

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 egységesen 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 térből, 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. kísérvőivel az utcára 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 teatrális 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 ismétléssztruktúrák Franz Kafka „A per” című regényében, *Filológiai Közlöny* 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.