

Károli
Könyvek

Tanulmánykötet

Horváth Géza

A lehetségestől a valóságosig

Tanulmányok a német irodalom, kultúra és a műfordítás köréből



KÁROLI GÁSPÁR
REFORMÁTUS EGYETEM

L'Harmattan

Ez a mű a Creative Commons Nevezd meg! - Ne add el! - Így add tovább! 4.0 Nemzetközi Licenc feltételeinek megfelelően felhasználható.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



A lehetségestől a valóságosig. Tanulmányok a német irodalom, kultúra és a műfordítás köréből

From the Possible to the Real. Studies in German literature, culture and literary translation

Horváth Géza

<https://orcid.org/0009-0005-7140-2976>

Szerkesztette Fülöp József és Czeglédy Anita

<https://orcid.org/0009-0005-7140-2976>, <https://orcid.org/0009-0004-1835-1404>

Irodalomtörténet / History of literature (13020)

német irodalom, műfordítás, filozófia

German literature, literary translation, philosophy

ISBN 978-963-646-339-7 (pdf)

DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-414-974-7>

Open Access

<https://openaccess.hu/>

Horváth Géza

A LEHETSÉGESTŐL
A VALÓSÁGOSIG



Károli Könyvek
tanulmánykötet

Sorozatszerkesztő: Sepsi Enikő

A szerkesztőbizottság tagjai:

Boros Gábor, Bozsonyi Károly, Csanády Márton,
Fabiny Tibor, Furkó Péter, Homicskó Árpád, Horváth Géza,
Kendeffy Gábor, Kocsev Miklós, Mészáros József,
Miskolczi-Bodnár Péter, Pap Ferenc

Horváth Géza

A LEHETSÉGESTŐL A VALÓSÁGOSIG

*Tanulmányok a német irodalom, kultúra
és a műfordítás köréből*



Szerkesztette: Fülöp József és Szentpétery-Czeglédy Anita

Károli Gáspár Református Egyetem • L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2022

© Horváth Géza, 2022
© Károli Gáspár Református Egyetem, 2022
© L'Harmattan Kiadó, 2022

Lektorálta: Szabó András

A borító Caspar David Friedrich *Az élet lépcsőfokai* (1835 körül)
című festménye felhasználásával készült.

ISBN 978-963-414-947-7
ISSN 2062-9850
DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-414-947-7>

Felelős kiadó: Gyenes Ádám, a L'Harmattan Kiadó igazgatója és Trócsányi László,
a KRE rektora
Károli Gáspár Református Egyetem
1091 Budapest, Kálvin tér 9.
Telefon: 455-9060

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:

L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: +36-1-267-5979
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

L'Harmattan France
5-7 rue de l'École Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20
diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 Torino
Tél: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
harmattan.italia@agora.it

TARTALOMJEGYZÉK



Előszó	7

Irodalom – kultúra

Johann Wolfgang von Goethe: <i>Az ifjú Werther szenvedései</i> . A menekülés dimenziói	11
Elvágódás és/vagy honvágy a német romantikában	39
„A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis.” Novalis szeretetfelfogása a regények regényében, a <i>Heinrich von Ofterdingen</i> című regénytöredékben	47
Heinrich von Kleist világa, avagy a tudat zsákutcája	58
E. T. A. Hoffmann: <i>Az ördög bájitala</i> . Medardus barát megkísértése, avagy egy tudathasadásos őrült szexuálpatólógiai kicsapongásai a szent és a profán harcának tükrében	70
Friedrich Nietzsche gondolkodásának főbb állomásai	83
Friedrich Nietzsche: <i>Ecce homo</i> , avagy hogyan válik az (isten)ember (Nietzsche–Dionüosz) azzá, ami	96
Nietzsche és a globalizáció	103
Thomas Mann: <i>Halál Velencében, avagy a Nyugat alkonya</i>	113
„A világ erotikus koncepciója.” Gondolatok Thomas Mann Schopenhauer- képéhez, kitekintéssel Wagnerre és Mann <i>Trisztán</i> című novellájára	125
Thomas Mann: <i>Doktor Faustus</i> . A pusztulás dimenziói	132
Hermann Hesse: <i>Klein és Wagner</i> . Skizofrénia és öngyilkosság, avagy a kettéhasadt világ és az egész – kitekintéssel Schopenhauerre	166
A szövegvilág szerkezete és jelentése Hermann Hesse <i>A pusztai farkas</i> című művében	175

TARTALOMJEGYZÉK

A goethei fejlődéelmélet továbbélése Hermann Hesse életművében	191
Hermann Hesse: <i>Az üveggyöngyjáték</i> . Egy életmű csúcsa	200
A korunkban lappangó morális értékekről és az abszolút morális értékek letéteményeseiről Friedrich Dürrenmatt bűnügyi írásaiban, avagy miért nem lehet tragédiát írni a 20. században?	225

Műfordítás

A műfordításról dióhéjban. Gondolatok és gyakorlati példák a műfordítás oktathatósága kapcsán	237
Luther bibliafordítása(i) és hatása az újfelnémet nyelv kialakulására	249
Gondolatok Nietzsche szövegeinek (újra)fordításairól	273
Babits Mihály <i>Esti kérdés</i> című költeményének német fordításairól	284

Kisebb, esszéisztikus tanulmányok, utószók és recenziók

<i>Az éjjeliedénytől Az arany virágcserepig</i>	307
Eduard Mörike: „Horatius és egy finom sváb asszony fia”	313
<i>Assisi Ferenc</i> – Isten dalnoka	318
<i>Gertrud</i> . Egy muzsikusz-regény	322
<i>Roßhalde</i> . Egy művészházasság kudarca	326
<i>Demian</i> . Egy ismeretlen szerző műve, avagy költői kísérlet az újrakezdésre	331
<i>Klingsor utolsó nyara</i>	337
<i>Sziddhártha</i> . Keleti bölcsesség nyugati szemmel	341
<i>Narziss</i> , avagy az Anyához vezető út	346
Egy költő magánvallomásai. Rilke levelei magyarul	352
A tanulmányok első megjelenési helyei	361
Névmutató	365

ELŐSZÓ

A lehetségestől a valóságosig című kötet több mint egy negyedszázad tanulmányaiból válogat: harminc év harminc írását gyűjti egybe. Az írások – egy kivételével – már megjelentek nyomtatásban. Több írás napvilágot látott többször is – folyóiratban, tanulmánykötetben. Vannak olyanok is, melyeket eredetileg németül írtam és adtam közre. A kötet három részből áll, az írások nem a megjelenések időrendjében, hanem tematikusan követik egymást. Az első (*Irodalom – kultúra*) és második (*Műfordítás*) rész ún. „tudományos igényű” (megfelelő apparátussal ellátott) tanulmányokat közöl. Az első rész Goethe ifjúkori regényének vizsgálatával kezdődik, és a német romantikával (Novalis, Kleist, Hoffmann), majd Friedrich Nietzschevel foglalkozó írásokon át – aki óriási hatást gyakorolt többek között az őt követő tanulmányokban felelevenített Thomas Mann és Hermann Hesse írásművészetére – egy összegző Dürrenmatt-tanulmánnyal végződik.

A második rész a műfordítás kérdéseivel foglalkozik: egy általános bevezető tanulmányt Luther bibliafordításaival, majd Nietzsche magyar fordításainak nehézségeivel, végül Babits *Esti kérdés* című versének német fordításaival foglalkozó írások egészítenek ki.

A harmadik rész (*Kisebb, esszéisztikus tanulmányok, utószók és recenziók*) úgynevezett „közérdekű” írásokat közöl. Ezek egy része a magyar Hermann Hesse-életműsorozat egyes köteteihez írt utószókból válogat. Ezek a kötetek a Cartaphilus, majd a Helikon Kiadó gondozásában jelentek meg. Az életmű szövegeit magam válogattam, gondoztam, szerkesztettem, részben fordítottam, és mindegyikhez rövidebb-hosszabb utószót is írtam. Ezekben az írásokban nem adom meg az idézetek helyeit, és egyéb adatokat is csak ritkán közlök. A kötet összes tanulmányában szereplő idézeteket – ahol nem jeleztem másként – saját fordításomban közlöm. A régebbi írásokban szereplő idézeteket az akkor elérhető, azóta már újabb fordításokban is megjelent kiadások alapján használom. Ahol a téma megköveteli, megadom az adott idézett mű újabb fordítását, helyenként használom is azt.

Egy tanulmánykötet szerkesztése nem könnyű feladat, különösen, ha különböző időben, egy-egy szerzővel, műveivel foglalkozó témában megjelent írásokról van szó, mert gyakran előfordulhatnak ismétlődések, melyek az adott szövegben indokoltak, hiszen alapvető gondolatokat közölnek, melyek rövidebb-hosszabb változatban különböző tanulmányokban többször is előfordulhatnak. Mivel több írás foglalkozik például Thomas Mann-nal és Hermann Hessével – és velük kapcsolatban Arisztotelésszel, Arthur Schopenhauerrel, Friedrich Nietzschével –, elkerülhetetlen, hogy olyan fogalmak, mint pl. *entelecheia*, *principium individuationis*, *deutsche Innerlichkeit*, *apollóni-dionüszoszi princípium*, *történetietlen*, *történeti*, *történetfeletti perspektíva* vagy a hessei szövegek cselekményszerkezetét meghatározó funkciók, mint a *bipolaritás*, *körforgás*, *spirális fejlődés*, *Egység*, *lélekvezető* stb. más-más szövegkörnyezetben újra és újra felbukkannak. Az ismétléseket úgy igyekeztem részben kiküszöbölni, hogy lábjegyzetben utalok arra vagy azokra a szöveghelyekre, ahol az adott kérdéssel részletesebben foglalkozom, vagy meghagytam őket, mert a hivatkozás megtörné vagy érthetatlenné tenné az adott szövegrészt. Másrészt feltételezem, hogy az olvasó – főleg, mivel tanulmányokról, még ha részben egymással kapcsolatban álló írásokról is van szó – nem kíván egyszerre megbirkózni az egész kötettel a kezdetektől a végéig, hanem érdeklődése szerint válogat az írások között, ezért a gyakori hivatkozások utalásai könnyen elvehetné kedvét akár egyetlen tanulmány alapos elolvasásától is. Egyes tanulmányokat az ismétlések kezelésén túl kisebb mértékben megváltoztattam az első megjelenés szövegéhez képest.

A tanulmánykötet ötlete oktatótársaimtól, a Károli Gáspár Református Egyetem Német Nyelv és Irodalom Tanszék oktatóitól származik, akik hatvanötödik születésnapomra kívántak meglepetéssel szolgálni. Végül úgy döntöttek, hogy a legmegfelelőbb változat egy válogatás korábbi írásaimból. A terv megvalósításához azonban kénytelenek voltak bevonni engem is, így a meglepetés meglepetés volt ugyan, de hosszas szerkesztési munkákat követelt. Nekik köszönöm a kötet létrejöttét, és hálával tartozom támogatásukért, különösen Szentpétery-Czeglédy Anita tanszékvezető asszonynak és Fülöp Józsefnek, aki a kötet szerkesztési munkálatait magára vállalta.

Budapest, 2022. július 26.

IRODALOM – KULTÚRA

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: AZ IFJÚ WERTHER SZENVEDÉSEI

A menekülés dimenziói



Persze, hogy csak vándor vagyok, zarándok e földön!
Goethe

Goethe 1774-ben megjelent, majd 1787-ben átdolgozott levélregényét, mely az irodalomtudomány egybehangzó véleménye szerint először emeli a német irodalmat európai, illetve világirodalmi szintre, magyarra is sokan fordították napjainkig. Először, viszonylag későn, Kissolymosi Simó Károly átültetésében jelent meg *Az ifjú Werther gyötrelmei Göthéből* címmel 1823-ban, igaz, Kazinczy is érdeklődött az általa tisztelt német mester érzelmes regénye iránt, de csupán néhány oldalt fordított le belőle 1790-ben.¹ 1827-ben Koszta József *Az ifjú Werther gyötrelmei levelekben* címmel jelentette meg, majd 1864-ben Bajza Jenő fordításában *Az ifjú Werther keservei* címmel olvashatta a magyar közönség. 1922-ben Benedek Marcell tolmácsolásában látott napvilágot *Az ifjú Werther keservei* címmel, és alig egy évvel később Wildner Ödön *Az ifjú Werther szenvedései* címmel máris újra megjelentette. Ezeket a kiadásokat követték Szabó Lőrinc *Werther szerelme és halála* (1935) és végül Bor Ambrus *Az ifjú Werther szenvedései* (1995) című magyarításai. 2015-ben jelent meg először nyomtatásban a Werther-regény első magyar fordítása forráskiadásban *Az ifjú Werther gyötrelmei* címen Bölöni Farkas tolmácsolásában, Simon-Szabó Ágnes szerkesztésében és tanulmányával.²

E szép számú fordítás igazolja a *Werther* hazai sikerét, másrészt felvet egy számunkra sokkal fontosabb kérdést: a fordításban mint értelmezésben

¹ Vö. Gergye László: Kazinczy Ferenc kiadatlan Werther-fordítása, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 98. évf., 1994/3, 411–419. epa.oszk.hu/00000/00001/00379/pdf/itk_EPA00001_1994_03_411-419.pdf (Letöltés: 2022. augusztus 23.)

² Johann Wolfgang Goethe: *Az ifjú Werther Gyötrelmei*. Forráskiadás, ford. Bölöni Farkas Sándor, sajtó alá rend., tan. Simon-Szabó Ágnes, Budapest, Reciti, 2015 (ReTextum).

leselkedő veszélyt. Az eredeti két változat címe *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) és *Die Leiden des jungen Werther* (1787) csupán a személynév birtokragjának megváltoztatásában különbözik. A fordítások során a főhős neve az egyes korok ortográfiai szokásának megfelelően változott. A birtokos szerkezetű cím birtokát (*Leiden*) azonban többféleképpen fordították: *gyötrelmei*, *keservei*, *szenvedései* – Szabó Lőrinc nemes egyszerűséggel kikerülte a kényes címet, és értelmezte a művet: *Werther szerelme és halála*. De mit is jelent valójában az eredeti cím, és mennyiben hordozza a mű jelentését? A német *leiden* főnévi igenév, melyből a *Leiden* főnév származik, a mai nyelvhasználatban szenvedést (*passio*) jelent (*dulden*, *ertragen*, *Schmerz*, *Kummer empfinden* stb.), ám eredetileg az utazásra, a helyváltoztatásra vonatkozott, és etimológiai szempontból semmi köze a *Leid* (szenvedés) főnévhez, bár az idők során jelentése igazodott hozzá, sőt a 17. században ebből képezték tovább a *Leidenschaft* (szenvedély) főnevet a francia *passion* helyettesítésére. A szó „megy”, „utazik” jelentése a középkor során bővült egyfajta passióvá, amikor is az ember életét „átmeneti útként” értelmezték e földi siralomvölgyön át.³ A Grimm-szótár szerint a távoli idegenbe vivő, főképp hajón megtett út okozta rosszullet, tűrés és ezzel kapcsolatban a honvágy érzése alakította a jelentést.⁴ A jelentésmódosulás eredete az évszázadok során elhomályosult, de joggal feltételezhetjük, hogy Goethe művében még szervesen összefonódik az eredeti jelentés a későbbiekkel, mivel – mint látni fogjuk – a mű alapmotívumát az „utazás” (*Reise*) képezi, és az utazás mint állandó helyváltoztatás és vágyakozás az úgynevezett német *Innerlichkeit* problematikájára utal.

„Attól tartok, a lehetetlenség fűti annyira a vágyát, a lehetetlenség, hogy a magáévá tegyen”⁵ – veti Lotte Werther szemére a regény második részében, és ezzel rámutat a hős szenvedéseinek valódi okára. Ennek a gondolatnak a tisztázásához először is bemutatjuk a mű szerkezeti tagolódását, majd különböző idősíkjaikat.

A regény két nagy részből áll: az első és a második könyvből, és e két könyv az alapvető motivikus ismétlődéseket tekintve – mint például „boldogság”, „gyönyör”, „teljesség érzése”, „élet és bezártság”, illetve „boldogtalanság”, „hiányérzet”, „halál és szabadság” – ellentétes korrespondenciában áll egymással.

³ Vö. *Der große Duden 7, Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 2. völlig neu bearb. und erweit. Mannheim–Wien–Zürich, 1989.

⁴ Vö. Jacob Grimm – Wilhelm Grimm (Hg.): *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, S. Hirzel, 1854–1971.

⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Werther szerelme és halála*, ford. Szabó Lőrinc, in Györffy Miklós (szerk.): *Goethe: Szépprózai művek*, Budapest, Európa, 1983, 7–131, itt 109.

A REGÉNY SZERKEZETI FELÉPÍTÉSE

Az első könyv három részre osztható:

Első könyv, első rész. A regény legelső, meghatározó mondata öt különböző magyar fordításban a következőképpen hangzik: „Be örülök, hogy eljöttem!” (Kazinczy Ferenc). „Miolta töletek elváltam egészen derültebb vagyok” (Bölöni Farkas Sándor). „Olly vidám, felderült lettem, miolta tőled távol vagyok” (Kissolymosi Simó Károly). „Mennyire örülök, hogy eljöttem!” (Szabó Lőrinc). „Boldog vagyok, hogy eljöttem hazulról!” (Bor Ambrus) Már a kezdőmondat: „Wie froh bin ich, daß ich weg bin!” felveti a mű egyik legfontosabb motívumát, a „menekülés” gondolatát, és ezáltal közvetlen kapcsolatot teremt a befejezés mozzanatával, Werther halálával. A német *weg* adverbium ugyanis eltávolodást jelent egy bizonyos helytől, kezdetben – és erre utal az első mondat is – attól a Werther számára gyűlöletes várostól, melybe az anya Werther apjának korai halála után a szeretett szülővárost elhagyta, „hogy bezárkózzék mostani kibírhatatlan városába”.⁶ A végkifejletre utalva pedig az élettől való eltávolodást jelenti. Az eltávolodás egyúttal az úton levésre, a szakadatlan bolyongásra, a hős megnyugvásra, boldogságra és üdvözülésre irányuló vágyakozására is utal. A mű elején – pontosabban az előtörténetben – Werther anyja megbízatásából utazik el lakhelyéről bizonyos örökösödési ügyben, és érkezik meg ugyancsak egy el-lenszenves városba. Ez a megbízás azonban pusztán kiváltó okot jelent Werthernek, hogy újrakezdje életét: „Meg fogok, drága barátom, ígérem, meg fogok javulni, nem rágódok örökké azon a kis bajon, amivel a sors az utunkba áll; fogom élvezni a jelent, és ami elmúlt, legyen számomra elmúlt”⁷ – közli a hős még mindig az első levélben, 1771. május 4-én. Hamarosan felfedez azonban egy idillikus helyet, *Wahlheimot* (ami választott hazát, otthont jelent), és itt az ifjúság, az újjászületés évszakában gyógyírt talál beteg szívére és nyugalmat túlcsoordulni vágyó lelkületének. *Wahlheim* egyszerű, vidéki lakosságának, különösen a gyerekeknek korlátozott-naiv, idilli boldogságát Werther összekapcsolja a távoli múlt, az *Ószövetség* és Homérosz patriarchális eszméinek idealizált világával. E lát-szatidill mögött azonban kezdettől fogva ott kísért a kételkedés ebben a boldogságban: „halálos betegség” (*Krankheit zum Tode*) lappang hősünkben, ami végül legyűri és elragadja. Werther tudja ezt, amikor így ír: „És aztán bármilyen korlátok közt él [az ember, aki alázatos lélekkel felismeri az élet végcélját], mindig ott őrzi szívében a szabadság édes érzését és azt, hogy elhagyhatja ezt a börtönt [az életet], amikor akarja.”⁸

⁶ Uo., 78.

⁷ Uo., 9.

⁸ Uo., 16.

Röviden tehát a jelenkor Wahlheimja (az egyszerű emberek és a gyerekek) és az eszményített múlt (*Biblia* és Homérosz) bölcsődal, gyógyír és fájdalomcsillapító Werther szívének. Elegendő utalnunk Werther wahlheimi kizárólagos olvasmányára, Homérosz *Odüsszeiájára*, hogy rámutassunk e szemlátomást paradicsomi állapot idillikus, voltaképpen azonban ambivalens jellegére, mellyel Werther csupán ámtja és becsapja magát. Igaz ugyan, hogy a második könyvben *Osszián* kiszorítja Werther szívéből Odüsszeuszt, akit Poszeidón ítelt hosszú bolyongásra, hogy aztán végül visszataláljon hazájába, és hűséges felesége oldalán újra elfoglalja uralkodói székét. Werther Homérosz-olvasmánya azonban nem csupán a patriarchális eszmét eleveníti fel, hanem a vándorlás és a kiindulóponthoz való visszatéréssel visszaszerzett boldogság motívumát is.

WERTHER HOMÉROSZ-OLVASMÁNYA

Ha jobban megvizsgáljuk azokat a szövegrészeket, amelyekben Werther nemcsak Homéroszt, a szerzőt vagy hősét, Ulisseszt említi, hanem az eposz konkrét szöveghelyeire is utal, feltűnik, hogy a patriarchális szcenárium békés-naiv idillje mögött a bolyongás, az állandó úton levés motívuma, valamint a halál sejtelme is megjelenik. Az első könyv Homéroszra különböző szövegkörnyezetben négyyszer, a második könyv háromszor utal: „[...] bölcsődal kell nekem, és azt bőségesen megtalálom Homéroszomban”⁹ – szerepel a május 13-i levélben. Homérosz itt még az újrakezdés és az üde, friss évszak korai stádiumában a szöveg szerkezeti koncepciójának megfelelően gyógyír Werther nyughatatlan és beteg gyermeki szívére, amely „bánat” és „kicsapongás”, „édes melankólia” és „rontó szenvedély” között hánýkódik. Werther tehát kezdettől fogva tudja, hogy zavarodott lelkülete szenvedés és gyönyör közt ingadozik, és mindkét szélsőséges állapot halálos veszélyt jelent számára, ahogyan azt Albertnek el is magyarázza. A második utalás Homéroszra az újonnan felfedezett wahlheimi Paradicsomban érzett önelégültségről tanúskodik: „Ily meghitt, otthonos helyet még nem sokat találtam, és odavittem asztalomat a kocsmából, meg a székemet, ott iszom a kávémat, és olvasom Homéroszomat”¹⁰ – tudósít Werther május 26-án, vagyis még mindig tavaszi hangulatban, melyben átadja magát Wahlheim korlátozott világának és a naiv boldogságnak, s szemlátomást elégedett és boldog is ebben a légkörben. E levél végén azonban forró vágyat érez, hogy kiárasztassa

⁹ Uo., 12.

¹⁰ Uo., 16–17.

lángelméjének folyamát, vagyis türelmetlenül és nyughatatlanul epekedik a szabadságra és a teljességre.

Ha reggel, napfelkeltekor kimegyek Wahlheimomba, és ott a konyhakertben saját kezemmel megszedem a cukorborsót, s leülök, és kifejtem, miközben Homéroszt olvasom; ha aztán a kis konyhában lábast keresek, kikenem jól vajjal, s tűzre állítom a borsót, befödöm és odaülök melléje, hogy néha megkavarjam: ilyenkor megelevenedik előtttem a kép, hogy miképpen vágják le, vagdalják szét és sütik meg az ökröket és disznókat Pénélopé arcátlan kéréi. Semmi sem tud oly csendes, igaz boldogsággal eltölteni, mint a patriarchális élet mozzanatai, melyeket hál' istennek szenvedés nélkül szőhetek be az életmódomba.¹¹

– így lelkesedik Werther június 21-én. A látszólag spontán, valójában azonban kényszeredett párhuzam a kispolgári-édes borsóleves, melynek elkészítését Werther meglehetősen részletesen ábrázolja, és a Pénélopé kéréi orgiasztikus lakomája között megnyugtatja ugyan Werthert, de hangsúlyozza a múlt és a jelen között tátongó szakadékot is, és ezt az ellentétet komikus-groteszk hatásúvá fokozza. Ha figyelembe vesszük az egész levelet, láthatóvá válik, hogy itt is a nyugodt, boldog, ám korlátozott földi lét és az emberi vágy – „amely terjeszkedésre, új felfedezésekre űzi”¹² – közötti feszültségről van szó. Werther az *Odüsszeia* második és huszadik énekére utal, amikor is Odüsszeusz álruhában hazatér, a kérők lakomáznak, és Pallasz Athéné hatására féktelen kacagásba törnek ki, ám „véres húsokat ettek, mindnek a két szeme könnyel / telt meg egészen, a lelkük már sejtette a sírást”.¹³

Erre a szövegrészre nem a csöndes, patriarchális miliő jellemző, mellyel Werther próbálja ámitani önmagát és a befogadót, hanem ez már a fennhéjázó kérők féktelen és mámoros lakomájára történt utalás révén a halálra figyelmeztet. Werther itt saját, jelenbéli látszatidilljét az ugyancsak látszatidillé stilizált homéroszi múlttal akarja összekapcsolni. Ezt a természeti szcenárium is alátámasztja: a június végi „reggel” és „napfelkelte”, miközben a szöveg intenciója egyértelműen a nyugalom szép látszata mögött lappangó halálos veszélyre figyelmeztet.

„Két tizenkettedrét könyvecske volt mellette, a legkisebb, Wettstein-féle Homérosz, az a kiadás, amelyet már oly rég szerettem volna, hogy ne az Ernesti-félet kelljen cipelnem sétáimra”,¹⁴ írja Werther augusztus 28-án barátjának. Lotte

¹¹ Uo., 32.

¹² Uo.

¹³ Homérosz: *Odüsszeia*, ford. Devecseri Gábor, Budapest, Európa, 1957, 278.

¹⁴ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 58.

és Albert születésnap ajándéka, a kis csomag egy halványpiros szalaggal átkötve, amely Lottének arról a ruhájáról való, melyet akkor viselt, amikor Werther megismerte, valamint a kis Homérosz-kiadás késő és elhibázott ajándéknak tűnik, mert Werther ekkor már – születésnapján, ami az ellentétet még inkább hangsúlyozza születés és halál között – halálosan beteg: „[...] ha betegségem gyógyítható volna, ezek az emberek meggyógyítanának”.¹⁵

A második könyvben Werther eleinte menekül Homéroszhoz: vigaszt és megnyugvást keres nála: „Csendesen kihúzódtam az előkelő társaságból, távoztam, beültem egy kabrioletbba, és M...-be hajtattam, hogy ott a dombtetőről nézzem a naplementét, és közben elolvassam Homéroszomban azt a gyönyörű éneket, hogy hogyan vendégli meg Ulisszeszt a derék kondás.”¹⁶ Ez a szövegrész pandantja a június 21-i jelenetnek, amikor Werther borsólevest főz magának. A nemesi társaságból menekülő, megsértett és megalázott Werther az *Odüsszeia* békés és nyugtató epizódjával vigasztalja magát, ám az összkép: Werther megsebzett szíve, a természeti szcenárium (a naplemente), valamint a hős lokális pozíciója (Werther egy dombról, tehát felülről szemléli a lemenő napot) általában a bukársra utalnak, és hangsúlyozzák Werther közelgő hanyatlását is.

„Ha Ulisszesz a mérhetetlen tengerről és a végtelen földről beszél, a szava olyan igaz, emberi, bensőséges, szűk és titokzatos”¹⁷ – így kesereg Werther május 9-én. A melankolikus Werther szemszögéből, aki akarata ellenére a „modern ember” képviselőjévé válik, és akit gyermekkorától iskolás tudással tömtek tele és „neveltek félre” (*verbildet*), és akit pozitív és halott, kognitív összegyűjtött ismeretei paradox módon egyre inkább korlátok közé szorítanak, és megfosztanak végtelen képzelőerejétől, Ulisszesz mint naiv és tudatlan természeti lény helyi, időbeli és észbeli korlátozottsága ellenére, végtelen képzelőerejének köszönhetően az emberiség igaz, ám elveszített gyermeki boldog létének isteni képviselőjeként jelenik meg.¹⁸

Homérosz utoljára Ossziánal együtt fordul elő: „Osszián kiszorította szívemből Homéroszt”¹⁹ – jegyzi meg Werther október 12-én. E kijelentés egyértelműen

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo., 74.

¹⁷ Uo., 79.

¹⁸ Vö. Helmut Koopmann: Warum bringt sich Werther um?, in *„Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen”. Festschrift für Manfred Windfuhr zum 60. Geburtstag*, hg. v. Gertrude Cape et al., Köln–Wien, 1990, 29–50. Koopmann tézise szerint Werther világfájdalomtól szenved, és a modern ember előfutárát látja benne, aki a 19. században egyre gyakrabban felbukkan, és aki magányra van ítélve. Szenvedés, szorongás és unalom az érzékeny, aszociális modern ember leggyakoribb kórtünetei. Koopmann Werthert „a tizenennyolcadik század magába forduló pusztai farkasának” tartja (uo., 44.). Werther kórtünetét tekintve egyetérthetünk Koopmann-nal, ám ennek okát, nevezetesen Werther „társadalmi elszigetelődését” már nem fogadhatjuk el.

¹⁹ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 88.

utal a Werther szemléletmódjában bekövetkezett változásra. Az egész levél egy hatalmas panasz Macpherson költészetének stílusában. A hányattatott életű, de végül a házi nyugalmat megeléző, céltudatos, tűrő és ravasz homéroszi hősöz világos, naiv, boldog, mitikusan idealizált, meleg délszaki világát kiszorítja az észak hőseinek és bárdjainak sötét, borongós, hideg, rideg, szomorú, halállehelletű, pszeudomitikus világa.

Első könyv, második rész. Ebben a részben Werther beteg szívét, melyet Wahlheimban kívánt meggyógyítani, Lottéval való találkozása június 16-án alaposan feldúlja. Werther küzd ugyan lelki nyugalmaért, de mindhiába. E részben kerül sor a *deutsche Innerlichkeit* tematizálására is, ami példázatként Werther sorsát hivatott alátámasztani. Werther ebben a részben említi először Ossziánt is, mégpedig Lottéval kapcsolatosan.²⁰ Werther ekkor már tud Lotte vőlegénye, Albert létezéséről, kétszer figyelmeztetik is, hogy Lotte menyasszony, de ő nem törődik a jegyességgel, és géniusza parancsára mindenestől átadja magát a szerelemnek. Werther számára ez a szerelem nyáron (július 13-a és augusztus 8-a között) teljeseedik ki. A tavaszi langymeleg Werther érzéseinek felfokozódásával nyári hőségbe csap át, ami mind Werther lelkiállapotában, mind a természet körforgásában a csúcspontot jelenti.

Első könyv, harmadik rész. Ennek a résznek az elején Albert késő nyári megérkezése megzavarja a látszólagosan boldog szerelmet. Werther ekkor gondol először a menekülésre: „Albert megjött, és én menni fogok.”²¹ Beköszönt az ősz, és a lassanként elhaló természettel Werther kedélyállapota is megváltozik: amíg Werther a mű elején és az előtörténetben a természetet eleven teremtményként, illetve annak a lénynek a példázataként éli meg, „aki magában és a maga erejével mindenenek létrehoz”,²² és arra vágyik, hogy akár csak egyetlen pillanatra is részt vehessen a teremtmény aktusban, és érezhesse keble korlátokba zárt erejében a teremtmény Lény üdvösségének egyetlen cseppjét is, addig az őszi természet az örökön nyitva tátongó sír képévé komorul, és nem lát semmi mást, „csak egy örökké faló, örökké kérődöző szörnyeteget”.²³ Ebben a részben kerül sor arra a híres beszélgetésre is Albert és Werther között, amelyben Werther az öngyilkosság apologetájaként tűnik fel, és a rendkívüli emberre jellemző, halálhoz vezető

²⁰ Osszián említése az első könyvben, amelyben még Homérosz Werther fő olvasmánya, újabb bizonyíték arra, hogy az idillikus hangulat, amelyet Werther magára erőltet Wahlheimban, meglehetősen felületes és törékeny. A látszólagos béke és nyugalom mögött Werther kedélyállapota bármely pillanatban megváltozhat. A két fő rész egymáshoz való viszonyát tekintve fontos megjegyezni, hogy Werther Ossziánt már ekkor összekapcsolja Lottéval, és ezáltal előrevetíti a szeretett nő és a második részben kiteljesedő, halált idéző, borongós hangulat összefonódását.

²¹ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 45.

²² Uo., 56.

²³ Uo., 57.

betegség láttelejét felvázolván az öngyilkosságot az örömök vagy szenvedések végtelenbe utat nyitó, felfokozott formájaként, a rideg tudat korlátainak ledöntéseként, a végtelen teljességében való feloldódásként, az élet börtönéből az örök szabadságba való kitörésként értelmezi. E társalgásban egyértelművé válik a két embertípus közötti különbség: Albert, a normális, korlátok között élő észember, a rendezett és szabályozott világ képviselőjeként poláris gondolkodásával az öngyilkosságot a jó és a rossz erkölcsi fogalmait taglalva a bűn és az örület következményének tartja, míg Werther, a jón és a rosszon felülemelkedett zsenitípus, az abszolútumot és teljességet képviseli. E beszélgetésben nyilvánvalóvá válik e két embertípus nyelvi kommunikációjának lehetetlensége is. A megcsalt és önmagát vízbe fojtó lány példázata ugyancsak Werther sorsát hivatott szemléltetni. Azok az ajándékok pedig – a halványpiros szalag Lotte ruhájáról és a kis Homérosz-kötet, melyeket Werther születésnapjára kap Lottétól és Alberttól, és amelyek a reménytelen közelmúlt keserű emlékképeit idézik fel Wertherben – immár nem szolgálhatják a halálosan beteg hős gyógyulását és lelki üdvét. Ez a rész a szeptember 10-i búcsújelenettel végződik, amely majd a második könyv búcsújelenetében felfokozva megismétlődik.

WERTHER BÚCSÚJA

Werther az első rész búcsújelenete előtti utolsó, feltűnően rövid, csupán négy-soros levelében háromszor is megerősíti szilárd elhatározását, hogy elhagyja a szeretett asszonyt: „El innen.”²⁴ A következő, szeptember 10-i levél tudósít a búcsúról. A német *Abschied* és variánsai, mint például az *Abscheiden*, *Abgeschiednen* kifejezéseknek konkrét és átvitt értelmük is van; először is a szeretett lánytól és vőlegényétől, illetve Lotte elhalt anyjától és azoktól való „búcsút” is jelent, akik már az élettől is „elbúcsúztak” (*Geschiedene*). A konkrét búcsú – és Lotte ekkor még nem is sejti, mire készül Werther, jóllehet a találkozást ő kezdeményezi – összefüggésbe kerül a holtakkal, és ezáltal immanencia és transzcendencia között is kapcsolat jön létre.

A levél első bekezdése bizonyítja, hogy Werther határozottan eltökélte, soha többé nem látja viszont Lottét: „Nem fogom többé viszontlátni.”²⁵ A természeti szcenárium itt is fontos szerepet játszik. Werther a búcsú helyszínét, a gesztenyes fasort először egy déli órán, vagyis a nap és boldogsága csúcspontján keresi fel, amikor azonban már sejti végétét: „Ma is érzem, milyen meghitt-titokzatos

²⁴ Uo., 60.

²⁵ Uo.

érzés fogott el, mikor egy délben először léptem be ide; egész halkan sejtettem, üdvösségnek és kínnak milyen színtere lesz még számomra.”²⁶ Ez az ambivalens érzés egyértelmű. Míg azonban „először” az „üdvösség” érzése az uralkodó, még ha ugyanakkor már a szenvedés sejtelme is megjelenik, a szeptember 10-i búcsúkor ez az érzés az ellenkezőjébe csap át: ezt többek között a feljövő hold mint kísérő természeti effektus is alátámasztja. A találkozás színtere a fokozatosan szűkülő életnek, az életnek mint börtönnek is példázata, melyet bármely pillanatban elhagyhat az ember:

Először is itt a gesztenyefák közt eléd nyíló széles kilátás. – Ah [...] már sokat írtam neked arról, hogy hogyan zárja körül az embert a bükkök magas sorfala [*Buchenwände*] és a fasort a vele határos bozót [*Boskett*] hogyan sötétíti el egyre jobban, míg végül az egész egy kis zárt térségbe torkollik, amelyet a magány minden borzongása leng körül.²⁷

A fásor elején – akárcsak Werther életének kezdetén – „széles kilátás”, a végtenbe nyíló perspektíva tárul a hős elé. Az eredeti *Buchenwände* (bükkfalak) összetett főnév második tagja (falak) egyre jobban beszűkíti a kilátást, valamint jelzője (magas), az időhatározó (végül) és az első mellékmondat állítmánya (zárja körül, azaz *einschließen*) az élet börtönjellegére utal, amit a következő mellérendelő mondat tovább fokoz. A középlatin *boscus*ból származó olasz és francia közvetítéssel a német nyelvbe átvett *Boskett*, nyírt bokrok és fák csoportját jelenti (különösen a reneszánsz és barokk kertművészetében),²⁸ és a természetes növekedéssel vagy az azt utánzó angolkerttel szemben a barokk művi és természetellenes francia kertművészetére utal. Werther már első levelében igencsak elégedetten nyilatkozik a kertről: „[...] egyszerű, és mindjárt a bejáratnál érezni lehet, hogy tervét nem tudós kertész gondolta el, hanem érző szív”.²⁹ De a halál motívuma már itt felbukkan. A gróf ugyanis, kinek kertje Werther kedves tartózkodási helye, Werther megérkezésekor már halott, és Werther szívből gyászolja: „Már jó pár könnyet szenteltem az elhunytnak az omladozó kis épületben [...]”³⁰ – Werther itt az elhunyt *Abgeschiedener* kifejezést használja, és ezzel a szövegben kapcsolat jön létre a kert első említése és az elhunyt gróf, illetve az első könyv búcsújelenete és a második könyv végén található, Werther

²⁶ Uo., 61.

²⁷ Uo.

²⁸ „Gruppe von beschnittenen Büschen und Bäumen (bes. in den Gärten der Renaissance- und Barockzeit)”. Vö. *Duden* „Boskett” címszó.

²⁹ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 10.

³⁰ Uo.

Lottéhoz írt utolsó levele között. A faszor egyre sötétebb, és „egy kis zárt térségbe torkollik”. Az első mellékmondat igei állítmánya (*einschließen*) *participium perfectum*-ban ismétlődik meg a kicsinyítő képzővel ellátott és ezzel pozitív jelentést sugalló helyhatározó (zárt kis térség, azaz *geschlossenes Plätzchen*) ambivalens jelzőjeként, ez pedig a „borzongás” (*Schauer*)³¹ főnévvel a magányérzést hangsúlyozza. A „zárt kis tér”, ami az első levélben még „omladozó kis épületként” (*Kabinettchen*) szerepel, a búcsúlevélben „sötét zug” (*düsteres Kabinett*) alakban fordul elő. A konkrét „búcsút” és a halálba vezető „búcsút” is Werther „epekedő, édes gondolatokkal” várja. Az *Abscheiden* (elbúcsúzás, halál), *Wiedersehen* (viszontlátás), *Schauer* (borzadás), *Tod* (halál), *Zukunft* (jövő) szavak motivikus ismétlődése révén a szövegkomplexumban jelentésmozaik rajzolódik ki, ami alapján végül összeáll a szöveg jelentése. Ebben az értelemben kapcsolja össze a szeretett lányra váró Werther a búcsú (*Abscheiden*) édes gondolatát – először konkrétan – a viszontlátás (*Wiedersehen*) gondolatával. Különös, hogy épp Lotte hívja fel Werther figyelmét a viszontlátás lehetőségére a halál után: „Sose tudok holdfényben sétálni, soha anélkül, hogy eszembe ne jutnának a halottaim, hogy ne érezném a jövőt, a halált.”³² (Az eredeti szövegben a halál megelőzi a jövőt, és ezáltal teljesen más perspektívát nyújt, mint a Szabó Lőrinc-féle fordítás, hisz’ a jövő a halált követi egy másik szférában.) Miután Lotte összekapcsolja a halált és a jövőt, így kiált fel: „Megmaradunk! [...] De, Werther, megtaláljuk-e újra egymást? megismerjük-e újra?”³³ Tehát Lotte vetíti előre Wertherben a halál utáni újratálalkozás képét (a német itt az *Abscheiden* szót használja, ami erősíti az *Abschied* – konkrét búcsú és a végső búcsú, a halál összefonódását). Werther lelkesen válaszol Lotténak: „[...] viszontlátjuk egymást! Itt és ott!”³⁴ és ezzel egyértelműen tudatja a szeretett nővel, hogy érti a célzást, mi több, röviddel öngyilkossága előtt Lotténak címzett búcsúlevelében megismétli Lotte szavait: „[...] a sír szélén megvilágosodott előttem. Megmaradunk! viszontlátjuk egymást!”³⁵ A levél elején kijelentett elhatározással ellentétben, amikor is Werther örökre el akar szakadni Lottétól, a szeretett nő hatására megváltoztatja véleményét. „Itt és ott” – ezekkel a szavakkal Werther azt a kívánságát fejezi ki, hogy Lottét még

³¹ Rothmann felhívja a figyelmet, hogy a *Schauer* vagy *Schauder* szó eszmélés (*Innewerden*) értelemben a megismerés útjának egyik stádiumát jelenti: Kurt Rothmann: *Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werther. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam, 1987, 5. Ebben az értelemben szerepel a kifejezés Goethe *Faust* című drámai költeményének második részében is: „Legjobb osztályrészünk a borzadás!” (*Faust II.*, Első felvonás, sötét oszlopcsarnok, Kálnoky László fordítása).

³² Goethe: *Werther szerelme és halála*, 61.

³³ Uo.

³⁴ Uo., 62.

³⁵ Uo., 124.

az életben is viszont akarja látni, vagyis már most, elutazása előtt céloz majdani visszatérésére Wahlheimba, és igazolja Lotte reményét, hogy a halál után is viszontlátják egymást, és ezzel a beteljesült szerelem perspektíváját kitágítja a végtelen és transzcendens szférába. Lotte még ennél is jobban feldúlja Werther lelkiállapotát, amikor elhalt anyját mintegy túlvilági kvázi-megfigyelőként tünneti fel, és vele igazolja jegyességét Alberttel: „Albert, te ott voltál a szobában. Anyánk hallotta, hogy valaki járkál, kérdezte, ki az, és magához hívott, és hogy nézett rád és rám, megvigasztalódott, megnyugodott tekintettel, hogy boldogok leszünk, együtt boldogok leszünk.”³⁶ Lotte provokatív szavaira Werther csak még erősebb bizonyossággal válaszolhat: „Viszontlátjuk egymást [...] megtaláljuk egymást, minden alakban felismerjük egymást [...] viszontlátjuk egymást!”³⁷ Werther megismétli ezeket a szavakat Lottéhoz írt búcsúlevelében, mielőtt föbe lövi magát: „[...] a sír szélén megvilágosodott előttem. Megmaradunk! viszontlátjuk egymást!”³⁸ És ekkor, ebben a sötét „kabinetben”, ami példázata az egész szűkös és bezárt életnek, és a szöveg időszerkezetét is jól szemlélteti, Werther magára hagyja szerelme és riválisa. Werther innen nem tud előre menekülni – mint a regény végén a halálba, jöllehet a halálba menekülés az „előre” és a „visz-sza” mozgásirányát is tartalmazza –, hanem a végzetes holdfényben visszatér a teraszra, ahonnan látja, amint Lotte fehér ruhája megvillan. A második könyv, melyben Werther tovább menekül hátrafelé, ugyancsak három részre tagolódik.

Második könyv, első rész. „Tegnap érkeztünk ide”³⁹ – tudósít Werther 1771. október 20-án kelt levelében az udvartól, ahol anyja és Wilhelm unszolására közszolgálatba lép. Ez az „ősz” újrakezdés az első pillanattól kezdve kudarcra ítélt, amivel Werther is tisztában van, hiszen a Wahlheimba érkezéssel ellentétben ezúttal már a kezdet kezdetén csalódott és kétségbeesett. Miként a regény elején korábbi múltja elől menekült Wahlheimba, úgy most az udvarnál kívánja elfelejteni Lottét.⁴⁰

³⁶ Uo., 63.

³⁷ Uo., 64.

³⁸ Uo., 124.

³⁹ Uo., 65.

⁴⁰ Itt jegyzem meg, hogy mindenekelőtt az udvarnál eltöltött hónapok szolgáltathattak okot a marxista irodalomkritikának, hogy Werther a feudalista viszonyok áldozataként mutassák be. Lukács György mindenféle transzcendenciát elvitat Wertherrel, és nem hajlandó észrevenni, hogy Werther szenvedéseinek igazi oka az, hogy csak ember, és nem isteni teremtmény, aki földi létében szűkös korlátok közé van zárva. Lukács nem veszi figyelembe például azt a szövegrészt, amelyben Werther elismeri a társadalmi rendek szükségességét, vagyis egyáltalában nem kifogásolja a szociális különbségeket, pusztán az zavarja, hogy a rendi korlátok gátolják egyéni boldogságában: „Éppoly bölcsen tudom, mint bárki, mennyire szükséges, és mennyi előnyt jelent nekem is a rendek közötti különbség: de hát ne álljon az utamba éppen ott, ahol még élvezhetnék egy kis örömet, egy szikra boldogságot ezen a földön.” (Uo., 68.) Werther sem a szocializmusban, sem a kommunizmusban

Második könyv, második rész. A második könyv második részének elején Werther május 6-án, vagyis egy évvel Wahlheimba történő megérkezése után, hátat fordít az udvarnak, és a nyarat *** herceg vadászkastélyában tölti, ahonnan megint csak elkeseredve menekül tovább – pontosabban – „vissza” Wahlheimba. Útközben zarándokutat tesz a szent hazába, szülővárosába, ami szintén vissza-felé menekülést jelent. A szülővárosban a gyermekkor személyes és reményteljes múltbéli vágyai mint lehetőség a kiábrándító jelen meghiúsult terveivel mint valósággal konfrontálódnak.

Második könyv, harmadik rész. Nyár végén, augusztus 4-én Werther végleg visszatér Wahlheimba, a szeretett asszonyhoz, csak hogy ezúttal egy teljesen megváltozott világ fogadja. A természet őszebe hajlott, s az első könyv azon momentumai, melyek akkor még a reményekkel kecsegtető „kikelet” stádiumában voltak, immár a halálra utalnak: Hans, a kedves gyermek meghalt, a lelkész

nem tudna kiteljesülni abban az értelemben, ahogyan azt Lukács képzei. Lukács nagyszabású, 1936-os tanulmánya, a *Die Leiden des jungen Werther* ideológiai töltetű, sőt erősen dogmatikus válasz az úgynevezett reakciós, polgári irodalomtörténet-írás képviselőinek. Miután egyetlen mondatban leszámol Gundolf-fal, Korff-fal, Strichhel mint a polgári dekadencia irracionalista tendenciáinak képviselőivel, Feuerbachra és Leninre hivatkozik, és Werther a francia forradalom előfutáraként állítja be. „A »Werther« középpontjában a polgári-forradalmi humanizmus nagy problémája áll, az emberi személyiség szabad és sokoldalú problémája. Feuerbach ezt mondja: »A mi eszményünk nem önsanyargató, öngyilkos, elvont lény, a mi eszményünk a teljes, igazi, tökéletes, képzett ember.« Lenin, aki átvette ezt a mondatot filozófiai excerptumába, azt mondja erről, hogy ez az eszmény »a haladó polgári demokrácia vagy a forradalmi polgári demokrácia eszménye.«” (Georg Lukács: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten I*, Berlin, Neuwied, 1964, 53–68.) Vannak persze más, bizonyos szempontból hasonló, azaz szociológiai vagy szociologizáló Werther-értelmezések is, mint például Fritz Striché, aki egyébként elutasítja Lukácsot. A *Goethe und die Weltliteratur* című monográfiája a *Die Leiden des jungen Werther* című fejezetében Strich Goethének az európai irodalomra gyakorolt hatását, illetve az európai – főleg olasz, francia, angol – irodalom és szellemi élet Goethe-re tett hatását vizsgálja, áttekinti a kortárs, illetve a későbbi Werther-recepciót Ugo Foscolótól de Staëlen, Balzacon, Stendhalon át Hofmannsthalig, és újdonságként hangsúlyozza, hogy Werther a francia forradalom szellemi előfutára és az európai ifjúság új életérzésének, a bezártság és a korlátozott tettvágy életérzésének a megtestesítője. „Föltűnt Európában egy új embertípus, amely tudatára ébresztette az európai ifjúságot, hogy az európai térség túlságosan szűkké és tompává vált, hogy akár lélegezni, élni és hatni lehessen benne. [...] Ezt az új embert társadalmi pozíciójában gátolják szabályok, parancsolatok és tilalmak, holt erkölcsök és formák adottságainak és erejének kibontakoztatásában. [...] Polgárként nem számít a nemesi társaságban. Csak a gyerekek és az alacsonyabb nép körében talál megértésre. Nincs tere a tettekhez. Mindaz, amit a társadalom kínál neki, csupán csak az az »engedély«, hogy a falakat, melyek között fogva tartva él, tarka alakokkal és fényes kilátásokkal kifesse. Ettől még ez a világ börtön marad. Ennek katasztrofális kifejeződése, hogy forró, szenvedélyes szerelme nem teljesülhet be, mert a konvenciók meggátolják. Ez már túl sok, elviselhetetlen, a természetet nem lehet ennyire elnyomni, a szabadságot ennyire korlátozni, ezért a halált választja. Ez a regény nem olyan szerelmi történet, mint a többi, hanem egy új ember története az előregedett és szűkössé vált Európában.” (Fritz Strich: *Goethe und die Weltliteratur*, Bern, Francke, 1957, 187–188.) Strich ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy Werther igénye a magányra, szenvedélye és melankóliája, ami lázad a rokokó életöröme ellen, „a francia romantika előhangja, sőt kezdete”.

szintén, kivágták a parókián álló gesztenyefákat, a beteljesületlen szerelembe beleőrült, ármánykodás áldozatává lett paraszt lemeszárolja vetélytársát, Lotte hozzáment Alberthez, Osszián kiszorította Werther szívéből Homéroszt stb. Egy nappal szenteste előtt, december 23-án Werther elhagyja a börtönt, hogy átmeneküljön „abba a világba”, a szabadság végtelen birodalmába.

A SZÖVEGVILÁG SZERKEZETE ÉS AZ IDŐPERSPEKTÍVÁK

Az 1771. június 21-i levélben, röviddel Lottéval kötött ismeretsége és az első „egyesülés” után⁴¹ Werther kedves wahlheimi zugában, egy olyan helyen, ahol állítólagos szokásához híven szeretett „fészket rakni”, az élet legtisztább gyönyöreit élvezve elmélkedni kezd. Elmélkedésének tárgya az emberi természet ket-tőssége, mely nyugalom (*Rast*) és nyugtalanság (*Rastlosigkeit*), megállapodottság és üzettetés között hánykódik.

Ó, úgy vagyunk a távolsággal, mint a jövővel! Nagy, derengő egész nyugszik a lelkünk előtt, érzésünk elmosódik benne, mint a szemünk, és jaj! vágyódunk egész lényünket odaadni, egyetlen, nagy isteni érzés minden gyönyörével telítődni. – És jaj! ha odasietünk, ha az Ott-ból Itt lesz, minden mindig ugyanaz, és benne vagyunk a szegénységünkben, korlátaink rabságában, és lelkünk tovább eped az elillant enyhülésért.⁴²

⁴¹ Itt a vihar utáni híres báljelenetre gondolok, amikor Werther és Lotte az ablaknál áll, és Lotte kiejti Klopstock nevét, amelyhez Goethe az 1787-es, átdolgozott változatban a közérthetőség kedvéért hozzátette: „Rögtön eszembe villant az a nagyszerű óda, amelyre gondolt.” Werther könnyező szemmel ekkor csókolja meg először Lotte kezét. Az érzelmek hullámsását alátámasztják a természeti események. A vihart követő felfrissítő eső megnyugtatója a kedélyeket, akárcsak a könny és a kézcsók. A könny a szentimentalizmus korában a fokozott és túlradó érzelmek kifejezésére is szolgált, és némi erotikus jelentése is volt, akárcsak a földre hulló, felüdülést és nyugalmat hozó esőnek, ami általában is a megtermékenyítés és az élet szimbóluma. Werther és Lotte utolsó találkozásakor ez a jelenet sokkal felfokozottabban megismétlődik. Klopstock helyett itt már Ossziánt idézik, de a hatás nem marad el. „Lotte szeméből könnyek árja szakadt elő” (Goethe: *Werther szerelme és halála*, 120.), és „könnyeik egyesültek” (Uo., 12.). A könnyek egyesülése után kerül sor a végzetes csókra, amit megint csak Lotte kezdeményez, miközben úgy érzi, „mintha Werther szörnyű szándékának sejtelve röpült volna át lelkén” (Uo., 121.). Werther e csókot az örök egyesülés zálogaként éli meg. Ebben a szöveggösszefüggésben már az első „kézcsókot” is „egyesülésként” értelmezhetjük. Mivel Werther mindig lázas, túlfűtött lelki és érzelmi állapotban van, felüdülésre vágyik, ami könnyek, eső és hűsítő forrásvíz alakjában jelenik meg. A második könyv végén, a november 3-i levélben Werther épp amiatt kesereg, hogy „ez a szív most halott [...] szemem kiszáradt, és érzékeim, melyeket nem üdít frissítő könny, fájdalmas redőkbe vonják homlokomat”. (Uo., 91.) Werther röviddel a halála előtt életerejétől megfosztva, kiszáradva olyan, mint „egy elapadt kút”. (Uo.)

⁴² Uo., 32.

Ezek a sorok a levél közepe táján találhatók, és általánosítható képet adnak az egész mű alapvető problémájáról, ami a nyugalom és nyugtalanság, lehetséges és megvalósult, tehát levés (*Werden*) és lét (*Sein*) dialektikus ingamozgásában tematizálódik. A levél a személyes egyes szám első személyt variálja a „csavargó” általánosító egyes szám harmadik személyével vagy a többes szám első személyével, ami egy konkrét helyzetet általánosít. Werther a wahlheimi dombról a szép völgy, az erdő, a hegycsúcs, az egymásba fonódó dombok és meghitt völgyek után vágyódik, majd miután kielégíti vágyát, csalódottan nyugtázza, hogy nem találta meg, amit keresett. A „mi”, többes szám első személyűre váltott, az általánosabb szemlélő alany konkrét lokális tárgyát temporálisra váltja át. Ezzel utal Werther személyes sorsára, valamint az élethez való viszonyának problematikus voltára. A távolság, akárcsak a jövő a szemlélődőnek „derengő egészként” jelenik meg. A derengő (*dämmernd*) jelző küszöböt, átmenetet jelent, ami mind a fény, mind pedig a sötétség kezdetét jelölheti – mindenesetre a lehetségesre utal. Míg az első könyv végén az első búcsújelenetben a „derengés” (*Dämmerung*) kontextuális helyzete miatt, vagyis a naplemente és a holdfelkelte közötti küszöballapotban egyértelműen a sötétség beálltát jelenti, itt, mint az „egész” jelzője, pozitív megvalósulást sejtet. Az „egész” ugyanis az osztatlan, teljes, tökéletes egységre utal, illetve azt a lehetőséget és reményt fejezi ki, hogy ez az osztatlan egy el is érhető. A következő, június 29-i levélben Werther „az Emberek Tanítójára” hivatkozva vallomást tesz a gyermekek iránt érzett szeretetéről, akik még romlatlanok és „egészek”. A célként lebegő, szemlélt tárgynak – mint „derengő egészként” feltűnő „távolságnak” és „jövőnek”, az „Ottnak” – a „nyugszik” állítmány a lét statikus, csendes, mozdulatlan jelentésmozzanatát kölcsönzi. Ezzel szemben a szemlélő és vágyakozó szubjektumhoz rendelt mondatrészek igen feszült dinamizmust fejeznek ki. A „szem” mint közvetlen, külső érzékelő szerv kapcsolatot teremt a „lélekkel”, illetve ezen keresztül az „érzelmekkel”, egy „egyetlen [...] érzés minden gyönyörével”. Az „elmosódik” (*verschwimmt*), „odaadni”, „telítődni”, „odasietni” állítmányok a tárgy utáni féktelen vágyakozást fejezik ki, továbbá, hogy egész lényé feloldódjék benne, és eggyé váljon „a derengő egészszel”. Az „oda” igekötő fokozza a mozgási kényszert, az „el” és a „ki” pedig az egyesülés vágyát hangsúlyozza. A lehetséges megvalósulásának pillanatában azonban a remélt beteljesülés és kielégülés helyett lesújtó csalódás következik, amit az „És jaj” fejez ki az idézett első mondat „Ő” felkiáltásával szemben. A többes szám első személyű alany ekkor visszazuhan egy olyan állapotba, ami még inkább kétségbeesítő, mint a szemlélődés és elmélkedés előtti állapot, amit a „szegénységünkben”, „korlátaink”, illetve a „benne vagyunk” (*stehen*) fejez ki. A beteljesületlen vágyakozás miatt kielégítetlen lélek végsőig fokozott, forró állapotában „enyhülésért”, vagyis valamiféle felüdülést nyújtó hűsítő szerért

epekedik – ugyanúgy, miként az első könyv elején Werther beteg és lázas gyermeki szívére üdítő és gyógyító írt keres Wahlheimban. A *lechzen* (epekedik) német ige eredetileg azt jelenti: „kiszárad” (*austrocknen*) és „szomjúhozik” (*dürsten*), és heves vágyat fejez ki valami után, ami szükséges az életben maradáshoz – többnyire víz vagy egyéb hűsítőszer után.⁴³

Az idézett szövegrész logikusan folytatódik, de a folytatás szöges ellentétben áll az idézettel: „A legnyugtalanabb csavargó is így vágyik végül vissza a hazájába, és kunyhójában, hitvese kebelén, gyermekei körében, az ő életük fenntartásának munkájában találja meg azt a gyönyört, amelyet a nagyvilágban hiába keresett.”⁴⁴ A különbség egy csavargó és Werther között csupán annyi, hogy Werther a házi nyugalom gyönyörét soha nem találhatja meg, illetve vágyakozásként fogja előrevetíteni a halál utáni létbe.

Ugyancsak erre a wertheri gondolatra utal Lotténak korábban már idézett megjegyzése: „Attól tartok, a lehetetlenség fűti annyira a vágyát, a lehetetlenség, hogy a magáévá tegyen.” Werthert a lelki szeme előtt lebegő, mindenkori cél csak addig izgatja, amíg el nem éri, amíg nem „birtokolja” azt. A mindenkori jelen (a most, a lehetséges megvalósulásának, a távoli cél elérésének) pillanatában a múlt egykori jelenként tűnik fel, ami az akkor még beteljesülő jövő reményével (derengő egész, lehetséges) kecsegtetett, de utólag minduntalan sikertelennek bizonyul:

Ott álltam a hárs alatt, mely egykor, gyermekkoromban, célja és határa volt sétáimnak. Milyen változás! Akkor boldog tudatlanságban kivágyódtam az ismeretlen világba, ahol annyi táplálékot, annyi élvezetet reméltem szívem számára, amennyi betöltheti és kielégítheti sóváran röpülő lelkemet. Most visszatérek a nagyvilágból – ó, barátom, hány füstbe ment reménnyel, hány romba dőlt tervvel!⁴⁵

– így kiált fel Werther szülővárosába érkezvén. A reményteli jövőndő mindig kiábrándító jelenné lesz, és ez a jelenben megghiúsulttá vált tervek fájdalmas emlékképeként gyötri a hőst. Werther a mű elején kijelenti, hogy megszabadul múltjától: „fogom élvezni a jelent, és ami elmúlt, legyen számomra elmúlt”, csakhogy képtelen erre, és az üdvösséggel kecsegtető, jövőbe vetett hittel minduntalan a még ifjabb vagy a gyermek Werther jelenkorához tér vissza, hogy életerőt merítsen belőle. Werther „utazása” azonban paradox módon mindig a múltba irányuló menekülés, bár ő azt képzei, hogy előre halad. Minél többször megismétlődik a múlt, a jelen és a jövőndő körforgása – amely alapvetően bármely

⁴³ Vö. a *Duden* „lechzen” szócikkével.

⁴⁴ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 32.

⁴⁵ Uo., 79.

pillanatban felidézhető volna, amelyet azonban Werther csak igen különböző és szélsőséges érzelmi állapotban és a mű meghatározott, döntő jelentőségű helyein észlel –, annál kevesebb reménye marad, és annál elkeseredettebbé válik; halálos betegsége fokozatosan elhatalmasodik rajta. A mindenkori jelenben egyre bizonyosabbá válik számára a bukás. Ebben a folyamatban végül az osztatlan Egészbe vetett hite és minden reménye kétségbeesésbe csap át, amelyet paradox módon egy, a halál utáni transzcendenciába mint végső célba vetett hittel tölt meg.

Ebben az időperspektívában kétféle szféra létezik: az élet – az idő és a tér szűkös határai közé bezárt földi lét (*Dasein*) –, melyet a kettes szám képvisel, és a tiszta lét (*Sein*), a korlátlan, örökös, végtelen Egész, melyet az egyes szám fejez ki. Werther az életet alapvetően bezártsággént (*Einschränkung*) éli meg, ugyanannak örök visszatéréseként. Werther a második részben elhalt Hans anyját naiv teremtményként csodálja, „aki boldog nyugalomban rója léte szűk körét”.⁴⁶ A körmetafora még két helyen fordul elő a műben: Werther Alberttel folytatott meddő vitájában a zseni és az átlagos képességű ember különbségéről, illetve az öngyilkosságról. Werther az önmagát vízbe fojtó lány példázatával akarja megértetni Alberttel az öngyilkosság létjogosultságát, annak az elhagyott lánynak tragikus történetével, aki „házi tennivalóknak, meghatározott heti munkának szűk körében nőtt fel”,⁴⁷ és akit csak az abszolút szerelem ragadhatott volna ki az élet körforgásából. Werther növekvő kétségbeesésében a természetben munkálkodó erőket egy ellentétes kölcsönhatásra épülő körként írja le: „nem látok semmi mást, csak egy örökké faló, örökké kérődző szörnyeteket”.⁴⁸ Az életre azonban a vándorlás, a bolyongás éppannyira jellemző, mint a bezártság vagy a körforgás: „Persze, hogy csak vándor vagyok, zarándok e földön! Ti talán többek vagytok?”⁴⁹

A földi lét körforgásában Werther számára alapvetően kétfajta élet, illetve életérzés létezik: a naiv, öntudatlan (*unbewußt*), boldog gyermeki állapot, amely lehetőségként jelenik meg az Egésznek, a beteljesülésnek az elérésére, illetve a természettel hadilábon álló, civilizált, kizárólag az észre hallgató, művelt, pontosabban „félreművelt” (*verbildet*) városi, avagy udvari ember mint félresikerült megvalósulás. Az első életfajtát az érzelmek határtalan birodalma, a másodikat az ész korlátozott és korlátolt világa jellemzi. Az első élettípus a múltra és a jelenre vonatkoztatva is felidéződik. A múltban a *Biblia* és Homérosz patriarchális eszménye („Látod, barátom, ilyen korlátozottak és ilyen boldogok voltak

⁴⁶ Uo., 19.

⁴⁷ Uo., 53.

⁴⁸ Uo., 57.

⁴⁹ Uo., 80.

nagyszerű ősapáink, ilyen gyermeki volt az érzésük, a költészetük!⁵⁰), illetve a gyermek Werther fantáziavilága képviseli, amely az ősapák korlátozott, mégis boldog létehez hasonlóan végtelen lehetőségeket rejtett magában. A jelenben ezt az életérzést Wahlheim egyszerű lakosai, különösen a gyermekek hivatottak közvetíteni. A romlatlan gyermek – akárcsak a távoli hegy vagy a távoli jövőendő – az Egészet még lehetőségként hordozza magában. A másik világhoz tartozik – néhány alaktól eltekintve, akikhez Werther meglehetősen szeszélyes módon képes vonzódni (ilyen például a gróf, a herceg, B. kisasszony, Wilhelm) – a legtöbb regényalak, nemcsak az anya, Albert, hanem végeredményben Lotte is, aki Werther iránt táplált érzelmei ellenére a biztos és korlátozott élet mellett dönt Albert oldalán.

LÁNGELME-E WERTHER?

A korlátozott-tökéletlen dualista lét és a korlátok nélküli, tökéletes, örök Egész perspektívájában egy háromlépcsős fejlődésvonal rajzolódik ki, ami hasonlít az üdvtörténeti fejlődéshez, és amelynek csúcán a regényben a zseni áll. A zseni, Werther felfogásában az egységes, osztatlan, teremtő Egész, illetve a még meg nem teremtett, meg nem valósított eszme. A legfőbb *genius* azon Lény, aki mindent önmagában és önmaga által hoz létre. Werther szenvedéseinek legfőbb forrása épp az, hogy zsenije csak ritkán – illetve, a szövegszinten két szerelmi kitörésen és az elhalt barátnő emlékének fájdalmas felidézésén kívül soha nem – tör elő. Werther ugyanis nem zseni, hanem fantazista, csak megszállottként vágyódik rá, ismeri a teremtő erőt, mely példázatszerűen a természetben, a művészetben és a szerelemben mutatkozik meg számára, és amelyet mindenáron igyekszik kierőszakolni magának.⁵¹

⁵⁰ Uo., 78.

⁵¹ Friedrich Gundolf Werthert Goethe egyéb, a Sturm und Drang alkotói korszakában született aktív és tetterős alakjaival szemben, mint például Götz von Berlichingen, Prométheusz vagy Ganymédész, passzív titánnak nevezi: „Werther mint az érzés titánja csatlakozik Goethe titáni szimbólumainak a sorához, melyek ötvözik a pogány életérzést a modern én-érzéssel – ahogyan Prométheusz a teremtés titánja, Cézár a tetté, Faust a törekvése, úgy – bármilyen paradoxonnak tűnik is – Werthert is titánnak nevezhetjük, ha titánon olyan lényt értünk, aki bármilyen irányban, bármilyen erővel és eszközzel megpróbálja áthágni és széttörni az ember korlátait: az adott hatalmakkal szembeni dacból, miként Prométheusz, vagy veleszületett, túlfeszített tulajdonságok miatt, miként Werther érzelmei révén kíván megmártózni a Mindenségben, jöllehet az emberi korlátozottság, a testi korlátozottság rabja.” Vö. Friedrich Gundolf: *Goethe*, Berlin, Bondi, 1922, 169–170. A heroikus titánokkal és megváltókkal ellentétben, akik az általuk megtestesített vagy képviselt istenség nevében küzdenek a világgal, akarják megváltoztatni és megváltani azt, Werther a megváltást a gyermeki lét misztériumába fordítja át oly módon, hogy öngyilkosságával az – örök – Atyához kíván visszatérni.

Már neve, a német *wert* (értékes) melléknév közép fokú alakja is erre utal.⁵² A regényhős *werter*, tehát „értékesebb” másoknál, de képtelen a szuperlatívusz *wertest*, a legfőbb Lény, a teremtető és végtelen Lény fokát elérni, még akkor sem, ha a regény elején elkeseredésében, amiért látja „a korlátokat, melyek az ember tevékeny és kutató erőit bilincsbe verik”,⁵³ eleinte azzal a híres mondattal vigasztalja magát, hogy „[v]isszatérek saját magamba, és egy világot találok!”⁵⁴ A gondolat folytatásáról azonban nemigen vesz tudomást a recepció, ami pedig épenséggel a belső világteremtő erőnek pusztán csak vágyjellegét hangsúlyozza: „Megint inkább csak sejtelemben és homályos vágyban, nem pedig az eleven erő biztos rajzában.”⁵⁵ Ráadásul éppen ennek a levélnek a végén nyugtázza hősünk, hogy „elhagyhatja ezt a börtönt, amikor akarja”. A *deutsche Innerlichkeit* gondolatát felidézve Werther a reményteli múlt és a reményét vesztett jelen szembeállítására kapcsán a természet különös metamorfózisa miatt kesereg, mely természet bensőséges, szent élete egykoron feltárult előtte, ám mostanra „egy örökké nyitott sír szakadékvá változik előttem”.⁵⁶ Werther azonban a múltra visszatekintve arra vágyik, hogy egyesülhessen az Örök-Teremtetővel, hogy részesevé válhasson a teremtetésnek:

Ó, akkoriban hányszor vágytam a fölöttem elhúzó darvak szárnyával egy mérhetetlen tenger partjaihoz, hogy a végtelen habzó serlegéből igyam az életnek azt a túlradó gyönyörűségét, és hogy, csak egy pillanatra is, hadd érezzem keblem korlátokba zárt erejében egyetlen cseppjét ama Lény üdvösségének, aki magában és a maga erejével mindeneket létrehoz.⁵⁷

⁵² A név jelentőségére és jelentésére Bernáth Árpád hívta fel a figyelmet. Vö. Bernáth Árpád: Johann Wolfgang Goethe: Werther szerelme és halála, in *Huszonöt fontos német regény*, Budapest, Maecenas–Lord, 1996, 5–15.

⁵³ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 15.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Itt szeretném felhívni a figyelmet Hans Robert Jauß tanulmányára: Rousseau »Nouvelle Héloïse« und Goethes »Werther« im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus, in Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, 585–653. Jauß más szempontból vizsgálja a regényt, és csak az első mondatot idézi a horizontváltás szemléltetésére: „[a horizontváltás] a *Sturm und Drang* társadalomkritikai rousseau-izmusának az önérték bensőségeségébe vezető utat jelölte ki, melyből újfent érzékeny lelkek új közösségének kellett kialakulnia.” („[...] der [der Horizontwandel] dem gesellschaftskritischen Rousseauismus des *Sturm und Drang* den Weg des Rückzugs in die Innerlichkeit des Selbstgefühls wies, aus der sich wiederum eine neue Gemeinschaft empfindsamer Seelen bilden sollte”) (621.) Jaußnak minden bizonnyal igaza van, mindazonáltal nem idézi tovább Werther szavait, amelyek épp arra utalnak, hogy a regényben az érzékeny lelkeknek ezen új közössége nem valósítható meg.

⁵⁶ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 57.

⁵⁷ Uo., 56–57.

Művészként nem sikerül megvalósítania ezt az eszményt. Mindaddig, amíg a wahlheimi kényszerpihenő alatt átmenetileg éppen beletörődik földi léte korlátaiba, és zsánerképet készítve véli megörökíteni Wahlheim idilli világát, miközben érzelmei azonnal lázadozni kezdenek ez ellen, mivelhogy eltökéli, ettől fogva nem törődik a szabályokkal, és kizárólag a természetre hagyatkozva rajzol, mindaddig tehát elégedett lehet művészi teljesítményével. Amint azonban Lotte képmását kívánja megfesteni, be kell vallania, hogy háromszori próbálkozása ellenére csődöt mondott (*sich prostituieren*), és kénytelen megelégedni a szeretett nő árnyképével.

WERTHER MINT MŰVÉSZ

Az előző megállapításhoz vizsgáljuk meg az 1771. május 26-i levél szerkezetét, melyben Werther lelkesen tudósít rajzművészi tevékenységéről. Az ezt megelőző, május 22-i levél a már idézett mondattal zárul: „És aztán bármilyen korlátok közt él, mindig ott érzi szívében a szabadság édes érzését és azt, hogy elhagyhatja ezt a börtönt, amikor akarja.”⁵⁸ Néhány nappal a május 26-i levél előtt Werther még a szabadság után vágyakozik, és irigylit a tudatlan és boldog teremtményeket. Annál meglepőbb elégedettsége a szerény viszonyokkal, ami az első pillanatban mintha uralná a levél hangulatát. Boldogságát az igazolja, hogy először Wahlheimről ír, miután felfedezi ezt a szinte szentségként imádott meghitt helyet – méghozzá meglehetősen aprólékosan, használván a szentimentalizmus egyik kedvelt képi motívumát, a kicsinyítő képzővel ellátott *Hüttchen* (kunyhócská) kifejezést, ami az idill, a biztonság és a természetes élet képzetét kelti. Az előző levél záromondatával szembenálló ellentétet és Werther szélsőségesen váltakozó lelkiállapotát még inkább hangsúlyozza, hogy Werther a levél elején a korlátozott élet (*Einschränkung*) iránt táplált, állítólag régi és megszokott vonzódását ecseteli. Rajong az egyszerű kis zugért és a kis térért (*Plätzchen*), és a hely leírásánál kiemeli a békés bezártságot, a teret ugyanis parasztházak, csűrök és egy templom zárja közre (*eingeschlossen*). Felsorolja a békés-korlátolt élet kellékeit is, a kis asztalt (*Tischchen*), a kávé és Homéroszát. Werther megörökíti az idillikus kis helyet, és rajzán is láthatóak azok a tárgyak és kellékek, melyek a korábban még börtönnek nevezett korlátozott életet magasztalják: egy „sövény”,⁵⁹ néhány tört kocsikerék, ami a menekülés, az utazás pillanatnyi lehetetlenségére hívja fel a figyelmet. Miután Werther elkészítette a „jól megszerkesztett, nagyon érdekes rajzot”,⁶⁰ megállapítja, hogy ettől fogva művészként kizárólag a természethez

⁵⁸ Uo., 16.

⁵⁹ A német szövegben a *Zaun* szerepel, ami kerítést jelent, és határozottabban utal a bezártságra.

⁶⁰ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 17.

igazodik, mert: „Csak a természet gazdagsága végtelen, csak ő képzi a nagy művészt.”⁶¹ Mintha megfelelkezne arról, hogy a természet meglehetősen ellentétes alakokban tűnik fel számára, és ezúttal a nyiladozó tavasz szelíd, háziasított, megművelt, denaturált természetét dicséri. Majd ezután különös megjegyzés következik, ami ellentmond a korlátozott élet iránti csöndes rajongásnak. Werther kerülni óhajt minden szabályt, mert: „A szabály csak korlátoz [*schränkt ein*], lenyesi a buja kacsokat stb.”⁶² És ekkor szinte észrevétlenül, keserűen panaszkodni kezd, amiért oly ritkán tör elő a zseni folyama, és ezt az igaz szerelem példázatával szemlélteti, ami felemészti a szerető minden erejét, aki mindenestől átadja magát a szerelemnek – ellentétben a polgári és szabályozott, vagyis korlátozott szerelemmel. A levél szerkezete jól mutatja a nyugalom és nyughatatlanság, a börtönlétbe való belenyugvás és az abból való kitörni vágyás és a végtelen, korlátlan szabadság utáni sóvárgás közötti ingamozgást. Amikor Werther szemlátomást elégedett ezzel az egyszerű életformával, magára kényszeríti azt, már lázad is ellene, még ha nem is mindig tudatosan, mint inkább ösztönösen érzelmei indíttatására.

Werther művészvoltát tekintve alapvetően kétféle felfogás uralkodik. Az egyik szerint Werther levelei értékes műalkotások, írójuk tehát művész. Hermann August Korff szerint Werther nemcsak Lotte, hanem az egész világ iránt táplált szerelmében csalódik, és ez a kiábrándulási folyamat a „fausti-wertheri ember jellegzetes sorsa”.⁶³ A lélek boldogtalan szerelme a világ iránt Werther sorsában, azaz a művész lelkében tükröződik a leginkább. Korff szerint Werther nemcsak festőként művész, hanem mint levélíró, tehát mint költő is. Friedrich Gundolf véleménye szerint a levélforma vegyes műfaj, a lírai elbeszélés legmegfelelőbb kifejezője. Szerinte a levelek címzettje – akinek csak közvetve ismerhetjük meg valamelyest a szándékát Werther leveleiből – részben a levelek szerzője, akit Gundolf magával Goethével azonosít.⁶⁴ Ezzel a szerző (Goethe) reális, életrajzi elemeit

⁶¹ Uo.

⁶² Uo.

⁶³ Vö. Hermann August Korff: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, Leipzig, Koehler, 1954, 301.

⁶⁴ A levelek címzettje, Werther barátja egy bizonyos Wilhelm, akiről nem tudhatunk meg semmit. Vajon miért épp Wilhelmnek hívják a „néma” barátot? Goethe 1771 őszén Salzmann *Deutsche Gesellschaft*-jában akarta felolvasni Shakespeare-beszédét, melyet végül az atyai házban adott elő Frankfurtban, ez év október 14-én, Wilhelm protestáns névnapján. Ebben a rövid beszédben Shakespeare-t a francia klasszicistákkal szemben, akik csak majmolják a nagy görögöket, és szigorú, életidegen szabályokhoz ragaszkodnak, az angol drámaíró második teremtként dicsőíti, aki önnön – a Természet – szabályai szerint alkot. „Shakespeare színháza szép ritkaságokat mutató nézőszekrény, melyben a világ története szemünk előtt az idő láthatatlan fonálán örvénylik tova. Elképzelései a közönséges stílus értelmében nem elképzelések, ám darabjai kivétel nélkül a titkos pont körül forognak (melyet még egyetlen filozófus sem látott és határozott meg), melyben

emeli be a fiktív szövegvilágba, mit sem törődve a fiktív szövegvilág és a költő életmozzanatai közötti óriási különbséggel.⁶⁵ Hans Rudolf Vaget⁶⁶ ezzel homlok-egyenest ellenkező véleményt képvisel. Abból indul ki, hogy Werther az élet minden területén dilettáns, mivel nem éli az életet, csak könyveiből – Homéroszból, a *Bibliából* és Ossziánból – ismeri, és mint ilyen, egy jellegzetes polgártípust képvisel, egy kialakulóban lévő tömegtársadalom dilettáns és lelkes olvasóját, a „szenvető” dandy típusát. Vaget értelmezésében Goethe szerint „az igazi művész az igazi művészet belső formáját mintegy pusztán szemmel a természetben mindenütt érzékeli, míg a dilettáns nem látja a természet formagazdagságát. A dilettáns formaérzéke tehát nem eredeti, hanem másodkézből való”.⁶⁷ Vaget úgy véli, hogy az *Emilia Galotti* azért hever Werther asztalán, amikor öngyilkosságot követ el, hogy utaljon Contira, aki „a dilettánsok beláthatatlan sorának ősatya”.⁶⁸

Hasonló, ha nem is ilyen radikális véleményt képvisel Müller-Salget Werther művészi tehetségéről. Thomas Mannra hivatkozva – aki Werther-esszéjében röviden kijelenti, hogy „Werther maga az ifjú Goethe, a teremtő adottság nélkül, amit a természet Goethének kölcsönzött”⁶⁹ – azt mondja, hogy Werther „félművész, aki ahelyett, hogy a dolgát végezné, esztétizálva belekontárkodik az élet dolgába”.⁷⁰

Az eszményi zsenin kívül, aki rendelkezik a teremtés képességével, és helyre tudja állítani a teremtéssel kettéhasított, osztatlan Egészet, a regény azon alakjai, akik érzelmeik parancsát követve az Egységre, az abszolút tökéletesre, a magasabb, vagyis a határtalan és végtelen harmóniára törekednek, és akár a művészet, akár a szerelem útján kívánnak kitörni a szokványosság körforgásából,

énünk sajátossága, akaratunk pretendált szabadsága az Egész szükségszerű menetével vág egybe [...]. És azt kiáltom: Természet! Természet! semmi sem annyira természet, mint Shakespeare alakjai.” Johann Wolfgang Goethe: *Werke* 12, München, dtv, 1998, 224–227, itt 226. és 691–694. jegyzet. A Shakespeare-beszédben Goethe barátjának nevezi Shakespeare-t: „Shakespeare, barátom, ha még közöttünk volnál, senki mással nem tudnék élni, csak teveled, milyen szívesen játszanám Püládész mellékszerepét, ha te volnál Oresztész, szívesebben, mint a delphoi templom főpapjának tiszteletre méltó személyét.” („Shakespeare, mein Freund, wenn du noch unter uns wärest, ich könnte nirgend leben als mit dir, wie gern wollt’ ich die Nebenrolle eines Pylades spielen, wenn du Orest wärest, lieber als die geehrwürdige Person eines Oberpriesters im Tempel zu Delphos.”) Uo., 226. Elképzelhető tehát, hogy az ismeretlen barát, ha közvetlenül nem Shakespeare is, Goethe, mint Mesternek, neki állít emléket.

⁶⁵ Vö. Gundolf, különösen a Werther-fejezetet.

⁶⁶ Hans Rudolf Vaget: *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), in Paul Michael Lützerer et al. (Hgg.): *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1985, 40.

⁶⁷ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 49.

⁶⁸ Uo., 46.

⁶⁹ Klaus Müller-Salget: *Zur Struktur von Goethes Werther*, in Hans Peter Herrmann (Hg.): *Goethes Werther: Kritik und Forschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, 317–337, itt 322.

⁷⁰ Uo.

az úgynevezett normális ember szemével nézve kivétel nélkül elbuknak. Ezt példázzák a már említett, öngyilkossággal, gyilkossággal vagy örülettel végződő szerelmi történetek, melyek Werther sorsát hivatottak hangsúlyozni. Ez a boldogság csak a tudattal nem rendelkező vagy a tudaton túli lénynek adatik meg: „Úristen! azt rendelted az ember sorsául, hogy ne legyen boldog, csak míg nem jön meg, és csak ha már megint elment az esze!”⁷¹ – kiált fel Werther elgyötörtén, amikor találkozik a tisztartó, Lotte apjának egykori írnokával, aki beleőrült Lotte iránt érzett, beteljesületlen szerelmébe. Az abszolút, mérték nélküli boldogságra törekvő teremtményben szükségszerűen megbomlik érzelem és értelem egyensúlya, és az emberi gátjait átszakítja az őrjöngő szenvedély: „A természet nem talál kivezető utat az összekuszált és ellentmondó erők labirintusából, és az embernek meg kell halnia.”⁷²

Werther tehát a boldog nyugalom, az egyszerű és naiv nép vagy Homérosz patriarchális eszméjének egyébiránt egyáltalán nem tartós állapota és az örökös vándorlás, az embernek azon vágya között ingadozik, mely „új felfedezésekre, csatangolásra űzi”, és közben egyre inkább a halál felé sodródik, amelyet a második könyv híres csókjelenete után – ahol „egyesül” Lottéval – az életben tett bolyongásai szándékos megszakításának és az örök Atyához való visszatérésnek tekint. A csókot Werther az örök szerelem zálogaként fogja fel: Lotte ebben az életben Alberté lehet ugyan, a halál után azonban a szeretett nő örökre az övé: „Te ettől a pillanattól kezdve az enyém vagy! enyém, ó, Lotte! Előremegyek! Atyámhoz megyek, Atyádhoz – neki fogok mindent elpanaszolni, és ő megvigasztal, míg majd megjössz te is, és eléd röpködök, és megragadlak, és örök ölelésben melletted maradok a Végtelen színe előtt.”⁷³

A REGÉNY SZERKEZETÉNEK VÁZLATA

Az úton levés, az otthon és a haza keresése, a hányattatás és a megnyugvás – röviden az „Innerlichkeit” – dialektikája a regény belső szerkezetében is világosan nyomon követhető.

A haza mint a nyugalom és lét (*Sein*) toposza háromszor is megjelenik olyan ismétlődő motívumokban, mint az apa korai elvesztése, az örök Atyához való visszatérés reménye, a hárs, a tudattalan állapotban élő ember boldogsága vagy a tudaton túli örök boldogság keresése: először a szülőváros (*Geburtsstadt*),

⁷¹ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 96.

⁷² Uo., 54.

⁷³ Uo., 124.

másodszor a választott otthon (*Wahlheim*) és harmadszor a halál (*ewige Heimat*) alakjában. A szülőváros, a szeretett, meghitt hely a zárándok Werther emlékezetében a reményteli múlt és a sivár, kiábrándító jelen képét is felidézi. Wahlheim is két különböző perspektívában jelenik meg az első, illetve a második könyvben. A három hazának, mint az életben, illetve az öröklétben elért-elérendő célnak és a köztes vándorlásoknak mint a mindenkori elérendő cél utáni vágyódásnak dialektikus ismétlésstruktúrája a következőképpen vázolható fel:

I. Haza 1/a: A szülőváros az emlékezés tükrében előtörténetként jelenik meg: Werther gyermekkorát eleveníti fel, amikor az apja még élt. A gyermek Werther sétáinak célja és határa *egy* hársfa volt. Ez a haza a végtelenre vágyó gyermek múltbéli látószögéből nézve már a későbbi vándorlások motívumát hordozza magában. A fizikai lét gátló határait Werther kedvenc olvasmányának (*Odüsszeia*) hőiséhez hasonlóan a végtelen képzelőerő segítségével küzdi le.

II. Vándorlás: Werther apjának halála után anyja hátat fordít a szeretett szülővárosnak (*haza 1/a*), hogy bezárkózzék a Werther számára elviselhetetlen városba. Az úgynevezett aktív élet színtere a város, melyben anyja él, és amelyből Werther a regény elején elmenekül.

III. Haza 2/a: Wahlheimban, a választott hazában Wertherre a megérkezés pillanatában látszólagos idill vár. Sétáinak célja ezúttal *két* hárs, majd később a vadászház, amelyben Lotte él apjával és testvéreivel. Ez a hely a naiv-korlátozott boldogság hona. Werther Lotte iránt táplált szerelme kezdettől fogva bukásra van ítélve, mivel Lotte menyasszony, Werther pedig nem a világi boldogságra vágyik. Werther csak ámítja magát a beteljesülés lehetőségével. Albert fellépésével Wertherben megérlelődik a vándorlás folytatásának gondolata. Ez a vándorlás azonban visszafelé visz.

IV. Vándorlás: Werther visszamenekül a gyűlöletes udvari szolgálathoz, egy olyan életbe, mely anyja szerint az igazi aktivitást jelenti.

V. Haza 1/b: A szülőváros a jelen perspektívájából Werther számára füstbe ment tervek színtereként jelenik meg.

VI. Vándorlás: Werther továbbűzetik vissza Wahlheimba, Lottéhoz.

VII. Haza 2/b: Wahlheimban minden megváltozott. Werther mindenben halála előjelét érzi. A beteljesülést jelentő csók után elkezdődik az utolsó vándorút.

VIII. A halál mint választott haza/3: Az örök haza elérésének reményében Werther önkényesen megszakítja földi vándorútját, és visszatér az örök Atyához, miközben szerelmét megvalósult egyesülésként a halálba transzcendentálja. Werthert két hárs alatt temetik el. Megkezdődik tehát a végső út, amely a végtelenbe tágítja a távlatot.

WERTHER HALÁLA⁷⁴

Ahhoz, hogy szövegközpontú vizsgálat alapján megmagyarázzuk Werther halálát, tisztáznunk kell néhány szövegrészt, melyek segítenek az alaposabb megértésben. Véleményünk szerint az egész regény az állandó mozgás, levés (*Werden*) és lét (*Sein*) dialektikájára épül, és visszafelé irányuló mozgás jellemzi, ami azonban Goethének a teremtésről alkotott felfogása szerint egyúttal felfelé irányuló mozgás is. Werther története egy utazás története, egy érzékeny *Sturm und Drang*-hős menekülésének a története, aki az Egészre vágyik, miközben kétségbeesésében felemészti a „halálos betegség”, és aki öngyilkosságát a nyugtalan Isten-fiú meneküléseként éli meg – vissza az Isten-atyához.

Mint a tanulmány elején már jeleztük, a cím is utal az utazás, az úton levés mozzanatára, és a történet „eltávolodással” (*Sich-Entfernen*) kezdődik. Werther,

⁷⁴ Werther halála, illetve az öngyilkosság dátuma talányt jelent a szakirodalom számára. Müller-Salget említ néhány felfogást Werther halálát illetően. Többek között Herbert Schöfflerre hivatkozik, aki „a regényt túlságosan egyoldalúan Krisztus szenvedésútjával hozza összefüggésbe”. (Müller-Salget: *Zur Struktur von Goethes Werther*, 328.) Müller-Salget elismeri ugyan, hogy Werther halálának időpontja kapcsolatban állhat Krisztus születésével, és a lövés, illetve a halál szimbolikus időpontját sem hagyja figyelmen kívül, végül a következő megállapításra jut: „Ha Goethe ennek ellenére mégis a december 23-át választotta a halál dátumául, nyilván azért tette, mert ez számtalan asszociációra ad lehetőséget.” (Uo.) Ez igaz ugyan, mégsem elfogadható magyarázat. Koopmann a Werther-regényt irodalomszociológiai és művelődéstörténeti szempontból vizsgálja. Miután nyolc pontban röviden taglalja Werther világfájdalmát – 1. a szakadékot a valóság és az eszmei szféra között, illetve azt, hogy Werther képtelen ezt a szakadékot áthidalni; 2. ezt a szakadékot mint a pubertás idején még normális akadályt; 3. a vallási értelemmel való világmagyarázat elvesztését egy istentől megfosztott világban; 4. a szentimentalizmus csak-érzelem-létét; 5. saját, végtelenségig fokozott világtudatát mint a *Sturm und Drang* Tantalusz-érzését; 6. az újabb melankóliakutatás által felfedezett rajongó típusú embert; 7. a kor politikai viszonyaival való elégedetlenséget a politikai értelmezés tükrében; 8. a metafizikai nyugtalan-ságot mint a modern ember alapvető helyzetét; illetve a véges és végtelen ellentétének megtestesülését, melynek következménye az üres, szétmorzsolódott bensőségesség (*Innerlichkeit*) mint a korszak – különösen a romantika – látható jele (a romantikában a világfájdalom negatív teológiaként jelenik meg) – Koopmann Werther öngyilkosságát önzoláltsággal (magánnyal) magyarázza. Koopmann meglátása szerint „Werther nem képes szocializálódni, nem metafizikai hajléktalanság a sorsa [...], hanem a társadalmi elszigeteltség”. Werther önmagára van ítélve, nem a társadalom taszítja ki, hanem ő vonul vissza a magányba. Werther halálára Koopmann mindenesetre kevésbé meggyőzően optimista kicsengésű magyarázatot ad; úgy véli, Werther legalább a halálban visszatér az emberekhez, mert a tisztartó és fiai felveszik családi körükbe. (Koopmann: *Warum bringt sich Werther um?*, 47.)

A legmeggyőzőbb magyarázattal azonban Korff szolgál, aki Werther halálát a szabadság folyamatának utolsó aktusaként értelmezi, amit az egész *Sturm und Drang*-korszak jellegzetességének tart. Ebben az értelemben a szerelem a halál előzménye, ami „az individuális egyesülését jelenti a világlelekkel”. (Korff: *Geist der Goethezeit*, 293.) Korff Isten fiának tekinti Werther, aki számára a halál a világ börtönéből szabadult lélek visszatérését jelenti Isten végtelenségének ölébe. De vajon miért épp december 23-án hal meg Werther? Azért, hogy december 24-én – mint Jézus Krisztus, Isten egyszülött fia – újra megszülethessen...

anyja gyűlölt városából elutazik egy másik városba, amelynek közelében felfedez egy paradicsomi vidéket. De már ekkor kacérkodik a végső utazással. A szeptember 3-i rövid levél egyetlen panasz: „El innen! Köszönöm, Wilhelm, hogy megerősítetted ingatag elhatározásomat. [...] El innen. Lotte megint a városban van egy barátnőjénél. És Albert [...] és [...] el innen!”⁷⁵ Néhány hónappal az udvarnál töltött szolgálat után, a C. grófnál tett megalázó látogatást követően Werther arról panaszkodik, hogy meghívta a gróf, akinek megtetszett Werther jelleme, Werther azonban kénytelen váratlanul félbeszakítani látogatását a korlátolt nemesi társaság miatt. Március 15-i levelét a következő szavakkal kezdi: „Borzasztó esetem volt, ami még elkerget innen.”⁷⁶ A következő, március 16-i tudósítás azzal kezdődik, hogy Werther megerősíti menekülési szándékát: „Mindenen üldöz”,⁷⁷ és a nemes paripák példázatával végződik, amelyek feltépik az erüket, hogy megnyugodjanak: „Sokszor én is így érzem magam, szeretném megnyitni az eremet, hogy hozzájussak az örök szabadsághoz.”⁷⁸ A haldokló Werthernek teljesítik is ezt az orvosi szempontból immár fölösleges, motivikus szempontból azonban fontos, ismétlődő kívánságát. Március 24-én úgy tűnik, elhatározása szilárd, hogy hátat fordít az udvari szolgálatnak: „Sehogy sem volt már maradásom”,⁷⁹ és a május 5-i levél a következő szavakkal kezdődik: „Holnap utazom innen.”⁸⁰ Alig tölt két szűk hetet *** herceg vadászkastélyában, máris kívánczik tovább: „Egy hétig még itt maradok, és aztán megint nekivágok a bolyongásnak.”⁸¹ A német *herumziehen* (bolyong) ige és az *irre* (bolyongás, tévelygés) Werther „utazásának” céltalanságára és Odüsszeusz bolyongására (*Irrfahrt*) utal. Az ezt követő rövidke levél – a regény legrövidebb levele – csak egy felkiáltásból és kérdésből áll, és az utazás motívumát általánossá tágítja: „Persze hogy csak vándor vagyok, zarándok e földön! Ti talán többek vagytok?”⁸² Ez a felkiáltás, a bolyongást, a céltalan utazást összekapcsolja a zarándok Werther szülővárosába tett útjával. A szülőváros, a haza szent helyszíne mellett távoli célként már ott lebeg a halál mint a nyugalom és boldogság örök hona. A november 30-i levélben keserű-kétségbeesett könyörgéssel fohászkodik az ismeretlen és hallgatag atyaistenhez: „Atyám! ne haragudj, hogy abbahagytam vándorutamat.”⁸³ A második könyv második részében az utazás a halállal összefüggésben

⁷⁵ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 60.

⁷⁶ Uo., 73.

⁷⁷ Uo., 75.

⁷⁸ Uo., 76.

⁷⁹ Uo., 76–77.

⁸⁰ Uo., 77.

⁸¹ Uo., 80.

⁸² Uo.

⁸³ Uo., 97.

egyre gyakrabban fordul elő: „Sehol sem érzem jól magamat, és mindenütt jól érzem magamat. Nem vágyom semmire, nem kell semmi. Jobb volna, ha mennék”⁸⁴ – idézi a szöveg kiadója a december 14-i levelet, és így magyarázza: „Az elhatározás, hogy itt hagyja a világot, ebben az időben, ilyen körülmények közt erősödött meg egyre jobban Werther lelkében.”⁸⁵

Az „utazás” (*Reise*) kifejezés is többször előfordul, méghozzá a szövegszerkezetnek megfelelően pandantként. A már említett, híres augusztus 12-i levélben, amelyben Werther Alberttel az öngyilkosságról, mámorról és örületről, a korlátozott életről és a halálos betegségről vitatkozik, Werther kölcsönkéri Albert pisztolyait egy tervezett utazáshoz: „Add kölcsön [...] utamra a pisztolyaidat.”⁸⁶ A kívánt fegyvereket, melyek előrevetítik az öngyilkosságot, Werther nem viszi magával, mivel a meddő vita után izgatott állapotban elhagyja a házat. A pisztolyok amúgy sincsenek megtöltve, aminek okát Albert el is magyarázza – a szövegrész pandant-helyén, amikor a fegyvert Werther valóban használni is akarja, a pisztoly természetesen már meg van töltve. Albert elmeséli, hogy egy gonosz vitát követően egyik szolgálója fegyvertisztítás közben átlőtte a szolgálólány jobb kezét, mire Werther a jobb szeme fölé a homlokához szorítja a pisztolyt, pontosan oda, ahol föbe fogja vele löni magát. Bár a „jobb” az idézett szövegrészekben közvetlenül a katasztrófával függ össze, szimbolikus jelentése miatt a Werther által kikényszerített vagy kikényszeríteni vélt üdvre utal.⁸⁷

Az utazás motívuma, összekapcsolódva a kölcsönkért fegyverrel, a regény végén még egyszer megismétlődik, és a halál megjelenésével immár a végtelenbe tágtja a perspektívát. A végső út előtt Lotte azt tanácsolja Werthernek, utazzon el, hogy kipihenje magát, mondjon le róla, és egy másik nő oldalán találja meg a földi boldogságot: „Szedje össze magát! Utazzék, az bizonyára szórakoztatni

⁸⁴ Uo., 106.

⁸⁵ Uo.

⁸⁶ Uo., 49. Még az örület is mint a halálos betegség egyik fajtája szent és bensőséges menekülésnek számít a szív szenvedései elől, benső utazás, a lelkület nem önkéntes védőreakciója, fájdalomcsillapító, ami kikapcsolja az ésszt, és így akár végtelen boldogságérzést biztosíthat áldozatának, akárcsak Lotte apjának írnoa, aki beleőrült Lotte iránti szenvedélyébe, akinek betegségét Werther így írja le: „Pusztuljon vigasztalanul, aki gúnyolni képes egy beteget, mikor az a legtávolabbi forráshoz utazik, mely csak növeli majd a betegségét, fájdalmasabbá teszi a kimúlást! Aki lenézi a gyötrődő szívet, mely, hogy szabaduljon lelkifurdalásaitól, és hogy ledobja lelke szenvedését, a Szent sírhoz zárandokol! Minden lépés, mely úttalan utakon a talpát hasogatja, enyhítő balzsam a szorongó léleknek, és minden lerobotolt napi út után sok gyötrelmetől megkönnyebbülve tér pihenőre a szív.” (Uo., 96–97.)

⁸⁷ Az európai kulturális hagyományban a „jobb” és a „bal” szimbolikájában a jobb többnyire a jót, a szentet és a fényeset jelenti. Werther kedvenc olvasmányában, Homérosz *Odüsszeiájában* a jobbról érkező madár hozza a jó hírt. Krisztus feltámadásakor az Atyaisten jobbán foglal helyet, a végítélet napján a megváltottak jobbra, az elkárhozottak balra mennek. Vö. Manfred Lurker: *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart, Kröner, 1991.

fogja.”⁸⁸ Lotte ugyan pihentető útra gondol, mivel azonban Werther szívét véges-földi boldogság nem elégítheti ki, Lotte a férfi szemszögéből nézve az első könyv végi búcsúzáshoz hasonlóan másodszor is öngyilkosságra szólítja fel. És végül Lotte az, aki a halálos fegyvert leveszi a falról, és átadja Werther inasának. Lotte konkrétan hozzásegíti tehát Werthert a „megváltáshoz”, miközben reszket, mert sejti, miféle útra készül barátja. Werther egy cédulát küld inasával Alberthez, melyben ezt kéri: „Volna szíves egy tervezett utamra kölcsönadni a pisztolyait?”⁸⁹ A kérés az első pandant-helyre utal. Albert ezúttal még érzéketlenebbül reagál, mint akkor: postáját olvassa, és Lottét kéri meg, teljesítse Werther kérését, és mellékesen jó utat kíván.

Werther Lotténél tett utolsó előtti látogatásakor a nő megtiltja neki, hogy karácsony előtt még egyszer betoppanjon hozzá ilyen váratlanul, és megígéri, hogy akkor Werther is kap ajándékot: gyertyát és még valamit. A gyertya apotropeikus és szimbolikus jelentése Krisztusra mint az igazságosság napjára és a világ fényességére, valamint Krisztus születésére utal, de emlékeztet a halotti gyertyára is, ami túlmutat a halálon, és felidézi a halál utáni üdvösséget. Lotte kilátásba helyezett karácsonyi ajándéka további indíték az öngyilkosságra, amelyet újra a szeretett asszony kezdeményez. Werther utolsó szavai igazolják, hogy a halált, szakrális utalással Krisztus szavaira a Gecsemáné kertben,⁹⁰ Lotte közvetítésével és mintegy Lotte végső intencióját követve elfogadja: „nem borzadok megragadni a hideg, borzalmas poharat, amelyből a halál szédületét kell innom. Te nyújtottad nekem [...]”.⁹¹

Werther közvetlenül az öngyilkosság előtt megpillantja a Göncöl-szekeret (*Wagen*), „a legszebb csillagképet valamennyi közt”,⁹² és ezzel még egyszer hangsúlyozza az utazást. Szemben az első könyv derűsnek tűnő zsánerképével, amelyen az eltört kocsikerekek az akkoriban elfogadott, korlátozott életet dicsőítik, itt az örök, égi csillagkép közvetlenül a végső nagy út megkezdése előtt kvázi-járműként jelenik meg, amely ama másik világba („in jene Welt”) ragadja el Werthert. Pontosan éjjel tizenkét órakor lövi fejbe magát, tehát a sötét éj – és a nappal – mély-, illetve fordulópontján, és déli tizenkét órakor hal meg, a fényes nap, a nappal és az éjszaka csúcán, illetve küszöbén. A szöveg intenciói – Werther szemszögéből – a transzcendenciába vetett görcsös reménykedésre utalnak, míg a kéziratok közreadójának tárgyilagos tudósítása csupán a vándorút folytatására hívja fel a figyelmet.

⁸⁸ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 109.

⁸⁹ Uo., 124.

⁹⁰ Jn18,11.

⁹¹ Goethe: *Werther szerelme és halála*, 129.

⁹² Uo.

A Goethe-kutató és -kiadó Erich Trunz joggal állapítja meg, hogy Werther a halált egy börtönből való szabadulásként, az én korlátainak leküzdéseként (*Entgrenzung*) éli meg, és ezzel kapcsolatban a *Költészet és valóság* egyik részletére hivatkozik, melyben Goethe lipcsei diákéveire visszatekintve, akkori személyes vallását, saját teremtmésmítoszt írja le.

[...] az egész teremtés nem más [...], mint elszakadás és az eredethez való visszatérés [*Abfallen und Zurückkehren zum Ursprünglichen*] [...] elég, ha annyit elismerünk, hogy olyan állapotban leledzünk, mely látszólag lehúzó és nyomaszt ugyan, mégis alkalmat ad rá, sőt kötelességünké teszi, hogy fölemelkedjünk, és az istenség akaratát teljesítsük, mégpedig azáltal, hogy egyik részről kényszerülünk ugyan a magunk megvalósítására [*Verselbsten*], másrésztől azonban nem mulasztjuk el a kellő időben a magunk megtagadását sem [*Entselbstigen*].⁹³

Ebben az értelemben Werther az öngyilkosságot érzéki-vallásos elhatártalansádként (*Entgrenzung*) és szerelmi aktusként éli meg, mely által az életben megvalósulatlan és meggátolt szerelmét Lotte iránt az öröklétbe menti át.

⁹³ Johann Wolfgang Goethe: *Életemből. Költészet és valóság*, ford. Szöllősy Klára, Budapest, Európa, 1982, 314.

ELVÁGYÓDÁS ÉS/VAGY HONVÁGY A NÉMET ROMANTIKÁBAN¹

*Ha szemeteket merően az égre csavarjátok, sohasem
tévesztitek el utatokat, amely hazátokba visz.*

Novalis

BOLDOG VÁGYAKOZÁS A VÉGTELENRE, AVAGY A KORAI ROMANTIKUS POÉZIS ÜDVIGÉRETE – NOVALIS: *HEINRICH VON OFTERDINGEN* (1802)

„Hová megyünk hát?”² – kérdezi Heinrich Cyanét 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.”³ Ez a szállóigévé vált idézet korrespondeál – 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 honvág – ösztönző erő, hogy mindenütt otthon legyünk”,⁴ írja Novalis az *Allgemeines Brouillon*-ban (1798/1799). Itt a filozófia még a szó eredeti értelmében a bölcsesség szeretetét jelenti, és éppúgy a romantikus összművészethez tartozik, mint például a vallás, ami Schleiermacher szerint „nem

¹ Jelen 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 Géza: Fernweh oder Heimweh in der deutschen Romantik, in *Inspirationen III, Wege*, hg. von Anita Czeglédy – Géza Horváth unter Mitarbeit von József Fülöp und Szilvia Ritz, Budapest, Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn, L'Harmattan, 2019, 15–25.

² Novalis (Friedrich von Hardenberg): *Heinrich von Ofterdingen*, ford. Márton László, Budapest, Helikon, 1985, 134.

³ Uo., 134.

⁴ Novalis (Friedrich von Hardenberg): Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99, in Novalis: *Schriften 3*, hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1960, 206–478, itt 434.

más, mint a végtelen iránti érzék és ízlés”.⁵ Novalis regénye azonban Goethe *Wilhelm Meister* című regényére is reflektál, mégpedig a romantikus poéziskoncepció szellemében, amit Friedrich Schlegel a híres 116. *Athenaeum*-töredékben, a romantikus poézis manifestumában fogalmazott meg: „A romantikus költészet progresszív egyetemes poézis.”⁶ 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 marandó, biztos világ, nyájas útmutatás, vigasztaló ismeretség”⁷ – röviden: a Lét után.⁸

A DÉMON HATALMA – AVAGY ERŐSZ 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 meg újra egy mágikus erő csábítja el, „hogy idegen vidékre menjen, kitörjön az ismétlődő, szokványos dolgok köréből”,⁹ atyja rendezett virágágyásokból álló, korlátozott, kis kertjéből. 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 – éjjel kor felmegy a Rúnahegyre, mert „aki ért a kereséshez, és szíve mélyén érzi a vonzást, az ősrégi barátokra és káprázatokra bukkan, megtalálja mindazt, amire hőn áhítozik”,¹⁰ közli vele az idegen. Christian így talál rá a csábító asszonyra, s

⁵ Daniel Friedrich Ernst Schleiermacher: *A vallásról. Beszéd a vallást megvető művelt közönséghez*, ford. Gál Zoltán, Budapest, Osiris, 2000, 32.

⁶ A. W. és Friedrich Schlegel: Athenäum töredékek. Tandori Dezső fordítása, in August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső, Budapest, Gondolat, 1980, 261–374, itt 280.

⁷ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, 19.

⁸ Ebben az összefüggésben Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című regényéről lásd részletesebben a következő írást a jelen kötetben: „A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis.” Novalis szeretetfelfogása a regények regényében, a Heinrich von Ofterdingen című regénytöredékben.

⁹ Ludwig Tieck: *A Rúnahegy*, ford. Horváth Géza, in Tieck: *Az élet fényűző bősége, Elbeszélések*, ford. Horváth Géza, Tatár Sándor, Budapest, Argumentum, 2014, 27–50, itt 27.

¹⁰ Uo., 32.

mivel rabul ejti a *peep show*-hoz hasonló, meztelenre vetkőző erdei asszony földöntúli szépsége, örökre eljegyzí magát a hideg, az érc 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.”¹¹ Ez Jézus szavainak pandantja, 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 őrült álmából, 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 álmomban, és amelyet egészen elfeledni soha nem tudok, de azért boldog vagyok melletted, és üdvözültnék érzem magam a karodban.”¹² 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 szellemben 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 természeten már képtelen úrrá lenni, ezért szükségszerűen a démoni áldozatává válik.

A GONOSZ KÍSÉRTÉSE ÉS KÍSÉRLET A MEGMENEKÜLÉSRE –
ADELBERT VON CHAMISSE: *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 vágott, boldog életet az emberi társadalomban az ördög segítségével kívánja elérni, aki – igencsak korszerűen – immár egy hétköznapi, jellegtelen és

¹¹ Uo., 35.

¹² Uo., 38.

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 kitaszítja az árnyéktól embert. Mindenesetre ellenáll a Gonosz további kísértéseinek, és a lelkét már nem adja el: a csodaerszényt egy szakadékba hajtja, és megszabadul a Gonosztól. Megmentett lelke üdvéért azonban hatalmas árat fizet: teljes magányban, árnyéktalanul és pénztelenül kell vezekelnie fiatal korában elkövetett vétkeért. 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 nyugvás nélkül járom majd a világot.”¹³ A polgári jólétről és boldogságról lemondva, kitaszítva a társadalomból magántudósként járja kutatóútját a határokat látszólag megszüntető hétmérföldes csizma segítségével. A lelkében hordozott ösképnek engedelmeskedve 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 ily gyorsan határookra találtam. [...], s arra voltam kárhoztatva, hogy minden, amit gyűjtöttem és építeni kívántam, már eleve töredék maradjon.”¹⁴

FELELET SCHLEMIHLRE – E. T. A. HOFFMANN:

AZ ELVESZETT TÜKÖRKÉP TÖRTÉNETE (1815) –

A NÉMET HÁZIASSZONY LEGYŐZI A DÉMONT –

„NÉVTELEN” HÁZIASSZONY VERSUS GIULIETTA MINT FEMME FATALE

Az elveszett tükörkép története című fantáziadarabban, ami egyfajta *hommage* Chamisso *Peter Schlehmi*je előtt, szintén megjelenik az észak–dél polaritás, az elvágyódás és a gonosz kísértése az erotika csáberejével. Erasmus Spikher, az ifjú férj és apa, aki már nevében is a vágyakozásra utal, végre teljesítheti régi vágyát, és hátrahagyva „névtelen” feleségét és kisfiát, Rasmust, kilép északi kispolgári

¹³ Adelbert von Chamisso: Schlemihl Péter, ford. Bálint Lajos, in Györffy Miklós (szerk.): *19. századi német elbeszélők*, Budapest, Európa, 1983, 270–336, itt 318.

¹⁴ Uo., 330.

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. „Ő, te józan, te hidegfejű német!”¹⁵ feddi meg Spikhert barátjának, Friedrichnek donnája. Amint azonban feltűnik a szépséges Giulietta, Erasmus örült önkívületben váratlanul a lábai elé veti magát, és felkiált: „Ő, hisz te vagy az, te voltál mindig is, én öröktől fogva csak téged szerettelek, te angyal! – Álmaimban csak téged láttalak, te vagy az én boldogságom, üdvösségem, te vagy az én magasabb rendű létem.”¹⁶ Erasmus Spikher sorstárával, Peter Schlemihl-lel ellentétben gondolkodás nélkül eladná lelkét az ördögnek, Dapertutto doktornak – aki, mint ahogy nevében is szerepel, mindenütt jelen van – és kísérőjének, a csodaszép kurtizánnak, Giuliettának, miután a szerelem reményében már lemondott tükörképéről 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 megmérgezhethné feleségét és kisfiát, hogy testestől-lelkéstől Giuliettáé lehessen, a jámbor német háziasszony elzavarja a Gonoszt társnőjével együtt, miközben Spikher továbbra is epekedik Giulietta 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, mielőtt visszaszerzi tükörképét: „Vándorolj hát még egy kicsit a világban, és alkalomadtán próbáld meg visszaszerezni az ördögtől a tükörképedet [...]. A kis Rasmusnak azért küldj néha egypár nadrágot, mert rengeteget csúszkál a térdén, és hamar elnyúvi ezeket a holmikat.”¹⁷ 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.

¹⁵ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Szilveszteréji kalandok, ford. Halasi Zoltán, in Halasi Zoltán (szerk.): Hoffmann: *Az elveszett tükörkép története. Novellák*, ford. Györffy Miklós, Halasi Zoltán, Tandori Dezső, Budapest, Magvető, 1996, 65–107, 88.

¹⁶ Uo., 89.

¹⁷ Uo., 106.

A KERESZTÉNY (KÉSŐ) ROMANTIKUS KÖLTÉSZET HATALMA – JOSEPH VON EICHENDORFF: A MÁRVÁNYSZOBOR (1819) – SZŰZ MÁRIA VERSUS VÉNUSZ

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”,¹⁸ 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 bűvkörébe vonja az ártatlan ifjút. Florio esti szürkületkor érkezik meg Luccába, majd egy kísérteties, mindazonáltal szerencsés kimenetelű közzjáték 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 hányattatva jó és gonosz között. A jó képviselői: Fortunato, a költő, a bájos és tiszta Bianca, aki beleszeret Florióba és Pietro, Bianca 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 a 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 szunnyad: „A látványtól Floriónak földbe gyökerezett a lába, mert a kép egy régóta keresett, s most hirtelen felismert szerető képének tűnt fel számára.”¹⁹ A történet végén a nő pogány templomában fogadja a megbabonázott ifjút, és elárulja neki, hogy azért oly ismerős neki, mert „minden férfi úgy hiszi, látott már egyszer, mert képem ott sejlik és virul minden ifjú álmában”.²⁰ Florio valójában az erotikus nő bensejében szunnyadó, ám útra keléséig elfojtott vágyképét

¹⁸ Joseph von Eichendorff: *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, (hg. v.) Hans Jürgen Meinerts, München, C. Bertelsmann, 1958, 8.

¹⁹ Uo., 18.

²⁰ Uo., 39.

keresi. Luccában rá is talál a veszedelmes szépségre, de Fortunato, Bianca és Pietro kimentik a végzetes asszony karmai közül. Vénusz, aki minden tavasszal 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”,²¹ magyarázza Fortunato Biancának és Pietrónak, amint hajnalban elhagyják Lucca városát. Ám nemcsak 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.²²

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.²³

ZÁRÓ MEGJEGYZÉS – GOETHE, THOMAS MANN ÉS HERMANN HESSE

A német romantika néhány prózái írásában bemutatott, vissza-visszatérő, toposzszerű motívum, mint az elvágódás 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

²¹ Uo., 46.

²² Uo., 45.

²³ Uo., 44.

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.”²⁴ A szenvedő ifjú éppígy vágyakozik – mindhiába – arra, hogy egygé válhasson Istennel, a Teremtővel:

Ó, akkoriban hányszor vágytam a fölöttem elhúzó darvak szárnyával egy mérhetetlen tenger partjaihoz, hogy a végtelen habzó serlegéből igyam az életnek azt a túlradó gyönyörűségét, és hogy, csak egy pillanatra is, hadd érezzem keblem korlátokba zárt erejében egyetlen cseppjét ama Lény üdvösségének, aki magában és a maga erejével mindeneket létrehoz.²⁵

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 akarataról 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 a komponistazseni egyaránt. Délen elszabadulnak elfojtott ösztönei: a dionüszoszi princípium győzedelmeskedik az apollóni fölött – ugyanúgy, mint német írótársa, Gustav von Aschenbach esetében.

²⁴ Johann Wolfgang Goethe: *Werther szerelme és halála*, ford. Szabó Lőrinc, in Györffy Miklós (szerk.): *Goethe: Szépprózai művek*, Budapest, Európa, 1983, 7–131, itt 109.

²⁵ Uo., 56–57.

„A SZERETET SEMMI MÁS, MINT A LEGMAGASABB TERMÉSZETPOÉZIS”

Novalis szeretetfelfogása a regények regényében, a *Heinrich von Ofterdingen*
című regénytöredékben



A romantizálás semmi más, mint minőségi hatványozás.

Novalis

Novalis 1799 utolsó heteiben és 1800 első hónapjaiban írja meg *Heinrich von Ofterdingen* című romantikus fejlődésregénye első részét alig négy hónap alatt, miközben elkészül a *Himnuszok az éjszakához* két változata, számos részletes technológiai beszámoló, több magán- és hivatalos utat tesz, és felkészül egy nagyobb százsországi geológiai kutatóútra. A regényt Novalis tudatosan Goethe *Wilhelm Meister tanulólévei* (1795/1796) egyik korai ellenreakciójának szánja, ugyanolyan méretben, ugyanolyan tipográfiával akarja kiadni ugyanannál a kiadónál, a berlini Unger Verlagnál, mint ahogyan és ahol Goethe művelődésregénye megjelent. Végül is a regény első és egyetlen teljesen befejezett része a költő halála után, 1802 januárjában lát napvilágot Friedrich Schlegel közvetítésével, Ludwig Tieck utószavával, Schleiermacher kiadójánál, Georg Andreas Reimernél. Ennek kézirata nem maradt fenn.

Novalis, Goethe regényével ellentétben, a romantikus művész fejlődésregényét akarja megalkotni, a regények regényét, a végtelen és nyitott, tökéletes romantikus műformát.

A korai romantika kedvelt formája a fragmentum, a töredék, amely megfelel a Friedrich Schlegel által a híres 116. *Athenäum-töredék*ben, a korai romantika manifesztumában megfogalmazott poétikai elvárásoknak, miszerint a romantikus poézis progresszív univerzális poézis, mely állandó mozgásban (*Werden*) van, befejezett soha nem lehet, mert a végtelent képtelen véges formában, teljességében megragadni. Ezért paradox módon a befejezetlen, töredékes forma tudja azt töredékességében leginkább érzékeltetni.

Az *Ofterdingen*-regény a szerző szándékát tekintve nem töredéknek készült, hanem egy, az úgynevezett valóságos földi szférából (*Dasein*) kiinduló, a transzcendenciában (*Sein*) folytatódó, egyre magasabb szinten ismétlődő cselekménysorozatban különböző alakokban fellépő protagonisták fejlődéstörténetét mutatta volna be, melynek középpontjában Heinrich, a romantikus költő prototípusa áll.

Ebben a formában a regény tehát nem töredék lett volna, hanem egy, a végtelenre nyitott műalkotás, mely eszmei szempontból mégiscsak rokon a végtelent végességében megragadni-érzékelteni kívánó fragmentummal.

A regény, melyet nem Tieck utószavából, hanem elsősorban Paul Kluckhohn és Richard Samuel kritikai kiadásának apparátusában rekonstruált vázlattöredékek alapján ismerhetünk, Novalis elképzelése szerint három részből állt volna, és magasabb szférában ott végződött volna, ahol elkezdődött:

A várakozás (*Die Erwartung*)

A beteljesülés (*Die Erfüllung*)

A megdicsőülés (apoteózis vagy transzfiguráció, *Die Verklärung*).

A hármas tagolású műből az első jelent meg végleges alakjában, a második részből csupán az első fejezet maradt fenn töredékesen. Ha ebből nem rekonstruálható is a teljes szövegkorpusz, a költői szándék a töredékes szöveg alapján tökéletesen nyomon követhető. Röviden: Heinrich útja a poézis – a romantikus poézis – felé, mert az *Ofterdingen* alapjában véve egy szakrális iniciáció a progresszív és univerzális poézis birodalmába a mágikus idealizmus eszközével, amely az emberben, illetve az ember és a világmindenség között feszülő-fennálló realitás, valamint idea és fantázia poláris rendszerének dinamikus egyensúlyát hivatott megteremteni.

A szöveg szerkezetét meghatározza a hármas tagolás, ami többszörösen ismétlődve megjelenik többek között a „szent család” alakjában (apa–anya–gyermek): a kör, illetve a felfelé haladó spirális fejlődés, az úton levés (*Werden*: keresés, vándorlás, zarándoklás) a szent cél, az örök haza (*Sein*) felé, a szeretetteljes vágyakozás vagy elvágódás (*liebevolle Sehnsucht, Fernweh*), a motivikus és emblematisz ismétlődések (álmok, történetek, alakok stb.), illetve a polaritás alakzataiban.

külső – belső

ébrenlét – álom

tudatos – tudattalan

nappal – éjszaka

észak (józan, polgári, rideg Eisenach) – dél (érzéki, meleg, művészet, Augsburg, Welschland)

a múlt – jövő (aranykor – [barbarizmus] – aranykor).

Fontos továbbá a köztes-lét, az átmenet, a *Dämmerung*, a derengés állapota, melyben közvetítők (*Mittler*): szentek, szeretők, álom és főleg a – romantikus – költő, aki egyúttal mágus, jövendőmondó látnok, próféta, törvényhozó és orvos, mintegy közvetítő szerepet töltenek be a két szféra között.

Az első rész cselekményének szerkezetét egy konkrét út alkotja. A húszesztendőös Heinrich – aki még soha nem hagyta el atyai városát és annak szűkebb világát, az északi tüüingiai Eisenachot –, anyjával, és néhány kereskedő társaságában hajnali szürkületkor (*Dämmerung*) útra kel anyai nagyapjához a délszaki Augsburgba, ahol megismerkedik Klingsohrral, a költőfejedelemmel, és eljegyzi, majd örökre frigyre lép annak leányával, a csodálatos Mathildével. Ez a rész Klingsohr mitikus meséjével végződik. Ez a mese alkotja az átmenetet (*Übergang*) a második részbe, amely Astralis, Heinrich és Mathilde első öleléséből született sziderikus és androgün, isteni megváltó gyermekének költeményével kezdődik, és Heinrich mint szent zarándok útjával folytatódik egy magasabb szférában. Itt találkozik Cyanével,¹ aki elkíséri Sylvesterhez, az idegenhez, aki a regény előtörténetében mesél Heinrichnek a kék virágról, és aki azonos a bányásszal, illetve a remeteségbe vonult egykori lovaggal, Friedrich Barbarossával és Schwaninggal, Heinrich anyai nagyapjával is.² A második rész és a regény Sylvester és Heinrich beszélgetése közben szakad meg.

Az első és második részben bemutatott út – egyúttal a költővé válás útjának – főbb állomásai vázlatosan a következők.

Első rész: *A várakozás.*

Az álom: álom az álomban: a kék virág, az apa álma (1. fejezet).

A kereskedők 1. története: *Arion: a poézis hatalma* (2. fejezet).

A kereskedők 2. története: *Atlantis: a poézis és a szeretet hatalma* (3. fejezet).

A lovagvárban: harc (keresztes háború, *Abendland*) + napkeleti költészet, szeretet, tolerancia, béke, *Morgenland*, Zulima) (4. fejezet).

A bányász (J. Böhme): tapasztalat és magány (Friedrich von Hohenzollern, az egykori lovag, majd későbbi eremita): benső elmélkedés (*innere Betrachtung*) az élettapasztalat és bölcsesség birtokában. Ezek a történetírás feltevélei (5. fejezet).

Augsburg: nagyapa + Klingsohr + Mathilde (6. fejezet).

Reggeli és eljegyzés a szabadban (7. fejezet).

Klingsohr és Heinrich a költészetről és a szeretetről (8. fejezet).

Klingsohr meséje: *Fabula* (fantázia, költészet) segítségével *Eros* (szeretet) és *Freya* (béke) uralmával és *Phönix* és *Fabula* oltalma alatt újra létrejön az – immár – örök aranykor (9. fejezet).

¹ *Cyana* búzavirágot jelent, és a nevében rejlő színével is utal a kék virágra, amit Heinrich az álomban pillant meg, és aminek a nyomába szegődik.

² Ez egy példa az időben, térben és létmódzatokban különböző szinteken és alakokban megjelenő protagonistákra. Hasonlóan Mária is, Friedrich von Hohenzollern napkeletről származó felesége, halott gyermekeik anyja mint őszanya, az emberiség anyja, a Szűzanya alakváltozataiban tűnik fel a tervek szerint. A második részben Cyana közli Heinrichkel, hogy anyja Mária, akárcsak Heinriché, és itt Friedrich Hohenzollern feleségére, de tágabb értelemben a Szűzanyára is utal.

Második rész *A beteljesülés*

Astralis költeménye.

Cyana elkíséri Heinrichet Sylvesterhez.

Sylvester és Heinrich beszélgetése.

Az első rész első fejezetének elején Heinrich hajnaltájban, félálomban visszaemlékezik az idegenre, akitől először hallott a kék virágról, majd álomba szenderül, és álmában újra elszenderedvén megpillantja a kék virágot, amely egy tó szélén lebeg a vízen, és kék szirmai közül egy finom leányarc tekint rá. Ekkor felébreszti anyja. Kiderül, hogy Heinrich apja fiatal korában iparos legényként vándorútján Rómában megismerkedett egy öregemberrel, akinél álmában látott egy virágot – a kék virágot, bár a virág színére eleinte nem emlékszik. Az öreg kéri, látogassa meg később is, és figyelmezzon álmára Szent Iván napján, de az apa nem hallgat rá, hanem hazasiet, hogy elvegye szerelmét, Heinrich „névtelen” anyját. Álmában látja, amint gyermekük szárnyakon a magasba emeli őt, az apát és az anyát. Heinrich ezután indul útnak: „Szent János napja elmúlt”,³ vagyis Szent Iván napja után, álma után indul el Augsburgba nagyapjához, valójában azonban a kék virág nyomába szegődik, és mivel apjával ellentétben, akiről a második részben Sylvester azt állítja, hogy jó festő lehetett volna, ámde nem bontakoztatta ki tehetségét, nem felejtí el Szent Iván éji álmát, azért annak teljesülnie is kell. Heinrich a délszaki Augsburgban fogant tüzes bor és poézis hatására, és az apa álma, illetve foglalkozása (asztalos vagy hasonló kézműves mester) párhuzamba hozható Krisztus születéstörténetével. A Heinrich és Mathilde nászából születő Astralis már egyértelműen isteni gyermek.

A hajnali útra kelés (*Dämmerung*) és elválás a halál előérzetét kelti Heinrichben, és vágyat ébreszt benne egy maradandó, biztos világ iránt. A halál viszont a második rész elején, miután a zarándok Heinrichet Mathilde egy fa belsejéből készíti fel a további útra és a találkozásra Cyanével, Heinrich számára „az élet magasztosabb megnyilatkozásának”⁴ tűnik. Ugyancsak a második rész felel az első rész útra kelésekor Heinrich érzésére, miszerint „Thüringia felé tekintett, amelyet az imént hagyott maga mögött ama furcsa sejtelemmel, mintha most érkezne vissza hosszú vándorlás után a világnak arról a tájékáról, ahová tartanak éppen”, amikor a híres jelenetben Heinrich megkérdi Cyanét: „Hová megyünk hát?”, mire a lány azt feleli: „Mindig hazafelé”⁶.

³ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, ford. Márton László, Budapest, Helikon, 1985, 17.

⁴ Uo., 132.

⁵ Uo., 19.

⁶ Uo., 134.

A hajnali (*Dämmerung*) útra kelés bevezető részében az elbeszélő a *Dämmerung* kapcsán a következőket közli:

Minden átmenet során, akár valamely köztes birodalomban, mintha egy magasabb, szellemibb hatalom próbálna felszínre törni; s amint lakhelyünk felszínén a föld alatti s földöntúli kincsekben legdúsabb tájak zord, kietlen őshegységek és mérhetetlen síkok között fekszenek, azonképpen a nyers barbár idők és a művelt, soktudó, jómódú kor között nyílt egy mélyérző, romantikus időszak, amelynek egyszerű köntöse magasztos termetre simult.⁷

Az átmenet (*Übergang*), vagyis a derengő állapot (*Dämmerung*) – akárcsak az ébrenlét és az álom, a tudatos és tudatalatti közötti állapot – egy magasabb, szellemi hatalom felé mutató köztes birodalmat (*Zwischenreich*) jelöl. Az átmenet analógiájaként a földi lakhely a földalatti és földfeletti (földöntúli) kincseket rejtő vidékek, síkságok és őshegyek között, a középen helyezkedik el. A konkrét lokális képhez temporális horizont kapcsolódik: a nyers és barbár korok, és a művészetekben gazdag, sokat tudó és gazdag világkorszak között, vagyis múlt és jövő között mélyérző (*tiefsinnig*) és romantikus időszak (jelen) rejlik, mely magában hordoz egy magasztosabb termetet (*höhere Gestalt*) is. Ez a „magasztosabb alak” – többek között – a második részben szintén megismétlődik mint a lelkiismeret (*Gewissen*), mely minden személyiség csírája, kiírtja a fájdalmat, a szükségét és nyomort, ez a legmagasabb oszthatatlanság titka, nem megmagyarázható, akárcsak a költészet, lényege a szabadság, a mesterségbeli tudás (*Meisterschaft*) vagy uralom (*Herrschaft*), és mint közvetítő, Isten földi képviselője, benne lakozik minden emberben: röviden ez a *Gewissen* a mennyei ősemler: „A lelkiismeret az ember legsajátabb lényege teljes feltisztulásban, a mennyei ősemler.”⁸

Az ember fejlődése ez alapján toposzszerűen szintén hármas tagoltságú: az első a *gyermekkor*, melyre az ártatlanság, a harmónia, a teljesség, a „virág-lét” (*Blumenexistenz*) jellemző, a második a *felnőttkor*, melyben az ember gazdag lakoma maradványa, állati-as szeretet, gyógyító, emésztő lánglét és embertelen természet (*unmenschliche Natur*) jellemzi. Ez a két állapot múlandó. Ezt követi a harmadik, a *magasabb gyermekkor*, az újra meglett Paradicsom, a halhatatlan és oszthatatlan lét.

⁷ Uo., 18.

⁸ Uo., 140.

A romantikus jelenkor embere csírájában magában hordozza a magasabb gyermekkor lehetőségét, de nem mindenki képes kifejleszteni magában azt, mint például Heinrich apja sem. Erről Sylvester így nyilatkozik:

Rég volt, amikor apád megfordult nálam éppily fiatalon. Gondom volt rá, hogy megismertessem a múlt kincseivel, egy túlságosan hamar letűnt világ becses hagyatékával. Nagy festőművész csíráját fedeztem föl benne [...]. Ám a jelenvaló világ már túlságos mélyen gyökerezett benne. Nem akart hallgatni legsajátabb természetére. A honi égbolt elborult szigora megrontá gyöngéd hajtásait a nemeslő palántának. Ügyes kézművessé lett; lelkesedése balgasággá változott.⁹

Heinrichnek viszont sikerül ez; a második részben már magasabb szinten jelenik meg, és Mathildével kötött örök nászukból megszületik Astralis. Erre utal Heinrich akkor is, amikor Mathildének az ősképről beszél: „Földi képmásod ennek a képnek árnya csupán. A földi erők tusáznak és buzognak, hogy fogva tartsák; csakhogy a természet még éretlen, örök őskép a kép; az ismeretlen, szent világnak része csak.”¹⁰

Ezt a háromszakaszos világkorszak-fejlődést hivatott kifejezni az ifjú dala is a kereskedők Atlantiszról szóló meséjében:

A világ eredetéről szólt, a csillagok, a növények, az állatok és az emberek létrejöttéről; a természet mindenható együtt-érzéséről, az ős aranykorról és fejedelemasszonyairól, a Szerelemről és a Költészetről, a gyűlölség és a barbárság megjelenéséről és ama jó-tékony istennőkkel vívott harcaikról s végül ez utóbbiak eljövendő diadalmáról [...], a természet megifjodásáról és a hajdan aranykor visszatértéről.¹¹

Erre a háromszakos fejlődési sémára épül Klingsohr bonyolult meséje is a hajdani aranykorról, az átmeneti, barbár jelenről és a visszanyert örök aranykorról, amely közvetlen átmenetet (*Übergang*) képez az első, immanens és a második, transzcendens vagy legalábbis transzcendenciába vezető rész között.

⁹ Uo., 135.

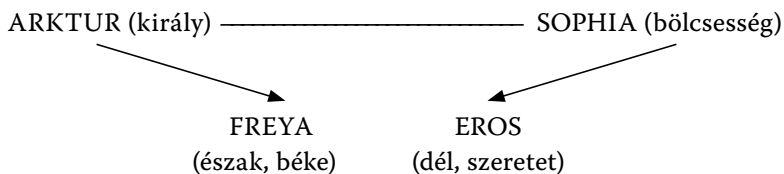
¹⁰ Uo., 99.

¹¹ Uo., 37.

