudatát a tudattalan tölti ki. A kapu, amely a két birodalmat elválasztotta, többé már nincs bezárva, hanem csupán be van támasztva” (HUCH 2003, 23).

Ám a *Csalafinta mese* a tudatosan összefüggéstelen, mesés képzetvilágot éppen a találékony emberi értelem segítségével teszi áttetszővé és összefüggővé. Főhőse egy névtelen ifjú, aki egy közelebről meg nem nevezett könyvből értesül a káprázatos szépségű hableányokról és azon képességükről, hogy mézédés hangjukkal bármely lény lelkét ki tudják csalogatni annak testéből.

Ez pedig a következőt jelenti: a figyelmes lélek olyan sóvárgón buzog a lenyűgöző dallamnak elébe, hogy ellenállás nélkül feltárulkozik és megnyilatkozik neki, még hozzá nemcsak az emberi és állati teremtmények lelke, de a növényeké, sőt a néma és élettelen dolgoké szintúgy, vagyis az ámulatba ejtő bűbáj a természet minden létezőjét arra indítja, hogy a maga módján kiöntse neki a szívét (HUCH 2019, 15).

Az ezerárnyalató lélekfogalom tematizálása elevenében éri a romantika szintetizáló igényű ember- és világképét. Kant, értekezik Huch, olyannak festette le ember és világ megismerésének viszonyát, mint két páncélzatba bújt lovagét, „amikor a kezüket nyújtják egymásnak, de nem egymás kezét érintik, hanem csak az érzéketlen vasat” (HUCH 1951, 147). Ám a romantikusok körének első, homályos filozófiai felbuzdulása éppen az volt, hogy „mégis lehetséges, lehetségesnek kell lennie a világ áthatolásának, a világlélek megérintésének és a mindentudás megszerzésének” (HUCH 1951, 148). Huch ugyanezt a dacos képességet Fichte filozófiájában pillantja meg, jóllehet éppen Tieck *William Lovell*jének kudarcos és meghasonlott élete mutatja, „milyen bomlasztó lehet a szigorú én-filozófia” (HUCH 1951, 151). Meséjében az ifjú azonban csak találgatni tud, mit jelent ez a szíreknépeség:

Ő maga persze nem tudta, mit és hogyan fed fel magáról az, aki lényé teljességére rá-
 ébredvén képes egész tudását közölni, röviden szólva úgy képzelte, testi-lelki valójuk
 minden ízében áttetszővé válnak előtte a dolgok (HUCH 2019, 15).

Itt fordulat áll be: olvasmányából ugyanis azt is megtudja, hogy

az efféle vízi tündérek mindenesetre olyan halandó férfinak adják át művészetüket,
 aki iránt szerelemre lobbannak, ám csakis a legnagyobb áldozatért cserébe, amit senki
 emberfia meg nem adhat. Az ifjú ezután szakadatlan csak azon töprengett, miféle ál-
 dozat lehet az, ami túl nagy egy ilyen adományhoz, mely, legalábbis így tűnt számára,
 mégis a legmagasabb tudást jelenti, amit ember csak birtokolhat (HUCH 2019, 15).

Huch első regényében (*Az ifjabb Ludolf Ursleu emlékei*, Berlin, 1893), valamint egy,
 a *Csalafinta mesével* azonos időben íródott elbeszélésében is (*Hadevig*) elevenített
 már meg sellőt. Míg azonban ez a két szöveg érintőlegesen és inkább a tündé-
 rek jegyeivel gazdagítja a sellőmotívumot, a kétszereplős mesében a szintén név
 nélküli női főhős döntően a romantikus hagyományra utal. Így elsősorban Fried-
 rich de la Motte Fouqué *Undine* (1811) című középkori meséjére, ahol az emberi
 testben megjelenő habléány a saját törvényekkel rendelkező természetfölöttit és
 mitikust szimbolizálja. Ott a pap gyorsan tudomásul veszi Undine vallomását,
 miszerint nem rendelkezik lélekkel, a lány jövődöbelijének pedig óvatosságot,
 szeretetet és hűséget javasol.

Undine dolga viszonylag egyszerű: meg kell házasodnia. Huch azonban jócs-
 kán emeli a tétet, az áldozat ugyanis, amit az ifjúnak a titkos tudásért cserébe
 hoznia kellene, valóban az elgondolható legnagyobb. Egyik éjjel delejes dallam
 ébreszti fel álmából:

Testét és lelkét nyomban lágy sóvárgás kerítette hatalmába, nem is tétovázott sokáig,
 hanem felkelt, felöltözött, és követni kezdte ezt a semmihez sem fogható muzsikát.
 Így jutott el a tenger partjáiig, ahol egy, a vízfelszín fölé magasodó sziklán, holdfény-
 től övezve megpillantott egy messziről sugárzó nőt, akinek a szépsége olyan hihetet-
 len volt, hogy rögtön tudta, csakis sellő lehet (HUCH 2019, 15).

A kulisszaszegény, tértől és időtől független bemutatás, a sorsszerűen véletlen ta-
 lálkozás és a könnyed, az ok-okozatiságot gyakran nélkülöző cselekményalakítás
 a mesére jellemző narrációs fogások. Csakhogy a romantikus hősök többsége fel-
 kerekedő vagy úton lévő vándor, akit minden csábít és vonz, és aki, ha tehetné,
 egyszerre minden irányba elindulna, és aki annak ellenére rejtvény önmaga előtt,
 hogy „bárki másnál többet tud bensőjéről” (HUCH 1951, 128). Ez a legény azon-
 ban cél- és sikerorientált. A sellő és közte szövődő szerelem megtúrt mellékszál; a
 valódi cél a lélekcsalogató énektudás megszerzése:

Ám eközben szándékait és vágyait tekintve a sellő sem várt kevesebbet a gyengéd kapcsolattól az ifjúval. Ugyanis minden pogány vízi lény halhatatlan lélek után áhítozik, amit csakis az által vívhat ki, ha megessi egy ember szívét, melyet az önként, szerelemből nyújt át neki. A sellő azt remélte, végtelen varázsa úgy megrészegíti majd a fiatal férfit, hogy az nem fogja megtagadni tőle ezt az ajándékot, s hogy a felizzó szerelem és jókedv közepette a legválogatottabb praktikákkal egyre örültebbé szítja szenvedélyét. Mármost ezt az ifjú ugyancsak gyönyörtelinelnek találta, de céljához jöttányival sem vitte közelebb (HUCH 2019, 16).

Romantikáról írott könyvének szerelemről szóló fejezetében Huch így fogalmaz: „A szerelem szellemének mindenhol láthatatlanul láthatóan kell lebegnie a romantikus poézisben” (HUCH 1951, 228). Valóban, romantika és szerelem áthatják egymást. A tiszta formájában androgün állapotban bemutatott szerelmespár azért a legteljesebb és legmeghatározóbb romantikus szimbólum, mert érzékiség és szellem, földi és isteni keverednek benne (vö. HUCH 1951, 229). A *Csalafinta mesében* az egyé válás romantikus toposza helyett paktumot találunk. A romantikus szerelemtoposz pedig transzpozícióba kerül: rávetül az ember és a lélektelen „második természet” képviselőjének kapcsolatára. A szerelmesek a beteljesülésben kölcsönösen nem oldódnak fel a másik nemben, nem válnak egymás komplementer párjává, hanem eszesen, retorikával, odüsszeuszi fortélyal küzdenek a minél jobb alkupozíció kivívásáért. A sellő azzal érvel, hogy fajtája sorsa szomorú, csak néhány évszázadon át él, élete pedig a testi létezésre korlátozott, holott „ő éppen a végtelen kék térben szabadon lebegő lelket képzei a létezés leggyönyörtelibb formájának”. Ezzel a metaforával Huch közvetlenül a novalisi „kék romantika” referenciáit emeli be szövegébe. A szerelmesek folytatják egymás ügyes gyözködését:

Az ifjú azzal vigasztalta panaszos kedvesét, hogy hiszen az élet a cirógató hullámok között és a legkülönbélebb halak és más vízi csodák társaságában bizonyára mindenekfelett szórakoztató, meg aztán a varázsének becses művészete kellemes időtöltést kínálhat, melyet az embereknek, halhatatlan lélek ide vagy oda, nélkülözniük kell. A sellő figyelmesen hallgatta, majd azt felelte, ha csak ez a baj, szívesen megtanítja az éneklés művészetére, de persze viszonzás nélkül nem teheti, az ifjú is legyen tehát az ő szolgálatára, és nem is kérne tőle túlságosan sokat. Nem többet, nem kevesebbet, mint hogy adja neki a szívét, önként és szerelemből, melynek elfogyasztásával részesülhetne az emberek halhatatlan lelkében. Miközben ezeket mondta, gyengéden átkarolta és megcsókolta, nedves szépségével pedig egészen elkápráztatta az ifjút, aztán még hozzátette, voltaképpen csekély adományt kér, mivel neki magának nincs is szíve, soha nem is volt, mégis mindig jól és boldognak érezte magát. Mindazonáltal az ifjú gondolkodóba esett a méltánytalan ajánlat hallatán, hiszen a kezdetektől rendelkezett szívvel, mely mindenféle hasznos szolgálatokat tett számára, ezért kétségesnek tűnt, képes lenne-e eredményesen tovább létezni nélküle (HUCH 2019, 16).

A lelket, a halhatatlanságot, az isteni képmásra teremtett embert szimbolizáló szív motívuma Wilhelm Hauff *Das kalte Herz* vagy E. T. A. Hoffmann *Das steinerne Herz* szövegeit idézi. Huch egy helyen az irritabilitás fészkének nevezi a romantikus szívét, akit folyamatosan lefoglal az, hogy reagáljon az őt érő számtalan ingerre, és a végén egészen elbágyad ebben a küzdelemben (HUCH 1951, 141). Okos hőse azonban nem szenved efféle túlérzékenységtől, és egyáltalán nem hisz abban, amiben a korai romantikusok, azaz hogy a szerelem képes az *unio mystica* létállapotába varázsolni az embert. Huch költött alakjával ellentétben a romantikus jellem ki van téve annak a veszélynek, „hogy a csapongásban tönkremegy; mert csak a mámorban, legyen az a szerelemé vagy a boré, mikor lényének egyik fele, a tudat elkábult és elszenderedett, élvezheti a gyönyört, melyet minden állattól irigyel: hogy egynek érezze önmagát” (HUCH 1951, 127).

Paul Heyse látomásos sellője hidegvérű, leskelődő ragadozó, aki mély irtózáttal tölti el az őt szemlélőt. Huch habléánya először számító érvelésével, később falánkságával kopírozza a vak ösztönnek engedelmeskedő lényt. A lány

felvilágosította őt különböző varázsszerekről, melyek segítségével könnyűszerrel és fájdalommentesen eltávolíthatná mellkasából a szívét, de az nem teljesen bízott a szavában, és bármilyen gyönyörteliek voltak is ölekezéseik, azon tűnődött, vajon a sellő valóban igaz s hű szerelmet táplál-e iránta, és nem ölelne-e éppolyan meghittent akármilyen pikkelyes tengeri tüneményt, ha a holtteste ott rohadna az iszapos tengerfenéken (HUCH 2019, 16–17).

A naturalista elemek kikezdi a romantikus képzetvilágot, amit a szerző kongeniális módon ismer. Emellett parodisztikus félmondatok is beékelődnek a leírásba. Így amikor a sellő késpengét ajánl fel, mellyel a fiú könnyűszerrel eltávolíthatja a szívét, akkor egyúttal

azt is felajánlotta, rögvest elvégzi maga az operációt, de az ifjú félt, hogy a felhők takarta hold bizonytalan fényénél még mellévág, ellenben ígéretet tett a lánynak, hogy a következő éjjelen meg fog jelenni az értékes adománnyal (HUCH 2019, 17).

Az adomány mézjárszéken szerzett borjúszív volt. A sellő mohón, nyersen fogyasztja el az ínycfalatot, pedig az ifjú javaslatot tesz a hús átsütésére, majd megvallja, hogy „kissé bágyadtnak érzi magát, és szívesebben maradt volna ágyban” (HUCH 2019, 17), mégsem tudja palástolni, mennyire áhítja a varázsserejű éneklés művészetébe való beavatást. A sellő így válaszol neki:

Tudd meg, szívem-lelkem, varázserejű énekünk azzal függ össze, hogy nincs szívünk; megtanítani nem tudnám neked, de attól a pillanattól fogva, hogy az irántam való szerelemből megváltál a szívedtől, kifejlődött benned e művészet iránti képesség, így odaadásoddal természetes módon jár a jutalom is (HUCH 2019, 18).

A romantikus paktum a földöntúli hatalmakkal vagy a természettel néha ideiglenes csapdahelyzetet teremt. Bár a huchi meseforma a maga kulisszáival és narratívájával poétikai értelemben romantikus, a „láthatatlanul láthatóan lebegő”, teleologikus szerelemfelfogás önmaga parodiájává válik. Az erők dialektikus játszmájából a romantikus eszme ironikus újrafogalmazása áll elő. A fiú pozíciója a mese végére annyiban maradt erősebb, hogy bár nem válhatott a világlélek megismerőjévé, de legalább e világi életét meg tudta menteni. Huch a *Heinrich von Ofterdingen*ből Heinrich és Mathilde szerelmi kettősét¹ fordítja visszájára a zárásban. Így bár annak elragadtatott, az érzéstől és vallomástól túlcorduló beszédmódját visszahangozza, meséjében ironikus *opera buffa*-jelenet válik a híres duettből:

„Milyen szép lesz majd – sóhajtott fel a leány –, amikor együtt lebegünk az örökkévalóságban.” „Igen – szólt az ifjú –, és amikor együtt éneklünk, akkor még a Szentlélek is, mely jelen lesz egy galamb képében, feltárulkozik nekünk, nem beszélve a milliányi emberi lélekről, akikkel találkozni fogunk. Hisz egymást ismerni és szeretni maga az üdvösség.” „És mi már a földön élvezhetjük”, válaszolta mosolyogva a hableány, és csókot lehelt az ifjú mindkét szemére (HUCH 2019, 18).

Huch paródia határát súroló, posztromantikus játékában nemcsak az árulkodó, ami benne van, hanem főként az, ami hiányzik belőle. A *Csalafinta mese* ezzel a *modus vivendivel* zárul önmagára.

¹,- »Kedves Mathilde, kínoz fölöttébb, hogy nem beszélhetek el neked mindent egyszerre, hogy nem adhatom át neked rögtön, egyszerre szívem egészét. Hiszen először esik meg életemben, hogy nyílt vagyok egészen. [...]« – »Heinrich! Két ember egymást ennyire még sohasem szerethette!« – »Lehetetlen! Hiszen előtted nem volt Mathilde.« – »S Heinrich sem« (NOVALIS 1985, 100).

Bibliográfia

- GROTE, Gertrud (1931), *Die Erzählungskunst Ricarda Huchs und ihr Verhältnis zur Erzählungskunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Kraus Reprint.
- HUCH, Ricarda (1951), *Die Romantik: Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*, Tübingen, Wunderlich; Stuttgart, Leins.
- HUCH, Ricarda (2003), Apolló és Dionüszosz, in HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán (szerk.), *Újragondolni a romantikát – Konceptiók és viták a XX. században*, Budapest, Kijárat, 13–36.
- HUCH, Ricarda (2019), Csalafinta mese, ford. Fülöp József, *Vár Ucca Műhely*, 2019/1, XX. évfolyam, 63. szám, 15–18.
- JARVIS, Shawn (2000), Feminism and Fairy Tales, in Jack ZIPES (szerk.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press, 155–159.
- MANN, Thomas (1974), Zum sechzigsten Geburtstag Ricarda Huchs, in uő, *Gesammelte Werke 10*, Frankfurt am Main, Fischer, 429–435.
- NOVALIS (1985), *Heinrich von Ofterdingen*, ford. Márton László, Budapest, Helikon.
- VIERECK, Stefanie von (1990), *So weit wie die Welt geht*, Leipzig, Rowohlt.

OROSZ MAGDOLNA

„Akárha százsoros tükörben sokszorozva”

Eszztétikai elképzelések Hugo von Hofmannsthal korai műveiben

ORCID: orcid.org/0000-0002-2306-4520

Heterogén szövegtörzs – tematikus-formai gyűjtőponton

Hugo von Hofmannsthal alkotópályája során lírai, drámai és elbeszélő szövegeken kívül sok olyan művet is írni szándékozott, amelyeket különböző okokból nem vagy nem teljesen tudott megvalósítani. Az 1890-es évek elejétől kezdve azt tervezte, hogy „képzelt dialógusokat” fog írni, néhány évvel később pedig fiktív leveleket is tervbe vett.¹ Hosszasan foglalkozott ezekkel a tervekkel, s így terjedelmes szövegtörzs jött létre, amelynek Hofmannsthal az évek során különböző címeket adott, manapság viszont az *Erfundene Gespräche und Briefe* [Kitalált beszélgetések és levelek] megnevezéssel ismert, és a kritikai Hofmannsthal-kiadás sorozatában egy egész kötetet tölt meg.

Nemcsak terjedelmes, hanem heterogén törzs is ez, amely részben feljegyzésekből, tervezetekből, vázlatokból áll, másrészt viszont vannak közöttük befejezett, folyóiratokban vagy Hofmannsthal saját gyűjteményes kötetében külön publikált írások, amelyeket a Hofmannsthal-kutatók gyakran elemeztek is. A ma használatos cím² két dologra utal: a „kitalált” jelleg a szövegek fiktív mivoltát jelzi, a „beszélgetés” és „levél” megjelölés pedig hagyományos – nem csak irodalmi – műfajokat idéz fel.

A *Kitalált beszélgetések és levelek* „a fikció, kritika és történelmi valóság határmezsgyéin” (MAYER 1993, 112) helyezhetők el. A szövegek fikciós mivolta már azáltal is adott, hogy szerzőjük, Hofmannsthal különböző szerepeket próbál ki bennük, és – amint saját maga is megerősíti – „történelmi álarcot”³ ölt, hogy ezáltal szabadabban fejezhesse ki magát, és hogy a fiktív alakokat az adott szöve-

¹ A dialógusok és levelek keletkezéséről lásd a bevezető kommentárokat in HOFMANNSTHAL 1991, 231skk. A továbbiakban erre a kötetre az SWKA 31 rövidítéssel hivatkozom.

² A cím létrejöttéhez vö. a kritikai kiadás kommentárjainak bevezetését in SWKA 31, 231–247.

³ Lásd ezzel kapcsolatban Hofmannsthal 1903. január 16-án Leopold von Andrianhoz írt levelét, amelyben elsősorban a Chandos-levélre utal, s azt mondja, „mennyre vonzotta ama korszak intimitása, és beleálmódta magát annak mivoltába” (HOFMANNSTHAL–ANDRIAN 1968, 160). Egyúttal itt megemlíti azt az elképzelését, hogy „elképzelt beszélgetéseket és leveleket” írjon, és felsorol néhány szöveg vázlatot is (uo.).

gekben felidézett kulturális-irodalmi körülményekhez igazítsa. Végző soron fikció és történeti-kulturális valóság elegye jön létre, mert Hofmannsthal kitalált figurákat és történelmi alakokat gyakran együtt szerepeltet, vagy valóságos eseményeket, adottságokat intertextuálisan beépít a szövegekbe. Szembeszökő példa erre a Chandos-levél, amelyben a kitalált levélíró Chandos lord a filozófus Francis Baconnek címezi levelét, és ezáltal (Bacon műveit mintegy intertextuálisan „adaptálva”) fikció és történelmi körülmények sajátosságos keverékét hozza létre.⁴ Másképpen ugyan, de szintén tény és fikció vegyül az *Über Charaktere im Roman und im Drama* [Regénybeli és drámai karakterekről] című szövegben, azaz Balzac és Hammer-Purgstall beszélgetésében, mivel az orientalista és a regényíró ténylegesen találkozott egymással, de az Hofmannsthalnál – a történetileg igazolható adatokat eltolva – 1842-re datálódik, jöhet a valóságban 1835-ben volt.⁵ Ily módon nemcsak az alcím *Ein imaginäres Gespräch* [Képzelt beszélgetés] jelzi a kitalált mivoltát, hanem az évszám megváltoztatása (amely egyébként csak az olvasó ebbéli tájékozódása alapján tűnik ki) is hozzájárul a fikcionalizáláshoz.

A két műfaj, amelyeket Hofmannsthal a tervezett gyűjteményben össze akart kötni, a levél és a dialógus igen régi és gazdag előtörténetre tekinthet vissza, ugyanakkor időszerűek is voltak, amint Rispoli rámutat erre a körülményre: „az esszéisztikus dialógusnak évszázados hagyománya van, amely 1900 körül újraéled”.⁶ Hofmannsthal maga is ismeri az ókori görög filozófiáig visszanyúló előtörténetüket, amint ez *A metaforikus filozófiája* című recenziójából a platóni dialógusra utalva kiviláglik: „Igénytelen és nem túl pedáns formát kellene választani. Mondjuk a platóni dialógust” (HOFMANNSTHAL 2005, 112). Hofmannsthal azonban egyúttal megpróbálja újraéleszteni a hagyományt, de igyekszik alkotóan és korszerűen kezelni, hiszen „a nagyváros izgalmasan remegő és a hegedűk hangján muzsikáló földjére kellene állítani őket” (HOFMANNSTHAL 2005, 112).

A kitalált beszélgetések és levelek szövegeiben Hofmannsthal a hagyományos dialógus formáját és a levelet is különféle kulturális jelenségek és filozófiai-esztétikai, valamint irodalmi kérdések tárgyalására használja fiktív (azaz „kitalált”) kommunikációs szituációban.⁷ Ez közvetlen kapcsolatot és ezáltal gyors megértést feltételez, s ez a Chandos lordot fenyegető „elnémulás” és nyelvvesztés, valamint az „én széthullása, az újkori szubjektumnak a szövegben megrendezett dekompozíciója”

⁴ Vö. erről Orosz 2019, 47skk.

⁵ Lásd ehhez a kommentárt (SWKA 31, 268).

⁶ RISPOLI 2018, 253. Lásd még e vonatkozásban Burdorf fejtegetéseit a „fiktív dialógus mint németországi önálló irodalmi műfaj” jelentőségének visszaszorulásáról és újraéledéséről (BURDORF 1999, 30). Hofmannsthal mellett Burdorf kiterjeszti vizsgálatát Rudolf Kassnerre és Rudolf Borchardtra is.

⁷ Hofmannsthal *A kitalált beszélgetések és levelek*ben a levélformát „magányos imagináció és költői szemiotizálódás médiumaként” használja (SCHUSTER 2014, 160).

(ZELLE 2001/2002, 91)⁸ ellenében hathat. Az a körülmény, hogy Hofmannsthal a tervezett gyűjtemény egyes darabjait abbahagyta vagy (akár többször is) átdolgozta, hosszan érlelte, valamint e szövegek publikálásának története is arról tanúskodik, hogy szerzőjüknek mennyire nehezebbé esett megfogalmazni saját esztétikai-poetológiai problémáit, nézeteit és változásait. Az is feltételezhető, hogy Hofmannsthal tartós küzdelme azért, hogy a *Kitalált beszélgetések és levelek* szövegeit lezárt gyűjteményként létrehozza, a századforduló utáni években bekövetkező kulturális változásokkal is összefüggésbe hozható: „Az első világháború utáni években a fiktív dialógus az 1900 körül még ifjú generáció korosodásával és az irodalmi avantgárd mozgalmak újabb hullámaival párhuzamosan elvesztette az aktualitását” (BURDORF 1999, 3).

Beszélgetések és eszmecserék irodalmi-esztétikai kérdésekről: változó álláspontok

1902-től kezdve körülbelül 1907-ig, „e szövegek virágkorában”,⁹ „ebben a Hofmannsthal fejlődése tekintetében oly fontos átalakulás időszakában” (NEUMANN 2007, 87) az írárok szerzője intenzíven foglalkozik a kitalált beszélgetésekkel és levelekkel: 1902-ben keletkezik az *Egy levél*, 1907-ben pedig *A visszatért levelei*; mindkettő Hofmannsthal nyelvkritikai, esztétikai-filozófiai kérdésekről való töprengéseinek, nyelvi válságának és az intuitív-közvetlen, vizuálisan-intermediálisan megalapozott művészi észlelés és alkotás keresésének alapvető dokumentumai.¹⁰ A (fiktív) levél műfajának eme csúcsteljesítményei mellett a keletkezésük korszakában Hofmannsthal dialógusokat is ír, amelyek közül a következőkben négy dialógus képezi elemzés tárgyát: a Chandos-levéllal egy időben, 1902-ben írja meg az *Über Charaktere im Roman und im Drama* [Regénybeli és drámai karakterekről] című dialógust. A másik három szöveg, azaz az *Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller* [Eszmecsere Gottfried Keller írásairól], az *Unterhaltung über den Tasso von Goethe* [Beszélgetés Goethe Tassójáról] és az *Unterhaltungen über ein*

⁸ Zelle e tekintetben kiemeli „a szóból a test felé forduló mediális váltást” (ZELLE 2001/2002, 96), és e vonatkozásban például a tánc jelentőségét Hofmannsthalnál 1902 után; ezt a kérdést a továbbiakban nem tárgyalom.

⁹ „E szövegek tulajdonképpen virágkora 1902-től 1907-ig tartott. Van viszont számos olyan töredék, amely nemcsak ezen időszak alatt, hanem előtte vagy utána keletkezett, még akkor is, ha nem mindig tűnik egyértelműnek a hozzárendelésük az elképzelt beszélgetések és levelek együtteséhez”, írja Marco Rispoli a Hofmannsthal-kézikönyvben a gyűjtemény keletkezéséről (RISPOLI 2016a, 313).

¹⁰ Az *Egy levél* mint a nyelvi válság dokumentumának elemzéséhez, illetve *A visszatért levelei* mint a vizuális poétika bizonyítékának tárgyalásához vö. Orosz 2019 (2.2.1.2. és 2.2.2.1. fejezet).

neues Buch [Beszélgetések egy új könyvről] pedig 1906-ban, azaz egy évvel *A viszszaért levelei* előtt jelenik meg.

Mind a négy szöveg esztétikai-poetológiai témákat tárgyal, a beszélgetések, amelyek az (irodalmi) dialógus műfaját mintegy önreflexíven reprezentálják, szorosabban vett műfaji kérdésekkel is foglalkoznak, olyan irodalmi szövegfajtákkal, mint a regény és a dráma, valamint egyes művekkel és szerzőikkel, és ebben a kontextusban a recepciójukkal is. Ezek a szövegek ennek megfelelően alapvetően dialogikusak, de mindegyre felbukkannak bennük más szövegfajták, pl. a levél is (a Goethe *Tasso* drámájáról folytatott beszélgetésben), valamint előfordulnak narratív-elbeszélő szövegrészek is.¹¹ Mindez arról tanúskodik, hogy „Hofmannsthalnak nehézséget jelentett, hogy megírjon egy esszéisztikus dialógust” (RISPOLI 2018, 256).

Az 1902-ben íródott és 1902. december 25-én a *Neue Presse* karácsonyi mellékletében *Regénybeli és drámai karakterekről* címmel megjelent beszélgetésben¹² Hofmannsthal az orientalista Hammer-Purgstallt és a regényíró Balzacot jeleníti meg egy 1842-re datált döblingi találkozásukon.¹³ Irodalmi, esztétikai kérdésekről társalognak, a szereplők drámára és regényre jellemző megalkotásáról. Hammer-Purgstall, aki a beszélgetés során egyre kevésbé szólal meg, és háttérbe vonulva inkább Balzacot beszélgeti, „az Ön [= Balzac] bámulatos elbeszélő művészetének egyik legbuzgóbb csodálójaként”¹⁴ azt a kérdést teszi fel a francia regényírónak, hogy „alkotó képzelőereje teljében nem ajándékozná-e ugyanilyen vagy hasonló művek sorát a színháznak” (GW E, 481¹⁵). Hammer-Purgstall Balzac regényfiguráinak hosszas felsorolásával támasztja alá kérdését:

[...] s nem ott ül-e Vautrin, a gályarab, spanyol papnak öltözve, a haja, a szakálla, a tartása, a hangja, minden hamis rajta, csak a legyőzhetetlen szeme élénk? Igen, mást sem látok, csak ezeket az alakokat, akik csodálatra méltó varázslattal, akárha százszoros tükörben, egész életüket, gondolkodásukat, szenvedélyeiket, múltjukat, jövőjüket ezerszeresen sokszorozva vetítik egymásra? (GW E, 482).

¹¹ Az itt nem tárgyalt *Gespräch über Gedichte* [Beszélgetés versekről] erőteljesebben dialogikus, bár itt is egész versek vannak beszűrve, miáltal a dialógus kissé fellazul.

¹² A keletkezés és megjelenés adatairól vö. SWKA 31, 267.

¹³ Néhány évvel később, 1908-ban Hofmannsthal egy Balzac *Emberi színjátékához* előszóként írott tanulmányában elismerését fejezi ki a francia szerző iránt: „nagy, megnevezhetetlenül szubsztanciális képzelőereje van, a legnagyobb, legszubsztanciálisabb képzelőerő, ami Shakespeare óta csak létezett. Bárhol nyitják fel a műveit, [...] világot éreznek, szubsztanciát, ugyanazt a szubsztanciát, amelyből életük alfája és omegája áll” (HOFMANNSTHAL 1979a, 382sk.).

¹⁴ HOFMANNSTHAL 1979b, 481. A továbbiakban a GW E rövidítéssel és a megfelelő oldalszámmal hivatkozom a kötetre.

¹⁵ Az elemzendő négy dialógusnak nincs magyar fordítása, így az azokból vett idézeteket mindig a saját fordításomban közlöm, O. M.

Balzac a fejtegetései során értékeli saját kora drámairodalmát is, és a kortárs drámával (Victor Hugo műveivel) szemben Shakespeare színházát részesíti előnyben. Majd azt állítja, hogy ő maga „nem drámaíró” (GW E, 485), mégpedig azért nem, mert, mint mondja, „Én talán nem hiszem, hogy léteznek karakterek. Shakespeare viszont hitte. Ő drámaíró volt” (GW E, 485). Balzac sajátos értelemben fogja fel az alakokat, és megállapítja, „hogy a drámai jellemek csupán ellenpontozott szükségyszerűségek. A drámai karakter a valódi jellem szegényes változata” (GW E, 485), aki a drámában a katasztrófa felépítését szolgálja, azaz pusztán szerkezeti elem.

Balzac mint elbeszélő ezzel szemben úgy véli, „ami engem az igaziban lenyűgöz, éppenséggel a [karakter/jellem] formátuma. A formátuma, ami a sorsának az alapja” (GW E, 485). Balzac azt hangsúlyozza, hogy a „sorsokat nem szabad katasztrófákkal összetéveszteni. A katasztrófa mint szimfonikus építmény a drámaíró dolga” (GW E, 485), a regény narratív műfajára tehát másféle felépítés jellemző:

Az ember sorsa olyan valami, amelynek a tükröződése talán sehol sem létezett, mielőtt megírtam a regényeimet. Az emberek nálam pusztán lakmuszpapírok, amelyek pirossá vagy kékké színeződnek. Az élő, a nagy, a valóságos – a dolgok sava-borsa: az erők, a sorsok (GW E, 485).

A regényalakok ennél fogva megélik a sorsukat, „az erőket”, „a végzetüket”¹⁶ (GW E, 486). A regényalakokból kiindulva Balzac mindezt egy következő lépésben a művészre magára vonatkoztatja, akinek a végzete „a munkájában” (GW E, 486) keresendő, „a sorsa sehol másutt nem rejtőzik, csak a munkájában” (GW E, 487).

Balzac fejtegetései ezáltal a művészi alkotás poétikájához, egyfajta alkotáspszichológiához vezetnek:

Ám egy bizonyos pontig, de valójában a munka a művész sorsa, hogy körös-körül az egész világon csak mindazon állapotok tükörképét képes érzékelni, amelyeket a munkája kínjai és elragadtatásai közepette szokott átélni (GW E, 488).¹⁷

¹⁶ A végzet „Goriot számára a lányaiban testesül meg. Vautrin számára az emberi társadalomban, amelynek az alapjait a levegőbe akarja röpitni” (GW E, 486).

¹⁷ Érdekes ezzel kapcsolatban utalni Rilke saját magára vonatkoztatott töprengéseire Cézanne „travailler, toujours travailler” jelmondatáról, amelyet 1907-ben a Cézanne-ról írott leveleiben vetett papírra, s ezek így Hofmannsthal szövegével szinte időbelileg is egybeesnek (s e gondolatok egy részét a *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című regényébe is felveszi); vö. Orosz 2019, 90skk.

Balzac sajátos zseniesztétikát vázol fel. A művész nála kivételes ember (olyan kivételes történelmi alakokkal hasonlítható össze, mint amilyen Napóleon). Az ilyen művész „az emberi lélek hullámvázaiba bele tudja vetíteni saját elragadtatásai és letörtségei tükörképét”, s a „mértéktelenül felfokozott érzékenysége” (GW E, 488), jelenti ki Balzac mintegy próféciaként, éppen a századforduló tájékán, azaz a szerző Hofmannsthal korában majdan „a felsőbb osztályok ifjaiban és hölgyeiben általános betegségeként jelentkezik” (GW E, 488).

A túlérzékenység és ingerlékenység felől nézve Balzac gondolatai különös hangsúlyt kapnak, amikor arról fejt ki a véleményét, hogyan jelentkezik a „patologikus” („beteges”) Goethénél, akinek a műveit egyébként csodálja, és Goethét „nagyon nagy zseninek” tartja, „talán a legnagyobbnak, aki az Önök nemzetéből nőtt ki” (GW E, 491). Patologikus vonásokat Balzac tulajdonképpen saját műveiben is felfedez:

Ó igen, a fejemből kipattant világ örültekkkel van tele. Annyira örültek ezek a teremtményeim, annyira eltévedtek fixa ideáik közepette, annyira képtelenek arra, hogy mást is lássanak a világban, mint saját látomásaikat, melyeket ők maguk hívtak elő [...]. De azért ilyenek, mert emberek (GW E, 49sk.).

Balzac hajlik arra, hogy a „beteges” fogalmát tágan értelmezze, és a művészi alkotásra általában is alkalmazza. Végül azt állítja, Goethének is megvoltak a maga titkos „tömlőcei, amelyekben a foglyok nyöszörögve várták lassú halálukat” (GW E, 493), de ezeket, azaz „Goethe sorsát a műveiben” (GW E, 494) kell keresni – Goethe ily módon úgyszólván saját kijelentése fogságába esik.

A *Beszélgetés Goethe Tassójáról*¹⁸ ismételt drámával foglalkozik, ezúttal egy bizonyos drámával, Goethe művével, amelyről a közös színházlátogatás után két nő és két férfi (két házaspár), „négy olyannyira különböző ember” (GW E, 519) cserél eszmét. A beszélgetést egy elbeszélő hosszabb narratív eszme-futtatásai vezetik be és helyenként szakítják meg, ezek az elbeszélői közbelépések a párbeszédreszek mellett eléggé terjedelmesek. Az elbeszélő „irányít” (MAUSER 1995, 126), többször is átveszi a szót, „az elbeszélő szabja meg a beszélgetés lefolyását, a ’költőt’ nyilvánvalóan előtérbe helyezi, és nem tisztázza a *Die Prinzessin* című ’kis kézirat’ szerzőségét” (MAUSER 1995, 126). Rispoli szerint „az elbeszélő hangja itt nemcsak bevezeti a társalgást, hanem sokkal inkább ő köti össze a meg-megszakadó beszélgetés egyes részeit” (RISPOLI 2018, 265).

Az elbeszélő rövid bevezetése után, amelyben leírja, hogyan hatott a darab színházi előadása a beszélgetés résztvevőire, akikben még „a hangok és mozdu-

¹⁸ A szöveg 1906-ban keletkezett, és az év júliusában és szeptemberében jelent meg a *Der Tag*ban Berlinben (vö. SWKA 31, 371).

latok emlékképe” (GW E, 519) visszhangzik, a négy résztvevő – még mindig a műalkotás, illetve az előadás hatása alatt – a drámáról magáról kezd beszélni:

A látszólag jól ismert költői alkotás fenyegető és lebilincselő arcot öltött. Fel voltak zaklatva, feszültek voltak, ami már-már kínzóvá vált, mert céltalan volt, gazdagabbnak, de egyúttal zavarodottnak is érezték magukat. Az ilyenfajta teljesítmény felfoghatatlansága, a teremtett alkotás megragadhatatlansága szokatlanul közel került hozzájuk (GW E, 519).

A beszélgetőtársak az „újabb polgári drámákkal” (GW E, 521) hasonlítják össze Goethe színművét. A „szenvedélyesen vitázó beszélgetés” (MICHEL 2016, 117) során elsősorban a két nő – bár némi fenntartással „elviselhetőnek”, ám – „hihetetlenül antipatikusnak” (GW E, 522) tartja Goethe drámájának nőalakjait. Véleményük szerint Goethe szándéka ellenére sem volt képes „egy szép alakot [...], nem pedig ellenszenves fenséget” (GW, E, 523) ábrázolni. A hercegnőben, véleményük szerint, a *Wilhelm Meister tanulóéveinek* „szép lelkével” vagy a *Vonzások és választások* Ottíliájával ellentétben a dráma műfaji sajátosságaiból következően nincs meg a szükséges, „hallatlan érzékenységgel uralt összetettség” (GW E, 523), így nem nyerheti el a néző rokonszenvét sem:

Ám a drámában valószínűleg nincs helye ilyen áttetsző jellegnek. Mivel a drámában az alakok csak beszédük, nem pedig csendes jelenlétük vagy a világról alkotott hangtalan benső gondolataik által nyilvánulhatnak meg, ezért úgy gondolom, hogy [Goethét] itt a mesterség kényszerítette rá, hogy a legszebb alakot tönkretégye azáltal, hogy önmagáról beszélteti, amikor pedig az lenne a dolga, hogy előkelőségként és szép lélekként is éppenséggel ne beszéljen, hanem hallgasson, mintegy tünékenynek hasson és szenvedjen (GW E, 523).

