

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

BARTHA JUDIT

A KÖLTŐI EGZISZTENCIA RETORIKÁJA

Kierkegaard művészetfelfogásának előzményei
E.T.A. Hoffmann-nál

Esztétika Doktori Iskola

Témavezető:	Dr. Bacsó Béla	egyetemi tanár
Bizottság elnöke:	Dr. Thomka Beáta	egyetemi tanár
Bírálok:	Dr. Gyenge Zoltán	egyetemi tanár
	Dr. Czakó István	egyetemi docens
Bizottság titkára:	Dr. Soós Anita	egyetemi tanársegéd
Bizottság tagja:	Dr. Radnóti Sándor	egyetemi tanár
Póttagok:	Dr. Somlyó Bálint	egyetemi docens
	Dr. Papp Zoltán	egyetemi tanársegéd

Budapest, 2005

TARTALOM

<i>BEVEZETÉS</i>	4
<i>1. INKOGNITÓ</i>	
<i>1.1 Szerzői inkognitó</i>	8
<i>1.2 Romantikus maszk</i>	23
<i>1.3 A töredékesség kritikája</i>	29
<i>2. ALTEREGÓ</i>	
<i>2.1 A személyiség duplikációja</i>	40
<i>2.2 A megismerés duplikációja</i>	48
<i>2.3 A duplikáció kritikája</i>	59
<i>2.4 Alteregók polifóniája</i>	65
<i>3. IRÓNIA ÉS HUMOR</i>	
<i>3.1 Hegeli előzmények</i>	79
<i>3.2 Módosított kritika</i>	87
<i>3.3 Elhatároló kritériumok</i>	94
<i>3.4 Irónia és humor lengőhintája</i>	99
<i>3.5 A duplikáció retorikája</i>	109
<i>3.6 Retorika és teória harca</i>	123
<i>4. A REFLEXIVITÁS DÉMONAI</i>	
<i>4.1 A szenvedés reflexivitása</i>	134
<i>4.2 A zseni melankóliája</i>	139
<i>4.3 A szorongás előképe</i>	147
<i>4.4 Egzisztenciális szorongás</i>	154
<i>4.5 Út a kétségbeeséshez</i>	163
<i>FELHASZNÁLT IRODALOM</i>	168

Mások beszélnek belőlem, még mielőtt a helyükre lépnék és helyettük beszélnek. És fordítva: idegennel találkozunk az idegenben, mielőtt még a másik szócsövévé válna egy idegen hangnak. A helyettesítés, amely többet jelent egyfajta paternalista képviseletnél, feltételezi, hogy én magam sohasem vagyok a helyemen.

(Waldenfels)

BEVEZETÉS

A Kierkegaard-Hoffmann kutatás meglehetősen szegényesnek tűnik¹ a vizsgálatoknak azzal a gazdagságával szemben, amely inkább a dán filozófus egyéb német romantikus szerzőkkel való kapcsolatát tárgyalja. Az elsődleges ok minden bizonnyal az lehet, hogy Kierkegaard műveiben viszonylag kevés olyan szöveghely és kritikai megjegyzés található, ahol konkrétan is előfordul E.T.A. Hoffmann neve és valamely műve, nem úgy mint pl. Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck vagy Solger esetében. A kutatások kiindulópontja Hoffmann mellőzésekor vagy említés szintű, behatóbb elemzést nélkülöző vizsgálatok többnyire Kierkegaard disszertációjának, *Az irónia fogalmának végleges változata*, amelyben Kierkegaard a már említett romantikus szerzőkkel ellentétben Hoffmann-nak nem szentel külön fejezetet, mi több, nem is emlékezik meg róla. Hoffmann mintegy felolvad a német romantikáról adott kritikájában. Ennek ellenére mégis elmondható, Kierkegaard meglehetősen sok időt szentelt E.T.A. Hoffmann műveinek, s ennek nyomai egyértelműen kimutathatók nála, igaz, nem annyira számokban mérve, mennyiségileg, mint inkább a minőségi árnyalatok tekintetében.

Az egyetlen figyelemre méltó tény a Kierkegaard-Hoffmann kapcsolat mennyiségi vonatkozásában az a dán aukciós katalógus, mely szerint Kierkegaard saját könyvtára tartalmazta Hoffmann műveinek német nyelvű összkiadását.² Ehhez képest Kierkegaard naplóiban, levelezéseiben és publikált írásaiban³ összesen 17 név vagy cím szerinti konkrét

1 A Kierkegaard-Hoffmann kapcsolat valamely vonatkozásával részletesen foglalkozó, általam ismert tanulmányok: Stefan Egenberger: „The poetic representation of the religious in Kierkegaard’s *Postscript* with special regard to E.T.A. Hoffmann’s concept of humor”. *Kierkegaard Studies Yearbook* (megjelenés alatt). Birgit Haustedt: *Die Kunst der Verführung. Zur Reflexion der Kunst im Motiv der Verführung bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Kierkegaard und Brentano*. Stuttgart: M. & P. 1992. Karin Lindemann: *Das verschlossene Ich und seine Gegenwelt. Studien zu Thomas Mann, Søren Kierkegaard und E.T.A. Hoffmann*. Erlangen 1964 (Dissertation). Mesterházy Balázs: „A szétszűrés alakzatai két 19. századi szövegben”. *Literatúra*, 1998. 3. sz. 241-263. o. Jean Starobinsky: „Ironie und Melancholie. Gozzi – E.Th.A. Hoffmann – Kierkegaard”. *Der Monat*, vol. 18, no. 218, 1966, 22-35. o. Valamint lásd e tárgy körben saját írásaimat: Bartha Judit: „Altelegó-centrumok polifóniája”. *Pro Philosophia Füzetek*, 2001. 28. sz. 61-70. o.; „Kierkegaard’s relation to E. T. A. Hoffmann”, in *Kierkegaard Studies Monograph Series. Walter de Gruyter*, (megjelenés alatt); „A romantikus művész egzisztenciája. Kierkegaard és Hoffmann” *Jelenkor* (megjelenés alatt).

2 *E.T.A. Hoffmann’s Augewählte Schriften, I-X*. Berlin 1827-28. (ASKB 1712-16), valamint *Hoffmann’s Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren*. 1-5 vols. Stuttgart 1839 (ASKB 1717-21).

3 Kierkegaard hivatkozott műveinél a publikált magyar nyelvű fordításokat használok. Magyar fordítás hiányában illetve a fordítások szükséges korrekciójánál a következő angol nyelvű kritikai összkiadásra támaszkodom: *Kierkegaard’s Writings [KW]*, trans. by Howard V. Hong and Edna H. Hong, vol. I-XXVI, Princeton: Princeton University Press New Jersey 1978-98. *Søren Kierkegaard’s Journals and Papers [JP]*, ed. and trans. by Howard V. Hong and Edna H. Hong, assisted by Gregor Malantschuk, vol. 1-6, vol. 7.

hivatkozás található Hoffmannra vagy valamely művére⁴. Igaz, az utalások száma a kéziratokból törölni kívánt szöveghelyekkel, valamint a későbbi, esetleg már nem hivatkozott ismétlődésekkel és rejtett megjegyzésekkel együtt lényegesen megnövekszik. Kierkegaard érdeklődésének hullámváltozását jelzi, hogy e hivatkozások műveiben látszólag minden rendszeresség nélkül bukkannak fel egészen a korai írásoktól az 1846-os fordulópontig. Az életmű első felén belül mégis kijelölhető egy olyan szakasz, amelyben a tényleges problémafelvetések gyakorisága megnövekszik. A név és címszerű hivatkozások jó része Kierkegaard 1835-1843-ig vezetett naplóiban és levelezéseiben fordul elő, amelyek később, már a hivatkozások elhagyásával, gyakran szó szerint vagy némi változtatással beépülnek a publikált vagy publikálni kívánt művekbe. Mindezek figyelembevételével Kierkegaard számos publikált művében⁵ mutatható ki konkrétan Hoffmann hatása, amelyekben Hoffmann 10 műve⁶ tűnik fel egy vagy több alkalommal cím szerint.

Kierkegaard kezdeti Hoffmann iránti lelkesedését kiválóan illusztrálják korai naplófeljegyzései, amelyek arra utalnak, hogy feltétlenül csodálja a német író zsenialitását. Ez az ifjúkori rajongás leginkább Hoffmann (és a kortárs mesélők, mint pl. F. de la Motte Fouqué, Andersen, Ingemann), tündérmeséivel kapcsolatban érhető tetten.⁷ Mi több, a mesés világ nála olyannyira meghatározónak bizonyul, hogy bizonyos motívumokat jóval későbbi periódusaiban is szívesen átvesz, valamilyen általa felújított változatban, saját

Index and Composite Collation, Bloomington and London: Indiana University Press, 1967-1978.

4 Hoffmann hivatkozott műveinél a magyar fordítások hiányában illetve azok pontosításakor az alábbi német nyelvű kritikai összkiadást használom: *E.T.A. Hoffmann Sämtliche Werke*. [HSW] Deutscher Klassiker Verlag. Bd. 1-6. 1985-2004.

5 „Egy még élő ember írásaiból” („From the papers of one still living”); „Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészre” („The concept of irony with continual reference to Sokrates”); „Vagy-vagy” („Either-Or”); „Félelem és reszketés” („Fear and trembling”); „Az ismétlés” („Repetition”); „A szorongás fogalma” („The Concept of anxiety”); „Az életút stádiumai” („Stages on life’s way”); „Lezáró Tudománytalan Utóirat a Filozófiai Morzsákhoz” („Concluding unscientific postscript to the philosophical fragments”).

6 „Don Juan” („Don Juan”); „Egy szegény színidirektor különös szenvedései” („Seltsame Leiden eines Theater-Direktors”); „Kis Zaches, más néven Cinóber” („Klein Zaches Genannt Zinnober”); „Brambilla hercegnő” („Prinzessin Brambilla”); „Egy töredék, három barát életéből” („Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde”); „A királyi menyasszony” („Die Königsbraut”); „Scuderi kisasszony” („Das Fräulein von Scuderi”); „Murr Kandúr életszemlélete” („Lebens-Ansichten des Katers Murr”); „Sanctus” („Das Sanctus”); „Bolha Mester” („Meister Floh”).

7 Lásd JP 5, 5223, 99. o. Továbbá lásd még az *Egy még élő ember írásaiból* c. műben tárgyalt ellentétet a felvilágosodás kora és a tündérvilág között (Magyarul: Kierkegaard: *Egy még élő ember írásaiból* [EI]. Az irónia fogalmáról. [IF] Ford. Soós Anita, Miszoglád Gábor. Jelenkor, 2004, Pécs, 14k. o.) a következő mű alapján: Hoffmann: „Kis Zaches, más néven Cinóber” [KZ]. Ford. Háy Gyula. In E.T.A. Hoffmann: *Az arany virágcserep*. Bp., 1982, Európa, 175. o.

koncepciója interpretálása érdekében.⁸ Téves viszont az az elképzelés, mely szerint Hoffmann kizárólag szórakoztató ifjúkori olvasmányt jelentett volna Kierkegaard számára. Konkrét kérdésekben ugyanis ez a lelkesedés soha nem egyértelmű, sokkal inkább egy olyan ambivalens érzelmi viszonyulás jellemzi, amely az évek során egyre meghatározóbb módon a kritikai attitűd felé tolódik el. Már a mellékesen odavetett széljegyzetek, naplóbejegyzések, levélrészletek is sokat sejtetnek ebből. Hoffmann műveit egyrészt valóban pusztán olvasmányélményként villantják fel, minden elemző szándék nélkül, máskor ugyanezek a félmondatok, futó megjegyzések teljes elméleteket takarnak, amelyek megfejtéséhez a közel azonos időben keletkezett művek hasonló témái vagy okfejtései adhatnak némi támpontot.

A Hoffmann-Kierkegaard kutatás filológiai szempontokat sem mellőző bázisul mégis azok a behatóbb elemzések szolgálhatnak, amelyek elméleti anyagként konkrét formában, vagy akár hivatkozás nélkül is beépülnek a publikált művekbe. Hoffmann egyes teóriáinak értelmezése és azoknak a művekben való továbbélése egyértelműen bizonyítja, hogy Kierkegaard esetében jóval többről van szó a sokak által hangoztatott ifjúkori lelkesedésnél. A lelki rokonságon túl korán felfedezhető nála a romantikus művészet-problematika iránti érdeklődés, amely több szempontból is figyelmet érdemel. A sokat olvasott Hoffmann épp olyan vonzó számára, mint amilyen taszító, romantikus szerzői szerepvállalása, művészet- és költészetfelfogása épp olyan kedvelt fogás számára, mint amennyire elítélendő. Az ambivalens érzelmi-kritikai magatartás, bár nem kizárólagosan, mégis vitán felül hozzásegíti Kierkegaard-t az esztétikai stádium fő problémaköreinek kidolgozásához. Ebben az összefüggésben jelenik meg nála és válik először kritika tárgyává: a romantikus költőmítosz; a duplikáció lét-tapasztalata; az irónia- és humorfelfogás teoretikus és textuális lehetősége, következményként pedig a költői szenvedés kérdése, vagyis az esztétikai értelemben vett kiütkeresés hiábavalósága.

A szorosabb vizsgálat így a kierkegaard-i filozófia esztétikai stádiumában kiemelt szerepet játszó művészet- és művészetproblematikára irányul, valamint ennek előzményeire E.T.A. Hoffmann-nál. Az elemzés, bár koránt sem szándékozik kizárólag a filológiai bizonyítékokra hagyatkozni, szem előtt tartja, hogy a hivatkozásszerűen igazolható Hoffmann-hatás teoretikus elemei, a látszólag széles, több mint tíz évet felölelő időszak

⁸ Lásd pl. a „Félelem és reszketés” Víziszellemről és Agnetéről szóló szakaszát. Magyarul: Kierkegaard: *Félelem és reszketés [FR]*. Ford. Rácz Péter. Az utószót írta: Balassa Péter. Bp., 1986, Európa, 166-176. o.

ellenére is nagyrészt az esztétikai stádium korai kidolgozásában követhetők nyomon. A konkrét szöveghelyek figyelembe vételével a kierkegaard-i és a hoffmanni életmű közti legfőbb érintkezési pont a német koraromantika (pl. Novalis, F. Schlegel, Jean Paul, Solger, Tieck) bírálatát is magában foglaló költői – művészi lét értelmezése teória és retorika harcában. Ez a hatás egyszersmind a kutatási szempontot is kijelöli. A német romantikus programot újraértelmezni kívánó költői egzisztencia teoretikus vizsgálatát retorikai szempontok figyelembe vételével. Az „Inkognitó” című fejezet a Kierkegaard-Hoffmann kapcsolat elméleti kiindulópontját tartalmazza: Hoffmann koraromantikából továbbörökített és módosított szerzőség-koncepcióját, valamint a töredékességen és reflexivitáson alapuló művészetfelfogását. A kritikai attitűd Kierkegaard-nál legmélyebb szinten a költői egzisztencia alapvető létmódjának kifejtésében van jelen, amelynek reflexív irodalmi megvalósítása a pszeudonimitás. Az „Alteregók” a személyiség duplicitásának koraromantikus előzményeit, ennek hoffmanni és kierkegaard-i újraértelmezését, valamint a hozzájuk kapcsolódó főbb teoretikus elgondolásokat ismerteti. Az „Irónia és humor” fejezet Kierkegaard romantikus irónia- és humor-kritikáját veti össze Hoffmann erre vonatkozó felfogásával. A közös jegyek a romantikus szemlélet textualitásban is megjelenő duplikációs tapasztalatára vezethetők vissza. A retorikai alternatívák kérdésében központi szerephez jut a szélsőséges duplikációt felmutató irónia, a duplikáció feloldási kísérleteként a humor, valamint ennek Kierkegaard által egyszerre bírált és jóváhagyott hoffmanni elgondolása. Végül a „Reflexivitás démonjai” bemutatja, hogyan jelennek meg Kierkegaard-nál a duplikációs elgondolásra épülő költői egzisztencia szükségszerű következményeiként a szenvedés, a melankólia, a szorongás és a kétségbeesés fogalmai, amelynek előzményei már a koraromantikusoknál és Hoffmann-nál is felfedezhetők.

1. INKOGNITÓ

1.1 Szerzői inkognitó

Kierkegaard szerzőségének biográfiai megközelítése számos nehézséget támaszt a kutatásban. Már az is kérdéses, beszélhetünk-e egyáltalán pszeudonimitásról egy olyan alkotó esetében, akinek gondosan titokban tartott kiléte álnevei dacára sem volt rejtélyes a koppenhágai irodalmi kör számára.⁹ S ha ezzel együtt az álnévhasználatot mégis következetesen végrehajtott elgondolásnak tekintjük, vonhatunk-e bármilyen korszakhatárt az életmű egészében? Nem teszi-e vállalkozásunkat hiábavalóvá az a közismert tény, hogy Kierkegaard álneves műveivel párhuzamosan saját névvel ellátott műveket is írt, amelyeket az előbbi, úgymond alacsonyabb rangú „esztétikai” tervezettel szemben egy magasabb, „vallási” tervezet részének tekintett?

A pszeudonimitás kérdése, különösen a korai művek esetében, megkerülhetetlen Kierkegaard romantikus szerzői szerepvállalásának tisztázásához¹⁰. Jóllehet, hamar nyilvánvalóvá válik, a gyakorta szerzőként feltüntetett esztétikus-költő itt nem esztétát vagy dandyt jelent, és az esztétikai kritika sem az esztéticizmust (pl. a romantikus vagy dekadens költőiséget) akarja leleplezni. Ez az aspektus Kierkegaard-nál pusztán másodlagos szerepet tölt be az esztétikai stádium kifejtésekor, amelyben az „esztétikai élet” mindenek előtt „egzisztenciális létmód”-ként jelenik meg. Itt maga az „esztétikai” szó is csak egy sajátos jelentésmezőben értelmezhető. George Pattison az „esztétikai” szó kétféle használatát különíti el Kierkegaard szerzőségében: „Egyrészt az »esztétiká«-ra utal a szépművészetek értelmében; másrészt etikai kifejezésként jelenik meg, hogy leírja azt az életet, amelynek nem sikerül felnőnie etikai lehetőségeihez. Ebben a második értelemben vonatkoztatja a kifejezést Kierkegaard a »sikertelen« egyénekre, és még általánosabban a korra, amelyben élt.”¹¹ Itt az esztétikai második meghatározása pontosan lefedi azokat az esztétikai előfeltevéseket, amelyeket Kierkegaard az inkognitóba burkolt szerzőség segítségével kíván lerombolni.

9 Lásd Frithiof Brandt: *Søren Kierkegaard*. Copenhagen, 1963, 69. o.

10 A részletes kifejtéshez lásd Bartha Judit: „Az esztétikai inkognitó pluralitása. Kierkegaard korai pszeudonim műveiről.” *Gond*, 2001. 27-28. sz. 133-152. o.

11 George Pattison: „Kierkegaard: esztétika és az »esztétikai«”. Ford. Bartha Judit. *Pro Filozófia Füzetek*, 2003. 35. sz. 103. o.

A kifejezés értelme még egyértelműbbé válik akkor, ha Gerhard vom Hofe feltevését is figyelembe véve, a fenti két jelentéshez egy harmadikat is társítunk, a maieutikát. Hofénél a három jelentésmező a kierkegaard-i szóhasználat alapján: (1) Az általános nyelvhasználatban betöltött szerep a műalkotások és a művészetelméleti megfontolások területén.¹² (2) Korlátozott negatív értelmű használat, az etikai szférával vagy a történeti valósággal való konfrontációban, amely „nem-etikus”-ként, „nem-tulajdonképpen”-ként, vagy „történelmietlenként” definiálódik. (3) Korlátozott pozitív értelmű használat, az indirekt közlés és a maieutika médiumaként. Ez utóbbi értelemben: „Az esztétikai mint inkognitó, mint ironikus fegyver és eszköz, amely felhívja a figyelmet az egzisztencia jelentésére, megfelel a szókratészi irónia egzisztencia-megvilágító funkciójának.”¹³ A kierkegaard-i fogalomhasználat ambivalenciája minden bizonnyal abból adódik, hogy a három jelentésmező sohasem különíthető el egymástól teljesen. Pattison szerint az összefonódás háttérében Kierkegaard idealista művészetfelfogása áll: „a művészet ideális természete”, „az esztétikai tapasztalat szintetikus jellege” valamint „a művészet időtlensége”¹⁴, összekapcsolódva azzal a programmal, amely a vallási létet helyezi a középpontba. Kierkegaard-nál ez az idealista művészetfelfogás az esztétikai stádium bázisává válik, s mintegy a vallási szolgálatába szegődik, ugyanakkor épp ennek köszönhetően elveszíti eredeti teoretikus jelentőségét. A művészet elméleténél fontosabb lesz a művészi létmód kérdése, az idealista szemléletnél a romantikus művészi attitűd kritikai átörökítése. Nem véletlen, hogy Kierkegaard-nál az etikai, vallási értelemben kritizált „esztétikai” jelző oly gyakran a legyőzni kívánt „romantikus” szinonimájaként jelenik meg. Hofe e tekintetben a „romantikus” és az „esztétikus” szavak összeolvadására és a hibrid fogalom képviselte érték ambivalens szerepére hívja fel a figyelmet. Hofe elgondolását figyelembe véve: (1) Kierkegaard a „romantikus” és az „esztétikus” fogalmakat azonos egzisztencia-meghatározások jelölésére használja, ilyen módon azonosságot hoz létre a „romantikus” fenomének és az „esztétikai” kategóriák, a „romantikus” és az „esztétikai” stádiumok között (2) A „romantikus” tudat ebben a

12 Az első pont kiinduló alapja Adorno megállapítása: „Először is Kierkegaard-nál, mint az általános nyelvhasználatban, az esztétikai a műalkotások és a művészetelméleti megfontolás területét jelenti”. Vö. Theodor W. Adorno: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, 28. o.

13 Gerhard vom Hofe: *Die Romantikskritik Sören Kierkegaards*. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1972, 103k. o.

14 Pattison: *i. m.* (2003) 104k. o.

kontextusban megfelel a reflexió kifejtésének az „esztétikai szubjektivitás” bemutatásakor.

(3) A „romantikus” mint „esztétikus” tűnik fel, a „keresztényi” dialektikus ambivalenciájaként, mely utóbbi antropológiailag és üdvtörténetileg megalapozott.¹⁵

Kierkegaard „esztétikai” szerzőségéhez első megközelítésben a kiindulópontot a *Lezáró tudománytalan utóirat a filozófiai morzsákhoz* (1846. febr. 27.) jelentheti, amelynek „Első és utolsó magyarázat”-ában a szerzőként feltüntetett Johannes Climacus mintegy hivatalosan felfedi korábbi álneveit¹⁶, s azonosítja magát a Søren Kierkegaard névvel:

A forma és a rend kedvéért ezennel elismerem, aminek a *tudomása* valójában aligha tarthat számot érdeklődésre, hogy én vagyok, ahogy beszélnek is, a szerzője a következőknek: *Vagy-vagy* (Victor Eremita), Koppenhága 1843 februárja; *Félelem és reszketés* (Johannes de Silentio), 1843; *Az ismételés* (Constantin Constantinus), 1843; *A szorongás fogalma* (Vigilius Haufniensis), 1844; *Az életút stádiumai* (Könyvkötő Hilarius, Hódító Vilmos, Frater Taciturnus), 1845; *Lezáró utóirat a filozófiai morzsákhoz* (Johannes Climacus), 1846; egy cikk a *Faedrelandet* 1168. számában, 1843 (Victor Eremita); két cikk a *Faedrelandet* című lapban, 1846 januárja (Frater Taciturnus)¹⁷

Az előzetesen elgondolt szerzői szándék érvényesítéséről tanúskodnak továbbá Kierkegaard pár évvel később elkészített, immár saját szerzőségével kapcsolatos tervezetei is. 1848 decemberében ír egy áttekintést addigi életéről, *Szerzői tevékenységem szempontja*¹⁸ címmel, amely csak 1859-ben, posztumusz jelenik meg, 1851. augusztus 7-én viszont ő maga publikálja ennek egy összegzését, *Szerzői tevékenységemről*¹⁹ címmel. E művekben olyan „dialektikus megkettőződésről” számol be, amely megmagyarázná a már leleplezett pszeudonim írások mellett készített szignált művek sorát. Kierkegaard a *Szerzői tevékenységemről* „Számadás” című fejezetében pl. egyszerre hangsúlyozza a (pszeudonim) esztétikai és a (szignált) vallási tervezet kettősségét és egyidejűségét:

Ami közvetlenül vallási, kezdettől fogva jelen volt; mert hiszen az 1843-as *Két épületes*

¹⁵ Hofe: *i. m.* (1972) 106k. o.

¹⁶ Jóllehet a „hivatalos leleplezést” már a *Filozófiai morzsákban* is előrejelzi az álneves szerző mellett kiadóként a saját név feltüntetése.

¹⁷ *KW* XII/1, 625. o. Magyarul: „Első és utolsó magyarázat”. Ford. Hidas Zoltán. In Kierkegaard: *Szerzői tevékenységemről*. Debrecen, 2000, Latin Betűk, 7. o.

¹⁸ Kierkegaard: „Szerzői tevékenységem szempontja”. [SZTSZ] Ford. Hidas Zoltán. In Kierkegaard: *i. m.* (2000) 27-119. o.

¹⁹ Kierkegaard: „Szerzői tevékenységemről. Számadás”. [SZT] Ford. Hidas Zoltán. In Kierkegaard: *i. m.* (2000) 13-25. o.

beszéd egykorú a *Vagy-vaggyal*. És a közvetlenül vallási egykorúságának biztosítása érdekében minden álneves írást „épületes beszédek” kisebb gyűjteménye követett, mígnem megjelent a *Lezáró utóirat*, amely felvetette a kérdést, mely a kat exohén „kérdés”, az egész szerzői életmű kérdése: „a kereszténnyé válás”. Ettől a pillanattól fogva megszűnik a közvetlenül vallási csillámlása; mivel ekkor kezdetét veszi a merőben vallási alkotás...²⁰

Majd lábjegyzetként a következőket csatolja a fentiekhez: „Ez egyúttal elejét veszi az érzékcsalódásnak is: hogy a vallás olyasmi, amibe a korosodó ember menekül; »esztétikai íróként kezd az ember, majd mikor már benne jár a korban, és többé nincs meg benne az ifjonti erő, felcsap vallási szerzőnek«. ²¹ Eszerint pszeudonim esztétikai írásaival párhuzamosan, kezdettől fogva megjelentette saját néven, vallásos, épületes beszédeit – felvillantva a kitűzött célt –, de a *Lezáró tudománytalan utóirat*ban jelzett fordulópont után, saját néven kiadott, vallásos írásai mellett is publikál esztétikai műveket²², emlékeztetve a kezdetekre. Mi több, Kierkegaard szerint az írás „egy lélegzettel zajlott le”²³ – csupán a közlés formája más, az esztétikaiban: közvetett, rejtett, reflexív; a vallásiban: közvetlen, nyílt, egyszerű, míg a mozgás iránya az előbbitől az utóbbi felé halad, leleplezve az esztétikaiban rejlő érzékcsalódást.²⁴ Kierkegaard ezzel elveti az egyenes vonalban előrehaladó, fejlődésében megragadható életműről alkotott elképzeléseket, s helyette egy olyan duplikációról számol be: ahol a feladat „munkáddal egyszersmind magad ellen dolgozni”.²⁵

E szerzői tervezet értelmében, az inkognitó-probléma a „szerzőség” címszava alatt ragadható meg, a strukturális építkezésben, olyan struktúramozzanatként, mely az életmű divergenciáját (pszeudonim/esztétikai és szignált/vallásos művek egyidejűségét) felállító egzisztáló személyiség egyetlen pillanataként tűnik fel. Ezt az építkezést sugallja pl. Theodor W. Adorno értelmezése, aki Kierkegaard filozófiáját az „enteriőr” fogalmával jellemzi.

20 SZT, 15k. o.

21 SZT, 15. o.

22 Lásd ehhez a fordulópont után írt álneves műveit: „Két rövidebb etikai-vallási értekezés 1847-ből” (szerző HH) és „A válság és egy válság egy színészno életében” 1848. júliusából (szerző: Inter et Inter).

23 SZT, 14. o.

24 SZT, 15. o.

25 SZT, 17. o.

Az enteriőr a kierkegaard-i filozófiában a »pont« testszerű képe: a külvilág egésze egyetlen pontra húzódott össze. Ugyanezt a térnélküliséget lehet megfigyelni a kierkegaard-i filozófia struktúrájában is. Hiányzik belőle a folyamatos kifejtés, ehelyett az összes mozzanat tökéletes egyidejűségben áll, melyek az egzisztálás egyetlen pontjában esnek össze. Ezért olyan nehéz bemutatni Kierkegaard gondolatait; egy ilyen kísérletnek Kierkegaard gondolatainak térbeli és időbeli pillanatát az egymás mellé és az egymás után rendelés szerint kell fáradságosan szétterítenie.²⁶

Adorno elképzelése itt úgy fordítható le, hogy mivel az életmű megírása szimbolikusan „egy lélegzettel zajlott le”²⁷, az alkotó egzisztencia, s maga az életmű is csupán egészében, kiterjedés nélküli „pontoszerűségében” értelmezhető. A *Szerzői tevékenységem* dialektikus tervezete ezt az álláspontot erősíti, ugyanakkor hozzátehetjük, a *Szerzői tevékenységem szempontjában* adott önrevízió egyik kitétele ésszerűen korrigálja a fenti szimbolikus képet, még hozzá az életműből teljes egészében semmiképp nem kizárható fejlődés-elemmel: „életművem túl nagyszabású ahhoz, hogy beleférjen egy tényleges pillanatba, részint munkám roppant sebessége okán, részint az esztétikumtól a vallásig, a kereszténységig megtett komoly fejlődés miatt.”²⁸

Az inkognitó másik értelmezése Kierkegaard-nál a költői és a vallási egzisztencia alapvető létmódjának tekintett „rejtettséggel” illetve „rejtőzködéssel” hozható összefüggésbe. Amennyiben a „rejtettség” szó jelentése az elsődleges, az inkognitó objektív kritériumok hiányában definiálhatatlan fogalom. Paradox módon leginkább az egzisztencia tárgy nélküli bensőségességének „rejtett megnyilvánulásaként” írhatnánk körül, mely az önmegvalósítás aktusában a racionalitáson túli szférához érkezik el. Ennek megtestesítői Kierkegaard kivételes emberei: az esztétikai stádiumban élő költő és a vallási stádium apostola. Életük teljes izolációt és rejtettséget követel, szemben az általánost kifejezésre juttató etikai ember magatartásával, aki a közösség szabályainak megfelelően nyíltan tevékenykedik.

Az inkognitó mint „rejtőzködés” ezzel szemben egyedül az esztétikai ember sajátja. Ilyen értelemben egyfajta álruhát vagy maszkot jelent, amely az esztétikai stádiumban élő személyiség valamennyi megnyilvánulási módjának önkéntelen vagy önként vállalt

26 Adorno: *i. m.* (1974) 82. o.

27 SZT, 14. o.

28 SZTSZ, 83. o.

leplezésére szolgál. Az önkéntes leplezés az esztétikai zsenialitás kivételességéhez tartozik, ahol a maszk a „misztifikáció” szerepét kapja az írói zsenialitás bizonyítékaként. Az irodalom-hamisításnak ez a módja, mint arra Radnóti Sándor rámutat, a képzőművészet-hamisítással szemben erénynek bizonyul, a leleplezés nem büntetést, hanem az eredetiségnek kijáró dicsőséget hozhatja el az „irodalmi misztifikátor” számára.²⁹ Kierkegaard esetében ez a misztifikáló távolságtartó játék a külvilággal, némi ellentmondástól sem mentesen, egyszersmind harc a beavatatlanok ellen. Jó példával szolgálhatnak erre a korai *Isméltés* vagy a *Félelem és reszketés* rejtett értelmű mottói. Az *isméltés* Philostratus-mottója – „A vad fákon virágok illatoznak, a szelídek gyümölcsöt hoznak” – amely egyszerre jelzi a szerző és a bemutatni kívánt kérdés rejtettségét a sokszoros ismétlésben: a virágillatét; a virágokét a gyümölcsben; a vad fákét a szelídekben; Constantin Constantius írását Philostratus nevében; Kierkegaard-ét pedig talán épp Hegelében³⁰. Mert az író, mondja Constantin Constantius, „akkor cselekszik a leghelyesebben, ha Clemens Alexandrinoszhoz hasonlóan úgy ír, hogy az eretneknek ne érthessék”.³¹ Eretneknek viszont a „közönséges recenzenst” nevezi, aki sem az ismétlés fordított menetét, sem dialektikáját nem érti meg.³² A *Félelem és reszketés* Hamann-tól vett mottója alapján viszont, – „Amit Tarquinius Superbus kertjében a mákfejek által üzent, azt értette a fia, de a követ nem” – az üzenetet tolmácsoló követ (Johannes de Silentio mint interpretátor) éppúgy beavatatlan, mint a „közönséges recenzens”.³³

Az önkényes irodalmi játéknak tekinthető misztifikációval szemben az önkéntelen leplezés nem fedhető fel racionális úton. Mi több, az irracionalitás megtestesítője, s mint ilyen jelzésértékű – az emberi lényeg titokzatos, hozzáférhetetlen, fogalmi úton megközelíthetetlen. Ez az irracionális lényeg az esztétikai és a vallási személyre egyaránt

29 Az irodalom-hamisítás a képzőművészet-hamisítással szemben többnyire erénynek bizonyul, a leleplezés nem büntetést, hanem az eredetiségnek kijáró dicsőséget hozza el az „irodalmi misztifikátor” számára. Lásd Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Bp., 1995, Magvető, 238. o.

30 „...éppígy a gyümölcs a növény nem igazi létezésének nyilvánítja a virágot, s ennek helyébe lép mint igazsága”, G. W. F. Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Bp., 1979, Akadémiai, 10. o. Lásd ehhez: Joachim Ringleben: „Kierkegaards Begriff der Wiederholung”. In *Kierkegaard Studies. Yearbook 1998*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 319. o.

31 Kierkegaard: *Az isméltés*. [I] Fordította, a jegyzeteket és az utószót írta: Gyenge Zoltán. Bp., Ictus, 1993, 105. o.

32 *I*, 106k. o.

33 Vö. Balassa Péter: „Utószó a Félelem és reszketéshez”. In Kierkegaard: *Félelem és reszketés*. [FR] Fordította és a jegyzeteket összeállította: Rác Péter. Bp., Európa, 1986, 232. o.

jellemző, mindkettőnél társadalmon és morálon kívüliséget feltételez.³⁴ A kettő között mégis jelentős különbségek adódnak, s az esztétikait vizsgálva ez épp azzal magyarázható, hogy az irracionalitás itt nem hittel, hanem olykor a zsenialitást is megkérdőjelező üres misztifikációval kapcsolódik össze, amely hamar felveti a negatív előjelű hamisítás problémáját is. A negatív hamisítási szándék mindenekelőtt a műalkotás létrehozására irányuló törekvésként figyelhető meg. Ez a műalkotás, csakúgy mint a műalkotásként felfogott élet, csalásként lepleződik le. A végrehajtó Kierkegaard-nál többnyire az etika embere: mert az egyedit, arra kötelezve, hogy az általánosban keressen kifejezési formát, egyúttal megfosztja rejtettségétől. Kierkegaard szívesen alkalmazza ez esetben a „rendőrspicli” kifejezést, akinek etikai tevékenysége mindig kettős értelmű. A *Vagy-vagyban*, a „A csábító naplójá”-t felfedező „A” szerző esetében (aki egyébként nem az etika szolgálatában áll) egyrészt a műalkotás mint hamisítvány leleplezésére irányul.³⁵ Másrészt hasonlóan az *Isméltés* Constantin Constantiusának leleplező munkájához, az „árnyékegyszisztencia” titkos lényegének feltárására szolgál.³⁶ A kettős tevékenység azonban hamar közös nevező alá hozható, mivel az árnyékegyszisztencia kiüresedett létformája Kierkegaard-nál csak hamisítványként definiálható. Az árnyékegyszisztencia itt nem tulajdonképpen, hanem önmagán kívüli létet jelent. Önmagán kívül lenni, másnak mutatkozni, mint ami, ugyanaz, mint a személyiséget meghamisítani. Következésképp a tökéletesen önmagán kívüli, aki legtávolabb van a világtól és önmagától, a legtökéletesebb hamisítvány is. Kierkegaard ezzel a meglehetősen degradáló jellemzéssel látja el a pszeudonim műveket nyitó *Vagy-vagy* anonim költőjét. Mindehhez olyan reflexióval látja el, mely által az képes ugyan tudatosítani saját árnyéklétét, mégsem képes bármit is tenni ellene, hisz épp cselekvésképtelensége az, ami megakadályozza ebben. Nem véletlen, hogy a költői létforma leleplezése Kierkegaard-nál elsődlegesen a kételkedés (a gondolat kétségbeesése) ellen irányul, amit a kétségbeesésnek (a személyiség kételkedésének)³⁷ kell felváltania, hogy elvezessen önmagunk választásához, s egyszersmind a rejtettségből való kiemelkedéshez, egészen addig a pontig, ahol a nyíltan felvállalt etikai lét is elégtelennek bizonyul, s elbukik a magasabb rendű egyediség előtt. Vagyis az esztétikai mint

34 Lásd Heller Ágnes: „A kierkegaard-i esztétika és a zene”. *Magyar Filozófiai Szemle*, 1965. 9. évf. 1. sz. 52. o.

35 Kierkegaard: *Vagy-vagy*. [VV] Ford. Dani Tivadar. Az utószót írta: Heller Ágnes. Bp., Osiris, 1994, 239. o.

36 Lásd pl. *Az Isméltésben* Constantin Constantius szerepét, I, 34-39. o.

37 VV, 510. o.

alacsonyabb rendű rejtőzködés (hamisítványként), az etikai mint a rejtőzködő felfedése (a hamisítás leleplezéseként), a vallási pedig (az etikai felfüggesztéseként) egy magasabb rendű rejtettségeként értelmezhető. S hogy ez mennyire nem választható el Kierkegaard saját szerzői tervezetétől, egyértelművé válik a következő sorok olvasásakor:

A lezajlott folyamat: a költői és a filozofikus természet kiiktatása a kereszténnyé válás érdekében. [...] A vallás a legelső pillanattól határozottan jelen van, biztos a túlereje, mégis türelmesen kivárja, hogy a költő szabadon kibeszélje magát, miközben persze árgus szemekkel őrködik, nehogy költőnk a bolondját járassa vele, hanem ízig-vérig költő maradjon. [...] Az a gondolat, hogy a „költőtől” el kell szakadnunk, már a *Vagy-vagyban* megfogalmazódott, ugyanakkor az életmű egésze értelmében igaz, hogy sokkal mélyebb értelemben kell elszakadnunk és eltávolodnunk a „költőtől”, mint amennyire ezt a *Vagy-vagy* második része kifejtteni képes.³⁸

Az esztétikai inkognitó tárgyalása mindezek alapján két szint elkülönítésén és végtelenített összekapcsolásán alapulhat: (1) Az egzisztencia rejtett mélysége (titkos szenvedés az egzisztálás velejárójaként: eleve adott, önkéntelen mozgás); (2) Az egzisztencia ön-leplezése (az inautentikus létezés bizonyítékaként: önként felvett vagy kényszerűségből/önkéntelenül viselt maszk). Azaz míg az 1)-es a teljes életmű alapján értelmezhető egzisztencia-problémát sűríti magába, a 2)-es tartalmazza a kierkegaard-i pszeudonimek által megszólaltatott anonim költők-művészek teóriáját. Ebben az összefüggésben az esztétikai stádium egzisztenciájának létmódja és az általa létrehozott szerzői forma szoros kölcsönhatást mutat. Maga Kierkegaard is ezt sugallja, amikor az inkognitó biográfiai és egzisztenciális megközelítését már a szerzőségtervezet megírása előtt beemeli pszeudonimitást felfedő művébe, a *Lezáró tudománytalan utóiratba*. Vagyis a szerzőségtervezetet beemeli magába a pszeudonim műbe, hogy azt az alkotás folyamatában támassza alá, és vice versa.