A MESE SÉMÁJA

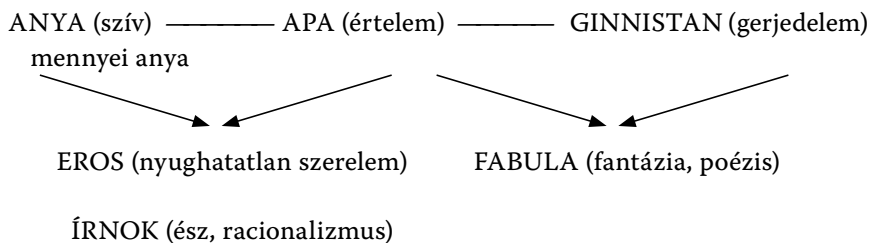
I. ÉSZAK (csillagvilág)

Hős–Vas–Perseus



II. HOLD (Az álmok birodalmának királya, Ginnistan apja)

III. „KÖZTES BIRODALOM” (ZWISCHENREICH)



IV. ALVILÁG: melyben a fény és az árnyék, mintha szerepet cseréltek volna

SZFINX

HÁROM NŐVÉR (párkák)

A mesében az északi csillagvilágban akkor szűnik meg a hajdani aranykor, amikor Sophia lemegy a köztes világba. Arktur egyedül marad lányával, Freyával a jégbefagyott birodalomban. A hős (Vas, Perseus) kardját kihajítja a világba, szilánkjai széthullanak mindenfelé, és ezzel elkezdődik a történet. A köztes birodalomban az Anya (szív) és az Apa (értelem) gyermekükkel, a csecsemő Erosszal (nyughatatlan szerelem) és Ginnistánnal (gerjedelem), illetve az Apa és Ginnistan gyermekével, Fabulával (fantázia, költészet) és az Írnokkal (ész, racionalizmus) egy nagy térben helyezkedik el. A háttérben oltár, mellette Sophia (bölcsség), kezében az igazság vize, melybe az Írnok teleírt papírjait belemártva többnyire

üresen húzza ki, vagyis a racionalizmus feljegyzései nem állják ki az igazság próbáját. Ginnistan Erosszal elmegy apjához a Holdhoz az álomvilágba, ahol Eros egy színjátékban megpillanthatja a jövőndőt. Ginnistan elcsábítja Erost. Első nászukból szárnyas amorettek születnek, akik nyilaikkal gerjedelmet keltenek az emberekben. Közben Fabula az Írnok elől lemenekül az alvilágba, ahol a Párkák szövik az élet fonalát. Fabula – mint a legaktívabb szereplő az alvilág és a csillagbirodalom között mozogva – Arktur segítségével legyőzi a Párkákat, akiket végül Perseus tesz ártalmatlanná. Közben az Írnok fellázad, megkötözi az Anyát, és kenyéren és vízen tartja az Apát. Az Anyát elégetik, a máglya tüze magába szívja a nap fényét, ami végleg kihuny, ezzel megszűnik a Nap birodalmának az uralma, vagyis a nappal és éjszaka ciklikus változása, ami az örök és változatlan aranykor előfeltétele. Hamuját Fabula segítségével Turmalin összegyűjti, és a bölcsesség és igazság vízével összekeverve mindenki iszik belőle – a szív, a szeretet és az élet tehát mindenkinben benne lakozik. További bonyodalmak után végül Eros, kinek szárnyát Perseus elnyesi, így a mohó szerelem higgadt szeretetté válik, felmegy az északi csillagbirodalomba, elveszi Freyát: az északi béke és a délszaki szeretet egyesülvén az új aranykor új uralkodópárja. Megszűnik a háború és a káosz, beköszönt az örök béke kora. A köztes birodalom helytartója az Apa (értelem) és Ginnistán (gerjedelem) lesz, vagyis a köztes birodalomban, nászukhoz hasonlóan, melyből gyermekük Fabula született, a fantáziát és a poézist képviselő gyermekek fognak születni. Sophia karkötőt helyez az ifjú pár kezére, Freya a nép közé dobja a karkötőt, ami az emberek feje fölött glóriaként ragyog. Perseus sakkot nyújt át Erosnak, melybe minden háború be van zárva. A királyi trónus nászággá változik át, fölötte Phónix és Fabula, az élet fonalának új őrzője lebeg. Béke és szeretet honol és uralkodik tehát az örök tavaszban, melyre a fantázia és a költészet vigyáz. Az új aranykor északon, a csillagbirodalomban jön létre az északi és déli mitológia egyesülésével. A mese és az első könyv Fabula énekével végződik:

Az Örökkévaló kezdetét veszi,
a harc nyájas békével végezi,
tűnt a kínok hosszú káprázata,
szívek örök papnője Sophia.¹²

¹² Uo., 124.

Az új aranykorban az álom valósággá vált, a valóság pedig álommal. Az első könyv végén a várakozás kétszeresen beteljesül: egyrészt Klingsohr meséjében, másrészt Heinrich fejlődésében, aki mennyei zarándokként folytatja útját a második könyvben.

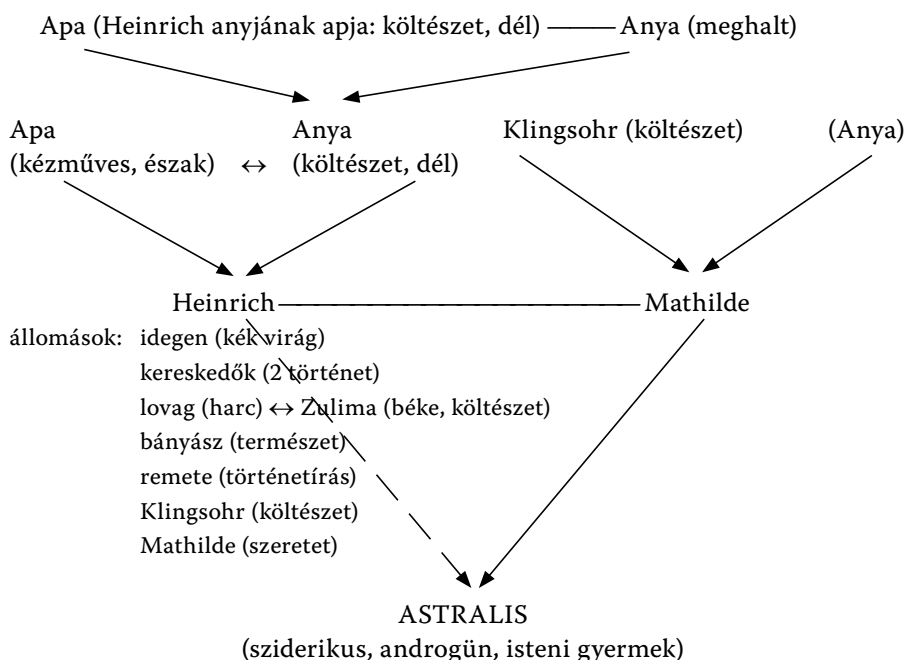
Az új világrend beköszönt:
elhomályosít napsugárözönt.
Mélyében a mohos romoknak
látszik, tündöklő jövőt közrefognak;
mindennapos dolgok sora
lesz csodálatos és fura.*
Szerelemhez az út szabad,
Fabula sodor fonalat;¹³

– hirdeti Astralis *A beteljesülés* elején.

ISMÉTLŐDÉS ÉS FOKOZÁS A „SZENT CSALÁD” ALAKZATÁBAN – AZ ANYA ÉS AZ APA SZEREPE

A szent család toposza ugyancsak ismétlési struktúrákban jelenik meg. A toposz-jellegre utal, hogy a családtagoknak gyakorta nincs nevük, és az Anya többször korán meghal, tehát a mindenkori történés idején már nincs jelen – végeredményben persze mint Mária örökké jelen lesz (mint Klingohr meséjében). Az első család tehát az első rész szövegvilágának reális szintjén: Heinrich apja (névtelen), Heinrich anyja (névtelen) és Heinrich (a leendő költő). A másik „reális” családot Klingsohr, a korán elhalt Anya és Mathilde alkotja. A reális szférából való átmenetet Heinrich, Mathilde és Astralis alkotja. A három család sémája a következő:

¹³ Uo., 128. Márton László is rámutat a jegyzetekben, hogy Novalis a *-gal jelölt sor után a kéziratból kihúzta a következő hat sort, és ezt a jegyzetrészben le is fordította: „Eins in allem und alles in einem/ Gottes Bild auf Kräutern und Steinen / Gottes Geist in Menschen und Tieren, / Dies muß man sich zu Gemüte führen. / Keine Ordnung mehr nach Raum und Zeit / Hier Zukunft in der Vergangenheit.” (Egy Mindenben, s Minden az Egyben, / Isten képe füvekben, kövekben. / Emberben, állatban Isten lelke, / magát a kedélyig vezesse. / Tér-idő szerint semmi rend: / múltban rejlik, ami eljövend.). Ezeket a sorokat a legtöbb német kiadás visszatette a szövegbe. Vö. Novalis (Friedrich von Hardenberg): *Heinrich von Afterdingen*. Textkritische Edition, hg. von Alexander Knopf, Frankfurt am Main, Stoemfeld, 2015, 156.



A „szent család” – apa, anya, fiú – hármasságában a szellemi (apa) és a természeti (anya) princípiumok egymást vonzó–taszító, immanens, duális tagoltsága, a tökéletes egyes szám kettéosztottsága jelenik meg, a fiúban pedig az újra elnyert tökéletesség, az egyes és kettes számot egyesítő hármas szám szimbolikája érvényesül. Ebben a rendszerben a szellem mint férfi-megtermékenyítő princípium örök és mozdulatlan, míg a természet állandó organikus változásban – születésben, halálban és újjászületésben – mint befogadó–női princípium manifesztálódik. Ezért kell meghalnia az Anyának az Atlantisz-mesében, Klingsohr meséjében, Marie von Hohenzollernek és Mathildének. A regénytöredék végén Heinrich megkérdezi Sylvestert, miért kell meghalnia az anyának. Sylvester nem szavakkal felel, mégis egyértelmű választ ad Heinrichnek:

Boldog atya – mondá Heinrich –, kertet a világ. A romok pedig a viruló gyermekek anyái. A sokszínű, eleven teremtmények a múlt idők omladékaiból szívják táplálékukat. De meg kellett-e az Anyának halnia, hogy a gyermekek tenyészhessenek, és egyedül marad-e az Apa, soha nem szűnő könnyei közt?

Sylvester kezét nyújtotta volna a felzokogó ifjúnak, s felállt egy éppen kinyílt nefelejcserét, amelyet aztán ciprusgallyhoz kötve nyújtott át neki. Az alkonyi szél megborzosolta

csodásan a romokon túl zöldellő fenyők csúcsát. Tompa zúgásuk messzire hangzott. Könnyes arcát Heinrich a jó Sylvester vállára hajtotta, s amint újból fölemelte fejét, a vacsoracsillag dicsfénye teljében éppen az erdő fölé hágott.¹⁴

Az atya a világot jelentő metaforikus kert ura és kertésze. Az anyák az új élet létrehozása után rommá válnak – akárcsak a nefelejcs, mely kétnyári virágként az első évben kihajt, majd a másodikban, amikor kivirágzik, anyanövényként elhal, és amely színével ugyancsak utal a kék virágra, mely nyomába Heinrich útja elején elindul. Sylvester a zokogó Heinrichnek válaszként egy épp kivirágzó nefelejcsot ad, melyet egy ciprusághoz köt. Az elmúlás, a gyöngéd emlékezés és szeretetteljes búcsú virágát összekapcsolja a délszaki ciprussal, ami a halálra utal, de táplálja a túlvilági élet reményét, a halhatatlanságot is, mivel Isten kertjének növénye.¹⁵ Ezután érinti meg az (erdei)fenyő csúcsát az esti szél. Az északi féltéken honos örökzöld fa egyértelműen a halhatatlanságra utal. A fenyő az elhalt anyák romjain túl (*jenseits*), egy másik szférában – az örökkévalóban – honos. A Sylvester vállára boruló Heinrich képét az erdő fölött dicsfényben feltűnő esthajnalcsillag (*Abendstern*) zárja, ami a sziderikus szférára utal, és magában foglalja, feloldja az est és a nappal ciklikus dualitását, és a halálon túli egységet jelöli.

A szeretet mint végtelen ismétlődés az igazi – romantikus – poézis egyik alapeszméje, melyről a regény kapcsán Rudolf Haym a következőképpen nyilatkozik:

A szeretetet [Novalis] az erkölcsi ama formájának nevezi, mely szavatolja a mágia lehetőségét. A szeretet számára épp ezért a regény lelke. „A szeretet”, mondja, „mindenektől fogva regényeket játszik, avagy a művészet szeretete mindig romantikus volt.” Honnan és miért? „A szeretet a legmagasabb valóság, az ősök; minden regény, melyben igaz szeretet van, mese, mágikus esemény.”¹⁶

¹⁴ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, 136.

¹⁵ Vö. Ez 31,8.

¹⁶ Rudolf Haym: Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, in Jost Schillemit (Hg.): *Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil III*, Frankfurt–Hamburg, Fischer Bücherei, 1966, 127.

HEINRICH VON KLEIST VILÁGA, AVAGY A TUDAT ZSÁKUTCÁJA



A KANT-KRÍZIS

Heinrich von Kleist viszonylag rövid idő alatt született és nem túlságosan terjedelmes életművét az irodalomtudomány sorolja is meg nem is a romantikához. Kronológiai szempontból műveit kétségkívül a romantika – a kora romantikától a késő romantikáig terjedő – korszakában írta, hisz 1801 és 1811 között alkotott, márpedig a romantika hagyományos besorolása alapján a jénai romantikusok működését az 1790-es évek derekától Novalis 1801-ben bekövetkezett haláláig, az úgynevezett *Hochromantikot* 1805 és 1808, a késő romantikát pedig 1810 és 1850 közé helyezi az irodalomtörténet.

A magát elsősorban drámaírónak valló Kleist nyolc drámát, nyolc elbeszélést, mintegy két tucat anekdotát, egy jó tucatnyi esszét, néhány – elsősorban alkalmi – költeményt és hazafias írást, valamint számtalan levelet hagyott hátra.¹

Ha elfogadjuk azt a feltételezést, hogy a német romantika egyik vívmánya és jellemzője az, hogy megpróbálja felkutatni és feltárni a kognitív módon megragadhatatlan tudattalan vagy tudatalatti szféráit, melyek a *Selbstet* – a tudattal rendelkező én (*Ich*) és a tudattalan lélek (*Seele*) egységét – képezik, akkor Kleistot nevezhetjük romantikusnak is.

A kérdés valójában azonban nem az, hová kell besorolnunk egy olyan életművet, mely immár két évszázada élénken foglalkoztatja az irodalomtudományt, és amely mindmáig megőrizte aktualitását, hanem inkább azt kell megvizsgálni a kleisti szöveg(ek)re koncentrálva, milyen jelentésüzenetet tartalmaznak maguk a szövegek a mai olvasó számára, hogyan építkeznek az egyes szövegek, és milyen – ismétlődő motívumokon alapuló – összefüggések fedezhetők fel közöttük; ezek

¹ A drámák közül kettő töredékes formában maradt fenn: *Die Familie Schroffenstein (Ghonoré)*. *Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, illetve *Robert Guiskard, Herzog der Normänner*. A kleisti szövegek hivatkozásánál elsődlegesen a következő német kiadást használtam: Heinrich von Kleist: *Werke in einem Band*, hg. v. Helmut Sembdner, München, Carl Hanser Verlag, 1966. A magyar idézeteknél a következő kiadást használtam: Heinrich von Kleist: *Válogatott művei*, Budapest, Európa, 1977.

alapján ugyanis könnyebben és jobban megérthetjük nemcsak az egyes szövegeket, hanem a belőlük építkező, az életművet alkotó szövegkorpuszt is.

Kleist írásait alapvetően meghatározza egy, a szépírói alkotókorszakot megelőző olvasmányélmény, az úgynevezett Kant-krízis. Kleistra valószínűleg a német filozófusnak *Az ítélőerő kritikája* című műve hatott elemi erővel. 1801. március 22-én keltezett levelében menyasszonyához, Wilhelmine von Zengéhez a következőket írja Berlinből:

Ha az embereknek zöld üveg volna a szemük helyén, úgy kellene ítélniük, hogy a tárgyak, melyeket ezen át megpillantanak, zöldek – és képtelenek volnának eldönteni, hogy vajon a szemük valóban olyanak mutatja-e a dolgokat, amilyenek, avagy nem tesz-e hozzájuk valamit, ami nem a tárgyak sajátja, hanem a szemüké. Így van ez az értelemmel is. Nem tudjuk eldönteni, hogy az, amit mi igazságnak nevezünk, igazán igazság-e, avagy csupán annak tűnik fel számunkra. Ha az utóbbi a helyzet, akkor az igazság, amit itt gyűjtünk, a halál után immár nem az, és mindazon törekvésünk, hogy olyan tulajdonra tegyünk szert, amely a sírba is elkövet, hiábavalóság.²

Másnap, március 23-án Ulrike von Kleistnak, legkedvesebb mostohanővérének a következő sorokat küldi:

Úgy tűnik, mintha jómagam is a balgaság olyan áldozatává válnék, kinek lelkiismeretét ugyancsak megterheli a kanti filozófia [...], ama gondolat, miszerint idelent semmit, de semmit nem tudunk meg az igazságról, hogy azt, amit itt igazságnak nevezünk, a halál után egészen másképpen hívnak, és következésképp ama törekvésünk, hogy olyan tulajdonra tegyünk szert, amely a sírba is elkövet, teljességgel hiábavaló és gyümölcstelen, nos, ezen gondolat megtépázta lelkem szentségét.³

A BÁBU ÉS AZ ISTEN GRÁCIÁJA

Mindkét idézet Kleist az emberi megismerésbe vetett hitének hirtelen megingását és az igazság megragadásának reménytelenségét tükrözi. Az emberi elme számára csupán a látszat hozzáférhető, ám ez csalóka szemfényvesztés, és ezt a többnyire békés és kiegyensúlyozott látszatvilágot, melyet az emberi törvények különböző instanciái igyekeznek fenntartani, bármely pillanatban egy csapásra felboríthatják és megsemmisíthetik az emberi ész kompetenciáján kívüli

² Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, München, Carl Hanser Verlag, 1977, 634.

³ Kleist: *Válogatott művei*, 636.

hatalmak. Ilyen hatalom a természet, nem csupán az embert körülvevő természet, hanem maga az emberi természet is, melynek rejtett erői éppúgy ismeretlenek az ész számára, és éppúgy befolyásolhatatlanok általa, mint a makrotermészet – az emberi élet színtere.

Kleist 1810 decemberében, életműve utolsó szakaszában, az öngyilkosságát megelőző évben írta *A marionettszínházról* című, egyik legismertebb tanulmányát. A történet 1801-ben, tehát a Kant-krízis évében játszódik. A párbeszédes formában megírt szövegben az egyes szám első személyben megszólaló szerző és C. úr, M. város operatársulatának első táncosa között lezajló beszélgetés azt a kérdést feszegeti, vajon a tudattal terhelt ember az élettelen bábuval szemben miért képtelen a mozgás természetes gráciájára. A bábút irányító „masiniszta” által mozgatott antigravitáns marionett mentes mindenféle mesterkéeltségtől, ugyanis minden mozdulatának megvan a maga súlypontja, és célja az, hogy ezt a súlypontot a bábu belsejébe vezérelje. Ez a feladat mechanikus szempontból végtelenül egyszerű; másrészt viszont a vezérlő zsinag által egyenes vonalon mozgatott végtagok körkörös, illetve elliptikus mozgása nagyon is titokzatos. Ez a vonal ugyanis élő táncos esetében a táncos lelkének útja, a lélek pedig *vix motris*, azaz mozgatóerő. Amíg a marionett esetében a bábút mozgató, belelő tehetséggel rendelkező masiniszta ügyes irányítása közvetlenül megteremti ezt az egyenes utat, addig az embernél ez az út megtörik, nem jön létre közvetlen kapcsolat a lélek és a mozgás súlypontja között, mert az emberi lélek titokzatos mozgató erejét mint rendező elvet megzavarja az értelem. A hitetlenkedő elbeszélő meggyőzésére C. úr két példát említ, eggyel pedig maga az immár meggyőzött vagy C. úr által erősen befolyásolt én-elbeszélő is hozzájárul az alaptézis igazolásához. Az első példa egy fiatal, fürdőző fiú esete, aki törölközés közben ösztönös és ezért tökéletesen bájos mozdulatot tesz, melyet a tükörbe pillantva önkéntelenül észrevesz, és utánozni próbál. Azonban minél inkább igyekszik megismételni a természetes kellemű mozdulatot, annál kevésbé sikerül neki. A második példa egy tudattal nem rendelkező, ösztönösen cselekvő medvét említ, aki ösztöneire hallgatva legyőzi a tanult és trükkökkel próbálkozó vívóbajnokot. A harmadik példa pedig a végtelen tudattal rendelkező, istenné lett ember:

Látni való, ugye, hogy mennél jobban sötétül és halványul a szerves világban a reflexió, annál sugárzóbbá és elevenebbé válik a grácia benne. [...] De mint ahogyan a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladtak, a pont túloldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelivé válik, ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol a tudat mintegy megjárta a végtelent, s így egyidőben két ellentétes pontban, az emberalkat két végtelenében

válik láthatóvá: a bábuvá, s az istenné lett emberben, mivel a tudat értéke az egyikben zérus, a másikban végtelen.⁴

AZ IGAZSÁG KERESÉSE A DRÁMÁKBAN

Kleist minden írása az abszolút igazság kiderítéséről szól, ezért mind drámái, mind pedig elbeszélései közvetlenül vagy közvetve titokzatos „bűnügyi történetek”, és többször is bírósági tárgyalás keretei között zajlanak.

Az *eltört korsó* főszereplője, Ádám, az első – bűnbe esett – ember, falusi bíróként, a törvény és igazság képviselőjeként ül kénytelen-kelletlen törvényt ön-maga felett, miután a bibliai tereméstörténettel ellentétben kéjenc ösztönei parancsára elcsábítja Évát, az első asszonyt.

Az igazságra azonban itt is fény derül, mint minden Kleist-műben, mint például a másik vígjátékban, az *Amphitryon*ban, ahol az „isteni” beavatkozás csalja meg az emberi értelmet és érzéseket. A végkicsengés itt már keserűbb, mint *Az eltört korsóban*. Az emberi ész felett álló isteni tréfa előtt Amphitryon meghajol ugyan, sőt megtisztelve érzi magát, amiért Jupiter az ő földi alakjában csábította el hitvesét, aki immár Héraklészt hordozza a szíve alatt. Az érzelmeiben is többszörösen megcsalt nő azonban másként éli meg az olümposzi csínytet: elcsábították, és miután érzelmeire és érzéseire hagyatkozva mindenestől átadta magát az „isteni”, abszolút szerelemnek, Jupiter ellöki magától – nem viszi fel magával az Olümposzra, hanem megaláztatva otthagyja a lóvá tett tébai hadvezérnek. Ezt a fájdalmat fejezi ki a darab utolsó szava, Alkméne sóhaja: „Ah!”

Az ugyancsak klasszikus miliőben játszódó *Pentheszileiában* az eleve elrendelt sors – nevezetesen az, hogy Pentheszileiának anyja halálos ágyánál megjelent Mars, és az amazonok törvényével részben ellenkező módon azt az útmutatást adta neki, hogy induljon Trója ellen, ahol az Isten majd megmutatja neki azt a férfit, akit harcban kell legyőznie, hogy azután szerethesse, és az övé lehessen – és az amazonok államának száraz törvénye közötti feszültség teremti meg a fő konfliktust. Mert amíg az összes amazon a fajfenntartás érdekében és a törvény szellemében megelégszik az első adandó legyőzött férfival, addig Pentheszileia a látomásban megígért hőst és a képzeletében megalkotott isteni férfiú képét Akhillész alakjában véli felfedezni. Az ész parancsára és a törvényre fittyet hányva Pentheszileia vadállatként tépi és marcangolja szét szerelmét, a görög hadvezért, miután az többszörösen becsapta érzéseit és ösztöneit. A furfangos Akhillész

⁴ Heinrich von Kleist: A marionettszínházról, ford. Petra-Szabó Gizella, in *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, Budapest, Európa, 1981, 100.

végső trükkje nem sikerül. Miután megismeri az amazonok törvényét, látszólag megadja magát a királynőnek, és fegyvertelenül közeledik hozzá, de a harcban legyőzött Pentheszileia érzelmei ekkorra már örületté fokozódnak, és a végső győzelem reményében a „rettenetes”, „örült”, „örjögő megéra” a külső törvény és a belső ígéret értelmében legyőzi a kiválasztott férfit, hogy az övé lehessen. A tökéletes szerelem „dionüszoszi”⁵ egyesülésében csók és halálos harapás eggyé válik. Az amazonok természetellenes törvényével szembe szálló és a látomás emberi törvények fölötti erejében bízó ösztönlénnyé vált Pentheszileia nemcsak a szeretett férfival – no meg önmagával – végez, hanem felszámolja az amazonok államát is. A szelíd lány, kinek lelkében az isteni vízióban megjelent ígéret csírája csöndesen sarjadozott, egyszeriben fúriává változik, mihelyt a beteljesülés pillanatában veszélyeztetve érzi az abszolút ígéret megvalósulását. A végsőkig fokozott, makacs ösztönök végül is győzedelmeskednek az ész és az ész diktálta törvények fölött, és az ígéret – legalábbis Pentheszileia számára – beteljesül.

Bár a *Heilbronni Katica avagy a tűzpróba* című darab már műfaját tekintve is szelídebb, mint a *Pentheszileia*, Kleist itt is ugyanarról ír: a látomásban megjelenő, abszolút igazságért folytatott küzdelemről és annak minden látszat ellenére történő megvalósulásáról. „Mert aki a Katicát szereti, annak a Pentheszileia sem lehet teljesen felfoghatatlan, hisz’ úgy tartoznak össze, mint az algebrában a plusz és a mínusz, a lényeg egy és ugyanaz, csupán ellentétes viszonylatban elgondolva” – írja Kleist 1808. december 8-án kelt levelében Heinrich von Collinnak. A konfliktus itt sem a racionális és a vele szembenálló irracionális ellentétére épül, hanem a racionális és egy olyan, a racionalitáson kívüli, a fölött lévő és attól függetlenül létező szférának a szembenállására, amely egyszerűen hozzáférhetetlen, „megfoghatatlan” a racionális szféra számára. A keretet itt is bírósági tárgyalás alkotja. A vésetörvényszék bírái mint „Isten földi poroszloi”⁶ ott is bevilágítanak a lélek sötét rejtekeibe, „hová világi törvény keze el nem ér”;⁷ vagyis a darab egy olyan bírósági esettel kezdődik, amely meghaladja a világi, az ésszel fölfogható bíráskodás kompetenciáját. A tárgyalás helyszíne egy földalatti barlang. A barlang a szövegben még kétszeresen visszatérő ismétlés formájában az „igazi igazság” színterét képezi: Katica a sziklabarlangfürdőben pillantja meg véletlenül az „igazi” Kunigundát, és az ötödik felvonás végén a császár is egy barlangban közli az igazságot Katicával, miszerint az álomnak megfelelően ő valóban a császár lánya – még ha törvénytelen is. Az álom igazsága, miként a *Pentheszileiában*, itt is

⁵ Hermann August Korff: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, Leipzig, 1954, 71.

⁶ Kleist: *Válogatott művei*, 339. A *Heilbronni Katica avagy a tűzpróba* című drámát Petra-Szabó Gizella fordította.

⁷ Uo., 339.

diadalmaskodik. Ármánykodás és a tisztánlátást zavaró látszat ellenére a tűzpróbát kiálló Katicán mint médiumon keresztül, ki nevében is az örök tisztaságot és az uralkodói koronát hordozza, győz a racionálison túli látomás igazsága, melyet Katica legrejtettebb érzéseiben és ösztöneiben őriz, és amelyben minden látszat és csalatkozás ellenére hisz, és ami mellett a végsőkéig kitart.

A kleisti drámák igazi (többnyire kárvallott) hősei – a *Homburg hercegét* kivéve – nők: Éva, Alkméne, Pentheszileia, Katica, Thusznelda. A női lélek rezzenései finomabbak a férfiakénál, a nők érzékenyebbek a belső és a fölülről jövő hangokra és sugallatokra, és ezért reakcióik is gyorsabbak és kiszámíthatatlabbak. A hősnők között meglévő különbséget csupán az okozza, hogy az adott szöveg milyen irányba mozdítja el a lélekben megbúvó, szemlátomást nyugodt, érzelmi erőket, és az ész mennyire képes uralni avagy manipulálni azokat.

Az érzelmi kitörések nem a műfajok szerint változnak pozitív vagy negatív irányba, inkább csupán intenzitásukat tekintve különbözőek. Az *eltört korsó* vígjáték, akárcsak az *Amphitryon*. A *Pentheszileia* szomorújáték, a *Heilbronn* Katica nagy történelmi lovagdráma, a *Hermann csatája* színmű, holott ebben a darabban Thusznelda elszabadult állatias, vérszomjas ösztönei nem csekélyebb intenzitással végeznek Ventidiuszal, mint Penteszileiái Akhillésszel. A cím joggal emeli ki Hermannt, a keruszkok fejedelmét, a germánok vezérét és küzdelmét a rómaiak ellen, illetve az egységes Germánia – teljhatalmú – vezető pozíciójáért.

A darab vezérmotívuma a „vadászat”. Hermann nagyvadra – Rómára – vadászik, és ebben a hajszában mindent alárendel a győzelemnek. Fegyvere a rómaiaktól eltanult ravaszság, de alapvető motivációja a bosszú, melynek érdekében feleségét is képes feláldozni csalátekként. Hermann tehát a rómaiakra vadászik, Ventidiusz Thuszneldára, Thusznelda Ventidiuszra – miután megtudja, hogy a római legátus közeledése hazugság, és őt is csupán eszközként kívánja felhasználni –, a rómaiak pedig a germánokra. A furfangot fegyverként felhasználó, ösztönökből táplálkozó bosszúvágy diadalmaskodik az ellenség „ésszerű” ravaszságán, amellyel Hermann nemcsak felesége érzelmeit tudja irányítani, hanem az egységét veszített, széthúzó germán törzsekét is. Marbod is meghajol Hermann előtt, akit immár az újraegyesített germán törzsek vezéréként ünnepelnek.

Friedrich Arthur von Homburg hercege is a választófejedelem által megrendezett tréfa és saját víziójának áldozataként küzd a látomás valódi igazságáért és a látszólagos valóság ellen. Súlyos leckétetésen kell átesnie, amíg az álom valósága csakugyan valósággá válhat. A keretet ebben a darabban a vágyalom és annak megvalósulása képezi. A fehrbellini csata előtti éjjelen a „holdkóros”, „beteg fiatalember”, a „révült álmodozó” herceg babérkoszorút fon. A sötétből egyszer csak előlép Natalie, Homburg nyakába akasztja a választófejedelem aranyláncát, és

átadja neki a koszorút, melyet az imént a választófejedelem vett el tőle. Ez a látomásként megélt valóság a herceget dicsőséggel (babérkoszorú), hatalommal (aranylanc) és szerelemmel (Natalie) kecsegteti. S miként Kleist minden szövegében, a látomás ígéretének itt is kézzelfogható bizonyítéka van – Alkméne a szerelem révülete után Amphitryon diadémban a tébai király és hadvezér által belevéseltetett „A” betű helyett Jupiter nevének kezdőbetűjét találja, Homburg hercege pedig Natalie kesztyűjét ragadja magához, mely a kijózanodás után egyértelmű bizonyítékkul szolgál számára, hogy a látomásként megélt tréfát egy, a racionálison túlról érkező, abszolút ígéretként értelmezze, és ezért ez az ígéret vezérli minden tettét. S mivel a választófejedelem két korábbi csatáját Homburg hibája miatt veszítette el, a fehrbellini, harmadik ütközetben bizonyítania kell a hercegnek. Meg is nyeri a csatát, csak hogy nem a törvény szavának engedelmeskedve, hanem szívére és ösztöneire hallgatva. Őt is állatias ösztönei ragadják el, amikor a csatában fejedelmét veszni látja. Oroszlánként verekszik, hogy megvédje Friedrich Wilhelmet. A fejedelem lova felbukik, a fejedelem meghal – ám halála csalóka látszat csupán, hiszen lovat cserélt szolgájával, Frobennal. A látszat becsapja Homburgot is, aki a második felvonás vége felé azt hiheti, hogy máris beteljesült az ígéret: a csatát megnyerte, a dicsőség az övé. Meghalt a választófejedelem, vagyis a hatalom is az övé lehet. Felajánlja hát szolgálatait az özvegynek hitt választófejedelmének, és finoman bár, de azért Natalie tudtára adja szerelmét. Dicsőségmámora azonban egy pillanat alatt szertefoszlik, amint kiderül, hogy a választófejedelem él. Homburgot a törvény megszegése miatt halálra ítélik, ám mindaddig nem veszi komolyan a hadi törvényszék ítéletét, amíg – ugyancsak egy félreértés következtében – azt hiszi, azért kell meghalnia, hogy Natalie-t hozzáadhassák a svéd királyhoz, és ezáltal Poroszország helyreállíthassa a békét. Tévesen véli magát áldozatnak, de hiszi, hogy pusztulnia kell, és ekkor elveszíti minden emberi tartását. Az életösztön erősebb az emberi méltóságnál: térden állva könyörög életéért, még szerelmét is ellöki magától. A diadalittas Homburg életéért reszkető, csúszó-mászó ösztönlénnyé aljasul. A kegyelemnek azonban csak akkor van értelme, ha Homburg ugyanazon a nyelven beszél, mint a fejedelem, vagyis ha elfogadja a törvényt. Miután belátja vétkét, a „szívbéli dacot” és a „túlkapást”, a fejedelem mint a törvényesség legfőbb instanciája immár meg is bocsáthat neki. Úgy tűnik, a fejedelem kegyetlen leckéje hatott: Homburg hercege látszólag észhez tért. A színmű kompromisszumos megoldással végződik: a törvény és a rend elengedhetetlen ugyan, de nem betűjét, hanem szellemét kell tisztelni, és szívvel kell irányítani. A szív szavára is szükség van, de az érzelmeket és a vad ösztönöket az észnek kell megzaboláznia.

De vajon valóban hatott-e a választófejedelem sokterápiája? A szöveg optimista üzenetének ellentmond a zárójelenet. Abban a pillanatban, amikor Homburg

elfogadja a halálos ítéletet, megismédődik a nyitójelenet. A rendezői utasítás szerint „Natalie megkoszorúzza, a láncot a nyakába akasztja, a herceg kezét magához, a szívére szorítja. A herceg ájultan esik össze.”⁸ És miután a herceg megdicsőült, az ígéret valóra vált, újra magához tér, és kábultan azt kérdezi Kottwitztól: „Nem álom ez?”⁹ – és a darab ott folytatódik, ahol elkezdődött...

JANUS-ARCÚ TERMÉSZET: A CHILEI FÖLDRENGÉS

A chilei földrengést Kleist feltehetően 1805–1806 körül írta Königsbergben. Először 1807. szeptember 10. és 15. között közölte a stuttgarti Cotta Kiadó *Morgenblatt für gebildete Stände* című folyóirata *Jeronimo és Josephe. Eine Scene aus dem Erdbeben zu Chili vom Jahr 1647* (Jeronimo és Josefa. Jelenet az 1647-es chilei földrengés idejéből) címmel, huszonkilenc bekezdéssel. Ezután 1810-ben jelent meg az *Elbeszélések* első kötetében *A chilei földrengés* címmel, jelentéktelen szövegváltoztatásokkal, ahol is kiadói és üzleti megfontolások miatt két bekezdéssel közölték. Az újabb kiadások megtartják az eredeti bekezdésszámot, de a szöveg így is egyértelműen három részre tagolódik.

A két címvariáns között nagy a különbség. Az elsőben a főcím a protagonistákra irányítja a figyelmet, majd az alcím pontosítja a helyszínt és az időt, és ezzel beszűkíti a horizontot. A második, végleges címváltozat viszont kitágítja azt, és magát a természeti katasztrófát emeli ki, vagyis nem a cselekménystruktúra szintjén „tetszőlegesen” mozgatott hősökre, helyre és időpontra helyezi a hangsúlyt, hanem a szemlátomást kiegyensúlyozott, ember által irányított és uralt világrendet felborító, *deus ex machina*ként megjelenő földrengést helyezi a középpontba.

A drámai feszességű szöveg konfliktusát elindító „előtörténet” a kor szociális kontextusát tekintve banálisnak is tűnhet: a jóképű házitanító elcsábítja csinos tanítványát. A kleisti szövegben egy alacsony társadalmi réteghez tartozó spanyol – tehát idegen – származású házitanító beleszeret a chilei főváros, Santiago egyik leggazdagabb és legbefolyásosabb alakjának, don Henrico Asteronnak a lányába. Az apa megtiltja a szerelmi kapcsolatot, ami persze tovább tart, hiszen nem csábításról, hanem igaz szerelemről van szó. Josefa öccse álnok módon elárulja a fiatalokat, mire az atya, lányát apácának adja a karmeliták kolostorába – Jeronimo büntetéséről ekkor még nem esik szó. A fiatalember „egy csöndes éjszakán beteljesült boldogsága színterévé változtatta a kolostorkertet.”¹⁰ S miután Josefa az úrnapi körmenet alatt a székesegyház lépcsőjére rogyva vajúdni kezd, majd

⁸ Uo., 579. A *Homburg hercege* című drámát Tandori Dezső fordította.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo., 585. A *chilei földrengés* című elbeszélést Szabó Ede fordította.

megszüli szerelmük gyümölcsét, a büntetés – immár harmadik fokon – túllép a családi instancián. A „vétkes, ifjú nőt”¹¹ az érsek, tehát az egyházi hatalom, a legsúlyosabb büntetéssel – máglyahalállal – sújtja, melyet az Asteron-család (családi instancia) közbenjárására az alkirály (világi instancia) „fejvesztésre” enyhít. Jeronimót börtönbe csukják, és szerelme kivégzésének napján, végső elkeseredésében fel akarja kötni magát. A kötél már a nyakán, amikor a várost megrendíti a földrengés első hulláma: ezrek pusztulnak el, a szerelmesek azonban megmenekülnek. Jeronimo elhagyja a várost, és a szabadban rátalál Josefára és a kis Philippre. A városon kívüli természetben megszűnnek a szociális különbségek, paradicsomi – tehát a bűnbeesés, a tudás megszerzése előtti, ártatlan – állapotok uralkodnak. Másnap a „szent család” a városparancsnok fiának és néhány rokonának kíséretében visszamegy a városba, hogy a dominikánus dóm-ban részt vegyen a hálaadó misén. A kanonok (egyházi instancia) a természeti katasztrófa okaként a város erkölcsi szülöttségét hozza fel, Szodomával és Gomorrhával példálózik, és nevén nevezi a város pusztulásáért felelős vétkeket: Josefát és Jeronimót. Az áhítatra egybegyűlt hívők serege egy szempillantás alatt állatias, bosszúvágyó csöcselékké alakul át, és többszörös félreértés következtében meggyilkolja a szerelmespárt, don Fernando sógorasszonyát és kisfiát, aki kárpótlásképpen örökbe fogadhatja a „kis idegent”.¹²

A szöveg három részből áll, keretét Santiago városa képezi. A középső részt a városon kívüli természet alkotja. A két városi szakasz a szövegterjedelem mintegy négyötödét, a természeti epizód pedig alig egyötödét képezi. A város a civilizált emberi társadalom modellje, ahol különböző szinteken törvények és konvenciók biztosítják a rendet és az együttélést. Az intimebb családi szférát (Asteron család) magában foglalja a világi szféra (alkirály) és mindenekelőtt a legfőbb erkölcsi instanciaként működő intézményesített vallási szféra (az érsek, aki a legsúlyosabb büntetést rója ki Josefára, a karmeliták kolostora, illetve a dominikánus dóm a kanonokkal és a kanonizált bibliai törvényekkel). Ezt az emberi világot, melyet az éssen és értelmén nyugvó törvényrendszer irányít, ami a felszínen békés és rendezett együttélést biztosít, városfal veszi körül, ami mintegy el is zárja a külvilágtól, a civilizálatlan és kulturálatlan természettől, ahol egészen másfajta törvények uralkodnak, mint a városban. A civilizált és hierarchikus emberi világrend törvénye szerint büntetendő az egyszerű, idegen házitanító és nemesi származású tanítványa között fellángolt szerelem, mert szociális és vallási szokásjogot és törvényeket sért. Az érzelmek azonban erősebbek az ész diktálta törvényeknél, és az igaz szerelem minden tiltás ellenére beteljesedik.

¹¹ Uo.

¹² Uo., 600.

A megtorlás struktúrája háromlépcsős: először a magánszférán belül az apa próbálja megakadályozni a törvénytelen kapcsolatot, másodszor az egyház intézményére bízza bűnös lányát, harmadszor pedig már az egyház mint legfőbb intézményrendszer ítélkezik a kiszolgáltatott szerelmesek fölött. A világi instancia beavatkozása csak enyhíteni tud a legsúlyosabb egyházi büntetésen.

Az első részben tehát az emberi világ ül törvényt a természet felett: don Henrico Asteron ellöki magától lányát, az érsek máglyahalálra ítéli, a kolostor főnökasznál kiáll mellette ugyan, de képtelen enyhíteni a „kolostori törvények” szigorán, és az alkirály sem kegyelmez a bűnösöknek, csupán formálisan módosítja az ítéletet.

Úgy tűnik, az emberi társadalom törvényei diadalmaskodnak az őszinte és tiszta szerelmen, ám az ítéletvégrehajtás pillanatában váratlanul beavatkozik a természet, a földrengés: az isteni bosszú számára rendezett színjáték megghiúsul. A börtönbe zárt Jeronimo mindent elkövet szabadulásáért, és miután a Szűzanyához intézett fohásza is meddőnek tűnik, önkezével kíván véget vetni életének. A végső elkeseredés pillanatában azonban megmenekül. Az isteni beavatkozásnak tűnő földrengés látszólag igazolja a természet törvényét: a szeretőket kitaszító „bűnös” városnak bűnhődnie kell. A földrengés kirobbanásakor Josefa ösztönösen a kolostorba siet kisfiáért, akit a főnökasznál vett gondozásába. Ahogy átveszi tőle a gyermeket, egy lezuhanó oromzat agyonüti a főnökasznalt. Ezután Josefa az érsek holttestébe botlik, akit épp az összedőlt katedrális romjai alól húztak ki – annak a katedrálisnak a romjai alól, melynek lépcsőjén Josefa vajúdni kezdett (!) –, a föld színével vált egyenlővé az alkirály palotája is, a törvényszék, ahol a halálos ítéletet kimondták, lángokban áll, és az atyai ház helyén tó keletkezett, melynek vize fölött vörös pára gőzölög – vagyis az összes világi és egyházi instancia képviselői és helyszínei elpusztulnak.

Jeronimo eszméletét veszti, amint kilép a városkapun, és felmegy egy dombra. A „legmélyebb öntudatlanságban” új életre ébred, és ez az újjászületés új létminőséget is jelent a katasztrófa sújtotta városon kívüli – megint csak látszólagos – paradicsomi természetben. A visszatérő élet jeleként Jeronimo első reakciója az életosztón táplálta gyönyörözés. Sírva fakad örömeiben, amiért életben maradt, és csak ezután jut eszébe sorsára hagyott szerelme – és máris határtalan reménytelenség lesz rajta úrrá. Ám a kétségbeesés és bizonytalanság nem tart soká, mert Jeronimo egy toposzszerűen kialakított szcenárium közepette rátalál szeretteire. A heródesi gyermekmészárlás elől menekülő szent családra, illetve a reneszánsz ikonográfiára való utalás túlságosan is szembetűnő. Josefa a szurdokot öntöző forrás mellett egy „píniák-árnyékolta”¹³ völgyben fürdeti gyermekét a forrás

¹³ Uo., 590.

vizében. Ez a „bűnben fogant” gyermek megtisztulását jelenti immár egy új közegben, a büntelenség állapotát sugalló Édenkertben: „s itt talált rá [Josefa] erre a kedvesre [Jeronimóra], a völgyben, s olyan üdvösségre is, mintha ez itt az Éden völgye volna.”¹⁴ A szent család az éjszakát egy illatosan gyümölcsöző, pompás gránátalmafa tövében tölti, melynek csúcsán „csalogány fuvolázta mámoros dalát”.¹⁵ A *pínia* a mindig újjáéledő természetre és az örök életre utal. A gránátalmafa szimbolikus jelentése viszont ambivalens: utalhat az Istennel kötött szövetségből fakadó, földöntúli áldásra, a gyermek Jézus kezében lévő örök életre, ám a keresztény kultúrkörön kívül jelentheti a szerelmet és az alvilágot is. A szerelmet, termékenységet, örök életet és halált sugalló gránátalmafa mellett a csalogány az Istent szerető lélek mennyország iránti vágyára utal, a hajnal közeledésével figyelmezteti a szerelmeseket a búcsúzásra, és jelezheti egy csöndes, fájdalommentes halál közeledését is.

Az összkép látszólag mindenképp idillikus hangulatot áraszt, melyet a napfelkelte után a természetben menekvést kereső emberek viselkedése is megerősít. Josefa megsegíti a nemes don Fernando családját, és megszojtatja a sérült doña Elvira csecsemőjét, Juant, a kis idegent, és ezzel egy új – paradicsomi – emberi közösség tagjává válik, melyben eltűnnek a társadalmi különbségek:

A mezőkön, ameddig ellátott a szem, elvegyülten hevert mindenféle rendű ember, hercegek és koldusok, matrónák és parasztasszonyok, állami hivatalnokok és napszámosok, szerzetesek és apácák szánakoznak egymáson, kölcsönösen segítenek egymásnak, örömmel megosztják, amit életük fenntartására megmenthettek, mintha az egyetemes szerencsétlenség egy családdá változtatott volna mindeneket.¹⁶

Ám ez az édeni állapot, melyben mindenki egyenlő, és a felebaráti szeretet feloldja a szociális korlátokat, látszat csupán. Erre figyelmeztet az idézetben szereplő „mintha” kötőszó is. Amíg a városon kívüli természetben az *egy* családdá változtatott mindenkiben a katasztrófa nemes érzésekre ösztönöz: a férfiak bátor rómaiak tetteit idézik föl, s a korábban megvetett és kitaszított párt immár befogadja a szerencsétlenül járt, mindazonáltal megmenekült közösség, addig a katasztrófa a városban, a szövegvilág fő színhelyén egészen más érzelmeket és ösztönöket vált ki. Itt mintha a világvége jött volna el: asszonyok tódulnak ki az utcákra, és szülik meg gyermeküket mindenki szeme láttára, eluralkodik a tolvajlás, elszabadulnak a gyilkos ösztönök, tévedésből felkötnek egy vétkesnek hitt embert, tömeghisztéria keríti hatalmába a várost, és a csöcselék ragadja magához

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo., 592–593.

a hatalmat. A városban kísértő rémségek már ekkor és itt előrevetítik a hamarosan ugyancsak a városban bekövetkező katasztrófát, melyet az egyházi instancia által kiváltott, szörnyeteggé aljasuk csőcselék teljesít be, mintegy a korábbi természeti törvények beavatkozására válaszolva. Ezúttal is a természeti törvények ítélkeznek az emberek felett, csak hogy most az emberi instancia beavatkozásával szabadulnak el olyan állatias-gyilkos ösztönök, melyek erősebbnek bizonyulnak a természeti katasztrófa által felborított szociális rend fölött törvényt ülő természetes ítéleten. A hálaadó istentiszteletre egybesereglett áhítatos nyáj egy félreértéssorozat következtében, no meg a kanonok által feltüzelve és egy foltozóvarga által magával ragadva sátáni, gyilkos hordává alakul át, és lemészárolja don Fernando sógornőjét, Josefát és Jeronimót, végül tévedésből Philipp helyett Juant, don Fernando fiát.

A történet ugyanolyan látszatzabékességgel és renddel végződik, amilyennel elkezdődött: „Don Fernando és doña Elvira később nevelt fiukká fogadták a kis idegent, és ha összehasonlította Philippet Juannal, s azt is, hogy miképpen jutott e két gyermekhez, don Fernando szinte úgy érezte, örülnie kell.”¹⁷

Bár Philipp, a „kis idegen”, a természetes szerelem gyümölcse életben marad, és valamiféle halovány folytonosságot képviselhet az isteni-abszolút igazság és humanitás szellemében, a történet végkicsengése ugyancsak pesszimista: a vég-sőkig megkínzott szerelmesek egy pillanatra képzelhették ugyan a szeretet, a szellem és az emberiség diadalát, de csak azért, hogy annál kíméletlenebbül megcsúfoltassanak és megsemmisüljenek.

Kleist világában a béke, a nyugalom, a civilizált emberi társadalom egyensúlya igencsak veszélyeztetett és felszínes – akárcsak az emberi megismerés. Az általános életérzés az idegenség. Idegenek vagyunk a földön, hisz’ nem ismerhetjük ki magunkat rajta. Idegenek vagyunk, miként a Chilébe sodródott spanyol házitánító, a kis Juan, don Fernando és Elvira gyermeke, akit Josefa idegenként szoptat meg, és idegen marad a befogadott árva, Philipp is don Fernando és Elvira számára. Ez az idegenség nem egy bizonyos alközösséget rejt, hanem egy általános, emberi közösségből való kitaszítottságot jelent, az emberi együttlét általános érvényű mintájaként értelmezhető. Az ártatlan és őszinte szerelem megtörik az intézményesített törvényeken, és eleve pusztulásra ítéltetett. A természet rehabilitációja is ámtás csupán, az igazi, szeszélyes, kiismerhetetlen természet, mely a felszínen úszó jéghegy csúcsa alatt rejtőzködik hatalmasan, erősebbnek bizonyul minden racionális és pozitív irracionális-emocionális erőnél.

¹⁷ Uo., 600.

E. T. A. HOFFMANN: AZ ÖRDÖG BÁJITALA

Medardus barát megkísértése, avagy egy tudathasadásos őrült
szexuálpatológiai kicsapongásai a szent és a profán harcának tükrében



A német romantika egyik jellemzője, hogy a *Siècle des Lumières*, a fények évszázada, a felvilágosodás nagy korszaka végén az észbe, a kognitív megismerésbe, a tudományok egyeduralmába vetett hittel szemben elkezd kutatni a természet – az emberi természet – árnyoldalait, az úgynevezett *Nachtseitét*, ahogyan a romantikus természettudós, Gotthilf Heinrich Schubert nevezte, vagyis a természet „éjszakai oldalát”, a lélek árnyoldalait. Száz évvel megelőzve a tudományos lélektan vizsgálatait feltárja, vagy legalábbis igyekszik feltárni a szellem és a lélek, a modern természettudományokban és irodalomban addig nemigen bolygatott régióit. Igazolja, hogy a személyiség sokkal bonyolultabb, mintsem a felvilágosodás optimista tudományszemlélete feltételezte, mert a tudat alatt hatalmas és ismeretlen, sötét és veszedelmes, felderítetlen területek rejlenek. A kiszámítható és logikus eseményeket sokszor felfoghatatlan és megmagyarázhatatlan erők zavarják meg, melyek vagy sorsszerűnek vagy véletlenszerűnek tűnnek (Hoffmann regényében is szerepet játszik az antik tragédiák egyik anyagául szolgáló Oidipusz-legendakör, melyben a távoli ősök által elkövetett, nemzedékeken át öröklődő, „sorsszerű” bűnök terhé az utódok végtelen sorának kell viselnie, és melyek elől nem menekülhetnek). A magasabb vagy mélyebb sorszerű hatalmak mechanizmusát sokszor az ember természete mélyén rejlő „tudatalatti erők” irányítják és mozgatják: a vad – nemi – ösztönök, az animális magnetizmus jelenségei: a telepátia, a jövőbe látás, a hipnózis, illetve az emberi lélek beteges működése: lelki megrázkódtatások, melyek következménye a melankóliától az őrületig terjedő betegség, vagy a skizofrénia, a tudathasadásos, megkettőzött/megsokszorozódott én, ami a német romantikában elsősorban Hoffmann-nál a hasonmás (*Doppel[t]gänger*) alakjában jelenik meg.

A lélek árnyoldalainak korabeli irodalmi feldolgozása főként az úgynevezett „rémromantika” (*Schaeuerromantik*) alkotásaiban jut kifejezésre, ami a korszak olyan kiválóságait ihlette meg, mint például Ludwig Tiecket, a jénai vagy korai romantika jeles képviselőjét, a „romantika királyát”, Heinrich von Kleistot, Adelbert von Chamissót vagy Joseph Freiherr von Eichendorffot.

Hoffmann két fennmaradt regénye közül az elsőt, a *Die Elixiere des Teufels* című „rémregényt”, mely a magyar fordításokban *Az ördög bájitala* címen vált ismertté, 1814 tavaszán kezdte el írni. Hoffmann ekkor még kezdő és ismeretlen írónak számított, hiszen első önálló kötetben megjelent szépirodalmi írása, a *Fantáziadarabok Callot modorában* első két kötete épphogy napvilágot látott, és fogadtatása alapján még eldönthetetlen volt a kiadók részéről, mekkora kockázatot vállalnak az ekkor még névtelen szerző új munkájával. Talán ez az oka, hogy a *Fantáziadarabok* kiadója, Hoffmann barátja, a bambergi Carl Friedrich Kunz nem érdeklődött a regény iránt, melyet Hoffmann akkor kezdett el írni, amikor a *Fantáziadarabok* harmadik kötetébe szánt *Az arany virágcserep* című mese kéziratát tisztázta a kiadáshoz.

1814. március 24-én így ír készülő regényéről Kunznak:

Nem kevesebbre vállalkozom [benne], mint hogy egy kusza és csodálatos életű férfi életében, aki fölött már születésekor égi és démoni hatalmak uralkodnak, világosan és érthetően megmutassam az emberi szellem titokzatos összefonódásait mindazon magasabb princípiumokkal, melyek ott rejtőznek az egész természetben, és csak ritkán villannak elő, mely villámlást azután véletlennek nevezünk. – Zenei nyelven szólva a regény *grave sostenuto* [igen kimérten és ünnepélyesen] kezdődik – hősöm megszületik a kelet-poroszországi Szent Hárs kolostorban, születése vezeklés a gonosztevő atya bűneiért – megjelenik József és a gyermek Jézus stb. – azután *andante sost. e piano* [mérsékeltén és lassú tempóban] folytatódik – élete a kolostorban, ahol pappá szentelik – a kolostorból belép a tarka-legtarkább világba – és itt *allegro forte*-ba [de-rűs, hangos hangnembe] csap át.

1814 februárjában Hoffmann elveszíti karmesteri állását Lipcsében, és egészségi állapota sem kielégítő, mégis alig két hónap alatt megírja a regény első részét. Miután Kunz elutasítja a kiadását, Hoffmann több kiadónál is próbálkozik, míg végül Julius Eduard Hitzig, berlini barátja közvetítésével, aki ekkor számolja fel saját kiadóját és lép állami szolgálatba, rátalál a Duncker & Humblot kiadóra, amely az első kötetet 1815 kora őszén jelenteti meg, a másodikat pedig 1816 májusában, miután Hoffmann 1815 végén elkészül a kézirattal.

Hoffmann 1808 és 1813 májusa között Bambergben él. A püspöki székhelyű katolikus város kétségtávol nagy hatással van regénye megírására. 1811–1812-ben közreműködik Calderón „katolikus” drámáinak színre vitelében (a *Kereszt imádása* [*La devoción de la cruz*, 1634] című dráma egyes elemei fellelhetők a regényben is). Hoffmann ebben az időszakban látogat el a bambergi kapucinus kolostorba, ami saját naplóbejegyzései és barátai visszaemlékezései alapján mély nyomokat hagyott benne. A regényben szereplő B-i kapucinus kolostort mint

helyszínt és – többek között – Cyrillus atya alakját mindenképpen ez a látogatás ihlette.

Alátámasztja ezt az is, hogy Hoffmann barátságban volt dr. Adalbert Friedrich Marcusszal, aki 1804-ben megalapította és vezette a bambergi Szent Hűség (*Sankt Getreu*) prépostsági elmeógyógyintézetet, amely korában igen korszerűnek számított. A kapucinus kolostor mellett a 18. században létezett Bambergben dominikánus, ferences és klarissza kolostor is, tehát Hoffmann számára „tapasztalati forrásként” szolgált a város katolikus miliője és a pszichés betegségeket gyógyító elmeógyógyintézet. Még egy igen fontos életrajzi esemény játszik közre Hoffmann írói munkásságának alakulásában, nevezetesen reménytelen szerelme a nála húsz évvel fiatalabb, ekkor tizennégy éves zenetanítványa, Julia Marc iránt, aki egyébként a barát, Marcus doktor unokahúga. A társadalmi és anyagi szempontból is kedvezőtlen helyzetű, ráadásul nős Hoffmann szerelme nem kecsegtet sikerrel, már csak azért sem, mert az özvegy anya lányának gazdag és befolyásos férjet keres. Julia 1812-ben feleségül megy Johann Gerhard Graepel hamburgi bankárhoz, akit csak a pénz érdekel, és akinek közismerten semmi érzéke és affinitása a művészetekhez. Házasságuk még Hoffmann életében felbomlik, és Julia hamarosan, 1821-ben, egy évvel Hoffmann halála előtt, másodszor is férjhez megy unokaifivéréhez, Marcus doktor fiához, Ludwig Marc-hoz. Hoffmann szerelmében ugyanúgy keveredik a szexuális vágy a szeretett, szűzies lény szentként való imádatával, mint a regényben Medardus és Aurelie kapcsolatában, valamint Hoffmann több írásában.¹

A személyes benyomásokon és élményeken túl azonban még fontosabbak azok a szépirodalmi és tudományos írások, melyeket Hoffmann forrásként használt fel regényéhez.

A 18. század második felében Angliában egy új és divatos irodalmi műfaj kezd el hódítani: az úgynevezett *gothic novel*, a rémregény. A műfaj első jelentős darbjaként Horace Walpole *Az otrantói kastély* (*The Castle of Otranto*, 1764) című regényét tartják számon. Az angol „gótikus” jelző a rettenetre, a borzalmakra, a homályos, történetileg meghatározhatatlan legendás és mitikus középkorra utal. A kalandos epizódokkal, iszonyatos gaztettekkel: gyilkosságokkal, nemi erőszakkal, vérfertőzésekkel, titokzatos és végzetes személycserékkel tűzdelt cselekmény elvadult és néptelen vidékeken: kísérteties várakban, kastélyokban, túmlócökben és kolostorokban játszódik. A rémregény hatással volt a romantikát megelőző, az 1780–90-es évek új és lázadó költőnemzedék zsenikultuszt teremtő mozgalmára, a *Sturm und Drang*ra is, amelyben a kivételes tehetségű

¹ Julia Marc ihlette többek között Cécilia alakját a *Berganza kutya sorsának legújabb fordulatai* vagy Juliét a *Szilveszter éji kalandok* című *Fantáziadarabokban*.

és öntörvényű, teremtő-alkotó, isteni, de legalábbis titáni ember áll a középpontban, aki különböző okoknál fogva – akár nemes lelkű – „gazember” is lehet, mint az ifjú Schiller *Haramiák* (1781) című drámájának főhőse, Karl Moor, vagy az ifjú Goethe korai darabjának, a *Götz von Berlichingen* (1773) című drámának címadó hőse. A divatos rémregényt az irodalomtudomány szinte megkülönböztetés nélkül egészen napjainkig a ponyvairodalomhoz sorolja, jóllehet a műfaj toposzait használva olyan remekművek is születnek, mint Schiller *Der Geisterseher* (A szellemlátó, 1787) című regénytöredéke, vagy éppen Hoffmann jelen regénye, amely messze túlmutat az átlagos és tömegcikknek számító zsánereken, és a modern lélektani regény egyik elődjének tekinthető.

Az angol *Gothic novel* képviselői közül különösen Matthew Gregory Lewis *A szerzetes* (*The monk*, 1796) című regénye volt hatással Hoffmann e művére, amelyben a cselekmény szerkezetét az állandó rettenet és borzalom, a természetfeletti erők és az örületig fokozott szexuális vágy határozzák meg.

A regény főszereplőjét, a szilárd erkölcsű Ambrosio szerzetest, a sátán a boszorkány Matildát felhasználva megkísérti és elcsábítja. Ambrosio Matilda varázserejével kívánja magáévá tenni a kiskorú Antoniát. Ambrosio paktumot köt az ördöggel, és ezáltal sikerül bejutnia a házba, melyben a lány él anyjával. Mielőtt azonban megbecsteleníthetné a lányt, megjelenik az anya, donna Elvira, akit Ambrosio kétségbeesésében megfojt egy párnával, majd elmenekül a házból. Később egy varázssital segítségével mély álmod bocsájt Antoniára, elrabolja, és a kolostor katakombáiban megerőszakolja. Amint az inkvizíció a nyomára jut, Ambrosio leszúrja a lányt, majd Matildával együtt elfogják. Az ördög segítségével azonban mindketten megmenekülnek az inkvizíció elől. Egy hegycsúcson az ördög közli Ambrosiával, hogy Elvira az anyja volt, Antonia pedig a húga, és hogy ilyen rettenetes gazembert a pokol se fogad be, ezért az ördög egy szakadékba löki a szerzetest, aki elkárhozva és gyötrelmes kínok közepette elpusztul.

Lewis regénye Hoffmann szövegében „véletlenül” Aurelie kezébe kerül, aki eleinte nagy lelkesedéssel, az első gyilkosság után viszont rettenettel, mindazonáltal végigolvassa a történetet, amely – mint látni fogjuk – óriási hatással van Aurelie „lelki fejlődésére”.

Hoffmann a műfaj számos egyéb darabját ismerte, ez egyértelműen kiderül naplójából és leveleiből. Lewis mellett különösen Schiller *Der Geisterseher* című regénytöredéke hatott nemcsak *Az ördög bájitalára*, hanem Hoffmann egyéb írásaira is. Hoffmannot főképpen a cselekmény pszichológiai motiváltsága ragadta meg, ami az átlagos rémregényekből teljesen hiányzott. Lewis és Schiller mellett mindenképp megemlítendő még Carl Grosse *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C* von G*** (A géniusz. C* von G** márkí feljegyzéseiből) című, 1791–95-ben megjelent négykötetes regénye. Valószínűleg ennek hatására

keletkezett Hoffmann két regénye is, a *Cornaro. Memoiren des Grafen Julius von S.* (*Cornaro. Julius von S. gróf emlékiratai*) és a *Der Geheimnisvolle* (*A titokzatos férfi*) című regénykísérlet. Ezek azonban nem maradtak fenn.

A szépirodalmi hatások mellett fontos szerepet játszott Hoffmann regénye és egyéb írásai, különösen *Az éjjeli történetek* (*Nachtstücke*) szempontjából a romantika orvostudományi, a lélek betegségeivel és működésével kapcsolatos irodalma, többek között Johann Christian Reil *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (1803, *Rapszódia a lelki gyógy módok lelki megrázkódtatásoknál való alkalmazásáról*), Gotthilf Heinrich Schubert *Anisichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1818, *Nézetek a természettudomány árnyoldalairól*) és másik főműve, a *Die Symbolik des Traumes* (1814, *Az álom szimbolikája*).

Hoffmann egyik elemzője az író „rémtörténetei” kapcsán joggal „az orvostudomány poetizálásáról”² beszél, hisz Hoffmann, aki maga is tartott attól, hogy megőrül, és figyelte magán az őrület tüneteit, kora tudományos eredményeit zseniálisan alkalmazta szépírói munkásságában.

Míg Hoffmann első irodalmi alkotása, a *Fantáziadarabok* lelkes olvasóközönségre talált, és a korabeli kritika pozitívan értékelt, addig *Az ördög bájitaláról* gyakorlatilag nem jelent meg sem kritika, sem egyéb nyomtatott méltatás. Néhány magánjellegű reakció kimutatható ugyan: Heine 1816 újévén Fanny unokahúgának ajánlja Hoffmann regényét, és 1822-ben *Briefe aus Berlin* (*Levelek Berlinből*) című írásában hatását kissé eltúlozva röviden méltatja. Ludwig Tieck is igen kritikusan nyilatkozik a regényről, és az egész 19. századi német irodalomtudomány is elítélően kezeli „a romantikus őrület non plus ultráját”³. A német írók közül Heine mellett egyedül talán Friedrich Hebbel lelkesedik Hoffmann regényéért.

Érdekes módon a Németországban ponyvairodalomként kezelt regényt Nagy-Britanniában már 1824-ben lefordítják, és igen pozitívan értékelik. Az Egyesült Államokban is érezteti korai hatását. Elegendő Nathaniel Hawthorne *Alice Doane's Appeal*⁴ (1835) című elbeszélésére vagy Franciaországban Balzac 1830-ban megjelent *Életelixír* (*L'Elixir de Longue vie*, 1830) című művére utalni. Balzac a novella egy későbbi előszavában említi is, hogy az ötletet Hoffmann elfeledett művéből merítette. A regény a 19. századi irodalomban nagy hatással

² Vö. Friedhelm Auhuber: *In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1986.

³ Vö. Rudolph Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Literaturhistorisch und kritisch dargestellt*, Breslau, Trewendt & Granier, 1855.

⁴ Vö. Allienne R. Becker: *Alice Doane's Appeal: A Literary Double of Hoffmann's Die Elixiere des Teufels*, *Comparative Literature Studies* 23, 1986/1, 1–11.

volt az orosz klasszikusokra, főképp Dosztojevszkijre. A 20. század (újra)felfedezi Hoffmann, ám „rémtörténetei” ekkor is a háttérbe szorulnak, és csak az elmúlt évtizedekben változik meg az irodalomtudomány értékítélete, amikor is rájön, hogy *Az ördög bájitala* sokkal értékesebb a romantikus rémirodalom átlagos darabjainál, és a lélektani regény elődjének tekinthető. Mélylélektani jelentőségét méltatta Sigmund Freud és Carl Gustav Jung is.

A regényt mindenestre a mai napig óriási példányszámban adják ki Németországban, és háromszor is megfilmesítették. Először 1922-ben a berlini Continent-Film produkciójaként (művészeti vezető: Adolf Abter, forgatókönyvíró és főszerplő: Meinhardt Maur⁵). 1973-ban NDK-cseh kooprodukcióban forgattak belőle játékfilmet Ralf Kirsten, 1976-ban pedig az NSZK-ban Manfred Purzel rendezésében.

Magyarországon először 1920-ban jelent meg *Az ördög bájitala: Medardus testvér, kapucinus barát hátrahagyott írásai* címmel két kötetben, Fónagy Béla fordításában, majd 1943-ban Kolozsvári Grandpierre Emil tolmácsolásában *Az ördög bájitala: a kapucinus rendi Medardus barát hátrahagyott feljegyzéseiből* címmel Rónay György bevezetőjével. Ez utóbbi fordítás az 1990-es évek végéig többször is napvilágot látott.⁶

A magyar fordításokban „bájitalként” szerepel a német címben és a szövegben többször előforduló „Elixiere”. Kétségtelen, hogy a középlatin *elixirum* és az arab *al-iksir* (a bölcsek köve) közvetítésével a görög *xérion* (száraz gyógyszer) főnévből származó szó általában gyógyított, gyógyírt, megifjító varázsitalt, bájitalt jelent, ám a címben többes számban szerepel, vagyis nem egyetlen elixírről van szó, hanem többfélééről – nemcsak a Szent Antal pincéjéből származó ereklyéről, melyet a szent az ördögtől szerzett, és amely erős szirakúzi borra emlékeztet, amely inspirálja és démonizálja Medardus testvért, hanem minden olyan lelki zavarokra visszavezethető „ördögi” hatásra, mely Medardusban felébreszti az elfojtott „bűnös” – főként szexuális és gyilkos – ösztönöket, melyek bizonyos ingerek hatására törnek ki belőle, és összezavarják, széthasítják tudatát. Az ördög elixírjai Hoffmann-nál vallási-erkölcsi, tehát a társadalmi normákat sértő abnormális lelki-ösztönös megnyilvánulásokat előidéző mechanizmusokat jelentik, melyek a regény cselekményidejét képező, 18. századi keresztény-katolikus világrend duális szemléletében csakis az ördögtől származhatnak.

Az egyes szám első személyben mintegy az utolsó vezeklési gyakorlatként lejegyzett élettörténet közreadója a *Fantáziadarabok Callot modorában*

⁵ Az 1922-es játékfilmre a www.filmportal.de honlapján találhatóak adatok.

⁶ A regény harmadik magyar változata 2008-ban jelent meg a Cartaphilus Könyvkiadó gondozásában saját fordításomban.

szerzője, vagyis az „utazó rajongó”. Egyrészt gyakorlati szempontból választhatta Hoffmann Medardus élettörténetének kiadójául az utazó rajongót, remélvén, hogy első írásának sikere hozzájárulhat az új rémregény pozitív fogadtatásához, másrészt felhívja a figyelmet az írások tematikájának, modorának és stílusának rokonságára és folyamatosságára.

A regény szerkezete viszonylag egyszerű. Az előszó és Spiridon atya utóirata keretébe ágyazott élettörténetet, ami a fantasztikus és borzalmas események közvetlen hatását hivatott érzékeltetni elbeszélő és befogadó között, csak néhány közbeiktatott „dokumentum” egészíti ki: Aurelie levele a fejedelemszonyhoz, melyben a lány lelki fejlődésének fontos állomásai és értelmezése követhetők nyomon, illetve a szövegen végigkísértő agg festő pergamenlapra lejegyzett története, ami hozzásegít az évszázados átokkal sújtott család történetének megértéséhez.

A vallomásos önéletrajz két kötetből áll: az első négy, a második három szakaszból. A kettes szám a tökéletes és osztatlan egy, az egész duálissá, két „tökéletlen részre” osztottságára utal. Ez a kettőség toposzszerűen megmutatkozik a két nem különbözőségében és harcában, a bűnös gerjedelmek démoni hatására működő eggyéválásra serkentő ösztönös törekvéseiben, a mennyei-lelki és a pokoli-testi eksztázis ellentétében és hasonlóságában, az ész, a tudat által uralt és az érzelmek, a tudatalatti által felkorbácsolt személyiség kettéhasadásában. Az első könyv négy fejezete Franz/Medardus születésétől vallásos nevelésében eltöltött gyermekévein és a kapucinus kolostorban töltött serdülő- és ifjúkori fejlődésen, a pappá szentelés fogadalomtételén át alapvetően a világban eltöltött bűnös-kalandos életutakat mutatja be. Mint a négyes szám is utal rá, ez a könyv az anyagi, földi világ szférájában játszódik, míg a második könyv három szakaszból áll. A hármas szám általános szimbolikájának megfelelően a kettes számot követő és az első két szám összegéből adódó újra egyesített, vagyis tökéletesített egységre, a mennyei szféra tökéletes egységére utal. Ez a rész alapvetően az első részben megkísértett és elcsábított Medardus vezeklését ábrázolja, és a cselekménystruktúra felszínén pozitív megoldással kecsegtet: Medardus őszinte bűnbánattal vezekel halálos bűneiért, visszatér kolostorába, ahonnan bűnös életútja elindult, és ugyanide tér meg Aurelie, az ugyancsak megkísértett, mindazonáltal tiszta lelkű, szeretett lány, akit Medardus hasonmása közvetlenül az apácai fogadalomtétel után meggyilkol: vagyis a tiszta szűz mártírhálálával megdicsőülve tér meg a mennyek birodalmába, és az évszázados átok megtörik: a bűnös nemzetség nem folytatódik sorozatos vérfertőzések révén, így a bűnös ősatya, a család első Franciskusának Ahasvérusként bolyongó kísértete is örök nyugalomra térhet. Ezt a harmonikus megoldást sugallja a két fejezet számainak összege, a hetes szám is, amely alapvetően a tökéletességet fejezi ki, de jelentheti a

halálos bűnt is, vagyis ambivalens, és a látszólagos pozitív kicsengésű, katartikus apoteózissal végződő események háttérében nyitva hagyja a kérdést, hogy valóban győzedelmeskedett-e a mennyei tisztaság a démoni gazság fölött – mert hisz Medardus förtelmes hasonmása, Aurelie/Rosalie gyilkosa megszökik, és valahol tovább bolyong a világban.

De hol és hogyan kezdődik a családi átok, miként alakul Francesko nemzetségenek szövevényes és rejtélyes, vérfertőzésekkel és testvérgyilkosságokkal tarkított története, és miféle sötét „akarát”, démoni hatalom mozgatja a cselekmény fonalát, és motiválja az alakok tetteit?

A családi átok története a 16. század első felében kezdődik, amikor is Camillo P. hercegének a fia atyja kérésére nem kíván hazatérni Itáliából, ahol is Leonardo da Vincinél festészetet tanul. A mester halála után a tehetséges ifjú reneszánsz-romantikus lelkülettel és életfelfogással kicsapongó életet él, hátat fordít a keresztény világnak, és a pogány-antik világ felé fordulva orgiákban habzsolja a földi gyönyöröket, mígnem ínséges helyzetbe kerül, és elvállalja a Róma közelében lévő kapucinus kolostor megbízását, hogy fesse meg Szent Rozália oltárképét. Gúnyos pökhendiségében a megrendelt szent portréja helyett azonban a szerelem és termékenység római istennőjét, a buja Vénuszt kívánja megörökíteni. Végül a két női alakból megfesti a képet, és Pygmalionhoz hasonlóan beleszeret saját alkotásába – a romantika és különösen Hoffmann egyik kedvelt motívuma ez, amikor is az alkotó képtelen megválni művétől, s még a gyilkosságtól sem riad vissza, hogy megtartsa vagy visszaszerezze „teremtményeit”, mint Cardillac aranyműves Hoffmann *Scuderi kisasszony* című híres elbeszélésében –, és az ördög segítségével életre kelti az ambivalens asszonyi alakot. Egy ideig buja és bűnös viszonyban élnek, mígnem az ördögi nő megszüli fiát és meghal. Francesko, a festő bűnbánó vezeklésbe kezd, ám feloldást nem kaphat, míg ki nem hal nemzetsége; megkezdődik hát a küzdelem a jó (keresztény-erkölcsös) és a gonosz (pogány-erkölcstelen), a mennyei és a pokoli hatalmak küzdelme a család tagjainak megmentéséért vagy elkárkoztatásáért. Ezért kísért végig az agg festő alakja, igyekezvén óvni, elrettenteni utódait a fertelmes bűnöktől. Az eseményekben és toposzokban igen gazdag rémromantikus családi történet a 18. század derekáig, a regény cselekményidejéig tart. Ekkor lép színre a negyedik Francesko, aki Medardus szerzetesnéven fogad szüzességet, majd megszegve fogadalmát, őséhez hasonlóan vérétől üzetve követi el a lehető legsúlyosabb bűnöket. Az ő vágyait és tetteit is a kettős arcú nő, a földi gyönyörökkel kecsgetető Aurelie és Rozália, a szent szűz motiválja.

Franz/Medardus és Aurelie/Rosalie életútja párhuzamos halad születésüktől kezdve halálukig, és életútjuk jelentékeny előtörténetek után időnként keresztezi egymást, majd újra elválik, csak hogy újra találkozzon. A démoni nő mint az

ördög erotikus csábító eszköze igen gyakran előfordul a – német – romantikában: például a Hoffmann által is tisztelt és jól ismert Josef von Eichendorff *Das Marmorbild* (A márványszobor) című elbeszélésében.⁷

Hoffmann-nál azonban a lelki motiváció erősebb az erkölcsi normáknál, melyek egyfajta „felettes énként” igyekeznek szabályozni az „én” „tudatalattijába” és „tudattalanjába” száműzött, „elfojtott”, többnyire szexuális vágyakat és gerjedelmeket (Freuddal szólva a festő Francesko utódaiban igen erősen munkálkodik a hatalomvágy és a szexuális vágy: legerősebb motivációjuk a „libidó”).

A festő dédunokájától, mint bűnös apától és egy földműves lányától született Franz abban a Szent Hárs kolostorban látja meg a napvilágot, melynek templomát ükapja valamikor egyfajta bűnbánati gyakorlatként kifestette. Az anya vezeklésképpen zarándokol el a kolostorba, remélvén, hogy ezzel feloldozásban részesül. Franz első emlékei közé tartozik, hogy a szent helyen felkereste őket egy zarándok (József) egy csodálatos gyermekkel (Jézus), akivel a gyermek Franz sokat játszott, és aki kavicsokból csodás alakokat rakott ki, melyek végül mindig keresztté változtak. Útban hazafelé az anya gyermekével találkozik a B-i ciszterci apácakolostor fejedelmasszonyával (Franz apjának féltestvérével és egykori szeretőjével); az apátnő meghökken a fiú és néhai szeretője hasonlóságán, hevesen magához öleli a gyermeket, és közben a mellén függő gyémántkeresztel megsérti a kis Franz nyakát. A seb keresztjelével mintegy megpecsétlődik Franz sorsa. A fejedelmasszony édességgel és édes borral (!) vigasztalja a gyermeket, aki igen jóízűen kortyolgat az italból. A keresztjel és a bor mint Krisztus-szimbólum egyrészt a gyermek Franz elhivatottságára utal, másrészt a mámorító ital élvezete már ekkor felvillantja az elixír motívumát, amely később részben Franz/Medardus szónoki-művészi képességeinek fokozására szolgál, másrészt bűnre csábítja, vagyis feltámasztja és gerjeszti benne a testi vágyakat. A kamasz fiú tizenhat évesen a B-i kapucinus kolostorba kerül, és hamarosan úgy dönt, hogy nem elégszik meg a világi pap hivatásával, hanem belép a szerzetesrendbe. Elhatározásának azonban különös oka van: egy nap véletlenül megpillantja a koncertmester húgának szinte fedetlen keblét, és ettől megmagyarázhatatlan érzései támadnak. Ettől kezdve vonzódik a lányhoz. Egy alkalommal egy koncerten a lány barátnői észreveszik, milyen megszállottan lesi Franz a lányt. Kinevetik, vagyis megalázzák a fiút, aki szégyenében és bosszúérzéssel meghátrál, visszavonul – és a szerzetesi életbe menekül. Ez tehát elhatározásának egyik legfontosabb lelki mozgatórugója. Szüzességi fogadalmat tesz, de a testiség rabságából képtelen szabadulni, és megaláztatását nyilvános sikerrel kívánja kompenzálni, amit művészi (szónoki-színészi) képességeivel és az ördögi elixír (szirakúza)

⁷ Lásd jelen kötet *Elvágódás és / vagy honvágy a német romantikában* című írását.

vörösbor) serkentő hatásával hamarosan ki is vív magának. Ám hiába a tömegre gyakorolt delejes-eksztatikus hatás és a hírnév – később Rómában is szentként tisztelik majd (!) –, a bölcs és tapasztalt Leonardus perjel és imádott nevelőanyja átlát rajta. A fejedelmasszony levelében leleplezi: Medardust megint csak megálázzák, és ez újra bűnre⁸ csábítja: féktelen gyűlöletet és bosszúvágyat ébreszt benne. Egyelőre még elfojtja nemi és hatalmi ösztöneit, ám ekkor egyszer csak különös „jelenést” lát: a gyóntatószékben megjelenik egy nő, aki szerelmet vall neki, majd eltűnik. Medardus tekintete a gyóntatószék mellett lévő Szent Rozália képére esik, melyről később kiderül, hogy nem a Szent Hárs kolostorában őrzött oltárkép másolata, hanem maga az eredeti (az eredetinek vélt oltárkép másolata van a Szent Hárs kolostor templomában, mivel a szerzetesek nem merték megtartani a bűnös festő eredeti képét, ezért jó pénzért eladták a B-i testvérkolostornak), melyet az agg festő, a családi tragédia elindítója és okozója festett. Medardus tehát újabb „ördögi” inspirációt kap, és a hús-vér asszony (féltestvére, Aurelie) látomásnak vélt szerelmi vallomását összekapcsolja a szűz kettős arcú buja-szent képmásával: misztikus, mély és bonyolult kapcsolatot teremt Rozália alakjával, mely magában foglalja az ősapától öröklött bűnös és a Medardusban idáig kigúnyolt, elfojtott ösztönöket, az eredeti-hamis képiség romantikus problematikáját, a mennyei-tiszta és földi-démoni szeretet-szerelem kínzó ambivalenciáját és e szerelem misztikus vágyát mint távoli célt, melyben nem kell csalódnia, melyben nem szégyenül meg, nem sérül meg önérzete, mert hite szerint egykoron diadalmasan teljesülni fog vágya, és ezzel végezetül mintegy megdicsőülve és felmagasztalódva kiteljesedik az ő élete is. A látomásnak hitt találkozás a „szeretett” nővel új erőt ad Medardusnak, hogy kitörjön a kolostor kényszeredetten s elharmarkodottan választott börtönéből. Így léphet be a világba, és kezdődhet förtelmes bűnökkel teli kalandos élete, melyben örökösen az ismeretlen és rejtélyes nő látomásos képét üldözi. Amikor F. báró kastélyában először pillantja meg Aurelie-t, a szent képét és az imádott nőt látja benne – ekkor még nem sejti, hogy Aurelie vallotta meg neki szerelmét –, és Aurelie megszerzése/megbecstelenítése irányítja minden tettét.

Amikor akaratán kívül ugyan, de mégiscsak az Ördögárokba taszítja Viktorin grófot, azt hiszi, megölte az ismeretlent, aki súlyos fejsérülést szenved ugyan, de

⁸ Hoffman a szövegben a „bűn” fogalmára több kifejezést használ. Legtöbbször a *Frevel* főnév, illetve annak melléknévi igenévi, melléknévi vagy határozószói alakjai: *frevelnd*, *frevelhaft* fordulnak elő. A *Frevel* isteni vagy emberi rend szándékos megsértését jelenti, amit e rend megvetése, a rend elleni lázadás vagy gőg idézhet elő. Medardus nemcsak ösztönösen követi el a bűnket, hanem sokszor elfojtott vágyai miatt támadt gyűlöletből, megaláztatásai miatt ébredt bosszúvágyból és a magasabb/mélyebb hatalmak általi elhivatottságában bízva fennhéjázásból követ el gyilkosságot és nemi erőszakot.

életben marad, és Medardus féltestvéreként megtévelyodottan az őrült szerzetes szerepét felvállalva Medardus hasonmásaként kísért. Medardus az első, „véletlen gyilkosság” után végez másik féltestvérével, Euphemie-vel, a hatalom megszállottjával is, aki mintegy emberfölötti erejében és képességében bízva beavatja terveibe a Viktorinnak vélt Medardust; bűnös – vérfertőző – kapcsolatuk Medardus számára pótcselekvés, mert miközben a megvetett Euphemie-t öleli, Aurelie-re gondol, s miután Euphemie csalódik szövetségesében, és meg akarja mérgezni, Medardus az aljas nő ellen fordítja saját fegyverét, és megitatja vele saját mérget. A gyilkosság mámorában menekülve meg akarja erőszakolni Aurelie-t, ám amikor Hermogen, Aurelie bátyja és Medardus féltestvére közbelép, hogy megakadályozza a gáztettet, Medardus leszúrja a férfit, akit azért is gyűlöl, mert átlátott rajta.

Medardus életútjának következő állomásán, a herceg udvarában újra találkozik Aurelie-vel, aki feljelenti mint fivére gyilkosát, miközben – mint ez később kiderül és látni fogjuk, miért – halálosan szereti a férfit. Amikor azonban a büntetőbíróság végül vétkesnek találja, miután feltűnik hasonmása, a tévelygő és tudathasadásos Viktorin/Medardus, és magára vállal mindent, amit Medardus/Viktorin/Krczinski követett el, elgördül minden akadály, hogy a bűnök alól felmentett okos és elmés, most épp lengyel nemesnek tartott férfi a herceg áldásával feleségül vegye a szeretett nőt, aki immár nyíltan megvallhatja és ki is mutathatja szerelmét a titokzatos férfi iránt. Míg az évszázados történet folyamán az agg festő jelenése igyekszik megakadályozni családja vérfertőző szaporodását, addig Medardus és Aurelie nászát a hasonmás hiúsítja meg útban a vérpad felé. Amint Medardus megpillantja, felszínre tör tudathasadásos énjének tévelygő része, nekitámad menyasszonyának, és vak örületében leszúrja – legalábbis azt hiszi, hogy végzett Aurelie-vel, és így bűnös módon ugyan, de örökre megszabadulhat attól a képtől és személytől, aki kínszenvedéseit okozta. A vélt gyilkosság és szabadulás jelenti a fordulópontot Medardus életében, aki hasonmásával küzdve eszeveszetten menekül, mígnem ájultan összerogy, hogy jőtevője, az ugyancsak skizofrén Belcampo/Schönfeld, aki lángelméjű shakespeare-i bolondként keresztezi Medardus útját, és menti meg a halálos veszedelmekből, most is vigyázzon rá. Belcampo egy itáliai ispotályba viszi az eszméletlent, ahol Medardus erőre kapván súlyos vezeklésbe kezd, hogy bünbánatot nyerjen. Irtózatossá önsanyargatással, ám látványosan végzi penitenciáját Róma templomaiban, mígnem felhívja magára a pápa figyelmét is. Tovább bonyolódnak az események, ám Medardus „lelki útja”, sorozatos megaláztatásainak, sikertelenségeinek, kielégítetlen vágyainak és gerjedelmeinek elfojtása és megszüntetése révén elérni vágyott lelki nyugalma és elnyert bünbánata szempontjából különösen az a momentum fontos, hogy mennyire képes kiölni magából a

szerelem vágyát, miután megtudja, hogy Aurelie-t nem ölte meg, csupán ön magát sértette meg a gyilkos késsel. Az újratálalkozás az apácává avatott szűzzel a regény végén az első, gyóntatószékben megélt látomásos találkozás pandantja: a vezeklő Medardus barát visszatér kolostorába, ahonnan a szeretett lény utáni vágy elűzte, kiölt magából minden testi gerjedelmet, és tiszta szerelemmel könnyörög bocsánatért a haldokló Aurelie-től/Rosalie-től, aki érintetlen testtel és megtisztult lélekkel, szentként emelkedik a mennyekbe.

De hogyan alakul Aurelie életútja születésétől haláláig? Milyen lelki élmények és hatások irányítják az ő életét, amely párhuzamosan fut Medarduséval, és fontos pontokon „valóságosan” is keresztezi Medardus életútját?

Aurelie, F. báró és Aurelie lánya, Hermogen húga, Viktorin gróf, Euphemie és Franz/Medardus féltestvére. Anyja a festő Franceskó dédunokája, kinek Franzcal, Franz/Medardus apjával kötött házasságából született Viktorin és Euphemie. A kis Aurelie első emlékei kora gyermekkorára nyúlnak vissza, amikor hároméves korában bátyjától megtudja, hogy anyjuk a kék szalonban az ördöggel beszélget. Aurelie nem sokkal később véletlenül szemtanúja lesz, amint anyja megidézi az ördögöt, vagyis egy gépezet segítségével félretolja a fal faburkolatát, és megjelenik egy szép férfi embernagyságú képe, ami nagyon megtetszik a kislánynak, és a képet azonnal azonosítja az ördöggel. Anyja megharagszik, és közli, hogy a szép férfi soha többé nem jelenhet meg; a kislány ezután látszólag teljesen megfeledkezik róla. Csak évekkel később, amikor tizennégy évesen, a nemi érettség idején véletlenül újra megpillantja a képet, amikor Aurelie anyjának halála után a kastélyszárnyat felújítják, és a munkálatok során kiderül a rejtélyes kép léte, és feltárul a képet működtető gépezet, ébred fel benne a régi emlék, és keveredik a kibontakozó nőben éledező nemi vággyal. Aurelie ekkor már tudja, hogy ez bűn, de nemigen tud küzdeni ellene. Ekkor bukkan rá Lewis *A szerzetes* című korabeli rémregényére, melyet ámulattal, majd iszonyattal olvas, és felmerül benne a gondolat, hogy a szeretett férfi, akit a kép ábrázol, talán szintén szerzetes. Hermogen beszél húgának a B-i kolostor híres szónokáról, és amikor Aurelie a városban van, és meg akarja gyónni bűnös, szerelmes gondolatait, elmegy a templomba, és itt találkozik először személyesen Medardusszal, akiben az imádkozó férfi hús-vér alakjára ismer. Bevallja neki bűnös szerelmét: ez az a jelenet, melyet Medardus látomásként él át, és amely végzetesen alakítja további életútját. Medardus és Aurelie F. báró kastélyában újra találkozik egymással, ám, amikor Medardus közös imádkozás eksztatikus hangulatában a lány felgerjesztett lelkületét kihasználva magáévá akarja tenni Aurelie-t, a lány iszonyodva elmenekül. Aurelie ettől kezdve gyűlöli a kéjenc szerzetest, de rejtélyes szerelmét sem tudja elfojtani az imádkozó, misztikus férfi bonyolult képe iránt, melyben keveredik az ördög, a szép férfi, Lewis regényének gyilkos és vérfertőző

szerzetese és az élő és „valóságos” Medardus alakja. Amikor Medardus felbukkan a herceg udvarában, Aurelie feladja mint bátyja gyilkosát, igaz, szenved miatta, mert a szeretett férfit jelentette fel. Amikor látszólag bebizonyosodik Medardus „vétlensége”, Aurelie önfeledten és nyíltan szeretheti álmai testet öltött férfiát, mígnem egybekelésük napján vőlegénye kikelve önmagából rátámad. Aurelie ezután Medardushoz hasonlóan hátat fordít a világi életnek, és apácának vonul. Felszentelése napján kerül sor az utolsó találkozásra: Medardus levezekelven bűneit, és leküzdvé végső testi gerjedelmeit megbűnhődve csodálja a megtisztult lelkű Aurelie-t, aki immár Rosalie néven valóságosan is Szent Rozáliává válik, majd megdicsőülve „mártírhalt” hal. Medardus nem hagyja el többé a kolostort, és Spiridus testvér utóiratából – egy Istennek szentelt életű szerzetes ábrázolásában, aki nem olvasta Medardus önéletrajzi feljegyzéseit – megtudjuk, hogyan halt meg a jámbor életű Medardus. Ezekkel a szavakkal vesz tőle és történetétől búcsút Spiridon barát: „Legyen békessége és nyugalma elhunyt Medardus testvérünknek, részesítse majdan a mennyek ura boldog feltámadásban, és helyezze őt a szent férfiak kórusába, mivelhogy igen jámbor barátként távozott közülünk.”

Véget ért tehát a családra hulló átok, kihalt a bűnös festő, Francesko nemzetisége, nem mocskolja többé vérfertőzés, több mint két évszázaddal gyalázatos bűnei és megátkozása után véget ér az agg festő Ahasvérus bolyongása is, és talán örök békességre talál. A történet ott végződik, ahol elkezdődött, és íme, a mennyei szeretet és földi-démoni bűnös szerelem küzdelmében győzedelmeskedett végül a jó, a mennyek büntelen imádata. Medardus halála után Belcampo, a bohókás hű barát is felvételét kéri a kolostorba. Megoldottnak tűnik minden. De vajon Medardus halálával eltűnik-e tébolyodott hasonmása, aki Aurelie meggyilkolásával magáénak tudja halálában a démoni, fertelmes bűnnel szeretett nőt, és nyomtalanul eltűnik tette színteréről? Vajon nem győzedelmeskedik-e a tébolyult Medardus szerzetes, alias Viktorin gróf? Nem kísért-e tovább, s nem gondoskodik-e a bűnös család továbbéléséről? Ez a kérdés a felületes olvasat szintjén könnyen feledésbe merülhet, ám a szöveg mélyebb rétegeiben mégiscsak ott kísért, és nyitva hagyja a regény befejezését.

FRIEDRICH NIETZSCHE GONDOLKODÁSÁNAK FŐBB ÁLLOMÁSAI¹

Nietzsche írásainak olvasásakor és magyarázásakor nem feledkezhetünk meg arról, ami a művészeti alkotások sajátja, nevezetesen, hogy zárt, önálló világot alkotnak, melynek elemei saját rendszerben, saját szabályok alapján működnek. Amint egy tőle idegen közeg, például a politika eszközeivel közelítünk hozzájuk, akarva-akaratlan manipuláljuk őket. Köztudott, hogy nem csak Nietzsche fogalmaival, az *Übermensch*el, a *Herren-* és *Sklavenmorallal*, a *blonde Bestiével* vagy a *Wille zur Macht*tal éltek vissza – primitív – politikai irányzatok. Nietzsche korszakot lezáró és alkotó gondolati világát azonban olyan ideológia sajátította ki, amely századunk világégéséhez vezetett. Nem egy gondolkodó – például Lukács György is – felvette a kesztyűt, és vágott vissza ugyancsak ideológiai-politikai síkon, Nietzschét mintegy médiumként felhasználva. Lukács szerint így jelenik meg nála a demokrácia és a szocializmus elleni harc „az imperializmus apologetikájának demagogikusan hatásos áforradalomként”.²

Egészen másként értelmezi Nietzschét Martin Heidegger, aki egy 1953-as előadásában éppen a politikai manipulációkkal szemben veszi védelmébe.

Az *Übermensch* névvel Nietzsche éppen hogy nem egy pusztán túldimenzionált eddigi embert nevezett. De nem is egy olyan emberfajtára gondolt, amely elveti a humánusmot és a pusztá önkényt emeli törvénné, és teret enged a titáni tombolásnak. Az *Übermensch* – a szó legszorosabb értelmében véve – sokkal inkább az az ember, aki kizárólag azért lép túl az eddigi emberen, hogy azt legelőször is még megvalósítatlan [*ausstehend*] lényegéhez elvezesse, és azt rögzítse benne [...]. Zarathustrának legelőször is azzá kell lennie, aki.³

¹ Ez a tanulmány egy, az 1990-es években tartott előadás változata, nyomtatásban eddig nem jelent meg. A lábjegyzetekben megadott Nietzsche-fordításokat az akkor rendelkezésre álló kiadások alapján idézem és idézem most is.

² Lukács György: Nietzsche mint az imperialista korszak irracionalizmusának megalapítója, in Lukács György: *Az ész trónfosztása*, Budapest, Magvető, 1978, 289.

³ Martin Heidegger: Wer ist Nietzsches Zarathustra?, in Martin Heidegger: *Vorträge und Aufsätze 1*, Pfullingen, Neske, 1967, 3, 97–98.

A fiatal klasszika-filológus Nietzsche 1866-ban, Schopenhauer fő művének, *A világ mint akarat és képzet*nek a hatására fordul a filozófia felé. 1868-ban megismerkedik Richard Wagnerrel, majd 1869-ben lipcsei professzora, Friedrich Wilhelm Ritschl közbejárására meghívják Bázelba a klasszika filológia rendkívüli professzorának. 1870-ben betegápolóként részt vesz a német–francia háborúban. Többek közt Schopenhauer és Wagner hatására ezekben az években (1869–1871) írja első olyan nagy lélegzetű munkáját, *A tragédia születése* címűt, amelyet a szakma határozottan elutasít, és amelyben talán először lép színre a kora filológiájának hátat fordító, önálló stílusára rátaláló gondolkodó, és fejt ki azt az ellentétes apollóni és dionüszoszi fogalompárt, amely a hellén akaratnak metafizikai csodája révén egyesül az attikai tragédiában, ezáltal elérvén a görög kultúra csúcsát.

Schopenhauer filozófiájában a világot egy, az egyén, az individuum számára megismerhetetlen mohó, teremtmény, vak „akarat” álmódja és alakítja. Ez az ősalap két minőségben objektívizálódhat. Az első, közvetlen objektiváció révén keletkeznek az ideák, ezek objektívációi pedig az elégséges alap (*der zureichende Grund*), a *principium individuationis* teremtményei. A *principium individuationis* tér, idő és okság korlátai közé szorítva a világot alakító, vak akaratnak kiszolgáltatva létezik. Az egyén nem avatkozhat be a kiismerhetetlen akarat működésébe, sőt megismerni sem ismerheti meg, mert Mája fátyla elfedi előle, vagyis meg kell elégednie a látszattal (*Schein*). Az individuumnak két lehetőség mégis megadatik, hogy megszabaduljon az őt kiszámíthatatlanul irányító, gyötrő akarattól. Egyrészt a művészetek révén (tehát esztétikai úton), másrészt az aszkézis révén (tehát etikai úton) törheti át a tér, idő és okság korlátját, és juthat el az öslényegéig. Schopenhauer a művészeteken belül hierarchiát állít fel. Alul foglalnak helyet a képzőművészetek (építészet, szobrászat, festészet stb.), ezeket követi az irodalom (a prózától a líráig), legfelül pedig a zene helyezkedik el. A zene minőségileg különbözik a többi művészettől, mert míg azok az akarat közvetlen objektívációjáig, tehát az ideákig jutnak csak el, addig a zene képes megragadni magát az akaratot. A művészet megismerésében a művész mint szubjektum eggyé válik a megismerendő objektummal.

Nietzschénél az apollóni ösztön képviseli a *principium individuationis*-t, amely mértékletességgel a tér és idő határai között teremt és örökít meg alakokat. Apollóni az álmó és a vízió, a harmonikus rend, a bölcs mértékletesség, a művészetekben pedig a képszerű ábrázolásmód, tehát a festészet, a szobrászat és az epika. Az apollóni művész látomásai túlszárnyalják a hiányosan érthető napi valóságot, és az ittlétet (*Dasein*) magasabb látszatvilágban dicsőítik. A dionüszoszi határokat áttörő, örökösön nemző és megsemmisítő princípium, minden, ami mozgásban van: a mámor, az ekstázis, a művészetekben a zene és a líra.

A dionüszoszi mámorban az ember megérti a világ képzeletjellegét, áttöri az individuáció határait. Nietzsche így írt erről *A tragédia születésében*:

És szélsőséges értelemben így érvényesnek találhatjuk Apollónra azt, amit Schopenhauer a Mája fátylába gabalyodott emberről mond *A világ mint akarat és képzetben*: 'Miként a tomboló, határa sehol sincs tengeren, mely üvöltve emel és süllyeszt hullám-hegyeket, bízva gyöngé járművében, megül ladikjában a hajós; éppoly nyugodtan ül a kínok világának közepén az egyes ember, megbízva *a principium individuationis*ban és reá hagyatkozva. Igen, Apollónról lehetne elmondani, hogy benne az e princípium iránti rendíthetetlen bizalom és az abba való nyugalmas belehelyezkedés nyeri el legmagasztosabb kifejezését, magát Apollónt pedig bízást nevezhetnénk *a principium individuationis* fenséges istenképének, kinek mozdulataiból és pillantásából maradéktalanul szól hozzánk a 'látszat' teljes gyönyöre és minden bölcsessége, szépségével együtt. Ugyanitt ecsetelte Schopenhauer a bennünket elfogó borzalmat is, ha a jelen-ség megismerésformáiban hirtelen elbizonytalanodunk, minthogy az okság törvénye ilyenkor meginogni látszik. Ha e borzalomhoz hozzátesszük még az ember legbensőbb mélyeiből, mondhatni: egyenesen a természetből feltörő kéjes elragadtatottságot is a *principium individuationis* illetén széthasadásakor, akkor bepillantathatunk a dionüszoszi lényegébe, mely leginkább még a mámor analógiájával közelíthető meg.⁴

Ebben a dionüszoszi mámorban az ember immár nem művész, hanem műalkotássá válik.

E két ellentétes princípium az attikai tragédiában egyesül, tökélyre emelvén a görög művészetet, amelyet Szókratész fog lerombolni. Szókratész elveti az intuíción (intuición: nézet, szemlélet, látás, Schopenhauer „eleven szemléletnek” nevezi, amely értelmet lát az érzéki világban), a sötét dionüszoszi princípiumot, és spekulatív módon kizárólag az individuum racionális megismerőképességére hagyatkozva igyekszik megragadni a világot, de – Nietzsche szerint – csak a látszatvilágot, a képzetet képes ilyen módon megismerni. Nietzsche szerint a szókratészi bölcsélet éppen az élettől fosztja meg a világot. Ezért nevezi őt Nietzsche az első dekadensnek.

A dionüszoszi–apollóni ellentétpár az *Emberi, nagyon is emberi* idején, tehát 1878 táján eltűnik Nietzsche műveiből. A dionüszoszi önállóan a *Zarathustra* keletkezése táján újra fölbukkan, méghozzá ekkor filozófiájának egyik legjellegzetesebb fogalmaként. A dionüszoszi a keletkezés, változás, levés (*Werden*), a megsemmisítés (*Vernichten*) és újat alkotás / újra alkotás / újjá alkotás (*Neuschaffen*)

⁴ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Budapest, Európa, 1986, 28.

egységének, valamint a kereszténység élettagadásával szemben az életigenlésnek az attribútumává válik. Utolsó nagyobb írásában, az *Ecce homo* című önvallo-másban Zarathustra tanítását, ditirambusait, szenvedését az *Éji dalban* dionüszoszsinak nevezi: „Ez a mű [mármint a Zarathustra] teljességgel páratlan. Fél-re a költőkkel: talán nem is létezik ilyen túlcscorduló erőből született alkotás. A »dionüszoszi« fogalmam itt a lehető legmagasabb rendű tette válik: mellette szegényesnek és földhözragadottnak tűnik föl minden emberi cselekedet.”⁵ Majd néhány oldallal később az *Éji dalról* így ír: „Így még senki nem költött, érzett és szenvedett: egy isten, egy Dionüszosz szenved így.”⁶ A *morál genealógiájában*, amelyben a kereszténységet támadja, szintén Dionüszoszra mint a sötétség istenére hivatkozik. Az önéletrajz utolsó mondata pedig így hangzik: „– Megértettek? – Dionüszoszt a Megfeszítettel szemben...”⁷

Nietzsche 1872-től korát kritizáló írásokat is megjelentet. 1872-ben lát napvilágot a *Képzési intézményeink jövőjéről*, majd 1873 és 1876 között a *Korszerűtlen elmélkedések* négy tanulmánya (*David Strauss, a hitvalló és író*, 1873, *A történelem hasznáról és káráról*, 1874, *Schopenhauer mint nevelő*, 1874 és *Richard Wagner Bayreuthban*, 1876).

A második korszerűtlen elmélkedés a modern kor betegségét tárja föl, megjelenik benne a német romantika óta jelen lévő *deutsche Innerlichkeit* gondolata, a kereszténység bírálata és a görögség tanítása mint gyógyír a modern kor betegségére. Nietzsche szerint kora embere, a modern ember a történeti szemlélet (*das Historische*) túlbujánzásától szenved. A történeti szemlélet kiszorította a történetietlent (*das Unhistorische*), ezáltal megbontotta az egészséges harmóniát. A történetietlent az állati boldogság, a felejtési tudás, a – nem metafizikai értelemben vett – lét (*Sein*) jellemzi. A történeti szemléletre a lét elvesztése, illetve a létről való lemondás, a mindenütt és mindenben a *levést* (*Werden*), a változást látás és tapasztalás jellemzi. A modern ember különös ellentétből szenved: belső értékeinek nincs külső formája, külseje mögött nem rejlik belső érték. Ezt az ellentétet a régi népek nem ismerték. A modern ember passzív, élveteg, rezignált, esetleg ironikus – vagy ami még ennél is rosszabb – cinikus nézővé vált. A történelem kiölte belőle az egészséges ösztönöket (*Instinkt*), absztraktummá, árnyékká silányította. Az ösztöneitől megfosztott ember elvesztette a személyiségét (bensejét, önmagát), és idegen külsőt öltött: tudós, művelt ember, költő vagy politikus álarcra mögé bújt. Ebből az állapotából háborúk vagy forradalmak sem tudják kikökkenteni. A szakadék tartalom és forma között az egész németiségre jellemző:

⁵ Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*, ford. Horváth Géza, Budapest, Göncöl, 1992, 106.

⁶ Uo., 112.

⁷ Uo., 140.

[...] a külföldinek némiképp mindig igaza van, amikor szemünkre hányja, hogy bensőnk túlságosan gyenge és rendezetlen ahhoz, hogy kifelé hasson és alakot öltjön. Közben pedig különös mértékben gyöngéd, fogékony, komoly, hatalmas, bensőséges, beigazolódott, és talán még gazdagabb is lehet, mint más népek benseje. [...] Ezért a német egyáltalán nem ítéltető meg egyetlen cselekedete alapján, és mint individuum e tett után is teljesen rejtett marad. Mint ismeretes, gondolatai és érzelmei alapján kell őt megmérni, ezek pedig mostanság könyveiből olvashatók ki.⁸

A *deutsche Innerlichkeit* gondolata, a 18. század legvégén már Novalisnál is fellelhető. A *kereszténység, avagy Európa* című töredékében az új, keresztény európai kor eljövetelével kapcsolatban így ír a németsegről:

A többi európai országról, Németországot kivéve, csupán annyi jövendélhető, hogy a békével egy új, magasabb vallási élet kezd el bennük lüktetni, és hamarosan minden világi érdeket el fog nyelni. Németországban pedig már most teljes bizonyossággal kimutathatók egy új világ nyomai. Németország lassan, de biztosan halad a többi európai ország előtt. Amíg ezeket háború, spekuláció, pártszellem foglalkoztatja, addig a német hangyaszorgalommal küzdi föl magát a kultúra magasabb korszakának társává, s ez a lépéselőny az idők során még nagyobb fölényt biztosít neki a többiekkel szemben. A tudományokban és a művészetekben óriási erjedés tanúi lehetünk majd. Tömérdek szellem képződik. Új, szűzi kincsesbányák tárulnak föl.⁹

Az *Innerlichkeit* gondolata kétségkívül igencsak alkalmas a manipulálásra. A szomszédos népek szorításában sínylődő németiség nem tudja megvalósítani belső értékeit, önmagát. Következésképp le kell számolnia velük, meg kell szabadulni e külső kerékkötőktől, hogy élettérhez jutván, fölszabadultan végre önmagára találjon, s bizonyítsa felsőbbrendűségét. Csakhogy effajta primitív következtetést sem Novalis, sem Nietzsche tanulmánya nem tartalmaz. Nietzsche éles szemmel látja az iparosodó modern kor társadalmi veszélyeit:

[...] az embereket a kor céljaira idomítják, hogy a lehető leggyorsabban dolgozni kezdjenek. Az általános utilitások gyárában (a tudományokéiban is!) dolgoztatják őket, mielőtt éretté válnának, sőt egyenesen azért, hogy ne is válhassanak éretté. [...] A fiatalokat végigkorbácsolják az évezredek, [...] és ahogyan a fiatalok végigro-

⁸ Friedrich Nietzsche: *Werke in sechs Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, München–Wien, Carl Hanser, 1980, 235.

⁹ Novalis: *A kereszténység, avagy Európa. Töredék 1799-ből*, ford. Horváth Géza, *Magyar Filozófiai Szemle*, 63. évf., 1991/4–5. 636.

hannak a történelmen, úgy rohanunk mi, modernnek végig múzeumokon, úgy járunk hangversenyekre.¹⁰

Nietzsche ennek ellenére nem kíván gazdaságpolitikai vagy szociális recepttel szolgálni. A kor betegségére és a kereszténység *memento mori* jelszavára ellenméreγκént a görög *memento vivere*vel és a *nosce te ipsum*mal felel, és gyógyírként a történetietlen, illetve a történetfeletti perspektívát kínálja: „történetfelettinak azokat a hatalmakat nevezem, amelyek elterelik a figyelmet a levésről [*Werden*], és arra irányítják, ami az ittlétnek [*Dasein*] örök és egyjelentésű jelleget ad, vagyis a művészetre és a vallásra.”¹¹

Nietzsche tehát az egészséges életet a történetietlen és történeti szemlélet harmonikus együttélésében látja, amint az a Szókratész előtti görögségben megvalósult. A modern kor beteg, mert az egyensúly felborult, és túlsúlyba került a történeti szemlélet, vele együtt a tudományok, illetve a tudományoskodás és a haszonelvűség. A betegség tünetei a belső tartalom és a külső forma egyensúlyának felbomlása, a kor emberének azon hite, hogy mindenben neki van igaza, az ösztönök elsorvadása, az emberiség előregedésének gondolata, tehát az emberiség pusztulásának rémképe, irónia és cinizmus mint lehetséges magatartási formák. Gyógyírként Nietzsche a történetietlen, illetve a történetfeletti perspektívát ajánlja, amely az önismeret révén – a görögökhöz hasonlóan – az ifjúságra lehet hatással. Ez a korrajz azért fontos Nietzsche életművében, mert gyökereiben tartalmazza és előrevetíti a később felbukkanó és kifejtett, költőien megfogalmazott vagy csak felvetett gondolatokat: moráltanának pilléreit, az életigenlést, ugyanannak az örök visszatérését és az *Übermensch*et.

Nietzsche alkotói módszere meglehetősen sajátos, főképpen a *Korszerűtlen elmélkedéseket* követően. Az 1870-es évektől fogva gyakran utazik, hol Tribschenbe Wagnerékhez, ahol két szobát is fenntartanak a számára, hol Bayreuthba, Sorrentóba, Velencébe, Genovába, Sils-Mariába, Nizzába. Mintha menekülne Németországtól. Először Bázélba kerül, aztán egyre csak keresi az alküonikus, délszaki tájat, ahol megnyugvásra, alkotókedvre találhatna. Az utazgatással összefügg munkastílusának megváltozása. Aforizmákat gyűjt, hirtelen támadt gondolatait, ötleteit följegyz, majd gondosan átválogatja, rendezi, és csak ezután adja ki őket. Így keletkeznek azok az első látásra talán összefüggéstelen, jóllehet gondosan megszerkesztett aforizmagyűjtemények, mint az *Emberi, nagyon is emberi* (1876–78 első rész, 1880 második rész), a *Hajnalpír* (1880–81) vagy a *Vidám tudomány* (1881–82). Ebben az aforisztikus korszakban érlelődik a fő mű,

¹⁰ Nietzsche: *Werke in sechs Bänden* 1, 255.

¹¹ Uo., 281.

a *Zarathustra* (1882–1885). Ezt újabb aforisztikus korszak követi, amelyben Nietzsche egy újabb fő mű, *A hatalom akarása* (vagy *A hatalomra törő akarat*) és a *Minden érték átértékelése* érlelődik, amelyet azonban már nem tud végleges formába önteni. *A hatalom akarása* címet egyébként Nietzsche húga, Elisabeth Förster-Nietzsche önkényesen adta az általa és Peter Gast által a hagyatékából válogatott, terjedelmes aforizmagyűjteménynek.

Beszélhetünk-e Nietzsche kapcsán moráltanról? Olyan értelemben semmiképpen sem, hogy életművében rendszeres és rendszerezett tételsort alkotott volna morálról vagy etikáról. Nietzsche nem használ a hagyományos értelemben vett filozófiai terminusokat, jóllehet megkülönbözteti például az erkölcsöt (*Sitte*), a morált (*Moral*) és az etikát (*Ethik*). A kereszténység kritikájánál azonban gondunk támadhat például az általában *bonum* és *malum* értelemben használt *Gut* és *Böse* fogalom párral. A *böse* (rossz, gonosz) kifejezés a német filozófiai terminológiában éppen a *gut* ellentétpárjaként nem Nietzsche találmánya, ez az ellentétpár visszanyúlik egészen az ókorig (Plótinosz), majd végigvonul a középkori és újkori filozófián is (Ágoston, Leibniz, Schelling stb.). A magyar filozófiai hagyomány általában *rossznak* fordítja. Nietzsche azonban két ellentétpárt különböztet meg, a *gut und schlecht* (jó és rossz/silány), valamint a *gut und böse* (jó és gonosz) ellentétpárt. Ez a *Jenseits von Gut und Böse* (1884–85, megj. 1886)¹² című műben is megjelenik: a *jó* és *rossz* ellentéte annyit jelent, mint *előkelő* és *megvetendő* – a *jó* és *gonosz* ellentéte más eredetű. A két ellentétpár részletesen a *Jenseits von Gut und Böse* alkotói korszakában íródott *Zur Genealogie der Moral* (1887)¹³ című írás első értekezésében jut kifejezésre. Nietzsche a *jó* és *rossz* ellentétpárt a lovagi-arisztokratikus értékelés körébe sorolja, ahol is a *jó* (*gut*) az előkelőnek, a nemesnek, az erősnek, az életet igenlőnek (fizikai, majd szellemi értelemben) a szinonimája, míg vele szemben a *rossz* (*schlecht* – és itt Nietzsche kiemeli a szó etimológiai rokonságát a *schlicht*: sima, egyszerű melléknévvvel) a népnek, a nyájnak, az életellenesnek a szinonimája. A *jó* (*gut*) és a *gonosz* (*böse*) ellentétpár az ún. „papi értékítélet” szóhasználatához tartozik, ami az *Ötestamentum* zsidóságával, a „morál rabszolgalázadásával” jelent meg, majd vált uralkodóvá a kereszténységben, visszájára fordítván a lovagi-arisztokratikus értékítéletet. Így az életellenes (a nép, a nyáj, a tömeg) jóvá értékelődött fel, az életet igenlő (a nemes stb.) pedig *gonosszá* degradálódott. Nietzsche a *Minden*

¹² *Túl az erkölcs világán*, ford. Vályi Bódog, Budapest, Athenaeum, 1907; *Jón, rosszon túl. Előjáték egy jövőbeli filozófiához*, ford. Reichard Piroska, Budapest, Világirodalom, 1924. A tanulmány megírása óta megjelent még a következő fordításokban: *Túl jón és rosszon*, ford. Tatár György, Budapest, Ikon, 1995; *Jón és gonoszon túl*, ford. Óvári Csaba, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor, 2010.

¹³ Magyarul: *A morál genealógiájához*, ford. Vásárhelyi Szabó László, Veszprém, Pannon Panteon, 1998.

érték átértékelésével ezt a feje tetejére állított értékrendet akarta magasabb szinten, tehát nem politikai, hanem morális értelemben visszaállítani, visszaadni az értelmétől megfosztott életnek értelmét, elfogadtatni az életet mindahány jó és rossz, jó és gonosz vonásával együtt. Nietzsche nem írt moráltant, esztétikát, jogfilozófiát vagy történetfilozófiát, mint Hegel, de még Schopenhauer rendszeressége is távol állt tőle. Aforizmái alapján mégis körvonalazódik és ki-rajzolódik az Egész. Másrészt arról sem feledkezhetünk meg, hogy Nietzsche legsikerültebb alkotásai – sőt a korai tanulmányokat leszámítva egyetlen sem – nem „tudományos munkák”, hanem költői látomások. Ezért olyan eltérőek a Nietzsche-értelmezések.

Nietzsche morálra vonatkozó tanításának egyik sarkalatos pontja a törvény. A morál engedelmisséget követel az egyéntől, bármilyen törvényt állítson is fel, hisz minden kornak más és más az értékrendje. A követelményrendszer azonban szembeszegül a kritikus egyéni akarattal (*kritischer Wille*), és többnyire megtöri azt. Az egyénből feltörő ösztönök (*Trieb*) vagy feddést (*Tadel*) váltanak ki, ez pedig a gyávaság (*Feigheit*) kínos érzését eredményezi, vagy pedig egy erkölcs, mint a keresztény erkölcs jóváhagyja (*gut geheissen hat*), és ez az alázat (*Demut*) kellemes érzését váltja ki.¹⁴ Az egyéni tehát mindig erkölcsellenes, mert az erkölcs a hagyományos gondolkodás és cselekvés módja: engedelmisséget követel valamely autoritás számára. Az erős egyén hozhat új törvényt, ez azonban idővel ugyanúgy hagyománnyá válik, mint elődje. A törvények *Selbstüberwindungot* (önlegyőzést, önmagunkon való túllépést) követelnek, de pusztán azért, hogy alá vessék az egyénit az autoriter törvényeknek, és az egyénit kritikus akarattól megfosztott nyájja szelídítsék. Nietzsche is hirdeti a *Selbstüberwindungot*, azonban egy olyan egyén érdekében, amelyet az *Übermensch* mint eszmény képes megvalósítani. Ha minden individuum *Übermensch* volna, megszűnnének a törvények is.

A törvény lényege, hogy betarthatatlan. A törvénnyel szembeszegülni értelmetlen, megkerülni lehetetlen. Nietzsche a rá jellemző lélektani elemzéssel a törvénnyel szembefordulás sajátos esetét mutatja be *Az első keresztyén* című aforizmában, amely a *Hajnalpír* első könyvének hatvannyolcadik darabja. Az aforizma Saulus pálfordulását magyarázza, ami lehetővé tette, hogy egy elszigetelt, kis zsidó szekta világméretű vallássá fejlődhessék: „egy ilyen fej, egy ilyen lélek zűrzavara és háborgásai nélkül nem létezne keresztyénség; alig tudtunk volna meg valamit egy kis zsidó szektáról, amelynek mestere kereszthalált halt.”¹⁵ A rögeszmés, kicsapongó, uralomra törő, megszállott, részeges, fajtalan,

¹⁴ Vö. *Hajnalpír*, 1. könyv, 38. aforizma.

¹⁵ *Friedrich Nietzsche válogatott írásai*, ford. Szabó Ede, Budapest, Magvető, 1984, 65.

forrófejű, érzéki, mélabús, gonoszul acsarkodón epilepsziás Saulus egy életen át vívódott a zsidó törvény kérdésével. Ifjúkorában kíméletlenül védelmezte azt a zsidóságot, amelynek „egyedül sikerült szent istent teremtenie a bűn, a szentség elleni véték gondolatával együtt”.¹⁶ S miközben üldözte a zsidóság ellenségeit, rájött, hogy ő maga sem képes betartani törvényeit, a törvény megszegésének gyötrelmeit viszont képtelen volt leküzdeni. A törvény volt a kereszt, amelyen megfeszítették. Mindenáron szabadulni akart tehát e kereszttől. A damaszkuszi úton, epilepsziás rohamában világosodott meg benne, hogy Krisztus, a törvény megsemmisítője a kivezető út számára: „A legkínzóbb kevelység betege úgy érzi, hogy egy csapásra meggyógyult, morális kétségbeesését mintha elfűjták volna, mert a morált fűjták el, semmisítették meg – azaz töltötték be, ott a keresztfán.”¹⁷ Krisztus tehát a törvény megsemmisítésének a tanítója, és Krisztussal egyesülni annyit jelent, mint vele a törvény megsemmisítőjének lenni. Ezzel az egyesüléssel ő is Isten fiává vált. A Paulussá lett Saulus uralmi mómora és uralkodásra törő féktelen akarata immár lelkiismeret-furdalás nélkül úgy nyilvánulhatott meg, mint előzetes dőzsölése az isteni gyönyörökben. Nietzsche szerint a kereszténység tehát egy uralomra törő akarat bosszújából terjedhetett el világszerte.

A törvény igája alatt nyögő, megfélemlített vagy abba belenyugvó, alázatos ember, a nyájember, Nietzsche korának passzív modern embere, egy, a születésétől fogva – mind a kereszténység eldeformált, életellenes morálja, mind pedig a kor haszonelvű szemlélete által félrenevelt – éretlen lény. Amikor Zarathustra magányából a Naphoz hasonlatosan lemegy az emberekhez, hogy szeretettel az *Übermensch*et tanítsa nekik, a tömeg kineveti, a költéltáncost követeli, és az utolsó emberért könyörög. Amíg Zarathustra a hegyekben önmagára talált, és rálelt az *Übermensch* eszményére, addig az utolsó ember odalent egyre csak veszített önmagából. Magányba vonult a szent is, akivel Zarathustra az emberekhez menet találkozik, csak hogy ő nem változott a remeteségben, istene valóban életellenessé vált. Amikor Zarathustra csodálkozva megállapítja, hogy „Vajjon lehetséges-e? Ez az öreg szent az erdejében még semmit sem hallott volna arról, hogy isten meghalt?”¹⁸, akkor csupán annyit állapít meg, hogy Isten halott. Azt már nem teszi hozzá, hogy mitől halt meg: elaggott-e, vagy megölték. Zarathustara számára Isten halálának az oka nem fontos, sőt az is érdektelen, miféle istenről van szó. Az Istent azonban – akár az életet – a hit papjainak pásztorkodásával az embernyáj ölte meg. Zarathustra pedig nem az Isten vagy valamely

¹⁶ Uo., 66.

¹⁷ Uo., 67.

¹⁸ Friedrich Nietzsche: *Im-igyen szóla Zarathustra*, ford. Wildner Ödön, Budapest, Göncöl, 1988, 10. A német nagybetűvel ír minden főnevet, így a *Gottot* is. Wildner Ödön fordításában isten kisbetűvel szerepel, a fordító tehát nem a keresztény Istenre gondol, hanem bármilyen istenségre.

transzcendens istenség feltámasztása végett megy le az emberekhez, hanem azért, hogy az *Übermensch*et hirdesse. Kicsoda tehát az *Übermensch*? – A kérdés retorikus. Számtalan válaszkísérlet született keletkezése óta. A legtöbb azonban megfeledeznek arról, hogy Zarathustra és eszménye költői látomás. A kérdést Heideggerrel közelíthetjük meg, amikor újra emlékeztetünk kiindulási pontjára: „Az *Übermensch* – a szó legszorosabb értelmében véve – sokkal inkább az az ember, aki kizárólag azért lép túl az eddigi emberen, hogy azt legelőször is még megvalósulatlan lényegéhez elvezesse, és azt rögzítse benne.” Micsoda tehát az emberi lényeg nietzschei értelemben?

Mielőtt megpróbálnánk feleletet találni a nietzschei értelemben vett emberi lényeg kérdésére, ki kell tértünk az *Übermensch* fordítási nehézségeire. A fordítás mindig értelmezés, amelynek elsősorban tartalmi, de lehetőleg formai szempontokat is figyelembe kell vennie. A fordításnak az eredetiben véltet kell megpróbálnia a célnyelv rendszerében elhelyeznie. Egyetlen szó fordításánál nem feledkezhetünk meg arról a konkrét kontextuális és kulturális közegről, amelyet a forrásnyelv képvisel. Az *Übermensch*et tehát elsődlegesen a nietzschei műben, másodlagosan a német kultúrtörténetben kell megvizsgálni. Az *Übermensch* a német kultúrában általában emberfölötti, isteni lényt, géniuszt jelent. Először a 16–17. századi teológia nyelvén fordul elő, ahol is Luther követőire alkalmazták. Herder morális értelemben használja az *Un-Außermensch* (tehát embertelen ember, szörny és emberen kívüli ember) mellett. Nála az *Übermensch* az átlagon felüli erkölcsös embert jelenti, és közelít a hőroshoz, félistenhez, zsenihez. Goethe Herdertől átvéve a kifejezést eredeti tehetség, őszszeni (*Originalgenie*), teljes értékű ember (*Vollmensch*), erős, erőteljes, átütő ember (*Kraftmensch*) értelemben használja. A *Faust* első részében a Faust által megidézett Szellem nevezi Faustot *Übermensch*nek:

Repesve vágytál látni engem,
hallani hangom, nézni arcomat,
rám esdeklésed hatva hat,
hát itt vagyok! – Emberfeletti ember...¹⁹

Jean Paul Bonaparte Napóleonnt nevezi *Übermensch*nek, a kifejezés aztán előfordul még Grabbénál és Kotzebue-nál is, amíg el nem jut a nietzschei értelmezéshez. Nietzsche *Übermensch*e gondot okozott magyar fordítóinak és értelmezőinek. Juhász Gyula 1906-ban a *Szeged és vidéke* hasábjain *tülember*inek fordítja, Fényes Samu, aki az egész *Zarathustrát* 1907-ben megjelentette,

¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*, ford. Jékely Zoltán, Budapest, Európa, 1967, 27.

emberebb embert használ, Babits az *Európai Irodalom Történetében* végeredményben megtartja Wildner Ödön ötletét, az *emberfölötti embert*, bár, mint Juhász Gyula és Szerb Antal, ő is használja a német kifejezést.

Szerb Antal így ír róla *A világirodalom történetében*: „Egy új elitnek kell kifejlődnie: az embernek túl kell jutnia önmagán, hogy elérkezzék az übermensch-hez, az emberfölötti emberhez.”²⁰ Szerb azonban nem használja következetesen az *emberfölötti embert*, mert néhány sorral később *magasabbrendű embernek* fordítja. Szabó Ede is az *emberfölötti ember* mellett dönt, bár önálló tanulmányban beszámol fordítási nehézségeiről, és több variációt is ajánl, amelyekkel nincs megelégedve: titánember, szuperember, felsőbb ember, magasabbrendű ember.²¹ Nietzsche már-már szállóigévé lett mondása az *Übermensch*ről kiindulópontként használhat megértéséhez: „Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr getan, ihn zu überwinden?”²² („Az embert fölülmuló embert tanítom néktek. Olyasvalami az ember, amin felül kell kerekedni. Mit tettetek ti, hogy felülkerekedjete rajta?”) „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde. [...] Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist.”²³ („Kötél az ember, köté az állat és az embert fölülmuló ember között – szakadék felet feszülő köté [...] Attól nagy az ember, hogy híd ő és nem cél: hogy általjutás ő és alábukás – szeretni azt lehet benne csak.”²⁴)

Az eddigi ember, a jelenkor embere tehát örökös mozgásban van a lehetőségek között. Nem kész, befejezett teremtmény, hanem formálható. Az embert azonban nem alakíthatja más, csak önmaga. Ezért azzá kell lennie, ami. És az átmenet közben meg kell semmisülnie, hogy önmaga, még feltáratlan, hiányzó lényegéhez (*austehendes Wesen*) közeledjék. Ezért kell elszakadnia a nyájtól, megismernie önmagát. Zarathustra nem azonos az *Übermensch*sel, ő csupán példázatokban és talányokban hirdeti azt a teljes, tökéletes embereszményt, amely fölülmulja az eddigi embert. Amikor Zarathustra az ember és az emberebb ember / embert fölülmuló ember kapcsán a majommal példálózik: „Mi a majom az ember számára: Nevetség tárgya vagy fájdalmas szegény. Legyen hát az ember is nevetség

²⁰ Szerb Antal: *A világirodalom története*, Budapest, Magvető, 1962, 813.

²¹ Vö. Szabó Ede: Így szólott (volna) Zarathustra, in *A műfordítás ma. Tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 1981, 626–639. E tanulmány megírása óta megjelent a Zarathustra legújabb fordítása Kurdi Imre tolmácsolásában: Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra*, Budapest, Osiris, 2000; Budapest, Helikon–Szenzár, 2016. Kurdi Imre az *Übermensch*et az „embert fölülmuló embernek” fordítja.

²² Nietzsche: *Werke in sechs Bänden* 3, 279.

²³ Uo., 281.

²⁴ Nietzsche: *Így szólott Zarathustra*, 13–14.

tárgya vagy fájdalmas szégyen az emberebb ember számára.”²⁵ – akkor költői képpen beszél, ezért nem eshetünk abba a hibába, hogy Nietzsche-t darwinizmussal vádoljuk. Az utolsó embert bolhához hasonlítja – itt egyébként is csődöt mondana az evolúció elmélete. De maga Zarathustra hívja fel a figyelmünket intuitív látásmódjára és az *Übermensch* lényegére: „Újra és újra az ember felé taszít legbensőbb teremő-akaratom: miként a kalapácsot is a kő felé vonzza valami! Oh, emberek, kép szunnyad a kőben, a képek képe! Oh, hogy a legkeményebb, legirdatlanabb kőben kell szunnyadnia!”²⁶

A teremő ember pusztít is: elpusztítja a meglévőt, hogy újat alkosson helyette, így halad célja, az *Übermensch* felé. Zarathustra eljutott odáig, hogy túllépjen a nyájemberen: lelke – miközben egyre kutatja önmagát – túlszárnyalja és befogadja mind a jót, mind a gonoszat, mind a jót, mind a rosszat. Zarathustra valóban túljutott az „erkölcs világán”. A célt látván szembenéz a benne dúló káosszal, hogy új rendet alakítson ki magában.

Zarathustra tragikus heroizmusa abban rejlik, hogy az *Übermensch* eszményét nem a transzcendenciában keresi, és az erény pulpitusáról papolókkal ellentétben nem kínál morális receptet az üdvözüléshez. Az *Übermensch* eszményére az embernek az ittlétben kell törekednie, számot vetve a lét gyűrűjével, ugyanannak az örök visszatérésével. Ezért az élet igenője Zarathustra: „Az emberebb ember a föld értelme. Akaratotok kívánja: az emberebb ember legyen a föld értelme, és ne higgyetek azoknak, akik földöntúli reményekről papolnak!”²⁷

*

Nietzsche a hagyatékából előkerült, *Recapitulation* című aforizmat így kezdi: „Dem Werden den Charakter des Seins aufzuprägen – das ist der höchste Wille zur Macht.”²⁸ („A levésbe a lét jellegét belevésni – ez a legfőbb hatalomra törő akarat.”) Ez a meghatározás egybecseng a korábban idézett és az életműben korábban megfogalmazott történetfeletti meghatározásával. A *Recapitulation*-ban azonban Nietzsche már behatárolja a művészet szerepét: „Kunst als Wille zur Überwindung des Werdens, als »Verewigen«, aber kurzsichtig, je nach der Perspektive: gleichsam im kleinen die Tendenz des Ganzen wiederholend.”²⁹ („A művészet mint a levés leküzdésére törő akarat, mint »megörökítés«, de a

²⁵ Nietzsche Frigyes: *Zarathustra. Mindenkinél és senkinél se való könyv*, ford. Fényes Samu, Budapest, a fordító kiadása, 1907, 19.

²⁶ Nietzsche: *Ecce homo*, 113.

²⁷ Nietzsche: *Zarathustra. Mindenkinél...*, 19.

²⁸ Nietzsche: *Werke in sechs Bänden* 6, 895.

²⁹ Uo., 896.

mindenkori perspektíva szerint rövidlátó: mintegy kicsiben ismétli az Egész tendenciáját.”) Az akarat az átértékelt élet új fogalmaként is szerepelhet: „*Was alles Leben zeigt, als verkleinerte Formel für die gesamte Tendenz zu betrachten: deshalb eine neue Fixierung des Begriffs »Leben«, als Wille zur Macht.*”³⁰ („*Min-dent, ami életet mutat, az ösztendencia kicsinyített formulájaként kell tekinteni: ezért újra rögzíteni kell az »életnek« mint a hatalomra törő akaratnak a fogalmát.*”)

Heidegger szerint az újkori metafizika számára a létező léte (*Das Sein des Seienden*) – és itt nem pusztán az emberi létezőről van szó – mint akarat (*Wille*) jelenik meg. Amikor Zarathustra az évezredes bosszútól (*Rache*) akarja megváltani a Földet, az idő az elmúlás igenlésével az élet örök visszatérése mellett tesz hitet. Hiszen mi is ez a bosszú? A bosszú az idővel és az idő *voltjával* szembesze-gülő akarat ellen irányuló ellenakarat. A bosszútól való megváltás tehát az el-múlnak, az élet örök visszatérésének az igenlése. Az élet viszont rejtély, amely nem bizonyítható logikusan vagy empirikusan. A rejtély a létnek, a maradandó-nak a jelenléte a levésben.

³⁰ Uo.

FRIEDRICH NIETZSCHE: *ECCE HOMO*,

azaz hogyan válik az (isten)ember (Nietzsche–Dionüszosz) azzá, ami¹

Interpretation

Leg ich mich aus, so leg ich mich hinein:

Ich kann nicht selbst mein Interpret sein.

Doch wer nur steigt auf seiner eignen Bahn,

Trägt auch mein Bild zu hellerm Licht hinan.

Nietzsche

AZ *ECCE HOMO* FRIEDRICH NIETZSCHE ÉLETMŰVÉBEN

A *vidám tudomány* „Tréfa, ravaszság és bosszú” című fejezetének 23. aforizmája, amely e tanulmány mottójául szolgál, szemléletmást ellentmond a Nietzsche életében meg nem jelent, a szerző utolsó számadásának tekinthető provokatív önábrázolásának és önértelmezésének, az *Ecce homo* című írásnak.

1889. január első napjaiban Nietzsche önéletrajza nyomdai korrektúráját javítja, amikor hirtelen elborul az elméje, és tíz éven át tartó öntudatlan állapotba kerül, hogy a mintegy húsz esztendő átívelő, zaklatott alkotói korszak és csekély – többnyire negatív – kortársi reakció után kivárja annak az évszázadnak – a 20. századnak – az eljövételét, amely az olimposzi istenek közé emeli, hogy aztán egy váratlanul felívelő recepció után politikai manipulációk áldozatává válva megalázza és megvesse.

Nietzsche saját műveihez írott előszavainak és azok változatainak a története *A tragédia születésétől kezdve a Zarathustrán át egészen az Antikrisztusig* a

¹ A tanulmány *Nietzsche Ecce homo ungarisch. Werk – Übersetzung – Rezeption* című előadás rövidített, némileg módosított, magyar nyelvű változata. Az előadást 2003. november 20-án a bécsi Collegium Hungaricumban a Collegium Hungaricum, az Institut für die Wissenschaften vom Menschen és az Österreichische Nietzsche Gesellschaft rendezésében tartottam Friedrich Nietzsche *Ecce homo* című műve harmadik magyar kiadásának megjelenése alkalmából. Friedrich Nietzsche: *Ecce homo. Hogyan lesz az ember azzá, ami*, fordította és jegyzetekkel ellátta Horváth Géza, Budapest, Göncöl, 2003, 146.