A házigazda, aki maga is költő, megvédi a drámát a nőkkel szemben, és dicséri a hatását, az általa kiváltott „legmagasabb élvezetet, [...] rebbenő sejtelmet, mulandó megérzést” (GW E, 525), és úgy véli, „az átmeneteket lehetne a legmélyebben csodálni benne: itt látható, hogy minden átmenet, minden folytonos mozgás” (GW E, 525). Goethe ezzel megteremti saját formáját, „másmilyen világot, mint amilyen Shakespeare világa” (GW E, 525), ebben „a történés jelképpé válik. [...] Tulajdonképpen semmi sem történik. Valamiről fellebben a fátyol” (GW E, 526). A kis társaság eltérő véleményeket hangoztat, mígnem a beszélgetés Goethének a drámában megnyilatkozó „igen személyes titkára” (GW E, 526) utalva megegyezés nélkül ér véget. A színházi este után néhány héttel később megérkező kissé titokzatos kézirat, amely a hercegnő alakját igyekszik megfejteni, és feltehetően a beszélgetés egyik résztvevőjétől származik, enyhíti és gyengíti a korábbi véleményt, ezáltal a korábbi vita bizonytalanná és lezáratlanná is válik.

A másik két szöveg Gottfried Keller, illetve Jakob Wassermann prózai műveit tárgyalja. Az *Eszmecsere Gottfried Keller írásairól* címet viselő beszélgetésben¹⁹ először egy elbeszélő írja le a körülményeket, ezután pedig négy „osztrák illetőségű” (GW E, 510) barát beszélget, akik különböző foglalkozásúak és különböző művészeteket is képviselnek, mivel egy követségi tanácsos mellett van közöttük egy „tevékeny irodalmár” (GW E, 511), egy festő és egy zenész is. „Barátságos, szellemen csapongó társalgás bontakozik ki” (RISPOLI 2018, 265) közöttük, amelynek során Keller műveinek különféle jellegzetességeit meglehetősen egyetértéssel beszéljük meg: „minden kritikai-hermeneutikai vagy irodalomtörténeti megközelítés hiányzik ebből a beszélgetésből, mely olvasmányélmények úgyszólván impresszionisztikus halmaza” (RISPOLI 2016b, 325). Kiindulópontul az ünnepekről folytatott beszélgetés szolgál, mert az eleveníti fel „Keller könyveit”, elsősorban a *Zöld Henrik* című regényét, mert ezek „tele vannak ilyesféle ünnepekkel” (GW E, 510). Az irodalmár főként Keller megformáló tehetségét emeli ki:

A bölcsesség ereje játszik itt az élet vad összevisszaságával, alakítja, és mindent bevilágít, amit megformált [...]. Ezt csodálom a legjobban ennek a férfinak a műveiben, ezt az erőt, ami mindennek, még a legostobább, legzavarosabb dolognak is formát kölcsönöz, miáltal az egy pillanatra életre kel és felragyog (GW E, 511).

A követségi tanácsos hozzá csatlakozva Keller „erősségét” abban látja, „milyen felfoghatatlanul finoman és biztonsággal ír le különféle állapotokat” (GW E, 511), s mindez „alig megragadható átmenetekben [megy végbe]” (GW E, 511). A festő Keller festőiségét emeli ki, aki maga is festő volt, de ez a festőiség „időről időre” nyilvánul meg, amikor „a színt és az árnyékot és a fényt úgy alkalmazza, hogy mélységes élvezet fogja el az embert” (GW E, 512). Keller más szövegei is

[...] egy festő fantáziájának szüleményei. A költő csak értelmezi a látomást. Teljeséggel valószerűtlen építmény lesz belőle, olyan valószerűtlen, mint amilyen csak Rembrandt rézmetszetein látható (GW E, 513).

Ily módon itt az irodalmi szövegek vizualitása, s ezáltal az irodalom intermedialis lehetőségei kerülnek előtérbe. A zenész viszont arra mutat rá, milyen „jó és erős harmónia” (GW E, 516) érzékelhető Kellernél, és a műveinek már-már zenei szerkesztettségét tulajdonít. A beszélgetés résztvevői mindazonáltal egyetértéssel abban, hogy Keller műveiben „minden egyes kis történet [...] egy egész megélt emberélet ábrázolásaként nyeri el teljes súlyát” (GW E, 517) – ebben részben Balzac és Hammer-Purgstall eszmecsereje, illetve Balzacnak a jellemábrázolásról,

¹⁹ A szöveg 1906 májusában íródott, és 1906 júniusában jelent meg a *Zeiten*-ben (vö. SWKA 31, 364).

illetve Gothéról hangoztatott véleménye is visszhangzik, ám itt a barátok nem jutnak ténylegesen közös álláspontra.

A *Beszélgések egy új könyvről* című szöveget Hofmannsthal szintén 1906-ban írta, s az két részletben jelent meg 1906 novemberében a *Der Tag*ban Berlinben (vö. SWKA 31, 400sk.). Ebben Jakob Wassermann *Drei Schwestern* [Három nővér] című könyvét beszélik meg; Schäfer véleménye szerint itt „a címben Goethe »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« című művére tett utalás fedezhető fel” (SCHÄFER 2012, 193),²⁰ a hasonlóság azonban elsősorban „a párbeszédés és az elbeszélő szövegrészek váltakozásában látható” (SCHÄFER 2012, 193). Wassermann könyvéről inkább csak gondolatokat fejtenek ki, nem jön létre róla igazi vita. A baráti társaság inkább mellékszerepet játszó más tagjai mellett itt tulajdonképpen két beszélgetőtárs folytat párbeszédet, akik különböző véleménnyel vannak a könyvről. Ferdinand a három szövegnek, témájuktól függetlenül, esztétikai értéket tulajdonít:

Az egyik történelmi tárgyú, a másik kettő pedig akár különös bűnesetek gyűjteményéből is származhatna. Ámde mit is jelent mindez, hiszen mind egy költő fantáziájából fakadnak, egy idegen világ illata lengi be őket. Már másodsor olvasom ezeket a történeteket (GW E, 535).

Az „egy-egy nőről szóló három történet” (GW E, 535) mély benyomást tesz olvasójukra, Ferdinandra, mert általuk „a sors csodálatos mélységeibe pillantottam bele, és az életet szebbnek és veszélyesebbnek láttam, mint valaha bármikor” (GW E, 536). Ezáltal azt a hatást hangsúlyozza ki, amelyet a könyv tesz az olvasóra, és mivel a többiek nem ismerik a könyvet, tehát „nincs kulcsuk hozzá” (GW E, 536), a beszélgetés mintegy Ferdinand önmagával folytatott töprengéseként zárul (vö. RISPOLI 2018, 267). A szöveg második részében viszont Ferdinand nagybátyja jut szóhoz, és ő más véleményen van:

Hiányolom ezek mögött a dolgok mögött az alkotó és művelt lelket. [...] De mint minden művekben, itt is feltűnően hiányzik a jellem, a lélek tágassága, az erő, a finomság. A jellem és a képesség összhangja számomra a legalapvetőbb feltétel (GW E, 538).

²⁰ Schäfer maga is korlátozza a Goethe-vonatkozást, amikor lényeges különbségre mutat rá: „A beszélők nem (saját vagy mástól hallott) történeteket mesélnek el egymásnak, hanem az általuk olvasott irodalmat tárgyalják meg” (SCHÄFER 2012, 193).

A nagybácsi nem leli itt „az emberi és művészi tehetség legbensőségesebb szintézisét. [...] A legmagasabb fokú finomságot” (GW E, 538). Ezzel az etika és az esztétika kapcsolatát hiányolja, az „új szerzőknél” nem találja „a legegységesebb világtapasztalást” (GW E, 539), „egy idegen, harmonikus, plasztikus világra vonatkoztatást” (GW E, 540), és szerinte a könyv, illetve az elbeszélés nem tud igazán hatást tenni az olvasóra.

Végül az elbeszélő veszi át teljesen a szót, beszámol Ferdinand beszélgetés utáni érzéseiről, „nehezteléséről”, amelyet „a nagybácsi ítélete, hosszú, kerek, bíráló szóáradata [...], kemény, elutasító hangneme” (GW E, 540) váltott ki belőle. Mégsem talál rá arra a pontra, ahol cáfolni tudta volna a nagybácsit (GW E, 540); nem tud megfelelő ellenérveket felsorakoztatni, jöllehet (s talán éppen mert) felismeri „a költői alkotás rettenetesen elszigetelt voltát ebben a széjjelszakadt, kihívó, nyugtalan világban” (GW E, 541). Ferdinand jól látja a modern irodalom problémáját, hiszen a beszélgetés tárgyát képező könyv „leképezi a századfordulós irodalom dilemmáit” (SCHÄFER 2012, 193). Ferdinand „a modern irodalom olvasójaként” (SCHÄFER 2012, 193) nem jut túl saját szubjektív és intuitív érzésein és benyomásain, amelyeket a könyv keltett benne, minden további töprengés nélkül fogadja el őket. Ezáltal a valódi szerző Hofmannsthal is elrejtőzik a két fiktív alak szemszöge mögött, és olvasójára hagyja, hogy saját véleményt alkosson.

Hagyomány és újítás között: romantikus álláspontok továbbvitele

A *Kitalált beszélgetések és levelek* terjedelmes szövegkorpuszának nemcsak az elkészült és különböző fórumokon publikált darabjai, hanem a soha be nem fejezett vázlatok is arról tanúskodnak, hogy a bennük tárgyalt kérdések igen intenzíven foglalkoztatták Hofmannsthal, és nem talált rájuk végleges vagy kész válaszokat. A szövegek együtteséből azonban kiviláglik e vállalkozás ambivalenciája, kísérleti jellege, amit szerzőjük maga is többször hangsúlyoz. Hofmannsthal 1903. január 16-án levelet ír Leopold von Andriannak, melyben azt taglalja, hogyan támadt kedve Bacont olvasva arra, hogy kipróbálja „ezt a hangnemet” (HOFMANNSTHAL-ANDRIAN 1968, 160). Azt is megemlíti, hogyan költötte hozzá Chandos alakját és történetét, s azután hogyan „adódott hozzá a tartalom, amelyet – hogy ridegnek ne hasson – saját élő tapasztalatomból kellett merítenem (uo.). A (történelmi) álarcos játékkal egyúttal azt is megmutatja, milyen élénk intertextuális kapcsolatba lépett Hofmannsthal az irodalmi-esztétikai hagyományokkal, amikor szövegeiben különféle korokat, stílusokat és/vagy szerzőket idézett meg. Ebbe a körbe tartozik az a válasz is, amelyet Hofmannsthal Fritz Mauthner levelére adott. Ebben a levélben Mauthner a Chandos-levél kapcsán közvetlen kapcsolatot tételez fel saját nyelvkritikája és Hofmannsthal között. Hofmannsthal pedig

a válaszlevélben Mauthner helyett inkább Novalis *Monológiára* utal,²¹ és ezáltal intertextuális forrásai körébe bevonja a (korai) romantikát.

Hofmannsthalnál valóban sok Goethe-kori és (korai) romantikus vonatkozás található nemcsak a Chandos-levél keletkezése körül, hanem ismételten egész írói pályája során is, amit Fossaluzza pontosan kimutatott a kései Hofmannsthal és a kései Friedrich Schlegel viszonylatában (FOSSALUZZA 2019, 100). Fossaluzza Hofmannsthal ezen késői vonatkozását „a korai romantika korrekciójaként”, azaz Hofmannsthal pályakezdésétől való eltávolodásként értelmezi, ami egyúttal „a romantika folytatólagosságát” (FOSSALUZZA 2019, 105) is érzékelteti.

Hofmannsthal kapcsolata a (korai) romantikával azonban a *Kitalált beszélgetések és levelek* szövegeiben is fellelhető. A Mauthnerhez írott levélben említett közvetlen Novalis-kapcsolaton túlmenően a korai Friedrich Schlegelhez vezető szálak is felfedezhetők a *Kitalált beszélgetésekben* (már a szóválasztásban is). E tekintetben Schlegel *Beszélgetés a költészetéről* című szövege tekinthető – ha nem is feltétlenül közvetlen – inspirációs forrásnak. Éppenséggel a korai alkotói szakaszában (azaz a *Kitalált beszélgetések és levelek* itt vizsgált darabjai megírásának idejében is) látható Hofmannsthalnál a romantikával való intertextuális foglalatosság, amikor „a saját költői szándékai értelmében következetesen tovább írja és átírja a romantikus mintákat” (BAMBERG 2017, 23sk.).

Schlegel *Beszélgetés a költészetéről*²² című műve több műfajt egybefűző szöveg-egész, amelyben a szerző a formálódó korai romantika alapvető esztétikai kérdéseit taglalja, amelyeket formájában és témáiban önreflexív módon maga is felmutat. A Schlegel-szöveg mint beszélgetés a dialógus műfajának esztétikai, történeti hagyományaihoz kapcsolódik, egyúttal pedig a művészetéről folytatott romantikus eszmecsere sajátos példája is. Ez a műfaj a korai romantikában gyakran felbukkan, akár valóságos, akár fiktív formában. Példaként említhető a korai romantika orgánumában, az *Athenäumban* 1799-ben megjelent *Die Gemälde* [A festmények] című szöveg, amely a drezdai galériában látható festményeket vitatja meg,²³ vagy említhetők a (kitalált és létezett) festőalakok (fiktív) társalgásai Ludwig Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* [Franz Sternbald vándorlásai] című művészregényében.²⁴

²¹ Vö. erről a kommentárt (SWKA 31, 280). A Novalis-, illetve romantika-vonatkozásról vö. BAMBERG 2011, 139skk., OROSZ 2019, 50skk.

²² Vö. továbbá BAMBERG 2017, 23sk. Bamberg itt Hofmannsthal *Gespräch über Gedichte* [Beszélgetés költeményekről] című szövegét veti össze Schlegel művével, de más kitalált beszélgetések, így az itt elemzettek is alkalmasak lennének ilyen összehasonlításra (az, hogy itt Schlegelnek ez a szövege szolgál az összevetés alapjául, nem jelenti azt, hogy más korai romantikus szövegekkel nem bővíülhetne ez a kör, a jelen tanulmányban azonban terjedelmi okokból ez nem történik meg).

²³ Vö. erről a szövegről, illetve a (korai) romantikus képleírás műfajáról OROSZ 2002.

²⁴ A regényről és a romantikus képleírás mint esztétikai programadás műfajáról vö. OROSZ 2012.

Schlegel *Beszélgetés a költészetről* című műve több részből áll: a *Költői művészet korszakai* az európai irodalom fejlődéstörténetét vázolja fel az ókortól az új (romantikus) virágkorig, ebben például Shakespeare nagyon pozitív értékelésben részesül, hiszen „minden drámáját romantikus szellem járja át” (SCHLEGEL 1967, 301, ford. tőlem: O. M.). Ez a kijelentés némileg hasonlít a Hofmannsthal szövegében fellépő Balzac véleményére Shakespeare-ről, akit Balzac igazi „drámaírónak” tart, aki képes volt valódi „jellemeket” megrajzolni (vö. GW E, 485). Schlegel *Beszélgetésében* van még egy *Levél a regényről* is, amely a regény mint „romantikus könyv” (SCHLEGEL 1980a, 378) korai romantikus felfogását taglalja és alapozza meg, amely – a filozófia, illetve esztétika és „költészet”, azaz fikcionális irodalom romantikus összeolvasztásának szellemében – „maga is regény lenne” (SCHLEGEL 1980a, 380).²⁵ Ez megint csak emlékeztet Balzacnak a Hofmannsthal szövegében felbukkanó nézeteire, nem is annyira tartalmuk, hanem a műfajokról való intenzív gondolkodás szándéka miatt.

A romantikus kritika megalapozása fontos része Friedrich Schlegel korai romantikus korszakának. Az egyik Athenäum-töredékben a kritikát eleve önreflexív műfajként határozza meg, amennyiben „[m]inden filozófiai recenzióknak egyszersmind a recenziók filozófiájának kellene lennie” (SCHLEGEL–SCHLEGEL 1980, 268). A *Beszélgetések a költészetről* szövegegyüttesében Schlegel a *Kísérlet Goethe korai és későbbi műveinek stílusáról* című recenziójában²⁶ éppúgy egy szerzőt és annak egyes műveit állítja a középpontba, ahogyan az Hofmannsthal három beszélgetésében a résztvevők eszmecseréiben is történik. Így a Hofmannsthal-szövegek ezen indítatások alapján összeköthetők Schlegel törekvéseivel, aki az olvasóit elmélkedő olvasásra akarja sarkallni, hiszen „[a] kritika célja, mondják, olvasók művelése” (SCHLEGEL 1980b, 227).

Az itt elemzett beszélgetésekben Hofmannsthal szereplői maguk is elmélkednek irodalmi művekről, szerzőkről és stíluskérdésekről, eszmecseréikből különféle nézetek olvashatók ki a tárgyalt irodalmi szövegek, illetve az irodalom mibenlétéről. Hofmannsthal ezáltal bizonyosfajta irodalmi tradíciókhoz kapcsolódik, miközben – az eltérő álláspontok több beszélgetőtársra való kiosztása révén – részben azonosul, részben viszont el is határolódik ezektől.²⁷ A beszélgetések alakjainak egy-egy megjegyzése többé-kevésbé közvetlen utalást tartalmaz Hofmannsthal

²⁵ A korai romantikus műfajfelfogásról, illetve Friedrich Schlegel elgondolásairól vö. Orosz 2007, 135skk.

²⁶ Friedrich Schlegel egész sor többek között Lessingről és Goethéről írt recenzióban alapozza meg a (korai) romantikus (művészeti) kritikát, és kritikai gyakorlatát elméleti fejtegetésekkel is alátámasztja; vö. erről URBAN 2004; BREUER –TABARASI–HOFFMANN (2015).

²⁷ A kulturális és irodalmi hagyományokhoz viszonyulás problémája Hofmannsthal egész életművét meghatározza: „Elmélkedéseinek magas színvonala azt is lehetővé teszi, hogy a kulturális hagyományok és mediális kifejezési formák széles skáláját változó módszertani szempontokból mu-

saját korára, a szövegek keletkezésének idejére. Ily módon a századforduló esztéticizmusára, a fin-de-siècle-érzésre, azaz Hofmannsthal tradícióhoz és újítás-hoz való viszonyának problematikus mivoltára utalnak Balzac megjegyzései az eljövendő korról, amelyben „1900 körül [...] a költők szellemi betegségei, túlságosan felfokozott érzékenységük, [...] képtelenségük, hogy érzéseik kifejezésekor megelégedjenek a létező szavakkal” (GW E, 488) válik uralkodóvá. Az egymással szembeállítható álláspontok révén a történetileg eltávolított fiktív beszélgetésekbe így közvetlenül beleíródik a valódi szerző aktuális helyzete, Hofmannsthal „azon belátása, hogy mindazon kijelentések, amelyekkel a minden szilárd álláspontot eleve gyanúsna láttató világról beszélnénk, teljesen viszonylagosak és szubjektívek” (MEISER 2014, 402).

Mindebből az következik, hogy Hofmannsthal a hagyományokat, ebben az esetben a (korai) romantikus modelleket nem egyszerűen átvenni törekszik, hanem „folyamatosan ellenáll nekik és kétértelműen viszonyul hozzájuk; sohasem a romantikus poétika közvetlen átvételéről van nála szó” (BAMBERG 2017, 23). Hofmannsthal – a (korai) romantika iránti minden affinitása ellenére is – igyekszik elhatárolódni vagy legalábbis távol tartani magát tőle. Ebből a törekvéséből modern esztétikai-poetológiai elmélkedés fakad, amelyben „tudatosan működtet ellentmondásokat és differenciákat” (BAMBERG 2017, 35). A *Kitalált beszélgetések és levelek* többértelműsége és töredékessége éppenséggel szerzőjük ambivalens hozzáállásáról tanúskodik, arról, hogyan küzd saját, közelebről nézve azonban folyamatosan elmozduló álláspontjával, s ezáltal ismételt művei intertextuális modelljeihez kerül közelebb.

Bibliográfia

- BAMBERG, Claudia (2011), *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- BAMBERG, Claudia (2017), Verwandte Verwandlungen. Hugo von Hofmannsthals Poetik – als neuromantische gelesen, *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 27, 21–35.
- BREUER, Ulrich – TABARASI-HOFFMANN, Ana-Stanca (szerk.) (2015), *Der Begriff der Kritik in der Romantik*, Paderborn é. m., Schöningh.
- BURDORF, Dieter (1999), Gespräche über Kunst. Zur Konjunktur einer literarischen Form um 1900, in Andreas BEYER – Dieter BURDORF (Hg.), *Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900*, Heidelberg, Winter, 29–50.

tassa fel” (HIEBLER 2016, 89). A századforduló időszaka (azaz az elemzett szövegek keletkezési ideje) ebben különösen intenzív szakaszt jelentett.

- FOSSALUZZA, Cristina (2019), Revolutionärer Konservatismus als Modell – vom späten Friedrich Schlegel zum späten Hugo von Hofmannsthal, in Stefan MATUSCHEK – Sandra KERSCHBAUMER (Hg.): *Romantik erkennen – Modelle finden*. Paderborn, Schöningh 2019, 87–105.
- HIEBLER, Heinz (2016), Hofmannsthal als kreativer Leser, in Matias MAYER – Julian WERLITZ (Hg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 87–89.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von – ANDRIAN, Leopold von (1968), *Briefwechsel*. Hg. von Walter H. PERL, Frankfurt/M., S. Fischer.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979a), Balzac, in uő: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891–1913*, hg. von Bernd SCHOELLER, Frankfurt/M., Fischer 1979, 382–397.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979b), Über Charaktere im Roman und im Drama. Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Purgstall in einem Döblinger Garten im Jahre 1842, in uő: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891–1913*, hg. von Bernd SCHOELLER, Frankfurt/M., Fischer, 481–494.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979c), Unterhaltung über den „Tasso“ von Goethe, in uő: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891–1913*, hg. von Bernd SCHOELLER, Frankfurt/M., Fischer, 518–531.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979d), *Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller*, in Uő: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891–1913*, hg. von Bernd SCHOELLER, Frankfurt/M., Fischer, 510–518.
- Hofmannsthal, Hugo von (1979e), Unterhaltungen über ein neues Buch, in uő: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891–1913*, hg. von Bernd SCHOELLER, Frankfurt/M., Fischer, 532–543.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1991), *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Band XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen RITTER. Frankfurt/M., Fischer.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2005), A metaforikus filozófiája, ford. Kelemen Pál, in KERÉKES Amália – OROSZ Magdolna – TELLER Katalin (szerk.), *„Remegő himnusz tudj’ isten mire”. Válogatás Hugo von Hofmannsthal és a bécsi modernség publicisztikájából*, Budapest, Gondolat Kiadó, 109–113.
- MAUSER, Wolfram (1995), ‚Sociabilität’. Zu Hofmannsthals Tasso-Feuilleton, in Achim AURNHAMMER (Hg.), *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Berlin – New York, de Gruyter, 123–144.
- MAYER, Mathias (1993), *Hugo von Hofmannsthal*, Stuttgart–Weimar, Metzler.
- MEISER, Katharina (2014), *Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- MICHEL, Christoph (2016), Felder, Horizonte, Kreise: Goethe, in Matias MAYER – Julian WERLITZ (Hg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 116–118.
- NEUMANN, Gerhart (2007), „Kunst des Nicht-Lesens“. Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen, in Elsbeth DANGEL-PELLOQUIN (Hg.), *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 84–99.

- OROSZ Magdolna (2002), „[...] die Unzulänglichkeit der Sprache”. Die Bildbeschreibung in der deutschen Romantik, in *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, Budapest–Bonn, DAAD–Gesellschaft ungarischer Germanisten, 53–72.
- OROSZ Magdolna (2007), „*Progresszív egyetemes poézis*”. *Romantikus ellentételezések és utópiák*, Budapest, Gondolat Kiadó.
- OROSZ Magdolna (2012), Text und Bild in der deutschen Romantik. Ludwig Tiecks (inter)mediales Erzählen, in Zoltán SZENDI (Hg.), *Wechselwirkungen 1. Deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext*, Wien, Praesens Verlag, 205–219.
- OROSZ Magdolna (2019), *Nyelv – emlékezet – elbeszélés. A századforduló bécsi és budapesti modernsége az irodalomban*, Budapest, Gondolat Kiadó.
- RISPOLI, Marco (2016a), Erfundene Gespräche und Briefe. Zur Einführung, in Matias MAYER – Julian WERLITZ (Hg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 313–315.
- RISPOLI, Marco (2016b), Unterhaltungen: über Goethe, Keller, Wassermann, in Matias MAYER – Julian WERLITZ (Hg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 324–327.
- RISPOLI, Marco (2018), „Ich mißtraue dem zweckvollen Gespräch“. Anmerkungen zu Hofmannsthals Erfundenen Gesprächen, in Marcus Andreas BORN – Claus ZITTEL, (Hg.), *Literarische Denkformen*, Paderborn, Wilhelm Fink, 251–271.
- SCHÄFER, Peter (2012), *Zeichendeutung. Zur Figuration einer Denkfigur in Hugo von Hofmannsthals „Erfundenen Gesprächen und Briefen“*, Bielefeld, Aisthesis.
- SCHLEGEL, Friedrich (1967), Gespräch über die Poesie, in *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* hg. von Ernst BEHLER é. m., 2. kötet, München é. m., Schöningh, 284–362.
- SCHLEGEL, Friedrich (1980a), Beszélgetés a költészetről, ford. Tandori Dezső, in August Wilhelm SCHLEGEL – Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Budapest, Gondolat, 357–382.
- SCHLEGEL, Friedrich (1980b), Kritikai töredékek, ford. Tandori Dezső, in August Wilhelm SCHLEGEL – Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Budapest, Gondolat, 213–236.
- SCHUSTER, Jörg (2014), „*Kunstleben*”. *Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900 – Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthals und Rainer Maria Rilkes*, Paderborn, Wilhelm Fink.
- URBAN, Astrid (2004), *Kunst der Kritik. Die Gattungsgeschichte der Rezension von der Spätaufklärung bis zur Romantik*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- ZELLE, Carsten (2001/2002), Konstellationen der Moderne. Verstummen – Medienwechsel – literarische Phänomenologie, *Musik-Forum* Bd. 27 (2001/2002), 88–102.

MIHÁLY CSILLA

E. T. A. Hoffmann és Franz Kafka

Strukturális rokonság a romantika jegyében?

Franz Kafka és a romantika

Első közelítésben úgy tűnhet, Kafka különösen közel áll a romantikához, hiszen a „csodás-irreális, meghökkentő, groteszk és abszurd” vonások az ő műveiben is meghatározó szerepet játszanak (NAGEL 1983, 243). Walzel már 1916-ban, egy évvel az *Átváltozás* című elbeszélés megjelenése után, a „csodás” mozzanata kapcsán rámutat Kafka és olyan romantikus szerzők, mint Arnim, Chamisso és Hoffmann kapcsolatára. Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy lényegi különbség mutatkozik abban, ahogyan a 'csodás', a 'hihetetlen' a művekben megjelenik, illetve létrejön. Míg a romantikusok fokozatosan, lépésről lépésre vezetik el az olvasót a 'csodás' világába, addig Kafka egy váratlan, merész gesztussal a történetet a 'csodás' megjelenésével indítja, ami az események logikus, zárt láncán keresztül végül magától értetődő szükségszerűségként jelenik meg (WALZEL 1980, 36). A fantasztikus elemek funkciója Nagel szerint is alapvetően eltér a romantikus művekben betöltött szerepüktől: Kafkánál nem egy vágyott vagy csodás világról, nem a mindennapok szürkesége előli menekülésről, elvágyódásról van szó, hanem sokkal inkább a valóság leleplezéséről. Míg a romantikusok a valósággal szembeállítanak egy afölött vagy azon túl létező világot, nála a szokatlan épp a megszokottban mutatkozik meg a két világ megkülönböztetése nélkül. Nagel megközelítésében a karkai narratívák jellegzetessége éppen abban áll, hogy a látszólag egyszerű, megszokott események mélyén egy feloldhatatlanul paradox, hátborzongató történés körvonalazódik (NAGEL 1983, 244).

A romantika továbbéléséről Born szerint csak fenntartásokkal beszélhetünk Kafka esetében, de érintkezési pontokat, párhuzamokat és hasonlóságokat nagyon is találni (BORN 1969, 190). Kafka művészete mindenekelőtt azon vonásokkal mutat rokonságot, amelyek a modernitás megalapozásában elsődleges szerepet játszanak. Így például már a romantikában megfigyelhető a betegség és művészlét, örület és zsenialitás összekapcsolódása, ami később a modernitás egyik válságtünete lesz. Kafka konzekvens befelé fordulása, az 'álomszerű belső életére' (KAFKA 2002a, 546) való koncentrációja Novalis programjára emlékeztet: „A titokzatos út befelé vezet” (NOVALIS 2001, 325, ford. tőlem: M. Cs.). A valóság poetizálásának, a világ romantizálásának novalisi elve, mely által a megszokott magasabb értelmet nyer, sajátos

módon érintkezik Kafka felfogásával, aki a valóság kísérteties hátterét próbálja leleplezni és láthatóvá tenni a mindennapiban és a megszokottban. Emellett, még ha eltérő módon is, mindkettőjüknél kiemelt szerepet kap a halál-felfogás. Míg Novalisnál az „élet a halál kezdete. Az élet csak a halálért van” (NOVALIS 2001, 325, ford. tőlem: M. Cs.), addig Kafkánál a halál a hamis életből való kilépés és az igaz életbe történő visszatérés lehetősége, amit azonban az elbeszélések főhősei egyszerre akarnak is és el is utasítanak (KURZ 1980, 181).

Rokonság mutatkozik a romantikus koncepciókkal az alkotói folyamat tekintetében is: Kafka meggyőződése, miszerint az elbeszélés belső igazsága csak a mélyből jöhet, összecseng azzal a romantikus tézissel, amely szerint a művészi alkotásban a tudattalan vagy tudatalatti az egyik ösztönző mozzanat (NAGEL 1983, 247). Ugyanakkor mindkét koncepcióban fontos szerepet kap az ihlet mellett a művészi tudatosság, világos racionalitás.

A kutatásban egyetértés mutatkozik abban, hogy a német romantika képviselői közül Hoffmann áll legközelebb Kafkához.¹ A hasonlóságok mellett ugyanakkor egyes koncepciók más és más aspektusokat hangsúlyoznak, illetve ugyanazt a mozzanatot eltérően értelmezik. Born és Nagel egyaránt felhívják a figyelmet az életrajzi párhuzamokra: Hoffmann és Kafka is jogi tanulmányokat folytatott, a megélhetést biztosító jogi pálya mellett azonban mindketten a művészet elkötelezettjei. Mindkettőjüket jellemzi a komikum iránti érzék, ami nemcsak irodalmi műveikben, hanem rajzaikban, karikatúráikban is megmutatkozik. Személyiségük saját megítélésük szerint ambivalens, Hoffmann krónikus dualizmusról, Kafka „Zweiteilungról”, kettősségről beszél naplóbejegyzéseiben (vö. BORN 1969, 189; NAGEL 1983, 264). Kafka irodalmi példaképeit vizsgálva Binder hosszasan foglalkozik E. T. A. Hoffmann és Kafka kapcsolatával, és megállapítja, hogy Hoffmann elbeszélései forrásként szolgálhattak Kafka állattörténeteivel: az *Egy kutya kutatásait* Hoffmann *Tudósítás Berganza kutya sorsának legújabb fordulatairól* című elbeszélésére vezeti vissza, a *Jelentés az Akadémiának* című Kafka-elbeszélésnek pedig Hoffmann *Egy művelt fiatalemberről szóló híradás* című műve lehetett az irodalmi előképe (BINDER 1987, 147skk.).

Nagel elemzése ugyanakkor Hoffmann és Kafka művészetének hasonló és eltérő vonásait a *Fantáziadarabok Callot modorában. Lapok egy utazó rajongó naplójából* című kötet első darabja, a *Jacques Callot* alapján jellemzi. Ebben felsejlik már az a kafkai felfogás, miszerint az igazi realitás sosem realiztikus, valamint hogy az álom a rejtett vagy nem észlelt valóságot tárja fel. Ellentétben Kafkával Hoffmann „belső romantikus szellembirodalmát” önálló világgként tünteti fel, és olyan

¹Közismert és jól dokumentált ugyan Kafka lelkesedése Kleist iránt, akit azonban az irodalomtörténet, bár művei kétségtelenül jelentős hatással voltak Kafka művészetére, nem sorol egyértelműen a romantikus szerzők közé (vö. BORN 1969, 187; WALZEL 1980, 35; ALLEMANN 1980, 153; HINDERER 2006, 67).

fantasztikus, különös eseményekről beszél, amelyeket egy túl élénk fantázia hívott életre (NAGEL 1983, 263). Kafkánál Nagel szerint nem ilyen jellegű fantasztikumról van szó, nála a 'megszokott' maga is csodának számít. Az egyetlen kivétel Kafka korai műve, az *Egy küzdelem leírása*, amiben a groteszk önálló szerepet játszik, és Hoffmann fantáziadarabjainak hatása vitathatatlan.

A romantika utóéletét Kafkánál az újabb szakirodalomban elsősorban Barbara Neymeyr vizsgálta részletesebben. Meglátása szerint a pszichikai határjelenségek, a konzisztens én felbomlása már a romantikus irodalomnak is központi motívumai voltak, amely a lelki konfliktusok ábrázolása érdekében különböző identitásokkal kísérletezett (NEYMEYR 2004, 21). A deperzonalizáció és a valóságvesztés következtében a romantikus szubjektívizmus, ahogyan később a modernitás is, romboló pontenciálra tesz szert. Az én instabilitása különösen fontos szerepet kapott Hoffmann műveiben, melyek hasonmás-figurái nagy hatással voltak a századforduló irodalmára. Neymeyr Hoffmann és Kafka egy-egy elbeszélésének összehasonlító elemzésével mutatja meg, mennyiben nyúl vissza a prágai szerző Hoffmann narratív eljárásaira (NEYMEYR 2007).

Hoffmann *Szilveszteréji kalandok* és Kafka *Egy küzdelem leírása* című művében egyaránt központi jelentőségű téma az én disszociációja, melyet Kafka, a hoffmanni eljárást követve, perspektivikus ábrázolás segítségével valósít meg. A történet résztörténetekre bomlik, melyeket projektált alteregó-figurák közvetítenek, így egy komplex narratív struktúra jön létre (NEYMEYR 2007, 122). Kafka a Hoffmann-történet romantikus mintáját, a hasonmás-elbeszélés műfaját alapul véve világítja meg az identitás felbomlásának modern problematikáját. Hoffmann-nál a homogén világkép elvesztése, az idő kontinuitásának és a tér koherenciájának megszűnése, valamint a figurák külső és belső világai közötti határok elmosódása olyan általános orientációs válsághoz vezet, amely a szubjektum saját magához való viszonyát és valóságérzékelését egyaránt destabilizálja. Az *Egy küzdelem leírásában* erre reflektál Kafka, amennyiben a protagonista valóságához való viszonyára ugyancsak kihat identitásának válsága és valóságérzékelésének elbizonytalanodása.

Feltűnő hasonlóságot mutat a két elbeszélés szerkezete is: a kereten belül mindkét esetben négy címmel jelzett fejezet van, Kafkánál a harmadik fejezet további négy részre bomlik, amit Neymeyr a „megsokszorozódott személyiség” formális leképezéseként értékeli (NEYMEYR 2007, 124). Számos motívus egybeesés is megfigyelhető a két műben. Mindkét szerző ugyanazt a nap- és évszakot választja a kerettörténethez: az én-elbeszélőt először éjfél tájt egy téli jelenetben mutatják be. Mindketten belső címekkel látják el a történetet, mindkét műben központi jelentősége van az álomnak, felejtésnek, emlékezésnek, de mindenekelőtt az identitásvesztésnek, az én meghasonlásának és a külső és belső világ közötti határok megszűnésének. A „kaland tematikája és a küzdelem motívuma ugyancsak releváns” (NEYMEYR 2004, 33) mindkét szerzőnél. További visszatérő elemek még

az esti társaság, a zongorista, a fantáziát stimuláló alkoholfogyasztás, a levegőben járás és a maszok. Végül: „az identitás felbomlásával együtt járó pszichés destabilizálódás” mindkettejük esetében az „alakmás-szüzsében jut kifejezésre” (NEYMEYR 2004, 34).

Strukturális párhuzamok: *Don Juan* és *A per* összehasonlító vizsgálata

Első pillantásra meglepőnek tűnhet Hoffmann 1813-ban publikált *Don Juan* című elbeszélésének és *A per*nek, Kafka száz évvel későbbi regénytörredékének az összevetése. Annál is inkább, mivel a regénnyel kapcsolatos forráskutatásban nincsenek erre vonatkozó vizsgálatok.² Jóllehet már a két történet kezdeti eseményei között is szembeötlenek bizonyos egyezések.