Pszeudonimitásomnak vagy polinimitásomnak nem *véletlen* alapja volt *személyiségemben...*
hanem *lényegi* alapja magában az *alkotásban*, amelyet a replika, a pszichológiailag variált

38 SZTSZ, 75. o.

individualitás-különbség kedvéért jóban és rosszban, töredelmességben és fêkevesztettségben, kétségbeesésben és elbizakodottságban, keserűségben és örvendezésben, stb. való kíméletlenség költőileg megkívánt, s amely csak a pszichológiai következetesség által határolt fogalmilag, minthogy a valóság erkölcsi korlátai között egyetlen ténylegesen valóságos személyt sem szabad és nem is lehet megengednie magának. Amit írtam, az tehát az enyém, de csak amennyiben a létrehozandó költőien-valóságos individualitás által szólaltattam meg a replika hallhatóságán keresztül annak életszemléletét. Mert helyzetem a költőnél is külsődlegesebb, aki *költőileg teremti* alakjait, s az előszóban mégis *ő maga a szerző*. Azaz személytelenül vagy személyesen harmadik személyű sűgő vagyok, aki költőileg teremtett *szerezőket*, kiknek *előszói*, s *nevei* újfent az ő alkotásuk. Ily módon a pszeudonim művekben egyetlen szó sem származik tőlem. Csak harmadikként van véleményem róluk, csak olvasóként ismerem jelentésüket, a legtávolabbi személyes viszonyban sem állok velük, minthogy ez lehetetlen is volna egy ilyen kétszeresen-reflektált közlés esetén.³⁹

A probléma itt koránt sem zárul le. További bonyodalmakat okoz az értelmezésben, hogy a sokszintű reflexióhoz Kierkegaard-nál még egy „csel”-nek nevezett szerzői stratégia is hozzáadódik, amely némiképp módosítja az esztétikai egzisztencia hamisítványként való deklarációját. Az „irodalmi misztifikációs” műveletet Kierkegaard a „szókratészi módszer” mintájára kísérli meg végrehajtani, és a saját szerzőségét tárgyaló műveiben teszi részletes kifejtés tárgyává. A szerzői csalás lényege: a gyanútlan olvasónak olyan – a közlés formájára és tartalmára is kiterjedő – indirekt módszerrel történő elvezetése az igazsághoz, amelyben az álneves szerzők is csupán kellékként szolgálnak. Az érzékcsalódásban élő embereket eszerint csak saját (hamis) kategóriáik feltárásával lehet megközelíteni, költött személyiségek színházi előadásában. Ebben a stratégiában „A »közvetlen közlés« annyi, mint közvetlenül közölni az igazat. A »reflexió útján való közlés« annyi, mint csalással cserkészni be az igazat, de mivel a mozgás az együgyűség egyszerűsége felé tart, ezért a közlés előbb-utóbb szükségképp közvetlen közlésben végződik”⁴⁰ – azaz elvezet a rejtett úton és szándékkal felmutatni kívánt igazsághoz. A cél itt nemcsak az esztétikai ellentmondások feltárása, hanem egyszersmind az olvasó filozófiai előfeltevéseinek lerombolása is, ahol a „kegyes csalást” végrehajtó szerző az esztétikai stádium már leleplezett, ily módon hiteltelen alakjaival szemben valódi hitelességre tart igényt. Az általa

39 A szöveget a magyar fordítás egyenetlenségei miatt saját fordításban idézem. Lásd *KW* XII/1 625k. o.

40 *SZT*, 15. o.

nagyra becsült apostoli tekintély felmutatásával olyan autoritás nélküli zseniként aposztrofálja magát,⁴¹ aki a magasabb cél elérése érdekében bármilyen praktikához folyamodhat. Márpedig Kierkegaard soha nem állítja magáról, hogy tökéletes keresztény lenne, inkább olyasvalakinek tartja magát, aki folyamatosan úton van efelé. Ezért, állítása szerint, a fordulópont után a vallási stádium bemutatásához már olyan „magasabbrendű” pszeudonimet használ, mint Anti-Climacus, aki a korábbi Johannes Climacusszal szemben „visszafelé megálljt parancsol”.⁴²

Kierkegaard láthatóan megpróbál komplex magyarázattal szolgálni dialektikus tervezetére. Ennek ellenére, bár a költői egzisztencia vizsgálata nem nélkülözheti a kierkegaard-i nézőpont figyelembe vételét, mégsem fogadhatja el azt kizárólagosként. Érdekes itt ismételten Radnóti Sándor hamisítással kapcsolatos „eredet-mítosz”-kitételére gondolnunk, amely a szerző „hamis művekhez” immár leleplező szándékkal írt rekonstrukciójára is érvényes lehet:

Minden hamisítás magában foglalja saját keletkezésmítoszáét, eredetlegendáját. Néha e mítosz semmi más, mint pusztán a hamis szerzőnév vagy a hamis régiség. Ahogyan Kierkegaard szerint Don Juan archaikus mítoszáét egyedül a szám, az 1003 őrzí, úgy sűrűsödhet bele egy névbe, s maradhat kibontatlanul az eredet titokzatos története. De a hamis vagy meghamisított írásnak az áleredet olyan lényeges mozzanata, hogy gyakran témája vagy szelleme is a legszorosabb összefüggésben áll vele. Az irodalmi hamisítások egyik legfontosabb funkciója egy (vallási, egyházi, nemzeti, törzsi, családi, filozófiai, irodalmi stb.) eredet rekonstrukciója.⁴³

A szerzői szándék érvényesítésének igyekezete Kierkegaard-nál tagadhatatlan, összességében mégis egy utólagosan „rekonstruált”, jól felépítettsége ellenére is következetlenségeket mutató kompozícióról van szó, amit Kierkegaard minden igyekezete

41 „Hogy »felhatalmazás híján« voltam, azt a legelső pillanattól kezdve hangoztattam és változatlan egyformasággal ismételttem; legszívesebben könyveim *olvasójának* tekintem magam, nem *szerzőjének*.” *SZT*, 18. o.

42 Lásd *KHI*, 33-83. o. Vö. *SZT*, 16. o.

43 Radnóti: *i. m.* (1995) 224k. o.

ellenére sem képes elfedni szerzőségét bemutató munkáiban.⁴⁴ A biográfiai szépítés tényén⁴⁵ túl kiválóan jelzi ezt a szerzői tervezet mint „kegyes csalás” rekonstrukciója. A szerzői szándék értelmében a csalás nagyrészt Szókratész bábáskodó módszerére épülne, amelyben a leglényegesebb mozzanatok: az autonóm személyiség felvállalása és a daimonionnal a döntés bensővé tétele.⁴⁶ Ez a külsőt negáló, a döntés és a választás mozzanatát a daimonion szerepének hangsúlyozásával bensővé alakító szókratészi irónia Kierkegaard-nál „mint végtelen abszolút negativitás”, a bensőségesség, s egyszersmind a valódi, dinamikus egzisztálás megalapozását jelenti. Saját iróniájának „metodológiai és ontikus aspektusa”,⁴⁷ „a rejtett” vagy „indirekt beszéd” és „a rejtett bensőségesség” megfogalmazása viszont ehhez képest folyamatosan változik a *Vagy-vagy*tól számított pszeudonim művek sorában. Ami a kezdetekben leginkább szembetűnő módszertanilag: a rendszerépítés helyett az apróbb szituációk körülírása, amelyeknek ugyanúgy megvannak a maguk fő- és mellékszereplői, mint a szókratészi dialógusoknak; és az olvasóval (mint beszélgetőpartnerrel) kialakított személyes viszony, a platóni dialektika mintájára. A konklúzió nélküli végkifejlet az, amely az olvasót egyéni döntésre, választásra sarkallja. Lényeges momentum, Kierkegaard vagy az épp megnyilatkozó álneves szerző, Szókratészhoz hasonlóan, soha nem az „utána-szajkózó” sokaságot szólítja meg, hanem mindenekelőtt önmagát, a lélek hangtalan beszélgetéseként,⁴⁸ valamint a hozzá

44 Lásd ehhez a „Szerző tevékenységéről” szóló műből pl. a következő gondolatot. „Ilyenformán értem most az egészet; nem voltam képes kezdettől fogva így áttekinteni azt, ami persze egyszersmind önmagam kibontakozása volt.” *SZT*, 18. o. Valamint a „Szerzői tevékenységem szempontja” egyik legjellemzőbb, misztikumba hajló rekonstrukciós kísérletét: „Bizonyos értelemben az egész művet a töretlen egyöntetűség jellemzi, mintha nem csináltam volna mást, mint naponta leírtam volna egy már kinyomtatott könyv kijelölt részeit.[...] Nem, az igazat megvallva, nem értem az egészet, éppen azért, mert a legjelentéktelenebb részletekig menően értem az egészet; azt azonban mégsem értem, hogy most ugyan értem az egészet, de semmiképp sem állíthatom, hogy a kezdet pillanatában is ilyen pontosan értettem.” *SZT*, 74. o.

45 Számos indok mellett jelzik ezt például a következő tények: az 1849 márciusától egymást követő fogalmazványokban készülő *Szerzői tevékenységéről* szövege az eredeti tervezetbe nem illeszkedő *A halálos betegség* (1849. július) és *A keresztény hit iskolája* (1850. szeptember) miatt ez utóbbiaknak megfelelően módosul. A pszeudonimek használata azonban a két mű esetében a magyarázatok ellenére is következtelenséget mutat, amely épp azzal bizonyítható, hogy pl. *A keresztény hit iskolája* című művének 1855-ös második kiadásában Kierkegaard különböző indokok miatt visszavonja az álnévhasználatot.

46 Lásd Gyenge Zoltán: *Kierkegaard és a német idealizmus*. Szeged, Ictus, 1996, 160k. o.

47 Ahol a metodológiai aspektus mint „diszkurzív kifejtési mód”, a ontikus mint „a konkrét egyes létező világhoz való hozzáállása” a bensőségesség kifejezéseként „szuverén egzisztálási pozíció”-ként jelenik meg. Lásd Gyenge Zoltán: „Az irónia fogalma”. *Gond*, 1998. 17. sz. 202k. o.

48 Vö. Platón: „Theaitétosz”: „Éppen ezért nevezem én beszélésnek a véleményalkotást, a véleményt pedig kimondott beszédnek, csak hogy olyanak, melyet nem máshoz és nem hanggal, de némán, önmagához intéz a lélek” Platón: *Theaitétosz*. In *Platón összes művei* II. köt. Ford. Kárpáty Csilla. Bp., Európa, 1984, 189. e – 190 a., 1013. o.

magányosságában hasonló ént, az olvasót⁴⁹ „négy szemközt”⁵⁰. S mindvégig olyan csendes párbeszédre ösztönöz, amelyben megnyilatkozhat az olvasó rejtett személyisége. A korai művekben azonban a piaci tömegetől elkülönülő, önmagába záródó, önmagából kiteljesedő individuum gondolata a német koraromantikától még legalább annyi ösztönzést kap, mint Szókratész „bensővé tett orákulumától” s a szókratészi módszerből is inkább csak irodalmi formaként van jelen az, ami a későbbiek során már kiforrott módszerként jelentkezik, és egyszerre mind a teoretikus kifejtés tárgya lesz.⁵¹

Különbféle problémákat jelez a pszeudonimitás és anonimitás korai elképzelése is. Az utólagos biográfiai szépítés tényén és a csalás módszertani rekonstrukcióján kívül itt a hatványozottan reflektált álnévhasználat magyarázatára kell gondolnunk. Igaz, ez az esztétikai hamisítás vádján túl egy jóval súlyosabb kérdést vet fel, a hamisításként definiált esztétikai egzisztencia fogalmának ellentmondásosságát. Kierkegaard a *Lezáró tudománytalan utóiratban* fentebb ismertetett módon többszörösen is megpróbálja magát eltávolítani költött alakjaitól. Filozófiája egyik érdekessége és sokat vitatott pontja azonban épp a szintek átjárhatósága. A leleplezéssel a Kierkegaard nevet is előfeltételező szerzői pszeudonimitás tükörképeként megjelenik a költői egzisztencia, aki szintén tudatosítja a csúsztatott szinteket: az önként felvett (zseniális) maszk mögött a kényszerszülte (szerencsétlen) maszkot és a tőle való szabadulás lehetetlenségét, azaz a cselekvésképtelenséget. Így a pszeudonimitással aposztrofált költői egzisztencia mintegy bekebelezné az etikai és a vallási, azaz a valódi cselekvésre képes egzisztenciát. Ez adhat alapot az értelmezésekben a „Kierkegaard” nevet elrejtő (nem-cselekvő) szerző/költő valamint a művében elemzett valódi (cselekvő) egzisztencia ellentmondásos viszonyának felmutatására. Ez az értelmezés az életmű egészére vonatkozó általános eszmefuttatások mellett részletes problémaelemzésként a korai művek vonatkozásában a leggyakoribb.

Joakim Garff például a kierkegaard-i pszeudonimitást a szerzői szubjektum teljes eltávolításaként értelmezi, olyan ellentmondásként szerző és műve között, melyet a szerző cselekvésképtelensége és a valódi egzisztencia cselekvő jellege közti összebékíthetlenséggel példázna. „Kierkegaard nem cselekszik. Épp ellenkezőleg,

49 Gyakran használt megszólítási forma Kierkegaard-nál a: „Kedves olvasóm” („min kaere laeser”). Lásd pl. I, 105. o.; *VV*, 7. o.

50 I, uo.

51 Lásd Sophia Scopetea: „Becoming the flute. Socrates and the reversal of values in Kierkegaard’s later work”. In *Kierkegardiana* 18. Denmark, Copenhagen University, Reitzels Forlag, Copenhagen, 1996, 31. kk. o.

önmagát mint szubjektumot el akarja távolítani, még ha elismeri is azt, hogy a szubjektum a cselekvés előfeltétele. Azáltal teszi ezt, hogy leveszi saját nevét műveiről, és álnéven jelenteti meg őket.”⁵² Garff ezt Kierkegaard következő naplórészletével kívánja alátámasztani:

A modern idők nyomorúsága pontosan az, hogy az „Én”-t, a személyes „Én”-t elnyomták. Ugyanezen oknál fogva az etikai-vallási kommunikáció teljes mértékben eltűnt. Az etikai-vallási igazság lényegileg a személyiséghez fordul, s ezért csak valamely „Én”-től fordulhat egy másik „Én”-hez. Ha a kommunikáció maga objektívvá válik, úgy az igazság az igazság hiányává lesz... Ennélfogva saját érdekemnek tekintem, hogy poétikus személyiségeket állítottam a tényleges élet középpontjába, akik „Én”-nek nevezik önmagukat (ezek álneveim), s ezáltal segítettem kortársaimnak – ha ez egyáltalán lehetséges – abban, hogy egy „Én” megnyilatkozását hallják (valamely képtelenül tiszta „Én és annak hasbeszélő mutatványai helyett”).⁵³

Garff elképzelése szerint a kierkegaard-i egzisztencia nem valóságos cselekvő aktusban, hanem csupán szövegszerűen építi fel önmagát, s ennek következtében a „bio-gráfia a szó szoros értelmében a szubjektum dekonstrukciójává válik. Az empirikus szubjektumot felváltja a textuális szubjektum”.⁵⁴ Hasonló konklúzióra jut pl. Poul Erik Tøjner is, bár nem a biográfia és a szöveg, hanem a szövegalternatívák vonatkozásában. Tøjner szerint a textuálisan nyomon követhető, egymást romboló alternatívák a *Vagy-vagyban* és *Az ismétlésben* a kísérleti jelleget igazolják, de az utóbbiban már a racionálisan felfoghatatlan, az abszolút megnevezésére történő próbálkozások olyan kudarcát is, mely érvénytelenítené az „ismétlés” mint kategória-fogalom használatát. Ennek a lehetetlenségnek az utolsó állomásaként a *Félelem és reszketés*, nála mint a „kommunikációra való képtelenség metakommunikációja” jelenik meg.⁵⁵ „A Kierkegaard-teremtette világi vagy profán írás – mondja Tøjner – állításom szerint, elveszítette mimetikus és szimbolikus erejét a szubsztanciális felrajzolására vonatkozóan: azaz, hogy kifejezze az abszolútumot vagy

52 Joakim Garff: „Kierkegaard – egy bio-gráfia”. In Nagy András (szerk.): *Kierkegaard Budapesten*. Bp., Fekete Sas, 1994, 134. o.

53 Garff: *i. m.* (1994) 137. o.; vö. *TB*. II. VIII. B 88, 119-122. o., továbbá lásd még Garff: „Johannes de silentio: Rhetorician of Silence”. *Kierkegaard Studies. Yearbook 1996*. Walter de Gruyter, Berlin/New York, 205-210. o.

54 Garff: *i. m.* (1994) 139. o.

55 Poul Erik Tøjner: „Kierkegaard Hegel-kritikájának és politika-bírálatának aspektusai”. In Nagy András (szerk.): *Kierkegaard Budapesten*. Bp., Fekete Sas, 1994, 107-110. o.

feltétlent, minek következtében visszaesik saját tehetetlensége feletti, fent említett reflexióba.”⁵⁶ Az alternatívát ebben az esetben – a kategória-fogalmak használatának érvénytelenítésével – a probléma tipológiai leírása (filozófia) és a szövegkezelés (fikció, irodalmiság) különbözősége állítja föl, ahol az utóbbi dekonstruálná az előbbit: „Másként szólva az irodalmi »Én« par excellence ellentmondásban áll a bensőségesség és autenticitás ama posztulátumaival, amelyeket rendszerint a létezés és a szubjektivitás költőjeként aposztrofált Kierkegaard-nak tulajdonítunk. [...] A filozófia tehát Kierkegaard számára az irodalmon át dekonstruálódik” – mondja Tøjner.⁵⁷ Gulyás Gábor azonban még ennél is messzebb megy, amikor a „polifón textúrát” „bölcselet és fikció egymásbaírása-olvasása” révén olyan „tisztátalan, megfertőzött szöveg(ek)”-nek tekinti, amelyek érvénytelenítik a bennük felmutatott vallási stádiumot⁵⁸.

Az ilyen típusú olvasatok értelmében a kierkegaard-i inkognitó és az egzisztencia-fogalom együttese ellentmondáshoz vezet, mely konklúzió leginkább három okból kifogásolható. 1. Kierkegaard-t cselekvésképtelennek tekinteni, csak azért mert írt is, képtelen vád. Ráadásul nála a cselekvés nem a hétköznapi értelemben vett cselekvéssorozatban, hanem az egzisztencia bensőségességében valósul meg. Az egzisztáló én a gondolkodást nem számúzi, hanem az egzisztálás mozzanatává teszi, amelyben a megismerés annyiban válik cselekvéssé, amennyiben az ember önmagát létében érti meg, ahol a cél az abszolútum megtalálása.⁵⁹ 2. A szerzői név eltüntetése a valódi cselekvés előmozdítása érdekében történik. Ez a tevékenység azonban önmagában véve sem teszi cselekvésképtelenné a hozzá tartozó személyt, mert amint azt Hannah Arendt mondja: „Egy név nélküli, egy hozzá kapcsolódó »kicsoda« nélküli cselekvés értelmetlen, ám a műalkotás megtartja jelentőségét, akár tudjuk a mester nevét, akár nem”.⁶⁰ 3. Kierkegaard különböző alternatívákat állít fel és „cselekvés”-el kívánja olvasóit az igazsághoz elvezetni. Az alternatívák anélkül, hogy lerombolnák egymást, párhuzamosan fenntarthatók, hogy indirekt úton elvezessenek az igazsághoz. Abban az esetben, ha Kierkegaard egyértelműen állást foglalna valamelyik mellett, eltűnne a személyiség döntések által kínált szabadsága. A „képtelenül

56 Tøjner: *i. m.* (1994) 105. o.

57 Tøjner: *i. m.* (1994) 114k. o.

58 Gulyás Gábor: „Kierkegaard teste”. *Gond*, 1999. 18-19. sz. 210. o.

59 Lásd Tavasz Sándor: *Kierkegaard személyisége és gondolkodása*. Cluj-Kolozsvár, 1930, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 14k. o.

60 Hannah Arendt: *The Human Condition*. University of Chicago Press, Chicago, 1958, 161. o.

tiszta »Én«, és annak hasbeszélő mutatványai” viszont – amint azt Kierkegaard naplójában írja – épp ezt valósítja meg, mert annak egyértelmű állásfoglalása már olyan monologikus közlésforma, amely a döntési szabadság korlátozása, s egyszersmind a személyiség autonómiájának kétségbevonása.

1.2. Romantikus maszk

Kierkegaard-nál a pszeudonimitással és anonimitással összekapcsolt költői egzisztencia korai kifejtése német romantikus eredetet jelez: a romantikus szerző-mítosszal összekapcsolt költőiség erőteljesen kritizált, de műveiben konkrétan alig-alig hivatkozott problémáját. A költői maszkként használt szerzői álnév első pszeudonim műve megjelenésekor már közkinccs a német irodalomban. A romantikus szerzői álcára épülő műfaji sajátosság viszont ennél is korábbi eredetű, gyökerei túlmutatnak a német romantika egyes művein. Az első, jelentősebb kísérletek hazája Anglia, ahol a mintaadó művek: James Macpherson (1736-96) ál-osszián fordításai a „Fingal” (1762) és a „Temora” (1763), a Thomas Chatterton (1752-1770) által kreált 15. századi Thomas Rowley pap költői művei és a hozzá kapcsolódó dokumentumok (1768-69), valamint Horace Walpole (1717-1797) gótikus regénye „Az otrantói várkastély” [The Castle of Otranto] (1764), amelynek első kiadásában az álneves író fordítónak adja ki magát, és a csalást csak a második kiadásban leplezi le. A szerkesztővé, kiadóvá, fordítóvá változtatott szerző és az általa véletlen szerencséivel talált mű változatos megjelenése inentől kezdve megállíthatatlan és szerteágazó utat jár be a romantikus és a modern irodalomban.⁶¹

Kierkegaard-nál az aukciós katalógusban előforduló művek gyakorisága alapján e tekintetben leginkább Ludwig Tieck, Jean Paul és E.T.A. Hoffmann szerzőségének hatása valószínűsíthető, akik mindegyike, más-más módon, de előszeretettel élt az akkorra már bevett írói fogással. A kritikai szándékkal felépíthető párhuzam mégis talán Hoffmann esetében a legszembeötlőbb. Elmondható ez annak ellenére is, hogy Hoffmann nyilvánvalóan játékos-ironikus pszeudonimitását nem alapozza meg egy olyan hatalmas apparátussal felépített, utólagosan dialektikus tervezetként rekonstruált szerzői koncepció, mint Kierkegaard-nál. Sőt, a felhasznált szerzői minta a komolyságnak még a látszatát is nélkülözi. Az alkalmazás sem mutat olyan mindenre kiterjedő megszállott következetességet és sokrétűséget, mint pl. Jean Paul esetében⁶², akinek rögeszmés könyvszeretete és a fikció és realitás határán mozgó szerzői variációi több ponton is emlékeztethetnek Kierkegaard-éra. A hoffmanni szerzőség-kritika sohasem nyílt, hanem

61 Lásd ehhez: Radnóti: *i. m.* (1995) 227-258. o.

62 Radnóti részletesen elemzi ezt a jelenséget „A könyvember. Jean Paulról” címmel készített tanulmányában, akinek „Wutz” (1791) illetve „Fibel” (1806-11) című műveit példaként a konkrét elemzés tárgyává teszi. In Radnóti Sándor: *A piknik. Írások a kritikáról.* Bp., 2000, Magvető, 105-132. o.

mindvégig burkolt marad. Szerepe mégis vitathatatlan Kierkegaard koncepciójában – még akkor is, ha ez Hoffmann alakjában összpontosulva több romantikus szerző és teória egybemosásával olykor meglehetősen igazságtalan.

E.T.A. Hoffmann szépírói pályafutása elejétől anonim vagy pszeudonim szerzőként írja műveit. Már első önálló, négy részben megjelentetett kötete, a novellákat és zenekritikai írásokat egybegyűjtő *Fantáziadarabok Callot modorában. Egy utazó rajongó naplójából*⁶³ (1814-15) a szerzői név feltüntetése nélkül jelenik meg. Az anonimitás azonban a kezdet kezdetén lelepleződik, hiszen az első kötethez beköszöntő előszót író Jean Paul, recenziója legvégén nevének nevezi az addig játékos formában „H. szerz.”-nek nevezett kezdő író-t⁶⁴. A későbbi művek számtalan utalása a *Fantáziadarabokra* (pl. *Az ördög bájitalában*⁶⁵ (1815-16) vagy az *Éji darabokban*⁶⁶ (1816-17)) így nem arra szolgált Hoffmann-nál – amit később gyakran tévesen feltételeztek –, hogy megerősítsen valamiféle titkot, hanem sokkal inkább volt ez játék a kiadói fikcióval, és reménykedés, hogy szerzője profitál az első kiadás nagy sikeréből. Hoffmann valószínűsíthetően azért tartotta fenn a pszeudonim formát olyan sokáig, egészen *A Szerapion-testvérek*⁶⁷ (1819-21) címet viselő utolsó elbeszéléskötetig, mert elsődleges célja a művekhez kapcsolódó, címmel is jelzett művészi elv kihangsúlyozása – „Callot modor”-a [Callot’s Manier], a „szerapioni elv” [Serapionisches Prinzip] volt.⁶⁸

Hoffmann két fontosabb pszeudonim kísérletét, a rejtőzködő játék hangsúlyozásával, két regénye jelzi. Az egyik, a Kierkegaard által tételesen nem hivatkozott, bár több formában előbukkanó mű, *Az ördög bájitala* címmel, amelynek elsődleges forrása a szerzői játék tekintetében épp Horace Walpole gótikus regénye „Az otrantói várkastély”⁶⁹. A

63 Lásd Hoffmann: „Fantasiestücke in Callot’s Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten”, *HSW* 2/1, 5-455. o.

64 Jean Paul a kötethez írt „Előszó”-ban a következő módon leplezi le Hoffmann inkognitóját: „A bevett kritikai hagyomány szerint, amelynek következtében a névtelen recensens feltüntette minden szerző nevét, aki az övét elhallgatta, közöljük, hogy H. szerz.-t Hoffmannnak hívják, és zeneigazgató Drezdában.” Jean Paul: „Vorrede”, in *HSW* 2/1. 16. o.

65 Hoffmann: „Die Elixiere des Teufels”, *HSW* 2/2, 5-352. o. Magyarul: Hoffmann: *Az ördög bájitala*. [ÖB] Ford. Kolozsvári Grandpierre Emil. Bp., 1997, Pallas Stúdió – Attraktor Kft.

66 Hoffmann: „Nachtstücke”, in *HSW* 3, 9-345. o.

67 Hoffmann: „Die Serapions-Brüder”, in *HSW* 4, 9-1199. o.

68 Lásd ehhez: *HSW* 2/1, „Kommentar”, 573. o.

69 Lásd ehhez Wolfgang Nehring tanulmányát: „Gothik Novel und Schauroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns Die Elixiere des Teufels”. *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 1. köt. 1992-93, 36-47. o. Nehring történeti és pszichológiai vizsgálatot ötvöző tanulmányában a két regény közti azonosságokra és a különbségekre mutat rá.

„Berlin, Duncker und Humblot” kiadónál 1815-ben és 1816-ban két részletben megjelenő regény szerzőjeként E.T.A. Hoffmann neve helyett a címlapon a főhős, „a kapucinus rendi Medardus barát” van feltüntetve, míg kiadóként a *Fantáziadarabok Callot modorában* szerzője (azaz maga Hoffmann)⁷⁰. A biográfia hitelességét itt a „kiadói” előszó⁷¹ mellett „Páter Spiridion, a B-i kapucinus kolostor könyvtárosának” utószava⁷² támasztaná alá. Emellett a szerzői distanciát a töredékesség hatását fokozó vegyes műfajú romantikus betételek erősítik fel (a regényben további bejegyzést tesz a „kiadó”, olvasható benne a szerzetes szerelmének a levele és előkerülnek a festő ősapa pergamenlapjai is). A másik a *Murr kandúr életszemlélete*⁷³ (1819-21), amelynek E.T.A. Hoffmann nevet viselő „kiadója” Kreisler karmester és macskája párhuzamos életrajzát adja közre, s ezek valóságát saját előszavával támasztja meg. A centrumban a macska „előszó”-val és „bevezetés”-sel ellátott önéletrajza áll, aki történetéhez a gazdája életéről szóló ismeretlen biográfus által készített írásokat (további megjegyzésekkel és levelekkel ellátva) csupán itatósként vagy papírkiegészítőként használja fel. A kronologikus sorrendet felborító, komikus-ironikus töredékes forma hitelességének bizonyítékeként a kéziratot szponzoráló kiadó (Hoffmann) lép fel. Az író-kiadó korábban megjelent saját műveire (azaz E.T.A. Hoffmanntól az „Éji darabok”-ra és a „Scuderi kisasszony”-ra) hivatkozik, ahol a szedő hibájából a mostanihoz hasonló problémák jelentkeztek a szövegkiadás körül.⁷⁴

A biográfiai tervezet mellett a költői egzisztencia fogalmából ugyancsak értelmezhető kierkegaard-i romantikus szerzői szerepvállalás kérdéséhez mindenekelőtt ez utóbbi szolgálhat fontos adalékokkal. Ebben a tekintetben különösen a pszeudonim műveket nyitó 1843-as *Vagy-vagy* első részének felépítése szembetűnő. A rendszeres logikai kifejtés itt egyértelműen negatívumként, a költői lehetőségek lezárásaként értelmeződik. Kierkegaard sokat emlegetett aforisztikussága és a műegész mint „formátlan forma” gondolata is egyedül a *Vagy-vagy* „A” részében nyer konkrét megvalósítást, a *Filozófiai morzsák* már inkább csak címében és eszméjében viseli a töredékesség gondolatát. A probléma mégis megkerülhetetlen az esztétikai inkognitó korai kifejtésének értelmezésénél, mert jelentősen hozzájárul a töredékesség gondolatával összekapcsolódó romantikus szerzői

70 *ÖB*, 9. o.

71 *ÖB*, 11k. o.

72 *ÖB*, 350kk. o.

73 Hoffmann: „Lebens-Ansichten des Katers Murr”, in *HSW* 5, 9-458. o. Magyarul: Hoffmann: *Murr kandúr életszemlélete*. [MK] Ford. Szabó Ede. Bp., 1967, Európa.

74 *MK*, 8k. o.

magatartás kritikájához.

A *Vagy-vagy*-ban a romantikus töredékességre vonatkozó elméleti megfontolások fontos szerkezeti pozíciót töltenek be – belőlük kiindulva konkretizálódik a teljes esztétikai rész. A „Diapszalmata” az esztétikai-erotikus alstádium elméleti megfogalmazásaként Don Juan alakjában, tisztán eszmeiként a költői egzisztenciában; az első „szümparaneukromenoi” pedig a modern individuum tragikumát bemutató második „szümparaneukromenoi”-ban, az „Árnyképek”-ben ölt formát, majd a harmadikba történő váltással a töredékesség immár reflektív megfontolásait bontja ki a „Váltógazdálkodás” és „A csábító naplója” fejezetekben.⁷⁵

A *Vagy-vagy* „Diapszalmata”-fejezetében, a „Bevált jó tanácsok írók számára” című alfejezet nyitó szakaszának gúnyos-patetikus szózata indirekt utalást tartalmaz a romantikus poézis-felfogás véletlenszerűsége, kaotikusságon alapuló elgondolására:

Gond nélkül írjuk le saját elmélkedéseinket, nyomtassuk ki, s aztán majd a különböző korrektúrák láttán lassanként egész sor jó ötletünk támad. Szedjétek össze hát bátorságotokat ti, akik eddig még semmit sem merészeltetek kinyomtatni, a sajtóhibák sem megvetendők, és ezek révén szellemessé lenni úgy tekinthető, mintha törvényes módon lennénk azzá. Minden emberiben voltaképpen az a tökéletlen, hogy a megkívántat csak az ellentétén keresztül éri el. Nem szándékozom azon formák sokféleségéről beszélni, melyek alkalmasint sok dolgot adnak a pszichológusnak...⁷⁶

Az idézet második szakasza szembevető párhuzamot mutathat Novalis és F. Schlegel költészet-felfogásával. Novalis szerint „A szeszély és a véletlen a harmónia elemei.”⁷⁷ Schlegel pedig a *Beszélgetés a költészetéről* című írásában az eredeti poézist a művésziileg rendezett káosszal azonosítja egy új mítosz keretében: „a művésziileg-műviileg rendezett zűrzavar, az ellentmondások e vonzó szimmetriája, a lelkesedés és az irónia e csudálatos örök váltakozása, mely az Egésznek még a legkisebb részeiben is ott él – minden közvetett mitológia. [...] Mert ez minden poézis kezdete, mely a józanul gondolkodó értelem menetét s törvényeit megváltoztatná, hogy visszahelyezzen bennünket ismét a fantázia szép

75 Lásd ehhez: Heller Ágnes: *i. m.* (1994) 623-658. o.

76 *VV*, 24. o.

77 Novalis: „Töredékek, Naplólapok”. Ford. Radics Viktória. *Átváltozások*. 12-13. sz. 37. o.

kuszaságába, az emberi természet eredeti káoszába...⁷⁸ A közvetlen bírálat azonban egyenesen Hoffmann *Murr Kandúr életrajza* című regényét sújtja, amely e vonatkozásban már nem egyszerűen a schlegeli tradíció örököse, hanem a humoros játékkal annak egyszersmind bírálója is. A gúnyos szerkesztői javaslat első szakasza a *Murr Kandúr* „szerkesztői előszavá”-nak parafrázált változata, amelyben a „szerkesztő” az életrajzok egyidejűségét nemcsak a pusztá véletlennel, hanem a „szedő” figyelmetlenségével is magyarázza, igaz hozzáteszi, az esetleges sajtóhibák olykor az „eszmék szárnyalását” szolgálják:

Nincs a jelen műnél előszóra utaltabb könyv, mert ha nem világítjuk meg, mily különös módon szerkesztődött, átabotába dobált összevisszaságnak látszhatnék.[...] Már nyomni kezdték a könyvet, s a szerkesztő szeme elé kerültek az első kefelevonatok. De mennyire elszörnyedt midőn észrevette, hogy Murr története helyenként megszakad, s olyankor idegen betoldások fordulnak elő, azok pedig egy másik könyvbe, Johannes Kreisler karmester életrajzába tartoznak. [...] Ezek a lapok a kéziratban felejtődtek, s mint beletartozókat, tévedésből szintén kinyomtatták őket! [...] A szerkesztő jóindulatú elnézésüket kéri. S végtére az is igaz, hogy a szerzők legmerészebb gondolataikat, legrendkívülibb fordulataikat gyakran jóságos szedőiknek köszönhetik, akik az eszmék szárnyalását úgynevezett sajtóhibákkal támogatják.⁷⁹

A Hoffmann-párhuzam erőteljességét hangsúlyozza az a tény is, hogy a kaotikusságon alapuló új harmónia a *Vagy-vagyban* (eltérően Novalis és F. Schlegel műveitől) Hoffmann *Murr kandúrjához* hasonlóan a pseudonimitás gondolatával kapcsolódik össze. Hoffmann a szerkesztői betoldással többszörös distanciát teremt művétől. Megszólal az E.T.A. Hoffmann nevet viselő kiadó, továbbá Kreisler biográfusa és az önéletrajzot író Murr, a „szerkesztői véletlen” folytán egy töredékes, kronológiailag összezavart formában. Azaz a szerző és a szöveg közé mintegy beékelődik a kiadó, aki felismerteti a szerző decentralizált pozícióját és szöveg heterogenitását. A kiadói fikcióval Hoffmann (Jean Paul-hoz hasonlóan) a külvilágban tapasztalt heterogenitást bevezeti a szövegbe, s mintegy felrobbantja az író szubjektum egységét. Ez a szerkesztői betoldás már nem magyarázható egyértelműen a „romantikus hamisítás” szándékával. Részben Hoffmann valóságos mentegetőzése a szokatlanul tetemes

78 Friedrich Schlegel: „Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról”. In A. W. Schlegel és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Ford. Tandori Dezső. Bp., 1980, Gondolat, 363. o.