Nietzsche-kutatás külön fejezetét képezi, amelyet részben már méltattak és feldolgoztak.

Az *Ecce homo* eredetileg egy minden korábbi Nietzsche-művet túlszárnyaló és az egész emberiséget egy új világkorszakba átvezető, korábbi korok minden értékével szakító, új értékeket teremtő, sose látott csúcsteljesítmény óriási előszava lett volna. A tervezett mű, vagyis a *Minden érték átértékelése* négy könyvből állt volna: *Antikrisztus*; *A szabad szellem*; *Az immoralista* és *Az örök visszatérés filozófiája* – ezek a címek az életműben a hetvenes évek közepétől kezdve minduntalan fel-felbukkannak, és kisebb-nagyobb mértékben tematizálódnak.

Az értékek ezen átértékelésére – amely a *fennálló*, az *eddig* vagy a *minden értékek átértékelése* néven is szerepel – a könyvvé duzzadt, végső soron gigantikus méreteket öltött önstilizáló írás készített volna fel, hívta volna fel a figyelmet előszóként, nehogy az átértékelés óriási vállalkozását a korábbi művekhez hasonlóan – legalábbis nietzschei értelemben – „rosszul” értelmezzék.

Ehhez elsősorban egy végtelenül énközpontú és énértelmező életpályát kellett bemutatni egyrészt az *éntől*, az *egőtől* független viszonyok keretei között: vagyis az öröklött tulajdonságoktól független adottságokat kellett kiemelni (erről szól a „Miért vagyok én olyan bölc” című első fejezet), másrészt az *egőtől* függő és az általa befolyásolható, mindenekelőtt fizikai feltételek (mint például a táplálkozás, a hely, az éghajlat, a pihenés: idegen könyvek olvasása, zene stb.), valamint az ember önmagává válását lehetővé tévő és kikényszerítő, az emberiség sorsát magára vállaló, „önmagává” és „testté lett” zseni feltételeit kellett körvonalazni.

Az *Ecce homo* alcíme *Hogyan lesz az ember azzá, ami* feltételezi, hogy az embert eredetileg a *sors* határozza meg – innen ered Nietzsche ragaszkodása az *amor fati*hoz –, az ember tehát olyasvalami, ami állandó változás, levés (*Werden*), önmagán való túllépése (*Selbstüberwinden*), önmaga megismerése (*Selbsterkennen*) és önmagára való eszmélése (*Selbstbesinnen*) révén érhető el, és amit az én-elbeszélő egy nagyszerűen felépített és megfogalmazott szövegben végül el is ér, oly módon, hogy végül maga is sorssá válik (az utolsó fejezet címe: „Miért vagyok én sors”).

Ahhoz, hogy az ember elérje ezt a sors által meghatározott *önösséget*, mindenekelőtt az *énjét*, *egóját* kell minden káros, vagyis az *önösséget* akadályozó, úgynevezett *önzetlen* befolyástól megszabadítania mind fizikai, mind pedig mentális értelemben oly módon, hogy felfedi és fokozatosan túlszárnyalja *énjét*. Káros tényező a családi környezet, különösen az anya és a hűg, a német konyha, a német éghajlat, egyáltalán minden, ami német, mindenekelőtt birodalmi német: a német zene, a német műveltség, a német kultúra, a német, azaz a történeti perspektíva áldozatává vált, polgáriasodott morál, ami azonban keletkezésekor zsidó-keresztény morálként jelenik meg, végül pedig minden morál.

Nietzsche ebben a kis könyvben, miként egész életművében is, elsősorban a pszichológiai boncolgatás és a kritika módszerét alkalmazza – nevezhetnénk akár dekonstruálásnak is –, és célja, hogy eközben túllépjen minden zavaró hatáson. Paradox módon épp a korán elhunyt evangélikus lelkész apától örökölt *betegség* – legalábbis Nietzsche szerint –, a napokon át tartó, elviselhetetlen migrén, a megvakulással fenyegető és kínzó szemfájással járó rövidlátás stb. nyitja fel az én-elbeszélő szemét, hogy új perspektívákat teremtsen, vagyis hogy átállítsa a régi perspektívákat, és minderre kizárólag az *ént*, nevezetesen Nietzsche-t, jogosítja fel.

A MEGFESZÍTETT ÉS DIONÜSZOSZ

Mielőtt az egész életművet figyelembe véve megkísérlem felvázolni az *önösséget* (*Selbst*) zavaró és romboló tényezőket, szeretném felidézni az alcímben feltett kérdésre reflektáló feleletet, ami maga is kérdés, és ami lezárja a könyv „Miért vagyok én sors” című, utolsó, 9. fejezetét, valamint az egész szövegtörzset: „Megértettek? – Dionüszoszt a Megfeszítettel szemben...”

„Ecce homo: *íme az ember*.”² Ezek Pilátus, a jeruzsálemi helytartó szavai, aki Jézust ártatlannak találja ugyan, és megpróbálja megmenteni, de a főpapok és a tömeg unszolására végül enged a nyomásnak, és mivel a zsidók a pászka ünnepeére hivatkozva nem emelhetnek kezét Jézusra, Pilátusnak kell kivégeztetnie. A töviskoronával megcsúfolt embert – Isten fiát – tehát keresztre feszítik – sorsa beteljesedik. Az *Ecce homo* utolsó szava – az eredetiben –: *Gekreuzigten* (a *der Gekreuzigte* accusativusban áll a *gegen* prepozíció vonzata miatt), majd ezután három pont következik. Nietzsche köztudottan a jellegzetesen egyéni központozás nagymestere: a három ponttal végződő szöveg nyitva hagyja a kérdést, továbbgondolkodásra sarkall, egyúttal sejteti is a – tervezett – folytatást, vagyis a bevezetőben, az *Ecce homó*-ban meghirdetett, a *Minden érték átértékelésében* kifejtendő, új értékekről szóló, nagy gondolatokat, amelyek letéteményese Dionüszosz. A szöveg végén harmadszor feltett kérdés, „Megértettek?”, ugyancsak bizonytalanságot hagyja a befogadót többek között *Dionüszosz* és *Jézus* megkülönböztetését és párhuzamba állítását illetően – tehát az idegen származású görög istenség és az emberré lett keresztény isten között. A *tragédia születésében* (1872) Nietzsche azt az álláspontot képviseli, miszerint Dionüszosz Indiából származik, ugyanakkor elhatárolja magát a németiségtől, és önmagát – egy családi legenda nyomán tévesen – lengyel nemesek leszármazottjának vallja, sőt az

² Jn 19,5.

atavizmusra hivatkozva elhatárolódik az anyjától, és inkább Caesarral vagy a Dionüszoszhoz hasonló Nagy Sándorral érzi magát közelebbi rokonságban.

Dionüszosz, Nietzsche gondolkodásában, főképpen a kései írásokban, az új embertípus, az *Übermensch* szellemében minden életet igenlő princípiumot magában foglal. Az életet igenlő, idegen, pogány (indiai-görög) Dionüszosz és Krisztus, a keresztény istenember párhuzamában Nietzsche itt az isteni, istenné lett embert és nem az emberré lett istent hangsúlyozza. Az *Ecce homo*-ban az emberfia és az istenfia alakja egybeesik. Ez az isten-ember önmagává válása során (*Selbstwerdung*) istenné lesz, akit az *utolsó ember* feszít majd keresztre, mert a régi törvénytáblák helyett valami újat akar teremteni és hirdetni. Az új Dionüszoszt – alias Nietzschét, aki az elméje elborulása utáni napokban postai levelezőlapokat és leveleket *Dionüszosz*, *Antikrisztus* vagy *Megfeszítetett* aláírásokkal lát el – ugyan nem feszítették még keresztre, de már ismeri sorsát, nevezetesen azt, hogy isteni elődjéhez hasonlóan ő is a keresztfán fogja végezni.

A fokozásra épülő struktúrájú műben Nietzsche, az én-elbeszélő egyre jobban hasonul a megkínzott keresztény ember- és istenfiúhoz.

A csúcspont az elbeszéléstechnika révén a már említett Sors-fejezetben bontakozik ki. Nietzsche a morált létrehozó perzsa vallásalapítóval szemben Zarathustrát egyre gyakrabban felidézve az ő Zarathustráját egy új időszámítást bevezető immoralistaként ábrázolja: „Éltek előtte, és élnek utána.”³ Az értékek átértékeléséhez azonban egy istenhez hasonlatos lángelme isteni adottságaira van szükség: „*Minden érték átértékelése*: így hívom én az emberiség legmagasabb rendű öneszmélését, ami testté és lángelmévé lett bennem.”⁴ Ez a kijelentés tehát még egyszer felidézi Isten emberré válását (*az Ige testté lett*), ami Istennek az emberrel kötött második, *új* szövetségét pecsételi meg, és elsősorban az ember Isten iránt és az Isten ember iránt érzett szeretetén, valamint a felebaráti szereteten alapul, ami ellen Nietzsche szinte egész életén át hadakozott (itt csupán az úgynevezett dekadens, önzetlen felebaráti szeretet elleni harcra hívnánk fel a figyelmet⁵), továbbá felidézi még a német *Sturm und Drang* zsenikultuszának

³ Nietzsche: *Ecce homo*, 131.

⁴ Uo., 123.

⁵ Ez a kiragadott példa jól szemlélteti Nietzsche nyelvi leleményességét. A német *Nächstenliebe*-vel, a keresztény *felebaráti szeretettel* (pontosan: a *legközelebbinek a szeretetével*) a *Fernstenliebe*-t (pontosan: a *legtávolabbinak a szeretetét*) állítja szembe. Nem üres szójátékról van azonban szó. A *Fernstenliebe* a provanszál, vagyis az első európai világi – szerelmi – költészet egyik kulcsfogalma volt. Nietzsche a keresztény kultúrával tehát egy korai világi – és nem német! – kultúrát állít szembe, és ezzel az ellentéttel nem a *legközelebbi* keresztény, *felebarát*, hanem a *legtávolabbi* iránt táplált *világi* szerelmet és szeretet hangsúlyozza. Ehhez lásd jelen kötet *Gondolatok Nietzsche szövegeinek (újra)fordításai kapcsán* című tanulmányát.

jegyében született Prométheusz- vagy Werther-féle istenember és Schopenhauer művészeti eszméjét.

A NIETZSCHEI ÉLETMŰ FEJLŐDÉSI ÍVE – DIÓHÉJBAN

Vizsgáljuk meg, hogyan jut el Nietzsche életművében, különösen az *Ecce homo*-ban ehhez a „csúcsponthoz”.

Nietzsche írásait mindenekelőtt egyfajta kritikus és protestáló alaphelyzet jellemzi. Első filozófiai kísérlete után, *A tragédia születése a zene szelleméből*, ami később *Görögség vagy pesszimizmus* alcímmel jelent meg, Schopenhauer esztétikájának és Wagner hatásának köszönhetően úgynevezett művész-metafizikát (*Artisten-metaphysik*) hirdet, ami még *A korszerűtlen elmélkedések* második részében, *A történelem hasznáról és káráról* (1874) című írásban is egyfajta metafizikai pótlást és vigaszt kíván nyújtani. Miután az attikai tragédiában az apollóni és dionüszoszi princípium egyesülése révén a nyugati kultúra elérte csúcstát, megjelenik Szókratész, az első felvilágosult és dekadens, aki az ösztönöket (*Instinkte*) száműzve és az ész (*Vernunft*) egyeduralmát hirdelve mintegy véget vet az attikai csodának, és a modern ember, a modern nihilizmus előfutárává válik. Az ész által irányított és életellenes történeti perspektíva elburjánzásával a modern ember a tömegkultúra passzív élvezőjévé válik. Nietzsche itt még mint történetfeletti perspektívát a *művészetet* és a *vallást* ajánlja az egészséges és harmonikus állapot újratemetésének lehetőségeként, amelynek éppúgy szüksége van a történetietlen lét-princípiumra (*Sein*), a történeti levés-princípiumra (*Werden*), mint a *magasabb* történetfeletti lét-princípiumra (*Sein*).

Nietzsche első aforisztikus művétől kezdve (*Emberi, túlságosan emberi*, 1878) azonban elvet mindenféle metafizikát és transzcendenciát. Túlvilágra irányuló kritikája (*Jenseits-Kritik*) ugyanúgy támadja Platón ideatanát, mint a keresztény üdvönt, mindenfajta idealizmust, mint például Kant *Ding an sich*-jét, Schopenhauer esztétikájában kifejtett zsenielméletét, erkölcstanát és egész *akarat-filozófiáját*, röviden mindent, ami az úgynevezett jelenségek világa – az *egyetlen valóság*, az ittlét, az élet – mögött vagy fölött létezik, és ami az életen túlra, egy tiszta, tökéletes, minden földi szenvedéstől megváltó, abszolút és örök instanciára utal. Nietzsche mindenekelőtt és a legvehemensebben az antik zsidóságot és a kereszténységet támadja, pontosabban a zsidó-keresztény morált, amely a gyengéknek és elnyomottaknak ígér üdvözülést a halál után.

A minden érték ártértékelése Nietzschénél azt jelenti, hogy a kereszténység által „átállított” morált vissza kell helyezni eredeti pozíciójába. S miközben Nietzsche mint immoralista elhatárolja magát mindennemű túlvilági

elképzeléstől, és így egyre jobban elmagányosodva küzd minden emberi kultúrával, visszanyúl a vallások – különösen a keresztény vallás – eredetéig, és kijelenti, hogy *Isten halott*. Ez a híres-hírhedtté vált szállóige először a *Vidám tudomány* 125. aforizmájában jelenik meg. Egy bolond déltájban lámpással megjelenik a piactéren, és Istent keresi: „Hol van, hol van az Isten?” A csócselék kineveti, és bár mint Isten gyilkosa már nem hihet Istenben, még mindig ragaszkodik az ideákhoz. Ekkor a bolond egy kopernikuszi fordulatot jelentő kijelentést tesz: „Ki adta nekünk a spongyát, hogy letöröljük az egész látóhatárt? Mit tettünk, amikor eloldoztuk láncaitól a Földet a Naptól? Merre veszi most irányát?... S mi csak zuhanunk egyfolytában?... Van-e még fent és lent? Nem egy végtelen Semmin keresztül bolyongunk?” Arra a kérdésre nincs válasz, vajon az ember is képes-e istenné válni. A bolondnak be kell látnia – miként később Zarathustrának is –, hogy túlságosan korán tért vissza az emberekhez. Nem tehet mást, minthogy többszöri próbálkozás után is hirdesse az Istent helyettesítő (?) *Übermenschet*.

Az *ugyanannak az örök visszatérése* (*Die ewige Wiederkunft des Gleichen*)⁶ gondolatát, vagyis a *minden dolog feltétlenül és végtelenül ismétlődő tanítását* Nietzsche ez után a *tabula rasa* után, amikor is immár nincs semmiféle istenség, sem Isten, sem bármely más metafizikai vagy transzcendens támpont az emberiség számára, a *Zarathustrában* (1883–1885) fejti ki. Miként Nietzsche is elismeri, ez a gondolat nem tőle származik. Fellelhető például már Hérakleitosznál vagy a *sztoában* is, ám ettől függetlenül igencsak depresszív, mert túlvilági elvárások nélkül az ember örök visszatérésre ítéltetik. Kell tehát lennie valamilyen kiútnak: először is az életet, a lélek és a szellem egyeduralmát kiiktató *testet* kell elfogadni minden szenvedésével (betegségekkel stb.) együtt, majd egy új, tökéletes embereszményt – az önmagán örökösen túllépő és egyre magasabbra törő, evilági *Übermensch* eszményét – hirdetni, ami a jövőbe, az Örök-evilágiba (*das Ewig-Diesseitige*) vetítettetik, és ami a mindig jelenkori *utolsó* (*letzter Mensch*) és a *legfensőbb ember* (*höchster Mensch*) fölött áll, de sosem törhet valamilyen metafizikai vagy transzcendens szférába, mivel az nem létezik, hanem örökösen az *evilágban* léphet csak túl önmagán. Az *ugyanannak az örök visszatérése* és az ember folyamatos önmagán való túllépése örök (*ewig*), valójában inkább végtelen (*endlos*) folyamat.⁷ Az *Übermensch* a jelenlegi embertől való megváltást

⁶ A gondolat *ewige Wiederkehr* alakban is előfordul, sokkal kevesebbszer azonban, mint a *Wiederkunft*, és bizonyos értelmezések szerint a *Wiederkehr* alak a nihilizmusra, a kereszténység előtti, antik hagyományra, míg a *Wiederkunft* a kereszténység utáni, modern hagyományra, a nihilizmus meghaladására utal. Vö. Miguel Skirl: *Ewige Wiederkunft*, in *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, ed. Henning Ottmann, Stuttgart–Weimar, Metzler, 2000, 222–226.

⁷ Az *ewig* attribútum a keresztényi örök jelzőre utal, jóllehet Nietzsche egyfajta immanens örökösségre, tehát *végtelenre* (*endlos*) törekszik a transzcendens örökléttel szemben. A paradoxonnak tűnő

jelenti. A hozzá vezető út, amit Nietzsche a *Zarathustra* óta keres, azért problematikus, mert a régi törvénytáblák és értékek megsemmisítőjének a megsemmisítés után újra építkeznie kellene, vagyis egy dekonstruktív tevékenység után újra konstruálnia kellene. Nietzschének, az immoralistának, aki ledöntött – vagy ledönteni vélt – minden bálványt, amelyben az emberiség hitt előtte, új morált – vagy immorált – kellett volna teremtenie.

A *Túl Jón és Gonoszon. Egy jövőendő filozófia előjátéka* (1886) című írásában Nietzsche az *ösztönökből* született, az *Übermensch*ről szóló, jövőbeli látomásáról így ír: „Miután elvégeztem főladatom igenlő részét, a tagadó, a nemet cselekedő rész kerül sorra: az eddigi értékek átértékelése...”⁸ A feladat igenlő része még a bravúros nyelvi leleménnyel megalkotott teremtő periódushoz tartozik, amelynek csúcását Zarathustra tanítása képezi, aki az *Übermensch* hirdetője. A munka tagadó, *nemet cselekvő* és újat teremtő része szükségképpen csak terv, illetve fragmentum maradhat, a filozófus alkotásának töredékét képezheti, még akkor is, ha a *Zarathustra* után régebbi témák újbóli feldolgozásával az életmű kései, aforisztikus írásai (*A morál genealógiája*, 1887, *A Wagner-ügy*, 1888 és a *Bálványok alkonya*, 1889) újra megpróbálják megoldani ezt a lehetetlennek tűnő feladatot.

Új értékeket létrehozni, vagyis teremteni – ehhez régieket kell először lerombolni: a feladatnak ezt a részét a filozófus Nietzsche megoldotta. Új értékeket azonban – a *Zarathustra* költői látomásán kívül – nem teremtett.

Nietzsche önéletírásában, az *Ecce homo*ban önmaga folyamatos túlszárnyalásával csak a megvetett, kigúnyolt és félreértett ember- és istenfiú, Dionüszosz helyét tudta elfoglalni, akit egy új embereszmény hirdetőjeként újra feláldoznak. Az új Dionüszosz, *alias* Friedrich Nietzsche, az ember, összeroppant az alatt a gigászi feladat alatt, melybe az életmű során fokozatosan egyre jobban belekényszerült, és amelynek a megoldása lehetetlennek bizonyult a számára.

szóhasználat azonban nem véletlen; a nihilizmuson túllépő, evilági életet igenlő visszatérés „erősebb” a keresztény öröklétnél. Nietzsche stílusára egyébként is jellemző, hogy szándékosan használ „keresztény kifejezéseket” új kontextusban, ezzel poentírozva a két felfogás közötti különbséget.

⁸ Nietzsche: *Ecce homo*, 107.

NIETZSCHE ÉS A GLOBALIZÁCIÓ

Büszkébbnél büszkébb európaija a tizenkilencedik századnak, te megvesztél! Tudásod nem a természetet teljesíti be, hanem csak sajátodat öli meg. Mérd csak egyszer annak magasságát, amit tudsz, annak mélységéhez, amire képes vagy.

Nietzsche

A második *Korszerűtlen írás* (1874) a tudomány-üzem veszélyeit, az életet alattomosan rácsáló és mérgező jellegét leplezi le –: az élet belebetegedett a „munka megosztásának” elembertelenített taposómalmába és rossz ökonómiájába, a munkás elszemélytelenedésébe. A *cél*, a *kultúra* elpusztul: az eszköz, a modern tudomány-üzem *barbarizál*... Ez az értekezés elsőként láttatja betegségnek, a hanyatlás tipikus jelének a „történelmi érzéket”, melyre oly büszke századunk.¹

Ezekkel a szavakkal jellemzi Nietzsche tanulmányát *Ecce homo* című önéletrajzi írásában.

A *történelem hasznáról és káráról* 1873–74-ben született a *Korszerűtlen elmélkedések* címmel megjelent négy kritikai tanulmány második darabjaként. Elsőként és az egész életműben talán a legmarkánsabban itt fogalmazódik meg az a kíméletlen kultúrakritika, mellyel Nietzsche saját korát – annak a feltörekvőben lévő modern német államnak a korát, melyet porosz fennhatóság alatt 1871-ben jött létre Német Császárság néven –, a modernséget és a modern embert szemléli.

A politikai és kortörténeti események: a Nietzsche által sokszor pellengérre állított porosz katonai győzelem Franciaország felett (Párizs 1871. január 28-án kapitulált), a „gründölási láz”, annak a nagypolgárságnak a virágkora, melynek

¹ Friedrich Nietzsche: *Ecce homo. Hogyan lesz az ember azzá, ami*, ford. Horváth Géza, Budapest, Göncöl, 2003, 71.

hanyatlását Thomas Mann első regényében, *A Buddenbrook házban* alig harminc évvel később (1901) mutatja be, egy modern, minden előnyével és hátrányával együtt járó kapitalista állam kialakulása, a robbanásszerű iparosodás, ami széles néprétegek, az úgynevezett „dolgozó osztály” elszegényedéséhez és elnyomordásához vezet, a legújabb kori tömegtársadalom megjelenése, amely csak előfutára a nemzetiszocialista, a kommunista és a jelenkori globalizációs tömegtársadalmaknak – mindezek egy mentális betegség anyagi következményei vagy kísérőjelenségei, melynek tüneteit, okait és hatásait Friedrich Nietzsche először ebben az értekezésben fejt ki részletesebben.

Ennek a második korszerűtlen írásnak voltak konkrét kiváltó okai, mint például az a vehemens támadás, melyet Nietzsche a korában még divatos hegeli történetfilozófia, illetve annak pozitivista következtetései ellen indít, vagy a huszonöt éves Karl Robert Eduard von Hartmann 1868-ban megjelent *Philosophie des Unbewußten* (*A tudattalan filozófiája*) című sikerkönyve. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy ez a korszerűtlen írás a kor németsege történelemfelfogásának és történettudományának kritikáján túl általános modernitás- és civilizációkritikát is tartalmaz, ami egyfajta nietzschei történetfilozófiába van beágyazva, és hasonlít az ifjú Nietzsche korai művészmatafizikájához. A konkrét kortörténeti helyzet és a megtámadott személyek (ebben az írásban mindenekelőtt Eduard Hartmann) mintegy médiumok csupán, és alkalommal szolgálnak egy sokkal mélyebb szellemi-lelki válság felfedésére.

Ha a második korszerűtlen írás címéből indulunk ki, a szöveg vizsgálata során feleletet kell találnunk azokra a kérdésekre, melyeket a címben megfogalmazott történelem (*Historie*), illetve annak haszna és kára vet fel.

Ennek a Nietzsche-szövegnek az értelmezése – mint köztudottan minden Nietzsche-szövegé – különösen azért problematikus, mert Nietzsche nem használ következetesen állandó terminusokat, ezért a legtöbb fogalmat, mint például itt a történelmet (*Historie*), a történelmit vagy történetit (*historisch*), történelmietlent vagy történetietlent (*unhistorisch*) vagy a történelemfelettit vagy történetfelettit (*überhistorisch*) a konkrét szöveggörnyezetben egymáshoz viszonyítva kell megvizsgálni.²

A *Historie* kifejezés mellett Nietzsche használja a *Geschichte* (történelem), a *das Geschehene* (a megtörtént), a *das Gewordene* (a valamivé vált), a *das Vergangene* (az elmúlt) stb. kifejezéseket, melyek nem ekvivalensként jelennek meg az egyes szövegrészekben, hanem más és más a jelentésük az egyes szöveghelyeken.

² A tanulmánykötetben több helyen is előfordul az a három kifejezés. Következtesen mindenütt így használom őket: „történeti”, „történetietlen” és „történetfeletti”.

Így a *Historie* mindenekelőtt a görög eredetű, már a középfelnémetbe a latinból átvett *historia* németesített változata, ami „történelmet” (*Geschichte*) és „történetet” (*Geschichte*), „tudósítást” (*Bericht*), „ismeretet” (*Kunde*) és „tudást” (*Wissen*) is jelent, vagyis a „tudásra” is utal, még hozzá a valamiről szerzett tudásra: először is a történelemről, a modern képzés vagy műveltség (*Bildung*) elburjánzásáról szerzett tudásra, ami nem magának a műveltségnek a tudása, vagyis annak igazi elsajátítása, hanem csupán az arról szerzett tudás; másodszor pedig az idegennek (*das Fremde*), az összefüggés nélkülinek, a kaotikus-barbárnak az elhatalmasodásáról szerzett tudásra, ami Nietzsche szerint meg nem élt, meg nem emésztett, tehát halott ismerettömeg, az idegennek siralmas utánzása.

A szöveg két alapvető fogalma a történelem (*Geschichte*) és az idegen (*das Fremde*).

A *Historie* ilyen élettelen tudáshalmazként, mint „költséges ismeretfölség és fényűzés”,³ „az idegennek és elmúltnak az áradata”,⁴ „az egyetemes keletkezés és alakulás [*Werden*]”⁵ jelenik meg – legalábbis Nietzsche saját korára vonatkoztatva. Az értekezésben a *Historie* főnévből képzett melléknevekkel jelzett „érzék”, három szemléletmód: a *történetietlen*, a *történeti* és a *történetfeletti* egyaránt szükséges az ember, egy nép vagy egy kultúra egységes és teljes, egészséges életéhez. Megjegyzendő, hogy a korszerűtlen írások egyik első címváltozataként felmerült *A filozófus mint a kultúra orvosa* is.

A történetietlen és a történetfeletti perspektívát a lét-horizont jellemzi, melyet leginkább a pillanat fejez ki: „előtte semmi, utána semmi”.⁶ A pillanat időtlen, vagyis örök. Ezzel az időtlen-örökkel szemben áll a történeti pillantás állandó létrejövése és változása (*Werden*). A történetietlen mint sötét, szenvedélyes princípium, a tett szülőméhe a pontszerű horizont alacsonyabb létállapotának felel meg, „melyben az élet egyedül képes önmaga nemzésére”,⁷ és amelyben a nagy tetteket létrehozó, ösztönösen cselekvő és életet teremtő lény vakon és tudatlanul tevékenykedik – a történetietlen perspektíva legjellegzetesebb képviselője a boldog, mert feledékeny állat. A cselekvőnek ez a szenvedélyes-mámoros

³ Friedrich Nietzsche: A történelem hasznáról és káráról, in Friedrich Nietzsche: *Korszerűtlen elmékedések*, ford. Tatár György, Budapest, Atlantisz, 2004, 95. Itt jegyzem meg, hogy az idézeteket néhol nem pontosan a megadott fordítás alapján idézem, hanem helyenként megváltoztatom. A *kostbar* jelző nem költségeset jelent, hanem nagyon értékeset, becseset.

⁴ Uo., 176. Az eredetiben „Überschwemmung durch das Fremde und Vergangene”, ami az idézett szövegben a következőképpen fordul elő: „[...] a görögök [...] belepusztulnak az idegennek és elmúltnak a gátszakadásába”. Pontosan: „az idegen és elmúlt okozta áradatba [...]”

⁵ Uo., 119.

⁶ Uo., 97.

⁷ Uo., 101. Az eredetiben nem „sich zeugen”, hanem „sich erzeugen” szerepel, vagyis nem nemzésről, hanem önteremtésről, önlétrehozásról van szó.

vaksága arra ösztönzi a történetfeletti pillantást, hogy semmiféle csábítást ne érezzen az élethez való ragaszkodáshoz, miután felismerte, hogy az élet „sötét, nyugodni nem tudó, kielégíthetetlenül önmagát sóvárgó hatalom”,⁸ igazságtalan és nem ismer kegyelmet, mivel ítélete „nem a megismerés tiszta forrásából fakad”.⁹

A történetietlen és a történetfeletti perspektíva közös jellemzője a pillanat, az időtlen-örökkévaló momentum, a lét. A különbség azonban az, hogy a történetfeletti ezt a létmomentumot a művészet és a vallás magasabb perspektívájából szemléli:

A „történetietlenség” szóval a *felejtani* tudás és a határolt *horizont mögé* zárkózás művészetét és erejét jelölöm; „történelemfelettinek” azokat a hatalmakat nevezem, melyek a tekintetet elvonják a szüntelen keletkezésről és alakulásról, és arra irányítják, ami a létezésnek az örök és változatlan jelentés karakterét adja, a *művészetre* és *vallásra*.¹⁰

E két perspektíva „perfekt”, azaz „befejezett”: a történetietlen egy soha be nem fejeződő imperfectum, azaz a beteljesületlen lét – a földi lét (*Dasein*) – nemzésének a pillanatában, ami nem más, mint szüntelen hajdan-volt (*Gewesensein*), „valami, ami önmaga tagadásából és elemésztéséből, a magának ellentmondásból él”.¹¹ Amíg a „történetietlen” semmit sem képes megtartani emlékezetében, mert tökéletesen feledékeny, és semmit sem tud, addig a „történetfeletti” (mindentudó, és tekintetét a levés, az örökös változás (*Werden*) áradatában a változatlan örökkévalóra és mindig azonos jelentésű és jelentőségű dologra (*das Gleichbedeutende*) irányítja. Ha valaki képes a történetietlen légkörében születő történeti eseményeket számos alakban tetten érni és megragadni, már az is egyfajta történetfeletti szemléletre tesz szert, és e történetfeletti álláspontból a szemlélődő-elmélkedő lemond az életről, mert „az első vagy a tizenkilencedik század egyetlen órájából megtanulta a választ arra a kérdésre, hogyan és mi céllal élnek [az emberek]”.¹² Ez az álláspont, mely ellenkezik a történeti emberével, aki azt hiszi, „hogy a létezés [*Dasein*] értelme a létezés *folyamatában* jut mindinkább napvilágra”,¹³ akár boldogsággal tölti el, akár rezignációba taszítja a történetfeletti szemléletű embert, mindenképp azt képviseli, hogy „az elmúlt [*das Vergangene*] és a jelen [*das Gegenwärtige*] egy és ugyanaz, tudniillik minden

⁸ Uo., 116.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo., 174. Tatár György „történelemfelettinek” fordítja az „überhistorisch” kifejezést.

¹¹ Uo., 98.

¹² Uo., 103.

¹³ Uo.

sokrétűségében tipikusan azonos, s mint múlhatatlan típusok mindenütt-jelenvalósága változhatatlan értékű és örökegy jelentőségű mozdulatlan alakzat”.¹⁴

A rezignált történetfeletti ember letargikus, és hasonlít arra a dionüszoszi típusra, amely viszont Hamlettel mutat rokonságot, ahogyan azt Nietzsche *A tragédia születésében* a dionüszoszi elragadtatottság állapotának szemléltetésére kifejti:

E tekintetben a dionüszoszi ember Hamlethez hasonlít: mindketten bepillantottak a dolgok lényegébe, láttak és megismertek, és a *tudás* elundorítja őket a cselekvéstől; mert tetteik a dolgok örök lényegén mit sem változtathatnak, nevetségesnek vagy szégyenletesnek érzik, amit elvárnak tőlük, azt, hogy a kikökönt világot ismét helyretolják.¹⁵

Ezt az undort egyedül a művészet képes olyan képzetekké átalakítani, melyek elviselhetővé teszik az életet: nevezetesen *fennköltté*, ami a rettenet művészi megzabolázása, vagy *komikussá*, ami a földi lét abszurditása okozta undortól való művészi megszabadulást jelent.

De van egy másfajta undor is, amitől a modern, történeti ember szenved. A történeti perspektíva ugyanis a történetietlennel és a történetfeletti szemben nem a létmomentumot, hanem az örökös mozgást és változást hangsúlyozza. A mindenféle támasztól megfosztó mindenütt-változást-látás és az ezzel összefüggő, feldolgozatlan tudásáradat létveszteséget, passzivitást, rezignációt és undort eredményez:

Gondoljuk csak el a legszélsőségesebb példát, egy olyan embert, akiből teljességgel hiányzik a felejtés ereje, aki így arra ítélné, hogy mindenütt keletkezést és alakulást [*Werden*] lásson: ez az ember nem hisz többé tulajdon létében, nem hisz önmagában, mindent eliramló pontokká lát szertefolyni, s maga is belevész az alakulásoknak [*Werden*] ebbe az özönébe.¹⁶

Az egészséges élet számára szükséges tehát e három perspektíva harmóniája: az ösztönös és tudattalan cselekvés és feledni tudás, az elmúlnak tudatos megfejtése és értelmezése az élet haszna szempontjából, illetve a művészet és vallás magasabb egysége, ami elviselhetőbbé teszi a földi létet. A történeti perspektíva három – a hírnévre törő monumentális, a meglévő értékeket konzerváló antikvárius és a kritikai – fajtának magyarázatára itt nem térünk ki, az azonban

¹⁴ Uo., 104.

¹⁵ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*, ford. Kertész Imre, Budapest, Európa, 1986, 66.

¹⁶ Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*, 98.

fontos, hogy mindhárom használhat az életnek, ha nem kebelezi be a jelenvalót (*das Gegenwärtige*), hanem épp ellenkezőleg: hasznára válik, még hozzá oly módon, hogy a megtörténtet (*das Geschehene*) újra történelemmé (*Geschichte*) formálja, azaz úrrá lesz rajta – mármint a történelmen mint *Historie*-n, a történelmi tudáshalmazon; magáévá teszi, saját életéhez idomítja, hasznosítja és használja azt. Ehhez olyan történelemszemléletre van szükség, amelyet szemben az úgynevezett objektív, vagyis szubjektum nélküli analitikus „tudomány-üzem” politikai szempontból manipulált, közepszerű és a pillanatnyi érdekek követelményeihez igazodó kánonjával, a művészhez hasonlóan az úgynevezett kivételes vagy rendkívüli ember (*Ausnahmemensch*), az „igazi történész”, a jelen ismerője és a jövő építőmestere képvisel, aki bele tudja élni magát a nagy emberek történelmébe, hogy hirdethesse azok legfőbb parancsolatát – nevezetesen azt, hogy „legyetek érettek, és meneküljétek a kor bénító nevelő-átkától, mely abban látja hasznát, hogy nem enged benneteket éretté válni, hogy így uralkodjon rajtatok és zsákmányoljon ki benneteket, éretleneket”.¹⁷ Az éretlenek a kizsákmányolók, a modern uniform-eunuchok. Nietzsche-nek ez az elitista és utópisztikus történevetfelfogása emlékeztet Jacob Burckhardtéra, aki szembehelyezkedik a hegeli történefilozófiával, és a reneszánsz nagy alakjait olyan személyiségeknek tartja, akik minden történelmi pillanatban előfordulhattak, ám soha nem voltak eszközei és céljai a fejlődésnek. Nietzsche lehetségesnek tartja, hogy az ilyen nagy történelmi alakok a jövőben is letéteményesei lehetnek majd a történelemnek (az újkor történelmében Napóleon volt Nietzsche egyik legnagyobb példaképe), és elveti a „történelmi szükségszerűséget” mint az emberiség fejlődésének elkerülhetetlen következményét, mely fejlődésben az emberiség elérte öregkorát – épp ez ellen irányul a modern historikus felfogás káros következményeitől való kritikája, mely szerint a modern ember azt hiszi, hogy a kor kései szülöttje.

A modern korra, vagyis elsősorban Nietzsche korára – jóllehet Nietzsche számára a modernitás és annak velejárója, a *décadence* tágabb értelemben már az antikvitásban elkezdődik, amikor a görög és a napnyugati kultúra csúcsát jelentő attikai tragédia „öngyilkossága” után megjelenik Szókratész, az első felvilágosult és dekadens gondolkodó – a történeti perspektíva, tehát a megemésztetlen és megemészthetetlen, pozitív és összefüggéstelen tudástömeg elburjánzása jellemző. Az egyensúly kibillent a történeti perspektíva javára, ennek következtében pedig valamiféle kaotikus belső tartalom jött létre, melynek egy idegen és hamis – mert nem belülről kifelé ható – forma mint üres dekoráció felel meg. A német viszonyokra vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy az idegen – Nietzsche korában különösen a francia – külső majmolása következtében a

¹⁷ Uo., 140.

németség (*das Deutsche*) rejtett bensője nem tud egésszé fejlődni, legfeljebb csak szétadarabolt, töredékes, vagyis hamis alakban képes fejlődni és megnyilvánulni. Ezért gyenge és alárendelt marad a németiség benseje (*das Innere*), és nem tud adekvát külsőt öltetni, holott talán gazdagabb más népek benső világánál. Ez az *Innerlichkeit*-gondolat bizonyos veszélyeket rejt magában, melyek politikai célokra könnyen manipulálhatók – és manipuláltak is őket, hivatkozva arra, hogy a németiség töredékes és szeszélyesen ki-kitörő bensőségessége (*Innerlichkeit*) időnként megdöbbeneti akár az egész világot.¹⁸ Nietzsche számára ennek azonban más következményei vannak: az elfojtott és összezavart belső tartalom lassan elsorvad, a személyiség elgyengül, és a szakadék tartalom és forma között egyre távol és mélyül, egészen „a barbárság iránti érzéketlenségig”,¹⁹ a tartalom nélküli idegen és üres formáig. Így a személyiség tömeggé, a kultúra civilizációvá, a nép csöcselékké, a képzés képpé, a forma uniformissá silányul. Az uniformizált-történeti képzésű és műveltségű (*gebildet*) embereknek nincs nemük, még csak nem is semleges neműek, hanem nemtelenek: örök-objektívek, tehát szubjekt(um) nélküliek.²⁰

Ezért a történeti perspektíva által tönkretett németiség az absztrakció népe, ami – a történeti képzés következményeképpen – „félreművelt” (*verbildet*) bensőséggel rendelkező képzett emberekből (*Gebildete*) és – az elsatnyult ösztönök következményeképpen – gyenge bensőséggel rendelkező képzetlensekből (*Ungebildete*) áll.

Ez a közepszerű néptömeg kigúnyolja és megveti az alkotó szellemet, amely ugyan nem betegedett bele a történeti perspektíva elburjánzásába, de mint „magányos tudó emberen” és „túltáplált bölcsön” rajta is eluralkodott az undor. A modern ember pusztulásra van ítélve:

Ahogy a császárkor római polgára rómaiatlanná vált a rendelkezésére álló földke-rekség tekintetében, ahogy a felé özönlő számtalan idegenség közepett elveszítette önmagát, és e kozmopolita isten-, szokás- és művészetkarnevál forgatagában elfajult, úgy kell járnia a modern embernek is, aki szüntelenül egy világkiállítás ünnepélyét rendezteti magának történészművészeivel; élvezkedő és tébláboló nézővé lett, és olyan

¹⁸ A német *Innerlichkeit* politikai veszélyeit többek között Thomas Mann dolgozza fel *Doktor Faustus* (1947) című regényében: gondoljunk csak a Winfried-egyesület ifjú diákjainak a német *Innerlichkeit*ről és az elzártságból, a provincializmusból való kitörés lehetőségeiről folytatott heves vitáira, mely kitörési lehetőségek a regényben nemcsak a hatalmi politikában, hanem Adrian Leverkühn zenei kísérleteiben is nyomon követhetők. Részletesebben lásd jelen kötet *Thomas Mann: Doktor Faustus. A pusztulás dimenziói* című írását.

¹⁹ Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*, 121.

²⁰ Nietzsche itt a német nyelv három grammatikai neme (*genus*) és a természetes nemek (*sexus*) adta nyelvi játék lehetőségeivel él.

állapotba került, amelyen még a nagy háborúk, nagy forradalmak is alig egy pillanatra változtathatnak valamit.²¹

A modern nemzeti államok iparosodó társadalmainak azonban épp ez a céljuk: a személyiségétől megfosztott, éretlen és az érésben szándékosan meggátolt, eltompult, uniformizált, tudatlanul ténfergő, orientáció nélküli, testileg, szellemileg és lelkileg megnyomorított és kizsákmányolt, elbizonytalanított és a hatalom által tetszőleges célokra könnyen felhasználható emberekből álló tömeg: mert a modern kornak nincs szüksége kész és éretté vált, harmonikus személyiségekre, hanem csak a kor, „a közös leghasznosabb munka” céljaira idomított lényekre, akiknek gépek módjára „az általános hasznosság üzemében kell dolgozniuk”.²² Az általános és kortalan hatalmi retorika értelmében az eredeti személyiség – mint az önző, hatalomra leselkedő lehetséges veszélyforrás – ellen indított sikeres támadás érdekében az ifúságnak ugyancsak a „modernizált” és „objektív” nevelés, illetve a tudomány-üzem segítségével épp ennek ellenkezőjét hazudják, hogy a tömeg csőcselék maradjon, és lehetőleg kényelmesen kezelhető legyen.

Az iparhoz hasonlóan működik a tudomány is, és ennek következménye a tudomány rabszolgáskorba süllyesztése: „[...] ha az embereknek a tudománygyárban kell dolgozniuk, és ott kell hasznossá válniuk, még mielőtt beérhetnének, rövid időn belül a tudomány ugyanúgy tönkremegy, mint e túl korán gyárban dolgoztatott rabszolgák.”²³ Így a tudósok középszerű ifjú generációját a gyár és a munkapiac igényei szerint lágelmének kiáltják ki, miközben a szuverén géniuszt mint felesleges lényt bélyegzik meg. A tudomány „feminizálásával” és „infantilizálásával” a csőcselék részévé vált ifjú tudós „gyakorlati pesszimistaként” működik: „vagyis olyan emberként, akit a hanyatlás sejtelve vezérel, s aki ezáltal az idegen javak, sőt a saját java iránt is közömbös és hanyag lesz [...] így éreznek, és *ironikus* életet élnek.”²⁴

Az *ironia*, vagyis egy historizáló és alkonyi hangulatú életre kényszerített, reménytelenségre kárhoztatott szemlélet, amiért az ember „mit sem képes ifjúsága reményeiből és erőiből a jövőbe átmenteni”²⁵ és a *cinizmus*, vagyis hogy „korszerűen és tökéletesen aggálytalanul éljen”,²⁶ és személyiségét teljesen feloldja a világfolyamatban, uralja a modern embert – az ifjú nemzedéknek ez a

²¹ Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*, 125.

²² Uo., 144.

²³ Uo., 145–146.

²⁴ Uo., 147.

²⁵ Uo., 156.

²⁶ Uo.

reakciója néhány évtizeddel később a *fin de siècle* dekadens életszemléletében és a kultúrpeszsimista szellemi áramlatokban teljesedik ki.

Nietzsche jövőlátomásában – a ciklikus történelmi fejlődéssel ellentétben, ami épp az elkésett, elöregedett emberiség hanyatló korszakában van, és amit Nietzsche szerint a történeti morfológia szellemében nem vált fel egészséges ifjúság, mely ifjúságot csakis a *nosce te ipsum*, az öneszmélés és az önmegismerés gyógyíthat ki a modernség betegségéből – a jövő letéteményese és megmentője a kivételes óriás, a lángelme, ugyanis „az emberiség célja nem a végben rejlik, hanem egyedül *legkiválóbb példányaiban*”.²⁷ Nietzsche utópia-elképzelésében a nagy történelmi személyiségek újra a tömegek fölé fognak emelkedni, és a történetfeletti szemlélet értelmében mintegy a magasabb és örök lét szilárd hídját fogják képezni a történeti szemlélet állandó változásának viharosan sodródó áradata fölött.

Olyan kor lesz az, amelyben a világfolyamat vagy akár az emberiség-történet bármilyen konstrukciójától mindenki bölcsen megtartóztatja magát, amelyben egyáltalán nem a tömegeket fogják már vizsgálni, hanem ismét az egyéneket, akik egyfajta hidat alkotnak a keletkezés és alakulás [*Werden*] féktelen folyama felett. Ők pedig nem valamiféle folyamat folytatói, hanem élnek időtlen-egyidejű életüket, hála annak a történelemnek, amely egy ilyen együttműködést megenged; úgy élnek, mint a zsenik köztársasága.²⁸

és teszik ezt a görög *memento vivere* szellemében, és látják, hogy

a kultúra még valami más is lehet, mint az élet dekorációja [...] mert minden díszítés elrejt a díszítettet. Így tárja fel magát előtte a kultúra görög fogalma – szemben a rómaival –, a kultúrának mint új és jobbított *phüszisznak* a fogalma, belső és külső nélkül, álca és konvenció nélkül, a kultúráé mint élet, gondolkodás, látszat és akarás egyetmondásáé.²⁹

Ez az igazi kultúrateremtő erő, mely képes az elmúltat és az idegent önmagából átformálni és bekebelezni.

Míg a második korszerűtlen írásban a kiemelkedő történelmi személyiségek az utópia messzeségében tűnnek fel, a *Túl jón és rosszon* (1886) 242. aforizmájában Nietzsche Európának ennél sokkal valóságosabb jövőképét mutatja fel. Nietzsche ellenzi a 19. században kialakult és virágzó nemzetállamokat mint

²⁷ Uo., 162.

²⁸ Uo.

²⁹ Uo., 177.

modern történeti képződményeket, és alapvetően helyesli ezek megszüntetését és egy még nagyobb, vegyes lakosságú, egységes államképződmény – Európa – létrejöttét, ám úgy látja, hogy ugyanazok a veszélyek fenyegetik ezt is, melyek a kora nagyhatalmi törekvéseit képviselő nemzeti államok keretei közt élő emberek egészséges életét megmértelyezik; az individuumot megsemmisítve, e viszonylag ártatlan tömegtársadalomban modern rabszolgává alacsonyítják. Európa jelzői lehetnek például „civilizáció”, „elembéresülés” (*Vermenschlichung*) vagy „haladás”, és Európa történelmi folyamatát nevezhetik akár „demokratikusnak” is, mind e mögött azonban egy fiziológiai folyamat megy végbe, melyben egy új, nemzetek fölötti és nomád, fölöttébb alkalmazkodó emberfajta, a modernség történeti képzésének, műveltségének (*Bildung*) tömegterméke jelenik meg. Ez a jövőendő – kialakulófélben lévő – európai, a tomboló nacionalizmus és anarchizmus közepette nyájállat-emberré válik, aki a „modern eszmék” apostolainak várakozásaival ellentétben egy új, veszélyes, kivételes embert, új zsarnokot hoz létre: „Európa demokratizálódása egyben akaratlan intézkedés a zsarnokok ki-nevelésére – minden jelentésében értve a szót, a legszellemibben is.”³⁰

Minél inkább tágulnak az államképződmények határai, mígnem az egyesült nemzeti államokat felváltja egy új, egyesült Európa egy új, keveredéssel megerősített nomád emberfajtájával, annál erőszakosabban és egyre nagyobb dimenziókat öltve terjed az új tömegtársadalom egy egyre szűkebb körű zsarnoki réteg vezetésével, miközben a politikai retorika mit sem változik: „elembéresülés” „haladás”, „civilizáció” és „demokrácia”.

„[...] a csöcselék és az excentrikusok (ezek többnyire szövetségben állnak egymással) uralma ellen a jövő letéteményeseként megszilárdul a *középszerűség*.”³¹ Ebből a kivételes ember számára egy új ellenség – vagy új csábítás – jön létre: a pénz és az arany – minden, ami csillog és hatalmat biztosít. Ennek következtében a középszerűséget szellemmel és sziporkázó értelemmel ruházzák fel, és újra kinevezik lángelmének – méghozzá a liberális törekvések értelmében, mert „A *középszer* becsületszava, mint ismeretes, a »liberális« szó”³² – ahogyan Nietzsche fogalmaz a nyolcvanas évek hagyatékában.

³⁰ Friedrich Nietzsche: *Túl jón és rosszon*, ford. Tatár György, Budapest, Ikon, 1995, 112.

³¹ Friedrich Nietzsche: *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre*, in Friedrich Nietzsche: *Werke in sechs Bänden* 6, hg. von Karl Schlechta, München–Wien, Hanser, 1980, 709.

³² Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*, 710.

THOMAS MANN: HALÁL VELENCÉBEN, AVAGY A NYUGAT ALKONYA



A cím

A tanulmány címének első része közvetlenül Thomas Mann korai (1911–1912) novellájára utal, a második pedig Oswald Spengler *A Nyugat alkonya. A világ-történelem morfológiájának vázlata* (1918–1922) című grandiózus művét idézi meg. Az első rész, az *Alak és valóság* 1918-ban, a második, *Világtörténelmi távlatok* című pedig 1922-ben jelent meg. Spengler a századforduló táján azt a különösen divatos és elterjedt kultúrmorfológiai felfogást képviseli, mely szerint a nagy emberi kultúrák az élő szervezetekhez hasonlóan kör alakú pályát írnak le: a születéssel kezdődnek, egy felívelő szakasz után elérik a csúcst, a férfikort, majd hanyatlani kezdenek, és végül elpusztulnak. Egy „kultúra élete” mintegy ezer évet ölel át. Az európai kultúra születését és csúcspontját is Spengler szerint – és Nietzsche után – a klasszikus görögség képviseli; a nyugati kultúra története már a civilizáció, az egyértelmű hanyatlás története, melyet a halál sejtelmé és édes-keserű halálvágy jellemez. A *fin de siècle* dekadens kultúrpeszimizmusának előfutára és előképe kétségtávon Friedrich Nietzsche, akinek szellemi hatása Mann novellájában is igen erős.

Mann 1919-ben még lelkesen üdvözlöi Spengler fő művének első kötetét.

Amióta olvastam az első kötetet, egészen kitölt, és alig várom a még meg nem írt másodikikat. Épp annyira a pillanat, mint a korszak könyve, a sors szeretetének és a megismerés merészségének könyve, melyben azokat a nagy nézőpontokat találni, melyekre manapság épp németként van szüksége az embernek; Nietzsche szellemében született könyv, minden kritikájával együtt, mellyel Nietzschét illeti – dionüszoszi könyv ¹

– írja Mann 1919. szeptember 2-án Adalbert Oehlernek. Ebben a levélben Mann Spenglert első helyen javasolja a Nietzsche-díjra, amit az előző évben Ernst

¹ Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke–Briefe–Tagebücher 22, Briefe II., 1914–1923*, hg. v. Heinrich Detering et al., ausgewählt und herausgegeben von Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Cornelia Bernini, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2004, 307–308.

Bertram és ő, mármint Thomas Mann kapott. A második kötet megjelenésekor Mann azonban már távolságtartással nyilatkozik Spenglerről, és 1922 július–augusztusában írt *A német köztársaságról* című esszéjében először nyilvánosan támadja is Spenglert, akit aztán 1933-ban a *Jahre der Entscheidung (A döntés évei)* című könyve miatt a nemzetiszocializmus gátlástalan szószólójaként bírál.

A címben a Spengler művére való utalás nem Mannra tett közvetlen hatására kíván rámutatni, már csak azért sem, mert ez nyolc évvel Mann novellája után jelent meg; hanem arra, hogy a szöveg mélyrétegeit vizsgálva kimutatható, hogy nemcsak egy híres német író haláláról van szó, hanem az egész európai kultúra és civilizáció hanyatlásának és pusztulásának a víziója is feltűnik. A hely, ahol a halál megjelenik, és ahol a nyugati és keleti kultúra keresztezi egymást, egyértelműen kapcsolódik az általános pusztulás motívumához. Az egykoron virágzó városállam, kereskedelmi nagyhatalom, a művészetek metropolisza, a századfordulón immár a hajdani pompa és életöröm hanyatlófélben lévő, csábító és veszedelmes helyeként jelenik meg, melyet a századforduló környékén számos kortárs megörökít a dekadencia és a halál emblematisztikus városaként. Nietzsche számára Velence a zenét jelenti: „Ha más szóval kellene kifejeznem a zenét, egyedül Velencével tudnám helyettesíteni. A zene elválaszthatatlan a könnyektől, s a boldogság és a *Dél* elképzelhetetlen számomra a félenkség borzongása nélkül” – írja *Ecce homo* című kései önéletrajzában, és közli is *Velence* című költeményét:

A hídon álltam a
minap a barna éjben.
Ének Rendült messziről:
arany cseppek esője futott
végig a remegő vízen.
Gondolák, fények, zene –
részeg ringás vitt ki a homályba...

Lelkem tündöklő gyönyöre
láthatatlan ujjak alatt
titokzatos gondola-dalt
dalolt, repeső cimbalom.
Hallgatta valaki?...²

Nietzsche mellett elegendő ebben az összefüggésben Rainer Maria Rilket említeni, aki több költeményében is megörökítette Velencét, többek között *A kurtizán*

² Szabó Lőrinc fordítása.

című szonettben, ahol az előkelő, gőgös és elérhetetlen kurtizánként megszemé-
lyesített város mérgező csókot s halált lehelő csábítóként jelenik meg:

És ifjak, ősi házak szép reménye,
a szám mérgetől mennek tönkre mind.³

ANYAG ÉS FORMA

Arisztotelész tana az anyagról és a formáról elragadtatással töltött el: az anyag a lehet-
séges, a potenciális, ami a formára törekszik, hogy megvalósulhasson, a forma pedig
a mozgató mozdulatlan, amely szellem és lélek, a létező lelke, mely a létezőt önmaga
megvalósítására, tökéletesbítésére hajtja a jelenségben – más szóval ez az *entelecheia*,
amely az örökkévalóság részeként éltetőn hatja át a testet, a szerves világban alakot
öltve manifesztálódik, s irányítja annak gépezetét, ismeri célját, vigyázza végzetét.⁴

Ezekkel a szavakkal tudósít Serenus Zeitblom Thomas Mann kései nagyregényé-
ben, a *Doktor Faustus*-ban (1947) a természetfilozófus Kolomat Nonnenmacher
egyik hallei egyetemi előadásáról. Nonnenmacher ezt az előadását – amely
óriási hatással van az akkor teológiát hallgató Adrian Leverkühnre, és az egész
regény egyik alapvető gondolatát képezi – a 20. század elején tartja a fiktív re-
gényidőben, tehát röviddel a *Halál Velencében* (1912) című korai novella kelet-
kezése előtt, melyben az *entelecheia*, azaz a még meg-nem-teremtett mint lehe-
tőség, ami a megformálatlan és végtelen anyagban rejtőzködik, és a művész
isteni teremtető gondolata által megvalósított formát ölt, ugyancsak kiemelkedő
szerepet játszik.

Ebben a tanulmányban a novellát a művész isteni teremtető gondolata szem-
pontjából vizsgáljuk, tekintettel a forma, illetve a nyugati kultúra születésére és
halálára.

Gustav von Aschenbach legfőbb célja, hogy az apai ágon örökölt, és egész
életében, a végzetes velencei utazásig szigorúan érvényesített akaratereje segít-
ségével, művészi hitvallása, a „gyengeség heroizmusa” jegyében megteremtse a
tökéletes formát. Ez a „második egyszerűség”, az érintetlen, tiszta, klasszicista
formáért folytatott küzdelem Aschenbachban elfojt minden érzékiséget, ami írói
pályafutása csúcán már-már megbosszulja magát, és az író olyan válságba

³ Tímár György fordítása.

⁴ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Adrian Leverkühn német zeneszerző élete, elmondja egy barátja*,
ford. Szöllősy Klára, Budapest, Európa, 1977, 115–116.

sodorja, amelyből úgy próbál kimenekülni, hogy elutazik, és néhány hetet tölt a „kedves délvidék valamelyik közkedvelt nyaralóhelyén...”⁵

A novella második részében egy látszólag tárgyilagos elbeszélő betét keretében Aschenbach tökéletes formára való törekvése azonban hamis látszatként lepleződik le: „Aki ebbe az elbeszélte világba tekintett, látta: az elegáns önuralmat, amely a benső korhadást, az élettani összeomlást az utolsó pillanatig elrejtí a világ előtt; a fakó az érzékekre nézve elvesztett rútságot, amelyik képes arra [...], hogy magát a szépség birodalmában uralomra lendítse.”⁶

Útban Velence felé Aschenbach a hajón mitikus, idő és tér nélküli ősállapotot idéző révületbe kerül: ég és víz egyetlen masszává olvad össze, s akarata, amelynek többek között művészi elismertségét köszönhette, elkezd lassanként felőrlődni, míg végül a fegyelem (*Zucht*) és rend által elfojtott, tiltott érzései és vágyai orgiasztikus féktelenséggé csapnak át, és eluralkodik a káosz.

A „SEMMI” MINT TÖKÉLETES FORMA ÉS AZ ISTENEK SZÜLETÉSE

Egy különös és bonyolult álomlogika alapján a zseniális teremtőerő alkotása, a klasszikus görög szobrászatban megvalósult lehető legtökéletesebb forma, az európai művészet csúcsa, az egyik alapelemmel, a vízzel válik azonos értékűvé, amit a novellában a nyílt tenger képvisel, és ami Aschenbach számára a teremtés előtti állapotnak, a megformálás előtti anyagnak felel meg. Ez a tökéletes formáról alkotott ambivalens felfogás magában foglalja egyrészt a médiumként működő, számos intertextuális vonatkozással rendelkező Tadzio, a lengyel fiú tökéletes – ám a betegség és közeli halál jeleit is magán viselő – alakját, másrészt a még meg nem teremtet, osztatlan és mérhetetlen tengertömeget:

Mély gyökerei voltak tenger iránti szerelmének: nyugalomvágya a nehezen dolgozó művésznek, ki a jelenségek követelő sokrétűsége elől az egyszerűnek, a rengetegnek keblén óhajt elrejtőzni; tiltott, földadatával merőben ellenkező és épp azért kísértő vonzódása a tagolatlanhoz, a mértéktelenhez, az örökkévalóhoz, a Semmihez [...] és a Semmi vajon nem változata-e a Tökéletesnek?⁷

Aschenbach teremtőnek tartja magát, és egy metaforával élve görög szobrásznak nevezi magát:

⁵ Thomas Mann: *Tonio Kröger, Halál Velencében, Mario és a varázsló*, Budapest, Ikon, 1993, 77. A Halál Velencében című novellát Lányi Viktor fordította.

⁶ Uo., 81–82.

⁷ Uo., 99.

Nem dolgozott-e benne is, ha higgadt szenvedéllyel telítve, a nyelv márványtömbjéből kiszabadította a karcsú formát, amelyet lelke mélyén látott és amelyet az emberi lélek szépségének szobrává és tükörképévé alakított? [...] Tekintetével [...] a Szépet magát fogta meg, a Forma isteni gondolatát, az egy és tiszta tökélyt, amely a lélekben él [...].⁸

Aschenbach teremtmő géniusza az egyszerű, hétköznapi tárgyakat és eseményeket mitikus és monumentális perspektívában tünteti fel. A szöveg felszínén egyszerű strandjelenetként ábrázolt kép Aschenbach képzeletében a forma keletkezését, az istenek születését, az isteni teremtmést, a semmiből való teremtmést idézik fel. Amikor Tadzio kifelé gázol a vízből, Aschenbach a következőképpen látja a jelet:

Visszafordult [Tadzio], hátraszegett fővel iramodott a víznek, lábaival habzóra pocskolva az ellenszegülő hullámokat; és hogy az üde alak szökellve szállt ki az elemből, a kamaszkor szűzi nyersségében, csuromvíz fürtökkel, mintha egy szép, szelíd isten támadna az ég és tenger mélységeiből: ez a látvány mítoszi ábrándokba ringatott, mint ősidőkből költők híradása a formák kezdetéről, az istenek születéséről.⁹

Aschenbach képzeletében összeköti Tadzio alakját Aphrodité születésével. Hésziodosz az *Istenek születésében* arról tudósít, hogy Kronosz egy Gaiától kapott sarlóval levágja apja, Uránusz szeméremtagját, és a tengerbe veti. Az isteni mag és a víz egyesüléséből születik a szerelem istennője, kit Erósz kísér: „Apja szemérmét meg lenyiszálva az éles acéllal / szárazföldről mély tengerbe vetette be mindjárt, / hogy hosszú ideig ringassa-sodorja a hullám; / isteni bórról cseppent fényes hab körülötte, / abból lép ki a lány a küthérai partra először”.¹⁰ Így köti össze Aschenbach a lengyel fiú eleven alakját a forma és az istenek születésével, a szerelem istennőjét Erósszal és a tengerrel, amelyből létrejön a forma, illetve Uránusz levágott phalloszával és ezzel egyáltalában a novellában ismétlődve visszatérő phallosz-motívummal: ez a motívum Aschenbach két egzotikus víziójában, illetve az indiai kolera útjának leírásában jelenik meg. Az utolsó bacchánslátomásban a phalloszt eksztatikus imádat övezi. A látomásban és a szövegvilág fiktív valóságában is jelen van a sziget motívuma is. Ahogy Aschenbach a Földközi-tenger egyik szigetéről Velence fürdőszigetére „sodródik”, úgy közelít hozzá az isteni ifjú a vízben e szigetre, melyet már fertőzött habok vesznek körül.

⁸ Uo., 111.

⁹ Uo., 101.

¹⁰ Hésziodosz: *Istenek születése. Munkák és napok*, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre, Budapest, Magyar Helikon, 1974, 12.

A forma Aschenbach számára isteni gondolat: „Tekintetével átölelte a nemes alakot ott a kék víz szegélyén és a gyönyör rajongása elhitette vele, hogy ezzel a pillantással a Szépet magát fogta meg, a Forma isteni gondolatát, az egy és tiszta Tökélyt, amely a lélekben él és amelynek imádandó emberi képe és hasonmása szende könnyedségben emelkedett itt előtte.”¹¹

Ettől az eszmétől megmámorosodva látomásoknak adja át magát, melyekben közvetlen intertextuális kapcsolatokat hoz létre Platón két párbeszédével, a *Phaidrosszal* és *A lakomával*, magára ölti Szókratész szerepét, aki számára a szépség a szellemi egyetlen olyan formája, melyet az ember képes érzékiileg befogadni és elviselni. A szövegvilágba szó szerinti idézetek kerülnek *A lakomából*, melyek Aschenbach értelmezésében teljesen elferdítve, valamiféle halálesztetikává átalakítva jelennek meg. Aschenbach, *alias* Szókratész és az imádott Tadzio, *alias* Phaidrosz álomdialogusában a mester Platón szavaival okítja tanítványát: „Ilyeténképpen a Szépség az érző ember útja a szellemhez [...]” – majd a körmönfont széptevő hozzáteszi: „az imádó istenibb az imádottnál, mert amabban lakozik az isten, nem a másokban.”¹²

Phaidrosz Platón szövegében Erósz lényegének és szerepének a magyarázata közben ugyanúgy nyilatkozik, mint Aschenbach az előző helyen: „A szerelmes férfi ugyanis közelebb áll az istenséghez, mint kedvese, benne lakik az isten.”¹³ Még fontosabb a platóni párbeszéd hatodik darabja, melyben Szókratész az egybegyűlt hírességeknek a Mantineából származó Diótima Erószról szóló tanítását mondja el. Az egész párbeszéd Erószról szól ugyan, de az összes hozzájárulás lényege a szépnek és a jónak az összekapcsolása, a hirtelen megismerés, azaz a megvilágosodás, valamint a legfőbb jó, az önmagában való szép megismerése. Ebben a megismerésfolyamatban a fűszerelem helyes módja a megismerés hierarchiájában alul foglal helyet. Szókratész a következőképpen mutatja be a megismerés útját:

[...] egy szép testről kettőre, s kettőről valamennyire, s a szép testektől a szép foglalatosságokra, a szép foglalatosságoktól a szép tudományokra, míg végül a tudományoktól feljut arra a tudományra, amely nem más, mint az önmagában való szépségnek a tudománya, s akkor végre megismeri a szépséget a maga valójában [...] csakis ha idáig az önmagában való szépség szemléletéhez eljutott, csak akkor érdemes élni.¹⁴

¹¹ Mann: *Halál Velencében*, 111–112.

¹² Uo., 113.

¹³ Platón: *A lakoma*, ford. Telegdi Zsigmond, in *Platón összes művei I*, Budapest, Európa, 1984, 943–1018, itt 956.

¹⁴ Uo., 1000.

Ellentétben a platóni szöveg intenciójával, Aschenbach egy megfertőzött és haldokló városban, egy megfertőzött és haldokló kultúra megfertőzött és haldokló művészeként, akarataról való lemondása révén – ami természetellenes módon sokáig képes volt éltetni benne egy művi és hamis önfegyelmet –, valamint ezen akarattal a lelke mélyére száműzött, elemi és mámoros ösztönök felidézésével és szabadjára bocsátásával mind esztétikai, mind etikai szempontból hamis és torz szépségeszményt teremt, és ez elszabadítja a káoszt. Aschenbach számára a forma etikai szempontból eleve Janus-arcú:

S nincs-e a formának kettős arculata? Nem erkölcsös s erkölcstelen-e egyben – erkölcsös, mint az önfegyelem terméke és kifejezése, de erkölcstelen, sőt erkölcs ellenes, amennyiben természeténél fogva morális közönyt rejt magában, mi több, lényegében arra törekszik, hogy az erkölcsöt kevély, korlátozatlan uralma alá kényszerítse.¹⁵

A rosszra való hajlam kezdettől fogva jelen van Aschenbach alakjában és művészetfelfogásában; a betegeset, a rothadót, a rútát és a biológiai pusztulást a vad és kaotikus Dionüszoszsal viaskodó apollóni szép látszat csak elpalástolni és meghamisítani képes.

A *hamis* (*falsch*) a novella egyik kulcskifejezése. A szöveg elején *hamis* (csalóka) nyár forrósága köszönt be május elején esős hetek után Münchenbe, és zavarja meg a látszólag erős akarátú író nyugodt, szokásos alkotói munkaritmusát, és indítja el a pusztulás folyamatát. *Hamis* Aschenbach nemesi címe, melyel már az iskolákat is fertőző *hamis* művészetéért tüntetik ki ötvenedik születésnapján; *hamis* a békehangulat azon az 19...-as végzetes tavaszi reggelen, amikor a novella cselekménye elkezdődik, hisz ez a dátum már a Balkán-válságra és a Balkán-háborúkra utal, és sejteti az I. világháborút!; *hamis* a Velencébe tartó hajón utazó pólai ifjak aggastyán vezetője, aki ifjúnak maszkírozta magát; többszörösen *hamis* Velence, az egykori, a részben tengerre épített, művi kulisszaváros, „melynek füledt levegőjében egykor buján burjánzott föl a művészet”;¹⁶ *hamis* a látszólag egészséges város, „a hízog és gyanús szépség”,¹⁷ az idegeneket rabul ejtő mesés csapda, melyben az indiai kolera szedi áldozatait, és *hamis* még egyszer maga Aschenbach is, aki a szállodai fodrásszal megfiatalíttatja magát – olyan, mint a pólai álfúj, akit, a novella első felében, útban Velence felé, Aschenbach undorodva figyel –, és végül teljesen átadja magát a romlásnak, „És lelke a pusztulás fajtalan örületét szívta magába.”¹⁸

¹⁵ Mann: *Halál Velencében*, 83.

¹⁶ Uo., 121.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo., 131.

A pusztulás folyamatának végén Aschenbach átértékeli a platóni megismerés célját, és a megismerést a szépséggel együtt a szakadékba taszítja. Míg a szépség a novella elején a forma nélküli mértéktelenségből a tökéletes formaadás és mértékletesség általi teremtés eredménye, és olyan fogalmakkal kapcsolódik össze, mint az „egyszerűség”, „nagyság”, „új szigorúság”, „második ártatlanság” (*Unbefangenheit*), „méltóság”, „elegancia” és „előkelőség”, addig ez a szépség a szöveg végére szakadékként, a semmibe való visszatérésként jelenik meg.

Aschenbach logikája szerint az isteni és tökéletes szépség, mely kizárólag érzéki úton ismerhető meg, és amely a művészt visszavezeti a szellemhez, a teremtmény princípiumhoz, a csábító Erósz közbenjárásával az elcsábítottat szükségképpen a szenvedély és fajtalanság útjára viszi. E logika szerint a művész az érzelmek kalandora, „akiben veleszületett, javíthatatlan természetes vonzódás él az örvényhez”.¹⁹ Miután Aschenbach Szókratész szerepében Tadzio-Phaidrosszal folytatott dialógusában elveti a megismerést, a szépség kapcsán is arra a végkövetkeztetésre jut, hogy a „nemes lelket” az is az „érzelem halálos bűnére viszi”.²⁰

Ilyképpen valahogy lemondunk a mindent feloldó megismerésről, mert a megismerésben, ó Phaidrosz, nincs fenség és szigor; az tud, ért, megbocsát, gerinctelenül, formátlanul; húz az örvényhez, egy az örvénnyel. Ezt tehát vessük el határozottsággal és ezentúl törekvésünk célja egyes-egyedül a szépség, más szóval az egyszerűség legyen, a nagyság és az új szigor, a másodlagos elfogulatlanság és a forma. De a forma és az elfogulatlanság, Phaidrosz, a mámorhoz és a kívánsághoz vezet, a nemes lelket talán az érzelem halálos bűnére viszi, amelyet saját szép szigora megvetéssel kárhoztat; az örvénybe, még az is az örvénybe ragad. Nekünk, költőknek, hidd el nekem, az örvény a sorsunk, mert mi fölszárnyalásra nem vagyunk képesek, csak kicsapongásra.²¹

AZ ISTENEK HALÁLA

A novella zárójelenete megismétli a harmadik fejezet elején ábrázolt, már említett fürdőjelenetet, és hasonló mitikus képzetekre utal, csak ezúttal az első jelenet negatív ellentétéként, amely a forma és az istenek születését idézte.

Tadzióknak van egy barátja, aki megjelenésében, viselkedésében és habitusában is a lengyel fiú ellentéte. Tadzio „mézszőke”, „gyöngéd”, „isten”, „úr”, „arisztokratikus”, „kitüntetett”; Jaschu „sötét hajú”, „köpcös fickó”, „vazallus és barát”, „barbár”, „szolgáló”. A játékos birkózások közben az erősebb vazallus hagyja,

¹⁹ Uo., 135.

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

hogy a gyengébb úr győzzön – egészen az utolsó jelenetig. Úgy tűnik, hogy a szolga ekkor bosszút kíván állni hosszú rabszolgasorsa miatt, és majdnem megfojtja a szép istent. Úgy tűnik, mintha felborulna a klasszikus rend. A novella a konkrét szövegszinten azzal végződik, hogy a barbár legyőzi nemes és isteni ellenfelét. Tadzio bemegy a tengerbe, visszatér az egyszerű, tagolatlan, mértéktelen, örök elembe, amelyből az első fürdőjelenetben istenként jön elő. A legyőzött és vérig sértett, mindazonáltal büszke isten eltűnik a ködös-határtalan tengerben, és ahogyan az első strandjelenetben Aschenbach számára megszületett a nyugati kultúra bölcsőjét jelentő görög kultúra a tengerből kiemelkedő istenség képében, úgy a novella végén vissza is tér a Semmibe: a végtelen és osztatlan tengerbe.

A formává lett istenség, akit az isteni szellem nemzett, és aki a megformálatlan anyagból született, feloldódik a mértéktelen anyagban, és visszatér a Semmibe. Feloldódnak az éles körvonalak, és egy derengő, határtalan egész uralja a jelenetet – hasonló ahhoz az ólmos, horizont nélküli ég- és tengertömeghez, amely Aschenbachot Velencébe utazásakor megfosztja tér- és időérzékelésétől. A zárójelenetben a teremtés visszavétetik.

És ekkor Tadzio lélekvezető Hermészként – ez Hermész utolsó alakváltozása, miután a novella elején az idegen alakjában a müncheni északi temetőnél először jelent meg – magával viszi Aschenbachot, aki nemcsak áldozata a pusztulásnak, hanem aktív képviselője és alakítója is. „Neki pedig úgy rémlett, hogy a halvány, bűbájos pszichagógus ott künn rámosolyog, feléje int; mintha csípőjéről elvett kézzel kifelé mutatna, kilibegne az ígéretes végtelenségbe.”²²

A „mintha” kötőszó többszörös használata finomítja és relativizálja ugyan Aschenbach perspektíváját, az imádott ifjú hívását és saját halálát mégis a megérőltető munka, valamint a rideg, hideg és esős, északnémet vidéki házában elöltendő nyár előli ösztönös menekülésének beteljesüléseként éli meg. A menekülés délre a konkrét szövegszinten Aschenbach szokatlan sétájával kezdődik azon a bizonyos, veszélyeket sejtető és rejtélyes májusi délutánon, amikor öntudattalanul elvetődik az északi temetőhöz, majd előre nem tervezett cél nélkül folytatódik a Földközi-tenger egyik szigetén, ahol „nem volt meg a tengerrel az a nyugalmas, meghitt viszony”,²³ és ezért tovább űzi valami Velencébe, ahol a számára kedvezőtlen időjárási viszonyok ellenére nemcsak hogy megtalálja ezt a „meghitt viszonyt” a nyílt tengerhez, hanem mindenekelőtt Tadzio érzéki kisugárzása miatt tehetetlenül tűri, hogy elveszítse uralmát az akarata fölött,

²² Uo., 136.

²³ Uo., 85.

átadja magát az „örvénynek”, a szakadéknak, és maga is feloldódjék az őselemben, a semmiben.

Az eredeti cím (*Der Tod in Venedig*) határozott névelője arra utal, hogy a szövegben nemcsak egy egyedi halálesetről van szó, nemcsak a híres író hal meg, hanem az intertextuálisan terhelt, déli, csábító város, sőt egy egész kultúra is, amelynek bölcsője és részben csúcsa is az európai antikvitás. Az északi művész mint e kultúra kései, pervertált képviselője, és az indiai kolera – e kultúra idegen elemének következménye, melynek modern kultuszát, a Dionüszosz-kultuszt, amely Mann szerint Nietzsche *A tragédia születése* című írásában kifejtett apollóni és dionüszoszi princípiumoknak tulajdonítható – nem véletlenül talál egymásra ebben a városban. A régi Európa „halálára” egészen konkrétan már a szöveg legelső mondatában történik utalás, Aschenbach fizikai, szellemi és lelki, művészi és erkölcsi bukása mitikus távlatokba vész.

TADZIO MINT MÉDIUM

Tadzio egy átfogó intertextuális vonatkozásrendszerrel rendelkező médium. Mind a modernséghez, mind pedig az antikvitáshoz számos ponton kapcsolódik. E két területet az időtlen és örök tenger kapcsolja össze. Az életrajzi szinten Aschenbach Tadzióhoz fűződő viszonyát először az anya motiválja. Aschenbach anyja cseh – vagyis szláv – karmester lánya, kinek tüzes vére – ellentétben az apai felmenőkhöz, akik kötelességtudó, szigorú és tisztességes állami alkalmazottak: katonatisztek és magas beosztású közigazgatási hivatalnokok voltak – a „különös művészen” a művészi hajlamot és tehetséget örökíti át. Aschenbach megnősült ugyan, felesége korán meghalt, csak egy lánya született, fia soha nem volt. Tadzio iránti hajlamát a modernségen belül részben művészi felfogása is indokolja, amit többek között Nietzsche *Ecce homo* című önéletrajzi írása, illetve a már említett *apollóni és dionüszoszi* ellentétpár is meghatároz. Nietzsche-vel rokon Aschenbach testi gyengesége, hajlama a betegségre, arisztokratizmus, törekvése a tökéletes formára, és ennek megfelelően művészete szimbóluma is: a törékeny és szenvedő Szent Sebestyén alakja, aki a gyengeség hősiességét hirdeti. Aschenbach apai örökségét, az óriási akaraterőt biztosító fegyelmet, kitartást és roppant önfegyelmet Nietzsche jelszava, a „mégis” is felerősíti. Nietzsche dionüszoszi öröksége figyelhető meg a féktelenségben, a formanélküliségben, az Aschenbach látomásaiban és álmaiban kísértő, egzotikus, vad, kaotikus és orgiasztikus képekben.

Az antikvitást idézve Tadzio Aschenbach és néhány görög isten és mitológiai alak – Aphrodité, Hermész, Kharon és mindenekelőtt Dionüszosz, az idegen isten – között közvetít.²⁴

Az idegen és *hamis* – mert érvényes jogosítvánnyal nem rendelkező – velencei gondolás, aki Aschenbachot akarata ellenére a vaporetto-állomás helyett a fürdőszigetre viszi, Kharonra emlékeztet, aki Hermésztől átveszi a holtak árnyait, és Hádész kapujához viszi őket. Az első dionüszoszi utalásra Aschenbachnak a müncheni északi temető előtt látott víziójában kerül sor. A látomás legtöbb jelensége, mint például a látóhatár nélküli párás ég, a buja és rettenetes őserdei vadon, a phallosz-szimbólumként szereplő szőrös pálmatorzsek és a tigris mint Dionüszosz kísérő állata megismétlődnek az angol *clerk* kolera-leírásában, illetve felfokozottan Aschenbach álmában, amely egy igazi bacchanália, ahol az álmódó teljesen átadja magát a káprázatnak, a mámorító kéjnek, a magával ragadó örületnek és az idegen isten imádatának.

Aschenbach a szépségről mint a legtökéletesebb formáról alkotott felfogásának legfőbb megvalósulása Tadzio alakjában jelenik meg. Az író Tadzióban az eleven, természeti szépet és a görög szobrászatban megformált művészi szépséget látja. Amikor először pillantja meg a lengyel fiút, nemes korok faragott görög képeire emlékezteti. Tadziónak „meghitt” kapcsolata van a tengerhez (matrózruhát visel, a habokból születik, és a tengerbe tér vissza, miután a vazallus Jaschu legyőzi a

²⁴ Thomas Mann ehhez a novellájához mitológiai forrásként több művet felhasznált. Mindenekelőtt Friedrich Nösselt *Lehrbuch der griechischen und römischen Mythologie für höhere Töchterschulen und die Gebildeten des weiblichen Geschlechts* [A görög és római mitológia tankönyve a magasabb leányiskolák és a művelt női társadalom számára] című művének 4., javított, lipcei kiadását, amely 1853-ban jelent meg. A könyv megvolt Thomas Mann anyjának is, és Thomas Mann is ismerte gyermekkorától. Nössertnél szerepel először, hogy Dionüszosz Indiából származik. További forrásokként szolgáltak: E. Rohde, J. Burckhardt, aki *Görög művelődéstörténet* című munkájában Dionüszoszt „érkezőnek” és „idegennek” nevezi, R. Huch *Blüthezeit der Romantik* „Apollo und Dionysos” című fejezete, S. Lublinski, H. von Hofmannsthal, G. Hauptmann, Euripidész és főként Nietzsche. Lásd Hans-Joachim Sandberg: *Der fremde Gott und die Cholera. Nachlese zum Tod in Venedig*, in *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*, hg. v. E. Heftrich u. H. Koopmann, Frankfurt, Klostermann, 1991. Sandberg szerint Dionüszosz a novellában a következő alakokban jelenik meg: 1. vándor az északi temetőnél; 2. jegyárú a velencei hajón; 3. gondolás; 4. gitáros; 5. fodrász; 6. Tadzio. Sandbergnek csak részben van igaza, mert ezekben az alakokban nemcsak Dionüszosz jut kifejezésre, hanem más istenek vagy mitológiai alakok is, mint például a vándor és Tadzio alakjában Hermész is, a gondolásában pedig elsősorban Kharon. A tragédia újjászületésével kapcsolatban Nietzsche hangsúlyozza az idegen isten indiai eredetét, és kísérő állatát, a tigrist, a mámor istenének követését és a szókratészi észember pusztulását: „A szókratészi ember ideje lejárt: borostyánkoszorút öltsetek, vegyétek kezetekbe a thürosz-botot és ne csodáljátok, ha tigris és párdúc törleszkedik térdetekhez, és lábatoknál hízlegőn elhever. Merjete, most merjete csak igazán tragikus emberré lenni: mert közel a megváltás. Indiából görög földre kísérjétek a dionüszoszi ünnepi menetet!” (Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Budapest, Európa, 1986, 169.)

birkózásban). Tadzio bensőséges viszonya a tengerhez csak fokozza Aschenbach vonzalmát Tadzióhoz, mivel mint szigorú fegyelemmel alkotó művész, maga is vonzódik a formanélküli őselemtömeghez, melyből igyekszik megteremteni a karcsú formát. Aschenbach Tadzióban azonban egy ifjonti férfiasság és a beteges, halál által veszélyeztetett, gyenge és törékeny arisztokrata megtestesült alakját is látja, és ez tökéletesen megfelel művészeteszményének. Tadzio jelzői Aschenbach többdimenziójú vonzalmáról tanúskodnak a lengyel fiú iránt: „a szép”, „Erósz”, „isten”, „isteni képalakítás”, „az örök szépség példázata”. Ezek a jelzők Aschenbach esztétikai eszményére és az antik példaképre utalnak, mint ahogy „a kis pheák” is, ami közvetlenül Homéroszt idézi meg. Az olyan attribútumok, mint „a szép”, a „szeretett”, a „kívánt” inkább az ifjú testi vonzalmára utalnak, a „bálvány” pedig már a dionüszoszi orgiát vetíti előre. További antik utalásokat a már említett platóni reminiscenciák tartalmaznak.

„Percek múltak el, mikor végre segítségére siettek. Oldalt csúszott le a székből. A szobájába vitték. És még ugyanaznap kegyeletes megdöbbenéssel vette hírül a világ, hogy meghalt.”²⁵

Ezzel a mondattal végződik a novella, így tudósít az elbeszélő a szövegfelszínen Aschenbach haláláról. És a „felületes” befogadó, ha nem figyel Gustav von Aschenbach halálának mélyebb okaira és indítékaira, tudomásul veszi ugyan a híres író eltávozását, de elsiklik a protagonista alakjára felépített cselekményszövés mögött föltárulkozó, sokkal nagyobb dimenziójú pusztulás – egy egész kultúra, a nyugati kultúra pusztulása – felett.

²⁵ Mann: *Halál Velencében*, 136.

„A VILÁG EROTIKUS KONCEPCIÓJA”

Gondolatok Thomas Mann Schopenhauer-képéhez,
kitekintéssel Wagnerre és Mann *Trisztán* című novellájára



Mindent egybevetve, ifjúságomat nem tudtam volna elviselni Wagner zenéje nélkül. Mert arra ítéltetem, hogy németek között éljek. Márpedig, ha az ember szabadulni akar egy elviselhetetlen nyomástól, hasisra van szüksége. Az én hasisom Wagner volt. Wagner par excellence minden „német” ellenmérge – igen, mérge, nem vitatom [...]. Ahogy megszületett a *Trisztán* zongorakivonata [...] fölcaptam wagneriánusnak [...]. De még egy oly veszedelmesen elbűvölő, borzongató, mégis édes végtelenséget árasztó művet, mint a *Trisztán*, mindmáig nem találtam – a művészetek bármely területén kutatok is utána [...]. Ez a mű non plus ultra Wagner művészetében [...]. Szegényes a világ annak, aki soha nem volt elég beteg e „pokolbéli kéjhez” [...].¹

Így ír Nietzsche *Ecce homo* (1888) című önéletrajza „Miért vagyok én olyan okos” című hatodik fejezetében, nem sokkal szellemi összeomlása előtt. Nietzsche ekkor már rég szakított a korábban imádott Wagnerrel, amikor visszatekintve életére ezeket a sorokat írta. Thomas Mann pedig a századfordulón, amikor *Trisztán* című novelláján (1901/1903) dolgozott, még mindig lelkesedett a Schopenhauer hatására filozófussá lett Nietzschéért. Ám ekkor nemcsak Nietzsche és Wagner a példakép, hanem Arthur Schopenhauer is: „A három név, melyet meg kell neveznem, ha szellemi-művészi műveltségem alapjai felől kérdek magam, nos, e nevek örökre összeforrt szellemek hármas csillagzata, mely fényesen ragyogva tűnik föl a német égen – e nevek nem bensőségesen német, hanem európai események: Schopenhauer, Nietzsche és Wagner”² – vallja Mann az I. világháború idején. Az immár szállóigévé vált idézet ebben a sorrendben azonban nem állja meg a helyét, vélekedik Jehuda Galor.³ Galor Wagnert teszi az első helyre, mondván, a három művészt különbözősége ellenére egyvalami, a „végeredmény” köti össze, nevezetesen az, „amit Wagner *Trisztánja* is sugall: a nemi

¹ Friedrich Nietzsche: *Ecce homo. Hogyan lesz az ember azzá, ami*, ford. Horváth Géza, Budapest, Göncöl, 2003, 43.

² Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt am Main, Fischer, 1974, 71–72.

³ Vö. Jehuda Galor: *Wie man wird, was man ist. Zur Tristan-Novelle Thomas Manns*, in Volkmar Hansen (Hg.): *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 1993, 53–54.

ösztön hipertrófiája, ahogyan az korábbi, racionálisabb korokban aligha volt fellelhető”.⁴ Mann Nietzsche filozófiáját mindenestre már 1894-ben megismerte, korábban, mint Schopenhauerét.⁵ Børge Kristiansen azonban úgy véli, hogy az 1895/96-os első Schopenhauer-élmény sokkos beavatási szertartásként sokkal mélyebben és maradandóbban hatott, mint a Nietzsche-élmény.⁶ Azonban nem a nemi ösztön a leglényegesebb, ami Schopenhauernél alapvető, Nietzsche-nél sokkal kisebb, majd Wagnernél és Thomas Mann-nál újra igen jelentős szerepet játszik, hanem mindenekelőtt – nemi ösztönrel együtt vagy anélkül – a *zene* az, ami a hármas csillagzat mestereit és velük Thomas Mannt összeköti.⁷

Itt csupán Mann 1938-as Schopenhauer-tanulmányára szorítkozom, melyben Mann részletesen foglalkozik a német filozófussal, akit a modernség, a *fin de siècle* dekadens korszakának korai és aktuális előfutárának és nem a romantika képviselőjének tart. Mann Schopenhauer-értelmezésében a halálesztétika, a halálerotika és a – szerelmi – halál, akárcsak Wagner Schopenhauer-felfogásában, a *principium individuationistól* való megváltást és egyfajta apoteózist jelent, ami ellentmond Schopenhauer halálról alkotott elképzelésének.

Mann esszéje két részből áll. Az elsőben *A világ mint akarat és képzet* (1818/1834) alapján felvázolja Schopenhauer akaratfilozófiáját, a második részben pedig azt fejtegeti, hogy az olyan művészek, mint Wagner – és kimondatlanul ugyan, de természetesen Thomas Mann is – miért értelmezik a maguk szempontjai szerint a mestert, és miért tartják különösen időszerűnek saját korukban: főként a századfordulón. Schopenhauerre különösen két gondolkodó volt nagy hatással, hangsúlyozza Mann: Platón, akitől az *ideatant*, és Kant, akitől a *magában való dolgot* vette át.

A világ dolgainak, tanította a görög gondolkodó, nincs igaz léte: mindig lesznek, de soha nem vannak [...]. Árnyékok. Az egyedül igazán létező, ami mindig van és soha nem lesz, és nem múlik el, ama árnyképek reális ősképei, az örök *ideák*, minden dolgok ősalakjai. Ezek nem sokak, mert minden idea lényege szerint csak egy, maga az őskép [...] az ideák időtlenek és igazán létezők, nem levők és nem elmúlok [...].⁸

⁴ Uo., 54.

⁵ Vö. Børge Kristiansen: Thomas Mann und die Philosophie, in Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch* 2, Stuttgart, Kröner, 1995, 260.

⁶ Uo., 276.

⁷ Thomas Mann *Németország és a németek* (1945) című tanulmányában utolsó nagyregényéről – *Doktor Faustus. Adrian Leverkühn német zeneszerző élete, elmondja egy barátja* (1947) –, amit „német regénynek” vagy „Nietzsche-regénynek” is neveznek, a démoniság, zene, zsenialitás és németiség kapcsán azt írja, hogy a zene démoni terület, és ha Faust a német lelket képviseli, akkor zeneinek kell lennie: mert a németiség viszonya a világhoz absztrakt, misztikus, vagyis zenei.

⁸ Thomas Mann: *Schopenhauer*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1938, 13.

Platón megkülönbözteti a jelenséget és az ideát, az empíriát és a szellemet, a látszatvilágot és az igazi világot, az időt és az örökkévalót; a művész feladata pedig az, hogy közvetítsen e két szféra között úgy, hogy a közvetítés, a két szféra szemlélése az ironia forrása. Kant szerint, aki távol állt a művészetektől, vélekedik Mann, „világtapasztatunk” három törvénynek van alávetve: az időnek, a térnek és a kauzalitásnak, ezek azonban nem az önmagában való világ rendeltetései, pusztán appercepcióink, és a jelenségek világának, vagyis a sokaságnak a részei. Az igaz valóságról, azaz *a magában való dologról* semmit sem tudhatunk: „A tér, idő és kauzalitás intellektusunk berendezései, és a dolgok felfogása, melyekből képek alapján [...] részesülünk, ezért *immanens*: a *transzcendens* felfogás az volna, melyet az ész önmaga ellen fordításával az ész kritikája révén nyernénk, úgy, hogy ama három beiktatást pusztá megismerési formának tekintenénk.”⁹

A platóni *ideákat* Schopenhauer az akarat első objektívációjának tartja, és Kant *magában való dolog* fogalmát az *akarattal* helyettesíti: „Az akarat tehát, ez a téren, időn és kauzalitáson kívül álló dolgok önmagában valója, vakon és alaptalanul, ám vad és ellenállhatatlan mohósággal és kéjjel követelte a létet, az objektívációt, és ez az objektíváció oly módon ment végbe, hogy eredeti egységből sokaság lett, amit találóan *pricipium individuationis*nak lehetett nevezni.”¹⁰ A világ a mohó, vad, az embertől független, megismerhetetlen és leküzdhetetlen életösztön – az akarat – terméke, mely akarat megzavarja az ősállapotot, a tökéletes nyugalmat, a *semmit*, és minduntalan objektívációra törekszik. Az intellektus az akarathoz alávetett, ez irányítja és uralja. Az objektíváció második fokán, vagyis a jelenségek világában a *principium individuationis* az idő, a tér és az okság béklyójában állandó szenvedésnek van kitéve, mert a benne lévő akarat szüntelenül újabb és újabb objektívációra tör, és ezért az individuumot örökösen kínkeserves vágyakra ösztökéli. A kín azonban csak a kép röpke pillanataiban szűnik meg, amikor a mohó vágy – éhség, szomj vagy nemi ösztön – kielégül. A pillanatnyi kéjérzést azonban újra kízó vágy követi, és még a halál sem válthat meg az akarattól, mert „a halál teljességgel a jelenségek, az empíria, a sokaság és változás szférájához tartozik; a transzcendens és igazi valóságot meg sem érinti.”¹¹ Vagyis: „ez a világ minden elképzelhető világ közül a legrosszabb.”¹² A halál egy tévedést, az individuációt szünteti meg:

[...] ez a világ, mely a képzeted, már nem lesz létező, te azonban, nevezetesen benned éppen az, ami irtózik a haláltól, és nem akarja azt, mert ez az akarat az életet akarja,

⁹ Uo., 20.

¹⁰ Uo., 22.

¹¹ Uo., 30.

¹² Uo.

– megmaradsz, élni fogsz, mert az akarat, melyből vagy, mindig meg fogja találni a kaput az élethez. Övé az egész örökkévalóság, és az élettel, amit [a képzet] időnek ismer fel, miközben igazából állandó jelenvaló, újra visszahull rád az idő is.¹³

A halálban feloldódik az individuum, de nem részesül megváltásban és nyugalomban, mert az akarat a halál után is tovább működik. Ezen a ponton Wagner sajátosan értelmezi Schopenhauert, mert nála a halál, a szerelmi halál nemcsak két szerető örök egyesülése, hanem egyúttal tökéletes apoteózis is. Thomas Mann pedig épp ezt a wagneri felfogást szemléli ironikusan a *Trisztánban*.

Ha azonban a halál Schopenhauer szerint nem jelenthet kiutat, nem válthat meg az akarattól, felmerül a kérdés, lehetséges-e egyáltalán, hogy az individuum megszabaduljon az akarat ösztönétől? Schopenhauer két lehetőséget kínál: az esztétikai és az etikai utat. A megváltás paradox módon épp az intellektus révén következhet be, de csak kivételes pillanatokban. Az első esetben, a művészetekben, melyek nem sajátíthatók el, hanem az intuíció ajándékai, a művész mint lángelme képes önmagává válni (*sich verselbstigen*), miközben az akarat, hatalmától megfosztva, lágyan s boldogan alámerül, úgy, „hogy a megismerés elszakítja magát az akarattól, a szubjektum megszűnik pusztán individuálisnak lenni, és a megismerés akarat nélküli szubjektumává válik. Ezt *esztétikai* állapotnak nevezik.”¹⁴ Mann nem sokáig időzik az esztétikai állapot bemutatásánál, mert szerinte a művészcsupán a szent előfutára, aki az akarattól való – nem csupán pillanatnyi – megváltás etikai lehetőségét képviseli. Természetesen Mann is hangsúlyozza a zene kiemelkedő szerepét a művészeteken belül, mert amíg a művészetek az építészettől az irodalomig az akarattól megszabadulva ihletett pillanatokban képesek behatolni az akarat első objektivációjának, az ideáknak a szférájába, ahol a „világsszemmel” tudják szemlélni és megragadni az ideák ösképeit, hogy aztán a jelenségek világában uralkodó kínok enyhítésére tartós képekben ábrázolják őket, addig a zene közvetlenül az akarat szférájába hatol be: „A zene is ehhez az etikai-pesszimista életlevegőhöz tartozik [...], mert velük [a többi művészetekkel] ellentétben nem a jelenségnek, hanem közvetlenül magának az akaratnak a leképzése, és így a fizikai világhoz ábrázolja a metafizikait, a jelenségekhez az önmagában való dolgot.”¹⁵

Mann itt Schopenhauer gondolatait saját gondolataival, illetve Wagner Schopenhauer-képeről alkotott gondolataival együtt, csúsztatva köti össze: „és ő [Schopenhauer] bizonyára mondhatta volna: »a halál nélkül még zenélni is nehéz

¹³ Uo., 41–42.

¹⁴ Uo., 31.

¹⁵ Uo., 52.

volna«.¹⁶ Ezt mondhatta volna Schopenhauer, de nem tette. Mann így kapcsolja össze Schopenhauer zenéről alkotott felfogását saját halál-felfogásával, ami igen közel áll Wagneréhez. Mann szerint a zene, a betegség (az epilepszia és a venerikus betegségek, pl. a szifilisz¹⁷), az érzékiség és a halál elválaszthatatlanok egymástól, és ezt alátámasztja a schopenhaueri nemi ösztön mint a dekadens erotika kifinomult alakjában megjelenő legfőbb akarattal: „Ami Schopenhauerből Wagnerre hatott, és amiben ez újra magára ismert, az az »akaratból«, az »ösztönből« származó világmagyarázat volt, a világ erotikus koncepciója (a nemiség, mint »az akarat gyújtópontja«) az, ami meghatározza a Trisztán-zenét és a vágy-kozmonógiáját.”¹⁸

A *Trisztán*-ban Spinell közvetíti Schopenhauer Wagnerre gyakorolt hatását. Spinell Klöterjahnnal ellentétben nem a fajfenntartás nemi (élet)ösztönét, hanem a kifinomult, beteges és meddő, Gabrielét az élet elől a halálba „menekítő” erotikus koncepciót képviseli. Miután az író ráveszi a nőt, hogy zongorázzon, bár mindketten tudják, hogy ez súlyosan veszélyeztetheti Gabriele állapotát, Gabriele Chopin *Esz-dúr noktürnje* után a *Trisztán és Izolda* zongorakivonatából eljátsz-sza a vágy-, aztán a szerelmi, végül a halálmotívumot. A wagneri operából többnyire szó szerint átvett idézetek közül a halálmotívumban éri el a jelenet a csúcspontot. Itt érhető tetten – legalábbis Mann értelmezésében – a wagneri Schopenhauer-gondolat: „Ó, földöntúli egyesülés dús és telhetetlen ujjongása! A kínzó tévedéstől szabadon, menten a tér és idő bilincseitől a te és az én, a tiéd és az enyém fonséges gyönyörre olvad össze.”¹⁹

A szerelem szent félhomályában, mely elfedi az örület kínját, megszűnik gondolkodás és sejtés. „Midőn fakul a káprázat, s szemem megtörik az elragadtatás révületében: az, amitől megfoszt a nappal hazugsága, s mérhetetlen gyötrődést okozván vágyam elébe állít – *csak akkor*, ó, beteljesülés csodája!... igen, csak akkor vagyok én magam a világ.”²⁰

Mivel Gabriele nem érti Spinell szavait, a férfi megmagyarázza neki, de ez rejtve marad az olvasó előtt. Spinell itt Schopenhauerre utal. Schopenhauer-nél a jelenségek világa, a *principium individuationis* csak illúzió, és a vak akarat okozta végtelen szenvedéstől csak a művészi vagy misztikus kontempláció

¹⁶ Uo.

¹⁷ *Doktor Faustus* (1947) című utolsó nagyregényében Mann Faustusa nem véletlenül zeneszerző, aki vérével pecsételi meg a Gonosszal kötött szerződését: szándékosan vállalja a szifilisz, bár Esmeralda figyelmezteti, hogy fertőzött. Lásd jelen kötet *Thomas Mann: Doktor Faustus. A pusztulás dimenziói* című írását.

¹⁸ Thomas Mann: *Schopenhauer*, 56.

¹⁹ Thomas Mann: *Trisztán*, ford. Kosztolányi Dezső, in Thomas Mann: *Válogatott elbeszélések*, mek.oszk.hu/02200/02283/02283.htm#l (Letöltés: 2019. február 17.)

²⁰ Uo.

válthat meg. Wagner szerelmesei azonban Schopenhauer nézetétől igencsak eltérően eksztatikus szerelmi egyesülésben igyekeznek megszabadulni az akarat okozta kínoktól. Wagner egy levéltervezetben, melyet soha nem küldött el Schopenhauernek, a nemi szerelem koncepcióját az akarat önmegismeréséhez és önmegtisztításához vezető üdvöztető útnak nevezi.²¹ Jahuda Galor szerint Mann fölöttébb kérdéses és szubjektív módon értelmezi Wagner Spinell magyarázatot igénylő szavainak „igen, csak akkor vagyok én magam a világ” tisztátalan voltát, mert az értelmezés megkönnyítése céljából a kettőspontot, amit Wagner a „világ” után tett, felkiáltójellel helyettesíti, míg „Wagner a kettőspont után következő értelmet félreérthetetlenül megmagyarázta: egy orgazmus ábrázolásáról van szó”.²² A Schopenhauer-tanulmány végén Mann ismerteti saját művészetfelfogását, és ennek alapján nevezi Schopenhauer filozófiáját aktuálisnak és modernnek, miközben fölteszi azt a kérdést, hogy mit szolt volna Schopenhauer ahhoz a gondolathoz, ha például

a művészet nem spirituális objektivitást jelent, hanem mindkét szféra termékeny és az életet felemelő egyesülése és kölcsönös egymásra hatása – káprázatosabb, mint ahogy külön-külön, mint nemiség és szellem lehet? S hogy a művészi, a teremtmény lét semmi más, és nem is volt benne soha semmi más, mint átszellemített érzékiség és a nemiségből származó, lángelmévé tett szellem?²³

S vajon miért modern Schopenhauer? Mert zsenije túlingerelt, és ezért gondolkodásában az életösztön uralja a szellemet, az intellektust. Mann itt kitér a *természet* (élet, életösztön, nemi ösztön) és *szellem* (például a *Trisztánban* az életidegen esztéticizmus) poláris viszonyára, és gúnyos kritikával illeti Nietzschét: „Túlságosan sokat és zavaróan dolgozott Nietzsche ezzel a biológiai ellentéttel [az egészség és betegség ellentétével], és egy hamis egészséget hívott a küzdő-térre, amely ma eltiporja azt a szellemiséget, melytől meggyógyulhatna Európa.”²⁴ Mann 1938-as tanulmányában Schopenhauernél ideges zsenialitása miatt válik uralkodóvá a nemi ösztön, Nietzsche „hamis egészségeszménye” (1938-ban!) pedig eltiporja a szellemiséget, mely Európa gyógyírja lehetne. A korai *Trisztánban* Nietzschének még nem jut akkora szerep, mint a schopenhaueri nemi

²¹ Vö. Thomas Mann: Frühe Erzählungen 1893–1912, Kommentar von Terence J. Reed unter Mitwirkung von Malte Hedwig, in Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke–Briefe–Tagebücher*, hg. von Heinrich Detering et al., Frankfurt am Main, S. Fischer, 2004, 239.

²² Vö. Galor: *Wie man wird, was man ist*, 61.

²³ Mann: *Schopenhauer*, 75.

²⁴ Uo., 78–79. Ezt a gondolatot Mann *Doktor Faustus* című „Nietzsche-regényében” tematizálja részletesen, melyen már a Schopenhauer-tanulmány idején is dolgozik.

öszönnek vagy a wagneri szerelmi és halálos mánornak. Itt még hiányoznak a nietzschei *apollóni* és *dionüszoszi* princípiumok, melyek Mann későbbi életművében gyakrabban előfordulnak.²⁵ Nietzsche kései Wagner-recepciója azonban fellelhető már a *Trisztán*-ban is, mely szerint Wagner zenéje mint jellegzetesen német jelenség félreérthetetlenül magán viseli a hanyatlás jegyeit: „Hogy *mitől* szenvedek, amikor a zene sorsa miatt szenvedek? Attól, hogy a zenét megfosztották világmegdicsőítő, igenlő jellegétől – hogy immár *décadence*-zene és nem Dionüszosz síja...”²⁶ Még egyértelműbben fogalmaz Nietzsche *A Wagner-ügyben*: „Távol áll tőlem, hogy ártalmatlanul nézzem, amikor ez a *décadent* tönkreteszi az egészségünket! Ember egyáltalán Wagner? Nem inkább betegség? Mindent beteggé tesz, amit megérint – beteggé tette a zenét.”²⁷

²⁵ Például a *Halál Velencében* (1911) című korai novellában vagy a kései *Doktor Faustus* (1947) című regényben.

²⁶ Nietzsche: *Ecce homo*, 115.

²⁷ Der Fall Wagner, in Friedrich Nietzsche: *Werke in sechs Bänden* 4, hg. von Karl Schlechta, München–Wien, Carl Hanser, 1980, 912.

THOMAS MANN: *DOKTOR FAUSTUS*

A pusztulás dimenziói



A REGÉNY KELETKEZÉSÉNEK KÖRÜLMÉNYEI

Thomas Mann Amerikában írja *Doktor Faustus* című regényét 1943 májusa és 1947. január vége között. A mű leírása tehát mintegy négy esztendőt ölel át. Ebben az időszakban persze sok más mű is kikerül Mann tolla alól: többek között 1946-ban a *Dosztojevszkij – mértékkel* című tanulmány, majd 1947-ben a *Nietzsche filozófiája tapasztalatunk fényében*.

E két esszé szoros kapcsolatban áll a Faustus-regénnyel. A Dosztojevszkij-tanulmányban Dosztojevszkij ürügyén szó esik Nietzsche-ről is. E két géniusz démoni tehetségét és alkotását Mann a betegség stimuláló hatásával magyarázza. Az orosz mester esetében a „szent betegség”, az epilepszia, Nietzsche-nél pedig a paralízis azon emésztő-pusztító, ugyanakkor ciklikusan visszatérő, euforikus állapotot előidéző, szárnyakat adó erő, amely isteni-démoni ihletettséggel szállja meg, és emberfölötti teljesítményekre sarkallja áldozatát. Ez persze nem jelenti azt, hogy minden beteg zseni, és minden lángelme beteg, bizonyos betegségek azonban az érzékeny, művészi hajlamú alkotókat serkenthetik. A szellemet stimuláló betegség és a halál inspirálta démonikus művészet kapcsolata olyan motívum Mann-nál, amely végigvonul az életművön. A regény legtöbb – elsősorban művészi – alakja a látszat ellenére beteg. Leverkühn születése óta hajlamos a migrénre, tudatosan fertőzi meg magát, és vállalja a szifilisszel járó paralízist. Knöterich tüdőbajos, Zink asztmás, Spengler szifilisz, Rudi Schwerdtfegernek csak egy veséje van, a széles vállú, sportos megjelenésű Rüdiger Schildknapp tüdővérzésben szenved, és hajlamos a tuberkulózisra.

A betegség azonban nemcsak stimulálja a zsenit, de ki is rekeszti az egészségesek közösségéből. Ez a kitaszítottság Janus-arcú. Egyrészt magányra, elszigeteltségre kárhoztat. Másrészt távolságtartást, védettséget is jelent. A magány „magasabb” perspektívájából tágabb rálátást biztosít a ki nem rekesztettekre. E két gondolat – betegség és magány – mintegy vezérfonalként húzódik végig a regényben mind Adrian Leverkühn biográfiájának, mind a németség, illetve a művészet tematikájában.

Fontos tehát, hogy Mann mind Dosztojevszkij, mind Nietzsche esetében e „lángelmélet” mintegy médiumként használva fel elsősorban e művésztípusnak a jelenségét, nem pedig a művészi-gondolati teljesítményt vizsgálja, meglehetősen nagy távolságtartással. A nietzschei életmű két olyan lényeges fogalmát, mint az *Übermensch* (felsőbbrendű ember vagy emberebb ember) vagy az *ewige Wiederkunft des Gleichen* (ugyanannak az örök visszatérése) röviden elintézi azzal, hogy Nietzsche mindkettőt valószínűleg Dosztojevszkijtől vette át. Az 1947-es *Nietzsche filozófiája tapasztalatunk fényében* című előadásban, illetve tanulmányban is elsősorban a politikai demagógia áldozatává vált Nietzschét mint a németiség tragikus sorsának szimbólumát tematizálja. Alátámasztja ezt Mann néhány kijelentése is. Kerényi Károlynak arról számol be, hogy a „*Dr. Faustus* voltaképpen Nietzsche-regény [...] és Németország jelleméről és sorsáról szól”.¹ Négy hónappal később Hermann Hessének így ír: a *Doktor Faustus* „[...] az ördöggel kötött szerződés története. A »hős« osztozik Nietzsche és Hugo Wolf sorsában, és élete, melyről egy tiszta, szerető, humanista lélek tudósít, nagyon humanizmusellenes, mámor és kollapszus.”²

A regény alapötlete állítólag már 1901-ben megszületik, majd 1905-ben újra felbukkan. Ezekről naplőbejegyzések tanúskodnak. Mannt már ekkor foglalkoztatja „a szifilisz művész alakja, aki Doktor Faustusként eladja magát az ördögnek. A méreg mámoroként, stimulánsként, inspirációként hat; a férfi extatikus lelkesedéssel zseniális műveket írhat; az ördög vezeti a kezét. Végül az ördög elragadja: paralízis.”³ Egy másik bejegyzés szerint a szifilisz művész elcsábít egy tiszta, ártatlan lányt, eljegyzik a gyanútlan nőt, majd az esküvő napján agyonlövi magát.⁴ A terv majdnem negyven esztendeig lappang, de Mann még 1943-ban is hezitál, hogy belevágjon-e a Faust-témába, vagy folytassa inkább a Krull-fragmentumot, amelyet végül többszöri nekirugaszkodás után 1954-ben vesz elő utoljára, ám a

¹ Mann 1945. december 3-án kelt, Kerényi Károlyhoz írt leveléből. Kerényi Károly – Thomas Mann: *Beszélgetések levélben*, ford. Soltész Gáspár, Budapest, Gondolat, 1989, 133.

² „*Kedves és tisztelt barátom*”. Hermann Hesse és Thomas Mann levelezése, ford. Horváth Géza et al., Budapest, Cartaphilus, 2007, 195.

³ Vö. Georg Wenzel utószava. Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Berlin–Weimar, Aufbau, 1975, 699.

⁴ Mann naplóinak története meglehetősen kalandos. Feljegyzéseit többször is elégette, voltaképpen csak az 1933 és 1955 közötti naplók maradtak fenn hiánytalanul. A korábbiakra Mann egyéb utalásaiból, illetve a filológiai kutatás eredményeiből következtethetünk. Az úgynevezett háromsoros regénytervről lásd *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, in Thomas Mann: *Gesammelte Werke. Zwölfter Band. Zeit und Werk. Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen*, Berlin, Aufbau, 1955, 188; Gunnila Bergsten: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. 2. ergänzte Auflage, Tübingen, Max Niemeyer, 1974, 69; Georg Wenzel utószava, in Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Berlin–Weimar, Aufbau, 1975, 698.

szélhámosról szóló regény így is csak töredék marad. Végül a Faust-téma mellett dönt, amelynek eredményeként megszületik az Adrian Leverkühn német zeneszerző életét és halálát, illetve az egyedi fejlődésregényre ráépülő korképet és a totális pusztulást bemutató nagyregény.

A cím

A regény címe két részből áll. A főcímből: *Doktor Faustus* és egy ugyancsak két részre tagolódó alcímből: *Adrian Leverkühn német zeneszerző élete, elmondja egy barátja*. A titulusból és névből álló főcím számtalan intertextuális vonatkozást tartalmaz, amely a Faust-legendán nyugszik. A latin címválasztás, illetve a regényben előforduló motívumok arra engednek következtetni, hogy Mann a Faustus-motívumot tekintve a forráshoz, tehát az 1587-ben Majna-Frankfurtban megjelent népkönyvig nyúlt vissza. Ennek kettős oka lehet: egyrészt már a címválasztással utal arra a szellemiségre, amely mind a főhős egyéni életútját, mind a németység sorsát determinálja, amely tehát a német reformációban gyökerezik, illetve azon túl még korábbra, a boszorkányüldözést és -égetést, valamint a könyvégetést felidéző „sötét középkorig” megy vissza. Másrészt a népkönyv főhőseire való intertextuális utalás és annak párhuzamba állítása egy 20. századi zeneszerző sorsával mintegy átíveli az újkori német művelődés-, szellem- és társadalomtörténet egészét.

Az alcím pontosítja a főcímet: *Adrian Leverkühn német zeneszerző élete (das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn)*. Felvetődik azonban a kérdés, hogy az – eredeti – alcím vajon miért a régies *Tonsetzer*rel él, s miért nem a német nyelvben a 15. század óta honos, latin eredetű *Komponist*ot használja, ami viszont a regényben az elbeszélő Zeitblom nyelvezetében annál gyakrabban szerepel. Az alcím avítt nyelvhasználata mintegy felerősíti az intertextuálisan terhelt főcímet.

Az alcím második része németül így hangzik: *erzählt von einem Freunde*. Nem meglepő vagy szokatlan, hogy az eredeti a szenvedő igenemet használja, hangsúlyozva, hogy nem az elbeszélő személye áll az előtérben, hanem az elbeszél, amit egyébként Zeitblom többek között az első fejezet elején sem győz hangsúlyozni, holott egyértelmű, hogy ő az „író”.

A regény végső címét 1943 júniusában nyerte el. Addig így hangzott: *Doktor Faust. Das seltsame Leben Adrian Leverkühns, erzählt von einem Freunde (Doktor Faust. Adrian Leverkühn különös élete, elmondja egy barátja)*. Mann egy 1944. január 29-én kelt levélben így ír a címváltozás okáról Erich Kahlernak: „A »német« szó nolens volens belélopakodott, mint jelképe minden szomorúságnak és a magány minden nyomorúságának, amiről a könyv szól, és ami őt

magát szimbolikussá teszi.”⁵ Ez, a Kerényihez intézett magyarázattal együtt egyértelművé teszi Mann-nak azon törekvését, hogy a tragikus egyéni életpályát kitágítsa, és az egész németiség sorsára kivetítse.

IDŐSÍKOK

A regényen két nagy idősík vonul végig. Az egyik (I.) az úgynevezett „historikus idő”, tehát a regény cselekményének konkrét idősíkját átívelő mintegy ötvenhét év (1883–1940). Ebbe az idősíkba tartozik:

a) Adrian Leverkühn testi-lelki-szellemi fejlődésregénye, ami ennek az idősíknak és a regénynek mintegy a gerincét alkotja;

b) a barát és biográfus, Serenus Zeitblom élettörténete, amely mintegy ellentéte a főhős életútjának;

c) a főhőssel kapcsolatba kerülő egyéb személyek életpályája, illetve szellemisége, ami meghatározza Leverkühn fejlődését (például Wendell Kretschmar, Rüdiger Schildknapp, Rudi Schwerdtfeger, a Rodde család, Schweigestillék, Nepomuk stb.), illetve Németországnak ezen életpályák mentén kirajzolódó általános szellemi-társadalmi korszaka;

d) ebbe az idősíkba tartozik továbbá az előző három részüidősík előzményét feltáró, annak szellemi forrását képező múlt: 1., a „sötét középkor”; 2., a német reformáció; 3., a romantika felidézése.

A „leírás idősíkja” (II.), ami 1943-tól 1945-ig terjed, tehát három évvel azután kezdődik, hogy Leverkühn meghal – vagyis Leverkühn egyedi életpályája végleg lezárul –, és ott fejeződik be, ahol a historikus idő c) része teljes pusztulásba, világégésbe torkollik.

A két idősík (I. és II.) Zeitblom biográfiáját kivéve pusztulással végződik, és már a kezdetben látenszen magában hordozza a végkifejletet. Leverkühn élete a Buchel-tanyán indul el. Itt tölti az ártatlan és védett gyermekkor tíz esztendejét. A démoni azonban már ebben a külvilágtól hermetikusan elzárt mikrokörnyezetben is jelen van, egyrészt a púpos istállószolga, Thomas személyében, akinek a púpján a kis Adrian szívesen lovagolgat, másrészt az anya és főképp az Istálló-Hanna személyén keresztül a zenében, amely elől Leverkühn sokáig ösztönösen menekülni próbál. A démoni ezenkívül megjelenik az apa természettudományos kísérleteiben és a természet csodáiról kifejtett okfejtéseiben is, melyek mély nyomokat hagynak az ámulva hallgató gyermek lelkében.

⁵ *Válogatott levelek (Thomas Mann művei 12.)*, ford. Soltész Gáspár, Budapest, Magyar Helikon, 1970, 571.

Mindez igaz a historikus idő szintjére is. 1885 a vilmosi Németország, a II. Birodalom felemelkedésének korszaka, amelyben a protestáns Poroszország fennhatósága alatt 1871-ben egyesített Német Birodalomnak lehetősége nyílik, hogy felzárkózzék a világ vezető hatalmaihoz. Ebben az időszakban azonban már pusztulófélben van az a társadalmi réteg – a patrícius polgárság –, amely Zeitblom számára a modern humanizmus, az egyéni szabadságeszme letéteményese. Ennek az erős polgári rétegnek a pusztulását Mann már *A Buddenbrook házban* (1901) tematizálja, ami mintegy mellékszálként, felfokozottan a nagypolgárság végső agóniájaként felbukkan a regény második felében az özvegy Rodde szenátorné és két lánya tragikus sorsának ábrázolásában is.

A két nagy idősíki (I./a) és c) és II.), tehát a historikus idő, illetve Leverkühn biográfiája, valamint a leírás ideje a „barbárság” és „pusztulás” témáját variálja, akár csak egy polifonikus zenemű, mint például Leverkühn utolsó nagy opusa, a *Doktor Faustus panaszkodása*, amely a sirám témájára épül. A barbárság a regény minden szintjén a réginek – a történelem-előttinek, a zene-előttinek, a kultúra-előttinek –, ami egyúttal kultúraellenest is jelent – a teremtés-előttinek, tehát a kaotikusnak és a forradalmian újnak, egy krízist, pusztulást követő újrakezdésnek az összekapcsolásából ered. Az őseredetinek és a forradalmian újnak ezen összefonódása jól illusztrálható Leverkühn két nagy műve, az *Apocalipsis cum figuris* oratórium és a *Doktor Faustus panaszkodása* kantáta szerkesztési elvének felvázolásával. Az Apocalipsisnél, ami az I. világháború utáni időszak újrakezdésének terméke, a *glissando*, a „folyamatosan csúszó hangzás” technikájával siklik vissza a rendszerbe szelídített zenei hang a kultúra előtti, kultikus–rituális–barbár, artikulálatlan, tehát a hangrendszer kialakulását megelőző kaotikus „üvöltésbe” (*Geheul*), hiszen Zeitblom véleménye szerint „a hangművészet legelső dolga, legkorábbi vívmánya az volt, hogy a hangzást denaturálja, az éneket, amely az ősebernél eredetileg feltehetően több hangfokon átsikló üvöltés volt, egy hangmagasságra rögzítse, s ilyesformán a hangok káoszából leszűrje a hangrendszert”.⁶ Ez a *glissando* révén elért „üvöltés” a Faustus-kantátában egyetlen lamentációvá, egyetlen negatív előjelű sirámmá sűrűsödik össze. A zenemű panasz-variációjának struktúrája megegyezik a regényével:

Ez a hatalmas variációs panasz is – a *Kilencedik* zárótételének, az ujjongás változatainak negatív előjelű rokona – gyűrűzve terjed, s minden egyes gyűrűje feltartóztatlanul vonja maga után a másikat, az egyes tételeket vagy nagy variációkat, amelyek megfelelnek a könyv [mármint a népkönyv] fejezeteinek, és magukban véve megint

⁶ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Adrian Leverkühn német zeneszerző élete, elmondja egy barátja*, ford. Szöllősy Klára, Budapest, Európa, 1977, 454.

csak variációsorok. De egytől egyik valamennyi egy rendkívül képlékeny alapfigurára vezethető vissza mint témára, amelyet a szövegnek egy bizonyos része határoz meg.⁷

Akárcsak Leverkühn zenéje, úgy Zeitblom biográfiája is ezt a szerkesztési elvet követi.

A NARRÁTOR

Serenus Zeitblom Leverkühn biográfusa és korának krónikása már a regény legelső mondatában hangsúlyozza, hogy az események bemutatása során mindvégig a háttérben kíván meghúzódni, amint ezt az alcím is igazolni látszik. Valójában azonban ő Adrian Leverkühn életének és a németiség sorsának krónikása: médium és egyúttal „szűrő”, hiszen az ő szemüvegén át, értelmezésében, szellemiségének tükrében látjuk az eseményeket. Az első fejezetben négy indokot hoz fel, miért is merészelt egyáltalán belevágni szerény és egyszerű tanárember létére Leverkühn biográfiájának részletes bemutatásába. Először is azért, mert személyesen végigkövethette barátja életútját, másodszor azért, mert maga is részese a leverkühni opusznak (több zenemű librettójának szerzője), harmadszor azért, mert birtokában van számos dokumentumnak, melyeket elhunyt barátja adott neki, vagy hagyott rá, negyedszer pedig szerette, tisztelte, borzadállyal és csodálattal, féltő aggodással követte életútját és művészetének alakulását. Zeitblom tehát kortársa, sorstársa, szenvedő-társa Leverkühnnek, azonkívül aktív részese is művészetének. Majd’ minden tekintetben mintegy ellenpólusa lángelméjű, a Gonosszal szövetségre lépő művész barátjának. Egyszerű, rendszerető, mindennemű rendnek alapját képező és biztonságot nyújtó „abszolút értékeket” elfogadó, egészséges polgárember. Tanár, vagyis fiatalokat nevelő, szellemüket alakító pedagógus, a „humán” tárgyak művelője, klasszika-filológus: az antik és a modern humanizmus híve, a társadalomban az egyéni élet biztonságát szavatoló értékeket (mint szabadság, igazság, jog, ráció) képviselő „korszerűtlen” típus abban az I. világháborút követő és a II. világháborúban kiteljesedő időszakban, amelyben a polgári individuumra épülő rendet felváltja a diktatórikusan irányító, mítoszokkal manipuláló tömeg-kor.

Zeitblom a démoni Kaisersaschern városka szülötte – mely város a tragikus sorsú németiség szimbólumává táglul a regényben. Ebben a protestáns városban a katolikus „gyógyszerész” (!) család ugyanolyan kisebbséget képvisel, mint a rabbi, aki bejáratos Serenusék házába. Serenus klasszikus humanizmus iránti vonzalmáról tanúskodik latin eredetű neve is (*Serenus*, derült, világos, tiszta, felhőtlen; a késő császárkorban a császár címe: *Serenissimus Princeps*, azaz felséges), mi több, még

⁷ Uo., 589.

házasságkötésénél is szerepet játszik, hogy jövődöbelijét „Helenának” hívják. A protestáns Leverkusén életútját jelző állomások – főképpen az ódon, protestáns Kaisersaschern és Halle, illetve Palestrina és Pfeiffering – légkörében a humanista Zeitblom szinte megfullad. Halléban például, ahol Leverkusén teológiát hallgat, úgy érzi magát, mint egyik tudományos őse, az *Epistolae Obscurorum Virorum* egyik társszerzője, a humanista és katolikus Crotus Rubianus, „aki 1530 táján hallei kanonok volt, s akit Luther csak úgy emlegetett, mint »Crotus, az epikureus«, vagy »Doktor Krampusz«, a mainzi bíboros tányérnyalója”.⁸ Zeitblom nem vallásellenes ugyan, bár Kaisersaschern lakosságáról – mely „tömeget elég »népnek« szólítani, ha valaki haladásellenes gonoszságra akarja felbujtani”⁹ – a következőképpen nyilatkozik; „nem hiszem, hogy a vallás a legalkalmasabb módszer ennek [mármint a babonás kaisersascherni tömegnek] féken tartására. Erre nézetem szerint csupán csak az irodalom alkalmas, a humanista tudomány, a szabad és szép ember eszménye”;¹⁰ mindazonáltal egyfajta felvilágosult-humanista vallásfelfogást képvisel, amint ezt Leverkusén fiktív mélytengeri élményével és kozmológiai elképzeléseivel kapcsolatban a *homo dei* és a *homo naturae* embertípusok szembeállításakor a *homo dei* javára így fogalmazza meg:

Jámborság, áhítat, lelki tisztesség, vallásosság csakis az emberiben és az emberen keresztül, a földre, emberire való korlátozottságban lehetséges. Ennek eredménye lehet s talán lesz is egy vallásos színezetű humanizmus, melyet az ember transzcendens titkának sejtése határoz meg, a büszke tudat, hogy az ember nemcsak biológiai lény, hanem lénye döntő részével egy szellemi világba tartozik, hogy megadatott néki az abszolútum, igazság, szabadság és igazságosság eszméje, és kötelességévé tétetett a tökéletességre való törekvés. Ebben a pátoszban, ebben a kötelességben, az embernek ebben az önbecsülésében ott van Isten.¹¹

Zeitblom számára az a vallásosság, amely elveti a rációt, illetve túllép azon, könnyen démonivá válhat.

Zeitblom azonban nem csupán krónikása és interpretátora egy kornak, de részese – és némely kínos helyzetben többnyire csak passzív és szorongó megfigyelője – is annak. Az I. világháború „közjátéka” után a konzervatív Kridwiss-esteken például nem emeli fel szavát a *Blut und Boden* szószólói ellen, s bár mélységesen felháborodik – hallgat.

⁸ Uo., 108.

⁹ Uo., 46–47.

¹⁰ Uo., 47.

¹¹ Uo., 333.

MI A NARRÁTOR SZEREPE?

Egyrészt már a historikus idő síkján, tehát a regény cselekményének idején, másrészt a leírás idejének több éves távlatából distanciával, rálátással szemléli és értelmezi a megélt kort. A distancia lehetőséget nyújt egyfajta ironikus-önironikus ábrázolásra is. A gyermekkorban borzongásos áhítattal hallgatott csodálatos történetek és okfejtések a természet rejtelméről, Kretschmar kaisersascherni zeneelméleti előadásai, amelyeket akkoriban sem Adrian, sem Serenus nem értett igazán, de a (rém)mese borzongató varázsával – főképpen Leverkühnben – mégis mély nyomot hagytak, és szárnyat adtak a fiatalok képzeletének, vagy a Winfried-egyesület tagjainak kamaszosan éretlen-komoly elmélkedései a német ifúságnak mint metafizikai adománynak világhódító és megváltó küldetéstudatáról – mindez a felnőtt Zeitblom számára a II. világháború világégése közepette egészen más kontextusban jelenik meg. A regény historikus idősíkján a kortárs Zeitblom többnyire csak sejti a mindenütt jelen lévő démonit, az írás ideje alatt viszont kíméletlenül szembesül is vele. Másrészt a narráció a montázstechnika révén lehetővé teszi a leírás időszakának becsempészését a historikus időbe, a két idősík párhuzamba állítását, ami hangsúlyozza a távolságot a két idősík között, ezáltal robbanásszerűen felerősíti a historikus idősíkban ábrázolt tárgy hatását, illetve annak mintegy kiváltó oknak a tükrében felmutatva előrevetíti az óriásivá burjánzott okozatot, a totálissá teljesedett démonit, a végső pusztulást.

ADRIAN LEVERKÜHN KÜLÖNÖS ÉLETE

A regény gerincét alkotó életpálya fizikai-szellemi-lelki alakulásának ábrázolástechnikája a romantikus fejlődésregény negatív előjelű ellenpárjaként jelenik meg. A hős – Leverkühn – elindul valahonnan, élete során konfrontálódik számos olyan élménnyel, melyek egyengetik útját, hatalmas ívű pályát fut be, majd – például egy Heinrich von Ofterdingen fejlődéséhez képest, amely Novalis regénytöredékének második, *A beteljesülés* című részében transzcendens szférában folytatódik, és közeleg az apoteózishoz, miközben a főhős az önmegismerés és a poézis, az *Universalpoesie* megismerésének útján egyre közelebb kerül az újra megélt harmóniához, és egyúttal a „magasabb haza” eléréséhez – az apoteózis helyett megsemmisülten és szánszalmasan zuhan vissza oda, ahonnan elindult.

Leverkühn életútjának fontosabb állomásai:

1. a *Buchel-tanya*: Adrian szülőhelye és gyermekkorának színtere (1885–1895, 10 év).

2. *Kaisersaschern*: meghatározó élmények: a város hangulata, a nagybácsi hangszermúzeuma, Kretschmar előadásai (1895–1903, 8 év).
3. *Halle*: teológiai tanulmányok (Nonnenmacher, Kumpf, Schleppfuss), Adrian belép a Winfried-egyesületbe (1903–1905, 2 év).
4. *Lipcse*: Leverkühn zenei tanulmányokat folytat Kretschmárnál, és filozófiai, valamint zeneelméleti előadásokat hallgat; végzetes találkozás *hetaera* Esmeraldával, Leverkühnt megéri a „nő” mint a Gonosz megtestesítője (1905–1910, 5 év).
5. *München*: Leverkühn megismerkedik a város művészkörével és Rodde szenátorné családjával; Esmeralda felkutatása Pozsonyban 1906-ban (a lány figyelmeztetése ellenére Leverkühn vállalja a szifilisz megbetegedést, vérével pecsételi meg az ördöggel kötött szerződést (kb. 1 év).
6. *Itáliai út*: Rüdiger Schildknapp-pal; Palestrina (párhuzamok Buchellal és Pfeifferinggel): Leverkühn találkozik az ördöggel; a telet Rómában töltik (kb. 1 év).
7. *München*: Leverkühn Schwabingban lakik (1912).
8. *Pfeiffering*: I. világháború, „kitörési kísérletek”, alkotás („Apocalipsis” és a „Doktor Faustus panaszkodása”, mintegy Beethoven *Kilencedik szimfóniájának* negatív előjelű ellendarabja és annak „visszavétele”) és szellemi összeomlás (1913–1930, 18 év); Leverkühn sikertelen öngyilkossági kísérlete (a test feláldozásával megmenthetné lelkét a kárhozattól).
9. *Buchel*: a paralízisben szenvedő, öntudatlan Leverkühnt anyja ápolja 1940. augusztus 25-én bekövetkezett haláláig. A kör bezárul.

BUCHEL

Leverkühn Buchelban születik 1885-ben, és ott is hal meg 1940-ben. A Buchel-tanya a thüringiai Weissenfelstől háromnegyed órányi kocsútra fekszik a schmalkadi régióban, a német reformáció fellegrárában. Itt születtek a schmalkaldeni cikkelyek, melyeket a protestáns tanok foglalataként Luther fogalmazott meg a III. Pál pápa által 1537-re Mantovába összehívott zsinatra; itt kötötték 1531-ben a schmalkaldeni szövetséget, amely Állhatatos János szász választófejedelem és Fülöp hesseni tartománygróf vezetése alatt egységbe fogta a protestáns fejedelmeket és városokat, és amelyhez az 1546–47-es, protestáns vereséggel végződő schmalkaldeni háborúig szinte minden európai Habsburg-ellenes erő csatlakozott. Ebben a térségben, a világtól elzárt tanyán születik tehát Adrian egy tisztas, gazdálkodó család gyermekeként. A tősgyökeres német apa fiziognómiája olyan, mintha csak a harmincéves háború formálta volna. De nem csupán az apa, hanem az egész környezet egy,

a jelenbe átmentett ódon világ hangulatát idézi. Ehhez a hangulathoz Leverkühn egész életén át ragaszkodik. Nem véletlenül hívja fel a figyelmet Zeitblom már a regény elején Buchel és Pfeiffering hasonlóságára. Pfeiffering, ahol Leverkühn életének és munkásságának tizennyolc esztendejét tölti, ahol beteljesedik művészte, és eluralkodik rajta a betegség, megint csak egy negatív előjelű ellenpont – Buchel ellenpontja. A két elszigetelt mikrovilágban a teljes szcenárium minden tárgyi és személyi alakja jelen van. A két tanya építészeti elrendezése megegyezik – van azonban egy lényeges különbség, amely paradox módon az atmoszféra hasonlóságát erősíti: az, hogy a pfeifferingi birtok valaha az ágostai szerzetesrend tulajdonát képezte, amelynek Luther is tagja volt. Amíg Buchelban szinte minden az ártatlan gyermekkor védettségére és melegségére utal, addig Pfeifferinget a sötétség és démoni ridegség jellemzi. Buchelban a tavat „Tehénválnak” (*Kuhmulde*) hívják, Pfeifferingben „Szurdokvíze” (*Klammerweiher*) a neve. A bucheli domb „Sion hegye” (*Zionsberg*), a pfeifferingi „Szemétdomb”¹². A bucheli kutya *Suso*, a pfeifferingi *Kaschperl* (ami az ördög egyik régies elnevezése), a melegséget árasztó, állatszágú Istálló-Hanna (*Stall-Hanne*) ellenpárja *Waltpurgis*, ami megint csak a démonira, a május 1-jei boszorkányszombatra utal. Leverkühn apjának, Johannesnek ellenpárja Max (a két apa szinte egy napon hal meg, és Leverkühn betegsége miatt csak Max temetésén vehet részt), Leverkühn vér szerinti anyját Elsbethnek, választott anyját Elsének hívják. Leverkühn bátyjának, a birtok örökösének Georgnak az ellenpárja Gregor, húgának Ursulának pedig Clementine. A pfeifferingi Schweigestill családból épp csak a második fiú hiányzik, akinek a helyét majdan Adrian lesz hivatott betölteni.