Mindkét történet a főszereplő ébredésével indul:³ Hoffmann utazó rajongóját szállodai szobájában egy színházi előadásra hívó kiáltás és csengő s a készülődő zenekar hangjai riasztják fel álmából, mire maga is „hevesen” (HOFFMANN 2007, 83) megrántja az ágy mellett lógó csengőzsinórt, s magyarázatot követel a belépő pincértől. Kafka főhőse, „egy nagy bank első cégvezetője” (KAFKA 2002b, 48), miután hiába várja, hogy a panzió szakácsnője a megszokott időben behozza a reggelijét, a különös eseten megütközve csenget, mire rögtön egy útiöltönyös idegen férfi lép a szobájába. A két történet kezdetének formális hasonlóságát még inkább mutatja *A per* első fejezetének egy sokat idézett szövegvariánsa (vö. MÖBUS 1994, 52; BÖNING 2004, 120; NEUMANN 2006, 61; EMRICH 2007, 32), melyben Josef K. is az ébredés pillanatának jelentőségéről beszél:⁴

²Nincs adat arra vonatkozóan, hogy Kafka ismerte Hoffmann elbeszélését. Ugyanakkor bizonyosan tudható, hogy birtokában volt az *Opale* című irodalmi folyóirat azon számának, amely részleteket közölt Hoffmann naplóiból, és beszámolt Hoffmann összes műveinek kiadásáról. Ismert emellett, hogy Kafka utolsó éveiben szívesen olvasott fel Dora Diamantnak Hoffmann *Murr kandúr életrajza* című regényéből (BINDER 1987, 152). Bár a fentiek alapján nem kizárt, hogy Kafka olvasta Hoffmann elbeszélését, jelen dolgozat mégsem ezen a feltételezésen alapszik, így a hasonlóságokat sem az esetleges irodalmi hatás szempontjából, hanem strukturális párhuzamok alapján kívánja indokolni.

³Richard Wagnerről írt értekezésében Schneider kitér a Kafka-szövegek jól ismert ébredésjeleire is, s ennek kapcsán megjegyzi, hogy a motívum a romantika irodalmából származik, példaként Schelling *Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens* című versét, valamint Hoffmann *Murr kandúr életrajza* című regényét említi, melyekben az ébredést a tudatalatti és a tudat közötti határvonal átlépéseként értelmezi (SCHNEIDER 2013, 49–50).

⁴Möbus értelmezésében itt arról a naiv, még a 19. század végén is képviselt felfogásról van szó, miszerint az álom egy másik világba viszi az alvó embert, eltávolítva őt a valóságtól. Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy Kafka a „legalábbis látszólag” megszorítással egyben cáfolja is a két világ szigorú elválasztásának feltételezését (MÖBUS 1994, 53).

Valaki azt mondta nekem [...], hogy az mégiscsak különös, hogy az ember, amikor reggel felébred, legalábbis nagyjából mindent változatlanul ugyanott talál, ahol este volt. Hisz az ember álmában legalábbis látszólag az ébrenléttől lényegesen különböző állapotban volt és [...] rendkívüli lélekjelenlétre vagy jobban mondva talpraesettségre van ahhoz szükség, hogy amint kinyitja a szemét, mindent lényegében ugyanazon a helyen találjon, ahol az előző este hagyta. Ezért az ébredés pillanata a nap leköckázatosabb pillanata, de ha ezen túljutunk anélkül, hogy az embert elragadták volna, akkor arra a napra már megnyugodhatunk (KAFKA 1990, 168, ford. tőlem: M. Cs.).

Talán nem túlzás Josef K. szavait Hoffmann utazójának ébredés utáni zavaros gondolatára vonatkoztatni, aki a zenebona hallatán egy pillanatra az ördög hatalmában érzi magát, de hamarosan megnyugszik: „A nyughatatlan, serény ördög akarna mámoromban? Nem! Szállodai szobámban vagyok, amelyben tegnap este szálltam meg – olyan állapotban, mintha félig kerékbe törtek volna” (HOFFMANN 2007, 83). Míg Hoffmann utazója gyorsan ráismer a délutáni „könnyű álom” (HOFFMANN 2007, 83) előtti valóságra, addig Kafka főhőse harmincadik születésnapjának reggelén eddigi világának átalakulásával szembesül. A regényben aztán fejezetről fejezetre egyre nyilvánvalóbb lesz, hogy visszafordíthatatlanul eltávolodik korábbi életétől.

Az ébredés motívumán túl világos párhuzam mutatkozik a művek között a színház tematizálásában is, bár a hangsúlyok itt is eltérnek: míg a *Don Juan* központi témája a zenemű s annak előadása, egy fiktív színházi produkció,⁵ Kafka regényével kapcsolatban első sorban metaforikus értelemben beszélhetünk színházról (KURZ 1980, 186). Hoffmann művében a pincér elmondásából rögtön kiderül, hogy a szálloda össze van kötve a városi színházzal, s az utazó szobájából közvetlen folyosó vezet a vendégpáholyhoz, amely a hotel vendégeinek rendelkezésére áll. Amint az utazó meghallja, hogy aznap épp „a híres bécsi Mozart úr Don Juanját” (HOFFMANN 2007, 84) mutatják be, a tapétaajtón keresztül azonnal a páholyba siet, s a „mesés esemény” (HOFFMANN 2007, 83) az opera-előadás leírásával folytatódik, amely a Donna Annát alakító énekesnővel való találkozás után úgy hat az

⁵ Ismert, hogy Hoffmann már fiatalon foglalkozott zeneelméleti és zenekritikai kérdésekkel, majd a lipcsei *Allgemeine Musikalische Zeitung* részére 1809-től rendszeresen írt zenekritikákat, melyek közül többet későbbi elbeszélő műveibe is beépített (STEINECKE 1997, 189sk). A *Don Juan* is, hasonlóan a *Glück lovag* című elbeszéléséhez, először ebben a folyóiratban jelent meg. Scher meglátása szerint a *Don Juan*, jóllehet eredetét tekintve irodalmi szöveg, operaértelmezésként is figyelemre méltó munka (SCHER 2004, 412). Ebből a szempontból érthető, hogy Paksy Tünde tanulmányában a *Don Juan* „kettős műfajáról” beszél (PAKSY 2011, 311), melyben Hoffmann a fikcionális elbeszélést a zenekritika vonásaival ötvözi. A fikcionális olvasatban azonban célszerű az írást egységesebben irodalmi műnek tekinteni.

én-elbeszélőre, „[m]intha egy másik világ legszebb álmainak régóta s hön áhított beteljesülése valósult volna meg az életben” (HOFFMANN 2007, 89).

Josef K. ébredés utáni letartóztatása ennél ugyan radikálisabb és főként jóval kedvezőtlenebb fordulatot jelent, mintha csak egy rémálom folytatódna, de a történések körülményei itt is egy színházi előadásra emlékeztetnek. K. ugyanis már ágyában fekvé észreveszi, hogy a szomszéd ház ablakából kíváncsi tekintetek figyelik, s mintegy nézőként követik a későbbi jelenetek során is a panzióban lejátszódó eseményeket. Josef K. letartóztatását először születésnap „tréfának” (KAFKA 2002b, 17), majd „komédiának” (KAFKA 2002b, 18) tartja, amiben ő is el akarja játszani a szerepét.⁶ Így érthető a regénytöredék záró fejezetében, miért nevezi az érte jövő hóhérokat „[h]armadrendű, öreg színészek[nek]”, s miért kérdezi meg tőlük, hogy melyik „színházban játszanak?” (KAFKA 2002b, 203).

Visszatérve a hoffmanni opera-előadáshoz, a nyitányt hallgatva az utazó rajongóban felsejlik a kegyetlen, félelmetes vég, maga előtt látja, „amint a mélységes éjből tüzes démonok nyújtogatják izzó karmaikat – vidor emberek életére törve” (HOFFMANN 2007, 84). Lelki szeme előtt megjelenik „[a]z emberi természet és az ismeretlen, rettentő hatalmak viadala, melyek körbe fonják az embert romlására törve” (HOFFMANN 2007, 84). Más módon, nem a zene magával ragadó erejével, a *Per* nyitánya is előrevetíti a véget: Josef K. ugyan semmit nem tudhat meg arról, ki és miért tartóztatja le, milyen következménye van a letartóztatásnak, mégis már itt felötlik benne az öngyilkosság gondolata. Az „ismeretlen, rettentő hatalmakkal” vívott harc deromantizált változata a regényben Josef K. küzdelme, melyet az ismeretlen bírósággal szemben folytat, ami – az utazó rajongó metaforáját kölcsön véve – „polipkarokkal” (HOFFMANN 2007, 86) mindent átfog, és amelynek maga is részévé válik.

A regény cselekményét lényegében olyan színjátékként is felfoghatjuk, melyben az előadás kezdetét, hasonlóan a hoffmanni felütéshez, K. csengetése jelzi (LIEBRAND 1998, 205). Azonban nemcsak a történet kezdete és vége tartalmaz színházi elemeket, ezek variált formában a közbeeső fejezetekben is megfigyelhetők. A letartóztatás estéjén például K. eljuttatja az éppen színházból hazatérő Bürstner kisasszonynak a reggeli eseményeket, s ebben az előadásban két szerepben is, a felügyelőben és a vádlottban is fellép. Az első vizsgálat helyszíne, amely a hoffmanni vendégházaéhoz hasonlóan itt is egy intim téréből, egy lakás szobájából nyílik, a mennyezet alatt futó karzattal, az ünneplőbe öltözött, „összezsúfolódva” tologó közönséggel (KAFKA 2002b, 46), a színpadszerű pódiummal szintén

⁶ A regény színházi komponáltságát vizsgálva Liebrand megállapítja, hogy K. letartóztatása kezdetben valóban a komédia műfaját idézi, a zárófejezet azonban kivégzésével egyfajta tragédiaáttérként végződik (LIEBRAND 1998, 202). Ebben a tekintetben párhuzam mutatkozik a regény és a Mozart-opera között is, amely a dramma giocosoan az opera buffa és az opera seria egyfajta műfaji konvergenciáját valósítja meg (SCHMIDT 2006, 63).

„zsúfolásig megtelt” (HOFFMANN 2007, 84) színházi teret asszociál. Ahogyan az utazó hotelszobájából tapétaajtó vezet a színházba, a „rácsos ablakú” páholyba, úgy a törvényszéki festő, Titorelli szobájából közvetlen ajtó nyílik a bíróságra.⁷ A „nyomorúságos kis szoba” (KAFKA 2002b, 136) K. Titorellinél tett látogatásakor mintegy előadótérré alakul, amennyiben a házban lakó lányok csapata az ajtó előtt tolong, hogy az ajtódeszkák résein keresztül „maguk is lássák a színjátékot” (KAFKA 2002b, 147). Hasonlóképpen sajátos előadótérré alakul a bank lomkamrája is, melybe belépve K. két egymást követő estén is ugyanannak a jelenetnek, az örök megfenyítésének tanúja lesz.⁸ Később Huld szobájában is nézőként figyeli, amint az ügyvéd Blockkal eljuttatja neki, hogyan bánik más ügyfeivel, hogy ezzel a „betanult beszélgetés[sel] [...], amely már sokszor ismétlődött és sokszor fog még ismétlődni” (KAFKA 2002b, 178), ezzel a színjátékkal megnyerje magának K.-t. A jelenet teatralitását növeli, hogy Leni, az ügyvéd szolgálója mintegy sűgőként működik közre benne. A teatralitás a különböző figurák, így Josef K. viselkedésében is tetten érhető, aki például, miután az örök közlik vele, hogy le van tartóztatva, heves mozdulatot tesz, „mintha ki akarná tépni magát közülük” (KAFKA 2002b, 16), jóllehet a két férfi messze áll tőle. Szobájába visszatérve aztán drámaian az ágyra veti magát, mintha valamiféle közönségnek játszana, és túlzó gesztusaival is érzékeltetni akarná helyzetét. Mint színpadi kelléket külön is érdemes megemlíteni a bírósági irodák órének alumínium szablyáját, amely parodisztikusan mintegy rájátszik a hoffmanni Don Juan-előadás első felvonásának fináléjára, melyben Don Juan a „vőlegény kezéből kiüti az acél díszkardot” (HOFFMANN 2007, 87). A már említett zárófejezetben az opera motívumán keresztül is kapcsolódik Kafka regénye Hoffmann elbeszélésehez. Amikor ugyanis Josef K. kísérelve el utacára lép, magában azt gondolja róluk: „Talán tenorok” (KAFKA 2002b, 204).

A fenti néhány példa alapján is jól érzékelhető, hogy K. a per során különböző szerepekben és funkciókban lép fel: nemcsak szereplője, de nézője, sőt rendezője is saját 'darabjának'. Némiképp hasonló szerep- és funkcióváltás az utazó rajongó esetében is megfigyelhető: Először csak nézője, közvetítője a Don Juan-előadásnak, az opera kiváló ismerőjeként azonban a látottakat mindig értelmezi is a zenemű összefüggésében. Minden „érzékelő idegszálával” (HOFFMANN 2007, 86) igyekszik magába szívni a zenét, eggyé akar válni a „költői világ[gal]” (HOFFMANN 2007, 87). Ez magyarázza különös találkozását Donna Annával, aki számára egy-

⁷ Fontos ebben az összefüggésben Liebrand megfigyelése, mely szerint a tárgyalási napokon a bíróság egyes helyiségeit is átrendezik, mintha színpad volna, amit elő kell készíteni az előadásra. Liebrand értelmezésében Kafka ezzel az igazságszolgáltatás teatralis elemeire utal, amelyeket jogásként jól ismert: „Minden tárgyalás egy színjáték, egy előadás” (LIEBRAND 1998, 207).

⁸ A terek funkciójának átalakulására Hoffmann művében is találunk példát. Az utazó rajongó az elbeszélés második részében szobájából átviszi az asztalt, két gyertyát és íróeszközt a páholyba, s ezzel mintegy dolgozószobává alakítja a színházi teret.

szerre van jelen a páholyban és a színpadon. Az ideális befogadó az egyesülés vágyán keresztül válik majd az elbeszélés végén maga is alkotó művésszé, amennyiben létrehozza saját Don Juan-történetét.

Nem meglepő a színház központi szerepe a két műben, hiszen a színház a romantika óta sokszor az egyén belső világának és tudatának kitüntetett metaforája. Friedrich Schlegel felfogásában énünk egy lényegében drámai én, minthogy létünket belső kettősség határozza meg. Novalis a tudat dinamikáját mint játékot és a szerepek permanens cseréjét írja le, Jean Paul pedig figuráit egy „belső színház” színészeinek tekinti (KURZ 1980, 186). Hoffmann, úgy is mint a bambergi színház zeneigazgatója, ugyancsak gyakran tematizálja a színházat irodalmi narratíváiban, melyekben nemritkán reflektál a színjátszással, a színházi befogadással, illetve a színház funkciójával kapcsolatos korabeli nézetekre (DEWENTER 2017, 13).

A színház szerepével foglalkozik Orosz Magdolna is Hoffmann *Brambilla hercegnő* című elbeszélésében az alakmás-problematika kapcsán. A főszereplő páros, Giglio és Giacinta ugyanis a színjátszáson keresztül „legyőzi önnön alakmásait” és „integrálja őket saját személyiségébe” (OROSZ 2006, 37), megteremtve ezzel az én egyensúlyát. Maguk az alakmások bizonyos szempontból „azonosítható individuumok, vagy egy szereplő énjének különféle projekciói” (OROSZ 2006, 35). A *Brambilla hercegnő* esetében az alakmás-motívum azon változatáról van szó, amely „az elbeszél világ középpontjában álló szereplő azonosságának meghasadását reprezentálja, s ez a szereplő éppen a hasadás révén nyer mélyebb betekintést saját lelkébe” (OROSZ 2006, 35).

Az egyik leglényegesebb összefüggés épp ebben a tekintetben mutatható ki Kafka és Hoffmann szemléletében. Kafka több művében radikálisan továbbfejleszti ezt az alakmás-változatot, anélkül hogy észrevehetően feladná az ábrázolásmód realiztikus jellegét. Így a *Per* szereplői lényegében egy központi figura variánsainak tekinthetők, amelyek a szövegvilágban ugyan önállóan léteznek, elvont szinten ugyanakkor egyetlen figura különböző aspektusainak projekciós változatait jelenítik meg. A figurák virtuális egységét a közöttük fennálló motivikus kapcsolatrendszer biztosítja, amely az egyes szereplőket egymással, valamint a főhőssel köti össze. Ebben az értelemben az adott szövegvilág a főhős konstrukciója, amelyben a különböző szereplők az ő változó belső világának függvényében lépnek színre.

Számos Hoffmann-műtől eltérően Kafka regényében a figuravariánsok megjelenése nem identitásvesztést jelöl. A *Per*ben egy megismerési folyamat játszódik le: a letartóztatás zavart kelt a főhős eddigi életében, ennek okát keresve játssza el egyre újabb szereplők bevonásával azt a belső küzdelmet, melynek alapját az élet elmúlásának és a halál elkerülhetetlenségének belátása jelenti. Ebben az értelemben K. figurális változatai, így pl. Block vagy a diák, nem az én szétesésére, hanem a megismerési folyamat egyes állomásaira utalnak. Ezzel összefüggésben érdemes megemlíteni, hogy a szereplők rendszerében a nőalakok funkciójában is kimu-

tathatók párhuzamok a két mű között. A *Perben* Bürstner kisasszony kezdettől közvetítő szerepet tölt be: az ő szobájában kerül sor a kihallgatásra, s az ő alakját követve indul tovább K. hóhéraival a kivégzéséhez vezető úton, a törvény elé:

Most túrték, hogy ő szabja meg a menetirányt, és ő azt az előttük haladó Bürstner kisasszony útirányához igazította, nem azért, hogy utolérje, nem is azért, hogy minél tovább láthassa őt, hanem csak, hogy meg ne feledkezzék az intelemről, amelyet a kisasszony jelentett számára (KAFKA 2002b, 205).

Hoffmann Donna Annáját is felfoghatjuk közvetítő figuraként és ennyiben megfelelést mutat a *Per* nőalakjaival, Bürstner kisasszony mellett Lenivel vagy a törvényszolga feleségével. Az utazó rajongót a Donna Annát alakító énekesnő iránt fellobbant szerelme inspirálja a művészi alkotásra, ami lehetőséget biztosít egy magasabb rendű, szellemi világba történő belépéshez. A *Perben* és a *Don Juanban* egyaránt megjelenő csókmotívum a két művet összeköti, de egyben mutatja alapvető különbségüket is. Míg K. Bürstner kisasszony arcát úgy csókolta, „mint ahogy a szomjas állat lefetyeli vadul nyelvével a végre meglelt forrásvizet. Utoljára a nyakát kezdte csokolgatni, ott, ahol a gége van, és ajkait hosszan rátapasztotta” (KAFKA 2002b, 39), addig az utazó rajongó Donna Anna jelenetében egy fölötte „elillanó, lágy, langy lehelet[et]” érez izzó csóknak, „ám e csók egy örökkön szomjúhozó vágy kitartott hangja volt” (HOFFMANN 2007, 89–90). A regény csók-jelenetében, ami nem áll távol a fekete romantika vámpírizmusától, K. váratlan és erőszakos fellépése Bürstner kisasszonnyal szemben Donna Anna operabeli elcsábítására, az „éjszakai támadás[ra]” (HOFFMANN 2007, 96) emlékeztet, és ennyiben itt K. párhuzamba állítható Don Juan alakjával. Az utazó rajongó operaértelmezésének logikáját követve viszont, mely szerint Donna Anna „az isteni nő”, Don Juan igazi partnere, aki megválthatná őt bűnös törekvéséről és felismertethetné „Juanna a benne szunnyadó isteni természetet” (HOFFMANN 2007, 95), a rajongó maga lenne az ideális Don Juan, akiben a szerelmi vágy teremtő erővé válik. A zene hatására Orosz Magdolna szerint is a „szerelem legmagasabb rendű fajtája”, a lelki egyesülés valósul meg, „amely a művész számára a művészi alkotási folyamatban az ihlet forrásaként hat” (OROSZ 2006, 47).

Mint részben már eddig is látható volt, a művészet az elbeszélésben és a regényben is fontos szerepet játszik. A *Per* egyes jeleneteinek színjáték-jellegén túl Titorelli festményein, valamint a dóm-jelenet oltárképén és a káplán által elmesélt példázaton keresztül egyre erőteljesebben jelenik meg a bíróság és a végső ítélet, a halál felé közvetítő instanciaként. Ezek az eszközök fontos szerepet játszanak abban, hogy a főszereplő, aki tudatosan képtelen megérteni az eljárás és az ítélet okát és mibenlétét, közvetve, érzékein át jusson el az ítélet szükségszerűségének felismeréséig. Míg azonban Josef K. a végső megismeréshez vezető úton kudarcot vall, az elbeszélésben Donna Annát alakító énekesnő „gyakran úgy hiszi, hogy

éneklés közben megért bizonyos, bensejébe zárt titokzatos dolgokat” (HOFFMANN 2007, 89). Párbeszédük során az utazó rajongó is úgy érzi, hogy ekkor tárultak fel előtte „a mestermű mélységei”, tisztán bepillantatható „egy idegen világba”, felismerhette annak „fantasztikus jelenségeit” (HOFFMANN 2007, 88sk).

Hoffmann-nál a zene sajátos változataként jelenik meg az olasz nyelv, úgy is mint az opera nyelve. A toszkán nyelvjárást beszélő énekesnő szavai „énekhangokként csengenek”, hatásukra az utazó az álomhoz hasonló tudatállapotba kerül, melyben „megéri az érzékföltöltit” és felismeri azokat „a titkos kapcsolatokat, melyek oly bensőségesen” (HOFFMANN 2007, 88) kötik össze őket. Az olasz nyelvnek fontos szerep jut a regény Dóm-fejezetében is, hiszen K. éppen olasztudása és művészet iránti érdeklődése miatt kapja az igazgatótól a megbízást, hogy a bank fontos olasz ügyfelének megmutassa a város néhány műemlékét. Azonban már a reggeli megbeszélésükön kiderül, hogy K. egyáltalán nem érti az olasz üzletember déli dialektusát. A bankigazgató búcsúzóul furcsamódon mégis azzal vigasztalja, hogy meglepően 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 1975, 254).⁹ Más jelenetekkel összekapcsolva, a regény egészének kontextusában nyilvánvalóvá válik, hogy az igazgató „sem nyelvi megértésről beszél, hanem sokkal inkább belátásról, amely mintegy magától jön és nem tételez fel nyelvismeretet” (MIHÁLY 2019, 92). Hogy K. valóban eljut a belátás bizonyos fokáig, jól mutatja viselkedése a regény zárófejezetében. Felkészülten, ünneplőben várja „harmincegyedik születésnapja előestéjén” (KAFKA 2002b, 203) hóhérait, és ellenállás nélkül, feszes léptekkel mintegy egységet képezve indul velük a kivégzőhely felé, miközben gondolataiban perének tanulságát igyekszik megfogalmazni:

Viselkedjem most úgy, mint aki még az egyéves perből sem okult? Távozzam nehézfelfogású emberként? Mondhassák rólam, hogy mikor a per elkezdődött, véget akartam vetni neki, most pedig, a végén, újra akarom kezdeni? Nem akarom, hogy ezt mondják. Hálás vagyok, hogy erre az útra ezt a két félig néma, fafejű urat adták mellém, és rám bízta, hogy én mondjam meg magamnak, amit kell (KAFKA 2002b, 205).

⁹Itt Szabó Ede fordításából idézek, amely ebben az összefüggésben jobban megfelel az eredeti szövegnek.

A két mű összehasonlításának zárásaként fontos még egy párhuzamra, a bűn tematizálására rámutatni: amikor az utazó rajongó éjszaka visszatér a színházba, hogy újból „felkeresse csodálatos kalandjának színhelyét” (HOFFMANN 2007, 91sk),¹⁰ Theodor barátjának szánt levelében így jellemzi Don Juan alakját:

Juant az élettel szemben támasztott igényei lelkesítették, melyeket testi és szellemi szervezete támasztott, és egy örökkön égő vágy, mely felforralva vérét átjárta ereit, űzte, hogy mohón és szüntelenül megragadja a földi világ minden jelenségét, jóllehet hiába reménykedett, hogy kielégülést talál bennük! (HOFFMANN 2007, 93).

Josef K. figurája a szoknyavadászat¹¹ mellett egy másik vonatkozásban is rokonságot mutat Mozart hőisével, amit kivégzése előtt magában így fogalmaz meg: „Mindig húsz kézzel akartam belenyúlni a világba, s ráadásul nem is helyeselhető célból” (KAFKA 1975, 281). Josef K. és Don Juan bűnössége K. és az utazó értelmezésében azonban alapvetően eltér egymástól. Míg Josef K. bűnét mintegy az eredendő bűn folytatásaként az élethez való ragaszkodásban és ezzel a halál elutasításában látja, Don Juan bűnét az utazó rajongó az „isteni és a démoni erők” (HOFFMANN 2007, 93) konfliktusából vezeti le.¹² Don Juan bukása az utazó rajongó szerint a sátán, az ősellenség ármánykodásának következménye, annak a sátán által lelkébe elültetett gondolatnak, hogy „a szerelem [...] révén már itt, e földi létben beteljesülhet, ami pusztán mennyei ígéretként lakozik keblünkben, és épp ez ama vágyakozás, mely közvetlen kapcsolatot teremt közöttünk és a földöntúli hatalmak között” (HOFFMANN 2007, 94). Minthogy vágya nem teljesül, mert nem teljesülhet, a teremtő ellen fordul. Valamennyi csábításával dacolni kíván a fölötte álló lényvel, ő – ellentétben Josef K.-val – „ki [...] akar szakadni az életből, de csak azért, hogy az orcusba zuhanjon” (HOFFMANN 2007, 94).

¹⁰ K. visszatérése az első vizsgálat helyszínére motivikusan rájátszik az üres színházra, hiszen ezen a vasárnapon a tárgyalóterem ugyancsak üres, nincs 'előadás'. Ahogyan az utazó rajongó titkon azt remélte, hogy viszontláthatja Donna Annát, megismétlődhet csodálatos találkozásuk, K. is azt gondolta, hogy folytatódik a tárgyalás.

¹¹ Don Juan „káprázatos alak[jával]” (HOFFMANN 2007, 85) ellentétben Josef K. nem testesíti meg az ellenállhatatlan csábító figuráját. Kapcsolatait alapvetően pere sikeres lezárására való törekvése határozza meg, a regény nőalakjaiban, így Bürstner kisasszonyban, a törvényszolga feleségében és Leniben mégis erotikus vonzalmat ébreszt.

¹² Kaiser tanulmányában hangsúlyozza, hogy Don Juan az utazó rajongó értelmezésében „inkább áldozat, mint bűnös” (KAISER 1975, 8). Ez a megfigyelés párhuzamba állítható Josef K. utolsó gondolataival, amelyekben elhárítja magától a végső felelősséget: „K. most pontosan tudta, hogy az ő kötelessége lenne megragadni és magába döfni a fölötte lebegő kést. De nem tette meg [...]. Nem viselkedhetett tökéletesen, nem vállalhatta magára a hatóságok minden munkáját, ezért az utolsó hibájáért az felel, aki megragadta tőle az ehhez szükséges erő maradványát” (KAFKA 1975, 284).

Bibliográfia

- ALLEMANN, Beda (1980), Kleist und Kafka. Ein Strukturvergleich, in Claude DAVID (Hg.), *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 152–172.
- BINDER, Hartmut (1987), *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn, Bouvier.
- BORN, Jürgen (1969), „Das Feuer zusammenhängender Stunden”. Zu Kafkas Metaphorik des dichterischen Schaffens, in Wolfgang PAULSEN (Hg.), *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, Heidelberg, Lothar Stiehm, 177–191.
- DEWENTER, Bastian (2017), *Von Enthusiasten, Theaterdirektoren und Scharlatanen. Der Theaterdiskurs in E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*. Heidelberg, Winter.
- EMRICH, Hinderk M. (2007), *Identität als Prozess*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- HINDERER, Walter (2006), „Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase”. Anmerkungen zu einer komplizierten Verwandtschaft, in Manfred ENGEL – Dieter LAMPING (Hg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 66–82.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (2007), *Fantáziadarabok Callot modorában 1*, ford. Horváth Géza, Budapest, Cartaphilus.
- KAFKA, Franz (1975), *A per*, ford. Szabó Ede, Budapest, Európa.
- KAFKA, Franz (1990), *Der Proceß*, Apparataband, hg. von Malcolm PASLEY, Frankfurt am Main, Fischer (Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe).
- KAFKA, Franz (2002a), *Tagebücher*, hg. von Hans-Gerd KOCH, Michael MÜLLER, Malcolm PASLEY, Frankfurt am Main, Fischer (Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe).
- KAFKA, Franz (2002b), *A per*, ford. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Palatinus.
- KAISER, Hartmut (1975), Mozarts Don Giovanni und E. T. A. Hoffmanns Don Juan. Ein Beitrag zum Verständnis des „Fantasiestücks”, *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 21, 6–26.
- KURZ, Gerhard (1980), *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart, Metzler.
- LIEBRAND, Claudia (1998), Theater im „Proceß”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 48:2, 201–217.
- MIHÁLY Csilla (2019), „Melyik színházban játszának?” Figurális és szcenikus ismétlésszerkeztúrák Franz Kafka „A per” című regényében, *Filológiai Közönlöny* 2019/3, 81–97.
- MÖBUS, Frank (1994), *Sünden-Fälle. Die Geschlechtlichkeit in Erzählungen Franz Kafkas*, Göttingen, Wallstein.
- NEUMANN, Gerhard (2006), Kafka und Goethe, in Manfred ENGEL – Dieter LAMPING (Hg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 48–65.
- NEYMEYR, Barbara (2004), *Konstruktion des Phantastischen. Die Krise der Identität in Kafkas „Beschreibung eines Kampfes”*, Heidelberg, Winter.
- NEYMEYR, Barbara (2007), Phantastische Literatur – intertextuell. E. T. A. Hoffmanns „Abenteuer der Sylvester-Nacht” als Modell für Kafkas „Beschreibung eines Kampfes”, *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* 15, 112–128.
- NOVALIS (2001), *Werke*, München, C. H. Beck.

- OROSZ Magdolna (2006), „Az utánczott idegen nyelvű kézírás“. *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben*, Budapest, Gondolat.
- PAKSY Tünde (2011), Das Geflecht von Musikkritik und Literatur. Ein Beitrag zum Verständnis von E. T. A. Hoffmanns „Don Juan“, *Publicationes Universitatis Miskolcensis Sectio Philosophica* 16: 3, 311–316.
- SCHER, Steven Paul (2004), Da Ponte und Mozart. Wort und Ton in Don Giovanni, in Walter BERNHARD – Werner WOLF (Hg.), *Word and Musik Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher*, Amsterdam – New York, Rodopi, 411–432.
- SCHMIDT, Ricarda (2006), *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- SCHNEIDER, Martin (2013), *Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners*, Berlin, de Gruyter.
- STEINECKE, Hartmut (1997), *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart, Reclam.
- WALZEL, Oskar (1980), Logik im Wunderbaren (1916), in Heinz POLITZER (Hg.), *Franz Kafka*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 33–38.

RITZ SZILVIA

Szellemeik és emberek

Felnövés a halál jegyében Michael Stavarič *Brenntage* című regényében

1.

Az olvasók és kritikusok által egyaránt inkább „nehezen emészthetőként” számon tartott osztrák irodalomban az elmúlt kb. 20 évben érezhető fordulat állt be. A filozófiai és nyelvi problémákat fókuszba állító és ezekre reflektáló, posztmodern vagy avantgárd szövegeket felváltani tűnik egy újrealistának nevezhető írásmód. Az új irodalmi vonulat képviselői nem zárkoznak el többé a történetmeséléstől, sőt kifejezetten örömeiket lelik az olvasóbarát, eseménydús cselekményszövegszövésben. Ez azonban nem jelenti azt, hogy teljesen feladnák az eddig meglévő nyelvi érdeklődést és érzékenységet. Ennek a már nem is annyira fiatal generációnak Daniel Kehlmann, Thomas Glavinic, Doron Rabinovici, Wolf Haas tartozik a legismertebb képviselői közé. Vagy éppen Michael Stavarič, akinek egyik regénye képezi a jelen tanulmány gerincét.

A történetmesélési kedv a kortárs német nyelvű irodalomban sok esetben generációs regényekben ölt testet, mint például Arno Geiger, Michael Köhlmeier, Robert Seethaler esetében, de idetartoznak azok a művek is, melyek szürreális elemekkel a disztópia vagy a science-fiction irányába mutatnak, ahogyan azt Doron Rabinovicinél láthatjuk. Feltűnő a felnövés- vagy kamaszkor-történetek elszaporodása – ilyenek Wolf Haas, Michael Stavarič regényei –, melyeket a generációs regényekhez hasonlóan a mikro- és a makrotörténelem egybefonása jellemez.

A posztmodern lecsengésével meglátásom szerint együtt jár egy újabb „turn”, mely a tér dominanciája után megint az időt teszi az érdeklődés elsődleges tárgyává. Ezt támasztják alá a fenti család- és generációs regények, illetve az újra népszerű műfajjá vált történelmi regények is. E fordulat azonban nem azt jelenti, hogy a teret leváltja az idő, hanem sokkal inkább azt, hogy a posztmodern belátásait megtartva, azokat kiegészítve kerül ismét előtérbe az idő fogalma. Ebbe a tendenciába illeszkedik Michael Stavarič *Brenntage* [Égetőnapok] című regénye is, mely egy felnövéstörténetet elmondva úgy szól az idő múlásáról vagy éppen annak feltartóztathatóságáról, illetve feltartóztatatlanságáról, hogy egyben párhuzamos, térben horizontálisan és vertikálisan egymás mellett lévő világokról is mesél. A regényből azonban nem áll össze egy teljes történet, hanem emlékképszerűen szétaprózódik a narratíva. Ebben a tekintetben Stavarič műve még a posztmodern

határán áll. Ugyanakkor a párhuzamosan létező és egymást olykor-olykor érintő szférákkal a romantika egyik alapvető jegyét idézi meg, a valósággal szemben konstruált alternatív világokat. A regény több recenzense is kiemelte a műben fellelhető romantikus elemeket, például a képi világot, a szöveg háttérében felsejlő Heinrich von Ofterdingent vagy a valóság varázslattól való áthatottságát.¹ Anja Hirsch abban látja a párhuzamot Novalis és Stavarič között, hogy utóbbi számára is lényegesebb az elemzésnél [Analyse] a láttatás [Anschauung] (HIRSCH 2011).² Christoph Schröder pedig azt állapítja meg, hogy a regény egész univerzumot épít nyelvből, ritmusból és motívumokból, melyek a romantikus kelléktárból egészen a jelenig érnek (SCHRÖDER 2011).

A továbbiakban a romantika gondolati és stiláris „újrahasznosításának” módját vizsgálom Stavarič művében, kitekintéseket téve E. T. A. Hoffmann *Die Bergwerke zu Falun* [A faluni bánya] című elbeszélésére, mely mind tér-, mind pedig időkonceptióját tekintve párhuzamba állítható e kortárs regénnyel. A konstruált világok vizsgálata után, mely a tanulmány első részét képezi, kitérek az idő szerepére, melyet végül a harmadik részben az elbeszélői pozícióval/pozíciókkal csatlakozok össze.

2.

A hazánkban kevésbé vagy talán egyáltalán nem ismert cseh származású osztrák író a kétezres évek eleje óta folyamatosan és nagy sikerrel van jelen Ausztria irodalmi palettáján. Regényeiért és gyerekkönyveiért több díjat kapott, ezek között szerepel a rangos Adalbert-von-Chamisso-Förderpreis, és az osztrák állam gyermek- és ifjúsági irodalmi díja, melyet többször is elnyert. A szerző 1979-ben, hétévesen került Csehszlovákiából Ausztriába, ahol a későbbiekben bohémisztikát, publicisztikát/kommunikációtudományt végzett. Egy ideig a Nemzetközi Pen Club elnöke mellett dolgozott koordinátorként, majd az ausztriai cseh nagykövet titkára volt. A Bécsi Sportegyetemen görkorcsolyát tanított óraadóként. Manapság műfordításokból és az írásból él. 2015-ben a Salzburgban akkor már tizedik éve megrendezett „Stefan Zweig poétika-előadás” meghívottjaként a kultúrák közötti közvetítésről beszélt, kapcsolódási pontokat kijelölve Zweig művészetével. 2017-ben *Gotland* címmel jelent meg legújabb regénye.

¹A romantikus jegyekhez vö. Anja HIRSCH, illetve Christoph SCHRÖDER recenzióit (HIRSCH 2011; SCHRÖDER 2011).

²„[...] die Figur von Novalis' Heinrich von Ofterdingen, der erst ins Berginnere eindringen muss, wo ein Einsiedler ihm das Buch seines Lebens zur unmittelbaren Anschauung bringt. Auch Stavarič geht es um Anschauung, nicht um Analyse” (HIRSCH 2011).