79 MK, 8k. o.

számú sajtóhibák miatt, másrészt a hibás korrektúra szentesítésével (sok esetben a szándékosan szokatlan használat) alkalmat ad a költői szabadság kiteljesítésére kiadó – szerző – szedő – szöveg játékában. Olyannyira, hogy szándékosságot rejtő eljárása a legújabb szövegkiadásokban is a hibák kijavítása ellen szól.⁸⁰

Kierkegaard-nál a teljes esztétikai stádiumot bevezető szakasz célpontja így Hoffmann apropóján: a pszeudonimek által közvetített, álszerkesztői betoldásokkal tarkított, véletlenszerűsége épülő töredékesség és rendszertelenség. Míg tágabb értelemben a romantikus szerzőség-koncepció – a szerzőben rejtőzködő szerző, a váratlan szerencsével felfedezett töredékekből, naplókából, levelekből komponált romantikus, lezáratlan mű-egész kérdése, azaz a jénai romantika teoretikus programja – kerül középpontba. A kihangsúlyozott írói fogással azonban láthatóan nemcsak Hoffmann (vagy a koraromantikusok), maga Kierkegaard is szívesen él a szignált vallási művek párhuzamos publikációja mellett a *Vagy-vagy*tól egészen a *Lezáró tudománytalan utóiratig*. A módszer legfeltűnőbb változatát pedig épp a *Vagy-vagy*ot „szerkesztő-kiadó” Viktor Eremita kínálja, aki maga sem vállalva a szerzői státust, két grafológiailag is különböző írást dokumentál, különböző méretű és nagyságú papírokon: „A” és „B” szerzők műveit, majd mégis felveti annak lehetőségét, hogy a két szerző – amelyek mindegyike egy-egy további szerkesztett munkával is rendelkezik („A”: *A csábító Naplójával* Johannestől; „B”: Egy levéllel a Jütlandi pásztortól) – esetleg egy és ugyanaz.⁸¹ A szakirodalomban minden bizonnyal ez a nyilvánvaló *Vagy-vagy* párhuzam adhat okot olyan megjegyzésekre, amelyek Hoffmann Kierkegaard-ra tett hatását a romantikus sablonok használatára redukálják. A pszeudonimitással jelzett látszólag felszínes, formai hasonlóság azonban mégis több mint romantikus közhely. Olyan kiindulópont lehet, amely a romantikus írói fogásra, és az azt közvetítő költői egzisztenciára nézve erős kritikai attitűdöt rejt magában. Az álarcos költő itt nem más, mint a többszörös reflexióban rejtőzködő romantikus szerző. A létrehozott kaotikusság és töredékesség pedig az általa közvetített romantikus esztétikai személyiség megnyilvánulási formája.

80 Lásd „Kommentare”, in *HSW* 5, 904k. o.

81 *VV*, 7-16. o.

1.3 A töredékesség kritikája

A *Vagy-vagyban* a töredékességről szóló fejtegetés kiindulópontjául szolgáló (s egyben az álneves *Murr-kandúr* töredékességével kapcsolatos utalást tartalmazó) „Diapszalmata” fejezet, bár maga koránt sem töredékes, már címként is beszédes lehet. A „diapszalmatá”-t rejlő „diapszalma” szó tükörfordítása „zsoltárok közöttiek” – mely a Kierkegaard korabeli görög-dán szótárban első jelentésében az „omkvéd” (refrén) a másodikban a „mellempil” (közjáték) értelemben szerepel.⁸² Ez a töredékesen visszatérő, közbeiktatott refrén – igazolva ezt a „Diapszalmatá”-n belül elhelyezkedő, bármely alapelv érvénytelenítését megfogalmazó „Eksztatikus előadás”-sal – a végtelen egzisztenciális lehetőségekben élő esztétikai személyiség megnyilvánulási formája. Az aforisztikusság megfelelőjeként: egyszerre szemléleti forma és létmód. B etikus vádjai A esztétikus ellen ezért közvetetten épp a töredékesség ellen irányulnak, amikor az általa kínált vagy-vaggyal elveti az egymást érvénytelenítő lehetőségek sokaságát, s megfogalmazza a kizárt harmadik elvét. A „diapszalmata” azon értelmezése, amely a „diapszalma” eredeti jelentésből indul ki: azaz a zsoltárok szövegét megszakító hárfajátékból⁸³, ugyancsak ezt igazolja. A „diapszalmata” ebben az értelemben „üres térköz”, amely a valós alternatívákon kívül helyezkedő én izolációja, teljes magárahagyatottsága: „Ha egy pók egy szilárd pontról leveti magát következményeibe, folyton csak üres teret fog maga előtt látni, melyben lehetetlen szilárdan megvetnie lábát, ha mégoly jól szétterpeszkedik is. Velem is így van: előttem csak az üres tér, és a következmény, ami előrehajt, mögöttem van. Ez az élet visszájára van fordítva és iszonyatos, nem lehet elviselni.”⁸⁴

A pozíció leírásával a „Diapszalmata” költője tudatosítja saját szerencsétlen létezését, kétségbeesett magányát. A töredékesség tudata, a semmi alternatívája, a semmi választására kényszerít, s valódi cselekvés hiányában melankolikus hangoltságot, egzisztenciális szorongást eredményez. Ez a szemlélet viszont nem tartja elsődlegesnek a töredékek közti távolság ritmusából felépülő szabálytalan műalkotást, miként a koraromantikusok, mi több, a töredékek halmazát olyan rossz alternatívák sorozatának

82 Lásd Miszoglád Gábor: „Rendszer – refrén – aforizmak. A diapszalmata szerepe Kierkegaard műveiben.” *Pannonhalmi Szemle*. 1996. 3. sz. 63-67. o.

83 Lásd Miszoglád: *i. m.* (1996) 63. o.

84 *VV*, 27k. o.

tekinti, amelyből az esztétikai individuum nem lát kiutat. Ráadásul magát a töredékességet is (a koraromantikus fragmentum-elmélet ambivalenciájának tudatosításával⁸⁵) rendszerben kénytelen elgondolni. A zsoltárok ugyanis rendszeres felépítésű, műfajilag kötött alkotások. Csak a köztük lévő szünet teremt lehetőséget a szabálytalan, a kivételes létezése számára. Ez a kivételes költői egzisztencia azonban bármennyire is „zsoltárok közötti”, pozíciójánál fogva mégiscsak az elutasítani kívánt rendszer foglya marad.

A jelzésértékű bevezetést követően Kierkegaard közvetett koraromantika-kritikáját az antik és a modern tragikumról szóló rész mutatja be: „Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban. Kísérlet a töredékes törekvéssel” címmel. A fejezet nyitó szakasza az előbbihez hasonló módon a modern individuum elszigetelődését tárgyalja, de már társadalmi méretekben, a görögség kollektív sorstapasztalatával szemben.

A szubjektumok kételkedése annyira aláaknázza a létezést, hogy egyre inkább úrrá lesz az elszigetelődés, amiről úgy győződhetünk meg leginkább, ha figyelmet fordítunk a sokféle szociális törekvésre. Ezek ugyanis egyaránt a kor elszigetelt törekvését bizonyítják, azzal is, hogy megpróbálnak ellene hatni, és azzal is, hogy oktalan módon megpróbálnak ellene dolgozni. Mindig az elszigeteltség jelenik meg abban, ha valaki önmagát mint számot juttatja érvényre; ha valaki önmagát mint egyet akarja érvényre juttatni, akkor ez elszigeteltséget jelent; ebben a társulások minden híve bizonyára igazat adna nekem anélkül, hogy ezért be tudnák vagy be akarnák látni, hogy teljesen ugyanerről az elszigeteltségről van szó akkor is, ha százak egyedül és kizárólag mint százak akarják önmagukat érvényre juttatni. A szám mindig közömbös önmagával szemben, és teljesen közömbös, hogy ez a szám 1-e vagy 1000, vagy az egész világ összes lakója csupán számszerűen meghatározva.⁸⁶

Ennek a „komikus” társadalmi méretű izolációnak, mely „véletlenségét a történelmi fejlődés szükségszerűségével szemben érvényesíteni igyekszik”⁸⁷, a töredékességnek megfelelően komikus és titokzatos megvalósulási formája a „szümparanekromenoi”

85 Manfred Frank hívja fel a figyelmet a koraromantikus töredékek azon ambivalenciájára, amelyet a rendszerellenesség és a rendszer, valamint az individualitás és az abszolútum fogalma közti feszültségteli ingadozás idéz elő. Frank feltételezése szerint a fragmentumok egy negatív dialektikával már eleve feltételezik az abszolútum, avagy valamely alapul szolgáló rendszer előzetes fennállását: „Ellentmondás [a töredékek között] csak akkor keletkezhet, ha az egymással logikailag összeegyeztethetetlen ítéletek egy és ugyanazon pozícióra irányulnak; és ez a mérvadó szempont a koraromantika negatív dialektikája számára. Más szavakkal: a töredék nem lenne érthető akként ami, ha ex-negativo nem egy rendszer keretében helyezkedne el...” Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt am Main, 1989, Suhrkamp, 300. o.

86 *IV*, 110k. o.

87 *IV*, 138. o.

elnevezésű szekta zárt világa. A „szümparaneukromenoi” jelentése: „haldoklótársak, társak az élve-eltemettetésben, társak az elmúlásban és a halálra való készenlétben”⁸⁸. Komikuma a szükségszerűséggel szembehelyezett véletlenszerű társulásból, és annak izoláltságából⁸⁹, titokzatossága a modernitás alapélményéből, az előbbi következményeként a „szenvedés fölötti reflexió”-ból, a fájdalomtól⁹⁰ fakad. A társulás külvilágra adott válasza, a töredékesség jegyében megalkotott művészeti program azonban félreérthetetlenül tanúskodik Kierkegaard jénai romantikához fűződő ellentmondásos kapcsolatáról, amely egyszerre új fényt vethet a kiindulópontnak tekintett Hoffmann-kritikára is.

Mindehhez szükséges egy kitérőt tennünk (a Hoffmann által ironikus-humoros formában továbbörökített, Kierkegaard által erőteljesen kritizált) Friedrich Schlegel fragmentum-elméletére. A „Diapszalmata”-gondolatot közösségi szinten megfogalmazó „Szümparaneukromenoi”, amely egyszerre a töredékes műalkotásként felfogott, elszigetelt, önmagába zárt és önmagából felépülő titkos társaság neve, első látásra kísértetiesen emlékeztet Schlegel 206. Athenäum-töredékére: „A töredék legyen akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező világtól, önmagában teljes, mint egy sündisznó.”⁹¹ A hasonlóság mégsem pusztán romantikus sablon. Kierkegaard láthatóan felfigyel a schlegeli fragmentum-elmélet mögött rejlő ellentmondásra is. A „Szümparaneukromenoi” magában hordoz egy alapvető schlegeli kettősséget. A fragmentum-elmélet értelmében ugyanis a töredéknek olyan totalitásra kell vonatkoznia, amelynek ez pusztán része, de független műalkotásként egyesített egészként kell mutatkoznia. Így a fragmentum státusza félreérthető: bár mint egyesített organikus egész elszigeteli magát a környezetétől, mégis arra kényszerül, hogy a totalitás felé mutasson, amelyet reprezentál. A vágyott totalitás azonban olyan világ, amely pusztán megközelíthető, de soha el nem érhető, ezért az alkotótól folyamatos törekvést követel meg.⁹² Ráadásul a „Diapszalmatá”-hoz hasonlóan a „Szümparaneukromenoi”-t megjelenítő fejezet sem töredékes. Mi több, az antik és a modern értelemben vett tragikum alapján felfogott töredékesség is eltér a schlegeli koncepciótól. A

88 Kardos András: „A metafizika tragédiája, avagy miért nem írt drámát Søren Kierkegaard?”. In Nagy András (szerk.): *Kierkegaard Budapesten*. Bp., 1994, Fekete Sas Kiadó, 155. o.

89 *IV*, 138. o.

90 *IV*, 144. o.

91 A. W. Schlegel – F. Schlegel: „Athenäum töredékek”. Ford. Tandori Dezso. In August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Bp., Gondolat, 1988, 301. o.

92 Lásd Philippe Lacoue-Labarthe – Jean-Luc Nancy: *The literary absolute*. University of New York Press, New York, 1988, 43k. o.

Schlegel-töredékek – mint arra Jacob Bøggild rámutat – jóval sűrítettebb szövegek, sokkal inkább hasonlítanak a maximára és az aforizmára, mint a Kierkegaard által újraértelmezett antikvitás filológiai töredékeire.⁹³

Ez a kritikai górcső alá vett, homályosan körvonalazódó teória a szerzőség és a töredékesség jegyében, mindenekelőtt a schlegeli progresszív egyetemes költészet gondolatára vezethető vissza.⁹⁴ Mivel azonban az alapul vett háttér csak rejtett, torzított formában van jelen, meglehetősen nehézé válik Kierkegaard saját koncepciójának leválasztása és tisztázása. A progresszió értelmezéséhez a legplasztikusabb háttér Friedrich Schlegel korai írása „A görög költészet tanulmányozásáról”, valamint 22., 24., és 116. Athenäum-töredékei kínálják. A „görög költészet tanulmányozásáról”⁹⁵ című írás a klasszikus-antik és a romantikus-modern közti ellentét tudatosításával egy modern poézis és esztétikai program igazolására irányul. Friedrich Schlegel koncepciójára jellemző a történeti és a programszerű kölcsönös összefüggése, az alkalmazott esztétika és a kritikai szempont ötvözése. A *Görög-tanulmány* elkülöníti a „természeti” és a „művi-művészi” poézist⁹⁶, megállapítja a modern poézis „művészi” eredetét szemben az antikvitás „természetes naivitás”-ával⁹⁷. Eszerint a modern költészet története tanúsítja a progresszív idea genezisét, ez figyelmeztet a történeti létre.⁹⁸ Az irodalom- és a művészettörténet tendenciája (vagyis az „esztétikai idea” kivetítése annak genezisébe) pedig igazolja a progresszió filozófiailag megalapozott elméletét. A cél a történelem útján előre jelzett „regresszió”, mint végtelen „progresszió” megvalósítása.⁹⁹ A progressziót a képzés

93 Jakob Bøggild: „The fine art of writing posthumus papers. On the dubious role of the romantic fragment in the first part of *Either / Or*”. In *Kierkegaardiana* 19. Denmark, Copenhagen University, Reitzels Forlag, Copenhagen, 1998, 96k. o. Lásd ehhez Blanchot Schlegel fragmentumaira vonatkozó megjegyzését: „(Schlegel) az aforizmához közelíti a töredéket, azaz bezárja egy tökéletes mondatba”. Maurice Blanchot: „Az Athenaeum”. Ford. Ádám Anikó. *Athenaeum*, 1991/1. 50. o.

94 Kierkegaard romantikus fragmentum-felfogásának és -bírálatának schlegeli előzményeiről lásd írásomat: Bartha Judit: „A progresszív univerzálpoézis ideája Kierkegaard Schlegel-kritikájában”. *Pro Philosophia Füzetek*, 2005. 44. sz. (megjelenés alatt).

95 F. Schlegel: „A görög költészet tanulmányozásáról.” Ford. Tandori Dezső. In Schlegel: *i. m.* (1980) 121-189. o.

96 F. Schlegel: „A görög költészet tanulmányozásáról”, in: Schlegel: *i. m.* (1980) 134k. o.

97 F. Schlegel: „A görög költészet tanulmányozásáról”, in: Schlegel: *i. m.* (1980) 178kk. o.

98 Vö. F. Schlegel: 116. Athenäum-töredékével: „A romantikus költészet progresszív egyetemes poézis. Rendeltetése nem csupán az, hogy a költészet valamennyi, egymástól elválasztott műfaját újraegyesítse, és a poézist a filozófiával és retorikával kapcsolatba hozza. E költészet szándéka és feladata poézist és prózát, zsenialitást és kritikát, műköltészetet és természeti költészetet hol összevegyíteni, hol egyéltől választani, a költészetet elevenné és társassá, az életet és a társadalmat költőivé tenni, a művészet formáit a műveltség legkülönfélébb témáival megtölteni-telíteni, és a humor rezdüléseivel átlelkesíteni”, in Schlegel: *i. m.* (1980) 280k. o.

99 F. Schlegel: „A görög költészet tanulmányozásáról”, in Schlegel: *i. m.* (1980) 133. o. „Tehát *kettős*

[Bildung] szavatolja a költészet segítségével¹⁰⁰, amely egyszerre tölt be esztétikai és erkölcsi funkciót, megalkotva ezzel az esztétikai erkölcsösség maximáját.¹⁰¹ E végtelen történelmi folyamatban megy végbe az idea létrehozása, amely a szellem végtelen tökéletességének növekvő beteljesítéseként jelenik meg. A romantikus költészet egyetemes feladata így az erkölcsi-esztétikai képzés történeti progressziójának megvalósítása, amelynek legmagasabb foka, idea és valóság egybeesése csak végtelen megközelítésként képzelhető el az alkotás totalitásában.¹⁰² A tökéletes képzés pedig azonos lenne Isten történelmen túli birodalmával.

Kierkegaard már disszertációjában, *Az irónia fogalmában* kritikátlan lelkesedésnek bélyegzi a költészet mindenható transzcendentális princípiumának felfedezését. A romantikusoknak felrója, hogy a szabadság ideáját, ami eredetileg regulatív idea, a „transzcendentális költészetben” gyakorlati-technikai úton ragadják meg. A romantikus költészetet pedig, mint a progresszív önmegvalósítás szabadságának képességét, ezzel pusztá eszközzé degradálja. Elgondolása a kiinduló elméleti álláspontot önkénynek, a progressziót a rossz végtelen folyamatának, a beteljesülés ígértét fantazmagóriának tünteti fel, s ekként a romantikus művészi alkotástól is elvitatja a totalitás lehetőségét.¹⁰³

A progresszivitás univerzális jellegének burkoltabb, ugyanakkor erősebb kritikájával a *Vagy-vagyban* találkozhatunk. Itt a progresszivitás egyértelműen a fragmentum-elmülethez kapcsolódik. Friedrich Schlegel Athenäum-töredékeiben a korábbi kettős tendencia szerint kétféle fragmentumot különböztet meg: a progresszív és a regresszív fragmentumot. A 22. Athenäum-töredék szerint „A jövő töredékeinek nevezhető tervezetek iránti érzék a múlt töredékei iránti érzéktől csupán iránya által különbözik, mely az egyiknél progresszív, a másiknál regresszív.”¹⁰⁴ Míg a 24. Athenäum-töredék alapján: „Az ősök számos műve töredékké vált. Számptalan modern mű töredék, mihelyt megírták.”¹⁰⁵ Azaz a regresszív fragmentum a múlt fragmentuma, filológiai fragmentum. Ez

irányban mozogva kell egységüket keresnünk; visszafelé haladván keletkezésük és fejlődésük *eredete* felé; előre pedig haladásuk *célja* felé.” Vö. 80. Athenäum-töredék: „A történész: Visszafelé tekintő próféta”, in Schlegel: *i. m.* (1980) 274. o.

100 F. Schlegel: „A görög költészet tanulmányozásáról”, in Schlegel: *i. m.* (1980) 133kk. o.

101 F. Schlegel: „A görög költészet tanulmányozásáról”, in Schlegel: *i. m.* (1980) 169kk. o.

102 F. Schlegel: „A görög költészet tanulmányozásáról”, in Schlegel: *i. m.* (1980) 154k. o.

103 *IF*, 300k. o.

104 F. Schlegel: „Athenäum-töredékek”, in Schlegel: *i. m.* (1980) 265. o.

105 F. Schlegel: „Fragmente”, in Uő: *Werke in zwei Bänden*. I. köt., 192. o. (A magyar fordításban nem szerepel.)

az, amit szerzője befejezetlenül hagyott, vagy valamilyen okból nem létezik totalitásában, míg a progresszív fragmentumok, a totalitás darabjai, amelyek még nem váltak létezővé. Friedrich Schlegel ebben az értelemben a romantikus költészetet (miként a 116. töredékben olvasható) több műfajt egybeolvasztó, mindig alakulófélben lévő, progresszív tervezetként értékeli, amelynek alapfeltétele a kritikai attitűddel kombinált költői zsenialitás. Itt olvasható a következő kitétel: „A romantikus költészet még levés közben, alakulófélben van; ez sajátos lényege éppen: hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet. [...] Csak ez a költészet végtelen, amiképpen szintén csak ez a költészet lehet teljesen szabad is, és elsődlegesen elismerendő törvénye, hogy a költő ön-kénye nem tűr törvényt maga felett.”¹⁰⁶

Walter Benjamin egyenesen a „progresszív egyetemes költészet” gondolatának félreértéseként értékeli a progresszió azon interpretációját, mely a fogalmat „a feladat meghatározatlan végtelenségének” valamint „az idő üres végtelenségének” függvényeként kezeli:

Nem valamiféle üres előrehaladásról van szó tehát, homályos mindig-jobban-költésről, hanem a költői formák egyre átfogóbb kifejléséről, erejük gyarapodásáról. Az időbeli végtelenség, amelyben ez a folyamat lejátszódik szintúgy mediális és kvalitatív jellegű. Az előrehaladás képessége ennél fogva egyáltalán nem az, amit a „haladás” modern fogalmán értünk, nem a kultúra fokai között fennálló bizonyos, relatív viszonyt jelenti. Ez a képesség, miként az emberiség egész élete, végtelen beteljesülési, nem csupán keletkezési folyamat.¹⁰⁷

Kierkegaard azonban láthatóan a Benjamin által elvetett „üres végtelen” fogalmát társítja a „progresszív egyetemes költészet” gondolatához. Szószólója, a „Szümparenkromeni” előadója, egyrészt elismeri a töredékes alkotást saját, lezárhatatlan, mindig megújuló törekvéseként, egy újat hozó program megvalósítása érdekében. Másrészt kritikai csapást mér rá azzal, hogy a felé vezető, végtelen cikornyákba vesző, retorikailag is lezárhatatlannak tűnő utat a stílus ürességének nevezi:

106 F. Schlegel : „Athenæum-töredékek”, in *i. m.* (1980) 280k. o. Vö. Uő: „A görög költészet tanulmányozásáról”, in Schlegel: *i. m.* (1988) 154k. o. „A modern költészet magasztos rendeltetése tehát nem csekélyebb, mint minden lehetséges poézis legmagasabbrendű célja, a legnagyobb tehát, ami művészettől követelhető és amire az törekszik is. A feltétlen legmagasabbat azonban sosem lehet teljesen elérni. A végső, ameddig a törekvő eljuthat: egyre inkább közeledni ehhez az elérhetetlen célhoz.”

107 Walter Benjamin: „A műkritika fogalma a német romantikában”. Ford. Ábrahám Zoltán. *Gond*, 2003. 35. sz. 62k. o.

Mivel *szövetségünk* törekvéseinek ellentmond az, hogy összefüggő műveket vagy nagyobb egész dolgokat produkáljon...ezért elismerjük: minden emberi törekvésnek valójában az a jellemzője, hogy töredékes, hogy éppen ebben különbözik a természet végtelen összefüggésétől; hogy egy individualitás gazdagsága éppen a töredékes elfecsérlésére való erejében van, és hogy a produkáló individuum élvezete egyben a befogadó individuumé is, ez pedig nem a fáradságos és pontos kivitelezés vagy e kivitelezés hosszú időt igénylő megértése, hanem a csillogó felületesség produkálása és élvezése, mely a produkáló számára többet tartalmaz, mint a végrehajtott kivitelezés, mivel ez az eszme *megjelenése*, a *recipiens* számára pedig azért tartalmaz többet, mivel *villogása* felébreszti saját alkotóerejét...magatartásom mégsem nevezhető lázadónak, mivel az a kötelék, mely ezt a körmondatot összetartja, oly laza, hogy a benne levő részmondatok aforisztikusan és elég önkényesen terpeszkednek el – csupán arra szeretnék emlékeztetni, hogy stílusom arra volt kísérlet, hogy látszólag az legyen, ami nem – forradalmár.¹⁰⁸

Ilyen módon világossá teszi, hogy (romantikus alapokon nyugvó) társasága törekvései nem egyebek hamis filológiai töredékeknél, amelyek befejezetlenségük miatt az olvasó által önkényesen kitölthető vákuumot hagynak maguk mögött. Mi több, eltávolodik a progresszív tendenciától és a regresszív felé fordul egy sajátos csavarral, amelynek a halott szerző által hátrahagyott, töredékes írások a bizonyítékai:

Jelöljük hát meg szándékunkat úgy, mint kísérletet a töredékes törekvéssel, vagy mint hátrahagyott papírok írásának művészetében való kísérletet. A teljesen befejezett munka semmiféle viszonyban nincs az alkotó személyiséggel; hátrahagyott papírok esetében a félbeszakítottság, a *dezultorikus* [ugrásszerű, csapongó] miatt mindig érezzük annak kényszerét, hogy együtt alkossunk a személyiséggel. A hátrahagyott papírok hasonlatosak egy romhoz, és ugyan milyen menedék lenne természetesebb az eltemetettek számára?¹⁰⁹

A hátrahagyott papírok ez esetben is a romhoz hasonlítanak, s így a művészi alkotásnak is a véletlenszerűség reprodukálására kell törekednie. Valódi megújulás pedig csak az olvasói újraalkotásban jöhet létre, amelynek a szerző által létrehozott töredékes / a rom az előfeltétele. Ebben a teóriában viszont a progresszív és a regresszív tendencia átértelmezésével a szerző és műalkotás újfajta viszonya jön létre.

108 *VV*, 148. o.

109 *VV*, 119. o.

Schlegel 116. Athenäum-töredéke alapján a műalkotás olyan tükör, amely a domináns művészi személyiség és a környező világ sokszorosán reflektált kapcsolatát fókuszálja: „Csak a romantikus költészet lehet az eposzhoz hasonlatosan az egész környező világ tükré, a kor képe. S ugyanakkor a leginkább képes arra, hogy az ábrázolt és az ábrázoló között, minden reális és ideális érdektől mentesen, a poétai reflexió szárnyain középütt lebegjen, ezt a reflexiót újra és újra hatványozza, s akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza.”¹¹⁰ Ez a hatványozott reflexió szerző-műalkotás-(befogadó) viszonyában akár Schlegel, Hoffmann és Kierkegaard szerzőségelméletének közös bázisa is lehetne. A kierkegaard-i műalkotás-teóriában azonban a kulcsszó a „hagyaték”, amely egyértelműen regresszív tendenciát jelöl ki. A lényeg a hozzá kapcsolódó halott szerző és a produktív olvasó kiemelése. A „szümparanekromenoi” avagy „haldoklótársak” alkotáseztétikája itt egy olyan alkotási módot nevez meg mintaként, amely Roland Barthes és Michel Foucault szerzőség-elméletét megelőlegezve a szerző halálát¹¹¹ (avagy Paul Ricoeur-nél az „eltűnő szerző” „implikált szerző”-vel történő felcserélést¹¹²) követeli. A sajátos értelemben vett szerzői regresszió így teret ad az olvasó progresszív működésének – s ekként lehetővé teszi a 20. századi, mára ugyancsak toposzá vált szerzőség-elméletek bekapcsolását az értelmezésbe.

Ennek a sajátos regresszivitásnak az előképe Kierkegaard-nál már az „Egy még élő ember írásaiból” című korai kritikájában is megfogalmazódik, ahol a romantikus Andersen elleni legfőbb vádpont az, hogy képtelen távolságot tartani hőseitől: mert „olyan erős fizikai kapcsolat fűz(i) regényeihez, hogy létrejöttüket nem is annyira produkciónak, mint inkább saját maga megcsönkítésének tekinthetjük...”¹¹³ A mű címe ilyen módon lesz a kemény Andersen-kritika megelőlegezése, mert Kierkegaard olyasfajta távolságtartást igényel a szerző részéről, amely egy „halott” életszemlélet következménye „...a tulajdonképpeni életszemlélet csak (demum) a halál pillanatában, sőt, csak a távoli bolygók valamelyikén

110 Schlegel: „Athenäum-töredékek”, in *i. m.* (1980) 281. o.

111 Lásd ehhez Michel Foucault: „Mi a szerző?”. In *Uő: Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin betűk, 1999, 119-147. o. Továbbá Roland Barthes: „A szerző halála”. In *Uő: A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996, 50-55. o.

112 „Így például fölösleges túl nagy eredetiséget tulajdonítanunk a modern regényírók azon törekvéseinek, hogy láthatatlanná váljanak –, elődeiktől eltérően, akik unos-untalan beléptek az elbeszélésbe – mintha egyszerre szerző nélkülivé válna a regény; a szerző eltűnése csak egy a retorikai technikák közül; csupán azoknak az álruháknak és álarcoknak a tárházába tartozik, amelyeket a valóságos szerző azért alkalmaz, hogy implikált szerzővé váljon.” Paul Ricoeur: „A szöveg világa és az olvasó világa”. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Bp., Kijárat, 1998, 9-41. o.

113 *ÉÍ*, 32k. o.

alakulhat ki.”¹¹⁴ – olvasható Kierkegaard kritikájában. Azaz, a romantikus zsenikultusszal szemben, amely a szerző személyiségét gyakorta magasabbra értékeli az általa létrehozott műnél, Kierkegaard a regresszió útján a tökéletesen elhantolt, halott szerző stratégiáját választaná. Ez az, amit Kierkegaard szerint a tökéletesedés progresszív folyamatával való azonosulás lehetetlenné tesz. A Kierkegaard által jelzett művészi-alkotói program mélyebb törekvése a *Vagy-vagyban* ekként irányulhat az esztétikai létformaként tudatosított komikum, s még inkább az inkognitó művészi explikálására,¹¹⁵ mely utóbbi a *Vagy-vagy* első fejezetében meghatározhatatlan szenvedésként, a rossz alternatívák véletlenszerűségében élő izolált individuum lényegéhez tartozik. Az „Árnyképek” nőalakjai, akiknek neve csupán a pszeudonim szerzőkéhez hasonló „nomina appellativa” (azaz puszta lényegmegjelölés, amely akár más névvel is behelyettesíthető)¹¹⁶, leginkább ennek a determinált izolációnak, s az előlötti végtelen reflektált szenvedésnek a megtestesítői. Az utolsó „szümparanekekromenoi” fejezet „A legszerencsétlenebb”, még egyszer tudatosítja a programot:

..mi, akik nem aforisztikusan gondolkodunk és beszélünk, hanem aforisztikusan élünk, mi, akik αφορισμενοι és segregati élünk mint aforizmák az életben, az emberekkel való közösség nélkül ...mi, akik nem kiabálunk együtt a többiekkel az élet zajában, hanem magányos madarak vagyunk az éjszaka csöndjében ...mi, kedves szümparanekekromenoi, mi, akik nem hiszünk az öröm játékában vagy az ostobák boldogságában, mi, akik semmiben sem hiszünk, csak a boldogtalanságban.¹¹⁷

A reflektált-erotikus szónok kifejtésében viszont az iménti összefüggés új távlatokat nyit a passzív voyeur („Váltógazdálkodás”) és az aktív csábító („A csábító naplója”) felé, ahol az utóbbi életet és műalkotást ötvöző amorális alkotó magatartása végső csapást mér a koraromantika művész-kultuszára.

A Hoffmann-reflexió apropóján feltárt romantika-kritika a *Vagy-vagyban* tehát közvetetten az alkotó zseni izolált magatartását, a romantikus töredékességet, és az azt tolmácsoló pszeudonimeket célozza meg. Bár tegyük hozzá, Kierkegaard itt egyértelműen figyelmen kívül hagyja az általa elsődlegesen hivatkozott *Murr kandúr* mögöttes üzenetét.

114 *ÉÍ*, 27. o.

115 Vö. Heller: „A szerencsétlen tudat fenomenológiája”, in Kierkegaard: *i. m.* (1994) 636. o.

116 *VV*, 140. o.

117 *VV*, 172. o.

Hoffmann ezen utolsó, befejezetlen regényében épp a koraromantikus izoláció-elmélet ellentétét fogalmazza a külső és belső pozíciók átjárhatóságának felmutatásával. A koraromantikus mű önmagába zárt műalkotás, az „egyetlen” könyv reprezentánsa, ahol a tiszta zárt bensőségesség és külsőségesség szétválasztása az aura feltétele. A műnek távolságot kell tartania a külvilágtól, hogy rejtettségében kifejthesse szimbolikus hatását. Így azonban a mű apóriát rejt magában, az idea tükrözésével minduntalan visszautal önmagára és saját látszatkarakterére. Hoffmann épp ezt az apóriát tudatosítja, amikor a kiadói fikcióval történő játékokban kérdéssé teszi az idea tükrözhetőségét, aláássa a romantikus szerző zsenialitásába vetett hitet, elmosza a határokat belső és külső, képzelte és valóságos, avagy a jelölő és a jelölt funkciója között. A szövegek mintegy fikcióként mutatkoznak meg és ezzel utat nyitnak a heterogenitás szabadságának.¹¹⁸ Ezt a heterogenitást erősíti az általa használt retorika is, amely az álneves-töredékes formát, s a mögötte rejlő költőiséget nem komolysággal, hanem humoros-ironikus magatartással kezeli. Ez a stílusbravúr azonban egyszersmind burkolt kritikát jelez. A kettős életrajzban a zseniális macska humorosan ható bús-fennkölt (szentimentális, koraromantikus) költői magatartását a zseni-jegyeket nélkülöző Kreisler örületbe hajlóan szélsőségeses (későromantikus) ironiája kíséri, mely utóbbi az előbbi kritikai ellenpontjaként lép fel. Hoffmann szerzői koncepciójának legújabb kutatói a *Murr Kandúr* vonatkozásában nem véletlenül hangsúlyozzák az ironikus magatartás mellett megjelenő kritikai attitűdöt, amely szélsőségesen ellentétes pozíciót jelöl ki a 18. századi zseni- és alkotásteóriákkal és mindenekelőtt az eredetiségen, egyszerűségeen és a személyiségen alapuló koraromantikus felfogással szemben¹¹⁹. Kierkegaard-nál ezen a ponton azonban még leginkább a romantikát egészében elutasítani kívánó szemlélet dominál, amely Hoffmann pszeudonimitással bevezetett, töredékes formára épülő művét annak minden humoros-ironikus kritikája ellenére a schlegeli tradíció részének tekinti. A töredékesség által kínált lehetőségeket pedig egészében olyan alternatívák sorozatában vizsgálja, amelyből a „szerencsétlen” esztétikai individuum nem lát kiutat. A rossz alternatívák „másodlagos” hordozóiként feltüntetett alteregók és azok végtelenbe futó reflexiói a „széthasadt” költői egzisztencia későbbi

118 Lásd erről: Manfred Momberger: *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann*. Wilhelm Fink Verlag München 1986, 132kk. o.

119 Lásd pl. Sarah Kofman: *Schreiben wie eine Katze. Zu E. T. A. Hoffmanns „Lebens-Ansichten des Katers Murr”*. Hsg. Peter Engelmann, Graz, Wien 1985. Kofman a „szerzőség” és a „műalkotás” hagyományos kategóriáit és ezek dekonstrukcióját vizsgálja Murr elbeszélői szerepén keresztül.

kifejtésében kulcsfontosságú szerepet kapnak. S hozzátehetjük, Kierkegaard e tekintetben valóban sokat köszönhet E.T.A. Hoffmann-nak.

2. ALTEREGÓ

2.1 A személyiség duplikációja

A dualista vilásképen alapuló „doppelgänger”-szemlélet általános megfogalmazásban a világ (természet) és az ember (individuum) egymástól való eltávolodását, e kettő lényegi meghasonlását, az önazonos személyiség különböző hasonmás énekre történő szétbomlását jelenti. A kérdésnek léteznek pszichológiai, antropológiai, etikai, vallási, esztétikai, filozófiai vonatkozásai, amelyek közül a Hoffmann-Kierkegaard kapcsolat megvilágításához az esztétikai-filozófiai értelmezésre helyezem a hangsúlyt.

A fogalom legkorábban a német romantikában bukkan fel, bár háttérforrásként felismerhető Fichte elsősorban korai tudománytan-kísérleteiben¹²⁰ kifejtett szubjektumfilozófiája. Fichte kezdetben két cselekvési formát ismer el, a reflexiót és a tételezést, amelyek közül az előbbi a koraromantikus filozófia, az utóbbi a hegeli dialektika alapja lesz.¹²¹ A fichtei tudománytan kiindulópontjául szolgáló tételezés szembeállítás során jön létre, ahol a két szembeállított tag azonos a harmadikkal és különbözik is attól. A tudománytan első alaptétele az „én vagyok”, míg a második az ezzel szembeállított „nem-én”, a harmadik az „abszolút én” amely az előbbi kettő kölcsönös korlátozására épül, az azonosság és a különbözőség fenntartásával.¹²² Fichte tehát korai tudománytanában az abszolútum fogalmát kétféle értelemben használja: 1. Abszolút első alaptétel: a teljes tudománytan közös tétele, olyan szembeállítás révén jön létre, amelyben a két szembeállított tag (én-nem én) azonos egy harmadikkal (abszolút én). 2. Abszolút én: a két tag (én-nem én) azonosságának és ellentétének egyesítéseként jelenik meg a korlátozásban, az a tiszta én, amely mentes a külvilág befolyásától. Ebben a koncepcióban az öntudat önmagára adott reflexiója, mint a tételezés ősfarmája határozható meg, amelynek a

120 A koraromantika viszonyában a leggyakoribb hivatkozási alap Fichtétől a Jéna előtti időszakból a „Zürichi előadások” [Züricher Vorlesungen] (1794. február), magyarul lásd Johann Gottlieb Fichte: „Zürichi előadások. A tudománytan fogalmáról.” Ford. Weiss János. *Magyar Filozófiai Szemle*, 2004. 3. sz. 323-349. o. A jénai időszakból származó, egyetemi jegyzetként megjelentetett írások (1794-95 nyarán): „A tudománytan fogalmáról” [Über den Begriff der Wissenschaftslehre], magyarul lásd: „A tudománytan, avagy az úgynevezett filozófia fogalmáról. Meghívóirat gyanánt a szerzőnek az e tudományról tartandó előadásaihoz”, ford. Felkai Gábor, in Felkai Gábor: *Fichte*, Bp. 1988, Kossuth, 185-231. o., valamint „A teljes tudománytan alapja” [Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre].

121 Lásd Walter Benjamin vonatkozó megjegyzését: „A műkritika fogalma a német romantikában.” Benjamin: *i. m.* (2003) 16. o.