Pfeifferinget Leverkühn müncheni évei alatt ismeri meg egy kirándulás során. A gazdasszony elbeszéléséből kiderül, hogy a birtok néha befogad idegen lakókat. Adrian előtt – és után – akad néhány „hóbortos”, melankolikus albérlő, aki tragikus véget ér: egy búskomor tájfestő, egy handschuhsheimi örült bárónő, egy, a legjobb társadalmi körökből származó gyermekanya, aki kora ifjúsága óta kacérkodik a halállal, no meg bankár apja sofőrjével, akit elcsábít, majd a megesett lányt a szigorú atya az eldugott Pfeifferingbe viszi, hogy ott szülje meg gyermekét, akit apácákra bízna, míg a szerencsétlen anya megöszülve Davosba kerül, és hamarosan meghal. De a férje halála után Münchenben társasági életét élő, szalont vezető Rodde szenátorné is ide menekül öregkorára, sőt egyik lánya, a tehetségtelen színésznő, az elcsábított és megzsarolt Clarissa is itt mérgezi meg magát. Végül Leverkühn unokaöccse, a mennyei kis Nepomuk, akit anyja betegsége miatt hosszabb időre küldenek Pfeifferingbe, és akit a „leketlen”, szeretni

¹² Az eredetiben „Rohm-bühel”, amit Szöllőssy Klára valószínűleg a névhasználat miatt „Rómadombnak” fordít. A „Rohm” főnév a „Rahm” alakváltozata, ami hulladékot jelent.

képtelen, magányos Leverkühn bensőségesen szeret, ugyancsak ezen az elátkozott helyen kap agyhártyagyulladás, és pusztul el iszonyatos kínok közepette.

Leverkühn életpályája átíveli e két birtokot, mely birtokok voltaképpen egyetlen helyszínnek két antinomikus vetületét képezik. Mindegyikben fellelhető csírájában az ellenpólus: a védettséget, biztonságot és melegséget árasztó Buchelban már ott leselkedik a Gonosz (a zene), ami a Leverkühni biográfiában Pfeifferingben teljesedik ki, és Pfeifferingben is jelen van a Jó, az anyai szeretetet és gondoskodást képviselő Else asszony személyében.

KAISERSASCHERN

Leverkühn életének igen fontos második állomása a biográfus Zeitblom szülővárosa, Kaisersaschern, ami a regény alapmotívumának, a zeitblomi értelemben vett barbárságnak szimbólumává teljesedik ki. A jellegzetes német kisváros neve fiktív és beszélő név, két tagból álló összetett szó, melynek mindkét tagja – a *Kaiser* (császár) és az *aschern* (hamu, hamuból való) – a régit és a halált idézi. Ez a nagy múltra visszatekintő, 27 000 lakosú, többségében protestáns felekezettű városka sajátos ötvözete a démonikus múltnak és a modern jelennek. Architektúrája, atmoszférája, lakosai, különösképpen a hóbortos, babonás félelemmel szemlélt lakói – a boszorkány hírében álló Pince-Liza, a nevetséges férfi, Mathilde Spiegel és a kisnyugdíjas –, kínzószerszám-gyűjteményéről híres múzeuma, 25 000 kötetet számláló könyvtára, amely egy kora középkori ráolvasás töredékével dicsekedhet, III. Ottó síremlékét őrző dómja és Leverkühn nagybátyjának, az özvegy Nikolaus Leverkühnnel régi hangszerekből álló gyűjteménye ódon, dohos múzeumi légkört, időtlen, „középkori atmoszférát” áraszt. Pedig ez a különös hangulatú város – melynek lakóit, „a tömeget elég »népnek« szólítani, ha valaki haladásellenes gonoszságra akarja felbujtani”¹³ – korszerű iparral is büszkélkedhet: virágzik gépgyártása, bőrgyártása, szerelvénygyártása, mi több, a városka vasúti csomópont, tehát akár nyitott is lehetne a világra. A réginek és az újnak, a bezártságnak és a bezártságból való kitörésre tett kísérlet lehetőségének, illetve a kísérlet által meg is célzott újításnak e végzetes és paradox egybefonódása már a látens névadó, III. Ottó sorsában is ott kísért, akinek szelleme végzetesen meghatározza a 19. és 20. századi Kaisersaschern arcát is. A huszonnégy évesen idegenben meghalt, tehetséges politikusnak induló, tragikus sorsú császár, aki egy római központú *renovatio imperiire*, tehát a Német-római Birodalom megreformálására törekedett, miközben – Leverkühnhöz és Nietzschehez (!) hasonlóan – iszonyúan szenvedett németsege miatt, belebukik modernizációs

¹³ Uo., 46–47.

kísérleteibe. Kaisersaschern ezáltal nőhet szimbólummá, Leverkühn és a német-ség tragikus sorsának jelképévé.

A városra sokszor történik utalás a műben: Zeitblom Leverkühn teológiai tanulmányaival kapcsolatban ezt írja: „Adrian Leverkühn és ez a város – igen, a kettő összege, summája kétségkívül a teológia”,¹⁴ majd zenéjéről így nyilatkozik: „Olyan valakinek a zenéje volt, aki sohasem szabadult fel; legtitkosabb szkurilliseniális szövetében, a belőle áradó kriptalehetben s visszhangzásában is jellegzetes zene volt, Kaisersaschern zenéje.”¹⁵ Az *Apocalipsis* oratóriumról pedig ezt mondja Zeitblom:

Vegyük ehhez még hozzá a ritkán ugyan s csakis infernális célra alkalmazott dzsesszhatásokat, és akkor talán megbocsátható lesz az »áramvonalas« [streamlined, azaz »a legmodernebb követelményeknek megfelelővé tett«] jelző, noha kissé merészen hangzik egy olyan műre vonatkoztatva, amelynek lelki-szellemi alaphangulata több rokonságot mutat »Kaisersaschernnek«, mint holmi lendületes modernséggel, s amelynek lényegét – paradox kifejezéssel – robbanó ódonságnak nevezném.¹⁶

A XXV. fejezetben Leverkühn stílustalansággal vádolja az ördögöt, amiért az itáliai Palestrinában, és például nem a német Kaisersaschernben látogatja meg, amire az ördög ezt feleli: „Volna csak bátorságod kijelenteni: »Ahol én vagyok, ott van Kaisersaschern!«, akkor, ugyebár menten megvilágosodik a helyzet, és az aestheticus úrnak immár nem kell stílustalanság felett sopánkodnia.”¹⁷ Amikor Leverkühn követi mesterét, Kretschmart Lipcsébe, ahol egy végzetes véletlen folytán találkozik Esmeraldával, és barátjának levélben számol be tapasztalatairól, az életteli, nyüzsgő városról így beszél; „Nem mintha olyan igen nagyon tetszenék nékem ez a Ninive, korántsem legszebb városa ez pátriámnak, Kaisersaschern sokkal szebb, de könnyebb is nékie szépnek s tekintélyesnek lennie, nem kell egyebet tennie, mint ódonnak s csendesnek maradnia, hiszen amúgy sem lüktet benne az élet.”¹⁸ Majd az I. világháború kitörésekor Zeitblom és Leverkühn felidézvén a Winfried-egyesületben folytatott vitákat, Leverkühn a német áttöréssel kapcsolatban némi iróniával ezt mondja: „Ha jól értettem, Kaisersaschern világvárossá akar lenni.”¹⁹

Kaisersaschern tehát szorosan összefonódik mind Leverkühn, mind a német-ség sorsával.

¹⁴ Uo., 102.

¹⁵ Uo., 103.

¹⁶ Uo., 458.

¹⁷ Uo., 276–277.

¹⁸ Uo., 170.

¹⁹ Uo., 375.

A főhősnek két meghatározó élményben van része Kaisersaschernban. Nagybátyja házában „véletlenül” rábukkan a folyosóra száműzött harmóniumra, amelyen első zenei felfedezéseit teszi: rádöbben a zenei rendszer relatív voltára: arra, „hogya a zene a rendszerré emelt kétértelműség.”²⁰ Egyúttal ez az a pillanat is, amikor Adrian kilép a gyermeki ártatlanság állapotából. És a nagybácsi házában ismerkedik meg Wendell Kretschmar dómorgonistával is, akinek groteszk zeneelméleti előadásai döntő hatással lesznek a bontakozó zeneszerző szellemi fejlődésére.

Zeitblom káprázatos iróniával festi meg a német származását, de Amerikában nevelkedett, majd onnan hazatért vándoréletet folytató muzsikusi portréját. A „különösen súlyos, példásan kifejtett dadogásban”²¹ szenvedő dómorgonista a „Közhasznú Tevékenység Társasága” rendezésében tartja konfúzus előadásait, melyeken oly módon magyarázza többek között Beethoven *c-moll*, *Op. 111*-es szonátáját, hogy közben zongorán illusztrálja fejtegetéseit. Az előadásokon Leverkühnén és Zeitblomékon kívül többnyire csak a felsőbb leányiskola néhány diáklánya vesz részt a hatalmas előadóteremben, akik kuncogva kísérik a hangos zongorajáték közepette sokszor ordítva magyarázó mester dadogását. A „Közhasznú Tevékenység Társasága” ezen előadásait a Társaság székházának falára kifüggesztve, illetve a kaisersascherni vasutaslapban (!) tudatják a nagyérdeművel.

Kretschmar előadásainak címzettje voltaképpen azonban csak Leverkühn; pontosabban az ő értelmezésének kontextusában nyerik el értelmüket a mester intenciói. Zeitblom négy előadásról számol be részletesebben. Kettő Beethovenről szól, amelyekből az derül ki, hogy „Ezekben a művekben [mármint Beethoven kései zongoraszonátaiban] [...] szubjektivitás és konvenció új kapcsolatra lépnek, és e kapcsolatot a halál határozza meg”,²² illetve az, hogy Beethoven egy démoni küzdelemben megírt darabban végül mégiscsak bebizonyítja, hogy képes fűgát szerezni. A „szubjektív harmónia” és az „objektív polifónia” ellentétére épülő egyenlet nem érvényes Beethoven utolsó korszakára, itt már „nagyság” és „halál” találkozik össze. Az utóbbi előadás utáni Zeitblom és Leverkühn között folyó vitában kikristályosodik az „abszolút” értékekre támaszkodó humanista és ezen értékeket megkérdőjelező, a „rend” relativitását hirdető Leverkühn véleménykülönbsége. Beethoven művészetében nyilvánvalóvá válik Leverkühn számára a zene szekularizálódása, „elszigetelése a liturgikus egésztől, felszabadítása és magános, egyéni üggyé, öncélú kulturális jelenséggé való emelése”, ami „ezt a művészetet valamiféle vonatkozástól mentes ünnepélyességgel, abszolút komolysággal, szenvedő-szenvedélyes pátosszal terhelte meg”.²³ Leverkühn már ekkor szeretné

²⁰ Uo., 59.

²¹ Uo., 61.

²² Uo., 66.

²³ Uo., 73.

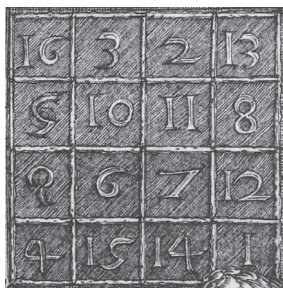
valahogyan „visszavezetni” az elszigetelt zenét „egy szerényebb, boldogabb állapotba”,²⁴ még ha az nem feltétlenül a vallás is. Egész életművében azon fáradozik, hogy rábukkanjon erre a „magasabb”, „boldogabb” zenei állapotra, melyet majdan paradox módon a „paródián” át (*Tengerragyogás*) a dodekafónia formanyelvén a zenei hang „renaturálásával” – tehát az új, szigorúan rendezett „mágikus” formanyelv és az ősi, az „elemibe” való visszatérés összekapcsolásával (*Apocalipsis cum figuris* és a *Doktor Faustus panaszkodása*) – vél elérni. Nem véletlen, hogy Dürer *Melencoliájának* mágikus négyzete végigkíséri életét, mert Leverkühn formanyelvének egyik támpillérje a szigorú – akár az emberi határain túlnövő, borzongatóan rejtélyes, mágikus vagy kozmikus – „tisztá rend”.



Albrecht Dürer: *Melencolia I* (1514)

²⁴ Uo.

Leverkühn ezért vonzódik a matematikához, ami a zene steril formai oldalát jelenti számára, és részben ezért a teológiához is. A rend viszont nem abszolútumként jelenik meg számára, mint a humanista Zeitblom számára, aki az emberi léptékkal mérhető, a ráció határain belüli, az apollóni szépnek és jónak a hirdetője, hanem relativumként. „Nincsen jobb, mint a rend viszonylatainak szemlélete. A rend a lelke mindennek. A rómabeliekhez írott levél tizenharmadik része ezt mondja: »Ami Istentől való, az rendezett«”,²⁵ közli Leverkühn Zeitblommal egy korábbi beszélgetés során. Ebben a relativizmusban megkérdőjeleződnek, felborulnak, vagy egyenesen kívül rekednek a polaritáson nyugvó, abszolút értékrend kategóriái, mint például kultúra és barbárság. „A barbárság csak abban az eszmei rendben a kultúra ellentéte, amelyet ez utóbbi, a kultúra felállít. Ezen a renden kívül a kultúra ellentéte talán valami egészen más, vagy egyáltalában nem ellentét”²⁶ – hirdeti Leverkühn. A kultúra nem egyenlő Leverkühn számára a civilizációval. A kultúra elengedhetetlen alkotóeleme a naivság, a természetesség. A dűneri mágikus négyzet – ami „tizenhat arab számokkal számozott mezőre volt osztva, mégpedig oly módon, hogy az 1-es a jobb alsó, a 16-os szám a bal legfelső kockába került; a mágia – vagy furcsaság – abban állott, hogy a számok összege, akármilyen irányban adták is össze őket, felülről lefelé, keresztbe vagy átlósan, mindenképpen 34-et eredményezett”²⁷ – ott függ Adrian hallei szobájának a falán.



Albrecht Dürer: Melencolia I (részlet)

A regény vége felé, a XLVI. fejezetben a korábbi alkotásokon túllépő, és azokat összegző fő mű, a *Doktor Faustus panaszkodásával* kapcsolatban Zeitblom felidézvén egy korábbi társalgást Leverkühn zenei stílusát a mágikus négyzethez

²⁵ Uo., 57.

²⁶ Uo., 74.

²⁷ Uo., 114.

hasonlítja, „amelyben semmi sincsen, ami atematikus volna, semmi, ami ne tudná magát igazolni, mint egy állandó és változatlan alapanyag variációja”.²⁸

E művészi kompozíciós koncepció csírájában – és veszedelmes politikai-de-magógiai vetületét is felvillantva – már felbukkan Kretschmar harmadik és különösen negyedik kaisersascherni zeneelméleti előadásában, sőt a harmadikban kibővül egy igen fontos mozzanattal: azzal, hogy a zene, lényegét tekintve az érzékitől mentes, tiszta szellemiség, és „legbensőbb óhajtása, hogy egyáltalában ne hallják, ne is lássák, ne is érezzék, hanem – ha ilyesmi lehetséges volna – az érzékek és érzések túlvilágában, valamely tisztán szellemi szférában szemléljék és fogják fel”.²⁹ Ugyanakkor a zene az érzéki világhoz van kötve, tehát a „legerősebb, mámorító érzékiségre kell törekednie”.³⁰ E mámorító érzékiség hatását és hatékonyságát Kretschmar „»Az elemi a zenében« vagy »A zene és az őselem« vagy »Zenei elemek« vagy más ehhez hasonló” című utolsó előadásában taglalja. Kretschmar fejtegetései rámutatnak a zene ahistorikus voltára, arra, hogy „e különös művészet [...] bármely pillanatban képes mindent előlről kezdeni, a semmiből újra elindulni, tudomásul sem venni addig megtett művelődéstörténeti útját [...] képes magát újra fölfedezni, újonnan megteremteni”.³¹ Ezt az elméleti kijelentést Kretschmar a 18. század derekán Németországból Amerikába települt szektavezető, Johann Conrad Beissel zenéjével illusztrálja, akit Zeitblom „zugdiktátornak” titulál. Beissel végtelenségig leegyszerűsített dalelméletében minden hangsort „úr- és szolgálhangokra” oszt fel, mely hangsorban „a szövegnek minden hangsúlyos szótagját egy-egy meszternek, a hangsúlytalanoknak pedig szolgálknak kellett képviselniük”.³² Ezzel a módszerrel képes lett volna „az egész szentírást a maga receptje szerint” megzenésíteni. A dalokat falzettben adták elő, ami azt az akusztikus hatást érte el, mintha a hang az imaterem alacsony mennyezetéről „szállna le s lebegne angyalokrusként a gyülekezet feje fölött”.³³ Beissel példája jól mutatja, hogyan manipulálható a tömeg egy pragmatizált, primitív rendre redukált zenével. Leverkühn az I. világháború után ugyancsak a zenei formanyelv egyszerűsítésén fáradozik, hogy muzsikája elérje a népet.

²⁸ Uo., 588.

²⁹ Uo., 76.

³⁰ Uo.

³¹ Uo., 78.

³² Uo., 81.

³³ Uo., 83.

HALLE – MEGJEGYZÉSEK A REGÉNY SZERKESZTÉSI TECHNIKÁJÁHOZ

Gimnáziumi tanulmányai befejeztével Leverkühn úgy dönt, hogy teológiai stúdiumokat folytat, mivel ez a tudomány mint az Istenről, a lét ősforrásáról szóló tanítás a megismerés legmagasabb és legelőkelőbb, az ész (*Vernunft*) fölött álló szférája. E tekintetben a tudományok királynője, maga a filozófia is csupán szolgátlánya a teológiának.

A hallei éveket Zeitblom három fejezetben (XI., XII., XIII.) tárgyalja, és a XIV. fejezet elején hangsúlyozni kívánja, hogy nem foglalkozik ugyan számmisztikával, de ha a hallei „emlékezés-tömeg” (*Erinnerungsmasse*) nem feszítené szét a regény szerkezeti keretét, ezeket a szerencsétlen emlékeket – a teológiai stúdiumok éveit – a legszívesebben egyetlen fejezetbe, méghozzá a XIII.-ba sűrítené össze. A regény negatív előjelű, dialektikus szerkesztési technikája jól nyomon követhető e három fejezet bemutatásával.

A XI. részben Zeitblom felvázolja a tősgyökeres protestáns Halle szellemtörténetét; megtudjuk, hogy a város a pietizmus egyik fellegrája volt, itt működött Justus Jonas, az első lutheránus szuperintendens, aki Erasmus – no meg Zeitblom – bánatára Melanchthonhoz és Huttenhez hasonlóan a humanistáktól átpártolt a protestáns hívők táborába; megtudjuk továbbá, hogy Zeitblom kényelmetlenül érzi magát e város szellemi atmoszférájában (akárcsak Kaisersaschernében, Palestrináében vagy Pfeifferingében); Zeitblom újfent nyomtatékosítja protestánsellenességét:

A magamfajta ember elméjében bizony fölmerül a kérdés, vajon a haldokló egyháznak e minduntalan visszatérő életmentési kísérletei kulturális szempontból örvendeteseke-e, vajon a reformátorok nem tekintendők-e inkább retrográd típusoknak, a balsors küldötteinek. Hiszen az emberiség tagadhatatlanul szörnyű vérveszteségtől, iszonyú önpusztítástól kíméltetett volna meg, ha Martin Luther nem támasztja fel az egyházat...³⁴

majd hangsúlyozza, hogy azért persze nem ízig-vérig vallástalan ember, de a vallásosság tekintetében inkább Schleiermacherral tart, „ki ugyancsak hallei tudós teológus volt, és a vallásos hitet »a végtelen iránti érzéknek s törekvésnek« nevezte, mondván hogy ez az emberi lélekben foglaltatott »tényálladék«”.³⁵ Zeitblom tehát a felekezethez kötött, pozitív vallást utasítja el, ami – szerinte

³⁴ Uo., 109.

³⁵ Uo.

– meglehetősen tévesen „két egymástól alapvetően idegen szférát” köt össze, a „végtelen iránt való érzék »tényálladékát«, az örök titok iránt való érzéket” – ami Zeitblom véleménye szerint inkább a jámbor áhítatra és a szépművészetekre tartozik – és a bölcséleti tételekkel dolgozó tudományt.

Ehhez az önmagában is dialektikusan felépített fejezet tézishez képest a XII. mintegy antitézist képez, amelyben a krónikás – egymással megint csak dialektikus módon szembeállítva – két teológiaprofesszort mutat be: Kolomat Nonnenmachert, aki természetfilozófiai előadásokat tart, többek között Arisztotelész *entelecheia*-tanáról és az etikus Ehrenfried Kumpfort. Arisztotelész anyagról és formáról szóló tana – a megvalósulást tekintve megint csak negatív előjellel – kísértetiesen ott lebeg a hallei Winfried-egyesület, majd később – a témát tovább variálván – a müncheni Kridwiss-estek vitáiban: a *deutsche Innerlichkeit* problematikájában, ami mintegy a regény egyik alapvető motívumaként jellemző mind a németiség sorsára, mind Leverkühn pályájára és művészetére (erre a következőkben részletesebben kitérünk). Zeitblom tolmácsolásában ez a tan így hangzik:

[...] az anyag a lehetséges, a potenciális, ami a formára törekszik, hogy megvalósulhasson, a forma pedig a mozgó mozdulatlan, amely szellem és lélek, a létező lelke, mely a létezőt önmaga magvalósítására, tökéletesbítésére hajtja a jelenségben – más szóval ez az *entelecheia*, amely az örökkévalóság részeként éltetőn hatja át a testet, a szerves világban alakot öltve manifesztálódik, s irányítja annak gépezetét, ismeri célját, vigyázza végétét.³⁶

Röviden tehát arról van szó, hogy a potenciális – a lehetséges, még meg nem valósult anyag – a szerves világban – a jelenségek szintjén – alakot öltött szellem és lélek vigyázó irányítása mellett valóságossá válik. E „manifesztálódott” szellem milyensége és a megvalósulás mikéntje tehát a regénynek számos variációt felmutató legfontosabb mozgórugója.

A természetfilozófus ellenpárja a mindkét lábbal a realitások talaján álló, a 16. század reformátorainak képes és zaftos nyelvezetét használó „súlyos egyéniség” – káprázatos Luther-paródia. Kumpf az *Asztali beszélgetések* stílusában mulattatja családjá köré meghívott tanítványait: Zeitblomot és Leverkühnt. Az élet szépségeit hangsúlyozandó jóízűen falatozik, majd dundi feleségét ölelgeti, és a meghökkenett vendégek döbbenetére saját gitárkíséréssel közkedvelt diáknótákat gajdol – mint például „Ki bort, nőt és nótát nem szeret, Elfecsérli az

³⁶ Uo., 115–116.

életet”³⁷ – végül az ebédlő sötét szögletében ólalkodó, s az élet örömeivel Istent dicsőítő Kumpfon bosszankodó ördöghöz vág egy zsemlét. A jelenetet a XXV. fejezetben az ördög fel is idézi, egyértelműen utalván Lutherra, amikor is a hozzá hajított zsemlét először ama legendás tintatartóval téveszti össze, amelyet állítólag Wartburg várában Luther hajított a Gonoszhoz.

A XIII. fejezetben bemutatott Eberhard Schleppfuss valláspszichológus a megelőző két fejezet és az utóbbi fejezet két alakjának szintéziseként jelenik meg. Schleppfuss minőségileg különbözik kollégáitól, főként az etikus Kumpftól, aki utálja pszichológus professzortársát – valószínűleg megsejti benne az ördögöt. Schleppfuss ugyanis a XXV. fejezetben „testet öltött” Gonosz harmadik alakváltozataként jelenik meg. De az az idegenvezető is Schleppfussra emlékezteti Leverkühnt, aki Lipcse forgatagában egy fatális félreértés következtében bordélyba kalauzolja a főhőst, ahol az először találkozik a nővel, a nemiséggel mint a Gonosz megtestesítőjével, akit aztán egy évvel az első találkozás után felkutat, hogy „vérén megvásárolja” a zsenit adományozó, démoni betegséget, a kései paralízist előidéző szifilisz. De Schleppfussnak már a neve is az ördögre utal (a *schleppen* „vontat”, „vonszol” igéből és *Fuß* „láb” főnévből álló összetétel a szanta Lucifer képét idézi, aki a néphit szerint kiűzöttetven az angyalok seregéből, és a földre zuhanván megsérül, és azóta sántít). A természetfilozófus Nonnenmacherral (ez is beszélő név: *Nonne* „apáca” és „macher” „csináló”) és a Luther képére formált etikus Kumpffal (*kumpf* „tomba”, „sekély”) szemben a pszichológus előadásaiban a Jó és Gonosz dialektikáját, az emberi szabadság és jámborság, illetve a humánus fogalmát – némi szexuálpszichológiai színezettel – fejtegetvén arra a megállapításra jut, hogy „a szabadság: arra való szabadság, hogy vétkezzünk, és a jámborság abban áll, hogy a szabadságot kénytelen-kelletlen osztályrészünkül juttató Isten iránt való szeretetből ne éljünk ezzel a szabadsággal”,³⁸ illetve, hogy a Gonoszra való kísértés „instrumentuma” a nő, és a „hit klasszikus századaiban” az inkvizíció a lehető leghumánusabb intézményrendszer volt. Elméletét egy negatív előjelű, azaz „a mágia valóságosságára” épülő, mitologizált, mélylélektani magyarázattal illusztrált, középkori boszorkánytörténettel szemlélteti, melyet a humanista Zeitblom demitologizáló motivációs érvekkel értelmez. E szerint a harangozó lányába szerelmes ifjú nem azért mond csődöt a kuplerájában, mert a lány boszorkányos fortélyokkal elbűvölte, hanem pusztán azért, mert igaz szerelme gátlásokat keltett benne. A teológiában rejlő démoni lehetőségének a veszélyeit Zeitblom e három fejezetben tárja fel.

³⁷ Uo., 120.

³⁸ Uo., 124.

Amíg a XIII. fejezettel kapcsolatban Zeitblomnak szerkesztéstechnikai fenntartásai vannak, addig a XXXIV. fejezetben egyszerűen túlteszi magát a problémán: három XXXIV. fejezetet ír: XXXIV., XXXIV. folytatás és XXXIV. vége – mégpedig a XI–XIII. fejezeteknek megfelelő dialektikus elv szerint. Nyilván nem véletlen, hogy épp ez a rész kapta a XXXIV-es számot, ami egyezik a düreri *Melencolia* mágikus négyzetének fatális összegével. Ez a három fejezet ugyanis az apokalipsziszról szól. Az elsőben Leverkühn *Apocalipsis cum figuris* című művének keletkezését és forrásait taglalja, de már megemlíti Sixtus Kridwiss is, akinek az alakja és a nála rendezett estek konzervatív szellemisége a második XXXIV. fejezetben tágul körre, majd végül a harmadik XXXIV. fejezetben a leverkühni zenemű és a Kridwiss-kör összefüggései mintegy tézis és antitézis szintézisben való kiteljesedéseként és feloldásaként kerülnek párhuzamba egymással. A három rész historikus ideje az I. világháborút követő 1919-es esztendőre, az újrakezdés – folytatás – időszakára esik, ami Zeitblom számára a polgári humanizmus korszakának végét jelenti. Leverkühn 1913-ban, tehát az I. világháború, a németek kudarcba fulladt nagy áttörési kísérlete előtt egy évvel vonul vissza München forgatagából és társasági életéből Pfeiffering oltalmazó magányába. A fokozódó betegség súlyos szenvedésekkel járó időszaka után 1919-ben hirtelen euforikus alkotóláz lesz úrrá rajta, bár – a kis habléány hasogató fájdalmaihoz hasonlítható – szenvedései nem csökkennek, sőt a Pokol olajos katlanában fortyogó János vértanú kínjaivá fokozódnak. A betegségnek e felfokozott állapotában születik a düreri ihletettséggű, a nürnbergi mester *Apocalipsis cum figuris* című, tizenöt darabból álló, 1498-ban keletkezett metszetsorozata előtt tisztelgő oratórium. Zeitblom ismételten hangsúlyozza a betegség stimuláló hatását:

Nincs-e igazam, amikor azt állítom, hogy a művész depressziós és alkotóan szárnyaló periódusai, betegség és egészség, koránt sincsenek egymástól élesen elválasztva, hanem a betegségben s mintegy annak oltalma alatt az egészség elemei munkálkodnak, a betegség elemei viszont lángelmét csiholva áthatnak az egészségbbe? [...] a genie, a lángelme az életerőnek egy betegségben jártas, betegségből merítő, betegségalkotta s általa alkotó formája.³⁹

³⁹ Uo., 431.



Albrecht Dürer: János vértanúsága (1496–1497)

A XXXIV. fejezet első részében kiderül továbbá az is, milyen forrásokat használt Leverkühn művéhez. Elsősorban nem János jelenésének könyve szolgált mintául, hanem ókori, kora keresztény és középkori vízióirodalmak, a misztikusok látomásai, *Ezékiel panaszzai* és Dante *Divina Comediája*.

A kornak, Leverkühn állapotának és a mű forrásainak, ihletőinek felvázolása után a XXXIV. fejezet második részében Zeitblom bemutatja a Sixtus Kridwiss lakásán tartott vitaesteket. A konzervatív tudósokból és költőkből álló kör a „föld és vér” (*Blut und Boden*), az erőszak és a diktatúra, a teljhatalom, az új barbárság eljövételét, a polgári humanizmus korát követő tömeg-kort hirdeti, melyben – többek között Georges Sorel *Réflexion sur la violence* című könyvére hivatkozva:

[...] inkább tömegszerű mítoszok lesznek a politika mozgatói: fabulák, agyrémek, káprázatok, melyeknek nem kell, hogy bármi néven nevezendő közük legyen igazsághoz,

józan észhez, tudományhoz, mégis formálón hatnak, meghatározhatják az életet, a történelmet, s ezzel dinamikus realitásoknak bizonyulnak.⁴⁰

E demagóg, átpolitizált, politikummá torzított eszmének a gyökerei azonban sokkal messzebbre és mélyebbre nyúlnak a regényben, s itt mintegy egyre táguló koncentrikus körökként jelennek meg a hanyatlástörténetben. A vitaestek kizárólag férfi résztvevőinek többsége nem új alak. Korábbi eszmeiségük azonban ekkorra „fejlődhet” odáig, hogy egymásra találjon, tágabb körben is elismerésre tehessen szert.

Helmut Institoris és dr. Chaim Breisacher példáját felvillantva vizsgáljuk meg e jelenség előtörténetét. A szőke és törékeny esztéta és művészettörténész, Helmut Institoris, a Münchener Műszaki Főiskola magándocense az I. világháborút megelőző időszakban, a XXIX. fejezetben bukkan fel Rodde szenátorné házában. Az ifjú tudós *A szép és a reneszánsz építésze* című munkájában a brutalitást dicsőíti, persze csak abban az esetben, ha az szépséggel párosul. Az itáliai reneszánszot olyan kornak tekinti, amelyben „vér és szépség gomolygott”. Zeitblom ironikus ábrázolásában Institoris paradox figura, hiszen az egészséget, erőt és brutalitást hirdető művészeti eszméje és gyenge habitusa között óriási szakadék tátong. Mindazonáltal törekszik az erő látszatának fenntartására, többek között ezért is veszi feleségül Ines Roddet; oltalmat kíván nyújtani az elesett, elveszett polgári létbe kapaszkodó Inesnek, aki persze nem találja meg a hőn áhított biztonságot és meghitt családi légkört Helmut oldalán, és a kiegyensúlyozottnak tűnő, formális házasságból Rudi Schwerdtfeger szerelméhez és az ópiumhoz menekül. Miután Rudi csak lovagiasságból viszonzozza közeledését, és „megcsalja”, Ines bosszút áll, és Schwerdtfeger müncheni búcsúkoncertje után a villamoson agyonlövi a nősülni és új életet kezdeni kívánó „csalót”.

A zsidó származású, szélsőségesen konzervatív polihisztor, dr. Chaim Breisacher is tagja a Kridwiss-körnek, de ő is bemutatkozik már a háború előtt (XXVIII. fejezet). A Zeitblom szemében rút magántudós kultúraellenes kultúrfilozófiát hirdet: a kultúrában a hanyatlás folyamatát látja, „a »haladás« szó a legnagyobb megvetés kifejezése volt a szájában”.⁴¹ Szerinte a világvallások a morál bevezetésével felhígtették a rituálisnak „puszta szellemiségét”. A jelképpé szelídült áldozatról pedig így nyilatkozik: „ez már nem nép és vér és vallási valóság, hanem humánus ciberelevés.”⁴² Breisacher konzervativizmusában visszacseng az eleminek és a forradalmian újnak az összekapcsolódásából képződő barbárság motívuma, és Zeitblom, általánossá tágitva a kérdést, úgy vélekedik, hogy e problémát leginkább a zsidóság képes kezelni: „Egyébként ki venné zokon a zsidó szellemtől, hogy finom érzéke,

⁴⁰ Uo., 445.

⁴¹ Uo., 341.

⁴² Uo., 345.

fogékonysága a jövődő, új dolgok iránt még az olyan nyakatekert helyzetekben is beválik, amikor az avantgarde egybeesik a reakcióval?⁴³ A zsidóság e képessége folytán vonzódik Leverkühn zenéjéhez is. A Kridwiss-kör elmékedései kapcsán Zeitblom maga is felhívja a figyelmet a réginek és az újnak sajátos összefonódására:

Régi módon új, forradalmian retrográd volt ez a világ, az egyén ideájához kötött értékek, igazság, szabadság, jog és az ész érvényüket veszítik benne, kirekesztetnek belőle, helyesebben egészen más, az utóbbi évszázadokétól teljesen eltérő tartalmat kapnak, tudniillik kiragadtatnak a sápadt elmélet karjából, és vérbő viszonylagosságot nyernek, erőszak, tekintély, vak-hit-diktatúra hasonlíthatatlanul magasabb fórumától függnék ezután, nem holmi tegnapi vagy tegnapelőtti reakciós módon, hanem úgy, hogy az emberiség igencsak újféle módon egyenesen a középkor teokratikus állapotába csöppen.⁴⁴

A világnak ezen alakulását Zeitblom egy hasonlattal szemlélteti: „Ez éppúgy nem mondható reakciónak, mint ahogy nem nevezhetjük reakciónak vagy retrográdnak a golyó körül megtett utat, amely természetesen körbe-, tehát visszamegy.”⁴⁵ Ebben a mozgásban egygé válik retrogresszió és progresszió, „a politikai jobboldal egyre inkább egybeesik a ballal”.⁴⁶

A DEUTSCHE INNERLICHKEIT ÉS A ZENE

A Kridwiss-kör konzervatív szellemiségének előképe, gyökere már felbukkan a XIV. fejezetben tárgyalt hallei Winfried Keresztyén Diákegyesület vitáiban is, ahol különösen a német ifjúság és a németiség elhivatottságáról esik szó. A zene és a természet iránt fogékony ifjú teológusok vándorlásaikon olyan kérdéseket feszegetnek, melyek rátapintanak az újabb kori német szellemiség egyik legfontosabb s egyúttal legveszedelmesebb motívumára – az úgynevezett *deutsche Innerlichkeit* problematikájára, amely szorosan összefügg a már említett *entelecheia* kérdésével is. A diákkör „hangadóí”, a tősgyökeres német Deutschlin és Teutleben *völkisch*, a zsidó Arzt „szocialista” színezetű politikai megvalósulásának lehetőségét látja a felvetett eszméknek. Miről is van szó voltaképpen? A diákkör tagjai, Leverkühnt kivéve, egyetértenek abban, hogy a németségben egyedül az ifjúság hivatott arra, hogy legitim hidat verjen a civilizált polgári és a természeti szféra között. Ám ez az ifjúság nem csupán fizikai értelemben vett fejlődési állapot,

⁴³ Uo., 347.

⁴⁴ Uo., 447.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Uo.

hanem elsősorban metafizikai adomány, a németiség lényének és lényegének foglalatja. Miként a tetterőtől duzzadó, ám „éretlen” ifjúság, időnként ösztönösen és elhamarkodottan szánja el magát bizonyos tettekre, úgy a németiség történetében is található példa efféle „meggondolatlanságra”, amilyen például a német reformáció: „Luther azonban volt olyan éretlen, volt olyan népi, volt olyan német-népi, hogy új, tisztább hitet teremtsen”⁴⁷ – vélekedik Deutschlin, majd hozzáteszi: „Éretlenségünk révén még sok újdonsággal, még számos forradalommal fogjuk megajándékozni az emberiséget!”⁴⁸ Az ifjúság az állandó „levés” (*Werden*), mintegy lehetőség állapotában van. „A szó legmagasabb értelmében vett ifjúságnak semmi köze a politikai történelemhez. Ez a fajta ifjúság metafizikai adottság, valami esszenciális alkat, elhivatás. Nem hallottál a német fejlődésről [*Werden*], a német vándorszellemről, a németiség örökös útonjárásáról? Úgy is mondhatod: a német az örök diák, az örök törekvő Európa népei között.”⁴⁹

A *Werden* mint a németiség szellemiségét kifejező potencia, mint a „létté” (*Sein*) nem valósult lehetőség – eredetileg persze metafizikai-szellemi síkon – tematikusan felbukkan már a kora romantikában is, de többek között Goethénél is megtalálható, és Nietzsche át végigkísért a 20. századig. A *deutsche Innerlichkeit* lényege abban áll, hogy a németiségnek van múltja és jövője, de soha nincs jelene. A lírikus, esszéista és irodalomtörténész Ernst Bertram, a George-kör tagja, Mann barátja, 1918-ban – tehát a regény historikus idejének áttörési szakaszában (!) – megjelent fő művében, a *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* című esszéisztikus monográfiájának a *Das deutsche Werden* fejezetében Nietzschevel kapcsolatban ezt a gondolatot így fogalmazza meg:

Ekképp időzik a német szellem saját, nagyon más jövő megvalósulását tükröző múltja varázsbírodalmának és ama kísértésnek örök küszöbén, mely a barbárságba, a zavarodottba, a misztikus múltba és mégis állandóan minden emberi fenyegetettségébe való visszazuhanással kísért. Így látja őt minden németfeletti szem nyugtalan, kétkedő pillantása; így látja önnön magát ama pillanatokban, amikor önmaga tudatára ébred: tegnapelőtről és holnaputánról való – még nincs *mája*.⁵⁰

A német szellem nem tudja megvalósítani önmagát. Örökös levésben érlelődik, törekedhet a tökéletes létformára, bár ez – ha nem akar a hétköznapi politika

⁴⁷ Uo., 144.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Uo., 145.

⁵⁰ Ernst Bertram: *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin, Georg Bondi, 1921, 78. Mann e könyv megjelenésekor jó barátságban volt Bertrammal, aki személyesen adta át Mann-nak könyvét 1918-ban. Mann naplója arról tanúskodik, hogy hosszasan és élvezettel tanulmányozta a Nietzsche-esszét, és nagy hatással volt rá: „Teára Betram [...] átadta virágokkal díszített és találóan

szintjére süllyedni – csak célként lebeghet előtte. Bertram szerint Nietzsche gyűlölete a német birodalommal és a modern – „korszerű” – némentséggel szemben épp abból fakad, hogy az a politika színterén megvalósítani vélte és ezáltal megsemmisítette ezt az eszmét: „Egy olyan némentség, amely azt hiszi, hogy már elérkezett a célhoz, és úgy látja, hogy elérte megvalósulását (kultúráját), az számára semmi egyéb groteszk iszonyatnál.”⁵¹ Míg Európa népei – főképpen a latínok – életformája a megvalósult lét (*Sein*), addig a németeké a levés (*Werden*). Ez az ellentét el is szigeteli a mindig „éretlen” és fejlődésben lévő némentséget, mindazonáltal csábít annak a lehetősége, hogy valaha megvalósítván önmagát, a többi nép fölé emelkedjék. A német „lelki háztartás” (*Seelenhaushalt* – Bertram) mint meg nem valósult lehetőséget magában foglalja a „Legnemesebbet” (*das Edelste*) és a „Legközönségesebbet” (*das Gemeinste*), a „kaotikusát”. E kettősség harcában érlelődik a német szellem, mely a *Bildung* (kép-zés, művelődés) és a *Bildgestaltung* (kép-alkotás) révén „fejlődik”, egyre inkább túlszárnyalván önmagát, mígnem megszabadulván a némentségtől (*entdeutschen* – Bertram), túllépve a némentségen (*überdeutsch*) mintegy „kozmpolitikussá” válva önmegvalósulásra nem talál. E kettősségnek adekvát kifejezője Bertram szerint a zene.

Novalis *A kereszténység, avagy Európa. Töredék 1799-ből* című beszédében a távoli – transzcendens – jövőbe vetített béke korát feltérképezve szintén hangsúlyozza a némentség szellemi fölényét:

A többi európai országról, Németországot kivéve, csupán annyi jövendölhető, hogy a *békével* egy új, magasabb vallás kezd el bennük lüktetni, és hamarosan minden világi érdeket el fog nyelni. Németországban pedig már most teljes bizonyossággal kimutathatók egy új világ nyomai. Németország lassan, de biztosan halad a többi európai ország előtt. Amíg ezeket háború, spekuláció, pártszellem foglalkoztatja, addig a német hangyaszorgalommal küzdi föl magát a kultúra magasabb korszakának társává, s ez a lépéselőny az idők során még nagyobb fölényt biztosít neki a többiekkel szemben. A tudományokban és a művészetekben óriási erjedés tanúi lehetünk majd. Töméredek szellem képződik. Új, szűzi kincsesbányák tárulnak föl.⁵²

Friedrich Schlegel a romantikus költészet foglalatát ebben az állandó alakulásban, meg nem valósulásban, épp töredékességében végtelen létében látja: „A romantikus

elmés feliratozású Nietzsche-könyvét [...], amit úgy szerettem, mintha valamelyik saját könyvem testvére lenne” (München, szeptember 11., szerda) vagy: „Este a Nietzsche. Mit tagadjam, az én könyvem ez, arról szól, ami számomra a legérdekesebb” (szeptember 14.). Thomas Mann: *Naplók/1 1918–1929, 1933–1939*. ford. Soltész Gáspár, Budapest, Európa, 1988, 7; 8.

⁵¹ Bertram: *Nietzsche*, 83.

⁵² Novalis: *A kereszténység, avagy Európa. Töredék 1799-ből*, ford. Horváth Géza, *Magyar Filozófiai Szemle*, XXXV. évf., 1991/4–5, 636.



Albrecht Dürer: Lovag, halál, ördög (1513)

költészet még levés közben, alakulófélben van; ez sajátos lényege éppen: hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet. – Elmélet ki nem mérítheti [...]. Csak ez a költészet végtelen, amiképp szintén csak ez a költészet lehet teljesen szabad [...].”⁵³

⁵³ A. W. és Friedrich Schlegel: Athenäum töredékek. Tandori Dezső fordítása, in August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső, Budapest, Gondolat, 1980, 261–374, itt 280–281. A *deutsche Innerlichkeit* gondolata Nietzschénél is előfordul. Lásd jelen kötetben elsősorban a *Nietzsche és a globalizáció* című írást.

A Winfried-egyesületben a német ifúságnak mint a jövő letéteményesének világaluralomra törő elhivatottságtudata összekapcsolódik a nép szellemiségéhez való kötődöttséggel és a vallásossággal, ami „az akarát és képesség arra, hogy teljes vitalitásában tapasztaljuk és átéljük a lét természeti és démoni oldalát”.⁵⁴ Ez a vallásosság úgy jelenik meg német sajátosságként, „mint lelki fiatalság, közvetlenség, mint életbe vetett hit és a Dürer-féle Ördög és Halál között való lovaglás”.⁵⁵

A németiség felsőbbrendűségének gondolata pedig így hangzik Deutschlin szájából: „Az oroszoknak [...] megvan a mélységük, de hiányzik belőlük a forma. Nyugaton megvan a forma, de hiányzik a mélység. A kettő együtt csak bennünk, németekben található.”⁵⁶ Az eljövendő társadalmat ecsetelve pedig feltűnik a Kridwiss-körben hirdetett totalitarizmus gondolata:

De ha nemzeti büszkeségünket helyezzük abba, hogy mi, németek tudatosabban, élesebben látjuk a történelmi, lélektani problematikát, ha az új totális rendre való törekvést a németiséggel azonosítjuk, akkor máris a legjobb úton vagyunk afelé, hogy egy kétes hitelű, ám kétségtelenül dölyfös mítosznak rendeljük alá magunkat, a nép mítoszának, amely a katona, a harcos típus strukturális romantikájával párosulva igazából nem egyéb, mint keresztyéni mezbe öltözött naturális pogányság, és Krisztus urunkat a „mennyei hadak vezérévé” bélyegzi. Ez pedig már határozottan démonok fenyegette pozíció.⁵⁷

Mann a *Németország és a németek* című, Amerikában, amerikai közönségnek tartott előadásában foglalkozik a *deutsche Innerlichkeit* problematikájával: értelmezi, majd történelmi áttekintését nyújtja. Szerinte a németiség – legalábbis Luther óta – a világra való igény (*Weltbedürftigkeit*) és a világtól való félénkség (*Weltscheu*), vagyis kozmopolitizmus és provincializmus között őrlődik. Ebben az állapotban az elfojtott és gögös intellektus szinte szükségszerűen társul lelki avíttsággal (*seelische Altertümlichkeit*) és röghöz kötöttséggel (*Gebundenheit*), és ebből az összefonódásból születik a démoni, akár Luther, akár Faustus ördögéről lett légyen is szó, akik viszont jellegzetesen német alakok. Az elvont gondolkodásra és a misztikumra való hajlam leginkább a zenében jut kifejezésre; igazából itt érvényesülhet az a gög, amely szerint a németiség „mélyebb” más nemzetnél. A német lélek „mély” zeneiségében kettéhasad a spekulatív és a társadalmi-politikai elem, méghozzá oly módon, hogy a spekulatív gondolkodásmód

⁵⁴ Mann: *Doktor Faustus*, 145.

⁵⁵ Uo., 145.

⁵⁶ Uo., 151.

⁵⁷ Uo., 152.

teljesen fölébe kerekedik az utóbbinak. E lelkiállapotnak első reprezentánsa Mann szerint Luther, belőle sarjad a német idealizmus, a pietizmus, a romantika, illetve a romanticizmus, majd Nietzsche és a pszichoanalízis. Mann persze nem tagadja, hogy ennek az *Innerlichkeit*nek alapvetően negatív volta ellenére pozitívumai is vannak – méghozzá lényegéből fakadóan: nevezetesen a metafizika és a zene, azon belül is a német népdal csodája. Mann ebben az előadásban paradox politikus értelmezéssel szolgál. Egyrészt veszélyesnek tartja a *deutsche Innerlichkeit*ben megvalósuló horizontális szemléletmód vertikális irányba való elmozdulását, másrészt nem tagad(hat)ja ennek értékeit.⁵⁸ A regény szempontjából fontos, hogy ebben a tanulmányban Mann rámutat, miért zeneszerzőt választott főhősül, és ezzel megragadja a *deutsche Innerlichkeit* lényegét. A zene, a zenének és a metafizikának az összefonódása azonban nem csupán Mann életművében jelenik meg különleges hangsúllyal. Adrian Leverkühn zeneszerző alakjában mintegy összegződnek a német irodalomban korábban felbukkanó muzsikus hősök, akik a romantika óta jelentős szerepet töltenek be a német kultúrtörténetben.⁵⁹

ÁTTÖRÉSI KÍSÉRLETEK

Az I. világháborúban mintegy a regény szellemi-társadalmi alakulásának közjátékában a német ifjúság eszmeisége kíván megvalósulni. Az eleinte mámorittasan ünnepelt háború az áttörésnek (*Durchbruch*), a németiség elszigeteltségből való kilépésének és világhatalomra törésének eszközeként jelenik meg. Zeitblom ironikusan jegyzi meg, hogy: „Itt persze megint – mint nálunk, németeknél mindig – sajátos önösség, naiv egoizmus érvényesült, amely nem bánja, sőt egészen természetesnek fogja fel, hogy a német fejlődési folyamat [*Werde-Prozess*] (és mi állandóan fejlődünk) [*und wir werden ja immer*] egy érettebb, katasztrófa-dinamikára cseppet sem hajlamos világ is velünk ontssa vérért.”⁶⁰

⁵⁸ Ulrich Christoffel 1940-ben megjelent *Deutsche Innerlichkeit* című könyvében az *Empfindung*nak mint a lélek meghatározhatatlan, álmódózóan szemlélődő, gyötrődő erejének tulajdonítja a művészi alkotás létrejöttének lehetőségét. Ez a belső erő rázza fel a lélek mélységeiben megbúvó örök teremtetőert. Az *Innerlichkeit* mint lelki-alkotói energia szerinte azonban már a misztikusoknál (Eckhart mester, Heinrich Seuse, Jakob Böhme stb.) fellelhető.

⁵⁹ Elegendő utalni Hermann Hesse *Az üveggyöngyjáték* című regényére, amely 1943-ban jelent meg, és amelyben Kasztália szellemiségének támpillérei, az üveggyöngyjáték forrásai a zene, a matematika és a meditáció. A zene motívuma Hesse egész életművén végigvonul, de Mann-nal ellentétben nála mindig a harmónia, az ellentéteken túli egység kifejezését szolgálja.

⁶⁰ Mann: *Doktor Faustus*, 367.

A társadalmi szintéren zajló áttörési kísérlettel párhuzamosan a pfeifferingi magányba visszavonult Leverkühn is megpróbálkozik művészetében az áttöréssel. Zeitblomnak így beszél erről:

De az, amit úgy határoztunk meg, hogy a bonyolultnak egyszerűvé való tisztulása, más szavakkal ugyanaz, mint a vitalitás, az érzelmi erő visszanyerése. Ha lehetséges volna [...] ha valakinek sikerülne [...] hogy is mondanád? – fordult hozzám, és mindjárt maga válaszolt a kérdésre: – Úgy mondanád: *áttörés*. Ha tehát valakinek sikerülne az *áttörés* a szellem hidegségéből az új érzés merész kalandokkal teli világába, akkor azt a valakit a művészet megváltójának nevezném.⁶¹

Leverkühn tart a művészet teljes elmagányosodásától, ezért igyekszik olyan zenét szerezni, amely nem a művelt elitet, hanem a népet célozza meg: „ki kell szabadulni abból az állapotból, hogy [a művészet] egyedül legyen a »közönségnek« nevezett művelt elittel, amely nemsokára már nem lesz, amely már ma sincsen, úgyhogy a művészet nemsokára teljesen egyedül marad, halálos magányban [...] hacsak nem találja meg az utat a »népéhez«”.⁶² Ehhez a művészeti áttöréshez Leverkühn számára Kleist *A marionettszínházról* (1810) című tanulmánya szolgáltatja az esztétikai mintát:

Itt is az áttörésről van szó [...] és az író itt egyenesen azt mondja, „ez a világtörténelem legutolsó fejezete”. De itt csak az esztétikumról van szó, a bájról, a szabad kellemről, amely igazából a mozgatható bábunak és az Istennek van fenntartva, azaz az öntudat nélkülinek vagy a végtelen tudatnak: a zérus és a végtelen között minden reflexió megöli a kellemet. Kleist szerint a tudatnak be kell járnia a végtelent, hogy ismét a kellemmel párosuljon, Ádámnak másodszor is ennie kell a tudás fájáról, hogy visszatérjen az ártatlanság állapotába.⁶³

Leverkühn a zene áttörési kísérleteként a *Gesta Romanorum* történeteit felhasználva megírja báboperáját. Zeitblom ellentétes álláspontot képvisel barátjával szemben a művészet forradalmasításával kapcsolatban. Úgy vélekedik, hogy a szellem szuverenitását kötelezi nemessége. Egy, a néphez szóló, leegyszerűsített művészet a szellem politikának való kiszolgáltatását, a szellem árulását jelenti – melynek példázata Kretschmar Beisselről szóló történetében már felcsendült korábban. A zene természetes ártatlanságához vezető útnak a bábopera csak

⁶¹ Uo., 392.

⁶² Uo.

⁶³ Uo., 376.

közbülső állomása. Ez az elképzelés az *Apocalipsisen* át a *Doktor Faustus* *panaszolkodásában* jut el a csúcsra.

Az áttörés, a világba való kilépésre tett – ugyancsak csődöt mondott – kísérlet Leverkühn biográfiájában is felbukkan. A világ Leverkühn számára a németiségtől való menekülést, a német provincializmusból való kilépést, a „németenkívüliséget” (*das Ausser-Deutsche*) jelenti. Adriannak három lehetősége adódik, hogy áttörjön magányán. Az első a titokzatos magyar arisztokrata özvegy, Madame de Tolna jelenti, aki csodálja Leverkühn művészetét, és a színpalak mögül menedzsleri zenéjét, hogy kikerüljön a világba; a másodikat a zsidó hangversenyrendező, Saul Fitelberg, aki szerint a németiségnek engednie kellene, hogy a zsidóság mintegy impresszárióként megnyissa előtte a világ kapuit, kivezesse elzártságából; a harmadikat pedig a francia Svájcban született Marie Godeau, akit Leverkühn feleségül akar venni, aki azonban visszautasítja.

A németiség szellemi alakulását, a lehetségesnek megvalósulásra irányuló és kudarcba fulladt kísérleteit felvázoló kitérő után kanyarodjunk vissza a „mágikus” XXXIV. fejezet utolsó részéhez, melyben Zeitblom a leverkühni zene (*Apocalipsis*) és a Kridwiss-kör eszmeisége közötti párhuzam bemutatására tesz kísérletet.

Zeitblom az *Apocalipsis cum figuris* oratórium kapcsán Leverkühn zenéjét a Kridwiss-kör vitáját is illusztrált golyó-hasonlattal szemlélteti: „A golyó körül megtett utat, amelyről Kridwissnél is szó esett [...] ezt az utat, amelyben regresszió és progresszió, régi és új, múlt és jövő egyé válik – itt megvalósulni láttam egy műalkotásban, amely Bach és Händel már harmonikus művészeténél is régebbre, a valódi többszólamúság régmúltjába nyúlt vissza újító módon.”⁶⁴

A harmonikus szubjektivitás – ami a társadalmi szférában a polgári humanizmussal hozható kapcsolatba – és a polifón tárgylagosság – ami az ősi, a kultikusnak, illetve a modern tömegkornak megfelelője – viszonyára még Kretschmar hívta fel a figyelmet kaisersascherni előadásában. Leverkühn polifonikus zeneművében egy olyan korban nyúl vissza a korábban egyházi, majd az azt megelőző „vajákos” és rituális célokat szolgáló kultikus zenéhez, amelyben a szubjektum lába alól kicsúszott a talaj. A kultúra előttibe való visszatérés zenei eszköze a *glissando*, melyről Zeitblom így nyilatkozik: „Valami azonban megmaradt a zene előtti időkből, afféle naturális atavizmus vagy barbár csökevény gyanánt: ez a csúszás vagy *glissando*; ebben a kulturális okokból rendkívül óvatossá kezelendő zenei eszközben mindig valami démonit, kultúra-, sőt humánumellenes démoniságot éreztem.”⁶⁵ Leverkühn e műve paradox, mert a kórus emberi hangját és a zenekar hangszeres hangját nem választja ketté, inkább

⁶⁴ Uo., 452.

⁶⁵ Uo., 454.

feloldja őket egymásban, ezáltal az ember és dolog közötti határ eltolódik. A paradoxon démonikus groteszkbe, mintegy a tartalom és a forma negatív előjelű ellentétébe csap át: a babiloni parázna hangja a legbájosabb koloratúrszopránban csendül fel, míg a kedves gyermekkórus a pokoli kacaj hangján szólal meg.

DOKTOR FAUSTUS PANASZOLKODÁSA

Az idősíkoknál már említett *Doktor Faustus panaszkodása* című utolsó, fő műről Zeitblom a XLVI. fejezetben számol be. A leírási idő végének, a II. világháború okozta világegésnek és a historikus időben a leverkühni életművet öszszegző hatalmas, negatív kantáta jajkiáltásának, valamint a zeneszerzőn eluralkodó betegségnek a felmutatása (XLVII. fejezet) *fortissimó*ként kapcsolódik össze egyetlen, felfokozott lamentációvá – abban a korban, amelyben „fertelemmé vált minden, ami német, a gonosz példájává”;⁶⁶ amelyben az ördöggel kötött paktum óta lejárt huszonnégy esztendő elteltével (Leverkühn 1906-ban kutatja fel Esmeraldát Pozsonyban, és fertőződik meg, a paralízis pedig 1930-ban tör ki rajta) a sátán elragadja áldozatát; amelyben a *Kilencedik szimfónia* visszavétetik, és megszűnik remény és hit. A művészi paradoxonhoz hasonlóan – „hogya a totális konstrukcióból megszületik a kifejezés, a kifejezés mint panasz”⁶⁷ – esetleg a vallási paradoxonnak lehet esélye, mely „reménytelenségen túli reménység volna, a kétségbeesés transzcendenciája – nem a kétségbeesés elárulása, hanem a csoda, amely a hitet is túlszárnyalja”.⁶⁸

E halk kérdés formájában talán kisarjadó „csodavárás” marad Zeitblom, a németiség és Leverkühn lelki üdve számára az egyetlen reménysugár. A végső pusztulás pillanataiban Zeitblom is leteszi a tollat. Barátja temetésén még egyszer felidézi az ördöggel kötött paktumot, amelyet nem csak barátja kötött a sátánnal. Ezekkel a sorokkal fejeződik be a regény:

Németország akkor [1940 augusztusában] lázasan kipirult arccal, gaz diadala tetőfokán támolgott, s a világ meghódítására tört annak az egyetlen szerződésnek az erejénél fogva, amelyet megtartani hajlandó volt, s amelyet vérével pecsételt meg. Ma démonok rántják a mélybe, fél kezével eltakarja, a másikkal iszonyodva kémleli a szörnyű valóságot, úgy zuhan kétségbeesésből kétségbeesésbe. Vajon mikor éri el a meredély legmélyét? Mikor dereng föl a végső reményvesztettségből a hitet is túlszár-

⁶⁶ Uo., 582.

⁶⁷ Uo., 594.

⁶⁸ Uo.

nyaló csoda, a reménység sugára? Egy magános öregember imára kulcsolja kezét, és így szól: Isten legyen irgalmas árva lelkeknek, barátom, hazám.⁶⁹

A NIETZSCHE-REGÉNY

Már az első pillantásra szembetűnik számos életrajzi, fiziológiai-szellemi-lelki párhuzam Friedrich Nietzsche és Adrian Leverkühn között. Mindkét gyermek kimagasló képességű, zárkózott, magányra hajlamos, korai – talán az apától örökölt – fejfájással, sőt migrénnel küzd, rendszerető, vonzódik a zenéhez, sőt a zene meghatározó szerepet tölt be mindkettőjük életében. Nietzsche nem válik ugyan zeneszerzővé, igaz, diákkorában próbálkozik komponálással, többek között néhány Brentano- és Petőfi-dalt (!) is megzenésít (pl. *Ereszkedik le a felhő, Szeretném itt hagyni, Te vagy, te vagy barna kislány, Te voltál egyetlen virágom*), igazi kapcsolatát a zenéhez azonban a wagneri muzsika, pontosabban a *Gesamtkunstwerk* határozza meg (a fiatal Nietzsche Wagnerben az „apollóni” és „dionüszoszi” princípiumok egybefonódása által az attikai tragédiában elért görög kultúra csúcsának modern megújítóját látja). Mindketten hallgatnak teológiát, zárkózottságuk ellenére zeneszerető diákegyesületek tagjai (Nietzsche a Germania-, Leverkühn a Winfried-egyesületben élvezi a kiváltságosoknak kijáró tiszteletet); Leverkühn végzetes első találkozása a nővel, tehát a lipcsei bordélytörténet eredetije Kölnben játszódik ugyan, de Nietzsche beszámolója barátjának, Paul Deussennek e fatális véletlenről ugyanolyan dramaturgia szerint történik, mint Leverkühné. Míg persze a manni forgatókönyv alapján Leverkühn a „nő első érintése” után tudatosan kutatja fel Esmeraldát, hogy a „vérén megvásárolt” betegség által kiteljesülhessen zsenije, majd e fertőzés következményeként a paralízis áldozata legyen, addig Nietzsche kórtünete korántsem ilyen egyszerű, és nem bizonyított, hogy szifiliszes megbetegedés okozta-e elméje elborulását, bár a paralízist diagnosztizálták nála; Nietzsche és Leverkühn házassági kísérlete is kísértetiesen hasonlít egymásra: Nietzsche Paul Rée barátja közvetítésével kéri meg Lou Salomé kezét, Leverkühn Rudi Schwerdtfegert bízza meg e kényes feladattal – még a kiválasztott hölgyek neveiben és hivatásában is fellelhetők rokon vonások –, és mindkettőjüket elutasítják; mindketten szenvednek németiségük miatt; mindketten tíz évig élnek elborult elmével. Paul Deussen tudósítása beteg barátja ötvenedik születésnapján tett látogatásáról szinte szó szerint megismétlődik Zeitblom, a beteg Leverkühnnél – ugyancsak ötvenedik születésnapja alkalmából – tett látogatásának leírásában. És

⁶⁹ Uo., 617.

mindketten egy napon, augusztus 25-én halnak meg. Számos részletazonosság vagy hasonlóság lehetne még kimutatható és pontosítható a biográfia szintjén, de fontosabbak a szöveg mélyebb rétegeiben megbúvó szellemi rokonítások.

A nietzschei életrajz azonban nemcsak Leverkühn démonikus sorsában követhető nyomon, hanem Zeitbloméban is. Nietzsche ugyanis klasszika-filológus is, pedagógus is volt, akárcsak Zeitblom. Zeitblom 1905-ben egy szolgálati évet tölt Naumburgban a 3. tábori tüzérségnél – Nietzsche 1867-ben ugyancsak egy évet szolgál ugyanabban a városban a tábori lovas tüzérségnél; Zeitblom az I. világháborúban egy évig őrmester Naumburgban, amikor is tetűtífuszt kap, kitüntetik és leszerelik. Nietzsche az 1870–71-es porosz–francia háborúban rövid szolgálat után vérhast és torokgyíkot kap, ezért leszerelik. A szöveg felületén tetten érhető párhuzamok Nietzsche és Leverkühn, illetve Nietzsche és Zeitblom között arra a kettősségre utalnak, amely a korai Nietzsche-nél az apollóni, a szép látszat és a mélyben tomboló vad, ösztönös dionüszoszi ellentétes princípiumában manifesztálódik, és ami Mann-nál Zeitblom és Leverkühn alakjában fogalmazódik meg. Ez az ellentét a regényben nem olvad harmóniává egymást erősítvén, hanem – sajátos értelmezésben ugyan, de – az ellentétes princípiumok közül a „dionüszoszi–démoni” kerekedik fölül, és szabadítja el a poklot.

A szellemi párhuzamok a mélyebb szövegszerkezetben is megismétlődnek. Zeitblom a regény végén felteszi a kérdést: „Vajon ismét egy humanista érettségiző osztállyal fogom megkedveltetni próbálni azt a kulturális eszmevilágot, amelyben a föld alatti istenségek tisztelete az olimposzi világosság és értelem kultuszával egy áhítattá olvad össze?”⁷⁰ Vagyis azt az eszmevilágot, amelyben Apollón, a szép látszat elkendőzi és az értelem uralma alá hajtja azokat a sötét erőket és istenségeket, melyekről a görögség is jól tudott, de bölcsen elrejtette vagy kikerülte őket. Mann Nietzsche-értelmezésére a Dosztojevszkij-előszó kapcsán történt már utalás a tanulmány elején. A regényben kibontakozó Nietzsche-képet és Nietzsche-értelmezést jól megvilágítja az az előadás, melyet Mann a háború után először tartott németül Zürichben *Nietzsche filozófiája tapasztalatunk fényében* címmel. A betegség stimuláló hatását itt is elsőként, és Nietzsche zsenijének mintegy mozgatórugójaként emeli ki, akárcsak a Dosztojevszkij-tanulmányban, és mindkét írásban – önmagát szó szerint idézve – hangsúlyozza azt. A „paralitikus megvilágosodás” szemléltetésére felhozza Nietzsche betegsége előtti utolsó, nagyobb lélegzetű művének, az *Ecce homo* című önéletrajzi esszének azt a mondatát, amellyel Nietzsche a művészi inspirációról szóló fejezetet vezeti be: „Van-e a XIX. század végén bárkinek is világos fogalma arról,

⁷⁰ Uo., 611.

mit neveztek ihletnek a nagy korok költői? Ha nincs, hát én megmondom.”⁷¹ Mann-nak nincs nagy véleménye a *Zarathustra* költőjéről. Szerinte „az elnyomott kaszt szocializmusát” pellengérre állító Nietzsche bizonyítja, hogy „»Übermensch«-e nem más, mint a fasiszta vezér idealizálása”,⁷² mi több, Nietzsche az európai és világ-fasizmus előfutára. Nietzschében leginkább a kritikust és kultúrfilozófust értékeli, bár mindjárt hozzáteszi, hogy ez a kriticismus szenvedélyből fakad, és a nietzschei értelemben vett kultúrafogalom (ami az ösztönökre, az élet előkelőségére és az esztéticizmusra épül) szembeszegül a tudattal, a megismeréssel, a tudománnyal, sőt a morállal is. Ez a kezdetben általános morállenesség vezet később a keresztény morál elvetéséhez, az immoralizmushoz. Az esztétikus zseni- és hőskultuszt megtestesítő istenség, Dionüszosz tragikus bölcsessége abban áll, hogy igenli és magában foglalja az élet minden hibáját, rettenetét és keménységét, és ezzel kirekeszti a humánusmot. *A történelem hasznáról és káráról* című írás kapcsán ugyancsak ironikusan jegyzi meg, hogy Nietzsche szerint a történeti szemlélettől szenvedő beteg, modern embert gyógygítandó „történetfeletti” perspektíva – a vallás – szintén a tudománnyal, a humánusmal áll szemben.

Betegség – zseni – humánusmot, azaz értelmet, tudományt, morált elvető esztéticizmus – a szellemet tagadó irracionizmus – démoniség – barbárság – fasizmus. Ez a képletsora annak a természetesen árnyaltan megrajzolt képnek a tragikus sorsú Nietzschéről, amelyet a politikus Mann ebben a tanulmányában felmutat.

⁷¹ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Hogyan lesz az ember azzá, ami*, ford. Horváth Géza, Budapest, Göncöl, 2003, 95.

⁷² Thomas Mann: *Gesammelte Werke. Zehnter Band. Adel des Geistes. Zwanzig Versuche zum Problem der Humanität*, Berlin, Aufbau, 1955, 663.

HERMANN HESSE: *KLEIN ÉS WAGNER*

Skizofrénia és öngyilkosság, avagy a kettéhasadt világ és az egész –
kitekintéssel Schopenhauerre

Az 1919-ben keletkezett elbeszélés, amely a Klingsor-ciklus¹ középső darabját képezi, első pillantásra akár egy pusztán pszichologizáló bűnügyi történetnek is tűnhet, melynek protagonistája, egy német kishivatalnok, hirtelen fellázadva korábbi élete ellen pénzt sikkaszt, majd az északi hazából a délre tartó, látszólag megghiúsult, ámokszerű menekülés után megőrül, és öngyilkosságot követ el.

A Hesse-recepció különbözőképpen értelmezi a Klein–Wagner- esetet. Siegfried Unseld a protagonista alakjában Harry Haller előfutárát látja. Fritz Böttger, a volt Német Demokratikus Köztársaság marxista irodalomtudósa szocialista-realista szakzsargonnal élve Klein halálát úgy ítéli meg, mint „látszatperspektívát, melyet a mű az imperialista korszak német kispolgár számára mondén-nihilista célként mutat fel”.² Karin Struck összekeveri a szerző reális világát a konstruált és fiktív szövegvilággal, amennyiben Klein halálát Hesse szigorú pietetista neveltetésének tulajdonítja.³

A szövegközpontú olvasat és magyarázat azonban az elbeszélés világában egy olyan eseménysort tud kimutatni, amely alakítja és meghatározza Klein–Wagner alakját, és amely a Hesse-féle spirális emberré válás fejlődéelméletének értelmében alulról felfelé, a végtelen és időtlen szférája felé, egyfajta transzcendencia felé irányul, és a Hesse-szövegek szerkezetét modelláló funkcióira, többek között a „bipolaritás” elvére épül.⁴

¹ Az úgynevezett Klingsor-ciklus Hesse 1920-ban az S. Fischer Verlagnál megjelent *Klingsor letzter Sommer. Erzählungen* (*Klingsor utolsó nyara. Elbeszélések*) című kötete három expresszionista stílusban írt elbeszélést tartalmaz: *Gyermeklélek* (1918), *Klein és Wagner* (1919) és *Klingsor utolsó nyara*. Magyarul *Gyermeklélek* címmel először 1997-ben jelent meg a Cartafilus Kiadó gondozásában a magyar Hermann Hesse-életműsorozat keretében.

² Fritz Böttger: *Hermann Hesse. Leben, Werk, Zeit*, Berlin, Aufbau, 1974, 274.

³ „[Hesse] állandóan az erotikus erő protestáns szűkösségével viaskodik. Klein abba pusztul bele, hogy nem tud szeretni. A nemiséggel szemben táplált undora miatt pusztul el. Klein elhanyagolta lelki világát, hagyta, hogy bekebelezzék különböző jelentések és rendszerek, elveszítette képességét a szeretetre.” Karin Struck: Splitter und Lesefrüchte, in Volker Michels (Hg.): *Über Hermann Hesse 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, 333.

⁴ A hessei szövegek szerkezetét modelláló funkciókról részletesebben lásd jelen kötet *A szövegvilág szerkezete és jelentése Hermann Hesse A pusztai farkas című művében* című tanulmányát.

Klein–Wagner egyes életszakaszai megfelelnek a személyiség fejlődési álmásainak, és a *principium individuationis* – vagyis az idő, tér és kauzalitás törvényeinek – keretei között végbemenő, egyre intenzívebb mozgásban manifesztálódnak. Az öngyilkosság, az önkéntes vízbe-fúlás e fejlődés csúcát: a félelem és ezzel az idő megszüntetését jelenti.⁵

A szövegben Schopenhauer neve kétszer fordul elő. A rövid, konkrét intertextuális utalások önmagukban persze nem vezethetnek tanulságos és kimerítő következtetésekhez Schopenhauer Hessére gyakorolt eszmei hatását illetően, ugyanis más, ugyancsak fontos nevek is előfordulnak, mint például Goethéé, Buddháé vagy Jézusé.

Mindenesetre feltűnő, hogy Klein, a hosszú éveken át derék és engedelmes életű kishivatalnok, kispolgár és családapa, hivatali útjaira egy Schopenhauer-kötetet visz magával. Miután menekülése során megérkezik a délszaki szállodai városba, felriadván éjszakai álmából e kötet után nyúl, és a következő mondatot olvassa:

Ha visszatekintünk megtett életutunkra, és kíváltképp szerencsétlen lépéseinket vesszük szemügyre következményeikkel együtt, gyakorta nem értjük, hogyan is tehetjük meg ezt, vagy hogyan is mulaszthattuk el azt; vagyis olybá tűnik, mintha egy idegen hatalom irányította volna lépteinket. Goethe azt mondja az Egmontban: „Úgy véli az ember, hogy irányítja életét, vezeti önmagát; és bensőjét ellenállhatatlanul vonzza magával sorsa.”⁶

Ebben az idézetben Schopenhauer és Goethe szavai az elbeszélés egyik alapgon-
dolatát hivatottak illusztrálni: az ember nem tud elmenekülni sorsa elől, ha azonban végigjárta az önmagához vezető utat, eggyé válhat sorsával, mégpedig Hesse kifejezésével egy úgynevezett „mágikus pillanatban”, melyben – egy intertextuális kapcsolattal Novalishoz visszakanyarodva – eggyé válik sors és lelkület, külső és belső világ, és ezáltal újra helyreállítható a teremtés aktusával kettéhasított Ős-egység állapota.⁷

⁵ A vízbefúlás Hesse műveiben gyakran előfordul. A víz azonban egységszimbólum, és ezért a vízbefulladás az Egységbe való belépést jelenti. Hesse több protagonistája fullad vízbe: Hans Giebenrath, a *Kerék alatt* című regény hőse, Klein, majd Josef Knecht *Az üveggyöngyjátékban*, mások arra vágnak, hogy megfulladjanak, mint például Klingsor a *Klingsor utolsó nyara* „Karenó-nap” című fejezetében, vagy a víz mellett meghalnak és újjászületnek, mint Sziddhártha vagy Narziss.

⁶ Hermann Hesse: Klein és Wagner, ford. Györfly Miklós, in Hermann Hesse: *Gyermeklélek*, Budapest, CartaFilius, 1997, 101.

⁷ Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1802) című regénytörredékének második, *A beteljesülés* című fejezetében a zarándokként új életre ébredt Heinrich a következőket mondja Sylvesternek: „Mostanában gyakran érzem, hogyan lehelte be múlhatatlan színekkel első gondolataimat szülőhonom, és

Klein menekülése élete északi, hideg, ész irányította, biztos, látható és tudatos szférájából – ami a férfi-atyai princípiumot és mint ilyen a szellemet képviseli – a déli, veszélyes, érzéki, bűnös, láthatatlan, tudattalan, mindazonáltal meleg és csábító szférába – ami a női-anyai princípiumot és az érzéki világot képviseli – többretegű. A konkrét szövegszinten a skizofrén Klein otthonából, a rendezett életből a bizonytalan ismeretlenbe menekül. Egyúttal azonban önmagához is úton van; a vonatúton lassanként tudatába emeli korábbi életének lelke mélyére száműzött, tudattalanjába vagy tudatalattijába elfojtott emlékeit. Klein ugyanis nemcsak Klein, hanem Wagner is. „Wagner ő maga volt – Wagner volt benne a gyilkos és az üldözött, de Wagner volt a komponista, a művész, a zseni, a csábító is, az életvágyra, az érzéki vágyra, a fényűzésre kísértő hajlam – Wagner volt a gyűjtőneve mindannak, ami Friedrich Kleinban, az egykori hivatalnokban elfojtódott, alámerült, rosszul járt.”⁸

A Wagner nevű délnémet tanár alakja, aki brutálisan lemészárolta családját, összekapcsolódik a zeneszerző Wagner alakjával, akit az ifjú Klein bálványként istenített, és akinek képét valamennyi érzéki álmával és vágyával együtt felesége és a házasságban eltöltött hosszú évek terhe elfojtott. A művészi, zenei zsenialitás, a legfőbb megismerés és alkotó élet tökélye kriminalitással, gyilkos bestialitással párosul. Hugo Ball, a dadaista zürichi *Cabaret Voltaire* alapító tagja, az I. világháború után a konzervatív, morális forradalom katolikus érzelmű képviselője, Hesse barátja és első életrajzírója ezt a meghasonlott, skizofrén állapotot a romantikus zseni karakterével és a német nevelés gyilkos szigorával magyarázza, miként azt Hesse a Klingsor-ciklus első darabjában, a *Gyermeklélek* című elbeszélésben részletesebben bemutatja.⁹

A két Wagner-alak egyrészt az érzékiséget: az animális-brutális és a zseniális-muzikális szférát képviseli. Másrészt a szövegvilág konkrét szintjén Teresina, a táncosnő és kurtizán, aki az erotikus vágyakozás titokzatos-tiltott tárgyaként jelenik meg, hasonló szerepet játszik, mint Kamalá a *Sziddhárthában* vagy Maria és Hermine a *pusztai farkasban*. Ezek a női alakok a protagonisták lélekvezetői, akiken a protagonisták túllépnek, miután teljesítették feladatukat, vagyis a hősök önmagukra találtak.

Először azonban Kleinnak mint józan életű észembernek meg kell halnia, és ezt a halálos utat kálváriaként, a szenvedés útjaként éli meg. Megpróbál visszamenekülni az első ártatlanság, a paradicsomi gyermekvilág állapotába, ami a

képe lelkem oly sajátos talánya lett, amelynek minél inkább mélyére hatolok, annál jobban látom, hogy a sors és a lélek egy fogalom két neve.” Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, ford. Márton László, Budapest, Helikon, 1985, 137.

⁸ Hesse: *Klein és Wagner*, 150.

⁹ Vö. Hugo Ball: *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, 151.

hessei háromlépcsős fejlődésmélet első stádiumának felel meg: nyugalmat keres a parasztasszonynál, az egyszerű falusi környezetben – és ezt rövid időre meg is találja. Amíg Teresina a testiséget, a szexualitást képviseli, a parasztság szony az anyai-női princípiumot, az ősanyát, akinél Klein oltalmat keres. Ebben a civilizálatlan-primitív falucskában sonkát és tojást akar enni, azonban csak kenyeret és fanyar vörösbort kap, ami az utolsó vacsorára, Jézus mártíriumára, a kereszthalálra és a feltámadásra utal. A „tojás” és a „sonka” több jelképet foglal magában. A „tojás” mint termékenységi szimbólum a tavasz ébredését és a feltámadás húsvéti csodáját jelenti. A „sonka” a húsrá, a testiségre utal, míg a „tojás” többek között a madár születésére (a madár Hessénél is – mint általában – az ég felé törekvő lelket jelenti). A „hús”,¹⁰ vagyis Klein–Wagnernek mint individuumnak halálával és feltámadásával már előrevetül a lélek transzcendenciája, vagyis „eltávolodása e világból” (*Entwachsen*), „anyagtalanná válása” (*Entstofflichung*), miként a krónikaíró a *magister musicae* és Josef Knecht halálát nevezi *Az üveggyöngyjáték* (1943) című regényben. Sonkát és tojást Klein csak később kaphat, amikor Teresinával Castiglione mondén játékparadicsomában jár. Az ételhez pedig nem bort, hanem pezsgőt isznak. Nyilvánvaló, hogy többek között az ételeknek és italoknak is a konstruált és fiktív szövegvilágban teljesen más szerepük van, mint a valóságban. A pezsgő itt a fanyar vörös parasztborral ellentétben a mondén, édes és érzéki csábítású félvilági élet előkelő és fényűző jellegére utal, amire Klein voltaképp egész életében vágyakozott, csak kispolgári életének és különösen feleségének törvényei és szokásai elfojtották őket benne. Klein–Wagner fejlődésének ezen a szakaszán hal meg a kishivatalnok, és támad fel Wagnerként.

Egy ihletett pillanatban Klein megsejti az ellentétek mögötti egységet, és felismeri, hogy minden benne lakozó ellentétes világot egyformán el kell fogadnia, és át kell adnia magát az egymást kölcsönösen feloldó ellentétpárookra épülő fejlődésnek. Ebben az összefüggésben tűnik fel Schopenhauer másodszor. Buddhával és Jézussal együtt jelenik meg a szövegben, mint megvilágosodott bölcs, aki végigjárta a maga útját, és a félelem – és ezzel az idő – leküzdése révén bekerült a szentek időtlen világába, vagyis elérte a hessei fejlődés legmagasabb fokát. Így lesz Schopenhauer Klein–Wagner imaginárius lélekvezetője, akinek intenciója szerint a művészet révén megszerzett legfőbb megismerés által áttörhetővé válnak a *principium individuationis* korlátai, és így leküzdhető maga a schopenhaueri „akarat” is. Hesse értelmezésében a halálra készülve az ember Jézus is így küzdötte le félelmét és az időt a Gecsemáné kertben. Ebben az

¹⁰ A német *Fleisch* szakrális értelemben „testet” is jelent. „Az ige testté lett” Luther fordításában: „Das Wort ist Fleisch geworden.”

ihletett vízióban Klein–Wagner felismeri a művészet lényegét: „A műalkotások, amelyeket ifjabb éveiben szeretett Klein, megújult varázserővel támadtak fel. Láttá: a művészet rejtelmes mágiája ugyanarra a kulcsra nyílik. A művészet nem más, mint a világ szemlélete a kegyelem, a megvilágosodás állapotában. A művészet ez: minden dolog mögött felmutatni Istent.”¹¹

Vagyis a művészet itt is az egység elérésének az eszköze.

Miközben a szöveg Buddhát, Schopenhauert, Jézust és a görögöket együtt említi, megfogalmazódik az egyetlen életbölcseesség, mellyel a felsorolt halhatatlanok is rendelkeztek: „tudása annak, hogy Isten bennünk van.”¹²

A sors hordozója – a *Klein és Wagner*ban Isten – ideális esetben, vagyis a kint és bent pólusainak feloldása után, magában az emberben van. Az önmagán minduntalan túljutó, örökösen fejlődő individuum legfőbb feladata, hogy megmutassa az emberben lakozó, minden jelenség mögött lévő Egységet. Ha a művészet az idő leküzdésének egyik eszköze, akkor – ha nem is kizárólagosan – a művészszeni az, aki leginkább képes leküzdeni azt.

Schopenhauer a zseninek tulajdonítja a legfőbb és legtökéletesebb megismerést; a zseni mint megismerő szubjektum feloldódik a megismerendő objektumban, eggyé válik vele, s így megszabadul a világ eredeti állapotát, a „semmit” megzavaró vak és kíméletlen, az ember számára kognitív módon megragadhatatlan akarattól, aminek az individuum is alá van vetve a jelenségek világában, tehát az akarat második objektívációjának a fokán. A zseni ebben az ihletett állapotban behatol a – platóni – ideák szférájába, melyek az akarat első és közvetlen objektívációi, hogy megragadja, és tartós képekben ábrázolja őket, így enyhítvén a szenvedéssel teli világban gyötrődő ember/individuum szenvedéseit:

Ennek értelmében a zsenialitás az a képesség, hogy valaki tisztán csak szemlélőként álljon, a szemlélésben elvesszen, azt a megismerést pedig, amely eredetileg kizárólagosan az akarat szolgálatára volna, e szolgálatból kivonja, vagyis a maga érdekét, akarását, céljait teljesen figyelmen kívül hagyja, ekképp saját személyiségéről egy ideig merőben lemondjon, így tisztán megismerő szubjektum maradjon, nem homályosuló világyszem: méghozzá nemcsak pillanatokra, hanem tartósan, s annyi fontolással is, amennyi ahhoz szükséges, hogy a felfogottakat kidolgozott művészettel visszaadnia lehessen, és „azt, ami ingatag jelenség lebegése, szilárdítsa tartós gondolatokban.”¹³

¹¹ Hesse: *Klein és Wagner*, 133.

¹² Uo., 132.

¹³ Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*, ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Budapest, Európa, 1991, 256–257. Az idézet utolsó, idézőjelben szereplő gondolata Goethe *Faust I.*, 348–349. sorait idézi az Égi prólógusból.

1917-ben, két évvel a *Klein és Wagner* írása előtt, Hesse közread egy tanulmányt *A lélekről* címmel, amelyben az emberi világ célját a lélek ábrázolásában látja. Ez az ábrázolás csak akkor lehetséges, ha a szemlélődés megszabadult minden érdektől: „Csak amikor nem kívánunk semmit, csak amikor tekintetünk tiszta szemlélődésbe kezd, akkor tárul fel előttünk a dolgok lelke, a szépség.”¹⁴ Ez a szemlélődés, melyet Hesse „vágy nélküli szeretetnek” is nevez, körülbelül megfelel a schopenhaueri kontemplációnak, a „világszemmel” való szemlélődésnek.

Ha szemügyre veszek egy erdőt, amelyet meg akarok vásárolni [...] akkor nem az erdőt látom, hanem csak az akaratomhoz [...] mérem [...]. Abban a pillanatban, amikor az akarat elszunnyad, és teret nyer a szemlélődés, a tiszta látás és odaadás, minden megváltozik. Az ember innentől nem hasznos vagy veszélyes, érdeklődő vagy unalmas, jóságos vagy nyers, erős vagy gyöngé. Természetté válik, széppé és érdekessé, mint minden dolog, amelyre a tiszta szemlélődés irányul. Mert a szemlélődés [...] semmi más, csak szeretet. Lelkünk legmagasabb és legkívánatosabb állapota: a vágyakozástól megszabadult szeretet.¹⁵

Az individuum, a *principium individuationis* az „ok elvének” (*Satz vom Grunde*) van alávetve, vagyis idő, tér és kauzalitás határai között létezik. Különböző módon és utakon e határok áttörésére törekednek Hesse protagonistái is. Mint az imént láthattuk, a művészet is ilyen út. A művészet a Klein–Wagnerben azonban csak egy lehetséges eszköz az egység elérésére; csak felmerül, de nem tematizálódik, mint a ciklus utolsó darabjában, a *Klingsor utolsó nyara* című elbeszélésben.

Klein nem művész: sem hivatását tekintve, sem pedig a teremtő individuum értelmében, nem zseni, még ha a Wagner nevű kettős lény lakozik is benne. Abban az értelemben azonban mégiscsak művész, hogy fejlődése útján – halálában – eljut önmagához, és ezzel eléri a fejlődés harmadik fokát, és megszabadítja magát az individuációs folyamattól.

Egyik álmában Klein egy Lohengrin feliratú színházban találja magát, és ezzel újabb kapcsolódási pontot hoz létre a wagneri zenéhez, illetve magához a zenéhez.

A délszaki üdülőhely nem nyújthat Klein–Wagnernek tartós maradást. Az előkelő fürdőváros gazdag üdülővendégek átmeneti gyógykezelését és szórakozását hivatott kielégíteni. Ez a világ ellentétben áll a szomszédos egyszerű és primitív faluval, ahová a protagonista hiába igyekszik visszamenekülni, és ahol csak rövid időre találhat nyugalmat, amelyet a korábbiaknál még erősebb és

¹⁴ Hermann Hesse: *A lélekről*, ford. Dohy Gábor, in Hermann Hesse: *Pillantás a káoszba*, ford. Ács Edina, Bella Tamás et al., Budapest, Cartaphilus, 2005, 47.

¹⁵ Uo., 47–48.

intenzívebb nyugtalanság és kétségbeesett keresés követ. Miután azonban a kishivatalnok Klein meghalt, és megszületett benne Wagner, a gyilkos-zseni, elkezdődhet és kiteljesedhet a wagneri élet, melynek csúcspontját a Teresinával vívott „szerelmi küzdelem” jelzi. A szerelmi aktust Wagner kínkeserves és gyönyörteli halálként, a kiharcolt csúcspont után következő rövid nyugalmi szünetként éli meg, amely után újrakezdés: újjászületés és újabb harc következik. A viharos szerelmi egyesülés után a kimerült Wagner nem nyugszik meg, hanem halálos félelem és halálos elmagányosodás telepszik rá.

A megnyugvás és nyugtalanság, az eufória és a depresszió egyre fokozódó stádiumainak ingázásai közben Wagnert a Teresinával töltött szerelmi egyesülés után addig nem érzett, halálos rettegés keríti hatalmába. A szerelmi aktusból való újjászületés végtelenül depresszív. Ez csak hamis álmegoldás a szenvedésként és félelemtől való megszabadulási kísérletet tekintve: „Csak élni vágyás és félelem volt benne, és féltében, a hidegtől, az egyedüllétől, a haláltól való ostoba, gyermeki félelmében menekült az ember a másikhoz, csókolózott [...] új embereket hozott világra.”¹⁶ Ez a félelem és mohó vágy táplálta életösztön, amely erősebb az emberi akarathoz, szintén hasonlít a schopenhaueri akarathoz.

Klein–Wagner menekülése útján elérte azt a stádiumot, amelyben tisztán látja, hogy az individuációs folyamat beteljesülése és meghaladása „átlényegülés” (*Hinübersteigen*), „transzcendentálás”, ha képes megszabadulni a bensejében lakozó második, immár végigélt és leküzdött énjétől. Azt is felismeri, hogy túljutott Teresinán is, és a kurtizán immár nem a Kleinnak, a derék kispolgárnak megtiltott és benne elfojtott érzékiséget jelenti. A lány megreked saját világában: olyan, mint bárki, mint amilyen Klein–Wagner is volt korábban. Teresina az emberré válás útján a második fokig jutott el. Igaz, Klein is ezen a fokon áll, de egyre közelít a következő fokhoz. Ha megszabadul a félelemtől, az időtől és az akarattól, miközben, mint a megismerés tiszta szubjektuma a schopenhaueri „világsszemmel” vagy a hessei vágy nélküli szeretettel képes szemlélni, és időtől, tértől és kauzalitástól, vagyis a *principium individuationistól* is megszabadulva képes átadni magát a „Mindenségnek”, eléri az emberré válás harmadik fokát.

Klein az elbeszélés elején gyorsvonattal menekül délre. Teresinával motorcsónakkal megy át Castiglione szigetére, ami motorizált Kharon ladikjaként a halott Kleint és a feltámadó Wagnert viszi át egy új birodalomba, a halálba pedig egy kis csónakon evez ki a tóra. „A kis csónakja, ennyi volt ő, ez volt az ő kicsiny körülhatárolt, mesterségesen biztosított élete – körülötte ellenben a nagy

¹⁶ Hesse: *Klein és Wagner*, 170.

szürkeség, az volt a világ, az volt a mindenség és Isten, abba belehullani nem volt nehéz, az könnyű volt, az jó volt.”¹⁷

Ez a gondolat megint csak Schopenhauerre utal, aki hasonló képpel szemlélteti az individuum nyomorúságos életét. Ezzel a képpel szemlélteti Nietzsche *A tragédia születése* (1872) című művében az Apollón és Dionüszosz közötti különbséget:

És szélsőséges értelemben így érvényesnek találhatjuk Apollónra azt, amit Schopenhauer a Mája fátylába gabalyodott emberről mond *A világ mint akarat és képzetben*: „Miként a tomboló, határa sehol sincs tengeren, mely üvöltve emel és süllyeszt hullám-hegyeket, bízva gyöngé járművében, megül ladikjában a hajós; éppoly nyugodtan ül a kínok világának közepén az egyes ember, megbízva a *principium individuationis*ban és reá hagyatkozva.”¹⁸

Bár Schopenhauernél iszonyatosan fenyegető a viharos tenger képe, Hessénél pedig a békés tó fogadja magába Klein–Wagnert, mindkét „hajós” individuum, és Klein–Wagner épp arra készül, hogy áttörje az individuum szorongató határait. Nietzsche kibővíti Schopenhauer hasonlatát: a *principium individuationis* látszatnak, a „Mája fátylába gabalyodott embernek” tekinti, „kinek mozdulataiból és pillantásából maradéktalanul szól hozzánk a »látszat« teljes gyönyöre és minden bölcsessége, szépségével együtt”.¹⁹ A fátyol szétszakításakor feltárul a dionüszoszi mámor:

Ugyanitt ecsetelte Schopenhauer a bennünket elfogó borzalmat is, ha a jelenség megismerésformáiban hirtelen elbizonytalanodunk, minthogy az okság törvénye ilyenkor meginogni látszik. Ha e borzalomhoz hozzátesszük még az ember legbensőbb mélyeiből, mondhatni: egyenesen a természetből feltörő kéjes elragadtatottságot is a *principium individuationis* esetén széthasadásakor, akkor bepillantunk a dionüszoszi lényegébe, mely leginkább még a mámor analógiájával közelíthető meg.²⁰

Ezt a gyönyörteli mámort Klein–Wagner éne felbomlásakor éli át vízbefúlása közben, amikor is eljut egy olyan szférába, amely szintén nem adhat neki örök nyugalmat, s amelyben az ellentétek egy magasabb szinten megisméltődnek. A fejlődés nem befejezett. Pusztán a fuldokló Klein–Wagner perspektívája

¹⁷ Uo., 175–176.

¹⁸ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Budapest, Európa, 1986, 28.

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo.

változik: ebben az idő és tér nélküli állapotban a kétdimenziós szemléletmód helyett hirtelen mindent egyidejűnek tapasztal, és egyformán képes elfogadni jót és rosszat, életet és halált:

„Íme, az Úristen, kinek útja a békeességhez visz” – kiáltotta egyikük. [...] Egy másikuk azt hirdette, hogy Isten útja harcba és háborúba vezet. Egyikük fénynek nevezte, egy másikuk éjszakának, valaki atyának, másvalaki anyának. Egyikük nyugalomként magasztalta, másvalaki mozgásként, tűzként, hűvösségként, bíróként, vigasztalóként, teremtként, megsemmisítőként, megbocsátóként, bosszúállóként. Isten maga nem nevezte meg magát.²¹

Ott ül hát Isten Klein–Wagner lelkében, és mindent a „világszemmel”, a vágy nélküli szemmel szemlél.

²¹ Hesse: *Klein és Wagner*, 184.

A SZÖVEGVILÁG SZERKEZETE ÉS JELENTÉSE HERMANN HESSE A *PUSZTAI FARKAS* CÍMŰ MŰVÉBEN



*Az ártatlanságba, a meg nem teremtetthez,
Istenhez nem visszafelé visz az út, hanem
előre, egyre tovább a bűnben, egyre mélyebben
az emberré válásban.*

Hesse

Hermann Hesse 1903-ban *Ein Untergang (Pusztulás)* címmel rövid elbeszélést ír, melynek gépiratos címe *Wolf im Jura (Farkas a Jura-hegységben)*. Az elbeszélés először 1904. július 17-én jelenik meg az essenai *Rheinisch-Westfälische Zeitung*-ban. Ezt követően különböző címmel *Des Wolfes Ende (A farkas vége)* *Der Wolf im Chasseral (A farkas a Chasseralban)* közlik különböző újságok és folyóiratok. Könyvalakban először 1915-ben jelenik meg Hesse az *Am Wege (Úton)* kötetében *A farkas (Der Wolf)* címmel. A történetben egy zord télen fagyoskodó és éhező farkasok bemerészkednek a falvakba zsákmányért, a helybéli parasztok vadásznak rájuk, és sorban végeznek is a betolakodókkal, így végül a legfiatalabb, legszebb, magányos állattal is, melyet először baltával sebesítenek meg halálosan, majd nyomait követve a Chasseral fennsíkjaig, botokkal és husángokkal agyonütik a kimúló vadat. „Az összeroncsolt tetemet lecipelték St. Immerbe. Az emberek nevettek, dicsekedtek, előre örültek a pálinkának meg a kávénak, énekeltek, káromkodtak. Egyikük sem látta a behavazott erdő szépségét, sem a magas fennsík ragyogását, sem pedig a Chasseral fölött világító rőt holdat, melynek halvány fénye puskacsöveiken, a hókristályokon és az agyonütött farkas kihunyt szemén tört meg.”¹

A magányos, szenvedő, emberektől üzött, a durva parasztokkal ellentétben a természet szépségét – az érdek nélküli szeretettel szemlélt szépséget! – holtában érzékelő farkas alakja megjelenik már Hesse korai írásai között is. A témán

¹ Hermann Hesse: *A farkas*, ford. Horváth Géza, in Hermann Hesse: *A márványmalom. Válogatott elbeszélések I*, Budapest, Cartaphilus, 2003, 15–19, itt 19.

Hesse húsz évvel később újra elkezd dolgozni: 1924/25 telétől kezdve 1927 januárjáig megírja *A pusztai farkas* (*Der Steppenwolf*) című regényét, ami ugyanazon év júniusában lát először napvilágot a berlini S. Fischer Verlagnál. A regény Hesse egyik legismertebb, legolvasottabb, sokféleképpen értelmezett és magyarázott műve. 2000-ig több mint kétmillió példányban jelent meg németül, és harminchat nyelvre fordították le. A vietnámi háború idején, 1969-ben, a Woodstocki Fesztivál évében az USA-ban havonta háromszázhatvanezer példány kelt el a regényből. Timothy Leary, a Harvard docense a *Sziddhárthával* együtt a kábítószeresek bibliájaként ajánlotta követőinek. Az amerikai hippy-mozgalom és a beatnemzedék körében Hesse introvertált, önmaguk útját kereső és járó hősei az Egyesült Államokban a politikától megcsömörlött, szubkultúrába menekült, lázadó ifjúsághoz szóltak. Igaz, ez a generáció meglehetősen a maga képére formálta az 1920-as évek Németországának ötvenéves, *outsider* értelmiségi alakját. *A pusztai farkas* merőben más értelmezésére álljon itt egyetlen példa: Pilinszky János 1978 októberében olvasta a regényt, melyről több ízben is tudósít. 1978. október 19-én kelt leveleiben Wiener Pálnak, majd Lorand Gasparnak így ír erről: „Bizonyára nem véletlenül, most olvastam el Hesse *Steppenwolfját*! Az első száz oldalnál úgy éreztem, hogy mindent elírt előlem. Kár, hogy a második 100–150 oldal erősen hanyatlik, nem több egy jó expresszionista regénynél.”² „Tudod, nemrég olvastam H. Hesse »Der Steppenwolf« című regényét. Jókor. Az önmegvetéstől még hosszú az út az alázatig. Ezt kellene valahogy megtennem még. Ha sikerül: mindenki számára van remény. Hiszen van-e más, egyéb reménység, mint az oszthatatlan reménység? Igen, a remény, az igazi remény oszthatatlan, és ezért eleve alázatos.”³ Pilinszky ezután az *Új Ember* 1978. november 19-i számában *Az önmegvetéstől az alázatig* címmel rövid elmélkedést is közölt a *Der Steppenwolf* kapcsán: Harry Hallerben a kóros büntudattól szenvedő, depressziós, önmegvető embert látta, aki „még mindig véghetetlen távolságban áll attól a megértő és mindenkinek megbocsájtó erénytől, amit evangéliumi értelemben alázatnak nevezünk [...]”. Ha elfogadja, hogy remélhet, automatikusan mindenki üdvözlésének a reményét fogadja el, és szíve a kétségbeesés magánzárkájából egyenesen és minden átmenet nélkül szabadul ki az egyetemes reménység tágasságába.”⁴

² Pilinszky János: *Összegyűjtött levelei*, Budapest, Osiris, 1997, 416.

³ Uo., 417.

⁴ Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 908.

Jelen tanulmány nem foglalkozik Hesse nemzetközi és magyar recepciójával, a bevezetőben csupán rámutatni kívánt két végletes és ellentétes értelmezésre, ami meghatározza a regénnyel foglalkozó könyvtárnyi irodalmat.⁵

A cím

A regény német címével – *Der Steppenwolf* – kapcsolatban különféle feltételezések születtek. Már Hugo Ball – a zürichi dadaizmus születési helyének – a *Cabaret Voltaire*-nek egyik alapítója, aki 1920-tól kisebb megszakításokkal haláláig, 1927-ig Hesse szomszédságában élt a dél-svájci, Ticino kantonbeli Montagnola faluban, és Hesse ötvenedik születésnapjára monografikus életrajzot írt Hesséről, rámutatott arra, hogy a regényben a halhatatlanokat képviselő Mozart és Goethe is keresztnévében hordozza a farkast: „A farkas (Wolfgang Amadeusban és Johann Wolfgangban is) éles szemű és fülű, tiszteletet parancsoló fogazattal rendelkező ragadozó”,⁶ vagyis a lángelme magában hordozza a vadságot, jellemzője a törvényen és társadalmon kívüli magányos életvitel. Peter Huber a cím kapcsán pontos áttekintést ad a szó eredetéről, előfordulásáról a német nyelvű állattani szakirodalomban (A. Brehm, A. Nehring, J. B. Adrian), a *Bibliában*, a 19. és 20. századi szépirodalomban és a köznyelvben. Arra a megállapításra jut, hogy az eredetileg eurázsiai sztyeppéken élő *canis lupus campestris*, illetve *cubanensis* metaforikus értelemben már a 20. század elején az orosz sztyeppékről érkező csapatokra utalt Kelet-Poroszország orosz megszállásakor, majd ezt követően a félelmetes, vad és barbár, a nyugat-európai kultúrától különböző, idegen kultúrát képviselő orosz emberre vonatkozott. „Miként az »orosz Steppenwolf« Dosztojevszkij szerint Európa kultúráját és intellektualizmusát kellett, hogy integrálja, úgy Hesse Steppenwolfja az orosz gondolkodásban gyökerező őskeresztény közösségi érzékre igyekszik szert tenni.”⁷ Huber óvatos feltételezése szerint Hesse a címben és regénye főhősében az ideges „társadalmi kártevő” orosz Steppenwolf jelképet a művészi kreativitással és zsenialitással egészíti ki, és beépíti saját – nyugati – Steppenwolf-képébe. Az igaz, hogy Hesse

⁵ A nemzetközi és magyar Hesse-recepcióhoz vö. Jürgen Below: *Hermann Hesse Bibliographie. Sekundärliteratur 1899–2007*, 5 Bde., Berlin – New York, de Gruyter, 2007, hermann-hesse-sekundaerschrifttum.de; Horváth Géza – Csősz Róbert: *Magyar Hermann Hesse-bibliográfia*, Budapest, Gondolat, 2004.

⁶ Hugo Ball: *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, 182.

⁷ Peter Huber: Zu Herkunft und Bedeutung des Begriffs „Steppenwolf” bis zu Hermann Hesses Roman, *Hermann-Hesse-Jahrbuch* 9 (2017), 45–52, itt 49.

1919 és 1921 között, az általános európai kultúrpeszimizmus idején, több tanulmányt is írt Dosztojevszkijről a nyugati kultúra hanyatlása, a Nyugat alkonya kapcsán, melyekben pl. a kaotikus, ösztönös és vad, egyúttal érzékeny és kiszámíthatatlan Karamazovokat állítja szembe a kiüresedett nyugati ember intellektualizmusával: ezt a kettősséget a regényben azonban nehéz volna kimutatni. A (távol-)keleti (indiai) és nyugati (fausti) felfogás az énről és a személyiségről megjelenik ugyan a szövegben, de ez messze túlmutat Huber az orosz és nyugat-európai Steppenwolf-szimbólumról alkotott felfogásán. Helytállóbb lenne azt feltételezni, hogy Hesse *Steppenwolf*-jában a *Steppe* előtag tágabb értelemben a nem (nap)nyugati, hanem Hesse kifejezésével élve az „ázsiai” kultúrára és mentalitásra utal.⁸ Mint látni fogjuk, a Steppenwolf különböző szemszögből – egyes szöveghelyek más-más kontextusba helyezett ismétlésével (*Wiederholungsstruktur*) – mozaikszerűen összeállított portréja árnyaltabban ábrázolja a Steppenwolf-jelenséget és Harry Hallert mint Steppenwolfot.⁹ A befogadó szempontjából kétségtelenül fontos az asszociáció a metaforikus címre: semmiképpen nem európai vagy amerikai, hanem keleti, ázsiai, magányos és vad ragadozó képzetét kelti – a zoológiai meghatározásnak és besorolásnak semmi jelentősége és szerepe nincs a szövegvilágban.¹⁰

⁸ Vö. Hermann Hesse: Gondolatok Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című művéről, ford. Szlukovényi Katalin, in Hermann Hesse: *Pillantás a káoszba*, ford. Ács Edina, Bella Tamás et al., Budapest, Cartaphilus, 2005, 7–17; A Karamazov testvérek, *avagy Európa alkonya*, ford. Szlukovényi Katalin, in uo., 19–40; *Dosztojevszkij*, ford. Wittman László, in uo., 41–45; Horváth Géza: „Blick ins Chaos” – Myschkin und Karamazow oder der Untergang Europas. Dostojewski in Hermann Hesses zwei Essays, in Gyöngyösi Mária et al.: *Ad vitam aeternam. Tanulmánykötet Nagy István 70. születésnapjára*, Budapest, ELTE Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2017, 114–122.

⁹ A DWDS a *Steppenwolf* címszónál csak Hesse regényére, illetve az amerikai Steppenwolf zenekar *Born to Be Wild* című számára vonatkozó adatokat közöl. A Grimm-féle *Deutsches Wörterbuch* pedig igen rövid szócikkben a Steppenwolfot a *canis latrans*-sal (kojot, prérifarkas) azonosítja. A Halász–Földes–Uzonyi-féle *Német–magyar nagyszótár* szerint a Steppenwolf ugyancsak *canis latrans*, ami viszont – a szótár szerint – prérikutyát (sic!) jelent. A prérikutyának (*canomys*) viszont semmi köze sem a prérifarkashoz, sem egyéb farkashoz (*canis lupus*).

¹⁰ Fordítói megjegyzés: a regény fordítása közben nem csekély fejtörést okozott a cím magyarítása. Világos volt számomra, hogy – elsősorban – nem a zoológiai megfeleltetés a fontos, mindazonáltal utánanéztem, létezik-e egyáltalán *Steppenwolf* alfaj. A főszövegben említett szótárokon és szakkönyveken túl kutakodva kiderült, hogy a (szürke) farkas (*canis lupus*) alfajaként létezik egy *canis lupus campestris* alfaj, melyet Huber is említ cikkében, és magyarul *sztyeppe-i farkasnak* vagy *kaszpi farkasnak* hívnak. A latin német megfelelője *Steppenwolf* vagy *Kaspischer Wolf* vagy *Kaukasischer Wolf*. A *sztyeppe-i farkas* vagy *kaszpi farkas* terminusokat regénycímként lehetetlen lett volna használni. A regényben szerepel egy vers, ami abból a *Krisis. Ein Stück Tagebuch* című ciklusból származik, melyet Hesse párhuzamos a regénnyel 1925/26 telén írt, és amely két folyóiratban közölt megjelenés után 1928 áprilisában a berlini S. Fischer kiadónál jelent meg kis (1050) példányszámban. Ebből a ciklusból Hesse kettőt felvett a regénybe: a *Steppenwolf* és a *Die Unsterblichen* címűeket. Az előbbi lefordította Szabó Lőrinc *Réti farkas* és Vidor Miklós is *Pusztai farkas* címmel. A *réti farkas*, *nádi farkas*, *toportyánféreg*, *csikasz*, *farkassakál* a kutyafélék

A MŰFAJ / FORMA

A könyvkritikák és a szakirodalom többnyire regényként említik *A pusztai farkast*, mint az 1922-ben megjelent *Sziddhártha* című művet, melyet az alcímben Hesse *indiai költeménynek* (*Indische Dichtung*) nevez, vagy az 1930-ban megjelent *Narziss és Goldmund* című gigantikus elbeszélést – ez ugyancsak Hesse műfaji megjelölése. Hesse általában nem használja írásaira a regény megjelölést, mert ahogyan *Eine Arbeitsnacht* (*Egy munkás éjszaka*) című feljegyzésében írja 1927-ben, ezek az írások nem regények, hanem lelki életrajzok vagy lélekrajzok (*Seelenbiographien*), többszólamú monológok (*mehrstimmige Monologe*), egyetlen – mitikus – alak újabb és újabb inkarnációi:

Egy költemény abban a pillanatban kezd életre kelni, amikor egy alak láthatóvá válik számomra, aki egy ideig élményem, gondolataim, problémáim jelképévé és hordozójává válhat. Ennek a mitikus személynek (Peter Camenzind, Knulp, Demian, Sziddhártha, Harry Haller stb.) a megjelenése az a teremtmény pillanat, amelyből minden keletkezik. Szinte minden prózaköltemény, amit írtam, lélekrajz, egyik sem történetekről, bonyodalmakról és feszültségekről szól, hanem alapjában véve monológ, melyben egyetlen személyt, épp ama mitikus alakot szemlélem a világhoz és saját énjéhez való viszonylataiban. Ezeket a költeményeket „regényeknek” nevezik. Valójában egyáltalán nem regények, oly kevésbé, mint ahogy ifjúkorom óta szent előképeik, például Novalis *Heinrich von Ofterdingen*je vagy Hölderlin *Hyperion*ja sem regények.¹¹

Nem hagyható figyelmen kívül, hogy Hesse ezeket a sorokat öngazolásként, a kétezere éves keresztény, az ezeréves német és az örökérvényű emberi kultúra védelmében írja akkor, amikor a hagyományos értelemben vett költészet, költemény (*Dichtung*) és romantika (*Romantik*) kifejezések szitokszónak, az olyan szerzők pedig, mint Novalis, Hölderlin, Brentano, Mörike, Beethoven, Schubert, Hugo Wolf vagy akár Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche, Schuhmann vagy Stifter

családjába tartozó faj, az *aranyakál* (*canis aureus*) köznyelvi változatai, Vö. Heltai Miklós – Szűcs Eleonóra – Lanszki József: *Sakál vagy Róka?*, vadasz.info.hu/tudomany/sakalelterjedes.pdf (Letöltés: 2020. október 22.). *Pusztai farkas* zoológiai értelemben nem létezik. A regény a verset Szabó Lőrinc fordításában közli, de a címben és a szövegben a *pusztai farkas* mint értelmező fordítási megoldás mellett döntöttem, egyrészt azért, mert a német regénycím sem zoológiai besorolásra utal, másrészt azért, mert a *pusztai* jelző általánosabb, mint a sokkal pozitívabb asszociációkat keltő *régi* vagy a még inkább helyhez – vízhez – kötött *nádi* jelző.

¹¹ Hermann Hesse: *Eine Arbeitsnacht*, in Hermann Hesse: *Sämtliche Werke 12, Autobiographische Schriften II. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Gedenkblätter und Rundbriefe*, hg. von Volker Michels, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, 123–127, itt 123–124.

– legalábbis Hesse szerint – divatjamúlt, túlhaladott szerzőknek számítanak a legújabb, aktuális korszellem számára. Ezt a gondolatot *A pusztai farkas* kiadójának előszava is hangsúlyozza: „egy olyan kifejezésről van szó, amely látható eseményekbe öltöztetett, mélyen átélt lelki folyamatokat jelenít meg.”¹²

Thomas Mann 1937. július 2-án, Hesse hatvanadik születésnapján laudációt közöl a *Neue Zürcher Zeitung* reggeli kiadásában. Hesse prózai írásait több helyen ő is költeményeknek (*Dichtung*) vagy prózakölteményeknek (*Prosadichtung*) nevezi, a *Der Steppenwolf* kapcsán azonban regényt említ, és hangsúlyozza újszerűségét, kísérleti jellegét: „És szükséges-e említenünk, hogy *A pusztai farkas* olyan regény, amely kísérleti merészségét tekintve nem marad el az *Ulysses* vagy a *Les Faux-monnayers* mögött?”¹³

A CSELEKMÉNYSTRUKTÚRA FUNKCIÓI ÉS AZ „EMBERRE VÁLÁS” FOKOZATAI HESSE SZÖVEGEIBEN

Hesse írásaiban, különösen expresszionista korszakával kezdődően, az I. világháborútól az 1920-as évek második feléig, majd az életmű végéig, melyet gyakorlatilag az utolsó nagyregény, *Az üveggyöngyjáték* (1943) már lezár, a cselekménystruktúrát bizonyos funkciók alakítják, melyek meghatározzák a protagonisták Goethe fejlődéelméletével párhuzamokat felmutató, háromlépcsős fejlődésmáját. Hesse ezt legmarkánsabban az *Egy kis teológia*¹⁴ (1932) című esszéjében fejtette ki.¹⁵

A cselekménystruktúra funkciói:

bipolaritás,

körfogat vagy spirális mozgás,

¹² Hermann Hesse: *A pusztai farkas*, ford. Horváth Géza, Budapest, Helikon, 2015, 24.

¹³ Hermann Hesse – Thomas Mann: „*Kedves és Tisztelt Barátom*”. *Hermann Hesse és Thomas Mann levelezése*, ford. Csósz Róbert, Horváth Géza et al., Budapest, Cartaphilus, 2006, 156. Volker Michels szerint Mannt a regény monológyszerű egysíkúságának megszakításai Joyce *Ulysses*-ének technikájára emlékeztetik. Joyce regényének első német fordítása 1927-ben jelent meg, abban az évben, amikor a *Der Steppenwolf*. Vö. Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*, in Hermann Hesse: *Sämtliche Werke 4, Die Romane*, hg. von Volker Michels, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, 599.

¹⁴ Hermann Hesse: *Egy kis teológia*, ford. Szaszovszky József, in Hesse: *Pillantás a káoszba*, 185–205. A tanulmány kéziratosa címe eredetileg *Vernunft und Frömmigkeit* (Ész és jámborság) volt, és 1947-ben *Stufen der Menschwerdung* (Az emberré válás lépcsőfokai) címmel is megjelent. Részletesebben lásd jelen kötet *A goethei fejlődélmélet továbbélése Hermann Hesse életművében* című tanulmányát.

¹⁵ Vö. Horváth Géza: *A goethei fejlődélmélet továbbélése Hermann Hesse életművében*, in Horváth Géza: *A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból*, Budapest, Gondolat, 2007, 151–161; részletesebben németül Horváth Géza: Hermann Hesse: *Siddhartha*. Auf der Suche nach der Einheit, in Horváth Géza: *Wege der deutschen Innerlichkeit*, 71–105.

Egység,
 a protagonista mint *kiválasztott*,
 a protagonista útját irányító *lélekvezetők*.

A fejlődés mozgatórugójaként működő polarításban egymást vonzó és taszító erők munkálkodnak. A legnagyobb és legátfogóbb ellentétpár: a *szellem* és a *természet*. Ehhez számos alárendelhető ellentétpár tartozik, mint a fény és a sötétség, Isten és *Magna mater*, nap és hold, férfi és nő, a változatlan lét (*Sein*) és az örökös változás, „levés” (*Werden*). Az ellentétek csírájukban magukban hordozzák ellenpólusukat, mint Hesse egyik kedvelt kínai szimbólumában, a körbe foglalt Jin és a Jang ábrában. A mozgás a dialektikus tézis–antitézis–szintézis sémája szerint valósul meg. Az ellentétek egyre magasabb szinten szintézisben oldódnak fel és szüntetik meg egymást. A szintézis létrejöttének pillanatában azonban máris megjelenik egy magasabb szinten a kettősség. A mozgás a természet körforgását követi: kezdet, születés, felemelkedés (tavasz) – csúcspont (nyár) – hanyatlás (ősz) – vég, halál (tél), ami nem megsemmisülés, mert magában hordozza az újrakezdést, az újjászületést. A kör nem jelenthetne fejlődést, mert a kiindulópont önmagába tér vissza, ezért a mozgás és fejlődés vertikálisan alulról felfelé, a végtelenbe spirális alakban, illetve – mint pl. *Az üveggyöngyjáték* című regényben – horizontálisan is a perifériáról a centrum felé törekszik. A cél a pólusok végleges megszüntetését jelentő, újra elnyert Egységben van, ami nem az Ős-egy, hanem a teremtet világ – (látszat)valóság – duális rendszere után újra meglett osztatlan Egész. Hesse protagonistái többnyire kiválasztottak, *outsiderek*, akik póteszközök – alkohol, nemiség, művészet – tév- és kerülőútjain keresik az igazi Egységet és Egészt. Fejlődésüket lélekvezetők egyengetik, akik elérték az emberré válás harmadik, legmagasabb fokát, és újra meglették az osztatlan Egyet, és akik Haller számára imaginárius-szellemi példaképül szolgálnak.

Haller, a skizofrén *outsider*, először egy professzornál tett látogatása során találkozik Goethe, a polgári ízlésnek megfelelő szelíd, klasszicista metszetével, amely mélységesen felháborítja. Részben ez az élmény motiválja későbbi Goethe-álmát, melyben az immár bölcs, öreg titkostanácsos, az eleinte éretlen és értetlen Haller számára holt, beporosodott muzeális darabként jelenik meg, bár közben eszébe ötlük Goethe mesteri költeménye, a *Dämmerung senkte sich von oben* (*Félhomály ereszkedett alá a magasból*), és ettől elbizonytalanodik. Goethe ebben az álomban Hallert a nőiesség és a bűn veszélyes címerállataként megjelenő skorpió felidézésével mintegy bevezeti az érzékiség szférájába, vagyis a szellemi léttől megcsömörlött Hallert egy új életszakaszba kíséri, amelyben Pablo-Mozart, Maria és főképp Hermine lesznek a lélekvezetői. Miután Haller

életének ezt a részét is „végigéli”, korábbi lélekvezetői kiléphetnek életéből. Hal-
lernek ezután a *Mágikus színház*ban a halhatatlanok hívják fel a figyelmét a
humor szerepére, amellyel az élet elviselhetővé válik.¹⁶

A fejlődés Hesse szerint három-, néglépcsős emberré válás (*Menschwerdung*).
Első lépcsőfoka a gyermeki ártatlanság – tudattalan – paradicsomi állapota.
A második fokon, amit nem ér el mindenki, az ember tudatára ébred, és a bűn
állapotába kerül, melyben társadalmi konvenciók: erkölcsi, kulturális, vallási
normák uralkodnak. Az ember rájön, hogy a törvények abszolút értelemben
teljesíthetetlenek, ezért vagy elbukik és elpusztul, „vagy felfedezi az erkölcsön és
társadalmi törvényeken túli »szellem harmadik birodalmát«, amelynek a »meg-
világosodás«, a művészi ihletettség pillanataiban, az úgynevezett »mágikus
pillanatokban« részévé válhat.¹⁷ Ez a valódi világ Hesse számára a halhatatlanok
örök, igazi (*wahre Welt*) világához képest látszólagos világ (*Scheinwelt*). Egy
negyedik, imaginárius fokozatot képeznek a halhatatlanok. Ezt a fejlődést Hesse
a *Lépcsőfokok* (*Stufen*, 1941) című versében így összegezi:

Ahogy a virág hervad, s az ifjúkor
Öregségbe hajlik, úgy eszmél, éled
S virágzik bölcsesség, erény mindenkor,
Ám nem tarthat örökké, megszűnik végül.
Légy hát kész, szívünk, ha szólít az élet,
Ha búcsúra hív, és újrakezdés sejlik,
Hogy bátran, gyász és szomorúság nélkül
Más, új kötöttségnek adja át magát.
Mert minden kezdetben varázslat rejlik,
Mely oltalmaz, segít egy életen át.

Derűsen lépünk térből térbe át,
Egyhez se ragaszkodjunk, mint hazánkhoz,
A világszellem nem köt, nem korlátoz,
Fokról fokra emel és tágít tovább.
Alig lett hű otthonunk egy életkör,
Fáradtság fenyeget, ernyedtség és kór,
Csak, ki kész, s mindig újra kezdetre tör,
Szabadulhat a bénító szokástól.
Talán még halálunk órájában is

¹⁶ Horváth Géza: *A tudat zsákutcája*, 155.

¹⁷ Uo., 161.

Új terek felé bocsát minket frissen,
Az élet hívása nem szűnik sosem...
Rajta, hát, búcsúzz, s támadj fel újra, szív!¹⁸

A SZÖVEG SZERKEZETE *A PUSZTAI FARKAS*BAN

Az eleje és vége felé is nyitott szöveg három részből áll. Az első rész *A feljegyzések közreadójának előszava*, a második *Harry Haller feljegyzései*, és ebben található a harmadik, *A pusztai farkas traktátusa*. A narrációs technika révén három nézőpontból áll össze a pusztai farkas portréja. A feljegyzések közreadója egy átlagos polgárember, aki külső, szubjektív szemlélőként tudósít az idegenről, aki nagynénje házában bérel néhány szobát. Eleinte ellenszenvesnek, de rövid és felületes ismeretségük után egyre rokonszenvesebbnek találja a külön, magányos és beteg albérlőt, aki ráhagyja feljegyzéseit, hogy cselekedjen vele belátása szerint. A férfi azért közli őket, mert véleménye szerint „kordokumentumról van szó, Haller lelkibetegsége ugyanis [...] a kor betegségét [tükrözi], Haller nemzedékének neurózisát [...]. A feljegyzések [...] olyan kísérletet jelentenek, amely a kor súlyos betegségét [...] megpróbálja leküzdeni, úgy, hogy magát a kórt választja az ábrázolás tárgyául. Szó szerint pokoljárásról, egy elborult lelkiség káoszán át vezető pokoljárásról tanúskodik.”¹⁹

Az előszóból megtudhatjuk, hogy Haller a gyermeki akarat megtörésére irányuló, szigorú neveltetésének következtében önmaga ellen fordult, innen eredeztethető elszigetelődése, halálos kétségbeesése és öngyűlölete. Ebben az értelemben keresztény és mártír volt. Kiderül továbbá, hogy rendszertelen, önpusztító életet él, klasszikus német (Goethe, Jean Paul, Novalis, Lichtenberg stb.) és orosz (Dosztojevszkij) szerzőket tanulmányoz, iszik, dohányzik, és gyermeki odaadással ragaszkodik a békés és tiszta kispolgári légkörhöz. Szenvedésének oka pedig – kora általános neurózisát példázva – az, hogy két kor, két kultúra és vallás között őrlődik, amittől nemzedékekkel korábban már Nietzsche is szenvedett.²⁰ A szöveg nem tér ki ugyan a két kor közötti különbségekre, de nyilván a századforduló (*fin de siècle*) általános kultúrpezzimizmusára és a modernizmusra utal. Ez a korszak vízválasztót jelentett a monarchikus és a

¹⁸ Hermann Hesse: Lépcsők, in Hermann Hesse: *Örök változás*, ford. Horváth Géza, Budapest, Helikon, 2015, 92–93.

¹⁹ Hesse: *A pusztai farkas*, 25–26.

²⁰ Nietzsche Hessére gyakorolt hatásáról vö. V. Szabó László: *Der Einfluss Friedrich Nietzsches auf Hermann Hesse: Formen des Nihilismus und seiner Überwindung bei Nietzsche und Hesse*, Wien, Praesens, 2007.

világháborút követő köztársasági államforma, a konzervatív keresztény és ateista, liberális világszemlélet, a hagyományokban gyökerező, civilizálatlanabb és a tudomány rohamos fejlődése folytán modern életvitel és -ritmus, valamint a művészeti – az akadémizmus és az avantgárd (főleg az újjászületést hirdető szecesszió) – irányzatok között. A modernizáció hatását Walter Benjamin igen szemléletesen fogalmazza meg: „Az a generáció, amelyik még lóvasúton járt iskolába, [a háború után] a szabad ég alatt olyan tájban találta magát, melyben semmi nem maradt változatlan, csak a felhők, és alattuk romboló áradatok és robbanások erőterében az apró, törékeny emberi test.”²¹

Harry Haller feljegyzései. Csak örülteknek: a szöveg mintegy háromnegyedét kitevő része önmarcangoló önvallomás, *confessio*. Az első nap eseményeit követően a szövegbe bekerül *A pusztai farkas traktátusa*. A *Csak örülteknek* egy látszólag objektív értekezés a pusztai farkas jelenségéről és konkrétan Harry Hallerről. A traktátus meseszerűn kezdődik: „Élt egyszer valaki, akinek Harry volt a neve, és akit pusztai farkasnak hívtak.”²² Az értekezés ráadásul rossz minőségű vásári füzetesregény, ponyva,²³ tehát nem „tudományos” igényű munka, ráadásul nem szól akárkinek és akárkihez, egyedül Hallerhez. A szöveg ennek ellenére mindentudó szerepében értekezik, a többes szám első személyben – „mi” – pedig arra enged következtetni, hogy az írás a mágikus színház imaginárius, illetve halhatatlan szerzőitől származik, maga a füzet azonban kézzel fogható, valóságos. A pusztai farkas az általa gyűlölt polgári világban él ugyan, de már eljutott a fejlődés második lépcsőfokára, ahol az öngyilkosság gondolatáig fokozott büntudattól, „az egyénné válás büntudatától”²⁴ és öngyűlölettel hajtva vergődik ember és állat között, és kívánczik vissza az Anyához, Istenhez, a kezdetekhez, mert két végletes pólus között hanykódik: vajon a természet (Ősanya) kudarcba fulladt, kegyetlen kísérleteként világra jött szörnyszülöttje és/vagy az isteni szellem halhatatlanságra hivatott gyermeke-e? Hasonlít a művészhez, aki ihletett pillanatokban – a fel-felvillanó arany nyom vízióiban – részesévé válik a valóságon túli abszolút világ – a fejlődés harmadik fokozata

²¹ A Benjamin-idézet Delabar után in Walter Delabar: Von der Radiomusik des Lebens: Hermann Hesses literarische Verarbeitung des gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses. Zum Steppenwolf, in Andreas Solbach (Hg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kultrwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, 256–270, itt 257. Delabar ebben a tanulmányában nem a szövegvilág instrukcióit követi és értelmezi ezen belül annak funkcióját. Hesse civilizációkritikáját és a modernizmus technikai vívmányait (film, rádió, nagyvárosi világi és félvilági élet) a modernizmus általános jellemzői alapján „kivülről” kritizálja. Nem veszi figyelembe, hogy a külvilág valósága csak szcenárium a lélekábrázoláshoz.

²² Hesse: *A pusztai farkas*, 46.

²³ Az 1927-es első német kiadásban a traktátus sárga borítású, fűzött füzetként szerepel a főszövegben.

²⁴ Hesse: *A pusztai farkas*, 54.

– csodájának, és ez nemcsak számára jelent átmeneti gyógyírt és reményt, de mindazoknak, akiknek ezt az élményt képes átadni:

És ezek a háborgó életű emberek a boldogság ritka pillanataiban néha olyan fölfokozott, csodálatos élményekben részesülnek, a mulandó boldogság árja oly káprázatosan és oly magasra szökik a szenvedés tengere fölé, hogy a felvillanó boldogság szétárad, másokat is megérint és megigéz. Így születnek a szenvedés tengere fölé csapó drága, illanó boldogságárban azok a műrekek, melyekben a társtalan, szenvedő ember egy-egy pillanatra oly magasra száll saját sorsa fölé, hogy boldogsága csillagként sugárzik, és akit beragyog, az öröknek és saját vágyálmának látja.²⁵

Mint öngyilkos, nem az életben, hanem a halálban látja a megváltást, a polgár kiegyensúlyozott, végleteket elkerülő középutas életét éli ugyan, de látja és ugyanúgy el tudja fogadni az énjét feladó, föltétlen – törvényen kívüli – odaadás-sal élő, ellentétes embertípust: a *szentet*, a szellem mártírját és a *kéjencet*, az ösztön mártírját, aki valamely isteni sugallat hatására képes az érzéki szférából ellentétébe átlépni, mint Szent Ágoston vagy Assisi Szent Ferenc.²⁶ A gúzsba kötött, lángelméjű boldogtalan pusztai farkas számára a humor jelent megváltást vagy legalábbis lehetőséget, hogy elinduljon/eljusson a fejlődés harmadik szférájába: „Egyedül a humor [...] képes prizmáinak sugaraival beragyogni és egye-síteni az emberi lét mindahány tartományát.”²⁷ Önismeret, „tükör” segítségével a mágikus színházban megszabadulhat a nyugati kultúra egységesnek vagy kettéhasadtnak vélt személyiségének tévhitétől is, mert a fausti ember kettős lelke is fikció csupán:

²⁵ Uo., 50.

²⁶ Hesse 1904-ben a berlini Schuster & Loeffler Verlag *Die Dichtung* sorozata számára a kiadó felkérésére ír egy rövid életrajzt a szentről, melyben számára „nem az intézményesített rendet alapító férfiú fontos Ferenc alakjában, akit szinte agyonnyom az egyre növekvő és gyarapodó rend terhe, és ezért a magányt keresi, hanem épp a hiú világi forgatagtól megcsömörlött és a világi élettől elforduló, önmaga útját kereső és járó, önmaga célját megtaláló, igaz és őszinte, műveletlen, vagyis »természetes« ember, aki nem rebellis lázadó, mint a legtöbb eretnek, és nem életművével, hanem szerény, alázatos, mindazonáltal derűs életével mint tökéletes műalkotással hatott. Az outsider Ferenc, az aszketikus szent, a szegények és elesettek vigasztalója és oltalmazója egyúttal tökéletes művész is Hesse számára. És megint csak nem pusztán mint *joculator Dei*, Isten dalnoka és trubadúrja, a *Naphimnusz* költője, aki az elsők között szerzett anyanyelvén szerelmes himnusz Istent dicsőítésére Istent teremtményeiről Istent teremtményeinek, hanem mint az új művészet, a reneszánsz előhírnöke és ihletője is hatalmas művet hozott létre.” Horváth Géza: Assisi Ferenc – Isten dalnoka, in Hermann Hesse: *Assisi Ferenc*, ford. Horváth Géza, Budapest, Helikon, 2012, 85–92, itt 90.

²⁷ Hesse: *A pusztai farkas*, 61–62.

Az én lelkemben két lélek tanyáz,
 S az egyik és a másik válni vágyik:
 Az egyiket szilaj szerelmi láz
 Tapasztja minden ízzel a világhoz;
 A másik a porral vadul csatáz
 S fölszárnyal az ősök honához.²⁸

A traktátus a nyugati ember énközpontú világszemléletével szembeállítja a keleti – indiai – eposzok világát, melyben az egységes személy – egy-egy felöltött szerep vagy maszk (*Person*) helyett –végtelen inkarnációs sorokból áll, és sokrétű lélekábrázolást nyújt. Ebben az értelemben Faust, Mefisztó vagy Wagner egyetlen „személyfölötti egység”²⁹ inkarnációi, hasonlóan a Karamazovok: az apa, Dmitrij, Ivan, Aljosa és Szmergyakov alakjaihoz. Az ember tehát egyetlen testből és számtalan léleknyalábból álló egység, átmenet természet és szellem között: „A szellem felé, Isten felé hajtja legbensőbb rendeltetése – vissza a természethez, az Anyához pedig leghőbb vágya húzza; e két hatalom között lebeg élete reszkető félelemben.”³⁰ Az igazi emberek (halhatatlanok) elérik az emberré válás harmadik fokát. Többek között Buddha is bejárta ezt az utat: „Minden születés elszakadás a Mindenségtől, elhatárolódás, elkülönülés Istentől, gyötrelmes megújulás. És akkor térsz vissza a Mindenségbe, akkor szűnik meg a gyötrelmes egyénné válás, akkor válik az ember Istenné, amikor annyira kitágította a lelkét, hogy át tudja ölelni a Mindenséget.”³¹

A traktátus után folytatódik a második rész, Haller önvallomása. Ez a rész már a traktátus ismeretében a polgári világgal való szakításról (gyászmenet és temetőjelenet, látogatás a professzoréknál) az érzéki világ – a lélekvezetők: Hermine, Maria, Pablo segítségével a tánc, testi szerelem, tudatmódosító szerek – megtapasztalásáról, az álarcosbálról (a személyiség tetszőleges cseréje) és a mágikus színházról, a lélek káoszával és újrendezésének lehetőségéről, a halhatatlanokkal való találkozás imaginárius világaról tudósít.

²⁸ Johann Wolfgang Goethe: *Faust*, ford. Sárközi György, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1956, 46.

²⁹ Hesse: *A pusztai farkas*, 67.

³⁰ Uo., 69.

³¹ Uo., 72. Hesse három évig dolgozott az 1922-ben megjelent pszeudo-Buddha életrajzon, melyben Sziddhártha is ugyanezen a hármas úton jár az alacsonyabb – emberi – szellemi világból elindulva, az érzékiségben és világi életben megcsömörlésig tobzódva a szellem / lélek (*Geist*) magasabb szférájáig, a megvilágosodásig. Vö. Horváth: *Wege der deutschen Innerlichkeit*, 71–105.