A 2011-es *Égetőnapok* egy gyerekkor történetét mondja el egy egykori bányavidéken, a külvilágtól elszigetelt, hegyek közötti fiktív településen. A regény alakjai névtelenek. Az én-elbeszélő az anyja halála után nagybátyjával és nagynénjével lakik, majd miután a nagynéni is meghal, nagybátyjával él kettesben tovább. A mindenhez értő különc nagybácsit a falu idővel egyfajta vezetőnek kezdi tekinteni, habár többen úgy gondolják, elméje már nem teljesen ép. Korábban bányász volt, állítása szerint úgy ismeri a föld alatti világot, mint a tenyerét. Ő találja ki a címadó égetőnapot, melyet a településen minden évben az őszi első napján tartanak. Ilyenkor az összes felesleges tárgyat tűzre vetik, ami pedig anyagánál fogva éghetetlen, azt a kertekben elássák. Az égetőnap hamarosan a falu fontos rituáléjává válik, amelynek keretében mindenki megszabadulhat a múltjától. Egy alkalommal azonban elszabadul a tűz, és az egész település odavész a lángokban. A túlélők a nagybácsi javaslatára és vezetésével az elhagyott bányajáratokba húzódnak vissza, hogy ott vészeljék át a telet, és majd tavasszal újraépítsék a falut. És ugyancsak a nagybácsi az, aki a gyerekeket régi bányatérképekkel felszerelve útnak indítja ivóvizet keresni, ők azonban eltévednek a föld alatt. Az elbeszélő leszakad tőlük, és egyedül marad. Zseblámpája kialszik, és egyszer csak egy óriási barlangban lévő föld alatti tavat vél megpillantani. Elképzeli, hogyan jöhetett létre a tó, hogyan száradt ki az idők folyamán, és hogyan haltak meg a körötte élők. Ezzel a folyamatosan ismétlődő fantáziaképpel és szövegrésszel ér véget a regény, nyitva hagyva az elbeszélő további sorsát.

E. T. A. Hoffmann 1818-as, *A faluni bánya* című elbeszélésének tartalma rövidebben összefoglalható. Mint ismeretes, egy vándortörténet feldolgozásával van dolgunk, egy „megkésétt nász” áll a novella középpontjában. A föld alatt rekedt, vitriolban ázva konzerválódott, majd ötven évvel később megtalált fiatal bányász holttestét ismeri fel időközben megöregedett egykori menyasszonya. Az idős asszony a holttestre borulva meghal, a fiatalember teste pedig szétporlik a napon. Hoffmann előtt Johann Peter Hebel *Unverhofftes Wiedersehen* [Váratlan viszontlátás] címmel írt novellát, míg Achim von Arnim balladaként integrálta egy regényébe a bányaomlásban meghalt svéd bányász valós történetét. A 19. század végén pedig Hugo von Hofmannsthal vette elő újra a témát, és dolgozta fel E. T. A. Hoffmann verzióját drámaként.

3.

A két mű talán legszembeötlőbb hasonlósága az ellentétes világok vertikális viszonya. A föld alatti világ különös vonzerővel bír az emberek számára, aki kapcsolatba kerül vele, nem tud tőle szabadulni. Veszélyeket hordoz, ezért sokan elkerülik, mint például Stavarič regényében a gyerekek, akik ösztönösen távol tartják magukat tőle. Hoffmann elbeszélésében a föld mélye olyan végső titkokba enged

bepillantást, olyan tudást ígér, amely a föld felett élők elől elzárva marad: „[...] az is megeshet, hogy a legsötétebb tárna legmélyén a bányamécs gyöngye fényénél az emberi szem látnoki képességekre tesz szert, és egyre élesebben ismeri fel a mesés kövekben és ércekben rejlő mennyei színjátékot” (HOFFMANN 2006, 12–13). Ez a titkos tudás lesz a csábítás egyik eszköze. Elisre, a Hoffmann-mű központi alakjára egy titokzatos nőalak, a föld alatti birodalom királynője gyakorol olyan hatást, hogy megszállottan egyre közelebb akar kerülni hozzá. Halálát is az okozza, hogy szenvedélyének nem tud ellenállni, és még esküvője reggelén is alászáll a bányába, hogy felhozza az almandin nevű drágakövet, melyen keresztül menyasszonya, Ulla és ő egybeforranának a föld alatti világgal. Ez a drágakő a gránát egy fajtája, melynek különleges erőt tulajdonítottak, és úgy hitték, megvéd a veszélyektől, megvilágítja az utat, és elűzi a rémálmokat. Elis számára ebben a kőben testesül meg mindaz, amiben boldogsága garanciáját látja. Egy olyan nagy egység részévé akar válni, melyben az Ulla által képviselt föld feletti és a föld alatti világ találkozik.

A föld mélye a tudattalan kedvelt szimbóluma, ezért jelenhet meg annak térbeli kivételésként az irodalomban (KREMER 1993, 44). A hegy mélyébe vagy a föld alá történő belépést gyakran értelmezik a kamasz szexuális beavatásának szimbólumaként is (LANGE 2007, 183). Mind Elis, mind az *Égetőnapok* névtelen elbeszélője számára ilyen félelemmel és csábítással teli közeg a bánya világa, az egyén belső világának, a későbbi, freudi fogalommal élve tudattalanjának térbeli projekciója. Fontos megjegyezni azonban, hogy a tudattalan fogalma a romantikára vonatkoztatva nem fedi a Freud által alkotott fogalmat. Amint Engel rámutat, a tudattalan a romantikában az a mélyréteg, amely által az egyén a dolgok általános összefüggésébe bekapcsolódik (ENGEL 2010, 167).³ Ezen a helyen keletkezik az álom, amely Engel szerint az anamnézis, az elfelejtett eredet emlékezete, az elfeledett egység tere (ENGEL 2010, 167). Heinrich von Ofterdingen előtt is egy hegy gyomrában táru fel egész élete, amikor múltja, jelene és jövője egy számára ismerős templomépület köré csoportosul. Tehát „közvetlenül az otthon mellett vagy mögött helyezkedik el – mintegy hozzáépítve – egy rejtett bővítmény, melynek megismerése a szubjektum számára nagy jelentőséggel bír”, állapítja meg Carsten Lange (LANGE 2009, 241), aki az identitáskérdések és belső, lelki folyamatok tér-, idő- és figuraalkotás révén történő vizualizálásában a romantika egyik alapvető jellemzőjét látja (LANGE 2009, 242). Novalis és Hoffmann azonban eltérően viszonyulnak a föld alatti világhoz: míg Novalis ideális térnek rajzolja azt, addig Hoffmann sokkal inkább az emberi lélek sötét oldalát köti hozzá (LANGE 2009, 242).

Az *Égetőnapok*ban is kiemelten fontos a vertikális szerkezet. A regény a föld felett kezdődik, és a föld alatt ér véget, a kezdő- és végpont között pedig egy gyermek felnőtté válása, de legalábbis gyermekből kamasszá serdülése áll. A re-

³„Unbewusst ist in der Romantik – für Dichter wie Traumtheoretiker – die Tiefenschicht, mit der das Individuum in den allgemeinen Zusammenhang der Dinge hineinreicht.”

gény vége pedig a gyermekkor végleges lezárulásaként is értelmezhető. Hoffmann novellájában a fiatal bányász legénykora ér véget a föld alatt anélkül, hogy megérhetné házasságával visszavonhatatlanul megkezdődő felnőttkorát. A föld alatti világ tehát mindkét esetben az ismeretlent és fenyegetőt, ugyanakkor a titkok táráát, a felfedezésre várót és arra csábítót szimbolizálja. Ezért az ott bekövetkező halál többféle olvasatot is megenged: aki a föld alatt hal meg, tulajdonképpen saját jövőjéből záródik ki, és örökre a jelenben ragad. Lehet ez a jelen az örök fiatalság, mely vágy állapota, mint Oscar Wilde regényében Dorian Graynél, vagy a végtelen gyermekkor, mely szükségtelenné teszi, hogy az egyén szembenézzen a valósággal. De értelmezhetjük a gyermekkor lezárásaként és a felnőttkorba, tehát a való világba történő visszafordíthatatlan belépésként is. Így a föld alatti halál képében a kamasz egy lezárult életszakasza jelenik meg.

Stavarič elbeszélője ellentmondásos pozícióból meséli el történetét: miközben a gyerek perspektívájából nézi a világot, elszórt reflexiói arra engednek következtetni, hogy az elbeszélő mégsem lehet gyerek. A regény vége felé így fogalmaz: „Először véltem felismerni, hogy már egyikünk sem volt gyerek (és fiatal), valami megváltoztatott minket, és erősen *kétlem*, hogy jó irányba”⁴ (STAVARIČ 2011, 221, kiemelés tőlem: R. Sz.). A gyermeki elbeszélő ellen szól az idézetben a váratlanul felbukkanó, a retrospektív elbeszélést megerősítő jelen idő. Ezt támasztja alá Beate Tröger állítása is: „Az elbeszélés idejét is tekinthetjük kettősnek, az én-elbeszélő gyerekkorának emlékezett múltjaként és az elbeszélés pillanatában jelenlegiként. Az elbeszélő visszatekintve csak a nagyobb tapasztalat szűrőjén keresztül észlelheti a dolgokat, ez is melankolikus rezdülések forrása” (TRÖGER 2012, 7). Így viszont okkal merül fel a kérdés, hogy a regény utolsó bekezdéseiben ismétlődő, végtelenített, majd lassan, betűről betűre lecsorgó, eltűnő szöveg az elbeszélő halálát jelenti-e, vagy csupán életének egy fontos része ér véget? Vajon a felnőttkorba való átlépés tekinthető-e egyenértékűnek a halállal? Ezekre a problémákra a későbbiekben egyébként még visszatérek.

Az *Égetőnapok* világa a gyermeknek tűnő elbeszélő szemszögéből természetes módon van tele csodával és varázslattal. A helyszín nem reális, sokkal inkább a romantikából ismerős határvidék a valós és a varázsvilág között. Mitikus hely, ahol az erdő állatai és növényei különleges tulajdonságokkal bírnak, a fákon szellemek laknak, melyeknek létezése a gyerekek, illetve a nagybácsi és a nagynéni számára is evidencia. A két felnőtt ugyan a faluközösség megbecsült tagjának számít, mégis különcnek tartják őket, akik olyan tudás birtokában vannak, amely kiemeli őket a többiek közül. Az ezermester nagybácsi a föld alatt is kiismeri magát, és ő az egyetlen a faluban, aki valaha is elhagyta a települést. A külvilágból visszatérve felvirágoztatta a falut, de a hanyatlás is személyéhez kötődik:

⁴Magyar fordítás híján az idézeteket saját fordításomban közlöm, R. Sz.

[...] jöttek az égetőnapok, a bányászok, nemsokára a vasút, nagybátyád mindenfélét hozott magával a hegyekből, hogy haladás és profit biztosítsák a jövőnket, mindenkinek megadva a lehetőséget a kiteljesedésre... Egészen addig, amíg a katonák egyszer csak le nem tarolták a vidéket, hogy mindent felemésszenek, és a világ elfelejtette a jelenlétünket. Felrobbantottak minket, a nagy szakadék feletti hidak leégtek és a hegyek bosszút álltak, amiért túl sokáig túrkáltak a gyomrukban. Először a hegyi tavak tűntek el, később elveszett minden remény, az idő megállt, és úgy éltünk, mint a szellemek egy üresre söpört tájban, a település, melyben nincsenek is telepések, nevetett az öreg szomszédasszony, aki ezután soha többé nem beszélt velem (STAVARIČ 2011, 134, kiemelés az eredetiben: R. Sz.).

A hoffmanni Torbernhez, a fiatal Elist a föld alá csábító, a halál után visszajáró bányászhoz hasonlóan, a nagybácsi is ambivalens alak. Először az életbe bevezető bölcs apafiguraként jelenik meg, aki hasznos dolgokra tanítja, tanácsokkal látja el az elbeszélőt. A nagynéni halála után azonban fokozatosan átalakul: tanácsai egyre inkább közhelyeknek tűnnek, beszédét pedig eluralja a bányászszargon, mintha a nyelv segítségével is a múltat akarná konzerválni. Hobbiból állatokat öl, és kitömi azokat, s ez a foglalatosság már egyértelműen a halálhoz kapcsolja. Kiderül, hogy múltjában sötét foltok vannak, társaival a föld alatt megölte a versenytársnak gondolt bányászokat.

Az égetőnapok olyan rituális felejtés-ünnepek, amikor az emberek évről évre múltjuk egyes darabjait égetik el. E motívum miatt Stavarič regényét az osztrák irodalomnak a második világháborús múlt elmaradt vagy megkésett feldolgozását tematizáló kritikus vonulatához sorolják az értelmezői (PFEIFEROVÁ 2012, 197). A nagybácsi apafigurából úgy válik fokozatosan ördögi alakká, ahogy egyébként Torbernt is az Elist a fausti paktumra rávenni akaró sátáni alakként értelmezték (HARTMANN 1999, 59; NEUBAUER 1980, 484). Hoffmann elbeszélésében a föld alatti szférát az időtlenség vagy az időn kívüliség jellemzi: az egyik halott kísért, a másik pedig örökre fiatal marad. Stavarič regényének föld alatti helyszínein, a bányajaratokban ugyanígy nem értelmezhető az idő fogalma. Az időhöz való megváltozott viszonyt mutatja az is, hogy a nagybácsi vekkert vitt magával a bányába, mert „a ketyegés akkoriban áthatolt a sötétségben [...] és a jövő kimaradására emlékeztetett. Az órák ott lent évekké lettek, az évek évszázadokká és egy egész emberélet egy örökkévalóságig tarthatott” (STAVARIČ 2011, 174). Az időtlenségben a föld feletti világban uralkodó fizikai törvényekkel szemben álló változatlanság és állandóság nyilvánul meg. Hoffmann elbeszélése kapcsán John Neubauer azt állapítja meg, hogy Hoffmann úgy épít drámaiságot, hogy az időbeliséghez és az időtlenséghez hozzárendeli a horizontalitást, illetve a vertikálitást is, majd ezeket úgy állítja szembe egymással, hogy a mozgás, az áramlás és a fejlődés, illetve az akadály, a gát és megkövülés között teremt kontrasztot. Ez a kontraszt teszi láthatóvá Elis dilemmáját, amely

az időbeliség vagy az onnan való kivonulás, az időtlenség választása között húzódik (NEUBAUER 1980, 485).

Az egymással szemben álló szférák Stavarič regényében is jelen vannak. A gyerekek az erdőben alternatív világot alakítanak ki, ahol létrehozzák a falubeliekétől különböző saját rituáléikat. Először még megismétlik a felnőttek szertartását, ők is égetnek, majd mégis egy vízhez kapcsolódó ceremóniát alakítanak ki, amely ellenpontozza a felnőttek tűzcentrikus hagyományát. A „*vízkör... tisztító- és álmoceremónia*” (STAVARIČ 2011, 164, kiemelés az eredetiben: R. Sz.), melynek során egy kiválasztott gyerek fejét az eszméletlenségig víz alatt tartják, majd a fuldoklót egy másik kiválasztott újraéleszti. Amikor az elbeszélőre kerül a sor, öntudatlan állapotában múltja és jelene alakjai váltogatják egymást: először az anyát látja, majd őt tolja félre a nagybácsi, aki prémvadásszá alakul. Eszméletlenségében az elbeszélő a nagybácsi múltjával szembesül: az álmában megtestesülő prémvadász mások bőrébe bújik, és felemészti életüket. A pincéjében álló csapdák arra várnak, hogy óvatlan gyerekek belelépjenek. A fiatal állatokat csak azért kíméli meg, hogy miután megnőttek, megsüsse őket. Ebben a romantikára utaló képsorban nem nehéz észrevenni a Grimm-mese boszorkányát, aki Jancsit és Juliskát házába csalogatja, de a pince képében megjelenik benne a másik világ félelmetessége és veszélyessége is.

4.

A romantikus művész számára azért kitüntetett a gyermeklét állapota, mert ahhoz a fantázia adottsága kapcsolódik. A realitáselven alapuló felnőtt lét a képzelőerő elvesztésével jár együtt, s így véget vet a világok közti szabad átjárás kivételes képességének. Ludwig Tieck *Der blonde Eckbert* [A szőke Eckbert] című elbeszélésében Bertha gyermekként lép be az erdei asszony birodalmába, s annak csodás volta számára teljesen normálisnak számít. Amikor azonban tizennégy éves lesz, szűknek érzi az erdei világot, és ki akar lépni belőle. Elszökik, hogy megkezdje a valóságban is az életét, ám ott az olvasmányaiából várt szép szőke herceg helyett az idősödő, jelentéktelen külsejű, anyagilag bizonytalan Eckbertet kapja férjül. Felnövésével arányosan Stavarič elbeszélője is mind korlátozóbbnak és börtönszerűbbnek érzi települése világát, ahogyan a falu kamaszai is akkor kerülnek először tudatosan kapcsolatba a bánya föld alatti világával, amikor életkort váltanak: „Akkoriban éreztem először a tárnák vonzerejét. Magukhoz vonzották az erdőt, a fákat és a gyökereket, az ott élő állatokat és néha az embereket is, ha figyelmetlenek voltak és véletlenül keresztezték az útjukat” (STAVARIČ 2011, 162).

A felnövés alapjaiban változtatja meg az időhöz való viszonyt. A nosztalgikusan a gyermekkort konnotáló idill a változatlanságra és az állandóságra épül, míg a felnőttkor ezzel szemben – ahogy valójában a gyermekkor is – egy folyamat ré-

sze, amely a születéssel kezdődik és a halállal ér véget, tehát lényege a változás és egy végcél felé haladás. Heinével kapcsolatban és őt idézve írja Marcus Winkler, hogy az idill és a mítosz terében lévő gyermekkort az teszi „végtelenül jelentőssé” minden, mert individuális és személyes benne. A felnőttkorban azonban, mint az idillen kívül eső térben, analitikus lesz a viszony a valósághoz, ezért amit addig totalitásként érzékeltünk, különálló részletekre esik szét (WINKLER 1995, 107).

Cassirer nyomán a mítoszt szimbolikus formának tekintjük, mert általa „egy szellemi jelentéstartalom egy konkrét, érzékelhető jelhez kapcsolódik és belsőleg erre a jelre ruházódik rá” (WINKLER 1995, 10). Így kialakul egy „saját magunk által létrehozott jelekből és képekből alkotott világ”, amely szembekerül azzal, amit „a dolgok objektív valóságának nevezünk” (WINKLER 1995, 10). A mitikus gondolkodásmód időfelfogása ciklikus, s ezt Jan Assmann így fogalmazza meg: „Ebben a világképben az igazság és a jelentőség abban áll, ami ismétlődik, míg az egyszerűről, mint jelentéktelen eltérésről nem vesz tudomást” (ASSMANN 1996, 4). E felfogásban a katasztrófa is az ismétlődés részévé válik, hiszen a pusztulást minden esetben újjászületés követi. A romantika a felvilágosodás lineáris időfelfogásával szembe fordulva újra a ciklikusságot helyezi előtérbe. Konrad Feilchenfeldt Brentano dalgyűjteményét, a *Des Knaben Wunderhorn*t hozza fel példaként arra, hogy az összegyűjtött dalok ciklikusan, évszakok, napszakok és égtájak szerint is lehetnek csoportosítva (FEILCHENFELDT 2005, 29).

Stavarič regényében a mitikus gondolkodást a nagynéni és a nagybácsi képviseli. A rituális égetőnapok pedig annak az Assmann által hangsúlyozott kulturálisan létrehozott körforgásnak a funkcióját töltik be, amelyet a mítoszban mondanak ki és a rítusban hajtanak végre. Assmann szerint a ciklikus idő nem mérhető fizikai alakzat, hanem olyan kulturális forma, melyet létrehozni és működtetni kell (ASSMANN 1996, 5). Az égetőnapok a nyár végét és az ősz kezdetét (is) kijelölik, évente ismétlődnek, és azt a kataklizmát szimbolizálják, amely a regény végére a falu leégésében meg is valósul.

A leégett falu lakóinak egybentartását és föld alá vitelét a nagybácsi két brazil eredetmondával indokolja, melyek a föld mélyéről, illetve a nap égető erejéről és a katasztrófában elpusztult emberiség újrateremtéséről szólnak. Az eredetmondákban megjelenő világnézet is a ciklikusságon alapul. Ebből következik, hogy a nagybácsit egyáltalán nem rázza meg a tűzvész, még aznap a település újjáépítését kezdi tervezni, és a szemében égő láng nem pusztán a külső tűz visszatükröződése, hanem valódi teremtő szándék nyilvánul meg optimizmusában. Ugyancsak a világok közötti átjárhatóságra utal maga az elbeszélő is, amikor a teremtéstörténetek hallatán ezt a kérdést teszi fel: „Nem azt jelenti az igazság, hogy egyek vagyunk az istenekkel (és démonokkal), akik velünk játszanak?” (STAVARIČ 2011, 217). Még a katasztrófa előtt is azt vizionálja, hogy újra eljön majd az az idő, amikor az emberek a bányában keresik a jövőjüket, meggazdagodnak, megújítják, újra felépítik és megőrzik a jövő generációinak ezt a földet (vö. STAVARIČ 2011, 205).

A nagybácsi alakjában megjelenő kettősség is visszavezethető a romantika irodalmára, melyben nagy hangsúlyt kap az ember személyiségének kettéhasadtsága. Stavarič regényének az esetében ez nem a *Doppelgänger* (hasonmás) formájában ölt testet, mégis világosan látszik a nagybácsira jellemző polaritás. Egyfelől teremtmény, kreatív és különleges ember, aki apaként neveli az elbeszélőt, másfelől ördögi figura, aki kísért, rossz útra térít, és pusztulásba taszít. A falu lakóit a halmelni patkányfogóhoz hasonlóan viszi magával a föld alá, és a regény nyitott vége miatt rejtve marad, hogy ezzel nem okozza-e számos ember halálát. A bányában a falu lakói pedig tüzet raknak és körülülnek, azaz ősemberként tervezik, hogy a fenti világtól függetlenül rendezik be lenti életüket, hiszen „[k]i tudta volna megmondani, hogyan változik majd fent a világ” (STAVARIČ 2011, 220).

A regényben, mint erről korábban szó esett, jórészt a gyermek perspektívája dominál. Ez a nézőpont a mitikus gondolkodást követve egyszerre látja csodálatosnak és rémisztőnek, idillikusnak és fenyegetőnek a világot. Az elbeszélő számára azonban úgy szorul háttérbe a ciklikus időfelfogás, ahogyan felnövése során egyre többet tud meg a település és lakói múltjáról, és egyre inkább a lineáris, történeti idő válik fontossá. És a település története is a felemelkedéstől a katasztrófáig húzódik, tehát van kezdete és vége éppúgy, ahogyan a felnőtté válásnak is.

Zárásként, mint azt a bevezetőben jeleztem, röviden kitérek a regény nyitott végének értelmezési lehetőségeire. A regény utolsó oldala optikailag is elkülönül a többi résztől: tölcészerűen peregnek le először a szavak, majd a betűk, végül a szöveg egy mondat közepén egyszerűen abbamarad. Az utolsó kép egyszerre veti fel a pusztulás és egy új életformához történő adaptálódás lehetőségét:

Talán megpróbálták még valahogy feltölteni a tavat, patakokat vezettek bele vagy felhőszakadásban reménykedtek, de meglehet, szándékosan bezárták, a helyét akarták megszerezni az emberekkel, hajókkal és halakkal együtt, aki a part közelében röviden elszunnyadtak, hogy később itt lent ébredjenek fel álmukból. Talán elfogadták sorsukat, mert nem féltek a csapásoktól, az is lehet, hogy kezükbe akarták venni sorsukat, településeket alapítottak vagy régi emlékekben éltek, legtöbbször ott helyben meghaltak és lelkük a sziklába zárva maradt. Világító tüzek köré gyűltek, melyek, mint ők maguk, lassan kihunytak, lehet, hogy mint rég elfeledett repedések, úgy bolyongtak a hegyekben, biztosan megszokták, hogy már csak sutognak, talán valamikor a szemük is hozzászókot a sötétséghez. Lent, mélyen az aknában egyszer azt hittem, egy tavat *pillantok meg* (STAVARIČ 2011, 230, kiemelés az eredetiben: R. Sz.).

A lepergő szöveg utalhat egyfelől arra, hogy a bányavidéken gyakran előforduló földomlások egyike temeti maga alá az elbeszélőt, így optikailag is megjeleníti az omlást, a zuhanást és az eltemetődést. Másfelől a tölcésre vagy homokórára emlékeztető szöveg-kép az idő múlását is megjelenítheti, melynek a regény egésze

alá van rendelve. Jelezheti tehát azt is, hogy az idő letelt, az élet véget ért, az elbeszélő meghalt, és halála pillanata egybeesik az utolsó betű lehullásával. Sugallhatja azonban a kamaszkor lezárulását, visszahozhatatlanságát és ezzel a valóságba történő végérvényes átlépést is. Ha így értelmezzük, egy olyan fejlődésregény végén járunk, amelyből a központi alak további sorsa kimarad. Ez egybevágna azzal a romantikából ismert szemlélettel, amely a fantázia képességével indokolja a gyermek, illetve a kamasz kitüntetett szerepét, és ezáltal különbözteti meg a felnőttől. Mivel a fantázia a romantika egyik legfontosabb eszközének és jellemzőjének számít, a romantikus felfogásban a művész a gyermekre hasonlít, míg a realitásba történő átlépéssel éppen a mesélés képessége szűnik meg. A regényben a falubeliek közül a nagybácsi őrizte meg leginkább a mesélni tudást. Ha elfogadjuk, hogy az elbeszélő magában foglalja a gyermek és a visszaemlékező felnőtt kettős perspektíváját, akkor története(i) elmondásával szintén továbbviszi a családját a többiek-től megkülönböztető különleges képességet. De az azonos mondatok folyamatos ismétlődése a szerző salzburgi poétika-előadásán mondottakkal is egybevág:

[...] sőt, az *Égtónapok* formailag egy végtelen hurokban végződik, egy ismétlésben, az ismétlésben, mely előtt úgy tűnik, valamikor még az idő is kapitulál, mintha egy hanglemez forogna egyre csak tovább, a tű csak körözne, nem érne véget [...] egyik könyvem sem ér véget, csak mindig van egy utolsó pont, melyet kiteszünk, egy pont, melynek az egész könyvet maga alá kell temetnie, valóban, mint egy sírkő, az addig mondottak egy hosszú feliratra hasonlítanak, mely azonban nem képes a végére és a föld alá jutni. A történetek önállósultak, végtelen hosszan írják magukat tovább, olvasóim fejében is (STAVARIČ 2016, 156).⁵

A regény vége így a történetmesélés folyamatának végtelenségére és lezárhatatlanságára is rávilágít, ami kétségtelenül a posztmodern egyik lényeges belátása. Michael Stavarič regénye jól példázza azokat a változásokat, melyek az osztrák irodalomban az utóbbi másfél évtizedben végbementek. A regényről mondottakat általánosítva megállapíthatjuk, hogy a posztmodern utáni irodalom nem pusztán visszanyúl a modern, a realista vagy akár a romantikus hagyományokra, hanem a posztmodern belátásait szem előtt tartva nagyon tudatosan veszi fel újra a koráb-

⁵ „[...] die *Brenntage* enden gar in einer formalen Endlosschleife, einer Wiederholung, der Wiederholung, vor der irgendwann sogar die Zeit zu kapitulieren scheint, als würde sich eine Schallplatte immer weiterdrehen, der Tonabnehmer weiterhin seine Kreise ziehen, kein Ende finden [...] keines meiner Bücher geht zu Ende, es gibt immer nur einen letzten Punkt, den man setzt, einen Punkt, der ein ganzes Buch begraben soll, tatsächlich wie einen Grabstein, das zuvor Gesagte gleicht einer langen Inschrift, doch zu Ende und unter die Erde bringen, das vermag sie nicht. Die Geschichten haben sich verselbständigt, sie schreiben sich selbst unendlich lang fort, auch in den Köpfen meiner Leser.”

ban kiejtett elemeket. Az identitás kérdését már nem csak játékosan-ironikusan, hanem gyakran erős etikai igénnyel járja körül, a művek alakjai nagyon is szubjektív módon, a történelmen keresztül próbálják identitásukat megalapozni. Ezt láthatjuk a most tárgyalt regény elbeszélője esetében is, aki felnőtté válása során a gyermekkor ártatlanságát és burokszerű védettségét lezárva a múlt kínos vagy tragikus oldalával kénytelen szembesülni. A világgal kialakított új viszonyt azonban csakis ez a szembesülés teszi lehetővé.

Bibliográfia

- ASSMANN, Jan (1996), Denkformen des Endes in der altägyptischen Welt, in Karlheinz STIERLE – Rainer WARNING (szerk.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München, Wilhelm Fink, 1–31.
- ENGEL, Manfred (2010), Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes, *KulturPoetik*, 10/2, 153–176.
- FEILCHENFELDT, Konrad (2005), Zur Entstehung der romantischen Liedersammlung aus der Verseinlage im Roman der Jahrhundertwende 1800: „Des Knaben Wunderhorn“ als Beispiel, in Walter PAPE (Hg.): *Das „Wunderhorn“ und die Heidelberger Romantik: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Performanz*, Tübingen, Niemeyer, 21–34.
- HARTMANN, Anneli (1999), Der Blick in den Abgrund – E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“, in Bettina GRUBER – Gerhard PLUMPE (Hg.), *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 53–73.
- HIRSCH, Anja (2011), Feuer der Vergangenheit, Wolken der Zukunft, *Falter* 10. URL: <https://www.falter.at/falter/rezensionen/buch/370/9783406612657/brenntage> (23.03.2019)
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (2006), A faluni bánya, ford. Kajsza Krisztina, in E. T. A. HOFFMANN, *A király menyasszonya*, Máriabesnyő–Gödöllő, Attraktor, 7–34.
- KREMER, Detlef (1993), *Romantische Metamorphosen. E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart, Metzler.
- LANGE, Carsten (2007), *Architekturen der Psyche: Raumdarstellung in der Literatur der Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- LANGE, Carsten (2009), Tapetentüren und geheime Kammern: Zur Struktur und Funktion des verborgenen Raums in Erzähltexten der Romantik, in Walter PAPE (Hg.), *Raumkonfigurationen in der Romantik*, Tübingen, Max Niemeyer, 239–250.
- NEUBAUER, John (1980), The Mines of Falun. Temporal Fortunes of a Romantic Myth of Time, *Studies in Romanticism*, 19/4, 475–495.
- PFEIFEROVÁ, Dana (2012), Suche nach der (Mutter-)Sprache als Versuch, den Untergang aufzuhalten: Michael Stavaričs Roman Brenntage, *Aussiger Beiträge* 6, 193–204.
- SCHRÖDER, Christoph (2011), Die Erinnerung brennt lichterloh, *Die Zeit* 20.6.2011. URL: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-06/stavaric-brenntage> (2018. 10. 01.)
- STAVARIČ, Michael (2011), *Brenntage. Roman*. München, C.H. Beck.

- STAVARIČ, Michael (2016), *Der Autor als Sprachwanderer. Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung*, Bd. 4, Wien, Sonderzahl.
- TRÖGER, Beate (2012), Verschwimmende Grenzen, unauslotbare Tiefen. Michael Stavaric und seine immer wieder überraschenden Texte, in *Chamisso 7, (Viele Kulturen – eine Sprache)*, 4–9.
- WINKLER, Markus (1995), *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfassung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, Tübingen, Max Niemeyer.

GERGYE LÁSZLÓ

Aladdin és Holger

A dán identitástudat ikonikus figurái a 19. században

I.

A romantika korában megnőtt az egzotikum iránti fogékonyság. Ennek egyik következménye a keleti kultúrák iránti európai érdeklődés hirtelen növekedése volt. A „mesés Kelet” ráadásul nemcsak a tudósok figyelmét keltette fel, hanem áthatotta az emberek mindennapi életét is. Ebben a befogadási folyamatban fontos szerepet játszott a francia Antoine Galland, aki már a 18. század elején lefordította az *Ezeregyéjszaka* meséit, (GALLAND 1949) amelyek rövidesen dán nyelven is megjelentek. Ebben a gyűjteményben kapott helyet a világon mindennél jól ismert, Aladdinról szóló mese, amelynek modern feldolgozása egy Adam Gottlob Oehlenschläger nevű dán költő jóvoltából Észak-Európában is komoly visszhangot váltott ki. Oehlenschläger *Aladdin eller den forunderlige Lampe* című mesedramája szemléletes példája annak, ahogy a keleti mese egy másik korszakhoz, kultúrkörhöz képes alkalmazkodni. Az Aladdin-dráma adekvát értékeléséhez fontos számításba veendő körülmény, hogy keletkezése pillanatában Dánia – Svédország mellett – még regionális nagyhatalomnak számított. A 18. század végén Dánia viszonylag fejlett európai ország volt. Nem vett részt háborúban, s ügyesen használta ki kereskedelmi lehetőségeit. Ez idő tájt nemcsak Norvégiát, Izlandot, Grönlandot, a Feröer-szigeteket és a többségében németek lakta Schleswig-Holstein hercegségeket tartotta ellenőrzése alatt, hanem még jelentős nyugat-afrikai, nyugat-indiai gyarmatai is voltak. A gazdaság motorját kifejezetten a virágzó kereskedelem jelentette. A dán flotta hajói rendszeresen nagy forgalmat bonyolítottak le a gyarmatok és Koppenhága között. A fővárost valószínűleg elárasztották a beözönlő luxuscikkek, a különböző egzotikus áruk. Ez a prosperitás a koppenhágai úrgazdagok számának gyors gyarapodását eredményezte (KJERSGAARD 1997, 184). Valóban, szinte egyik napról a másikra nőtték ki a városban olyan pazar paloták a földből, amelyeket a korabeli dán ember addig valóban csak legfeljebb az *Ezeregyéjszaka* meséi alapján képzelhetett el (OXFELDT 2005, 22–34). Az Aladdin-mese modern aktualizálására ráadásul még egy olyan történelmi-társadalmi pillanatban került sor, amikor úgy tűnt, hogy Dánia jövője a tartós szerencse égisze alatt fog alakulni. A gazdaság rohamosan fejlődött, igazából senki sem gondolt még ekkor sem Norvégia, sem Schleswig-Holstein eset-

leges elvesztésére. Oehlenschläger ebben a művében azt a herderi gondolatot próbálta népszerűsíteni, mely szerint az ideális embertípus nem más, mint az északi és a keleti ember ötvözete. Ezt a gondolatot előlegezi meg már a prológusban is a két allegorikus figura, Sangvinitas és Melancholia szerepeltetése. Aladdin tehát olyan egyéniség, akiben az északi ember gondolatisága harmonikus egységet képez a keleti mentalitás oldott, szinte gyermeki derűjével. Egy mélyebb jelentésszinten az Aladdin-mese adaptációjának célja a kiválasztottság tudaton alapuló romantikus zseniesztétika proklamációja. Ez röviden összefoglalva azt jelenti, hogy Aladdin a maga teremtő ösztönösségével mindig messzebbre jut, mint Nureddin, a minden mágikus ismerettel felruházott tudós varázsló. Nureddin hiába tudja tehát, hol van a bűvös erővel bíró lámpa, annak birtokába Aladdin közreműködése nélkül soha nem juthat. Nem véletlen, hogy visszaemlékezéseiben maga Oehlenschläger is éppen a csodalámpában lelt rá saját tehetségének, kiválasztottságának jelképes kifejezésére.

Aladdin izgalmas figurája a dán romantika más alkotóit is megérintette. Leginkább talán a nemzetközileg legismertebb meseíró Hans Christian Andersen. Andersen ugyanolyan előszeretettel azonosította magát Aladdinnal, mint elődje, Oehlenschläger. A *Tűzszerszám* [Fyretøjet] című, közismert meséjében például egyáltalán nem nehéz felismerni az Aladdin-mese átírásának egy újabb variációját. Az Oehlenschläger-darabtól való eltérések a lényegét nem érintik. Andersen történetében Aladdin szerepét a katona, Nureddinét pedig a boszorkány veszi át. A boszorkány köténye pedig ugyanolyan talizmánnak bizonyul, mint a színdarabban a mágikus gyűrű. Aladdin drágakövekkel, gyémántokkal teli barlangja szintén ugyanazt a funkciót tölti be, mint itt a réz, ezüst és aranypénzeket rejtő odvas fa. A drága kincsek szimbolikusan nyilván azokat a szellemi képességeket testesítik meg, amelyek segítségével az arra hivatott kiválasztott betekintést nyerhet az élet misztériumába, esetünkben nyilván az Andersen hasonmásaként fellépő katona. A szultán királlyá változik, Gulnare egy névtelen hercegnővé alakul át, a segítő szellemek helyét pedig a három kutya tölti be. A legfontosabb azonban a csodalámpás és a tűzszerszám párhuzama. Mindkét tárgy veleszületett szellemi képességeket, Istentől kapott zsenialitást jelöl. Andersennek még gyermekkorában megjósolta egy koldusasszony, hogy egy napon tiszteletére kivilágítják majd szülővárosát, Odensét, és a király hintóján fog utazni. Andersen ugyanolyan rendíthetetlenül hitt kiválasztottságában, a maga Aladdin-szerencséjében, mint Oehlenschläger. Nem is alaptalanul, hiszen ez a jóslat később valóra is vált. Mindez összhangban áll a romantika költészetfelfogásával, amely kivételes jelentőséget tulajdonít a költő személyiségének. Erről szól többek között Schiller *Die Teilung der Erde* című verse, amelyben a költő egyenesen Zeusz jobbján, az olümposzi trónus mellett foglalhat helyet.