122 Fichte: „A tudománytan fogalmáról”, in Felkai: *i. m.* (1988) 228kk. o.

tételezésben az énnel szembeállított nem-én szab korlátot. A reflexió megragadható mint én-megjelenítés, amely egyaránt magába foglalja az én mint filozofáló szubjektum megjelenítő szerepét, és az én mint a filozofálás objektuma pusztán megjelenítő szerepen túlmutató feladatát.¹²³ Másként kifejezve, a reflexió ábrázoló funkcióval bír:

Minden reflexióban az *Én* önmagát mutatja be, önmagából kilép, önmagát külsővé teszi. Az *Én*, amennyiben bemutatásra kerül, Nem-Én-né válik, mint minden, ami bemutatásra kerül. A filozófus, és a legközvetlenebb filozófus legmagasabb és legélesebb cselekvése, amely az *Én*-re vonatkozik, eszerint egy képzet alapja. A képzet tehát a legmagasabb rendű a filozófusok vagy a reflektáló értelem cselekvései között. Az *Én* minden cselekedetéről a filozofálás során képzetet alkotunk. (..) Minden megismerés egy *Nem-Én*-re irányul. Amennyiben mármint a tudománytanban az *Én*-t felismerjük, annyiban *Nem-Én* az, amelyről az abszolút *Én* képzetet alkot. (..) A filozofáló, reflektáló *Én* (mint a tudománytan szubjektuma) vitathatatlanul csak képzetalkotó. A bemutatott *Én* mint a tudománytan objektuma viszont ennél jóval több.¹²⁴

Az ábrázolásként felfogott reflexió különösen jelentős lehet a doppelgänger-tematika filozófiai háttéréhez. Az öntételezés elvében ($\text{Én} = \text{Én}$; $A = A$) az én mint legfőbb realitás jelenik meg, amely nélkül semmi nem létezik. Ilyen módon az öntételezés, mint az abszolút ábrázolása az én önábrázolása. Ez az én viszont egoisztikus, hiszen minden, ami van kizárólag az ő számára létezik. Az ellentétben megfogalmazott állítás ($\text{Én nem} = - \text{Én}$; $A \text{ nem} = - A$) az én önmagára, mint nem-énre irányuló megismerő tevékenységét tartalmazza. Ez a nem-én önmagában semmi, csak az én által, a képzetben van. Az én azonban önmagát megismerni csak nem-énként tudja. Az én önmegismerésének avagy önmegjelenítésének, önábrázolásának feltétele így az én kilépése önmagából és szembesítése a nem-énnel.¹²⁵ Az abszolút én szintetizáló (korlátozó) szerepe itt a széthasadó szubjektum (én – nem-én) problémájának feloldásaként jelenik meg. Az én megszüntetésével a nem-én nem értelmezhető, a nem-én megszüntetésével az én szolipszista burokban marad. Az abszolút én tételezésével viszont az én a kölcsönös korlátozás során egyszerre tételezi önmagát és ellentétét.

123 Felkai: *i. m.* (1988) 227k. o.

124 Fichte: „Zürichi előadások” in *i. m.* (2004) 343. o.

125 Vö. Jens Baggesen Fichte zürichi előadásához csatolt feljegyzésével, Fichte: „Zürichi előadások”, *i. m.* (2004) 347k. o.

Az Éennek azonban abszolútnak és teljességgel önmaga által meghatározottnak kell lennie; ha viszont a Nem-Én határozza meg, akkor nem határozhatja meg önmagát, s így ellentmondanánk a legfelsőbb, abszolút első alaptételnek. Hogy elkerülhessük ezt az ellentmondást, fel kell tennünk, hogy a Nem-Ént, melynek meg kellene határozni az intelligenciát, az Én határozza meg, amely ez esetben nem megjelenítő volna, hanem abszolút kauzalitással bírna. – Mivel azonban egy ilyen kauzalitás teljességgel megszüntetné a vele szembeállított Nem-Ént, és vele együtt a tőle függő képzetet, ezért ennek feltételezése teljesen ellentmond a második és a harmadik alaptételnek. Ennélfogva ezt a kauzalitást a képzetnek ellentmondónak, azaz elképzelhetetlennek kell elképzelnünk: olyan kauzalitásként, amely nem is kauzalitás. A kauzalitás fogalmát, mely nem is kauzalitás, a *törekvés* fogalma [tartalmazza]. A kauzalitás csak a végtelenhez való befejezett közelítés feltétele mellett gondolható el – ami viszont elgondolhatatlan. – A törekvésnek ez a szükségszerűként bizonyítandó fogalma szolgál a tudománytan második részének alapjául, amelyet gyakorlati résznek nevezünk.¹²⁶

A koraromantikus filozófiában a fichtei én-tételezés korai tudománytan-kísérletekben kialakított végtelen reflexió-fogalma még igen hangsúlyos szerepet tölt be. Bár már Walter Benjamin élesen rámutat a fichtei és a romantikus reflexió-értelmezés közti különbségekre. Nem véletlenül írja Karl Heinz Bohrer, hogy Benjamin romantikus reflexió-fogalma, amelynek középpontjában már nem az én, hanem a műalkotás áll, az „önkényesség” helyett a „szükségszerűség”-et, a „szolipszista” magatartás helyett az „intuitívát” emeli ki, s ezzel jelentősen felértékeli a koraromantikusok szerepét.¹²⁷ Benjamin értelmezésében Fichte a tudománytan kifejtése során folyamatosan a reflexió végesítése (korlátozása) felé halad, a romantikusok azonban a reflexió végtelenségét állítják. Ezen belül Fichte reflexió-fogalma (ami kizárólag a tételezéssel együtt elképzelhető) az énről vonatkozik, és az abszolút énben öntudatlan korlátozással szintézist eredményez, a romantikusoké azonban (a tételezéstől függetlenül) a gondolkodásra irányul, amelynek hatványozott formája, a gondolkodás gondolkodása már egy tudatos korlátozás révén kaphat feloldást az abszolútumban. Fichténél a megismerés pusztán én-megismerés (az én magam áll a középpontban), ezzel szemben a romantikusoknál a gondolkodó lény megismerése (az

126 Fichte: *i. m.* (1988) 228kk. o.

127 Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989, 26. o.

ő maga) lesz hangsúlyos. Fichténél ez a reflexió alapját képező önmagát elgondoló én puszta intellektuális forma, a romantikusoknál viszont az önmagát elgondoló gondolkodás esztétikai forma, amely a reflexió közegében értelmezett művészet-fogalom eszméjének kidolgozásához vezet.¹²⁸ A koraromantikában tehát (különös tekintettel F. Schlegel és Novalis ismeretelméleti megfontolásaira) az én-probléma új vetülete kerül előtérbe. Az öntudatban önmagára reflektáló gondolkodás azonban, mint ismeretelméleti kiindulópont, amely a megismerés közvetlenségét és végtelenségét biztosítja, még sokat köszönhet Fichte korai tudománytanának, amely a reflexió és a közvetlen megismerés szoros kapcsolatát hangsúlyozza.¹²⁹ Az önmagára reflektáló én avagy gondolkodás az egzakt filozófiai háttér folyamatos beárnyékolásával mintegy a „doppelgänger”-probléma filozófiai háttereként értékelhető. Oskar Walzel a következőképpen összegzi a fichtei én-probléma romantikus áthagyományozásának kérdését az irodalomban:

Fichte valóban szokatlan jelentőségre tesz szert a romantika szempontjából., bár a legkevésbé azzal, amit változatlan formában vesz át tőle, sokkal inkább nézeteinek többé-kevésbé merész átértelmezésével. Az énről és a nem-énről szóló tan abban a hajlamában erősíti meg a romantikát, hogy az embert szemlélő szubjektumra és szemlélt objektumra válassza szét. A kor emberének – aki magatartásában és cselekedeteiben állandóan önmagát szemléli – túlzott tudatossága tehát már ténylegesen a kezdődő hanyatlást jelzi, Fichte által nyeri el teljes jogosultságát. A „romantikus irónia” később seregnyi további romantikus sajátosság előfeltételévé válik, végül annak a hajlamnak az előfeltételévé is, hogy mindenütt olyan hasonmásokat szimatoljon, akik a bolondját járatják az emberrel, vagy akár romlásba döntenek. [...] Fichte tanai átértelmezésének leginkább kézenfekvő és legjellegzetesebb eredménye egy olyan életbeli magatartás, ami minden kötöttség alól kibújt és minden hagyományos parancsal ellentétben korlátlan mozgékonyagra tört.¹³⁰

Ez a koraromantikában továbbértelmezett én-kettőzés már tudatos mozzanatként képviseli az én széthasadását és sokszoros reflexióval történő helyreállítási kísérletét, egy feltételezett centrális középpont végtelenített folyamatban való megközelítéseként. A kettévált személyiség kérdése gyakran a belső kettősségen nyugvó öntudat lehetőségeként jelenik meg, az önmagát elgondoló gondolkodás problémájaként. Schlegel a

128 Benjamin: *i. m.* (2003) 18-27. o.

129 Benjamin: *i. m.* (2003) 13k. o.

130 Oskar Walzel: „A német romantika lényegi kérdései”. Ford. Kelemen Pál. In Hansági és Hermann (szerk.): *i. m.* (2003) 53. o.

következőképpen fogalmazza ezt meg a Lucinda-regényben: „A gondolkodás sajátsága, hogy önmagáról és arról töpreng a legszívesebben, amin korlátlanul gondolkodhat.”¹³¹ Ugyancsak ennek jegyében írja le az én te utáni vágyát a *Lucinda* Pügmalion-hasonlatában, az androgün-mítosz harmóniakereső egyesülési vágyaként:

Csak „Te”-jének válaszában érezheti minden „Én” végtelen egészét s egységét. Akkor az értelem kibontja az istenszerűség benső csíráját, törekedvén mind közelebb a célhoz, és komoly szándéka, hogy megalkossa a lelket akár a művész az egyetlen szeretett művet. A formálás misztériumaiban szemléli a szellem az önkény játékát s törvényeit. Pügmalion műve megmozdul, és a meglepett művészt örömteli borzongás járja át saját halhatatlanságának tudatában, s akár a sas Ganümedészt, hatalmas szárnycsapásokkal ragadja Olümposz felé az isteni remény.¹³²

Hasonlóképpen értékelhető Novalis töredéke, amely az én megsokszorozódását (amennyiben az én azt képes koordinálni) a személyiség kiteljesedésének tekinti:

Mert senki nem ismeri önmagát, amennyiben csak ő maga és egyidejűleg nem egy másik is. Egy nem egységes személyiség olyan személy, aki több személy egyszerre, egy génusz. Minden személyiség a végtelen génusz csíráit hordja magában. A személyiség képes arra, hogy több személyre szétosztódva, mégis egy maradjon. A művelődés (Bildung) legfontosabb feladata, hogy az ember saját transzcendentális énjét a maga hatalmába kerítse; hogy az én önmaga énje lehessen. [...] Minden személy, aki személyekből áll, személy a második hatványon vagy génusz.¹³³

Mindkét esetben az öntudat kettősségének felismeréséről és a hatványozott reflexivitás tudatos uralási kísérletéről van szó, mely által az én egy magasabb művészi dimenzióban képes létezni és alkotni. Amennyiben a koraromantikus én-kettőzésnél a fichte-i filozófiától való eltérés további lépéseként a fragmentum-elméleten alapuló felfogást tekintjük mérvadónak, egy sajátos ellentmondással kell szembesülnünk. A lényegi alapként tekintett centrum tükrözéssel történő előállítási kísérlete és a személyiség reflektált középpont-nélkülisége ellentmondáshoz vezet. A széthasadt identitás kérdése e tekintetben reflektálja az általa megalkotott töredék középpont-nélküliségét. Manfred Frank hívja fel a figyelmet a

131 F. Schlegel: „Lucinda”, in Schlegel: *i. m.* (1988) 468. o.

132 F. Schlegel: „Lucinda”, in Schlegel: *i. m.* (1988) 453k. o.

133 Novalis: „Virágpor”. Ford. Weiss János. *Műhely*, 1997. 2. sz. 17. o.

romantikus fragmentaritás azon feszültségteli, ellentmondásos helyzetére, amelyet a véges-végtelen problémája az abszolút és az egyedi, a totalitás és a káosz viszonylatában idéz elő:

A meghasonlott tudat megnyilvánulásaként a töredék tehát a következő ellentmondást hordozza: egységet teremt a káoszban, hiszen megörökli az abszolút egész szintézisalkotó erejét; de az abszolút összekapcsoló erejét a végtelen helyett az egyedire irányítja, azaz épp hogy nem totalitást teremt, hanem olyan individuális pozíciók összességét („káosz”) hozza létre, amelyek mindegyike a másoknak ellenszegül. Ez a töredékbe beleszótt ellentmondássallem a legmagasabb egység detotalizálásának vagy dekomponálásának olyan *szükségszerű* hatása, amely már nem valamely egész (vagy rendszer) egysége, hanem csupán egy egyedi dolog egysége, és anélkül, hogy szisztematikusan más egyedi dolgokhoz lenne kötve: a töredék univerzumának következménye nem rendszer, hanem „aszisztázia”, „változékonyság”, „meghasonlás”, „inkoherencia”, „összefüggéstelenség”...¹³⁴

Frank szerint véges és végtelen hasonló ellentmondása járja át az ént is, amely bár folytonosan keresi, soha nem lelheti fel önmagát, mert énjét képtelen egyetlen egészként felfogni. Az önmagát fellelni kívánó én így önnön totalitása helyett csak énjének szilánkjával, a vágyott önazonosság helyett valamiféle elkülönöződéssel szembesül.

Az összbenyomásnak ez a lehetetlensége, amely a tudat „szilánkjai”-nak „összefüggését és megalapozottságát” gátolja..., ex negativo úgy jelentkezik, mint „rés a létezésen”..Felhasítja és szétdarabolja az ént, mégpedig oly módon, hogy maguk a töredékek is, amelyekre „világszemlélete” felbomlik, tarthatatlanná és ingataggá válnak: kölcsönösen megszüntetik egymást, és mintegy korrigálják is az analitikus szellem totalitását, amennyiben – ironikusan – a létező felbomlással szemben azt a szintézist juttatják érvényre, ami nem valós, de aminek mégis lennie kell.¹³⁵

A koraromantikus én-kettőzés kiegészítéseként ez nem mást jelent, mint hogy a végtelenség felé törő, önmagát véges lényként definiáló én a vágyott teljesség helyett olyan véges pozíciók halmazában találja magát, amelynek összessége káoszt eredményez. Ebből az egyedi pozícióból a pusztán darabjaiban létező identitás a harmóniát olyan önmagán túli lehetőségként értelmezheti, amelyről szintézis-teremtő erő hiányában semmiféle tudása nincs, s kívüli pozíciója miatt azt semmilyen értelemben nem is birtokolhatja. Az én és a

134 Frank: *i. m.* (1989) 297. o.

135 Frank: *i. m.* (1989) 299k. o.

világ / mű viszonya ekként egy újabb nézőpontból ismét a hatványozott reflexiók formájában jelentkezik, amely nélkülözi a harmonikus egység valódi tapasztalatát. Nem véletlen, hogy a térbeli és az időbeli dichotómia feloldásaként a koraromantikában (pl. a fenti idézetek tanúsága szerint Novalisnál vagy Schlegelnél) megjelenik egyfajta értéktételezés, többnyire esztétikai kategóriák formájában, amely egyszersmind identitásteremtő erőként szolgál, és megvédi a szubjektumot a teljes széthullástól.¹³⁶

A későromantikus irodalomban az öntudat kettősségének a koraromantikából átörökített elképzelése már jóval kiélezettebb. Ez a szemlélet egyre kevésbé tartja elfogadhatónak a harmonikus feloldás lehetőségét. A „hasadt” személyiség kérdése a német misztikával és a 18. századi angol rémregény elemeivel ötvözve gyakran kibékíthetetlen ellentétet teremt. A harmonikus lét helyett a diszsonancia felismerése dominál, a magasabb szintű megismerés lehetősége pedig az ironikus szintézisteremtő kísérletében már nem, vagy csak részlegesen tükrözi az eredendő harmóniát. A személyiség duplikációjának irodalmi formája számtalan variációs sémát ölt¹³⁷, amelyekben az ellentét kiélezettségének és feloldhatósági fokának megfelelően jelentkezik a nem uralható természetfelettel összekapcsolódó kísérteties szorongás és kétségbeesés érzése. A későromantikában azonban az alteregó-probléma a még mindig felismerhető fichtei háttér ellenére egyre inkább eltávolodik az eredeti filozófiai magyarázatoktól, és a hangsúlyossá váló irodalmi forma a koraromantika esztétikájával ötvözött teoretikus megokolást kap. Az alapvetően személyiségproblémaként tételezett doppelgänger-kérdés továbbra is ismeretelméleti problémákat előfeltételez és vet fel, de egyre populárisabb formában.¹³⁸

136 Erre az értéktételező magatartásra hívja fel a figyelmet Kulcsár-Szabó Ernő a „széthulló” romantikus szubjektum hatványozott reflexivitásával kapcsolatban: „A szubjektivitás öntükrözésként értett reflexiója maga is olyan statikus térszerűséggel értelmezi akár még az Én végtelenségét is, amelyben a temporális elem rendre a különböző összekapcsoltságának dichotómiáiban »jelenik meg«. Ugyanakkor a maga hatástörténeti jelentőségében épp azt problematizálta ritkán a romantikakutatás, hogy az Én rögzíthetlenségének nevezetes romantikus tapasztalata ugyan mindig a szubjektum belső végtelenségét, stabilizálhatatlanságát és sokféleségét hangsúlyozza...de ezt a dichotóm struktúrát végül mégsem a szubjektum temporalizálódásának helyeként érti, hanem a sokféleségen való *értékjellegű* felülkerekedés identitásteremtő feltételét látja benne...” Kulcsár Szabó Ernő: „A fragmentum néhány kérdése a nyelviség horizontváltásában”. In Szegedy-Maszák Mihály, Hajdu Péter (szerk.): *Világkép, művészet, irodalom*. Bp., 2001, Osiris, 42. o.

137 Surányi Ágnes az irodalmi alteregó típusait a következő módon osztályozza: (A) Térbeli: 1) betegség következményeként; 2) emanációként, két szereplő misztikus egységében; 3) természetfeletti erő hatására, jó és rossz szétválásaként; 4) poligänger, a személyiség különböző intellektuális, pszichikus, emocionális aspektusainak megjelenítésére. (B) Időbeli: 1) mitológiai kapcsolat a külső idézés elvén; 2) emlék-én, a metamorfózis eredményeként. Lásd Surányi Ágnes: „Az irodalmi alteregó és Virginia Woolf regényei”. *Filológiai Közöny*, 1991. 1-2 sz. 68kk. o.

138 A téma korabeli neves képviselői közé tartozik Németországban E.T.A. Hoffmann mellett Jean Paul és Adalbert von Chamisso, míg angolszász területen E. A. Poe és R. L. Stevenson jelenítik meg ezt a fajta

2.2 A megismerés duplikációja

Hoffmann a doppelgänger-téma leghatásosabb közvetítője a német romantikában. A probléma sokrétű bemutatása számtalan variációban, szinte rögeszmésen jelentkezik egész életművében.¹³⁹ Az irodalmi hasonmás dualizmuson alapuló megismerése azonban nála is fichtei eredetet jelez, amely esetében a koraromantikus elképzelések beolvasztásával bővül. Filozófiai háttérként a két legfontosabb teóriát a szemlélet ábrázolhatósága és az egoisztikusan értelmezett én kérdése nyújtja. Siegfried Schumm Fichte korai tudománytan-kísérleteiben a belátás (Einsicht) és az ábrázolás (Darstellung) kapcsolatát elemezve a következő Hoffmann számára is lényeges gondolati csomópontokat emeli ki: (1) a belátás ábrázolása csak hiányos lehet, (2) a belátás szükségszerűen megváltozik az ábrázolásban, (3) az ábrázolás utaló funkcióval bír, (4) az ábrázolás a szabadság megvalósítása. Ennek megfelelően a művészet saját eredetéhez az élet igazságába való közvetlen belátással jut el. A művészi ábrázolás feladata pedig az, hogy a művészet befogadó közegében ezt a belátást előidézze. A fichtei filozófia és a hoffmann-i művészetértelmezés közös pontja így a belátásból eredő filozófiai következmények ábrázolása lesz az öntudat analízisében. Schumm a probléma továbbhagyományozásaként értelmezi Hoffmann-ál *A Szerapion-testvéreket és a Brambilla hercegnőt*, amelyek ideális alkotásteóriája feltételezve a praxist, szemlélet és ábrázolás egymásba történő átfordíthatósága lenne.¹⁴⁰

Rainer Matzker kitűnő elemzésében a Jean Paul-nál és Hoffmann-nál megjelenő romantikus személyiség duplikációját vezeti le a fichtei megismerés dualizmusából. Az én

duplikációt leghamarabb, elsősorban épp Hoffmann hatására. E szerzők leggyakrabban hivatkozott „doppelgänger”-művei: Jean Paul: „Titan” (1800-1803); Adalbert von Chamisso: „Péter Schlemihl különös története” [Peter Schlemihls wundersame Geschichte] (1814); Robert Louis Stevenson: „Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete” [The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde] (1886); E. A. Poe: „Az ovális arckép” [The oval portrait].

139 Hoffmann alteregó-tematikájának számtalan osztályzási kísérlete közül, áttekinthetősége miatt Natalie Rebnerét emelem ki. Az egyes kategóriák alatt csak a szempontunkból lényeges, illetve a Kierkegaard által elemzett vagy érintett műveket jelölöm: (1) Pszichológiai: „Az ördög bájitala”; (2) Mitológiai: „Kis Zaches, más néven Cinóber”, „Brambilla hercegnő”; (3) Szatirikus: „Murr Kandúr életszemlélete”; (4) Patologikus: „A delejező”, „A homokember”, „Dalnokok harca”, „A kísérteties vendég”, „Scuderi kisasszony”. (5) Szimbolikus: „Szilveszteréji kalandok”, „A homokember”; „Automaták”; „Az Artus udvar”. Lásd: Natalie Rebner: *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojevkij und E. T. A. Hoffmann*. Kommissionsverlag Wilhelm Schmitz, Gießen 1964, 111-205. o.

140 Siegfried Schumm: *Einsicht und Darstellung. Untersuchung zum Kunstverständnis E.T.A. Hoffmanns*. Verlag Alfred Kummerle, Göppingen 1974, 10-31. o. A Schumm által vizsgált és hivatkozott Fichte-művek: J. G. Fichte: *Erste und zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre und Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*. Hsg. v. F. Medicus. Hamburg Meiner 1954.; illetve *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794.) Hamburg Meiner 1956.

megismerési folyamatát mindkettőjükénél a narcisztikus-idealista-egoista körrel szemlélteti, amelynek önmegsemmisítő-önteremtő mozgását szimbolikusan a tudat öntudathoz vezető útjával azonosítja. (1) A narcisztikus stáció képviseli a folyamat kezdetét, megfelelő az éntapasztalat alapjának. A kezdeti szakasz a Narcisszosz-mítosz felidézésével, az önmagát tükörben szemlélő én esetét alapul véve, szemlélő és szemlélt különválását mutatja. A szemlélt démoni erővel bír, hatalma van a szemlélő felett. Az énmegismerés csak ennek követelményeként mehet végbe, ugyanakkor az ész követelményeként is deklarálja önmagát. Mivel a mozgás az illúzió megőrzésére irányul, következménye örület vagy öngyilkosság. (2) Az idealista stáció az én megismerési folyamatában a túlerőbe kerülő illúzió eltávolítási kísérletét írja le, hogy az én eljusson a személyes képességek forrásához. A cél a valódi én-megismerés, a hasonmás és az illúzió megsemmisítésével. (3) Az egoista stáció a reális és az irreális ellentétét akarja legyőzni, azáltal, hogy a reálist és az ideálist egyformán semmisként fogadja el, és lezárja a kört az eredeti narcisztikus stációhoz. E magyarázat szerint míg Narcisszosz semmilyen megismerésre nem tör, azaz míg énjét a tükörben nem akarja uralni, biztos egoizmussal tud élni. Mihelyt azonban saját tükörképét uralni akarja, ahhoz máris mint valami idegenhez, mint nem uralt én-ideálhoz kell viszonyulnia. A korábbi ismerős kísértetiessé válik, és szorongást, félelmet eredményez. Ez a szorongató állapot olyan eksztázisban katalizálódik, ami az én számára egyfajta kívülrőlként definiálható, az abszolút igazságban. Az utolsó stáció így az ideális és a reális kölcsönös korlátozását jelöli, amikor is a két szféra áthatja, s ezzel megszüntetve megőrzi egymást.¹⁴¹

Az utolsó stádiumhoz való eljutás filozófiai feltételeként itt a kanti és a fichtei filozófia közti különbség, azaz közvetetten a fichtei eredet nevezhető meg. Kant *A tiszta ész kritikájában* bemutatja, hogy az ember önmagát csak jelenségként (Erscheinung) ismerheti meg, és nem úgy, ahogy önmagában van (Ding an sich). Vagyis az ember csak az appercepció egységén át tudja, hogy létezik, az appercepció egysége azonban nem önmegismerés, hiszen az embernek általa nincs ismerete arról, hogyan létezik, hogyan jelenik meg. Fichte átveszi a kanti „képzelet” kezdeményezését és átalakítja az „én önmeghatározásává”, amit a tudás abszolút alapjának tekint. Az abszolút én megteremti az $A = A$ azonosságot és a $-A \neq A$ különbséget, ahol én és nem-én ellentételezését a

141 Rainer Matzker: *Der nützliche Idiot. Wahnsinn und Initiation bei Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. Peter Long Verlag, Frankfurt am Main / Bern 1984, 131-148. o.

korlátlan, abszolút én tétélezi. Az én és a nem-én ilyen módon soha nem vezethetők vissza az abszolút én eredeti egységére, de az abszolút énben találkoznak egymással. Ez az abszolút én paradox módon nem elgondolható, mert semmi nem azonos vele, másrészt csak azáltal gondolható el, hogy semmi nem felel meg neki. Csak „tétélező”-ként lehet meghatározni, és e meghatározás által rendelkezik alaptétellel. Így a nem-ént megsemmisíteni akaró idealista stáció Fichténél én és nem-én egyforma semmisségét állító egoizmus az abszolút én vonatkozásában, amely a cirkulus véghezvitelével szemlélő és szemlélt *Aufhebung*-jét idézi elő.¹⁴² Matzker ugyanakkor ehhez kapcsolódó ellenpontként említi az anti-idealista Max Stirner, Hegel-tanítvány egoizmus-elképzelését (amely meglehetősen hasonló képet mutat az ugyancsak hegeli alapokból induló Kierkegaard kritikájához). Stirner egoizmus-értelmezése szerint a romantikus egy személyben teremtő és teremtett. Úgynevezett „kényszerű egoista” a megsemmisüléstől való szorongása és abban lelt élvezete miatt, amelynek szükségszerű következményeként jelenik meg az én felemésztődése az önélvezetben. Stirner a feltétel nélküli én-tétélezést Fichtére vezeti vissza, de nem az abszolút énre, hanem a végső énre, amely mindent mint önmagát tétélez. Fichtével szemben így Stirner a „kizárólagos én”-t feltételezi a romantikusoknál, amely maga magának ad kizárólagos meghatározást.¹⁴³

Hoffmann láthatóan a fichtei én-tétélezés felhasználásával és továbbhagyományozásával alakítja ki saját duplikációra épülő én-megismerését, amely a háttér-teória figyelembe vételével, érthető módon találkozik Kierkegaard kritikai ellenszenvével. Igaz, Hoffmann újításainak figyelmen kívül hagyásával, számos ponton a kritikai tévedéseivel is. Ez utóbbihoz bizonyára hozzájárul, hogy Hoffmann-nál jelentős mértékben játszanak szerepet a koraromantikus elképzelések. A megismerés dualizmusa Hoffmann-nál az individuum világtól és önmagától való izolációjának kifejezése, amely az individualizáció következményeként jelenik meg. Az embert szembeállítja a körülötte lévő világgal, az idealitást a hétköznapi valósággal, a fantasztikumot a normalitással. Hoffmann dualizmusában az elidegenedés, szétszakítottság, elszigeteltség gondolata bűnként jelenik meg, amely csak a művészetben remélhet feloldozást. A bűn, mint arra Natalie Rebner

142 Matzker az utolsó megismerési fokozat példaként Jean Paultól a „Titán”-t említi, ahol az író Siebenkäs alakját Schoppe érett karaktereként lépteti elő. Hoffmannról a „Kreisleriana” és a „Murr kandúr” Kreislerét emeli ki, akinél végül a valós és az érzékfeletti áthatják egymást. E teóriában Schoppe és Kreisler a megismerési folyamat betetőzéseiként az ideális és a reális terület „*Aufhebung*”-jét jelölik. Matzker: *i. m.* (1984) 142k. o.

143 Matzker: *i. m.* (1984) 143-147. o.

felhívja a figyelmet, nem metafizikai jelentésben (Istennel és az örökkévalósággal szemben), hanem transzcendens értelemben bontakozik ki (a kozmoszsal, a végtelenséggel szemben elkövetett bűnként), az individualizáció következményeként. Felismerésére és tudatosítására pedig egyedül a költő képes, aki a művészet világában közvetítőként hidat emel valóságos és ideális, véges és végtelen, individuum és abszolútum között. Hoffmann a probléma felépítését és megoldási kísérletét a koraromantikusokhoz hasonlóan nem a vallásos hitben, hanem egyfajta esztétikai idealizmusban képzei el. A vallásos hit ebben az elképzelésben csupán egyetlen út a többi között, amely mintegy beleilleszkedik a művészet alaptapasztalatába. Esztétikai idealizmusának valódi médiuma így a koraromantikus ösztönzésű örök vágyakozás, a költészet, a zene és a szerelem; kifejező eszköze pedig épp úgy a megváltásért harcoló ironia és a megváltó humor.¹⁴⁴ Kierkegaard kritikája, mint azt látni fogjuk, leginkább ehhez a koraromantikus örökséghez kapcsolódik, míg elismerése a koraromantikus teória újraértelmezésének szól.

A hoffmanni elgondolásban a schlegeli-novalisi tradíció folytatásának tekinthető, hogy ember és természet, valóság és idealitás szétválásának következményeként a személyiség is alapvető kettősségében értelmezhető. Hoffmann a lényegi alap megközelítési kísérleteit elődjeihez hasonlóan a puszta földi létre korlátozott ember számára hiábavalónak találja. Lényeges különbség mutatkozik azonban individuum és abszolútum viszonyának megragadásában. Hoffmann felfogása szerint az életben a diszharmónia, kettéhasadás uralkodik, de benne van a harmónia és az abszolút is, amit elő kell hívni belőle. A dualizmus feloldható, de ez a győzelem csak ideálként, a művészetben lehetséges – a mesék csodavilágában. Hoffmann-nál az örök vágyakozás, a szerelem, a zene és azok ironikus közvetítése tehát egyedül a mese és a fantázia világában hozhat beteljesülést. De eltérően a koraromantikusoktól, Hoffmann ezt az irreális világot nem akarja realitásként feltüntetni, sokkal inkább a reális világot akarja mitologizálni és az ideák világába emelni; az ideális világot pedig nem kívülré, hanem magába az emberi képzeletbe és fantáziába helyezi. Művész-költője a csodálatosat a hétköznapiból hívja elő a fantasztikum közegeiben, s ilyen módon egyesíti a két szférára szakadt univerzumot. Mi több, közvetítőként szabad átjárása van a racionalitásból az irracionalitásba, s ő maga is köztes pozícióban van, normalitás és

144 Az alteregó, a bűn és a művészet kapcsolatának összegzéséhez lásd Natalie Rebner tanulmányának utolsó fejezetét: „Hoffmann válasza a kozmosz és a személyiség szétválására”. Rebner: *i. m.* (1964) 197-205. o.

örület határán. Különösen utolsó műveinek „pszichológiai realizmus”-a¹⁴⁵ az, amely szokatlan a koraromantikusok számára. Költője az ősmítosz és a legtávolabbi jövő aranykorát egyesíti, de nem a külső világ történelmében, hanem az emberi benső legmélyén, a művészi fantázia és a képzelet közegében.

Ugyanakkor Hoffmann dualizmus-felfogásához a fichtei és a koraromantikus elméleten túl számolnunk kell egy olyan motivációval is, amely nála a „megkettőzés” kérdésének újszerű felvetését teszi szükségessé a megismerés lehetőségében. A személyiség duplicitása mögött a korabeli természetbölcselet újraértelmezése és egy sajátos alkotás-esztétika kidolgozása áll. A probléma összetettségét jelzi, hogy a látszólag egymást kizáró 20. századi doppelgänger-értelmezések párhuzamos fenntarthatóságát meglepő módon épp a Hoffmann által forrásként alkalmazott korabeli teoretikus elképzelések és saját elméletei biztosítják. A természetbölcselet, vagy még inkább a romantikus orvostudomány legújabb felfedezései igen jelentősnek bizonyulnak e tekintetben. Hoffmann skizofrénia iránti érdeklődését mutatja, hogy a kor híres elmeszakértőivel köt ismeretséget¹⁴⁶, emellett behatóan tanulmányozza a legnevesebb szaktudományos munkákat e témában, amelyeket ma a pszichoanalízis előfutárainak tekintenek¹⁴⁷. A romantikus természetbölcselet művelői közül a legnagyobb hatást Gotthilf Heinrich Schubert *A természettudomány árnyoldalának szemléletei* [*Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*] (1808) című könyvében kifejtett természetfilozófiája teszi rá, amely az egzisztencia „árnyoldalainak” különböző felfogásait természetfilozófiai összefüggésbe helyezi, és ezt követő műve *Az álom szimbolikája* [*Die Symbolik des Traumes*], amely az előző munka központi témáját folytatja. E könyvek hatása a tudathasadás témájának irodalmi kidolgozása mellett az ember természettől való elidegenedésének újraértelmezésében kap szerepet Hoffmannál.¹⁴⁸

Schubert természet és ember viszonyát fő művében *A természettudomány árnyoldalának szemléleteiben* anya-gyermek kapcsolatában írja le. Elmélete szerint kezdetben természet és ember egységben vannak, a természet gondoskodik az emberről és

145 Rebner: *i. m.* (1964) 205. o.

146 Hoffmann bambergi tartózkodása alatt barátságba kerül Dr. Adalbert Friedrich Marcus orvossal, aki az általános egészségügy igazgatója Frankföldön, és egy híres elmeógyógyintézet vezetője. Marcus megmutatja neki az akkoriban igen modernnek számító intézetét, megismerteti az elmezavar különböző fajtáival, kórrajzi leírásokkal, amelyeket előszeretettel alkalmaz majd bizonyos regényalakjai megjelenítésében.

147 A legfontosabb szerzők e tekintetben Schubert mellett: Philippe Pinel, Johann Christian Reil, Carl Alexander Ferdinand Kluge, Ernst Daniel August Bartels. Lásd *HSW* 3, „Kommentar”, 947. o.; 1180. o.

148 Lásd *HSW* 2/2, „Kommentar”, 565k. o.

uralja őt, de később az önállósodó és tökéletesedő ember egyre inkább kivonja magát a természet befolyása alól. A természet magasabb tökéletességének elhagyása azonban (mivel soha nem volt az ember saját tulajdona) az ember természetes törekvése, hogy önnön magasabb tökéletességét elnyerje. Hoffmann ezt az elméletet veszi át, de az ember, mint a természet gyermeke, nála nem nagykorúként, hanem elfajzottként jelenik meg, nincs lehetősége fejlődésre, valójában tudatlanságra van ítélve. Mivel a természet elfajzott gyermekét még képes fegyelmezni, azok a foglalatosságok, amelyek az eredeti kapcsolatot helyre tudják állítani (pl. költészet, természetrajz), kivételesen veszélyesek az ember számára. Hoffmann-nál a démoni játékként is értelmezhető doppelgänger ilyen módon a természet büntetésként jelenik meg, az ember tőle való, önhibájából eredő elidegenedéséért.¹⁴⁹ A valódi költőt ezért nála többnyire a gyermeki jámborság jellemzi. Az átlagemberrel szemben csak ő lehet képes arra, hogy megértse a természetet. Ez a felfogás Hoffmann-t egyszersmind a koraromantikus elképzelésektől is elszakítja. A mítosz az ő műveiben is ember és természet harmóniájának elmúlt aranykorából jelenik meg, amelyet az elidegenedés jelen ideje követ, szintén a fantázia belső útján keresztül közelíthető meg, de nála pl. Novalistól eltérően nincs lehetőség egy új aranykor számára, mert az ember minden képességét elveszítette, amellyel a világ harmóniáját helyreállíthatná¹⁵⁰.

A Hoffmann műveiben körvonalazó esztétikai elképzelés a művészi lét duplikációjáról, alapjaiban határozza meg a doppelgänger-teóriát. A „megismerés duplicitásán” alapuló alkotásesztétikát Hoffmann híres berlini asztaltársasága, a „Szerapion-testvérek”-nek nevezett csoportosulás¹⁵¹ képviseli, amelynek főbb téziseit hasonló címmel kiadott¹⁵² könyve első kötetének alkotásesztétikai fejtegetéseiben magyarázza el.¹⁵³ A kötet költői beszélgetések, viták, kommentárok keretébe foglalt, sokféle

149 A Schuberti természetbölcselet Hoffmann természet-értelmezésével történő összevetéséhez lásd: Paola Mayer: „Das Unheimliche als Strafe und Warnung. Zu einem Aspekt von E.T.A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik”. *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Bd. 8, 2000, 66k. o.

150 Lásd Mayer: *i. m.* (2000) 57. o.

151 Hoffmann 1814. október 12-én Berlinben alapítja meg „Seraphinenordens” néven azt a költői-baráti kör, amely elődje az 1818. november 14-én újjáalakult „Serapions-Brüder” nevű társaságnak. Ez a név ugyanakkor címadója lesz négy kötetbe rendezett, beszélgetés-kerettel ellátott, sokféle műfajt egybegyűjtő írásainak a „Die Serapions-Brüder”-nek. A leghíresebb tagok: Adalbert von Chamisso (a *Peter Schlemihl* szerzője), Friedrich Baron de la Motte Fouqué (*Undine*je alapján írja meg Hoffmann az operáját) és Ludwig Tieck (költő, író) is, akinek épp *Phantassus* című romantikus költészeti gyűjteménye adta a csoportosuláshoz a költői-eszmei hátteret. Az állandó tagok között szerepel továbbá: Julius Eduard Hitzig (Hoffmann barátja, később biográfusa), Karl Wilhelm Salice-Contessa (drámaíró, elbeszélő), David Ferdinand Koreff (író és orvos), Ludwig Devrient (színész).