A SZÖVEGVILÁGVILÁG SZERKEZETE ÉS HALLER FEJLŐDÉSTÖRTÉNETE *A PUSZTAI FARKASBAN*

A szövegvilág Haller fejlődéstörténetével valamivel árnyaltabb szerkezetű, mint a szöveg felépítése: három plusz egy részre tagozódik:

ÉLET (*dasein*) – ún. valódi világ = látszatvilág: változó, álom

HALÁL / POKOL – álarcosbál: ún. valódi világ + képi = igazi világ

MEGTISZTULÁS / PURGATÓRIUM – mágikus színház: képi világ = igazi világ

ÉLET (*sein*) / ÖRÖKKÉVALÓSÁG – ún. képi világ = igazi világ, időtlen, lehetőség

Az első rész a polgári világ, az emberi szellem, az én, a személyiség (*Persönlichkeit*), a társadalmi szerepjátások tudatos szférája és a természet, az érzéki-ösztönös világ szférája, melyben a legtöbb ember a hessei fejlődés első fokán áll. Néhány kivétel, mint a pusztai farkas és lélekvezetője, Hermine már elérte az emberré válás második fokát, ők álmaikban sejtik a valódi képek mögött rejlő igazi ősképet: „Persze tudom, hogy az *én* Üdvözítő- vagy Szent Ferenc-képemet is csak ember alkotta, és nem hatol le az ősképig”,³² magyarázza Hermine Hallernek. Az örökkévalóságról pedig ezt mondja:

[...] nem a hírnév a fontos [...]. Az a lényeg, amit én örökkévalóságnak nevezek, és amit a hívő Isten országának hív [...] az örökkévalóság, az igazak hona. Ott él Mozart zenéje, ott élnek költőóriásaid versei, a csodatévő, mártírhalt halt s az embereknek példával szolgáló szentek. Az örökkévalóságban él minden igazi tett képe, igazi érzés ereje [...]. Az örökkévalóság nem ismer utókort, csak jelenet.³³

„[A] városba, a nyáj közé tévedt pusztai farkas”³⁴ Herminével történő találkozásáig neveltetésénél és életformájánál fogva a szellem embereként, a világtól elvonuló tudós emberként élt. A (kis)polgári világgal való szakítását részben a traktátus készíti elő, majd csatlakozása a gyászoló tömeghez. Az ismeretlen temetését Haller az egész nyugati kultúra halálaként éli meg:

Temető az egész kultúránk, itt nyugszik Jézus Krisztus, Szókratész, Mozart, Haydn, Dante és Goethe – csupa halott név rozsdás bádoglemezen, és ha legalább egyetlen egy őszinte, komoly szót tudna bárki is szólni a gyász és elkeseredés hangján erről a pusztuló világról, de senki sem képes rá, mindenki csak zavart vigyorral ácsorog a sír szélén.³⁵

³² Hesse: *A pusztai farkas*, 112.

³³ Uo., 169.

³⁴ Uo., 20.

³⁵ Uo., 86.

A végleges szakítást a professzoréknál tett látogatás jelenti, ahol felháborodva az idealizált szalon-Goethe-ábrázoláson Haller lerántja magáról a tudós humanista álarcát, és közli, hogy skizofrén.³⁶ Ezután találkozik Herminével, aki a járatlan kisfiút bevezeti az érzéki és a gyakorlatias világba. Erre utal Haller keresztneve – Harry – is. Ebben az életszakaszban elkezdődik egy új stádium Harry életében: fokozatosan beletanul és alámerül az élet számára eddig ismeretlen érzéki-ösztönös világába: megtanul táncolni, Maria bevezeti a szexualitás gyönyöreibe, lassanként átadja magát a modern, érzéki zenének, melyet korábbi életszakaszában undorodva utasított el a klasszikus és halhatatlan szellemi zenével szemben, amit elsősorban Mozart, Händel, Bach jelentett számára. A dzsessz a hanyatlás zenéje ugyan, de egyúttal új kezdet is: „a dzsessznek ráadásul előnyére vált végtelen őszintesége, kedves, tiszta primitívsége, vidám, gyermeki derűje. Néger és amerikai jellege minden erejével együtt kisfiúsan üdének, gyermekinek tűnt nekünk, európaiaknak.”³⁷

Az álarcosbál átmenetet jelent a valódi világ és a mágikus színház imaginárius világa között. Miután Haller búcsút mond régi életének, beül még egyszer a kocsmájába, és elmegy a moziba, az álarcosbálon unottan vár Herminére, táncol Mariával, miközben személyisége lassan feloldódik a tömegmáorban, az öröm *unio mysticájában*. Menni készül, amikor meghívást kap a mélyben – pincében – lévő pokolba: Hermine itt vár rá *pierette*-nek öltözve. Hermafrodita varázsa megigézi Hallert, végül egygyé válnak a tánc örületében. A pokoljelenetben a pusztai farkas végleg megválnak személyiségétől, és ekkor Pablóval és Herminével feljebb mehet, és beléphet a mágikus színház purgatóriumába, ami feltárja előtte tudattalan lelki szférájának gazdag és képi világát. A mágikus színház vízióiban, az álom igazi világában Haller szembesül számtalan énjével. Itt rendezhetné és építhetné fel új személyiségét, vagy megszabadulva és megtisztulva mindegyiket magába fogadva, mindegyiken túllépve felemelkedhetne a halhatatlanok örök, időtlen világába. Ez azonban ekkor – még – nem sikerülhet neki, mert még mindig őrzi magában a valódi világ maradványát.

Haller fejlődésútját már előrevetíti feljegyzéseinek elején az a jelenet, amikor késő esti barangolásra indul az esős városban, és pusztai létén tűnődve az időnként fel-felvillanó „aranyló nyomról”, a „túlvilágra nyíló kapuról” (*Tür zum Jenseits*) ábrándozik, ami az isteni, a halhatatlanok, az „igazi szellemi” értékekre

³⁶ A „skizofrén” kifejezést Hesse nem orvosi értelemben használja, hanem eredeti jelentésében: σχιζειν, „hasít”, széthasít”, „szétszakít” és φρήν, „szellem, „lélek”, „lelkület”: azaz ketté- vagy széthasított lélek, szellem.

³⁷ Hesse: *A pusztai farkas*, 42.

emlékezteti, és kiragadja a hétköznapiak silányságából. Az óváros egyik negyedében a járda túloldalán megpillant egy ódon kőfalat. Balra tőle egy kápolna, jobbra egy régi ispotály. A falban lévő csúcsíves kapu valaha kolostorudvarra vezethetett. Közte és az utca túloldala között sáros úttest. Egy fénylő táblán hirtelen felirat villan fel, majd eltűnik. A sáros és mocskos út ellenére Haller átmegy a túloldalra, és ekkor megpillantja a feliratot: „Mágikus színház / Belépés nem akárkinek / – nem akárkinek.”³⁸ Ki akarja nyitni a kaput, de az zárva van. Egy darabig ácsorog a sárban, aztán átázott cipőben visszamegy a járdára. A járdára lépve újabb fénybetűket lát a csillogó aszfalton: „Csak örülteknek!”³⁹ A tiszta és biztonságos járda (*Bürgersteig!*) a (kis)polgári világot jelenti, amiről az aranynyom hívására Haller letér a sáros és mocskos úttestre. Ezen kell átgázolnia, hogy eljusson a „túlvilág kapujához”. A kietlen kőfaltól balra lévő kápolna a lélek, az ispotály pedig a test ápolására és gyógyítására utal.⁴⁰ A hajdani kolostor pedig, ami összeköti a templomot és az ispotályt az elszigetelt, meditatív élet színtere, ami ugyancsak a magasabb lelki/szellemi szférába vezető utat jelöli.⁴¹

³⁸ Uo., 36.

³⁹ Uo. A németben „Nur für Verrückte” szerepel, ráadásul a villogó fénybetűket imitálva elválasztva: „Nur – – für – – Ver – – rückte!” Hesse: *Der Steppenwolf*, 34. A „verrücken” ige konkrét jelentése: egy helyről elmozdít valamit valamilyen irányba, *participium perfectum* alakja pedig átvitt értelemben azt jelenti: nem normális, attól eltérő, örült stb., vagyis Haller is azt hangsúlyozza, hogy eltávolodott a normális polgári világtól, miután elolvasta a traktátust: „Verrückt also mußte ich sein und weit abgerückt von »jedermann«, wenn jene Stimmen mich erreichten” Uo., 73. „Örült voltam tehát, messzire eltávolodtam »akárkiktől«, ha az a hang elért hozzám.” Hesse: *A pusztai farkas*, 80. (Kiemelés tőlem.)

⁴⁰ Ezt a jelenetet Györffy Miklós is említi, és úgy véli, hogy a kőfalban lévő kapu, melyet Haller addig nem látott soha, a pszichoanalitikus kezeléshez vezet: „A szürke kőfal [...] nem véletlenül húzódik egy kis templom és egy régi kórház között, és nem véletlenül nyílik rajta egyszer csak titokzatos kapu, amely addig nem látszott: a rajta keresztül megnyíló pszichoanalitikus kezelés arra hivatott, hogy betöltse a feladatát, amely régen a templomokra és a kórházakra hárult, és egyesítse, ami bennük kettéosztott: test és lélek kettősségét.” Györffy Miklós: *Polgárok és művészek. Metszet a XX. századi német prózából*, Budapest, Korona Nova, 1997, 165–166. A regényt többen vizsgálták a pszichoanalízis – elsősorban a jungi mélylélektani elmélet – alapján, vö. pl. Günter Baumann: *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs*, Rheinfelden, Schäuble, 1989; Nadine Mechadani: *Freuds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane „Demian”, „Siddhartha” und „Der Steppenwolf”*, Marburg, Tectum-Verlag, 2008; V. Szabó László: *Literatur und Psychologie: Hermann Hesse und Carl Gustav Jung*, in *Netz-Werk: II. Symposium der ungarischen Nachwuchsgermanisten*, Szeged, JATE, 1999, 41–57.

⁴¹ Röviden utalok itt arra, hogy a kolostor (*Narziss és Goldmund*), illetve *Az üveggyöngyjáték* hierarchikus, katolikus egyházi mintára felépített, kolostori-aszketikus berendezkedésű világi intézményrendszere is a szellemi szféra színtere. Hesse számtalan helyen hivatkozik egyik kedvenc költőjére, Novalisra. Nem kizárt, hogy többek között a *Heinrich von Ofterdingen* (1802) című regény struktúrája is hathatott *A pusztai farkas*ra. Heinrich az első rész (*A várakozás*) konkrét utazása után a regény második, töredékes részében (*A beteljesülés*) magasabb, transzcendens

A kapu azonban zárva van, vagyis Haller még nem elég érett, hogy beléphessen a „kolostorudvarra”, a mágikus színházba, majd onnan a halhatatlanok közé. Találkozása Herminével, belépése az ösztönös-érzéki világba jelenti az átkelést a sáros úttesten. Haller aszketikus, kispolgári, szellemi életszakaszától kezdve, a táncórákon, a Mariával töltött szerelmes éjszakákon, a táncmulatságokon és az álarcosbálon át vezet majd az út a mágikus színházig, ahol végül nem állja ki ugyan a halhatatlanok próbáját, de örök életre ítélik, és a remény, az újabb próba és lehetőség nyitva áll előtte, mert a szöveg ezzel a mondattal végződik: „Egyszer még jobban játszom a bábjátékot, egyszer még megtanulok kacagni. Pablo várt rám. Mozart várt rám.”⁴²

szférában folytatja útját, melynek első színtere „A kolostor, avagy Az előcsarnok”. Heinrich itt lép át a földi világból a sziderikus világ előcsarnokába. Novalist korai halála megakadályozta, hogy megírja a tervezett befejező részt (*A megdicsőülés* / „*Die Apotheose*”), melyben Heinrich egy magasabb szinten oda – haza – tért volna meg, ahonnan konkrét, földi élet- és költői útja elején elindult. Erre utal Cyane (neve jelentése: *Búzavirág*, utalás a keresett kék virágra!) szállóigévé vált válasza Heinrich kérdésére: „»Hová megyünk hát?« – »Mindig hazafelé.«” Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, ford. Márton László, Budapest, Helikon, 1985, 134.

⁴² Hesse: *A pusztai farkas*, 242.

A GOETHEI FEJLŐDÉSELMÉLET TOVÁBBÉLÉSE HERMANN HESSE ÉLETMŰVÉBEN



„Az összes német költő közül Goethe az, akinek a legtöbbet köszönhetem, aki a leginkább foglalkoztatott, gyötört, ösztönzött, követésre vagy ellentmondásra készítetett” – írja Hesse *Köszönet Goethének* című tanulmányában.¹

Hesse írt néhány tanulmányt és recenziót Goethéről, ezek *Dank an Goethe* címmel, Reso Karalaschwili, grúz Goethe- és Hesse-kutató esszéjével az Insel Verlag gondozásában 1975-ben a zsebkönyvsorozat 129. darabjaként önálló könyvként is megjelentek. A kötet többek között a következő írásokat tartalmazza: *Goethe levelezése* (1904), *Wilhelm Meister tanulóévei* (1911), A „*Wilhelm Meister színházi küldetése*” első változata (1911), *Goethe és Zelter levelezése* (1919), *Goethe házassága levelek tükrében* (1921), *Goethe és Bettina* (1924), *Goethe költeményeiről* (1932), valamint a Romain Rolland készítésére, az *Europe* című folyóirat számára írt *Köszönet Goethének* (1931/1932) és *Goethe és a nemzeti* (1949).

Goethe Hessére gyakorolt hatását azonban nem pusztán a Goethe-tanulmányok, recenziók és levélbeli közlemények alapján követhetjük nyomon, hanem számos közvetlen és közvetett reminiscenciával, illetve intertextuális kapcsolódási pontokon is, melyek Hesse szépírói munkásságában: költeményeiben és prózai írásaiban érhetők tetten. Ennél is fontosabbak azonban azok a mélyebben rejlő hatástartományok, melyek – még ha toposzszerűen is – a hessei szövegek struktúraformáló koncepciójának szellemi hátterét képezik.

A nagyobb lélegzetű Goethe-tanulmányok a kor mindenkori kulturális környezetét, illetve Hesse mindenkori szellemi felfogását tükrözik. A korai Wilhelm Meister-tanulmányban mindenekelőtt az európai kulturális örökség utolsó nagy korszakát, a 18. századot mutatja be, melynek kezdetét Defoe *Robinson Crusoe*-ja, a végét pedig Goethe *Wilhelm Meistere* fémjelzi. Ebben az időszakban a szellem az élet minden területén – a művészetben, a vallásban és a politikában is – végtelen magasságokat ért el, és az ember még nem degradálódott egy apró

¹ Hermann Hesse: *Köszönet Goethének*, ford. Bella Tamás, in uő: *Pillantás a káoszba*, ford. Ács Edina, Bella Tamás et al., Budapest, Cartaphilus, 2005, 161–178, itt 161.

részterület specialistájává. A *Wilhelm Meister* világa még képviselni tudta az emberi törvények által irányított, észszerű, a káosz veszélyét nem ismerő harmonikus életet, melyben a szeretet, főképpen a költő minden emberi lény iránt táplált szeretete és az ember művelődési képességébe vetett hite uralkodott.

A *Goethe és Bettina* című tanulmányban Hesse saját zsenifelfogásával összefüggésben Goethe géniuszát csodálja, aki számos veszélyeztetett sorsú, korán meghalt vagy megőrült lángelmével ellentétben – mint például Novalis, Hölderlin, Kleist vagy Nietzsche – képes volt kilábalni az önfeladás válságából, és bölccsé vált. Az öreg bölcs alakja jól beleillik Hesse zsenifelfogásába, mely szerint egy elszemélytelenedési folyamat (*Entpersönlichungsprozess*) során újra elérhető a tökéletes egység, az egész, amelyet a teremtés aktusa révén a megteremtett alakok poláris rendszere váltott fel. Ebben az értelemben az öreg Goethe alakja Hesse számára immár nem is ember, hanem „emberfölötti ember”: „[A zsenik] Minél inkább »befejezik« önmagukat, életük és életművük is egyre inkább a feloldódás felé mutat. Egy megsejtett távoli lehetőség felé törekszenek, amelyet már nem lehet emberinek nevezni, legfeljebb emberen túlinak (*Übermensch*).”²

A *Köszönet Goethének* című esszében Hesse *A pusztai farkas* – pontosabban Harry Haller Goethe-álma – kapcsán még egyszer feleleveníti a tökéletessé vált mester alakját. Igaz, némi távolságtartással szemléli a három alakban megjelenő Goethét: különböző minőségű költőként, irodalmárként és bölcsként.’

Az öreg mester a hessei életműben kitüntetett szerepet játszik. Elegendő néhány példát említenünk. Az 1919-ben írt Klingsor-elbeszélésben a festő főhős Goethe *Utóhang* című versének harmadik strófáját idézi a *Nyugat-keleti diván*ból, amikor eszébe jut Gina, a csinos titkárnő, aki a nőalakok közül vezérmotívumként vonul végig az elbeszélésen:

Ne hagyj a búra, éjszakára,
te holdam, te, te kedves, kedvesem!
Hajnalcsillag, te gyertya lángja,
ó, én Napom, ó, légy velem!³

Goethe még egyszer feltűnik a bor mámorától ihletett Klingsor éji látomásában, amikor a részeg festő az éj királyaként a világ táncát vezényli:

A mulandóságot jelképező, kékes agyagcsészékből lassanként tarka varázslat áradt szerteszéjjel, átváltoztatta a világot, kiszínezte a csillagokat és a fényeket. Lebegő

² Uo., 149–160, itt 158.

³ Szász Imre fordítása.

hintában üldögéltek a magasban a világ s az éj szakadéka fölött, aranykalickába zárt madarak, hontalanul, súlytalanul, szemben a csillagokkal. Minden madár énekelt, egzotikus dalok csengtek az éjszakában, minden mámorittas szív beleálmodta álmát az éjszakába, az égbe, az erdőbe, a titokzatos, elvarázsolt világmindenségbe. A csillagok, s a hold, a fák s a hegy válaszolt, Goethe és Hafis csatlakozott hozzájuk, Mozart mosolygott, Hugo Wolf zongorázott az őrült éjszakában.⁴

A *Demian* című regény új istensége, a rosszat és jót egyaránt magában foglaló Abraxas a gnóizistól származik ugyan, de Martin Pfeifer szerint Hesse már 1895–1896-ban „találkozott” vele, amikor intenzíven foglalkozott Goethével. Abraxas feltűnik a *Nyugat-keleti dívánban*, a *dalnok könyvében*, az *Áldáshozók* című versben:⁵

Abraxaszt nagynéha hordok!
Rajta tébolyban teremtet
arcok mutatják a Szentet:
szörnyű maszkok s vad koboldok.
Ha képtelenség beszédem,
hidd, ez van nyakamban éppen.⁶

De A *Karamazov-testvérek, avagy Európa alkonya* című Dosztojevskij-tanulmány (1919) jellegzetes mottóját: „Semmi sincs kint, semmi sincs bent, mert ami odakint, az odabent”,⁷ ami a *Kint és bent* (1920) című elbeszélésben motivikusan még egyszer felbukkan, és ami kitűnően beleillik Hesse mágikus egységkoncepciójába, ugyancsak Goethe *Epirrhema* című költeménye inspirálhatta:

Fürkéssz a Lét műhelyében
mindig egészet a részben,
semmi héjban, semmi magban:
mert ami kint, bent is az van.
Villám-szemed így hatol be
a nyitott-szent rejtelembe.

⁴ Hermann Hesse: Klingsor utolsó nyara, ford. Horváth Géza, in uő: *Gyermeklélek*, Budapest, Cartaphilus, 1997, 185–260, itt 222–223.

⁵ Martin Pfeifer (Hg.): *Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, 169–170.

⁶ Lackfi János fordítása.

⁷ Hermann Hesse: A Karamazov testvérek, avagy Európa alkonya, ford. Szlukovényi Katalin, in uő: *Pillantás a káoszba*, 19–40, itt 19.

Vonz a való látszata,
játék komolyodhat:
ami él, nem Egy soha,
kerete a Soknak.⁸

A pusztai farkas (1927) című műben Goethe és Mozart képviseli a halhatatlanoikat, akik elérték az emberré válás harmadik, legmagasabb fokát, és újra megelégték az osztatlan Egyet, és akik Haller számára imaginárius-szellemi példaképül szolgálnak.⁹

Utoljára Hesse kései regényére, *Az üveggyöngyjátékra* (1943) kívánunk utalni. Ez a regény egyik utolsó reakció Goethe *Wilhelm Meister*ére. Már a főhős neve – Josef Knecht, azaz „Szolga József” – ellenpárja „Mester Vilmosnak”. Knecht azt a szolgáló-uralkodó eszményi hőst testesíti meg, aki először *A napkeleti utazás* (1932) című elbeszélésben jelenik meg Leo alakjában, majd a napkeleti utazóknak ajánlott nagyregényben tematizálódik. Ez az új embertípus nem „látszatnagyság”, nem a történelem kalandora, nem az őrmester, aki máról holnapra diktátor lesz, nem a születésénél és „elhivatottságánál” fogva kiválasztott, erős alkatú vezető, hanem olyan, aki hosszú életű kongregációban nevelkedik, „amelyekben megkísérlik összegyűjteni a szellem és a lélek embereit, nevelni és átalakítani őket, nem az eugenetika, hanem a nevelés, nem a vér, hanem a szellem révén emelni őket olyan nemességre, amely egyaránt képes a szolgálatra és az uralkodásra”,¹⁰ hirdeti Jakobus atya saját rendjéről, a Benedek-rendről, és ezt az eszmét igyekszik Kasztília is képviselni. Az üveggyöngyjátékosok e külvilágtól elzárt pedagógiai birodalmához Goethe pedagógiai tartománya szolgált mintául.

GOETHE ÉS HESSE FEJLŐDÉSTANA

Goethe fejlődésről alkotott felfogásának bemutatására fel kell vázolnunk Arisztotelész *entelecheia*-gondolatának, valamint a természetben zajló polaritás törvényszerűségének goethei reflexióját, ahogy arról Goethe a *Költészet és valóság* című önéletrajzi írásában és Eckermann-nal folytatott beszélgetéseiben tudósít.

Az entelecheia Arisztotelész óta a forma, amely megvalósul az anyagban, egyfajta energia, különösen az organizmusban rejlő erő, amely belülről hozzásegíti az önmegvalósuláshoz. Arisztotelész ebben az értelemben a lelket nevezi

⁸ Szabó Lőrinc fordítása.

⁹ Lásd részletesebben jelen kötet tanulmányát: *A szövegvilág szerkezete és jelentése Hermann Hesse A pusztai farkas című művében.*

¹⁰ Hermann Hesse: *Az üveggyöngyjáték*, ford. Szabó Ede, Budapest, Cartaphilus, 2003, 182.

a szerves, életképes test első entelecheiájának. Goethe alkotásaiban az entelecheia mint a halhatatlanság igazolása különösen fontos szerepet játszik; ez a lángelmére jellemző produktivitás mozgatórugója, amely szokásos viszonyok között különösen fiatal korban hatékony. Kivételes esetekben azonban, mint például Napóleon esetében, az entelecheia idősebb korban is uralkodik és munkálkodik. Léteznek idős termékeny és zseniális alkotók is, akiknél a test előregedése ellenére a szellemi-lelki fiatalság megismétlődik, és így mintegy második pubertáskorba lépnek. Mivel az entelecheia örök, a zseni testének halála után a teremtet embernek új létformát kell, hogy biztosítson:

Ugyanis minden entelechia egy darab örökkévalóság, és ama néhány év alatt, míg összekapcsolódik a földi testtel, nem öregszik meg. Ha ez az entelechia jelentéktelen fajta, akkor testi elhomályosulása alatt nemigen játszik uralkodó szerepet, ellenkezőleg, a test kerül túlsúlyba, s öregedésében az entelechia nem késlelteti, nem akadályozza. Ha viszont az entelechia nagy erejű, mint minden zseniális alkat esetében, akkor elevenen áthatván a testet nemcsak annak szervezetére lesz erősítő és nemcsináló hatással, hanem szellemi túlerejénél fogva örök ifjúságot biztosító kiváltságát is igyekszik folytonosan érvényesíteni. Ez a magyarázata annak, hogy a kiváló tehetségű embereknel öregkorukban is észleljük még a különleges produktivitás friss korszakait; mintha újra meg újra megfiatalodnának átmenetileg, és ez az, amit én ismétlődő pubertásnak neveznék.¹¹

Egy másik helyen a halhatatlan lélek és a test és lélek polaritása kapcsán Goethe a következőképpen nyilatkozik: „Fennmaradásunkba vetett hitem a tevékenység fogalmából fakad; ha ugyanis fáradhatatlanul munkálkodom halálomig, akkor a természet köteles számomra másik létformáról gondoskodni, mihelyt szellemem nem képes tovább megférti a jelenlegiben.”¹² Ugyancsak 1829-ből származik az az előzővel szinte szó szerint megegyező bejegyzés, ahol az entelecheiáról a következőt mondja – miután nyilatkozik Fichte véleményét illetően, miszerint test és lélek oly szorosan összekapcsolódó egészet alkot, hogy elválaszthatatlan egymástól, majd Kant felfogásáról, miszerint az emberi szellem csak egy bizonyos határig képes eljutni: „Én nem kételkedem fennmaradásunkban, mert a természet nem nélkülözheti az entelechiát; de nem egyformán vagyunk halhatatlanok, s ahhoz, hogy valaki a jövőben nagy entelechiaként manifesztálódhassék, lennie is kell valakinek.”¹³

¹¹ Eckermann: *Beszélgetések Goethével*, ford. Györffy Miklós, Budapest, Európa, 1989, 368.

¹² Uo., 424.

¹³ Uo., 483.

Goethe entelecheia-felfogásában igen fontos, hogy a benső, amely kifelé törekszik, hogy megvalósuljon, az ember igaz, a saját benső igényeinek megfelelő és az abból fakadó lényeket jelenti, és lerázza magáról mindazt, ami ebben zavarja és akadályozza.

Goethe entelecheia-felfogása mellett, fejlődéstana szempontjából a polaritás és fokozás (*Steigerung*) fogalmak is nagy szerepet játszanak, melyek kifejtésére többek között az Anna Amália Kör 1782–83-ban megjelent társasági újságja, a *Tiefurter Journal* 32. darabjában kerül sor. A *természet* címen ismertté vált írás ugyan nem Goethe kezétől, hanem írnokától, Seideltől származik; Goethe azonban korrigálta a szöveget a nyomtatáshoz. 1828-ban az öreg Goethe úgy reflektál erre az írásra, hogy bár nem ő írta, ám teljesen egyetért a természettöredékkal, és fiatalkorában ő is erősen vonzódott az efféle panteizmushoz. Végül a következőképpen egészíti ki a fragmentumot, mintegy autorizálva a szöveget:

A beteljesülés azonban, ami hiányzik belőle, minden természet két nagy mozgató kerekének szemlélete: a *polaritás* és a *fokozás* fogalma, az első az anyag része, amennyiben anyagiként vagyunk, utóbbi azonban, amennyiben szellemiként gondoljuk el, a szellem; előbbi örökké tartó vonzásban és taszításban, utóbbi örökké törekvő felemelkedésben van. Mivel azonban az anyag soha nem létezik és hathat szellem, a szellem pedig anyag nélkül, az anyag is képes a felemelkedésre, mint ahogy a szellem sem lehet meg anélkül, hogy ne vonzana és taszítana; ahogyan csak a szellem képes gondolkodni, amely felosztott, hogy összekössön, s kellőképp összekötött, hogy újra szétválasszon.¹⁴

A természet itt a szerves életet jelenti: és ez a természet körforgást ír le, melyben keletkezés – kezdet – újjászületés, majd érettség – közép – férfikor, végül elmúlás – vég – halál követi egymást. A természetben mozdulatlan mozgatóként a szellem munkálkodik. Az anyaghoz tartozó polaritást tehát egy örökké tartó vonzás és taszítás, egy horizontális mozgásstruktúra jellemzi, míg a szellemben rejlő, örökké törekvő fokozásra felemelkedés, egy felfelé törő, vertikális mozgás jellemző. Természet és szellem állandó kölcsönhatásban áll egymással, és nem létezhet egymás nélkül. A természet a passzív, befogadó, a szellem az aktív termékenyítő princípium.

A természetben uralkodó polaritás-törvény – és az emberi élet is idetartozik –, illetve a fokozás princípiuma, melyet Goethe „határtalanításnak” (*Entgrenzung*) is nevez, egyre gyakrabban fordul elő az öreg Goethe munkásságában. A *Költészet és valóság* második részében, a nyolcadik fejezet végén Goethe lipcsei

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe: *Werke* 13, München, Hamburger Ausgabe, DTV, 1998, 48.

diákéveire visszatekintve rekonstruálja akkori „magán-vallását”, mely szerint a teremtés „elszakadás” az „eredetitől”, és „visszatérés” hozzá (*Abfallen und Zurückkehren zum Ursprünglichen*). „Az emberlét egyrészt korlátozottság, önön-lét, másrészt viszont a határtalanítás lehetősége és reménye, mely olyan állapot, amely látszólag egyrészt lehúzó és szorító, másrészt azonban alkalmat nyújt arra, sőt kötelességünkkel teszi, hogy felemelkedjünk. És itt Goethe megalkotja az »önösítés« [*Verselbsten*] és »öntelenítés« [*entselbstigen*] szavakat” – jegyzi meg a Goethe-kutató és kiadó, Erich Trunz.¹⁵ Goethe maga így fogalmaz:

Mindebből kiviláglik, hogy ebben a rendszerben a megváltás nemcsak öröktől fogva elhatároltatott. [...] Ebben az értelemben mi sem természetesebb, mint hogy az istenség maga is ember alakját ölti magára, már fölkészült erre a burokra, s egy ideig osztozik az ember sorsában, hogy e hasonulás által fokozza a boldogítót, s enyhítse a fájdalokat [...] elég, ha annyit elismerünk, hogy olyan állapotban leledzünk, mely látszólag lehúzó és nyomaszt ugyan, mégis alkalmat ad rá, sőt kötelességünkkel teszi, hogy felemelkedjünk, és az istenség akaratát teljesítsük, mégpedig azáltal, hogy egyik részről kényszerülünk ugyan a magunk megvalósítására [*Verselbsten*], másrésztől azonban nem mulasztjuk el a kellő időben a magunk megtagadását [*sich entselbstigen*] sem.¹⁶

Ez az „önösítés” önmagunkban önkonzentrációt jelent, az individuum önmegvalósítását a korlátozott, materiális lét szűk keretei között, mely létet az ifjú Werther mindenkor lelkiállapotának megfelelően egyrészt az alacsony lét boldog állapotának tart, vagyis Homérosz és a *Biblia* patriarchális eszményének, vagy a gyermek tudatlan és naiv boldogságának lát, ami mint lehetőség még az „egészet” jelenti: vagyis az egyszerű, a tudás révén még nem „félreművelt” wahlheimi népet. Másrészt az „önösítés” börtönként jelenik meg a számára, melybe bezárva a végtelenre törő zseni szenved, és megszabadulni kíván, vagyis „öntelenítésre” törekszik, szeretne beleveszni a végtelen lénybe, amely mindent önmagában és önmaga által teremt.

Goethe „fejlődéstana” vázlatosan tehát a következő. Az entelecheia a szellemiben rejlő örökkévalóság bizonyítéka. A teremtett, természetté vált organizmusban poláris erők munkálkodnak, melyek vonzzák és taszítják egymást, és a természetben végbemenő körforgás mintájára, tehát egy körkörös struktúrában mozognak: kezdet – felívelés – tavasz, közép – csúc – nyár, leszállás – ősz, vég – mélypont – tél. Ebben a körforgásban minden élőlény arra törekszik, hogy a

¹⁵ Goethe: *Werke* 6, 542–543.

¹⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Költészet és valóság*, ford. Szöllősy Klára, Budapest, Európa, 1982, 314.

szellemnek tulajdonított felemelkedésre ösztönző erő, az „öntelenítés” vagy „határtalanítás” értelmében egyre magasabb fejlődési fokot érjen el. Ebben az értelemben Werther a halált a metafizikai térbe való átlépésként, mintegy az Isten fiának visszatéréseként az örök Atyához, valamint a híres csókjelentben örökre megpecsételt Lotte iránti szerelmének transzcendentálásaként éli meg.¹⁷

A polaritás, melyben ugyancsak az egymást örökösen vonzó és taszító erők munkálkodnak, Hermann Hesse fejlődés-elképzelésében is a mozgás vagy fejlődés mozgatórugójának számít. A legnagyobb és legátfogóbb ellentétpárt a szellem és a természet alkotja, melyhez számos további, ez alá rendelt vagy rendelhető ellentétpár működik, mint például: fény és sötétség, isten és alma mater, nap és hold, férfi és nő, lét és levés stb. Ezek az ellentétek antinómiák, vagyis minden rész csírájában magában foglalja ellenpólusát. A mozgás a tézis-antitézis-szintézis dialektikus sémája szerint megy végbe. Az ellentétek a mozgás során minduntalan egy magasabb szinten szintézisben oldódnak fel, szűnnek meg, ahol a szintézis létrejöttének pillanatában már elkezdődik a következő kettéosztódás. A mozgás / fejlődés egy kör feszültségmezejében történik. A kör a természeti sémát követi: kezdet – felemelkedés – csúc – hanyatlás – vég, amely azonban már magában hordozza az újakezdést/újjaszületést. A kör Hessénél gyakran egy felfelé, a végtelenbe vivő spirál. A pólusok mögött vagy fölött az egység van, amely immár nem az Ős-egy, hanem a teremtmények tökéletlen szféráján, a duális rendszerré alakított szférán túllépő, újra meglett Egész. Hesse protagonistái mindig kiválasztottak, *outsiderek*, akik többnyire póteszközök – alkohol, szerelem, művészet – tévútjain keresik az igazi Egységet. Fejlődési útjukon úgynevezett lélekvezetők kísérik őket. A fejlődés Hesse szerint egy háromlépcsős ember-ré válás. Az *Egy kis teológia* (1932) című tanulmányban felvázolja fejlődésmélettét. Az ember az ártatlanság és büntelenség első, tudattalan állapotából felnőtté válván – vagyis, amikor a lélek ártatlanságát felváltja a racionalitás, a tudat, az ész uralma – a világi élet második stádiumában, amelyben képtelen maradéktalanul megtartani az erkölcsi és társadalmi törvényeket, vagy kétségbeesik és elpusztul, vagy eljut a harmadik stádiumig, a büntelenség magasabb szintű állapotába, melyben megszűnik idő és tér, vagyis ami örökkévaló, még ha csak a pillanatban is. Ez a harmadik szféra transzcendens, és csak a szentek, illetve a művészóriások, a zsenik érik el halhatatlanokként. Ezt az utat alapjában két embertípus, a jámbor, illetve a racionális ember járja be, és a legtöbben megrekednek a fejlődés második szintjén. A két embertípus között az a különbség, hogy a jámbor a természet részének tudja magát, és hisz egy

¹⁷ Werther halálának részletesebb magyarázatát lásd jelen kötet *Johann Wolfgang von Goethe: Az ifjú Werther szenvedései, A menekülés dimenziói* című fejezetében.

földöntúli hatalomban, mely irányítja életét – lehet ez sors, *daimonion*, logosz vagy Isten –, míg a racionális ember önmagát tartja az élet értelmének és céljának, és úgy véli, racionalitásával a végtelenségig szavatolhatja a világ fejlődését-folyását, uralhatja a természetet, illetve az egész világot. Lángelméjű kivételes emberek mindkét típusban előfordulhatnak, és létezhet e két embertípus ötvö-zete is. Ilyen többek között Hesse Szent Ference, aki az előbbi típusba tartozik, aki eléri az emberi fejlődés legfelső fokát, sőt nemcsak megsejti azt, és tud róla, hanem tartósan éli is ezt az állapotot, ahonnan az esetleges negyedik stádiumba, a „szentek” közé léphet. És ilyen lángelme Goethe is *A pusztai farkas* (1927) című műben, akit a *Köszönet Goethének* című tanulmány más bölcsekkel együtt említ:

Goethe a bölcs. Bármily tisztának és szeretnivalónak tűnik is számomra a varázslatos költő képe, bármily tisztán képzelem is látni az írástudó és tanár Goethét, ezen alakok mögött, átsütve rajtuk egy másik is áll. Ebben a számomra legfenségesebb Goethe-alakban kibékülnek az ellentétek, nem azonos az egyoldalúan apollóni formatökéllyel, sem pedig az anyákat kereső sötét fausti szellemmel, hanem éppen ebben a kettő-ségben létezik, ebben a mindenhol-és-sehol otthonra találásra [...]. Időtlen. [...] Személytelen, mert minden bölcsesség túlhaladja a személyiséget. Goethe e bölcsessége [...] közös forrásból táplálkozik India, Kína, Görögország bölcsességével, többé nem akarát és többé nem intellektuális, hanem jámborság, alázat, szolgálni akarás: tao.¹⁸

¹⁸ Hesse: *Köszönet Goethének*, 169–170.

HERMANN HESSE: AZ ÜVEGGYÖNGYJÁTÉK

Egy életmű csúcsa



1932-ben, tizenegy évvel *Az üvegyöngyjáték* megjelenése előtt lát napvilágot *A napkeleti utazás* című elbeszélés.

A Napkelet, vagyis az egzotikus, távoli, mesés és misztikus kelet, a fény hazája, a romantika óta a német irodalom egyik toposza: a rideg, észszerűen működő realitás világából való elvágódás, vándorlás és útkeresés birodalma, amelyben feloldódik idő és tér, és lehetővé válik egyfajta imaginárius szellemi közösség megteremtése. A napkeleti szövetség tagjai múlt-, jelen- és jövőbéli valóságos és költött alakok: művészek és bölcselők, akik életüket egy személyfölötti cél szolgálatába állítják, és nemzeti, vallási és ideológiai különbségektől függetlenül a humánus és a tiszta – vagyis a minden érdek nélkül munkálkodó – szellem jegyében hatnak és alkotnak. E közösség tagja lehet Püthagoraszról, Platónról és Xenophonésztől, Lao-cétől kezdve Albertus Magnuson, Nagy Károlyon, Nováclison és Mozarton át Paul Kleeg és Hugo Wolfig, illetve a költött alakokat tekintve Don Quijótétől, Heinrich von Ofterdingenre át Sziddhártháig és Klingsorig bárki, aki hű marad a szellemhez: önös és egyéb – például politikai – célok nélkül szolgálja és tartja fenn a szabad és független szellemet.

Bizonyára hatással volt e szellemi közösség megteremtésére Hesse pietista neveltetése is, különösen John Bunyan (1628–1688) *A zarándok útja* (*The Pilgrim's Progress from This World, to That Which Is to Come*) című regénye, melyet az író még gyermekkorából ismert.

E szellemi birodalom ábrázolása nehézségekbe ütközik, valójában lehetetlen, ahogyan azt az elbeszélés egyik első méltatója, a Georg Winter néven publikáló, huszonöt éves Günter Eich is megjegyzi a drezdai *Die Kolonne* folyóirat hasábjain 1932-ben. Hesse a következőképp válaszol kritikusának:

Őn azt mondja: a szerző szövetségi tagsága abban a pillanatban megszűnik, amikor megpróbál írni róla [...]. Költeményem [...] miként helyesen jegyzi meg [...] épp az ábrázolhatatlant igyekszik ábrázolni, a kimondhatatlanra kíván emlékeztetni. Ez bűn. De ismer-e bármilyen költeményt vagy filozófiát, amely mást próbálna, mint épp a lehetetlent lehetővé tenni, épp a tiltottat a felelősség érzésével megkísérelni?

A történet egyik fő alakja H. H., aki egyes szám első személyben tudósít a Szövetségről és a napkeleti utazásról, megkísérli lehetővé tenni a lehetetlent. Ugyanazzal a gonddal küszködik, mint utódja, *Az üvegyöngyjáték* krónikása, aki Albertus Secundus sorait választja írása mottójául: „semmi sem szegül annyira ellene a szóban való ábrázolásnak, s mégis mit sem szükségesebb úgy az emberek szeme elé állítani, mint az olyasféle dolgokat, melyeknek létezése nem bizonyítható s nem is valószínű.”¹ Vagyis a krónikás, miközben a lehetetlenre vállalkozik, azáltal, hogy a realitáshoz képest más dimenzióban működő, ésszel felfoghatatlan szellemi-lelki történeteket igyekszik a nyelv eszközeivel a realitás dimenziójában megragadni és ábrázolni, és mindennek lehetetlenségét hangsúlyozza is, és csupán eseménysorokat tud visszaadni, így érzékeltetvén e lehetetlen vállalkozást, az olvasót is „beavatottá” teszi: akinek van érzéke a misztériumhoz, az látni vagy legalábbis sejteni fogja, mi is az a Szövetség és az a bizonyos napkeleti utazás. Ezzel a narratív technikával csalogatja a befogadót a Szövetségbe, miközben egyfajta hagyományos fejlődéstörténetet vázol fel: H. H. e szellemi birodalom novíciusa nem elég érett ahhoz, hogy megmaradjon ebben a birodalomban, melybe meghívást kap. Nem állja ki az első próbatételt sem, elveszíti hitét, és mintegy tíz évre visszazuhan a hitetlenek valós világába, ám ellentétben a történetében ábrázolt hitehagyott fiatalemberrel, aki sosem talál vissza a Szövetséghez, H. H.-t újra befogadja a Magas Ítélszék, sőt bevásztja a méltóságok soraiba. Amikor H. H. önvádlott és krónikás találkozik saját anyagával, vagyis önmagával, a fiktív elbeszélő feloldódik teremtett alakjában, Leóban, tehát a bibliai vers értelmében: „Neki növekednie kell, nekem pedig kisebbé lennem”² – ő csupán előhírnöke az örökkévalónak, a műalkotásban megteremtett Leo alakjának, miként Keresztelő János is csak előhírnöke Krisztusnak.

Útját nem egyedül járja, mert végigkíséri Leo, aki egyfajta lélekvezetőként működik. Leót sokféleképpen értelmezték: többen a határozott, harcos pápa típusával hozták kapcsolatba; van, aki Hesse Löwe (oroszlán) nevű macskájával azonosította. Volker Michels Hesse hagyatékában rátalált egy füzetre, amely a L.E.O. cím alatt tizenhat szimbólumot tartalmaz a kínai *Ji king*ből, a *Változások könyvé*ből. A pontokkal ellátott betűk mint rövidítések utalhatnak azonban a fény hazájára, a Napkeletre is: L(ux) E(x) O(rient). Leo tehát azt az idealizált alakot testesíti meg, aki keletről, a fény hazájából származik, szolgáló és uralkodó is egyúttal. Vagyis egy olyan eszményi vezetőt jelenít meg, aki ellentétben a napi politikai csatározásokból győztesen kikerült diktátor-alkattal, egy ezredéves

¹ Hermann Hesse: *Az üvegyöngyjáték. Josef Knecht magister ludi életrajzának kísérlete, valamint Knecht hátrahagyott írásai*, ford. Szabó Ede, a verseket fordította Vajda Endre, Budapest, Cartaphilus, 2003, 11.

² Jn 3,30.

hagyományokkal rendelkező, hierarchikus szervezet tagjaként válik irányítóvá, miként *Az üveggyöngyjáték* játék mestere, Josef Knecht is. Knecht számára a hatalom se nem cél, se nem eszköz, hanem szolgálat. Leo, a vezető és a Szövetség legfőbb képviselője igazgatja útján H. H.-t, aki segítségével végül visszatalál a Szövetséghez, és örökös tagjává válik.³

Hesse az elbeszélés írása idején már foglalkozik egy olyan intézményrendszer, egy olyan mintaszerűen működő pedagógiai tartomány gondolatával, amely céljait tekintve rokon az imaginárius utazók elképzeléseivel: nem véletlen tehát, hogy a regényt épp „A Napkelet utazóinak” ajánlja.

Hesse 1912-ben Svájcban telepedik le. 1919-től haláláig, 1962-ig Montagnolában, egy csöndes és idillikus falucskában él a dél-svájci Ticino kantonban, a Lugano-tó fölött, közel az olasz határhoz, a napnyugati kultúra északi és déli metszéspontjában. A külső és belső emigrációs kortársak közül sokan támadják emiatt – tegyük hozzá – méltánytalanul. Hesse ugyanis nem zárkózik el a külvilág eseményeitől; számos művész társának nyújt átmeneti menedéket otthonában, például Bertold Brechtnek vagy később a fiatal Peter Weissnek, bírálja a náci Németország antiszemita és háborús politikáját, elhatárolja magát a birodalmi németiségtől (már 1931-ben kilép a Porosz Művészeti Akadémiából, ahová Thomas Mann sikertelenül akarja visszacsábítani), 1941-től teljesen betiltják írásait Németországban, sőt az eladott könyvei után járó honoráriumot sem folyósítják számára. Ilyen körülmények között írja majd egy évtizeden át a fő művet.

A bevezető rész, *Kísérlet egy közérthető bevezetésre a játék történetébe* 1932 és 1934 között készül el, végül a negyedik, végső változat 1934-ben megjelenik a *Neue Rundschau*-ban, az S. Fischer Verlag irodalmi lapjában. Ugyanebben az évben – *Az üveggyöngyjáték* egyes részeinek véglegessé vált szövegváltozatai közül először – ugyancsak a *Neue Rundschau* közli a függelékbe felvett három életrajz közül az elsőt, *Az esőcsinálót*. A regény genezisét tekintve ezek után születnek Knecht költeményei, illetve a másik két életrajz, *A gyóntatóatya* és az *Indiai életrajz*. A regény gerincét képező legterjedelmesebb rész, *Josef Knecht magister ludi életrajza* az alkotás utolsó szakaszában, 1938 és 1942 között jön létre.

Nem hagyható figyelmen kívül az az imént említett történeti közeg, melyben a regény kisebb-nagyobb megszakításokkal íródik. Hitler hatalomra jutása és a II. világháború hatására az eredeti terv is módosul. 1931-ben, tehát évekkel az egyes fejezetek végső szövegváltozatai előtt Hesse egy levél hátoldalára felvázolja a tervezett regény végét. Eszerint Josef Knecht találkozik „a diktatúra vezetőjével”, s mivel nem hajlandó alávetni magát, pontosabban a szellem birodalmát

³ *A napkeleti utazás* 1932-ben jelent meg először önálló könyvalakban az S. Fischer Verlagban ötezer példányban. Ezután csak 1947-ben, a háború után láthatott újra napvilágot. A mai napig németül több mint háromszázezer példányban került forgalomba, és huszonhárom nyelvre fordították le.

politikai céloknak, kimondja saját halálos ítéletét. Előtte azonban celebrálhat még egy utolsó üvegyöngyjátékot, melyben bemutatja „a tisztátalan, törekvő hatalmak küzdelmét a tiszta szellemmel; eleinte a hatalom és a politika tűnik erősebbnek, lassan azonban felbomlik, végezetül pedig, miután a szellem-téma átvált hatalom-témává, kiderül, hogy mindent a szellem alakít és hat át”.⁴ Hesse ezt a tervet elsősorban bizonyára Hitler hatalomra jutása – vagyis túlságosan aktuális és konkrét jellege – miatt veti el, és alakítja ki a végső változatot, ami épp a kortól való eltávolodás, egyfajta distancia megteremtése érdekében válik sajátos utópiává. Egy 1955 januárjában Rudolf Pannwitz művelődéstörténésznek és költőnek írott levelében így vall erről: „[...] a vicsorgó jelennel dacolva a szellem és a lélek birodalmát jelenvalóként és leküzdhetetlenként kellett láthatóvá tennem, így költeményem utópiává vált, a kép a jövőbe vetítettett, a gonosz jelen egy túlélő múltba száműzetett.”⁵

Hesse 1942. április 29-én fejezi be a kéziratot, és bár tud művei betiltásáról, a regény kéziratát azonnal elküldi berlini kiadójához. A száműzetésbe kényszerült Fischer Verlag betéti társasággá átmentett berlini részlegét irányító Peter Suhrkamp megpróbálja rávenni a német hatóságokat és a cenzúrát, hogy Németországban jelenhessék meg a könyv, végül azonban 1942 októberében személyesen kell visszajuttatnia Hessének a kéziratot, mivel a kiadó postáját is ellenőrzik. Így a regény először másfél évvel a háború vége előtt, 1943-ban a svájci Fretz & Wasmuth Verlagnál jelenik meg két kötetben. 1946-ban Peter Suhrkamp, a háború után Németországban először engedélyezett könyvkiadó vezetője, ugyancsak két kötetben adja ki *Az üvegyöngyjátékot*.⁶

A regény német nyelven eddig mintegy kétmillió példányban fogyott el, és huszonnyolc nyelvre fordították le. Magyarul először 1984-ben láthatott napvilágot Szabó Ede és Vajda Endre fordításában, Györffy Miklós utószavával. Magyarországon azóta több kiadásban, több tízezres példányszámban került könyvforgalomba.

Az üvegyöngyjáték több szempontból is figyelemre méltó alkotás. Egyrészt a hessei életmű utolsó, nagy lélegzetű prózai írása, egyben csúcsa – és végső számítás is, melyben mindazon témák, kérdések és motívumok ismétlődnek sok-sok változat után gazdagodva és letisztulva, amelyek a korai írásoktól, a *Peter Camenzind* (1904) vagy a *Kerek alatt* (1906) című regényektől kezdve a *Gertrud* (1910), a *Rosshalde* (1914), a *Klein és Wagner* (1919), a *Demian* (1919), a *Klingsor*

⁴ Vö. Volker Michels utószavát *Az üvegyöngyjáték* német kiadásához Hermann Hesse: *Das Glasperlenspiel*, in Hermann Hesse: *Sämtliche Werke* 5, hg. v. Volker Michels, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, 730.

⁵ Uo., 708.

⁶ Vö. uo., 705–736.

utolsó nyara (1920), a *Sziddhártha* (1922), *A fürdővendég* (1925), a *Nürnbergi utazás* (1927), *A pusztai farkas* (1927) vagy a *Narziss és Goldmund* (1930) című írásokon át – még ha hangsúlyeltolódásokkal is, de – meghatározzák az életmű egészét.

A szöveg cselekményszerkezetét elsősorban egy dialektikus elv szerint működő antinomikus ellentét-párrendszer alkotja, melyben az ellentétek csíráként magukban hordozzák ellenpólusukat, mint például a női princípium a férfi princípiumot, és fordítva. Szellem és természet, avagy az örökké változatlan lét és az örökké változó létező, az apai (férfi) és az anyai (női), a világos és a sötét, az aktív-megtermékenyítő és a passzív-befogadó princípium, illetve az ezen ellentétek feloldására törekvő, az osztatlan Ős-Egyet kereső, körforgásban vagy inkább spirálisan felfelé, a transzcendencia irányába és a perifériáról a középpont felé törő akarat, amely mágikus pillanatokban képes megsejteni vagy akár megragadni az Egységet, képezi a főbb ellentétpárokat és mozgásteret: – ebben a rendszerben helyezkedik el az elhivatott vagy kiválasztott hős, akit úgynevezett „lélekvezetők” igazgatnak útjukon az önmegismerés és a beteljesült egység felé.⁷

Irodalom- vagy művelődéstörténeti szempontból különösen azért jelentős ez a regény, mert egy olyan nemzedékhez tartozó író alkotása, melynek tagjai a 20. század első felének krónikásaként a II. világháború világégésének történeti, szellemi, lelki alakulását – is – vizsgálják. Hesse ennek jegyében az erkölcsileg, szellemileg és lelkileg elkorcsosult korral az üveggyöngyjáték eszméjét, a tiszta és örök szellem eszméjén nyugvó Kasztália elitintézményét kívánja a krízis leküzdésének eszközeként szembeállítani. Hesse a „régí” írógeneráció képviselője, életműve gyakorlatilag lezárul a világháború végével, akárcsak a kortárs Thomas Manné, aki *Doktor Faustus* (1947) című utolsó nagyregényében immár a katasztrófát követő állapot perspektívájából keresi a történelmi tragédia okait; a pszichoanalízistől elindulva, Nietzsche filozófiáján, a német romantikán, Lutheren és Düreren át visszafelé kutakodva eljut a „sötét” középkor bugyraiba, s e pokoljárás közben mindvégig keresi a választ arra a kérdésre is, vajon miért játszhatott a zene, ez a fölöttébb ambivalens művészet meghatározó szerepet a német kultúra tragikus alakulásában.⁸

Az 1945 után fellépő fiatal írónemzedék már teljesen más szemszögből szemléli, és más írói eszközökkel dolgozza fel a világháború traumáit – elegendő utalni Heinrich Böll *Biliárd fél tízkor* (1959) Günter Grass *Bádogdob* (1959) vagy Siegfried Lenz *Németóra* (1968) című regényeire.

⁷ Lásd jelen kötet *A szövegvilág szerkezete és jelentése Hermann Hesse A pusztai farkas című művében című írását.*

⁸ Lásd jelen kötet *Thomas Mann: Doktor Faustus. A pusztulás dimenziói* című írását.

Hesse műve talán utolsóként válaszol Goethe *Wilhelm Meister tanulóévei* (1796) című fejlődés-, illetve művelődésregényére, amely Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1802) regénytörredékétől kezdve Gottfried Keller *Zöld Henrikén* (1855/1880) át egészen Hesséig érezte hatását. A Hesse által megálmodott utópiában a kasztáliai pedagógiai tartomány és a főhős, Josef Knecht mintegy ellenpólusa a goethei pedagógiai provinciának és Wilhelm Meisternek. Míg Goethénél a főhős a „mester” nevet viseli, Knecht nevéhez hűen „szolga” marad, jóllehet életpályája csúcán eljut a legmagasabb hivatalig, játékmesterré választják, pedig nem törekszik erre a tisztségre, mégis a kasztáliai tartományban rövid időre megvalósítja a szolgálai módon uralkodó hős eszményét.

A regény három nagy részből áll: az említett bevezetésből, melyben a játék eszméje, története, a „tárcairodalom” kora, az üveggöngyjáték forrásai: a zene, a matematika és a meditáció, valamint a kasztáliai intézményrendszer kerülnek bemutatásra. A második, életrajzi főrészt Josef Knecht életútját, szellemi és lelki fejlődését ábrázolja az elhivatástól kezdve az iskolai és az egyetemi tanulmányéveken, a küldetésén és a *magister ludiként* eltöltött hivatali éveken át egészen – legendában végződő, különös – haláláig. A harmadik rész Josef Knecht hátrahagyott írásait, tizenhárom költeményét és az egyetemi évek alatt írott három életrajzot tartalmazza. Az életrajzok az arisztotelészi entelecheia-tan értelmében egyazon anyagnak – gondolati magnak – különböző formát öltött változatait testesítik meg.

Az úgynevezett „tárcairodalom korának”, a szellem elértéktelenedése, az individualizmus, a tudományok túlburjánzása, a passzivitás, a hanyatlás felületes és lagymatag korszakának a kezdetei a középkor végéig nyúlnak vissza, és mélypontját a 20. század elején éri el. A kor kritikus előfutára Friedrich Nietzsche, akire a szöveg név szerint és alakját megörökítve több helyen is utal: Fritz Tegulariust, a kitűnő klasszika filológust, Knecht zseniális, ám beteges, dekadens kasztáliai barátját, aki magán viseli a hanyatló Kasztália tüneteit, Hesse Nietzsche-szerűen mintázta meg. A tárcairodalom korának az iparosodás következtében tömegessé vált szellemi árucikkei mellett egyik legkedveltebb műfaja az előadás, amelynek sikerét egy ismert név és egy épp aktuális téma összekapcsolása garantálja. A passzív hallgatóság többek között olyan előadásokat élvezhet, mint *Nietzsche és a női divat 1870 táján*.

A Hesse-féle tárcairodalom korához elsősorban Nietzsche egyik korai kritikai írása, a *Korszerűtlen elmélkedések* második darabja, *A történelem hasznáról és káráról* (1874)⁹ című tanulmány szolgálhatott alapul, bár a *fin de siècle* dekadenciája és kultúrapesszimizmusa, illetve a századelő olyan, Hesse által is ismert

⁹ Lásd jelen kötet *Friedrich Nietzsche gondolkodásának főbb állomásai* című írását.

képviselői, mint például Oswald Spengler – kinek fő művéről, *A nyugat alkonyáról* Hesse 1924-ben könyvismertetést írt – kétségkívül hatottak a tárcairodalom korának megformálására.

Hesse az üveggyöngyjátékban találja meg azt az ellenszert, amely képes segíteni a válságon, és átmenteni az évezredekben át sokszor csak látenszen megbúvó tiszta szellemet, bár az üveggyöngyjátékot egy világi intézmények által fenntartott, steril pedagógiai tartományban, azaz mégiscsak történeti, intézményesített képződményben művelik, ami nem vonhatja ki magát az élet és a természet állandó változást – születést, felívelést, hanyatlást, halált és újjászületést – követelő törvényei alól.

Az üveggyöngyjáték – a kultúra összes tartalmát és értékét magában foglaló játék – gyakorlatának kezdetei a 20. század elejére nyúlnak vissza, eszméje azonban megtalálható többek között már Püthagorásznál, a gnosztikus körökben, a régi kínaiaknál, az arab-mór szellemi életben vagy akár a német romantikában, Novalisnál és Hegelnél. Előképe az *universitas litterarum*, legfőbb célja tudomány és művészet, tudomány és vallás kibékítése. Végső célja pedig a tökéletesnek, a tiszta létnek, a tökéletesen megvalósult valóságnak szimbolikus formákban történő keresése. E végső cél, vagyis röviden a tiszta lét a Nicolaus Cusanus-i – és természetesen a hessei – értelemben vett *coincidentia oppositorum*, vagyis az ellentétek egybeesése Istenben. Isten a *possest*: egyszerre lehetőség, képesség (*Können*) és megvalósult lét (*Sein*). A megvalósulás vagy megvalósítás, azaz a „realizálás” ezért egyik legkedveltebb kifejezése a játékosoknak. A játék egy, az összes tudományból, művészetből táplálkozó világnyelv segítségével törekszik a tökéletesre: út az örökös változástól a változatlan létig, a lehetségestől a valóságosig. Ezt a gondolatot, a lehetséges valóra válását szemlélteti és variálja a négy életrajz is: Josef Knecht életútja, melyet a krónikaszerző valamikor a 23. században jegyez fel írásos és szóbeli hagyományozás nyomán – mélységes, mondhatni vallásos áhítattal – a kétszáz évvel korábban élt *magister ludiról*, illetve a további három szöveg, amelyet az ifjú Josef szemináriumi dolgozatként, stílusgyakorlatként, fiktív önéletrajzként ír waldzelli egyetemistaként. Ezekben a biográfiákban különböző időkben és terekben, tehát különböző alakokban egyazon alapgondolat jut kifejezésre. A megvalósulást a már említett egyazon cselekményszerkezetet alakító funkciók segítik elő.¹⁰ Ugyancsak fontos szerepet játszik a mester-diák viszony folyamatosságának biztosítása. A mindenkori mester vagy lélekvezető követendő példaképként átörökíti tanítványának bölcsességét, tudását és élettapasztalatát, ami nem tanítható, csupán tapasztalat, átélés vagy

¹⁰ Lásd jelen kötet *A szövegvilág szerkezete és jelentése Hermann Hesse A pusztai farkas című művében* című írását.

megérzés útján szerezhető meg. Így örökli ezt a bölcsességet Knecht a *magister musicae*-től, és adja tovább Titónak. Az életrajzokban pedig Turu közvetíti Knechtnek ezt a tudást, aki fiára, az ifjabb Turura hagyományozza azt át, Josephus Famulus Dion Pugil örököse, Dásza pedig az erdei bölcs jógi utódja lesz.

Míg a tárcairodalom korszaka és az azt megelőző napnyugati kultúra támpillére a költészet és a filozófia volt, addig az üvegyöngyjáték legfontosabb eleme a zene és a matematika: a zenében az 1900-as években megjelenő új zeneesztétika, illetve a dodekafónia, valamint a barokk egyházi zene, tehát nem Beethoven, hiszen Hesse szerint a 18. században a zenében is megkezdődik a degeneráció folyamata. Ezenkívül fontos szerepet játszik a régi kínai zene, ami az állam szociális viszonyait tükrözte. A zenében különösen az egység, az ég és a föld, a fényesség és a sötétség közötti harmónia meghatározó, a zene a teremtés és az élet példázatául szolgál: „A zene eredete nagyon messzire nyúlik vissza. A mértékből keletkezik, és a nagy Egyben gyökerezik. A nagy Egy nemzi a két pólust; a két pólus nemzi a sötétség és a fény erejét.”¹¹ Knecht már waldzelli éveiben érzi, hogy Kasztáliában a zenének csupán desztillált, formális és élettelen oldalával foglalkoznak. A zene ugyanis egyrészt a legelvontabb, legszellemibb, legracionálisabb formanyelvre épül – ebben rokon az üvegyöngyjáték másik alkotóelemével, a matematikával –, másrészt „megvalósítása”, megszólaltatása révén a legérzékibb és a legveszedelmesebb művészet is, hiszen közvetlenül az érzékekre hat, és ezáltal igen könnyen manipulációs eszközzé válhat.

A matematika mint egzakt tudomány a „tisztá gondolkodás” eszköze. Már a *Narziss és Goldmund* című elbeszélésben is Narziss, a paptanár a matematika példáját említve próbálja barátja számára világossá tenni a tudományos és a művészi megismerés közötti különbséget: „Ha megoldasz egy aritmetikai vagy algebrai feladatot, nem a képzeletet hívod segítségül, hanem megtanult gondolati formákon belül elvégzel egy formális műveletet.”¹²

Amíg korábbi korokban a szellem és a vallás, a kutatás és az askézis egyesítését a teológia próbálta megteremteni, addig az üvegyöngyjátékban a meditáció hivatott elűzni a *diabolust*, vagyis az üres virtuozitást, a művészi hiúság önélvezetét, a játék formálissá válását.

Az üvegyöngyjáték tehát a szellemi összetételek absztrakt és steril, ahistorikus és univerzális formanyelve, a matematika (mint a tudományok „királynője”) által képviselt tudományok és a zene (mint a művészetek „királynője”) által képviselt művészetek egysége, mellyel a meditáció segítségével asszociációkra épülő játékot űznek egy magasabb egység, a harmónia, a tiszta lét, az önmagában

¹¹ Hesse: *Az üvegyöngyjáték*, 31.

¹² Hermann Hesse: *Narziss és Goldmund*, ford. Gáli József, Budapest, Cartaphilus, 2002, 331.

egységes szellem elérése céljából. A kasztáliai rend igyekszik ellensúlyozni a szellemi elit belterjes és steril tenyészetét: a *vita contemplatívát*, a tiszta szemlélődést a külvilági iskolákban gyakorolt és a kutatások eredményeit hasznosítható *vita activával*, a cselekvő és aktív életvitellel próbálja egyensúlyba hozni.

Az üveggyöngyjáték intézményrendszerének, Kasztáliának a neve ambivalens jelentésű: utal egyrészt a múzsák szent forrásaként ismert delphoi Parnasszus csörgedező vizére, vagyis a művészetek és a tudományok ápolására, és az Apollón-templomba igyekvő zarándokok megtisztulásául szolgáló forrásra, és így a tartomány kasztrendszerére is, vagyis arra, hogy a pedagógiai tartomány a külvilágtól teljesen elszigetelten működik.¹³ Erre a történész és politikus bencés atya, Jakabus hívja fel Knecht figyelmét *A küldetés* című fejezetben, hangsúlyozván, hogy a Kasztáliában művelt életidegen játék nem lehet más, csakis játék.

A kasztáliai hierarchia élén a rend vezetője áll, akit tíz demokratikusan megválasztott rendtag és a nevelési hatóság tíz tagja választ. A stúdiumokat tizenkét mester irányítja, mint például a zenemester, a *magister musicae*, aki Josef Knechtet tizenegy éves korában választja ki a berolfingeni világi iskolából a kasztáliai életre. A *magister musicae* követi Josef életútját, átsegíti a nagy válságokon, egészen addig, amíg Josef eléri a hierarchia csúcsát, *magister ludi*, tehát legfőbb mester lesz, ekkor viszont már elhagyhatja tanítványát, és meghalhat; halála azonban nem megsemmisülés, hanem anyagtalanná válás (*Entstofflichung*), áttűnés / átnövekvés egy másik szférába (*Entwachsen*): olyan példa tehát, mely követésre sarkallja a tanítványt, miként Josef halála is imitációra készíti a fiatal Titót. A *magister musicae*-hez hasonlóan a többi mester feladata közé tartozik a tehetséges, 11–12 éves ifjak kiválasztása a világi iskolákból. A tanulók általános képzésben, majd egyetemi oktatásban részesülnek, szabadon dönthetnek a

¹³ „Olcson kapjon a nép, csak nékem a szőke Apollo / Castali forrásnál nyújtsa a telt poharat!” in Ovidius: *Amores. Szerelmek*, ford. és a magyarázó jegyzeteket írta Gaál László, Budapest, Akadémiai, 1961, 59.; „Nagy Jupiter s Latona arany sarja s szemefénye, / Phoebus lesz vezetőm, s oltalma a vesszoraimnak, / zengő lantja segít - származzon az arnai földről, / merre Chimaera hegyén eredő Xanthus vize árad, / Asteriából bár, vagy ahol parnassusi csúcson / innen is, onnan is ég fele tör sok szirt a magasban, / s Castaliának a habjai zúgva omolnak a mélybe. / Jertek múzsai források nimfái, Najádok, / lejtsetek itt kartáncot az isten tiszteletére!” Vergilius: *Szűnyog, Culex*, in Vergilius összes művei, ford. Lakatos István, mek.oszk.hu/06500/06540/06540.pdf (Letöltés: 2022. augusztus 27.); „Ügy olvasson, olyan derűs arccal Cézárom engem. / Faustinus, s tréfám úgy vegye bé a füle, / Hogy soha ellenségeimet sem sérti a versem / S másokat elpirító hírt nem óhajt a szívem. / Jaj, de mit ér, ha enyémnek hirdeti némelyik azt is, / Hol vértől csepegőn száll a lycambesi nyíl, / S kígyómérget okád nevemet viselő irománya, / Melytől a nap ragyogó sugara visszariad? / Mókám ártatlan, te tudod, legyen a tanúm erre / Fáma, e nagy hatalom, castali múzsasereg, / S a te füled, lector, te nagy isten mása szememben: / Mily idegen tőlem a harag és gyűlölet.” Martialis: Vallomás. Faustinusnak, ford. Csengery János, in *Marcus Valerius Martialis Epigrammáinak tizennégy könyve A látványosságok könyvével*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1942, 228 (3.12.).

stúdiumok közt, egyszerre akár többet is folytathatnak, végül, mint magasan képzett tanárok, visszatérnek a világi iskolákba. A legjobbak a renden belül, vagyis a nevelési tartomány központjában akár egész életükön át egy szakterület, sőt akár egyetlenegy jelentéktelen részterület tanulmányozásának szentelhetik magukat. Az egyházi rendekhez hasonlóan a kasztáliai diákok sem rendelkezhetnek semmiféle tulajdonnal, nem nősülhetnek meg, és tökéletes engedelmes-séggel tartoznak. A rendnek négy elitiskolája van, ezek közül Eschholz a legújabb és legnagyobb, Waldzell pedig a legkisebb és leghíresebb. A rendnek számos nemzetközi részlege és iskolája van.

A második nagy rész Josef Knecht élettörténetét mutatja be. Knecht élete mindkét irányban nyitott: származásáról semmit sem tudunk meg, látszólag váratlan és indokolatlan halála legendában végződik, ez pedig egyértelműen transzcendens folytatásra utal, hiszen a legenda eredetileg szentek földi életének csodálatos epizódjait hivatott felolvasott formában közölni a refektóriumban étkező barátoknak. Knecht élete a krónikaíró szerint lépcsőzetesen épül fel, Knecht diákkorában titkon feljegyzett költeményei közül pedig a „Lépcsők” című, ami eredetileg a *Transzcendentálás*, vagyis a „továbblépés”, „átlépés” címet viselte, egyértelműen utal a földi életpálya magasabb szintű folytatására:

Talán még halálunk órájában is
Új terek felé bocsát minket frissen,
Az élet hívása nem szűnik sosem...
Rajta, hát, búcsúzz, s támadj fel újra, szív!¹⁴

A lépcsőzetes életút a már említett dialektikus rendszerben ellentétek ütköztetése révén, mindig egy magasabb szinten történő visszatérés, új kezdés, új szembe-sülés, új felemelkedés, új felbomlás struktúrájában megy végbe. A gyermek Josefet a világi szférából, az élő, organikus természet és élet teréből a *magister musicae* választja ki. Itt természet és szellem ellentéte válságokat idéz elő Knechtben, s e válságokat az utolsó, negyedik nagy krízisig a zenemester segítségével mindig sikerül leküzdenie az „ébredés” pillanataiban, amikor is Josef képes megszabadulni a korábbi válsághelyzettől, és továbblép. Az első krízist még gyermekkorában éli át, amikor néhány iskolatársa elszakad Kasztáliától, és visszatér a világi életbe, melyet főképpen az anyai princípium, az otthon védettsége és melegsége képvisel. E világ létezéséről ő is tud, és a vágyakozás iránta ott szunnyad lelkében, ám az eschholzi mamutfenyők alatt a *magister musicae* még

¹⁴ Hermann Hesse: Lépcsők, in Hermann Hesse: *Örök változás*, ford. Horváth Géza, Budapest, Helikon, 2015, 93.

könnyen meggyőzi az „igazi” szabadság lényegéről. A természet és a szellem, a világi és a kasztáliai élet ellentéte okozta második válságot Josef Waldzellben, Designori barátsága révén tapasztalja meg. Az arisztokrata családból származó fiú nem állandó tagja Kasztáliának, vendéghallgató, tehát nem teljes mértékben érvényesek rá a tartomány szigorú rendszabályai, és igazából a világi élethez tartozik. Designori pusztán már nevében is ellenpólusa Knechtnek: olasz, délszaki neve „urat” jelent. Gyakran hivatkozik a természet hívó szavára, az anyaföldre, az érzékiségre. Az északi, rideg szférát képviselő, aszketikus Knecht a rend megbízásából és mestere segítségével ekkor még viszonylag könnyedén leküzdözi a világi élet csábítását. Ez az ellenséges, baráti kapcsolat Carlo Ferromonte szerint a világ és a szellem két kibékíthetetlen princípiumának harcából tézis és antitézis formájában egy zenei versenymű szintézisében oldódott fel. Designori még kétszer jelenik meg Knecht életében; először mint a világi életben csődöt mondott politikus-író, másodszor pedig mint Tito apja, akinek a kedvéért Knecht a negyedik krízist követően végül is elhagyja Kasztáliát, és visszatér az életbe, hogy ott kamatoztassa tudását, vagyis hogy a szellem áthatván a természetet gyümölcsözővé váljék. Ezt megelőzően azonban a harmadik válságot a bencés rendbéli Jakobus atya történelemfelfogása idézi elő. A Jacob Burckhardt svájci történésről megmintázott szerzetes történetiszemlélete szerint nem a látszatnagyságok, a történelem kalandorai alakítják a történelmet, nem egy tizedes, aki máról holnapra diktátor lesz, hanem olyan hosszú életű kongregációk, mint a keresztény egyház vagy a platóni akadémia, melyben a vér szerinti nemesség, az uralkodás és a diktatúra helyét a szellem nemessége, a szolgáló-uralkodó foglalja el. Míg a hessei életmű korábbi szakaszában, mint például az I. világháború idején született *Demian* című regényben még az olyan erős egyéniségek, mint Mózes, Káin, Bismarck, Napóleon, Cézár vagy Loyolai Ignác a történelem letéteményesei és alakítói, addig *Az üveggyöngyjátékban* a személytelen, személyfeletti eszme válik uralkodóvá. Jakobus atya az elszigetelt Kasztáliával szemben egy olyan szerzetesrend tagja, amely a háborús időszak után helyszínt adott a világképét szavatoló tárgyalásoknak. Jakobus atya nemcsak történész, hanem diplomata is, tehát vérbeli megtestesítője a *vita contemplativa* és *vita activa* harmóniáját hirdető eszmének: Kasztália eszméjének. Hatására Knecht megismerkedik az „igazi” történelemmel, és még az is megfordul a fejében, hogy hátat fordít Kasztáliának, és belép a katolikus rendbe. Mestere segítségével azonban harmadszor is megbirkózik a szellemi válsággal, s csak később hagyja el a rendet, amikor *magister ludiként* eléri a kasztáliai hierarchia csúcsát.

Knecht fejlődése szempontjából fontos a külső és belső viszonyok harmonikus kapcsolata. Amikor a *magister musicae* Berolfingenben kiválasztja az ifjú Josefet, a fiú leghőbb vágya, hogy kasztáliai diák lehessen. A pedagógiai tartományban

átélt válságokat mindig egyfajta „ébredés” oldja fel, mellyel új életszakasz veszi kezdetét. Amikor Knecht e válságokat leküzdve külső életpályája csúcsára ér, belső válsága is elér arra a fokra, ahonnan már nem vezet visszaút Kasztáliába, bármennyire érthetetlennek tűnik is döntése a rend vezetősége számára. Knecht ugyanis felismeri, hogy Kasztália éppolyan történeti képződmény, mint minden világi intézmény, nem tarthat örökké, nem a szellem birodalma, pusztán annak intézményesített változata. Az öncélúság, a formalizmus, az esztétikai és etikai elvek harmóniájának fölbomlása veszélyezteti az intézményt, s ennek a veszélynek előjeleit Knecht Tegularius barátjában, a beteges hajlamú, zseniális nihilista alakjában is felfedezi. Ám „szökésének” végső oka nem a rend hanyatlásának egyelőre alig észlelhető szimptómája, hanem az a felismerés, hogy szolgálatának tárgya és célja nem lehet az intézményesített szellem, hanem kizárólag a „tiszt szellem”, ami kasztáliai pályája csúcsán külső, világi szolgálatra szólítja. Ezért vállalja el Titónak, Plinio Designori elkényeztetett fiának tanítását és nevelését.

Knecht halálát a mű kritikusi közül sokan indokolatlannak és megalapozatlannak tartják. Ha azonban a teljes szövegtörzset tartjuk szem előtt, és alaposabban megvizsgáljuk a főhős halálának körülményeit, arra a megállapításra juthatunk, hogy Josef Knecht fokozatosan túllépve Kasztália utópisztikus játékvilágán, s elhagyván a szellem elszigetelt és számára immár meddővé vált birodalmát, paradox módon épp halálával termékenyíti meg a természeti szférát, melyet a tudásra szomjazó vadóc fiú, Tito képvisel.

A mester továbbadja tanítványának azt a szellemiséget, melyet ő maga is örökölt mesterétől, a *magister musicae*-től.

Hesse több hőse is vízbe fullad, mint például Hans Giebenrath vagy Klein, ám tudnunk kell, hogy a víz a hessei életműben az egység szimbóluma. Amikor Knecht a hajnali órán versenyt úszik Tito lelkéért a halállal, és végül alulmarad, valójában az egységbe tér meg. A négy elem – a levegő, a föld, a tűz és a víz is jelen van halálánál – egységbe olvadva fogadja magába Knechtet. A hegy mögül felbukkanó meleg és fénylő nap, a jéghideg, mégis tűzként égető, félig még árnyékba boruló, tiszta, gleccser táplálta tóvíz és az ég kékje alkotja a szcenáriumot Josef Knecht áldozati halálához, mert „[...] miközben [Tito] [...] vétkesnek érezte magát a mester halálában, szent borzongással töltötte el a sejtelem, hogy ez a vétek majd őt is, és az életét is átformálja, és sokkal nagyobb dolgokat követel tőle, mint amit eddig valaha is elvárt önmagától”.¹⁵

¹⁵ Hesse: *Az üvegyöngyjáték*, 469. Vö. Reso Karalaschwili: Josef Knechts Tod, in Volker Michels (Hg.): *Materialien Hermann Hesses „Das Glasperlenspiel 2.”* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, 220–235.

JOSEF KNECHT ÁLMA

A Josef Knecht *magister ludi* életrajza biográfiai rész első, *Az elhivatás* című fejezetében Kasztáliai ifjú növendéke a következő álmot látja:

Álmában megint azon a dombtetőn járt az erdők fölött, ahol tegnap a pajtásával időzött, és maga alatt látta a kedves Eschholzot, s amikor letekintett, az iskolaépület négyzete oválissá, majd körre alakult, koszorúvá, s a koszorú lassan forogni kezdett, növekvő sebességgel forgott, utoljára már őrült sebességgel pörgött, és szikrázó csilagszórásban robbant és repült szerteszét.¹⁶

Ezt az álmot Josef Monteportban¹⁷ látja a *magister musicae*-nél, aki a rend szokásaihoz híven a mintegy tizenkét éves Josefet a berolfingeni latinista gimnáziumból választotta ki és „hívta el” a kasztáliai életre, majd körülbelül négy évvel később rövidebb időre meghívta magához a monteporti kolostorba, hogy meditációs gyakorlatokat végezzenek és közösen zenéljenek.

Reggelre Josef elfelejti az álmát, és csak akkor jut újra az eszébe, amikor a zenemester megkérdezi tőle, álmodott-e éjjel.

Josef ekkor előadja álmát, és megkérdi a mestert, hogy fontosak-e az álmok, és figyelni kell-e rájuk. A *magister musicae* így felel: „Mindenre figyelniünk kell, mert mindent értelmezhetünk.”¹⁸ Azonban sem ő, sem pedig Josef nem értelmezik az álmot, mégis úgy tűnik, hogy a mester megértette, mert azt kérdezi tanítványától, melyik iskolába szeretne leginkább kerülni, és már tudja is a választ: „Azt hiszem, Waldzellbe.”¹⁹ Waldzell *non plus ultra* a kasztáliai rendszeren belül: „Gignit autem artificiosam lusorum gentem Cella Silvestris. Vagyis: Waldzell teremti meg az üvegyöngyjátékosok művészi nemzedékét.”²⁰ Waldzell egyúttal Kasztália központja is, a pedagógiai provincia legmagasabb instanciája. Itt van a *magister ludi* székhelye, és a legfőbb eseményt, az éves játékot is Waldzellben rendezik meg.

Ebben a röpke álomban az ifjú Knecht nemcsak saját életútját látja meg, hanem megsejti a hessei fejlődéstudomány lényegét.

¹⁶ Hesse: *Az üvegyöngyjáték*, 86.

¹⁷ A latin eredetű helységnév „Monteport” „hegyi vízpartot” jelent, és már a regény elején utal az életrajz utolsó jelenetére, amelyben Knecht Designoriék „belponti” házuk mellett a jéghideg tóban meghal. „Belpont” is beszélő helységnév, azt jelenti „szép híd”, és Knecht halálával kapcsolatban nem a megsemmisülést, hanem az „átmenetet” hangsúlyozza.

¹⁸ Hesse: *Az üvegyöngyjáték*, 86.

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo., 86–87.

Ezt a fejlődést igyekszik a *magister musicae* az ifjú Joseffel Monteportban is elsajátíttatni meditációs gyakorlatok segítségével: „Közülünk mindenki csak ember, csak egy kísérlet, útban levés. De útján arrafelé kell tartania, ahol a tökéletes van, a középpontba kell törekednie, nem a peremvidékre.”²¹ Ez a fejlődési út azonban nem járható mámoros szenvedéllyel, ahogyan teszik azt a korai Hesse-írások alakjai, mert csak a higgadt lelkierő képes a lélek és a külvilág közti súrlódásokat a kint és a bent harmóniájával feloldani. A középpont az „igazi lét”, a „tökéletesség”, az antinómia lényegét mint a mögötte lévő egységet nem elég csak felismerni, hanem meg is kell tapasztalni: „a mi rendeltetésünk az, hogy helyesen ismerjük fel az ellentéteket, először is mint ellentéteket, de aztán mint egy egység pólusait”.²² És ha a kint-bent pólusokat mint egységet ismeri fel az ember, és képes meg is tapasztalni a valóságot (*Wahrheit*), akkor már ismeri a hessei bölcsességet, azt, hogy az istenség – a tökéletesség – nem kívülünk van, hanem bennünk.

Knecht útban Eschholzból Monteportba – az utat egy diáktársával gyalogszerrel teszi meg – egy dombról letekint a négyzet alakú eschholzi iskolatelepülésre. Ekkor még nem hagyja maga mögött végleg első kasztáliai iskoláját, de már „felülről” szemléli, vagyis az iskolán való túllépést már jelzi ez a pillantás. Hesse pontosan leírja az iskolatelepülést. Az intézet

[...] nagy szabad négyzet alakban elrendezve, amelynek a közepén, mint a kockán, az öt pont, öt tekintélyes mamutfenyő tárta a magasba sötét koronáját. Az óriási tér részben gypesítve volt, részben homokos, és csupán két folyóvízzel töltött, nagy úszómedence törte meg egységét, s ide széles, lapos lépcsők vezettek le. Ennek a napos térnek a bejáratánál állt az iskola, a létesítmény egyetlen magas épülete, kétszárnyú ház, mindkét szárnyán egy-egy ötoszlopos előcsarnokkal. Az egész teret hézag nélkül körülzáró, három oldalról környező minden egyéb épület egészen alacsony, lapos és dísztelen volt, egyformán tagolt. S mindegyikük a térbe torkollott árkádsorával s rövid lépcsőzetével. És az árkádok nyílásaiban virágcserepek álltak.²³

Az iskola alaprajza négyzet alakú, ami az álomban oválissá, majd koszorúvá (körré) alakul át.

A meditációs gyakorlat után Knecht megpróbálja lerajzolni a zenét. Először vonalat húz, majd „ettől a vonaltól ferdén távolodó, kurta oldalvonalakat, ritmikus távközökben”. Miután újra előlről kezdi a rajzolást, kört formál, „amelyből

²¹ Uo., 87.

²² Uo.

²³ Uo., 71.

úgy sugaraztak ki az oldalvonalak, mint egy koszorú köréből a virágok”.²⁴ Őszönösen eljut tehát a vonaltól, a gallyra emlékeztető ábrán keresztül a virágkoszorúig, ami az álomban örülten forgó kör szétrobbanására utal.

A kasztáliai hierarchiában Eschholz a legalsó helyet foglalja el. Már a két általánosan művelő intézmény neve is kifejezi a kettő között lévő hatalmas különbséget. Mindkét helységnév két tagból álló összetett szó: *Esch-holz* (kőrisfa, mely nem az élő, hanem a megmunkált fát jelenti) és *Wald-zell* (erdő-cella vagy -sejt). Az első tag mindkét névben a természet-szférát képviseli. A fa Hessénél általában a szerves élet egységét jelenti, és a vízhez hasonlóan egységszimbólumként szolgál. Gyökere a sötét mélyben kapaszkodik, koronája a fényes ég felé tör, évente elhal és újjászületik. Mozgásban van, mégis egyhelyben áll: egyesíti tehát a sötét (női, passzív, természeti) és a világos (férfi, aktív, szellemi) ellentéteket.²⁵ Az északi germán mitológiában az örökzöld, állandó világfa, az *Yggdrasil* is kőris.²⁶ A világfa a Mindenség középpontjában áll, összekötve eget és földet. Az egységszimbólum mellett hangsúlyozza az eleven természetet is. Az összetett névszó második tagja, a *Holz* ugyancsak a természeti szférára utal, igaz, részben az élettelen fára, vagyis jelzi Kasztália tiszta és világtól elzárt hermetikus jellegét. Az első, a legnagyobb és legújabb iskola nevének mindkét tagja a természetre, ám a meghatározó második tag részben az „elhalt” természetre utal, tehát a kibontakozó és lassan eluralkodó szellemet hangsúlyozza. Miután a regényben a legfőbb cél, a tökéletes, az egységben benne foglalt sokrétűség a korai művekkel ellentétben nem az anyai-érzékiben, a természeti szférában, hanem az isteniben, a logoszban, a szellemi szférában keresendő, *Eschholz* neve még a kezdeti és tökéletlen állapotot hivatott kifejezni, a perifériát, ahonnan Knecht a középpont felé törekszik. Az eschholzi iskola szimbolikája azonban még összetettebb. Mind a természeti, mind pedig a tárgyi szimbólumok a természet és szellem összefonódását fejezik ki. Az öt mamutfenyőből a nagy tűz után, amely akkor pusztít Eschholzban, miután Knecht már Waldzellben tanul tovább, három marad életben. Az egész iskolaegyüttest újjáépítik, de a fákat nem pótolhatják. Gontrum szerint a tűzvész után megmaradt három fa háromszöget képez, a szövegből azonban nem derül ki, melyik három fa marad épen. Sokkal fontosabb ennél a számok jelentése; az „öt” a tökéletességet fejezi ki, a „kettő” a püthagóreusok szerint női szám, a „három” férfi szám, ami megint csak a szellemi szférára utal. A tűzvész utáni helyzet tehát az iskola „átszellemülését” hangsúlyozza. A természeti szférához tartozó, egységszimbólumként működő „fa” mellett két (ez

²⁴ Uo., 86.

²⁵ A fa és a víz szimbolikus szerepéről Hesse életművében lásd Peter Baer Gontrum: *Natur- und Dingsymbolik als Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesses*, München, Uni-Druck, 1958.

²⁶ *Herder-Lexikon der Symbole*, Freiburg, Herder, 2000.

ugyancsak női szám!), folyóvíz táplálta úszómedence is található az iskola udvarán. Mivel a regény konstruált, fiktív szöveg, naiv volna feltenni a kérdést, hogy mit keresnek az úszómedencék az iskolában, amikor Kasztáliában nem műveltek semmiféle sportot. Inkább újra egy olyan képről van szó, melyben a két nagy ellentétpár, a „természet” és a „szellem”, illetve egységben történő feloldásuk jut kifejezésre. A víz Hessénél szintén a természeti szférához tartozó egység-szimbólum, a medencék viszont – ahogy az épületek is – a szellem szolgálatára épített emberi konstrukciók, és ezért a „szellemi” szféra részei.

Az egyenlő oldalú és egyenlő szögű négyzet az emberi, földi tökéletességre utal. A négyzet Josef álmában oválissá, az ovális pedig körre alakul át.

A másik iskola, *Waldzell* neve is a természet és szellem dialektikus viszonyát fejezi ki. Az erdő (*Wald*) egyértelműen a természeti szférához tartozik, a cella (*Zell*) ezzel ellentétben a szellem aszketikus szolgálatát hangsúlyozza.

Eschholzban még a természeti szféra az uralkodó, Waldzellben azonban már a szellemi. Miközben Josef álmában a négyzet a kasztáliai rendszeren belül a perifériát képviseli, az ovális átmenetet jelent a körhöz. A tojásdad forma Knecht waldzelli tanulóéveire utal, a kör pedig az égi tökéletesség szimbólumaként azt jelenti, hogy Knecht pályafutása során elért a központba. Amikor *magister ludi* lesz, ez tudatosodik is benne: „A bizonyításért folyó heves és odaadó harc után most szinte fölébredt, hűvös és józan lett, ott látta magát Kasztália szívében.”²⁷

A kör az álomban forogni kezd, még hozzá ördögi sebességgel. A körforgás – mint például a karusszal a *Klingsor utolsó nyara* című elbeszélésben vagy Knecht későbbi látomásaiban – a „jelenségek világában” zajló élet kifejezője, ami Hesse háromlépcsős fejlődéelméletében a legalsó szintet jelenti.²⁸

Az egyik nagy éves játék alatt, melyet még Knecht elődje, Thomas von der Trave szervez, Knechtnek van egy látomása, melyben két példázatszerű képet lát. Az egyik elhivatására vonatkozik, a másodikban föltűnik egy kör, „mesternek és tanítványnak ez az értelmes-értelmetlen körbefutása”, vagyis egy egység ellentétes erőinek a körkörös mozgása, ami egyúttal Kasztália és az egész élet példázata is:

[...] mindkettő volt, egyszerre mester és iskolásfiú, sőt inkább még fölöttük is állt, ő volt a rendezője, kieszelője, irányítója és nézője is ennek a körforgásnak. [...] S ebből a stádiumból egy új képzet alakult ki, inkább jelkép már, mint álom [...] tudniillik az a képzet vagy sokkal inkább megismerés, hogy mesternek és tanítványnak ez az

²⁷ Hesse: *Az üvegyöngyjáték*, 249. Az eredetiben ez áll: „er sah sich im Innersten Kastaliens” – vagyis Kasztália legbensejében.

²⁸ Vö. Hermann Hesse: *Egy kis teológia*, ford. Szaszovszky József, in Hermann Hesse: *Pillantás a káoszba*, Budapest, Cartaphilus, 2005, 185–205.

értelmes-értelmetlen körbefutása, a bölcsesség versengése az ifjúság kegyéért s az ifjúságé a bölcsességért, ez a véget nem érő, könnyű röptű játék Kasztália jelképe, sőt általában az életé, amely ifjúra s öregre, nappalra és éjre, jangra és jinre osztódva vég nélkül árad, hömpölyög.²⁹

Ebben a látomásban Knecht az élet játékát már felülről szemléli, s bár még aktív részese e játéknak, de már felismerte, rálát, és kész a következő fejlődési fokra lépni.

Josef Knecht hátrahagyott írásai között található az a tizenhárom költemény, amelyet a tanuló Josef a waldzelli válság időszakában írt. Az elsőben, melynek címe *Panasz*, az ifjú Knecht az élet körforgását még úgy éli meg, mint aki hiába vágyik arra, hogy áttörje e kört, és az örökkévalóság részesévé váljék:

Lét nem jut nekünk [...]
Egyszer lennénk meredt kő! Helyhez kötve!
Ez az amire vágyunk egyre unszol,
De borzongás marad bennünk örökre,
És nem lesz soha nyugvóhely utunkból.³⁰

Ezek a költemények azt a fokozatos fejlődést tükrözik, amelyen szerzőjük a regényben az entelecheia különféle maszkját magára öltve végigmegy. Felismeri, hogy a fejlődésstruktúra magában foglal egy, a halál utáni magasabb, transzcendens lépcsőfokot is, és a halállal csupán az anyagi világ szűnik meg, a halál metafizikai tartományában a szellem tovább él:

Csillagzatként kristályos hangot adnak,
Szolgálatukban teljesül a lét,
És köreikből senki sem zuhanhat
Máshova, mint a szent Közép.³¹

Ezekkel a sorokkal végződik *Az üveggyöngyjáték* című költemény.

Reso Karalaschwili mutatott rá arra, hogy Knecht élete mindkét irányban nyitott: származása éppúgy, mint halála, amely ezért legendává lesz.³² A regény elején már a krónikaíró is utal Knecht legendaszerű halálára: „Életét [...] tisztán, lépcsőzetesen felépítettnek látjuk [...] életének legendába történő áttünését

²⁹ Hesse: *Az üveggyöngyjáték*, 239.

³⁰ Uo., 473.

³¹ Uo., 490.

³² Vö. Karalaschwili: *Josef Knechts Tod*, 232.

[*Entwachsen*] szervesnek és helyénvalónak látjuk, éppúgy, ahogy egy csillagnak a fennmaradása, mely eltűnt szemünk elől, és számunkra »elpusztult« [...] tovább nőtt egy olyan dimenzióba, amelyről nekünk csak hódolatos sejtelmünk lehet.”³³

Az álom vadul forgó körének szétrobbanása és csillagokká válása ugyancsak Knecht és azon kiválasztottak fejlődésének beteljesülésére utal, akik nem ragadtak meg az emberré válás hessei útján, hanem egy hosszú individuációs folyamat után átléptek egy „magasabb dimenzióba”.

A HÁROM ÉLETRAJZ AZ ESŐCSINÁLÓ, A GYÓNTATÓATYA
ÉS AZ INDIAI ÉLETRAJZ ÉS VISZONYA JOSEF KNECHT, A MAGISTER
LUDI BIOGRÁFIÁJÁHOZ³⁴

„Realizálás”, ez volt a játékosok kedvelt kifejezése, s tevékenységüket úgy értelmezték, hogy út az a levéstől a létig, a lehetségestől a valóságosig.

Hermann Hesse

Az esőcsináló

Az első életrajzban, *Az esőcsináló*ban a cselekmény szintjén a női, vagyis a természeti princípium az uralkodó. A matriarchális törzsközösségben az őszanya uralkodik, funkciója nemzedékről nemzedékre ugyanúgy öröklődik tovább, mint az esőhozásé, amelyért a férfi esőcsináló felel. Az irányító és a legfőbb társadalmi elismerést élvező őszanya körül gyűlik egybe nép és gyereksereg, de az olyan

³³ Hesse: *Az üvegyöngyjáték*, 53.

³⁴ A három életrajz mellett született még két életrajzváltozat: a *Ticinói életrajz* és a *Sváb életrajz*. Az utóbbinak két változatát is ismerjük. Az 1934-ben íródott *Sváb életrajz*ot a *Negyedik életrajz* címen csak 1965-ben publikálta Hesse halála után felesége, Ninon Dolbin, a *Prosa aus dem Nachlaß* (*Próza a hagyatékból*) című kötetben. Az első egyes szám harmadik személyben meséli el a 17. és 18. században élő pietista lelkipásztor és orgonista, Joseph Knecht élettörténetét, a második és végső változat, több Hesse-műhöz hasonlóan, már egyes szám első személyben tudósít. Ellentétben a regény függelékeként közölt három életrajzzal a pietista teológus és zenész élettörténete töredékes marad, nem kerülhet be a regénybe, és arról tanúskodik, hogy Knecht nem találja meg azt a beteljesüléshez vezető utat, melyet a regényben szereplő társai megletnek. Bach kortársaként, felnőtt korában szerez tudomást a nagy mesterről, és rezignáltan beletörődik, hogy amire gyermekkorától fogva vágyott, azt helyette más végezte be. A *Sváb életrajz* számos önéletrajzi elemet tartalmaz. A helyszín, Beitelberg, voltaképpen Calw, Hesse szülővárosa, melyet az úgynevezett Gerbersau-történetekben sokszor felelevenít. Az atyai ház, a dekanátus, a templom, a nagynéni háza, ahol Knecht akaratlanul tanúja lesz a dékán fohászának, mind megtalálható Calwban.

életfontosságú feladatokért, mint a vetés idejének meghatározása, a gyógyítás, a kedvező időjárás előidézése – szükség esetén még a közösségért hozott halálos áldozat is – a Hold ismerője, az esőcsináló a felelős. A Hold, az éjszakai, sötét, Földhöz közeli, nagy és meleget sugárzó égitest, melytől még Turu is függ, és varázserejét is tőle kölcsönzi, a természeti princípiumot képviseli, és az élet alakulásának külső és belső tényezőit egyaránt meghatározza. A német *Mond* eredetileg azt jelentette: égi vándor, amely szabályos ciklusokban újra és újra visszatér, és ezért mint az örök visszatérés funkciója a körforgást fejezi ki: „E tudomány [mármint az esőhozásé] alapja és középpontja pedig a Hold ismerete volt, a fázisairól és hatásairól való tudás, hogy miképp nő újra és újra és fogy el ismét, benépesedve a holtak lelkeivel, akiket kiküld újjászületni, hogy helyet teremtsen újabb halottaknak.”³⁵

Így születhet újjá a Holdról visszatérve az öreg Turu szelleme unokájában, Turuban. Knechtnek, Turu tanítványának és utódjának azonban még mesterénél is jobban kell ismernie a Holdat, hogy leküzdje és túllépjen rajta. Lassanként megsejti, hogy „[...] az összefüggések óriási hálójában kell lennie egy közép-

Az üveggyöngyjáték „Tanulóévek” című fejezete is említi a tervezett életrajzot: „Tudjuk, hogy akkoriban rengeteg régi, részben a tárgytól távol eső művet olvasott és kivonatolt az egyházi alkotmányról, a pietizmusról és Zinzendorfról, annak a kornak a liturgiájáról és egyházi zenéjéről. Azt is tudjuk, hogy a bűvös vonzerejű Oetinger prelátusba valósággal beleszeretett, s őszintén megszerette és mélységesen tisztelte Bengel magisztert – arcképét lefényképeztetette magának, s egy ideig az íróasztalán tartotta –, s becsülettel fáradozott Zinzendorf méltatásán, mert ez a közösség legalább annyira érdekelte, mint amennyire taszította. Végül is abbahagyta ezt a munkát, elégedetten azzal, amit közben tanult, de kijelentette, hogy képtelen ebből életrajzot írni, mivel túltúltul sok részlettanulmányt végzett, és túl sok apró adatot gyűjtött össze. Ez a vallomás teljességgel feljogosít minket arra, hogy ama három kidolgozott életírásban inkább egy költői alkatú ember s egy nemes jellem alkotásait és hitvallását lássuk, semmint egy tudós dolgozatait, s úgy vélem, ekként nem bánunk velük méltánytalanul.” Hesse: *Az üveggyöngyjáték*, 124.

Bengel alakja a „Két rend” című fejezetben is feltűnik: a mariafelsi bencés Jakabus atya is ismeri a pietista teológust, ám ő mintegy történeti perspektívából szemléli az alakját, és a különböző keresztény felekezetek és egyházak összebékítőjét látja benne, míg Knecht inkább azt a törekvését hangsúlyozza, mellyel a különböző tudományterületeket igyekezett egymásba integrálni, hasonlóan ahhoz, amit eredetileg az üveggyöngyjáték is céljaul tűzött ki. Annak a szolgáló-uralkodónak az ideális alakja ebben a töredékben is kezd kibontakozni, mely először *A napkeleti utazásban* jelenik meg, majd *Az üveggyöngyjátékban* bontakozik ki Josef Knecht alakjában.

A töredékes életrajz főhőse, Joseph Knecht mindkét szülőtől öröklő azok különböző és közös képességeit: különösen a zene iránti szeretetet és érzéket. Az egyszerű származású apa hivatása, a kútmesteré, aki felfedi, tisztán tartja és az emberek számára elérhetővé teszi a friss forrásvizet, a paplány anyja családi öröksége és hagyománya révén szellemivé szublimálódik. A kútmester Bengel szavaival a *Biblia* és Luther tanításainak tiszta forrászve fölélt öröklik.

A *Sváb életrajz* töredékes volta ellenére felhívta magára az irodalomkritika és irodalomtudomány figyelmét. Johannes Günther például a *Neue Deutsche Hefte* 1965. szeptember-októberi számában a „nagy elbeszélést” Thomas Mann, Robert Musil és Hermann Broch írásai mellé állítja.

³⁵ Hesse: *Az üveggyöngyjáték*, 503.

pontnak, ahonnet kiindulva tudni lehet mindent, előre látni és kiolvasni minden múltat és minden eljövendőt”.³⁶ Erre pedig a „tökéletes ember” képes.

Fejlődése közben Knecht felfedezi, hogy a Hold mellett a csillagok is fontosak. A csillagok ugyanis a Holdhoz képest „rendet hirdető”, hideg, szilárd, fejedelmi égitestek, és „ha valamilyen emberi tudást, szellemi birtokot, a szellem biztonságát sikerült elérni és szilárdan tartani a mulandóság felett, ez a csillagokra hasonlított”.³⁷ Az örök fennállást látszólag a csillaghullás is veszélyezteti, jöllehet a csillageső, ami felborítja a rendet, és elszabadítja az emberek vad ösztöneit és halálfélelmét, „látszat” csupán. A zűrzavar és világvége hangulat Turu példaadásával nem szüntethető meg, ésszel ezúttal még leküzdhető, de a következő év nyári aszályának már csak Knecht áldozati halála vethet véget. Miután azonban Knecht mestere példája, saját tapasztalatai és felismerései által „éretté”, vagyis jámborral és bölccsé válik, feláldozhatja magát a közösségért, már csak azért is, mert tudását és az ősi titkot – miszerint a világ egészet alkot, és egy középpontból kiindulva megragadható és egységként megélhető – átadhatja tanítványának és fiának, az ifjú Turunak, így a körforgás szellemében biztosított a mester–tanuló kontinuitása is.

Knecht tehát végigjárta útját a visszatérő jelenségek bipoláris, érzéki-anyai princípium uralta szférájában, és közben felismerte az örök mozdulatlant az örök-ké mozgásban lévőben, elvégezte feladatát mint szolgáló-uralkodó, és gondoskodott a folyamatosságról is.

A gyóntatóatya

Míg az első életrajzban a női-érzéki princípium a mérvadó, addig *A gyóntatóatyában* a gyónni kívánók mindennapi életét leszámítva csupán a protagonista, Josephus Famulus (Josef Knecht latin neve) előtörténetében jelenik meg, aki ifjúkorában egy világfi tékozló életét élte, és paradox módon épp egy nő térítette a keresztény hitre. Josef ezután jámbor vezeklő és gyóntatóatya lesz, és teherként magára veszi a bűnösök vétkeit.³⁸

³⁶ Uo., 506.

³⁷ Uo., 525.

³⁸ Itt utalunk még egyszer a *Napkeleti utazás* című elbeszélés (1932) alakjára, Leóra, aki a Josef Knecht képviselte „szolgáló-uralkodó” előképe. Leo pusztán már nevében is hordozza uralkodói jellegét: az erőt és hatalmat hirdető pápanévnek mint fényszimbólumnak szerencsétlenséget elhárító jellege is van, és Krisztus jelképeként is használatos (Krisztus a Jelenések könyvében [V. 5.] „oroszlán Júda törzsből” metaforikus névvel is szerepel). Leo azonban a szövetség tagjait „teherhordóként” is szolgálja, vagyis átvállalja minden terhüket és kész „megváltani” őket, amennyiben nem vesztik el a szövetség eszméjébe vetett hitüket vagy újra visszatálnak hozzá, mint H. H. az elbeszélés végén.

Josef sokáig gyakorolja hivatását, mígnem elege lesz a bűnök meghallgatásából és a vezeklésből. Kiürül, öngyűlölettel és öngyilkossági gondolatoktól szenved, amikor felkerekedik, hogy megkeresse sorstársát, az idősebb és tapasztaltabb gyóntatóatyát, a karizmatikus ökölvívó Dion Pugilt, akitől rettegnek a gyónók. A hessei fejlődéstan szempontjából Josef végigjárta az emberi élet mindkét nagy szféráját: mint világi meghalt, amikor a remeteséget és aszkézist választotta, és most az aszkétának is meg kell halnia, hogy lelke újjászületve folytathassa fejlődési pályáját. Josef aszkéta énjének halálára akkor kerül sor, amikor Dionhoz menekül, és akaratán kívül fültanúja lesz két utas párbeszédének. A jelenet szcenáriumának rövid magyarázata jól szemlélteti Josef ezen énjének halálát. „Föltekintett az égre, élesen és vékonyan lebegett a Holdsarló a pálmák koronája fölött, s ő megborzongott az éjszakai hidegben.”³⁹ A holdsarló itt – mint egyébként *Az esőcsináló*ban is – a halálra utal, az érzéki, körkörös mozgásban lévő emberi élet „learatására”, míg a korona egy új léteztartomány, az örök és tiszta szellemiség tartományának győzelmét és uralmát jelenti, melyet az örökzöld pálmafák képviselnek. Az éjszaka a nap mélypontja, amit hamarosan követ az új reggel, és az is érthető, hogy Josef „halála” előtt megborzong az éjszakai hidegben, még akkor is, ha reménykedhet az új életben.⁴⁰

A mester „árnyékában és oltalmában” Josef megtanulja Diontól, hogy az önelégült emberek megrekedtek az emberré válás első fokán, míg az igazi bűnösök és a tudás birtokában lévők, mint Dion és Josef, sejtik a tökéletességet, és reménykedhetnek a tökéletes öröklét ártatlan állapotának újra elnyerésében, miközben felelősek az úgynevezett „gyermekemberekért”. A kör bezárul, amikor az elhunyt mester és lélekvezető az éretté vált tanítványban tovább él.

Indiai életrajz

Josef Knecht hátrahagyott írásainak harmadik, utolsó életrajzában követhetők a legjobban nyomon a cselekménystruktúra funkciói. A szöveg kör-metáforával kezdődik és végződik. „Visnu, vagy inkább az ő Rámaként testet öltött része, a démon királyokkal vívott egyik vad csatában holdsarló-nyilával megölte őket, de

³⁹ Hesse: *Az üveggyöngyjáték*, 555.

⁴⁰ Az elmagányosodás és elhagyatottság, illetve a haláltól való félelem és borzongás már egy korai, 1919-ben írt tanulmányban is megjelenik (*Gondolatok Dosztojevszkij Félkegyelmű című regényéről*). Hesse itt Jézust szenvedő emberként ábrázolja, akit áldozati halála előtt tanítványai magára hagynak; rettegve készül a halálra, még ha tudja is, hogy mint Isten fia, feltámad. A magány azonban az öneszmélés és önismeret előfeltétele, ami mágikus pillanatokban az egység átéléséhez vezethet.

egyikük ember alakjában ismét belépett a lények körforgásába.”⁴¹ Ezzel a mondatlal kezdődik a Dásza apjára, Ravanára vonatkozó *Indiai életrajz*. Miután Dásza a történet végén a folyóparton felébred látomásából, „nem kívánt mást, csak azt, hogy megállítsa ezt az örökkön forgó kereket, s kioltsa a képek végtelen sorát”.⁴²

A bipolaritást alapvetően a város és az erdő képviseli. A város az emberi élet színtere, amely a megvilágosodott jógi perspektívájából és látomástörténete folyamán fokozatosan Dásza szemszögéből is „a jelenségek világaként”, „Májaként” lepleződik le. Az erdő, ami önmagában a tiszta természetszférát képviseli, egyúttal a tiszta szellem, a tökéletes nyugalom, a béke és a zavartalan kontempláció „valóságfölötti” világát is jelenti. Az erdő képe tehát magában foglalja természet és szellem, a legnagyobb ellentétpár két, átfogó pólusát, és megteremti a két szféra harmonikus kapcsolatát. A tiszta szellemiség csak a tiszta természetben valósulhat meg és munkálkodhat. A városban, az ember által teremtett, természetellenes, úgynevezett „valós” szférában hamisság és ámtítás uralkodik – méghozzá kétféle tekintetben: először a „valós”, azaz mulandó, tökéletlen és emberi perspektívából nézve, mivel Dásza mostohaanyjának ármánykodása következtében az elsőszülött Dásza helyett féltestvére, az uralkodásra alkalmatlan, egoista Nala követi törvénytelenül apjukat a trónon; másodszor pedig a „valóságfölötti”, azaz örök és tökéletes perspektívából nézve, mivel ezzel a látásmóddal szemlélve minden emberi tevékenység Májának, semminek látszik.

Dásza azonban csak a jógi szellemének többszöri hatására válik éretté az úgynevezett városvilággal szembesülve, hogy aztán végül a megvilágosodott mester tanítványa lehessen. Ahhoz azonban, hogy bármilyen fejlődésről, minőségi változásról vagy a jelenségek világának e szintjén akár csak mozgásról – nevezetesen egy örökre önmagába visszatérő körforgásról – is beszélhessünk, a polaritás elvének – mint minden mozgás hajtóerejének – itt is működnie kell. A városi világ emberi közegében ennek megfelelően küzd egymással a „békepárt” és a „háborús párt”, az érzékiség és a szellemiség: Pravati született szépsége, könnyűvérűsége és ösztönösen sodródó erotikus vonzása és csábereje, illetve becsvágya és hatalmi vágya Dásza jámbor szeretetével és béke iránti vágyával, valamint a csillogás és pompa, a megszállott városlakó az egyszerű, ám ravasz pásztornéppel. Ebben a szférában az érzékiség az uralkodó, ami elsősorban Pravati alakjában ölt testet. Dásza szemléletváltása előtt, amikor még őt is érzékei uralják és irányítják, vad vágyainak legfőbb tárgyaként imádja Pravatit. Dásza csak akkor látja úgy, hogy a szép csábító nőt apja egy tehetős haszonbérllő eszököként használja fel, hogy lépre csalja őt és dolgoztassa, amikor a jógi hatására

⁴¹ Hesse: *Az üvegyöngyjáték*, 576.

⁴² Uo., 615.

ráébred, hogy a világ csak látszat, Mája, és eljut egyfajta kettős látásig. Amíg azonban Dásza elsajátíthatja ezt a látásmódot, egy olyan fejlődésen kell végigmennie, amely körforgást ír le, pontosabban spirálisan halad előre és felfelé, mivel itt már fejlődésről van szó.

A körforgás, illetve a tökéletességre irányuló spirális mozgás háromszor ismétlődik ebben az életrajzban, úgy, hogy a konkrét lokális kiindulópont, illetve az érintkezési pontok a fiktív szövegvilág szerkezetének megfelelő reális vagy imaginárius színhelyek és alakok változatlanok maradnak. A cselekmény kiindulópontja a város. Az első város-jelenetben (*város 1*) születik meg Dásza, majd Vasudeva megmenti az állatok martalékává kitett gyermeket, és pásztorokra bízta; ez a toposzjellegű cselekménymozzanat a világirodalom számos meséjében és legendájában előfordul, s egyúttal Dásza lelki fejlődésének első stádiumát, a „szív ártatlanságának” paradicsomi és a gyermeki tudatlanság állapotát is jelenti. Ezt a boldog állapotot először a szótlán jógival való találkozás zavarja meg (*erdő 1*), aki az ifjúra pusztá jelenlétével nagy hatást gyakorol, és felébreszti benne a „valóságfeletti perspektíva” első sejtelmét: „Mert, így érzete [Dásza], a jógi a világ felszínén, a felszín világán át lemerült a lét mélyébe, minden dolgok titkába [...] ami lényeges és változatlan.”⁴³ Ez után a megrázó élmény után Dásza másodszor tér vissza a városba (*város 2*), amikor fivérét jogtalanul fejedelemmé választják. A körforgás tehát újra elkezdődik, és az ekkor még alapvetően ártatlan Dásza megismeri Pravatit. A szép nő bűvöletében néhány évet boldogság, gyönyör, életöröm és szenvedély közepette tölt el, vagyis teljesen – a testvérgyilkossáig – „kiélvezi” az érzéki életet. Ekkor éri el fejlődése második szakaszát, az *Egy kis teológia* című tanulmányban kifejtett emberré válás második stádiumát, amelyben már ismeri a bűnt, és kétségbeesve menekül: így jut el másodszor az erdőbe, a jógihoz (*erdő 2*). A tiszteletreméltó mester ekkor is szavak nélkül tanítja, elmélyíti Dászában a „lényeges” és „változatlan” élményét: „Dásza úgy állt meg, mint aki felébred. Itt minden ugyanaz volt, mint hajdan, itt nem múlt az idő [...] itt, úgy tetszett, az idő és az élet megállt, oly szilárdan, csöndben és örökké valón, akár a kristály.”⁴⁴ Mivel azonban még nem elég érett ahhoz, hogy a jógi tanítványává váljék, és kétségbeesve elhagyja a mestert – tehát újra menekülni akar –, még egyszer vissza kell térnie a városba (*város 3*), hogy folytassa életét – még ha ezúttal imaginárius alakban is –, és közben megtapasztalja és megismerje a világ, a városi szféra Mája-jellegét. Az, hogy Dásza ezt a lehetséges életvariánst látomásban éli meg, egyrészt az úgynevezett „valós” perspektíva álomjellegére utal a „valóságfölötti” világgal szemben, másrészt azt

⁴³ Uo., 580.

⁴⁴ Uo., 589.

hangsúlyozza, hogy Dásza már a végleges perspektívaváltás útjára lépett. Ekkor harmadszor és utoljára megy el az erdőbe (*erdő 3*), hogy aztán a „levés áradatában” sodródva még egyszer rálépjen a külső élet útjára, és az életrajzon belül egy újabb életrajzban megélje egy életút tetszőleges változatát, és megbizonyosodjék az élet csalóka látszatjellegéről, Mája voltáról. Persze azért nem egészen tetszőleges ez az életvariáns; kezdetben a jogfosztott Dásza boldogtalan életével szemben mesés és boldog fordulatot vesz az élettörténet, de csak azért, hogy kiderüljön: boldogság és boldogtalanság, öröm és szenvedés csupán az élet pillanatnyi és szeszélyes állapota. Dásza fokozatosan túllép korábbi életén és szemléletmódján, s miután meghal Ravana, szeretett fia, és ezáltal elszakad az utolsó szál is, ami még az érzéki világhoz kötötte, ő is „meghalhat”, de ezután egy új, „valóságfölötti” látásmód és új élet vár rá.

Ekkor féltékenység és bosszúérzés nélkül – „vágy nélküli szeretettel” – tekinthet Pravatira, az érzéki, csábító, buja, hűtlen, hatalomra vágyó és harcos aszszonyra.⁴⁵ Nem bűnösnek látja immár Pravatit, hanem áldozatnak, mert hiszen nem tehet született szépségéről és erotikus csáberejéről, ösztöneiről és vágyairól; ártatlan gyermek csupán, megrekedt az emberré válás első fokán, miként az élet nevezetű „körtánc” valamennyi résztvevője.

Miután az eleve szóltan-meditatív „valóságfölötti” jogi-életre elhivatott Dásza lemond az uralkodói hatalomról, mint tanuló és szolgáló elindulhat azon a „hosszú úton”, amely a legfőbb szolgálatához vezet.

A jelenségek és tetszőleges alakváltozatok nyüzsgő és tarka világa egy mozdulatlan tengely körül forog. A városi szféra körforgásának tengelye az *Indiai életrajzban* az erdő, melyben a megvilágosodott jogi, az egységszemlélet eszméjének képviselője él, aki bölcsességét átadja tanítványának, Dászának.

„Dásza nem hagyta el többé az erdőt.”⁴⁶ Ezzel a sokat vitatott mondattal végződik a harmadik életrajz és az egész regény. A körforgás logikája szerint egyszer újabb tanítványnak kell majd megjelennie az erdőben, ahogyan Dásza is eljutott oda, és rátalált az öreg mesterre. Ez biztosítja a mester–tanítvány folytonosságát és az egység gondolatának fennmaradását, valamint a tiszta, intézmények és politikai törekvésektől mentes, független szellem kompromisszumok nélküli szolgálatát – éppúgy, miként a fő részben Knecht adja át ezt az eszmét áldozati halálával Titónak.

⁴⁵ „Vágy nélküli szereteten” Hesse az újra természetté vált, azaz minden „akaratától” mentes, tiszta szemléletmódot ért, az önmagán való szeretetet, amely minden érdek nélkül megismerő szubjektumként irányul a megismerendő objektumra, felolvad benne, és a schopenhaueri „világsszemhez” hasonlóan az objektum lényegét, mintegy az ideák szféráját a legfőbb megismerő lény, a művész szemével szemléli.

⁴⁶ Hesse: *Az üvegyöngyjáték*, 617.

A három életrajz Josef Knecht fejlődéstörténetét variálja mindahány válságával együtt, melyet a külvilág, az élet és Kasztália, a szellem feszültsége okoz Knechtben: az első három válságot Knecht a *magister musicae* segítségével leküzd. Az első még Eschholzban, amikor Knecht arra gondol, hogy talán nem is szökevények azok a kisdíákok, akik hátat fordítanak a pedagógiai tartománynak, és visszatérnek a világba. A másodikat Waldzellben, amikor is ellenséges baráti viszonyba kerül Designorival, a harmadikat Mariafelsben, ahol Jakobus atya történetfelfogása ingatja meg Kasztáliába vetett hitét. Negyedszerre azonban maga is „kilép” a kasztáliai rendből, hogy utolsó, nagy ébredése után visszatérjen az életbe, a „természetbe”, és a tiszta szellemmel megtermékenyítse azt, még ha ez halálos áldozatot követel is tőle. Ez a spirális fejlődés a korábban bemutatott modell szerint megy végbe, és a végtelenbe vezet: „[...] egy olyan dimenzióba, amelyről nekünk csak hódolatos sejtelmünk lehet [...]”.⁴⁷

A három életrajzban a kezdet és a vég is nyitott, akárcsak az egész regényben vagy Hesse legtöbb prózai művében. Ezek a szövegek entelecheiák, tetszőleges álarcok, ugyanannak a gondolatnak különböző alakváltozatai. A gondolat, az anyag állandó, a forma tetszőleges variációkban valósulhat meg. Összességében mind a négy életrajzban az a „realizálás” megy végbe, amely a levéstől a léthez, a lehetőségtől a valóságoshoz vezető utat keresi.

⁴⁷ Uo., 53. Lásd jelen kötet *A szövegvilág szerkezete és jelentése Hermann Hesse A pusztai farkas című művében* című írását.

A KORUNKBAN LAPPANGÓ MORÁLIS ÉRTÉKEKRŐL ÉS AZ ABSZOLÚT MORÁLIS ÉRTÉKEK LETÉTEMÉNYESEIRŐL FRIEDRICH DÜRRENMATT BŰNÜGYI ÍRÁSAIBAN, AVAGY MIÉRT NEM LEHET TRAGÉDIÁT ÍRNI A 20. SZÁZADBAN



*A kriminalistának kötelessége,
hogy megkérdőjelezze a valóságot.*
Dürrenmatt

Antigoné ügye manapság nem kerül Kreón elé – a titkára intézi: vagyis az általános („isteni”) erkölcsi értékeket képviselő egyén tragikus (bukásra ítélt) sorsa nincs hatással a hatalmat gyakorlóakra: akár Hitlerről, Sztálinról vagy bármely világhatalomra törő politikusról legyen is szó.

Ez Friedrich Dürrenmattnak, a II. világháború után induló új, német nyelvű írógeneráció egyik legkiválóbb képviselőjének *ars poeticája* dióhéjban. A hatalmat gyakorlók elszakadtak azoktól, akik fölött hatalmat gyakorolnak. A fogkrém nem megy vissza a tubusba – vélekedik Dürrenmatt. *A fizikusok* című drámájával kapcsolatban, amelyben többek között a tudós erkölcsi felelősségének kérdését vizsgálja, mint az ötvenes években, a kialakuló hidegháború idején, sokan mások is. Ezt a problémát másfél évszázaddal korábban Goethe is felveti *A bűvészinas* című balladájában, amelyben a bűvészinas a mester távollétében a varázsszó segítségével ugyan életre tudott kelteni emberfeletti erőket, ám képtelen megfékezni őket, és ezzel elszabadul a pokol: „Szellemet idéztem / s nem bírok vele!”¹ Pandóra szelencéjét ma is kinyithatjuk, de bezárni már nem tudjuk, tehát elindíthatunk egy olyan folyamatot, melyet aztán képtelenek vagyunk uralni és irányítani. Ernst Mach a 20. század elején figyelmeztetett arra, hogy az embernek nem volna szabad beavatkoznia a természetbe ott, ahol képtelen ellenőrizni az elindított folyamatokat: nevezetesen az atomfizikában és a géntechnológiában.

Az attikai tragédia nézői ismerték a tragédiákban feldolgozott történeteket, mégis megnézték őket, hogy aztán katartikus élménnyel telítődve visszatérjenek a hétköznapi világába. A tragédiák mozgatórugója a *sors* volt: az ember fölött álló, s az ember életét irányító, kiismerhetetlen hatalom, amely elől senki nem

¹ Johann Wolfgang Goethe: *A bűvészinas*, ford. Kardos László, in *Goethe versei*, Budapest, Európa, 1972, 97–101, itt 101.

menekülhetett, és amelyet a tragédiaírók megpróbáltak ugyan megmagyarázni, amely azonban ettől függetlenül működött. Oidipusz vagy Antigoné sorsa már emberöltőkkel korábban eldőlt – és valóban ott kezdődött-e, ahol a történetírók sejteni vélik? A lényeg azonban az, hogy lennie kell a halandó és gyarló emberi törvények felett egy működő(képes) erkölcsi instanciának (isteni, általános emberi törvénynek), amely az emberi életet annak fenntartása érdekében szabályozza.

A modern kor embere nem törődik a sorssal, nincs neki: ő legalábbis így képzelet, és túlteszi magát rajta. Valami azonban mégis beleszól az életébe, amivel racionálisan nem számolhat – ez pedig a *véletlen*, ami keresztülhúzza a számítását. A görög tragédiák mozgatórugóját, a sorsot, Dürrenmatt dramaturgiájában a véletlen veszi át, vagyis egy olyan kiszámíthatatlan erő, ami felborítja, sőt romba dönti az emberi alkotást, akár pozitív, akár negatív irányultságú is az. A véletlen által irányított és az általános emberi (isteni) erkölcsi értékek mellett kiálló külön alakok egyedi tragédiájának élet(játék)tere ábrázolására korunkban már csak a tragikomédia vagy a komédia képes, mivel technicizált atomkorunkban és globalizált tömegtársadalmainkban a hatalom gépezetét mozgatni vélő politikusok nem egyebek nevetséges, ám az emberiséget veszélyeztető báboknál, akik felülemelkedtek az emberi élet problémáin, és akikhez nem érnek fel az Antigoné által is képviselt egyéni, mindazonáltal általános, az emberiség fenntartását garantáló erkölcsi törvények.

Dürrenmatt dramaturgiai elvei érvényesek bűnügyi történeteire is. A véletlen és az abszolút erkölcsi értékeket képviselő hős mozgatja a cselekményszálakat, de közben felvetődik a kérdés, hogy a modern kor individuum, az ugyancsak gyarló és esendő egyén jogosult-e képviselni ezeket az „isteni” törvényeket, jogosult-e törvényt hozni és bíraskodni a világ felett. Az *öreg hölgy látogatásának* főhősnője, Claire Zachanassian (született Klári Wäscher) bosszút állhat-e az ellene elkövetett bűnért: a világ kurvává tette, ő pedig hatalma révén a világot változtatta bordélyvá. Visszavonulhat-e *A fizikusok* című drámában az atomnál sokszorosan pusztítóbb hatású szert feltaláló Möbius élete és családja feláldozásával a bolondokházába, nehogy találmánya illetéktelen technokraták és politikusok kezébe kerüljön? Nem. Mert a világot elpusztítani képes zseniális találmányát paradox módon épp a bolondokházának igazgatónöje kaparintja meg, aki ellentétben Möbiusszal és a nagyhatalmak képviselőivel, Einsteinnel és Newtonnal, akik követik Möbiust a bolondokházába, hogy kémkedjenek utána, valóban örült, és elszabadítja a poklot. Nincs kiút, nincs menekvés: a tudós vagy meg sem születik, vagy ha igen, és alkot, kihasználják: nincs hatalma alkotása fölött.

Alfredo Traps, *A defekt (Die Panne, 1958)* főhőse útban hazafelé egy véletlen folytán lerobban autójával egy faluban. A helyi fogadóban nincs már hely, végül egy magánháznál talál menedéket, melyben nyugdíjas bírók és ügyvédek azzal

mulattatják idejüket, hogy híres történelmi személyek – Krisztus, az Orleans-i szűz, Szókratész stb. – pereit játsszák el újra. Traps, a negyvenes éveit taposó, hétköznapi és átlagos üzletember kapóra jön nekik, mert így végre egy eleven, hús-vér embert ültethetnek a vádlottak padjára. Az előkelő és gazdag vacsora közben lefolytatott per során kiderül, hogy a magát ártatlannak tartó üzletember gyilkos: a háború utáni években a semmiből küzdötte fel magát egy óriáscég igazgatójává – a kor szokásainak és elvárásainak megfelelően „természetes” módon. Igaz, elcsábította főnöke feleségét, és a háta mögött kötött üzleteket, aki emiatt infarktust kapott és meghalt. A per során a lassan teljesen lerészegedő Traps szembesül bűneivel, magára vállalja őket, és szinte ókori hőssé válván megtisztul, és vállalja a kirótt halálos ítéletet. Az elbeszélés végén a hóhér felkíséri szobájába, ahol Traps felköti magát. A történet (*Stoff*) rádiójáték változatában Traps kialussza mámorát, nem rontja el az öregurak játékát, és másnap reggel frissen és üdén folytatja útját szeretett családjához – vagyis a történet ott folytatódik, ahol abbamaradt.

Dürrenmatt 1950-ben cukorbetegsége miatt kórházba kerül. Ugyanakkor felesége is kórházban fekszik várandósan gyermekükkel. Dürrenmatt anyagi szorultságában betegágyából kiadókat hív fel, és előszerződésekot köt megíratlan művekre, melyekből „csupán” *A bíró és a hóhér* készül el (a kiadók nem kérik vissza tőle a honoráriumok előlegét).

Ez a kisregény 1950-ben született, és folytatásokban jelent meg a *Der Schweizerische Beobachter* hasábjain, akárcsak folytatása, *A gyanú*, ami kultúrpolitikai okokból csak 2002-ben jelenhetett meg magyarul az Európa Kiadó gondozásában Magyar István fordításában. A két bűnügyi történet összetartozik, mindkettő főhőse az öreg és halálos beteg Bärlach felügyelő.

A bíró és a hóhér cselekményszerkezetében fontos az előtörténet. A harmincas években a fiatal, tehetséges és ambiciózus Bärlach felügyelőt törökországi szolgálatra küldik, hogy reformálja meg az ottani rendőrséget. Egy ankarai kocsmában találkozik Gastmann-nal, egy nihilista világfival és gengszterrel, s miután mindketten felöntöttek a garatra, Gastmann fogad vele, hogy fényes nappal a járókelők szeme láttára megöl egy embert – lelöki a hídról –, és Bärlach nem tudja rábizonyítani a gyilkosságot. Valóban így is történik, a vízbe lökött gyanútlan német üzletembert öngyilkosnak állítják be, és Gastmann megússza a dolgot, ám Bärlach ettől kezdve a nyomában van, és mindenáron igazságot akar szolgáltatni. Ő képviseli tehát az abszolút, isteni törvényeket, ő a címben szereplő bíró. Kiváló fiatal kollégáját, Ulrich Schmiedet használja fel eszközül, tehát ő volna a hóhér, hogy csapdát állítson Gastmann-nak, ám számításába hiba csúszik – mert Tschanz, Schmied kollégája féltékenységből és irigységből lelövi tehetséges kollégáját. Bärlach persze hamar rájön, hogy ki a tettes, és Tschanzot használja fel fegyverként Gastmann ellen. Tschanz végez is Gastmann-nal, Bärlach ezután egy magánbeszédben

leleplezi Tschanzot, de nem jelenti fel, aki ezek után halálos autóbalesetet szenved (vagy öngyilkosságot követ el?). A történet azzal végződik, hogy a halálos rákos beteg felügyelő bevonul a kórházba, hogy régi barátja, dr. Hungertobel megműtse.

A műtét után kezdődik *A gyanú* című regény, amelyben Bärlach egy náci orvos után nyomoz, aki a Gdansk közelében lévő stutthofi koncentrációs táborban narkózis nélkül operált önként jelentkező foglyokat, a háború után pedig a semleges Svájcban egy magánszanatóriumban praktizál, ahol is ugyancsak érzéstelenítés nélkül végez műtéteket dúsgazdag pácienseken, akik aztán ráhagyják vagyonukat: „Ha a Danzig melletti tábor zsidók, keresztények és kommunisták pokla volt, akkor ez a kórház itt, a derék Zürich közepén, a gazdagok pokla”² – jellemzi dr. Marlok, a meghasonlott, cinikus és ugyancsak nihilista doktornő ezt a paradox helyzetet, aki meggyőződéses kommunistaként emigrált a Szovjetunióba, ahol a Hitler–Sztálin-paktum után Szibériába szállították, majd átadták az SS-nek. Így került aztán Stutthofba, s lett Emmenberger szeretője, hogy mentse a bőrét. Azonban nemcsak őt árulták el, hanem a kommunizmust is, „amelynek csak akkor lehet értelme, ha azonos az emberiség és a felebaráti szeretet eszményével”.³ Kiegészítve, meggyötörten felad minden reményt: „Balgaság ellenállni, és egy jobb világért síkraszállni. Mert az ember sóvárog a pokol után: sőt gondolatban előkészíti, és cselekedeteivel működésbe hozza.”⁴ Így lesz Emmenbergerhez hasonlóan nihilistává, semmilyen értékrendet el nem fogadó morfinistává, aki életfilozófiáját Bärlachnak röviden így foglalja össze:

Rögtön gondoltam, hogy a bolondoknak ahhoz a fajtájához tartozik, akik esküsznek a matematikára. A törvény az törvény. X egyenlő Y-nal [...]. A törvény nem a törvény, hanem a hatalom [...]. Semmi sem önmaga ezen a világon, minden hamisság. Törvényt mondunk, de hatalmat gondolunk; és amikor kimondjuk a hatalom szót, gazdagságra gondolunk, és amikor ajkunk a gazdagság szót formálja, arra sóvárgunk, hogy a világ bűnös szenvedélyeit élvezhessük. A törvény a bűn, a törvény a gazdagság, a törvény az ágyúk, trösztök és pártok [...]. A matematika hazudik, az ész, az értelem, a művészet mind hazudnak [...] a Föld immár túlságosan öreg ahhoz, hogy „igen igen”-né váljék, és az ég és a pokol istenverte nászészakájában, amelyből az emberiség született, jó és gonosz túlságosan összefonódott ahhoz, hogy valaha is szét lehessen választani őket [...]. Késő! Már nem tudhatjuk, mit teszünk [...]. Ölünk, bár az áldozatot nem látjuk [...] és ölnek minket, bár a gyilkosnak fogalma sincs erről [...]. E létezés kísértése túlságosan is nagy volt, és az ember méltatlan a kegyelemre, amelynek lényege, hogy él,

² Friedrich Dürrenmatt: *A gyanú*, ford. Magyar István, in Friedrich Dürrenmatt: *Válogatott elbeszélések* 2. *A gyanú*, Budapest, Európa, 2002, 5–173, itt 117.

³ Uo., 116.

⁴ Uo., 117.

és többre viszi a semminél. [...] Emmenberger [...] ismeri az embereket, tudja, mire használhatók. Arra a pontra helyezi a kezét, ahol a leggyengébbek vagyunk: örök elveszettségünk halálos tudatára.⁵

Bärlach álnéven bejelentkezik a szanatóriumba, de Emmenberger, az orvos gyorsan rájön, hogy valójában ki is az új beteg. Ezúttal Bärlach, az üldözött kerül csapdába: az orvos már készülne megoperálni, amikor *deus ex machina*ként megjelenik Gulliver, az óriás, Ahasvérus, a bolygó zsidó, akit Emmenberger szintén megműtött Stutthofban, és aki végez a sátáni orvossal, és megmenti a felügyelőt.

A cselekmény persze sokkal bonyolultabb mindkét történetben, de e rövid összefoglalás elegendő ahhoz, hogy követni tudjuk a szövegmagyarázatot, amelyvel rávilágítani kívánunk Gastmann és Emmenberger hasonlóságára, illetve Emmenberger alakjában egy modern, nihilista Faust-alakra. Goethe Faustja fogadást köt Mefisztóval, hogy akkor lesz a lelke az övé, ha kívánságai közül, melyeket Mefisztó huszonnégy éven át teljesít, bármelyik kielégíti, miután Faust az Úrnak, a Teremtőnek ajánlott fel fogadást, hogy a tudós Faust doktort, az Úr hű szolgáját elcsábítja. Fogadása persze eleve vesztesre ítélt, hiszen ő is teremtmény csupán és nem teremtő, nem ismerheti az Úr kifürkészhetetlen útjait: Faust lelkét végül nem kaparinthatja meg Mefisztó. Dürrenmatt Faustja, Emmenberger doktor nem Goethe Faustjával rokon, hanem sokkal inkább Thomas Mannéval – még intertextuális kapcsolatok is felfedezhetőek a két szöveg között –, aki német létére csakis protestáns és zeneszerző lehet. Az ő lelkét a huszonnégy év elteltével elragadja az ördög.

Emmenberger, aki egy személycsere folytán Nehle néven végzi sátáni műtéteit Stutthofban, egy régebbi *Life Magazin* fotóján tűnik fel Bärlachnak műtete után a kórházban. Kiderül, hogy az állítólagos náci orvos Bärlach orvosának, Hungertobelnek volt évfolyamtársa az egyetemen, és egy véletlen folytán, amikor is az egyetemisták kirándulásán egyik társuk balesetet szenvedett, és hirtelen be kellett avatkozni, hogy megmentse az életét, Emmenberger volt az, aki nemcsak, hogy vállalta a narkózis nélküli kényszerműtétet, hanem élvezte is társa szenvedését. A végtelenül intelligens és tehetséges Emmenberger – Fausthoz hasonlóan – tudásszomjtól űzve nyughatatlanul többféle diszciplínát is hallgat: fizikát, matematikát, filozófiát és teológiát, majd paradox módon épp orvos lesz, és a gyógyítás eszközét használja fel nihilista és pokoli életszemléletének igazolásaként, miközben negatív értelemben váltja meg az élettől iszonyatos kínoknak kitéve önkéntes pácienseit, akik Marlok doktornő magyarázata szerint az élet helyett a halálra áhítoznak. Bärlach szanatóriumi szobájában egy nyers fakereszt

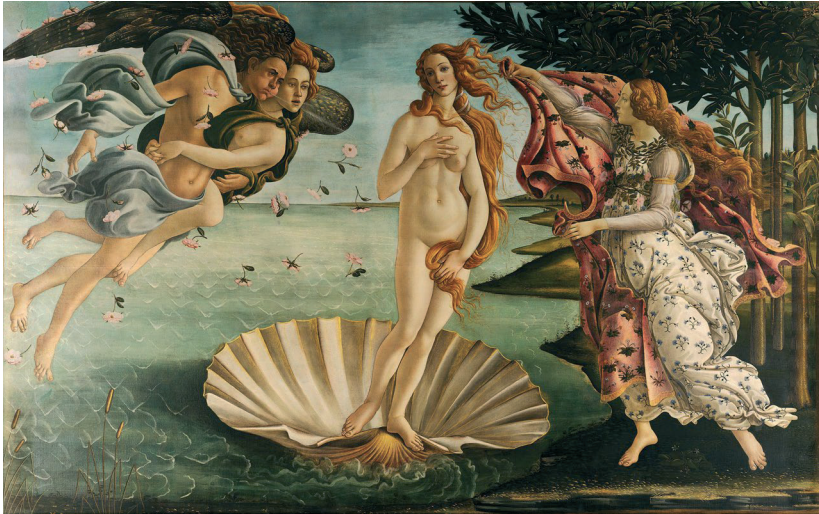
⁵ Uo., 118–125.