A keleti misztika mélyen hatja át a dán romantika egy másik kiemelkedő alakjának, Bernhard Severin Ingemann munkásságát is. A költemény születésekor

már javában gyülekeztek a viharfelhők Dánia egén. Ingemannt mélyen megrendítette a Koppenhágát ért 1807-es brit bombatámadás. Még javában tartott a brit–dán tengeri háború, amikor négy évvel később papírra vetette a *Parizade* című költeményét. Ebben ő is az *Ezeregyéjszaka* motívumkincséből merít, de éterien lebegő nőalakja már Gulnare éles ellentétéként van felépítve. Ingemann a lelkiségre helyezi a hangsúlyt, távol áll tőle az érzéki tobzódás ábrázolásának oehlschlägeri metodikája. Hozzá kell mindehhez tennünk, hogy Dánia szempontjából a harctéri események kedvezőtlenül alakultak. A napóleoni háborúkat lezáró kielői békeszerződés értelmében a vesztes franciák oldalán harcoló dánok 1814-ben elvesztették régi tartományukat, Norvégiát. A megváltozott történelmi helyzetben Aladdin a dánok számára nem lehetett többé sem hős, sem példakép. A „szerencse fia” helyett új nemzeti ikont kellett keresni. Ingemann az ófrancia *chanson de geste* műfajában így bukkant rá Gudfred, dán király fiára, a mondahős Holgerre. 1837-ben róla mintázta híres *Holger Danske* című románc-ciklusának főhősét. A könyv a maga korában olyan népszerűségnek örvendett, hogy szinte minden dán parasztszalád otthonában megvolt, esténként együtt olvasták. Ez a periódus Dániában már a nemzeti romantika kora. Ingemann ennek megfelelően nemzeti érzületre alapoz, a híres vasgyúró „dánságára” helyezi a hangsúlyt. A vitéz Holger örökös defenzívában van, ha a kontinensen jár, szinte csak ellenséges közegben mozog. A maga identitását tehát csak a folyamatos szembenállással tudja megfogalmazni. A Holgerben megtestesülő kivételes katonai erények ugyanakkor zálogát jelentik az örökösen fenyegetett dán nemzet fennmaradásának. Az élő hagyomány szerint Holger lelke a róla mintázott szoborban máig él. A Kronborg várában szundikáló mondahős ugyan látszólag egész nap csak alszik, de ha veszély fenyeget, felébred, és megvédi az ellenségtől hazáját (ELKINGTON 1999). Érdekes itt megjegyezni, hogy még tíz év sem telik el Ingemann művének megjelenése óta, amikor újabb fordulat következik be a dán identitástudat alakulástörténetében. 1845-ben ugyanis napvilágot lát egy másik *Holger Danske* című történet is, mégpedig H. C. Andersen jóvoltából. Feltűnő, hogy Andersen patriotizmusa mennyire más alapokra épül, mint elődjéé. Nála egy nagyapó mesél unokájának Dánia ikonikus alakjáról, de már nem csak róla, a mesélő szinte észrevétlenül tér el eredeti tárgyától. A múltidézés keretében megidézett történelmi figurák többsége ráadásul már nem is harcos. Így kerülhetnek fel Andersen tablójára a királyok, vitézek mellé már a művészet és a tudomány képviselői is: a csillagász Tyge Brahe, a szobrász Bertel Thorvaldsen vagy éppen a színműíró Ludwig Holberg. Ráadásul Andersen már békés állapotokat ábrázol, az angol, porosz, orosz hajók úgy vitorláznak át az Öresundon, hogy egy pillanatig sem veszélyeztetik az ország biztonságát. A mondahős Holger defenzív beállítottsága tehát már a múlté, az anderseni üzenet szerint eljött a békés európai együttműködés, a közös építkezés ideje.

II.

Aladdin figurája a 19. század második felének dán irodalmában is intenzíven jelen van, de már szinte mindig ironikus megközelítésben. Ennek alaphangját egy újabb történelmi kataklizma adta meg. 1864-ben – Norvégia 1814-es elcsatolása után – Dánia a korona ékköveinek számító hercegségeket is elvesztette az úgynevezett második schleswig-holsteini háborúban. Ezzel Dánia történelmének legkisebb területére szorult vissza, Izland, a Feröer-szigetek és Grönland kivételével az országnak már semmilyen kapcsolt része nem volt. Dániának tehát végérvényesen le kellett mondania regionális nagyhatalmi státuszáról. Ebben a letargikus közhangulatban lépett színre a kritikus Georg Brandes, aki meghirdette Skandináviában a „modern áttörés” irodalmi mozgalomát. Meglátása szerint a század második felére a romantika már felélte utolsó szellemi erőtartalmait is. Következésképpen: szakítani kell a dicső múlt ábrázolásával, az irodalmi műveknek most már a jelenre, az olyan aktuális társadalmi problémákra kell koncentrálniuk, mint a prostitúció, a nemi betegségek, a házasságtörés vagy a szegénység. Valóságfeltáró programja megértéséhez Oehlenschläger Aladdinjáról írt tanulmányát kell mindenképpen közelebből szemügyre vennünk. Brandes nem vitatja, hogy nagyon fontos műről van szó. Olyan műről, amelyre az egész dán aranykor („guldalder”) irodalma épül. Brandes azonban már más szempontból közelíti meg az Aladdin-jelenséget, mint a romantika teoretikusai. Számára ez az egzotikus figura nem az ösztönös zsenialitást, hanem inkább a keletről importált lustaságot testesíti meg. Gondtalan derűje sem takar mást, mint a feladatára még éretlen gyermekember könnyelműsége hajló infantilizmusát. Brandes interpretációjában ez a mesedráma a kortárs olvasókra nézve veszélyes olvasmánynak bizonyult. Mégpedig azért, mert a kitartó, szorgos munka helyett lényegében az erőfeszítés nélkül ölünkbe pottyánó szerencse délibábjával ámította Oehlenschläger nemzedékét. A dráma nyitó-jelenete, amelyben a szerencsés véletlen az utcagyerekek közül háromszor is éppen Aladdin turbánjába ejti a kereskedő kezéből kirepülő narancsokat, egy egész korszak életérzésének jelképes kifejeződése lett (VOLQUARDSSEN 2010, 99–125). Brandes maró iróniával jegyzi meg, hogy az uralkodó közhangulat hatására ez idő tájt minden dán siheder képes volt elhittetni önmagával, hogy ő született zseni. Az önismeret hiánya, illetve az aránytévesztés szükségszerűen mosta alá a dán nemzet valóságérzékelésének alapjait. Ez hát a holdkóros romantika szellemi öröksége – szögezi le epésen Brandes –, amelynek történelmi léptékben nem is lehetett más a végeredménye, mint előbb Norvégia, majd Schleswig-Holstein elvesztése (BRANDES 1899, 215–265). A helyzet különleges pikantériáját az adja, hogy a második schleswig-holsteini háborúban éppen az a német nemzet mért megsemmisítő csapást Dániára, amelynek filiszterként beállított prototípusát, a tudós Faustot, Oehlenschläger oly előszeretettel tette korábban gúny tárgyává. A 19. századelő Aladdin-kultuszának jegyében így a dán köztudatban Goethe Faustja

sápatag, szinte lesajnált Nureddin-féle varázslóvá szürkült, aki ugyan sokat tud, de ezzel a tudással Aladdin zsenialitása nélkül nem igazán képes mit kezdeni. A német precizitás, a hidegen számító ráció tehát mégis könnyedén maga alá gyűrte a spontán módon gondolkodó dán géniuszt. Vagyis: Nureddin mégiscsak legyőzte Aladdint. Ez a tragikus fordulat különösen hihetetlennek tűnt azok után, hogy az első schleswig-holsteini háborút lezáró, nagyhatalmak által garantált békét a dán közvélemény még lényegében győzelemként értékelte. Brandes Oehlenschlägerről írt tanulmányában az Aladdin-figura tökéletes ellentétét Peer Gyntben véli felfedezni. Mert az a szárnyaló fantázia, ami Oehlenschlägernél maga volt a teremtmény kreativitás, Ibsen drámai költeményében kivezet a valóságos életből, s üres hazugsággént lepleződik le. De elmúlt a tündérmesék kora – hirdeti Ibsennel együtt Brandes –, a művészek az őt övező társadalmi valóság talaján kell szilárdan megvetnie a lábát. Elérkezett tehát a „modern áttörés” kora, melynek Brandes által favorizált írói, költői már az 1870-es években számos variációban verbalizálták a századot mélyen átható Aladdin–Nureddin problémát.

Az Aladdin-kultusz változásainak első jeleire már jóval Georg Brandes fellépése előtt fel kell figyelniük. Oehlenschläger Aladdinja még minden etikai szempont mellőzésével menetelhetett felfelé a társadalmi ranglétrán. Ez a felkapaszkodás többé-kevésbé Paludan–Müller *Adam Homo* című verses regénye hőisének is sikerül, ennek ára azonban a teljes erkölcsi megsemmisülés lesz. Szempontunkból a következő fontos mű Hans Egede Schack *Phantasterne* [Fantaszták] című regénye. Ennek sajátossága a szorgos, értékteremtő munka rehabilitációjának kérdése. Mondanunk sem kell, hogy ez a tényező Oehlenschläger Aladdinjában még teljesen marginálisnak számított. Brandes egyik felfedezettje, Sophus Schandorph *Uden Midtpunkt* [Középpont nélkül] címmel már a 19. század második felében írt fontos regényt. Az egyik jelenetben a szereplők nyíltan vitatkoznak is az Aladdin–Nureddin jelenségről. A szerény költői képességekkel megáldott esztéta a pillangó képével érzékelteti a költészet aladdini lényegiségét. Úgy gondolja, hogy a poézis finom és törékeny valami, ami nem bírja el a Nureddin-féle gondolatiság ólomsúlyát. Vitapartnere, Otto Holm sem vitatja Aladdin, a romantikus költőtípus megtestesítőjének korszakalkotó jelentőségét. Úgy véli azonban, hogy Oehlenschläger Aladdinja egyszeri és megismételhetetlen jelenség, mára azonban már eljárt felette az idő. Az új költőnemzedék számára nem lehet egy az egyben követendő példakép, mert új utakat kell keresni. Ezt követően, a „modern áttörés” szinte minden regényében ironikusan ábrázolódnak a nemzeti ikonok. Jacobsen *Niels Lyhne* című regényének költő főhőse már csak egyenes karikatúrája az omnipotens oehlenschlägeri költőnek. A magát romantikusként aposztrofáló Niels ráadásul nemcsak a művészetben van híján a produktív képességnek, hanem a szerelemben sem lesz képes megvalósítani önmagát. A regényben feltűnnek a középkori Valdemár királyok, sőt a legendás dán Holger is, de már csak a gyermekkori szerepjátékok, az álmodozó fantáziálás szintjén. Karl Gjellerup *Minna* című regé-

nyének egyik hőse pedig egy helyen már egyenesen úgy nyilatkozik, hogy gyakran olvasgatta Oehlenschläger Aladdinját, egyes részleteket a mesedramában igazán szépnek is talált, de végtére is meglehetősen bosszantotta, hogy bármi is történt, ez a léhűtő fickó végül mindig a szerencse kegyeltje maradt.

Ez a szorosan Aladdin-figurájához kapcsolódó motívum mindvégig vissza-visszatérő témája lesz a 19. század vége felé született dán regényeknek. Andersen *Lykke-Peer* [Szerencsés Péter] című regényének főhőse egy komponista. Az itt megformált zseni-karakter azonban már egy – Andersen korábbi műveiben még lebecsült – új tulajdonsággal, a szorgalommal egészül ki. Készülő operájának címe ugyan *Aladdin*, ám amit Peer tesz, azt Oehlenschläger hőse sohasem tett volna meg. Nagy szorgalommal tanulmányozza elődei, Haydn és Beethoven munkáit. Sőt: igyekezetével még arra is kísérletet tesz, hogy korának művészi tapasztalatát is integráns részévé tegye saját alkotásának. Pontosan egy évtizeddel Andersen *Lykke Peer*jének megjelenése után, ugyanabban az évben, mint Jacobsen Niels Lyhnéje, lát napvilágot Herman Bang *Haabløse Slægter* [Reményvesztett nemzedék] című regénye. Főhőse, William Hög színész. Szárnypróbálgatásai közepette természetesen az elsők között veszi kézbe Oehlenschläger legendássá vált darabját, az *Aladdint*. Eleinte nagyon bízik színészi karrierjében, de nem sokáig érezheti magát a szerencse fiának. Niels Lyhne még csak abban volt bizonytalan, hogy milyen irányban bontakoztassa ki talentumát. Williamben viszont már a kezdet kezdetén felhorgad a kétség: vajon ő egyáltalán tehetséges-e? De gyorsan rádöbben, hogy ő nem Aladdin, hanem csak Nureddin, így utolsó mentsvára a munka, a szorgalom lesz. Be kell látnia azonban, hogy ez önmagában véve kevés, így a regény végén át is adja a helyét egy Andersen nevű színészjelöltnek, aki valóban zseninek született.

Még legalább egy olyan fontos regény született a dán századvégen, ami mélyen az Aladdin–Nureddin gondolkörbe ágyazódik, ez pedig Henrik Pontoppidan *Lykke Per* [Szerencsés Péter] című regénye. Andersen és Pontoppidan regényének címe hangzásra ugyanaz, csupán az írásképből mutatkozik némi eltérést. Pontoppidan főhősének nevét már nem két „e”-vel írja, hanem csak egygyel. Pontoppidan részéről már ez is a finom polemizálás jele, de még inkább az a tény, hogy az ő *Aladdint* formázó hőse már nem művész, hanem mérnök. Saját tehetségébe vetett hite azonban neki is hamar elillan, és életkedvével együtt tehetsége is gyorsan elpárolog. Ennek egyik fő oka a transzcendenciával meglazult kapcsolat. Aladdin is csak addig lehet sikeres, amíg elismeri Isten mindenek felettségét. Némi meg-ingás után ezért is sikerül kiengesztelnie a lámpa szellemét. Pontoppidan regényében viszont a patrónus Ivan Salomon már a lámpa szellemének is csak komikus karikatúrája, a főhős egyre bizonytalanabb istentagadása pedig végül semmiben sem lel megnyugvást. Mindez pedig azt jelenti, hogy a dán századvég regényhősei az élet nagy kérdéseire már sem a művésztől, sem pedig a tudománytól nem kapnak igazi választ. Mintha ennek a felismerésnek adna hangot a kortárs Sophus

Claussen *Den nye Aladdin* [Az új Aladdin] című verse is. Ebben a költeményben már senki sem hajt Aladdin turbánjába narancsot. A keleti mese talpraesett, zseniális csibészének helyén csak egy esetlenül ácsorgó narancsárust látunk, aki képtelen eladni déligyümölcsét. Az ábrázolt vásárlók tömege mind az amerikai fogyasztói társadalom cigarettát, rágógumit, whiskyt és gint kereső tucatembereiből verbuválódik. Őket már nyilvánvalóan nem érdeklik sem az Aladdin, sem pedig a Nureddin által képviselt, életelvek. A vers így akár egy évszázados dilemma keserű és hatyúdalaként is értelmezhető.

Bibliográfia

- BRANDES, Georg (1899), Adam Oehlenschläger: Aladdin, *Samlade Skrifter*, København, Gyldendalske Boghandels Forlag, Første Bind, 215–265.
- ELKINGTON, Trevor (1999), Holger Danske as Literary Danish Identity in the Work of H. C. Andersen and B. S. Ingemann, in Johan de MYLIUS, Aage JØRGENSEN, Viggo HJØMAGER PEDERSEN (eds.), *Hans Christian Andersen. A Poet in Time*, Odense, Universitets Forlag, 241–254.
- GALLAND, Antoine (1949), *Mille et une nuits, contes arabes*, Paris, Les Éditions Garnier et Frères.
- KJERSGAARD, Erik (1997), *Danmarkshistorie*, København, Aschehoug Dansk Forlag.
- OXFELDT, Elisabeth (2005), *Nordic Orientalism: Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800–1900*, København, Museum Tusulanum Press, 2005.
- VOLQUARDSEN, Ebbe (2010), Die Orange in Turban. Über der Funktionen von Orientrepräsentationen in der dänischen Literatur des 19. Jahrhunderts, *Tijdschrift voor Scandinavistik*, 2010/2, 99–125.

SOÓS ANITA

Ördögtől vett tudomány

Az ördöggel kötött szövetség mint a művészi ihletettség záloga?

A Doktor Faustus alakja körül majd ötszáz éve kialakult mítosz számos író, költőt, művészt ihletett meg, akik a legkülönbözőbb szempontokból közelítettek a határtalan tudás megszerzésére törekvő ember és korlátai ábrázolására. A romantikus önmegvalósításra való törekvés, a szenvedélyes igazságkeresés, valamint annak felismerése, hogy a vágyott tudás megszerzése az ember számára saját erőből lehetetlen, nemcsak elkerülhetetlenné teszi az ördöggel kötött szövetséget, de egyben jogosultságát is igazolni próbálja. Vajon hogyan változik ez a felfogás azt követően, hogy egy magasabb világrend létezésébe vetett hit megrendül, és a költő már nem romantikus zseni, hanem a valóság és az eszme diszkrpanciáját elfogadó, reflektált kételkedő, vagy gyógyító, akinek feladata az intellektus uralma alatt meghasadt személyiségbe újraintegrálni az irracionális ösztönöket és vágyakat, és ezáltal kivezetni az embert az értékvesztett társadalom bizonytalan izolációjából.

A továbbiakban H. C. Andersen *Skyggen* [Az árnyék, 1847] című meséjét/fantasztikus történetét, illetve Villy Sørensen *Tigrene* [Tigrisek, 1953] című fantasztikus elbeszélését hívom segítségül, amikor arra próbálok választ találni, hogy mit jelent a művészi alkotás létrehozásának „sátáni” sugalmazása, milyen következményekkel jár ez az alkotó számára, illetve felülírhatja-e bármi az ördöggel kötött szövetséget.

A dán irodalomban az 1800-as évek elején Henrik Steffensnek köszönhetően egyik pillanatról a másikra meghonosodó romantika meglehetősen hamar veszít vonzerejéből, és már az 1820-as évek második felében megjelenik két, szemléletmódjában egymással teljességgel ellentétes, új irányzat: a biedermeier és a romantizmus, melyek meghatározzák az Adam Oehlenschläger képviselte dán univerzális romantika és a Georg Brandes nevével fémjelzett „modern áttörés” közötti időszakot. Míg a biedermeier a szépség, az ártatlanság, az otthon és a család szentimentálisan idillikus stilizálásával teljességgel megfelel a romantika végtelen iránti vágyakozásáról, és harmóniakeresésével a romantika nem-modernista lecsengésének tekinthető, addig a romantizmus a transzcendencia esztétikában, művészetben való keresésével, valóságfelfogásával, az ember rejtett, tudatalatti vi-

lága, elfojtott ösztönei iránt mutatott kíváncsiságával a modernizmus előfutáraként értelmezhető. A biedermeier teljes emberének leegyszerűsített pszichológiai ábrázolásával szembeállítható a romantizmus meglehetősen összetett érdeklődése az individuuum belső kettőssége, hasadása iránt. A meghasadt személyiség kételkedik és előszeretettel reflektál önmaga démoni, erotikus megnyilatkozásaira, a művész, a költő pedig mint kritikus intellektus leplezi le az emberben rejlő kettősséget. A tudatalatti, a személyiség fenyegető, sötét oldala gyakran egy hasonmás (*doppelgänger*) – például árnyék, tükörkép – alakjában manifesztálódik.

Ez történik H. C. Andersen *Az árnyék* című történetében, melyben egy ifjú tudós/költő vág neki a nagyvilágnak, hogy elnyerje a hercegisasszonyt és a költészet fele királyságát. A romantikus hagyományoknak megfelelően új inspirációért indul tanulmányútra a hideg északról egy forró déli országba,¹ ahol a hőség nemcsak őt viseli meg, hanem árnyékát is. Ezért tétlenségre kárhoztatja magát, bezárkózik, és akárcsak esténként hatalmasra növekedő árnyéka, csak a késői órákban élénkül fel, amikor is különös, csábító muzsikát hall a szomszéd házból. Egy alkalommal sugárzó hölgyet pillant meg az erkélyen, a költészet titokzatos műzsjának kifürkészésére azonban nem mer vállalkozni, ezért maga helyett árnyékát küldi a szomszédba, és másnap döbbenet tapasztalja, hogy az nem tért vissza. Csupán évekkel később bukkan fel emberi alakban, előkelő öltözékben. Összesen háromszor jelenik meg egykori gazdájánál, és a találkozások mindahányszor új szintet jeleznek kettejük kapcsolatának alakulásában. Az első találkozás alkalmával mintegy bejelenti, hogy igényt tart a tudós szolgálataira, szövetséget ajánl, amelynek értelmében beavatja az élet titkaiba. Ez alkalommal még próbál alázatosnak mutatkozni, későbbi arrogáns viselkedését csak egy-egy túlságosan önérzetes megnyilvánulás elővételezi, a továbbiakban azonban egyre magabiztosabbá válik, és a szerepek fokozatosan felcserélődnek:

Esküdni mertem volna – kiáltott az előkelő úr –, hogy nem fog megismerni, olyan sikeres volt a megtestesülésem! Felszedtem magamra néhány kilót és némi ruhát. Ugye soha nem gondolta volna, hogy ilyen alakban lát viszont? Meg sem ismeri a régi árnyékát? Persze, már bizonyára nem is hitte, hogy visszatérek. Nekem nagyon jól megy sorom, amióta utoljára láttam, minden tekintetben szépen gyarapodtam! akár ki is válthatom magam a szolgálatából! [...] mint tudja, gyerekkoromtól fogva

¹ A kor dán irodalmában rendszeresen megjelenik észak és dél ellentéte, H. C. Andersen számos művében szembeállítja a hideg, szenvedélymentes északot a forró, szenvedélyes, étellel teli mediterrán vidékkel, és tematizálja az intellektuális, gyakran beteges, életképtelen északi hős, valamint a racionalitást nélkülöző, érzelmektől túlfűtött, spontán, erős déli típus ellentétét, melyek ideális esetben megtermékenyítik egymást. Ez Andersennél mint cél ugyan megfogalmazódik, de csak ritkán valósul meg, a két embertípus találkozása sokkal gyakrabban végződik az előbbi vereségével, pusztulásával.

az ön nyomában jártam. Mióta ön elég érettnak látott arra, hogy a magam lábára álljak, a saját utamat járom; mondhatom, fényesen megy a sorom, mégis, különös vágy fogott el, hogy még egyszer lássam önt, mielőtt meghal! mert ugyebár meg kell halnia² (ANDERSEN 1847, 21 sk).

A hatalmi viszonyok megfordulnak, amit az árnyék gyarapodása és a tudós zsugorodása is szemléltet, míg végül a harmadik látogatást követően maga a tudós/költő szegődik árnyékként egykori árnyéka szolgálatába.³ Innen már nincs visszaút, a történet a „szolga” diadalával és az „úr” teljes megsemmisülésével ér véget.

A tudós/költő az árnyék kiválása előtt cselekvésképtelen, túlságosan reflektált széplélek, aki a szépet, az igazat és a jót kutatja, érdeklődése az esztétika, a filozófia és az erkölcs kérdéseire irányul, nem a valóságra. Amint konfrontálódik a valósággal, elveszíti önazonosságát, ami az árnyék leválásában manifesztálódik. Jørgen Bonde Jensen (JENSEN 1997, 48) értelmezésében ő a kierkegaard-i esztétikai individuum anderseni képviselője,⁴ akit túlzott reflektáltsága lebénít, ezért egyre jobban elszigeteli magát a valóságtól, és teljességgel képtelenné válik az alkotásra.

² A doppelgängerrel való találkozás a 19. századi fantasztikus irodalomban gyakran halálos kiemeltelű. Ahogy a hasonmás – ez esetben az árnyék – megjelenése a néphit szerint is a hős közeli halálát jelzi, tehát az árnyék fellépése tulajdonképpen elővételezi a történet végkifejletét.

³ A hatalmi viszonyok felcserélődését jól példázza, ahogy a tudós és árnyéka egymást szólítja. A tudós kezdetben tegezi árnyékát, aki viszont magázza gazdáját, ám már első felbukkanása végén több tiszteletet követel arra hivatkozva, hogy a költészet előszobájában mindent látott, és már mindent tud. A kölcsönös magázódást az árnyék mintegy feltételként szabja, hogy cserébe beavassa gazdáját a birtokába jutott titkokba. A tudós gondolkodás nélkül elfogadja az ajánlatot, és ezzel egy szintre emeli magával árnyékát. Közös utazásuk során, amikor is a tudós már árnyékként szolgálja egykori árnyékát, ez a viszony is megváltozik. Ez alkalommal a tudós tesz ajánlatot, és szoros kapcsolatokra hivatkozva javasolja, hogy tegeződjenek, az árnyék azonban visszautasítja, mondván, ha a tudós letegezné, az korábbi alárendelt helyzetére emlékeztetné, ellenben – ha ezzel örömet szerez – ő szívesen tegezi egykori gazdáját. A tegeződési aktus fikcionalásával Andersen utal Edvard Collinhoz fűződő kapcsolatára, aki barátságuk ellenére visszautasította ezt a közvetlen érintkezési formát, mélyen megbántva a rendkívül érzékeny író.

⁴ Bonde Jensen Kierkegaard *Forførelers Dagbog* [A csábító naplója, 1843] című írásának fiktív kiadói előszavára hivatkozik, amelyben a mintegy árnylétezés folytató reflektált csábító leírása rendkívüli mértékben hasonlít Andersen ifjú tudósára: „A világ mögött, melyben élünk, messze a háttérben létezik egy másik világ, s a kettő között körülbelül olyan viszony van, mint a színházban a valóságos és a mögötte néha megpillantható másik jelenet között van. Egy vékony leplen keresztül szinte fátyolszerű világot látunk, könnyedebbet, éteribbet, mást, mint a valóságos. Sok ember van, aki testével a valóságos világban él, mégsem ehhez tartozik, hanem ahhoz a másikhoz. Ám annak, hogy egy ember ily módon elenyészik, sőt szinte eltűnik a valóságból, vagy egészséges, vagy beteges oka lehet. Az utóbbiról volt szó ennek az embernek az esetében is, akit valaha anélkül ismertem, hogy ismertem volna. Nem tartozott a valósághoz, és mégis sok köze volt hozzá” (KIERKEGAARD 1994, 241).

Amikor lehetősége nyílna kilépni elefántcsonttoronyából, idealizmusa megakadályozza, megretten, és árnyékát küldi maga helyett. Bár az ördög nem nyilatkozik meg egyértelműen, a szituáció annak ellenére értelmezhető egyfajta ördöggel kötött szövetségként, hogy ez alkalommal még a tudós ajánl alkut árnyékának. Ráadásul ezt az értelmezést maga a szöveg is sugallja, amikor egy ironikus megjegyzésben utal Adalbert Chamisso *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (Schlemihl Peter különös története, 1813) című írására:

Mi ez? – nézett nagyot, amikor kilépett a napfényre. – Nincs árnyékom! Ez csakugyan bement a szemközti házba tegnap este, és nem is jött vissza; ejnye, de bosszantó! Mérgeződött a tudós, nem is annyira amiatt, hogy eltűnt az árnyéka, sokkal inkább azért, mert jól tudta, már van egy történet egy árnyék nélküli férfiről, melyet hazájában, a hideg országban mindenki ismer, s ha hazatérte után elmeséli a magát, azt mondják majd, hogy azt utánozza, s ez cseppet sem hiányzott neki. Éppen ezért nem akart senkinek sem beszélni róla, s ezt bölcsen is tette (ANDERSEN 1847, 20).⁵

A két történet közötti hasonlóságra az ifjú tudós is reflektál, de még annyira sem képes kapcsolatba lépni a valósággal, hogy a személyiség megkettőződésének élményét papírra vesse. (Ezt az elbeszélő teszi meg helyette.) Azt várja árnyékától, hogy az a költéssel való találkozást követően megossa vele tapasztalatait, és ezáltal ihletet adjon neki:

Jószerevel az árnyékom az egyedüli élőlény odaát! – gondolta a tudós. – Lám, milyen szépen üldögél ott a virágok között; nyitva az ajtó, akár be is lopózhatna, körülnézhetne, aztán elmesélhetné nekem, hogy mit látott! – Hasznossá tehetnéd magad! – kiáltott át tréfásan. – Lépj be a házba! Na, mi lesz, mégy vagy sem? – s fejével tréfásan intett az árnyéknak, az pedig visszaintett neki. – Eredj csak, de aztán nehogy ott felejtsd magad! (ANDERSEN 2005, 20).

Ám az árnyék elválik tulajdonosától, megindul az önálló individuummá válás útján,⁶ korábbi gazdájától függetlenül cselekszik, és maga kíván hasznot húzni a szomszéd házban látottakból.

⁵ Andersennek mindazonáltal nem volt szüksége német elődjére, hiszen 1835-ben *Reisekammeraten* (Az útítárs, 1835) című történetével már megelőlegezte *Az árnyék* című elbeszélést (lásd JENSEN, 1997).

⁶ Otto Rank 1925-ben megjelent *Der Doppelgänger* című írásában elsőként vizsgálja a *doppelgänger* alakjának irodalmi megközelítéseit, és két változatot különböztet meg egymástól: az egyik az ego megkettőződésének vagy hasadásának eredményeként önálló személyként fellépő figura, a másik az eredetiből kivált és tőle független alak, ez utóbbira példaként a portré, a reflexió vagy az árnyék alakját hozza, és ezeket az iszonytató, hátborzongató kategóriájába sorolja. Ez utóbbi gyakran lép fel

A tudós/költő hazatérve tovább írja könyveit a szépről, a jóról és az igazról, a belső igazságot, harmóniát keresi, miközben az őt körülvevő világtól egyre inkább eltávolodik, álmaiban és tanulmányaiban él. Miután a valósággal való kapcsolatba lépés kísérlete kudarcba fullad, tudása üressé és felszínessé válik, a költészetről alkotott romantikus elképzelésének illuzórikus volta lelepleződik, létezése fokozatosan árnyéklétté változik. Amikor egykori árnyéka először keresi fel, explicit is megtörténik az ördöggel való szövetségkötés: „Itt a kezem! Úri becsületszó! Árnyék-becsületszó! – mondta az árnyék, mert ő csak ezt mondhatta” (ANDERSEN 2005, 23). A fiatalember az árnyék tudásának megszerzése érdekében, valamint azért, hogy e tudás birtokában képes legyen a valósággal kapcsolatba lépve alkotni, eladja a lelkét, és az alku részeként ígéretet tesz, hogy sosem leplezi le új szövetségese titkát, miszerint az nem ember, csupán az ő nagyratörő árnyéka.

A szövetség a történetben még egyszer megújításra kerül, végérvényesen megpecsételve a tudós sorsát. Az árnyék harmadik látogatása alkalmával ajánlatot tesz egykori gazdájának, hogy szegődjön a szolgálatába, és árnyékaként kísérje el következő utazására. A tudós ahelyett, hogy megpróbálná visszaszerezni árnyékát, elfogadja az ajánlatot, és tanúja, sőt elősegítője lesz annak, hogy árnyéka az érzéki valóságban a csábítás démoni mestereként elnyerje a gyógyfürdőben megismert hercegkisasszony kezét. Az árnyék, mint a tudós *doppeltgänger*e fizikai alakban testesíti meg annak elfojtott vágyait, helyette cselekszik, és létét egyre jobban fenyegeti. Amikor az rádöbben a szövetség következményeire, és felébredő igazságérzete arra sarkallja, hogy mondjon ellent az árnyék által hirdetett *mundus vult decipi* elvnek, lázadását az árnyék kegyetlenül leveri. A *doppeltgänger* nem fordulhat önnön énje ellen, hisz ez egyben a saját halálát is eredményezi. Miközben az árnyék diadalmasan lakodalmat ül, a tudós sorsa a teljes megsemmisülés.

Az eseményeket az árnyék szemszögéből tekintve a fentiekkel ellentétes folyamatnak, igazi sikertörténetnek lehetünk a tanúi: leválását követően ő lép kapcsolatba a valósággal (megtapasztalja az emberi élet árnyoldalait és alantas titkait), és messziről (az előszobából) még a költészetet is sikerül meglesnie. Ez elegendő számára ahhoz, hogy elkápráztassa a világot, mondván, mindent látott, és mindent tud, pedig tisztában van vele, hogy tudása felszínes, a költészettel, mely minden árnyékot megsemmisítő fényes ragyogás, nem lépett, és lényegénél fogva nem is léphetett kapcsolatba: „[...] félhomályban álltam, de egész sor szoba és terem nyílt onnan, tárva-nyitva mind és mind fényárban úszott; bizonyára bele is pusztulok a hatalmas ragyogásba, ha közelébe megyek a szépséges hajadonnak” (ANDERSEN 2005, 24). Fejlődése tökéletesen illusztrálja a tudás és a művészet kommercializálódásának folyamatát. Gátlástalanságában nem elégszik meg ennyivel, az emberek rejtett vágyait, tetteit, kisebb-nagyobb bűneit kihasználva tesz szert gazdagságra,

fenyegetően, és van negatív hatással a hős életére, aki – hogy megszabaduljon tőle – kísérletet tehet a megölésére, ami értelemszerűen rá nézve is végzetes következménnyel jár (RANK, 2015).

és jut egyre magasabbra, míg végül hasonló célt tűz ki maga elé, mint eredetileg az ifjú tudós/költő: harcba száll a hercegkisasszony kezéért. Mivel azonban törekvése és eszközei különböznek a tudósétól, természetesen nem a költészet műsájának kezét akarja elnyerni, az általa választott hercegkisasszony ugyanúgy talmi, ahogy ő maga. Kellemes, elbűvölő jelenség, egyetlen hibája, hogy túl jól lát (azaz észreveszi az emberek hibáit,⁷ e tekintetben hasonlít az árnyékra), és éppen azért érkezett a fürdőbe, hogy kigyógyuljon ebből a kellemetlen „betegségből”. Ha valakinek, akkor neki képesnek kellene lennie az árnyék leleplezésére, és szerelmével meg kellene mentenie a tudóst, de nem így történik, ő az árnyékba szeret bele, és inkább hisz a csalónak, mint a saját szemének. Tudat alatt válik csalóvá, ellentétben kérőjével, aki rendkívül tudatosan csapja be az egész világot.⁸ Bár az árnyék látszólag önálló személyiségre tett szert, és demagóg csábítóként céltudatosan halad előre, a hercegkisasszony meghódítására egyedül nem képes, ehhez a tudós segítségére, ember mivoltára, vagyis kettejük szövetségére van szüksége, a csábítás ebben az értelemben megkettőződik.

Amennyiben a *doppelgänger* a személyiségből kivált, önállóságra törekvő individuumnaként, az elfojtott vágyak, sötét ösztönök megtestesítőjeként értelmezzük, Andersen történetében az árnyék a hatalomvágy és a démonikus csábítás reprezentációjaként áll szemben az intellektus idealisztikus törekvéseivel.⁹ Az ily módon megkettőződött személyiség két oldala (ha ragaszkodunk a mese műfajához, a *jó* és a *rossz*) szoros kapcsolatban áll egymással, ami az eredeti állandó szorongásához, rettegéséhez vezet, hiszen az árnyék, mint az *eltévelyedett jó* (JENSEN 1997, 50), megzavarja stabilitását, és az egyensúly csak az eredeti vagy a *doppelgänger* pusztulásán keresztül állítható helyre. Persze felvetődik a kérdés, hogy milyen harmónia az, amelyben az ál, a hamis diadalmaskodik. Erre a kérdésre Villy Sørensenel felelhetünk, aki *Digtene og Dæmoner* [Költők és démonok, 1969] című esszéjében a hangsúlyt a tudós/költő és az árnyék vetélkedéséről a műalkotás megszületésére helyezi, mondván, sem az árnyék, sem a tudós/költő nem nyerhetett betekintést a költészet lényegébe, a valódi poézis a kettejük történetét megörökítő mesében, vagyis a műalkotás genezisében rejlik (SØRENSEN 1969, 24).

⁷ A (túl jó) látást mint betegséget Andersen *Snedronningen* [A hókirálynő, 1844] című meséjében is tematizálja.

⁸ Kierkegaard Victor Eremitája a *Vagy-vagy* előszavában árnyékhoz hasonlítja a reflektált csábítót (lásd (KIERKEGAARD 1994, 12).

⁹ Jørgen Bonde Jensen szerint a tudós és az árnyék kapcsolatában Andersen irodalmi polémiaát folytat Søren Kierkegaard-ral, ily módon visszautasítva az *Af en endnu Levendes Papirer* [Egy még élő ember írásaiból, 1838] című Andersen-kritikában megfogalmazott vádakát, többek között azt, hogy Andersen nem elég reflektált személyiség, így nem válhat belőle költő, és *Az árnyék* című mesében elegáns választ ad a kíméletlen kritikára, jelezvén, hogy nem ismeretlen számára a reflexió és a reduplikáció fogalma (lásd JENSEN 1997, 48).

Amellett, hogy Villy Sørensen Andersen fent tárgyalt meséjét, illetve az ördöggel kötött szövetséget elemzi, az utóbbit *Tigrisek* (1953) című fantasztikus elbeszélésében modernista háttérrel maga is újraírja, értelmezi. A kor emberének alapélménye egyrészt az általános értékvesztés, melynek eredményeként az individuum egzisztenciális harcot vív a létezés értelmetlensége ellen, miközben egyre jobban eltávolodik az őt körülvevő világtól, másrészt önmagára is idegenként tekint, és újra meg újra szembesül belső hasadásával. Az intellektus mellett hangsúlyossá válik az elfojtott, fel nem ismert érzelmek felelismérése és elfogadása.