152 Lásd Hoffmann: „Die Serapionsbrüder”, in *HSW* 4.

153 A szerapioni elv remek összefoglalását adja: Uwe Japp: „Das serapiontische Prinzip”. In Hsg (Ludwig

műfajt ötvöző történetgyűjtemény, amely a keret sokszoros reflexiója által újabb és újabb jelentésspektust nyer. A kötetet nyitó két elbeszélés („A szerapioni remete”¹⁵⁴ és „Krespel tanácsos”¹⁵⁵ története) vezérmotívumként szolgál a szerapioni elv értelmezéséhez. Az asztaltársaság egyik tagja (Cyprian) elmeséli találkozását egy szellemes, intelligens, költői tehetséggel megáldott diplomatával, akinek fixa ideája, hogy azonos egy 3. századi mártír remetével, Szerapionnal. Az új Szerapion-remete nem hagyja magát eltéríteni rögeszméjétől, arra hivatkozva, hogy minden állítólagos valóság azonos a szubjektív képzelettel. Ennek megfelelően saját fantáziaképeiben él és alkot, csak azt tekinti valóságnak és költészetnek, amit ő maga valóságosan lát, vagy látni vél. A társaság a történet hallatán szkeptikus marad. Egy másik beszélgetőtárs (Ottmar) kifogásolja „az örületre való örült hajlam”-ot, „az örületben lelt örült kedvtelés”-t¹⁵⁶, ami a remete történetéből szól. Egy további (Theodor) ezzel szemben jobban érzi, hogy az örület a külső életbe átfordított belső érzés aránytalanságának a kifejezése.¹⁵⁷ Ehhez elmeséli „Krespel tanácsos” történetét¹⁵⁸, aki bizonyos tekintetben örültnek, más tekintetben normálisnak tartható. Krespel lényegi sajátossága a zenéhez való viszonya, felszíni jellegzetessége furcsa, konvenciókat megszegő viselkedése. A történet vége felfedi belső motivációját: a házában rejtegetett titokzatos énekesnő (saját lánya) számára hozott óvintézkedéseit, és ezzel a veszélyeztetett tiszta művészet megmentési szándékát, amely hiábavaló kísérlet marad. Mindeközben kiderül, hogy az a nap, amelyen a barátok diszkussziót folytatnak az örületről, ugyanaz a nap, amelyen a magát Szerapionnak képzelő remete és antik elődje

Arnold): *Text und Kritik (E.T.A. Hoffmann)*. München 1992, 63-75. o.; Hartmut Steinecke: *E.T.A. Hoffmann*. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 1997, 112-129. o.; Siegfried Schumm: *Einsicht und Darstellung. Untersuchung zum Kunstverständnis E.T.A. Hoffmanns*. Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen 1974, 112-179. o.

154 Hoffmann: „Der Einsiedler Serapion”, in *HSW* 4, 23-39. o.

155 Hoffmann: „Rat Krespel”, in *HSW* 4, 39-71. o. Magyarul: Hoffmann: „Krespel tanácsos”. (Ford. Tandori Dezső) In E.T.A. Hoffmann: *Az elveszett tükörkép története*. Bp., 1996, Magvető, 109-139. o.

156 *HSW* 4, 38,17-18. o.

157 *HSW* 4, 38,24-32. o.

158 A történet szerint Krespel furcsa viselkedésével hívja fel magára a figyelmet (felvásárolja a leghíresebb mesterek hegedűit, majd egyetlen játék után tönkrezúzza őket, énekesnőt rejteget a külvilág elől, házára utólag vágat ajtót és ablakokat, stb.). Az elbeszélés végén kiderül, azért rejtegeti kivételes tehetségű, énekesnő lányát, mert azt minden egyes énekhang közelebb viszi a halálhoz. Ennek szimbolikus kifejezése a híres hangszerek elpusztítása is. A tanácsos külön életvitelének egyéb titkai azonban homályban maradnak, különösen a magasabb művészet és a halál kapcsolata, valamint Krespel bűne, amelynek lánya továbbörökítője és áldozata. Ugyancsak feloldatlan Krespel a művész és Krespel az ember közti dilemma. Különböző a történet történeten belüli megítélése is. Míg Theodor a tanácsost tragikus, a kétségbeesésig meghasonlott figurának tartja és szimpátiával szemléli, Lothar számára iszonyatosnak és visszataszítónak tűnik.

meghalt. A felfedezés új lendületet ad a beszélgetésnek. Krespel tanácsos ellentörténetének fényében más megvilágításba kerül Szerapion örülete is. Lothar számára „a legkitűnőbb vagy még inkább a legigazabb költő szelleme”¹⁵⁹ nyilatkozik meg benne. A Szerapion ugyanis elhiszi, amit mesél, elhiszi, mert megtörtént vele: „A remete, Cyprianusom, igaz költő volt, valóban szemlélte azt, amit közhírré tett, és ezért ragadta meg beszéde a szívet és a lelket.”¹⁶⁰

A folyamatosan kommentált történetek során nyilvánvalóvá válik Hoffmann meggyőződése a világ kettősségéről és annak szétszakadásáról valóságra és fantáziára.

Szegény Szerapion, mi más lenne örületed, mint valamiféle ellenséges csillag, amely elrabolta tőled a megismerés kettősségét, amely voltaképp földi létünk egyedüli feltétele. Van egy benső világ, és a szellemi erő, amelyeket teljes tisztaságban, a legelevenebb élet legtökéletesebb fényében kell szemlélni, de földi örökségünk, hogy épp a külső világ, ahol megtelepedtünk, emelőkarként működik, amely minden erőt mozgásba hoz. A belső jelenségek feloldódnak a körben, amelyet a körülöttünk lévő külső hoz létre, és amelyen csak a szellem képes átrepülni sötét, titokzatos sejtelmekben, amelyek soha nem alkotnak világos képeket. De te, ó remeté! Nem állítasz külső világot, nem láttad a rejtett emelőkart, a bensődben működő erőt; és ha borzalmas éleselméjűséggel azt állítod, hogy csak a szellem az, mely lát, hall, érez, az ragadja meg a cselekedetet és az eseményt, és hogy az történik meg valóságosan, amit a szellem annak ismer el, akkor elfelejtetted a külső világot, amelyet a testbe láncolt szellem az észlelés funkciójára szorít önkényesen. Életed, kedves remete, folytonos álom volt, amelyből e földön semmi fájdalmas nem fakadt.¹⁶¹

Külső és belső szemlélet kettősségének szükségességét a költészetben már Novalis is hangsúlyozza a „Virágpor”-töredékekben, amikor a befelé irányuló pillantást a külvilágra irányuló tekintettel kívánja ellensúlyozni, hogy a személyiség önnön énjétől eltávolodva, képes legyen önmaga és a dolgok tisztább szemléletére.¹⁶² Hoffmann-nál ugyanez a probléma láthatóan jóval kiélezettebben jelenik meg. Az egyik pólus a valósággal szemben tételezett tiszta fantázia világa, a magasabb rendű költészet jellemzője, amely a valóság

159 HSW 4, 67,17-19. o.

160 HSW 4, 68,7-9. o.

161 HSW 4, 68,9-31. o.

162 Lásd Novalis 24. töredékét: „Az önmegnyilvánulás minden lealacsonyítás, és ugyanakkor minden fölemelkedés alapja is. Az első lépés a saját magunkba vetett pillantás, saját énkünk eltávolító szemlélete. Aki itt megáll, az csak az út feléig jutott. A második lépésnek hatékony, kifelé irányuló pillantásnak, a külvilág aktív és mértékadó megfigyelésének kell lennie.” *Műhely*, 1997. 2. sz., 17. o. Ford. Weiss János.

kizárásával örülethez vezet. A másik a fantáziával, álmokkal szembeállított egyoldalú valóság szemlélet, a prózai hétköznapiaság, a nyárspolgári életmód tükrözése. Míg Hoffmann a korábbiakban a fantázia jogos ellenszegülését hirdeti a valósággal szemben, most megerősítést nyer az a belátás, hogy e két birodalom valamelyikének kizárólagos hangsúlyozása végzetes lehet. Ha a „belső világ” (Innenwelt) dominál, az álmok, szeszélyek lelki betegségekhez, örülethez vezetnek. Ha a „külső világ” (Außenwelt) győzedelmeskedik, a prózai nyárspolgariság lesz az uralkodó. A külső világ az idézet tanúsága szerint egyszerre bír negatív és pozitív erővel. Negatív, amennyiben a külső világba vagyunk bezárva, amely önkénybe kényszeríti az észlelési funkciót. Pozitív, amennyiben a külső mint valami emelőkar jelenik meg, hogy hatékonyá tegye a belső világot. Követelményként jelentkezik tehát az egyensúly létrehozása valóság és fantázia, test és szellem, külső és belső világ között. Ebben a konstrukcióban a belső jelenségek világa a külső világot nem mint szilárd, közölhető anyagot észleli, hanem mindig abban a körben jön létre, amelyet a külső jelenségek alkotnak számunkra. A fantázia ereje kétségbe vonja a tényszerűség véglegesíthetőségét. De a tényszerűség az emelőkar, amely a fantázia erejét mozgásba hozza. Mihelyt a fantázia a valóságos lét belső szemléletét világos képekké akarja formálni, előhívja ezekből a képekből a fakticitást. Külső jelenség és belső fantázia tehát egymásban tükröződve kapnak értelmet. A kettő közti egyensúlyt teremti meg az igaz költő, aki belső belátásból dolgozik és ezt kifelé transzponálja. Azaz nem elég a bensőben elevenen élő képeket szemlélni, meg kell találni hozzájuk a megfelelő szavakat is. Az igazi elbeszélés ennek megfelelően átjáró a két világ között: a fantázia a valóságba, a valóság a fantáziába vezet. A társaság a következőképpen nyilvánítja ki a szerapioni elv magvát:

Hiába a költő fáradozása, hogy meggyőzzön minket arról, gondolkodjunk el azon, amire ő maga nem gondol, nem gondolhat, mivel nem vette észre. Milyen alakjai lehetnek egy ilyen költőnek, aki a régi mondás szerint valójában nem is látunk, mások szerint hamis bábu, akit fáradságos munkával ragasztottak össze idegen anyagokból! [...] Mindenki jól vizsgálja meg, hogy ő is valóban azt látta-e, aminek kihirdetésére vállalkozott, mielőtt hangot mer neki adni. Legalábbis mindenki valóban komolyan törekedjen arra, hogy a bensőjében támadt képet helyesen fogalmazza meg, annak minden formájával, színével, fényével és árnyékával, és akkor, amikor igazán fellelkesül általa, vigye az ábrázolást a külső életbe.¹⁶³

163 HSW 4, 69,22-29. o.

Mint azt a nyitó történetek bizonyítják, mind Krespelből, mind a remetéből hiányzik valami, ami egy valódi művészből nem hiányozhat. Krespel hamis értékrendszere alapján minden lehetőség egy további művészi gyakorlat lesz a végtelenségig. Beteges művészete szeretteit áldozatokká változtatja, és rombolóan hat tágabb környezetére is.¹⁶⁴ Szerapion tiszta költészetéből viszont maga az élet hiányzik. A fantázia abszolút költőjeként az elérhetetlen romantikus ideál megtestesítője, amely a társaság tagjainak a csodálatát váltja ki. Ugyanakkor maga a társaság leszakad a koraromantikus ideáltípusról, mivel tagjai a tiszta képességért láthatóan nem akarnak a remete alapvető hiányosságával, az életről való teljes lemondással fizetni.

A társaság által létrehozott új alkotás-esztétikában a költői szemlélődés tisztasága elszakad mind a valóság puszta hétköznapi megfigyelésétől, mind a felvett művészi modorosságtól. Lényege a külső és a belső megismerés kettősségének egyidejű megragadása: a személyiség-azonos, valóban megélt belső képek külsővé való átfordítása az anyag költői megformálása által. A szerapioni elv nem redukálható egyetlen definícióra, maguk a történetek szolgálnak az elv alapjául. Olyan teória, amely a gyakorlatban méretik meg: történetek megalkotásában és a hallgatóság hozzájuk fűzött kritikájában, egy költői asztaltársaságban, vagy akár később, magában az olvasás folyamatában. A szerapioni elv próbaköve tehát szerző és olvasó kapcsolata lesz. Az igaz látással előadott történetért (legyen az látszólag bármilyen irreális) az olvasó lelkesedik. Míg a pusztán elgondolt történet (bármennyire is megfelel a hagyomány által szentesített esztétikai kritériumoknak), az olvasót untatja és közönyösen hagyja. Kérdéses marad azonban, hogy a szerapioni elv „átfordítása” megvalósítható-e az alkotás folyamatában, nem tekinthető-e pusztán illúzióknak, elfogadható-e az alteregók mögött álló esztétikai program részeként. Hiszen ennek az elvnek egyetlen személy sem felelhet meg maradéktalanul. A Szerapion-társaság költői lelkületű tagjai egyértelműen nem rendelkeznek a tiszta, gyermeki szemléletnek azzal a csodálatos képességével, amivel a társaság névadója, az örült Szerapion- remete. A remete ugyanis igazi költőnek számít, mert valóságosan látja azt, amit közhírré tesz (rendelkezik a teret és időt átlépő mentális diszpozícióval ráadásul olyan elbeszélő, aki egy magasabb szinten ábrázol¹⁶⁵). Ennek ellenére a társaság „duplikációs” elvének értelmében ő sem

164 Ugyanez a probléma ellenkező perspektívában is megfogalmazható. Mint azt Weiss János a „Krespel tanácsos” vonatkozásában találóan megjegyzi: „Hoffmann a művész betegségén keresztül ad betekintést a modern otthon (és az egész modern társadalom) aszocialitásába.” Weiss János: *Mi a romantika?* Pécs, 2000, Jelenkor, 175. o.

165 Japp: *i. m.* (1992) 70k. o.

nevezhető tökéletesnek, mivel csak saját belső álmokképei rendjének engedelmeskedik, s közben teljességgel negligálja a külsőt. Hoffmann teóriája ilyen módon elsősorban a koraromantikus szollipszista izoláció ellen fordul, s helyébe a külső és a belső együttesén alapuló alkotásesztétikát emeli. Ez az elmélet elsősorban egy csoport (pl. a szerapioni asztaltársaság) közös tevékenységeként képzelhető el, de megjelenhet egyetlen műalkotáson belül is olyan ideális művészi-alkotói pozíciót feltételezve (pl. a társaságban elhangzott valamennyi történeti és kritikai álláspont fókuszálása *A Szerapion-testvérek* című kötetben), amely képes a külső és a belső egyidejű szemléletére, a megkettőződésre.

A megkettőződés alapvetően alkotásesztétikai fogalma Hoffmann-nál így egyszerre lehet jelen az esztétikai, pszichológiai, narratológiai és a retorikai vizsgálatokban. Elsősorban mégis a legutóbbinak kedvez, mivel a probléma nála az irónia kérdéséről soha nem függetleníthető. A dualizmus megjelenítésének készítése itt láthatóan épp olyan erős, mint annak legyőzési kísérlete. Eszköze az abszolútot az individuumban tükröző zene, költészet és szerelem, amelyek mind ugyanazon vágyat fejezik ki, az egység megteremtését a széthullott világban. Ez a vágy azonban önmagában már nem képes a beteljesítésre, pusztán újabbakat szül a végtelenségig. Hoffmann-nál az irónián alapuló „megismerés duplicitása” mintegy magába olvasztja és sokrétűen kibontakoztatja ezt a vágyakozást. Az ironikus forma a duplikáción keresztül az embert önmaga fölé emeli, aki ezáltal képes lesz a hasadtság legyőzésére. A Hoffmann által legmagasabb kritériumként megszabott alkotói magatartás ennek értelmében olyan ironikus duplikációként jelentkezik, amely a klasszikus esztétikával szemben megkísérli áthidalni az emberi és a természeti, a valóságos és az eszményi, a képi és a nyelvi közt tátongó szakadékot, a legszélsőségesebb kategóriák egyidejű felmutatásával.

2.3 A duplikáció kritikája

Kierkegaard kritikája azon a felismerésen alapul, hogy a koraromantikus alkotásesztétika Kant és Fichte szabadságprincípiumának morálfilozófiai meghatározásaiból ered. A romantikusok azonban az eredeti teóriát feláldozzák a szubjektivitás önkényének: „Ezzel megint a világtörténelemhez értünk, ugyanis arra a fejlődésre vagyunk utalva, melyet az újabb kori filozófiában Kant indított el és Fichte tetőzött be, közelebbről tehát azoknál az álláspontoknál vagyunk, amelyek Fichte után négyzetre emelve próbálták érvényesíteni a szubjektivitást.”¹⁶⁶ Elsődleges forrásnak Hegelhez hasonlóan¹⁶⁷ Kierkegaard is Fichte *Tudománytanában* megalapozott transzcendentálfilozófiáját tekinti, amelynek „öntevékenység”-elvé kijelöli a progresszív esztétika útját. Kierkegaard kritikáját leginkább az az átfordítás váltja ki, mely során a transzcendentálfilozófia (absztrakt) elmélete megfeleltethető lenne a transzcendentálpoezis (ezáltal ugyancsak absztrahált) gyakorlatának. *Az irónia fogalmában* a következőképpen ír erről:

Az Én-Én az elvont azonosság. Ezzel Fichte végtelenül szabaddá tette a gondolkodást. Ámde a *gondolkodás végtelensége*, mint Fichténél minden végtelenség (az ő morális végtelensége folyamatos törekvés a törekvés kedvéért; esztétikai végtelensége folyamatos törekvés a törekvés kedvéért; esztétikai végtelensége folyamatos alkotás az alkotás kedvéért; Isten végtelensége folyamatos kifejlés magának e kifejlésnek a kedvéért), *negatív végtelenség*, olyan végtelenség, melyben nincs végesség, minden tartalom nélküli végtelenség. Amikor Fichte így végtelenné tette az Ént, olyan idealizmust juttatott érvényre, amelyhez képest elhalványult az egész valóság, és olyan világtagadást, hogy ahhoz képest az ő idealizmusa lett a valóság, pedig doketizmus volt. [...] Azt a fichtei elvet, hogy a szubjektivitásnak, az *Énnek teremtő érvénye van*, az Én az egyedüli mindenható, *Schlegel és Tieck* a magáévá tette, és vele ténykedett a világban. Ezzel megkettőződött a nehézség. Először is, a tapasztalati és véges Ént összekeverték az örök Énnel; másodsor pedig a metafizikai valóságot összekeverték a történeti valósággal. Egy fogyatékos *metafizikai* álláspontot minden további nélkül átvittek a *valóságra*.¹⁶⁸

Ez az „átfordítás” Kierkegaard-nál tágabb értelemben a romantikus költészet univerzális

166 *IF*, 248. o.

167 Vö. G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. Ford. Zoltai Dénes. Bp., 1980, Akadémiai, 63-69. o.; Hegel: *Előadások a filozófia történetéről*. 2. köt. Ford. Szemere Samu. Bp., 1977, Akadémiai, 44k. o.

168 *IF*, 273kk. o.

jellegét érinti. Hangsúlyozott kritikájában olyan romantikus jegyek tűnnek fel, mint a fantázia szabadsága, az esztétikai szubjektivitás szuverenitása, a hatványozott reflexió autonómiája és a romantikus irónia, amelyeket a Schlegel-fivéreknél a végtelen progresszió ideája igazol és Fichte transzcendentálfilozófiája alapoz meg. Szűkebb értelemben viszont a kritika középpontjában a fichtei öntételezés elve áll, amely az én = én reflexióban állított azonossággal utat nyit a romantikusok számára a szubjektum reflexiójának végtelen hatványozhatóságához. Kierkegaard ezt Hegelt követve a szubjektum önkényének tekinti, amellyel az tetszése szerint teremt vagy semmisít meg világokat. Ezen önkény megnyilvánulási formájaként tünteti fel a romantikusok dualista világszemléletét is, amely a reális folyamatos kiiktatásával az elérhetetlen irreális szférákat célozza meg egy végtelenbe törő folyamat során.

Igaz lehet tehát, hogy a romantika valami magasztosabb után vágyik; mégis, nem kell azt az embernek szétválasztania, amit Isten egybeszerkesztett, éppígy nem is kell egybeszerkeszteni azt, amit Isten szétválasztott; az ilyen beteges vágy azonban kísérlet a tökéletesnek idő előtti birtoklására. [...] Ha uralt az irónia, nem gondolja többé, mint bizonyos okos emberek a mindennapi életben, hogy folytonosan kell még valaminek lennie mögötte; de meg is akadályozza a jelenség mindenfajta bálványozását...¹⁶⁹

Kierkegaard a korai bírálatot követően, a *Vagy-vagy*tól számított esztétikai művek romantika-kritikájában már a világot önkényesen szétválasztó, létében meghasonlott ént teszi indirekt kritika tárgyává. A hangsúly továbbra is az alapvető centrumot megkérdőjelező végtelen reflexióra és annak szubjektumára kerül. A módszert a romantikus alteregó-létre épülő pszeudonimitás bírálata bizonyítaná, míg a teóriát a romantikussal beazonosított esztétikai elégtelensége, amely a vallási egzisztencia hiányában mindenfajta „értékjelleg”-et nélkülöz. Az indirekt kritikát azonban (a vallási párhuzamos fenntartásával is) ellensúlyozza nála a „széthasadt” személyiség életművet átszövő színrevitele, s az ekként megvalósítani kívánt alternatív lehetőségek meglepő sokasága. A szerző (Kierkegaard), aki pszeudonim írásaiban soha nem jelenik meg közvetlenül, különféle szerzői maszkokat ölt: hasonmásai a pszeudonimek (doppelgänger), a többféle nézőpontot képviselő pszeudonimek pedig alkalmanként egymás hasonmásaiként jelennek meg, akár

169 *KW* II, 329. o. Magyarul: Suki Béla (szerk.): *Sören Kierkegaard írásaiból*. Bp., 1982, Gondolat, 119. o. Vö. *IF* 318. o.

egyetlen tudat különböző vetületeiként (poligänger). A kialakított hasonmás-rendszer egyrészt a műegész szinkroniáját és diakroniáját (azaz az irodalmi / pszeudonim és a vallási / szignált olvasatot)¹⁷⁰ megerősítve együttesen hozza létre a térben és időben kettévált személyiség aspektusait. Másrészt a pszeudonim írásokban konkrét formát ölt az anonim névhasználatban és a hozzá kapcsolódó filozófiai elképzelésekben.

Ez a megoldás a többek között Hoffmann-hatást mutató korai pszeudonim írásokban, a *Vagy-vagyban*, *Az ismétlésben* és a *Félelem és reszketésben* (1843) a leginkább számottevő, de kimutatható *Az életút stádiumaiban* (1845) is. A duplikált személyiség megjelenítésekor a mögöttes, koránt sem elhanyagolható szerzői szándékban többnyire kettős törekvés figyelhető meg: a szerzőnek rejtve kell maradnia, hogy olvasója maga választhasson az alteregók által kínált alternatívák közül, másrészt mint individuumnak tanúságot kell tennie választott igazságáról. Kierkegaard a korai műveiben még mindkét alternatívát fenn akarja tartani. A *Vagy-vagyban* pl. a retorika ugyan az etikai stádiumnak kedvez az esztétikaival szemben – azaz B lépésről lépésre megcáfolja A-t, míg A-nak már nincs módja a védekezésre (ráadásul maga A is különböző alakokat vonultat fel a szerencsétlen költőtől Don Juanig) –, az olvasó döntésének mégsincs konkrét, objektív kritériuma, mert Viktor Eremita, a szerkesztő, a probléma megoldását szándékosan nyitva hagyja¹⁷¹. A valamivel későbbi *Ismétlésben* ezzel szemben már megszűnik a különféle nézőpontokat ütköztető éles retorikai polarizáltság, Constantin Constantius időskori alakjában az etikai probléma is háttérbe szorul, a (fiatalkori Constantin Constantius és a fiatalember által képviselt) költői és a (Jób által megjelenített) vallási létforma mellett viszont a könyv egyformán fontos érveket sorakoztat föl. *Az ismétléssel* csaknem egy időben keletkezett *Félelem és reszketésben* pedig Johannes de Silentio köztes pozíciójának köszönhetően bár az etikai a paradoxonban alárendelődik a vallásinak, ez utóbbi mégis elérhetetlen marad, bizonyítandó ezt Ábrahám útjának sikertelen megközelítéseivel.

Az alteregó-probléma értelmezési nehézsége Kierkegaard-nál a következő

170 Lásd Helmut Vetter: A véges szellem áme. Søren Kierkegaard Épületes beszédeihez. In Nagy András (szerk.): *Kierkegaard Budapestén*. Bp., Fekete Sas, 1994, 290. o.

171 „Néha olyan novellákkal találkozunk, melyekben bizonyos személyek ellentétes életszemléletet képviselnek. Ezek többnyire azzal végződnek, hogy az egyik meggyőzi a másikat. Ahelyett tehát, hogy a szemlélet önmagáért beszélne, az olvasó azzal a történeti eredménnyel gazdagodik, hogy a másikat meggyőzték. Én szerencsének tartom, hogy ezek a papírok nem nyújtanak felvilágosítást ebből a szempontból. [...] Ha a könyvet elolvastuk, A-t és B-t el fogjuk feledni, csak a szemléletek állnak majd egymással szemben, és nem várnak semmiféle végső döntésre meghatározott egyéniségekre nézve.” *VV*, 15. o.

ellentmondásban keresendő: ezek a személyiség-alteregők (a későbbi művek egyre kevésbé ellenpontosító jellege ellenére) bár valóban értelmezhetők a végtelenbe törő, de minduntalan önmagára irányuló, decentralizált pozíciók közt ingázó romantikus költő esztétikai kelléktáráként és annak bírálataként – a vallási egzisztenciának hangsúlyozottan nincs szüksége álarcos hasonmásokra –, ugyanakkor a romantikus elmélethez hasonlóan a (vallási stádiumot is bemutatni kívánó) költői személyiség komplexitását is hivatottak képviselni. Ez utóbbi értelmezést a három mű vonatkozásában az egyértelműbb személyiség-párhuzamok¹⁷² mellett a rejtettebb megfeleltetések¹⁷³ igazolják, bizonyítva, hogy a kierkegaard-i pszeudonimek akár egyetlen személyiséget is képviselhetnek. A rejtettebb alteregők itt a komplex személyiség kibékíthetetlen, stádiumok közötti „ugrásait”, s egyszersmind a személyiség meghasonlását jelzik.

Ilyen értelemben Kierkegaard-nál az egzisztálás valóban „tudathasadásos állapotot” feltételez, amely kétféle értelmezést is lehetővé tesz. Leírható a „szerencsétlen tudat” „skizofréniája”-ként¹⁷⁴, és a modernitás poligängerének komplexitásaként. Gyenge Zoltán elgondolása a latin „*existentia*” szó eredeti értelméből kiindulva, a hegeli „System”-en kívüli egzisztálás egyedüli lehetőségeként jelöli meg a kierkegaard-i egzisztencia örületét: „Azaz az örült az egyetlen, aki mégsem lehet része a hegeli világnak, sem mint belenyugvó, sem mint bele nem nyugvó. Az örült, a skizofrén a »System« számára egyszerűen nem létezik, nincs, illetve érdektelen, mert szabálytalan. Tehát mégsem teljes ez a hegeli világ, mégis vannak rajta rések; olyanok, ahol az egyes emberre támaszkodó gondolkodás és létezés saját autonómiáját megteremtheti.”¹⁷⁵ A XX. század második felében születő polifon művekhez kapcsolódó szubjektum-értelmezések viszont (M. M. Bahtyin és Paul de Man értelmezéseit követve) a komplex, szövegszerűen is építkező személyiséget már eleve

172 A szövegszerűen is megjelenő fontosabb alteregők: *Vagy-vagy: A – Az ismételés*: fiatalember (esztétikai „boldogtalan tudat”); *Vagy-vagy: Commendator és Don Juan – Az ismételés*: Constantin Constantius és a fiatalember (etikai és esztétikai erotikus stádiumok); *Félelem és reszketés*: „Egy ember” – Johannes de Silentio (a rezignáció lovagjai).

A hasonmás-probléma *Az ismételés* bonyolult alteregő-láncában a legszembetűnőbb: Constantin Constantius – utasok, *I*, 30. o. – Diogenész, *I*, 60. o.; a fiatalember – Diogenész, *I*, 12. o., – a színházi lány, *I*, 48-49. o., – Jób, *I*, 87. o.; a nimfa – a színházi lány – a kerti lány stb., *I*, 47-51. o.

173 *Vagy-vagy: A – B* (Viktor Eremita veti fel kettejük azonosságának lehetőségét) *VV* 15. o.; Viktor Eremita – A (hasonló körülmények közt talált kéziratok, szerzőben rejtőzködő szerző) *VV* 11. o.; *Az ismételés*: Constantin Constantius – a fiatalember, *I*, 18. o., 25. o., 34-39. o., ez utóbbi a színházi enteriőr, mely egyszersmind Constantin Constantius meghasonlása: fiatal és idős kori színházlátogató önmaga között.

174 Lásd Gyenge Zoltán: *Az egzisztencia golgotája*. In Kardos András, Radnóti Sándor, Vajda Mihály (szerk.): *Diotima. Heller Ágnes 70. születésnapjára*. Budapest, 1999, Osiris-Gond, 189k. o.

175 Gyenge: *i. m.* (1999) uo.

„skizofrének” tekintik – ennek értelmében egy mozaikszerűen felépülő „történet” elméletileg elképzelhető úgy is, mint egyetlen térben és időben megsokszorozódó komplex személyiség matematikailag lehetséges nézőpontjainak szétbontása és kiterítése (narratológia) vagy egymásbaírása-olvasása (dekonstrukció) a szöveg-síkban.

Ez utóbbi elképzeléseket pusztán az a tény ellensúlyozza, hogy a hasonmásaiban rejtőzködő esztétikai személyiség Kierkegaard-nál az önmagát kiteljesítő, totalitásként értelmezhető individuummal szemben „árnyékegzisztencia”. Létezése épp oly kevésbé valódi, mint a színházi előadások, bábjátékok, pantomimes-mutatványok szereplőié. Az árnyéklétet a *Vagy-vagyban* szereplő dipaszalmata-költő köztes pozíciójának leírása mellett *Az ismétlés* berlini környezete bontja ki a legszebben, ahol az esztétikai stádiumban élő „árnyékegzisztencia” leírása a város külső látképétől a szobabelsőn át a lélek legmélye felé halad. A barlang-, a pantomim- és a színház-hasonlat viszont azt bizonyítják, hogy az egzisztencia titkos mélyét is árnyék borítja, a kutató személyiség soha nem érhet célhoz, mert minduntalan fantomképekbe ütközik. Az enteriőr itt a „fiatal színházlátogató esztétikusnak” Constantin Constantius mint „idősebb színházlátogató” által leleplezni kívánt „színpadképes” környezete¹⁷⁶. Az ehhez vezető emlékezés-folyamat és benne az állandó megtorpanások – „nincs ismétlés” – azonban nemcsak általában az evilági ismétlések, hanem a kutató (etikus) Constantin Constantius saját kudarcát is jelzik, mert az árnyékegzisztencia mögötti realitáshoz az esztétikai stádium kivételese az ifjú költő, a mindent felforgató „vihárban” nála végül közelebb kerül. Ismét visszakerülünk tehát az eredeti dilemmához. Ez a kivételes, s kivételességében csupán a vallási által meghaladott költői egzisztencia – mely Kierkegaard saját életében is jelentős szerephez jut¹⁷⁷ – ugyanis nemcsak szemléleti módot, hanem egzisztenciális létformát is¹⁷⁸ jelent. Létezése alkotásában cselekvő magatartás, mely lezárhatatlan, alternatív lehetőségekben mutatkozik meg, s csak ekként értékelhető.

Kierkegaard esetében mindezek alapján egy olyan teóriával kell számolnunk, mely szerint a széthasadt véges szubjektum végtelenített mozgásfázisai bizonyítanak, hogy az

176 I, 36. o.

177 A kérdés egyik legkiválóbb biográfiai szempontú megközelítését a fiatal Lukács György adja: „Sören Kierkegaard és Regina Olsen című tanulmányában”. In *A lélek és a formák. Kísérletek*. Bp., 1997, Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, 45-61. o.

178 Azaz a *Vagy-vagy* A szerzőjének Csábitó Johanneshez adott magyarázata alapján egyszerre jelent élvező és reflexív magatartást, ld. *VV*, 240k. o.

egzisztencia titkos mélysége földi úton megközelíthetetlen. A végtelenített mozgás közvetítő alanyai Hoffmann-hoz hasonlóan nála is a véges alteregók, míg a közvetítés médiuma a duplikációt az anonim szerzők (pseudonimek) alakjában egyesítő, műfajok és megszólalások sokféleségét hordozó textus (a retorika). Igaz, a romantikus attitűd nála mindkét tekintetben új törekvéssel kapcsolódik össze, az „indirekt bizonyítással”, amely az esztétikai stádiumból kerülő úton vezet el a magasabb rendű vallásiba. Ebben az elképzelésben viszont, az identitás hasadtságát tükröző műalkotás problémája – a töredékességben (véges-végtelen) és a pseudonimitásban (autoritás nélküli zseni és halott szerző) rejlő ellentmondás miatt – logikai úton épp úgy kivédhetetlen, mint a romantikában. Nem véletlen, hogy Kierkegaard az esztétikai stádium költőjére vetett béklyót Hoffmann-hoz (és a koraromantikusokhoz) hasonlóan pusztán az ironikus mozgással képes lazítani, feloldani pedig csak a vallásiba történő ugrás paradoxonjával tudja, amely az esztétikum helyett kizárólag a vallásos hitet ismeri el, mint egyedüli értéktételező elvet.

2.4 *Alteregók polifóniája*

A Hoffmann-Kierkegaard párhuzamok során az alteregó-kérdés pusztán említés-szintű vizsgálatokra szorítkozik a szakirodalomban. A szerzőség-koncepció és az identitás probléma ilyen szempontú összekapcsolása pedig többnyire fel sem merül az értelmezésekben. A kérdés nyilvánvaló magyarázata az lehet, hogy a Hoffmann-művek alteregó-problémája az eredeti esztétikai koncepcióról leszakítva leginkább a (rém)történetek érdekességében él tovább. Ezek a felerősített motívumok a múlt század fordulóján betetőződő közvetítés miatt egyre inkább szokványos, klisészerű elemmé váltak. Mindenekelőtt a térbeli vagy időbeli azonosságra épülő „én-hasadás”, a duplikált személyiség-kép reflektálatlan megjelenése az, ami már csírájában elfojtja a koraromantikus szubjektum-felfogással és a Kierkegaard-művekkel való rokonítást. A téma „elhasználódásához” minden bizonnyal a pszichoanalitikus értelmezések is hozzájárultak, amelyek a skizofrénia hangsúlyozásával jó időre erőteljesen behatárolták a kérdés vizsgálatát és esztétikai transzponálhatóságának területét.

Kierkegaard és Hoffmann esetében az alteregó-probléma retorikai értelmezése jár legközelebb az eredeti elgondoláshoz. A „konstruktív” utat M. M. Bahtyin jelöli ki, akinek a romantikától mereven elhatárolt (Dosztojevszkij regényeire alapozott) „polifónia”-elméletében az egymást kontrapunktikusan ellenpontoszó nézőpontokból felépülő narratív szubjektum polifonikus tudatára helyeződik a hangsúly. A „dekonstruktív” irányt leginkább Paul de Man „dédouplement” elgondolása szemlélteti, amely az ironikus szubjektum alapvető, nyelvi síkon realizálódó hasadtságára avagy örületére helyez hangsúlyt.¹⁷⁹ Paul de Man ezt a duplikációs-elgondolást a romantikában elsősorban a kései Friedrich Schlegelre, Solgerre és Hoffmannra (mi több, az ebben az értelemben későromantikusként tekintett Kierkegaard-ra) tartja érvényesnek. A megbomló tudat itt nem pusztán az ábrázolás tárgyaként, hanem annak önmagára, a külvilágra és az ábrázolás folyamatára egyidejűleg

179 „A *dédouplement* tehát a tudatnak azt a tevékenységét jelöli, melynek során az ember megkülönbözteti önmagát a nem-emberi világtól. [...] A reflektív elválasztás nem egyszerűen a nyelv, mint kitüntetett kategória segítségével megy végbe, hanem az ént ez helyezi át az empirikus világból a nyelv által a nyelvben konstituált világba – olyan nyelv ez, mely egy csupán a világ entitásai között, annyiban mégis egyedülálló, hogy ez az egyetlen entitás, mely lehetőséget ad arra, hogy az én megkülönböztesse magát a világtól. Az ekképpen felfogott nyelv a szubjektumot kettéosztja egy a világban elmerülő empirikus énré, és egy olyan énré, mely a különbözésre és az önmeghatározásra való törekvése során olyanná válik, mint egy jel.” Paul de Man: „A temporalitás retorikája”. Ford. Beck András. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Pécs, 1996, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, 39k. o.

reflektáló alanyaként lép elő. Ennek megfelelően az alteregó-probléma is jelentősen átértelmeződik. Nem betegségként, hanem mindenk előtt metaforikus nyelvi alakzatként jelenik meg az ön-reflexív művészi ábrázolás során.¹⁸⁰

Az árnyaltabb megközelítéshez jelentősen hozzájárulhat még Wolfgang Iser textualitást is absztraháló, társadalmi antropológiára építő fikcióelmélete, amelyet *A fiktív és az imaginárius* című munkájában fejt ki részletesen. Iser elmélete bár közvetlenül nem kapcsolódik a koraromantikus elképzeléshez, olyan sajátos kontextusban jelentkezik, amely előrevetíti azt a teoretikus sokrétűséget amely a duplicitás-elmélet letisztultabb formájához vezet. Iser a „doppelgänger” szót háromféle értelemben használja: 1) szubjektumfilozófia (a lényegi alapok avagy a középpont elérhetetlenségének tudatosítása az én számára) 2) androgün mítosz (a szélsőséges ellentétek miatt kettéosztott lény – hím-nő – egyesülési vágya) 3) társadalmi antropológia (társadalmi szerepcserék az ember alapvető középpontnélküliségének felismerésével). Saját teóriáját Helmuth Plessner elgondolásához közelítve leginkább a társadalmi antropológiával rokonítja. Plessner a szubjektumfilozófiából megtartja az ember középpontnélküliségének, a lét hozzáférhetetlenségének, az én önmaga általi megismerhetetlenségének elképzelését. Ugyanakkor az embert a társadalmi szférába helyezi, ahol „mint önnön doppelgängere” jelenik meg, amint „különféle, egymást leváltó és módosító szerepei között vándorol”, s önmagát „folyamatos korlátelelésből és korlátáthágásból” alkotja meg. „Az ember ekképp akkor önmaga, ha képes megkettőzni önmagát.”¹⁸¹ Iser elmélete mégis különbözik mindhárom elképzeléstől, amennyiben az irodalmi fikcionalitás azok végeredményét (a nem tudás tudatosítását, ellentétek egyesülését, szerepcserék öntudatlan játékát) is lefedő absztrakció. Ilyen értelemben a fikcionalitás megkettőzött, egymást kizáró pozíciók együttes megjelenítése, egyfajta „hiteltelenített reprezentáció”-val¹⁸². Azaz a megkettőződés színrevitelként ragadható meg, mint konstruktív és dekonstruktív impulzusok váltakozása.¹⁸³ Ezt a megkettőződést Plessnerhez hasonlóan Iser is az ember alapvető

180 Lásd ehhez pl. Mesterházy Balázs: A szétcsúszás alakzatai két 19. századi szövegben. *Literatúra* 1998. 3. sz. 246-260. o.