és – stílusosan – Rembrandt *Anatómia* című festménye függ. Az ápolónő biztosítja Bärlachot, hogy ha nem tetszik neki a kép, bármire kicserélik, mondjuk Botticelli *Vénusz születésére* vagy egy Picassóra: vagyis a boncolást ábrázoló kép helyett, amely a halált idézi, akár a szerelem istennőjének születését, az életet és szerelmet hirdető csodálatos női alakot is kérheti Bärlach, aki azonban inkább Dürer 1513-ban készült híres, *Lovag, halál és ördög* című rézmetszetét választja, amely a rettenthetetlen lovagot az erkölcs és erény szimbólumaként ábrázolja, nyomában a halállal és mellette az ördöggel, aki homokórát mutat a lovagnak, ám ő rendíthetetlenül halad tovább lován hűséges kuttyja kíséretében. Bärlach a lovag szerepében kíván küzdeni az ördögi Emmenbergerrel, aki egyúttal a halált is képviseli, hisz arra készül, hogy „halálra mütse” az amúgy is halálra ítélt, frissen operált, rákbeteg felügyelőt. Bärlach nem adja fel hát a küzdelmet: leveteti a boncolást ábrázoló festményt, és nem Botticellit vagy Picassót választ helyette, hanem a rendíthetetlen lovag képét (aki egyébként Thomas Mann *Doktor Faustus* című regényében is igen fontos szerepet játszik).⁶



Rembrandt: Dr. Tulp anatómiája (1632)

⁶ Lásd jelen kötet Thomas Mann: Doktor Faustus. A pusztulás dimenziói című írását.



Sandro Botticelli: Vénusz születése (1485 k.)



Pablo Picasso: Avignoni kisasszonyok (1907)



Albrecht Dürer: Lovag, halál, ördög (részlet)

A csapdába került felügyelő *Az óra* című fejezetben találkozik először és utoljára kíznójával, Emmenbergerrel, aki beszélgetésük alatt a dűneri ördöghöz hasonlóan folyamatosan az idő múlására figyelmezteti Bärlachot: csakhogy itt már a felügyelő nem a rettenthetetlen lovag, hanem a halálfélelemmel és Emmenberger nihilizmusával tusakodó beteg, tehetetlen aggastyán, aki feladta a küzdelmet. A nihilista és a keresztény „hitvitája” ez az utolsó beszélgetés, melyben a keresztény alul marad, mert képtelen hitét – egyáltalán bármiféle hitet – szembehelezni a nihilista „hitével”. Emmenberger az egylényegű és három alakú keresztény Isten helyett az „Anyagban” és önmagában, az „Énben” hisz, „az Anyagban, amely *egyszerre* erő és tömeg”,⁷ és amelynek véletlen része az ember, és léte

⁷ Dürrenmatt: *A gyanú*, 154.

értelme a pillanat: közömbös, hogy létezik-e vagy sem, mert a dolgok felcserélhetők. A végtelen és örök Anyag véletlen részeként létező Én egyetlen tulajdona kiharcolt szabadsága – mert hisz igazságosság, humanizmus nem létezik: „hogyan lehetne az anyag igazságos?”⁸ A szabadság pedig „a törvényszegéshez való bátorság, hisz maga sem más, mint törvényszegés”.⁹ Ez a kivívott szabadság Emmenberger számára a gyilkolás és a kínzás. Ám pusztulása előtt Emmenberger azt várja Bärlachtól, hogy erősebb hitével győzzön rajta, hogy végigkövethesse saját polkójárását – mert az ördöggel kötött szövetség lejártá után az ördög megkaparintja Faust lelkét: „Rajta, valljon színt! Legyen legalább ugyanakkora az ember jóba vetett hite, mint hite a rosszban.”¹⁰ Ám Bärlachnak nincs hite, nem tud mit szembeszegezni Emmenberger „hitével” – kínhalálra ítéltetett. Míg *A bíró és a hóhér*ban – még ha erkölcsi szempontból kérdéses módon is – győz az általános emberi, avagy isteni erkölcsrend, addig *A gyanú*ban Gulliver, ez az Ahasvérus-Odüsszeusz, a megkínzott, alkoholista óriás, bolygó zsidó végzi el az igazságszolgáltatás feladatát, de ő sem a dürieri rettenthetetlen lovag, mert: „Manapság lehetetlen magányos harcot vívni a gonosz ellen, miként valaha a lovagok tették, amikor birokra keltek a sárkánnyal”,¹¹ magyarázza Gulliver, és Mózes törvénye szerint szolgálat igazságot, magányosan, árnyként, mert a világot megmenteni sziszüphoszi feladat, és „szegény zsidó Gulliver korlátozottsága minden ember korlátozottsága. Ezért nem arra kell törekednünk, hogy megmentjük a világot, hanem hogy kibírjuk...”¹² Ez a magányos, árnyéletű, mítoszszerű, poklok poklát megjárt, megkínzott, kaftános, toprongyos zsidó keserű igazsága, „akit korszánkunk történelme komor, rémisztő halálangyallá lényegített”.¹³ „– Igyunk vodkát – ajánlotta a zsidó. – A tömény ital mindig jót tesz. Meg kell maradnunk a szesznél, különben elveszítünk ezen az istenverte bolygón minden illúziót. [...] Éljen az ember! – Aztán felhajtotta a pohár tartalmát és hozzátette: – De hogyan? Ez itt a bökkenő.”¹⁴

A bíró és a hóhér nihilista alakja, Gastmann, D. író szerint nem követhette el a gyilkosságot Schmied ellen, mert Gastmann a hagyományos bűnözőkkel ellentétben nem valamely indítékkal lop, csal vagy gyilkol, hanem véletlenszerűen, mondhatni kedvtelésből; tehát kívül – ha úgy tetszik fölötte – áll az erkölcsi és társadalmilag elfogadott törvényrendszeren, és kiszámíthatatlan sakkjátékot játszik.

⁸ Uo., 156.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo., 160.

¹¹ Uo., 166.

¹² Uo., 171.

¹³ Uo., 44.

¹⁴ Uo., 43.

Bärlach felügyelő Gastmann-nal folytatott viadala is Don Quijote-küzdelem: egy letűnt kor konok és álmodozó lovagja viaskodik a görög tragédiák és a kereszténység erkölcsrendjének – az emberi méltóság és az ember tisztelete – szellemében a II. világháborút követő tömegtársadalom elanyagiasodott, uniformizált és hazug világában, melyben az egyén kiszolgáltatott: a reklámoknak, a benzinkutasoknak, miként a középkor embere a rablólovagoknak, az ókor embere pedig a helyi jósdáknak. Ebben a világban az egyes ember valóban nem törekedhet a világ megváltására, csupán a túlélésre, bár az általános emberi és isteni törvények nem szűntek meg, csak kallódnak, és arra várnak, hogy az emberiség újra megtalálja őket.

MÚFORDÍTÁS

A MŰFORDÍTÁSRÓL DIÓHÉJBAN

Gondolatok és gyakorlati példák a műfordítás oktathatósága kapcsán



*Vadásszanak mások a szótágak és a betűk
után, te az értelmet keresd!*

Szent Jeromos

*Désir helyett értelmi fordítása tehát: vágy,
de zenei fordítása inkább ez lehetne: vezír. E
két nehézség közt tétováz az, aki idegen ver-
set akar átültetni.*

Kosztolányi Dezső

A műfordítás, egy idegen forrásnyelvű irodalmi, *művészi* szöveg átültetése a célnyelvre, mindmáig csupán a művészetek mostohagyereke. Az időnként és helyenként fellángoló érdeklődéstől eltekintve a tudományok is többnyire mellőzik, vagy marginális problémaként kezelik.¹ Az utóbbi évtizedekben az irodalomtudomány Magyarországon is valamivel intenzívebben foglalkozik a

¹ Természetesen korábban is születtek műfordítással foglalkozó munkák, ezek azonban főleg műfordítók esszéisztikus műhelytanulmányai voltak. A műfordítás, illetve a műfordításon belül is határterületen elhelyezkedő, bizonyos bölcséleti, filozófiai szövegek (pl. Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche) fordításainak monografikus feldolgozására kevesen vállalkoztak. Jelen tanulmány keretei között az elmúlt fél évszázadból csak néhány jellegzetes példát említek. Monográfiák: Szabó Ede: *A műfordítás*, Budapest, Gondolat, 1968; Rába György: *Szép hűtlenség. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*, Budapest, Akadémiai, 1969; Albert Sándor: *„A fővényre épített ház”: A fordításelméletek tudomány- és nyelvfilozófiai alapjai*, Budapest, Áron, 2011; Kappanyos András: *Bajuszbögre, Lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Budapest, Balassi, 2015. Tanulmánykötetek: Bart István – Rákos Sándor (szerk.): *A műfordítás ma, tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 1981; *A műfordítás távlatai, Helikon*, XXXII. évf., 1986/1–2; Kabdebó Lóránt – Kulcsár-Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna (szerk.): *A fordítás és intertextualitás alakzatai*, Budapest, Anonymus, 1998; Józán Ildikó – Szegedy-Maszáék Mihály (szerk.): *A „boldog Bábel”. Tanulmányok az irodalmi fordításról*, Budapest, Gondolat, 2005; Józán Ildikó (szerk.): *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, Budapest, Balassi, 2008; Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdú Péter (szerk.): *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Budapest, Balassi, 2007; Jeney Éva – Józán Ildikó (szerk.): *Nyelvi álarcok. Tizenhárman a fordításról*, Budapest, Balassi, 2008.

műfordítással.² Az irodalomtudományi megközelítés szerint a műfordítás-kutatás történeti bázis nélkül elképzelhetetlen, mert a műfordítás alapvetően nem technikai eljárás és zárt probléma, hanem dinamikus, alkotói eljárás.

A fordítástudomány mint multi-, illetve interdiszciplináris alkalmazott tudomány felhasználhatja többek között a pszicholingvisztika, a szociolingvisztika, a generatív grammatika, a szemiotika, a kognitív tudományok, a szövegnyelvészet, a hermeneutika, a komparatisztika, a kultúrantropológia, a kultúrszemiotika stb. eredményeit, azonban mint preskriptív vagy deskriptív diszciplína kevésbé vagy egyáltalán nem foglalkozik az irodalmi fordítással, mert művészi aspektusához, a kreativitáshoz és esztétikai, morális értékéhez nem tud hozzászólni.

Gyakran felmerül a kérdés, mi a különbség és a hasonlóság szakfordítás és műfordítás között. Röviden: a két fordítástípus abban hasonlít egymáshoz, hogy mindkettő forrásnyelvvel és célnyelvvel dolgozik. A különbség pedig olyan és akkora, mint a szakszöveg, például egy fröccsöntött cipőtalp gyártási eljárásának leírása és az irodalmi szöveg, például Thomas Mann *József és testvérei* című regénytetralógiája között.

Szakfordítás esetében beszélhetünk bizonyos típusú ekvivalenciákról,³ mert a nyelvek különbsége ellenére egy-egy szakterület nyelvek fölötti, univerzális.

A szakfordításnál különösen a – szakmai kompromisszumon alapuló – *terminusok* fontosak. Itt a különböző nyelvek jelölője ugyanazt jelöli, a jelölő más, a jelölt ugyanaz. Az orvostudomány ma is latin terminológiát használ világszerte, a számítástechnika angolt, ezzel, legalábbis lexikai szinten, lényegesen leegyszerűsíti a fordítást is, mivel azonos, többnyire konstans jelölteket jelöl egy nyelv közösen használt fogalmaival. Problematiszabb azonban a helyzet például a jog vagy a különböző intézményrendszerek esetében, mert itt nem egy bizonyos nyelvű terminológiát használnak, és sokszor a politikai, gazdasági és egyéb intézményrendszerek is különböznek egymástól, akár egyetlen nyelvterületen belül is. Ezek a rendszerek időben és térben is eltérőek. Elegendő utalni a közel-múlt európai, német nyelvterületeinek, Németország (a volt NDK és NSZK),

² Lásd pl. Szabolcsi Miklós, Fried Isván, Kabdebó Lóránt, Szegedy-Maszák Mihály, Kulcsár-Szabó Ernő, Józán Ildikó, Tolcsvai Nagy Gábor, Vajda Károly írásait, in Kabdebó: *A fordítás*.

³ Az ekvivalencia a fordítástudomány egyik leggyakoribb és legvitatottabb szakkifejezése. A hermeneutikai fordítástudomány képviselői között vannak, akik vitatják, sőt elvetik az ekvivalencia létjogosultságát a fordítástudományban. Fritz Paepcke a jogi és irodalmi szövegek fordítása kapcsán az ekvivalenciáról mint illúzióról beszél: „*A Kategorien des geglückten Übersetzens* (1981) című tanulmányomban arra a megállapításra jutottam, hogy a *sikerültség* [*Geglücktheit*] (Pindaros: *othoépeia*) és nem az ekvivalencia a fordítás alapvető kategóriája. Olyan vonatkozási egységekben megy végbe, mint »kauzalitás és intuíció«, »szabály és játék«, »általános és különös«, »retorika és hermeneutika«, »tárgyi vonatkozás [*Sachbezogenheit*] és ésszerű helyesség« vagy »aszkézis és szabadság.«” Fritz Paepcke: Az ekvivalencia illúziója. Fordítás a bizonytalanság és a komplementaritás között, ford. Horváth Géza, *Helikon*, XXXII. évf., 1986/1–2, 57–85, itt 85.

Svájc, Ausztria jogi, katonai, politikai, gazdasági stb. rendszereinek szervezeti és terminológiai különbségeire. Ezekben az esetekben igen gyakoriak a *reáliák*, melyek nem kis gondot okozhatnak a fordításban.

A műfordítás közvetítés térben és időben egymástól kisebb-nagyobb mértékben különböző kultúrák között. A műfordítás *kultúra-* és *szövegvilág-értelmezés*, *individuális*, *szubjektív*, *művészi tevékenység*, *mely során a fordító teremtő-alkotó módon* használja médiumát, a célnyelvet. A műfordítás *de-konstrukció* és *re-konstrukció*. De-konstrukció, amennyiben részeire bontja a forrásnyelvi szöveget, majd a célnyelven újraépíti, re-konstruálja azt.

A műfordítás ott kezdődik, ahol a szótár, a grammatika, a nyelvi invenció mintegy föladja irányító szerepét, s szóhoz jut a válogatás és árnyalás, a stiláris ízeket és zenei effektusokat latoló nyelvi fantázia, a művészi alkotó erő egyik ösztönzője, változata. Ott, ahol a fordítónak valami személyes pluszt, valami egyéni ízlést, szubjektív művészi erőt is érvényesítenie kell a feladat megoldásában.⁴

A műfordítás körüli vitákat a kezdetektől, de legalábbis Szent Jeromostól Martin Lutheren át Babits Mihályig, Kosztolányi Dezsőig és még tovább két alapvető elv, a *szó szerinti* (hű) és *az értelem szerinti* (hűtlen) fordítás elve és gyakorlata határozza meg. Az első a forrásnyelv szöveghű (formahű) visszaadására törekszik a célnyelven, ez tehát elsődlegesen forrásnyelv-orientált fordítási eljárás. A második célnyelvorientált. „A fordítás sikerének nem a forrásszöveghez való hűség a föltétele, hanem az, hogy az átköltés képes-e beilleszkedni a célnyelv hagyományába” – vélekedik erről Szegedy-Maszák Mihály.⁵

GOETHE A FORDÍTÁSRÓL

Goethe maga is fordított, és a *világirodalom* kérdésével kapcsolatban több helyen is értekezett a műfordításról. 1819-ben a *Jegyzetek és értekezések a Nyugat-keleti díván jobb megértéséhez* című tanulmánygyűjteményében szerepel egy rövid írás *Fordítások* címmel, melyben a fordítás három szakaszáról vagy korszakáról ír, amely minden irodalomban létezik. Az első periódusban saját gondolkodásmódunk révén ismerjük meg a külföldet. Ez az úgynevezett *prózai fordítás* célnyelvorientált, ilyen például Luther bibliafordítása. A második korszakban magunkévá tesszük az idegen gondolkodásmódot, és azt saját gondolkodásmódunk

⁴ Kardos László: A műfordítás kérdései, in Kardos László: *Közel és távol*, Budapest, Magvető, 1966, 295.

⁵ Szegedy-Maszák Mihály: Fordítás és kánon, in Kabdebó – Kulcsár-Szabó – Kulcsár-Szabó – Menyhért (szerk.): *A fordítás és intertextualitás alakzatai*, 70.

szerint adjuk vissza. Goethe ezt az ugyancsak célnyelvorientált eljárást *parodisztikus fordításnak* nevezi. Így fordítanak a franciák vagy Wieland, akik például egy egzotikus gyümölcsöt saját, ismert gyümölccsel helyettesítenek. A harmadik periódusban a fordító az eredetivel *azonosat*⁶ alkot, miközben szorosan kötődik az eredetihez. Az azonos azt jelentené, hogy a fordítás nem az eredeti helyett, hanem annak helyén volna érvényes. Ez a formahű *költői fordítás* inkább forrásnyelv-orientált. Goethe szerint Voß⁷ már sejti ezt, és úgy vélekedik, hogy ez a fordítás legmagasabb, ideális, még el nem ért szintje.

BABITS ÉS KOSZTOLÁNYI A FORDÍTÁSRÓL

Egy-egy idézettel csak rámutatni kívánok Babits és Kosztolányi fordításról alkotott, eltérő szemléletére.

Babits [...] a forrás- és célszöveg megfelelését tartotta irányadónak. A Nyugat *Könyvről könyvre* című rovatában, 1923. május 1-én azért dicsérte meg Tóth Árpádot, mert fölismerte, hogy a fordításban „az eredeti tónusának pontos visszaadása”, a „tökéletes formahűség s hangulati szigorúság” a cél, vagyis a célszöveg csakis akkor hiteles, ha „*ekvivalens*” az eredetivel, tehát „*szigorú, tanulmányos hűség*” jellemzi.⁸

Babits szerint az „egységes kultúra” a fordító vezérlő eszménye: „mennél hívebbek maradunk a *szöveghez formailag*, annál több kilátásunk van arra, hogy *tartalmilag* is hívek maradhatunk.”⁹ Babitscsal szemben Kosztolányi a „hűtlen” átköltés híve: „»Nekem a legfőbb ambícióm, hogy szép magyar verset adjak« – hangoztatta [Kosztolányi], amikor bírálat érte Poe költeményének [*A holló*] általa készített átköltését [...], a versfordításaiból készített első gyűjteményét pedig ezzel a figyelmeztetéssel bocsátotta a közönség elé: »Alkotásnak látom a műfordítást, nem másolásnak.«”¹⁰

⁶ „[...] so erleben wir den dritten Zeitraum [...] wo man die Übersetzung dem Original identisch machen möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle.” In Johann Wolfgang von Goethe: *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 2, Gedichte und Epen II*. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, 256.

⁷ Goethe itt elsősorban Johann Heinrich Voß 1781-ben megjelent *Odüsszeia*-fordítására gondol.

⁸ Szegedy-Maszák: *Fordítás*, 69–70.

⁹ Uo., 69.

¹⁰ Uo., 74.

A MŰFORDÍTÓ MŰHELYMUNKÁJA

A műfordítás *mesterség* és egyben *művészet* is. Sokrétű és sokoldalú mesterségbeli tudást és művészi képességet, készséget igényel. Furcsán hangozhat, de a fordítónak elegendő passzív nyelvismerettel rendelkezni a forrásnyelvet illetően. Ez azt jelenti, lehet, hogy nem beszél, ír, vagyis nem használja aktívan az idegen nyelvet, ám bizonyos szempontból alaposabban, mélyebben kell ismernie azt akár egy anyanyelvi nyelvhasználónál is. A műfordítói passzív nyelvismeret azt jelenti, hogy a fordítónak egyrészt értenie kell *általában* az irodalomhoz, az irodalmi szövegek tudományos magyarázatához, értelmezéséhez, rendelkeznie kell tehát irodalomtörténeti és -elméleti, poétikai, nyelvészeti, filológiai, textológiai, művészeti, filozófiai, kulturális ismeretekkel, másrészt pedig *különösen* ismernie kell a fordítandó forrásszöveg nyelvezetét, nyelvi struktúráját, nyelvi sajátosságait, stílusának jellegzetességeit, az egyes kifejezések vertikális és horizontális jelentésszerkezetét. Aktívan és virtuóz módon kell viszont tudnia bánni a célnyelvvel, amely műfordítás esetében az anyanyelv.

A műfordítás egyik alapelve, hogy mindig az eredeti és nem közvetítő nyelvből fordítunk, még akkor is, ha ismerünk olyan remekműveket, melyek közvetítő nyelvből születtek (Kosztolányi kínai versfordításai stb.). Egy másik alapszabály, hogy a lehető legjobb forrásnyelvi szövegkiadást használjuk. Amennyiben létezik *kritikai kiadás*, feltétlenül azt, ha nem, akkor a szerző által utoljára jóváhagyott szövegkiadást, az *ultima manust*, ha ilyen sincs, az első kiadást, az *editio princeps*t használjuk. A fordítandó szöveg ismeretén túl ajánlott a tágabb kontextus, az adott szerző életművének, a kor irodalmának, nyelvezetének, kultúrájának ismerete is.

A FORDÍTÁS FOLYAMATA

A fordítás optimális esetben a következő szakaszokból áll: a forrásszöveg teljes és alapos ismeretében elkészül az első (nyers) célnyelvi változat. A szöveg pihentetése után – ez lehet néhány hét, de akár hónap is – a fordító immár némi távolságtartással ellenőrzi, javítja-finomítja saját szövegét, és elkészít egy második (végleges) változatot. A szöveget ezután az előírt formai követelményeknek megfelelően leadja a kiadónak. A szöveg ezután kontrollfordítóhoz kerül, aki a célszöveget összeveti a forrásszöveggel, nem maradt-e ki valami, nem történt-e félrefordítás („leiterjakab”), javaslatot tehet stílárís, nyelvhelyességi korrekciókra. Miután a fordító elfogadja – vagy sem – a kontrollfordító javaslatait, a szöveg olvasószerkesztőhöz kerül, aki nem feltétlenül tud a forrásnyelven. Az olvasószerkesztő nyelvhelyességi és formai szempontból ellenőrzi a szöveget, de a fordító itt is beleszólhat a

javításokba, mert például szándékosan és indokoltan használhat egyedi központozást vagy az akadémiai szabályzattól eltérő helyesírást. Ezt követi a műszaki szerkesztés, majd a tördelés. A tördelt szöveget a fordító ellenőrzi, az esetleges technikai – elválasztási – hibákat javítja. Kisebb változtatásokat végezhet a szövegen, nagyobbakat azonban nem, mert az esetenként akár az egész szöveg újratördelését is megkövetelhetné. Ezek után a végleges tördelt változat a nyomdába, majd a kereskedelmi hálózatba kerül. A fordító munkájáról ideális esetben visszajelzést kaphat a fordításkritikákból, érdemi fordításkritika azonban ma gyakorlatilag nem létezik, mert a kritikusnak tudnia kellene a forrásnyelven, össze kellene vetnie a célszöveget a forrásszöveggel, ez viszont időigényes és nem rentábilis tevékenység.

Nézzünk meg egy részletet egy kontrollfordítói jelentésből:

Egy példa a 3. fejezetben, amikor a menekült fiatalok a káros szenvedélyek német neveit tanulják, Ali egy angol nyelvű számra asszociál, és mindjárt idéz is belőle angolul, majd hozzáteszi: „énekli Peter, a király”. A „Zigarette” címszónál az idézetet és a gondolatsort ezzel zárja: „... sings Peter the Snow Eater” (német 54. oldal, magyar 28. oldal). Ezt a fordító így hagyja. Nehéz ügy, mert az egész „kábszerellenes” jelenet Peter Tosh reggae énekes 1976-os *Legalize it* c. számára, illetve albumára utal, melyben a kábyszerek legalizálását követeli. Ez a fordulat nem csak a *rím kedvéért van, hanem mert a „snow”,* amit az 1950-es években a német is átvett (Schnee), kokaint vagy hasist is jelent. Itt javasolom az »*énekli Peter, kinek a fű / kokó maga az éter*« megoldást.¹¹

A fordítónak gondot okozó megoldások és/vagy csapdák, melyek időnként a fordító figyelmét is elkerülhetik, a forrásszövegben bárhol és bármilyen formában előfordulhatnak: műcímekben, beszélő nevekben, intertextuális utalásokban, vendég-szövegekben, szójátékokban, közmondásokban, bármilyen tudományterületről származható szakkifejezésekben, rétegnyelvekben, nem beszélve a különböző stílusrétegekről, az archaizmusok, neologizmusok használatáról, a szavak horizontális és vertikális jelentésstruktúráiról.

CÍMEK

Goethe először 1809-ben megjelent regényének címe, a *Die Wahlverwandschaften*, a mű keletkezésének korában egy vegyi folyamatot jelentett, melyben – leegyszerűsítve a kérdést – két egymásra ható vegyület alkotórészei átmenetileg kölcsönösen helyet cserélnek egymással. Goethe ezt a kémiai reakciót emberi

¹¹ Az idézet Martin Horváth: *Négercsók avagy hogyan indultam megmenteni a világot* (Budapest, Helikon, ford. Blaschik Éva, 2014) című regényéhez készített kontrollszerkesztői jelentés részlete. A jelentés kiadói belső használatra készült, és természetesen nem jelent meg nyomtatásban.

viszonyokra alkalmazza. A korabeli vegytanban használatos kifejezés magyarul *cserebomlás*.¹² Vas István joggal tért el a magyar szakkifejezéstől, ami a német választás (*Wahl*) és rokonságok (*Verwandschaften*) tagokból álló képies és poétikusabb szóösszetétellel ellentétben igencsak száraznak és kiábrándítóknak hatna, különösen egy világhírű regény esetében. A címet értelmezve és emberi viszonyokra is alkalmazhatóvá téve *Vonzások és választásokkal* adta vissza.

Theodor Fontane műveinek címe sokszor egyetlen névből áll: *Schach von Wuthenow*, *Effi Briest*, *Graf Petöfi*, *Cécile*, *Stine*, *Frau Jenny Treibel*, *Der Stechlin*. A személynevek itt többnyire nem okoznak gondot a fordítóknak, de például a Schach von Wuthenow-val, ami szintén – nemesi – családnév, már nemigen tudna mit kezdeni a magyar olvasó. Kászonyi Ágota szintén ételmező fordítást használ, és az elbeszélés tartalmára utaló *Porosz esküvő* címet adja a magyar szövegnek. Ugyanez a helyzet a *Der Stechlin* című regénnyel is. Itt a cím egyrészt földrajzi név, egy Brandenburg északi részén fekvő természetes tó neve, másrészt utal a regény fiktív főalakjára, az öreg Dubslav von Stechlinre is. Doromby Károly *Tóparti kastély*nak fordítja.

2012-ben jelent meg a bécsi születésű Martin Horváth első regénye *Mohr im Hemd oder Wie ich auszog, die Welt zu retten* címen. A politikai korrektség

¹² A *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* szócikke alapján: „in der chemie die eigenschaft zweier körper, von denen der eine oder beide anderweit verbunden sind, sich zu veremigen, *affinitas electiva*. ‘affinitas’ in diesem sinne wurde zuerst von Albertus Magnus, dann von Galilei gebraucht, 1718 stellte Geoffroy die erste verwandtschaftstabelle auf, der Schwede Torbern Bergman schrieb 1775 de attractionibus electivis, dies iübersetzte (Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig, 1854–1961. Quellenverzeichnis, Leipzig, 1971, 1782–1783. Hein Tabor (nach Strehlke bei Göthe 15, 9 Hempel) mit wahlverwandschaften, wie auch schon vorher Weigel den Bergman’schen terminus, *attractio electiva*‘ durch wahlverwandschaft wiedergegeben hatte: wenn zween stoffe mit einander vereinigt sind, und ein dritter, der hinzukömmt, einen derselben aus seiner verbindung trennt und ihn zu sich nimmt, so wird solches eine einfache wahlverwandschaft (enkel frändskap), *attractio electiva simplex* genannt eine zwiefache verwandschaft (dubbel frändskap), *attractio electiva duplex*, oder *affinitas composita*, nennt man das, wenn zween körper, die beide in zween nächste bestandtheile zerlegt werden können, ihre nächsten grundstoffe, bei der vermischung mit einander, verwechseln.” Majd a *Grimm-szótár* hivatkozik Goethére is, aki már emberi viszonylatokra alkalmazza a kifejezést: „er [Goethe, kiemelés tőlem, H. G.] hat es dann in dem sinne, den es in der chemie angenommen hatte, auf das menschliche seelenleben übertragen, indem er dabei zunächst ebenso an die lösung alter, wie an die anknüpfung neuer verbindungen dachte. Die vier personen seines romans sind durch doppelte wahlverwandschaft verbunden.” woerterbuchnetz.de/DWB/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&mode=Volltextsuche&firsthit=0&textpattern=Wahlverwandschaft&lemmapattern=&patternlist=T:Wahlverwandschaft&lemid=GW02392&hitlist=47799345 (Letöltés: 2017. április 22.)

A mai egynyelvű szótárakban a *Wahlverwandschaft* már csak átvitt értelemben szerepel: „die (Bildungsspr.): das Sichverbunden-, Sichangezogenfühlen aufgrund geistig-seelischer Übereinstimmung, ähnlicher Wesensart”, in *Duden. Deutsches Universalwörterbuch A-Z*, Mannheim–Leipzig–Wien–Zürich, Dudenverlag, 1996, 3. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. A *Német–Magyar Nagyszótár* „Wahlverwandschaft” szócikke csak ennyit közöl: „rokonlelkűség, rokonság”.

képviselői körében heves érzelmeket kiváltó címben szereplő *Mohr im Hemd* (*Mór ingben*) egy pudingszerű, csokoládémázzal bevont, tejszínnel díszített osztrák sütemény, ám kétségtelenül utal a történet én-elbeszélőjére és szereplőire, kiskorú migránsokra, akik egy bécsi internátusban várják, hogyan alakul a sorsuk, kapnak-e, és ha igen, mikor és hol letelepedési engedélyt. Blaschtk Éva leleményesen oldotta meg a megoldhatatlannak tűnő feladatot, és *Négercsók* címet adott a magyar fordításnak.

BESZÉLŐ NEVEK

A címekben szereplő nevek mellett a szövegekben is előforduló, többnyire *beszélő* nevek látszólag azért nem okoznak gondot a fordítónak, mert a neveket (személyneveket, földrajzi neveket) a magyar fordítási gyakorlat nem fordítja, eltekintve például a ragadványnevektől. Így viszont elvész az a jelentésmozzanat, amely a forrásnyelvben közvetve vagy közvetlenül hathat a befogadóra.

Thomas Mann *Halál Velencében* című novellájának főhőse Gustav von Aschenbach. Keresztnevét a szakirodalom Gustav Mahler osztrák zeneszerzővel hozza párhuzamba. Az ötvenedik életévétől nemesi címmel kitüntetett író családnéve egyrészt a tűz végtermékére, a hamura (*Asche*), és ezzel a híres német író életének és életművének elhamvadására, másrészt a vízre, a patakra (*Bach*), egy kezdeti állapotra utal, ami végül Aschenbachnak a szövegben több szimbolikus jelentéssel bíró, végtelen tengerben való feloldódását és megsemmisülését előlegezi. Thomas Mann *Trisztán* című novellájának „antihőse”, *Anton Klöterjahn* ugyancsak beszélő név. Az életerős, életet igenlő, északnémet kereskedő keresztnéve a császári uralkodóra, Antoniusra utal. Az összetett családnév előtagja a többes számban használatos *Klöten* tuskót, herét jelent, és a közönséges, ösztönös, nemző, materiális-pragmatikus polgár életvitelére utal.

Friedrich Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* (1956) című tragikus komédiájának színtere egy Gullen nevű kisváros. A *Gülle* a délnémet, svájci nyelvben száftos, folyékony trágyát, trágyalét jelent. A darabban a fiktív kisváros gazdasági és elsősorban morális állapotára utal.

ORTOGRAFIA

Régebbi szövegeknél a fordító számára csapdát jelenthet többek között a korabeli ortográfia is. Novalis 1799-ben írt *A kereszténység, avagy Európa* című beszédében szerepel egy furcsa kifejezés, a *Wahlstatt*. Az egyesült és egyetemes Európa vízióját felvázoló beszédben Novalis az eljövendő békét szavatoló eszme előfeltételéről így ír:

Wer weiß, ob des Kriegs genug ist, aber er wird nie aufhören, wenn man nicht den Palmzweig ergreift, den allein eine geistliche Macht darreichen kann. Es wird so lange Blut über Europa strömen, bis die Nationen ihren fürchterlichen Wahnsinn gewahr werden, der sie im Kreise herumtreibt, und von heiliger Musik getroffen und besänftigt zu ehemaligen Altären in bunter Vermischung treten, Worte des Friedens vornehmen, und ein großes Liebesmahl, als Friedensfest, auf den rauchenden *Wahlstätten* mit heißen Tränen gefeiert wird.¹³

Ki tudja, elég volt-e a háborúból; ám soha nem ér véget, ha nem ragadjuk meg a pálmaágat, amit egyedül az egyházi hatalom nyújthat felénk. Addig áztatja vér Európa földjét, amíg a nemzetek föl nem ismerik önnön rettenetes tébolyukat, mely örökös körforgásra kényszeríti őket, s megbékélve a zene szent igézetében, tarka kavargásban nem járulnak a hajdani oltárokhoz, nem szentelik magukat a béke dolgainak, s a füstölgő *csatamező-kön*, forró könnyeket ontva, nem rendeznek szeretetlakomát a béke ünnepére.¹⁴

A *Wahlstatt* (tb. *Wahlstätte*) olyan helyet jelent, ahol választásokat tartanak. A szóban szereplő *h* itt azonban egy úgynevezett *Dehnungs-h*, ami az előtte lévő magánhangzó hosszúságát hivatott jelölni. Az ortográfiai csapda elkerülését a Grimm-szótár könnyíti meg. A *Wahlstatt* címszónál utal a *Walstatt* szócikkre, és ezzel feloldja azt a problémát, melyet a *Dehnungs-h* okozott.¹⁵ A *Walstatt* előtagja, a *Wal* ugyanis *Schlacht*ot (csata) jelent, és olyan, ma is használatos összetett (fő)nevekben fordul elő, mint például *Walhalla* vagy *Walhall* (a germán mitológiában elesett hősök tartózkodási helye), ahová a kiválasztott holtakat fiatal szüzek, valkirök (*Walküre*) viszik el. A szóösszetétel második tagja pedig egyértelműen a csata helyszínére, a (csata)térre vagy (csata)mezőre utal.

CSOPORTNYELVEK (SZLENG)

Johannes Mario Simmel 1960-ban megjelent regényének főhőse, Thomas Lieven, a II. világháború botcsinálta, mindazonáltal végtelenül rokonszenves, békeszerető ügynöke, aki többek között kitűnő szakács és a nők bálványa, egy

¹³ Novalis: Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment, in Paul Kluckhohn – Richard Samuel (Hg.): *Schriften, die Werke Friedrich von Hardenberg in 4 Bänden und einem Begleitband 3*, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, Kohlhammer, 1983, 507–524, itt 523.

¹⁴ Novalis: A kereszténység, avagy Európa, ford. Horváth Géza, in Szénási Éva (szerk.): *Elméletek az európai egységről. Válogatás az Európa-gondolat történetéből*, Budapest, L'Harmattan, 2002, 99–112, itt 111. Kiemelés mindkét szövegben tőlem (H. G.).

¹⁵ woerterbuchnetz.de/DWB/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&mode=Volltextsuche&lemid=GW02325 (Letöltés: 2017. április 22.)

alkalommal börtönbe kerül, ahol unalmában börtönszótárt készít, és ebből néhány szócikket közöl is a regény. A fordítónak ez azért okoz fejtörést, mert a címszavakat bizonyos egynyelvű, német szótárakban és – ma már – az interneten is megtalálhatja ugyan, magyar megfelelőjüket azonban nem. Mi lehet ilyen esetekben a megoldás? A fordító szakemberhez fordul, aki általában segítőkészen járul hozzá az optimális megoldáshoz. Ez esetben egy börtönigazgató adta ki feladatként a raboknak, hogy a magyarra lefordított szócikk meghatározása alapján találják meg a megfelelő címszót. Így születtek meg a következő megoldások:

„*DUFTEMAN*: ein Ganonenteam, das sich gut versteht.”¹⁶ – „*KAMELOSOK* vagy *RINYÁBAN VANNAK*: összeszokott galéri.”¹⁷

„*ENTERN*: das Bestehlen eines hilflosen Betrunkenen, den man unter dem Vorwand, ihm behilflich zu sein, heimbegleitet.”¹⁸ – „*MARKECOLÁS*: magatehetetlen részeg kifosztása oly módon, hogy a tettes megjátssza, mintha az illetőt haza akarná kísélni.”¹⁹

„*LEBERSTÜCK*: der Arzthelfer in der Krankenabteilung einer Strafanstalt.”²⁰ – „*TÖKÖS NŐVÉR*: ápoló a börtönkórházban.”²¹

EPILÓGUS: FAUST FORDÍTJA JÁNOS EVANGÉLIUMÁNAK ELSŐ VERSÉT

Goethe *Faust* című tragédiájának első részében, az első dolgozószoja-jelenetben Faust felüti a *Bibliát* – véletlenül éppen János evangéliumánál –, olvasni kezdi az első verset, majd elégedetlen lévén a német fordítással, amely a görög *logost Wort*tal adja vissza, addig elmélkedik a megfelelő megoldáson, mígnem a *Sinn* (értelem) és a *Kraft* (erő) után eljut a *Tatig* (tett).

Geschrieben steht: Im Anfang war das *Wort*.
 Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
 Ich kann das *Wort* so hoch unmöglich schätzen,
 Ich muß es anders übersetzen,
 Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
 Geschrieben steht: Im Anfang war der *Sinn*.

¹⁶ Johannes Mario Simmel: *Es muß nicht immer Kaviar sein*, München, Knaur, é. n., 498.

¹⁷ Johannes Mario Simmel: *Nem kell mindig kaviár*, ford. Horváth Géza, Budapest, Magyar Könyvklub, 1993, 500.

¹⁸ Simmel: *Es muß nicht*, 498.

¹⁹ Simmel: *Nem kell mindig*, 500.

²⁰ Simmel: *Es muß nicht*, 499.

²¹ Simmel: *Nem kell mindig*, 501.

Bedenke wohl die erste Zeile,
Daß deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: Im Anfang war die *Kraft*!
Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist, auf einmal sehe ich Rat
Und schreibe getrost: Im Anfang war die *Tat*!²²

A számos magyar fordítás közül csupán Jékely Zoltánét idézem, aki a goethei *Wortot szónak* fordítja.

Szól az írás: „Kezdetben volt a szó.”
Ki ad tanácsot? Így aligha jó.
Ily súlyt sehogy sem adhatok a szónak,
Más szavakat kell rá csiholjak,
Ha helyes fény vezérli szellemem.
Tehát: „Kezdetben volt az *értelem*.”
Az első sort már jól ügyeld meg,
Tollad szabadjára ne engedd!
Az értelem valóban itt a fő?
Tán így jobb: „Kezdetben volt az erő.”
De jaj, alighogy e pár szót leírom,
Valami int, ne tőrjem a papíron.
A szellem, lám, mégiscsak segített!
S bátran leírom: „Kezdetben volt a tett.”²³

Az evangélium első verse görögül így hangzik: „εν αρχη ην ο λογος και ο λογος ην προς τον θεον και θεος ην ο λογος.”²⁴ Számunkra itt nem a *logos* különböző jelentései fontosak, hanem inkább az, hogyan fordítják, és hogyan hagyományozódik ebben a kontextusban. A Vulgata *Verbumnak*,²⁵ a *King James Bible*

²² Johann Wolfgang Goethe: Faust. Eine Tragödie, in *Werke* [Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 3, Dramatische Dichtungen I, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz] München, Deutscher Taschenbuch, 1998, 44, (1224–1237).

²³ Johann Wolfgang Goethe: *Faust*, ford. Jékely Zoltán – Kálnoki László, Budapest, Európa, 1967, 51–52.

²⁴ Novum Testamentum Graece, bibelwissenschaft.de/de/online-bibeln/novum-testamentum-graece-na-28/lesen-im-bibeltext/ (Letöltés: 2017. április 22.)

²⁵ „in principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum.” bibleserver.com/text/VUL/János (Letöltés: 2017. április 22.)

Wordnek,²⁶ a *Bible du Semeur Parole de Dieu*-nek,²⁷ a német fordítások, mint például a 2017-es *Lutherbibel*, kivétel nélkül *Wortnak*,²⁸ a magyarok pedig *Igének*²⁹ fordítják – tehát a szó szerinti *szó* fordítása helyett mindenképpen az *Ige* lett volna az optimális megoldás.

Végezetül idézzük ismét Kosztolányi gondolatait a műfordítás képtelen jellegeről:

Minden fordítás csak egyezmény, kompromisszum, Eszmény és Valóság között, megalkuvások sorozata, a föladat legügyesebb megoldása – ha úgy tetszik, elmés csalás. [...] Az igaz műfordítás nem is úgy viszonyul az eredetihez, mint a festmény a másolatához, hanem inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhoz, melyet ábrázol: a festmény hübb, becsületesebb, igazabb, mint a fotográfia.³⁰

²⁶ „In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.” (21st Century King James Version); kingjamesbibleonline.org/John-Chapter-1/ (Letöltés: 2017. április 22.).

²⁷ „Au commencement était celui qui est la Parole de Dieu. Il était avec Dieu, il était lui-même Dieu.” bibleserver.com/text/BDS/Jean1 (Letöltés: 2017. április 22.)

²⁸ „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.” (Lutherbibel, 2017) bibleserver.com/text/LUT/Johannes1 (Letöltés: 2017. április 22.)

²⁹ „Kezdetben vala amaz Ige, és az az ige vala az Istennél, és az ige Isten vala.” (Károli, 1590)

³⁰ Kosztolányi Dezső: Ábécé a fordításról és fordításról, in Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*, Budapest, Szépirodalmi, 1990, 574–579, itt 575.

LUTHER BIBLIAFORDÍTÁSA(I) ÉS HATÁSA AZ ÚJFELNÉMET NYELV KIALAKULÁSÁRA

A fordítás Isten különleges kegyelme és adománya.

Luther

AZ ÚJSZÖVETSÉG FORDÍTÁSÁNAK KÖRÜLMÉNYEI

Ismeretes, hogy X. Leó pápa 1521. január 3-án mondja ki Lutherre a pápai átkot. Ez gyakorlatilag azt jelenti, hogy a pápa által kiátkozott eretneket a világi hatalom, a Német-római Birodalom feje, a „választott” császár – az ekkor huszonegy éves V. Károly, az 1519-ben meghalt I. Miksa unokája és utódja – is kiátkozza. Az ekkor harminchét éves reformátor 1521. április 17–18-án a wormszi birodalmi gyűlésen nem vonja vissza tanait. A császár május 8-án meghozza a wormszi ediktumot, amely világi átokkal sújtja Luthert. Az ediktumot azonban csak május 26-án fogadja el a már feloszlóban lévő, nem teljes létszámú birodalmi gyűlés, és ekkor hozzák nyilvánosságra is. Luther ekkor azonban már biztonságban van. A római kúria Miksa halála után III. (Bölcs) Frigyes szász választófejedelmet is számon tartja mint lehetséges új császárlélelőt. A császári trónra többek között I. Ferenc francia király és VIII. Henrik angol király is pályázik. A pápa Frigyesben könnyebben befolyásolható uralkodót lát, mint francia és angol riválisaiban. Vagyis a szász választófejedeleme igen komoly hatalommal és befolyással bír, amikor oltalmába veszi Luthert, május 4-én „elraboltatja”, és Wartburg várába viteti, ahol Luther Junker Jörg (György lovag) álnéven mintegy tíz hónapot tölt el. 1521 decemberében inkognitóban öt napra a forrongó Wittenbergbe megy. Melancthonnál lakik, akinek az indítványára – állítólag – ekkor születik meg többek között az Újszövetség újrafordításának gondolata.

ELŐZMÉNYEK: LUTHER LATIN ÉS NÉMET FORDÍTÁSAI ÉS SZENTÍRÁS-MAGYARÁZATAI

Luther 1512-től az 1502-ben alapított Wittenbergi Egyetemen a teológia professzoraként (*doctor theologiae*) bibliai szövegmagyarázatok (*lectura Biblia*)

témakörében tart latin nyelvű előadásokat. A Szentírás latin szövegeit, az aktuális bibliai passzusokat kinyomtatja. A szövegeket szövegkritikai szempontból átdolgozza, a zsoltárokat és Pál leveleit *summákkal* látja el. Részben ennek eredményeként 1529-ben jelenik meg egy Vulgata-revizió (az Ószövetség történeti könyvei és az Újszövetség, valamint a zsoltárok revideált változata) Luther átdolgozásában. Luther 1517 tavaszán adja ki első önálló nyomtatott művét, a bűnbánati zsoltárok fordítását és azok magyarázatát *Die sieben Bußpsalmen mit deutscher Auslegung...* címen (magyarul: *A hét bűnbánati zsoltár: a szó szerinti szöveg alapos német magyarázata Isten és Krisztus kegyelmének, valamint önmagunknak igaz megismerésére*).¹ Nem véletlen, hogy Luther nem latinul, a tudomány nyelvén közli a szöveget, hanem németül, mert a laikusoknak, a „durva szászoknak”,² vagyis a nagyközönségnek szánja, hogy minél többen megérthessék. „Nem a tanult szellemeknek adatott ki, hanem a műveletleneknek, kikből sokan vannak, mert ezek igen kevés ismeretekkel rendelkeznek, és nem ismerik az Írás tanúságait.”³ 1521-ben ugyancsak németül adja közre részletes magyarázatokkal a *Magnificat*ot, Mária hálaadó énekét (Lk 1,46–55): *Das Magnificat Vorteuschet II vnd auszgelegt durch D. II Martinum luther Aug. II Vuittemberg*, magyarul: *Magnificat. Mária énekének német magyarázata*,⁴ Luther a *Magnificat*ot már Wartburg várában készíti el, és Melchior Lotterrel nyomtatja ki Wittenbergben. Ez a két kiragadott példa is alátámasztja, hogy az Újszövetség fordításának – és magyarázatának – voltak komoly előzményei.

LUTHER ELŐTTI TELJES, NÉMET NYELVŰ, NYOMTATOTT BIBLIÁK

De miért volt szükség egy új, német nyelvű Újszövetségre – majd később egy teljes Szentírára –, amikor nem sokkal a könyvnyomtatás feltalálását követően 1466-ban Straßburgban, Johannes Mentelin nyomdájában napvilágot lát az első teljes, német nyelvű, nyomtatott Biblia, az úgynevezett *Mentelin-Bibel*, és ezt követően 1522-ig, tehát a Luther-féle *Septemberbibel*ig, mintegy fél évszázad alatt még további tizenhét ugyancsak teljes, német nyelvű Szentírás.

¹ Luther Márton: *Bibliafordítás, vigasztalás, imádság*, szerk. Csepregi Zoltán, Budapest, Luther, 2011, 25–88. Schulek Tibor és Weltler Ödön fordítása.

² Uo., 25.

³ Erich Beutel (Hg.): *Luther Handbuch*, 3. neu bearb. und erweitert. Aufl., Tübingen, Mohr Siebeck, 2017, 299.

⁴ Luther Márton: *Bibliafordítás*, 205–262. (Ford. Percze Sándor és Takács János.) Vö. Heinrich Tiefenbach: *Das ist der heuptgesang. Martin Luthers Magnificat-Übersetzungen*, *Sprachwissenschaft*, 1983/8, 241–264, epub.uni-regensburg.de/24665/1/ubr12413_ocr.pdf (Letöltés: 2022. augusztus 27.); Fabiny Tibor: *Szótörténetek. Hermeneutikai, teológiai és irodalomtudományi tanulmányok*, Budapest, Luther, 2009, 145–166.



Az első teljes, német nyelvű, nyomtatott Biblia: a Mentel-Biblia (Straßburg, 1466).
 Az utolsó lap Hektor Mülch augsburgi kereskedő, könyvgyűjtő és krónikás kézzel írott
 bejegyzésével: „1466 27 Junio ward ditz buch gekaft vneingerpunden vmb 12 gulden”
 („ez a könyv 1466. június 27-én vásároltatott bekötetlenül 12 guldenért”).
 Akkoriban egy hízott ökor ára 3 gulden volt.

Ezek közül tizennégy felnémet területen és nyelvjárásokban (Straßburgban, Augsburgban és Nürnbergben), négy pedig alnémet nyelvjárásokban (Kölnben, Lübeckben és Halberstadtban).⁵ A tizennyolc német Biblia egy 14. századi, latinból németre fordított szöveget vesz alapul és közöl kisebb-nagyobb, a helyi nyelvhasználathoz igazított változtatásokkal. Szó szerinti, interlineáris fordításokról van szó, tehát ezek a Bibliák nem a német nagyközönséghez szóltak, hanem a latin nyelv elsajátítását és a Vulgata könnyebb és jobb megértését szolgálták. A fordítók elsősorban azért fordítottak szó szerint, mert attól féltek, hogy meghamisítják a Szentírást, ha szabadon fordítanak, jöllehet latin forrásszövegből dolgoztak, márpedig a Vulgata is fordítás, egy – görög – fordítás (részben a Septuaginta) fordítása.

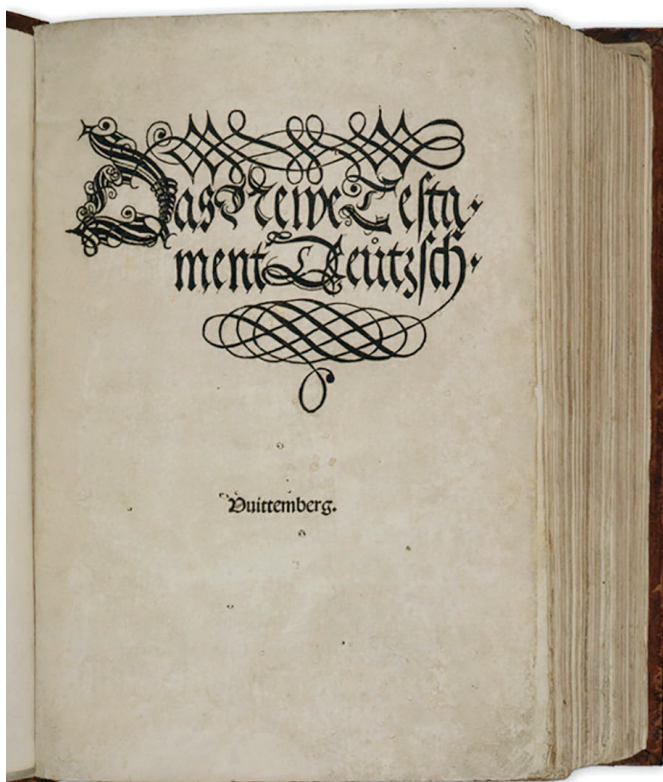
LUTHER ÚJSZÖVETSÉG-FORDÍTÁSÁNAK FORRÁSAI⁶

Luther az Újszövetséget egyedül fordította le 1521. december eleje és 1522. március eleje között mintegy tizenegy hét alatt. Nem tudni pontosan, milyen kiadások és segédanyagok álltak a rendelkezésére, de feltehetően használta Erasmus kommentált, kritikai igényű, kétnyelvű Újtestamentumának (*Novum instrumentum omne*) 1516-os első vagy 1519-es második, javított kiadását, amely Bázelen jelent meg Johannes Frobenius nyomdájában. Erasmus a különféle görög kéziratokból összeállított szöveg mellett közölte saját latin fordítását. Luther ezenkívül használhatta Nicolaus Gerbelnek, a reformátor humanista barátjának az Erasmus-féle szövegen alapuló Újszövetségét (*Novum Testamentum Graece*), amelyet Gerbel 1521 tavaszán Hagenauban adott ki, és még abban az évben meg is küldött Luthernek. Talán a Vulgátát is használta, bár a latin szöveget gyakorlatilag fejből tudta. Nem közvetlen források ugyan Eckhart Mester és Johannes Tauler német misztikusok német nyelvű szövegei, de Luther már 1520 körül olvasta és tanulmányozta őket. Tauler prédikációit elküldette magának Wartburgba. Különösen nagyra értékelte Tauler „egyszerű és díszítetlen nyelvezetét”.⁷ Az sem bizonyított, ám nem is kizárt, hogy használt korábbi német fordítást, mint a fent említett tizennyolc nyomtatott Biblia közül például a Zainer-féle felnémet Bibliát (Augsburg, 1475, 1477). A forrásszövegeken kívül anyagot is gyűjtött munkájához.

⁵ Vö. Werner Besch: *Luther und die deutsche Sprache. 500 Jahre deutsche Sprachgeschichte im Lichte der neueren Forschung*, Berlin, Erich Schmidt, 2014, 43.

⁶ Vö. Beutel: *Luther Handbuch*, 300–301.

⁷ Josef Winiger: *Luthers Übersetzungskunst – klassisch und revolutionär*, in Marie Luise Knott et al. (Hg.): *Denn wir haben Deutsch. Luthers Sprache aus dem Geist der Übersetzung*, Berlin, Matthes & Seitz, 2015, 31–62, itt 41.



A Septembertestament címlapja és a hegyi beszéd (Mt 5)

Spalatin német nyelvű népi szólásokkal látta el, munkatársai és diákjai népdalokat, közmondásokat, bölcsseleteket gyűjtöttek számára. Luther 1523-ban – tehát nem sokkal a *Septembertestament* és a *Dezembertestament* megjelenése után – az Ószövetség előszavában írja nagy alázattal és a tudós társadalmat illető némi gúnnyal: „Most azonban látom, hogy még saját, született anyanyelvemet sem bírhatom tökéletesen”, majd így folytatja: „Egyébként ez idáig egyetlen könyvet vagy levelet nem olvastam, amely igazi német nyelven íratott volna.”⁸ Luther 1522 márciusában végleg visszatér Wittenbergbe, ahol munkatársaival – Melanchthonnal bizonyosan – mondatról mondatra átnézi a szöveget, mielőtt nyomdába adja. Végül 1522. szeptember 21-én megjelenik a teljes Újszövetség, az úgynevezett *Septembertestament* (*Das Neue Testament Deütsch. Wittenberg*) az idősebb Lucas Cranach és Christian Döring kiadásában Melc-

⁸ Luther: *Bibliafordítás*, 370.



A babiloni parázna a September- és a Dezembertestamentben.

A pápai tiarára emlékeztető, katolikus körökben felháborodást kiváltó korona helyett egyszerű fejdísz szerepel

hior Lotter wittenbergi nyomdájában, háromezer példányban. A kötetet a Cranach-műhelyben készült huszonnégy fekete-fehér fametszet illusztrálja. A címlap különlegessége, hogy a mű címén és a megjelenés helyén kívül más nem szerepel rajta – sem a fordító neve (Luther mint fordító csak 1524-től szerepel minden fordításán), sem a szokásos ajánlás. Egy példány ára másfél gulden (egy fiatal professzor évi átlagfizetése ekkor húsz–harminc gulden).

A *Septembertestament* viszonylag magas ára ellenére mintegy két és fél hónap alatt elfogy, és már az év december 19-én megjelenik a *Dezembertestament*. Luther körülbelül ötszáz nyelvi javítást végez az új szövegen, az illusztrációk kisebb változtatásoktól eltekintve megegyeznek a *Septembertestament* metszeivel. Luther Újtestamentuma 1522 és 1525 között negyvenkét kiadásban jelenik meg,⁹ és 128 000 példányban fogy el. Ez azt jelenti, hogy minden tizedik háztartásban és minden hetvenedik német ember tulajdonában megvolt.

Érdekességgént említendő, hogy a babiloni paráznát ábrázoló eredeti metszetről eltűnik a katolikus körökben felháborodást kiváltó, pápai tiarára emlékeztető korona, helyette egyszerű fejdíszre hasonlító kis korona kerül a parázna fejére.

Adam Gottfried a manapság különösen divatos kommunikációtörténeti szempontból vizsgálja Luther munkásságát, és a reformáció két sarkalatos pontjának a kegyelem általi megigazulást és az evangélium nyelveseményként való értelmezését tartja. Szerinte a reformáció ezért „médiaeseményként”¹⁰ értelmezhető. Kétségtelen, hogy a reformáció az új médium, a könyvnyomtatás nélkül valószínűleg nem terjedt volna el olyan gyorsan, mert az úgynevezett primer, szóbeli médiumok mellett, mint a prédikáció, a hitvita, az egyházi ének, a szekunder, vagyis a nyomtatott médiumoknak is óriási szerep jutott. 1520 és 1526 között tizenegyezer röpiratot adtak ki több mint tizenegymillió példányban. Luther tisztaiban volt az új és gyors tömegmédia lehetőségeivel, „haláláig több mint kétszáz röpiratot jegyzett, 1550-ben az összes nyomtatásban megjelent röpirat mintegy egyötödét az ő írásai tették ki”, közli Adam Schwitallerre hivatkozva.¹¹ Andrew Pettegree angol történész mutatta ki, hogy Luther írásai a 16. században 4970 kiadásban jelentek meg. Ha hozzáadjuk ezekhez a könyvszerű kiadványokat is, mint például a Biblia, akkor összesen mintegy nyolcezer Luther-kiadvány látott napvilágot, ezek nyolcvan százaléka német nyelven.¹²

FONTOSABB BIBLIAFORDÍTÁSOK 1522 UTÁN

Adam Petri bázeli nyomdász 1523-ban kiadja Luther Újszövetségét, és mintegy kétszáz szavas glosszáriumot készít hozzá, hogy „a mi német nyelvünkön” („auff unser teutsch”) – mármint a bázeli olvasó számára – is érthető legyen.

⁹ Vö. Gottfried Adam: Martin Luther: Bestszellerszerző, bibliafordító, médiasztár. A reformátorról – ezúttal másképpen, ford. Szűcs Regina, *Lelkipásztor*, 92. évf., 2017/12, 442–448, itt 444.

¹⁰ Uo., 442.

¹¹ Uo., 443.

¹² Vö. uo., 446.

Evangelion

geruchterſchall yn das gantz Syrien land/vnnd ſie biachten zu yhm alle krankenn/mit mancherley ſeuchen vnnd quall beſaſt/die beſeſſenen/die monſuchtigen vnd die glichpuchtigen/vnnd er machte ſie alle geſund/vnnd es folgete yhm nach viel volcks/von Galilea/von den iudeen ſieden/von Iheruſalem/vom iudiſchen land/vnnd von iheruſim des iordans.

Das funffte Capitel.

DA er aber das volck ſahe/ſteyg er auff eynen berg/vñ ſatze ſich/vnnd ſeyne Jünger tratten zu yhm/vnnd er that ſeynen mund auff/leret ſie/vñ ſpach/Selig ſind/die da geyſtlich ann ſind/derñ ſollen das himelreich iſt yhr/Selig ſind/die da leyde tragen/derñ ſollen genotſtet werden/Selig ſind/die die hungert vnnd durſtet nach der gerechticheyt/denn ſie ſollen ſat werden/Selig ſind/die barmhertzig/derñ ſie werde barmherticheyt erlangen/Selig ſind/die vñ barmhertigen/derñ ſie werden got ſehen/Selig ſind/die die frofertigen/derñ ſie werden gottes kynder beſitzen/Selig ſind/die die gerechticheyt willen verſolgen/derñ ſie ſchmen vñ verſolgen/Selig ſind yhr/wenn euch die menſchen daran liegenn meynen willen. Habt freud vnnd weine/Es wirt euch ym himel woll belonet werden/denn alſo haben ſie verſolgen die propheten/die für euch geweſen ſind.

Xu ſeyd dy ſaltz der erde/wann das ſaltz thum wirt/was kan man da mit ſaltzen? Es iſt zu nicht byffurt nutz/denn das man es byn außſchutte/vñ laß die laut zur treuten. Xus ſeyd das licht der welt/Es mag die ſtat die auff eynem berge ligt nit verporgen ſeyn/Wannumbt auch nicht eyn licht an vñ ſeyt es vnter eynen ſcheffell/ſondern auff eynen leuchter/ſo leuchet es denn allen/die ym hawſe ſind/alſo laß ewer leuchte für den leuten/das ſie ewere gute werck ſehen/vnnd eym vatter ym himel preyſſen.

Xu ſollt nit wehnen/das ich komen byn das geſetz odder die propheten auff zu loſen/ich byn nit komen auff zu loſen/ſondern zu eren/wirt nit zur geben/der ſeynſt buchſtab/noch eyn titel von geſetz/die das es alles geſchehe.

Wer nu eyne von diſen ſeynſten gepotten auff loſet/vnnd leret die laut alſo/der wirt der ſeynſt beyſſen ym himel reich/Wer es aber that vnnd lere/der wirt groß beyſſen ym himel reich.

Denn ich ſage euch/Es ſey denn ewer gerechticheyt beſſer/denn der ſchiffgeleuten vnnd phariſer/ſo werdet yhr nit yn das himel reich komen.

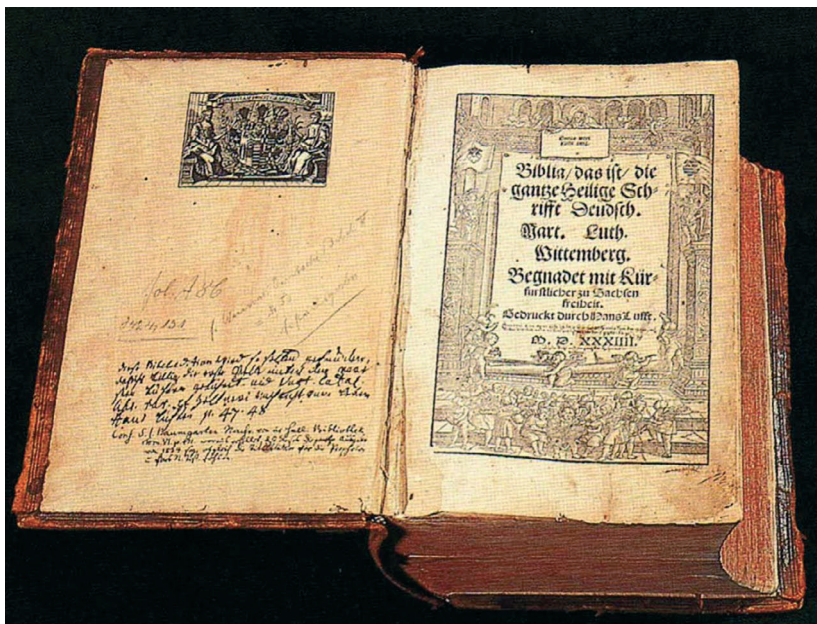
Xu habe

A hegyi beszéd (Mt 5) a Septembertestamentben

1523-tól Luther és munkatársai folyamatosan dolgoznak a teljes Biblia fordításán. 1523 és 1534 között a következő bibliai könyvek jelennek meg: 1524-ben Mózes öt könyve, a Történeti könyvek, a Költői könyvek és a Zsoltárok könyve, 1526-ban Jónás és Habakuk könyve, 1528-ban Zakariás és Ézsaiás próféta könyve. 1529-ben megtörténik az Újszövetség újabb revíziója (megjelenik 1530-ban), és megjelennek Salamon könyvei. 1530-ban Dániel és Ezékiel próféta könyve, 1531-ben a Zsoltárok könyve végső változata, 1532-ben a Próféták könyvei és 1533-ban a Makkabeusok könyve.¹³ Ugyancsak 1533-ban kerül sor a teljes Biblia (*Vollbibel*) kiadásának közvetlen előkészítésére, az Ószövetség – különösen Mózes első könyvének – revíziójára. A teljes Szentírás (*Biblia/ das ist/ die || gantze Heilige Sch=||riffte Deudsch.|| Mart. Luth.||*)

¹³ A felsorolás nem törekszik teljességre, a közel egy évtizedes, permanens fordítási folyamatot kívánja szemléltetni.

Wittenberg.||Gedruckt durch Hans Lufft.|| M.D.XXXIII.) 1534-ben jelenik meg Wittenbergben, Hans Lufft nyomdájában MS mester fametszetével a borítón, háromezer példányban. A szöveget a Cranach-műhelyből származó 128 színes fametszet illusztrálja.



Az 1534-es teljes Biblia

Luther már 1531 elején a zsoltárok fordításának revíziójára bizottságot, Collegium Biblicumot hoz létre többek között Philipp Melanchthon, Matthäus Aurogallus, Caspar Cruciger, Justus Jonas, Johannes Bugenhagen részvételével. 1539-ben pedig a teljes Biblia újabb revíziójára alakul újra a Collegium. Tagjai: Melanchthon, Aurogallus, Cruciger, Caspar Aquila, Georg Rörer, Bernhard Ziegler és Johann Förster. A Collegium 1539–1541 között általában hetente egyszer ül össze Luther házában. A revideált Biblia 1541-ben jelenik meg a lipcsei őszi vásárra. Luther életében utoljára nem sokkal halála előtt, 1545-ben jelenik meg a még mindig tovább javított *ultima manus* kiadás. Ez gyakorlatilag a 19. század végéig tizenegy, lényegében változatlan alakban volt forgalomban. 1863-ban az EKD (Németországi Protestáns Egyház) revideálta ezt a kiadást. A szöveget a korszerű nyelvhasználathoz igazították, és javították a fordítási és nyomtatási hibákat.

MILYEN KIADÁSOKAT HASZNÁLTAK A TELJES BIBLIA FORDÍTÁSÁHOZ?

Az Ószövetség fordítása tehát már nem Luther egyéni teljesítménye, hanem „csapatmunka”, melyet kétségtelenül a reformátor irányított. Az Ószövetséghez többféle forrást használtak. Luthernek két héber Bibliája is volt: az 1494-es Bresciában nyomtatott, úgynevezett oktávkiadás és egy elkallódott, valószínűleg 1515–17-es (Felix Pratensis, 1517, Daniel Bomberg, Velence) vagy 1524-es kiadás (Jacob Ben Chajim Ibn Adonijah, Daniel Bomberg, Velence), feltehetően ezeket is használták. A héber szövegeken kívül használták a Septuagintát, a Vulgátát és német nyelvű biblia-fordításokat, mint például a *Wormser Bibelt* és a *Zürcher Bibelt* is. Az első teljes, német nyelvű, nyomtatott protestáns Biblia a *Wormser Bibel (Biblia beyder Allt vnd Newen Testaments Teutsch)* volt, amely 1529-ben Wormsban jelent meg ifj. Peter Schöffner nyomdájában. Az Ószövetség prófétai könyvei a „wormsi próféták” (az újrakeresztelő Ludwig Hätzer és Hans Denck) 1527-ben Wormsban nyomtatott *Alle Propheten nach Hebräischer Sprach verteutscht* kiadványa nyomán készültek, a többi részhez felhasználták a *Zürcher Bibel* és a *Lutherbibel* korábban megjelent részeit is, mint ahogy fordítva is: a *Wormser Bibel* és a *Zürcher Bibel* is használta az addig megjelent Luther-fordításokat. A *Zürcher Bibelt* Ulrich Zwingli és Leo Jud fordította 1524 és 1529 között az eredeti nyelvekből a zürichi kancellária nyelvét figyelembe véve alemánra. A teljes Biblia 1531-ben jelent meg Zürichben Christoph Froschauer nyomdájában.

A *Wormser Bibelről* Luther az 1530-as *Nyílt levél a fordításról* című írásában az ihletett, azaz „Isten különleges kegyelme és adománya”¹⁴ által született fordítás kapcsán így nyilatkozik: „Bizony, nem való mindenkinek a tolmácsolás, amint azt a szenteskedők hiszik; igaz, jámbor, hűséges, szorgalmas, istenfélő, keresztény, tanult, tapasztalt, gyakorlott szív szükségeltetik ehhez. Ezért mondom azt, hogy sem egy hamis keresztény, sem pedig egy rajongó lélek nem tolmácsolhat híven, mindezt megérthetitek a próféták wormsi fordításából, amelyen valóban nagy szorgalommal dolgoztak, és igen nagy hűséggel követték nyelvetmet.”¹⁵ 1546-ban Luther titkára, Georg Röer a reformátor kéziratos megjegyzéseivel kiegészítve újra kiadja a Bibliát. Luther haláláig csak Wittenbergben tíz teljes Biblia és nyolcvan részkiadás (főleg Újszövetség) készül. Wittenbergen kívül körülbelül kétszázhatvan utánn nyomás, öt teljes Biblia és kilencven részkiadás jelenik meg alnémet nyelven. 1522 és 1546 között a teljes *Luther-Biblia*

¹⁴ Luther Márton: *Asztali beszélgetések*, ford. Márton László, szerk. Csepregi Zoltán, Budapest, Luther, 2015, itt 181.

¹⁵ Luther: *Bibliafordítás*, 634–635.



A Zürcher Bibel illusztrált összkiadása, 1531

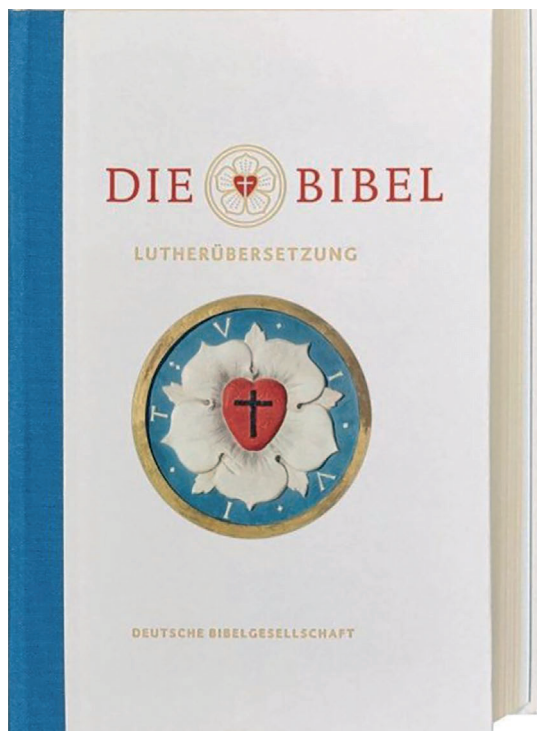
– az akkor tizenkét-tizenöt milliós lakosságot tekintve – mintegy félmillió példányban van forgalomban.¹⁶

Carl Hildebrand (Canstein bárója), a hallei pietista Franckesche Stiftung Canstein-Bibelanstalt alapítója olcsó Bibliát állított elő díszítések nélkül: a nyomtatás után nem bontották szét a kiszedett oldalakat, hanem tárolták, így újabb szedés nélkül bármikor gyorsan utánn nyomható volt a könyv. Ez rengeteg,

¹⁶ Vö. Besch: *Luther und die deutsche Sprache*, 57.

körülbelül 1300 kiszedett oldalt, ötmillió betűt és nagy tárolási helyet igényelt. A Canstein-Bibliákból 1713 és 1883 között 5,8 millió példány fogyott el.

A jelentősebb újabb *Lutherbibel*-kiadások – mint például az 1912-es, kommentált Stuttgarter Jubiläumsbibel, az 1975-ös és 1984-es¹⁷ kiadások – után az EKD elhatározta, hogy a korábbi kiadásokat javítva és az eredeti Luther-szöveghez a lehetőségekhez képest a lehető leghűségesebben visszatérve a reformáció jubileumi évében újra megjelenteti a Szentírást. A szövegen több mint öt évig mintegy hetven szakember – exegeta, teológus, egyházi vezető stb. – dolgozott, és tizenkétezer változtatást végzett, míg végül 2016 őszén a Deutsche Bibelgesellschaft kiadásában megjelent *Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung. Lutherbibel revidiert 2017 mit Apokryphen* címmel.¹⁸



A 2017-es Luther-Biblia kiadásainak címlapjai

¹⁷ Az 1984-es kiadás 1957 és 1984 között készült, és a Németországi Protestáns Egyház és az NDK Evangélikus Egyházainak Szövetsége kiadásában jelentette meg a Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart. 1863 és 2017 között ez volt a legjelentősebb bibliakiadás.

¹⁸ Vö. *Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung, Lutherbibel mit Apokryphen revidiert*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2017, 303.

LUTHER FORDÍTÓI ELVE ÉS GYAKORLATA

Luther „[a] fordítást életfeladatának tekinti, és haláláig szenvedélyes odaadással műveli”,¹⁹ jegyzi meg Josef Winiger, és „számára a fordítás csak az Írás értelmi középpontjából volt lehetséges, és ez a közép a hit volt, Jézus volt”, egészíthetjük ki ezt a gondolatot egy Heimo Reinitzertől származó idézettel.²⁰ Fabiny Tibor mutatott rá arra, hogy Luther bibliaértelmezésében a krisztológiai szempont mellett a pneumatológiai éppolyan fontos. „Luther elutasítja azt a középkori felfogást, mely a spirituális értelmet hierarchikusan magasabb rendűnek tartotta a betű szerinti – szó szerinti – értelemnél.”²¹ A lélek ugyanis a betűben táruul fel, abban lehet/kell a lelket felismerni, ez azonban nem egyszeri és megismételhetetlen folyamat, hanem örökösen ismétlődő, vagyis a betűnek újra és újra élővé, lelkivé kell válnia, és ennek a „lelki megértésnek” alapja a hit, Jézus keresése.²² Ez a lutheri bibliaértelmezési elv elválaszthatatlan Luther bibliafordítási elvétől és gyakorlatától.²³ Nem véletlen, hogy Luthert Johannes Eck épp a Róm 3,28 fordításában előforduló *sola* kapcsán támadja, pontosabban egy szóviccel élcelődik rajta, mondván, hogy „talpalásra [*Sohlen*] a suszterhez kellene küldeni”.²⁴ Eck tehát azt veti Luther szemére, hogy az „Arbitramur hominem iustificari ex fide absque operibus” szövegrészbe beteszi a *sola* (egyedül) határozószót, márpedig ez a lutheri teológia egyik sarkalatos tétele (*sola fide*), egy a négy *sola* közül. A vers Luther fordításában: „So halten wir es nu / Das der Mensch gerecht werde / on des Gesetzes werck / alleine durch den Glauben.”²⁵ Valószínűleg Eck támadása ösztönözte Luthert annak a „nyílt levélnek” a megírására is, amely először 1530-ban jelent meg. Luther fordításról vallott nézetei elsősorban ennek a levélnek köszönhetően váltak közismertté: *Ein sendbrief D.|| M. Lutthers.|| Von Dolmetzchen || vnd Fürbit der || heiligenn.|| M.D.XXX.*²⁶ Luther itt alapvetően

¹⁹ Winiger: *Luthers Übersetzungskunst*, 58.

²⁰ Heimo Reinitzer: Wort und Bild. Zu Übersetzungsprinzipien und Illustrationsweisen der Luther-Bibel (Septembertestament), in Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Martin Luther*, München, Edition Text + Kritik, 1983, 62–74, 1983, itt 65.

²¹ Fabiny: *Szótörténetek*, 127.

²² Uo.

²³ Elegendő itt utalni a korábban már említett *Hét bűnbánati zsoltár* és a *Magnificat* fordításaira vagy az Ó- és Újszövetség könyveihez írt előszókhöz vagy akár a zsoltárok fordításához írt nagy tanulmányhoz: *Summarien über die Psalmen oder Ursachen des Dolmetschens*, 1531–1533; magyarul: *A zsoltárok summái és a fordítás okai. Részletek*, in Luther: *Bibliafordítás*, 643–651.

²⁴ Uo., 624.

²⁵ Ez mind az 1984-es, mind pedig a 2017-es kiadásban gyakorlatilag változatlanul szerepel: „So halten wir nun dafür, dass der Mensch gerecht wird ohne des Gesetzes Werke, allein durch den Glauben.”

²⁶ Magyarul: *Nyílt levél a fordításról és a szentek közbenjárásáról*, in Luther: *Bibliafordítás*, 623–643.

a *verbum e verbo* vagy a *sensum de sensu*, vagyis a szó szerinti vagy az értelem szerinti fordítási elvek közül a célnyelvorientált, értelem szerinti fordítás elvét követi és érvényesíti.²⁷ Másik híres, fordítással foglalkozó tanulmányában, *A zsoltárok summái és a fordítás okaiban* így ír erről: „Hiszen minden iskola-mester tanítja, hogy nem az értelem van a szavakért, hanem a szavak vannak az értelemért, ezt követik és szolgálják.”²⁸ Az értelem szerinti fordítás elve nem új ebben a korban. Már a humanisták is alkalmazzák, többek között Heinrich Steinhöwel, aki hangsúlyozza Esopus fabuláinak német fordításához írt előszavában, hogy nem „szót szó után, hanem értelmet értelem után” („wort auß wort / sondern sinn auß sinn”) fordított. Néhányan szakrális szövegek fordításánál is alkalmazták ezt az elvet, mint például Nikolaus Krumpach János evangéliuma, és Johann Lang ágostai remete, Luther barátja, Máté evangéliuma fordítása során.²⁹ Az igazán forradalmi újítás Luther fordításában az volt, hogy az egyszerű ember számára is érthető nyelven közvetítette Isten ígését: „[a] fordításban mindvégig azon iparkodtam, hogy tiszta és érthető német nyelven szóljak.”³⁰ Ehhez pedig a fordítónak szüksége van az élő nyelv ismeretére: „Ne a latin nyelvetűit faggassátok, ha németül akartok beszélni, mint ahogy ezek a szamarak [mármint a pápisták] teszik, hanem kérdezzétek meg az anyát otthon, a gyermeket az utcán, az egyszerű embert a vásárban, az ő beszédüket figyeljétek meg, s csak azután kezdjétek a fordításnak, akkor majd megértik és észreveszik az emberek, hogy németül beszéltek velük.” ALk 1,28-ban az „Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum” anyagi üdvözlét fordítva Luther azon tűnődik, hogy szó szerinti fordításban ez így lenne németül: „Gegrüßest seist du, Maria, voll Gnaden, der Herr mit dir!” A „voll Gnaden” azonban úgy hangzik, mint egy sörrel teli hordó vagy egy arannyal teli erszény, ezért közvetlenebb és egyszerűbb megoldást javasol: „Du, holdselige” vagy még közvetlenebb, köznyelvi megszólításként: „Gott grüße dich, du liebe Maria” („Isten hozzád/áldjon, kedves Mária”). Luther az 1545-ös *ultima manus* kiadásban is végül a „holdselige” mellett döntött: „Vnd der Engel kam zu jr hin ein / vnd sprach / Gegrüsset seistu holdselige

²⁷ Ebben a kérdésben Luther álláspontja hasonlít Szent Jeromoséra, akit bibliafordítása miatt több szempontból hasonlóképpen támadtak, mint Luthert. Kr. u. 394-ben vagy 395-ben Pammachiushoz írott levelében (57. levél) így vélekedik a fordításról: „[...] ifjúkoromtól kezdve nem szavakat, hanem gondolatokat fordítottam [...]. »Az egyik nyelvről a másikra történő szó szerinti fordítás elfedi az értelmet, és mint a buja gaz a vetést, elfojtja [...]. Vadásszanak mások a szótagok és a betűk után, te az értelmet keresd!«” Jeromos: Levél Pammachiushoz a fordításról, in Józán Ildikó – Jenes Éva – Hajdú Péter (szerk.): *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Budapest, Balassi, 2007, 7–10, itt 11–12. (Adamik Tamás fordítása.)

²⁸ Luther: *Bibliafordítás*, 649.

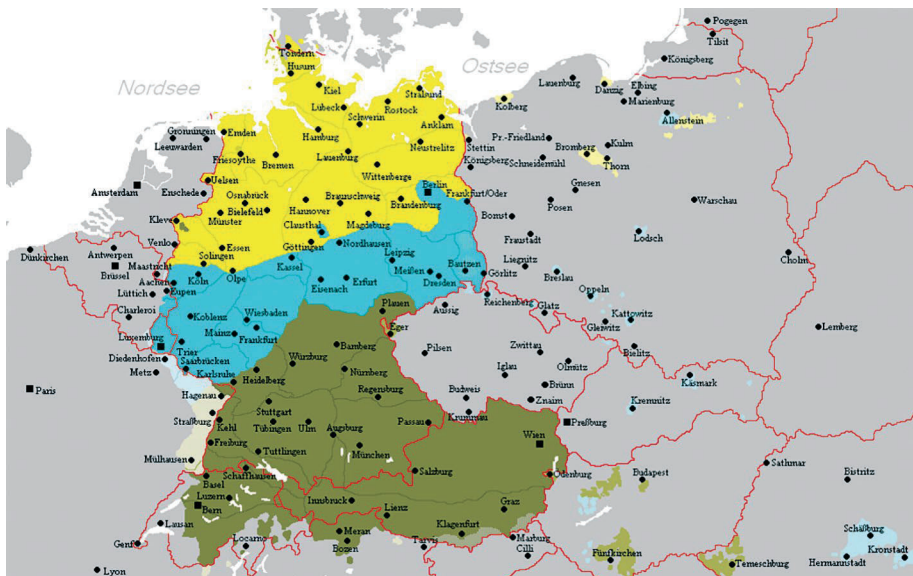
²⁹ Vö. Reinitzer: *Wort und Bild*, 63–64.

³⁰ Luther: *Bibliafordítás*, 530.

/ der HERR ist mit dir / du Gebenedeiete Das ist auff deudsch / Du Hochgelobte.
vnter den Weibern.”

LUTHER NYELVEZETE – A LUTHERSPRACHE

Luther nyelvezete egyrészt a wittenbergi nyomdai nyelvezet megszemélyesítő szinonimája, másrészt Luther írásaiban és főleg a Bibliában rögzített elvi, cél-nyelvi irányultság.³¹ Luther a koraújfelnémet (1450–1620) kelet-középnémet nyelvjárásain belül a meissen-i-felsőszász – különösen a frank (Nürnberg, Würzburg) – nyelvjárást beszélte és használta.



Az úgynevezett Benrath-vonal egy mai térképen az alnémet területeket (sárga) választja el a középső, átmeneti területektől (türkiz), az ún. Speyer-vonal pedig az átmeneti területeket a felnémet nyelvjárásoktól (bronz). A „Hochdeutsch” a Benrath-vonaltól délre lévő területeket jelöli.

Írásaiban, különösen bibliafordításaiban alapul vette a szász kancellária valame-lyest szabályozott nyelvét. Egy 1532-es asztali beszélgetés tanúsága szerint Luther maga is megerősíti ezt:

³¹ Besch: *Luther und die deutsche Sprache*, 49.

Én a szász kancellárián használatos nyelvet beszélem, amelyhez igazodik Németország-szerte minden fejedelem és király. Minden birodalmi város és fejedelmi udvar a mi fejedelmünk szász kancelláriájának nyelvén intézi ügyeit, ezért ez a legelterjedtebb német nyelvváltozat. Ily módon Miksa császár és Frigyes herceg, szász választófejedelem a Német-római Birodalomban a német nyelvjárásokat egy közös nyelvbe vonták össze.³²

Luther nyelvhasználatára jellemző az úgynevezett „retorikai szintaxis”.³³ Nem többszörösen összetett, alárendelő tagmondatokból álló körmondatokat, hanem egyszerűbb, többnyire mellérendelő tagmondatokból álló mondatokat használ, melyeket különböző retorikai, stilisztikai elemekkel (metafora, hasonlat, asszociáció, alliteráció, hangutánzó szavak, általában igen erős képi eszközök stb.) gazdagít.³⁴

Ennek elsődleges oka és célja az, hogy a szöveget egyszeri hallás után is bárki megérthesse. Luther bibliafordítása közben hangosan felolvasta magának a szöveget, mert véleménye szerint a szavak lelke a hang(zás): „cum vox sit anima verbi.”³⁵ Ezért prózai szövegei is ritmikusak, helyenként belső rímek is előfordulnak bennük, sokszor drámai feszültségűek. A Bibliát a reformáció korában az egyszerű ember nemigen olvasta magában: vagy a templomban hallotta, vagy közösségekben, esetleg családi körben olvastak fel belőle. A megfelelő hangsúlyozást a 18. század első feléig a későbbi vessző helyett az úgynevezett Virgel-jelölés (/) segítette. Ezeket a gyakorlati megfontolásokat teológiai meggyőződés is alátámasztotta. Már Pál apostol hirdeti: „A hit tehát hallásból van, a hallás pedig a Krisztus beszéde által.” (Róm 10,17) Többek között Fabiny Tibor mutat rá arra, hogy Luther számára és a protestantizmusban mind a mai napig az érzékszervek közül a fül a legfontosabb, mert „[a]z isteni ige [...] az emberi fül szervén keresztül jut el az emberi szívig, amely egyúttal a páratlan emberi lélek, a megismételhetetlen személyiség metaforája”.³⁶ Mivel a katolicizmusban az 1439-es firenzei zsinaton jóváhagyott hét szentség mint kegyelmi eszköz ugyanolyan fontos, mint Isten ígéje, amely a fülön át jut el a szívig és a lélekig, a szentségek befogadásánál a szemnek legalább olyan fontos szerepe van, mint a fülnek, mert a kegyelmi eszköz emberi cselekedetekben válik láthatóvá.

³² Luther: *Asztali beszélgetések*, 180.

³³ Besch: *Luther und die deutsche Sprache*, 51.

³⁴ Vö. Heinrich Bornkamm, idézi Besch uo., 53.

³⁵ Winiger: *Luthers Übersetzungskunst*, 57.

³⁶ Fabiny: *Szótörténetek*, 147.

NÉHÁNY PÉLDA LUTHER NYELVEZETÉNEK SZEMLÉLTETÉSÉRE³⁷

Névszók ritmikája

„¹³da ich *Gesichte* betrachtet in der *Nacht*³⁸ / wenn der *schlauff auff* die *Leute* fellet.
¹⁴Da kam mich *furcht* vnd *zittern* an / vnd alle mein *gebein* erschracken.¹⁵ Vnd
da der geist fur mir vberging / stunden mir die har zu *berge* an meinem *Leibe*.³⁹
(ultima manus, Jób 4,13–15)

A hangsúly és a ritmus kedvéért Luther itt egyéni szórendet használ. A 13. vers elején mindjárt előrevetíti a „rémeket” (*Gesichte*), amikor mindenki békésen alszik (ellentét), a 14. vers összességében ellentétes a 13.-kal, és fokozza azt, amit a 15. vers még tovább fokoz. A *berge* – *Leibe* belső rím a 15. vers végén növeli a prozodikus hatást.

A 2017-es kiadásban a szöveg a 13. és a 15. vers elejét leszámítva változatlan marad: „¹³beim Nachsinnen über *Gesichte* in der *Nacht*, wenn tiefer *Schlaf auf* die *Leute* fällt; ¹⁴da kam mich *Furcht* und *Zittern* an, und alle meine *Gebeine* erschracken. ¹⁵Und ein *Hauch* fährt an mir vorüber; es stehen mir die Haare zu *Berge* an meinem *Leibe*.” (*Lutherübersetzung, 2017*)

Fokozás párhuzamos mondat szerkezetekkel

„*Wir haben euch gepfiffen* / Vnd jr woltet nicht tantzen / *Wir haben euch geklaget*
/ Vnd jr woltet nicht weinen.”⁴⁰ (*ultima manus, Mt 11,17*)

Kiazmus (tükörképes, keresztező elhelyezés)

„Er wird einest mit jnen reden *in seinem zorn* / Vnd *mit seinem grim* wird er sie schrecken.”⁴¹ (*ultima manus, Zsolt 2,5*)

³⁷ Vö. Susanne Lange: Die entfesselte Syntax. Luthers komponierte Satzgefüge, in Marie Luise Knott et al. (Hg.): *Denn wir haben Deutsch. Luthers Sprache aus dem Geist der Übersetzung*, Berlin, Matthes & Seitz, 2015, 131–164.

³⁸ Az idézetekben a kurzív szedésű szavak a példák jobb megértését szolgálják, a kiemelések tőlem származnak.

³⁹ „... éjszakai látomásoktól felizgatva, amikor mély álom száll az emberekre. Rettegés és reszketés fogott el engem, és rettegés töltötte el minden csontomat. Szellő suhant el arcom előtt, felborzolódt a szőr testemen.”

⁴⁰ „Furulyáztunk nektek, és nem táncoltatok; / siratót énekeltünk, és nem gyászoltatok.”

⁴¹ „Majd így szól hozzájuk haragjában, izzó haragjában így rémíti őket.”

Kiazmus ismétléssel

„Pharao sprach / *Jr seid müssig* / müssig seid jr / Darumb sprecht jr / Wir wollen hin ziehen / vnd dem Herrn opfern.”⁴² (*ultima manus*, 2Móz 5,17)

Drámai hatás fokozott, erős igékkel, képszerű hasonlattal – az egyszerű leírásból akció lesz

„Der Feind gedacht / Jch wil jnen *nachiagen* vnd *erhasschen* / Vnd den *Raub austeilen* / Vnd meinen mut an jnen *külen*. JCh wil mein Schwert ausziehen / Vnd mein Hand sol sie *verderben*. DA liessestu deinen Wind *blasen* / Vnd das Meer bedeckt sie / vnd suncken vnter wie bley im mechtigen Wasser.”⁴³ (*ultima manus*, 2Móz 15,9-10)

A „DER HERR IST MEIN HIRTE” METAFORA ALAKVÁLTOZATAI LUTHER ELŐTT ÉS LUTHERNÉL

A Luther előtti német bibliafordítások egy fordítás fordításai (az Újszövetség esetében latinból németre) vagy egy fordítás fordításának fordításai (az Ószövetség esetében héberből görögre, görögből latinra, latinból németre). A többszörös fordítás – szándékosan vagy sem – rengeteget torzít(hat) a szövegben. A 23. zsoltár példája is jól szemlélteti ezt. Josef Winiger svájci műfordító és író érdekes hipotézist állít fel a zsoltár kezdő metaforájának különböző fordításokban megjelenő metamorfózisáról. A pásztorkodó zsidó nép életében – az eredeti héber szövegben – a *pásztor* nemcsak egyértelmű, hanem pozitív és becses kifejezés volt. Jézus is „jó pásztornak” nevezi magát (Jn 10,11). Az urbánus Alexandriában a Kr. e. 3. században, amikor a Septuaginta készült, valószínűleg illetlennek találták, ezért nem a *poimén* főnévvel, hanem a *poimainei* igével fordították, amelynek jelentése „legeltet”, „legelőre vezet”, de átvitt értelemben „ápol” jelentésű is lehet. A Vulgatában „Dominus regit me” szerepel, de ez valószínűleg nem Jeromos megoldása, mert ő héberből és főleg görögből fordított, hanem korábbi latin változat, amely a Septuaginta alapján születhetett, de Jeromos meghagyta. A régebbi latin változat fordítói a *pastort* elsődlegesen *szolga* jelentésben

⁴² „De ő így felelt: Lusták vagytok, lusták! Ezért mondjátok: El akarunk menni áldozni az Úrnak.”

⁴³ „Üldözöm, elérem! – / mondta az ellenség. / Zsákmányt osztok, / bosszúm töltöm rajtuk. / Kirántom kardomat, / kezem kiirtja őket. / Ráfújtál szeleddel, / s tenger elborította őket. / Elmerültek, mint ólom / a hatalmas vízben.”

ismerték, és ez még a konkrét – héber – pásztornál is rosszabb lett volna. A latin *regit* a klasszikus latinban nem átvitt értelemben „kormányzást”, „irányítást”, hanem konkrétan „hajókormányzást” jelentett, átvitt értelemben pedig jelenthette azt, hogy „egy (fiatal) embert irányít”. A *Mentelin-Biblia* 14. századi névtelen fordítója tudhatta ezt, mert ő így fordítja: „Der herr der richt mich.” A Zainer-féle kiadásban: „Der Herr regiert mich.” Itt a *regieren* azt jelenti: *gerade machen* (kiegyenesít), *in eine Richtung bringen* (valamilyen irányba terel).⁴⁴ Winiger hipotézisét nem támasztja alá tudományos érvekkel. Egyvalami azonban bizonyos: Luther ismerte a héber, görög és latin megoldásokat, és visszatért az eredeti képhez: „Der Herr ist mein Hirte.” A zsoltár első két verse Luther különböző fordításváltozataiban így hangzik:

1. „Der herr ist meyn hirtte, // myr wird nichts mangeln // *Er lesst mich weyden, in der wonu[n]g des grases // und neeret mich am wasser guter ruge [ruhe].*”⁴⁵ (Első, kéziratos vázlat.)

2. „Der HERR ist meyn hirrte, // myr wird nichts mangeln. // *Er lesst mich weyden da viel gras steht, // und furet mich zum wasser das mich erkühlet.*”⁴⁶ (Második és egyúttal az első, 1524-es nyomtatott változat.)

3. „Der Herr ist mein Hirte // Mir wird nichts mangeln. // *Er weidet mich auff einer grünen Awen // Vnd furet mich zum frischen Wasser.*”⁴⁷ (*ultima manus*, 1545)

Az első vázlat harmadik és negyedik sora gyakorlatilag a héber eredeti interlineáris fordításának tekinthető. Ezt Luther soha nem jelentette meg nyomtatásban. A második változatban már nagybetűvel írja az Úr nevét, ezt maga így indokolja az Ószövetséghez írott előszóban (*Előszó az Ótestamentumhoz*, 1523): „Annak, aki e Bibliát forgatja, tudnia kell, hogy Isten nevét, amelyet a zsidók tetragrammnak [azaz JHWH] neveznek, nagybetűkkel írtam, így: ÚR (HERR), s a másikat, amelyet Adonainak, felében nagybetűkkel: Úr (HERR); mert minden istennév közül e kettő tulajdoníttatik az írásokban a valódi, igaz Istennek, a többivel gyakorta az angyalokat és a szenteket illetik.”⁴⁸ Itt még megmarad a műveltető szerkezet, a *weyden* (legel) cselekvő igeiként szerepel, a legeltetés elvont helyét („wону[n]g des grases”) viszont már konkretizálja („da viel gras steht”), és az *erkühlet* igével meghatározza a víz tulajdonságát, ami enyhítő érzést kelt a

⁴⁴ Vö. Winiger: *Luthers Übersetzungskunst*, 37–38.

⁴⁵ Szó szerinti magyar fordításban: „Az úr az én pásztorom, / semmiben sem fogyatkozom / legeltet a fű lakásában, / és jó nyugalom vizénél táplál.”

⁴⁶ Szó szerinti magyar fordításban: „Az Úr az én pásztorom, / semmiben sem fogyatkozom. / Legeltet, ahol sok fű áll, / és a vízhez vezet, ami hűsít.”

⁴⁷ Szó szerinti magyar fordításban: „Az Úr az én pásztorom, / semmiben sem fogyatkozom. / Zöld mezőn legeltet, / És friss vízhez vezet.”

⁴⁸ Luther: *Bibliafordítás*, 369–370.

befogadóban. A harmadik és végleges változatban szinte már a romantika képi eszköztárát megelőlegezve, közvetlenül érzékelhető, költői képpel él („auff einer grünen Awen”), és a héber műveltető szerkezetet, amely inkább a megengedést hangsúlyozza, a németben cselekvő („er weydet mich”) igenemmel adja vissza. Ezzel azt sugallja és azt a spontán képzetet kelti, hogy a pásztor a juhokat olyan helyre vezeti, ahol kedvük szerint, békésen és biztonságban legelhetnek. A hűsítő víz képét kifejező alárendelő mellékmondatot pedig rövidebb és egyszerűbb jelzős szerkezetre cseréli („zum frischen Wasser”). Az *ultima manus* végső változatának időtálló költőiségét bizonyítja, hogy ezt a 2017-es kiadás változatlanul, csak ortográfiai módosításokkal közli: „Der HERR ist mein Hirte, // mir wird nichts mangeln. // Er weidet mich auf einer grünen Aue // und führet mich zum frischen Wasser.”

LUTHER BIBLIAFORDÍTÁSÁNAK, „NYELVTEREMTŐ” MUNKÁSSÁGÁNAK HATÁSA

Luther humanista hagyományokat követve (*ad fontes*) eredetiből fordít, pontosabban „németesít”: élő, az egyszerű ember számára is érthető, közvetlen, képes, dallamos nyelvet teremt a *Meißnische Zunge*, egy kelet-közép nyelvjárás, illetve a szász kancellária nyelvét felhasználva. Egységes nyelvezetet hoz létre, amely viszonylag gyorsan – néhol csak egy-két évszázaddal később – válik általánossá. Luther mindenképpen a modern írott-irodalmi nyelv, az úgynevezett *neuhochdeutsche Schriftsprache* (kb. 1750-től) kialakulásának legmeghatározóbb alakja. Luther egy földrajzilag középen lévő nyelvjárást és hivatali nyelvet választ, ez könnyebben terjed el mind északon, mind pedig délen. Werner Besch szerint azért lehetett ekkora hatása Luther bibliafordításának, mert a közép nyelvezetét használta; nem szó szerint, hanem értelem szerint fordított; fantasztikus nyelvérzéke és -tudása volt; nyelvezete egy fontos autoritásra – Istenre – támaszkodhatott.

AZ ÚJFELNÉMET ÍROTT NÉMET NYELV KIALAKULÁSÁNAK ÚJABB ELMÉLETEI LUTHERHEZ VEZETNEK

Ugyancsak Werner Besch mutat rá arra, hogy az újfelnémet írott nyelv (*neuhochdeutsche Schriftsprache*) kialakulásának 19. és 20. századi jelentősebb nyelvtörténeti elméletei nem kerülhetik meg Luther forradalmi nyelvformáló



Thomas Murner: Von dem grossen Lutherischen Narren,
Straßburg, 1522, címlap

tevékenységét.⁴⁹ Karl Müllenhoff kontinuitáselmélete (1863) szerint az írott nyelv a mindenkori császári kancelláriák nyelvezetét követte. A Karoling-korban (8–10. sz.) ez a rajna–frank területet jelentette, a Stauf-ház uralkodása idején (10–13. sz.) délre (Bázel környéke) tolódott, IV. Károly uralkodása idején, a 14. századi kora humanizmus korában a császári kancellária központja Prága volt, majd Bécs, végül a 16. században a közép-keletszász területeken történtek jelentős nyelvi változások. Konrad Burdach Prága-tézise (1884) szerint a kancellária nyelve 1350 körül Prágából sugárzott mindenfelé, így a közép-keleti területekre is. Theodor Frings „kiegyenlítő beszélt nyelv” („*These der gesprochenen*

⁴⁹ Besch: *Luther und die deutsche Sprache*, 97–102.

Ausgleichsprache”, 1936) elmélete szerint a közép-keleti területekre a 14. században északról és délről bevándorlók érkeztek, akik nem értették egymást, ezért a helyi nyelvjárások alapján kialakult egy közvetítő pidzsin nyelv (*Kolonialsprache*). Ez lett aztán a Luther-nyelv alapja is.

Ha Luther hatását próbálnánk nyomon követni a német nyelvű irodalomban, a kérdést kétféleképpen kellene feltennünk. Milyen hatása volt Luther nyelvtevékenységének, illetve hogyan jelenik meg Luther alakja az irodalomban a 16. századtól napjainkig? Mindkét kérdéssel könyvtárnyi irodalom foglalkozik.⁵⁰ Jelen tanulmányban csak két kiragadott és szélsőséges példával kívánunk rámutatni ezekre a hatásokra.

Luther ellenfele, Thomas Murner ferences teológus és író több Luther-szatíra után 1522-ben jelentette meg híres írását *Von dem großen Lutherischen Narren* címen. Murner a címlapon macskaként jelenik meg, ahogyan ellenfelei számos pamfletben ábrázolták. A mű végén Luther a szentségek kiszolgáltatása nélkül hal meg, és egy latrinában temetik el.

Egy évvel később, 1523. július 8-án Georg Erlinger bambergi nyomdájában jelenik meg Hans Sachs csizmadiamester, nürnbergi mesterdalnok *Die wittenbergisch Nachtigall // Die man yetz höret überall* című költeménye. Sachs Luther elkötelezett híve, írását Bambergben nyomtatja ki, mert Nürnberg csak 1525-ben lesz protestáns város, és műve megírásakor szülővárosában még éles támadások érik. A tizenhárom oldalas kis írás dicsérő hangon mutatja be Luthert és a reformáció fő elveit. Az ismeretlen mestertől származó, címlapon szereplő fametszeten allegorikus alakok a pápisták förtelmes bűneit illusztrálják, illetve Luthert, aki az elcsábított, halálra szánt juhokat kimentí a gonosz pápisták karmai közül. A kép jobb oldalán a hold világít az éjszakában, ahonnan az oroszlán (X. Leó pápa) segítőivel, a vaddisznóval (Johannes Eck), a kecskebakkal (Hieronymus Emser), a macskával (Thomas Murner) és a vadszamárral (Augustinus Alveltdt) tévútra csábítja a juhokat (jámbor keresztények). A csapdába csalt juhok vérének kígyók szívják.

⁵⁰ Néhány példa: Hermann Glaser – Karl Heinz Stahl (Hg.): *Luther gestern und heute. Texte zu einer deutschen Gestalt*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1983; Norbert Mecklenburg: *Der Prophet der Deutschen. Martin Luther im Spiegel der Literatur*, Stuttgart, B. Metzler, 2016; Matthias Luserke-Jaqui: „Ein Nachtigall die waget”. *Luther und die Literatur*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2016.



*Hans Sachs: Die Wittenbergisch nachtigall // die man yetz höret überall
(A wittenbergi csalogány, kit most mindenütt hallani), Nürnberg, 1523. A kép alatt a felirat: „Mondom nektek, ha ezek elhallgatnak, a kövek fognak kiáltani.” (Lk 19,34)*

A költemény bevezető sorai Solymos Ida fordításában:

Serkenj föl! Ím, a nap közel,
a zöld ligetben énekel
bűbájos dalt a csalogány,
hangja hegyet, völgyet bejár.
Nyugatnak hanyatlík az éj,
nap kél keleti féltekén.
A hajnalpír vörös tüze

szürke felleg közt néz ide,
 a fényes nap tekint ki rajta,
 háta a holdfényt eltakarja.
 Az elhalványult, majd lesápadt,
 fénye ha volt, ál-ragyogás csak,
 egész nyáját elvakított,
 elfordultak mind a juhok,
 elhagytak pásztort, mezőt.
 Megindulva hold után,
 vadcsapáson inalt a nyáj.

Hallják, az oroszlán kiált
 és követik a hang nyomát;
 bűvölte, csellel csalta őket:
 sivatag-mélyre elvetődtek.
 Dús mezeiktől messze jutva
 étkük tüske, mácsonya, dudva.
 Nyögték az oroszlán csapdáit
 s estek belé, gyötretve váltig.
 Midőn rálelt a rab juhokra,
 szétszaggatta s legott befalta.
 Ez őrizetben támogatta
 a ragadozó farkasfalka;
 hasaltak a nyomorult nyájra,
 fejték, falták, tépték cibálva.
 A fűben kígyó-tömkeleg
 magát juh-vérrel szopta meg.⁵¹

Ám amint beköszönt a hajnal, ahogy azt a költemény első négy sora már előre-
 vetíti, a fa tetején megszólal a csalogány (Luther), a legszebb hangú énekesmadár,
 és a helyes útra tereli az eltévedt nyáját. A kép bal oldalán a napsütötte tájon a
 büntelen bárány (a győzedelmes Jézus) várja a juhokat.

Luther nyelvteremtő erejéhez a magyar nyelv- és irodalomtörténetben talán
 csak Károli Gáspár bibliafordításának hatása mérhető. A német reformátor te-
 ológiai, politikai és történelmi jelentősége és mindmáig tartó hatása azonban
 egyedülálló és páratlan az egyetemes művelődés történetében.

⁵¹ Halász Előd (vál.): *Klasszikus német költők. A középkortól a XX. századig 1.*, Budapest, Európa, 1977, 151.

GONDOLATOK NIETZSCHE SZÖVEGEINEK (ÚJRA)FORDÍTÁSAIRÓL



Nem tudom, kitől származik az alábbi mondás, én az 1990-es években hallottam Géher Istvántól, aki kollégám volt a budapesti Eötvös Collegiumban. Ő az Angol–Amerikai Műhelyt vezette, én a Német Szemináriumot. A mondás valahogy így hangzik: „Az eredeti szöveg patinásodik, a fordítás rozsdásodik.” Igaz, időről-időre kísérletek születnek az eredeti szöveg „korszerűsítésére” is, az adott kor nyelvi állapotához igazítására (például Katona *Bánk bánja* Illyés Gyula átigazításában vagy Goethe szövegeinek főleg ortográfiai szempontú „modernizálása”), ennek ellenére az eredeti szöveg évszázadok után is fennáll és „patinásodik”. A fordítások mindig egy adott kor nyelvi állapotát és irodalmi divatáramlatait tükrözik, ezért fordulhat elő – Goethénél maradván –, hogy például híres korai levélregénye, a *Sturm und Drang* korszakában keletkezett világhírű *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), illetve a Goethe által átdolgozott, mindmáig ismeretebb és olvasottabb második változat, a *Die Leiden des jungen Werther* (1787) a mai napig számos fordításban megjelent.¹ Igaz ez fő művére, a *Faust* drámai költeményre is, melyen Goethe hatvan évig dolgozott, és melynek tucatnyi rész- és teljes fordítása született Hugó Károlytól (1840-es évek) és Szigligeti Edétől (1850-es és 60-as évek) kezdve napjainkig: Báthori Csabáig és Márton Lászlóig.²

¹ Göthe: *Az ifjú Werther gyötrelmei*, ford. K. S. S. K. [Kissolyosi Simó Károly], Pest, Trattner, 1823; *Az ifjú Werther' gyötrelmei levelekben*, ford. Koszta József, Esztergom, Beimel, 1827; *Az ifjú Werther keservei*, ford. Bajza Jenő, Pest, Heckenast, 1864; *Az ifjú Werther szenvedései*, ford. Benedek Marcell, Budapest, Dante, 1922; *Az ifjú Werther szenvedései*, ford. Wildner Ödön, Budapest, Rózsavölgyi, 1923; *Werther szerelme és halála*, ford. Szabó Lőrinc, Budapest, Est Lapok, 1935 (Filléres klasszikus regények); *Az ifjú Werther gyötrelmei*, ford. Kissolyosi Simó Károly, sajtó alá rend. Belia György, utószó Wéber Antal, Budapest, Magyar Helikon – Európa, 1975; *Az ifjú Werther szenvedései*, ford. Bor Ambrus, Budapest, Európa, 1995 (Európa Diákkönyvtár); *Az ifjú Werther gyötrelmei*. Forráskiadás, ford. Bölöni Farkas Sándor, sajtó alá rend., tan. Simon-Szabó Ágnes, Budapest, Reciti, 2015 (ReTextum).

² Teljes magyar fordítások: Nagy István (1860) báró Eötvös Józsefnek ajánlja, Arany János ír róla kritikát; Dóczy Lajos (1873, 1887 IV.1. Nemzeti Színház bemutatója, 1910); Komáromy Andor (1887); Szabó Mihály (1888); Várady Antal (2. rész 1887); Kozma Andor (1–2. 1924); Palágyi Lajos (1909); Hódsághy Béla (1–2. 1935) – Babits dicséri; Bárdos Artúr (1. rész, 1945); Sárközi György

Hasonló a helyzet Nietzsche szövegeivel is. Katona Lajos, első magyar fordítója óta mindmáig fordítják, újrafordítják írásait.³ Nietzsche magyarországi hatástörténete fordításainak tükrében is három periódusra osztható: 1890–1945, 1945–1990 és 1990-től napjainkig. Nietzsche a századfordulón és azt követően nemcsak Németországban és Nyugat-Európában vált egyre ismertebbé, hanem többek között Magyarországon is nagy hatása volt az irodalmi és a tudományos élet számos jelentős képviselőjére Jászi Oszkártól kezdve Kosztolányi Dezsőn, Juhász Gyulán, Fenyő Miksán, Ady Endrén, Babits Mihályon, Bartók Bélán, József Attilán át Hamvas Béláig és még tovább.⁴ Jól nyomon követhető ez a hatástörténeti jelenség a korabeli fordításokon és az egyes szövegek későbbi újrafordításain is. Nietzsche a századfordulón bizonyosan leghatásosabb művét, a látomásos, költői ihletettséggű *Zarathustrát* többen is fordították részleteiben, ketten teljesen: először 1891-ben *Így szóla Zarathustra* címen Katona Lajos néprajzkutató fordított belőle részleteket,⁵ majd 1906-ban *A hét pecsét* (vagy: *Az Igen- és az Ámen-dal*) című fejezetet fordította le Babits Mihály a Juhász Gyulával tervezett teljes *Zarathustra*-fordításhoz, ami végül nem készült el. Ezek a részletek a *Szeged és Vidéke* V. 1906. április 29-i számában jelentek meg. Az első teljes *Zarathustra*-fordítás 1907-ben jelent meg Fényes Samu fordításában. Alig egy évvel később Wildner Ödön fordításában is megjelent *Im-ígyen szóla Zarathustra* címmel.⁶ 1972-ben *Nietzsche válogatott írások* címen a Gondolat Kiadó gondozásában, Széll Zsuzsa válogatásában és Szabó Ede fordításában jelent meg egy soványabb válogatás a magyarországi Nietzsche-recepció második korszaka 1945 és 1980 közötti szakaszában.⁷ Ezenkívül csupán egyetlen Nietzsche-kiadvány jelent meg.⁸ Az 1972-es válogatás rövid részletet közöl a *Zarathustrából* is. A legutolsó és legkorszerűbb fordítás Kurdi Imre munkája.⁹

(1. rész, 1937); Jékely Zoltán (*Ős-Faust*, 1942, 1. rész); Franyó Zoltán (1. rész 1949, megj. 1959, Bukarest; kéziratban a teljes); Kálnoky László (2. rész 1956); Csorba Győző (2. rész 1959); Báthori Csaba (1. rész, 1998); Márton László (1. rész, 1994 – 2. rész, *Ős-Faust, Faust népkönyv* 2015).

³ Vö. *Nietzsche-tár. Szemelvények a magyar Nietzsche-irodalomból 1956-ig*, vál. és szerk. Kőszegi Lajos, társszerk. Kunszt György és Laczkó Sándor, Veszprém, Pannon Panteon, 1996, mek.oszk.hu/00600/00623/index.phtml. (Letöltés: 2021. január 8.)

⁴ Vö. a *Nietzsche-tár* idevágó tanulmányait.

⁵ Friedrich Nietzsche: *Így szóla Zarathustra*, in Katona Lajos (szerk.): *Élet, irodalmi, művészeti, társadalmi és közgazdasági folyóirat*, Budapest, 1891, 1. évf., 1. szám, 220.

⁶ Friedrich Nietzsche: *Im-ígyen szóla Zarathustra*, ford. Wildner Ödön, Budapest, Grill Károly, 1908 (Társadalomtudományi Könyvtár). Hasonmásban: Göncöl, é. n. [1988]. A továbbiakban Wildner Ödön fordításából idézek.

⁷ Második kiadása 1984-ben jelent meg ugyancsak a Gondolat Kiadónál.

⁸ Friedrich Nietzsche: *A morál genealógiájához*, ford. Vásárhelyi Szabó László, Veszprém, Pannon Panteon, 1998.

⁹ Friedrich Nietzsche: *Így Szólott Zarathustra*, Budapest, Osiris, 2000; Budapest, Helikon–Szenzár, 2016.

Külön fejezetet érdemelne a *Zarathustra* „kulcsszavának”, az *Übermensch*nek a fordítása, hiszen a német rövid, három szótagú főnévnek prozódiai szerepe is van a lírai ihletettséggű prózában.¹⁰ A fordítást nehezíti, hogy Nietzsche *Übermensch*t, ami nem az ő találmánya, mert előfordul többek között már Goethe *Faust*jában is,¹¹ a német nemzetiszocialista ideológia átmenetileg kisajátította.

Nézzünk meg röviden még két példát Nietzsche ismertebb műveinek fordítására! A fiatal klasszika-filológus professzor és elismert tudós 1872-ben jelenteti meg *A tragédia születése* című írását, amely a weimari klasszika görögség-eszményével szemben teljesen új képet ad a görögség világ- és életfelfogásáról. Az írás felháborodást keltett a – pozitivista – filológus körökben, és gyakorlatilag véget vetett Nietzsche professzori karrierének. Magyarul először 1910-ben jelent meg Fülep Lajos tolmácsolásában *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus* címen (Filozófiai Írók Társasága XXIII. Franklin) a fordító mindmáig érvényes tanulmányával. 1986-ban Kertész Imre újr fordította *A tragédia születése vagy görögség és pesszimizmus* címen (Európa, Mérleg), majd 2019-ben ugyanezen a címen a Helikon–Szenzár kiadásában Kurdi Imre – a főszöveg kiegészítéseként csatolt szövegek pedig Tatár Sándor – fordításában is napvilágot láttak.

Harmadik példaként említem az *Ecce homo* önéletrajzi írást, amely előszóként szolgált volna a négy nagy részre tervezett – *Az Antikrisztus*, *A szabad szellem*, *Az immoralista* és *Az örök visszatérés filozófiája* –, az 1870-es hetvenes évek óta folyamatosan átdolgozott, bővített témákat variáló, soha el nem készült főműhöz, a *Minden érték átértékeléséhez*.¹² Az *Ecce homo*t először Varró István fordította magyarra 1923-ban (*Művészet és művészek. Modernség*, Világirodalmi Kiadó), majd az 1980-as évek második felében újr fordítottam, gondolván, hogy a magyarországi Nietzsche-recepció lassan szakít azzal a hagyománnyal, amelyre alaposan rányomta bélyegét az ún. szocialista kultúrpolitika, amely Nietzschét tekintve feltehetően Lukács György *Az ész trónfosztása* (1954) című művéig vezethető vissza. Lukács az idézett műben többek között Nietzschével is leszámol:

¹⁰ Fényes Samu „emberebb embernek”, Wildner Ödön „emberfölötti embernek”, Szabó Ede is „emberfölötti embernek”, Kurdi Imre „az embert fölülmúló embernek” fordítja. Szabó Ede egy tanulmányban foglalkozik azzal a kérdéssel, miért nem fordítja le az egész *Zarathustrát*, és megoldásokat keres és javasol az *Übermensch*re: „Titánember”, „felsőbb” vagy „magasabbrendű ember”, de a kiadó nyomására megmarad az „emberfeletti embernél”. Lásd Szabó Ede: Így szólott (volna) Zarathustra, in Bart István – Rákóczi Sándor (szerk.): *A műfordítás ma. Tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 1981, 626–638.

¹¹ A *Faust* I. részében Faust megidézi a Föld szellemét, aki gúnyosan *Übermensch*nek szólítja Faustot: „Repesve vágytál látni engem, / hallani hangom, nézni arcomat, / rám esdeklésed hatva hat, / hát itt vagyok! – Emberfeletti ember, / miért vacogsz tehát?” (Jékely Zoltán fordítása).

¹² Lásd jelen kötet *Friedrich Nietzsche: Ecce homo, azaz hogyan válik az (isten)ember (Nietzsche–Dionüszosz) azzá, ami* című írását.

Nietzschénél ellenben [Schopenhauerrel szemben] az indirekt apologetika elve behatol az előadás módjába is: az imperializmus mellett való agresszív-reakciós állásfoglalása túlforradalmi gesztus alakjában jut kifejezésre. A demokrácia és szocializmus elleni harcnak, az imperializmus mítoszának, a barbár aktivitásra való felhívásnak még soha nem létezett átalakulásaként, „minden érték átértékeléseként” az „istenek alkonyaként” kell megjelennie az imperializmus indirekt apologetikájának demagógikusan hatásos álforradalomként.¹³

Nietzsche magyarországi, új recepciója kezdetén ezt a rövid, Nietzsche életét és munkásságát áttekintő, bár sajátos, szerénytelennek éppen nem mondható, „ÉN” szemszögből megfogalmazott írást gondoltam újrafordítani.¹⁴ Az 1980-as évek második felében megkeresett a Göncöl Kiadó, nem szerkesztem-e meg Nietzsche háború előtti fordításait. A feladat – nyelvi és tartalmi szempontból is – lehetetlennek és értelmetlennek tűnt. Felajánlottam a Göncöl Kiadónak az akkor már kész fordításomat, amelyet a *Magyar Filozófiai Szemle* le is hozott,¹⁵ a könyvkiadók viszont ódzkodtak tőle. Kertész Imre akkor dolgozott *A tragédia születésén*, az Európa Kiadó pedig úgy vélte, hogy egyelőre egy Nietzsche-mű is elegendő magyarul – legalábbis a kiadó gondozásában. A könyv így került a Göncöl Kiadóhoz, és 1992 óta több kiadásban mindmáig elérhető a magyar könyvpiacra.¹⁶

Az 1980-as években majd minden évben jelentek meg Nietzsche-írások – versek, tanulmányok és egyéb prózai munkák, részben még mindig csak válogatásokban, folyóiratokban és önálló kiadásokban –, többnyire új(ra)fordításokban. 1990 óta pedig szinte már követhetetlenek az új magyar nyelvű Nietzsche-kiadványok.¹⁷

Az *Ecce homo* után a következő Nietzsche-műveket fordítottam (újra):

¹³ Lukács György: Nietzsche mint az imperializmus korszak irracionalizmusának megalapítója, in *Nietzsche-tár*, 505.

¹⁴ Az egyes műveket röviden bemutató fejezetek előtt ilyen címek alatt ír önmagáról: „Miért vagyok én olyan bölcs”, „Miért vagyok én olyan okos”, „Miért írok én olyan jó könyveket”, majd a záró fejezet: „Miért vagyok én sors.”

¹⁵ Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*, ford. Horváth Géza, *Magyar Filozófiai Szemle*, XXXIII. évf., 1989/6, 707–784.

¹⁶ Friedrich Nietzsche: *Ecce homo. Hogyan lesz az ember azzá, ami*, ford. Horváth Géza, Budapest, Göncöl, 1992, 2. kiadás 1994, 3. kiadás 1997, 3. javított kiadás 2003.

¹⁷ Néhány Nietzsche-fordító a kezdetektől napjainkig: próza: Katona Lajos, Vályi Bódog, Wildner Ödön, Fényes Samu, Schöpflin Aladár, Fülep Lajos, Varró István, Reichard Piroska, Szabó Ede, Kertész Imre, Kurdi Imre, Tatár György, Tatár Sándor, (Romhányi) Török Gábor, Csejte Dezső, V. Szabó László, Csátár Péter, Óvári Csaba, Tandori Dezső; líra: Babits Mihály, Juhász Gyula, Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, Csorba Győző, Kalász Márton, Keresztury Dezső, Lator László, Tandori Dezső, Görgei Gábor, Petri György, Tellér Gyula és sokan mások...

- *Emberi, nagyon is emberi. Könyv szabad szellemek számára*, I. kötet, Budapest, Osiris, 2008¹⁸ (első teljes magyar nyelvű kiadás);
- *Emberi, nagyon is emberi. Vegyes vélemények és mondások, A vándor és az árnya, Könyv szabad szellemek számára*, II. kötet, Budapest, Cartaphilus, 2012¹⁹ (első teljes magyar nyelvű kiadás);
- *Bálványok alkonya, avagy hogyan filozofálunk kalapáccsal*, Budapest, Helikon, 2015, (Helikon Zsebkönyvek 9);²⁰
- *Hajnalpír*, Budapest, Helikon, 2021.²¹

NIETZSCHE FORDÍTÁSA KÖZBEN

Nietzsche életművének jelentős része aforisztikus írásokból áll. Az 1870-es évek második felétől szakítani kíván a német szellemiséggel és a német stílussal – sőt mindennel, ami német! –, és a francia moralistákat (La Rochefoucauld, Descartes, részben Pascal, illetve Voltaire) követve finom könnyedséggel és szellemességgel igyekszik megfogalmazni – véleménye szerint – a világot megrengető gondolatait. „Ez a monologizáló könyv, mely (1876 és 1877 között) egy Sorrentóban töltött télen keletkezett, nem kerülne most a nyilvánosság elé, ha 1878. május 30-ának közelsége [mármint Voltaire halálának 100. évfordulója] nem táplálta volna oly elevenen ama kívánságot, hogy a megfelelő órán személyesen fejezzük ki hódolatunkat a szellem egyik legnagyobb megszabadítójának.”²² Ezzel a motóval kezdi első nagyobb lélegzetű, *Emberi, nagyon is emberi* című aforisztikus

¹⁸ A mű korábbi fordításai: Menschliches, Allzumenschliches II., 95 (részlet), ford. Katona Lajos, in *Élet*, I. évf., 1891/1, 284; Menschliches, Allzumenschliches II., 270 (részlet), ford. Katona Lajos, in *Élet*, I. évf., 1891/1, 318.

¹⁹ Korábbi fordítása: *Emberi – túlságosan is emberi* (Válogatás az I. és a II. kötetből), ford. Romhányi Török Gábor, Szeged, Szukits, 2000.

²⁰ Korábbi fordításai: Bálványok alkonya (Avagy hogyan filozofálunk a kalapáccsal), ford. Szabó Ede, in *Friedrich Nietzsche válogatott írásai*, Budapest, Gondolat, 1982, 369–380; Bálványok alkonya, ford. Tandori Dezső, *Ex Symposion* (Nietzsche különszám), 1994/III, 1–34; *Bálványok alkonya – Nietzsche kontra Wagner*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Holnap, 2004; *A bálványok alkonya avagy miként filozofálunk a kalapáccsal*, ford. Óvári Csaba, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor, 2010.

²¹ Korábbi fordításai: A hajnalhasadás első könyvéből (részlet, fordító nélkül), in *Figyelő*, I., 1905, 736–748. Hajnalpír (*Gondolatok az erkölcsi előítéletekről*), részletek, ford. Szabó Ede, in *Friedrich Nietzsche válogatott írásai*, Budapest, Gondolat, 1982, 43–145; *Virradat. Gondolatok az erkölcsi előítéletekről*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Holnap, 2000; 2. javított kiadás, Budapest, Holnap, 2009; *Hajnalpír. Gondolatok a morális előítéletekről*, ford. Óvári Csaba, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor, 2009.

²² Friedrich Nietzsche: *Emberi, nagyon is emberi. Könyv szabad szellemek számára*, I. kötet, Budapest, Osiris, 2008, 7.

munkáját. Leszámítva a *Zarathustrát*, amely formáját tekintve is egyedülálló a nietzschei életműben, és az azt követő rövidebb lélegzetű prózai írásokat (*Ecce homo*, *Az Antikrisztus* stb.), minden nagyobb terjedelmű írása válogatott és tematikusan rendezett aforizmagyűjteményekből áll. Egy-egy aforizma állhat egyetlen mondatból vagy akár tíz oldalból is. Az aforizmák fordítása részben azért okozhat nehézséget, mert nemcsak frappánsak, tömörek, és csattanóval (kérdéssel, három ponttal stb.) végződnek, hanem azért is, mert sokszor burkolt – igen gyakran bibliai – utalások, jelöletlen, szándékosan elferdített, megváltoztatott idézetek, hivatkozások, intertextuális vonatkozású szövegrészek szerepelnek bennük. A *Bálványok alkonya*, *Egy korszerűtlen ember portyázásai* című fejezetének tizenharmadik, *Emerson* című aforizmájában például egy Ovidius-idézetet „alakít át: „Szelleme [mármint Emersoné] mindig talál okot az elégedettségre és hálára; és néha súrolja a derék kispolgár derűs transzcendenciáját, aki tamquam re bene gesta hazamegy a szerelmes találkáról »Ut desint vires«, mondja hálálkodva, »tamen est laudanda voluptas«.”²³ A tudományos szövegek fordítását megkönnyítheti, hogy a szöveg elviseli, sőt sokszor meg is követeli a magyarázatot. Az idegen kifejezések jegyzetben oldhatók fel. Nietzsche itt a „tamquam re bene gesta” (bár jól sikerült a dolog) után Ovidiust idézi „Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas” („Hiányozzanak bár az erők, az akarat mégis dicsérendő.”) (*Epsitolae ex Ponto*, III, 4, 79.). Csakhogy az ovidiusi *voluntast* (akarat), *voluptasra* (vágy) változtatja...

A következő, tizennegyedik *Anti-Darwin* című aforizmájában Luthert idézi: „Darwin megfeledezett a szellemről (– ez jellemzően angol!), a gyengéknek több szellemük van... Ha szellemre van szüksége az embernek, megszerzi – és ha már nincs szüksége rá, elveszíti. Akinél az erő, az lerázza magáról a szellemet (– »Veszhet, vihetik!« gondolják ma Németországban – »Miénk marad az ország«...)”.²⁴ Az idézet Luthernek a 46. zsoltár parafrázisaként szerzett, „Erős vár a mi Istenünk” kezdetű, híres egyházi éneke utolsó, negyedik strófájának végéről származik. Ezt a magyarban József Attila fordításában közlöm.²⁵ Az eredetiben az „ország” (*Land*) helyett „birodalom” (*Reich*) szerepel. Luther természetesen a „mennyei birodalomra” utal, az *Evangelikus Énekeskönyv* 254. énekében az utolsó sor így szerepel: „Miénk a menny örökre.” Nietzsche viszont nem kis szarkazmussal az 1871-ben alapított Német Birodalomra céloz.

Ugyanezt az idézetet ugyanezzel a csúsztatással a *Hajnalpír* 4. könyvében a 262. aforizmában is alkalmazza:

²³ Nietzsche: *Bálványok alkonya*, 2015, 76.

²⁴ Uo., 76–77.

²⁵ arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Verstar-verstar-otven-kolto-osszes-verse-2/jozsef-attila-1EE20/muforditasok-20076/martin-luther-eros-var-a-mi-istenunk-20123/ (Letöltés: 2021. január 27.)

A hatalom démona. – Nem a szükséglet, nem a vágy, – nem, a hatalom szeretete az emberek démona. Adj meg nekik mindent, egészséget, ételt, lakást, szórakozást – továbbra is boldogtalanok és hóbortosak maradnak: mert a démon csak vár és vár, és ki akar eléggülni. Vegyél el tőlük mindent, és elégítsd ki a démont: akkor már-már boldogok – olyan boldogok, amilyenek az emberek és a démonok lehetnek. De miért is mondom ezt újra? Luther egyszer már nálam jobban, versben megmondta: „Jóhír, nő, család, / Jóság, test, világ / Veszhet, vihetik / Veszendő kincseik’ / – Miénk marad az ország”! Igen! Igen! A „Birodalom”!²⁶

A német az indogermán nyelvekre jellemzően a befejezett jelen időt (*praesens perfectum*) elsősorban a tárgyias igéknél a *haben* (birtokol) ige időbeli segédigével fejezi ki: például *ich habe gesiegt*, „győztem”, „birtokoltam/birtokolom a győzelmet”. A régi magyar igeidőrendszerben ennek a „viszonyos jelen” (jelen a jelenben): „épp ma győzék” vagy – ritkább esetben – a „múlt a jelenben”: „nemrégiben győzék vala” felelne meg, de ezt sem a birtoklást kifejező *haben*, hanem a – németben is meglévő, többnyire mozgást stb. kifejező igék időbeli segédidejeként használatos – létigével (*sein*) fejezi ki.

A *Hajnalpír* 281. aforizmája a befejezett jelen időt az általános emberi birtoklási vágy nyelvben kifejezett és tetten ért! manifestálódásának látja – ezt a magyarban csak jegyzetben tett magyarázattal tudtam megoldani.

Das Ich will Alles haben. – Es scheint, dass der Mensch überhaupt nur handelt, um zu besitzen: wenigstens legen die Sprachen diesen Gedanken nahe, welche alles vergangene Handeln so betrachten, als ob wir damit Etwas besäßen („ich habe gesprochen, gekämpft, gesiegt“: das ist, ich bin nun im Besitze meines Spruches, Kampfes, Sieges). Wie habsüchtig nimmt sich hierbei der Mensch aus! Selbst die Vergangenheit sich nicht entwinden lassen, gerade auch sie noch haben wollen!²⁷

Az Én mindent akar. – Úgy tűnik, az ember egyáltalán csak azért cselekszik, hogy birtokoljon: a nyelvek legalábbis ezt a gondolatot sugallják, mert minden elmúlt cselekvést úgy tekintenek, mintha ezzel birtokolnánk valamit („birtokoltam/birtokolom a beszédet, küzdelmet, győzelmet”) Milyen bírhatnámnak tűnik eközben az ember! Még a múltat sem akarja kiengedni a keze közül, még azt is *birtokolni* akarja!

²⁶ Nietzsche: *Hajnalpír*, 2021, 205–206. Az eredetiben: „Nehmen sie den Leib, / Gut, Ehr, Kind und Weib: / lass fahren dahin, / sie haben’s kein’ Gewinn, / das Reich muss uns doch bleiben.”

²⁷ A német szöveghelyeket Nietzsche írásainak online kritikái kiadása alapján idézem: *Friedrich Nietzsche Digitale Kritische Gesamtausgabe, Werke und Briefe* [Friedrich Nietzsche, Digital critical edition of the complete works and letters, based on the critical text by G. Colli and M. Montinari, Berlin – New York, de Gruyter 1967, edited by Paolo D’Iorio], nietzschesource.org/#eKGWB. (Letöltés: 2021. január 10.)

Nietzsche bámulatos stílusművész, nyelvteremtő, -újító, számos új szót vagy relatív új szót is alkot. De fontos eközben a hangzást, rímelést, prozódíát is figyelembe vevő „játék a szavakkal” – szójátékokat használ, melyek nem üres szellemességek, hanem finomítják, relativizálják az ismert kifejezést. A *Zarathustrában* a közismert *Ehe-Brechen* (házasságtörés) mellett használja az *Ehe-Biegen* (házassághajlítás) kifejezést:

Und besser noch Ehebrechen als *Ehe-biegen*, Ehelügen! – So sprach mir ein Weib: „wohl brach ich die *Ehe*, aber zuerst brach die *Ehe* – mich!” Schlimm-Gepaarte fand ich immer als die schlimmsten Rachsüchtigen: sie lassen es aller Welt entgelten, dass sie nicht mehr einzeln laufen.

És még jobb a házasság-törés, mint a házasság-hajlás, házasság-hazugság! – Egyszer egy asszony ezt mondta nékem: „igaz, hogy megtörtem a házasságot, de előbb a házasság tört meg – engem!”²⁸

Ámde még mindig inkább a házasságtörés, mintsem a házasságnak hazug csűrőseccsavarása! – Azt mondta nékem egy asszony: „házasságtörő lettem, igaz, csak hogy előbb a házasság tört meg – engem!”²⁹

Wildner „szó szerint” fordítja a szöveget, Kurdi magyarázó fordítást használ, ami ebben az esetben mindenképp találóbb megoldás.