A *Tigrisek* című elbeszélésben egy várost elárasztanak a tigrisek, minden ottthonban felbukkannak, megbújnak a konyhákban, éléskamrákban és pincékben, és fenyegetik a mindennapi életet. Egy testvérpár, Steen és Fif vállalja magára a tigrisinvázió visszaszorítását, ehhez azonban meg kell érteniük a jelenséget. A megismerés két különböző formáját képviselik, míg Steen tudósként racionálisan közelít a problémához, Fif, költő lévén, a fantázia és az érzelmek felől próbálja megfejteni az invázió okát, és a konyhájukban tanyát verő tigrist előbb csodás attribútumokkal ruházza fel,¹⁰ majd gyermekkori emlékeit segítségül hívva reflektál a jelenségre. A történet során hamar kiderül, hogy a tudomány (pl. a pszichológia) próbálkozásai nem vezetnek eredményre, Steen racionális számítással képtelen megszüntetni a problémát, így Fifre hárul a feladat, hogy megszabadítsa a várost a különös lakóktól. Kezdetben ő is az intellektuális megközelítést választja, az állatkertben tanulmányozza a tigrisek táplálásának megfelelő módját, de gyermeki naivitása megakadályozza abban, hogy racionális megoldást találjon. Villy Sørensen esztétikájában a művészetet mint a megismerés formáját egyértelműen a természettudományos megismerés fölé helyezi. Fif az állatkertben találkozik az igazgatóval, aki különös szövetséget ajánl: nemes egyszerűséggel arra ösztönzi, hogy vállalja magára a megváltó szerepét, és áldozza fel magát a város megmentése érdekében. Az áldozat mibenléte, vagyis hogy szexuális kapcsolatot létesít a tigrissel, mert csak így ismerheti meg igazán, az igazgató ígérete szerint örökre titokban marad, viszont általa megismeri a vadállatok nyelvét, azaz részese lesz egy mások előtt ismeretlen titoknak, és „mint egy második hamelni patkányfogó” (SØRENSEN 1978, 267) képes lesz kivezetni őket a városból. Élményei pedig „olyan irodalmi tevékenységhez szolgáltatnak anyagot, amilyet még nem látott a világ” (SØRENSEN 1978, 267). Az igazgató tehát az anyagi haszon reményében a világot kínálja Fifnek, akárcsak a Jézust a pusztában megkísértő sátán. Sørensen lakonikus tömörséggel jelzi az ördöggel kötött szövetséget, és a szerződés létrejöttének leírásakor utal az árnyék és a tudós szövetségére is H. C. Andersen *Az ár-*

¹⁰ „Lehetséges volna – dadogta Fif, aki valamivel fiatalabb volt Steennél –, hogy elvarázsolt herceg?” (SØRENSEN 1978, 250).

nyék című meséjében.¹¹ A szövetség révén Faust és Jézus alakja, illetve a korlátlan megismerés, értelmezés és a megváltás gondolata kapcsolódik össze, és egyúttal a művészet ördögi sugalmazása is tematizálódik. Kezdetben minden a sátáni terv szerint alakul, Fif az emberiség megváltójának szerepében tetszeleg, egyre-másra jelennek meg könyvei a tigrisekről és az emberekről, az igazgató pedig hihetetlen gazdagságra tesz szert. A történet ily módon kísérletet tesz a költészet lényegének megfogalmazására is. Fif sikere azonban felszínes és múlandó, hiszen az elismerés nem az igazi művészetnek szól, amely Fif értelmezésében nemcsak szép, jó, hanem igaz is,¹² vagyis nemcsak gyönyörködtet, hanem értelmezi is a valóságot, ahogy Sørensen fogalmaz: a személyes életértelmezés szükségszerű kifejeződése (SØRENSEN 1969, 96). Mivel dr. Fif alkotásaival „nem az emberiséget szolgálta, hanem az igazgatót” (SØRENSEN 1978, 271), bukása elkerülhetetlen. Ahogy Sørensen *Digtene og demoner* című esszéjében fogalmaz: „A feltétele annak, hogy egy művész érvényes alkotásokat teremthessen az, hogy belső igazsága összhangban legyen a külső valósággal” (SØRENSEN 1965, 97). Miután Fif felismeri, hogy ez a feltétel az ő esetében nem teljesül, fel akarja bontani szövetségét az igazgatóval, de nem jut el hozzá, mivel a háborgó tömeg majdnem meglincseli, csak a véletlennek, illetve egykori cserbenhagyott szerelmének¹³ köszönhetően menekül meg. Grethének sikerül az, ami Fifnek nem. Mivel nem legyőzni akarja tigrisét, hanem elfogadja, és békében együtt él vele, képes helyreállítani a harmóniát az intellektus és az irracionális, elfojtott ösztönvilág között. Példája rámutat arra, hogy a szubjektum irracionális oldalát nem megérteni vagy megmagyarázni, hanem csak megismerni és akceptálni kell. A művészet/irodalom mindezt azzal segítheti, hogy értelmezést keres, és a megismerés eszközévé válik. Sørensen Grethéje, felismerése révén – Goethe Margitjával ellentétben – képes megmenteni Fifet, aki beköltözik a lányhoz és családjához, együtt él a náluk lakó tigrissel, és anélkül tanulmányozza közéről, hogy fel kellene áldoznia magát. Végeredményben a valóságból merít inspirációt, képes elfogadni összetett belső énjét, az „árnyékot” integrálva ötvözi élményeit a széppel és a jóval, és a valódi inspirációból lebilincselő, maradandó történeteket hoz létre a tigrisekről és az emberekről. Ezen a ponton különbözik Andersen tudósától, aki nem képes kapcsolatba lépni a valósággal, ráadásul a szerelem sem mentheti meg, mert *Az árnyék* című történetben nincs Grethe, csak egy hercegkisasszony van, aki hiába lát túl jól, mégsem képes megkülönböztetni az igazat a talmitól.

¹¹ „Nem írunk szerződést, férfiak között – hiszen van kezünk – elég egy kézszorítás is” (SØRENSEN 1978, 267), vö. „Itt a kezem! Úri becsületszó! Árnyék-becsületszó!” (ANDERSEN 2005, 23).

¹² Ebben az értelemben Fif hasonlít Andersen ifjú tudósára.

¹³ Fif kettejük találkozásának pillanatában még nem képes szembenézni saját vágyaival, aminek az állatkert igazgatója hangot is ad: „jobban fél a fiatal lányoktól, mint a tigrisektől” (SØRENSEN 1978, 266), ezért kapcsolatuk megmarad a lehetőség szintjén.

Sørensen az általa kínált megoldással bizonyos értelemben a romantika és a modernizmus között helyezkedik el. Andersen történetével ellentétben nála lehetséges a harmónia helyreállítása, költő hőse nem hagyja el a valóságot, elegendő megteremtenie a kapcsolatot személyisége irracionális oldalával, a szerző a művészetnek ezáltal gyógyító, engesztelő funkciót tulajdonít a modernitás értékvesztett, elidegenedett világában. Ahogy Torben Brostrøm fogalmaz, a modernizmus a modern pszichológia tapasztalataira építve hatol egyre mélyebbre az ember(i) ben egy olyan korban, ahol a vallási, etikai, politikai és társadalmi normák folyamatosan változnak, miközben a költő felismeri, hogy ez a művészet szempontjából is következményekkel jár, ezért felismerésének kifejezéséhez mindenképpen meg kell találnia a megfelelő formanyelvet (lásd BROSTRØM 1959, 11). Sørensen elbeszélésében a romantikus hagyomány rekonstruálásán keresztül a szimbólumok használata révén kutatja a psziché elhallgatott titkait, a szubjektum elfojtott vágyait, és arra próbál választ adni, hogy az én miként képes uralni irracionális ösztöneit, továbbá megfogalmazza, hogy ez milyen következményekkel jár az alkotó szubjektum szempontjából, illetve nemleges választ ad a tudomány/művészet ördögi manipulációjának lehetőségére.

Bibliográfia

- ANDERSEN, Hans Christian (2005), Az árnyék, ford. Kertész Judit, in Hans Christian ANDERSEN, *Mesék és történetek felnőtteknek*, Budapest, Polar, 16–32.
- BROSTRØM, Torben (1959), Det umådelige mådehold, *Vindrosen*, 6/1, 3–12.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1964), *Faust*, ford. Jékely Zoltán, Budapest, Európa.
- HAARDER, Jon Helt (2000), Villy og Sørensen skitse til genlæsning af et forfatterskab, *Kritik* 143, 1–9.
- JENSEN, Inger Lise (1993), 'Skyggen' – en analyse af forholdet mellem godt og ondt, in Johan de MYLIUS – Aage JØRGENSEN – Viggo Hjørnager PEDERSEN (szerk.), *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.–31. august 1991*. Odense, Odense Universitetsforlag, 406–409.
- JENSEN, Jørgen Bonde (1997), Rejsekammeraten versus Skyggen. *Kritik*, 125/26, 40–50.
- JOHANSEN, Ib (1993), Camera Obscura, H. C. Andersen og det fantastiske – fra 'Fodreise' til 'Tante Tandpine', in Johan de MYLIUS – Aage JØRGENSEN – Viggo Hjørnager PEDERSEN (szerk.), *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.–31. august 1991*. Odense, Odense Universitetsforlag, 10–18.
- KIERKEGAARD, Søren (1994), *Vagy-vagy*, ford. Dani Tivadar, Budapest, Osiris-Századvég.
- KÓVÁRY Zoltán (2011), *A művész és az író lelkéből – A romantikus rend és a freudi kreativitás-elmélet előzményei*, Budapest, Imágó, 73–93.
- LEFFERS, Gerda Thastum (1994), *Kunstnerproblematikken hos H. C. Andersen*, Viborg, C. A. Reitzel.
- MORTENSEN, Klaus Peter (2000), *Skyggens skygge, Andersen og Kierkegaard*, in uő, *Spejlinger. Litteratur og refleksion*, Hellerup, Forlaget Spring, 153–182.

- MØLLER, Hans Henrik (1993), En mand, et ord – H. C. Andersen Skyggen, in Johan de MYLIUS – Aage JØRGENSEN – Viggo Hjørnager PEDERSEN (szerk.), *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.–31. august 1991*. Odense, Odense Universitetsforlag, 303–310.
- RANK, Otto (2015), *Der Doppelgänger. Psychoanalytische Studie*, Graz, Edition Geheimes Wissen.
- SØRENSEN, Villy (1965), *Digtere og dæmoner: fortolkninger og vurderinger*, København, Gyldendal.
- SØRENSEN, Villy (1969), *Mellem fortid og fremtid*, København, Gyldendal.
- SØRENSEN, Villy (1978), Tigrisek, ford. Kúnos László, in *Amikor Erősz megöregszik*, Budapest, Európa, 247–274.
- TIMMERMANN, Ditte (2007), *Det fortrængtes genkomst – om dobbeltgængerens som motiv i litteratur og film*, Aarhus Universitet, Nordisk Institut.

MASÁT ANDRÁS

Nemzeti romantikus pozíciók transzformációi a 20. század utolsó harmadában: a maoizmus, a tanárok és a kulturális örökség efemer helyiértékei Norvégiában

Különös jelenségnek lehetünk tanúi a 20. század utolsó harmadában a norvég irodalomban: az előző század irodalmának romantikus pozíciói tűnnek fel a maoizmus irodalmi recepciójában, de még inkább az azt követő, ironikus-nosztalgikus visszaemlékezésekben. Utóbbiak közül kiemelkednek Dag Solstad (1941–) az irodalmi közbeszédben is kitüntetett helyet elfoglaló regényei, nem utolsósorban a tanár vagy professzor alakjával. Míg a 19. században az iskolamester közszereplőként kap fontos szerepet (lásd lejjebb), az említett regényekben ők már magányos főszereplők. Mind a 19., mind pedig a 20. században mindegyikük – foglalkozásuknál fogva – a műveltségismény, illetve a műveltségi elvárások, egyben pedig a nemzeti kultúra mindenkori kánonját, illetve paradigmaváltásait jelzik. Az alábbiakban a romantikus pozíciók majd 130-140 évet átugró összecsengésének helyeit és a tanárszereplők kapcsán a nemzeti műveltség tartalmának ironikus-nosztalgikus megkérdőjelezését kívánjuk röviden körvonalazni.

Norvég romantika a 19. században: nemzetépítés és művelődés

A norvég romantika Dániához és Svédországhoz képest fáziskéséssel bontakozik ki. Kezdetben elsősorban a német romantika közvetlen hatását tükröző dán impulzusok érvényesülnek a még sokáig nagyon szoros dán–norvég irodalmi kommunikációs hálóban, egyfajta másodlagos recepcióként. A napóleoni háborúkat követően aztán mindhárom skandináv ország geopolitikai helyzete lényegesen megváltozik és a nemzeti identitás, az új vagy másfajta ország önmegjelenítése során az univerzális romantika recepciója mindinkább *nemzeti* irányultságúvá válik. Különösen áll ez Norvégiára. Az országot 1814-ben majd 400 éves dán fennhatóság után most Svédországhoz csatolják. Az új perszónálunióban Norvégia azonban a korábbinál nagyobb önrendelkezéssel bír, és még 1814-ben – egy pár hónapos függetlenség „kegyelmi idejében” – alkotmányt fogad el egy összehívott nemzeti országgyűlés. Így lesz az ún. *nemzetépítés* országos program, mobilizálási stratégia, egyfelől az ún. uniós korszak politikai/hatalmi konstellációja,

másfelől a dán kulturális tradíciók és irodalmi infrastruktúrájához való kötődés közötti mozgástérben; gazdasági értelemben, és még erőteljesebben vagy érzékelhetőbben szellemi-kulturális értelemben. Az „új” állam önértelmezését kellett egy megváltozott, azaz lényegében még üres, szimbolikus térben megjeleníteni. Ebben a folyamatban a történetírásnak és az irodalmi platformoknak lesz kitüntetett szerepük: „kitalálni”, azaz konstruálni és rekonstruálni kellett a nemzeti önállóság útját a múltban, és pedig a szuverén nemzeti lét egyfajta legitimitációjaként; a jelenben pedig a nemzet-képzeteket az irodalmi közbeszédben is valamiképp megjelentetni. A nemzeti nyelv kérdése kapcsán középpontba kerül az irodalom funkciója, társadalmi szerepe, egyáltalán: a nemzeti kulturális örökség mibenléte (nagyon leegyszerűsítve: a dán–norvég közös múltban mennyi és mi tekinthető a norvég/nemzeti részarányának). Mindez a „saját” és az „idegenség” szűrőjén keresztül, ideológiai, tartalmi és gyakorlati szinten egyaránt jelentkezik. A nemzeti stratégiák dilemmáktól többszörösen tagolt közegében hamarosan előtérbe kerül egy (látszólagos) ellentétpár: nemzet (nasjon) vs. műveltség (dannelse), amely sok vonatkozásban a magyarországi haza és/vagy haladás dilemmára emlékeztet. Norvégiában (is) minden közéleti résztvevő nemzeti érdekeket akar képviselni, ugyanakkor annak szükségességét is látja, hogy a nemzet/ország fejlődése átfogó művelődési programokat igényel, a lakosság túlnyomó részét kitevő parasztság felemelése, a polgári művelődés és eszmények felé való orientálódása elengedhetetlen. Így válik a norvég romantika kimondottan kétarcúvá: míg az egyik oldalon a „saját” nemzeti irodalom artikulálódása, az „igazi” norvég identitás felfedezése és feltárása a cél, a másik oldalon a polgári műveltség és etika közvetítése áll a középpontban. Mindkét oldalon azonban olyan irodalmi intenciókkal, melyek a romantikus pozíciók mellett a felvilágosodás jegyeit hordozó, didaktikus nevelő, felemelő célzatú népnevelő próza-struktúrákat is igényelnek, illetve azokat konzerválják. Így születnek meg az ún. népfelvilágosító írások (opplysningsskrifter). Itt viszont egy – a szakirodalomban is kevésbé figyelembe vett – körülményt kell tekintetbe venni: ez az ún. népfelvilágosítás (folkeopplysning) Norvégiában – és általában Skandináviában – nem (csak) az európai felvilágosodás eszmerendszerére vezethető vissza, hanem (sokkal) inkább a dán Grundtvig (1783–1872) írói, teológiai, népművelői és nyelvművelői tevékenységére, amely során a nemzeti gondolat iránt elkötelezett, romantikus pozíciókat felmutató, rendkívül sokoldalú személyiség életművében a „népiség” (folkelighed) fogalmát hirdeti meg. Konceptiója az anyanyelvre épülő, élőszóban történő olyasfajta „felvilágosítást” vagy inkább nevelést jelöl, mely a közösséget úgy tudja megszólítani, hogy az az embert és annak szellemi kiteljesedését, szabadságát és az igazi kereszténységet szolgálja, az egyházi dogmák primátusával szemben. Az anyanyelvre, a „nép hangjára” való tudományos és népnevelői figyelme persze nála is Herderre vezethető vissza. Norvégiában a „népiség” követelménye mindkét irányzatban fontos szerepet kap, de más tartalmat jelöl: A nemzeti oldalon nyilvánvalóan a nép nyelve, a népköltészet

feltárásával, néprajzi érdeklődéssel, a másik (polgári) oldalon pedig a nép felé való fordulás elsősorban felvilágosító-nevelő irodalmi tevékenységet jelent. Norvégiában 1851-ben alakul meg a *Selskabet for Folkeopplysningens Fremme* [Társaság a népfelvilágosítás elősegítésére]; ez a társaság folyóiratot ad ki *Folkevennen* [A nép barátja] címmel; főszerkesztője, Ole Vig a nyelvreformer Knud Knudsenrel együtt egy másik folyóiratot is beindít *Den norske Folkeskole* [A norvég népiskola] címmel, mely a grundtvigi iskolareformok hazai adaptálását és egy új tanítói réteg kialakulását döntő mértékben segíti. A tanítók tehát – az evangélikus-lutheránus egyház tiszteletesei, egyben hivatalnokai mellett – rendkívül fontos szerepet töltenek be egyrészt a polgári, dános-európai művelődés-eszmény(ek) gyakorlati közvetítésében, az erre vonatkozó közbeszéd alakításában, másrészt a helyi kulturális tradíciók, így mindenekelőtt a népköltészet regionális nyomainak felkutatásában és közreadásában; abban a paradigmaváltó folyamatban, melynek során az orálishan tradált nemzeti örökség írottba rögzül(het).

A norvég romantika említett kétarcúsága tükröződik abban, hogy a *romantikus* irodalom központi alakja, a lírikus Wergeland prózájában ún. *felvilágosító* írásokat találunk. Sorozatot ad ki: 1830–39-ig *For Almuen* [A köznép számára] címmel, 1839–45 között pedig *For Arbeidsklassen* [A dolgozó nép számára] címmel, melyekben példabeszédek találhatóak, tanító célzatú erkölcsös intelmek, sőt/és a mindennapi élethez konkrét gyakorlati útmutatások társaságában. Ezek közül több úgymond egy tanítómester hátrahagyott írásait közli. (Wergeland itt a romantika ún. Herausgeberfiktion fogását alkalmazza.) Így egy példaképpül szolgáló tanítómester bölcs szövegei, példaszövegei, példázatai intik az olvasót erkölcsös életre, szorgalmas munkára, gyakran már elbeszélés vagy novella, másszor viszont gyakorlati tanácsok formájában.

Asbjørnsen nagy hatású népmonda-feldolgozásaiban aztán egy helyütt már felbukkan az írott irodalmat, a klasszikus görög–római műveltséget közvetítő, de a népi fantázia, a trollok és hulterek világában nevetségessé váló falusi tanító is,¹ jelezve egy másfajta kulturális közeg elvárásait.

Romantika-reminiszcenciák és transzformációk a maoizmus és az arra való visszatekintés regényeiben: az „egyidejűség” lehetetlensége, a tanári szerep és a műveltség társadalmi fenntarthatósága

130-140 évvel később az 1968-as generáció, a szociáldemokrata jóléti állam első haszonélvezője, az ún. „desszert”-generáció íróinak egy csoportja egy ellentmondásokkal teli folyamatban igyekszik behozni a nemzeti irodalomnak az európai

¹Lásd ASBJØRNSEN (1848). Erről bővebben lásd MASÁT 1996.

irodalmakhoz képest egyértelmű fáziskésését. Nem ok nélkül érzik úgy, hogy kerületi bajnokság helyett végre a nemzetközi kultúra részeseivé kívánnak lenni, mint ahogy egyikőjük, Tor Obrestad írja visszaemlékezésében,² és a *Profil* című diáklap köré szerveződő generáció valóban modernizálni akar. A modernizmus kései recepciója sokuknál azonban nemsokára a maoista eszmevilág importálásába fordul a Norvégiában egy nem lebecsülhető – sok vonatkozásban hangadó – értelmiségi csoport tevékenysége nyomán. A közép-európai szemmel nézve meghökkentő ideológiai irányultság (és persze naivitás!) a megjelent művekben a norvég szociáldemokrácia helyett/után egy másfajta elvtársi közösségen alapuló társadalom utópisztikus lehetőségeit kívánja az irodalomban is megjeleníteni. Az új társadalmi eszmény didaktikus, úgymond „népfelvilágosító” irodalmat implikál. Ebben a folyamatban több közös pont mutatkozik a 19. századi romantikus pozíciókkal. Az európai modernizmus kései és félig sikerült recepciója után a maoista művek mindenekelőtt egyfajta „romantikus” elvágyódást jeleznek a jelen szociáldemokrata valóságából. A szociáldemokrácia intellektuális és individuális, de általuk mindinkább légüresnek érzett szabadsága a szürke jelen egyfajta provinciális és főképp idejétmúlt, diszfunkcionális értékrendjeként jelenik meg. Igazi, alulról jövő „népi” mozgalmat akarnak indukálni (és provokálni). Így fordul a perspektíva idegen, (szükségszerűen) távoli közösségi társadalmi formák felé. A példaképnek tekintett Kína és Albánia (!) bevonásával felerősödik az „idegenség”, egyfajta egzotikum iránti vonzódás. A norvég „népet” akarják megszólítani, és ezáltal fokozatosan kialakul itt is egy „felvilágosító”, népnevelő irodalom, példázatokkal és gyakorlati útmutatásokkal, például hogyan zajlik egy sztrájk, és hogyan kell megszervezni (Tor OBRESTAD: *Sauda! Streik!* [Sauda! Sztrájk!] 1972), vagy hogy egy Albániában tett út után miként lesz egy munkából elkötelezett maoista (Espen HAAVARDSHOLM: *Historiens kraftlinjer* [A történelem erővonalai] 1975). Ebben a kívánt folyamatban a romantikus hős individualizmusának a feladása, a közösségért és a közösségben való élés jeleníti meg a jövő aktuális értékeit. Ugyanakkor ez paradox módon egyben egy újfajta individualizációt is jelent, mint később, a visszatekintés irodalmában ez meg is jelenik: ott majd éppen e miatt a szándék miatt válhatnak aztán magányos, romantikus egyéniségekké a korábbi maoista szereplők. Tehát több vonatkozásban is a romantika egyes jelenségeihez hasonlítható folyamatról van szó, a „nép” (értsd munkásosztály) középpontba állításával, amelyben a jelenlegi nemzeti állapotból, a „saját”-ból való elvágyódás a központi motívum. A jövőbe néző perspektíva pedig „idegen”, egzotikus értékek vállalását tünteti fel kívánatosnak.

² „Vi forsøkte å plassere Norge i verda. Vi forandra måla frå å vere ein kretsmesterskap til å bli ein del av den internasjonale kulturen, målestaven vart internasjonalt Vi var medviten om at vi hadde røter og heldt fast ved lokale og nasjonale særdrag” (OBRESTAD 1986, 31).

A radikális, didaktikus műveket aztán követik a kijózanodás, a visszatekintés regényei. A korszak máig egyik legtehetségesebb írójának,³ Dag Solstadnak ezen regényei látszólag egyszerű elbeszélések, illetve monológok. A szabad függő beszéd mesteri felhasználásával (gondoljunk a schlegeli ironikus szubjektum nyelvhasználatára!) aztán egy olyan összetett, egyszerre nosztalgikus, patetikus és – főképp – ironikus elbeszélői perspektíva érvényesül, melyben a látszólag objektív (ön)elbeszélő a racionális argumentatív struktúrákat egyszerre jelentet(het)i meg az ezeket tagadó többnyire emocionális reakciókkal. Az így létrejövő, közelséget és távolságtartást egyaránt hordozó szövegstruktúrák megannyi romantikus pozíció újraeledésének, modern transzformációjának lehetőségeit mutatják.

Solstad nagy hatású visszatekintő regényeiben feltűnő a tanárok, majd egy egyetemi professzor főhősként való szerepeltetése, akik különböző módon konfrontálódnak a szociáldemokrata valósággal, főképp a szociáldemokrata ifjúsággal. A 19. századi romantikus irodalom tanárszereplői a felvilágosító írásokban kaptak szerepet, majd a népmonda-feldolgozások keretelbeszéléseiben jelezték a korszak műveltségi elvárásaiban bekövetkező paradigmaváltást (lásd fent). Az 1980-as, 90-es években írt Solstad-regényekben a tanárfőszereplők már nem találják a kapcsolatot a diáksággal. Mostani kommunikációképtelenségük nem (csak) életkorukból fakad, nem egyszerűen generációs problémáról van szó: nem találják az ifjúságban az őket egykor – és bennük máig ható/élő – érdeklődést sem szakmájuk tárgya/tartalma (mindannyian irodalomtanárok vagy történészek), sem pedig az őket körülvevő társadalom iránt. Társadalmi felelősségérzet melletti szenvedélyes elkötelezettségük és tanári szerepük egyaránt – a romantikus ironiát folyamatosan felmutató – konfrontatív szituációkba sodorja őket, éppen a kortárs társadalom elvben leginkább fogékony részével. Így mindegyikőjük sorsa egy elidegenedett és diszfunkcionális individualizáció szükségszerűen tragikus ívét mutatja. Nem életkoruk, hanem annak a tanári szerepnek az ellehetetlenedése kerül középpontba, amely őket annak idején erre a pályára vonzotta. Így fokozatosan előtérbe kerül a jelenkori szociáldemokrata társadalomban a korszerű műveltség mibenléte, egyben konfliktusa is. Mindinkább az lesz az alapkérdés, hogy vajon a műveltség tartalma változott-e meg, vagy/és a szereplőkkel együtt a műveltség-*közvetítés* nyilvános tere is?

³Dag Solstad már 1989-ben elnyerte az Északi Tanács irodalmi díját, három ízben a Norvég Kritiszók Irodalmi díját, a nagy presztízsű ún. Brage-díjat két ízben, valamint számos más díj mellett az Aschehoug-díjat.

Műveltség mint a romantika költészete?

Solstad *Gymnaslaerer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjemsoekt vårt land* (1982)⁴; Pedersen gimnáziumi tanár beszámolója az országunkban kísértő nagy politikai ébredésről) című regényében Knut Pedersen történelemtanár, lektor számol be elmúlt maoista éveiről. Ő a desszert-generáció tipikus képviselője: a norvég jóléti államról szőtt és megvalósult nemzeti álom első generációs ifjúságának megtestesítője. De nem talál a szociáldemokrata társadalom jól elrendezett kényelmében és szabadságában magának megfelelő tevékenységet, elidegenedve és magányosan él: „Jeg kjente meg ubrukt, men jeg var ingen revolusjonær, men en ubrukt sosialdemokrat” ([„Felhasználatlannak éreztem magam, de nem felhasználatlan forradalmárnak, hanem felhasználatlan szociáldemokratának”]⁵ (SOLSTAD 1985, 18). Végül is egy maoista csoporthoz csatlakozik, és feladva identitását egy munkástól akar eszmetörténetet tanulni, miközben Eivind elvtársként ír lelkesítő cikkeket. Mégsem megy olyan messzire, mint barátja, Nina, aki orvosi hivatását feladva egy gyárba megy, hogy munkásnőként élhessen (az ő önfeladása aztán öngyilkossággal végződik). Tíz évvel később már kiábrándulva és a maoizmus tünékeny varázsától megszabadulva Pedersen visszatér munkahelyére, és azt tapasztalja, hogy a jelen ifjúsága eszmék és ideálok nélkül, mindenfajta elkötelezettségtől távol tartva magát éli életét. Ő mint tanár, kicsinyes bosszút áll: a dános norvégot beszélő városi tanulóktól megköveteli a „népi” dialektusok (a „nép” nyelve) használatát, de más eredményt nemigen tud felmutatni. Mindazonáltal úgy zárja beszámolóját, melyben már iróniával tekint vissza maoista korszákára, hogy mégiscsak büszke arra, hogy más volt, mint az átlag, és most sem akar a többiekhez hasonló fehér ember lenni, hanem művelt ember. A romantika ráció, illetve érzelm közti sajátos ellentéte, a romantikus irónia paradoxonra épülő egyik forrása csendül fel, amikor érzelmi attitűd és a racionális szerep egymástól elválaszthatatlanul ütközik a gimnáziumi tanár alakjában. Pedersen már óv egy maoista-kommunista párttól, de a valami melletti elkötelezettség lesz a döntő számára, ez pedig olyan elitér intellektuális státuszt feltételez, amely a műveltségből táplálkozik. Egyéniségét tehát épp a (most már csak mellékesen maoista) közösség iránti valamikori elkötelezettségében véli megtalálni, ennek megőrzése ma már viszont csak műveltsége és történelmi tapasztalata alapján lehetséges. Valamikori kontaktusa a „néppel”, pontosabban csak az annak vélt, ideológiailag elszigetelt kis közösséggel elveszett, az új generáció pedig már nem kíváncsi a tanár által közvetített tudásra, a kulturális örökségre. Így a tanár újra a „forradal-

⁴ Első kiadás 1982, a bibliográfiában is megadott, idézett kiadás 1985-ből származik.

⁵ A fordított címek, szövegrészek *A mellékszereplő pillanata* című magyarul is megjelent regény kivételével M. A. fordításai, melyekben szépirodalmi igények mellőzésével a pontosságra törekedünk.

mi tüzet” érzi, amikor úgymond a társadalom arra kiképzett képviselőjeként a jól fészült és közönyös ifjúságnak már nem tudja műveltségét átadni. A műveltség megtartása lenne tehát az út a múlt elveszett, romantikus univerzális egységéhez? A műveltség töltene tehát be azt a szerepet, melyet a romantikában még a költészet? A tanár pedig a romantikus költő modern utóda lenne, aki visszasírja az elveszett egységet, de a jelenkorban ismét magára marad, és így válhat a romantikus személyiség modern változatának megtestesítőjévé?

Az outsider pozíció áthidalhatatlansága: *Roman 1987* [Regény 1987]

Itt is egy visszatekintésről van szó, szintén egy történelemtanárról. Fjord egy főiskolán lesz lektor, amikor rájön arra, hogy képzettsége nem elegendő a jelen számára, és úgymond kínai parasztokhoz megy tanulni: „Jeg var en norsk høyskolelektor i historie, godt over 30 år, som nå hadde gått i lære hos kinesiske bønder. Mente jeg virkelig at de var meg overlegne i kunnskap? Ja, jeg mente det. Det kan synes helt ubegripelig nå...” ([„Norvég felsőiskolai történelemszakos tanár voltam, jóval a 30 felett és tanulni mentem a kínai parasztokhoz. Valóban azt gondoltam, hogy ők többet tudnak? Igen, azt gondoltam. Teljesen érthetetlennek tűnhet ez most...”] SOLSTAD 1987, 269).

A népfelvilágosítás új értelmezést kap: ahogy az előző regény múltbeli visszapillantásában, itt is felcserélődik a tanár–diák viszony. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy nemsokára gyári munkásnak áll. Amikor maoista tevékenysége után visszatér volt munkahelyére, a főiskolára, már csak segédtanítóként kap állást. Őt is meglepetésként éri, hogy a hallgatók teljesen közönyösek személye irányában, pedig ismerik történetét, és nem is érdekli őket az, hogy ő annak idején értük is úgymond a jövő életfeltételeit akarta megváltoztatni.⁶ Előadásait minden elkötelezettség nélkül hallgatják meg. Viszonya egy hallgatónővel házasságban végződik, és így mint tanár nem, de mint férfi végül is kapcsolatot teremt az ifjúsággal és egyben jelen társadalmával, de csak a privát szférában. Csakhogy hiába az egyé-

⁶ „De kjente godt til min private historie, men det som virkelig forbausa meg, var at de trakk på skuldra av den. At jeg hadde ødelagt mine karrieremuligheter til fordel for en stor idé, som krevde å bli virkeleggjort, forsøkte å se på med overbærenhet. At jeg hadde vært en av dem som virkelig hadde forsøkt å sprengje de betingelsene som var gitt for våre liv, imponerte dem ikke” (SOLSTAD 1987, 329). „Deres likegyldighet og overbærenhet trua med å tilintetgjøre meg” (SOLSTAD 1987, 230). „Ismerték magán-történetemet, de ami tényleg meglepett, hogy csak a vállukat vonták meg. Arra, hogy én tönkretettem karrieremet egy nagy eszmét követve, mely megvalósításra sarkallt, próbáltak elnézően tekinteni. Az, hogy egyike voltam azoknak, akik valóban megpróbálták életünk adott feltételeit felrobbantani, nem imponált nekik.” – „Közönyösségük és elnézésük azzal fenyegetett, hogy tönkremergyek benne.”

ni (átlag)boldogság; a ház, fűnyírás, gyermekáldás és a napi személytelen tanítás perspektívája nem adja meg neki azt az életérzést, ami korábban elégedettséggel és büszkeséggel töltötte el. Állandósult rezignációját próbálja, de nem tudja legyőzni, marad az elvágyódás, a belső magányosság.

A társadalomból való „kiesés” és az irodalom poézisa:
Genanse og verdighet (1994 [A mellékszereplő pillanata, Bp. 2004])⁷

Itt egy középkorú gimnáziumi tanárral találkozunk, azonban Elias Rukla maoista korszakáról már nem tudunk, feltehetően nem is volt ilyen terhelt múltja. Nem történelmet, hanem norvég irodalmat tanít, és ő már tudván tudja, hogy a klasszikus (nemzeti) irodalom tanítása diákjai számára unalmas. Sőt, bizonyos mértékig ez még szórakoztatja is:

Igen, mulattatta, hogy órája unatja a tanulókat, és azt gondolta: Bizony, bizony, ilyen az élet, egy civilizált ország felsőbb iskolájában a tanítás ilyen, és ilyen is marad... Képzjük csak el, ha úgy lenne, hogy a kulturális örökség óriási lelkesedést váltana ki a felnövekvő nemzedék körében, ha minden cseppjét mohón szívniák magukba, mert az magába foglalja az összes kérdést és választ, ami után ők titokban kutatnak... (SOLSTAD 2004, 19).⁸

A szituáció tehát abszurd, az érzelmi és racionális reflexiók, a naivitás és távolságtartás egyidejű kontrasztív megjelenése folyamatosan a romantikus ironia struktúráit idézi. Túl vagyunk a rezignáción az elsőnek említett regényből, a privát szférán keresztüli „megoldás” a másodikból pedig fel sem merül. A végső lökést a helyzet ellehetetlenítéséhez itt az adja meg, hogy Rukla irodalomóráján próbálja Henrik Ibsen *Vadkacsájában* Dr. Relling szerepét újraértelmezni, tehát valami újat és személyeset akar diákjainak adni. Mondanivalója közben azonban kicsengetnek, és a diákok szó nélkül, érzelemmentesen faképnél hagyják. Ez után a megaláztatás után – látszatra az iskolaudvaron még egy esernyővel való ügyefogyott hadakozás követte dühkitörés után – tanári pályáját feladja; már régóta

⁷ Ez az egyetlen magyarul is megjelent Solstad-regény Kertész Judit fordításában, ezért magyarul idézünk, és lábjegyzetben adjuk meg az eredeti szöveget.

⁸ „Ja han hadde moret seg over at hans undervisning kjedet elevene, og tenkt: Ja, ja, slik er livet, slik er det, og skal være, å undervise i den høyere skolen i et sivilisert land. For man kunne jo bare tenke seg den motsatte tanken, så skjønte man fort hvor umulig det ville ha vært hvis det ikke hadde vært slik som det faktisk var. Tenk, hvis det hadde forholdt seg slik at kulturarven vakte en enorm begeistring hos den oppvoksende slekt, slik at de slukte den grådige, fordi det var både spørsmålene og svarene på det de i hemmelighet hadde båret på, en for så vidt vakker tanke” (SOLSTAD 1994, 17).

érzi ugyanis azt, hogy műveltsége semmire nem jó, a diákokat nem érdekli mondanivalója, a közmédia sem kérdezi meg őt és a hozzá hasonlókat véleményükről az őket továbbra is érdeklő társadalmi kérdésekben. Sem a tanári karban, sem a közéletben és otthon feleségével sem tud intellektuális kapcsolatot létesíteni. Úgy érzi, „kiesett a társadalomból és kész” (SOLSTAD 2004, 158),⁹ ő már nem a jelen társadalmában él. Úgy látja, hogy nem a mai kornak megfelelő tudást és műveltséget közvetített mint tanár, pedig mint magát társadalmi elkötelezettségű embernek nevező személyiségnek kezdettől fogva ez volt legfőbb kívánsága. Úgy látja, hogy nem tud a kornak megfelelő tanári személyiséget képviselni. A jelennel való „egyidejűség” lehetetlensége az ő számára is nyilvánvalóvá válik: a tanár mint a nemzeti kultúra és műveltség, illetve a nemzeti kulturális kánon letéteményese nem működik, diszfunkcionális. Az ötvenes éveiben járó Rukla aztán úgy él tovább, hogy a klasszikus – európai – irodalomba menekül, és leginkább Thomas Mann egyik művében szeretne mellék- vagy főszereplő lenni, hogy legalább így maradjon meg a kapcsolata az irodalommal, és megőrizhesse identitását. Ez az ő útja az irodalmon keresztül önmagához, az *irodalom mint a romantikus poézis (sőt a schlegeli értelemben a poézis poézisának) funkciójának újraélése*. Ez az út azonban máshová már nem vezet: sem a fiatalsághoz, sem (volt) diákjaihoz; a közülethez is már megszűnt a kapcsolata, és ahogy a regény utolsó mondata összefoglalja: „Rettenetes, de nincs visszaút” (SOLSTAD 2004, 158).¹⁰

Az „egyidejűség” és az egyéni szabadság ellehetetlenülése:
Professor Andersens natt (1996, Andersen professzor éjszakája)

A címszereplő itt már egyetemi tanár, elismert Ibsen-kutató. Rukla gimnáziumi tanár is Ibsennel foglalkozik, a *Roman 1987*-ben pedig Fjord a nemzeti irodalom 16. századi központi alakjáról, Absalon Pederssøn Beyerről írja szakdolgozatát: tehát mindannyian a nemzeti kulturális örökség avatott közvetítői. Andersen is a 68-as generáció képviselője, de maoista múlt nélkül. Ő is outsider kezdettől fogva, belső békéje, egyéni szabadsága társadalmi távolságtartást, az irodalomba való bezárkózást jelent. Az ő végleges kihullása a társadalomból azonban már metafizikai keretekben történik. Karácsony estéjén ugyanis a szemközti házban egy gyilkosságot vél látni. A rendőrség értesítése helyett tétovázik, és ez a bénultság, a tett elől való menekülés analízisekhez szokott tudatát önelemzésre sarkallja. Ő az előzetes szereplőkhöz képest még inkább az irodalom világában él, és az irodalmon keresztül akarja korát megérteni. A korrallal való „egyidejűség” iránti vágy és annak lehetetlensége itt is vezérmotívumként bontakozik ki. De a professzor egyrészt

⁹ „Falt ut av samfunnet rett og slett” (SOLSTAD 1994, 143).