181 Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Bp., 2001, Osiris, 110k. o.

182 Iser: *i. m.* (2001) 112k. o.

183 Ennek az absztrakciónak a legszélsőségesebb, hiteltelenítő változata a fikcionalitás mint öntükrözés. A fikcionalitás működésmódját elbeszélő fikció végtelenített duplikációk sorát hozhatja létre a fikcionalitás eleve duplikált szerkezetében. Lásd erről Csöngéi Nagy Balázs: „Az irodalmi fikcionalitás önreferenciája. Italo Calvino »A nemlétező lovag« című regényéről.” *Partitúra* (Megjelenés alatt).

antropológiai sajátosságaként írja le. „A korlátok áthágásával a fikcionalitás azért lesz egy belső totalitás mintaképe, mert biztosítja azt a paradox (és talán éppen ezért kívánatos) lehetőséget, hogy az ember az élet sűrűjében legyen, ám egyszerre ki is lépjen belőle. A két, egymást kizáró állapot egyidejűsége lehetővé teszi, hogy az ember megtapasztalja eleve meglévő hasadtságát”¹⁸⁴ Tudatossági fokát azonban a szubjektumfilozófia (tudatos) és a társadalmi antropológia (öntudatlan) énjének köztes állapotaként, egyszersmind „az emberlét alapvető jellemzőjeként” definiálja, amelyet az „éber álom”-hoz hasonlít.¹⁸⁵ A fikcionális önkívület Iser leírásában lehetővé teszi, hogy kilépjünk a minket általában meghatározó összefüggésekből, és ebben a kívülletben újradefiniáljuk önmagunkat.

Bernhard Waldenfels etnográfiai alapú megközelítése mintegy a fenti dilemma kiélezéseként hat. Waldenfels az idegenség-tapasztalat paradoxonjait vizsgálva jut el az „önreflexió és a sokszólamúság” kérdésének összekapcsolásához.¹⁸⁶ A kiindulópont a saját én (saját ethnosz) illetve az etnológia közös logoszának széttörése az önreflexió segítségével. Az önreflexió itt nem a logosz monológiát visszhangozza az „önmagunkhoz való visszatérésként” vagy „egy metaszintre való átmenetként”¹⁸⁷, hanem az „önkettőzés” értelmében szerepel, amely az egységes dialógus folyamatos eróziójával polilógust vagy polifóniát eredményez. „Ez az önmagától történő eltávolodás szabadítja fel a sajátban azt az idegent, amely minden elsajátítást megelőz... Az önmagától való eltávolodás *idegen szólamokat* szabadít fel.”¹⁸⁸ A nem saját, a másik avagy az idegen befogadása tehát Bahtyin elméletéhez hasonlóan csak a monologikusan összegezni kívánó egységes hang (logosz) széttörésével és polifonikus megsokszorozódásával lehetséges. A sokszólamúság így nem romantikus összhangot jelent, hanem a posztmodern diskurzus végtelen lezárhatatlanságát, amelyben a saját és az idegen mintegy örök „aszimmetriában” ellenpontosítják egymást:

184 Iser: *i. m.* (2001) 113k. o.

185 „Ez az állapot olyasmi, mint az álom egy sajátos formája, az »éber álom«, amikor »ráébredünk arra, hogy álmodunk – azaz hogy alszunk. Így bizonyos értelemben egyszerre alszunk is, és ébren is vagyunk «... Annak az állapotnak a fönntartása, amelyből kiléptünk, nem csak az álom horizontjától való eltávolodással jár az »éber álom« során. Ugyanis a meghaladott állapot olyannyira beépül »önmagunk önmagunkon kívüli megtalálásába«, hogy a beálló megkettőződés folytonos önmagunkon fölül- és kívülletté alakul át. Az önmagunkon fölül-és kívüllet nem egyszerű átmeneti állapot, hanem az emberlét alapvető jellemzője.” Iser: *i. m.* (2001) 114k. o.

186 Lásd Bernhard Waldenfels: „Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai”. Ford. Teller Katalin. In Biczó Gábor (szerk.): *Az idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Debrecen, 2004, Csokonai, 80-116. o. A tanulmány „Önreflexió és sokszólamúság” című fejezete (110-114. o.) összponosít a fenti kérdésre.

187 Waldenfels: *i. m.* (2004) 111. o.

188 Waldenfels: *i. m.* (2004) 112. o.

„Hasonlóan ahhoz, ahogy az idegenség csak akkor vesz fel radikális formát, amikor a saját bőrünkön tapasztaljuk, és a saját Énünk tapasztalja meg, a sokszólamúság is csak akkor nyeri el teljes jelentését, ha – Bahtyin szándékának megfelelően – olyan *belső sokszólamúságként* értelmezzük, amely a saját hang mindenfajta összhangzatát és egyformaságát aláássa...Döntő tényező az, hogy itt a saját és az idegen egymásra rakódik és átszövi egymást.”¹⁸⁹

A Hoffmann és Kierkegaard közt keletkezett szakadék is pusztán annyiban tűnik áthidalhatónak, amennyiben a hasonmás-kérdés szembetűnő, sablonos, irodalmi formáján túl, felmutatható az idegenség-tapasztalatban a végtelenített művészi kiteljesedésként értelmezhető alteregó-változatok beépülése egy önreflexív művészi ábrázolásba, a végső konszenzus elvárása nélkül. A teljesség igénye nélkül itt Hoffmann-tól egyetlen, komplex alteregó-problémára épülő művet szeretnék kiemelni, a Kierkegaard-művekben konkrét hivatkozás nélkül maradt *Az ördög bájitala* (1815-16) című regényt, amely sok tekintetben már megelőlegezi a pár évvel későbbi *Szerapion-testvérek* (1818-21) alkotásesztétikai fejtegetéseit. Ezen túl a regény a személyiség duplicitásán keresztül olyan elemzési szempontokat jelöl ki, amelyek egyszersmind hidat jelenthetnek a két szerző viszonylatában tárgyalt szerzőség és retorika kérdéskörei között.¹⁹⁰

A meglehetősen bonyolult történet középpontjában az életére visszaemlékező szerzetes, Medardus áll, aki egy ördögi ital hatására elhagyja a kolostort és démonikus kalandokba keveredik. Hamarosan kiderül, Medardus, a festő ösatya bűnét hordozó utolsó leszármazott borzongató élete bonyolult, alternatív lehetőségek halmaza. A főszereplő az ördög-elixír őstörténetétől számítva több generáció sorsát sűríti egybe, s ily módon szétfeszíti a kronologikus történetet, valamint saját önmagával kontinuos személyiségét. Végül a démoni harcban az isteni szándék kifürkészhetetlenségének és saját szerencsétlenségének tudatosításával eljut bűnös személyisége teljes megsemmisítéséhez és valódi énje megismeréséhez. Ezzel nemcsak ő nyer feloldozást, hanem a sok generációs vérfertőzéssel, gyilkossággal, tudathasadással súlytó családi átok is véget ér. Majd jó és rossz szimbolikus harcában felvillan a hit által történő megváltás lehetősége.

A kortárs és a saját művekhez képest is szokatlan alteregó-változatok lehetőségét

189 Waldenfels: *i. m.* (2004) 113k. o.

190 A téma kifejtéséhez lásd Bartha Judit: „Alteregó-centrumok polifóniája. Megjegyzések E.T.A Hoffmann »Az ördög bájitala« című regényének olvasásához.”. *Pro Philosophia Füzetek*, 2002. 28. sz. 61-70. o.

első megközelítésben a műfaji zűrzavarral magyarázhatnánk. *Az ördög bájitala* a rémregény, a középkori kolostorregény, a család- és sorsregény valamint a fiktív autobiográfia kereszteződésében jön létre. A valódi vagy azt imitáló autobiográfiában azonban az író és az írott én eltávolodása mindenekelőtt a múltó idő és a változó tér következménye. Az eltávolodás nem jelent szétszakadást, nem rendíti meg az író és a megírt én identitásának egységét. Jelen esetben a fiktív autobiográfia olyan változatával találkozunk, ahol az elszakadás nem az elbeszélő fiatal és időskori énjének eltávolodásában, hanem a széthulló és az egységbe rendeződő elbeszélő én elhajlási szögében konstatálható. Azaz a műfaji zűrzavar mögött egy tudatos manőver sejthető: a két végpont (az elixír okozta örületnek vagy az én széthullásának, és a megváltást hozó vértanúhalálnak avagy az én egységbe rendeződésének) jogos tételezéséhez a rémregény és a kolostorregény, a széthullási folyamatnak az elbeszélő énen túli kiterjesztéséhez a sors- és családregegy műfaji kritériuma nyújt kellő garanciát.

A történetben az alteregó-képződmények három fő centruma lokalizálható. (1) A kísérteties ősatya (a festő Francesco) bájital hatására történő szimbolikus megsokszorozódása, amely az ördögi genealógia folytán szövevényes vérfertőzésekkel teli rokonsági kapcsolatokba vonja a regény valamennyi szereplőjét. A festő egységteremtő művészi kísérletei – a Szent Rozália és Vénus kettősségéből alkotott festmény, és a Medardus történetébe torkolló családtörténetet ismertető pergamenlapok – a megbomló struktúra szimbolikus szerepét jelzik. (2) Medardus (az utolsó Francesco) az ördögi genealógia folytán komplex személyiségkép: elvileg térben és időben valamennyi rokon szereplőt magában hordozza és valamilyen formában megismétli őket (akik maguk is csupán másolatok). Különböző énekre és nem-énekre történő szétbomlását a következőképpen tudatosítja: „Az, amit önmagamnak nevezhetek, a véletlen szeszélyeinek szörnyű játéka lett, idegen alakokra bomlott s feltarthatatlanul hanyódott az események tengerén, amely bős hullámaival egyszerre csak rám rontott. Többé nem tudtam ráakadni magamra! ..Az vagyok, akinek látszom, s nem látszom annak, aki vagyok, megoldhatatlan rejtély magamnak is, aki magamtól elválva kettéhasadtam.”¹⁹¹ Kézirata „Az ördög bájitalá”-ról többek között épp az identitás megbomlott egységének helyreállítási kísérlete. Egyik fontos alteregójával, Viktorin gróffal való azonossága a megbomló tudat kezdeti,

191 *ÖB*, 51k. o.

pillanatnyi megvilágosodásának értelmezéseként még szokványos alteregó-sémának tűnik. A látszólag racionális énje mellé szegődő ösztön-énje azonban megtévesztően hasonló testi alakban, énként és nem-énként, olykor párhuzamosan, olykor vele összekeveredve, a történet során tőle függetlenül ténykedik térben és időben. Épp ilyen meglepő alteregó-párja, szerelme Aurelia is, akinek jelenléte a történet zárlatával egyszersmind Medardus Viktorint is magába foglaló női énjeként is értelmezhető¹⁹². (3) Mellettük Bel Campo (Schönfeld Péter, hajművész, vásári mutatványos, kolduló szerzetes) a művészi alteregó elméleti centrumaként Hoffmann ismert alteregó-hőseitől eltérően a pozitív oldal¹⁹³ megtestesítője. Széthasadása a későbbi Szerapion-remetéhez hasonlóan egyszerre a művészi öntudat kitágítása¹⁹⁴ és az örület álcázása¹⁹⁵. A nyelvi és a képi egységteremtő kísérlet alól önmagát „tudatos örülettel” felszabadító Belcampo kifejezési módja azonban olyan ironikus, képes szójáték¹⁹⁶, amely végül teljes örületbe torkollik. „Péter értelmi világát az örület oltotta ki, lelkében az élet iróniája bolondsággá változott”¹⁹⁷ – olvasható a regény végén. Ez a harmadik centrum az elbeszélésben mintegy meghatványozódik, láthatatlan mozgató elvként irányítva az olvasás terét és idejét.

A regény alteregó-képződményei a széthullott személyiség összebékíthetlenségnek a megtestesítői. Nem pusztán motivikus tényezők gócpontjaiként olvashatók, megbomló történet-szálak generátoraiként is, amelyek az elbeszélésbe reflektálódó történet-variációkban teljesednek ki. Mivel a központinak tekintett Medardus-történetben a személyiség széthullása (történet) egyidejű annak kudarcba fulladó rekonstrukciójával (elbeszélés), az egységes történet megalkotása elvileg az önismeret fokozataiban megy végbe, és annak megírásával éri el csúcspontját. A regény tehát (Paul de Man mintájára) felfogható úgy is, mint az önéletrajzíró főhős rémtörténetbe ágyazott én-vesztése (örület), és annak az újírás során történő (önmagát örökké felülíró) helyreállítási kísérlete (az alkotás folyamata). Ez a kettősség pedig, a bonyolultság kedvéért megjegyzendő, az én

192 Lásd pl. Susanne Asche: *Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns.* Königstein/Ts. 1985, 91. o.

193 Hoffmann ismert doppelgänger-alakja a negatív oldal kiteljesítőjeként pl. Coppelius/Coppola (A homokember 1(816)); a pozitív és a negatív kettősségében: Nathanael (A homokember), Cardillac mester (Scuderi kisasszony (1818)).

194 *ÖB*, 202k o.

195 *ÖB*, 204k o.

196 *ÖB*, 203. o.

197 *ÖB*, 278. o.

korábról datált (mitikus vagy pre-egzisztenciális ősmúltból származó) széthullásának következményeként, és annak önmagát romboló reprodukciójaként tűnik fel a műalkotásban.

A művészi kompozíció felépülése során a hiányzó történet-szálak bővülő rekonstrukciói az újraolvasásban mint egymást érvénytelenítő szöveg-variációk jelennek meg. Első látásra is szembetűnő módon Medardus feljegyzése időnként betételekkel egészül ki (kiadói előszó és bejegyzés, Aurelia levele, a festő Francesco pergamenlapjai, Pater Spiridion utóirata), amelyek részben saját, részben a történetbeli szereplők, részben pedig az „Olvasó” olvasatát módosítják. Ebben az összefüggésben Medardus saját életét olvassa ki Aurelia apátnőhöz írt leveléből és Francesco pergamenlapjaiból. A levél mint első életolvasás-élmény itt még valódi megvilágosodást hoz: „Újra meg újra elolvastam Aurelia levelét. A benne ragyogó égi szellem mintha belém hatolt volna, hogy tiszta sugarával eloltson minden bűnös lobogást.”¹⁹⁸ Aurelia pedig, épp a Medardus által olvasott levél bizonyága szerint, a szerzői név megnevezése nélkül is beazonosítható Matthew Lewis korabeli (1795) angol rémregényéből – olvassa ki családja ördögi genealógiájának részletét, benne saját maga és Medardus¹⁹⁹, vagy akár épp Hoffmann eljövendő történetét.²⁰⁰ Ezzel szemben az öreg festő Medardus életének figyelmes „olvasásával” emberi segédeszköz nélkül „írja meg” az ördögi családtörténet utolsó láncszemét, amit csak Medardus gyónása tesz érthetővé első olvasója, a gyóntatóatyja számára²⁰¹, míg Medardusnak ez az olvasás csupán a régtől fogva ismert elemek megismétléseként hat.²⁰² Ugyanez a pergamenlap az „Olvasó” számára csak a kiadó szerkesztői, közreadói, értelmezői és fordítói munkájával válik érthetővé.²⁰³ A Medardus által megírt önéletrajzi történet első olvasójaként azonban nem ők, még csak nem is az utószót író Pater Spiridion (aki bevallása szerint tanúja volt ugyan Medardus utolsó perceinek, de a történetet nem olvasta), hanem egy kolostorbeli aggastyán rendfőnök tűnik fel, aki az irományokat elégetésre ítélné.²⁰⁴ A második olvasó a szerkesztő-kiadó, aki mintegy a harmadik,

198 *ÖB*, 192. o.

199 *ÖB*, 188. o.

200 Lásd Wolfgang Nehring: *Gothik Novel und Schauerroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns Die Elixiere des Teufels. E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, Bd 1, 1992-93, 36-47. o. Nehring tanulmányában a két regény közti azonosságokra és a különbségekre mutat rá.

201 *ÖB*, 215. o.

202 *ÖB*, 216. o.

203 *ÖB*, 216k. o.

204 *ÖB*, 6. o.

nagybetűs „Olvasóra” hagyományozza a művet²⁰⁵ és „hűséges jó barátként” egyfajta cinkos azonosulást kíván a főhőssel és a szerkesztés felelősségét vállaló önmagával, miközben a valódi szerző (Hoffmann) elrejtőzik az újonnan létrehozott hármass mögött.

Félek, kegyes olvasóm, hogy te is a rendfőnök véleményén leszel, s ezzel a félelemmel nyújtom át neked a feljegyzésekből írt könyvet. Ám ha rászánod magad, hogy hűséges jó barátként csatlakozz Medardushoz, a sötét keresztfolyosókon és cellákon, s a tarka – lehető legtarkább – világon áthaladó útján, s vele együtt vállald élete minden borzalmát, rémületét, esztelenségét és bohóságát, úgy talán gyönyörködni is tudsz majd a Camera obscura előtted sorakozó változatos képeiben.²⁰⁶

A kiadói előszóban szemmel láthatóan többről van szó a pusztai élménybeli olvasói azonosulás kívánalmánál. A „camera obscura”-elv (a lyukkamera vagy fényképezésre használható sötétkamra elmélete) ugyanis olyan olvasói magatartást követel, amely a hűséges, kitartó olvasásért cserébe többet kínál borzongásnál és gyönyörködtetésnél. A rejtőzködő elbeszélő helyett elbeszélőként feltüntetett hős nézőpont-váltkozásába behelyezkedő olvasó a kiadói ígéret szerint bepillantást nyerhet „a tarka – lehető legtarkább – világ”-ba, amely jelen esetben valóban kibogozhatatlan, egymást keresztező történetláncolatok sokaságában nyilvánul meg. Ennek az „ideális” elbeszélő lehetséges pozíciójára rávilágító változata a herceg fáraójátékhoz fűzött elméletében tűnik fel:

Pompás egy játék – folytatta [a herceg] –, a maga fennkölt egyszerűségében a szellemes férfiak méltó mulatsága. Az ember mintegy kilép magából, vagyis olyan nézőpontra helyezkedik, ahonnan megfigyelheti, láthatatlan szálakkal mit bogoz, kötöz a véletlennek nevezett titkos hatalom. Nyerni s veszíteni, ez a két sarokpont, ezen forog a rejtélyes gépezet, mi hozzuk lendületbe s a benne lakozó erő aztán kénye-kedvére hajtja tovább.”²⁰⁷

A herceg játék-elméletében az abszolút nézőpont ismeretének hiányában az „úgy tenni mintha” segítségével új külső nézőpontra helyezkedik, s mint külső mozgatórugó a biliárdjátékhoz hasonlóan egymással összefüggő eseményszálakat generál.

Első látásra pusztán ez a textuálisan megjelenő, írás-olvasás folyamatában

205 ÖB, 6. o.

206 ÖB, 6. o.

207 ÖB, 117. o.

reflektálódó, soknézőpontot egyesítő „széthasadt” költői létforma az, ami hasonlóságot mutathat Kierkegaard hatványozottan reflektálódó költői egzisztenciájával. Ennél azonban jóval többről van szó. Hoffmann hőseit (*Az ismétlés és a „Diapszalmata”* költőjéhez hasonlóan) a hirtelen jött vereség- majd nyereségsorozata ismételten arra figyelmezteti, hogy nemcsak mások sorsába nincs bepillantása, a sajátját sem képes kézbe venni. A felismeréshez korábbi vadászkalandjának vaktában lőtt szerencséje segíti hozzá, amikor is először ébred rá kiszolgáltatott helyzetére: „Ám ugyanakkor mivé züllöttem én! Nyomorú játékká a gonosz, titokzatos hatalom kezében, amely téphetetlen láncokkal megkötözve tart, s én, aki magam szabadnak hittem, íme ketrecbe zárva vergődöm s nincs számomra szabadulás. [...] Végképp meghasonlottam, rejtéllyé váltam önmagam előtt, s dúlt bennem az iszonyat attól, akivé lettem.”²⁰⁸

A felismerés Medardusnál is szorosan összekapcsolódik az alteregó-létforma és a vele járó szerencsétlenség ismételt tudatosításával, valamint elhárítási kísérletével is, amit az ő esetében a sors szeszélyeként felismert, az étellel azonosított kiszámíthatatlan játék akadályoz meg. Ebből a szempontból az is újból nyilvánvaló lesz, miért lehetetlen számára a hercegi udvarban a bűnök hasonmására való áthárításával, majd a Leonard von Krczynsky név és személyazonosság felvételével egy új identitás megalkotása. Az ismétlési kényszert is magában foglaló végzet elhárítása a regény teóriája szerint lehetetlen. A nem-ént is magába foglaló saját történet tagadása, vagy egy újabb elbeszéléssel való helyettesítése pedig pusztán egy újabb nem kívánatos nem-énhez vagy azok további másolataihoz vezethet. A herceg játéka tehát olyan elmélet, ami nem felel meg a valóságnak, ezért az elbeszélésnek sem lehet végső alapja. A kiadói „camera obscura”-elv a későbbiek során már ennek tudatában fogalmazódik meg, a Medardus önismeretét nem bővítő, emiatt általa kevéssé kommentált pergamenlapok közreadásakor: „Azonban mi, mármint én és te, kegyes olvasóm, nagyon is keveset tudunk Medardus testvér képzelgéseiről és álmairól, s ha nem olvashatjuk el a festő feljegyzéseit, lehetetlenség számunkra egybekapcsolni, egy csomóba összehozni Medardus történetének gubancos, szanaszét futó szárait. Vagy hogy hasonlattal éljek: nem látjuk a fókuszot, amelyből a különféle tarka sugarak kiindulnak.”²⁰⁹ A Medardus által képviselt alteregó-centrum származtatott, másodlagos, vagy az elbeszélés síkjának bekapcsolásával immáron harmadlagos jellegének felmutatása a szerkesztőt újabb, a

208 *ÖB*, 107k. o.

209 *ÖB*, 216. o.

történet elbeszélhetőségére, az olvasót magára az olvashatóságra vonatkozó kérdéssel szembesíti.

Hoffmann teóriájában a probléma az egységes fókusz (avagy az isteni nézőpont) hiányának felismerésében rejlik. A szerkesztő az identitását újból megfelelő énként fellépő Medardus írásából hiányolja a mindentudó elbeszélő fölöttes nézőpontját. Egyértelművé teszi, hogy Medardus mint megismerő és önmagát művészi konstrukcióvá szervező én képtelen önmagát egyszersmind abszolút nézőpontnak tekinteni. Azaz Medardus elbeszélése a szélsőségesen különböző nézőpontok világába kalauzol, amelyek (Kierkegaard esztétikai stádiumban kifejtett teóriájához hasonlóan) földi eszközökkel, isteni sugallat hiányában pusztán külső, kényszerű beavatkozással vezethetők vissza egyetlen egységre. A regényben az isteni nézőpont problematikusságának tudatosításával a szerkesztői központosítás terhes feladata így itt is egyenes úton áthagyományozódik az olvasóra, aki további támpontok hiányában már magát a szerkesztőt is kénytelen a történet részének tekinteni. A szerző viszont nem ad, és nem is adhat választ a túlbujánzó csodás elemekre, ahogyan arra sem, miért kérdőjeleződik meg az író Medardus én-tudatának rekonstruált egysége a menet közben fellépő „Medardus-hasonmás” Medarduséval részben azonosuló, részben attól elváló, valamint a genealógián kívül álló „szemtanúk” újabb módosító vagy felülíró történet-variációi miatt. Megtudjuk viszont, hogy a széthullásból az egységet előállítani kívánó (bár azt el nem érő) elbeszélő én saját utólagos rekonstrukciója a többszörös olvasói rekonstrukciók segítségével, miként próbálja megvalósítani önmagát az írás-olvasás folyamatában. A megéltet az írottal és az elolvasottal összekötő szerkesztői instrukció ez esetben is csak a megoldás sugallatára képes. Ez a megoldás tudatosan szem elől téveszti a kronologikus struktúrát, hiszen a kézirat tovább hagyományozása az utókor olvasói számára a valóságot az álommal egybeíró olvasás feltételeinek megtartásával történik.

A szerapioni elvet megelőlegező „camera obscura” elgondolás valódi újszerűségét abban a Hoffmann-nál még reflektálatlanul hagyott, bár nyilvánvalóan jelentkező problémában kell keresnünk, amit a későbbiek során Kierkegaard (vagy akár a Hoffmann-műveket naplója állítása szerint jól ismerő F. M. Dosztojevskij²¹⁰) tesz tudatos elemzés tárgyává. Hoffmann mindkét teóriája egyenes következménye lehet a szerzői énré,

210 Fjodor M. Dostojewskij: *Sämtliche Werke*, 2. Abteilung, Bd. 11. München 1923, 32. o.

következésképp az írás módjára is kiterjedő kényszerű alteregó létformának. A probléma ilyen módon megelőlegezheti a kérdést először vizsgáló Bahtyin polifónia-elméletét „a harmadik, monologikusan összegezni akaró tudat”²¹¹ hiányáról, ami elgondolása szerint jelentősen hozzájárul az egymástól különböző, akár alteregó-párokká rendeződő tudatok konfrontációs lehetőségeihez²¹². Nem véletlen, hogy a legújabb retorikai elemzésekben erős tendencia figyelhető meg, amely Paul de Man elmélete helyett Bahtyint tekinti elsődleges kiindulópontnak Kierkegaard retorikai stratégiájának feltérképezéséhez.

Elsősorban a szerzői nézőpontot is integráló különféle filozófiai szövegek együttese, az egymással összeütközésbe kerülő hasonmás-figurák polémiája, a megvalósítás kontrapunktikus kompozíciós elve az, mely M. M. Bahtyin értelmezését követve meglehetősen sablonos Dosztojevszkij-Kierkegaard párhuzamokat²¹³ állíthat föl az értelmezésekben. A rokonság azonban egy mélyebb szinten is megfogalmazható: az az alapelv, melyet Bahtyin Hegellel polemizálva Dosztojevszkij világlátása kapcsán fogalmaz meg, „hogy benne a másik ember »én«-je nem objektumként, hanem másik szubjektumként jelenik meg”, mely Dosztojevszkijnél egyszersmind „valláserkölcsi posztulátum”²¹⁴ – Kierkegaard-ra is érvényes. E tekintetben George Pattison elgondolása a leginkább figyelemre méltó. Pattison a Bahtyin-Kierkegaard párhuzamban a formális megoldások közül tíz lényeges szempontot emel ki: (1) „eltérő nézőpontok egymás mellé rendelése”, (2) „műfaji eltérés egyetlen művön belül”, (3) „az elbeszélői befejezés hiánya” (4) „a diakron struktúra széttördelése” (5) „a narrátor identitásának problematikussá tétele”, (6) „a szöveg elhelyezése a műfaji határok vonatkozásában” (7) „a képek és elbeszélések jelentéstöbbletét nem meríti ki belső magyarázat” (8) „a tekintély visszautasítása”, (9) „az olvasó kikérdezése és az olvasó ítéletére való hivatkozás”, (10) „önmagukban véve megoldatlan, egzisztenciális konfliktusok visszatükrözése”.²¹⁵ Majd véleményét a következőképpen összegzi:

A pszeudonim művek tehát a szövegek polifóniájaként is olvashatók, amelyek önálló „én”-

211 M. M. Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Az idézett részleteket ford. Könczöl Csaba. Bp., 2001, Gond-Cura/Osiris, 32. o.

212 Bahtyin: *i. m.* (2001) 40k. o.

213 Lásd pl. Alex Fryszman: Kierkegaard and Dostoyevsky seen through Bakhtin's prism. *Kierkegaardiana* 18. Denmark, Copenhagen University, Reitzels Forlag, Copenhagen, 1996, 100-125. o.

214 Lásd Bahtyin *i. m.* (2001) 37. o.

215 George Pattison: „Ha Kierkegaard-nak igaza van az olvasással kapcsolatban, miért olvas Kierkegaard?”. Ford. Bartha Judit. *Pro Philosophia Füzetek*, 2003. 34. sz. 103. o.

ek, első személyű hangok, és egyúttal a világról adott nézőpontok is – olyan nézőpontok, amelyek magukban foglalják az esztétikait, az etikait és a vallásit, azokban a különböző formákban, amelyekben szembesülünk velük. A pszeudonim szerzők és az általuk ábrázolt szereplők (akár főszereplők, mint Csábító Johannes vagy Ábrahám, akár statiszták, akik néhány odavetett anekdota vagy illusztráció összefüggésében tűnnek fel) sokoldalú és fejlődő vitát hoznak létre az általuk ábrázolt nézőpont összességében, és annak alátámasztására, ők maguk a nézőpontok. Ez a vita egészen addig a pontig bonyolódik, amikor már lehetetlen rávinni egy formális tartalomorientált egységet pusztán a belső elemzés segítségével. Mihelyt az olvasó egyre mélyebben foglalkozik a szólamok sokféleségével, szükségessé válik egy másfajta olvasásba történő átmenet létrehozása: mihelyt fokozottabban veszek részt az ábrázolt nézőpontok sokféleségének vitájában, annál gyakrabban követelik meg tőlem, hogy vállaljak felelősséget a játék végkimenetelének megítélésében, még hozzá egyre komolyabb egzisztenciális szinteken, ha folytatni akarom az olvasást.²¹⁶

Hozzá kell tennünk viszont, hogy Hoffmann regényében az esetleges kontrapunktikus variációkat vagy azok kezdeményeit nem a társadalmi térbe vetített, ideológiai különbségeket is hordozó szólamok sokaságának lezáratlan polémiája hozza létre. Nem is a kierkegaard-i stádiumokhoz hasonló szinkroniát és diakroniát egyaránt érvényesíteni kívánó egzisztenciális pozíciók alá-fölé illetve mellérendelése, amelynek segítségével nála a pszeudonim és nem pszeudonim szerzők komplexitásukban hoznak létre egy műveken belüli és azok közti dialógust. Hoffmann művének esetében sokkal inkább a romantikából ismert megbomló én egységes tudatának (szólamának) széthasadásáról lehet szó. Épp emiatt, a regény polifonikus felépítéséről alkotott elképzelést a romantika-kritikával összekötött bahtyini elmélet alapján több vád is érhetné: 1. Csupán egyetlen teljes érvényű szólamot hallunk, a főhősét. Az, ami különböző tudatok szólamának tűnhet, valójában „az izolált személyiség meghasonlottságának kultusza”.²¹⁷ 2. Az én valóságának széthullott darabjai, az ún. „valóságfoszlányok” közvetlenül kapcsolódnak össze „lírai-emocionális” vagy „szimbolikus összecsengéseik” alapján, amely összességében monologikus szemléletmódra vall.²¹⁸ 3. A személyiség önmegvalósítása olyan romantikus konstrukció, amely a genezisére, kauzalitásra épül, következésképp nem hozhat létre szinkron

216 Pattison: *i. m.* (2003) 103. o.

217 Bahtyin: *i. m.* (2001) 51. o.

218 Bahtyin: *i. m.* (2001) 30. o.

struktúrát.²¹⁹ 4. A heterogenitás pusztán személyiségproblémaként és nem a társadalom létállapotaként jelenik meg.²²⁰

Kifogásként a következő vázlatos magyarázatot adhatjuk. Bár a regényben valóban egyetlen teljes érvényű szólam létezik (az önéletrajz műfaji kritériuma gondoskodik erről), az egyéb alteregó-centrumokból kiinduló olykor töredékes szólamok nem rendelhetők ennek alá, mi több, ezek a szerkesztő hozzájárulásával, az előbbivel párhuzamosan, annak ellenpontjaiként jelennek meg. Az én széthasadása pedig olyan megsokszorozódásként jelentkezik, amely szimbolikus úton, vagy az írás során megcélzott lírai egységben már nem állítható helyre. Az is igaz, hogy a szerzői név eltüntetése és a rejtett elbeszélői pozíció ellenére a szerkesztő személyében összegezni kívánó tudat még nagyon is jelen van a mű értelmezői feladatkörének betöltésében csakúgy, mint az egységes művészi kompozícióvá történő szervezésben. Valódi feladata azonban – épp Kierkegaard pszeudonim műveinek szerzőihez hasonlóan – egy burkolt ironikus játék részeként, a regénybeli sok-nézőpontúságot érvényesíteni kívánó, tudatosan redukált szerkesztői szerepvállalás, ami a külső összegzés értelmetlenségének indirekt felismertetésével, az egységes nézőpont-struktúra helyességének megkérdőjelezésével, utat nyit a heterogén tudatok és szövegelemek egymásmellettiségének.

A Kierkegaard és Hoffmann közti hasonlóságot erősíti az elképzelés is, amely a történet alteregó-centrumaiból kiágazó szöveg-variációkat földi eszközökkel irányíthatatlan rossz ismétléseként, vagy „hamis” másolatok sorozataként jeleníti meg. Kierkegaard pszeudonim tervezetének ismeretében akár azt is megkockáztathatjuk, hogy: a polygängerhez közelítő doppelgänger-változatok alkalmazása, azok egymás olvasásán keresztül megvalósuló kommunikációja, az egységes nézőpont helyességének megkérdőjelezése, a kronologikus struktúra szétbontása és lezárhatatlansága már a kierkegaard-i filozófia esztétikai stádiumában értelmezhető polifónia megelőlegezésekként hat. Ennél többre azonban nehezen vállalkozhatunk, mert Hoffmann művének e tekintetben leglényegesebb eleme, a kényszer szülte alteregó-lét szerencsétlenségének tudatosítása, amely a nyelvvel való örökös harcban és a rossz ismétlések megszüntetésének reményében az új kezdethez már feltételezi a megváltás pillanatnyiságát, egzisztenciális állásfoglalások hiányában még valóban aligha tekinthető többnek szimbolikus értékű mozzanatnál.

219 Bahtyin: *i. m.* (2001) 21. o., 42 o.

220 Bahtyin: *i. m.* (2001) 39. o.

3. IRÓNIA ÉS HUMOR

3 Hegeli előzmények

Kierkegaard irónia-értelmezése meghatározza szerzői tervezetét, az ezen belül felépített esztétikai koncepciót, kihat a költői és az etikai egzisztencia értelmezésére. A romantikától elhatárolni kívánt irónia-fogalom használata azonban koránt sem egyértelmű. Az „esztétikai” szó képlékenysége, az idealista megalapozás, a romantikára vonatkozó korabeli klisék, valamint a „romantikus-esztétikus” szinonimitás következményként egy ambivalens romantika-kép bontakozik ki, amelynek bírálatában a jóváhagyás és az elhatárolódási szándék egyaránt felfedezhető. Ez lehet az oka annak a kettősségnek is, amely minduntalan zavaróan hat Kierkegaard romantikához való viszonyának értékelésekor. Kierkegaard az esztétikai stádium iróniáját egészen tudatosan az újkori idealista filozófia és esztétika német képviselőire, mindenekelőtt Hegelre (és annak német illetve dán közvetítőire²²¹), Fichtére, valamint a német romantikus teoretikusokra, nevezetesen F. Schlegelre, Tieckre, Solgerre, Novalisra, Jean Paulra illetve E.T.A. Hoffmann-ra támaszkodva, vagy épp azok ellenében fejti ki. Ugyanakkor a háttérben nyugvó valódi romantikus-ironikus személy alakja és teóriája sokszor eltorzul, kivehetetlenül elmosódik, mintegy elvegyül a folyamatosan érlelt stádiumelméletben.

Az irónia problémáját Kierkegaard leghamarabb 1841-es disszertációjában fogalmazza meg részletesen, *Az irónia fogalmáról állandó tekintettel Szókratészra*²²² címmel. Igaz, naplóiban, levelezéseiben az iróniára vonatkozó elképzelések, vázlatok, gondolatfoszlányok már 1834-től megjelennek, egészen a disszertáció megírásáig.²²³ Emellett a téma a keresztényi irónia bekapcsolásával egészen 1846-ig (különös tekintettel a fordulópontot jelentő *Lezáró tudománytalan utóiratra*) jól nyomon követhető publikált és publikációra nem szánt írásaiban. A disszertáció célja a szókratészi irónia történeti

221 Kierkegaard romantika-kritikájára nagy hatással vannak a német és a dán hegelianusok egyes művei: pl. Chr. Weiße: *System der Ästhetik*, Leipzig 1830; Hotho: *Vorstudien für Leben und Kunst*, Stuttgart/Tübingen 1835; Heiberg: *Ästhetik*; Sibbern *Vorlesungen über Ästhetik und Poetik* 1833. Ezek a művek nagyrészt a hegeli esztétika rendszerére mennek vissza. Hofe: *i. m.* (1972) 77. o.

222 Lásd Kierkegaard: *Az irónia fogalmáról*. [A továbbiakban: *IF*] Ford. Miszoglád Gábor és Soós Anita. Pécs, 2004, Jelenkor, 352-356. o.

223 Lásd erről részletesen: Brian Söderquist: „Irony and humor in Kierkegaard’s early journals. Two Responses to an Emptied World.” *Kierkegaard Studies Yearbook* 2003, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 142-167. o.

vizsgálata, és ennek mentén egy új, saját irónia-fogalom elméleti megalapozása – jóllehet ez a bázis még elég erősen magán viseli Hegel befolyását. Jon Stewart alapos tanulmányát követve megállapíthatjuk, Hegel jelenléte (beleértve az *Előadások a filozófia történetéről*, az *Esztétikai előadások* és a *Jogfilozófia* számos passzusát) mintegy áthatja a dolgozat egészét.²²⁴ Kierkegaard a kidolgozás során nem követi ugyan a hegeli kategóriák hármas sémáját (lehetségesség, valóságosság, szükségszerűség)²²⁵, a tartalom számos elemében azonban közvetlenül kapcsolódik Hegel Szókratész-értelmezéséhez. Stewart különösen érvényesnek találja ezt a disszertáció első felére, amely a szókratészi iróniát történeti szempontból vizsgálja (Xenophón, Platón és Arisztophanész kortársi értelmezéseinek összehasonlításával), s felméri Szókratész jelentőségét a világtörténet és a szubjektivitás szempontjából. Emellett számottevőnek ítéli Hegel hatását a második részben is, amely a Fichte utáni romantikus iróniára helyezi a hangsúlyt, különös tekintettel Schlegel, Tieck és Solger munkásságára.²²⁶ A Hegel-hatás legfőbb elemei közé tartozik Kierkegaard disszertációjában: a történelem mozgásáról és fejlődéséről alkotott elképzelés; Szókratész világtörténelmi személyiségként való értékelése; Szókratész mint destruktív erő a görög etikai életben; a szókratészi irónia végtelen negativitása; a német romantika kritikus megközelítése; és az erős hegeli terminológia-használat.²²⁷ Érvényesnek tekinthetjük ezt a dolgozat egészére, bár a romantikáról szóló fejtegetés esetében a szigorúbb vizsgálatot egy módszertani váltás nehezíti meg. Míg az első rész megfelel a korabeli akadémiai elvárásoknak, a laza stílusa ellenére is jól felépített szerkezettel és forrásanyaggal (az irónia mint tárgy itt inkább körvonalazódik), a második kevésbé tudományosan, helyenként meglehetősen önkényesen kezeli a vizsgált anyagot (az irónia úgyszólván gyakorlattá válik). Többek között ennek részeként jelenik meg az esztétikus-romantikus-ironikus szinonimitás is: „Dolgozatomban végig az »irónia« és »ironikus« kifejezést használom, de mondhatnék »romantikát« és »romantikust« is. Lényegében mindkettő ugyanazt jelzi, az egyik elnevezés inkább arra emlékeztet, amire pártjuk önmagát keresztelte, a másik arra az elnevezésre, amit

224 Jon Stewart: „Hegel’s presence in *The concept of irony*.” *Kierkegaard Studies Yearbook* 1999. Walter de Gruyter, Berlin, New York 1999, 245-277. o.