A *morál genealógiájához* című írásban Nietzsche az ismert *Einverleibung* (bekebelezés) mintájára alkotja meg az igen szemléletes *Einverseelung* („belelekezés”, lélekkel való bekebelezés) szót. Ezt Vásárhelyi Szabó László ugyancsak magyarázó fordítással adja vissza:

Vergesslichkeit ist keine blosse vis inertiae, wie die Oberflächlichen glauben, sie ist vielmehr ein aktives, im strengsten Sinne positives Hemmungsvermögen, dem es zuzuschreiben ist, dass was nur von uns erlebt, erfahren, in uns hineingenommen wird, uns im Zustande der Verdauung (man dürfte ihn „Einverseelung” nennen) ebenso wenig in’s Bewusstsein tritt, als der ganze tausendfältige Prozess, mit dem sich unsre leibliche Ernährung, die sogenannte „Einverleibung” abspielt.

A feledékenység nem csupán vis inertiae, ahogy a felületesen gondolkodók hiszik, sokkal inkább egy aktív, a legszorosabb értelemben vett pozitív gátlóképesség, amely-

²⁸ Wildner Ödön fordítása. Nietzsche: *Zarathustra*, 1908, 284.

²⁹ Kurdi Imre fordítása. Nietzsche: *Zarathustra*, 2016, 285.

nek javára írható, hogy amit megélünk, megtapasztalunk, magunkba fogadunk, a feldolgozás (mondhatnánk: „lelki megemésztés”) állapotában éppoly kevésbé válik tudatossá, mint az ezernyi folyamat, amelyek révén testünk táplálása, az úgynevezett „bekebelezés” zajlik.³⁰

Egy másik szóalkotás az *Einsamkeit* (magány, egyedüllét) mintájára a *Vielsamkeit* („sokmány”, „sokaságlét”, ami persze érthetetlen és értelmetlen megoldás volna). A szójáték *Az emberi, nagyon is emberi II.* című írás *Az emberevők földjén* című, két rövid mondatból álló aforizmájában fordul elő. Ezt a szójátékot én is értelmező fordítással tudtam csak megoldani:

In der Einsamkeit frisst sich der Einsame selbst auf, in der *Vielsamkeit* fressen ihn die Vielen. Nun wähle.

A magányban magát emészt fel az ember, a sokaságban mások emésztik fel őt. Válassz hát.³¹

Vagy az *Ecce homo* „Miért vagyok én olyan okos” című fejezetében:

Man darf keine Nerven haben... Auch an der Einsamkeit leiden ist ein Einwand, – ich habe immer nur an der „*Vielsamkeit*” gelitten...

Légy szenvedtlen. A magány okozta szenvedés is kifogás csupán – én mindig attól szenvedtem, ha „*sokaság*” vett körül...³²

Komolyabb fejtörést okozhat a *Nächstenliebe* (felebaráti szeretet, pontosan: a legközelebbinek szeretete) – *Fernstenliebe* (a legtávolabbinak a szeretete) párhuzam, ugyanis a *Fernstenliebe* több dologra utal. Egyrészt – és ez a leglátványosabb utalás – szembenállást fejez ki a keresztény felebaráti szeretettel, a *Zarathustrában* az önmagán folyamatosan túllépő, jövőbeni, teremtető ember, végső soron az *Übermensch* szeretetét hirdeti. Utal egyúttal a provanszál, vagyis az első európai világi – szerelmi – költészetre is. Nietzsche a keresztény kultúrával egy korai világi – és nem német! – kultúrát állít szembe, és ezzel az ellentéttel nem a

³⁰ Nietzsche: *A morál genealógiájához*, 25.

³¹ Horváth Géza fordítása. Nietzsche: *Emberi*, II. kötet, 2012, 118.

³² Horváth Géza fordítása. Nietzsche: *Ecce homo*, 2003, 51.

„legközelebbi” keresztény „felebarát”, hanem a „legtávolabbi” (jelenleg elérhetetlen) iránt táplált „világi” szerelmet és szeretetet – is – hangsúlyozza.³³

A *Zarathustra* I. könyvének *A felebaráti szeretetről* című fejezetében ez így szerepel:

Rathe ich euch zur Nächstenliebe? Lieber noch rathe ich euch zur Nächsten-Flucht und zur Fernsten-Liebe! Höher als die Liebe zum Nächsten ist die Liebe zum Fernsten und Künftigen; höher noch als die Liebe zu Menschen ist die Liebe zu Sachen und Gespenstern.

A közel-való felebaráti szeretetet javallom-e néktek? Sokkal szívesebben javallom néktek a közel-való felebarát kerülését és a legtávolabbi szeretetét!³⁴

Talán felebaráti szeretetre intlek én benneteket? Arra intlek inkább, hogy meneküljtek a felebaráti közelségtől, és szeressétek az idegenbéli messzeséget!³⁵

Meine Brüder, zur Nächstenliebe rathe ich euch nicht: ich rathe euch zur Fernsten-Liebe. Also sprach Zarathustra.

Én vérem, a közel-való felebaráti szeretetét nem javallom néktek: javallom néktek a legtávolabbi szeretetét. Im-ígyen szóla Zarathustra.³⁶

Testvéreim, nem intlek hát titeket a felebaráti közelség szeretetére: a legidegenebb messzeség szeretetére intlek benneteket. Így szólott Zarathustra.³⁷

³³ Lásd: „Fernstenliebe wird von Nietzsche polemisch der christlichen Tugend der Nächstenliebe gegenübergestellt. Er ironisiert diese in der ›Götzendämmerung‹: «Hilf dir selber: dann hilft dir noch Jedermann. Princip der Nächstenliebe» [1] und rechnet sie in ›Zur Genealogie der Moral‹ unter die von ihm in Frage gestellten ›asketischen Ideale› [2]. Der ›Nächste‹ wird bereits in der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ mit Sarkasmus bedacht [3], und eine der ›Reden Zarathustras‹ lehrt die ›Nächsten-Flucht‹ und ›Fernsten-Liebe‹, die Liebe zum ›Künftigen‹, zum ›schaffenden Freund‹, der immer eine fertige Welt zu verschenken hat, letztlich zum ›Übermenschen‹ [4]. Die F. ist damit ein Ausdruck der Grundthese des ›Zarathustra‹: «Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden muss» [5].” in *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F%5B%40attr_id%3D%27verw.fernstenliebe%27%20and%20%40outline_id%3D%27hwph_verw.fernstenliebe%27%5D (Letöltés: 2021. január 9.)

³⁴ Wildner Ödön fordítása. Nietzsche: *Zarathustra*, 1908, 79.

³⁵ Kurdi Imre fordítása. Nietzsche: *Zarathustra*, 2016, 77.

³⁶ Wildner Ödön fordítása. Nietzsche: *Zarathustra*, 1908, 81.

³⁷ Kurdi Imre fordítása. Nietzsche: *Zarathustra*, 2016, 79.

A szójáték itt sem érvényesül – nem érvényesülhet. Mindkét idézett fordítás értelmezi, kiegészítve magyarázza a rövid német szópárt.

A szavaknak van horizontális és vertikális jelentésmezeje, és ezek két nyelv viszonylatában soha nem esnek teljesen egybe. Nietzsche alkalmanként úgy – szemléletesen – használja őket, hogy metaforikusan utal egy-egy kifejezés több jelentésére. Ez a „játék” a fordításban többnyire veszendőbe megy. A *Grund* főnév konkrét jelentései: *Erboden*, *Erdoberfläche*, *Boden* (vagyis föld, földfelszín, talaj, alap). A *Grund* a filozófiában az ok-okozati, illetve inkább alap-következmény viszonyban a feltétel (*Bedingung*) és feltételezett (*Bedingtes*), a logikában a feltétel (*Bedingung*) az alap (*Grund*), míg ebben az összefüggésben a feltételezett (*Bedingtes*) a következmény (*Folge*). Általános értelemben (*im Realen*) a *Bedingung*nak az *Ursache* (ok) és a *Bedingtes*nek a *Wirkung* (okozat) felel meg. Amikor Nietzsche a *Grund*ot egy tő megismerés-metaforájába helyezi – mint a tő alapját (fenekét) –, úgy, hogy a *Grund* főnév filozófiai jelentéséből indul ki, és a metaforát szemléltetés céljából használja, miközben a *Grund* egyik konkrét jelentésére utal, akkor a fordító törheti a fejét, hogyan adja vissza ezt a többértelmű metaforikus képet. Nietzsche ugyanott használja a *Grund* és az *un-* tagadást, negatív ellentétet kifejező affixumot: *Grund* – *Ungrund*, miközben az *Ungrund* jelentései: a) *Grundlosigkeit* (feneketlenség, alaptalanság, alap nélküliség, indokolatlanság), *Unbegründetheit* (alaptalan feltevés), b) *fehlende Rechtsgrundlage* (hiányzó jogalap), *Nichtigkeit* (semmisség stb.) és c) *Ungereimtheit* (képtelenség, értelmetlenség), *Unstimmigkeit* (nem egybehangoltság). Ehhez kapcsolódnak még a *gründlich* (alapos), *grundlos* (alaptalan, alap nélküli, meg-alapozatlan) stb. derivátumok.

Erre egyetlen példa Az *emberi, nagyon is ember* első kötetéből a 227. aforizma címe: *Aus den Folgen auf Grund und Ungrund zurückgeschlossen*. Magyarul: *Amikor a következtetésekből következtetünk vissza az okra és a nem-okra*.³⁸

Végül idézzük Nietzschét, mit is mond ő maga a fordításról, ami az ő szövegeinek átültetésekor ugyancsak megszívlelendő:

Amit a legkevésbé lehet *lefordítani* egyik nyelvből a másikba, az a stílus tempója: ennek alapja a fajta jellegében, fiziológusabban szólva, a nyelv „anyagcseréjének” átlagos tempójában rejlik. Vannak tisztességes szándékú fordítások, melyek már-már hamisítások, az eredeti önkéntelen elközönségesítései, csupán azért, mert annak derék és derűs tempóját, ami átugrik és átsegít a dolgok és szavak minden veszélyén, nem sikerült a szöveggel együtt lefordítani.³⁹

³⁸ Nietzsche: *Emberi*, I. kötet, 2008, 119.

³⁹ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, 28. aforizma.

GONDOLATOK BABITS MIHÁLY *ESTI KÉRDÉS* CÍMŰ KÖLTEMÉNYÉNEK NÉMET FORDÍTÁSAIRÓL



A romantikus „kék virág”-ról tudjuk, hogy mit jelent. Ezzel szemben tudjuk-e, hogy mit jelent a „blaue Blume”? Tudjuk-e, hogy mit jelent a dupla alliteráció, a b zöngéje, az l folyékony-sága, mit jelent az ú hosszú, sötét nosztalgia-ja? Bizony nem is volna szabad más nyelven említeni ezt a szót, mint a saját anyanyelvén, amelyből olyan vitathatatlanul, olyan lefegy-verzően született egyszerre a hangtest és a fogalom.

Nemes Nagy Ágnes

A KÖLTEMÉNY NÉMET FORDÍTÁSAINAK KELETKEZÉSÉRŐL, MEGJELENÉSÉRŐL ÉS A FORDÍTÓKRÓL

Babits Mihály *Esti kérdés* című korai versét, amely először 1909. december 19-én *Az Újság* háromszázadik számában, majd 1911-ben a *Herceg, hátha megjön a tél is!* című kötetben jelent meg nyomtatásban, tizenegy nyelvre fordították le; ismerjük angol, cseh, eszperantó, francia, holland, lengyel, német, olasz, orosz, román és spanyol fordításait. Néhány nyelvre többször is átültették, többek között angolra és németre is. Négy németnyelvű fordítása ismert.¹

Az első Brájjer Lajos tolmácsolásában *Abendfrage* címmel jelent meg a fordító *Moderne ungarische Dichter* című antológiájában Nagybecskerekén 1914-ben, tehát alig néhány évvel a magyar költemény születése után.² Brájjer Lajos (1865–1943),

¹ Vö. Stauder Mária – Varga Katalin, *Babits Mihály Bibliográfia*, Budapest, Argumentum, Magyar Irodalom Háza, MTA Irodalomtudományi Intézete, 1998.

² Ez a kötet a Magyar Országos Közös Katalógus szerint nem található a MOKKA-ban regisztrált tizenhét magyarországi könyvtárban, pedig az országos adatbázis gyakorlatilag a magyar dokumentumok egészét felöleli. Brájjer fordítását Faragó Kornélia bocsátotta rendelkezésemre, amiért ezúton kívánok köszönetet mondani.

bánati magyar hírlapíró volt. Nagybecskerekéről, Torontál vármegye főjegyzőjeként a *Torontál* című lap szerkesztői székéből került a *Fiumei Estilap* szerkesztői állásába, ahol 1908-tól 1914-ig irányította a folyóiratot. Brájjer a *Pester Lloyd* és a bécsi *Neue Freie Presse*, valamint az Egyesült Államokban megjelenő német nyelvű *Staats Zeitung* munkatársa is volt. Németh Ferenc a következőket írja róla:

A Budapesttől viszonylag távol eső Nagybecskereknek, néhány kivételes értelmiségi jóvoltából, a XIX. század végén és a XX. század elején sikerült megteremtenie és fenntartania az oly fontos szellemi/irodalmi átjárhatóságot a főváros felé. Ezeket az irodalmi/szellemi ösvényeket többek között Brájjer Lajos (1865–1943), Borsodi Lajos (1883–1941?), Todor Manojlović (1883–1968), Fülep Lajos, Várady Imre (1867–1959), Somfai János (1871–1941) és mások taposták ki [...]. Brájjer Lajos 1906-ban megjelentetett fordításkötetében (*Ungarische Dichtungen*, Leipzig, 1906) többek között Ignotus és Kaffka Margit (1880–1918) verseit fordította németre. Később is Ady Endre, Babits Mihály, Ignotus, Dutka Ákos, Erdős Renée (1879–1956), Farkas Imre (1879–1976), Füst Milán (1888–1967), (*Moderne Ungarische Dichter*, Nagybecskerek, 1914), továbbá Emőd Tamás (1888–1938), József Attila (1905–1937), Juhász Gyula (1883–1937), Kassák Lajos (1887–1967), Kosztolányi Dezső (1885–1936), Radnóti Miklós (1909–1944) (*Ungarische Lyrik*, Budapest, 1936) és mások verseit népszerűsítette német műfordításaival.³

Arról keveset tudunk, hogy a Nagybecskereken 1914-ben megjelent magyar költők német nyelvű antológiája – és benne Babits *Esti kérdés* című költeményének első német fordítása – milyen olvasótáborra és méltatásra talált az I. világháború első évében, és azt követően a monarchiában és a Német Birodalomban.⁴

³ Németh Ferenc: Tudor utca 6. A Nyugat és a magyarok a XX. század eleji nagybecskereki sajtó tükrében, *Híd*, 2008/augusztus, 56–58, epa.oszk.hu/01000/01014/00050/pdf/057.pdf (Letöltés: 2022. augusztus 29.)

⁴ Rózsa Erzsébet Fred Heller *Stiefkinder des Ruhmes* című, az *Österreich-Ungarische Zeitung* 1916. februári számában megjelent, a kortárs magyar irodalom német–osztrák befogadásáról szóló tanulmánya kapcsán kiemeli, hogy Heller a *Moderne ungarische Dichter* című kötetéből Babits nevét még csak nem is említi. „A magyar irodalom győzelmében csak a magyar líra nem részesülhetett. Ennek okait vizsgálva Heller leszögezi, hogy a német irodalom nem szenvedett hiányt soha jó versekben, míg darabokban néha igen. Könnyebb lenne, ha a népszerű színműírók verseket is írnának. Nem gondolja azonban, hogy a sokat fordított színdarabgyárosokat (Molnár *Liliomját* kivéve) költőnek tartanák. A következő ok, hogy hiány van jó fordítókból. Egyedül Brájjer Lajost emeli ki a fordítók közül, akinek fordításait felhasználja, hogy bemutassa a kortárs magyar lírát. Brájjernak ekkorra már két, a kortárs magyar lírát bemutató kötete is megjelent, az első *Ungarische Dichtungen* címen 1906-ban Lipcsében, a második *Moderne ungarische Dichter* címen 1914-ben Nagybecskereken. Mindkettő tartalmazza az itt felsorolt költők verseit. A magyar költők közül Kiss Józsefet és Ábrányi Emil emeli ki elsőként, akik nem ismeretlenek német nyelvterületen, az első Neugebauer László fordításainak köszönhetően. Ábrányiról azt írja, hogy klasszikus formái vannak, de képei és gondolatai egy letűnt időt tükröznek. Verstechnikája nem idejétmúlt, hanem

A költemény másodszor közvetlenül Babits halála után látott napvilágot a Budapesten és Lipcsében megjelentetett Danubia Kiadó (Verlag Danubia) *Ungarn* című folyóiratának 1941. szeptemberi, úgynevezett Babits-émlékszámában Nikolaus Balogh (Balogh Miklós) fordításában *Abendliches Fragen* címmel. Az *Ungarn. Monatschrift für deutsch-ungarischen Kulturaustausch* az Ungarisch-Deutsche Gesellschaft orgánumaként 1941 és 1944 között jelent meg. A színvonalas kulturális, művészeti, régészeti, szociológiai és irodalmi írásokat közlő folyóirat főszerkesztője Pukánszky Béla (1895–1950) germanista, az MTA levelező tagja, a debreceni egyetem német tanszékének vezetője volt. Nikolaus Baloghról csak annyit sikerült kiderítenem, hogy rendszeresen fordított – többek között az *Ungarn*ba is – magyar költőket, mint például Arany Jánost, Juhász Gyulát, Szabó Lőrincet, Weöres Sándort. 1926-ban saját fordításában és kiadásában Baján megjelentette Vajda János válogatott költeményeit.⁵ Recepciótörténeti szempontból szintén felmerül a kérdés, hogy vajon kik és hányan olvashatták ezt a fordítást, és ha egyáltalán, akkor milyen hatást válthatott ki.

A költemény harmadszor 1983-ban jelent meg Alfred Gesswein fordításában *Frage am Abend* címmel a Corvina Kiadó gondozásában a Mihály Babits: *Frage am Abend. Gedichte, Auswahl* című kötetben. A Corvina Kiadó e vállalkozása abba a sorba illeszkedik bele, melynek 1960 óta többek között klasszikus magyar költők válogatott versei láthattak napvilágot idegen nyelveken önálló kötetekben. Az Illyés Gyula kezdeményezésére és együttműködésével 1955-ben Franciaországban kiadott József Attila versei mintájára, melyeket, többek között, Paul Éluard és Tristan Tzara fordított franciára, a Corvina Kiadó 1960-ban németül

modern. Szól egy költőnőről, a ma már elfeledett erdélyi Draskóczy-Jörg Ilmáról (Jörg Endréne Draskóczy Ilma 1884–1945) és Szilágyi Géza szerelmes verseiről, akinek realizmusát és csodás képeit dicséri. Szép Ernőt mint a nagyváros árnyoldalainak kitűnő ismerőjét emeli ki. Szabolcska Mihály érzelmes versei alapján akár német költő is lehetne – jegyzi meg. Megnevezi még Pásztor Árpádot, aki újságíróként Magyarországon kívül is ismert. A felsorolásnak a végére hagyja Adyt, aki »súlyosan kivert strófaival tör előre, a megsemmisülésig lázadozva, megélt keserűségét kibékítve a valódi beismerés szabad hangjával. Forma és tartalom egységben vannak. Adynak, a minden langyos, tökéletlen és gyáva elleni bösz harcosának saját magával kellett a legnagyobb harcot megvívnia, hogy át tudjon törni a magával hozottakon. [...] És aztán iskolát teremtett«. Végezetül megjegyzi, Petőfi még mindig a legnagyobb, az elérhetetlen. De véleménye szerint a jelen költői csak azért, mert korban utána következnek, szerényen beállnak mögé a háttérbe, de nem ezt érdemlik. Dicsőiséget kell aratniuk, maguk és hazájuk, Magyarország számára. Érdekes, hogy Babits neve nem szerepel Heller összeállításában, pedig Brájjer második kötetében közölt tőle két verset. (Die Csárda von Golgotha, Abendfrage).” Rózsa Mária: Magyar irodalom az *Österreich-Ungarns Zukunft* (1916) című bécsi és az *Ungarns Zukunft* (1917–1918) című budapesti folyóiratban, *Magyar Könyvszemle* 120. évf., 2004/1, epa.oszk.hu/00000/00021/00040/mksz2004_1_04.htm. (Letöltés: 2022. augusztus 29.)

⁵ Vajda Johann: *Gedichte*. Aus dem Ungarischen übertragen von Nikolaus Balogh, Baja, 1926, 61. Ez a kiadás szerepel a Deutsche Nationalbibliothek katalógusában. (Szerepel továbbá a booklooker honlapján 25 euróért: Johann Vajda: *Gedichte*, Verlag Leo, 1936.)

is megjelentetett egy válogatást József Attila verseiből. A kiadó itt is, akárcsak később Babits esetében, igyekezett neves, elsősorban NDK-beli és osztrák költőket megnyerni a magyar versek fordítására. Ez többnyire sikerült is, a problémát csupán az okozta, hogy a költők és fordítók többnyire nem tudtak magyarul, és magyar vagy kétnyelvű kollégáik segítségével nyersfordítások alapján dolgoztak és készítették el „utánköltéseiket”. A Babits-kötet fordítói között szerepelnek például olyan kiválóságok, mint Christine Busta, Ernst Jandl, Franz Fühman (aki Ady összes versét szerette volna németre fordítani, de halála megakadályozta terve megvalósításában) vagy Heinz Kahlau, Alfred Gesswein, *Az esti kérdés* fordítója, aki 1911-ben született Magyaróváron, de már gyermekkorától, 1983-ban bekövetkezett, haláláig Bécsben élt. 1960 óta jelentek meg verseskötetei, rádiójátékai és elbeszélései, a hetvenes évektől aktuális környezeti problémák is foglalkoztatták. A *Podium* című folyóirat társszerkesztője volt. Gesswein fordított Petőfit és József Attilát is (*Mama / Mutter*), és versei megjelentek magyarul is.⁶ A Corvina Kiadó Babits-kötete a költő századik születésnapjára jelent meg. Vidor Miklós az ugyancsak 1983-ban a lipcsei Reclam Verlagnál megjelent *Der Schatten des Turmes. Novellen* című magyar elbeszéléseket tartalmazó antológiával együtt írt róla kritikát a *Nagyvilág* című világirodalmi folyóiratba.

Ugyancsak tőle [mármint Alfred Gessweintől] való a címadó *Esti kérdés* német változata. Elismerésre méltó vállalkozás ennek a korai revelatív remekműnek Gesswein-nyújtotta finom és alázatos megközelítése, hűsége mind a külső, mind a belső formához, a végtelenbe hullámozó babitsi mondatlélegzethez. Hogy nem éri el mégsem? Csaknem törvényszerű, noha mikroszkopikus részleteken múlik – ezek azonban, épp a kegyelemtől érintett műalkotások esetében sorsdöntők. Mint a költemény 13. sorának szerkezeti értékben is döntő fordulata: „olyankor bárhol járj a nagyvilágban” „während du in der weiten Welt wo immer / herumstreifst” – az eredeti elhatározó erejét a német esetleges, sorátvitellel is gyöngített mozzanata helyettesíti. A mívés gonddal, költői fölkészültséggel kicsiszolt fordítás a könnyedségében, versmuzsikájában nem idézheti föl az „Esti kérdés” varázsát. Erről azonban nem Gesswein tehet – inkább a műfordítói munka nemes és megválthatatlan abszurditása.⁷

Vidor idézett méltatásából – mely inkább csupán esszéisztikus modorban bírálja a fordítótársat, miközben azonnal fel is menti, mondván, nem ő tehet a fordítás hiányosságairól, hanem maga a műfordítás mint olyan – látható, mennyire

⁶ Többek között a *Jelzések. Mai osztrák költők* (Budapest, Európa, é. n. [Modern könyvtár 283]) vagy a *Modern nyugatnémet, osztrák és svájci költők* (Budapest, Európa, 1986) kötetekben Garai Gábor és Hajnal Gábor fordításában.

⁷ *Nagyvilág*, 29. évf., 1984/11, 1728–1729.

nehéz műfaj a fordításkritika, amely Magyarországon legalábbis többnyire ki-
merül abban, hogy a fordítást/fordítót röviden dicsérik vagy becsmérlik. A for-
dításkritika ugyanis, sokszor ellentétben a műkritikával, nem csupán végtelenül
időigényes és akribikus, vagyis ráfizetéses vállalkozás, hanem feltételezi mind a
forrásnyelv, mind pedig a célnyelv olyan mélységű és kongeniális ismeretét, mely
magához a fordításhoz is szükségeltetik.

De térjünk vissza az *Esti kérdés* német fordításaihoz. A negyedik és – tudo-
másom szerint – eddig utolsó német nyelvű változatot Soltész Gáspár készítette
ugyancsak 1983-ban. Ez a fordítás nem szerepel sem Demeter Tibor *Bibliographia
Hungaricájában*, sem pedig a Stauder Mária és Varga Katalin összeállításában
megjelent Babits-bibliográfiában – valószínűleg azért nem, mert ez a fordítás az
Acta Litteraria Scientiarum Hungaricae 25 (3–4) számában, illetve annak kü-
lönnyomataként jelent meg az Akadémiai Kiadónál. A vers Nemes Nagy Ágnes
1966-ban a *Miért Szép?* című antológiában megjelent tanulmánya német válto-
zatát vezeti be. Címe: *Analyse des Gedichts 'Abendfrage' von Mihály Babits*. Nem
tudni, hogy Soltész Gáspár ismerte-e a korábbi fordításokat – az övé feltehetően
szinte párhuzamosan készült Gessweinével –, mindenesetre valószínűleg felké-
résre fordította le Nemes Nagy Ágnes esszéjével együtt.

NÉHÁNY GONDOLAT A MAGYAR IRODALOM IDEGEN NYELVŰ TOLMÁCSOLÁSÁNAK PROBLÉMÁIRÓL

Babits *Esti kérdés* című versének mind a négy fordítása Magyarországon, magyar
kiadónál, magyar, illetve osztrák fordító tolmácsolásában jelent meg. Az első az
I. világháború kitörésének évében Nagybecskerekben, egy antológiában, a második
egy magyarországi német nyelvű folyóiratban a II. világháborúban, Babits halá-
lára, a harmadik 1983-ban, a költő születésének századik évfordulójára, a negye-
dik pedig egy, a költeményt elemző tanulmány elé. A kiadások nem váltottak ki
különösebb visszhangot – jószerével el sem juthattak vagy csak egy igen kisszá-
mú olvasóközönség számára német nyelvterületre.⁸ Igaz, hogy a négy fordító
közül csak egy nem tudott magyarul, és dolgozott nyersfordításból, ami általában
sajnos jellemző a magyar irodalom idegen nyelvű megjelenítésére, vagy pedig –
megint csak általánosságban – a fordítók nem olyan kvalitású költők maguk is,
mint az eredeti mű szerzője, nem ismerik a fordított szerző életművét, tágabb
kulturális kontextusát: a magyar nyelv, irodalom és kultúra sajátosságait.

⁸ A Deutsche Nationalbibliothek katalógusában a negyvennyolc Babits-tétel között az *Esti kérdés*
német fordításai közül csak a Corvina Kiadó 1983-as válogatáskötete szerepel.

Alkalomadtán persze így is születhetnek remek fordítások mint szuverén költői alkotások. Az idegen nyelvű irodalmak magyarra fordításánál többnyire fordított a helyzet. Elegendő Babitsra utalni, aki nemcsak számos idegen nyelvet tudott alkotó módon, de kitűnően ismerte és részben művészetébe is olvasztotta az európai kultúra legjavát, és legkiválóbb költőink közé tartozik.

Nehéz meghatározni, mit is jelent a műfordítás. A német nyelv legalább három kifejezést használ rá: *Übersetzung*, *Übertragung* és *Nachdichtung*. Persze az úgynevezett fordítástudomány művelői már e fogalmak meghatározásában sem képviselnek egységes álláspontot. A *Nachdichtung* általában egy forrásnyelvi szöveg kongeniális utámköltése egy célnyelven, a fordító sokszor nem is fordításnak tekinti, mint például Ady a *Sappho szerelemes énekét* (*Szeretném, ha szeretnének, A Hágár oltára*) vagy Verlaine *Mon rêve familier* című versét, ami *Paul Verlaine álma* címen került *Az Új versek* kötet *A Daloló Páris* ciklusába.

A német fordításhagyomány a magyarhoz hasonlóan igyekszik megtartani a formát, a prozódia, a ritmust, a rímet. A kötöttség viszont sokszor tartalmi csúsztatáshoz, szándékos vagy véletlen „ferdítéshez” vezet.

NÉHÁNY GONDOLAT A BABITS-VERSRŐL

Minden fordítás szövegértelmezés, a fordítás értelmezése tehát kettős értelmezés: a forrásnyelvi szöveg és ehhez viszonyítva a célszöveg értelmezése is.

Egy irodalmi – költői – szövegben, miként a Babits-versben is, elsődlegesen fontos a tartalom, az, amiről „szól”, legalább olyan fontos viszont a forma is, vagyis az, hogyan „szól”. Babits költeménye röviden az élet értelméről szól. Pontosabban, általában az organikus élet és a természetes teremtmények és a művi – emberi – alkotások és ezek szépségének értelmére való kérdésről, mely kérdés – más nem is, kizárólag – kérdés lehet a válasz.

A költemény értelmezői közül vannak, akik a korai Babits művészetében – így az *Esti kérdésben* is – igyekeznek kimutatni filozófiai hatásokat: főleg Schopenhauer, Nietzsche és Bergson hatását.⁹ A fordításkritika szempontjából ez kevésbé fontos, mert közvetlen – nyelvi, intertextuális – hatás nem található a költeményben, ezért nem is kérhető számon a német szövegekben. Nem hagyható azonban figyelmen kívül a költemény keletkezésének ideje, miliője, mert a kor, a századvég, a századforduló és a századelő, vagyis a *fin de siècle* jellemző vonásai: az impresszionista és szecessziós líra stíluselemei, a modernizmusra

⁹ Vö. Rába György: *Babits Mihály*, Budapest, Gondolat, 1983. Lásd különösen az „Ifjúsága és szellemi eszmélése, a Tudatlírja és a »lírai festmények« verstípusa”, illetve a „Babits elfojtott »duk-duk afférja« és következménye: lírai megújulás kísérlete” című fejezeteket.

jellemző, elsősorban Nietzsche hatásának köszönhető dekadencia (*décadence*) és esztéticizmus motívumai is fellelhetők benne.

Az ötvenhárom soros vers egyetlen mondat, amely három részre tagolódik. A három részt három határozószó – két időhatározószó: „midőn”, „olyankor” és egy helyhatározószó: „ott” – választja el egymástól. Az első rész „Midőnnel” kezdődik, és általában, és időtlen valóságában – vagyis „ugyanannak az örök visszatéréseként” – az estet, a nap végét írja le a „sima bársonytakaró” metaforájával, melyet „egy óriási dajka” „terít” a földre. A puha takaró, a dajka stb. a védettségre, a „bársonyos lepel” – a lepel maga – viszont az élet e világi végső lezárására, az elmúlásra, a gyöngéd halálra is utal.

Az „olyankor” határozószóval kezdődő második rész konkrét élettérbe, a nagyvilág látszólag tetszőleges, az egyes szám második személyben önmagát megszólító költő élettéréibe vezeti át az estet tematizáló első részt. Az esti helyszínek a magányos szoba bezártságából („otthon ülhetsz barna, bús szobádban”) a kávéházon, a holdvilágos esti sétán, a kocsin, a hajón és vonaton megtett bódító-szédítő úton át Velencébe: vagyis a tétlen, mozdulatlan és magányos létállapottól kiindulva az – igaz, meglehetősen passzív, ám egyre gyorsuló – utazás, a mozgás és változás egyre táguló perspektívájával a célállomáshoz: a „vízi városba” vezetnek. Velence a 27. sorban – közvetlenül a költemény mértani közepe után – jelenik meg és uralja a szöveg második részét. Csak utalni kívánok arra, milyen emblematisz szerepet játszott az egykoron virágzó, ám a századfordulón már hanyatlófélben lévő Velence a *fin de siècle* korában. Nietzsche *A hídon álltam...* kezdetű Velence-költeményében (1888) még a számára igazi zenével – a régi németekkel, olaszokkal, de immár semmi esetre sem Wagnerrel – azonosítja a vízi várost. Rilke *A kurtizán* (1907), a *Velencei reggel* (1908), a *Késő ősz Velencében* (1908) vagy a *San Marco* (1908) című költeményei majd egy időben keletkeztek Babits versével. Thomas Mann *Halál Velencében* (1911/1912) című novellájában – melyben Gustav von Aschenbachot egy látomás kényszerítő hatására ellenállhatatlan erő ragadja el Münchenből az indiai kolerától megfertőzött Velencébe, „melynek füledt levegőjében egykor buján burjánzott föl a művészet, s ahol ringató kéjes álomba zsongító hangok születtek a muzsikások lelkéből”¹⁰ – nemcsak az író leli halálát, de vele együtt elpusztul a nyugati kultúra is.¹¹

Babitsot is megihlette a város. 1908 nyarán tett első olaszországi utazása után a *Nyugat* 1909. március 15-i számában jelentek meg itáliai költeményei: a *San Giorgio Maggiore*, a *Zrínyi Velencében* és az *Itália*. Babits számára azonban

¹⁰ Thomas Mann: Halál Velencében, ford. Lányi Viktor, in uő: *Tonio Kröger, Halál Velencében, Mario és a varázsló*, ford. Lányi Viktor, Sárközi György, Budapest, Ikon, 1993, 121.

¹¹ Lásd jelen kötet *Thomas Mann: Halál Velencében, avagy a Nyugat alkonya* című írását.

Rilkével és Mann-nal szemben Velence nem a mérgező ajkú, csábító kurtizán, nem a hanyatlás és pusztulás városa, bár nem nélkülözi a melankolikus, édesen gyötrő múlt megelevenítését. A 20. század elején Velencében méléző költő súlyos történelmi tapasztalatok és tanulságok után csak szerény és méltatlan utódja lehet a hajdani dicső költőnek és hadvezérnek. Az *Esti kérdés*ben Velence a *laterna magica* illuzórikus képéhez hasonlatos emlékképek, a múlt felidézésére szólít fel, és a múlt szépséget és gyönyört eleveníti meg, ezzel elindítja a költemény harmadik részében feltett kérdéssort, melyre az utolsó kérdés válaszol. A szépség értelmetlenségére, avagy értelmére vonatkozó kérdések a vers második részének egyre távoluló horizontjával szemben a célállomástól, Velencétől kiindulva a makrokozmosztól (tenger, felhők, nap, „végét nem lelő idő”) a mikrokozmosz piciny fűszálához kanyarodnak vissza, ami az élet és halál körforgásának példázatává válik. Babits búskomor, szecessziós verse azonban a múlt szépségen merengve túllép a századforduló dekadenciáján. A borongós hangulatú költemény végső kérdése ugyanis nem a hanyatlásra és az elmúlásra kérdez rá, hanem az örökké megújuló életre – mert ahogy az első részben az est oltalmazó bársonytakarója alatt „minden fűszál [...] egyenesen áll”, úgy az utolsó, harmadik rész (a hármas szám egyébként az egyes és a kettes szám összegeként az újra helyreállított egységre, tökéletességre és harmóniára utal) a „nő” igével, vagyis az újjászületés, a gyarapodás, az életigenlés gondolatával zárul: „miért nő a fű, hogyha majd leszárad? / miért szárad le, hogyha újra nő?”

NÉHÁNY FORDÍTÁSI PROBLÉMA BEMUTATÁSA PÁRHUZAMOS PÉLDÁK ALAPJÁN

A cím

Az egyszerű, mondhatni hétköznapi magyar címet a négy német fordító háromféleképpen adja vissza. Brájjer és Soltész az ugyancsak viszonylag gördülékeny, összetett *Abendfrage*val, ami egyedi szóösszetétel ugyan, de közérthető, és jelenthethet este feltett kérdést, illetve az esttel kapcsolatos kérdést is – akárcsak az eredeti cím. Balogh változata, az *Abendliches Fragen* jelzővel ellátott főnevesített igenév (esti kérdezés), igen körülményes, archaizáló, bár bizonyos kifejezésekben, mint például „abendliche Kühle” (esti hűvösség) vagy „zu abendlicher Stunde” (esti órán), ma is használatos.¹² A legtalálhatóbb, legegyszerűbb és leghétköznapibb Gesswein megoldása *Frage am Abend*, igaz, ez csak az egyik jelentésmozzanatot

¹² Mindenesetre modern irodalmi szövegek címében is inkább az *Abendstunde* összetett névszó szerepel, mint a jelzős szerkezet, pl. Friedrich Dürrenmatt *Késő őszi esti órán* (*Abendstunde im Spätherbst*) című művében.

hangsúlyozza, azt, hogy a kérdést este teszik fel. A legsikerültebb tehát Brájjer és Soltész címváltozata.

A mondatfolyam

Az egyetlen mondatból álló vers gondolati tagoltságát Babits pontosvesszőkkel, kettőspontokkal és a harmadik részben kérdőjelekkel választja el egymástól. A kérdőjelek nem mondatokat választanak el, hanem egyes kérdéscsoportokat. A tizenhárom kérdést tíz kérdőjellel választja el, így a legfontosabbakat: az első, legáltalánosabb, a szépségre vonatkozó kérdést, majd az időre és végül a fű halálára és életére vonatkozó kérdéseket. A fordítók közül a hosszan hömpölygő mondatfolyam leginkább Balognak okozott nehézséget, aki hétszer is széttördelte a mondatot három ponttal, vagyis befejezettnek tekintett egy-egy gondolatot, és a következőt nagybetűvel kezdte, jelezvén, új mondat következik. A kérdéseknél a kérdőjelek mellett felkiáltójelek vagy kettős kérdőjelek is szerepelnek a kérdés jelentőségét hangsúlyozandó; az időre való kérdezésnél kérdőjelet és felkiáltójelet is használ, a végső kettős kérdésnél pedig két-két kérdőjelet. A nagymondat egységét Brájjer, Gesswein és Soltész is megtartja, mindhárman kérdőjellel hangsúlyozzák a „lényegesebb” kérdéseket (szépség, idő, halál-élet), igaz Gesswein a babitsi tíz nagyobb kérdést ötre osztja fel, míg Brájjer megtartja – kérdőjelekkel is egymástól elválasztott – tíz kérdést. A mondatszerkesztés és központosítás szempontjából Soltész követi a leghűbben Babitsot, de – feltehetően csak technikai okokból – a szépségre vonatkozó, meghatározó kérdésének 39. és 40. sora egyszerűen kimarad fordításából: az ő változata így két sorral rövidebb is az eredetinel.

Egyes szavak és szó szerkezetek

Félreértés vagy félrefordítás alig fordul elő a négy német változatban. Brájjer az „óriási dajka” metaforáját szándékosan vagy sem az est óriási karjainak (*Riesenarme*) fordítja. A Velencére utaló „vízi várost” pedig *Hafenstädtchen*-nel adja vissza, ami „kikötővároskát” jelent, és nem az európai századforduló *décadence*-ának emblematisztikus városát, hanem egy derűs-idillikus, biedermeier városka képét idézi meg.

Mind a négy fordításban veszendőbe mennek egyes szavak és szó szerkezetek tartalmi-hangulati hatásai, mint például a „hímes lepke”, azaz „gezierter Falter” („díszített” vagy pejoratív értelemben „felcicomázott” – Balogh), „der zarte Falter” („gyöngéd”, „finom”, „törékeny” – ez a szárny kényes jelzőjét pótolhatja – Gesswein) „des Buntfalters zarte Flügel” („a tarkalepke finom, törékeny szárnya” – Soltész);

Brájjer eltekint a lepke (*Falter*) jelzőjétől, a szárny jelzőjét (kényes) pedig a *heikel*lel adja vissza, ami viszont elsődlegesen „nehézkés” (*schwierig*), „veszélyes” (*gefährlich*) értelemben használatos, illetve tájnyelvi használatban jelenthet „kényeskedőt”, „válogatóst” (*wählerisch*), ami nem fejezi ki azt a kifinomult érzékenységet és veszélyeztetettséget a külső hatásokkal szemben, amit a magyar „kényes” szó, és ami Babitsnál is erre utal; „bóbiskolva” = „bei [...] schlaftrunknem Nicken” – álomittas bólintás, biccentés, igaz, az *einnicken* – „elbóbiskol” is (Balogh) = „schläfrigen Kutscher” = álmos kocsis (Gesswein) = „verträumter Fuhrmann” – álmos, álmatag, álmodozó kocsis – (Soltész) = „dein Knecht [...] schlafen möchte”, vagyis Brájjernél a kocsist „szolga” helyettesíti, aki egyszerűen már „aludni szeretne”; „bolyongva”, = *hinwandern* – el/odavándorol (Balogh), *treibend* = sodródva, stb. (*Gesswein*), *begehend* = bejárva – mármint az idegen várost (Soltész); a „restül” Brájjernél *sinnlos*, tehát „értelmetlen”, a költői én a sarkon állva értelmetlenül nézelődik („An einer Ecke stehst und sinnlos siehst”¹³); a „restül” Balognál *träge*, ami viszonylag szerencsés megoldás, Gessweinnél és Soltésznál viszont egyszerűen kimarad. Folytathatnánk a sort a „mereng”, „édesen gyötör” stb. kifejezések vizsgálatával.

Három, tartalmi szempontból releváns részlet összehasonlítása

Példaképpen vizsgáljunk meg a szövegkorpuszból kiragadva röviden három kérdést, szem előtt tartva a tágabb szövegösszefüggést, mivel önmagában egy-egy kiemelt rész téves következtetésekre is vezethet.

Az első nagy és általános kérdés:

„ez a sok szépség mind mire való?” (39. sor)

a) Wozu soll mir die viele Schönheit sein? (Brájjer)

(nyersfordításban: Mi végre nekem e sok szépség?)

b) „Warum, wozu blüht Schönes in dem Rund??” (Balogh)

(nyersfordításban: Miért, minek, mi végre virágzik szépség körös-körül??)

c) „zu welchem Ende gibt es diese Fülle?” (Gesswein)

(nyersfordításban: mi végre e bőség/gazdagság?)

d) Soltésznál ez a sor kimaradt.

¹³ Itt valószínűleg csak nyomdahibáról lehet szó, mivel az értelemszerű *siehst* (látsz) helyett *siechst* (sinylódsz, sorvadsz, senyvedsz) szerepel.

A Velencében feltárulkozó szépség és gyönyör a vers kulcsszavai. A „Schönes” mint a *schön* melléknév semlegesnemű főnevesített alakja az elvont szépet jelöli (das Schöne an sich, a magánvaló szép), a „virágzik” ige megeleveníti az elvont szépet, és ezzel kibontakozó organikus-eleven jelleget kölcsönöz neki. Az „im Rund” már a rím kedvéért („*Marmor bunt*”) kerül a sor végére. Gessweinnél a 37. sorban előfordul a „szépség” („*von diesen Schönheiten zu deinen Füßen*”), itt azonban nem ismétli, hanem a bőséggel helyettesíti, ami inkább a gazdagságot és buja növekedést hangsúlyozza, nem pedig a szépségét. A négy megoldás közül itt Brájjeré a legszerencsésebb.

Az időre vonatkozó kérdés:

„miért a végét nem lelő idő?” (50. sor)

a) „Wozu der Zeiten grenzenloses Sein?” (Brájjer)

(nyersfordításban: Mi végre az idők határtalan/határ nélküli léte?)

b) „Warum ist Zeit: verdammt zu ewigem Sein?!” (Balogh)

(nyersfordításban: Miért van idő: öröklétre kárhozzatva?!)

c) „Endlose Zeit, wass soll dies Spiel zunächst?” (Gesswein)

(nyersfordításban: vég nélküli idő, minek is ez a játék?)

d) „warum die Zeit, die sucht und findet kein / Ende?” (Soltész)

(nyersfordításban: miért az idő, mely keres és nem talál véget?)

Ez a meghatározó kérdés az időre vonatkozik, mely Babitsnál nem leli önnön végét. Brájjer és Balogh is a németben gyakori *deverbális nomen* alakot használja, a létige főnévi igenevének főnevesített alakját, amit jobb híján „létként” fordítunk magyarra, jöllehet a *Sein* a *verbum infinitivum* igei mozzanatát is tartalmazza. Baloghnál az idő – állapotot jelző szenvedő szerkezettel kifejezve – öröklétre van kárhozzatva, Gessweinnél pedig a „végtelen” jelzővel ellátott idő mintegy „játék” jelenik meg. Leginkább Soltész változata fejezi ki a babitsi gondolatot. Egyrészt rugalmasabb verbális megoldás mellett dönt (*sucht, findet*) – bár itt Babits határozói igenevet használ –, másrészt megőrzi a megszemélyesített idő funkcióját.

A természet – élet – elmúlására és újjáéledésére vonatkozó utolsó és végső kérdés:

„miért nő a fű, hogyha majd leszárad?

miért szárad le, hogyha újra nő?” (52–53. sor)

a) Warum wächst er, welkt er wieder fort?

Warum welkt er, soll er sich erneu’n?

(nyersfordításban: Miért nő, [ha] újra tovahervad?

Miért hervad, [ha] meg kell újulnia?)

- b) „Warum – wie du’s am winzgen Halm kannst sehen
Ist all Erstehen, um dann zu vergehen??
Warum vergehn – um wieder dann zu sein?! (Balogh)
(nyersfordításban: Miért – miként azt az apró /fű/szálon láthatod
minden feltámadás / újjászületés / keletkezés, hogy aztán elmúljon
Miért múlik el – hogy aztán újra legyen?!)
c) „warum wächst Gras, wenn’s wieder doch verdorrt,
warum verdorrt es, wenn es wieder wächst?” (Gesswein)
(nyersfordításban: miért nő fű, ha újra elszárad
miért szárad el, ha újra nő?)
d) „warum wächst Gras, wenn es dann eindorrt fortan?
Es wächst ja wieder – warum dorrt es ein? (Soltész)
(nyersfordításban: miért nő fű, ha aztán / ezentúl elszárad?
Hisz újra nő – miért szárad el?)

A vers záró sorainak fordítása azért is különösen fontos, mert az egész költemény az örökösen visszatérő élet-halál körforgásban az élet igenlésével zárul. Ezt a mozzanatot figyelembe veszi Brájer, Balogh és Gesswein, Soltész viszont a halál motívumával zárja fordítását, ami lényegesen megváltoztatja a vers záró hangsúlyát. Brájernél a *welken, fortwelken* igék használata stílári szempontból sikeresnek mondható, és a „kényszerű” (*soll*) megújulás, melyet a *sich erneuen* ritkán használatos ige fejez ki, tartalmi szempontból legalábbis az élet mozzanatát hangsúlyozza. Balogh „magasabb szintre” emeli a fűszál növekedését és elszáradását: nála egy nominális változatban „Erstehen” a fűszál – halál utáni állapotából – „feltámad”, „újjászületik”, ugyanis kissé emelkedett stílusban ez a német *erstehen* ige elsődleges jelentése. A növekedést pedig a létige jelen idejű főnévi igeneves alakjával helyettesíti (*sein*), ezáltal a vers lezárása – ebben az esetben feleslegesen – filozofikus emelkedettségűvé válik. A három megoldás közül Gessweiné a legsikerültebb; ő megmarad a növekedés és el/leszáradás igéknél, és az eredeti szöveg intencióját követve lezárásképpen is a növekedést-életet hangsúlyozza.

Zeneiség

A fordítás szempontjából igen fontosak a költemény hangulati elemei, zeneisége, az alliterációk („barna bús szobában”), az *enjambement*-ok, a hosszú, mély magánhangzók (ú, ó, á), a puha, labiális stb. mássalhangzók (b, d, p, m, n stb.), a metaforák („s a felhők, e bús Danaida-lányok / s a nap, ez égő szizifuszi kő?”), a belső rímek stb.

A vers borongós, sötét, mégis finom és puha elmúlást s révedezést idéző hangulati hatását a vizsgált három német nyelvű fordítás közül leginkább Soltész Gáspárnak, majd Brájjernek és Gessweinek sikerült megteremtenie. Soltész szerencsésen alkalmazza a babitsi „b” alliterációt („vagy otthon ülhetsz barna, bús szobádban”, „oder im braun-betrübten Heim verweilen”, vagy „és nem kap a virágok szirma ráncot”, „der Blumen Blätter werden so nicht faltig”), de használ máshol is alliterációt, mint pl. mindjárt a 2. sorban („fekete, sima bársonytakaró”, „deckende Decke – schwärzlich, glatt aus Samt”), vagy a 46. sorban: „die Wolke – trübe Töchter, Danaiden”, „s a felhők, e bús Danaida-lányok”. Gessweinnél is található alliteráció (2. sor „eine schwarze, sanfte samtene Decke”, vagy „ruhn im Schatten dieser so leichten linden / Decke”, „e könnyű, sima, bársonyos lepelnek”). Brájjer is ügyesen kihasználja az alliteráció lehetőségét, mindjárt a költemény első sorában él vele: „Wenn dann der Abend schwarz und wohlge- weich”, vagy például a 14. sorban: „Ob nun daheim, wo’s düster-dunkel ist”. Balogh szövege egészében véve végtelenül kemény, merev, nyers hangzású, amit különösen a rengeteg sziszegő hang („sch”, „schw”, „ts” tsch”) és „w” idéz elő, bár e hangokkal ő is alliterációt teremt: „auf staubiger Chaussee im Wagen gleiten” = vagy országúton, melyet por lepett el” (19. sor), „auf schwanken Planken spürn des Schwindels Weh...” (22. sor), vagy „an Strassenenden staunend stehn und träge” (24. sor). Alliterációval adja vissza ő is a „barna, bús szobádban”-t, „in trister trüber Stube”, és bár mindkét jelző tartalmilag elfogadható, nem tökéletes, mert egyik sem fejezi ki a barna színt, a hangzást tekintve csörtetve-csatogva veri fel a borongós bús szoba magányos csöndjét.

ÖSSZEGZÉS

A fordítások vázlatos összehasonlítása után – utalva Nemes Nagy Ágnesnek a mottóul választott idézetben feltett kérdéseit követő intelmeire, miszerint a „blaue Blume”-t voltaképp nem is volna szabad lefordítani idegen nyelvre – összefoglalásképp megállapíthatjuk, hogy az *Esti kérdés* ismert német fordításai közül egyik sem közvetíti szuverén módon az eredeti szöveg gondolatiságának és hangulatának egészét, és mint önálló műalkotás egyik sem válik olyan erejűvé és hatásúvá, mint az eredeti. A fordítások csekély recepciótörténeti hatását (is) tekintve felmerül a – nemcsak esti – kérdés: vajon többnek tekinthetők-e ezek a német versek egy-egy alkalmi fordítói megbízatással járó, sokszor kényszerű-kényszeredett penzumnál, s leszáradnak, avagy újra nőnek a mindenkori befogadás során?

Babits Mihály
Esti kérdés

Midőn az est, e lágyan takaró
fekete, síma bársonytakaró,
melyet terít egy óriási dajka,
a féltett földet lassan eltakarja
s oly óvatossan, hogy minden fűszál
lágyleple alatt egyenessen áll
és nem kap a virágok szirma ráncot
s a hímes lepke kényes, dupla szárnyán
nem veszti a szivárványos zománcot
és úgy pihennek e lepelnek árnyán,
e könnyű, síma, bársonyos lepelnek,
hogy nem is érzik e lepelt tehernek:
olyankor bárhol járj a nagyvilágban,
vagy otthon ülhetsz barna, bús szobádban,
vagy kávéházban bámészan vigyázd,
hogy gyujtják sorban a napfényű gázt;
vagy fáradtan, domb oldalán, ebekkel
nézzed a lombon át a lusta holdat;
vagy országúton, melyet por lepett el,
álmos kocsisod bóbiskolva hajthat;
vagy a hajónak ingó padlatán
szédülj, vagy a vonatnak pamlagán;
vagy idegen várost bolygván keresztül
állj meg a sarkokon csodálni restül
a távol utcák hosszú fonalát,
az utcalángok kettős vonalát;
vagy épp a vízi városban, a Ríván,
hol lángot apróz matt opáltükör,
merengj a messze multba visszaríván,
melynek emléke édesen gyötör,
elmult korodba, mely miként a bűvös
lámpának képe van is már, de nincs is,
melynek emléke sohse lehet hűvös,
melynek emléke teher is, de kincs is:
ott emlékektől terhes fejedet
a márványföldnek elcsüggesztheted:

csupa szépség közt és gyönyörben járván
 mégis csak arra fogsz gondolni gyáván:
 ez a sok szépség mind mire való?
 mégis csak arra fogsz gondolni árván:
 minek a selymes víz, a tarka márvány?
 minek az est, e szárnyas takaró?
 miért a dombok és miért a lombok
 s a tenger, melybe nem vet magvető?
 minek az árok, minek az apályok
 s a felhők, e bús Danaida-lányok
 s a nap, ez égő szizifuszi kő?
 miért az emlékek, miért a multak?
 miért a lámpák és miért a holdak?
 miért a végét nem lelő idő?
 vagy vedd példának a piciny fűszálat:
 miért nő a fű, hogyha majd leszárad?
 miért szárad le, hogyha újra nő?

Abendfrage

Wenn dann der Abend schwarz und wohlig weich
 Die Hülle, wie der Sammt so glatt und gleich,
 Die ihre Riesenarme breitend streckt,
 Bedacht und langsam auf die Erde deckt,
 Behutsam, dass darunter unversehrt
 Jedweder Grashalm sich des Drucks nicht wehrt,
 Kein Fältchen da den Kelch der Blumen bricht,
 Auf Faltern heiklen Doppelflügen nicht
 Die heitern Regenbogenfarben blassen,
 Und sie sich dürfen also niederlassen
 Auf jener leichten, glatten Sammetdecke,
 Dass die sie nicht wie eine Last erschrecke:
 In solchen Stunden, wo du immer bist,
 Ob nun daheim, wo's düster-dunkel ist,
 Magst du nun im Kaffeehaus stumpf betrachten
 Wie sie das Flammengas reihlang entfachten;
 Ob dich mit deinem Hund am Hügelstrand
 Durchs Laub der träge Mond nun müde bannt;

Ob auf dem staubbedeckten Weg dein Knecht
 Die Pferde peitscht, dieweil er schlafen möcht;
 Ficht dich auf schwanken Bord der Schwindel an,
 Auf hartem Kissen in der Eisenbahn;
 Ob du durch fremde Städte wandernd ziehst,
 An einer Ecke stehst und sinnlos siechst [sic!]
 Die langen Streifen ferner Strassenzüge,
 Der Strassenflammen Doppelreihngefüge;
 Im Hafenstädtchen auf der Riva gar,
 Wo alles Licht im Flutopal zergleitet;
 Ob weinend du erschauet, was einstmals war,
 Erinnern dir nun süsse Qual bereitet;
 Und schwärmst du von vergangner Jugend, die
 Wie einer Zauberlampe Bild nur Schein ist, –
 Doch die Erinnerung dran erkaltet nie,
 Weil das Gedenken Glück, gepaart mit Pein ist –
 Lass immerhin zum Marmor niedersinken
 Dein Haupt, darin Erinnerungen blinken:
 Mit Schönheit und mit Freude angetan,
 Denkst feige du doch eben nur daran:
 Wozu soll mir die viele Schönheit sein?
 Du wirst verlassen doch nur immer denken:
 Wozu die seidge Flut, den bunten Stein,
 Den Abend mir, die Flügeldecke schenken?
 Wozu der Berg, wozu das Blätterwerk,
 Des Meeres Beet, darein kein Sämann sät?
 Wozu das Tal, wozu der Ebbe Mal,
 Die Wolken düstre Danaidenqual?
 Die Sonne, Sisifus glühheisser Stein?
 Wozu Erinnerung und das, was war?
 Wozu das Licht, wozu der Monde Schar?
 Wozu der Zeiten grenzenloses Sein?
 Sich (sic!) doch nur den kleinen Grashalm dort!
 Warum wächst er, welkt er wieder fort?
 Warum welkt er, soll er sich erneu'n?

Lajos Brájjer fordítása

Abendliches Fragen

Wenn Abend kommt in seiner dunklen Pracht,
 und diese Riesenamme, leis und sacht,
 die glatte, schwarze Sammetdecke breitet;
 und nun zum Schlaf die Erde sorglich kleidet;
 so achtsam, dass ein jeder Halm vermag
 sich kerzengrade recken wie am Tag;
 und keiner Blume Wangen Runzeln falten;
 gezielter Falter zarte Doppelschwinge
 den regenbogenfarbnen Schmelz behalten;
 und unter dieser Hülle nun verbringen
 die Ruhezeit, unter der warmen, linden,
 ohn auch als Last die Hülle zu empfinden;
 Dann – mag der weiten Welt Getrieb dich locken,
 magst du in trister trüber Stube hocken...
 oder auch zusehn gaffend im Café,
 wie taghell Lampen sich entzünden jäh...
 Am Hügel ruhend, deinen Hund zur Seiten,
 durchs Laub hin nach dem trägen Monde blicken...
 auf staubiger Chaussee im Wagen gleiten
 bei deines Kutschers schlafestrunknem Nicken...
 auf weichem Pfühl, im Eisenbahnkupee,
 auf schwanken Planken spürn des Schwindels Weh...
 in fremder Stadt hinwandern hundert Wege,
 an Strassenenden staunend stehn und träge,
 der Gassen Fluss verfolgend unverwandt,
 der Strassenlampen doppelt Silberband...
 Gar an der Riva Längstvergangnes träumen,
 ersehnd in der Wasserwunderstadt
 – wo Flammen in opalnem Spiegel matt
 – zerstäuben – etwas von dem einstgen Schäumen:
 Vergangnes, das der Zauberlande Sprühn
 lässt schaun als Jetzt, obgleich es längst verschwunden.
 Des Bild – erkaltend nie – muss ewig glühn
 von dir als Last und doch Lust empfunden:
 Dort magst dein Haupt du, vom Erinnern schwül,
 hinneigen zu dem Marmorboden kühl,
 und von der Schöne und der Lust getragen

wirst du doch ewig tun das feige Fragen:
Warum, wozu blüht Schönes in dem Rund??
Wirst immer einsam und verloren fragen:
Wozu sind Flimmerflut und Marmor bunt?
Der Teppich, den des Abends Schwingen tragen?...
Warum die Dünen, und warum das Grünen?
Das Meer, des Schoss muss ohne Samen sein!
Wozu die Ebbe und die Flut hinieden?
Die Wolken, traurige späte Danaiden?
Die Sonn: des Sisypchos erglühter Stein!
Warum sind Monde?... Und der Lampen Glimmern?
Das ewge an Vergangenes Erinnern?
Warum ist Zeit: verdammt zu ewigem Sein?!
Warum – wie du's am winzgen Halm kannst sehen
Ist all Erstehen, um dann zu vergehen???
Warum vergehn – um wieder dann zu sein?!

Nikolaus Balogh fordítása

Abendfrage

Wenn schon der Abend, diese lind und sanft
deckende Decke – schwärzlich, glatt aus Samt –
von einer Riesenamme ausgeweitet
sich über die umsorgte Erde breitet
als sanfte Hülle mit Vorsicht, so weit,
daß drunten jeder Grashalm aufrecht bleibt,
der Blumen Blätter werden so nicht faltig
und des Buntfalters zarte Flügel flattern
emailliert beide, regenbogenartig
und werden ruh'n danach in ihrem Schatten,
der Hülle Fülle nicht fühlend, als wäre
die leicht-glatt-samtne Hülle ohne Schwere:
dann – magst du sein in fernen Weltenteilen,
oder im braun-betrübten Heim verweilen,
oder im Kaffee stur begaffend das
Lichtmachen mit dem sonnenhellen Gas;
oder beschaut mit deinem Hunde träge

den faulen Mond am Hang durchs Laub am Abend;
 oder wenn dich auf staubbedecktem Wege
 fährt dein verträumter Fuhrmann gleichsam schlafend;
 wenn 's dir schwindelt auf dem schwankenden Deck
 des Schiffs, oder in des Bahnabteils Eck;
 oder wenn du die fremde Stadt begehend
 bewunderst müßig, an Kreuzungen stehend,
 der fernen Gassen Fadenzug entlang
 der Straßenflammen zweifältigen Gang;
 willst längs der Riva der Wasserstadt eben,
 wo der opalne Spiegel Flammen streut,
 was längst vorüber weinend neu erleben,
 sein Andenken bringt süße Plage heut':
 dein Ich dereinst – das Bild ähnelt der alten
 Wunderlaterne: ist auch wahr, auch nichtig,
 sein Andenken kann niemanden erkalten,

es ist zugleich auch Last, auch Schatz, gewichtig:
 dort, wo dein Haupt der Andenken Last
 gegen den Marmorboden hängenlaßt,
 wirst dich in lauter Pracht und Wonne senken
 und dennoch memmenhaft nur daran denken:
 wozu das seid'ge Wasser, Marmor sprenkeln?
 wozu des Abends Decke, flügelleicht?
 warum die Gipfel und warum die Wipfel?
 und auch die See, man sät ja nicht darein?
 wozu Gezeiten denn, wozu die Tiden,
 die Wolken – trübe Töchter, Danaiden?
 die Sonne – glutend sisypthischer Stein?
 warum Dereinstiges, Andenken, ferne?
 warum die Monde, warum die Laterne?
 warum die Zeit, die sucht und findet kein
 Ende? und nimm das Kleinchen Grashalm dorten:
 warum wächst Gras, wenn es dann eindorrt fortan?
 es wächst ja wieder – warum dorrt es ein?

Soltész Gáspár fordítása

Frage am Abend

Als der Abend die sich dehnende Strecke
 seine schwarze, sanfte samtene Decke,
 die eine riesige Amme bewegt,
 behütend sorgsam auf die Erde legt,
 daß der zarteste Grashalm nachtumweht
 unter der sanften Hülle aufrecht steht,
 und faltet kein Blumenblatt auf dem Hügel,
 der zarte Falter verliert in der Stille
 kein Regenbogenemail an dem Flügel
 und alle ruhn in abendlicher Hülle
 ruhn im Schatten dieser so leichten, linden
 Decke, die sie auch nicht als Last empfinden:
 während du in der weiten Welt wo immer
 herumstreifst, oder döst in deinem Zimmer,
 zusiehst im Café den stummen Gebärden,
 wenn die Gaslaternen entzündet werden,
 oder gehst müd mit deinem Hund, von weitem
 schimmert der Mond durch das Laub überm Hügel,
 oder im Staub der Landstraße entgleiten
 deinem schon schläfrigen Kutscher die Zügel,
 oder am Schiff sanft schwingend auf des Buges
 Wiegen, oder im Coupé eines Zuges,
 oder durch eine fremde Großstadt treibend,
 kannst du, an manchen Ecken stehenbleibend
 staunend sehn nach der langen Gassen fernen
 Fäden, den Alleen der Straßenlaternen,
 und an der Riva, der Wasserstadt, schauernd,
 wo der matte Opalspiegel die Flammen
 zerlegt, sinke, um Vergangenheit trauernd
 tief woher deine süßen Foltern stammen,
 hinab in die längst vergangenen Jahre,
 die wie das Licht der Zauberlampe winken,
 bisweilen schmerzhaft, dann ins Wunderbare
 steigend verblassen, jedoch nie versinken:
 dort kannst du den von Erinnerung trägen,
 müden Kopf auf die Marmorerde legen,
 vor diesen Schönheiten zu deinen Füßen

MŰFORDÍTÁS

wirst insgeheim verwaist dich fragen müssen:
Zu welchem Ende gibt es diese Fülle?
nach dem Wozu-dies-alles drängt dein Wissen:
das seidne Wasser, bunte Marmorfliesen,
des milden Abends flügelleichte Hülle?
Wozu das Laub und wozu dieser Hügel
das Meer, darein der Ackermann nichts sät
die Fluten, und wozu der Ebbe Frieden
die Wolken, die traurigen Danaiden
der Sisyphusstein-Sonne glutgebläht,
wozu Erinnerung opalen Spiegel,
wozu Laternen, Monde überm Hügel?
Endlose Zeit, was soll dies Spiel zunächst?
Als Beispiel nimm den Halm, den zarten dort:
Warum wächst Gras, wenn's wieder doch verdorrt,
Warum verdorrt es, wenn es wieder wächst?

Alfred Gesswein fordítása

KISEBB, ESSZÉISZTIKUS TANULMÁNYOK,
UTÓSZÓK ÉS RECENZIÓK

AZ ÉJJELIEDÉNYTŐL AZ ARANY VIRÁGCSERÉPIG¹

Rendkívül foglalkoztat a folytatás, különösen egy *mese*, mely szinte kitölti az egész kötetet – Drága barátom, ne gondoljon ám Seherezádera és *Az ezeregyéjszakára* – a turbán és a török bugyogó teljességgel száműzetnek – az egész tündérszerű és csodálatos, de hetykén behatol a szokványos hétköznapi életbe, és megragadja alakjait. Így pl. Lindhorst titkos levéltáros végtelenül gonosz varázsló, kinek három lányát, három zöld, aranszínben csillogó kis kígyót kristályüvegben őriznek, de Szentháromság napján három órát napozhatnak az Ampel-kert melletti bodzabokorban, ahol fel s alá járkál a kávézó és söröző vendégcserege – ám az ifjú, aki ünneplő kabátjában a bokor árnyékában kívánja elfogyasztani vajas zsemléjét, miközben a másnapi egyetemi előadáson jár az esze, határtalan, örült szerelemre lobban az egyik kígyó iránt – eljegyzik egymást – megesküsznek – az ifjú egy ékszerekkel teli, arany éjjeliedényt kap nászajándékba – amikor először belepisil, cerkófmajommal változik, stb.

Hoffmann ezekkel a szavakkal számol be kiadójának, Kunznak a *Fantáziadarabok* harmadik köteteként tervezett új műről, első meséjéről, melynek egyik első címváltozata *Nachtopf*, azaz *Éjjeliedény* volt.² Ezt a címet William Hogarth a *Midnight Modern Conversation* (1733) című rézmetszete, illetve Georg Christpoh Lichtenberg a metszethez írt magyarázata, a *Hogarths Mitternachts-Club, gemeiniglich die Punch-Gesellschaft genannt* (Hogarth *Éjjéli klubja*, avagy rendes nevén a *Puncs-társaság*, 1786) ihlette.

¹ A magyar Hoffmann-kiadás második köteteként 2007-ben megjelent *Fantáziadarabok Callot módorában II.* kötetével a Cartaphilus Kiadó új fordításokban közölte az eredeti, először 1814/1815-ben négy, majd még Hoffmann életében másodsor, 1819-ben, két kötetben megjelent összes fantáziadarabot. Ez a kiadás *A delejező, Az arany virágcserep, A szilveszteréji kalandok és a Kreisleriana 7–13* írásokat tartalmazza.

² A végső német cím *Der goldene Topf* lett, ami nem föltétlenül jelent virágcserepet, ami a magyar fordítások révén – *Az arany virágcserep* változatban vált elterjedté, inkább csak „aranyedényt”. Az aranyedényből lilium sarjad, és a poézis birodalmának, Atlantisznak a szimbólumaként is szerepel, ám Hoffmann szándékosan és ironikusan választott kevésbé fennkölt tárgyat az új aranykor, a poézis örök birodalmának szimbólumaként, ellentétben például a Hoffmann által igen tisztelt Novalis „kék virágával”.



William Hogarth: A Midnight Modern Conversation (1733)

A képen látható éjjeliedényt Lichtenberg „Cloacina folyamistennő urnájának” nevezi. Cloacina (a megtisztító) funkciójában egyesül a tisztaság és a mocskok, az éjjeliedény pedig az ember animális szimbólumává válik, illetve azt példázza, hogy miként a lilium az aranyedényből vagy éjjeliedényből kisarjadva a szent poézis szimbólumává válik, úgy maga a poézis is az emberi mocskokból táplálkozva növekszik és tör a végtelen magasságba.

Az eredeti tervhez képest azonban nemcsak a cím változik meg, hanem az egész koncepció is. Mindenképpen új elem Anselmus fejlődéstörténete, melyben az ügyefogyott diákból költő lesz, a gonosz varázsló nemes és magasztos uralkodóvá, a szalamanderek fejedelmévé válik, és hogy a szöveg eszmei síkon – főképp Friedrich Wilhelm Schelling (1775–1814) és Gotthilf Heinrich von Schubert (1780–1860) hatására – természetfilozófiai-misztikus bölcsélettel gazdagodik.

Hoffmann 1813–1814-ben írja a mesét, tehát a napóleoni háborúk végső szakaszában, s a „prózai” valóságból menekülve különösen intenzíven dolgozik, hogy ily módon emelkedjék felül a háborús koron. Hoffmann „Sich herauf schreiben zu etwas ordentlichem”-nek nevezi ezt, vagyis hogy az írás révén eljusson valami „rendes dologhoz”. 1814 novemberében aztán megjelenik a mű, és többnyire igen jó fogadtatásra talál. Azóta egészen napjainkig Hoffmann egyik leg sikerültebb írásának, sőt a német romantika legmarkánsabb darabjának tartják. Goethe, az agg weimari költőfejedeleme azonban csak 1827-ben, Thomas Carlyle

angol fordításában ismeri meg, és még a német címét sem tudja pontosan: mindenestre lesújtó véleménnyel van a műről, melyet talán végig sem olvas. Vele ellentétben Wagner lelkesedik érte, és 1870–1871-ben magát sokszor Lindhorstnak, fiatal barátját, Nietzsche pedig Anselmusnak nevezi.

Hoffmann rengeteg forrást felhasznált meséjéhez. Hatott rá a 18. században kedvelt tündérmese, különösen a tisztelt költőtárs, Novalis mesetípusa, melynek középpontjában valamely csodálatos esemény (*das Wundebare*) áll. Ugyancsak hatással volt rá *Az ezeregyéjszaka meséi*, ami a 18. század elejétől egész Európában elterjedt. A Gozzi-féle *fiabe teatrali*, színpadi mesék, illetve a *commedia dell'arte* és – elsősorban – Mozart *Varázsfuvolója*, amit Hoffmann többször is vezényelt és imádott abban az időben, amikor meséjét írta. Az irodalmi prózai alkotások közül különösen Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1802) című regénytöredéke volt hatással, amely mintegy Goethe *Wilhelm Meister* (1794–1796) című fejlődésregényének első – romantikus – ellenreakciója. Hoffmann eszméje, a poézis aranykora, illetve maga az örökkévaló, tökéletes eszmei-költői birodalom, melyben az ember újra természetté válik, Hoffmann-nál Atlantiszban testesül meg. A legendás, elsüllyedt földrész már Platónnál is előfordul, a romantikában először Novalisnál a költészet példázataként jelenik meg. Hoffmann-nál is utópisztikus világ, „élet a költészetben”. Ez Anselmus vágyainak tárgya és célja, melyet el is ér, a költő azonban nem; az ő tárgya a költő útjának reflexív ábrázolása.

Schelling lényegesen befolyásolta a romantikus természetfilozófiát. Hoffmann 1813-ban behatóan foglalkozott a *Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik* (A világlélekről, a magasabb fizika hipotézise, 1798) című művével. A „világlélek” a természetben kinyilatkozó istenség, a természet végső alapja. A tudattalan szellem mint az anyag első ereje és potenciája létrehozza a természetet. Második potenciaként létrejön a szerves világ, majd egy további potencia elvezet az ember öntudatra ébredéséhez. A tudattalan állandó hatványozódásában megszűnik a szellem és az erkölcsiség felvilágosodás kori kettéválasztása. Jacob Böhméhez hasonlóan Schelling is azt tartja a történelem bűnbeesésének, hogy elfordul Isten eszméitől, aki egyúttal a világteremtést is képviseli. Minden teremtmény tökéletességre vágyik, ezért a történelem célja visszatérés Istenhez.

Akárcsak Schelling, tanítványa, Gotthilf Heinrich Schubert is nagy hatással volt Hoffmannra. Schubert a természet minden elemének a harmóniáját hangsúlyozza, és a magnetizmus különböző jelenségei szerint ezen a harmónián alapulnak. A schellingi fejlődés hatványozódási mozzanatait „ kozmikus mozzanatoknak” nevezi, mely során egyre magasabb fejlődési fok jön létre. Minden fejlődési fok csírájában magában hordozza a következő fokot, ami az ember számára a vallás és a poézis világa. Bizonyos állapotokban – Schubertnél a „hipnotikus szomnambulizmus” állapotában – az ember megsejti ezt a fejlettebb létállapotot, melyben

tudatosan a harmónia részévé válik, és újra megérti a természet – az összes elem – nyelvét. A mese elején Anselmus is megsejti ezt a magasabb hatalmat, fejlődés-útja végén pedig már teljesen megérti, amint Serpentina férjeként és Atlantisz lakójaként, tehát költőként a kertben andalog, és közben érthető nyelven beszélnek hozzá a virágok, a madarak, a vizek, a szelek stb. Hoffmann is utal erre, amikor én-elbeszélőként megszólítja az olvasót, és abban bíz, hogy legalább megsejteti vele Atlantisz magasabb világát. Hoffmann egyébként néhány képet, mint például a liliumot és Phosphorust is Schuberttől veszi át.

Már a mű műfaji meghatározása, „újkori mese”, is utal arra a poétikai alapelvre – nevezetesen a dualitás, a kettősség, a kettős perspektíva és akár a kettős (meghasonlott) lélek elvére – amely a szöveg minden szintjén tetten érhető. A (romantikus) mese mint a csodálatosnak, a fantasztikusnak a formája és területe – természetesen az egész szöveg fiktív világában – az „újkorban”, az 1810-es évek Drezdájának hétköznapi, kispolgári valóságában bukkan fel. A lényeg tehát az, hogy a csoda behatol az úgynevezett valóságba, s e két szféra teljesen azonos létjogosultsággal jelenik meg, keresztezi egymást, küzd egymással, hatja át egymást. A kettős világot, illetve mindkét világot azonban csak az képes látni és megérteni, aki kettős perspektívával rendelkezik, mint például Anselmus diák. Ez a kettős látás, pontosabban perspektívaváltás az „elragadtatás”, a „mámor”, az „őrültség” pillanataiban következhet be, mely átmenetileg és mesterséges úton is elérhető, mint a puncstársaság estéjén, amikor Lindhorst követe a puncsmámor hatására papagájként jelenik meg – igaz, hogy „valójában” papagáj, de a kijózanodott és egészséges polgár szemével csupán szürke kis öregember, mert a polgár természeténél fogva képtelen meglátni a csodát. A polgárt ugyanis csupán vagyona gyarapodása, társadalmi előmenetele és megbecsültsége érdekli. Nem a jelenség (jelenés, ábránd, rémkép stb.) változik, csupán a szemlélő perspektívája.

Duálisan kezdődik a cselekmény is: az 1810-es évek elején, mennybemenetel napján egy félszeg, szeles fiatalember belelép egy almáskosárba, és ezzel meghívul álma, hogy együtt mulathasson a néppel e fennkölt ünnepen, mert kárpótlásul minden pénzét a kofának adja. Filiszteri vágyak fűtik: sört és kávé akar inni, pipázni szeretne, és csinos lányok társaságában estig mulatná az időt a *Linkisches Bad*-ban, Dreza közismert kertvendéglőjében. Az „istenség védelme alatt álló” Anselmusnak azonban, mert neve ezt jelenti, nem adatik meg, hogy együtt mulatozzon a nyárspolgárokkal, bár félig-meddig ő is az, és a csodalátás képességére néha ő is külső segítséggel tesz szert, mint például akkor, amikor először megy el Lindhorsthoz, és a kapukopogtatóban az almáskofát véli felfedezni. Magyarázható ez úgy is, hogy az izgalmában elfogyasztott kitűnő és erős gyomorlikőrök hatására a fényes gömb alakú kopogtató (torz)tükrében megpillant egy elhaladó asszonyt, aki vagy azonos a kofával, vagy csak hasonlít rá, de a szövegvilág

realitását tekintve és a csodaperspektívával szemlélve igenis maga az almaskofa földi képében megjelenő boszorka – aki ráadásul egy sárkánytoll és egy marharépa nászából született – alakulhatott át bronzfigurává, a csengőzsinór pedig óriáskígyóvá. Ugyanígy a szürkület is hallucinációkat eredményezhet, vagy lehetővé teszi, hogy a valóság helyett meglássuk az igazságot: vagyis hogy Lindhorst levéltáros repült-e el kánya képében, vagy egy sikítózó kánya riadt fel a közelben, miközben a levéltáros kabátszárnyait a szél csapdosta a félhomályban.

A szöveg elején tehát, a mennybemenetel napján kirekesztvén a tömegek mulatozásából, Anselmusnak igazi elragadtatásban, ekstázisban lesz része, amikor is megpillantja a kígyókat, és megéri fura nyelvüket. Serpentina igazi alakjában mutatkozik meg: a szalamanderfejedelem lányaként, akinek igazi hazája Atlantisz, a poézis örök birodalma. Anselmus ekkor kerül először kapcsolatba a költészet magasabb világával, és ekkor kezdődik meg érte a küzdelem a polgárok és a jó, illetve a gonosz szellemek között.

A valóságos prózai polgári világ képviselői: Paulmann aligazgató, Heerbrand irattáros és Veronika derék, kedves, hétköznapi emberek, a gyermeki-költői lelkeletű, érzékeny, ügyefogyott Anselmus barátai és segítői. A csodás mesevilág, Atlantisz képviselői Lindhorst és lányai, akik a „jó” oldalon állnak, és a gonoszszal, a boszorkával küzdenek Anselmusért. Az ő világát a nyugati mesevilág kellékei népesítik be: a fekete kandúr, fekete varjak, denevérek, patkányok stb. A szalamander világa keleties: pálmafák, egzotikus növények, madarak között él. Legfőbb támasza a fekete bakmacska pandantja, a papagáj. Anselmus Lindhorst mellett járja ki a poézis tanulóéveit: iratokat másol. Ám nem jogi aktákat, hanem titokzatos és csodás iratokat: ő maga latin betűs mintáival állít be, aztán arab szöveget, végül a poézis szent nyelvén írt mítoszt másol, pontosabban már nem is másolja, hanem önállóan alkotja a szent szöveget, vagyis az írás-olvasás-értés tanulóidejét tölti Lindhorstnál, mígnem a szeretett (mesebeli) lény segítségével költővé válik. Anselmusért két lány is verseng. Veronika, aki arról álmodozik, hogy Anselmus udvari tanácsos lesz, és feleségül veszi, ő pedig sikeres és elismert férje oldalán éli boldog, nyugalmas és derűs életét. Még a sátáni praktikáktól sem riad vissza, hogy megszerezze Anselmust, ám be kell látnia, hogy Lindhorst erősebb Liesénél, a boszorkánynál, ezért hát lemond Anselmusról, méghozzá könnyű szívvel, mert az áhított szerepet az udvari tanácsossá kinevezett Heerbrand irattáros is biztosítani tudja neki. Serpentina pedig az örök szerelemmel, az arany virágcsereppel és Atlantisz birodalmával ajándékozza meg Anselmust. A kígyó-lány szó szerint a *figura serpentina* megtestesítője, ami a reneszánsz óta, különösen a manierista hagyományban a kozmoszt átszelő szépségvonalat jelenti.

A bonyolult, mégis toposzszerű cselekmény szintjén a gonosz boszorka (nyugat) és a jóságos szalamander (kelet) küzdelmében Anselmus hibázik ugyan,

mivel azonban önhibáján kívül feledkezik meg a célhoz, a poézishez vezető vezérelvekről: a hitről, a reményről és a szeretetről, megmenekül a hétköznapi élet fogságából, kiszabadul a kristálypalackból, és örökre beléphet a magasabb hazába, a poézis tökéletes birodalmába. Az én-elbeszélő viszont, aki elbeszélés-technikai megfontolásokból többször is megszólítja az olvasót, és aki a mese végén belép saját fikciójába, egyrészt, hogy szemléltesse a „realitás” és „fantasztikum” átjárhatóságát, másrészt, hogy hihetőbbé és saját tapasztalata alapján megörökítve hitelesebbé tegye Atlantiszt, nos – a reális perspektívával nézve – a puncsmámor hatására egy vízióban megálmodja és megörökíti a csodabirodalmat, utána azonban vissza kell térnie nyomorúságos hétköznapijaiba.

Az *arany virágcserep*nek természetesen számtalan értelmezése van, az értelmezők alapvetően azonban egyetértenek abban, hogy e roppant bonyolult szerkezetű és többsíkú szövegben fontos a polgár-művész ellentét, illetve a művész mint veszélyeztetett, érzékeny, betegségre, melankóliára hajlamos lángelme és a költői fejlődésút ábrázolása. A romantikában fontos szerepet játszik az a művésztípus, amely Az *arany virágcserep*ben *happy end*del elragadtatik a költészet örök birodalmába, ám többnyire – és Hoffmann-nál is gyakran – a betegség sarkallta inspirációban a démonival szövetkezve alkot és pusztul el.

Figyelemreméltó az az értelmezés is, amely e kettős perspektíva és főleg a kor orvosi-pszichopatológiai ismeretei alapján magyarázza a szöveget. E szerint Anselmus „fejlődéstörténete” egy öngyilkossággal végződő kórtörténet, amely hallucinációval kezdődik, és a melankólián át a szuicidig vezet. Amikor Anselmus a kristálypalackba bezárva szenved, szomszédjai, az ugyancsak palackba zárt Kreuzschule diákjai és a joggyakornokok élvezik a szabad életet: az Elba-hídon állnak, és látják, amint Anselmus a vízbe mered. Anselmus már a mese elején az Elbába akarja vetni magát, mert úgy véli, hogy az arany kígyócskák úsznak előtte, és hívogatják, de az evezős visszarántja. A csoda perspektívájából nézve Anselmus kiszabadul a kristály fogságából, és Serpentina ölébe zuhan – a reális perspektíva alapján viszont a hídról a vízbe veti magát – így szabadul meg a hétköznapi élet fogságából.

EDUARD MÖRIKE: „HORATIUS ÉS EGY FINOM SVÁB ASSZONY FIA”

Azt kívánom, bárcsak ez a kis könyv szerény mértékben hozzásegítene Mörike helyes megértéséhez, akiben kora ifjúságom óta minden idők egyik legnagyobb lírikusát tisztetem. [...] Az elégedett falusi pap és a szeretetre méltón játékos, idillikus költő [...] tetszetős, hazug mese. Mörike olyan távol állt a „boldog élet” banális nyugalmatól, amilyen távol csak lehet. Néha a reménytelenségig nagy magányban élt, ami minden igazi alkotót körülvesz, akár akarja, akár nem, és az a mélységes, arany ragyogás, ami műveit sokak számára az életöröm megifjító forrásává és kútjává varázsolta, mérhetetlen szenvedésből és küzdelemből született

– írja Hermann Hesse, Nobel-díjas német-svájci író és költő 1913 körül egyik legkedvesebb költőjéről egy általa válogatott Mörike-kötet előszavában.

Eduard Friedrich Mörike 1804. szeptember 8-án született Ludwigsburgban, néhány kilométerre Marbachtól, Schiller szülővárosától, aki egy évvel Mörike születése után halt meg. Apja, Karl Friedrich Mörike, egészségügyi tanácsos, anyja, Charlotte Dorothea, szül. Bayer, paplány. A tizenkét gyermekes családban Eduard hetedik gyermekként látja meg a napvilágot. Apja korai elvesztése (1817) után nagybátyjához, Eberhard Friedrich Georgihez kerül Stuttgartba, aki papi pályára szánja, ezért 1818-tól az urachi evangélikus szemináriumba, egy protestáns szellemiségű human gimnáziumba jár. Württembergben tizenhárom ilyen szeminárium működött, ahol tehetséges – és sokszor szegénysorból származó – diákokat készítettek fel a papi pályára. Az ösztöndíjat biztosító *Landexamen* (felvételi vizsga) nem sikerül Mörikének, aki jófejű diák volt ugyan, de soha nem tartozott az éltanulók közé, ám tekintettel az antik irodalom iránt tanúsított érdeklődésére – és nagybátyja közbenjárására – felveszik. Urachból egyenes út vezet a svábföldi *Tübinger Stift*be, a híres evangélikus konviktusba, amely egyfajta elitképző felsőoktatási intézményként a helyi egyetemmel együttműködve jól képzett és művelt papokat hivatott nevelni. Olyan kiválóságok jártak ide, mint Johannes Kepler, a pietista teológus Johann Valentin Andreae vagy Johann Albrecht Bengel, Friedrich Hölderlin (akit Mörike korán elhunyt, forrongó lelkületű költőbarátja, Wilhelm Waiblinger révén ismert meg; *A Pressel-féle kerti*

lakban című elbeszélésben Hermann Hesse is megörökít egy forró nyári délutánt, melyen Mörike és Waiblinger kirándulásra viszi a már elborult elméjű Hölderlint egy Tübingen közeli házikóba), Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Schelling, Gustav Schwab, a tragikus hirtelenséggel elhunyt romantikus író, Wilhelm Hauff, az író, esztéta és irodalomtudós Friedrich Theodor Vischer, Mörike barátja, vagy David Friedrich Strauß, akivel Mörike szintén jó viszonyban volt, és akinek *Jézus élete* című sokat vitatott munkáját nemcsak a *Tübingen Stift* konzervatív tanárai és hallgatói, hanem – persze más okokból – az ugyancsak papi pályára szánt lelkészgyermek, a 20. század gondolkodását alapvetően meghatározó Friedrich Nietzsche is kritizálta. Mörike és barátja, Ludwig Bauer a konviktusban teremti meg az Olpid-mítoszt, a „Csendes-óceánon Új-Zéland és Dél-Amerika között” fekvő legendás sziget mítoszá, melyet Weyla istennő védelmez. A sziget az elérhetetlen-távoli ígélet, a költészet és a költészet utópiájának a két barát által többször megénekelt hona. Mörike 1822-től 1826-ig a *Stift* hallgatója, majd egy meglehetősen közepes záróvizsga után nyolcéves „vikáriusi szolgasor” vár rá. Előtte azonban, 1823 húsvétján egy ludwigsburgi vendégfogadóban a tizennyolc éves diák megismerkedik egy Maria Meyer nevezetű, húsz esztendő, rejtélyes sorsú és különös csáberővel rendelkező fiatal nővel – különböző elterjedt legendás történetek után az irodalomtudomány kideríti a „cigánylány” származását, miszerint Maria egy schaffhauseni mészáros lányának törvénytelen, árvaházban nevelkedett, mindazonáltal viszonylag komoly olvasottságra és műveltségre szert tett gyermeke –, akit Helm fogadós egy éjszaka eszméletlen állapotban talál az úton, felkarolja, és pincérnőként alkalmazza. Maria Meyer hamarosan Ludwigsburgból is eltűnik. Mörike viharos szerelemre lobban a nő iránt, és a rövid és szenvedélyes szerelmi kalandot követően majd egy éves levelezés után végleg szakít vele. Emléke azonban sokáig és számos helyen, különböző alakban is fellelhető Mörike műveiben. A legismertebb az úgynevezett Peregrina-ciklus öt darabja.

1827-ben Mörike egészségi okokból valamivel több mint egy évre szabadságot tartja magát, és Stuttgartba megy, hogy megpróbálkozzon a szabadfoglalkozású íróléttel, de néhány hónap múlva megcsömörlik a rendszeresen írandó „elbeszélő és egyéb esztétikai tanulmányoktól”, és visszatér a lelkeszi hivatáshoz. 1829-ben Plattenhardtban eljegyzi Luise Raut, az ottani elhunyt pap lányát. Luise ihleti többek között *A kedveshez*, az *Új szerelem* és a *Nagyhét* című költeményeket, melyekben a Peregrina-versekhez képest a szerelem immár kevésbé érzéki, gyönyörteli és fájdalmas szenvedélyként, hanem inkább lelki-szellemi társ kapcsolatként jelenik meg. Mörike 1833-ban felbontja az eljegyzést. 1834-ben végre kinevezik papnak a Heilbronn közelében lévő Cleversuzbachba, ahol anyjával és legkisebb húgával, Klärchennel él. Amikor anyja 1841-ben meghal, Mörike a

cleversulzbachi temetőben Schiller anyja mellé temetteti. A lelkeszi teendőket 1843-ig látja el itt Mörike, majd 1844-ben, harminckilenc éves korában nyugdíjaztatja magát. Egész életében szűkös anyagi körülmények között él, adósságait, melyekkel fivéreit támogatja, soha nem tudja visszafizetni. Egyik fivérét forradalmi tevékenysége miatt egy évre börtönbe is zárják, másik fivérének vesztéséges üzleti vállalkozásait pénzeli. Részben siralmas anyagi körülményei az oka, amiért csak 1851-ben, negyvenhat éves korában nősül meg. Bérlóje lányát és Klara húga barátnőjét, a katolikus Margarethe von Speeth-et veszi el, akitől két lánya születik. A házaspár Stuttgartba költözik, ahol Mörike 1856 és 1866 között irodalmat tanít a *Königin-Katharine-Stift* nevű elit lányiskolában. Ezután gyakran változtatja lakhelyét. 1873-ban különválik Margarethétől, és Klarával és kisebbik lányával, Marie-val él. 1875. június 4-én hal meg. Két nappal később, június 6-án temetik el a stuttgarti Pragfriedhofban. Koporsójánál barátja, a híres irodalomtudós, Friedrich Theodor Vischer mond gyászbeszédet.

Mörike életében is ismert költő, bár a Mozart-novella sikerét leszámítva csupán versei, néhány elbeszélése és klasszikus görög költők fordításai jelennek meg kisebb antológiákban újabb kiadásokban. Idősebb korában elismerésekben részesül: 1852-ben a tübingeni egyetem díszdoktorává avatja, 1856-ban professzorrá nevezik ki, 1862-ben a bajor Miksa-renddel, 1864-ben a württembergi Frigyes-rend első osztályú lovagkeresztjével tüntetik ki. Kapcsolatban áll kora néhány jelentős művészeivel: levelezik Theodor Stormmal, Friedrich Hebbell-lel, aki meg is látogja. De elzarándokol hozzá Turgenyev is, aki csodálja költészetét.

Mörike irodalmi munkásságának jelentős része a Bécsi kongresszus (1814–1815) és az 1848-as forradalmak közötti időszakra esik, melyet az irodalomtudomány – a költők és írók habitusa, világszemlélete vagy politikai elkötelezettsége alapján a polgári-keresztény szellemiségű *Biedermeier*, a forradalmi-republikánus *Vormärz*, illetve a *Junges Deutschland* – korszakának nevez, ami egybeesik a mi reformkorunkkal.

Mörikét életpályáját és művészetét tekintve a politikamentes, pontosabban politikailag nem elkötelezett, kis-középpolgári miliőt ábrázoló békés és szelíd, idillikus biedermeier-költőnek tartották/ tartják. Kétségtelen, hogy az úgynevezett forradalmi lelkületű és nem vallási gyökerű nagy kortársak ironikusan, sőt szarkasztikusan nyilatkoznak róla, mint pl. Karl Gutzkow vagy Heinrich Heine, ám Mörike sem marad adós, és épp a forradalmi alkalmi költészet vagy az ügybuzgó, ám irodalmi értékét tekintve kevésbé jelentős alkotókat és alkotásokat kíméletlenül bírálja – többek között a forradalmár Georg Herwegh-et, a „vascsalogányt”.

A romantika és az irodalmi realizmus között alkotó Mörike költészetét idillikus biedermeier költészetnek tekinteni azonban csak felületes és kényszeredett

klasszifikációs törekvések nyomán lehet – ám főlegesen. A klasszikus görög és latin, illetve a német mesterek – főképpen a példaképként tisztelt, félig-meddig még kortárs Goethe – művészetén iskolázott Mörike a német nyelv zseniális művelője. Kongeniális és végtelenül kifinomult stilisztza, költői *ars poeticája* pedig a goethei értelemben vett „igazi poézis”. A költészet célja nem lehet közvetlenül semmiféle – politikai (hazafias, forradalmi, demokratikus, republikánus stb.), gazdasági, tudományos – érdekek szolgálata, és így azok eszközévé sem silányulhat. Az „igazi poézis” totális perspektívája ellentétben a politikai irodalommal nem beszűkíti, hanem a végtelenbe tágítja a tudatot. Ez a költői felfogás nem a világtól elfordult, megkeseredett vagy a *l'art pour l'art* sértett, fennhéjázó, elitista magányába bezárkózó költő hitvallása, hanem a világot esztétikai-kontemplatív szemmel vizsgáló ember „világi evangéliuma”, mely hasonlít a vallási elragadtatás üdvözítő erejéhez. Mörike maga idézi Goethét esztétikai nézeteinek alátámasztására: „az igazi poézis azzal tünteti ki magát, hogy mintegy világi evangéliumként lelki derűvel képes megszabadítani nyomasztó, földi béklyóinktól. Akár egy léggömb emel fel bennünket a ránk aggatott ballasztal együtt magasabb régiókba, és a föld kusza útvesztőit madártávlatból tárja elénk. A legderűsebb, akárcsak a legkomolyabb műveknek ugyanaz a célja, hogy boldog, elmés ábrázolással mérsékelje a gyönyört, akárcsak a fájdalmat.”

Mörike látszólag idillikus költői világa sötét mélységeket rejt. A depresszióra hajlamos hipochonder, reumában, köszvényben és neuraszténiában szenvedő költő nem intézményesített formákhoz, dogmatikus teológiához kötött, hanem inkább érzelmi alapú, poeto-teológiai hite ellenére egyrészt tematikájával – halálvágyával, a boldog és derűs felszín alatt leselkedő búskomorság, magány és halál víziójával –, másrészt nyelvezetével megelőlegezi a *fin de siècle* modernségét. A természet és az élet újjászületésének pillanatában vagy virágzó teljében már a sarjadozó halálra – a megváltó kereszthalálra – figyelmeztet többek között az *Egy régi képre* vagy a *Vedd észbe, lélek* is.

Egyetlen regényében, a *Maler Nolten (Nolten festő, megj. 1832)* című fejlődés-regényében, amire nagy hatással volt Goethe *Wilhelm Meistere*, és amit Mörike novellának nevezett, minden fiatal alak meghal: a főhős Nolten, barátja, Larkens megméri magát, Agnes, a menyasszonya kútba ugrik, Elisabeth, a rejtélyes cigánylány és Constanze grófnő is távozik az életből.

1830-ban fejezi be regényét, 1836-ban megjelenik a *Der Schatz (A kincs)* című novellája, 1839-ben az *Iris. Eine Sammlung erzählender und dramatischer Dichtungen (Iris. Elbeszélő és drámai költemények gyűjteménye)*. A lírikus Mörike különösen az 1837–1838-as években produktív. 1838-ban a stuttgarti Cotta kiadónál lát napvilágot a *Gedichte (Költemények)* első kiadása, ami 1872-ig kibővítve öt kiadást él meg, és 1855-ben a világhírű Mozart-novella, a *Mozart prágai*

utazása – ennek záróverse a már említett *Vedd észbe, lélek*. 1859-ben hozzálát a Nolten-regény második változatához, melyben inkább a „realista elemeket” kívánja erősíteni, de ez a vállalkozása töredékes marad.

A válogatásunkban³ szereplőt huszonkét vers azon ötvenkét Mörike-költemény közé tartozik, melyeket Hugo Wolf (1860–1903) osztrák–szlovén komponista megzenésített. Ezek a versek 1821 és 1862 között keletkeztek, részben Mörike szerelmi, természeti és gondolati, illetve vallásos költészetének darabjai, jóllehet e tematikus megkülönböztetés némileg problematikus, mert egy-egy költeményben a különböző témák váltakozhatnak vagy keveredhetnek egymással. Az első Peregrina-versben a szerető a szerelmet a bűn poharában nyújtja mosolyogva, az *Egy Krisztusvirágra I.*-ben pedig, melyben a temető, a tél és a halál képeivel szembeállítva megjelenik a karácsony, Krisztus születésének a motívuma, ám a születés pillanatában máris utalás történik a passió, tehát a szenvedés és az örök életet szavatoló megváltó kereszthalálra is, félreismerhetetlenül jelen van az „érzékiség”, nem csupán a Krisztusvirágnak halált hozó „más virágnak kéje”, hanem leheletfinoman az istenanya angyali kéztől megérintett nászruhájának („*der beneideten Mutter Brautgewand*”) illatában is.

Mörike költeményeit a mai napig használják – idézik, értelmezik – a német evangélikus egyház istentiszteletein is. Az 1832-ben (a második, 5-soros strófa) és az 1847-ben (az első, 4-soros strófa) keletkezett *Ima* című verse egyes tartományok énekes könyvében is szerepel.

Mörike költészete Magyarországon nem ismert méltóképpen. Világhírű novellája, a *Mozart prágai utazása* 1895 óta négy különböző fordításban is megjelent ugyan, és 1956-tól napjainkig Lengyel Balázs fordításában számos önálló kiadásban és több antológiában is napvilágot látott. Emellett azonban csupán néhány költeménye olvasható magyarul antológiákban. E sokáig félreismerett és Magyarországon méltatlanul mellőzött zseniális lírikusnak önálló kötete ideha-za mindmáig nem jelent meg.

³ Ez a bevezető tanulmány Eduard Mörike Hárs Ernő fordításában megjelent válogatott verseinek előszavaként jelent meg.

ASSISI FERENC – ISTEN DALNOKA

Hermann Hesse *Peter Camenzind* című regénye 1904 februárjában jelenik meg a berlini S. Fischer Verlag gondozásában. A fiatal író számára ez a mű hozza meg a sikert és a hírnevet. A regényért kitüntetik a bécsi Bauernfeld-díjjal, és a honorárium lehetővé teszi, hogy Hesse új és önálló életet kezdjen. Feleségül veszi a híres Bernoulli családból származó, a költőnél kilenc évvel idősebb Maria Bernoullit, aki egyébként Svájc első hivatásos női fotográfusa. Az ifjú pár még ebben az évben elköltözik Gaienhofenbe, a Boden-tó partján lévő kis faluba, ahol 1907-ig egy régi parasztház egyik felét bérlik. A házban nincs villany, víz, és Hesse hetente csónakon evez át a tó másik partjára Svájcba, hogy a nagyobb bevásárlásokat intézze. Még ebben az évben, tehát 1904-ben, röviddel házassága előtt azonban hosszabb időt tölt szülővárosában, a fekete-erdői Calwban is. Itt írja közvetlenül a *Peter Camenzind* után 1904 áprilisában és májusában a Szent Ferenc életéről szóló biográfiát a berlini és lipcsei Schuster & Loeffler kiadó *Die Dichtung* (A költészet) sorozata számára. Néhány hónappal korábban ugyanitt jelenik meg a sorozat VII. köteteként Hesse életrajza Boccaccióról is.

A Ferenc-történetben Hesse megnevezi főbb forrásait is: elsősorban Henry Thode műtörténész 1885-ben megjelent, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* (Assisi Ferenc és az itáliai reneszánsz kezdetei) című híres Szent Ferenc-monográfiáját használta, de természetesen ismerte a Ferenc-legendákat és többek között Ferenc tanítványának, Celanói Tamásnak mindkét, meglehetősen idealizált Ferenc-életrajzát is. Hesse különösen kedvelte a 14. században Umbriában feljegyzett *Szent Ferenc Virágoskertje* (*Fioretti di San Francesco*), melynek új német fordításáról, amely a jénai Eugen Diederichs Verlagnál jelent meg Otto von Taube áttüzetésében, először 1905-ben *Franz von Assisi und die Fioretti* (Assisi Ferenc és a Fioretti) címmel jelentetett meg igen részletes ismertetést a *Neue Zürcher Zeitung* május 21-i számában. Hogy mennyire fontos volt Hesse számára különösen épp ennek a szentnek az alakja, bizonyítja az is, hogy ezt ez írását kibővíti, *Der Blütenkranz des heiligen Franziskus von Assisi* (Assisi Szent Ferenc virágkoszorúja) címen, 1905. június 2-án a *Münchner Zeitung*ban is közreadta. 1919-ben

pedig egy kis „legendát” is írt *Assisi Szent Ferenc gyermekkorából* címmel, ami 1920-ban jelent meg először a *Velhagen & Klasings Monatshefte*-ben.

Magáról az életrajzról Hesse a következőképpen nyilatkozik leveleiben: „Régóta szerettem volna költői alakban megírni Szent Ferenc életét, de lehetetlen volt, mivel fényes jelensége maga is tiszta, édes költemény, melyet nem szabad elrontanom” – írja 1902. november 7-én Karl Ernst Knodtnak, majd nem sokkal halála előtt, 1962 áprilisában így ír Joseph Mileck amerikai Hesse-kutatónak: „Az Assisi Ferencet nem sokkal a *Boccaccio* után írtam, mindkettőt Calwban, a házasságom és Gaienhofenbe való költözésünk előtti hónapokban.” Bár a Ferenc-életrajz nem legendaként jelenik meg, Hesse saját átdolgozásában átvesz néhány legendát a *Fioretti*ből – és az eredeti olasz szöveg alapján készített fordításában a *Naphimnusz*t is közli –, Hessét Gertrud le Fort és Stefan Zweig mellett a 20. századi német nyelvű legendairodalom egyik jeles képviselőjeként is számon tartják. Az eredetileg szentek földi életéről vagy egy-egy csodás eseményről tudósító „olvasnivaló”, „olvasásra szánt írás” – merthogy a latin kifejezés ezt jelenti –, melyet a kolostorokban olvasott fel egy barát szerzetestársainak étkezéseknél a refektóriumban, azért lehetett fontos Hesse számára, mert legtöbb hőse – akár csavargó, mint Knulp, művész, mint Klingsor, skizofrén öngyilkos, mint Klein Wagner, megvilágosodott szent, mint Sziddhártha, vagy épp egy utópisztikus, elit „művelődési tartomány” alakja, mint Josef Knecht, *Az üveggyöngy-játék magister ludija* – a földi teremtéssel duálissá szakadt, tökéletlen e világi létben a harmónia, a tökéletes és osztatlan egység újra megtalálására törekszik, és bizonyos mágikus pillanatokban – az idő, tér és kauzalitás korlátait átszakítva – sikerül is megélnie ezt az egységet. Hesse számára van Gogh például éppúgy szent, mint Assisi Ferenc, mert a szentekre és igaz művészekre egyaránt jellemző, hogy érdek és vágy nélküli, tiszta szeretettel szemlélik a világot, és ezáltal az anyagban megvalósult természetben a világot paradicsomi ártatlanságában és tisztaságában – vagy schopenhaueri értelemben a platóni ideák alakjában – pillantják meg és élik át, hogy azután érzékelhető: látható, hallható stb. formában megörökítsék, és valamilyen alakban: életük példázatával vagy műalkotásaival az emberiség javára és épülésére örökül hagyják.

Hesse a századfordulón, a *fin de siècle* idején, a világpusztulásra váró, civilizációtól megcsömörlött kultúrpezzimizmus korában írja meg Assisi Ferenc életét. A párhuzam Ferenc kora, a 12. és 13. század és Hesse kora, a 19. és 20. század fordulója között Hermann Hesse számára egyértelmű. A városi polgárság megerősödésével, a kereskedelem fellendülésével, a pénz és a pénzforgalom jelentőségének növekedésével, az egyházi intézményrendszer megcsontosodásával, az üres egyházi és világi fényűzés és a nyomorgó, háborúktól, járványoktól fenyegetett, hitét veszített tömegek közötti, egyre szélesebb és mélyebb szakadék

létrejöttével többek között egy olyan lelki-szellemi és persze anyagi vákuum is keletkezik, melyből csak hiteles és tiszta lelkiületű példaképek vezethetik ki a megtévesztett és elnyomorított tömegeket. Nemcsak a keresztes háborúk, a világi és egyházi hatalmak konkurenciaharcának a kora ez, hanem az egyre erősödő, úgynevezett eretnekmozgalmaké is: a valdenseket Hesse is említi az életrajzban. Ebben a korban Ferenc válhat olyan példaképpé, aki lelki gyógyírként hathat nemcsak korában, hanem évszázadokkal később is. Hesse számára nem az intézményesített rendet alapító férfiú fontos Ferenc alakjában, akit szinte agyonnyom az egyre növekvő és gyarapodó rend terhe, és ezért a magányt keresi, hanem épp a hiú világi forgatagtól megcsömörlött és a világi élettől elforduló, önmaga útját kereső és járó, önmaga célját megtaláló, igaz és őszinte, műveletlen, vagyis „természetes” ember, aki nem rebellis lázadó, mint a legtöbb eretnek, és nem életművével, hanem szerény, alázatos, mindazonáltal derűs életével mint tökéletes műalkotással hatott. Az *outsider* Ferenc, az aszketikus szent, a szegények és elesettek vigasztalója és oltalmazója egyúttal tökéletes művész is Hesse számára. És megint nem pusztán mint *joculator Dei*, Isten dalnoka és trubadúrja, a *Naphimnusz* költője, aki az elsők között szerzett anyanyelvén szerelmes himnuszot Isten dicsőítésére Isten teremtményeiről Isten teremtményeinek, hanem mint az új művészet, a reneszánsz előhírnöke és ihletője is hatalmas művet hozott létre.

Assisi Ferenc Hesse e korai írásában megelőlegezi azokat a különböző korokba helyezett és különböző vérmérsékletű és hivatású hőseit, akikre kivétel nélkül jellemző, hogy kiválasztottak, a *nosce te ipsum* szellemében többnyire a fennálló külső kényszerek és törvények ellenében a társadalom kitaszítottjaiként keresik és kívánják megvalósítani önmagukat, sokszor csak életük derekán ébrednek rá saját útjukra és céljukra, ezért – Ferenchez hasonlóan – valamely csodás jelenés vagy esemény hatására gyakran pálfordulás következik be életükben. Ferenc gazdag és dőzsölő világfiból lesz aszkéta. Gyermekkori álma és leghőbb vágya, hogy a leggazdagabb, legtekintélyesebb lovag, nemes és dalnok legyen, élete gyökeres megváltozásával sem módosul, csak előjelet vált. A világi hatalom, csillogás és hírnév helyett a szegénység jegyeseként is a feltétel nélküli és abszolút célt követi: egyedül a legfőbb urat, Istent kívánja szolgálni, és teszi ezt mélységes áhítattal, alázattal és teljes önfeláldozással. Így válhat a Teremtő és a teremtet világ tökéletes szolgálgójává, aki egyúttal „uralkodik” is, hisz példaszerű élete felnyitja sokak szemét, akik a világi élet csábításainak fogságában vergődnek. Élete imitációra, követésre szólít fel. Nem véletlen, hogy a Hesse által kiválasztott néhány legenda között szerepel az a kis történet is, melyben Masseo testvér próbára teszi Ferenc őszinte alázatát, és azt kérdi tőle, miért épp őt követi a világ, amikor se nem szép, se nem gazdag, se nem nemes, se nem tudós. Ferenc pedig így felel testvérének:

Tudni akarod: miért engem? Miért engem? Miért engem követ az egész világ? Mert a leghatalmasabb Isten akarja így, kinek szeme mindenütt felismeri a jókat és a gonoszokat, és szent szeme az összes bűnös között nem talált rosszabbat, kisebbet és szegényebbet nálam. Hogy bevégezze csodálatos művét, Isten nem talált a földön gyengébb teremtményt nálam. Azért választott hát ki engem, hogy megszegyenítse a világ tündöklését és bölcsességét, hogy ráébredjen a világ, hogy minden hatalom és jószág egyedül csak tőle származik, nem pedig teremtményétől, és hogy senki se kérkedjen és hivalkodjon ezzel.

GERTRUD. EGY MUZSIKUS-REGÉNY

1900 februárjában Hermann Hesse dr. Rudolf Wackernagel, bázeli állami levéltáros vidéki birtokán tartott összejövetelén megismerkedik Elisabeth La Roche zongoraművésznővel. Az ifjú költő szerelemre lobban a fiatal hölgy iránt, éveken át leveleket ír neki, és több művében megörökíti – utoljára a *Gertrud* című regényben. Hesse ezután lassanként megfedezkedik a szeretett nőről, aki csak 1927-ben, Hugo Ball Hermann Hesséről írott életrajza megjelenésekor döbben rá, hogy az író milyen mély érzelmeket táplált iránta. Elisabeth La Roche sosem ment férjhez, Firenzében vezetett egy tánciskolát, majd 1921-ben visszatért Bázélbe, ahol a városi színházban dolgozott. 1961-ben, egy évvel Hesse halála előtt számos, elküldetlen levelet írt Hessének, hasonlóan, mint ahogy Hesse őhozzá hatvan évvel korábban. Hagyatékaiból előkerült két vers is, melyet La Roche kisasszony az író halála után költött.

Az Elisabeth-téma a századelőtől foglalkoztatja Hessét. A *Gertrud*-regény gondolata is ekkortájt születik, de a megvalósításig eltelik néhány év. 1906-ban, két évvel Maria Bernoullival kötött házassága után a Bodén-tó menti Gaienhofenben kezdi el írni a regény első változatát, melyet 1907-ben fejez be. A hősnőt Gertrud Chevaliernek hívják – a francia név itt még burkoltan utal élő előképére. A második változatban, mely 1907 és 1908 között keletkezett, Gertrud családi neve Flachsländ, ami Herder menyasszonyára, Caroline Flachsländra emlékeztet, akit a fiatal Goethe baráti körében alakított *Gemeinschaft der Heiligen*, azaz *A szentek közösségéből* ismerhetünk. A harmadik, végleges változatban Gertrudot Imthornak hívják. *Imthor* beszélő név, azt jelenti: a „kapuban”, és utal arra a kettős szerepre, melyet a hősnő a regényben betölt: kirekesztést valahonnan vagy pedig bebocsáttatást valahová – a szerelembe, a házasságba, illetve médiumként magába a művészetek világába.

De vajon miért változtatja meg Hesse a keresztnévet, és miért épp Gertrudra? Gertrud az eszményi, inspiráló szerelmet és szeretetet jelenti Kuhn számára, előképe feltehetően Hesse 1880-ban, hároméves korában elhalt testvérhúga, akinek így állít emléket. Ez a „csillag és fennkölt jelkép” több helyen előfordul a korai művekben: az első verses kötet, a *Romantische Lieder* (1899, *Romantikus dalok*) ajánlásában, vagy például az első prózakötet, az *Eine Stunde hinter Mitternacht* (1899, *Egy órával éjfél után*) című írásokban.

A regény végső változata 1908 és 1909 között született, és először 1909 szeptembere és novembere között a *Velhagen & Klasings Monatshefte* című lapban látott napvilágot. Könyv alakban 1910 októberében jelent meg a müncheni Albert Langen kiadónál. Hesse ekkor már szerződésben rögzített havi apanázst kap Samuel Fischertől, melynek fejében bizonyos számú könyvet kell írnia a kiadónak. Valóságos konkurenciaharc indul a két kiadó – Fischer és Langen – között. Langen, mint a *Simplizissimus* című, müncheni satirikus hetilap kiadója 1905 óta Hessét lapja munkatársai között tudhatja, és 1907-ben egy újonnan alapított, liberális szellemiségű folyóirat, a *März* kulturális rovatát is Hessére bízta. Hesse egy könyvet is ígér Langennek, aki alig negyvenévesen – a *Gertrud* befejezése előtt – meghal. Hesse, Fischerrel egyeztetve, hűségesen mégis az A. Langen kiadónak adja regénye kéziratát.

Ezen a regényen kívül Hessének egyetlen nagyobb lélegzetű írásának a címében sem szerepel női név. A címválasztással Gertrud központi szerepet kap, egy különös szerelmi háromszög meghatározó alakjává válik. Volker Michels, a német és a nemzetközi Hesse-kutatás szakértője és az új német Hesse-életmű kiadója és szerkesztője a következőket írja Hesse ifjúkori nőalakjairól, akiket a fiatal hősök hőn áhított eszményképként, nem pedig hús-vér asszonyként kívánnak szeretni: „Az ifjú imádók már az első találkozáskor álmaikat és vágyaikat vetítik beléjük, és ezáltal nem annyira partnerüknek, hanem inkább saját lényüknek kedveznek, ez pedig fennkölt és megdicsőült alakban válik fokozatosan láthatóvá a partner számára. Ez a nők iránt érzett, aligha viszonzható szerelem, kiknek szépsége Hesse korai műveiben a »hősök« számára saját jobbik énjük megtestesüléseként jelenik meg, a művészi produktivitás katalizátora lesz.”

Gertrud, akinek a neve azt jelenti: „dárdák varázslónője”, két harcos szellemű férfin uralkodik: Kuhnnon és Muothon. Mindkét név a bátorság szinonimája. Kuhn eredetileg éles, metsző, mohón vágyakozó, s a veszélyekkel mit sem törődve élre törő embert, Muoth pedig szenvedélyességet és határozottságot, félelemnélküliséget jelent. Hesse regényének alakjaiban tompulnak, finomulnak ezek a jelentésárnyalatok. Gertrud a maga csendes módján megigézi, „elvarázsolja” mindkét „bátor” harcost. A veszélyekre fittyet hányó Kuhn csak gyermekkorában igazolhatja neve jelentését: amikor meggondolatlanul vállalkozik a végzetes szánkózásra. Ettől kezdve megtörik vakmerő bátorsága, és nyomorekként, a normális és az egészséges emberek közösségéből kitaszítva magányos, művészi pályára lép, és csak közvetve tudhatjuk meg, hogy komponistaként immár egy másik szférában bizonyíthatja vakmerőségét, miközben démoni hatalmakkal küzdve szerzi darabjait. Muoth haláláig rabiátus, erőszakos, makacs, életerős és dölyfös ember marad, s épp ezért kell meghalnia; korábbi szerelmeihez képest Gertrud kihívást és küzdelmet jelent a számára, amelyben végül is felőrlődik, és öngyilkos lesz. A két férfi barátsága

ellentétes és közös vonások alapján jöhet létre. Zeneszerzőként Kuhn produktív művész, Muoth, az énekes reproduktív, akit magával ragad Kuhn „démonikus” zenéje. Közös vonásuk, hogy mindketten az elérhetetlen, a tökéletes és abszolútum után sóvárognak, s mivel képtelenek elérni azt, elégedetlenek sorsukkal. Muoth egyszer Werthernek nevezi barátját, és ezzel arra a szerelmi háromszögre utal, amelybe az ifjú Goethe *Sturm und Drang*-hőse belekeveredik. Muoth a szerelmi konfliktusra céloz, jóllehet Werther „riválisa”, az eszményképként imádott Lotte vőlegénye, majd férje tisztos polgárember, igaz Lotte is csupán médiumként szolgál Werther számára, aki a civilizációtól megcsömörlötten az egyszerű természeti viszonyok közt választott otthonában, Wahlheimban próbál enyhülést találni zaklatott szívére. Kuhnt Muothot és Werthert a művész azon vágya kapcsolja össze, hogy mindhárman Istennel, a tökéletes Teremtővel kívánnak eggyé válni. Paradox módon azonban Muoth, Gertrud férje lesz öngyilkos, nem pedig a nőt stimuláns médiumként szerető Kuhn, ráadásul egészen más okból, mint Werther.

Kuhn gyermekkorában költő akar lenni, de tizenkét évesen mégis a zene vonzáskörébe kerül, és végül zeneszerző lesz, és – legalábbis Muoth szerint – zseniális, démoni zenét ír.

Mindenesetre sikereket arat, és befutott művészként ünneplik, ami nem érdeklí különösebben Kuhnt. A végzetes, gyermekkori baleset, a művészi pályaválasztás – nevezetesen, hogy költő helyett zeneszerző legyen – alkotásai démonikus jellege több finom utalást tartalmaz. Lucifer, a bukott angyal, miután kiűzetetik az angyalok seregéből, a Földre zuhan, és megsántul. Lucifer és Kuhn is kirekesztődik egy-egy közösségből: Lucifer az angyalokéból, Kuhn az egészséges, hétköznapi emberekéből. Márpedig a zene a német kultúrában a művészeteken belül különleges helyet foglal el, legalábbis Schopenhauer óta, aki hatott többek között Friedrich Nietzsche, Richard Wagnerre, Thomas Mannra és Hermann Hessére is.

A zene démonikus jellegére a műben Muoth utal, és ő áldozata is lesz a zenének és házasságának Gertruddal.

Hesse nem kedvelte ezt a regényét, talán épp azért nem, mert látta, hogy a zene, ez az ambivalens művészet, amely lényegét tekintve a legtisztább, legszellemibb legegzaktabb, megszólaltatásakor azonban a legérzékibb művészet is, mekkora veszélyeket rejt magában. Thomas Mann életművén is végigvonul a zenei motívum, s a mintegy öt éven át írt, 1947-ben megjelent *Doktor Faustus*-ban a németiségnek a II. világháborúba torkolló katasztrófáját és agóniáját épp egy démonikus zeneszerző, Adrian Leverkühn élettörténetén keresztül mutatja be (Leverkühn neve ugyancsak a vakmerő életvitelre utal). A zene Hesse majd minden nagy, későbbi művében is jelentős szerepet játszik, legfőképpen *Az üveggyöngyjátékban*, ahol a matematika és meditáció mellett a zene az üveggyöngyjáték eszméjének fő támpillére, de Hesse, Mann-nal ellentétben, a zenében

többnyire a harmóniát, az ellentétek feloldását és a duálisan felosztott világon túlmutató, időtlen és örökkévaló egység letéteményesét látja.

A századelő korhangulatát is kitűnően ábrázolja a regény. A *fin de siècle* modernségére jellemző elmagányosodás mint kortűnet, az egészséges és normális polgári élettel szembefeszülő, kirekesztett, különc és meg nem értett művész létérzése, a lélekelemzés, a betegség, melankólia, depresszió, halálvágy, sőt az öngyilkosság motívuma is megjelenik Hesse e korai regényében, hasonlóan többek között a kortárs, Thomas Mann korai írásaihoz.

Muoth élete öngyilkossággal végződik: művészi és szerelmi sikerei, határozott, erőszakos fellépése ellenére mindvégig magányos marad, és amikor egy csendes, ám erős asszony szerelme megigézi, aki őszintén szereti ugyan az énekest, de nem hajlik meg és nem törik meg Muoth akarátától, a férfi magánya csak fokozódik. Ő sem enged, egyre önpusztítóbb életet él, végül az öngyilkosságba menekül.

Kuhn is kacérkodik az öngyilkosság gondolatával, csakhogy őt meggátolja a sors: apja halála és a siker. Lohe preceptor, Kuhn egykori tanára, akinek tanítása a karmáról idegen a zeneszerző számára, apja halála után mégis hasznos tanáccsal tudja ellátni Kuhnt: a magány elleni orvosságként azt javasolja, az ember ne önmagával törődjék, hanem másokkal. De ez a recept is csak akkor működhet, ha két ember – Kuhn és anyja – között létrejön egy valódi és nem pusztán formális kapcsolat. A jég akkor törik meg közöttük, amikor Kuhn megoldja az áldatlan állapotot, amely az előzvegült anya házába beköltözött Schiebel vénkisasszony úrhatnám magatartása miatt alakul ki. De vajon összeegyeztethető-e, és ha igen, akkor hogyan, a humanitárius kapcsolatok fenntartása és ápolása, a szenvedélyes szerelem, a hétköznapi, külső sikerre törő élet és a művészi lét lényükből fakadó ellentétes törekvése?

Kuhn baráti kapcsolata Gertruddal egyoldalú szerelemmé alakul át: Gertrud Muothba szeret bele, Kuhn tehetetlenül szemléli ezt a viszonyt. Brigitte Kuhnt szereti, ám Kuhn nem viszonozza érzelmeit, mert – Goethe egy másik regényében, *A vonzások és választások*ban végbemenő vegyi folyamatokhoz hasonlóan, mely regény ugyancsak hatott a *Gertrudra* – az ő „vegértékeit” Gertrud köti le. *Wahlverwandschaft*, vagyis cserefolyamat csak a Kuhn-Gertrud kapcsolatban jön létre, melyet Muoth indikál.

Muoth tehát a szeretett asszonynak rendezett áldozati oltáron veszti életét. Gertrud magányba zárkózva él tovább, Brigitte szerelme kielégítetlen marad, Kuhn pedig, a nyomorék művészember, művészi, szerelmi és humanitárius próbálkozásai után kívülállóként, a többiekhez hasonlóan ugyancsak boldogtalanul szemlélheti a világ folyását, mert a boldogságot és a boldogtalanságot – ahogyan Hesse írja – nem befolyásolhatja az ember, mint például a sikert vagy a meggazdagodást, márpedig ez elengedhetetlennek tűnik a harmonikus, az igazi élethez.

ROßHALDE. EGY MŰVÉSZHÁZASSÁG KUDARCA

Ma jelent meg új könyvem. Sokat küszködtem a regénnyel, és számomra egyfajta, legalábbis átmeneti búcsút jelent a legsúlyosabb problémától, amely gyakorlatilag foglalkoztatott. Mert a boldogtalan házasságnak, melyről a könyv szól, egyáltalán nemcsak a rossz választás az oka, hanem sokkal mélyebben, a „művészházasság” kérdésében gyökerezik; abban, hogy egy művész vagy egy gondolkodó, tehát egy olyan férfi, aki az életet nem pusztán ösztönösen élni, hanem mindenekelőtt lehetőleg tárgyilagosan szemlélni és ábrázolni kívánja, nos, szóval, hogy egy ilyen ember képes-e egyáltalán a házasságra. Nem tudom rá a választ; de viszonyomat e kérdéshez a könyv tőlem telhetően a lehető legjobban pontosítja; egy olyan dolognak vet véget, mellyel reményeim szerint az életben másként boldogulok, és amely mégis végtelenül fontos a számomra.

– írja Hermann Hesse 1914. március 16-án, a könyv megjelenése napján apjának. A művészi lét kérdése ebben az időszakban nem csak a *Roßhaldé*ben foglalkoztatja az író, de a gaienhofeni és berni években különösen két másik művében: a *Gertrud* (1910) című muzsikus-regényben, illetve a *Knulp*-történetekben (1915) is.

Hesse 1904-től 1912-ig a Bodensee-tó menti Gaienhofenben él: eleinte egy kisebb, régi parasztházban, ahol nincs folyóvíz, áram vagy gáz, és minden egyéb kényelmi berendezés hiányzik. 1907-től feleségével és két fiával, Brunóval és Heinerrel beköltözik az újonnan épített, tekintélyes és komfortos családi házba, amelyből részben az I. világháború előszelét megérezve, részben romladozó házassága megmentése érdekében 1912-ben átköltözik immár harmadik fiával, Martinnal gyarapodott családjával a svájci Bernbe, pontosabban egy, a városon kívül álló villába, az úgynevezett *Hintere Schoßhaldé*ra. Itt élt Albert Welti festőművész, az író barátja, aki néhány hónappal Hesse Svájcba költözése előtt meghalt. Hesse eredetileg nem tervezi, hogy beköltözik Welti bérelt házába, aztán mégis úgy dönt, hogy ott kezd új életet. Schoßhalde egyik előképe Roßhaldének. A másik előkép a schaffhauseni Belair-ház, egy tekintélyes kis kastély, amelyben a költő másik festőbarátja, Hans Sturzenegger lakik, akivel Hesse 1911-ben Indiába utazik, és ahol gyakran megfordulnak művészek, különösen festők. A harmadik előkép Wilhelm Balmer festőművész háza a Bern közelében lévő Rorschwilben; itt

található az a kert és az a hatalmas park a műteremlakással, amely ihletet adott Veraguth roßhaldei udvarházának megrajzolásához.

Hesse ebben az időben még nem fest ugyan, de számos festőbarátja van, és a *Knulp*-történetek, valamint a *Gertrud* után, vagyis a szabadságra született csavargó és a zeneszerző mint a művészlét két lehetséges variáns-alakjának kidolgozása után – jöllehet a *Knulp* könyv alakban csak 1915-ben jelenik meg – egy festőművész házasságának válságtörténetét mutatja be. Mindhárom írás a magányos, érzékeny, a hétköznapi polgári világtól elkülönülten élő művész külvilághoz fűződő viszonyát és sorsát járja körül különböző aspektusokból szemlélve a kérdést.

Hesse úgy érzi, hogy ezek után a művek után új írói utakat kell keresnie, és az eddigi tartalmi, valamint formai megoldásokon túl kell lépnie.

Roßhalde című regényem hamarosan megjelenik könyv alakban, én azonban csupán egyfajta lezárását látom benne eddigi költészkedésemnek, amely siralmasabbnak tűnik fel most nekem, mint valaha, és úgy érzem, vagy végérvényesen összezsugorok, vagy pedig valami egészen újat merészelek, amihez vannak már indíttatásaim és sejtelmeim

– írja Hesse 1913 decemberében egy levelében. És valóban: az I. világháborúban Hesse költői és szépirói munkássága megújodik. Az első nagyobb lélegzetű írás, az Emil Sinclair költői álnéven megjelenő és a pszichoanalízis hatását erősen magán viselő *Demian* (1919) merőben más utakon jár, mint a korábbi alkotások. Aztán következnek az expresszionista novellák, mint például a *Klingsor utolsó nyara* (1919), a *Klein és Wagner* (1919), *A pillantás a káoszba* (1920) című esszékötet, majd 1922-ben a *Sziddhártha*, Hessének talán legsikerültebben megkomponált írása.

A *Roßhaldén* Hesse 1912. július 12-én kezd el dolgozni még Gaienhofenben, ez év augusztusában Badenweilerben folytatja az írást, majd 1913 januárjában fejezi be a Bern melletti Schoßhaldén. Még ez év júliusában és augusztusában megjelenik a *Velhagen & Klasings Monatshefte* folyóiratban, könyv alakban pedig 1914-ben az S. Fischer Verlagnál.

Kurt Tucholsky még az önálló könyv megjelenése előtt, 1913-ban elsőként méltatja az írást a *Schaubühne* hasábjain, de Hessével ellentétben már ebben a műben is megelőlegezi azt az új útkeresést, amelyet az író imént idézett levelében tervez. A szigorú és sokszor ironikus kritikus ezúttal ráérez azokra az indíttatásokra és sejtésekre, melyektől Hesse művészete megújulását reméli.

Ha elöl, a címlapon nem a Hesse név állna, nem tudnánk, hogy ő írta ezt a könyvet. Ez nem a mi kedves, jó, öreg Hessénk, ez valaki más. Báb rejlik a lárvában, s hogy miféle

pillangó lesz belőle, senki sem képes megmondani. Szép dolog, ha valaki a legszebb férfikorban még egyszer új hajtásokat ereszt [...]. Amikor elolvastam ezt a könyvet, ami ennek a házasságnak szétesését ábrázolja, úgy éreztem, hogy ez az egész egy nagy mű bevezető fejezete [...]. Hesse olyan, mint ez a Veraguth: lebontotta a honi sátrakat, és útnak indult – de vajon hová?

1942-ben maga Hesse is részben igazolja önnön korábbi sejtéseit vagy akár Tucholsky véleményét, részben pedig valamelyest módosítja korábbi meglátásait egy levelében, melyet már a II. világháború idején ír kiadójának, Peter Suhrkampnak:

Azt gondoltam, egyfajta nemes giccsel fogok találkozni. De nem így történt. Tetszett a könyv, bevált, csak egészen kevés mondatot húznék ki belőle, fordítva pedig rengeteg olyan dolog van benne, amire ma már képtelen volnék. Akkoriban ezzel a könyvvel elértem a számomra lehetséges mesterségbeli és technikai csúcst, és soha nem jutottam benne előbbre. Mégis megvolt az értelme, hogy az akkori háború kiragadott ebből a fejlődésből, és ahelyett, hogy jó formák mesterévé avatott volna, egy olyan problematikához vezetett el, amellyel szemben a pusztá esztétikum nem tarthatta magát.

Az írás technikájára és előkészületi munkálataira jellemző, hogy Hesse a kis Pierre betegsége tüneteinek és hatásainak – az étvágytalanság, a szem elhomályosulása, a fény és hangok iránti ingerlékenység, a hányinger, a főfájás, az elviselhetetlen fájdalmak okozta artikulálatlan sikoltozás, az agóniában gépiesen rángatózó, meg-megfeszülő test, az általános apátia, segítségkérés, javulási szándék és a halál előtti rettenetes magány – hiteles ábrázolására egy orvos, dr. Thorspeken szakmai segítségét kéri. A *meningitis*, az agyhártyagyulladás lefolyásának bemutatására kísértetiesen hasonlít egy másik kis gyermekalak betegségének és halálának leírása: Pierre halála után mintegy negyven évvel később Echót, Adrian Leverkühn démonikus zeneszerző unokaöccsét is agyhártyagyulladással fertőzi meg, majd kíméletlen kegyetlenséggel gyötörve gyilkolja meg az ördög, mivel a Leverkühnnel kötött szerződés értelmében Adrian nem szerethet, és őt sem szeretheti senki, márpedig a zeneszerzőben különös szeretet bontakozik ki a komponista pfefferingi magányába nyaralásra küldött kisfiú iránt. A szeretett gyermek elvesztése a szifilisz végső szakaszában fellépő agylágyulás, vagyis az ördöggel kötött paktum beteljesedése előtt Leverkühnnel egyértelműen tudatja, hogy nincs visszaút. A kis Pierre halála viszont Veraguth új életének a záloga.¹

¹ Lásd jelen kötet *Thomas Mann: Doktor Faustus. A pusztulás dimenziói* című írását.

A festő a regény kezdetén már tíz esztendeje él Roßhaldén feleségével, Adele asszonnyal és kisebbik fiával, Pierre-rel. Az asszony a gyermekkel a főépület felső emeletén lakik, a hatalmas udvarház szinte üresen áll. Johann Veraguth ismert festő: képeit kiállították már Brüsszelben és Párizsban. Megszállottan dolgozik a kéthektárnyi birtok másik részén álló műtermében, melynek helyén korábban egy kis templom állott; a hely most is szent hely: Veraguth a művészet szentélyévé avatja. A festő építtetett hozzá két kis lakószobát is, mert mintegy tíz éve immár agglegényként a műteremben lakik, és csak étkezni jár át a házba. Idősebbik fiát, Albertet évekkor korábban „elűzte” otthonról, vidéki iskolába járattja. Adele makacsul ragaszkodik mindkét fiához, s bár átengedi Pierre-t apjához, amikor a kisfiú csak akarja, aki eleinte nem is sejti, milyen harc folyik érte a szülők között, azt azért tapasztalnia kell, hogy apját munka közben nem érdemes zavarni, mert ilyenkor úgysem foglalkozik vele; márpedig Veraguth kora reggeltől késő estig szinte mindig csak a munkájának él. Ebben az elhidegült és feszült viszonyban mindkét szülő szenved, igaz, a festő művészete nem szenved csorbát emiatt, csak a magánélete megy közben tönkre, míg Adele, kinek élete a család volna, és így csupán gyermekeibe kapaszkodhat, lassanként teljesen felőrlddik ebben a kapcsolatban, míg végül fiát és férjét is elveszíti.

A családot Pierre tartja össze, és e fura, elidegenedett, külvilágtól elzárt életet hosszú idő után két alak megjelenése bolygatja fel: szünidőre hazatér Albert, és levélben bejelentkezik Otto Burkhardt, az Ázsiából rövid időre Európába visszatért, régi jó barát, és néhány hétre meglátogatja Johannt. Miután azonban látja ezt az öngyilkos életet, és megérti barátja szenvedésének igazi okát, hamarabb távozik, mint tervezte, de megígéri, hogy segít rajta, és ráveszi, szakítson eddigi életmódjával, fordítson hátat mindennek, és menjen ki vele hosszabb időre Indiába. Veraguthot visszatartja Pierre, végül mégis lemond fiáról, és Adelere bízza, majd miután a kisfiú meghal, vagyis házassága utolsó láncszeme is elszakad, felkerekedik a távoli Ázsiába.