¹⁰ „Det er forferdelig, men det er ingen vei tilbake” (uo).

nem érti igazán korának irodalmát, ezért fordul a klasszikus irodalom, Ibsen felé, másrészt pedig már ő sem tudja átélni a katarzist¹¹ egy Ibsen- dráma olvasásakor. Ha viszont a legkompetensebb olvasó sem tudja a kívánt/elvárt hatást önmagán tapasztalni, akkor a nemzeti irodalmi kánon, a kulturális örökség sem tudja az időt legyőzni, azaz a kulturális emlékezet és értékrendszer időben behatárolt. Így válik Andersen professzor számára kétségessé foglalkozása¹² és egyáltalán egy időkorlátok nélküli autentikus műveltség-transzfer, örökség-gondozás kivitelezhetősége. Az irodalom csak pro forma éli túl saját idejét, állapítja meg:

Han var redd for framtida. Sin egen framtid, som professor i litteratur. Litteraturen overlever ikke, slik som vi har trodd. Det er bare proforma den overlever ... All begeistring er samtidig, og i vår tid er det kommersialismens makeløse evne til å skape begeistring og røre ved massenes hjerter som er samtidigheten (SOLSTAD 1996, 70).

Félt a jövőtől. A saját jövőjétől, mint az irodalom professzora. Az irodalom nem marad fenn, mint ahogy hittük. Csak pro forma marad fenn... Minden lelkesedés csak egyidejű, (a jelenben él), és jelenünkben a kommercializmusnak van meg az a példátlan képessége, hogy lelkesedést hozzon létre, és a tömegek szívét elérje: ez az egyidejűség.

De itt már többről van szó: nemcsak a művészet és irodalom által közvetített kulturális értékek mulandók, és nemcsak a közvetítésük lesz már lehetetlen és időben nem folytatható, hanem a keresztény rend is alapvető értékvesztést szenved el: nem véletlenül történik a feltételezett gyilkosság karácsonykor. A valószínűsíthető büntény és annak reakció-nélkülisége is mulandónak és következmények nélkülinek mutatkozik; ezzel az öröklött hagyományos etika értékrendszere is összeomlik. Andersen hol töprengő, hol kétségbeesett kételkedéseiben világossá válik, hogy az intellektuel könyvekre alapozott tudása és műveltsége, végső soron *szubjektív szabadsága* céltalan és negatív: önreflexív cselekvésképtelenséget eredményez, és már nem alkalmas a valóságos világ problémáinak megértésére/megoldására. A tradicionális műveltség-modell/eszmény tűnik így a semmibe. A nemzeti műveltség kitüntetett hordozója, potenciálisan a legkompetensebb közvetítője pedig nemcsak anakronisztikussá, hanem „használatatlanná” válik – erkölcsi értelemben is.

¹¹ Solstad megrendülésről, „rystelse”-ről és nem katarziszról beszél; Ibsen ún. szimbolikus drámái az életmű utolsó szakaszában ezt már nem is implikálják, tragikomédia és elégikus monodráma stb. határán mozogva.

¹² „Jeg tviler, jeg tviler så forferdelig på min egen funksjon i denne tid, som jeg jo ikke kan utstå lenger” (SOLSTAD 1996, 72). „Kételkedem, szörnyen kételkedem a funkciómban korunkban, melyet már nem tudok elviselni.”

Romantika „reloaded”: a 19. századi romantika poézisének, íróniájának és a romantikus költői egyéniségnek modern transzformációi

Láttuk a 19. századi norvég romantika felvilágosító írásaiban, majd a mondafel dolgozásokban a tanító változó szerepét. Mig az előzőekben a tanár fontos műveltségi és etikai szabályokat, útmutatókat fogalmaz meg, a mondagyűjtemény tanítója már könnyen nevetségessé válhat az orális kultúra szereplői számára, akik az élő nemzeti kultúrát képviselik a görög–római, írott irodalom képviselőjével szemben. Az 1970-es években a maoista mozgalom irodalmában a szereplők egy, a szociáldemokráciától eltérő, annál szorosabbnak vélt társadalmi elkötelezettség és szolidaritás földrajzilag is távoli (többek között épp ezért csábító) modellje felé fordulnak. Így születnek a sok vonatkozásban a 19. századi felvilágosító írásokhoz hasonlítható prózai szövegek. A távoli, egzotikus társadalmi modell iránti affinitás a romantikus elvágyódás modern változataként pedig a nemzeti értékekből való kilépést és egyben a hagyományos – nemzeti – műveltségről való lemondást is implikálta.

A mozgalom társadalmi és irodalmi lecsengésekor megjelenő és még az előző századvég előtt megjelenő prózában, elsősorban Dag Solstad regényeiben ismét megjelenik a tanár. Most megint a nemzeti történelmi és kulturális emlékezet potenciális közvetítője és őrzője, tulajdonképpen ugyanolyan indíttatásokkal, mint a maoista korszak előtt. Bár az akkori ideológiából kiábrándultak, korábbi tanári szerepvállalásuknak és társadalmi elkötelezettségüknek megfelelően ismét át akarják adni diákjaiknak műveltségbeli tudásukat és – a közelmúltban megszerzett – történelmi tapasztalataikat. Korábban mindegyikük sorsa elvágyódással, társadalmi elkötelezettség iránti tettvágygal indult, de ebből fakadó magányosságukat egy távoli, mesterséges, *idegen* ideológiára épülő közösségi eszményben próbálták feloldani: a szociáldemokrácia légüresnek érzett individuális szabadságából kilépve egy egalizáló utópisztikus, antiindividualista társadalmi eszményt próbáltak megérteni és elsajátítani. Mint láttuk, megfordult a hagyományos tanár–diák viszony (hiszen a „néptől” akar az értelmiségi tanulni), ezzel egyben egy újfajta, sajátos „romantikus” individualizáció lehetősége nyílt meg a „népiség” és a fordított identitás (lásd tanár–diák viszony) bűvkörében. Visszatérve ebből a szellemi-ideológiai – és nem utolsósorban kulturális – kalandból, tékozló fiúként visszafogadja őket a „saját”, a szociáldemokrata társadalom. De bármennyire is szeretnék, nem tudják betölteni az áhított tanári szerepet: jelenlegi diákjaik nem mutatnak különösebb érdeklődést sem hagyományos műveltség-közvetítő, azaz tanári szerepük, sem pedig történelmi tapasztalataik iránt. Így kerül ismét előtérbe a romantikus elvágyódásra emlékeztető nosztalgia, mely immáron az „elveszett” korszakkal és generációval kapcsolatos reminiszcenciákból táplálkozik. Újra elidegenedett, magányos egyénekként élnek, akik viszont többnyire büszkén tekintenek vissza a közelmúltban vállalt, az akkori kulturális és magatartásformáktól eltérő, elkötelezett (ezért egyéni) tevékenységükre, és így most ismét az individualizáció modern újraélésének élményét mondhatják

magukénak. De ez az élmény folyamatosan *a romantikus ironia struktúráira* épül, és így ezekben meg is kérdőjeleződik. Elsősorban a schlegeli paradoxon, az állítások egyben távolságtartó tagadása, illetve dialektikus összejátszása (lásd „Selbstreflexivität”), az individuális szabadság és a társadalmi lét közti távolság leküzdhetetlensége, az ún. „más” perspektívák, nézőpontok felismerésének szükségessége tűnik a 20. századi szövegekben újraélhetőnek; olyan pozíciók, melyek Szókratész után és óta¹³ Schlegel és – Hegelen keresztül – Kierkegaard írásaiban is más és más elvi háttérrel kapnak. A Solstadhoz úgymond közel álló Kierkegaard¹⁴ számára az ironia nem eszköz a fennálló társadalmi rend megbontására (mint Szókratésznél a kérdések feltevése), hanem életszemlélet, és így ír:

Az ironikus... kilépett korának soraiból, szembeszegül a korával. Az eljövendő rejtve van előle, a háta mögött van, de azt a valóságot, mellyel ellenségesen szembefordult, lerombolja, emészto pillantását felé fordítja... Az ironikus is áldozat... Itt tehát ismét mint végtelen abszolút negatívítás áll előttünk az ironia. Negatívítás, hisz csupán tagad; végtelen, hisz nem csak ezt vagy csak azt a jelenséget tagadja; abszolút, hisz aminek folytán tagad, az valami magasabb, de nincs. Az ironia semmit sem teremt; hisz amit meg kell teremteni, mögötte van (KIERKEGAARD 2004, 266).

Ezek nemcsak Solstad tárgyalt főszereplői, fiktív elbeszélői számára érvényes sorok: az ironikus struktúrák a szövegek alkotója, a szerző személye felé is megközelítési lehetőségeket kínálnak, elsősorban azáltal, hogy a regények a szerzőjükre is vonatkoztatható szubjektív szabadság áttételes – és ellentmondásos – megélhetőségét kínálják.

E helyütt részletes szövegértelmezés helyett inkább csak a pozíciók rövid ismertetésére nyílt mód, de a fent felvázoltak tükrében is belátható, hogy a szubjektív szabadság, illetve identitás jelenkori lehetőségeinek ábrázolása romantikus pozíciók újraélését eredményezte. A visszatekintő, az 1980-as, 1990-es években írott tanár-regényekben egy kulturális paradigmaváltás is nyilvánvalóvá válik a tanár/professzor társadalmi szerepének megkérdőjelezése kapcsán. Az a kulturális örökség, amelynek közvetítése feladatuk, már anakronisztikus, nincs összhangban a jelennel. A jelen nyilvános terében és a társadalmi közbeszédben ezért már nem tudnak részt venni;

¹³ Kierkegaard erről így ír: „...az ironia fogalma Szókratész révén vonult be a világba” (KIERKEGAARD 2004, 57), majd: „Mindenki tudja, hogy a Szókratész létezéséhez kötődő hagyomány összekapcsolódott az ironia szóval” (KIERKEGAARD 2004, 59). „Az ironia ugyanis a szubjektivitás első és legelvontabb meghatározása. Megmutatja azt a történeti fordulópontot, ahol a szubjektivitás első ízben megjelent és ezzel eljutottunk Szókratészhez” (KIERKEGAARD 2004, 266).

¹⁴ Dag Solstad egy interjúban arról nyilatkozik, hogy Kierkegaard-t közelebbnek érzi magához, mint Ibsent, akivel – mint láttuk – áttételes, regényszereplői életében sokat foglalkozik (VAN DER HAGEN 2013, 399).

nemcsak életkoruk folytán, hanem – elsősorban – azért, mert egy olyan kulturális tér kitágulását tapasztalják, amelyben nincs helye korábbi individuális tulajdonságaiknak, és hiányoznak a felvilágosodás vagy a romantika korának nyilvános terei és kommunikációs csatornái. A tűnőben lévő kulturális értékek iránti érdektelenséget a jelen kommersze táplálja.¹⁵ Így lesz a mitizált maoizmus Odüsszeiáját követően a társadalmi elkötelezettség iránti vágyból örök érvényű intellektuális magatartás. Bár Andersen professzorra már ez sem vonatkozik, de a tárgyalt tanárregényekben az egyén most már csak úgy tudja szabadságát, identitását megőrizni, ha társadalmi elkötelezettsége mellett a hagyományos polgári műveltség-eszményt sem adja fel. Így ragaszkodik Rukla is ezekhez az úgymond anakronisztikus értékekhez, a klasszikus irodalomhoz, számára és sorstársai számára *az irodalom (meg)értése lesz a poézis*, melyben egyfajta modern romantikus egyéniségekként önmagukat még megtalálhatják, újrateregethetik – de a romantika ironikus kontextusában. Ez pedig nem old(hat)ja meg a kultúráközvetítés, a társadalmi közbeszéd általuk tapasztalt deformálódásának alapvető problémáját.

Bibliográfia

- ASBJØRNSEN, Peter Christen (1848), *Høyfjellsbilleder. En søndags-kveld til seters*, in: *Norske Huldreeventyr og Folkesagn, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen, Anden Samling*. Christiania.
- HAAVARDSHOLM, Espen (1975), *Historiens kraftlinjer*, Oslo, Gyldendal.
- VAN DER HAGEN, Alf (2013), *Dag Solstad – uskrevne memoarer*, Oslo, Forlaget Oktober.
- KIERKEGAARD, Søren (2004), *Egy még élő ember írásaiából – Az irónia fogalmáról*, ford. Soós Anita, Miszoglád Gábor, Pécs, Jelenkor Kiadó.
- MASÁT, András (1996), *Von Genrebild zu Bauernzählung. Korrespondierende Formen der Kurzepik in der norwegischen „Volksliteratur“ um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, Budapest, ELTE Germanisztikai Intézet.
- OBRESTAD, Tor (1972), *Sauda! Streik!*, Oslo Forlaget Oktober.
- OBRESTAD, Tor (1986), *Tenningar*, Oslo, Gyldendal.
- SCHLEGEL, Friedrich (2016), *Athenäums-Fragmente/Lyceums-Fragmente/Ideen*, Berlin, Hofenberg.
- SOLSTAD, Dag (1985), *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjem søkt vårt land*, Oslo, Aschehoug.
- SOLSTAD, Dag (1987), *Roman 1987*, Oslo, Forlaget Oktober.
- SOLSTAD, Dag (1994), *Genanse og verdighet*, Oslo, Forlaget Oktober.
- SOLSTAD, Dag (2004), *A mellékszereplő pillanata*, ford. Kertész Judit, Budapest, Polar Könyvek.
- SOLSTAD, Dag (1996), *Professor Andersens natt*, Oslo, Forlaget Oktober.

¹⁵Lásd például Rukla kimagaslóan tehetséges (marxista) barátjának, Corneliussennek reklam-szakértővé válását a tárgyalt *A mellékszereplő pillanata* című regényben.

DOMSA ZSÓFIA

Ökokritikai hangsúlyok a kortárs norvég irodalomban

A több évszázados norvég nemzeti hagyomány egyik alapvető mémje¹ szerint norvégnak lenni egyet jelent a természet gyermekeként való létezéssel. A természet, a szabadság, az ártatlan tisztaság nemzeti azonosulása nem pusztán retorikai fordulat, hanem olyan narratíva, amely Norvégiát mint kulturális közösséget már a romantika korát megelőző időkben is, de legfőképpen ezt követően mobilizálni tudta. A Skandináviára általában jellemző, vallási lelkesedéssel ötvözött természetiszteletet a 19. században keletkezett dán, norvég és svéd nemzeti himnuszok is tükrözik, melyekben a hazaszeretetet az északi tájakhoz kötődő érzelmek fejezik ki.² Ám szemben az angol vagy a német romantika eksztatikus természet iránti rajongásával, melyben a szellem és a természet varázslatos és misztikus módon összekapcsolódik, a norvég irodalom természetképe egy jóval kiegyensúlyozottabb, józanabb szemléletet tükröz még a két legnagyobb romantikus szerző, Johan Sebastian Welhaven vagy Henrik Wergeland műveiben is.

Tanulmányomban a kortárs próza két egymástól távol eső szegmenséből vett példák segítségével vizsgálom, hogy a természet-mém továbbra is produktív eleme-e a norvég irodalomnak, mennyiben jellemző rá a romantikus és a racionális szemlélet kettőssége, illetve hogyan módosult a természet ábrázolása az elmúlt évtizedek klímakrízis-tudatának következtében. Az elemzéshez az ökokritika megközelítési szempontjait deskriptív jelleggel alkalmazom, hangsúlyt fektetve az egyre népszerűbb és aktuálisabb irodalomelméleti irányzat romantikához való kötődésére is. Rövid kitekintéssel a modern norvég lírára, vázolom a természet-ábrázolás néhány tendenciáját, majd Maja Lunde 2015-ben megjelent *Bienes his-*

¹ Richard Dawkins 1976-ban keletkezett szóalkotását itt Aaron Lynch 1998-as *Units, Events and Dynamics in Memetic Evolution* munkája alapján alkalmazom egy közösség vagy társadalom önképét meghatározó elbeszélések és elképzelések produktív egységére (Lásd LYNCH 1998).

² „The national romanticism that flourished during that century tried to construct national identities connected to particular Nordic landscapes, a tendency that is clear, for example, in most of the Nordic countries’ national anthems, which were composed during this time” (HENNING-JONASSON-DEGERMAN 2018, 7).

torie [A méhek története] című regényét elemzem, munkámat pedig Morten A. Strøksnes szintén 2015-ös *Havboka* [Tengerkönyv] című tényregénye tárgyalásával zárom. Az elemzett művek kiválasztásában döntő szerepet játszott, hogy magyar fordításban is hozzáférhetőek lehessenek a szövegek. Lunde regénye a Cser Kiadó gondozásában jelent meg 2018-ban Patat Bence fordításában, a *Tengerkönyvet* ugyanebben az évben a Jelenkor Kiadó adta ki Szöllősi Adrienne fordításában.

Mindkét regény az ember és a természet viszonyát tárgyalja, így kézenfekvő az ökokritikai megközelítés. Elemzésemben a műveket a norvég romantikára is jellemző kiegyensúlyozott, értelmet és megoldást kereső, felvilágosító szándék felől közelítem, felmutatva a művek antropocentrikus és ökocentrikus tendenciáit. Az irodalom és az ökokritika viszonyát vizsgálva igyekszem megválaszolni azt a kérdést, hogy a széppróza helyett miért a szórakoztató irodalom és a ténypróza területéről választok irodalmi példákat. Mindez elvezet ahhoz az általános problémafelvetéshez, hogy az irodalom lehet-e platformja a klímáról és a környezetről szóló vitának. A kortárs szépirodalomban megfigyelhető egy tendencia,³ mely a Földet érintő globális problémákat elfojtott klímaszorongás formájában mutatja be, egyfajta zsákutcába terelve az erről születő történeteket (GULLAKSEN ENDRESON, BJØRKDAHL, LYKKE SYSE 2017, 172). Ezzel szemben a szépirodalmi jegyeket felmutató tényprózának, a *Tengerkönyvnek* és a széles olvasóközönséget megszólító bestseller regénynek, a *Méhek történetének* nagyobb esélye van arra, hogy a szépirodalomból hiányolt módon mozgósítsa az olvasó érzelmét és értelmét egyaránt. Teszik mindezt úgy, hogy nem az érintetlen természetbe való visszavágyódást, valamint a természet és az ember distinkcióját hangsúlyozzák, hanem az antropocén korában éppen ennek az ellentétnek a feloldását, antropocentrizmus végét sugallják.

Ökokritika – deskriptív vagy normatív szemléletben

Az ökokritika az egyik legújabb nemzetközi irodalomelméleti irányzat, amely az elmúlt néhány évtized során kutatók egyre szélesebb körében vált népszerű értelmezési móddá. A marxista, feminista és posztkoloniális irodalomelméletekhez hasonlóan az ökokritika is művön és irodalmon kívüli szempontokra épül, politikai üzenetet hordoz. Az irányzat interdiszciplináris jellegét pedig mutatja, hogy terminológiai alapjait a társadalomtudományi és természettudományi társterületekre egyaránt építi. Bár az ökokritika terminus eredete feltehetőleg a hetvenes

³ Például 2015-ben megjelent három szépprózai mű Brit Bildøen *Sju dagar i august* [Hét nap augusztusban] című regénye, Tomas Espedal *Året* [Év] könyve, és Jan Kjærstad *Slekters gang* [A nemzedékek sora] című műve.

évekre vezethető vissza, a kifejezés az 1990-es évek közepén terjedt el, s ebben Cheryll Glotfelty szerepe volt döntő (NEMES 2007, 342). Az elmélet számára át-törést az 1996-ban megjelent, Harold Fromm-mal közösen szerkesztett *The Ecocriticism Reader* című antológiája jelentette, amellyel az ökokritika a tudományos terminológia és az ökokritikai megközelítési mód az egyetemi irodalomtudományos kutatás részévé vált. Glotfelty röviden úgy fogalmazta meg, hogy az ökokritika „az irodalom és a fizikai környezet közti kapcsolat vizsgálata” (GLOTFELTY 1996, xviii). Az ökokritikus olvasat számára a természetábrázolás mikéntje, a mű cselekményében a környezet szerepe a fontos, és ennek kapcsán azok az ökológiai értékek, melyeket a mű kifejez (lásd NEMES 2007, 343). Más irodalomtudományos irányzatokhoz képest tehát az ökokritika a helyszínt, a teret kiemelt figyelemmel vizsgálja. Az irodalomtudomány mindig is foglalkozott az irodalomban megjelenő természetképpel, akár tematikus, akár motívumelemzések formájában, az ökokritikai olvasásban azonban ennél többről van szó:

Literary theory, in general, examine the relations between writers, texts, and the world. In the most literary theory „the world” is synonymous with society – the social sphere. Ecocriticism expands the notion of „the world” to include the entire ecosphere (GLOTFELTY 1996, xix).⁴

Ezt a szemléletet deskriptív ökokritikának nevezhetjük. Az ökokritika ugyanakkor nem elégszik meg a környezet leírásával, elsődleges célja az, hogy változást érjen el. A legtöbb ökokritikus ezért nem ért egyet a leíró megközelítéssel, hanem ahhoz csatlakozik, amit politikai vagy normatív ökokritikának nevezhetünk. Laurence Coupe a *The Green Studies Reader* című, 2000-ben megjelent műben így fogalmazza meg ezt a szemléletet: „For the point is not just to speak about nature but also to speak for nature” (COUPE 2000, 4).⁵ Terry Gifford az ökokritika célját írja le ehhez hasonlóan: „Changing our behaviours as a species so that we can live in sustainable harmony” (GIFFORD 2006, 12).⁶ Az ökokritikusok előszeretettel foglalkoznak olyan szövegekkel, amelyben az ember és a környezet viszonya áll középpontban, illetve ismert művekben fedeznek fel korábban kevésbé hangsúlyozott természetszemléleti szempontokat. Ennek kapcsán például feltették azt a kérdést, hogy az irodalom természeti metaforái és szimbólumai miként képesek hatni az ember természethez való viszonyára.

⁴ Az irodalomelmélet általában az írók, a szövegek és a világ viszonyát vizsgálja. A legtöbb irodalomtudományi elméletben a „világ” egyet jelent a társadalommal – a társadalmi szférával. Az ökokritika kiterjeszti a „világ” fogalmát az egész ökoszférára.

⁵ A lényeg, hogy ne csak a természetről, hanem a természetért szóljunk.

⁶ Fajként való viselkedésünk megváltoztatása, hogy fenntartható harmóniában élhessünk.

Ebben a kérdésben az ökokritikusok hangsúlyozzák azt is, hogy a természet nem pusztán kulturális, történelmi és nyelvi konstrukció, hanem tőlünk függetlenül, önmagában létezik. Kate Soper konkrétan megfogalmazza ezt a kritikus gondolatot 1995-ös *What is Nature?* című könyvében:

In short, it is not language which has a hole in its ozone layer; and the real thing continues to be polluted and degraded even as we refine our deconstructive insights at the level of the signifier (SOPER, idézi WÆRP 2018, 29).⁷

Ennek ellenére kérdéses lehet az etikai motiváció irodalomtudományos vitatása. Az ökokritikai irányzat problémái ugyanis feltehetőleg éppen a normatív jellegből adódnak. A normatív olvasói gyakorlat az aktivista szempontokat szem előtt tartva bizonyos műveket ökológikusabbnak, ezáltal jobbnak tart. Így annak ellenére, hogy viszonylag fiatal irodalomtudományi irányzatról van szó, máris stabil irodalmi kánonra hivatkozik, amelybe elsősorban a harmonikus természetképet sugalló művek tartoznak bele (BRANNER 2011). Ezek alapján tehát csak a meghatározott irodalmon kívüli szempontokat szolgáló szövegek tekinthetők relevánsnak.

Az ökokritikai iskola kezdettől fogva különös érdeklődéssel fordult a romantika irodalma felé, elsősorban az amerikai Henry David Thoreau és az angol William Wordsworth természeti költészetének vizsgálatával. Jonathan Bate 1991-ben született *Romantic Ecology* című könyvében a romantikus ökológiai gondolat lényegét, éles ellentétben az úgynevezett romantikus ideológiától nem a társadalom, a történelem és a materiális világ előli menekülésben látja, hanem „it is in fact an attempt to enable mankind the better to live in the material world by entering into harmony with the environment” (BATE 1991, 40)⁸. Bates értelemezésében a közösség és a munka öröme jellemzi az ember természethez való viszonyát.

Az első ökokritikai olvasatok homlokterében talán nyelvi, talán egyéb okok miatt, elsősorban az angol romantika állt, és hangsúlyozták, hogy a romantikus költő otthon érezte magát a természetben: „the poem itself is an image of ecological wholeness which may grant to the attentive and receptive reader a sense of being-at-home-in-the-world” (idézi BRANNER 2011).⁹ Jeppe Branner ugyanakkor hangsúlyozza, hogy ez a szemlélet az ökokritikai ambíciót tükrözi, amely a romantikába a saját harmonizáló természetfelfogását igyekszik belevetíteni. Különösen a német romantikában egy jóval komorabb természeti kép jelenik meg,

⁷ „Röviden: nem a nyelv ózonrétegén keletkezett lyuk; a valódi ózonréteg tovább szennyeződik, vékonyodik, még akkor is, ha a jelzők szintjén finomítunk dekonstruktív meglátásainkat.”

⁸ „...valójában kísérlet arra, hogy lehetővé tegye az emberiség számára, hogy a környezettel harmóniába lépve létezzen az anyagi világban.”

⁹ „...maga a vers az ökológiai teljesség képe, amely a figyelmes és nyitott olvasóban a világban való otthonérzést keltheti.”

amelyet a természetesség iránti vágy jellemez ugyan, de sosem elégít ki, hiszen a szerző attól még nem érzi magát otthon a természetben, hogy vágyik utána. Branner érvelésében Friedrich Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung* [A Naiv és Sentimentális költeményről, 1795] című művéből vett szavait idézi: „Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit” (idézi BRANNER 2011).¹⁰ A költő természethez való viszonya tehát hasonló a beteg vágyódásához az egészség iránt. Egyfelől vágyakozással gondol a gyermekkor és az antik természetélményére, másfelől idegenként érzi magát a természetben. Az ökokritikai olvasatok ezt az ambivalenciát figyelmen kívül hagyva gyakran harmonizáló képet festenek a romantikáról. A normatív leszűkítéssel szemben ezért érdemes visszatérni a deskriptív megközelítéshez, amely felfigyel a nem harmóniára törekvő természetábrázolás ökokritikai vonatkozásaira is.

Peter Mortensen 2008-as romantika világgképét taglaló tanulmányában – Soperhez hasonlóan – felhívja a figyelmet a romantikában rejlő ökológiai kérdésekkel kapcsolatos potenciálra. Mortensen szerint a felvilágosodás a tudomány és értelem révén igyekezett megfosztani a természetet annak elbűvölő erejétől, a romantika arra törekedett, hogy az emberi civilizáción túli természetet ismét megigézőnek, káprázatosnak mutassa (MORTENSEN 2008, 67). Mortensen mellett érvel, hogy mindezt nem a kultúrától, az emberi társadalomtól való elfordulásban kívánták elérni, ahogy ezt általában hangoztatni szokás. A romantika költői abban a korban éltek, amikor még nem lehetett belátni az ember által okozott környezeti változások, az ipari környezetszennyezés következményeit. A romantikusok természet iránti rajongása ebből adódóan nem a rövid távú hasznot a fenntarthatósággal szemben előnyben részesítő társadalmi forma elleni tiltakozás. A romantika szerint a világban minden összefügg mindennel, s ez már a modern mélyökológiai gondolkodás felé vezet bennünket.¹¹

A romantika és az ökokritika viszonyának elgondolásakor mindezt ezért is fontos kihangsúlyozni, mert a romantikus természetimádat a naiv ember természeti viszony szinonimájaként egyre többet fordul elő (lásd még GULLAKSEN ENDRESON, BJØRKDAHL, LYKKE SYSE 2017), figyelmen kívül hagyva a fenti Schiller-idézetből is felsejlő ellentmondásos természeti viszonyt. Az ember és természet distinkciója az ökokritika szempontjából különösen fontos lesz, amely megkülönbözteti az antropocentrikus, azaz emberközpontú és az ökocentrikus, természetközpontú gondolkodást. Az előbbi számára a természet csak akkor válik érdekessé, felfoghatóvá és leírhatóvá, amikor emberi tulajdonságokkal és cselekvésekkel azonosítható össze (TENNGART 2010, 155). A kifejezés azt a hozzáállást is

¹⁰ „A természet iránt úgy érzünk, ahogy a beteg érez az egészség iránt.”

¹¹ Mortensen az európai romantika újraolvasásának ökokritikai lehetőségeit vázolja. A norvég romantika és a természetábrázolás hagyományának sajátos kettősségéről a Norvég természetmitológiák fejezetben írok.

mutatja, ahogy az emberi érdekek és értékek felülírnak minden egyéb szempontot. Ezzel szemben az ököcentrikus felfogás szerint az értéket egységes ökológiai szemlélet alapján kell értelmezni, amelyben az emberi szempontok, az alapvető igényeket leszámítva, nem élveznek előnyt. Ennek a természetközpontú gondolkodásnak a norvég gyökereire a következő fejezetben térek ki.

Az ökokritikai szakirodalomban sokszor előforduló kifejezés a pasztorál, amely az eredeti pásztorköltészet jelentésétől eltávolodva, a vidéki élet idillikus bemutatására és az urbanizációval szembeni felértékelésére utal, figyelmen kívül hagyva a vidéki élet nehézségeit. Greg Garrard eredetileg 2004-ben megjelent *Ecocriticism* című tanulmánykötetében hangsúlyozza, hogy a nyugati kultúra egyik legalapvetőbb toposza a pasztorál, amely romantika ipari forradalommal szembeni költői reakciójától kezdve sokféle módon fejezte ki már az ember és a természet viszonyát. Garrardnál a pasztorál-fogalomban a természet az ember által előidézett változások állandó ellenpontja, amely harmóniát és egyensúlyt képvisel, de az emberi beavatkozások miatt végső soron tönkremegy (GARRARD 2012, 63). Garrardnál a pasztorál mellett a környezetszennyezés, a vadon, az apokalipszis, az állatvilág és a bolygó toposzát is az ember természetről alkotott elképzelései teremtették az irodalomban és szélesebb kulturális összefüggésben egyaránt (GARRARD 2012, 8).

Az irányzatot jellemző sokféle ágazó gondolkodás kapcsán az ökokritika kritikáját is meg kell említenünk. Az ökokritikai látásmóddal szemben megfogalmazott általános ellenvetés, hogy „nem elméleti problémákra adott válaszoknak köszönheti létrejöttét és fejlődését, hanem egy hiány felismerésének és fokozatos orvoslásának” (NEMES 2007, 347), tehát alapvetően nem tekinthető irodalomelméleti iskolának. A hátrány azonban előnyt is jelent, hiszen – miközben alapvetően a környezetre figyel – számos kérdést vet fel, sokféle olvasati módot javasol, és ismert művek újraolvasását, kevésbé ismert szövegek kihangsúlyozását teszi lehetővé.

Tanulmányom szempontjából annak az ökokritikai felvetésnek van kiemelt szerepe, mely szerint az irodalmi fikció különösen alkalmas arra, hogy formába öntsék a természet veszélyeztetettségének elvont jelenségét. Ebben a tudományos klímajelentések csődöt mondanak, legfőképpen, míg, ahogy Antonia Mehnert is állítja, a szépirodalom értelmet képes adni a klímaváltozás „megragadhatatlan és absztrakt” jellegének (idézi GULLAKSEN ENDRESON, BJØRKDAHL, LYKKE SYSE 2017, 157). Mehnert szerint az irodalom fontos a klímaváltozásról szóló vitában, mert segít abban, hogy el tudjuk képzelni a bizonytalan jövőt (uo.). A bizonytalanság, a komplexitás a tudomány számára kezelhetetlen kihívást jelent, az irodalom számára ez az ellentmondásosság viszont éppen a lehetőségek tárházát kínálja. A szépirodalom a képzelőerő segítségével képes befolyásolni azt, ahogyan a természetről gondolkodunk. Az ökokritikusok szerint ezen belül a kli-fi, a climate-fiction lehetne az a műfaj, amely a száraz tudományossággal megfogalmazott klímajelentések helyett valóságosan tud hatni az emberek érzéseire.

A Thorunn Gullaksen Enderson és két kutatótársa szerint azonban egy 2017-es norvég szépirodalmi szemle eredménye azt mutatja, hogy egyelőre mintha nem lenne képes egyetlen szépirodalmi mű sem beváltani az ökokritika reményét, holott számos kortárs szerző szándékosan tematizálja a klímafelelmet és ennek elfojtását (GULLAKSEN ENDRESON, BJØRKDAHL, LYKKE SYSE 2017). A kutatás műfaji okokból nem tér ki sem a *Tengerkönyvre*, sem a *Méhek történetére*, holott mindkét mű szépirodalmi eszköztárat mozgósít, és mindkét könyv szerzőjének feltett szándéka, hogy felhívja a figyelmet a világban zajló környezetszennyezési tendenciákra. Mielőtt azonban alaposabban megvizsgálám ezt a szándékot és azt, hogy e két, egymástól rendkívül eltérő mű miként teszi a klímaproblémát – utalással a skandináv irodalom meghatározó korszakának, a modern áttörésnek mottójára – a vita tárgyává, lírai példák segítségével áttekintem a norvég természetirodalom alakulását.

Norvég természetmitológiák

A fejezet címében Nina Witoszek, lengyel származású, norvég kultúrtörténész 1998-ban megjelent *Norske naturmytologier: fra Edda til økofilosofi* [Norvég természetmitológiák: az Eddától az ökofilozófiáig] című tanulmánykötetét idézem. Witoszek a középkorig visszamenően tárja fel a norvég irodalom természetképeiben közvetített gondolkodást, és úgy érvel, hogy bár a romantika, amely csak a 19. század közepén válik jelentőssé az akkor még nem független Norvégiában, tudatosan alkalmazta a norvég identitás és a természet összekapcsolását, mégis az 1700-as évek haszonelvű nézőpontját érvényesíti. Witoszek rámutat annak romantikus meta-íroniájára, hogy „míg az 1800-as évek Európája északért mint gótikus utópiáért lelkesedik, észak dél felé tekint és a görög-római klasszikus ethoszt prédikálja” (WITOSZEK 1998, 42). Witoszek a romantikus köntösben megjelenő, de valójában a felvilágosodás racionalista optimizmusára támaszkodó szemléletmód ellentmondásosságát kritikai szándékkal fogalmazza meg, áttekinthető a norvég természetfelfogás megmutatkozásain az óészaki irodalomtól, többek közt a népmeséken és Knut Hamsun regényein át, a mélyökológia mozgalmáig.

Ez utóbbi különösen fontos az ökokritika és az általam elemzett művek szempontjából. A mélyökológia Arne Næss norvég filozófus nevéhez fűződik, és radikálisan szembehelyezkedik a hagyományos, emberközpontú nézettel. A mélyökológia követői szerint minden élőlény értékes, és ennek az értéknek nincs köze ahhoz, hogy az ember számára milyen hasznot jelent. Az embernek tehát alkalmazkodnia kell a természethez, és tisztelni a természet jogait. Næss 1972-ben megjelent *Økologi og filosofi* [Ökológia és filozófia] című művében a mozgalom filozófiai alapjait teremti meg, megkülönböztetve a sekély és a mély ökológia céljait. Az előbbi Næss szerint sem morális, sem politikai reflexiót nem vállal, az utóbbi,

melyet ökozófiának nevez, teljes bioszféra-egalitarizmust hirdet, és állítja, hogy minden élőlény ugyanannak a teljességnek a része, amelybe a természet nem élő részei, így például a kövek, a folyók is beletartoznak.