225 Stewart felhívja a figyelmet arra a tényre, hogy Kierkegaard Hegel Arisztotelész-től eredeztethető kategória-hármasát csak Berlinből való hazatérése után, 1842-ben, azaz a disszertáció megírása után ismerte meg Trendelenburg közvetítésével. Ugyanebben az időszakban tanulmányozta Arisztotelész *Logikáját* is. Stewart: *i. m.* (1999) 248. o.

226 Stewart: *i. m.* (1999) 245kk. o.

227 Stewart: *i. m.* (1999) 277. o.

Hegel adott” – fogalmaz Kierkegaard a romantikus részhez csatolt egyik lábjegyzetében²²⁸ Ugyanakkor ennek számlájára írható a sokszor túlbonyolított, félreérthető megfogalmazás és a diskurzus rendjének felborítása is. Joakim Garff igen találóan jegyzi meg ezzel kapcsolatban, hogy: „Kierkegaard kínzóan tudatában van a tárgya és az előadásmódja közötti feszültségnek, de ezt zseniálisan feloldja azzal, hogy az irónia problémáját ironikus csattanóvá alakítja: nem csupán *foglalkoztatja* az irónia, hanem értekezésében maga is hivatásszerűen *gyakorolja*.”²²⁹

Az ironikusan „zavaró” tényezők ellenére a Hegel-hatás hatás igen jelentős „Az irónia Fichte után”, valamint „Az irónia mint megzabolázott mozzanat. Az irónia igazsága” címet viselő romantika-fejezetekben is. Kierkegaard a hegeli felfogással merőben ellentétes irónia gyakorlása mellett gyakran kritika nélkül átveszi a nagy előd meglehetősen kemény és olykor igazságtalan bírálatát, amelynek legfontosabb elemei *Előadások a filozófia történetéről* illetve *Esztétikai előadások* címen megjelent műveiből egyértelműen felismerhetők, mind a szerkezeti, mind a tartalmi vonatkozásokat illetően. Jóllehet a végső konklúzió, a dolgozat tárgya és előadásmódja közt tudatosan keltett feszültségnek megfelelően kétértelmű marad: azaz a valódi irónia egyrészt „uralt” (a költészet vagy a filozófia által legyőzött) lesz, másrészt a „végtelen abszolút negativitásban” meghagyja az ironikus számára a rendszerből való kilépés szabadságát (az ironikus mintegy saját iróniája fölé emelkedik).

Hegel esztétikai koncepciójának hatását egyébként Kierkegaard sem szándékozik eltitkolni *Az irónia fogalmában*. Mi több, nyíltan vállalja azt, jóllehet érvényességét a romantikus iróniára korlátozza, s elvitatja a szókratészi irónia esetében:

Hegel mindig nagyon elutasítóan, borzadállyal említi az iróniát. Az ő fellépésének idején élték legfényesebb korszakukat a Schlegel fivérek. De míg az ő iróniájuk esztétikailag ítélte el a burjánzó érzelgősséget, Hegelre várt a feladat, hogy helyreigazítsa az irónia hamis útjelzéseit. [...] Minden alkalmat megragad, hogy ezekről az ironikusokról beszéljen, mégpedig a lehető legelutasítóbb módon [...]. Gyakran elmarad a kifejtés – viszont sohasem marad el Schlegelék megdorgálása. Ezzel egyáltalán nem azt mondjuk, hogy Hegelnek nincs igaza a Schlegel fivérekkal szemben ...azt viszont igenis mondani akarjuk, hogy amikor Hegel egyoldalúan a fichtei irónia ellen fordult, *elsiklott az irónia igazsága felett*, és amikor

228 *IF*, 276. o.

229 Joakim Garff: *SAK*. Ford. Bogdán Ágnes és Soós Anita. Pécs, 2004, Jelenkor, 148. o.

minden iróniát ezzel azonosított, igazságtalanul bánt az iróniával.²³⁰

Ebben a felvállalt érintettségben a legnyilvánvalóbb hasonlóságot talán a kiinduló elutasító magatartás jelzi. Kierkegaard romantika-fejzeteiben éppúgy elvitatja a romantikusok jogát az iróniára, mint Hegel filozófiatörténeti és esztétikai előadásáiban. A merev elhatárolódás alapjaként a romantikus irónia mint „szubsztanciavesztett szubjektivitás” tűnik fel, amely negatív értelemben kihat a vallásra, az erkölcsre, a tudományra, a művészetre és a művészetkritikára.²³¹ Hegel tézise szerint a romantikus irónia filozófiai alapja Fichte *Tudománytanának* szubjektivitás-elvében rejlik, az abszolút én mindenhatóságába vetett hitben, amely szoros kapcsolatban áll a Sturm und Drang mozgalomtól megörökölt művészi zsenitudattal. E tendencia irányadó képviselőjének tekinti Friedrich Schlegelt, aki felfogása szerint Fichte filozófiai elképzeléseit önkényesen alkalmazza a művészetre; ezzel kiforgatja a sajátos „társalgási modor”-t érvényesítő sókratészi iróniát, s azt „komolytalan játék”-ká alacsonyítja le jog, erkölcsiség, hit semmibe vételével.

Újabb időben is sokat beszéltek a sókratészi iróniáról, amely mint minden dialektika, elismeri azt, amit közvetlenül felteszünk, de csak azért, hogy a belső felbomlás magától fejlődhessék ki; s ezt a világ általános iróniájának nevezhetjük. [...] Friedrich Schlegel fejtette ki először ezeket a gondolatokat és Ast megismételte [...] Ez az irónia azonban a fichtei filozófiából származó fordulat és lényeges pont a legújabb kor fogalmainak megértésében. Azt jelenti, hogy a szubjektív tudat el tud bánni minden dologgal, mintha azt mondaná: »Én vagyok az, aki művelt gondolkodással meg tudom semmisíteni a jog, erkölcsiség, jó stb. minden meghatározását, mert feltétlenül úr vagyok felettük; s tudom, ha valamit jónak tartok, ezt éppígy meg is fordíthatom, mert nekem minden csak annyiban igaz, amennyiben most tetszik nekem.« Ez az irónia ilyképpen csak a mindennel való játék és látszattá változtathat mindent; a szubjektivitás már semmit sem vesz komolyan, hanem komolyságát megsemmisíti ismét tréfában, s minden magas és isteni igazság semmisséggé és közönségességgé foszlik szét számára. [...] Korunknak ettől az iróniájától nagyon távol áll Sókratés iróniája, amelynek, éppúgy mint Platónnál, korlátolt jelentése van. Sókratés *meghatározott* iróniája inkább társalgási modor, együttes derűtség: nem pedig gúnykacaj vagy képmutatás, mintha csupán tréfálna az eszmével.²³²

230 *IF*, 267. o.

231 Lásd erről részletesen Otto Pöggeler: *Hegels Kritik der Romantik*. München, Fink, 1998, 45-62. o.

232 Hegel: *i. m.* (1977) 44k. o.

Ugyanez a kritika *Esztétikai Előadásaiban* is felmerül, ahol Hegel ugyancsak Fichte *Tudománytanából* kiindulva támadja a romantikusokat:

Fichte az Én-t teszi meg minden tudás, minden ész és megismerés abszolút elvének – mégpedig a teljességgel absztraktnak és formálisnak maradó Én-t. [...] Ami létezik, csak az Én által létezik, és ami általam létezik, azt ugyanakkor az én újra megsemmisítheti. [...] Így azonban az Én maradhat mindennek ura és mestere, és az erkölcsösség, a jogszerűség, az emberi és isteni, a profán és szent egyetlen szférájában sincs olyasmi, amit először ne az Én tételezett volna, s amit ezért ne tudna megsemmisíteni. Ennek következtében minden magán- és magáértvaló csak *látszat*; nem önmaga révén és önmaga miatt igazi és valóságos, hanem pusztán *látszás* az Én-en keresztül, s ebben az erőszakban és önkényben az Én szabadon rendelkezik vele.²³³

A vád itt láthatóan konkrét formát ölt: a fichtei önmagát tételező én gyakorlatba átvitt (eredetileg formális) elvét állítja párhuzamba a romantikus, ironikus művész „isteni zsenialitás”-ként felfogott (önkényesen teremtő-pusztító) alkotói erejével. Az eredetileg absztrakt, formális én így élő, cselekvő individuumként tűnik fel, amely kénye kedve szerint teremt és megsemmisít, amely számára semmi nem nyer valódi létezését, minden csak pusztán látszat [Schein] marad. Hegel kritikája az ironia tekintetében ismét Friedrich Schlegelt sújtja leginkább: „beteges feltűnési vágy”-gyal vádolja, egyoldalú „kritikusi természet”-et tulajdonít neki, és elvitatja tőle a „spekulatív gondolkodó címé”-t.²³⁴

A támadás középpontjában a „teremtés-megsemmisítés” gondolata áll, amelyet Schlegel „Athenäum-töredék”-eiben az ironia egyik fő jellemzőjévé tesz, bár tegyük hozzá, ő ezt mindannyiszor az önreflexió kritikájával kapcsolja össze. Vagy ahogyan Ernst Behler fogalmaz: „Affirmáció és negáció, entuziazmus és szkepticizmus kettős mozgásában ez az ironikus váltakozás önteremtés és önmegsemmisítés között a kreativitás folyamatát írja le, amely önkritikával és önreflexióval van átítatva.”²³⁵ Ugyanakkor a „szkeptikus elv mint negatív oldal” és a „költői lelkesültség mint pozitív” oldal állandó váltakozása, amely

233 Hegel: *i. m.* (1980 A) 64kk. o.

234 Hegel: *i. m.* (1980 A) 63k. o.

235 Ernst Behler: „Kierkegaard's »The concept of irony« with constant reference to romanticism”. *Kierkegaard Studies Monograph Series I.* Walter de Gruyter, Berlin, New York 1997, 17k. o. Behler itt a szkeptikus elv mint „negatív oldal” és a költői lelkesültség mint „pozitív oldal” kritikai reflexiónak alávetett összekapcsolási módjára utal Schlegelnél. Ennek megfelelően a lelkesültség „önteremtéssé” és a szkepszis „önmegsemmisítéssé” alakítása megy végbe. Vö. Ernst Behler: *Ironie und literarische Modernität.* Paderborn-München, Wien-Zürich, 1997, 131. o.

Fichte *Tudománytanára*, a szembenálló tételek „kölcsonösségi elv”-ére megy vissza, nem véletlenül váltja ki Hegel erős kritikáját.²³⁶ Tartalmazza ugyanis azt az „izoszténiát”-t, amely Hegel szempontjából jog, erkölcs, hit lerombolásával a teljes nihilizmusba vezet. „A romantikus kölcsonösségi elvet – mondja Vieweg – az izoszténiá jellemzi – két egyenrangú tétel rögzítése és az ebben az állapotban való „megtorpanás”. Az állandó oszcilláció mint az antinómia egyfajta „dinamizálása” elvileg semmit sem változtat ezen. Így azonban a doktrinális szkepticizmus vírusa üti fel a fejét: az abszolútum szkepszise mint az abszolút megközelítése kapcsán egy önmagát romboló követelményről beszél, ti. egy olyan egyesülés követelményéről, melynek nem kell bekövetkeznie. Az eljárás egyfajta Godot-ra várásra emlékeztet, akiről tudjuk, hogy sohasem érkezik meg.”²³⁷

Hegel ugyanakkor bírálatában helyet biztosít Tiecknek és Solgernek is míg az irónia vonatkozásában teljességgel mellőzi például Jean Pault vagy Hoffmant. Igaz, nála Tieck is csupán egy futólagos, negatív észrevétel tárgya: „Ami *Ludwig Tieck*-et illeti, az ő műveltsége is abból a korszakból ered, amelynek egy ideig Jena volt a középpontja. Tieck és mások ezen kiváló emberek közül, teljesen otthonosan bánnak ugyan az ilyen kifejezésekkel, anélkül azonban, hogy megmondanák, mit is jelentenek.”²³⁸ Hegel felfogása szerint Schlegel iróniája tehát elsősorban komolytalan, önkényes játékával veszélyezteti a filozófiát. Tiecké viszont az irodalom ellen követ el merényletet a felszínességével. Szemben velük kiemelkedik Solger alakja, aki épp azért nyerhet fontos szerepet a filozófiában, mert őt komoly, etikai magatartása miatt nem tekinti valódi ironikusnak. Így az összehasonlításban a többi ironikushoz viszonyítva egyértelműen Solger kerül Hegelnél kitüntetett pozícióba.

Solger ellentétben a többiekkel, nem elégedett meg felületes filozófiai képzettséggel; valódi spekulatív, legbenső szükséglete arra készítette, hogy leereszkedjék a filozófiai eszme mélyébe. Itt eljutott az eszme dialektikus mozzanatához, ahhoz a ponthoz, amelyet én „végtelen abszolút negativitásnak” nevezek, a szellem azon tevékenységéhez, hogy mint végtelen és általános, a végességig és különösségig tagadja magát, hogy ezt a tagadást megszüntetve-felemelje, s ezzel az általánost és végtelent a végesben és a különösben ismét helyreállítsa. Ehhez a negativitáshoz ragaszkodik Solger, ez pedig feltétlenül az egyik

236 Klaus Vieweg: „A romantikus irónia mint esztétikai szkepszis”. Ford. V. Szabó László. *Pro Philosophia Füzetek*, 2004. 37. sz. 5. o.

237 Vieweg: *i. m.* (2004) 15. o.

238 Hegel: *i. m.* (1980 A) 69. o.

mozzanat a spekulatív eszmében, de – mint a végetlen és véges pusztán dialektikus nyugtalansága és feloldódása – *csak egy mozzanat*, nem pedig – ahogy Solger gondolja – az *egész eszme*.²³⁹

Nem véletlen tehát, hogy Kierkegaard romantikus iróniával kapcsolatos fejtegetése Fichte *Tudománytanából* kiindulva hasonló konklúzióra jut, mint Hegel *Esztétikájában*²⁴⁰. Elemzésében is ugyanezeket a személyeket és problémákat állítja a középpontba, (mellőzve például az egyébként oly sokat olvasott, az irónia vonatkozásában is gyakorta idézett Hoffmant), s pontosan betartja még az egyes szerzők kvalitatív osztályzásában megállapított hegeli sorrendet is. Ha részletesebben összevetjük a fent idézett Hegel szövegeket Kierkegaard disszertációjának második részével, az is nyomban világos lesz, hogy Kierkegaard Hegelhez hasonlóan a szókratészi iróniát „világtörténeti szükségszerűségként” értelmezi a „komolytalan”-nak minősített romantikus iróniával szemben. E tekintetben pusztán a hegeli értelmezésben „társalgási modor”-ként definiált, „pozitív” jegyeket is felmutató szókratészi irónia váltja ki Kierkegaard hangsúlyozott kritikáját, mely utóbbiban ugyanez alapvető „világsszemléletként” és „negativitásként” jelenik meg. Ebben a romantika-kritikában az irónia láthatóan a történelemben betöltött szerepe alapján nyer létjogosultságot és rangot. Ezért mondhatja Paul de Man, mintegy közös nevezőre hozva Hegel és Kierkegaard irónia-kritikáját, hogy: „Hegel és Kierkegaard bizonyos értelemben a történelem dialektikus mintázataival foglalkoztak, és az irónia a történelem egy dialektikus motívumában, a történelem dialektikájában nyer értelmezést, és oldódik fel némi szimmetrikusságot mutatva azzal az eljárással, amelynek során az iróniát az én dialektikája öleli magába.”²⁴¹ Ugyanakkor Kierkegaard-nak Schlegel, Tieck, Solger konkrét szövegeihez kapcsolódó értelmezései, és az ezek nyomán levont konklúziói, azon túl, hogy a hegeli kritika továbbfejlesztett változataiként jelennek meg, egyszersmind túl is nőnek ennek a pótlólagos interpretációnak a kereteit. Megítélhetőségük azonban mindig kétélű marad, hiszen Kierkegaard a romantikus iróniát egyrészt kiragadja annak történeti

239 Hegel: *i. m.* (1980 A) 68k. o.

240 Lásd pl. *IF*, 276. o. „Az *irónia* tehát olyasvalamiként lépett fel, mint ami előtt nem áll meg semmi, és mint aminek teljhatalma van bármit megtenni. Ha valamit épen hagyott, akkor tudta, hogy hatalmában áll megsemmisíteni, és ezt ugyanabban a pillanatban tudta, amelyben épen hagyta. Ha tétélezett valamit, tudta, hogy jogában áll megszüntetni, és ezt ugyanabban a pillanatban tudta, amelyben tétélezte. Egyáltalában a *feloldó és megkötő hatalom* birtokosának tudta magát. Éppannyira ura volt az eszmének, mint a jelenségnek, és az egyiket a másikkal semmisítette meg.”

241 Paul de Man: „Az irónia fogalma”. In Uő: *Esztétikai ideológia*. Ford. Katona Gábor. Bp., 2000, Janus/Osiris, 184k. o.

kontextusából, másrészt saját filozófiája alapkövévé teszi, hogy a későbbiek során az életút első stádiumaként ábrázolja.

3.1 Módosított kritika

Kierkegaard a romantikus irónia kritikáját, Hegel történeti intencióit követve F. Schlegel, Solger és Tieck bírálatán keresztül fejti ki részletesen. Bevezető elgondolása alapján Schlegel és Tieck bírálata a következőképpen összegezhető.: (1) A romantikus poézis a fichtei én-elv hamis átértelmezéséből ered. (2) A romantikus irónia történelmietlen és valóságtól elrugaskodó szemléleten alapul. (3) Ez a kritikai beállítottság a valósághoz fűződő torz viszonyt tükrözi.²⁴² (4) A költő, filozófus önkényes teremtetőre tulajdonít magának. (5) Alkotása valóság és eszmény ellentétére épül, így nem nevezhető tulajdonképpen költészetnek. (6) A nyughatatlan polemikus magatartás az időtlen, végtelen örökkévalóságot, s így hiábavaló módon, az elérhetetlent célozza meg.²⁴³ (7) A végtelen reflexióban a szubjektivitás helyett a négyzetre emelt szubjektivitás kerül előtérbe. (8) A történelmi múlt hamis átértelmezése új mitológiát konstruál.²⁴⁴

A további, részletes kifejtés során azonban lényeges eltérésekkel is találkozunk. Kierkegaard Friedrich Schlegel-re mért irónia-kritikáját *Az irónia fogalmában* annak *Lucinda* című regénye alapján fejti ki, amelynek konklúzióját a következőképpen fogalmazza meg :

A Lucindában és a hozzá kapcsolódó irányzatban az a különös, hogy az Én szabadságából és teremtő hatalmából kiindulva magasabb rendű szellemiség helyett csupán az érzékiséghez, tehát saját ellentétéhez jut. Az erkölcsiségben jelezve van a szellem viszonya a szellemhez, de ha az Én magasabb rendű szabadságot akar, tagadni akarja az erkölcsi szellemet, ezzel visszaesik a test és az ösztönök törvényébe. De mivel ez az érzékiség nem ártatlan, ugyanaz az önkény, mely vélt jogaiba helyezi az érzékiséget, a következő pillanatban átsaphat egy elvont és túlfeszített szellemiség érvényesítésébe. Ez az ide-oda villogás részint a világirónia egyénnel üzött játékanak tekinthető, részint pedig az egyén kísérletének arra, hogy utánozza a világiróniát.²⁴⁵

A bizonyítási sor végeredményeként a valóságos világ helyébe emelt költött idealitás, azaz a *Lucinda* esetében az erkölcsi szellemet kiszorító érzéki élvezet, nem tekinthető sem a

242 *IF*, 275k. o.

243 *IF*, 300k. o.

244 *IF*, 276k. o.

245 *IF*, 297. o.

poétikus, sem az ironikus élet princípiumának. Kierkegaard új poézis-elve, a „rezignáció”-n alapuló belső végtelenség²⁴⁶ már egészen másfajta eredményt hoz mint a progresszió alapuló schlegeli esztétikai erkölcsiség, de eltér a hegeli „Aufhebung”-tól is. Mindenek előtt lehetővé teszi a hétköznapi valóság tagadásával feltárt magasabb valóságot, mely során a meglévő nem ellentételeződik, nem nyer feloldást egy szintézisben, nem is tűnik el végérvényesen, pusztán utat nyit az újnak:

Ugyanis ha megkérdezzük, mi a poézis, nagyon általánosan annyit felelhetünk, hogy győzelem a világon; a poézis a fogyatékos valóság tagadásával magasabb valóságot tár fel, a fogyatékosat tökéletessé tágítja és értelmezi, s ezzel csillapítja a mindent elsötétítő mély fájdalmat. Ennyiben a poézis valamiféle megbékélés, de nem az igazi megbékélés; mert nem azzal a valósággal békít meg, amelyben élek, e megbékítés révén nem lényegül át az adott valóság, hanem úgy békít meg az adott valósággal, hogy egy más, magasabb és tökéletesebb valóságot nyújt nekem.²⁴⁷

Ez a rezignáción alapuló poézis azonban Kierkegaard-nál már *Az irónia fogalmában* is pusztán külsődlegesnek bizonyul a valódi belső végtelenséget nyújtó vallással szemben, amelynek a költészet soha nem érheti el mélységét és intenzitását. A poétikus életből ugyanis „hiányzik a legmagasabb rendű élvezet, az igazi boldogság, amikor a szubjektum nem álmodik, hanem végtelen világossággal birtokolja önmagát, abszolút áttetsző önmaga számára; mert ez csak a vallásos egyén számára lehetséges, akinek végtelensége nem kívül, hanem önmagában van.”²⁴⁸ Ugyanakkor a poézis rezignációja teleologikus irányultsága révén is alulmarad a vallással szemben, mert míg a vallási valósága mindig jelenbeli „azzá lesz, ami”, a poézisé csak jövőbeli lehet, vagyis „pusztán csak lesz”²⁴⁹.

A háttérként folyamatosan felbukkanó schlegeli progresszív esztétikai program ezen a ponton nemcsak döntően módosul, hanem minőségileg új meghatározást kap: etikai-vallási feladat lesz, énné válás Isten előtt. Friedrich Schlegel korai előfeltevése alapján²⁵⁰ az ember örök meghatározását a konkrét individuum nem tudja elérni, mert a szabadság, a legfőbb jó ideája a végesben nem realizálódhat, vagy ez pusztán egy végtelen

²⁴⁶ *IF*, 287. o.

²⁴⁷ *IF*, 293. o.

²⁴⁸ *IF*, 294. o.

²⁴⁹ *IF*, 311. o.

²⁵⁰ A progresszió gondolatához lásd pl. F. Schlegel: „A görög költészet tanulmányozásáról” (1794), in Schlegel: *i. m.* (1980) 121-188. o.; valamint 22. (uo. 265. o.), 116. (uo. 97. o.) és 24. (F. Schlegel: „Fragmente”. In uő. *Werke in zwei Bänden*. I. köt., 192. o.) Athenäum-töredékeit.

progresszióban mehet végbe a történelem totalitásában. Kierkegaard a romantikus kultúrkrízist a konkrét individuum hitkríziseként értelmezi. A progresszió és a tökéletesedés hitével mint kvantitatív meghatározásokkal a jelenbeli-eszkatológiai egzisztenciát helyezi szembe. Az élet és a történelem átpoetizálása helyett az egyén transzcendenciája lesz hangsúlyos, amelynek médiuma nem a költészet, hanem az etika és a vallás területe. Maga az abszolútum véges és végtelen paradox azonossága, amely a pillanat teleológiájában kulminál és csak az etikai-vallási egzisztencia számára adott. Ez az etikai-vallási egzisztencia az abszolútot nem mennyiségi, történelmen belüli mértékkel, hanem történelem feletti dimenzióval ragadja meg: egzisztenciális (etikai) döntéssel és a hitbe történő (vallási) ugrással. A történelmi individuumnak az ideát meg kell élnie, a történelem értelmét minőségi ugrásban kell megvalósítania. Ehhez viszont nem a világot kell legyőznie, végtelen folyamatban, hanem önmagát kell elveszítenie a hit pillanatában. Az esztétikai individuum transzcendentális erejébe vetett hit ebből a perspektívából mitológiai fikcióként és a történelmi tényezők abszolutizálásaként jelenik meg: olyan építményként, amelynek rögzíthetetlen tartópillére, a progresszió alapuló poézis-elv és irónia lényegét tekintve végtelenbe tartó, soha meg nem valósítható álm-kép marad.

Kierkegaard Tieck-értelmezése kifejezetten elutasítja a hegeli ironikus „semmitmondás” bélyegét. A kritika tárgya Tieck korai lírájának és satirikus drámáinak önkényessége, szemben kései novelláinak realizmusával, amelyről elismerően beszél, mert írójuk megpróbál a valósággal összhangba kerülni.²⁵¹ Kierkegaard kritikája itt közel nem olyan erős mint Schlegellel szemben (mondhatnánk Tieckben elsősorban a Schlegellel kötött romantikus barátság áldozatát látja). Alkotásaiban is, amelyek nem közvetlenül ragadják meg a valóságot és az etikát, inkább játékos-ironikusságot fedez fel, mintsem igazi veszélyforrást: „Schlegel leckéztet, közvetlenül a valóság ellen ágál. Tieckkel más a helyzet, ő elmerül a *poétikus féktelenségben*, de ezt megtartja a *valóság iránti közömbösségében*”.²⁵² Kierkegaard itt meglepő engedményt tesz: az ironikus költészet mint ártatlan játék, bár korlátozással, de elnyeri tetszését. Az ironikus fikciót csak azzal a feltétellel ismeri el, hogy az nem ütközik a valósággal. Azaz a fikciónak totálisnak kell lennie, hogy a lehetséges konfrontáció a reális világgal egyáltalán tiltható legyen. Az ironikus költészet tartalmának valószínűtlennek kell lennie, hogy a valóságvonatkozás

251 *IF*, 297. o.

252 *IF*, 297. o.

többé ne legyen adott, és hogy az esztétikai a valóságtapasztalat modifikációjaként többé ne legyen megragadható. Minél inkább megsérti Tieck költészete ezt a törvényt, minél közelebb hozza a költői világot a valósághoz, annál jobban ellehetetleníti a kierkegaard-i kritikát. Mihelyt azonban feladja a „poétikus féktelenség”-et²⁵³, amelyet Kierkegaard még „költői szabadságként”²⁵⁴ legitimált, azonnal mozgásba lendül egy polemikus, szatirikus vagy didaktikus intenció, a „költői önkény”²⁵⁵, amely Kierkegaard-nál a történeti valóság könyörtelen fokmérőjével szemben elbukik: „De minél inkább közeledik a költészet a valósághoz, minél inkább csak a valósággal birkózva válik érthetővé, minél több polémiát rejt magában, minél inkább a polemikus fejlettséget teszi az olvasó rokonszenvének feltételévé, annál inkább *kiesik a poétikus közömbösségből*, elveszti ártatlanságát és célt kap.”²⁵⁶ Eszerint Tieck a költői-fiktív iróniát nem konzekvensen uralta, ezért a valóságosság nála „az alkotó önkény pusztá játszadózása lesz”²⁵⁷. A költői szeszély miatt a meseszerű drámai világ totális fiktivitását nem éri el, ezért egységbe sem rendeződhet: A valószínűtlenség válik tudatossá, mert az olvasó arra kényszerül, hogy ezt dialektikusan a valóságos világ törvényszerűségeire és etikai követelményeire vonatkoztassa.

Kierkegaard felismeri az allegória hangsúlyos szerepét az iróniában, jelentését azonban némileg eltorzítja. A koraromantikus allegória, mint arra Manfred Frank felhívja a figyelmet, a művészet poétikai eszköze, amely közbülső tagként közvetít érzelem és értelem, egyes és általános, tudattalan és tudatos, reális és ideális, véges és végtelen között. Az allegória, közbülső pozíciója által az abszolútum ábrázolhatatlan egységét sejteti, de nem pozitív rámutatással, hanem épp saját végességének negációjával. Ezáltal az allegóriában a véges valóság végtelen felé törekvése nyilvánul meg, amelynek ára a véges egyedi megsemmisítése.²⁵⁸ Kierkegaard épp ez utóbbi vonás miatt ítéli el az allegorikus művészetet példázó Tiecket. „Minden polemikus vonás folyton tartalmaz valami többletet, az önmagán való túllépés lehetőségét a még szellemesebb ábrázolás felé. Az eszményi törekvésnek szintén nincs eszménye; mert minden eszmény egyszersmind csupáncsak allegória, mely még magasabb eszményt rejt önmagában, és így tovább a végtelenségig. Ezért a költő nem hagy nyugtot soha sem önmagának, sem az olvasónak, hiszen a nyugalom

253 *IF*, 297. o.

254 *IF*, 298. o.

255 *IF*, 300. o.

256 *IF*, 298. o.

257 *IF*, 298. o.

258 Frank: *i. m.* (1989) 292kk. o.

épp az ellentéte az ilyen költészetnek. Egyetlen nyugalma a költői örökkévalóság, melyben az eszményt látja, de ez az örökkévalóság képtelenség, mivel nem rendelkezik idővel, ezért az eszmény a következő pillanatban allegóriává válik.”²⁵⁹ Tieck költészete így azt sugallja, hogy ideálja a „költői örökkévalóság” súlytalan „allegória”, amely egy soha véget nem érő folyamatban arra van kárhóztatva, hogy elenyésszen a végtelenben.

Az alapvető különbség mégis a Solger-értelmezés kapcsán érhető tetten. Kierkegaard a solgeri iróniát, Hegellel összhangban, a filozófiai, esztétikai tárgyalásmód azon keretei közé utalja, amelyeket a Schlegelektől és Tiecktól elvitat. Jóllehet, azzal a megszorítással, hogy az a részletes kifejtés hiányában „aforisztikus” marad, s nyelvezete is „inkább poétikus, mintsem filozófiai”.²⁶⁰ Solger felfogását olyan „szemlélődő iróniának” tekinti, amely mindennek a semmisségét látja: azaz a végtelenét és a végesét, ez utóbbiba beleértve magát a szemlélődő szubjektumot is a szemlélésben.²⁶¹ Ez a tagadásban vont egyenlőségjel véges és végtelen között vezeti el Solgert ahhoz a negativitáshoz, amely elválasztja őt a többi romantikus ironikustól. Negativitása a hétköznapi valósággal szemben nem tételez magasabb rendű valóságot, mi több, nem tételez önmagával szemben semmiféle pozitívat. A negativitás a tagadás tagadásaként jön létre, amelyben a véges végtelen lesz és a végtelen véges. Ez az „abszolút azonosság”, mint „igazi valóság”, amely az „abszolút kezdet”-hez való visszatérést feltételezi, Solger szerint a szemlélésben jön létre: „melyben véges és végtelen, amelyeket közönséges értelmünk csak egymásra vonatkoztatva ismer, teljesen megszüntetve-megőrződik, amennyiben ebben Isten vagy az örökkévaló nyilatkozik meg”.²⁶² Kierkegaard kritikája értelmében Solger iróniája mégis puszta absztrakció marad, mivel képtelen elrugaszkodni az „abszolút kezdet”-től. Azaz a spekulatív úton megfogalmazott eszme a „végtelen abszolút negativitás” nála semmilyen módon nem konkretizálódhat.²⁶³ Ráadásul az alapvető morális fogalmak, úgy mint jó és rossz értelmetlenné, semmissé válnak a szemléletben. Kierkegaard itt is elsősorban a keresztény szemlélet alapján ítéli el Solger puszta „metafizikai szemlélését”²⁶⁴. Ennél is fontosabb azonban, hogy ebben a Solger-kontextusban jelenik meg először a Hegel Solger-kritikájában kiemelt „végtelen abszolút negativitás” gondolata, amely egy megváltoztatott

259 *IF*, 301. o.

260 *IF*, 304. o.

261 *IF*, 305. 22. lj. o.

262 *IF*, 305k. o., ill. 419. o. vonatkozó lábjegyzete.

263 *IF*, 306. o.

264 *IF*, 306. o.

értelemben nyer jelentőséget. Hegelnél ez még csupán egyetlen „mozzanat” a dialektikus fejlődésben, amely a szükséges „pozitivitással” való ellentételezés hiányában nem érheti el az „egész eszmé”-jét. Olyan hiányosság, amely megpecsételi az egyébként kiválónak ítélt Solger filozófiatörténetben betöltött szerepét is. Ezzel szemben Kierkegaard-nál a „végtelen abszolút negativitás”, amely nem igényel semmiféle pozitív tartalmat, a történeti dialektika lépcsője helyett az én egzisztenciális útkeresésének feltétele lesz.

Az új fogalomhasználatot már a dolgozatot bevezető tézisek is előrejelzik. A 8. tézis szerint: „Mint végtelen és abszolút negativitás, az irónia a szubjektivitás legtömörebb és legenyhébb megjelölése”.²⁶⁵ Majd ennek konkrét kifejtését adja a „Szókratész iróniájá”-ról szóló, romantikát bevezető szakasz következő definíciója: „Negativitás, hisz csupán tagad; végtelen, hisz nem csak ezt vagy csak azt a jelenséget tagadja; abszolút, hisz aminek folytán tagad, az valami magasabb, de nincs.”²⁶⁶ Kierkegaard a bevezető tézisek összegzésének megfelelően ezt a problémát terjeszti ki Szókratészről mint szubjektumról a szubjektivitás egészére. 9. tézis: „Szókratész valamennyi kortársát kiüzte a szubsztancialitásból, olyan csupaszon, mintha hajótörést szenvedtek volna; felforgatta a valóságot, szemrevételezte az eszményiséget a távolban, megérintette, de nem vette birtokába.”. 10. tézis: „Szókratész honosította meg elsőként az iróniát”. 15. tézis: „Amiként a filozófia a kételkedéssel kezdődik, úgy az emberinek nevezhető élet az iróniával.”²⁶⁷ Ez az irónia, mint a „szubsztancialitásból való kiüzetés” egyszersmind „az emberi lények kiüzése az abszolút tudás területéről”. Nem integrálható a totalitáshoz vezető dialektikus folyamatba. Nem-dialektizálható, mert ellenáll a szisztematizálásnak az egzisztencia, a szingularitás és a differencia bázisán.²⁶⁸ Ellenállásának jogosultságát sem általános, objektív törvény biztosítja, hanem a szubjektum „negatív szabadsága”:

Az iróniában a szubjektum *negatíván* szabad; mert az a valóság, mely tartalmat adna, nincsen, szabad attól a köteléktől, amelyben az adott valóság tartja a szubjektumot; de negatíván szabad, és mint ilyen lebeg, mert nincs semmi, ami tartaná. De éppen ez a szabadság, ez a lebegés tölti el bizonyos lelkesültséggel az ironikust, amikor mintegy megmámorosodik a lehetőségek végtelenségétől, ahol, ha vigaszra szorul minden elveszendő

265 *IF*, 55. o.

266 *IF*, 264. o.

267 *IF*, 55. o.

268 Behler: *i. m.* (1997) 22k. o.

miatt, oltalmat kereshet a lehetőség kimeríthetetlen tartalékalapjánál.²⁶⁹

Kierkegaard-nál a „negatív szabadság”-ban megvalósuló „végtelen abszolút negativitás” a szókratészi irónia mentén kialakított saját irónia-koncepció bázisa lesz. Módszer helyett egzisztenciális pozíció, amelyben a szuverén személyiség döntései és választásai segítségével szabadon valósíthatja meg tulajdonképpeni énjét vagy akár ezzel összhangban művészi alkotásait. Ez az irónia azonban, mint az a Solger-elemzésből is kiderül, a vallási egzisztencia határához érkeve elveszíti létjogosultságát, mert elbukik a hit paradoxonában.

Kierkegaard romantikus irónia-értelmezése tehát tudatos félreértésen alapul, hiszen minőségi szempontból más esztétikai és etikai fogalmat használ, mint a koraromantikusok. Kritikájában mégis világossá válik a romantikus elmélet problematikussága, mely az eredeti transzcendentálfilozófiai megalapozás feláldozásából ered. A koraromantikus esztétika azáltal, hogy a teoretikus „ideákat” (szabadság, legfelsőbb jó) praktikusán fogalmazza meg, és pótlólagos követelésként értelmezi, azaz esztétikailag realizálható maximáknak tekinti őket, apóriába jut. Kierkegaard ezt az apóriát disszertációjában, és az esztétikai stádium kritikáját tartalmazó későbbi műveiben idea és egzisztencia, valóság és lehetőség, esztétika és erkölcs ellentmondásaként értelmezi, amelyből nála csak a nyelven kívüli magatartás jelenthet kivezető utat, előfeltételezve a hitbe történő ugrást²⁷⁰.

269 *IF*, 264. o.

270 Paul de Man egy merész párhuzammal e vonatkozásban Kierkegaard nevét együtt említi a kései Friedrich Schlegelével. Man: *i. m.* (1996) 52. o.