Veraguth Burkhardttal és Alberttel folytatott beszélgetéseiből kiderül néhány fontos mozzanat a festő életéről, elmagányosodásának okáról és a művészetről vallott nézeteiről. Burkhardt egy alkalommal a boldogságra tereli a szót, miután Johann ingerülten kirobban, és feltárja barátja előtt minden erejét a munkába öltő, önpusztító életét. Otto szerint ez az élet sosem hozhat beteljesülést és boldogságot, legfeljebb beletörődést. Veraguth nem lehet boldog, nem tud örülni semminek, mivel nem hisz, nincs miben hinnie, mert a sikerekből, az elismerésből és a pénzből sokkal több jutott neki, mint szükséges. Ez a boldogtalan telítettség és cél és remény nélküli elégedettség betegség: olyan, mint egy rosszindulatú daganat, melyet fel kell vágni. A beavatkozás fájdalmas, de a gyógyulásnak ez az egyetlen módja. Burkhardt megpróbálkozik a sebészi beavatkozással, és

igyekszik rávenni barátját az utazásra. Otto egy régi emlék felidézésekor döbben rá a titokra, az elmagányosodás igazi okára:

Ezért van hát ebben az emberben ilyen rettentő, telhetetlen vágy, hogy alkosson, hogy érzékeivel minden órában újra fölfogja és legyőzze a világot [...]. Otto úgy érezte, hogy egészen eddig a pillanatig nem értette meg igazán a barátját. Most látott csak ama sötét kút fenekére, amely erővel és szenvedéssel táplálta Johann lelkét.

Veraguth tehát minden pillanatban roppant feladattal viaskodik: az alkotási vágytól gyötört, szinte akaratlanul és önkéntelenül tör a tökéletesre, hogy a világot legyőzve műveiben újrateremtse azt. Amikor Albert meglepi műtermében, hogy megkérje apját, engedje el vele Pierre-t kocsikázni, Veraguth a fiatalok művészetről alkotott véleményéről kérdezi a fiút, aki egyébként kitűnően zongorázik. S miután Albert közli, hogy Taine-t még nem ismeri, Nietzsche-t illetően pedig egyáltalán nem nyilatkozik, Veraguth kifejti *ars poeticáját*, mondván: régebben sokra tartotta a kultúrát és a művészeteket, „az apollóni meg a dionüszoszi lényeket”, Veraguth immár nem törődik elméletekkel, hanem „ösztönösen”, magára az alkotásra összpontosít, és arra törekszik, hogy lelke minden rezdülését egy tökéletes arabeszk-nyelv árnyalataival a festészet formanyelvével fejezze ki.

Veraguth Pierre betegágyánál, a fiú haldoklása közben érzi úgy, hogy ekkor megtapasztalta, milyen az igazi szeretet: a hétköznapi életnek ilyen végtelenül felfokozott, végzetes helyzetet kellett teremtenie, hogy a festőt kiközökentse alkotói magányából, és valóban magához engedjen egy másik lényt, a fiát, akiért – úgy gondolta – küzdenie kellett, jóllehet idegen eszközökkel küzdött érte, mert a koraérett kisfiú őszinte közeledési szándékait és kitarulkozását többnyire formálisan elutasította, és nem viszonzta.

Miután Johann Veraguth belátta, hogy „a fegyelmezett művész, akinek mély igazságérzet és könnyörtelenül tiszta összpontosítás állt minden munkája mögött, [...] a magánéletben dilettáns volt, bukott boldogságkereső”, kisfia elvesztése után hirtelen felnőtté válván arra is rádöbben, hogy neki nem adatott meg, hogy magához ragadja az életet, és kihörpintse serlegét: övé a látás maradt, a megfigyelés és a titkos-büszke alkotói öröm, különös, hűvös s mégis fékezhetetlen szenvedélye. Ez tette értékessé félresikerült életét: az alkotás, a megzavarhatatlan magány hűvös gyönyöre. Sorsa az volt, hogy ezt a csillagot kövesse, s ne térjen le az útról.

E felismeréstől új életre keltve úgy áll a meggyötört, magányos ember a „nap-pali világosságban”, mint az örök világosság fényében, ami mégiscsak őt igazolja, és újabb erőt ad neki a további küzdelemhez.

DEMIAN. EGY ISMERETLEN SZERZŐ MŰVE, AVAGY KÖLTŐI KÍSÉRLET AZ ÚJRAKEZDÉSRE

Hermann Hesse 1917 őszén két hónap alatt írta meg *Demian* című művét Bernben, ami *Demian. Egy ifjúság története Emil Sinclair tollából* címmel jelent meg írói álnév alatt az S. Fischer Verlagnál. Hesse 1917. október végén Sinclair, egy fiatal, tehetséges és nagyon beteg svájci írókolléga nevében küldte el kéziratát Samuel Fischernek. Az ismeretlen szerző munkája majd' két évig porosodott a kiadónál, mígnem 1919 februárja és áprilisa között folytatásokban közölte Fischer irodalmi lapja, a *Die Neue Rundschau*. Ez év júniusában az elbeszélés könyv alakban is napvilágot láthatott. A folyóiratban megjelent írás óriási visszhangot váltott ki, ezért Fischer a szokásostól eltérően nem ezer, hanem mindjárt háromezeröttszáz példányban nyomtatta ki az induló író könyvét.

Alfred Döblin *A regény reformja* címmel már a megjelenés havában kritikát közölt róla a müncheni *Der Neue Merkur* hasábjain, Thomas Mann pedig a *Die Neue Rundschau* hirdetésmellékletében nyílt levélben fordult kiadójaához, Fischerhez, árulja el, kicsoda valójában a *Demian* szerzője. Mann lelkesen közli, hogy régen nem olvasott ilyen kitűnő kortárs irodalmat. Évtizedekkel később, a II. világháború világégése után, 1947-ben, négy évvel *Az üveggyöngyjáték* megjelenése után és néhány hónappal a *Doktor Faustus* stockholmi megjelenése előtt Thomas Mann előszót írt a *Demian* amerikai kiadása elé, melyben hangsúlyozza azt a sokkoló hatást, melyet Sinclair titokzatos élettörténete közvetlenül az I. világháború után kiváltott. A *Demian* Goethe Werther-regényéhez hasonlítja, amely 1774-es első megjelenését követően modern értelemben először aratott irodalmi világsikert. Carl Gustav Jung, aki később személyesen is kezelte Hessét, álmélkodva állapította meg, hogy a szerző milyen szervesen alkalmazza elbeszélésében a tudományos pszichoanalízis módszerét.

Az „elsőkötetes” Emil Sinclairet kitüntették a Fontane-díjjal, majd miután Otto Flake 1920-ban „leleplezte” az igazi szerzőt, Hesse visszaadta a díjat, és ettől kezdve az ő neve alatt jelent meg az írás.

A *Demian* Hesse egyik legismertebb, legsikeresebb és legvitatottabb alkotása. A szerző életében 125 000 példány kelt el belőle német nyelven, a mai napig mintegy másfél millió példányban adták el, és huszonnyolc nyelvre fordították le.

Magyarul először 1994-ben jelent meg a Tericum Kiadó gondozásában, Pavlov Anna és Téri Sándor fordításában. A szövegghűséget Toldy Csilla ellenőrizte. Jelen fordítás eredetileg a Magyar Hermann Hesse-életműsorozat számára készült, most új, illusztrált kiadásban veheti kézbe az olvasó.¹ A könyv magyar recepciótörténeti érdekessége, hogy Márai Sándor *Első élmény. Demian* címmel már 1923-ban közölt róla kritikát a *Kassai Napló*-ban.

Már a főcímben szereplő név – Demian – is sok fejtörést okoz a mű értelmezőinek és magyarázóinak. Hesse saját bevallása szerint álmában „látta meg” ezt a nevet – ez persze valószínűleg nem lett volna elég ok arra, hogy használja is, ha nem tulajdonít neki mélyebb értelmet. A név összefügg a görög istenséggel, *daimonion*nal, azzal a megfoghatatlan erővel, melyet az ember olyan jelenségeknek tulajdonított, melyeket saját tapasztalata alapján nem értett meg; ám utal Platón *demiurgosz*ára is, arra az istenségre, aki az örökkévalóságtól fogva létező őskáoszából vagy ősanyagból „alakítja-képezi” és ösztönzi az érzéki világot. Joseph Mileck amerikai Hesse-kutató szerint Demian Sinclair szókratészi daimonionja, intő belső énje, de egyúttal jungi imágó is, vagyis Sinclair eszményi énjének szellemi-lelki képe, illetve a kultúra által nem befolyásolt alteregója, mellyé Sinclairnek válnia kell, mielőtt elkezdhetné élni önnön életét. Demian mindenképpen lelki vezető, olyan, mint például Hermine vagy Pablo-Mozart és Goethe, tehát a halhatatlanok *A pusztai farkas* című elbeszélésben; egyengeti Sinclair útját, védelmezi a duális világ „sötét” részében, és egyfajta erős, szellemi-lelki példaképként szolgál. 1954-ben Hesse így ír hősről egy levélben: „Demian valójában nem ember, hanem egy elv, egy igazság, vagy ha úgy tetszik, egy tanítás inkarnációja. Ugyanazt a szerepet játssza, mint a halhatatlanok, a magasabb hatalmak *A pusztai farkas*ban.”

Emil Sinclair, az alcímben szereplő alak és pseudonim szerző, Isaak von Sinclairre, Friedrich Hölderlin barátjára és pártfogójára utal. Sinclair néven Hesse tollából a *Demianon* kívül megjelent még néhány írás ebben az időben: az *1920-ban*, ami később, *Ha még két évig tart a háború* (1917) címmel jelent meg, *Eigensinn* (Önfejlőség, 1917), *Az európai* (1918), *Az 1925-ik esztendőből* (1918), ami, *Ha még öt évig tart a háború* címen vált ismertté, valamint a *Beszélgetés egy kályhával* (1919). Hesse részben azért választott magának írói álnevet, mert háborúellenes írásai miatt támadták, másrészt új korszakot akart nyitni költői pályáján – amit különösen a *Demian* című elbeszélés tematikáját, írói technikáját, stílusát és mélylélektani eszköztárát tekintve sikerült is elérnie korábbi újrromanitikus és impresszionista műveihez képest. Sinclair ráadásul egy olyan korszakot

¹ A tanulmány eredetileg a *Demian* 2006-ban a Cartaphilus Kiadó gondozásában megjelent új fordításához írt előszó bővített változata.

idéz meg Hesse számára, amely páratlan a német irodalomban. Az 1962-ben megjelent *Sinclair's Notizbuch* (*Sinclair jegyzetkönyve*) című írásában így vall erről: „Sinclair jegye számomra még ma is azt az izzó korszakot, egy szép és visszahozhatatlan világ elhalását jelenti, egy eleinte fájdalmas, majd bensőségesen üdvözölt ébredést a világ és a valóság új megértéséhez, a polaritás jegyében egy felvillanó bepillantást az egységbe, az ellentétek egybeesését, ahogyan azt ezer évvel ezelőtt Kínában a ZEN mesterei próbálták mágikus képletbe foglalni.”

A jungi és a freudi pszichoanalízis hatása – az álmok és megfejtésük, a szexualitás – mellett többek között a kora romantikus Novalis, illetve Friedrich Nietzsche hatása is nyomon követhető a műben. Sinclair lelki támasza és szellemi tápláléka egyetemi éveiben Nietzsche. Az új értékek hordozója és hirdetője, az új törvénytáblák, a nyájember mint tömeg, Pistorius „antikvárius” nézetei az új vallásról, a korkritika, a magány, az erős akaratú ember, aki vállalja sorsát, mint pl. Jézus, Nagy Sándor, Loyolai Ignác, Bismarck stb. Nietzsche-hatásról tanúskodnak. Feltűnőek a bibliai vonatkozások is: a hazudott almalopás, ami az eredendő bűnre utal, a két világ, a jó és a gonosz ellentéte, Káin testvérgyilkosságának és a konok lator történetének újraértelmezése, Jákób tusakodása Isten angyalával vagy Éva, az első nő, az őszanya alakja. A bibliai történetek átértékelése, a két pólust magában foglaló gnosztikus istenség, Abraxas felidézése, Demian és Eva alakja Walter Jahnke irodalomtörténészt arra a következtetésre ragadtatja, hogy az elbeszélésben egy antikeresztény genezis, egy negatív előjelű üdv történet, egy anti-Szentháromság bontakozik ki. Jahnke szerint az Atya szerepét Eva, az Anya veszi át, Demian a fiú, Abraxas pedig a Szentlélek szerepét tölti be. Ez a megállapítás tetszetős ugyan, mégis sántít, különösen, ha figyelembe vesszük a hessei szövegépítkezés elveit.

Sinclair fejlődéstörténetében kétségkívül óriási szerepet játszik Demian mint lélekvezető és Eva asszony. A hessei hősök általában – miként Sinclair is – kiválasztottak: Sinclair egyenesen „megbélyegzett”, akárcsak Demian vagy Káin, akit azért látnak el embertársai láthatatlan bélyeggel, mert erős és bátor: gyilkol, ha kell, ezért rettegnék tőle. Káin egyfajta eltorzított Prométheusz: lázadó, akit mint a szellem és a szabadság vakmerő képviselőjét sújtja a büntetés, a kiközösítés. Korai írásaiban Carl Gustav Jung is foglalkozik Káin bűnösségének kérdésével, és a „gonosz” szenvedély mitologizálásának tartja a törvények őszövétségi Istenének értelmében. A teremtett világ, a jelenségek világa kétpólusú: jó és rossz, világos és sötét, békés és veszedelmes, és ezt a duálissá hasított világot hivatott valahol a végtelenben az egység, a mindent egyesítő Abraxas mint osztatlan egészet egybefogni. A gnosztikus Abraxas isten és ördög is egyben, nem választja szét, hanem egybeolvasztja magában a két princípiumot. A hős fejlődésútja körkörös, illetve spirális: Sinclair az ellentétes hatalmak között halad

lélekvezetője irányításával egyre nagyobb ívű köröket vonva, mígnem egyéni fejlődésútja találkozik Európa „fejlődésútjával”.

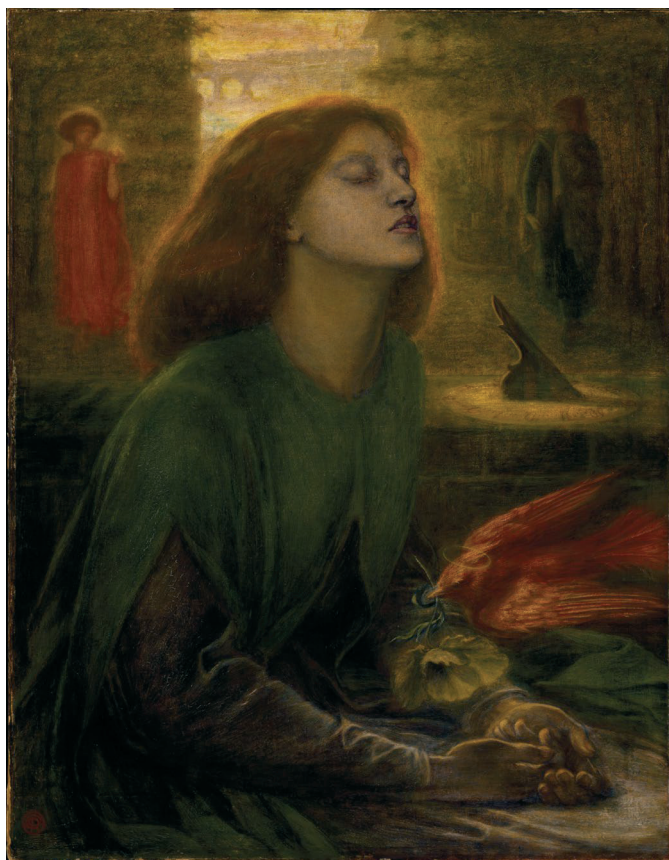
Sinclair minden egyes fejlődési szakaszában „bünt” követ el, és ezt a bünt leküzdve folytatja útját.

Első bűne a gyermekkori almalopás, pontosabban a hazugság, amit a „másik világban” élő Kromer gátlástalanul kihasznál, és megzsarolja, megalázza Sinclairet. A biztonságot nyújtó szülői ház békességét megzavarja a külső világ. Ám ez a szülői ház is kétpólusú. Az anya melegséget, szeretetet és oltalmat jelent, míg az apa a törvényt és a szigort képviseli. Lisa, a szolgálólány pedig egyformán ott-honosan mozog ebben a fényes és tiszta világban és a sötét, zavaros és veszélyekkel teli szférában is. Kromer karmai közül Demian menti meg Sinclairet, aki visszatérhet az ekkor még erősebbnek bizonyuló Paradicsomba, de nem önmaga küzd meg a visszaszerzett békességért, és nem előbbre lép, hanem vissza, a gyermekkor oltalmába, ezért nem lehet elégedett önmagával: érzi, hogy függ Demiantól.

A második bűnös életszakaszba Beck hatására lép be: kocsmázik, és szinte teljesen elzúllik. A szülői ház immár nincs rá hatással. Apja hiába látogatja meg az egyetemi városban, Sinclair nem hallgat rá. Ezt a krízist tavasszal egy ugyanabban a parkban szerzett váratlan élmény segítségével sikerül leküzdenie, amelyben egy késő őszi, esős estén Beck elcsábította: Sinclair megpillantja Beatricét, és az ismeretlen, tiszta lány mintegy médiumként vezeti vissza az élet világos oldalára, és elindítja Sinclairben a szunnyadó anyakép fokozatos felszabadítását. Beatrice elsősorban nem Dante eszményített szerelmére utal, hanem Dante Gabriel Rosetti (1828–1882) preraffaelita festő *Beata Beatrix* című festményére, a galamb képében hozzá közeledő Szentlélekkel ábrázolt, hosszú végtagú, kecses, fiús jegyeket is viselő – tehát az egységre utaló androgün jelleget hangsúlyozó –, átszellemült lány portréjára. Ennek a válságnak a leküzdése már csak részben történik külső segítséggel: Demian távol él Sinclairetől, és Beatrice csupán felrázza a lelkét. A lélekvezetők alakjai fokozatosan elveszítik materiális és valós vonásaikat, miközben egyre erősödik imaginárius, lelki-szellemi hatásuk.

A harmadik nagy bűn, az emberiség bűne, a világháború: Európa hanyatlása. A pusztulás azonban megújulást hoz, a káoszt új rend követi, és az új rend képviselői azok lesznek, akiknek, mint az önmagához egyre közelebb kerülő Sinclairnek is, az új ember eszmény, távoli jövő: „Számunkra az emberiség távoli célt jelentett, melyhez mindnyájan úton voltunk, melynek képét senki sem ismerte, törvényeit nem rögzítették.”

A külső és belső világ egyensúlyba kerül Sinclair lelkében: „a sors és a lélek egy fogalom két neve”, idézi Sinclair Novalist. A „másik világ” ezúttal is kívülről tör be Sinclair életébe, de most már önállóan birkózik meg vele, miután a két nagy lélekvezető – Demian és Eva asszony – saját lelke részévé vált.



Dante Gabriel Rossetti: Beata Beatrix (1864–1870)

A fejlődés egyes szakaszait, amely azzal kezdődik, hogy Sinclair tízéves korában szülővárosában először esik áldozatává a gonosz külső világnak, és amely több stádiumon át az I. világháborúig vezet, pusztulások zárják le, és újjászületések indítják el. A pusztulás-újjászületés jelképe a szülői házat „megbélyegző” címer is a karvalyszerű madárral, ami különböző alakokban fel-felbukkan a szövegben: a tojásból kibúvó, egy régi életteret szétzúzós, új életet kezdő, az ég felé törő madár megjelenik Sinclair minden fontosabb életállomásán: a házuk kapuzata fölötti kőcímerben, a festményén és a háború víziójában. Demian megfejt a rejtélyes madár értelmét: „A madár kitör a tojásból. A tojás a világ. Aki meg akar születni, annak egy világot kell széttörnie. A madár istenhez repül. Az isten neve Abraxas.”

Ebben az értelemben nyitottnak tekinthető Hessének ez az írása is; bűnbeeséssel kezdődik, és bűnbeeséssel végződik, ám a spirális szerkezet arra utal, hogy a szöveget lezáró pusztulást újjászületés, újrakezdés követi. Alátámasztják ezt Hesse ebben az időszakban közreadott egyéb írásai is, mint például a Dosztojevszkij-tanulmányok, melyek az ázsiai embertípus, a kaotikus, a jó és gonosz fölött álló, az élet minden pólusát elfogadó „félkegyelműt” vagy Karamazov-típust mutatják be. Ettől az embertípustól azért retteg mindenki – a forradalmi érzületű, anarchista ifjaktól kezdve a törvénytisztelő polgárig és a hatalmukat féltő arisztokratáig –, kivéve Rogozsint, a bűnözőt és Nasztaszja Filippovná, az ártatlanul bűnössé lett, tiszta lelkű, szent kurtizánt, mert a pólusoknak – vagyis egy kialakult értékrendnek – nem az egyik vagy a másik oldalán áll, nem bűnöző és nem szent, hanem mindkettőt megérteni és elfogadni tudó lehetőség. A rend felborítása káoszt eredményez, ám a káoszból új rend születik, melynek előhírnöke és letéteményese az elbeszélés végére önmagára találó, önálló életre képes Sinclair, akit elhagyhatnak lélekvezetői, mivel bevégezték feladatukat, hiszen Sinclair lényegévé váltak:

Minden, ami azóta történt velem, fájdalmat okozott. De ha néha megtalálom a kulcsot, és egészen mélyre leszálok magamba, oda, ahol a sötét tükörben a sors képei szunynyadnak, akkor elég, ha csak a fekete tükör fölé hajolok, megpillantom saját képemet, ami tökéletesen hasonlít rá – barátomra és vezetőmre.

1927-ben Hugo Ball, az 1916-ban alapított zürichi dadaizmus vezető egyénisége, a dadaisták fórumának, a *Cabaret Voltaire*-nek társalapítója, Hermann Hesse ötvenedik születésnapjára megjelentetett Hesse-életrajzában így ír a *Demiann*ról:

A Demiannal a költő áttör minden határt: áttör önmagához, lehatol egészen az ősi összefonódottságig. És ének ez a mű az anyaság hatalmáról; ének az emberi lény gyökereiről. Nyelvezte áttetszően tiszta, és mégis olyannyira halálosan félelmetes, mákonyos szférába jut el, hogy Gertrud hangjához hasonlóan képes megszólaltatni a szenvedély, sőt még a vérfertőző, káini szenvedély minden vad, édes ízét is, miközben teljesen tiszta emberi gondolatokat és viharokat is fel tud ragyogtatni. Mert a kor is beleszüremlett ebbe a nyelvezetbe – méghozzá milyen kor! Egy testvérgyilkos, lázadó, törvényellenes kor!

KLINGSOR UTOLSÓ NYARA

Hermann Hesse *Klingsor utolsó nyara* című elbeszélését 1919 júliusában és augusztusában írja a dél-svájci Montagnolában, ahol ebben az évben talál új otthonra, miután apja 1916-ban bekövetkezett halála, első felesége, Maria Bernoulli lelki válságai és harmadik fia, Martin súlyos betegsége után új életet kezdve, családjától elszakadva Bernből elköltözik az egzotikus, délszaki ticinói faluba. Az író magánéletében bekövetkezett válságot csak fokozza az I. világháború tragédiája. Hesse majd két éven át jár pszichiátriai kezelésre J. B. Langhoz, C. G. Jung egyik tanítványához, majd később magához Junghoz is. Kezelőorvosa terápiaként javasolja neki a festést. Az író a dél-svájci táj festőként is megihleti: összesen mintegy háromezer akvarellt fest, igaz, ennek felét csak később, a húszas és a harmincas években. Elsősorban Montagnolát és környékét örökíti meg képein, ahol 1919-től 1962. augusztus 9-én bekövetkezett haláláig él. 1920-ban jelenik meg a *Gedichte des Malers (A festő költeményei)* című, tíz verset tartalmazó és a szerző által illusztrált kis kötet. Hesse ekkoriban köt barátságot Louis Moilliet-val, a müncheni *Der blaue Reiter* elnevezésű expresszionista festőkörhöz lazább szálakkal kötődő festővel, aki 1914 tavaszán August Mackéval és Paul Kleével részt vesz a modern festészet történetét meghatározó, híres tuniszi festőúton, és akinek Hesse „Louis, a rettentő” néven állít emléket elbeszélésében.

Hesse tehát egy új életszakasz kezdetén írja ennek az új alkotói korszaknak első jelentős darabját, a Klingsor-történetet a montagnolai Casa Camuzziban, egy 19. századi, kissé romos neobarokk vadászkastélyban, ahol négy fűtetlen szobát bérel. 1919. szeptember 8-án Georg Reinhartnak címzett levelében így tudósít erről a nyárról: „A depresszió, melyet észlelt nálam, lényegében a május óta tartó hónapok őrjítő munkatempójának a hatása volt. E nyár izzását és meg szállott, lázas munkáját megragadtam még egy expresszionista és fantasztikus kis költeményben.” És majd húsz évvel később, 1938-ban is ugyanígy tekint vissza erre az időszakra *Emlékezés Klingsor nyarára* című írásában:

Ahhoz, hogy ez a nyár rendkívüli és egyszeri élménnyé fokozódjon számomra, három körülménynek kellett egybeesnie: a legfontosabb az 1919-es dátum volt, a visszatérés

a háborúból az életbe, az iga alól a szabadságba; ehhez persze társult a dél atmoszférája, klímája és nyelve, és mennyei kegyként egy nyár, amelyet csak ritkán éltem át, mely erejével és izzásával, csábításával és ragyogásával magával ragadott, és átjárt, mint az erős bor. Ez volt Klingsor utolsó nyara. Az izzó napokon bejártam a falvakat, a gesztenyeerdőket, összecsukható székemen ültem, és megpróbáltam vízfestékekkel megőrizni valamit az áramló varázslatból; a meleg éjszakákon hosszú órákon át ültem nyitott ajtóknál és ablakoknál Klingsor kis kastélyában, és valamivel tapasztaltabban és józanabban, mint ahogy az ecsettel tudtam, megpróbáltam szavakban is eldalolni e hallatlan nyár dalát. Így keletkezett az elbeszélés Klingsor festőről.

A válságot követő újrakezdés első írói alkotását motiválhatta egy Carl Seelig nevű, huszonöt éves joghallgató és újságíró is, aki 1919-ben levélben kérte fel Hessét, hogy írjon életrajzt Vincent van Gogh-ról.

Még nem tudom, hogy írni tudok-e róla, és azzal sem vagyok tisztában, szabad-e egyes leveleket vagy levelezéséből hosszabb részleteket közölnöm. Ha írnék is valamit, az egyfajta bevezető volna az ifjúság számára, egészen naiv modorban; van Gogh festésétét nem technikai vagy esztétikai szempontból méltatnám, hanem pusztán karakterét, szent elragadtatásában a festészet iránt érzett szenvedélyét vizsgálnám

– válaszolja Hesse Seelignek. Két évvel ezután, és egy évvel a Klingsor-elbeszélés megjelenését követően Hesse 1921-ben recenziót ír Julius Meier-Gräfe van Gogh könyvéről, melyben azt hangsúlyozza, hogy a festőt az emberek iránt érzett túlradó, meg nem értett szeretete sodorta magányba, a bolondokházába és végül az öngyilkosságba. Van Gogh-ban Hesse persze önmagát is látja, akárcsak a Klingsor-történet főhőseinek alakjában: a magányos, alkalmazkodni képtelen, sorsa révén mártíriumra ítélt lángelmét, akit felőröl az üressé, mechanikussá és hazuggá vált, kultúrájától megfosztott, modern és civilizált napnyugati világ.

Minden egyes képnek már a kézjegye is, a világos és sötét ritmusa, az ecsetvezetés hangosan, már-már üvöltve tesz bizonyosságot ennek a rendkívüli embernek eksztázisairól és szenvedéseiről. [...] Egyáltalán nem csak művészetről és festészeztől van itt szó, ellenkezőleg: a szerző számára sem annyira egy festő élete és annak eredményei a fontosak, mint inkább a példaértékű sors, egy nagy, szenvedő, feltétel nélküli ember élete, aki képtelen lévén bármely konfesszióhoz igazodni, felőrlődött világunk és életünk gépezetében. „Ecce homo” is állhatna ugyanúgy címként emez élet fölött, mint van Gogh ellenpólusának, Nietzschének a vallomása fölött, [...] az emberi lény e vad, erőteljes eleveensége és feltételnélkülisége valósággá vált, valósággá és rettenetes mártíriummá van Gogh életében, a kifinomult Európa kellős közepén.

A van Gogh-életrajz végül nem készül el, de a saját festőélmények és van Gogh művészete ihletettségének hatására megszületik a *Klingsor utolsó nyara*, ez a harsány és forró színekben és hangulatokban tobzódó buja, expresszionista írás egy negyvenkét éves festőről, akinek utolsó nyara és halála legendaként él tovább. Klingsor, miként a legendák szereplői, szent ember, akivel valamiféle csodás esemény történik. A festő túlhajszolt, szenvedélyes életében a forró júliusban, a nyár csúcspontján elérkezik az a pillanat, melyben megérlelődik benne az a látásmód, ami a főmű, az önarckép megfestésére ösztönzi. Ebben a portréban sikerül megragadnia az ellentéteket – a születés és a halál, a férfi és a nő, a gyermek és a felnőtt, a világos és a sötét ellentéteit – átfogó és feloldó Ős-Egység, az örökkévalóság, az örök változás és egyúttal az állandóság mozzanatát egyetlen pillanatban. Az önarckép megfestése után Klingsor hamarosan meghal, és halála szűk baráti körében terjedő legendává, ő maga pedig legendák hőségé válik.

A Klingsor-elbeszélés alapérzése a szorongás és a rettegés. A festő önpusztító élete pedig kétségbeesett küzdelem és versenyfutás az elmúlással és a halállal. Klingsor azért szorong és retteg, mert művészetével egy újfajta ábrázolást, a megélt és hiteles, expresszív képi lélekábrázolást kívánja megtalálni, melyben a formai újításon túl képes megfesteni az ellentéteket megszüntető, idő és tér korlátait szétfeszítő, örökkévaló pillanatot: a duálissá hasadt élet feloldását a visszanyert Egységben. És amíg ez nem sikerül, Klingsor szenved és elkeseredetten küzd. Amint „megvilágosodik”, és sikeresen megküzd az önarcképpel is, megnyugodhat, mert:

Hitte, hogy ebben a portréért megvívott küzdelemben nem csupán egyetlen ember sorsa és számadása forog kockán, hanem általános, elkerülhetetlen, alapvető emberi dolgokról van szó. Érezte, ezúttal hatalmas feladat, sors vár rá, s minden korábbi félelme és menekülése, minden mámore és botorkálása ettől a feladattól való félelem és menekülés volt. Megszűnt immár a félelem, a menekülés, nem volt más, csak szaladni előre, hadakozni, győzni és elpusztulni. Klingsor győzedelmeskedett és elpusztult, szenvedett, kacagott, foggal-körömmel küzdve haladt előre, gyilkolt és meghalt, szült és megszületett.

A *Klingsor utolsó nyara* németül számtalan kiadást ért meg. Először 1919 decemberében a *Die Neue Rundschau*-ban, majd kötetben 1920-ban a berlini S. Fischer Verlagnál *Klingsor utolsó nyara. Elbeszélések* címen a *Gyermeklélek* (1918) és a *Klein és Wagner* (1919) elbeszélésekkel együtt.

Gunter Böhmer¹ (1911, Drezda – 1986, Lugano) festő, grafikus, a 20. század egyik legproduktívabb és legismertebb német könyvillusztrátora. Tanulmányait a drezdai és a berlini Művészeti Akadémián végezte. 1933-ban Hermann Hesse meghívására Montagnolába költözött, és élete végéig ez maradt fő lakhelye. Hessehez az író haláláig atyai barátság fűzte. A Casa Camuzziban lakott, abban a neobarokk vadászkastélyban, amelyben Hesse is 1919 és 1931 között. Az író a fiatal festőt 1933-ban megismertette kiadójával, Samuel Fischerrel, aki még ebben az évben megbízta, hogy illusztrálja Hesse *Hermann Lauscher*-kötetét. Ezt több illusztrációsorozat követte Hesse műveihez (*Klingsor utolsó nyara*, *A pusztai farkas*, *Kerti órák*, *Kerék alatt*). Böhmer 1960 és 1978 között a Stuttgarti Állami Képzőművészeti Akadémia professzora volt. A világirodalom mintegy százötven remekéhez, többek között Thomas Mann, Franz Kafka, Goethe, Büchner, Dosztojevszkij, Stendhal, Flaubert és Musil műveihez készített illusztrációkat. Hesse az említett és idézett *Emlékezés Klingsor nyarára* című írását egy illusztrált Klingsor-kötet utószavának szánta. Itt írja, hogy eredetileg nem kívánta kiadni Klingsor képekkel díszített változatát, bár korábban felmerült annak lehetősége, hogy Louis Moilliet esetleg illusztrálja a szöveget. Végül Böhmer, a fiatal festő-barát ajánlja fel, hogy akvarelleket készít az elbeszéléshez, és a történet helyszínein, a Casa Camuzziban, Montagnolában és Caronában elkészíti vázlatait és terveit a négyszáz példányban megjelentetni kívánt bibliofil kiadványhoz a híres frankfurti betűöntőde, a *Bauersche Gießerei* számára. 1941-ben huszonegy kép készül el, a háború miatt a nyomdai munkálatok azonban akadoznak, végül a nyomólemezek egy bombatámadás során megsemmisülnek. 1953-ban Böhmer rekonstruálja korábbi rajzai, vázlatai és akvarelljei alapján a tervezett kötetet, és a Suhrkamp Verlag a kiadó fennállásának ötvenedik évfordulójára, 2000-ben megjelenteti a kalandos sorsú, illusztrált Klingsor-elbeszélést.

¹ A Gunter Böhmerről szóló rész Hesse Klingsor-elbeszélésének Böhme által illusztrált kiadása utószavában szerepel, melyet a Cartophilus Kiadó Hesse halálának ötvenedik évfordulója alkalmából adott ki 2012-ben.

SZIDDHÁRTHA. KELETI BÖLCSESSÉG NYUGATI SZEMMEL



Hermann Hesse 1919 decemberében, egy évvel a 20. század első nagy világkatasztrófája, az I. világháború után kezdte el írni *Sziddhártha* című indiai költeményét. A világháborút követő európai politikai fejlemények, a kommunista tanácsköztársaságok, majd a Nyugat-Európában kialakuló demokratikus államformák – Németországban 1919 augusztusában írták alá a *Weimarer Verfassungot*, a weimari köztársaság alkotmányát –, vagyis a császárság vagy az Osztrák–Magyar Monarchia megszűnését követő politikai, világnézeti és etikai új útkeresések nem voltak éppen problémamentesek. Erre az időszakra jellemző a *fin de siècle* idején megjelenő dekadencia, halálvágy és haláltudat felfokozott formájaként a világvég-hangulat és a kultúrpezzszimizmus. Oswald Spengler 1918–1922-ben jelenteti meg *A Nyugat alkonya* című munkáját.

Hesse is keresi a választ az általános krízis leküzdésére, különösen a szellemi-lelki megújódásra. A *Zarathustra visszatérése* című röpiratában a spartakista felkelések leverését, Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg és Kurt Eisner meggyilkolását követően Friedrich Nietzsche Zarathustrájának alakjában, ám inkább Nietzsche *A történelem hasznáról és káráról* című „korszerűtlen elmélkedése” szellemében a német ifjúsághoz szól, és az erőszak elkerülésére, a lelki-szellemi megújulásra, az egyén és a nemzet önmegismerésére buzdít. Az írás megjelenését követően Wilhelm Muehlton diplomata és pacifista politikus felkéri Hessét, hogy vegyen részt a müncheni Tanácsköztársaság kormányában. Hesse elutasítja a felkérést, és Richard Woltereckkel *Vivos voco* címmel inkább folyóiratot alapít, melynek hasábjain korábbi írásaihoz hasonlóan az individuum szuverén személyiségének kialakítását hangsúlyozza.

Hesse ekkor már a dél-svájci Montagnolában él. 1919 májusában költözik át Bernből egyedül, családjától elszakadva, a Lugano közelében fekvő, ticinói falucska Casa Camuzzi nevű elhanyagolt palazzójába, ahol négy kis szobát bérel, és új életet kezd. Itt írja többek között a *Sziddhárthát* is.

Volker Michels, Hesse-kutató, Hermann Hesse életművének német szerkesztője és gondozója hangsúlyozza, hogy Hesse ezzel a művével egy másik kultúra példáján kívánta bemutatni a hatalommal szemben tanúsított vak engedelmesség

elutasítását és az avított, rítusokká merevedett hagyományok egyéni felülvizsgálatának szükségességét. Hesse könyve 1958-as perzsa kiadásához írott előszavában kiemeli, hogy a tanulás révén elérhetetlen, csupán az önismeret és élettapasztalat révén megtapasztalható életbölcsség költői ábrázolása során sokkal nagyobb hangsúlyt helyezett az egyénre, mint bármely ázsiai tanítás. Ez a Buddha-történet tehát egyfajta álarc, melyet az író az I. világháború után mintegy távolságot teremtve korától és saját világától azért ölt magára, hogy az egész életművére jellemző gondolati esszenciát kifejezze. A könyv ezek szerint inkább „megszabadulás az indiai gondolkodástól, és egy olyan keresztény származású férfi hitvallása, aki korán hátat fordított az egyháznak, és azon fáradozott, hogy megértse a többi vallást is, különösen az indiai és a kínai hitformákat” – írja Hesse az említett előszóban.

A mű első része 1920 augusztusáig készült el, a második 1922 márciusa és májusa között. Először 1922 októberében jelent meg nyomtatásban Samuel Fischer kiadójában, Berlinben, 6050 példányban. A mai napig 2,5 millió példány fogyott el belőle, és negyvenkét nyelvre fordították le. A huszadik század hatvanas éveiben *A pusztai farkashoz* hasonlóan az Egyesült Államokban a civilizációtól és a jóléti fogyasztói társadalomtól megcsömörlött lázadó ifjúság, a hippi-mozgalom kultikus könyvévé válhatott, többek között azért, mert Sziddhártha történeti alakja, a buddhizmus megalapítója és általában a keleti vallások, illetve Hesse hősei – különösen Sziddhártha és *A pusztai farkas* Harry Hallerje –, mint a társadalomtól elfordult, introvertált, önmagukat kereső emberek megfeleltek a kiábrándult amerikai ifjúság szemléletének, különösen, miután Thimoty Leary, a Harvard docense, a kábítószeresek apostola, Hessének e két művét ajánlotta útravalónak a pszichedelikus mámorhoz.

Az írás magyarul *Sziddhártha. Indiai költemény* címmel látott napvilágot, egy évvel a német kiadás után 1923-ban Turóczi József fordításában a budapesti Genius Kiadónál, majd 1992-től több kiadásban Kászonyi Ágota fordításában, Barkóczi András jegyzeteivel és Filep Sándor illusztrációival az Európa Könyvkiadónál.¹

A *Sziddhártha* Hesse egyik legsikerültebb és legnépszerűbb alkotása. A történet Buddha életét mutatja be, de a szerző igen szabadon kezeli az életrajzi adatokat, különösen Buddha szellemiségét és tanítását. Már a címadó név, Sziddhártha, a történelmi Buddha eredeti neve, ami azt jelenti, „az, aki elérte célját”, előrevetíti a beteljesülést, az út végét, a cél elérését. A fejlődéstörténetben

¹ A tanulmány először a következő kiadás utószavaként jelent meg: Hermann Hesse: *Demian. Emil Sinclair ifjúságának története*, ford. Horváth Géza, Budapest, Cartaphilus, 2006. Ebben a fordításban a mű több kiadást is megélt azóta. Utoljára 2020-ban Jayantha Gomes Calwban élő, Srí-Lanka-i képzőművész illusztrációival.

tehát benne foglaltatik a befejezés, az útkeresésben, az ember önmaga keresésében mint lehetőségben az út vége, a beteljesülés, a megvilágosodás, az áhított egység lehetősége. A mozgásnak, örökös alakulásnak és fejlődésnek, illetve az állandó és mozdulatlan létnek a kettősége és egybeesése, az időbeli egymásutánniság feloldódása az időtlenségben avagy egyidejűségben a mű egyik alap gondolata. Sziddhártha saját útját járva eljut önmagához, és megvilágosodik. A hessei fejlődésemélet alapján körkörös pályákat írva jut el a beteljesüléshez.

A mű két részre tagolódik. Az első rész négy, a második nyolc fejezetből áll. A szöveg struktúrája azonban hármas tagolódású, háromszor négy fejezetre osztható: 1. *A bráhma fia, A szamanáknál, Gótama és Ébredés*, 2. *Kamala, A gyermekemberek között, Szanszára és A folyóparton*, 3. *A révész, Sziddhártha fia, Óm és Góvinda*. A szövegben Sziddhártha három „ébredést” él át. Az elsőt, amikor elhagyja a szülői házat és a szamanákhoz szegődik, a másodikat, amikor az első rész végén ráébred, hogy lezárult életének egy szakasza, a harmadikat pedig akkor, amikor *A folyóparton* című fejezetben öngyilkosságra készül, elalszik, majd felébredvén rádöbben, hogy ez a második életszakasza is befejeződött. Az „ébredések” sorát a szövegen túlmutatva az utolsó, *Góvinda* című fejezet tartalmazza, amikor is Góvinda homlokon csókolja öreg, bölcs barátját, és meglátja az élet minden mozgását magában foglaló egységét, és ezzel biztosítja a szövegen túlmutató látens körforgást. Mindhárom rész tehát négyes tagoltságú, és imitálja a természet organikus körforgását: a kezdetet (tavasz), a csúcst (nyár), a hanyatlást (ősz) és a véget (tél), ami nem végleges halált, megsemmisülést, semmit jelent, hanem egy átmeneti állapotot az újjászületéshez, az újrakezdéshez, az új tavaszhoz. E négyes tagoltságban a hessei bipolaritás, azaz kétpólusosság elve uralkodik. A két nagy ellentétpár az apai, illetve az anyai princípium. Az apai pólushoz tartozik az örök szellem, az ész és az értelem szférája, az anyaihoz az örökkön mozgásban lévő természet, az érzékiség szférája. Ebben az ambivalens szférában az egyik pólus csírájában magában hordozza ellentétét, ezért a pólusok vonzzák és taszítják is egymást. Ez a tézis és antitézis elvén működő ellentét meg-megújulva „megőrizve-megszüntetve” szintézisben olvad fel. Ez a szintézis a *Sziddhárthában* a lélek birodalma, melyben elérhető a tökéletes egység.

A szövegben megjelenő számszimbolika is alátámasztja ezt a szerkezetet. A még osztatlan tökéletes egységet értelemszerűen az egyes szám képviseli. A duális világban, a tökéletlen, úgynevezett jelenségek világában a kettős szám dominál, ami a háromban oldható fel: ezért alkalmazza Hesse ebben a művében több szinten is a hármas tagolást. A négy a teremtet világ tökéletességére utal, és a kozmikus rendet szimbolizálja. Míg a három az isteni tökéletesség száma, és az időre, addig a négy a térre és a világ teljességére utal. E két szám szorzata az univerzális és tökéletességet kifejező tizenkettő: a szöveg tizenkét fejezete.

A kezdetet az első részben *A bráhman fia* fejezet képviseli, melyben az ifjú Sziddhártha hátat fordít a szülői háznak, mert a legmagasabb kaszthoz tartozó nemes ifút nem elégítik ki a vallási előírásoknak megfelelő, formális gyakorlatok. Itt az atyai szellem uralkodik, amellyel dacolva Sziddhártha a szamanák szektájához csatlakozik, ahol is énjétől kíván megszabadulni, de három év után rájön, hogy az aszkézisben eltöltött időszakban is csak átmenetileg, rövid időre válhatott meg énjétől, nem tudott megszabadulni az élet körforgásától, és minduntalan visszatért énjéhez. Találkozása Gótamával, a Megvilágosodottal, a Buddhával, azt a tapasztalatot erősíti meg benne, hogy a bölcsesség nem tanítható. Buddhában – későbbi önmagában, hisz Buddha azonos Sziddhárthával, és csak az idősíkok kezelésének köszönhetően találkozhat későbbi, „megvilágosodott” lényével – nem a tanítót tiszteli, hanem az önmaga útját végigjárt, szent embert. Ezután kerül sor a második ébredésre, amikor is Sziddhártha úgy dönt, hogy kiéli eddig elfojtott énjét, és átadja magát az érzéki világnak: a szerelemnek és a gyermekemberek jövedelmező, kereskedő életének. Az érzéki élet kezdetét, tehát Sziddhártha fejlődésének második stádiumának kezdetét, a *Kamalá* fejezet jelenti, amelyben Sziddhártha énjét keresve a gyakorlati élet útjára lép: Kamalá, a szépséges és gazdag kurtizán beavatja a szerelem művészetébe, Kamaszvami mellett pedig elsajátítja a kereskedés fortélyait. Lassan azonban az eleinte játékként és szórakozásként megélt világi élet a gyermekemberek között teljesen rabul ejti Sziddhárthát; végül megcsömörlik ettől az élettől is, és a folyóparton újjászülve megkezdí életútjának harmadik állomását: a révész mellett, a folyóparton lassan bölccsé és megvilágosodottá válik – olyanná, mint Buddha volt, amikor fiatalkorában találkozott vele, vagy, mint lélekvezetője, Vászudéva, a révész.

A két életteret, az ész, az aszkézis, illetve az érzékiség világát a folyó választja el és köti össze. Vászudéva – Visnu isten nyolcadik, utolsó előtti inkarnációja – nevében is hordozza a különböző élettereket vagy én-formákat összekötő szerepét, mert azt jelenti, hogy „egyesítő”. Ő viszi át a folyón az ifjú szamanát, amikor a városba megy, és őhozzá is tér vissza Sziddhártha, miután eltelt a világi élettel.

Sziddhártha a víztől tanulja meg, hogy az idő nem létezik: a folyó egyidejűleg van a kezdetnél, a forrásnál és a torkolatnál. A víz nem ismeri a múltat és a jövőt, csak az örökös jelent: időtlen, tehát örökkévaló. És a víz példázza az élet örökös körforgást is: hisz a folyó vize páráként a magasba száll, majd esőként aláhull, forrássá, patakká és újra folyóvá, majd párává stb. változik. A víz jelképezi a lehetséges megvalósulását is: a megvalósulás pillanatában minden változás lehetősége benne foglaltatik, ezért a kő potenciálisan egyszerre bármi lehet: növény, állat, ember. Az örökös mozgást összetartó örökös állandóság az élet titka,

melyet Sziddhártha öregkorára megtapasztal. Bölcsessége mindent átfogó szeretet is, mert lényegét tekintve minden azonos vele. Ez a szeretet azonban nem atyai szeretet, nem Kamalá szerelme, nem Sziddhártha fia iránt érzett óvó szeretete. Éppen hogy ezektől a „szereteteiktől” kell megszabadulnia ahhoz, hogy megismerhesse ezt a vágy, szenvedély és érdek nélküli szeretetet, amelyről Hesse *A lélekről* (1917) című esszéjében így ír:

Homályos és torz az akarat pillantása. Csak amikor nem kívánunk semmit, csak amikor tekintetünk tiszta szemlélődésbe kezd, akkor tárul fel előttünk a dolgok lelke, a szépség. Ha szemügyre veszek egy erdőt, amelyet meg akarok vásárolni, haszonbérbe akarok venni, ki akarok termelni, amelyben vadászni akarok, vagy amelyet jelzőloggal akarok megterhelni, akkor nem az erdőt látom, hanem csak az akaratomhoz, terveimhez, gondjaimhoz és pénztárcámhoz mérem [...]. Ha azonban nem akarok tőle semmit, ha „önfeledten” bepillantok zöld mélységébe, erdővé, természeté és növényzetté válik, és megnyílik szépsége [...]. Abban a pillanatban, amikor az akarat elszunnyad, és teret nyer a szemlélődés, a tiszta látás és odaadás, minden megváltozik. Az ember innentől nem hasznos vagy veszélyes, érdeklődő vagy unalmas, jóságos vagy nyers, erős vagy gyöngye. Természeté válik, széppé és érdekessé, mint minden dolog, amelyre a tiszta szemlélődés irányul. Mert a szemlélődés nem kutatás vagy kritika, semmi más, csak szeretet. Lelkünk legmagasabb és legkíváncsabb állapota: a vágyakozástól megszabadult szeretet.

Ezzel a szeretettel szemléli hát a megvilágosodott Sziddhártha a világot, amikor a harmadik rész és az egész szöveg végén Góvinda, Sziddhártha árnyéka és barátja harmadszor visszatér hozzá, hogy amint homlokon csókolja a megvilágosodottat, maga is megtapasztalja a mindent átfogó, nagy egység motívumát, amelyben a mulandó, örökösen áramló levést az örök lét fogja át és tartja össze a víznek mint egységszimbólumnak bölcsen mosolygó maszkjában:

És mindezek a formák és arcok megnyugodtak, egymásba folytak, létrehozták egymást, tovaáramlottak és egymásba ömlöttek, s fölöttük egyfolytában volt valami vékony hártya, ami nem látszott lényegszerűnek és mégis létezett, mintha vékony üveg vagy jégréteg lett volna, mint valami átlátszó bőrréteg, vízből alakult héj vagy forma vagy maszk, ez a maszk pedig mosolygott, ez a maszk Sziddhártha mosolygó arca volt, amelyet ő, Góvinda, csak az imént érintett ajkával.

NARZISS, AVAGY AZ ANYÁHOZ VEZETŐ ÚT

Két hónappal *A pusztai farkas* befejezése után, 1927 áprilisában, Hesse hozzákezd a következő nagy mű, a *Narziss és Goldmund* című óriáselbeszélés koncepciójának kialakításához. A végleges cím mellett eleinte szerepel két változat, mely sokat elárul a mű mondanivalójáról: *Narziss, avagy az Anyához vezető út* és *A bűn dicsérete*. Az első alcímváltozat arra utal, hogy a hessei hősök az életmű első felében, éppen a *Narziss és Goldmundig* a szétdarabolt és széttöredezett „jelenségek világán” túl a hőn áhított Egységet az Anyához, tehát a női princípiumhoz való visszatérésben vélik megtalálni, miként például Emil Sinclair, a *Demian* (1919) főhőse is barátjának és lélekvezetőjének, Demiannak az anyjában, Eva asszony alakjában találja meg az érzéki nőiségnek és az érzékiségen túli anyainak a képét, minden lét ősforrásának kezdetét és végét, az örök érvényű harmóniát, az „Örök-Asszonyit”, míg a későbbi írásokban, *A napkeleti utazás* (1932) című elbeszéléstől kezdve a *logosz*, a szellem, az apai princípium válik uralkodóvá. A második alcímváltozat pedig főleg arra az erotikus mozzanatra utal, mely az érzékiség tapasztalatát végül a művészi alkotás lelki-szellemi érzékiségévé szublimálja, és segíti hozzá az immár önmagára talált, érett művészt, Goldmundot műveinek, János evangélista szobrának és a kolostor refektóriumai olvasópulpitusának megalkotásához.

Az elbeszélés ezúttal nem a 20. században játszódik, mint *A pusztai farkas*ban, hanem valamikor a legendás – vagyis történeti szempontból nem hiteles – középkorban: a későgótika, a védfalakkal körülvett városok és katedrálisok világában, a reformáció előtti időkben. Ezzel az időválasztással a szerző „a kereszténység kétezer, illetve a németység ezer évével” kívánt megbirkózni.

Természetesen nem hagyható figyelmen kívül a keletkezés történeti, politikai háttere sem, nevezetesen az, hogy a koncepció és a megírás kétéves időszaka egybeesik a német múlt nemzetiszocialista színezetű átformálásával és a Hitler hatalomra jutását megelőző közvetlen időszakkal. Hesse maga írja egyik levelében, hogy középkori elbeszéléssel épphogy a nemzetiszocialista történelemhamisítás ellenprogramját kívánja nyújtani, még ha nem történeti monográfiában, hanem fikatív szépirodalmi műben vállalkozik is erre:

Most ugyanazok jönnek, akik *A pusztai farkas* kapcsán szerzőjének költőhöz méltatlan aktualitást vetettek a szemére, a Goldmund ürügyén pedig „múltba való menekülést” emlegetnek. Ebben a könyvben azonban azt a Németországot és azt a német jelleget ábrázoltam, és az iránt fejeztem ki szeretetemet, melyet gyermekkorom óta őrzök magamban – pontosan azért, mert mindazt, amit ma sajátosan „németnek” neveznek, kimondhatatlanul gyűlölöm.

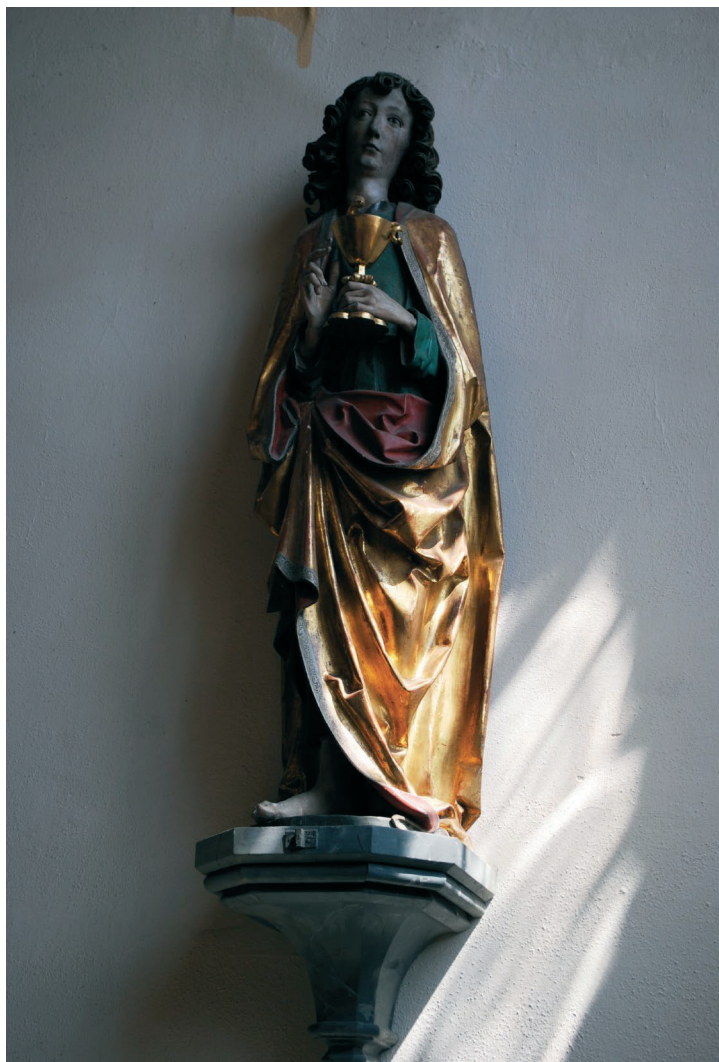
A történet egyik fő helyszíne – a műben szereplő Mariabronn – előképeinek tekinthető 12. századi cisztercita kolostor Maulbronnbán, mely a reformáció megerősödése idején, 1534-ben protestáns fennhatóság alá került, kitűnő iskolaként működött, és néhány hónapos internátusi képzés után innen szökött meg a tizennégy éves Hesse. Hesse több írásában is megörökíti a kolostort (*Kerék alatt*, 1906; *Egy maulbronni szeminarista*, 1954; sőt bizonyos mértékben még *Az üveggyöngyjáték*, 1943 pedagógiai provinciájának kialakításánál is szerepet játszott az egykori kolostori iskola).

Egy másik fontos helyszín Würzburg, a Majna-menti, frank püspöki székhely, amely a 14. századtól a II. világháborúig halászatáról, borászatáról és szobrászati iskolájáról volt híres. A 16. században itt élt és alkotott az Európa-szerte ismertté vált Tilman Riemenschneider, a faszobrászat megújítója is. Valószínűleg ő is mintaképül szolgált Niklaus mester és Goldmund alakjának megformálásához, s különösen János tanítvány szobrához.

A megírás körülményei: a történeti kor és a helyszín, továbbá a műben szereplő idő, a helyszínek és az alakok „valódi” előképei mindenképpen érdekes adalékot jelenthetnek az olvasó számára, ám sosem szabad közvetlen kapcsolatot keresni közöttük és a mű világa között, hisz a *Narziss és Goldmund* esetében is, mint minden irodalmi műalkotás esetében, fiktív világgal állunk szemben, mely önálló, belső törvényszerűségek alapján működik és kel életre, és elsősorban az életmű más darabjaival mutat rokonságot.

Hesse alapvetően ebben az írásában is azokkal a gondolatokkal és eszmékkel küzd, melyek korábbi és későbbi alkotásaira is jellemzők. Az elbeszélés egyik – és legfontosabb – alapgondolatát, az igazi művészet lényegét ő maga fogalmazza meg egyik levelében, melyet 1928. december 27-én írt Bruno fiának:

Az ember a régi, szemléletes és szép elképzelés szerint testből, lélekből és szellemből áll. Ezen alkotóelemek közül kettőt többnyire összekötnek egymással, a harmadikat pedig elhanyagolják. Így tagadta és hanyagolta el a testet a kereszténység a szellem és a lélek összefonódása révén. Ezzel szemben korunk eltúlozza a test és az értelem kultúráját – mindkettőt a lélek kárára. A művészet azonban éppen hogy a lélek birodalma, lélekkel áthatott, kifinomult érzékiség, és messze az érzékin túlra törekszik.



*Tilman Riemenschneider: János evangélista
(Szent Vítus plébániatemplom, Iphofen)*

Goldmund egész életén át ezt a művészi ideált keresi. Ehhez azonban önmagára kell találnia; érzéki tapasztalatokon alapuló önismeret, a természet adományozta tehetség kibontakoztatása és kamatoztatása lehet csak legfőbb célja. Az önkeresés és önismeret útján sokáig segíti az ellentétes jellemű Narziss, az aszkéta paptanár, a szellem embere. A főhős fejlődése, útja önmagához és a művészi

beteljesüléshez egy ellentétes, taszító-vonzó póluspár dinamikus erőterében zajlik, melyről Hesse a következőképpen nyilatkozik egy előszó-tervezetben:

Ha két embertípus, két ősi princípium, két örökösen ellentétes világ találkozik egymással megtestesült alakban, akkor sorsuk elkerülhetetlen. Vonzzák, elbűvölik, meghódítják, megismerik, a végsőig fokozzák vagy megsemmisítik egymást. Ez történik mindig, ha férfi és női princípium, lelkiismeret és ártatlanság, szellem és természet tiszta formában találkozik és néz szembe egymással. Ez történik Narziss-szal és Goldmunddal is: történetük ettől különös és jelentékeny.

Ez a sajátos ellentétpár, ez a bipoláris viszony a mozgatórugója a kör alakú, pontosabban spirális fejlődéstörténetnek. A két főalak – Narziss és Goldmund – már pusztán nevében és külső megjelenésében is hordozza a „férfi és női princípium”, vagyis az apai és anyai, szellemi-aszkétikus és természeti-érzéki örök vonzó-taszító ellentétét. A görög, tehát a meleg, derűs, világos délszaki világot idéző név egyértelműen utal a mitológiai Narkisszoszra, aki Echo nimfa szerelmét visszautasítván arra ítéltetett, hogy önmaga tükörképét szeresse, és belepusztuljon kielégíthetetlen vágyába. Narziss sötét hajú és sötét szemű, ami Hesse szín-szimbolikájában az anyai, természeti princípiumhoz való tartozást jelenti, holott Narziss mint pap, tanár, gondolkodó és aszkéta, aki a kolostort soha nem hagyja el, a szellemi-atyai szféra képviselője. A szőke, kék szemű Goldmund neve Aranyszájú Szent Jánosra utal, bár az elbeszélésben ő képviseli az érzékiséget, a természeti szférát. A két barát tehát magában hordozza ellentétének elemeit is; vonzzák egymást, mert a másikon önmagukból is felfedeznek valamit: „Mi ketten, kedves barátom, nap és hold, tenger és szárazföld vagyunk. Célunk nem az egybeolvadás, hanem egymás megismerése, hogy egyik a másikon felismerje és megbecsülje azt, aki valójában: a másik ellenpárja és kiegészítője” – fogalmazza meg Narziss kettejük viszonyát.

A szellem örök és állandó. Ezt fejezi ki a kolostor építménye, légköre és legfőbb képviselője, Narziss is. A természet viszont örökösen változó. Goldmund ezért hagyja el a kolostort, ahová apja az anyátlanul nevelkedő gyermeket beadja, mintegy vezekelve a csavargó, cigányvérű nő miatt. Az anya elfojtott képét Narziss ébreszti fel a gyermek Goldmundban, és ezzel elindítja azt a lélekelező folyamatot az ifjú művészen, amely révén a klastromba kényszerített, művészhajlamú ifjú lassacskán önmagára, illetve önmagában az ősaanya képére talál. Goldmund vagabundútjai egyre nagyobb ívű köröket írnak le. Az első kitörést a „faluba ruccanás” jelenti. Ezután következik a nagy elszakadás és a szerelmek végtelen sora, a nemi vágyak kiélése, az élet habzsolása, a lelki szerelem megtagasztalása Lydia mellett, a születés és a halál, a kín és a kék rokon vonásainak

felismerése, a gyilkosság, a pestis sújtotta világ megélése és az utolsó nagy kihívás, a gögös nemesasszony, Agnes meghódítása, mely kis híján Goldmund vesztét okozza. Narziss azonban megmenti a bitótól, visszahívja a kolostorba, és lehetőséget biztosít számára az alkotáshoz. Goldmund vándoréletében kitanulja a faszobrászat technikai ismereteit is, és Niklaus mester műhelyében, a mester Madonna-szobrának ihletettsége hatására megalkotja legnagyobb munkáját, János evangélista szobrát, melyet barátjáról, Narzissról mintáz meg. És közben munkálkodik, érlelődik benne az Anya képe, melyet azonban még a kolostor békés biztonságában sem tud megfaragni – még mindig hiányzik hozzá a tapasztalat, ám ennek megszerzésében immár gátolja fizikai állapota: megöregedett, és hiába tör ki újra a kolostorból, hiába vág bele új kalandokba, a világ érzéki megtapasztalása, az asszonyok meghódítása már nem olyan könnyű, mint korábban.

Goldmund kalandos életútja során lélekben vissza-visszatér barátjához, hogy merítsen az örök szellemi forrásból, hogy a szellem megtermékenyítse a természetet, mert a másik nélkül egyik szféra sem létezhet, legalábbis csupán meddően és nem gyümölcsözően.

De Goldmundnak mégis sikerül bevégeznie művét, sikerül szobraiban megragadni és megformálni a természet örökös körforgásában és változásában is az állandó, örök eszményt: „A művészet az apai és anyai világ egyesülése, a szellem és a véré, foganhat a teljes érzéki szférában, és vezethet a teljes absztrakthoz, vagy eredhet tiszta eszmevilágból, s végződhet a legvéresebb húsban.” Goldmund az első utat járja be, melynek létjogosultságát Narziss sem kérdőjelezheti meg. Nyugodt lelkiismerettel térhet hát vissza a kolostorba, hogy barátja karjaiban búcsút mondjon földi életének, és folytassa útját az örök körforgásban. Szellem és természet e sajátos kapcsolatában a természet elmúlik, a szellem megmarad. Ezt fejezi ki az is, hogy a címben a szellemi szférát képviselő Narziss áll elől, Goldmund pedig a második helyen – és ezért halhat meg Goldmund, míg Narziss életben marad.

Hesse az elbeszélést a svájci Montagnolában, Badenben, Zürichben és St. Moritzban írja 1927 áprilisától 1929. január végéig. Március közepéig elkészül a gépirattal is. A szerkesztett szöveg, az S. Fischer Verlag gyakorlatának megfelelően, először a *Neue Rundschau* irodalmi folyóirat hasábjain jelenik meg 1929 októbere és 1930 áprilisa között, hét folytatásban, a később törölt *Egy barátság története* alcímmel. Az első kiadás negyvenezer példányban jelenhetett meg. Ezután a könyvet Németországban 1941-ig betiltották, mert Hesse nem volt hajlandó törölni belőle a zsidópogrom-jelenetet. A szerző életében, tehát 1962-ig, háromszázezer példányban jelent meg németül, a mai napig pedig több mint kétmillió példányban kelt el.

A kortárs kritika túlnyomórészt pozitívan fogadta Hesse új elbeszélését. A mintegy húsz kritika közül csupán egy támadta. Hesse értetlenkedett is a kortárs recepció miatt, ami a *Goldmundot* *A pusztai farkassal* szemben csak dicsérte, mert szerinte az is legalább ugyanolyan jól megírt mű, mint a *Goldmund*, sőt témáját tekintve a megvalósítás még nehezebb is volt, mint a középkori elbeszélés esetében. Egyik levelében kissé sértődötten jegyzi meg: „Egyetlenegy ilyen olvasó sem mondaná egy anyának gyermeke jelenlétében, hogy gratulál Annához, igaz, Emil és Mária torzszülöttek.”

A *Narziss és Goldmund* megjelenése óta számos nyelvre fordították le. Magyarul először 1963-ban jelent meg Gáli József gyönyörű tolmácsolásában, Németh G. Béla Hesse egész életpályáját és életművét bemutató utószavával az Európa Kiadó gondozásában. A II. világháború után ez volt az első prózai Hesse-mű, ami megjelenhetett magyarul. A második kiadás 1977-ben, az író születésének századik évfordulója alkalmával jelent meg. Azóta több kiadást ért meg, és több tízezer példányban kelt el, ami a magyarországi könyvpiacra ugyancsak komoly sikernek számít.

EGY KÖLTŐ MAGÁNVALLOMÁSAI. RILKE LEVELEI MAGYARUL



*Én ezek közé tartozom, a régimódiak közé,
akik a levélformát még az érintkezés eszkö-
zének tartják, a legszebbek és leggyümölcsö-
zőbbek egyikének.*

Rilke

A Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó óriási feladatra vállalkozott, amikor 2014-ben kiadta Rainer Maria Rilke levelezésének hatalmas válogatását magyar nyelven. A négy vaskos kötet mintegy 2450 oldalnyi, több mint két-száz címzettnek írt levelet és százoldalnyi apparátust tartalmaz – és ez persze csupán Rilke teljes, mindmáig részben még feldolgozatlan levelezésének töredéke. A válogatás 1894-től, a tizenkilenc éves Rilke leveleitől a költő 51. életében bekövetkezett haláláig, 1926-ig, tehát több mint három évtized perspektívájában enged betekintést Rilke magánéletébe, művészetébe, művészeti felfogásába, alkotói válságaiba és a kor történelmi változásaiba. A levelezés egy olyan korszakot ölel át, amely nemcsak a költő életében hozott örökös és gyökeres változásokat, hanem a világtörténelemben is. Rilke az Osztrák–Magyar Monarchia – prágai – születteként első alkotói korszakában a századforduló, a *fin de siècle*, a dekadencia, az ezerarcú modernség, majd a „Nyugat alkonya”, az I. világháború és azt követően a közép-európai birodalmak felbomlásának idejét éli meg Európa számos helyszínén Prágától kezdve Skandinávián, Párizson, Duinón, Spanyolországon, Németországon és Velencén át a svájci Muzot-ig. A válogatás, fordítás, szerkesztés, az olvasást segítő, tájékoztató és kiegészítő anyagok: a levelek bibliográfiai adatai, a címzettek rövid életrajza, a függelékben szereplő két esszé Rilkéről, a kiadás szerkesztői elveit tisztázó ismertető és a címzettek névjegyzékének összeállítása és természetesen a levelek kitűnő fordítása Báthori Csaba két évtizedes, gigantikus munkájának eredménye, aki a költő teljes életművének alapos ismerőjeként állította össze a köteteket.

A levelezés ebben az időben – is – divatos és szükséges érintkezési forma, különösen egy olyan ember esetében, aki egész életében keresi helyét a világban

és úton van. A korszak ismert írói közül Rilkéhez hasonlóan sokan gazdag levelezést hagytak hátra, tudván, hogy az utókor előbb-utóbb életművük kiegészítéseként megismerheti őket. Thomas Mann vagy Hermann Hesse levelezése sem kisebb terjedelmű (Hesse mintegy 35 000 levelet írt). Rilke levelei – legalábbis a válogatásban közöltek – többnyire nem merülnek ki hétköznapi közlésekben, udvariassági formulákban, hanem magánéleti, hétköznapi-egzisztenciális és még inkább ezen túlmutató, általános létkérdési és esztétikai problémákat tárgyalnak. Rudolf Kassner, osztrák író, műfordító és kultúrfilozófus, a távoli barát és levelezőtárs a kötet függelékében közölt, Rilke hatvanadik születésnapjára írt tanulmányában egy hasonlattal azt hangsúlyozza, hogy a levelek a költői mű szerves részét képezik: „a mű és a levelezés úgy tartoznak össze, mint felöltő és bélése, de utóbbi oly becses anyagból készült, hogy az ember legszívesebben kifordítva hordaná a kabátot.” Kassner ekkor, 1935-ben nem ismerheti Rilke teljes levelezését, és az esszé poentírozó stílusával élve némiképp eltúlozza a levelek jelentőségét, igaz, kétségtávolul hozzájárulhatnak Rilke művészetének alaposabb megértéséhez.

A válogatás csak Rilke-leveleket közöl, válaszokat vagy előzményeket nem, de ez többnyire nem zavarja az összefüggések megértését. A szerkesztési elveket taglaló utószóban Báthori Csaba említi, hogy a válogatásban négy személy kapott hangsúlyos szerepet, akik a költő életében különösen fontosak voltak: Lou Andreas-Salomé, Marie Fürstin von Thurn und Taxis, akinek duinói kastélyában eltöltött hónapok alatt kezdi el írni Rilke az elégiákat, melyeket majd csak tíz évvel később, 1922-ben fejez be Muzot-ban, Nanny Wunderly-Volkart, Rilke svájci mecénása, levelezőpartnere, szellemi-lelki támasza a költő haláláig, és Anton Kippenberg, a költő kiadója, támogatója, az Insel Verlag alapítója. E négy, kétségtávolul meghatározó személy mellett mindenképp megemlítenendő Sidonie Nádherny von Borutin bárónő, „Phia” (Sophie) Rilke, a költő édesanyja, Clara Westhoff-Rilke, szobrász- és festőnő, Rilke felesége, Ruth, Rilke lánya, Magda von Hattingberg, berlini zongoraművésznő, akihez 1914-ben viszonylag rövid, ám intenzív érzelmi kapcsolat fűzi Rilkét, és végül Rudolf Kassner, a tisztelt barát, akihez csak két levelet közöl a válogatás, akit azonban Rilke számos levelében említ, érdeklődik utána, követi életútját és munkásságát.

A levelezőpartnerek elsősorban arisztokrata hölgyek: bárónők és bárónék, grófnők és grófnék, illetve gazdag nagypolgárok, bankárok, akik ugyancsak támogatják a költőt, mint például Karl von der Heydt író és bankár. Rilke és von der Heydt kapcsolatának érdekessége, hogy a bankár igyekszik a „polgári” élet felé terelgetni a művészt, aki egy alkalommal egész éves apanázst kér tőle. Von der Heydt a kívánt összegnél szerényebb mértékben támogatja ugyan, egyúttal azonban meg is feddi a hontalanul hányódó költőt. Rilke erre kissé sértetten így

felel: „Én a Malte [...] óta még ma is ott tartózkodom, ahová évszakok el nem érnek, a tiszta világűrben.” Rilke különös vonzódását a közép-európai arisztokráciához – elsősorban nőkhez (!) – motiválja származása: leveleiben gyakran hivatkozik nemesi őseire, elitista életszemlélete és nem utolsósorban az arisztokrácia ekkor még viszonylag jól működő mecénási hajlama, mert Rilke, bár örökösen ostorozza magát életidegensége és életképtelensége miatt – „én sem szeretném elszakítani egymástól a művészetet és az életet; tudom, hogy ezeknek valamikor és valahol azonos értelme van. De én az élet balekja vagyok” – valójában igazi életművész, hisz haláláig sikerül eltartatnia magát, biztosítania megélhetését, még ha sokszor viszonylag szűkös körülmények között kell is élnie. E hajlamát és kötődését igazolja Stefan Zweig 1917. decemberi naplóbejegyzése is. Egy bizonyos Frau Albert „Sokat mesél Rilkéről. Keménységéről és kifelé fordított apró hiúságairól. Arisztokrata-mániájáról. Gyengeségeiről.” Rilke életidegensége és életképtelensége ellenére életművész, ám nem bohém, dilettáns, hanem igazi, nagy költő, aki megfeszítetten keresi helyét, szenvedve küzd az „igazi munkáért”, és sosem adja el magát – ezért is kiszolgáltatott mecénásainak: „Aki – a művészetben – valaha is megelégedett azzal, hogy pillanatnyilag legmagasabb tudásszintje alatt cselekedjen, az soha többé nem fogja a legnagyobbat teljesíteni.” „Én soha nem akartam bűvészkedni.” „Művészetemben tiszta vagyok, hiszen pihentem meddőkorszakokban, és nem csikartam ki erőszakkal soha egyetlen tollvonást.”

Rilke szinte egész életén át keresi azt a helyet, ahol önmagára találhatna, az ideális helyet, a belső és külső körülményeket az „igazi munkához”, az alkotáshoz. Csak kevesen ismerik ezt az intenzív, mindenről való lemondást követelő, teljes értékű munkát, mint például Rodin vagy Cézanne, aki anyja temetésére sem megy el, mert megzavarná alkotói tevékenységében. A legtöbben hamis munka foglyai, amely elől annak fonákjába, a szórakozásba menekülnek, míg az igazi munka igazi pihenést nyújt. Rilke saját „munkáját” a gyümölcs magjához hasonlítja, amely sötétben, belülről kifelé dolgozik, és édes ízzé változtatja a körülötte lévő keserűséget. Ehhez a munkához keresi hát a „helyet” Skandináviától Itálián át – itt különösen fontos Velence, ahol többször is tölt rövidebb-hosszabb időt – Spanyolországig, ahol Toledo nyugözi le, sőt Egyiptomig, Tuniszig, és Franciaországtól Oroszországig, amit szellemi és lelki hazájának tekint, de ha vonattal jutna el oda, az inkább elszakítás volna, mintsem közeledés, írja Lou Andreas-Salomének 1903 augusztusában, pedig a két oroszországi út meghatározó élmény: „Oroszország tett azzá, ami vagyok, bensőleg onnan származom, egész benső eredetem ott van!” A felületes és felszínes Amerikával szemben Oroszország a mélység: „az az érzés, hogy van hazám, először 1899-ben Moszkvában lepett meg: az orosz lélekben egy csapásra fel kellett ismernem a hamisítatlan rokon

vonásokat, s meg kellett tapasztalnom, micsoda kétes és zűrzavaros világban töltöttem el addigi életemet.”

A külső életút állomásainak leírásai lenyűgözőek (egyes helyeken több levélben is ismétlődnek). Rilke eleinte idegenkedik Párizstól, de később az „igazi városnak” tartja. Németország és Ausztria – az Osztrák–Magyar Monarchia – (nagy)városait többnyire gyűlöli, főleg Münchent, mert a világháború utolsó éveit ott tölti, de nem szereti Bécset sem, kiváltképp azért, mert ide hívják be polgári szolgálatra a *Kriegsarchiv*-ba, ahol naponta ugyan csak hat órát kell töltenie többnyire munka nélkül, ám épp ezért képtelen saját alkotói munkájára összpontosítani. De nem szereti Prágát, Budapestet, ahol a millennium évében, 1896-ban jár, hogy meglátogassa rokonait: „ez a pesti pár nap egyenesen száműzetésnek tűnik”, írja Rudolf Christoph Jenynek. A külső hely állandó, nyughatatlan keresése a magánéleti és történelmi események-krízisek mellett különösen az 1910-es évek eleje és az 1922-es év között intenzív, mert ebben a több mint tíz évben Rilke komoly alkotói válságban szenved, szinte semmit nem ír, és megkezdett munkáit sem tudja befejezni. Így érlelődnek a *Duinói elégiák* is majd egy évtizedig. Muzot-ban aztán megnyugszik, megtalálja az alkotáshoz szükséges helyet, és élete utolsó négy esztendejében újra feltámad alkotói ereje. Muzot-t leszámítva Rilke egyetlen hellyel sem elégedett igazán, még ha eleinte lelkesedik is érte, hamar kiábrándul és panaszkodik, még azoknak is, akik rövidebb-hosszabb időre rendelkezésére bocsátják lakásaikat, házaikat, kastélyaikat.

A szüntelenül keresett ideális hely mellett Rilkének szüksége van a – szerzetesi – magányra, vagyis a külső és a belső függetlenségre mindentől és mindenkitől:

Ó, munkanapokra éhezem [...], hogy műhelyként és cellaként és mentsvárként oltalmazzon szívem legtitkosabb kis kamrája, hogy alapítson kolostort bennem a remeteség, munkám és áhítatom érdekében [...] Hogy föltámadjak [...]. Valamiképpen nekem is dolgokat kell teremtenem; nem plasztikai, hanem írásos dolgokat – *valóságokat*, melyek a kézművességi tudás eredményei [...] nekem is meg kell találnom művészetemnek legkisebb alapelemét, a sejtet, az egyetemesen érvényes, megragadható, nem anyagszerű kifejezési eszközt.

Rilke gyakran ostromozza magát, amiért rossz férj, rossz apa, rossz szerető, rossz barát. Őt csak távolról lehet és szabad szeretni (no meg támogatni) anélkül, hogy ő bármilyen kötöttséget vállalna – a levelezés ennek a szeretetnek és szerelemnek kitűnő formája lehet. Bizonyos levelek sokszor ezért vallomások és nagyon őszinték, sőt néha nemcsak érzelmi, de erotikus töltésűek is. Magányos életéről legtömörebben talán egy kései levelében számol be már betegen Marina Cvetajeva

oroszköltőnek 1926. május 17-én. Saját lánya kapcsán – Rilkének ekkor már unokája is van (!) – írja: „aztán meg már fel is bomlott a – kissé akaratom ellenére létrejött – család, háztartás és megalapított együttlét; a házasság is, bár soha nem szűnt meg törvény szerint, csak természetes egyedüllettemnek adott vissza (alig két esztendő után); majd megkezdődött Párizs: ez 1902-ben volt.”

Rilke tudatosan távol tartja magát a politikától, a közélettől és egyáltalán a hétköznapi élettől. Nem olvas újságot – akárcsak Goethe, aki attól tartott, hogy a világesemények aktuális hírei kizökkentenék és eltántorítanák munkájától –, ennek ellenére igen jól látja és találóan jellemzi az elidegenedett tömegkor jellegzetességét, a valóság és álság között feszülő ellentétet leveleiben is. Magda von Hattingbergnek 1914. február 13-án kelt levelében Andersen *A császár új ruhája* című meséjének modern változatával szemlélteti korát: „[...] lenn az utcán létrára mászik egy férfi, és – ország-világ szeme láttára – márványra mázolja [...] egy bolt faburkolatát [...] én is körülbelül ebben a korban vontam tűnődéseim körébe azt: mi a különbség az igazi és a festett márvány között [...] – És ekkor egy kislány a festett márvány láttán csúfondárosan felkiált: „Ah, que c’est beau!” A paradox módon eldologiatlanodott világban, melyben a dolgok – a dolog (*Ding*) és vele összefüggésben a tér (*Raum*) Rilke költészetének sarkalatos fogalmai – „szellemivé”, megfoghatatlanná váltak: a pénz mint általános fizetőeszköz is anyagtalanává (fedezet nélkülivé) vált, túlnőtt a megragadható birtoktárgyakon, szinte teljesen független a birtokló személytől. A középkor aranya „láthatatlan anyaggá” változik. Ezért a modern szerzetesi szegénységnek is új Szent Ferencre van szüksége. A levelek itt – is – hozzájárulhatnak Rilke költészetének megértéséhez, mivel a *Kunst-Ding* – Báthori fordítja például „művészi tárgynak” –, vagyis a „művészi dolog” a konkrét, kézzelfogható anyagi valóság, amelyben és amelyen keresztül megragadható a dolgokon túlmutató örök és állandó. Kassner azt állítja Rilkeről, hogy Nietzschevel ellentétben, aki a fül embere, Rilke a szem embere, és nem idealista, mármint hogy nem az ideákból indul ki, hanem a valós dolgokból, és azokban, azok saját terében (*Raum*) akarja elérni az örökkévalót és állandót. A tiszta, szent tér a lélek és az átváltozás tere – az átváltozás (*Verwandlung*) Rilke költészetének másik meghatározó eleme –, a test és a lélek a világtérben kapcsolódik össze. Rilke képei nem esztétizáló képek, nála a képek térvilággá, a tér pedig lélekké lényegül át.

Rilke a politikával szemben tanúsított közönyével ellentétben az I. világháború után némi politikai affinitásról tesz tanúságot. 1918 őszén beszámol a változásokról is, a munkás- és katonatanácsok működéséről, a Bajor Köztársaság megalakulásáról, sőt közbenjár egy pedagógiai lap megszervezésében is, mert szerinte az ifúság újraformálása lehet a forradalom egyik legfontosabb feladata. A forradalom pezsdítő eszméje eleinte lelkesíti, ám hamar kiábrándul a

forradalom valóságából, mert a hatalmat egy kisebbség ragadja magához, és a szellemnek nincs beleszólása az eszmények alakításába: a politikát „politikai dilettanties”-ek „csinálják”. A forradalomról alkotott naiv és idealista elképzeléséről így ír Dorothea von Lebedur bárónőnek 1918. december 19-én: „Egyébként én forradalmon azt értem, hogy az ember képes megszüntetni a visszaéléseket egy mély értelmű hagyomány megőrzése érdekében.” Rilke konzervatív forradalmi felfogása szerint az alsóbb osztályok társadalmi utópiája (a proletáriátus diktatúrája, melyben egyenlő minden ember) a világvéget jelenti, és csak ez után kerülhetünk újra Isten látókörébe: „Az az új kezdet, amely egy ilyen kiegyenlítődéssel venné kezdetét, maga volna a világvég. De talán épp azáltal kerülünk ismét Isten látókörébe, hogy egy ilyen nagyon is emberi módon kiókumlált »kezdet« semmi más, mint a vég, amelyet Neki kell kézbe vennie.”

A francia, hugenotta családból származó, Oroszországban született és felcseredett Lou Andreas-Salomével Rilke 1897-ben ismerkedett meg. Lou elkísérte a költőt mindkét oroszországi útjára. Lou ekkor már ismert személyiség a német, közép-európai kulturális körökben, túl van a Nietzschehez fűződő viszonyon, és Rilke mellett hamarosan Sigmund Freuddal is szorosabb szakmai kapcsolatba kerül. A Louhoz címzett, sokszor igen hosszú és kimerítő levelek valomások, sőt gyónások, ahogyan Rilke is megerősíti ezt egyik levelében. Lou a távoli szerető, anya, szellemi társ profetikus szerepét tölti be Rilke életében, akire a költő szinte mindig hallgat. Korai párizsi időszakaiból neki tudósít a leggyakrabban és a legrészletesebben a bálványozott „Mesterről”, Rodinről, akiről nemcsak monografikus esszét ír, de mintegy fél évig a szobrász magántitkára is, mindaddig, amíg Rodin 1906 májusában elbocsátja (vö. Rilke 1906. V. 12-i, sértett hangvétellű levelét). Rilke Rodinben látja a mesteremberből lett, megtestesült, igazi művészt, amilyen ő is szeretne lenni – vagy inkább Rodinbe vetíti önnön művészlétét, idealizált képét: „Ő, micsoda nagy magányos ez az aggastyán. [...] Csupa mélység, [...] s egészen nyitott, ha dolgokkal foglalkozik, vagy ha állatok és emberek csöndben, mintegy dolgok formájában megérintik.” „Mivel megadatott neki, hogy minden jelenségben dolgokat lásson, kezében van az a lehetőség, hogy dolgokat építeni is képes.”

S az ő feladata, [...] hogy a dolgot még bensőségesebben, még szilárdabban, ezerszer pontosabban hozzáigazítsa egy tágasabb térhez. [...] A dolgoknak helye van, a műalkotásban megtestesült dolgoknak azonban [*Kunst-Ding*] mozdíthatatlan talapzata; megfosztva minden véletlentől, megtisztítva a homálytól, kihántva az időből és beleoltva a térbe: a műalkotás maradandóvá vált, képes az örökkévalóságra, [...] a művészet a legalázatosabb szolgálat és a törvényszerűségek leghitelesebb foglalatja, [...] Rodin [...] látta, [...] hogy a szépség [...] veszélybe került a kor viszonyaiban, hogy a szépség

csupán egy pillanat, ifúság, mely minden életkorban keletkezik és elmúlik, de nem maradandó. [...] Azt akarta, hogy a szépség valóságosan létezzen, s feladatát abban látta, hogy dolgokat illesszen (mert a dolgok maradandók) a térnek kevésbé fenyegetett, nyugodtabb és örökebb világába.

„Egyszerűen dolgokat csinált, rengeteg dolgot, s csak azután formált új egységet belőlük; hagyta érlelődni őket, és művészetének összefüggései azért válhattak bensőségesen törvényszerűvé, mert abban nem eszmék, hanem dolgok kapcsolódtak össze.” Ezekből a Rodinról szóló, Louhoz írt levélrészletekből Rilke megint csak a dolog mint a természet és a művészet konkrét és transzcendens térben létező tárgyait emeli ki. A konkrét tárgyban az igazi alkotó képes megragadni az örökkévalót a dolgok belső törvényszerűségei szerint. Rodin ezt a kő és a bronz matériájában tudta megformálni. Rilke egy új, tiszta – költői – nyelven igyekszik megragadni ezt az anyagszerűséget: „Talán magában a nyelvben rejlik ez a kézművességi tudás? Talán segítene belső életének és akaratának, fejlődésének és múltjának megismerése? (A nagy Grimm-szótár ezt a lehetőséget sejteti; láttam egyszer Párizsban...) [...] nekem ellenségesen szembe kell fordulnom minden örökséggel.”

A dolgok lényegi magja elzárkózik a világ kíváncsiskodó – felületes – szemétől és szemléletétől, mert „[A] látszat mögött rejlő dolgokban érvényesülnek legártatlanabb formában a törvényszerűségek: ott egyedül a dolgokkal vélnek összeszövődni, őrizkedve a világ kíváncsiságától”. A látszat mögött rejlő és a költői szem előtt feltáruló dolgok nemcsak a mindenkori jelenben, a mikro- és makrokozmoszban lelhetők fel, hanem a történelmi múlt nyomaiban is, ám ezeket nem rekonstruálni kell, hanem megtalálni bennük az örökkévalót: „a múltban rejlő belső jövőt akarjuk kiásni, amelyben oly tömördek örökkévalóság pihen”, éppúgy, mint a névtelen gótikus katedrálisokban vagy Rodin művészetében: „Rodin munkái vezettek el minket a legtávolabbi korok műtárgyaihoz a görögség előtti kor művészetéhez, melynek fő jellegzetessége egy bizonyos szobrászati kíméletlenség, dologiság, ólmos nehézkesség, kemény sziklaszerűség”, így rokonságok tárulnak föl múlt, jelen és jövő között, és „Ebbe a történelembe fog majd, Lou, talán egyszer beilleszkedni az orosz ember, aki – mint Rodin alkotóként – türelmes, arányosan fejlődő emberként a dolgoktól származik, [...] lehet, hogy az orosz ember arra született, hogy hagyja elzúgni maga mellett az emberi történelmet, hogy aztán később daloló szívvel foglaljon helyet a dolgok harmonikus rendjében.”

Rilke látni véli a célt, de az utat nem ismeri hozzá, ezt kutatja minduntalan:

a szintézis, a végső s legtávolabbi cél örökké kiindulópontnak tűnik: s nekem onnan kell visszatámaszkodnom, utat-módot találnom, csak homályosan sejtve a lezajló folyamat minőségét, csak a cél titkaiba, a lezáró, a végső összefüggésbe és apoteózisba

beavatva. [...] Az út nem ismerése, ez a csupán a végső, legtávolabbi célok környezetében érzett biztonság teszi összes léptemet olyan súlyossá.

A művészet Rilke számára visszaút a cél felől, a végtelenből. A művészet nem utánzás, hanem aktív jámborság, a zseni kapcsolata Istennel. A művészi alkotás – a már említett, ominózus *Kunst-Ding* – pedig úgy szembesül az emberekkel, mint a természet, önmagában kiteljesedve, részvétlenül, mint egy szökőkút. A *Kunst-Ding* nem jobbít, nem válthat meg, egyszerűen csak van, és ha részvétlenül, azaz érdek nélkül szemléljük, benne rejlik a mindenség – a *Kunst-Ding* olyan, mint a természet: teremtett valóság, valóságos térbe helyezve, ami túlmutat a valóságon.

A Rilke-levelekből kibontakozó, művészetről alkotott felfogáshoz kapcsolható az – ugyancsak a levelek alapján körvonalazódó – Istenről alkotott kép is. Miként a modern korban az arany, a szépség devalválódik, úgy az ember Istenhez való viszonya is gyökeresen megváltozott: kiürült, fedezet nélkülivé vált. Emlegetjük ugyan Isten nevét, de nem értjük, ezért újra kell keresnünk a gyökereknél, a forrásnál, jegyzi meg a költő *Az áhítat könyve* (*Das Stunden-Buch*, 1905) kapcsán. A kereszténységben Krisztus mint közvetítő, mint „telefon” működik: „Halló, kivel beszélek?”, és senki nem válaszol. Életünk isteni térben zajlik ugyan, de nagyon távol Istentől, voltaképp a háta mögött, ám mégis az ő „terében”. Rilke szerint az egyház, melybe minden felekezet beletartozik, még őrzi ugyan a kapcsolatot az isteni szférával, ám intézményként erre csupán periférikusan képes. Az érzékfeletti Isten és az ember között közvetítő Krisztus korlátozza mind az emberi, mind az isteni titkának megfejtését. Bach *Máté-passiója* kapcsán írja: „És Istennek épp ez az elemi túltengése annyira rokon a zene természetével, hogy én e legnagyobb protestáns megnyilatkozásában pontosan azt a programatikusan korlátozott szellemi alapállást hibáztatom, amelyből keletkezett.” Az intézményesített egyházzal szemben Rilke szerint a teozófia nyithat teret az Istennel ápoltság kapcsolat közvetlen megtapasztalásához.

A magyar Rilke-levelezés hiánypótló vállalkozás, ragyogó fordítói és szerkesztői munka, amely minden, Rilke költészete és élete iránt érdeklődő olvasó és szakember elengedhetetlen olvasmánya. A levelekhez útmutató Báthori Csaba nagy ívű, Rilke költészetének és életének fő kérdéseit tárgyaló esszéje (*A peregrinus magánya*) és a már említett Rudolf Kassner-féle tanulmány Derék Gyéza fordításában. Báthori Csaba írásában kiemeli a költő hontalanságából fakadó idegenségét, gyökértelenségét, pénztelenségét, irtózását a kötöttségektől, vágyakozását az arisztokratikus létformára, a hely és a tér szerepét a rilkei életmű egészében.

A kiadással kapcsolatban felmerül néhány apró, kiadói-szerkesztői hiányosság. A kötetek nem tüntetnek fel belső (kiadói) szerkesztőt, lektort, aki elsősorban az apparátus kezelésében segédkezhett volna. Az életrajzi jegyzetek jók, fontosak és hasznos információkat közölnek, néha azonban kissé általánosak. Hofmannsthalnál például jó lett volna a Rilke–Hofmannsthal vagy másutt a Rilke–Rodin, a Rilke–Kassner viszonyra röviden kitérni, mint ahogy az számos esetben megtörténik (Lou Andreas-Salomé stb.). Az életrajzi jegyzetek között nem szerepelnek olyan fontos személyek nevei, akikhez a válogatás közöl leveleket (Erika Mitterer, Marina Cvetajeva, Paula Modersohn-Becker), ők egyébként szerepelnek a névmutatóban. Előfordul viszont olyan személy életrajza is, akit nem tüntet fel a névmutató (Harry Graf Kessler vagy Ledebur báróné, aki „Ledebur, Dorothea Freifrau von” néven is előfordul ugyanitt). Egy Ilse Blumenthal-Weissnek 1921. december 28-án kelt levél közvetlenül egymás után két változatban is szerepel, mindkettő Báthori Csaba fordításában (a két magyar verzió között egy év telt el). Ennek létjogosultságát megmagyarázza ugyan a fordító a szerkesztési elveknél, de egy ilyen kötetben mégis redundánsnak tűnik, mert a *Levelek* elsődleges célja Rilke, nem pedig a fordítói pálya alakulásának bemutatása.

Összegzésként még egyszer hangsúlyozandó, hogy a négykötetes magyar Rilke-levelezés irodalomtörténeti és fordításirodalmi szempontból páratlan értékű vállalkozás.

A TANULMÁNYOK ELSŐ MEGJELENÉSI HELYEI

Johann Wolfgang von Goethe: Az ifjú Werther szenvedései. A menekülés dimenziói
Johann Wolfgang von Goethe: „Die Leiden des jungen Werther. Dimensionen der Flucht”, *Neohelicon, Acta Comparationis Litterarum Universarum*, Bd. XXV., 1998/2, 197–215. Magyarul in Horváth Géza: *A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból*, Budapest, Gondolat, 2007, 20–54.



Elvágódás és/vagy honvágy a német romantikában, *Filológiai Közlöny*, LXVI. évf., 2020/3, 56–64.



„A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis.” Novalis szeretet-felfogása a regények regényében, a Heinrich von Ofterdingen című regénytörökben, *Kellék*, 2013/50, 65–75.



Heinrich von Kleist világa, avagy a tudat zsákutcája, in Ablonczy Balázs – Ifj. Bertényi Iván et al. (szerk.): *Hagyomány, közösség, művelődés. Tanulmánykötet a hatvanéves Kósa László születésnapjára*, Budapest, BIP, 2002, 29–39.



E. T. A. Hoffmann: *Az ördög bájitala*. Medardus barát megkísértése, avagy egy tudathasadásos örült szexuálpatológiai kicsapongásai a szent és a profán harcának tükrében, in *Az ördög bájitala. Medardus barát, kapucinus szerzetes hátrahagyott feljegyzései. Közreadja a Fantáziadarabok Callot modorában szerzője, ford. Horváth Géza*, Budapest, Cartaphilus, 2008, 373–394.



Friedrich Nietzsche gondolkodásának főbb állomásai. Első megjelenés jelen kötetben.



Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*, avagy hogyan válik az (isten)ember (Nietzsche-Dionysos) azzá, ami, in Horváth László et al. (szerk.): *GENESIA. Tanulmányok Bollók János emlékére*, Budapest, Typotex, 2004, 503–511.

Nietzsche és a globalizáció. Nietzsche und die Globalisation. Nietzsches Zivilisationskritik im Lichte seiner Philosophie, in Dezső Csejtei (Hg.): *Gedankensplitter zu Nietzsche*, Szeged, Pro Philosophia Szegediensi, 2007, 81–91. Horváth Géza: *A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból*, Budapest, Gondolat, 2007, 81–93.



Thomas Mann: *Halál Velencében, avagy a Nyugat alkonya*. Első megjelenés németül: „Der Tod in Venedig” oder der Untergang des Abendlandes, in Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Irodalomtudomány 1–2*, Miskolc, Magyar Irodalmi és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 2000, 11–19. Magyarul Horváth Géza: *A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból*, Budapest, Gondolat, 2007, 136–150.



„A világ erotikus koncepciója.” Gondolatok Thomas Mann Schopenhauer-képéhez, kitekintéssel Wagnerre és Mann Trisztán című novellájára, in Olay Csaba – Schmal Dániel (szerk.): *Értelem és érzelem az európai gondolkodásban. Tanulmányok a 60 éves Boros Gábor tiszteletére*, Budapest, L'Harmattan, 2019, 289–295.



Thomas Mann: Doktor Faustus. A pusztulás dimenziói, *Filológiai Közlöny*, 42. évf., 1996/3, 206–227.



Hermann Hesse: *Klein és Wagner*. Skizofrénia és öngyilkosság, avagy a kettéhadsadt világ és az Egész – kitekintéssel Schopenhauerre. Első megjelenés németül: Schizophrenie und Selbstmord oder Zweiheit und Einheit in Hermann Hesses „Klein und Wagner”, mit Rückblick auf Arthur Schopenhauer, *Acta Germanica* 10. Szeged, JATE, 1999, 145–153. Magyarul: Horváth Géza: *A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból*, Budapest, Gondolat, 2007, 162–173.



A szövegvilág szerkezete és jelentése Hermann Hesse *A pusztai farkas* című művében, *Filológiai Közlöny*, 2021/67, 82–97.



A goethei fejlődéelmélet továbbélése Hermann Hesse életművében

Goethe und Hesse. Goethes Einfluß auf Hesse im Spiegel der Entwicklungsgedanken beider Dichter, *Berliner Beiträge zur Hungarologie. Schriftenreihe des Seminars für Hungarologie an der Humboldt-Universität zu Berlin*, 11, hg. v. Ernő Kulcsár-Szabó et al., Berlin–Budapest, 1999, 131–139.

A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból, Budapest, Gondolat, 2007, 151–161.

Hermann Hesse: Az üveggyöngyjáték. Egy életmű csúcsa. A kötetben szereplő tanulmány három írás összevonásából született.

Egy életmű csúcsa. Hermann Hesse: *Az üveggyöngyjáték.* Utószó, in Hermann Hesse: *Az üveggyöngyjáték,* Budapest, Cartaphilus, 2003, 619–635.

Josef Knechts Traum. Eine „Traumdeutung” mit einem Hinweis auf den gesamten Bedeutungssinn der Textwelt in Hermann Hesses Roman *Das Glasperlenspiel*, in Péter Bassola et al. (Hg.): *„Millionen Welten”. Festschrift zum 60. Geburtstag für Árpád Bernáth,* Budapest, Osiris, 2001, 312–324. Magyarul in Horváth Géza: *A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból,* Budapest, Gondolat, 2007, 187–194.

Die drei Lebensläufe und ihr Verhältnis zur Biographie des Magister Ludi, Josef Knecht, in Mauro Ponzi (Hg.): *Internationales Hermann-Hesse-Jahrbuch 1,* Tübingen, Max Niemeyer, 2004, 147–159. Magyarul in Horváth Géza: *A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból,* Budapest, Gondolat, 2007, 194–203.



A korunkban lappangó morális értékekről és az abszolút morális értékek letéteményeseiről Friedrich Dürrenmatt bűnügyi íásaiban, avagy miért nem lehet tragédiát írni a 20. században, in Lőrincz Ildikó (szerk.): *A reneszánsz értékei, az értékek reneszánsza,* Győr, Nyugat-magyarországi Egyetem Apáczai Csere János Tanítóképző Főiskolai Kar, 2009, 610–614.

Műfordítás

A műfordításról dióhéjban. Gondolatok és gyakorlati példák a műfordítás oktathatósága kapcsán, in Dróth Júlia (szerk.): *Gépiesség és kreativitás a fordítási piacon és az oktatás különböző szintjein,* Budapest, L'Harmattan, 2018, 71–89.



Luther bibliafordítása(i) és hatása az újfelnémet nyelv kialakulására, *Credo: Evangélikus Műhely,* 2017/23, 91–105.



Gondolatok Nietzsche szövegeinek (újra)fordításai kapcsán, Gulyás Adrienn – Mudriczki Judit – Sepsi Enikő – Horváth Géza (szerk.): *Klasszikus művek újrafordítása,* Budapest, L'Harmattan, 2021, 109–121.



Babits Mihály *Esti kérdés* című költeményének német fordításairól, in Füzfa Balázs (szerk.): *Esti kérdés: Az Esztergomban 2009. április 24-én rendezett Esti kérdés-konferencia szerkesztett és bővített anyaga,* Szombathely, Savaria University Press, 2010, 369–393.

Kisebb, esszéisztikus tanulmányok, utószók és recenziók

Az éjjeliedénytől az arany virágcserepig, in E. T. A. Hoffmann: *Fantáziadarabok Callot modorában 2.*, ford. Györffy Miklós, Halasi Zoltán, Horváth Géza, Budapest, Cartaphilus, 2007, 253–267.



Eduard Mörike: „Horatius és egy finom sváb asszony fia”, in *Bivio*, Budapest, Evangélikus Országos Könyvtár, 2012, 157–162.



Assisi Ferenc – Isten dalnoka, in Hermann Hesse: *Assisi Ferenc*, ford. Horváth Géza, Budapest, Helikon, 2012, 85–93.



Gertrud. Egy muzsikus-regény, in Hermann Hesse: *Gertrud*, ford. Dohy Gábor és Hudáky Rita, Budapest, Cartaphilus, 2004, 268–279.



Roßhalde. Egy művészházasság kudarca, in Hermann Hesse: *Rosshalde*, ford. Korányi Judit, Budapest, Cartaphilus, 2004, 215–225.



Demian. Egy ismeretlen szerző műve, avagy költői kísérlet az újrakezdésre, in Hermann Hesse: *Demian. Emil Sinclair ifjúságának története*, ford. Horváth Géza, Budapest, Cartaphilus, 2006, 215–225.



Klingsor utolsó nyara, in Hermann Hesse: *Gyermeklélek. Klein és Wagner. Klingsor utolsó nyara*, ford. Horváth Géza, Györffy Miklós, Budapest, Cartaphilus, 2002, 61–268.



Sziddhártha. Keleti bölcsesség nyugati szemmel, in Hermann Hesse: *Sziddhártha (Hindu költemény)*, ford. Horváth Géza, Budapest, Helikon, 2020, 205–215.



Narziss, avagy az Anyához vezető út, in Hermann Hesse: *Narziss és Goldmund*, ford. Gáli József, Budapest, Cartaphilus, 2002, 371–380.



Egy költő magánvallomásai. Rilke levelei magyarul, *Vigilia*, 80. évf., 2015/12, 956–960.

NÉVMUTATÓ



A

Abter, Adolf 75
 Adrian, J. B. 177
 Ady Endre 274, 285, 287, 289
 Albertus Magnus 200
 Alveltdt, Augustinus 270
 Andreae, Johann Valentin 313
 Andreas-Salomé, Lou 353–354, 357,
 360
 Aquila, Caspar 257
 Arany János 286
 Aranyzsjú Szent János 349
 Arisztotelész 115, 149, 194
 Assisi Szent Ferenc 185, 187, 199,
 318–319, 356
 Aurogallus, Matthäus 257

B

Babits Mihály 7, 93, 239, 240, 274,
 284–292, 294, 297
 Bach, Johann Sebastian 161, 188, 244, 359
 Bajza Jenő 11
 Ball, Hugo 168, 177, 322, 336
 Balmer, Wilhelm 326
 Balogh Miklós (Nikolaus Balogh) 286,
 291, 294–296, 301
 Balzac, Honoré de 74
 Barkóczy András 342
 Bartók Béla 274
 Bauer, Ludwig 314
 Báthori Csaba 273, 352–353, 356,
 359–360
 Beethoven, Ludwig van 140, 144, 179, 207
 Ben Chajim, Jacob Ibn Adonijah 258

Benedek Marcell 11
 Bengel, Albrecht 313
 Benjamin, Walter 184
 Bergson, Henri 289
 Bernoulli, Maria 318, 322, 337
 Bertram, Ernst 114, 155–156
 Besch, Werner 268
 Bismarck, Otto von 210, 333
 Blaschke Éva 244
 Blumenthal-Weiss, Ilse 360
 Bomberg, Daniel 258
 Bor Ambrus 11, 13
 Borsodi Lajos 285
 Borutin, Sidonie Nádherny von 353
 Botticelli, Sandro 230–231
 Böhme, Jacob 49
 Böhmer, Gunter 340
 Böll, Heinrich 204
 Bölöni Farkas Sándor 11, 13
 Böttger, Fritz 166
 Brájjer Lajos 284–285, 291–296, 299
 Brecht, Bertold 202
 Brehm, Alfred Edmund 177
 Brentano, Franz Clemens 163, 179
 Bunyan, John 200
 Burckhardt, Jacob 108, 210
 Burdach, Konrad 269
 Busta, Christine 287
 Büchner, Georg 340

C

Caesar, Caius Iulius 99
 Calderón, Pedro de la Barca 71
 Carlyle, Thomas 308

Celanói Tamás 318
 Cézanne, Paul 354
 Cézár lásd Caesar 210
 Chamisso, Adelbert von 41–42, 44, 70
 Chevalier, Gertrud 322
 Collin, Heinrich von 62
 Cranach, Lucas 253–254, 257
 Cruciger, Caspar 257
 Cusanus, Nicolaus 206
 Cvetajeva, Marina 355, 360

D

Dante, Alighieri 152, 187, 334
 Darwin, Charles 278
 Defoe, Daniel 191
 Denck, Hans 258
 Derék Gyéza 359
 Descartes, René 277
 Deussen, Paul 163
 Doromby Károly 243
 Dorothea, Charlotte 313
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 75,
 132–133, 164, 177–178, 183, 336, 340
 Döblin, Alfred 331
 Döring, Christian 253
 Dutka Ákos 285
 Dürer, Albrecht 145–146, 151–152,
 157–158, 204, 230, 232–233
 Dürrenmatt, Friedrich 7, 225–227, 229

E

Eck, Johannes 261
 Eckermann, Johann Peter 194
 Eckhart Mester 252
 Eich, Günter 200
 Eichendorff, Joseph Freiherr von 44, 70,
 78
 Eisner, Kurt 341
 Emőd Tamás 285
 Emser, Hieronymus 270
 Erdős Renée 285
 Erlinger, Georg 270
 Ernesti, Johann August 15
 Éluard, Paul 286

F

Fabiny Tibor 261, 264
 Farkas Imre 285
 Fenyő Miksa 274
 Fényes Samu 92, 274
 Fichte, Johann Gottlieb 195
 Filep Sándor 342
 Fischer, Samuel 323, 331, 340, 342
 Flachsland, Caroline 322
 Flake, Otto 331
 Flaubert, Gustave 340
 Fontane, Theodor 243
 Fort, Gertrud le 319
 Fónagy Béla 75
 Förster, Johann 257
 Förster-Nietzsche, Elisabeth 89
 Freud, Sigmund 75, 78, 357
 Frigyes herceg (szász választófeje-
 delem) 249, 264
 Frings, Theodor 269
 Frobenius, Johannes 252
 Froschauer, Christoph 258
 Fühman, Franz 287
 Fülep Lajos 275, 285
 Fülöp József 8
 Füst Milán 285

G

Galor, Jehuda 125, 130
 Gaspar, Lorand 176
 Gast, Peter 89
 Gáli József 351
 Gerbel, Nicolaus 252
 Gesswein, Alfred 286–287, 291–295,
 304
 Géher István 273
 Gottfried, Adam 255
 Gozzi, Carlo 309
 Graepel, Johann Gerhard 72
 Grass, Günter 204
 Grosse, Carl 73
 Gundolf, Friedrich 30
 Gutzkow, Karl 315
 Györffy Miklós 203

H

Hamvas Béla 274
 Hartmann, Eduard 104
 Hartmann, Karl Robert Eduard von 104
 Hattingberg, Magda von 353
 Hawthorne, Nathaniel 74
 Haydn, Joseph 187
 Händel, Georg Friedrich 161, 188
 Hätzer, Ludwig 258
 Hebbel, Friedrich 74
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 90, 314
 Heidegger, Martin 83, 95
 Heine, Heinrich 74, 315
 Herwegh, Georg 315
 Hesse, Hermann 7, 8, 45–46, 133, 166–169, 171, 173, 175–183, 185, 187, 189, 191–194, 198–199, 200–207, 209, 211, 213–215, 217, 219, 221, 223–224, 313–314, 318–320, 322–328, 331–333, 336–338, 340–343, 346, 350
 Heydt, Karl von der 353
 Hésziodosz 117
 Hildebrand, Carl 259
 Hitler, Adolf 202, 203, 225, 228, 346
 Hitzig, Eduard 71
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 7, 42–44, 70–79, 81, 307–310, 312
 Hogarth, William 307–308
 Homérosz 13–16, 18, 23, 26, 29, 31–32, 124, 197
 Hölderlin, Friedrich 179, 192, 313–314, 332
 Huber, Peter 177–178
 Hugó Károly 273
 Hutten, Ulrich von 148

I

Ignotus 285
 Illyés Gyula 273, 286

J

Jandl, Ernst 287
 János evangélista 346, 348, 350

Jászi Oszkár 274
 Jenny, Rudolf Christoph 355
 Jékely Zoltán 247
 Jézus 41, 68, 71, 78, 98, 167, 169–170, 187, 261, 266, 272, 333
 József Attila 274, 278, 285–287
 Jörg, Junker (Martin Luther álneve) 249
 Jud, Leo 258
 Juhász Gyula 92, 93, 274, 285–286
 Jung, Carl Gustav 75, 331, 333, 337

K

Kaffka Margit 285
 Kafka, Franz 340
 Kahlau, Heinz 287
 Kahler, Erich 134
 Kant, Immanuel 58–60, 100, 126–127, 195
 Karalaschwili, Reso 191, 216
 Kassák Lajos 285
 Kassner, Rudolf 353, 356, 359–360
 Katona Lajos 274
 Kazinczy Ferenc 11, 13
 Károli Gáspár 272
 Kászonyi Ágota 243, 342
 Keller, Gottfried 205
 Kepler, Johannes 313
 Kerényi Károly 133
 Kertész Imre 275–276
 Kessler, Harry Graf 360
 Kippenberg, Anton 353
 Kirsten, Ralf 75
 Kissoly mosi Simó Károly 11, 13
 Klee, Paul 200
 Kleist, Heinrich von 7, 58–62, 64–65, 69, 160, 192
 Kleist, Ulrike von 59
 Kluckhohn, Paul 48
 Knodt, Karl Ernst 319
 Kolozsvári Grandpierre Emil 75
 Korff, Hermann August 30
 Koszta József 11
 Kosztolányi Dezső 237, 239–241, 248, 274, 285

Kotzebue, August von 92
 Kristiansen, Børge 126
 Krisztus 37, 50, 78, 91, 99, 158, 187, 201,
 227, 250, 264, 317, 359
 Krumpach, Nikolaus 262
 Kunz, Carl Friedrich 71, 307
 Kurdi Imre 274–275, 280

L

Lang 262
 Lang, J. B. 337
 Lang, Johann 262
 Lao-cé 200
 La Roche, Elisabeth 322
 La Rochefoucauld, François de 277
 Leary, Timothy 176, 342
 Ledebur, Dorothea Freifrau von 360
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 89
 Lengyel Balázs 317
 Lenz, Siegfried 204
 Leonardo da Vinci 77
 Lewis, Matthew Gregory 73, 81
 Lichtenberg, Georg Christoph 183,
 307–308
 Liebknecht, Karl 341
 Lotter, Melchior 250, 254
 Loyolai Szent Ignác 210, 333
 Lufft, Hans 257
 Lukács György 83, 275
 Luther, Martin 7, 92, 138, 140–141,
 148–150, 155, 158–159, 204, 239,
 247, 249–250, 252–268, 270, 272,
 278–279
 Luxemburg, Rosa 341

M

Mach, Ernst 225
 Macke, August 337
 Macpherson, James 17
 Magyar István 227
 Mann, Thomas 7, 8, 31, 45–46, 104,
 113–115, 117, 119, 121–123,
 125–137, 139, 141, 143, 145, 147,
 149, 151, 153, 155, 157, –159, 161,

163–166, 180, 202, 204, 229–230,
 238, 244, 290–291, 324–325, 331,
 340, 353
 Marc, Ludwig 72
 Marcus, Adalbert Friedrich 72
 Márai Sándor 332
 Márton László 273
 Meier-Gräfe, Julius 338
 Melanchthon, Philipp 148–249, 253, 257
 Meyer, Maria 314
 Michels, Volker 201, 323, 341
 Miksa császár 249, 264
 Mileck, Joseph 319, 332
 Mitterer, Erika 360
 Modersohn-Becker, Paula 360
 Moilliet, Louis 337, 340
 Mozart, Wolfgang Amadeus 177, 187,
 188, 190, 193–194, 309, 315–317
 Mörike, Eduard Friedrich 179, 313–317
 Mörike, Karl Friedrich 313
 Muehlton, Wilhelm 341
 Murner, Thomas 269, 270
 Musil, Robert 340
 Mülch, Hektor 251
 Müllenhoff, Karl 269
 Müller-Salget, Klaus 31

N

Nagy Károly 200
 Nagy Sándor 99, 333
 Napóleon Bonaparte 92, 108, 195, 210
 Nehring, Alfred 177
 Nemes Nagy Ágnes 284, 288, 296
 Németh Ferenc 285
 Németh G. Béla 351
 Nietzsche, Friedrich 83–114, 122,
 125–126, 130, 132–133, 143, 155,
 159, 163–165, 173, 179, 183, 192,
 204–205, 273–283, 289–290, 309,
 314, 324, 330, 333, 338, 341, 356,
 377
 Novalis 39–40, 47–58, 87, 139, 156, 167,
 179, 183, 192, 200, 205–206, 244,
 309, 333–334

O

Oehler, Adalbert 113
Ovidius, Publius Ovidius 278

P

Pannwitz, Rudolf 203
Pascal, Blaise 277
Paul, Jean 92, 183
Pavlov Anna 332
Pál apostol 264
Petőfi Sándor 163, 287
Petri, Adam 255–265
Pettegree, Andrew 255
Pfeifer, Martin 193
Picasso, Pablo 230–231
Pilátus, Quintus Pontius 98
Pilinszky János 176
Platón 100, 118, 120, 124, 126–127, 170,
200, 210, 309, 319, 332
Poe, Edgar Allan 240
Pratensis, Felix 258
Pukánszky Béla 286
Purzel, Manfred 75
Püthagorasz 200, 206

R

Radnóti Miklós 285
Rau, Luise 314
Reil, Johann Christian 74
Reinhart, Georg 337
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 230
Rée, Paul 163
Riemenschneider, Tilman 347–348
Rilke, Rainer Maria 114, 290, 291,
352–360
Rilke, Ruth 353
Rilke, Sophie 353
Ritschl, Friedrich Wilhelm 84
Rodin, Auguste 354, 357–358, 360
Rolland, Romain 191
Rosetti, Dante Gabriel 334
Rotterdam Erasmus 148, 252
Rónay György 75
Rörer, Georg 257–258

S

Sachs, Hans 270–271
Samuel, Richard 48
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 89,
308–309, 314
Schlegel, Friedrich 40, 47, 156, 179
Schleiermacher, Friedrich 39–40, 47–48
Schopenhauer, Arthur 84–86, 90, 100,
125–131, 166–174, 179, 276, 289,
319, 324
Schöffner, Peter ifj. 258
Schubert, Franz 179
Schubert, Gotthilf Heinrich von 70, 74,
308–309
Schwab, Gustav 314
Schwitaller, Adam 255
Seelig, Carl 338
Simmel, Johannes Mario 245
Simon-Szabó Ágnes 11
Sinclair, Emil (Hermann Hesse írói álne-
ve) 327, 331–334
Soltész Gáspár 288, 296, 302
Solymos Ida 271
Somfai János 285
Sorel, Georges 152
Speeth, Margarethe von 312
Spengler, Oswald 113–114, 132, 206,
341,
Stauder Mária 288
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 340
Stifter, Adalbert 179
Storm, Theodor 315
Strauss, David 86
Struck, Karin 166
Sturzenegger, Hans 326
Suhrkamp, Peter 238, 340

Sz

Szabó Ede 93, 203, 274
Szabó Lőrinc 11–13, 20, 286
Szegedy-Maszák Mihály 239
Szent Ágoston 185
Szent Ferenc 185, 187, 199, 318–319,
356

Szent Jeromos 237, 239
 Szentpétery-Czeglédy Anita 8
 Szerb Antal 93
 Széll Zsuzsa 274
 Szigligeti Ede 273
 Szókratész 85, 88, 100, 108, 118, 120,
 187, 227, 332
 Sztálin, Joszif Visszarionovics 225,
 228

T

Tatár Sándor 275
 Taube, Otto von 318
 Tauler, Johannes 252
 Téti Sándor 332, 318
 Thode, Henry 318
 Thurn und Taxis, Marie Fürstin von 353
 Tieck, Ludwig 40–41, 44, 47–48,
 70, 74
 Toldy Csilla 332
 Tosh, Peter 242
 Tóth Árpád 240
 Traps, Alfredo 226–227
 Trunz, Erich 38, 197
 Tucholsky, Kurt 327–328
 Turgenyev, Ivan Szergejevics 315
 Turóczi József 342
 Tzara, Tristan 286

U

Unseld, Siegfried 166

V

Vaget, Hans Rudolf 31
 Vajda Endre 203
 van Gogh, Vincent 319, 338
 Varga Katalin 288

Varró István 275
 Vas István 243
 Várady Imre 285
 Vásárhelyi Szabó László 280
 Verlaine, Paul 289
 Vidor Miklós 287
 Vischer, Friedrich Theodor 314–
 315
 Voltaire, François-Marie Arouet 277

W

Wackernagel, Rudolf 322
 Wagner, Richard 84, 86, 324
 Waiblinger, Wilhelm 313–314
 Walpole, Horace 72
 Weiss, Peter 202
 Welti, Albert 326
 Weöres Sándor 286
 Westhoff-Rilke, Clara 353
 Wieland, Christoph Martin 240
 Wiener Pál 176
 Wildner Ödön 11, 93, 274, 280
 Winiger, Josef 261, 266–267
 Winter (Günter Eich írói álneve) 200
 Wolf, Hugo 133, 179, 193, 200, 317
 Woltereck, Richard 341
 Wunderly-Volkart, Nanny 353

X

Xenophonész 200

Z

Zainer, Günther 252, 267
 Zenge, Wilhelmine von 59
 Ziegler, Bernhard 257
 Zweig, Stefan 319, 354
 Zwingli, Ulrich 258

AZ ALSOROZATBAN EDDIG MEGJELENT



TANULMÁNYKÖTET

Császár-Nagy Noémi, Demetrovics Zsolt, Vargha András (szerk.):

A klinikai pszichológia horizontja. Tisztelgő kötet Bagdy Emőke

70. születésnapjára

Szávay László (szerk.): „*Vidimus enim stellam eius...*”

Petrőczy Éva, Szabó András (szerk.): *A zsoltár a régi magyar irodalomban*

Horváth Erzsébet, Literáty Zoltán (szerk.): *Történelmet írunk.*

Tisztelgő kötet Ladányi Sándor 75. születésnapja alkalmából

Anita Czeglédy, József Fülöp, Szilvia Ritz (Hg.): *Inspirationen*

Gudor Botond, Kurucz György, Sepsi Enikő (szerk.):

Egyház, társadalom és művelődés Bod Péter korában

Ittész Gábor, Péti Miklós (eds.): *Milton Through the Centuries*

Kendeffy Gábor, Kopeczky Rita (szerk.): *Vallásfogalmak sokfélesége*

Zsengellér József, Trajtler Dóra Ágnes (szerk.): „*A Szentek megismerése
ad értelmet.*” *Conferentia Rerum Divinarum 1–2.*

Trajtler Dóra Ágnes (szerk.): *Tan és módszertan.*

Conferentia Rerum Divinarum 3.

Pap Ferenc, Szetey Szabolcs (szerk.): *Illés lelkével. Tanulmányok Báthori Gábor
és Dobos János lelkipásztori működéséről*

Somodi Ildikó (szerk.): *A mindennapos művészeti nevelés megvalósulásának
lehetőségei. Értékközvetítés a művészeti nevelésben*

Dávid István (szerk.): *Merre tovább kántorképzés?*

Gondolatok egy konferencián – Nagykovács, 2012. október 5.

Hansági Ágnes, Hermann Zoltán (szerk.): *Jókai & Jókai*

Dringó-Horváth Ida, N. Császi Ildikó (szerk.): *Digitális tananyagok –
oktatásinformatikai kompetencia a tanárképzésben*

Erdélyi Ágnes, Yannick François (szerk.):

Pszichoanalitikus a társadalomban

- Fülöp József, Mirnics Zsuzsanna, Vassányi Miklós (szerk.):
Kapcsolatban – Istennel és emberrel. Pszichológiai és bölcsészeti tanulmányok
- Pap Ferenc (szerk.): *Dicsőség tükre. Művészeti és teológiai tanulmányok*
- Sára Tóth, Tibor Fabiny, János Kenyeres, Péter Pásztor (eds.):
Northrop Frye 100: A Danubian Perspective
- Spannraft Marcellina, Sepsi Enikő, Bagdy Emőke, Komlósi Piroska,
Grezsza Ferenc (szerk.): *Ki látott engem? Buda Béla 75*
- Komlósi Piroska (szerk.): *Családi életre és kapcsolati kultúrára felkészítés*
- Ida Dringó-Horváth, József Fülöp, Zita Hollós, Petra Szatmári,
Anita Szentpétery-Czeglédy, Emese Zakariás (Hg.): *Das Wort – ein weites Feld*
- Fülöp József (szerk.): *A zenei hallás*
- József Fülöp, Szilvia Ritz (Hg.): *Inspirationen II*
- Tóth Sára, Kókai Nagy Viktor, Marjai Éva, Mudriczki Judit, Turi Zita, Arday-
Janka Judit (szerk.): *Szólitó szavak. The Power of Words. Tanulmányok Fabiny Tibor
hatvanadik születésnapjára. Papers in Honor of Tibor Fabiny's sixtieth Birthday*
- Lázár Imre, Szenczi Árpád (szerk.): *A nevelés kozmológusai. Kodály Zoltán,
Karácsony Sándor és Németh László megújuló öröksége*
- Erdélyi Erzsébet, Szabó Attila (szerk.): *A hit erejével. Pedagógiai tanulmányok*
- Makkai Béla (szerk.): *A Felvidék krónikása.
Tanulmányok a 70 éves Popély Gyula tiszteletére*
- Farkas Ildikó, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia I.*
- Gér András László, Jenei Péter, Zila Gábor (szerk.): *Hiszek, hogy megértsem*
- Simon-Székely Attila (szerk.): *Lélekenciklopédia.
A lélek szerepe az emberiség szellemi fejlődésében*
- Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Zsávolya Zoltán (szerk.):
Nemzet – sors – identitás
- Vassányi Miklós, Sepsi Enikő, Voigt Vilmos (szerk.): *A spirituális közvetítő*
- Julianna Borbély, Katalin G. Kállay, Judit Nagy, Dan H. Popescu (eds.):
English Language & Literatures in English 2014
- Sepsi Enikő, Lovász Irén, Kiss Gabriella, Faludy Judit (szerk.): *Vallás és művészet*
- Bubnó Hedvig, Horváth Emőke, Szeljak György (szerk.): *Mítosz, vallás és
egyház Latin-Amerikában. A Boglár Lajos emlékkonferencia tanulmánykötete*
- Czeglédy Anita, Sepsi Enikő, Szummer Csaba (szerk.):
Tükör által. Tanulmányok a nyelv, kultúra, identitás témaköréből

Méhes Balázs (szerk.): *Lelki arcunk. Tanulmányok Szenczi Árpád hatvanadik születésnapja alkalmából*

Spannraft Marcellina, Korpics Márta, Németh László (szerk.): *A család és a közösség szolgálatában. Tanulmányok Komlósi Piroska tiszteletére*

Horváth Csaba, Papp Ágnes Klára, Török Lajos (szerk.): *Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről*

Anka László, Kovács Kálmán Árpád, Ligeti Dávid, Makkai Béla, Schwarczwölder Ádám (szerk.): *Natio est semper reformanda. Tanulmányok a 70 éves Gergely András tiszteletére*

Fülöp József, Mészáros Márton, Tóth Dóra (szerk.): *A szél fúj, ahová akar. Bölcsészettudományi dolgozatok*

Zsengellér József, Kodácsy Tamás, Ablonczy Tamás (szerk.): *Felelet a mondatra. Tanulmányok a 60 éves Bogárdi Szabó István tiszteletére*

Borgulya Ágnes, Konczosné Szombathelyi Márta (szerk.): *Vállalati kommunikációmenedzsment*

Szávay László, Gér András László, Jenei Péter (szerk.): *Hegyen épült város. Válogatás a Fiatal Kutatók és Doktoranduszok Nemzetközi Teológuskonferencián elhangzott előadások anyagából.*

Wakai Seiji, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia II.*

Sepsi Enikő, Tóth Sára (szerk.): *Mellézkörej. Background noise. Essays and Papers in Hungarian, English, and French, in Honor of András Visky's Sixtieth Birthday*
Írások Visky András hatvanadik születésnapjára

Erdélyi Erzsébet, Szabó Attila (szerk.): *Az üzenetjét, azt kell megbecsülni. Tanulmányok Barabás László hetvenedik születésnapja alkalmából*

Kendeffy Gábor, Vassányi Miklós (szerk.): *Istenfogalmak és istenérvek a világ filozófiai hagyományaiban*

Bárdi Nándor, Éger György (szerk.): *Magyarok Romániában 1990–2015. Tanulmányok az erdélyi magyarságról*

Zila Gábor (szerk.): *Hitetek mellé tudományt*

Kiss Paszkál, Tóth Dóra (szerk.): *Ubi dubium, ibi libertas. Tudományos diákköri dolgozatok*

Julianna Borbély, Borbála Bökös, Katalin G. Kállay, Judit Nagy, Ottilia Veres, Mátyás Bánhegyi, Granville Pillar (eds.): *English Language & Literatures in English 2016*

Spannraft Marcellina, Tari János (szerk.): *A kultúraátörökítés médiumai.
Tanulmányok Tari János tiszteletére*

László Emőke (szerk.): *A szolgálat ékessége.
Tanulmányok Fruttus István Levente hetvenedik születésnapja alkalmából*

Spannraft Marcellina (szerk.): *Tertium datur. Tanulmányok Lázár Imre
tiszteletére*

Bárdi Árpád, Gombos Norbert, Tóth Etelka (szerk.): *Kisgyermeknevelés
a 21. században*

Lányi Gábor János (szerk.): *A reformáció örökségében élve.
A reformáció hatása a teológiai oktatásra*

Dróth Júlia (szerk.): *Gépiesség és kreativitás a fordítási piacon
és a fordításoktatásban*

Lator László Iván (szerk.): *Sorsok és missziók a politikai változások tükrében*

Literáty Zoltán (szerk.): *Quoniam tecum est fons vitae in lumine tuo videbimus
lumen. Teológiai témák a 65 éves Kocsev Miklós tiszteletére*

Fehér Pálma Virág, Kövesdy Andrea, Szemerey Márton (szerk.): *Testképek
a gyógyításban. A test mint eszköz és referenciapont*

Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *A szabványosítás fordítási és terminológiai
vonatkozásai*

Kövi Zsuzsanna, Mirnics Zsuzsanna, Reinhardt Melinda (szerk.): *Lélek(sz)árnyak*

Czentnár Simon, Nagy József, Nagy Levente (szerk.): *Beszéljétek el dicsőségét.
Conferentia Rerum Divinarum 6.*

Kovács Tibor Attila (szerk.): *Tehetségek hite. Hallgatói tanulmánykötet*

Zalatnay István: *Félúton. A liturgia erőterében született írások*

Farkas Ildikó, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia III.*

Furkó Péter (szerk.): *Az önképtől és tudásreprezentációtól a hatalommegosztásig.
Tanulmányok a bölcsészettudomány, a hittudomány és a jogtudomány területeiről*

Olay Csaba, Schmal Dániel (szerk.): *Értelem és érzelem az európai
gondolkodásban. Tanulmányok a 60 éves Boros Gábor tiszteletére*

Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *Dokumentáció, tartalomfejlesztés
és szakírás*

Dróth Júlia (szerk.): *Korpusz és kontrasztivitás a szakfordítás oktatásában
és gyakorlatában*

- Zonda Tamás, Bozsonyi Károly, Moksony Ferenc (szerk.):
Az öngyilkosság szociológiája
- Bölcskei Andrea (szerk.): *Protestantizmus, identitás
és hagyomány a nyelvben*
- Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Török Lajos (szerk.):
Kötelezők emelt szinten Balassitól Borbély Szilárdig
- Béres István, Korpics Márta (szerk.): *Ha kiderül az alkony. Tanulmányok
Spannraft Marcellina tiszteletére*
- Lázár Imre (szerk.): *A társas–lelki és művészeti folyamatok pszichofiziológiája*
- Németh István: *El Grecóról és más mesterekről.
Stíluskritika – ikonográfia – műgyűjtéstörténet*
- Karasszon István: *Az ószövetségi teológia történetéhez*
- Czeplédi Sándor: *Történelem és önismeret*
- Literáty Zoltán (szerk.): *Száz év után Ravasz László Homiletikájáról*
- Bányai Éva, Horváth Csaba, Pataki Viktor, Vincze Ferenc (szerk.):
Valóság és módszer. Test, történelem, elbeszélhetőség
- Domokos Johanna (szerk.): *Alkotni csodára vágyva. Kortárs számi
művészeti fejlemények*
- Adorján Mária, Kovács Tímea (szerk.): *Korpusznyelvészet és nyelvi közvetítés*
- Korpics Márta, Spannraft Marcellina (szerk.): *Társadalmi kommunikáció
és szakralitás. Közelítések és mélymerülések*
- Hermann Zoltán, Lovász Andrea, Mészáros Márton, Pataki Viktor,
Vincze Ferenc (szerk.): *Medialitás és gyerekirodalom*
- Ordasi Zsuzsanna (szerk.): *Református templomok, 2010–2020*
- Gulyás Adrienn, Mudriczki Judit, Sepsi Enikő, Horváth Géza (szerk.): *Klasszikus
művek újrafordítása*
- Csízy Katalin, Hóvári János (szerk.): *Hősök, mártírok, áldozatok, szentek*
- Zsengellér József: *Az emberáldozattól az istennév kimondhatatlanságáig.
Vallástörténet és teológia az Ószövetségben*
- Szabó-Bartha Anett, Szondy Máté (szerk.): *Új utak a pszichoterápiában.
Elfogadás, tudatos jelenlét és önegyüttérzés a kognitív viselkedésterápiában*
- Gombos Norbert (szerk.): *Imre Sándor-émlékkötet. Tanulmányok a nemzetnevelő
pedagógus, művelődéspolitikus halálának 75. évfordulójára*

Siba Balázs, Szabóné László Lilla, Kaszó Gyula (szerk.): *Hitben növekedni – ősi gyökerek és új hajtások. Tanulmányok Németh Dávid hatvanötödik születésnapjára*

Székely Zsófia: *A pszichológia gyakorlata a pedagógusképzésben. Tanulmányok a pedagógia és a pszichológia határvidékéről*

Korpics Márta, Spannraft Marcellina (szerk.):
Szакrális közösségek – kollektív emlékezet

Horváth Csaba (szerk.): *Meghitt Bábelek*

Horváth Csaba (szerk.): *Közép-Európa a komparatiztikában*

Lázár Imre (szerk.): *Érzelmek élettana járvány idején*

Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *Tartalomfejlesztés és dokumentáció. Nyelvészeti kutatások*

Boros Gábor, Hóvári János, Jakubovits Edit, Péti Miklós, Sepsi Enikő,
Szabó-Bartha Anett (szerk.): „Non est volentis.”
A Benda Kálmán Szakkollégium legjobb hallgatói munkái (2017–2021)

Sepsi Enikő, Maczák Ibolya (szerk.):
Pilinszky János színházi és filmes víziója ma

Doma Petra, Farkas Mária Ildikó (szerk.): *Kortárs japanológia IV.*

Kincses Katalin Mária (szerk.): *A levél mint történeti forrás*

Nyomdai előkészítés: Károli Könyvműhely

Szakmai koordinátor: Krizsai Fruzsina

Olvasószerkesztő: Marsó Paula

Műszaki szerkesztő: Kardos Gábor

Borító: Kára László

Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Kft.

Felelős vezető: Tomcsányi Péter