Arne Næss filozófiájának háttérében többek közt Norvégia alacsony népsűrűségét, a paraszti kultúra dominanciáját, a norvég természeti táj gazdag burjánzását, a festészetben és az irodalomban is fontos szerepet játszó romantikus természetábrázolást tekintik, de összefüggésbe hozzák a természetben töltött szabadidős tevékenységek fontosságával és a modern norvég állam ökopolitikai stratégiájával is. Nina Witoszek ezzel szemben azzal érvel, hogy Næss filozófiája a romantikánál jóval távolabbi, archaikus gyökerekre vezethető vissza, részben az óészaki irodalom bölcs mértéktartó értékszempléetére, részben az 1700-as évek felvilágosult, racionalista gondolkodására (WITOSZEK 1998, 154). Meglátásom szerint ehhez a hagyományhoz kapcsolható Morten Strøksnes ténypróza műve és Maja Lunde regénye is. A mindkét műben jelen lévő felvilágosító tendencia az antropocentrizmus és az ököcentrizmus dualizmusán alapul. Ezt a szembeállítást a két elemzett mű tárgyalása előtt tágabb összefüggésben, norvég költészetben megjelenő természetképének változásával szemléltetem.

Peter Stein Larsen az Aalborgi Egyetemen 2017. március 22-én tartott előadásában négy, egymástól elkülönülő irodalomtörténeti szakaszt vázolt fel a természet és az ember viszonyában (LARSEN 2017). Az első szakaszra a romantikus harmonizáló természeti szemlélet jellemző, melyben a természet zavartalan, szép, felderítetlen, érintetlen, tiszta, barátságos és jó. Habár Witoszek érvelése mentén ezt a leírást csak feltételesen érdemes elfogadni, annyi biztos, hogy a város a természet ellenpontjaként jelenik meg számos romantikus versben. Az antropocentrikus világnézet mutatja, hogy az ember még a teremtés céljaként értelmezhető, aki egyfelől ura a környezetének, másfelől magát látja tükröződni abban. A természet tehát valamilyen passzív külső tényező, amelyhez képest az ember aktív, cselekvő alany. Ennek a korszaknak lenyomata például Bjørnstjerne Bjørnson 1864-ben született költeménye, a norvég himnusz is: „Úgy szeretjük ezt a földet: / ezer fészkelivel, / barázdáltan, vihar-törve / víz fölé ível” (KORMOS 1967, 220, fordította Jánosy István).

A 20. század elején a romantikus természetszemlélet helyébe egy dualista világnézet kerül, amelyben a gépek, az ipari működés miatt az emberi kultúra és a természet két ellentétes végletet képvisel. Ez a dualizmus fémjelzi többek közt Rolf Jacobsen költészetét is, így az 1933-ban megjelent *Jord og jern* [Föld és vas] című kötetet. Az antológia *Mennesker og dyr* [Emberk és állatok] című költeménye ezzel a versszakkal záródik:

A földi nyáj azonban itt hever
fűzfák alatt kérődzve, mint a táj
gondolkodó középpontja,
s legyektől koszorúzottan
lóhere-egekről álmodik

(JACOBSEN 1978, 5, ford. Sulyok Vince).

A modern költészet mélyökölógiai iránya az embert a természet organikus részeként ábrázolja. Az egyén és az emberi faj, a természet kapcsolata erősebb és értelemmel telítettebb, mint az ember társadalmi viszonyai. Az ember a természet része, ezért nincsenek sem kiváltságai, sem jogai a természettel szemben. Erre az irányzatra Olav H. Hauge *Det er den draumen* [Azt az álmot] című költeményét idézném példaként:

Azt az álmot hordtam én,
hogymegtörténik a csoda,
hogymegtörvény a csoda –
hogymegaz idő kinyílni,
hogymegaz szív kinyílni
hogymegaz ajtó kinyílni
hogymegaz hegy kinyílni
hogymegaz forrás kinyílni –
hogymegaz álm kinyílni,
hogymegén egy reggel olyan öbölbe
siklok, amiről nem tudtam soha

(HAUGE 1990, 70).

A negyedik szakasz jóval komorabb ökológiai szemléletet tükröz a korábbiaknál: az ember nem menekülhet sehova, mert sorsát végérvényesen a természet határozza meg. Ez a természet azonban egy kulturális és történelmi konstrukció, amely önmagában nem létezik, nem ruházható fel értelemmel, nem alkot összefüggő egységet és összefüggést, csak néhány véletlenszerű összeköttetésben fedezhető fel, amelyek különböző idők és terek közt teremtenek kapcsolatot. Ezt a reménytelen egzisztenciális krízist tükröző és az emberi nézőpontot, az alanyt nélkülöző természeti képet látjuk a Tor Ulven költeményeiben, például az 1987-ben megjelent *Det tålmodige* [Türelem] című kötetben.

A mocsarak vaskori királya
évről évre kicsit jobban

kinyújtja a nyakát.
A vándormadár-vékonyságú
erővonalak

visszatérnek
a naphoz.

De a moha alatt
sírgödörnyi trón.

Nyugodni

és uralkodni
(ULVEN 2020, 13).

A norvég lírában felvázolt tendencia természetesen nem általánosítható, de mindenképpen jelzi, hogy az antropocentrikus látásmód helyére a természetet nem pusztán kulisszaként elgondoló világgép lép, amelyben az ember szerepe többé már nem lehet elsődleges. Az ökológiai hangsúlyeltolódást a lírában valamivel könnyebb tetten érni, mint egy regény lapjain, én most mégis megkísérlem először Maja Lunde elbeszélésében, majd Morten A. Strøksnes művében megvizsgálni ennek a szemléletváltásnak a lehetőségét.

Mi lesz, ha kipusztulnak a méhek?

A méhek története valójában az emberek története egy olyan világról, amelyből a környezetszennyező mezőgazdasági szerek használata miatt sorra halnak ki az állatfajok. A regény három idősíkot, három különböző kontinensen zajló történetet sző össze, melyek az ember természethez, és azon belül a méhekhez való viszonyát mutatja be három eltérő fázisban.

A regény legrégebbi síkja 1852-ben zajlik egy angliai kisvárosban. Főszereplője William, aki sikertelen szakmai és magánélete miatt depresszióba zuhan. A megváltást legidősebb fiától várja, de ehelyett Charlotte, a lánya lesz az, aki apja méhek iránti szeretetét és a méhtenyésztést forradalmian megváltoztató méhkas tervrajzát megőrzi. A tervrajz a méhészség családban öröklődik, és a kivándorlás miatt Észak-Amerikába kerül, ahol a regény második idősíkja zajlik. 2007-ben vagyunk, abban az időben, amikor a méztermelő méheknél rejtélyes kolónia-összeomlások

tapasztalhatók. A főszereplő George méhtenyésztő, minden tekintetben a tradíciók híve. A szükséges változást megint csak nem a főszereplő, hanem a következő generáció látja meg. George fia, Tom – Thomas Savage néven – megírja *A vak méhészt* című könyvet, amelyből a regény harmadik idősíkjának főszereplője, Tao 2098-ban, Kínában képes lesz tudást meríteni ahhoz, hogy egy disztópikus világban megállítsa a földi bioszféra végleges tönkremenetelét. Tao már egy minden részletéig szabályozott világ lakója, amelyből az állatfajok legnagyobb része kipusztult, a mezőgazdaság, az élelmiszer-termelés lesz az egyetlen működő ágazat. A fák beporzása kézzel történik, és nehéz fizikai munkára fogott gyerekek és nők végzik, egyforma egyenruhában, egyforma, monoton életet élve. Tao azonban más, mint a környezete, férje érzelmességét, gyengeségét hidegen eltartja önmagától, és mindent megtesz azért, hogy fiát, Vej-Vent tanítsa, és ne csak szorgos hangyának nevelje.

A regény legdrámaibb és legnagyobb átéléssel megírt részei Tao elkeseredett harcát mutatják be, melyet azért vív, hogy visszaszerezze fiát, aki egy méhcsípés miatt allergiás sokkot kap, és akit emiatt a kínai hatóságok ismeretlen helyre szállítanak. Tao kilakoltatott nagyvárosokban, lezüllött kerületekben, haldokló öregeket magára hagyó kórházban igyekszik fia nyomára bukkanni. A diktatórikus hatalommal szembeni küzdelme végül a legfőbb vezetőhöz, e hangyatársadalom királynőjéhez juttatják, aki – mivel maga is anya – átérzi Tao elkeseredését, és Tao, illetve *A vak méhészt* tanácsára a méhek szabadon, emberi kontroll nélküli tartását rendeli el. Ez lesz majd az a pozitív változás, amire a bioszférának szüksége van.

A méhek iránti gondoskodás tematikusan mindhárom történetben megjelenik, és az adott korra jellemző szemlélet szerint változik. Ahogy az ember és a természetfelfogása változik, az édenkerttől, a kiürülő éléskamrán át az összeomlásig, majd az emberi kontroll felszámolásáig, úgy alakul a méhek története is. William az 1800-as évek derekán a természet csodáit csakis az ember számára hasznot termelő mezőgazdaság szemszögéből látja:

...az ősz éppen a legszebb oldalát mutatta. A falevelek élénk színekben, harsány sárgában, meleg barnában, vérvörösben pompáztak még, mielőtt a szélnek sikerült volna leszakítania a földre, a rothadásba kényszeríteni őket. A természet telis-tele volt gyümölcsökkel, almáktól nehéz fákkal, lédús szilvával, zamatos, édes körtével, a föld pedig még betakarítatlan, friss és roppanós répával, tökkel hagymával, a szántóföld mentén illatozó fűszernövényekkel, minden begyűjtésre, fogyasztásra készen állt. Az ember gondtalanul élhetett, mint az Édenkertben (LUNDE 2018, 31–32).

Ez a pár sor pontosan tükrözi azt az antropocentrikus gondolkodást, amely az embert, a teremtés koronájaként feljogosítja a természet kiaknázására, és amely alig százötven év elteltével többek közt a növényvédőszeres korlátlan használata miatt az állatok tömeges kipusztulásához vezet. Ezt az idősíkot, azaz nagyjából a saját

korunkat még mindig az antropocentrikus gondolkodás vezérli. Tom úgy dönt, hogy vegetáriánus lesz, de nem az állatok védelmében teszi ezt, hanem emberi érdek vezérli: „Ha mindenki vegetáriánus lenne, bőven jutna ennivaló a föld összes lakójának” (LUNDE 2018, 22). George minden formájában ellenzi a változásokat, és egyetlen érveléssel utasítja vissza fia ostoba hóbortját: „Az emberek mindig is ettek húst” (UO). George számára a természet még mindig elsősorban kiaknázandó kincseshánya, így a méhekben is elsősorban a hasznot látja: „Néha megálltam, hogy megemeljem őket, lemértem a súlyukat, az odabent már csepegő mézet. Az aranylő csorgó pénzt. A pénzt az önrészre, a hitelre” (LUNDE 2018, 206–207). A méhek eltűnése viszont kényszerhelyzetbe hozza a tradíciókban hívő George-ot, muszáj lenne változtatni, de már késő. Tom ugyan megírja azt a könyvet, amely a jövőben megoldást jelent, de a jelenben zajló katasztrófa elkerülhetetlen. Erről a nagy összeomlásra Tao 2089-ből mint történelmi múltra emlékszik vissza. Európa és a fejlett országok ekkor hamar elmaradtak a kézi megporzást már ma aktívan végző kínai tartományok mögött. A kínai rendszer hatékonyabban tudott átállni az újfajta életre, amelyben az ember működése a faj túlélése érdekében kizárólag mezőgazdasági munkára szűkül. A természet itt sem a vadont jelenti, hanem a megművelt, ember által hasznosított földet. Minden, ami ezen kívül esik, veszélyes és fenyegető. *A Méhek történetében az antropocentrikus szemlélet ábrázolásában a nyugat-európai pasztorál egyszerre idilli és leleplező fogalma, valamint a vadon toposza is megjelenik.*

A regény vége, a disztópiából utópiába forduló jövőkép kulcsa az antropocentrikus gondolkodás feladása, és a természettel való összhang és egyensúlyi viszony kialakítása, melyben többé nem az emberé az irányítás:

A látóhatáron azonban változásokat vettem észre. A gyümölcsfák végtelen, monoton sora megtört. Munkások a fák gyökerét ásták ki éppen, és a kiemelték a fákat a földből. Thomas Savage álma végre valóra vált. Kiengedhettük kezünkől az irányítást, az erdő terjeszkedhetett. A földben más növények telepedhetnek meg, nagy területek vadulhatnak el (LUNDE 2018, 331).

A regény az ökofeminizmus szempontjából is jól kivehető üzenetet hordoz. Az ember és természet dualizmusának hagyományosan a nők is vesztesei. A természet és a föld mindig női princípiumként szerepel a kultúránkban, amelyet a férfi tart elnyomva (TENNGART 2010, 160). Az antropocentrizmus valójában nem emberi, hanem androcentrikus, azaz férfiközpontú szemlélet. Tao és a kínai államot vezető nő, Li Hsziaira egymásra találásának és a méhekkel való törődés helyes módjának kialakítása a nők és a férfiak hagyományos szerepeinek cseréjét is előrevetíti, ezért a tetterős, racionális gondolkodású, ugyanakkor gondoskodó Tao férje a történetben gyengének, érzelgősnek és a sorsába ellenkezés nélkül beletörődő, feminin embernek látszik.

A regény által üzent megoldás, az ököcentrikus paradigmaváltás feltétele a tudás, melyet Tom könyve őriz meg, s amelyet Tao képes megfelelően hasznosítani. Annak ellenére, hogy a jellemábrázolás az ifjúsági regények és a disztópiát előszeretettel alkalmazó szórakoztató irodalom sematikus eszközeivel is dolgozik, a változás kulcsa a főhős felvilágosult hozzáállásában rejlik: „a méheket nem lehet megszelídíteni. Csak tenyészteni, gondoskodni róluk” (LUNDE 2018, 329).

A tenger az úr

Morten A. Strøksnes ténykönyvének szándékoltan barokkos hosszúságú címe eredeti nyelven így hangzik: *Havboka eller Kunsten å fange en kjempehai fra en gummibåt på et stort hav gjennom fire årstider*, azaz *Tengerkönyv avagy Hogyan fogjunk grönlandi cápát gumicsónakból a nyílt tengeren négy évszakra át*. A cím a kalandregényként is olvasható történet cselekményének tömör változata, amely magyarul Szöllősi Adrienne fordításában a *Sós történet barátságról, kalandról és a felszín alatt nyüzsgő életről* szintén sokatmondó alcímet kapta. A könyv szerzője Morten A. Strøksnes író, újságíró, szellemtörténész számos nyilatkozatában vállalta művének intencióját arra vonatkozóan, hogy az embereket érzelmileg és értelmileg ráébressze a tengerrel kapcsolatos felelősségünkre (LIEN 2015). A *Tengerkönyv* azonban nem politikai vitaanyag kíván lenni – bár az olajfűrótoronyok említése kapcsán ez a tendencia is felfedezhető –, hanem ennél sokkal több: általában a tenger kultúrtörténeti bemutatása, mindannak a gazdag életnek a felfedezése, amelyet a víz rejt.

Azt hisszük feltérképeztük a Földet, és már nincsenek rajta fehér foltok, amelyeket megtölthetünk a fantáziánk szülte félelmetes szörnyekkel és mesebeli lényekkel. De ez nem igaz. (...) És a legnagyobb felfedezések épp a tengerben várnak ránk, ahol egyre újabb és újabb létformák bukkannak fel, amelyek létezéséről eddig fogalmunk sem volt (STRØKSNES 2018, 22).

A *Tengerkönyv* Morten A. Strøksnes és gyerekkori barátja, az északnорvég képzőművész Hugo Aasjord egy teljes éven át tartó cápa fogási kísérletének története, amely egyszerre olvasható valóságirodalmi megközelítésben és a Skandináviában rendkívül népszerű ismeretterjesztő ténypróza példajaként. Hugo meghívására a szerző az észak-norvégiai Lofoten szigetekhez tartozó Skrovára érkezik, hogy egy ifjúkori álom megvalósításaként megkíséreljék a Vestfjorden óriás csúcsragadozóját, a grönlandi cápát horogra kapni. A vállalkozás persze nem jár sikerrel, nyilván van valami megmosolyogtató és eleve bukásra ítélt abban az elgondolásban, mely szerint egy író és egy festő gumicsónakból, horgászszinórral és ökörfejcsalival egy Moby Dick kifogására vállalkozik, de a hangsúly nyilván nem ezen, hanem a ten-

ger kultúrtörténeti, gazdasági, irodalmi és ökológiai bemutatásán van. A figyelmünk az emberről a tengerre és a tengerpartra terelődik, a tenger főszereplő lesz, és nem háttérkép. A keretként használt vadászat az ember magasabbrendűségének képe, így az olvasóban felmerülhet a kérdés, hogyan is szólhat egy ökocentrikus szándékú mű cápvadászatról, gumicsónak használatáról vagy Norvégiát hosszában átszelő repülőutakról. Mégis a cápfogás kapcsán feltárt, a víz több millió éves történetét a jellel összekapcsoló perspektíva összességében közelebb hozza számunkra a tengert, és megérteti velünk a környezetszennyezés miatt a tengerben zajló visszafordíthatatlan folyamatot.

A tenger szerepe a norvég nép kultúrájában érthetően sokkal bonyolultabb, mint a magyarban. A régebbi irodalomban a tenger végtelenségének ábrázolása a kanti fenséges fogalmának élményét jelentette, a modern irodalomban azonban a tenger fenségessége inkább csak klisé, így a szublimáció helyébe a konkrét leírások kerültek (SEJERSTED 2015). Strøksnes könyvében azonban többször a fenséges élményével találkozhatunk, a tenger végtelenségét nemcsak térben és mélységben, hanem időben is érzékeljük. Strøksnes számára a tenger a szabadság és végtelenség érzetét kelti szemben az Oslót körülvevő szárazföldi természettel:

Mindannyiszor, amikor elhagyom Oslót, és észak felé repülök, ugyanaz az érzés kerít hatalmába: kiszabadulok a szárazföldről, magam mögött hagyom a fenyeseket, a hangyabolyokat, a folyókat, az édes vizet, a cuppogó ingoványokat. A tengeren elfog a szabadság és a végtelenség érzése, felveszem a ringató hullámok, a régi tengerészdalok ritmusát... (STRØKSNES 2018, 10).

Strøksnes könyvében a romantika pasztorálját idéző nosztalgia is megjelenik azok iránt az idők iránt, amikor az emberek még szerves közösségben éltek a tengerrel, közvetlenül függtek tőle, és képesek voltak értelmezni a természeti jelenségeket. A halászat még ennek a kornak a gazdasági ágazata volt, a mai olajkitermelésből származó gazdaság viszont Strøksnes szerint elvontta teszi a norvégok tengerhez való viszonyát. A Skrován bemutatott szomorú jelen, a bezárt halfeldolgozók, a lakatlan épületek pusztulása egy tengertől elidegenedett világot tár elénk.

A könyv a lokális utalások és a topografikus leírást általánossá teszi, képes szabadon változtatni az idő perspektívát, hol a mai hétköznapi tevékenysége, hol a nosztalgiát ébresztő közelmúlt, hol pedig a geológiai régmúlt korszakaiba repíteni bennünket, ahogy a könyv rögtön első mondata is mutatja: „Három és fél milliárd év telt el az élet első primitív formáinak megjelenése és Hugo Aasjord késő esti telefonhívása között” (STRØKSNES 2018, 9).

Az élet eredete a tenger. Bennünk is az őstenger hullámai áramlanak. Olykor, amikor a parton állunk, és tombol a vihar, az embernek az az érzése, hogy a tenger vissza akar szerezni minket. Látszik, ahogy egy hullám lassan megizmosodik a látóhatár

szélén. Úgy mozog, mintha tisztában lenne vele, hová tart, és hogyan fog odáig eljutni. (...) Aztán amikor már egészen közel jár, még nagyobb sebességre kapcsol, és látszik rajta, hogy ugrásra kész (STRØKSNES 2018, 164).

A *Tengerkönyv* természeti ábrázolása alapvetően emberközpontú, de az antropocentrizmus éppen annak alátámasztása, amely a könyv üzenete is: vesztünket az önmagunk fenségét megkérdőjelezhetetlenül állító magatartás okozza.

A *Tengerkönyv* nem egy dologról, nem csak a klímakatasztrófáról szól, hanem nagyon sok mindenről. A rendkívüli kulturális és természettudományi tényanyag, az autentikus helyszínrajzok, a vadászat mesébe illő feszültsége, a két főszereplő nem éppen problémamentes barátsága és Strøksnes sallangmentes stílusa sokkal több pusztán tendenciaindítónál. Sejteti, hogy a természeti folyamatokról szerzett tudományos tudás ellenére, napjainkban az antropocentrikus gondolkodás mindennél jobban jellemzi az ember természethez való viszonyát, amelyben a gazdasági érdekek mindig megelőzik a természet védelmét. A könyv kezdetben a hasznosság, a veszély viszonylatában szól a tengerről, a mű végén ez az antropocentrikus szemszög azonban gyökeresen megváltozik, így a jövőt már ököcentrikus perspektívában láttatja. Nem a tenger függ az embertől, hanem az ember függ a tengertől. A tengerek elsavasodása már az ipari forradalom idején elkezdődött, ám a tenger néhány millió év alatt meggyógyíthatja önmagát, nekünk azonban nincs ennyi időnk: „az általunk belélegzett oxigén több mint felét a planktonok termelik. Ha a planktonok elpusztulnak, a Föld halálossá válhat számunkra. (...) Vigyázhatnánk jobban a tengerekre. Bár ezzel a gondolattal megint csak magunkból indulunk ki, holott mindig is a tenger volt az, ami vigyázott ránk” (STRØKSNES 2018, 309).

A természet mémje

Lawrence Buell a *The Environmental Imagination* című, nagy hatással bíró tanulmánykötetének bevezetőjében felteszi a kérdést: „Must literature always lead us away from the physical world, never back to it?” (BUELL 1995, 11).¹² Buell szerint a szöveg és a szöveg által hivatkozott világ makacs szétválásztása, és a textuális hangsúlyozása miatt az irodalmár számára éppen a táj és a természet konkrét valósága tűnhet el. A Buell művében megfogalmazott ökokritikai kritériumok (BUELL 1995, 7–8) szerint egy szöveg akkor képes valódi referenciát kiépíteni a természettel, ha a táj nem csak festői háttér, és ha benne az ember természet iránti felelőssége etikai normának számít. Mindkét idézett mű megfelel ezen feltételek-

¹² Miért kellene az irodalomnak mindig elterelnie bennünket a valóságos világtól, és nem visszavinnie hozzá?

nek. Amellett, hogy ökológiai folyamatokat ábrázolnak, végeredményben teljesül rájuk Buell mélyökológiai kritériuma, amely szerint az ember nem élvez előnyt a szövegben megjelenő élőlényekkel szemben. A szövegek ökokritikai olvasata és nemzetközi sikere alapján látszik, hogy az elméleti kritériumok teljesülésén túl mindkét mű képes az olvasót a fizikai világ felé terelni, a maga műfaji eszközeivel képes konkréttá, személyessé és befogadhatóvá tenni a valóságban zajló klímafolyamatokat.

A természet mémje a romantika óta a norvég irodalom produktív eleme, ehhez nem fér kétség. Tanulmányomban idézett művekből az is kiderül, hogy már a norvég romantika természetképét is a felvilágosodás racionális világlátása befolyásolta. Ökokritikai szempontból is ez a tanító, jobbító szándék érdemel figyelmet. Az idézett 2017-es kli-fi felmérés továbbgondolásaként elmondható, hogy a természet-mém mozgósító ereje nem elsősorban a szépirodalomban érvényesül, hanem egy bestseller regény és egy sokszorosan elismert tényprózai mű lapjain jut el a legtöbb olvasóhoz Norvégiában és szerte a világon. Habár rendkívül eltérő irodalmi eszközrendszert alkalmaz a két bemutatott mű, a mélyökológiai üzenet, a felvilágosító szándék egyformán kivehető bennük. Mindkét mű mozgósítja érzelmeinket és értelmünket azért, hogy figyelmünket a szövegen kívüli valóságra irányítsa. A művek egy szükséges ökocentrikus paradigmaváltást jeleznek, melynek lényege a *Tengerkönyv* mottójának parafrázisa: nem a természetnek van szüksége ránk, hanem épp ellenkezőleg, nekünk van szükségünk a természetre.

Bibliográfia

- BILDØEN, Brit (2015), *Sju dagar i august*, Oslo, Samlaget.
- BRANNER, Jeppe (2011), *Grønne pionerer? Protoøkologisk natursyn i amerikansk transcendentalisme og tysk romantik*, Københavns Universitet, URL: http://www.jeppebranner.dk/romantikkens_natursyn/ (2019. 03. 20.)
- BUELL, Lawrence (1995), *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Mass, Belknap Press of Harvard University Press
- COUPE, Laurence (szerk.) (2000), *The Green Studies Reader*, New York, Routledge.
- ESPEDAL, Tomas (2016), *Året*, Oslo, Gyldendal.
- GARRARD, Greg (2012), *Ecocriticism* (2. kiad.), New York: Routledge.
- GIFFORD, Terry (2006), What is Ecocriticism For?, *Green Letters*, No. 7.
- GLOTFELTY, Cheryll – FROMM, Harold (szerk.) (1996), *The Ecocriticism Reader*, Athens, London, The University of Georgia Press.
- GULLAKSEN ENDRESON, Thorunn – LYKKE SYSE, Karen – BJØRKDAHL, Kristian (2017), «Kli-fi» på villspor / Klimakrisen i norsk samtidslitteratur, *Norsk Litterær Årbok*, Oslo, Samlaget, 157–176.
- HAUGE, Olav H. (1990), *Almafa őszi szélben*, ford. Nagy László et al. Budapest, Európa.

- HENNIG, Reinhard – JONASSON, Anna Karin – DEGERMAN, Peter (szerk.) (2018), *Nordic Narratives of Nature and the Environment: Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures*, Lanham, Lexington Books.
- HOWLID WÆRP, Henning (2018), „Hele livet en vandrer i naturen” *Økokritiske lesninger i Knut Hamsuns forfatterskap*, Oslo, Orkana akademisk.
- JACOBSEN, Rolf (1978), *A város metafizikája*, ford. Bernáth István. Budapest, Európa.
- KJÆRSTAD, Jan (2015), *Slekters gang*, Oslo, Aschehoug.
- KORMOS István (szerk.) (1967), *Skandináv költők antológiája*, Budapest, Kozmosz könyvek
- LARSEN, Peter Stein – MØNSTER, Louise – RUSTAD, Hans Kristian (szerk.) (2017), *Økopoesi, Modernisme i nordisk lyrikk* 9. Bergen, Alvheim og Eide (a cikkben hivatkozott előadás anyaga már nem elérhető az interneten).
- LIEN, Marius (2015. okt. 23.), På fisketur med råtten sild og poesi, *Morgenbladet*. URL: <https://morgenbladet.no/boker/2015/10/pa-fisketur-med-ratten-sild-og-poesi> (2020. 03. 12.)
- LUNDE, Maja (2018), *A méhek története*, ford. Patat Bence, Budapest, Cser.
- LYNCH, Aron (1998), Units, Events and Dynamics in Memetic Evolution, *Journal of Memetics – Evolutionary Models of Information Transmission*, Volume 2. URL: https://web.archive.org/web/20060516024750/http://jom-emit.cfm.org/1998/vol2/lynch_a.html (2020. 03. 07.).
- MORTENSEN, Peter (2008), Tro mod jorden: Romantik, økologi og naturbevidsthed i Storbritannien omkring 1800, in Thomas LEDET – Ole HØIRIS (szerk.), *Romantikens verden: Natur, menneske, samfund, kunst og kultur*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 63–82.
- NEMES Péter (2007), Az ökokritika rövid története, *Helikon*, 2007/3, 341–347.
- NÆSS, Arne (1972), *Økologi og filosofi*, Oslo, Universitetsforlaget.
- SEJERSTED, Jørgen Magnus (2015), *Havet som symbol og realitet*, in Jørgen Magnus SEJERSTED – Eirik VASSENDEN – Christine HAMM (szerk.), *Nordsjøen i norsk litteratur*, Bergen, Fagbokforlaget, 191–206.
- SOPER, Kate (1995), *Culture, Politics and the Non-Human*, Hoboken, Blackwell.
- STRØRKSNES, Morten A. (2018), *Tengerkönyv*, ford. Szöllösi Adrienne, Budapest, Jelenkor.
- TENNGART, Paul (2010), *Litteraturteori*, Malmö, Gleerups Utbildning AB.
- ULVEN, Tor (2020), *Türelem*, ford. Vajna Ádám, Budapest, 21. század.
- WITOSZEK, Nina (1998), *Norske naturmytologier: fra Edda til økofilosofi*, Oslo, Pax.

Számunk szerzői

BARTHA JUDIT (1971), esztéta, filozófus, irodalomtörténész, az ELTE BTK oktatója. Magyar–filozófia szakon végzett a PTE-n 2000-ben, drámapedagógia szakon a KRE-n 2018-ban. PhD-fokozatát az ELTE Esztétika Doktori Iskolájában szerezte 2006-ban. Disszertációjában Søren Kierkegaard esztétikáját vizsgálta E. T. A. Hoffmann és a német kora romantika vonatkozásában. Kutatási területei: a német romantika filozófiája, a romantikus, a posztmodern és a kortárs művészetek közti kapcsolatok, különös tekintettel a szerzőség, a töredékesség, a komikum, a fantasztikum és a gótika jelenségeire. Társszerzős és társszerkesztett művei mellett önálló kötete *A szerző árnyképe: Romantikus költőmítosz Kierkegaard és E. T. A. Hoffmann alkotásesztétikájában* címmel jelent meg (Budapest, 2008).
E-mail: bartha.judit@btk.elte.hu

DOMSA Zsófia (1975), irodalomtörténész, műfordító, az ELTE BTK Skandináv Nyelvek és Irodalmak Tanszékének adjunktusa, a Skandinavisztika doktori program témavezető oktatója. Doktori disszertációját *Jon Fosse korai drámáiról* (2009) írta. Kutatási területe a modern skandináv irodalom, a norvég színháztörténet, valamint az óészaki irodalom. Tanulmányokat írt Hamsun drámáiról és novelláiról, a középkori norvég balladaköltészetéről, a kortárs norvég dráma és próza irányzatairól, a skandináv autofikcióról, a skandináv krimiről és tényprózáról. Legújabban megjelent tanulmányai: *Knut Hamsuns Sult på scenen* in «Nordlit» n. 47, 2020 187–202, Kultúra- és információközvetítés norvég módra : a ténypróza társadalomformáló szerepe. In *Információközvetítés és közösségépítés – multifunkciós könyvtári hálózatok*, ELTE Bölcsészettudományi Kar Könyvtár- és Információ-tudományi Intézet, 2020, 55–63, Viking kori emlékek pogány és keresztény vonatkozásai nyelvtudományi és kultúrtörténeti megközelítésben. *Filológiai Közlöny* n. 65, IV. 2019, 7–22.
E-mail: domsa.zsofia@btk.elte.hu

FÜLÖP József (1979) német (Károli Gáspár Református Egyetem) és esztétika (ELTE) szakon végzett. Egyetemi adjunktus a KRE BTK-n. Az Orpheus Noster szerkesztője. Óraadó oktató a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszékén. Irodalom- és filmtörténettel, esztétikával és műfordítással (német, angol és spanyol nyelvből) egyaránt foglalkozik. Szerkesztőként is tevékeny, két legutóbbi kötete: *Marie Luise von Kaschnitz: Ádám és Éva – válogatott elbeszélések* (KRE–LHarmattan, 2020), *Karl Löwith: Kelet és Nyugat* (KRE–Gondolat, 2020).

GERA Judit (1954), a Budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Néderlandisztika Tanszékének emeritus professzora. Kutatási területei: a modern holland nyelvű irodalom, posztkoloniális és genderelméletek, kulturális transzfer. Műfordítói életművéért 2001-ben megkapta a legjelentősebb hollandiai műfordítói elismerést, a Martinus Nijhoff-díjat. A. Agnes Sneller szerzőtársával 2010-ben publikálta *Inleiding in de literatuurgeschiedenis voor de internationale neerlandistiek* (Hilversum: Verloren) [Bevezetés az irodalomtörténetbe a nemzetközi néderlandisztika számára] című könyvét. 2016-ban jelent meg *Structures of Subjugation in Dutch Literature* (Oxford: Legenda) című monográfiája. Jelenleg Daróczy Anikóval, Pusztai Gáborral és Réthelyi Orsolyával együtt egy magyar nyelvű holland irodalomtörténeten dolgozik, melyben különös hangsúly helyeződik a holland, flamand és magyar kulturális és irodalmi kapcsolatokra. E-mail: gerajudit@gmail.com

GERGYE László (1960) az ELTE BTK XVIII–XIX. Századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének docense. Fő kutatási területe a 19. századi magyar és skandináv irodalom. Legutóbbi könyve: *A dán regény aranykora* (Budapest, Universitas, 2015).

E-mail: dr.gergye@freemail.hu

HORVÁTH Géza (1956), irodalomtörténész, germanista, műfordító, a KRE BTK dékánja, a KRE BTK Német és Holland Nyelvű Kultúrák Intézetének vezetője. 1980-ban végzett az ELTE-n magyar–német szakon, ezt követően az ELTE-n tolmács- és szakfordító képzést szerzett. 1980–1998: a budapesti Eötvös József Collegium tanára, majd igazgatóhelyettese, a Deutsches Seminar alapítója, 1995–2001: az Osiris Kiadó felsőoktatási igazgatója, 2005–2013: az SZTE BTK Germán Filológiai Intézet vezetője, 2010–2016: az SZTE BTK Germán Filológiai Intézet Irodalomtudományi tanszékének vezetője. Tanulmányokat írt Hermann Hesséről, Thomas Mannról, E. T. A. Hoffmannról, Goethéről, Heinrich von Kleistről, Friedrich Nietzsche-ről. Önálló kötetei: *Wege der deutschen Innerlich-*

keit, Osiris, 2001; *A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból*, Gondolat, 2007; *A Magyar Hermann-Hesse-életműsorozat* szerkesztője, fordítója, Cartaphilus, 1994–2013, Helikon, 2013–. Fontosabb fordított szerzők: Hermann Hesse, Friedrich Nietzsche, Friedrich Dürrenmatt, Ludwig Tieck, Georg Klein.

MAROSÁN Bence (1978) a Budapesti Gazdasági Egyetem adjunktusa. Fő kutatási területe a fenomenológia filozófiája, azon belül Husserl életműve. Angol, német és francia nyelven publikál. Legutóbbi magyar nyelvű könyvei: 2017: *Kontextus és fenomén I. Igazság, evidencia és tapasztalat Edmund Husserl munkásságában*. Budapest: L'Harmattan Kiadó. 2020: *Kontextus és fenomén II. Az igazság problémája az időtudat és a keletkezés husserli filozófiájában*.

E-mail: marosan.bencepeter@uni-bge.hu

MASÁT, András (1947) az ELTE Skandináv Nyelvek és Irodalmak Tanszéke professzor emeritusa, a skandinavisztikai doktori iskola programvezetője. Fő kutatási területe a 19. és 20. századi skandináv irodalom, azon belül elsősorban a két nyelvi változatra épülő norvég próza fejlődési állomásai, a nemzetépítés irodalma. Legutóbb szerkesztője (és tanulmányírója) volt az *Irodalmi szövegek és politikai szerepek. A Hamsun-jelenség* című tanulmánykötetnek (Gondolat Kiadó, Budapest 2011). Társszerkesztője a *Filológiai Közöny* 2019/4-es skandináv (svéd és dán) számának és szerkesztője a norvég számnak (megj. alatt).

E-mail: masat.andras@gmail.com

MIHÁLY Csilla (1966) a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: a német expresszionizmus irodalma, Franz Kafka életműve, interpretációelmélet és -módszertan. Legutóbbi publikációi: *Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzähltheater* (Wien, Praesens Verlag, 2015) és Detlef HABERLAND – Csilla MIHÁLY – Magdolna OROSZ (Hg.): *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg* (Wien, Praesens Verlag, 2019).

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 könyvei: *Erzählen – Identität – Erinnerung. Studien zur deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1890–1935* (Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2016); *Nyelv – emlékezet – elbeszélés*.

A századforduló bécsi és budapesti modernsége az irodalomban (Budapest, Gondolat Kiadó, 2019); (szerk. Detlef Haberlanddal és Mihály Csillával közösen) *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg. Exemplarische Analysen* (Wien, Praesens Verlag, 2019).

E-mail: magdolna.orosz@gmail.com

RITZ Szilvia (1971) a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének

docense. Kutatási területei: a századfordulós és kortárs osztrák irodalom, az identitáskutatás, az autobiográfia-kutatás. Legutóbbi publikációi: *Die wachsenden Ringe des Lebens. Identitätskonstruktionen in der österreichischen Literatur* (Wien, Praesens Verlag, 2017) és Roland INNERHOFER – Szilvia RITZ (Hg.): *„Sehnsucht nach dem Leben“*. *Tradition und Innovation im Werk Hugo von Hofmannsthals* (Wien, Praesens Verlag, 2021).

E-mail: szilvia.ritz@gmail.com

Soós Anita (1971), irodalomtörténész és műfordító, az ELTE BTK Skandináv Nyelvek és Irodalmak Tanszékének adjunktusa, a Skandinavisztika doktori program témavezető oktatója. Fő kutatási területe a dán romantika irodalma, valamint a 20–21. századi dán prózairodalom és irodalomelmélet. Könyvet írt Søren Kierkegaard-ról (*„Ha egy arcot sokáig és figyelmesen szemlélünk...”*, 2002). Legutóbbi írásai a dán fantasztikus irodalommal, illetve Karen Blixen szövegalkotó eljárásaival és sorsértelmezésével foglalkoznak. Többek között Søren Kierkegaard írásait, Anne Lise Marstrand-Jørgensen, Kim Leine és Ida Jessen regényeit fordította magyarra.

E-mail: soos.anita@btk.elte.hu