3.3 Elhatároló kritériumok

Kierkegaard iróniájának Hegeltől és a romantikusoktól egyaránt megkülönböztető jegye az újraértelmezett „momentum” fogalma. Az „irónia mint uralt momentum” lehetővé teszi az irónia korlátozását (hegeli megregulázását), ugyanakkor e korlátozás felismerésével az ironikus (romantikus önkénytől eltérő) valódi szabadságát élete és műve felett. A korlátozás értelmében a szerzőnek saját életét és a mű valóságát is ironikusan, momentumként kell felfognia. Ez az irónia úgy viszonyul a valósághoz, hogy a hétköznapi valóság igaz tartalmát mozzanattá teszi a magasabb valóságban.

Az irónia mint megzabolázott mozzanat éppen úgy mutatkozik meg a maga igazságában, hogy megtanítja valóra váltani a valóságot azzal, hogy kellőképpen nyomatékosítja. Ez egyáltalán nem azt jelenti, hogy jó saint-simonista módon istenítené, vagy hogy tagadná a létét vagy legalábbis azt, hogy minden emberben élnie kell valami magasabb és tökéletesebb iránti váagnak. De ennek a váagnak nem szabad kijátszania a valóságot, ellenkezőleg, az élet tartalmának igaz és jelentős mozzanattá kell válnia a magasabb valóságban, melynek teljességét szomjúhozza a lélek.²⁷¹

Hegel tévedése Kierkegaard elgondolása szerint az ironikus momentum pozitív jegyeinek hangsúlyozása az elérendő eredmény érdekében, mely által az irónia legyőzetik a dialektikus fejlődés útján. Nem véletlenül hangsúlyozza Kierkegaard a mű záróakkordjaként, hogy: „Az irónia olyan, mint a negatív út; nem az igazság, hanem az út. Hiába valakié az eredmény mint olyan, mégsem birtokolja; mert nem övé az út.”²⁷² A romantika fő hibája viszont a véges- végtelen szétválasztásával és az utóbbi teljes primátusával az ironikus korlátozás teljes eltörlése, mind az életben, mind az alkotásban: „A romantikus számára az egyes költői alkotás vagy a kedvese, akibe teljesen belehabarodott, és magának sem tudja megmagyarázni, hogyan volt képes életre hívni ilyen csodát, vagy unalmas tárgy. Természetesen egyik sem igaz, az igazság az, hogy az egyes alkotás mozzanat.”²⁷³ Hegel merev dialektikus rendszere megsemmisíti az individuumként felfogott szerző szabadságát; a romantikus eszme viszont meghamisítja a történeti tudatot, ennek alapján a szerző helyes pozícióját, ami egyben az irónia végét jelentené. Ezzel

271 *IF*, 318. o.

272 *IF*, 317. o.

273 *IF*, 315. o.

szemben az „irónia mint uralt momentum” a szélsőségek megfékezése a költői életben és alkotásban. Nem az abszolút végtelenségét kívánja megfogalmazni, hanem a földi élet végességét egy végtelenné táguló pillanatban.

Az ironikusan uralt mozzanatot Kierkegaard-nál sajátosan árnyalják, vagy még inkább ellehetetlenítik a retorikai szempontok. Mint arra Sylviane Agacinsky felhívja a figyelmet, Hegellel ellentétben több ponton hasonlóság fedezhető fel Szókratész, a romantikusok és Kierkegaard között. Jóllehet csak felszínes egyezésnek tekinthetjük: „a gögös magatartást, a meghatározhatatlanságot, az óvatosságot, a hiúságot, az empirikus valóságtól távolságot tartó tudatot, az érzéki élvezetet, az önmagába visszahúzódot, a fennálló erkölcsiség alóli mentességet és a Szókratészhez kapcsolódó negativitást”.²⁷⁴ Lényegi metszéspont viszont a „diskurzus indirekt módja”, amelyben Szókratész pozíciója sohasem lokalizálható teljes bizonyossággal. A megnyilatkozás formája a tagadás és a dialektikus egymás mellé rendelés, amely Kierkegaard-t éles vonallal elhatárolja a hegeli koncepciótól és erőteljesen a romantikusokhoz közelíti.²⁷⁵ Ennek megnyilvánulása már az írásképben is szembevetődik. Maurice Blanchot összegzése a romantikus irónia formális megjelenéséről egyszersmind Kierkegaard-ra is igen találó lehet: „A széttagolt forma: az egyedüli, amely megfelel a romantikus iróniának, mert általa fonódhat össze a szó és a csend, a játék és a komolyság, a kinyilatkoztatás, sőt a jövendölés kényszere és a bizonytalan és szétszórt gondolati határozatlanság, végül a szellem görcsös ragaszkodása a rendszerhez és a rendszertől való irtózás.”²⁷⁶

Kierkegaard-t ironikus írásmódja a romantikusokhoz hasonlóan nemcsak filozófussá, hanem egyszersmind költővé is teszi. Emiatt irónia-fogalma legalább annyi negatív kritikát kap a filozófia részéről, mint amennyi pozitívát az irodalomtól. Ráadásul gyakorta él olyan irodalomteoretikus betétekkel, amelyekkel filozófiai szövegét ironikusan felülírja. Sajátos módon igazolhatja ezt *Az irónia fogalma* esetében az „Eligazító szemlélődések” címet viselő rész, amely az irónia szó stilisztikai-retorikai alakzataiból (úgy mint ellentét, színlelés stb.) kiindulva, de azokat kiforgatva mér ironikus csapást a disszertáció egészére. Kierkegaard itt megkülönbözteti a „cselekvő” és az „elmélkedő” iróniát, illetve azok altípusait²⁷⁷, amelyek úgymond kijátsszák a hagyományos alakzatok kereteit. Közülük a

274 Sylviane Agacinsky: „Értekezés egy téziszről”. Ford. Antal Éva. *Vulgó*, 2001. II. évf. 3-4-5. sz. 200. o.

275 Agacinsky: *i. m.* (2001) 200. o.

276 Blanchot: *i. m.* (1991) 49. o.

277 *IF*, 258kk. o.

legszélsőségesebb forma az „elmélkedő” irónián belül található, a gúny, satíra, persziflázs azon módosulásaként, amely a túlzásokat nem lerombolja, hanem inkább végletesen felerősíti, abszolutizálja és az örületben uralja. Kierkegaard az utóbbi változatot a következő kijelentésben összegzi: „Ezt nevezhetjük az irónia kísérletének arra, hogy egyesítse a különálló mozzanatokat, nem valami magasabb egységben, hanem egy magasabb tébolyban.”²⁷⁸

Felfogása megközelíthető Paul de Man azon elgondolásából, mely szerint Kierkegaard-nál a „történelem dialektiká”-ja az „én dialektiká”-ját feltételezi, vagyis az „én megkettződés”-ét, „reflexív struktúrák” létrejöttét az énen belül²⁷⁹. Az „Eligazító Szemlélődések” fent megnevezett retorikai formája akár ennek szélsőséges változatát is képviselhetné, mégpedig az „abszolút iróniá”-ban megvalósuló, tudatosan uralt örültséget: „...az abszolút irónia az örület öntudata, s egyben mindenféle tudatosság vége; ez a nem-tudatosság tudata, az örültségre vonatkozó reflexió magán az örültségen belül. De ez a reflexió csak az ironikus nyelv kettős szerkezete által válik lehetővé: az ironikus olyan formát talál magának, amely »örült«, de nem tud saját örültségéről; majd ekképpen tárgyiasított örültségére reflektál.”²⁸⁰ Mégis, Man a „történelem dialektikájá”-nak nevezett kierkegaard-i irónia elemzésekor az irónia történelem általi legyőzete mellett voksol, szembehelyezve ezt pl. Schlegel „Az érthetlenségről” szóló tanulmányának iróniájával.²⁸¹ E tekintetben Agacinskyt is csupán az „Eligazító szemlélődések” kirívó példája sarkallja ellenvetésre, amennyiben ennek sugallata alapján az ironikus képes lehet a történelmi diskurzusból való győztes kilépésre. Ezért találhatja úgy, hogy számtalan „disz-szel kezdődő szó” alkalmas ennek az iróniának a leírására: úgy mint a „dis-kurzus” értelmének a kiforgatása, „disz-szonancia” az ellentétes előjelek együttes használatával, vagy elválasztás és elvonás a „dis-tractio” értelmében. Kierkegaard elgondolását pedig összességében nem a hegeli „dialektikus szintézis”-sel, hanem a „keverék” elnevezéssel jellemzi. Igaz, Agacinskynál ezt a fázist magasabb rendű formációként szintén a tudatosan uralt örület képviselné.²⁸²

Kierkegaard ironikus magatartásában ennek megfelelően egyaránt felfedezhető a

278 *IF*, 260. o.

279 Man: *i. m.* (2000) 184. o.

280 Man: *i. m.* (1996) 43. o.

281 Man: *i. m.* (2000) 202k. o.

282 Agacinsky: *i. m.* (2001) 205. o.

maieutika mint – az interpretációt megnehezítő avagy ellehetetlenítő szókratészi irónia alkalmazása az írás során²⁸³, és a romantikus irónia „megkettőződés” (dédoublement) gondolata.²⁸⁴ A közös alap egy olyan ironikus attitűd lehet, amelynek segítségével a szerzői tudat a duplikáció nyelvi realizációjában egyszerre lesz önmaga és másvalaki. Ami az értelmezéseket ebbe az irányba lendítheti, az az irónia olyan szélsőséges változatának felismerése Kierkegaard-nál, mely már a multiplikáció lehetőségével számol. Ez az örültségig fokozott irónia, amelynek gondolata Kierkegaard disszertációjában merül fel először, megelőlegezve a későbbi pszeudonim művek eszméjét, egyszerre lesz az „esztétikai” értelemben vett lehetetlenség kifejezése és az „etikai” ítélet jogosságának felülbírálása.

Kierkegaard irónia-konceptiója így az elhatároló kritériumok figyelembe vételével, a filozófiai (egzisztenciális) és az irodalmi (retorikai) aspektus egyesítésével írható le. A filozófiai nézőpont az alkalmazott irónia legitimációjáról dönt. Kijelöli az ironikus szubjektivitásnak a történeti valósághoz vagy az abszolúthoz való viszonyát. Jelen esetben Szókratész iróniája szolgál igazoló kritériumként, csak általa ítélni lehet meg az irónia újkori, romantikus megjelenési formája. Szókratész iróniája legitim, hisz az etikai idea szolgálatában áll: saját kora történelmi valósága ellen fordul, hogy megmutassa, a jelenkor nem felel meg az ideának. A történelmi pillanatként megragadott fennálló valóság negálásával láthatóvá teszi a szubjektivitást, a negált valóság helyébe az individualitás történelmi létrejöttét, a szubjektivitás tudatát ígéri. Szókratész demonstrálja, hogy az irónia nem elérendő idea, csak útjelző tábla az egzisztencia önmegvalósításában. Ezzel szemben a romantikus irónia nem a világszellem szolgálatában áll, mert nem a fennálló valóságot tagadja egy új pillanat által, hanem magát a történelmi valóságot, egy kitalált valóság érvényesítése érdekében. Nem a szubjektivitást teszi láthatóvá, hanem annak pusztán egy reflexív, hatványozott alakját képes felmutatni, miközben kivonja magát a komoly történelmi létezésből. A romantikus-ironikus absztrakt-metafizikus élete etikai vétségként definiálódik. Az ironikus a hatványozott reflexió révén magát transzcendens énné emeli, kivonja magát a történelmi valóságból, felfüggesztve ezzel a morált és a szokásokat. Saját költői-esztétikai valóságot épít, a puszta lehetőség birodalmát, amely a történelmi valóság

283 Lásd. pl. Kardos Daróczy Gábor: „Az önmagát értelmező mű mint az interpretáció kierkegaard-i alternatívája – az interpretáció ökonómiája és a cenzúra hermeneutikája”. In *Kierkegaard Budapesten*, 195k. o.
284 Man: *i. m.* (1996) 52. o.

igényét félreérti, és az önmegvalósítás feladatát a választásban átugorja. A retorikai szempont maga az indirekt kommunikáció útja a diskurzus megbolygatott rendjében, amelynek „őrült” disszonanciájából majd a „keresztényi humor” megváltó, megbékéltető ereje jelenthet szabadulást, egy magasabb, vallási stációban.

3.4 Irónia és humor lengőhintája

Kierkegaard korai irónia-fogalma e tekintetben már megelőlegezi a *Lezáró tudománytalan utóiratban* kifejtett koncepciót, ahol az irónia az esztétikai és az etikai stádium határmezsgyéjén jelenik meg, mint az egzisztálás útja és feltétele, egy magasabb rendű, vallási igazság jegyében. Az irónia itt egzisztencia-meghatározás, amely a szubjektív létet segíti elő, valamint az etikait hangsúlyozza a véges és végtelen szembenállásában, amely nem enged meg semmilyen viszonylagosságot: „Az irónia azáltal mutatkozik meg, hogy folyamatosan egyesíti a véges sajátosságokat az etikai végtelen követelménnyel, és lehetővé teszi, hogy az ellentmondás létezővé váljon. Annak, aki ezt szakértelemmel teszi, és nem hagyja magát rajtakapni bármilyen viszonylagosságon, amelyben szakértelme elbizonytalanodik, meg kell tennie a végtelen mozdulatát, és ennyiben lehetséges, hogy etikus.”²⁸⁵ Az igazi irónia tehát az egzisztencia-struktúra ellentmondásának felismeréséből ered, megragadja az etikai lehetőséget, az etikait azonban a külsőben nem képes kifejezni. Az egzisztáló ironikus, aki Szókratészhoz hasonlóan etikus tud lenni, „az irónia mint inkognitó”²⁸⁶ segítségével provokálja az egzisztálás folyamatát. A létező iróniája a helyes egyensúly kialakításával túllép az esztétikai egzisztencia közvetlenségén. A totális irónia viszont, amely összességében a romantikus irónia teóriáját és praxisát fejezi ki, az egzisztencia-szféra absztrakciójaként igazságtalan. „Az irónia a közvetlenséggel való kapcsolatában legitimizált, mert az egyensúly, nem mint absztrakció, hanem mint egzisztencia-művészet, magasabbrendű mint a közvetlenség. Ezért csak a létező ironikus legitimizált a közvetlenséggel való kapcsolatban. Mint minden absztrakció, a totális irónia egyszer s mindenkorra, akár egy olcsó, szeszélyes idea a papíron, jogosulatlan minden egzisztencia-szférával való viszonyában.”²⁸⁷

Kierkegaard irónia és humor valódi különbségét is csak itt fogalmazza meg, bár ennek előképei már korábbi írásaiban is feltűnnek. A disszertáció tanulsága szerint az „uralt momentum”-ban korlátozott irónia nem az abszolút végtelenségét kívánja megfogalmazni, hanem a földi élet végességét egy végtelenné táguló pillanatban. Mivel azonban mozgása mindig a véges felé irányul, sohasem tarthat igényt az „örökkévaló”-ra, s ezért kizárólag az

285 *KW* XII/1 502. o.

286 *KW* XII/1 502. o.

287 *KW* XII/1 520k. o.

esztétikai és az etikai egzisztencia megjelenítésére lehet alkalmas Ezen a ponton, végtelenbe tartó zárlatként a humor kerül szóba, mint a vallási stádiumba vezető, egyedüli megmentő erő:

Ha végül felvetődne az irónia „örök érvényének” kérdése, ezt csak a humorosnak a területén lehetne megválaszolni. A *humorban* sokkal mélyebb a székszis, mint az iróniában; mert itt minden nem a végesség, hanem a bűnösség körül forog; a humor székszise úgy aránylik az iróniához, mint a tudatlanság a régi mondáshoz: *credo quia absurdum*, de sokkal mélyebb benne a pozitivitás is, mert aki nem emberi, hanem theanthropikus meghatározások között mozog, nem talál nyugalmat abban, hogy az embert emberré tegye, csak abban, ha az embert isten-emberré teszi.²⁸⁸

Egy jóval korábbi, 1836 áprilisában írt naplófeljegyzéséből az is kiderül, hogy e kapcsolat lényegi azonosságát, mint „a világgal való meg-nem-békélést” egy lengőhinta szimbolizálja. Irónia és humor a hinta két végpontján foglalnak helyet, ahol az ingázó mozgás iránya, mint a világra való pozitív ráhatás szándéka (ironia) és a világtól való teljes elzárkózás (humor) jelenik meg. Ebben a hasonlatban az ironikus az, aki bolonddá teszi a világot, és nevet rajta, a humorista ezzel szemben a világ bolondja, akit kinevetnek.

A humor az irónia ellentéte, és mégis, szabályként egyesíthetők, mivel mindkettő lényegét a világgal való meg nem békélés jelenti. A humor esetében ez a világgal való meg-nem-békélés úgy módosul, hogy az ember legkevésbé sem foglalkozik vele; az irónia ezzel szemben azáltal adott, hogy megkísérlünk a világra hatást gyakorolni, és pontosan ezért a világ kigúnyol bennünket. Ezek egy lengőhinta (hullámmozgások) egymással ellentétes pontjai. A humorista azokat a pillanatokat érzi meg, amikor a világ bolonddá teszi, épp így a másik, aki az étellel folytatott küzdelemben gyakran alulmarad, máskor felülemelkedik és nevet rajta.²⁸⁹

Kierkegaard a humor kérdésének további tárgyalásakor ismételten a koraromantikus esztétikához és annak hegeli jellemzéséhez folyamodik. Hegel *Esztétikájában* „A belső szubjektivitás elvé”-ben az abszolút romantikus ábrázolását bensővé tételként mutatja be:

288 *IF* 318. o.

289 *JP* 2, 249. o.

A szellem, amelynek elve: magának magával való megfelelése, fogalmának és realitásának egysége, csakis sajátos, otthonos szellemi világában, érzésének, kedélyének, általában bensőségének világában találhatja meg a maga megfelelő létezését. Ezáltal jut a szellem annak tudatához, hogy önmagán és önmagában lelje mását, *egzisztenciáját* mint szellemet, hogy csak ezáltal élvezi végtelenségét és szabadságát. [...] A szellemnek ez az *önmagához* való felemelkedése, amelynek révén önmagában nyeri el objektivitását, amelyet egyébként a létezés külsőségében és érzékiségében kellett keresnie, s ebben az önmagával való egyességben érzi és tudja magát: a romantikus művészet alapelve.[..] Hogy azonban a szellem eljusson végtelenségéhez, éppannyira a pusztán formális és *véges* személyiségből az *abszolútummá* kell emelkednie; azaz a szelleminek mint a teljesen szubsztanciálissal eltelt s ebben önmagát tudó és akaró szubjektumot kell magát ábrázolnia.²⁹⁰

Mivel Hegel szerint ez az ábrázolás, amelynek tartalma (a bensőségesség) és formája (a szubjektivitás) eluralkodik a külsődlegességen és objektivitáson, az előbbi öncélú marad, az utóbbi pedig véletlenszerűvé válik, amelynek következtében a legszélsőségesebb elemek kerülnek egymás mellé. A romantikus forma öncélúsága és esetlegessége így szükségszerűen vezet annak felbomlásához. Az egyik oldalon a reális valóság jelenik meg prózai objektivitásban, a másikon a minden objektivitást szeszélyesen feloldó szubjektivitás.²⁹¹ Hegel az önbomlasztó ábrázolás két végleteként emeli ki: „a külvilág utánzását alakjának esetlegességében, másfelől viszont a humorban a szubjektivitás felszabadulását belső esetlegessége tekintetében”.²⁹² Ebben az elgondolásban a (romantikus) „szubjektív humor” a művész önbemutatása, mely során az objektív tartalmat a szubjektív ötletek heterogenitása kiforgatja és szétbomlasztja.²⁹³ Az ezzel szembehelyezett, „valódi”-nak tartott humor azonban (amelyet Hegel a német koraromantikusokkal szemben Sterne-nél és Hippelnél fedez fel²⁹⁴) a véletlenszerűségben képes felmutatni a „szubsztanciális”-at²⁹⁵. Ez a „valódi humor” egy másik megfogalmazásban mint „objektív humor”, a lélek elmélyülése a tárgyban, mely által a szubjektivitás reflexén belül megformált objektum bensőségessé válik.

290 Hegel: *i. m.* (1980 B) 96k. o.

291 Hegel: *i. m.* (1980 B) 168k. o.

292 Hegel: *i. m.* (1980 B) 182. o.

293 Hegel: *i. m.* (1980 B) 174. o.

294 Lásd erről Klaus Vieweg: „A komikum és a humor mint irodalmi-poetikus szkepszis – Hegel és Laurence Sterne”. *Pro Philosophia Füzetek*. Ford. V. Szabó László. 2003. 35. sz. 119-134. o.

295 Hegel: *i. m.* (1980 B) 175k. o.

A romantikus művészet mármost eleve mélyebb meghasonlása volt az önmagában kielégülő bensőségnek, amely mivel a magábanvaló szellemnek általában nem felel meg tökéletesen a külvilág, megtört vagy közömbös maradt vele szemben. Ez az ellentét odáig fejlődött a romantikus művészet folyamán, hogy el kellett jutnunk az egyedüli érdeklődéshez vagy az esetleges külsőlegesség, vagy az ugyancsak esetleges szubjektivitás iránt. Ha azonban ez a kielégülés a külső világban és a szubjektív ábrázolásban, a romantika elvének megfelelően, a léleknek a tárgyban való elmélyüléséig fokozódik, s másfelől a humornak is az objektum és ennek a szubjektív reflexén belül való megformálása a fontos, ennek eredménye a tárgyban bensőségessé válása, mintegy az objektív humor.²⁹⁶

A szubjektív humorban tehát a bensővé tétel a szubjektivitásra, míg az objektív humorban ugyanez az objektumra irányul. Ilyen módon az objektív humor legyőzi a humor rossz szubjektivitását, amely számára minden objektivitás önmaga által megsemmisített látszat, és legyőzi az egyes individualitás exhibicionizmusát. Vagyis az objektív humor képviselné Hegel győzelmét a romantikus humor szubjektivitása felett. Ebbe az elgondolásba illeszkednek Jean Paul kiemelt szerepe mellett²⁹⁷ a romantika fő ironikusai avagy humoristái. Mindannyian a szubjektivitás kategóriájába sorolódnak, amennyiben az irónián túlmutató humor náluk véges-végtelen dualizmus áthidalásaként jelenik meg a költészetben. Szempontunkból egy rövid kitérő erejéig F. Schlegel, Jean Paul és Solger elképzelése válik fontossá.

Schlegelnél a dualizmus a szellemi és az érzéki világ kettősségeként adott, amelynek áthidalása a képzelőerő segítségével történne, egy új mitológia megalkotása során, végtelenbe tartó progresszív folyamatban. Az új mitológia a teljesség kifejezése, amely reális és ideális harmóniájában egyesíti magában a művészet valamennyi válfaját. Közége a fantázia, amelynek ősi formája az arabeszk.²⁹⁸ Ebben az elképzelésben a humor a képzelőerő, a fantázia egyik formája, amelynek végtelensége mindig a földi végességre irányul. A. W. Schlegel 237. Athenäum-töredéke alapján: „A humor mintegy az érzékelés elméssége. Ezért tudatosan nyilvánulhat: azonban nem valódi, mihelyt valamilyen premisszát veszünk észre közben.”²⁹⁹ Valamint a F. Schlegel által jegyzett 305. Athenäum-töredék szerint: „A humornak dolga léttel és nemléttel van, és sajátos lényege: reflexió.

296 Hegel: *i. m.* (1980 B) 182k. o.

297 Hegel: *i. m.* (1980 B) 175. o.

298 Lásd ehhez: F. Schlegel: „Beszélgetés a költészetéről. A mitológiáról”. In Schlegel: *i. m.* (1980) 357-370. o.

299 Schlegel: *i. m.* (1980) 309. o.

Innét rokonsága az elégiával s mindennel, ami transzcendentális; innét azonban gögje is és az elmésség misztikájához való vonzódása. Amiképp a naivhoz a zsenialitás, úgy szükséges a komoly tiszta szépség a humorhoz. A humor a legszívesebben a filozófia vagy a költészet könnyedén és tisztán áradó rapszódiai fölött lebeg, és kerüli a nehézkes tömegeket, a kiszakított töredékeket.”³⁰⁰ A humor tehát prózai végességre alkalmazott fantázia, amelyben a nemlét létté változik. Mivel lényege a reflexió, a végesség megragadása minden poézis feltétele lesz. Ez a megragadás a belső költői képességre megy vissza, minden véges valóság ábrázolási feltételeként. A humor mint alkalmazott fantázia megóvja a költészetet attól, hogy a véges valóság pusztá reprodukciója legyen. Minden objektívet visszavezet az individuum imaginatív tapasztalatára, amelyen át a valóság a költészetben autonómiát és totalitást szerez.

Jean Paul humor-meghatározása a *Vorschule der Ästhetik*ben a Schlegelivel hasonló relációban történik. A humor a véges-végtelen közvetítőjeként tűnik fel, lét-nemlét játékában, amely az objektivitással szemben a szubjektivitást helyezi kitüntetett pozícióba.

Ahogy a komoly romantika, úgy a humor is – szemben a klasszikus objektivitással – a szubjektív uralkodónője. Mert ha a komikus a szubjektív és objektív maximák váltakozó kontrasztjában létezik; akkor, mivel a fentiek értelmében az objektívnek a kívánt végtelenségnek kell lennie, ezt nem tudom rajtam kívül elgondolni és tételezni, csak magamban, ahol a szubjektívet feltételezem. Ezért magam ebbe az ellentétbe helyezem – de nem valami idegen helyre, ahogyan az a komédiánál történik – és felosztom éneket a véges és végtelen tényezőre, és hagyom, hogy mind ezt eredményezze.³⁰¹

A humor más komikus kategóriák fölé emelkedik, mert az egyest és a relatívat mindig a véges totális meghatározásával együtt látja. Azaz a humorista véges és végtelen szembeállításával a totalitást célozza meg. A végesben nem az egyest veszi célba, hanem az általánost, vagy másként, a jelenségeket totalitásukban vizsgálja.

A humor, mint fordított fenséges, nem az egyest semmisíti meg, hanem a végest az ideával való ellentétben. Ez számára nem az egyes balgaságot hozza el, nem is magát a balgát, hanem csak a balgaságot és egy nagyszerű világot, és – eltérően a tréfamestertől, annak gúnyos megjegyzésével – nem emeli ki az egyes örültséget, hanem – eltérően az iróniától –

300 Schlegel: *i. m.* (1980) 321k. o.

301 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. Felix Verlag GmbH, Hamburg, 1990, § 34, 221. o.

lekicsinyli a nagyot, és – eltérően a paródiától – felmagasztalja a kicsit –, hogy a kicsit és a nagyot egy oldalra helyezze, és mindkettőt megsemmisítse, mert a végtelenség előtt mind egyforma és semmi...A közönséges szatirikus szeret utazásaiba vagy recenzióiba néhány igazi ízléstelenséget és vétséget beemelni és pellengéréhez erősíteni, hogy rothadt tojás helyett néhány pikáns ötlettel megdobáljon; de a humorista sokkal inkább védelmébe veszi az egyes balgaságot, a pellengér poroszlóját azonban őrizetbe veszi, mert nem a polgári balgaság, hanem az emberi, azaz az általános az, ami bensőjét mozgatja. Thyrsus-vesszeje nem karmesteri pálca és nem ostor, és ütései ezáltal véletlenszerűek.³⁰²

A humor sajátossága ekként a véges semmis voltának felismertetése a végtelen relációjában. A humorista ennek érdekében a kicsit felmagasztalja és a nagyot lekicsinyli, hogy mindkettőt megsemmisítse a végtelen színe előtt. Azaz felmutatja a végleteket, hogy megsemmisítse azokat az idea szolgálatában. Ez a humorista beilleszkedik a totalitás rendjébe, amely mintegy eltakarja előle az emberi tökéletlenség totális meghatározását. Jean Paul a humorista érdekltségét kettős értelemben határozza meg: a karmesteri pálcával, amennyiben ezt a rendet érvényre juttatja, és az ostorral, amennyiben fegyelmezi azt, ami nem illeszkedik a rendbe. Ilyen módon a humorista a káosz fölé emelkedik, s mintegy fölülről szemléli véges-végtelen játékát.

Solger *Erwin* című műve alapján a humor Schlegelhez hasonlóan a fantázia és az adott valóság (belső és külső) közti ellentétén alapuló összefüggésre világít rá. Poézis és külső valóság elidegenedésének következménye Solgernél nem az irónia, hanem a humor. A humor én és világ megbomlott egyensúlyában áll elő, amely a költői kifejezés- és ábrázolás-lehetőség növekvő szubjektívizálódásával áll összefüggésben. A humor a költői kedély válasza az elidegenedett prózaiság közönyösségére. A humor Schlegelhez hasonlóan Solgernél is „alkalmazott fantázia”, de némi változtatással. Solger a bensőségességként meghatározott költészetet hagyja belépni az empirikus valóság sokrétűségébe, anélkül, hogy felfüggesztené a prózai és a költői világtapasztalat közti különbséget. A humor princípiuma lehetővé teszi, hogy a valóság szükségszerű ábrázolása a modern fantázia alaptörvényével egyesüljön, mely által a valóság átvihető a fantáziába és a fantázia a valóságba. Ez a mozzanat túlmutat Schlegelen, hiszen egyidejűleg jelzi a bemutatott valóság prózai és költői mozzanatát. Schlegeltől eltérően Solger számára a konkrét valóság már nem hieroglifa, amelyet az előbbi a transzcendens, de a benső számára nyitott isteni világra

302 Jean Paul: *i. m.* (1990) §32, 219. o.

vonatkoztat. Solgernél az isteni szellem csak mint benső ösztön ismerhető fel, az érzékiség anyagként észelve. Az alkotói erő ontológiailag megalapozott, tovább már nem levezethető legitimitása, amely a műalkotás totalitásával saját autonóm világot hoz létre és tár fel, már nem egyezik meg az adott objektív valósággal. Lényege a szabadság, mert saját cselekvésén át maga ad magának szabályt, semmilyen más törvénytől nem függ. Autonómia és eredetiség az alkotói ösztön lényege, mivel a kívülről behatoló erő csak úgy jut érvényre, ahogyan az individuum szabadságában valóban él. Összességében azonban a különbség fenntartásával is elmondható mindannyiukról, hogy a humor elsődleges funkciója az, hogy legyőzze az elidegenedést és a meghasonlást poézis és empiria, kedély és tapasztalat, belső és külső valóság között, s ezzel feloldja az emberi lét alapvető duplikációját.

Hegel kritikája a romantikus humor-felfogás közös gyújtópontjára irányul, amennyiben a humor mint „alkalmazott fantázia” a transzcendentális poézis móduszeként jelenik meg, amely a különbségek felmutatásával is a szubjektív humor kategóriájába esik. Ezzel szemben az általa javasolt objektív humorban a „szubjektivitás felszabadulása” egy további lépcsőn „a léleknek a tárgyban való elmélyülése”, majd „a tárgynak bensőségessé válása”, amelyben „az objektum és ennek a szubjektív reflexén belül való megformálása a fontos”.³⁰³ „Ennélfogva ezen a fokon főként arról van szó, hogy a lélek a maga bensőségével, egy mély szellem és gazdag tudat teljesen beleélje magát az állapotokba, helyzetekbe stb., időzzék bennük, s ezáltal a tárgyból valami újat, szépet, önmagában értékeset hozzon létre.”³⁰⁴ Az objektív megformálása tehát a szubjektív reflexen belül az objektív belső szemléletévé válik. Az objektív humor poézis és valóság kettéválásának esztétikai korrelátuma, amely a szellem történetéből, mint az általános világállapot fejlődéséből következik. A bensővé tétel a tárgyban ábrázolási princípium, amely lehetővé teszi, hogy a prózai jelenségekből kiszabaduljon a poézis. Az objektív humort létrehozó költői szubjektivitás itt nem áll szemben az ábrázolt valósággal, mivel a humoros közvetítés a szubjektív reflexión át az objektív tárgy bensővé tételében megy végbe, amely lehetővé teszi a szubsztanciális felmutatását, az objektív benső szemléletét. A nyilvánvaló törés a tárgy és a költői szubjektivitás között, amely a szubjektív humor produkcióját jellemzi, itt visszaszorul vagy teljesen eltűnik, és az objektív szubjektív reflektáltsága az objektív dimenziójává válik. A külső felszabadítása lehetővé teszi, hogy az objektív humor által

303 Hegel: *i. m.* (1980 B) 182k. o.

304 Hegel: *i. m.* (1980 B) 183. o.

meghatározott költészet megnyissa a valóság konkrét formáit, de olyan módon, hogy megóvja a költői világtapasztalat autonómiáját.

Kierkegaard a romantikus felfogás és Hegel kritikája alapján irónia és humor mélyebb ellentétének elemzését a *Lezáró Tudománytalan Utóiratban* az önmagát (és elődeit) leleplező pszeudonim szerző, Climacus nevében végzi el. „Három egzisztencia-szféra van: az esztétikai, az etikai, a vallási. Ezeket illetően van egy megfelelő *confinium* [határterület]: az irónia a *confinium* esztétikai és etikai között; a humor a *confinium* etikai és vallási között.”³⁰⁵ Ebben a relációban szélsőséges különbség állapítható meg irónia és humor között. Az ironikus véges-végtelen egyesítését végzi el az ellentmondás relativitást nem tűrő felismertetésével. Ez a mozdulat a bensőségesség végtelen irányába tartó útja, hiszen az ironikus: „Csak akkor etikus, ha önmagán belül az abszolút követelményre vonatkozik. Az ilyen etikus az iróniát mint inkognitót használja”, amelynek következtében „Az irónia az etikai szenvedély egysége, amely a bensőségességben végtelenül hangsúlyozza az ember saját énjét az etikai követelmény relációjában”³⁰⁶ Ezzel szemben a humorista véges-végtelen ellentmondását nemcsak felismeri, hanem Isten léteire alapozva tudatosítja, majd a véges létezés felé fordítja. A vallásos szenvedély hiányában azonban a végtelen vonatkozás végesítését a viccben a reláció okozta fájdalom megsemmisítésével hajtja végre: „A humorista folyamatosan... Isten gondolatát társítja valami mással, és felszínre hozza az ellentmondást – de nem vonatkoztatja magát Istenre vallásos szenvedélyben (*stricte sic dictus*). Magát viccelődéssé változtatja, és mégis mély átmeneti területté minden ilyen tranzakció számára, de nem vonatkoztatja magát Istenre.”³⁰⁷ Ennek következtében: „A komikus az élet minden szintjén jelen van..., mert ahol élet van, ott ellentmondás van, és ahol ellentmondás van, a komikus jelen van. A tragikus és a komikus ugyanolyanok, amennyiben mindketten ellentmondások, de a tragikus szenvedő ellentmondás, és a komikus fájdalommentes ellentmondás.”³⁰⁸ Az a különbség, amely elválasztja a humoristát a vallásos személytől a vallásos szenvedély, amellyel a létében rejlő ellentmondásosságot Istenre vonatkoztatja, s azt bensőjében, annak minden fájdalmával realizálja. „A vallásos személy ugyanazt teszi, Isten gondolatát egyesíti

305 *KW* XII/1 501k. o.

306 *KW* XII/1 503k. o.

307 *KW* XII/1 505k. o.

308 *KW* XII/1 513k. o.

mindennel, és látja az ellentmondást, de legbensőbb létében Istenre vonatkozik [...] Ezért a vallásosság a humorral inkognitóként az abszolút vallásos szenvedély egysége (belül elmélyített dialektikusan), és lelki érettség, amely a vallásosságot visszahívja minden külsődlegesből a bensőségességbe, és ebben valóban ismét ott van az abszolút vallásos szenvedély.”³⁰⁹ A humor tehát, amely tudatosítja, hogy kizárólag a vallásinak van alárendelve, legitimációt nyer esztétika-irónia-etika legitimációban növekvő rangsora felett, s ezzel a romantikus pátoszt eljuttatja annak önfelszámolásához:

A közvetlenségen a humor kívül áll; az irónián belül van. Az etikus, aki az iróniával mint inkognitójával rendelkezik, másfelől képes meglátni a komikust az iróniában, de csak akkor jogosult látni ezt, ha folyamatosan az etikaiban tartja magát, és így ezt pusztán folytonos megszűnésként látja. A humor, amely a komikussal saját magán belül rendelkezik, legitim a létező humoristában (mert a humor in abstracto, mint minden absztrakció egyszer s mindenkorra illegitim; a humorista azáltal szerez legitimációt, hogy ebbe helyezi életét.) Ez legitim, kivéve a vallásos vonatkozásában, de legitim mindennel kapcsolatban, amely vallásosságot színlel. A vallásosság, amely rendelkezik a humorral, mint az ő inkognitójával, másfelől képes a humorost mint komikust látni, de csak azáltal jogosult látni, hogy folyamatosan a vallásos szenvedélyben tartja magát, amely az Istennel való kapcsolatra irányul, és így ezt csak mint folyamatos eltűnést észleli. Most a határon állunk. A vallásosság, amely rejtett bensőségesség, eo ipso elérhetetlen a komikus értelmezés számára. Nem rendelkezhet a komikussal saját magán kívül, mert rejtett bensőségesség, és következésképpen nem kerülhet bármivel ellentmondásba. Tudatára ébredt, hogy az ellentmondás, amelyet a humor ural, a komikus legmagasabb fajtája, és azzal saját magán belül mint valami alacsonyabbal rendelkezik.”³¹⁰

Míg az irónia esztétikai és etikai, a humor etikai és vallási határmezsgyéjén tölt be közvetítő szerepet, s bár működésük a *Lezáró tudománytalan utóiratban* a „B” dialektikus vallásossággal szembehelyezett „A” patetikus vallásosságon belül értelmezett, kettejük relációjában a humor iróniára adott válasza ugyancsak dialektikus ellenmozgásként értékelhető. Az itt kifejtett teória így a humor tekintetében jelentősen túllép a disszertáció szűkszavú végkicsengésén. Stefan Egenberger kiválóan rátapint arra a lényeges pontra, hogy a humorista nem találhat magának helyet A patetikus vallásosságon belül, amelynek „örök boldogság”-ot megcélzó pátosza a humor szintiszta negációjára épül. Ezért a

309 *KW* XII/1 505k. o.

310 *KW* XII/1 521k. o.

Kierkegaard-nál felmutatott ellentétet „A” patetikus vallásosság és „B” dialektikus vallásosság kapcsolatában, rejtett formában már az „A” részben szimbolizálja (romantikus) irónia és (keresztény) humor összecsapása. Ebben a harcban „A” a Hegel által kritizált szubjektív oldalt képviseli, „B” viszont jelentős eltérést mutat az objektív oldaltól. Míg „A” a bensővé tétel végtelenítő mozgását jelzi, „B” cselekvése erre irányuló véges ellenmozgásként értékelhető. Kierkegaard-nál „A” a befelé irányuló szenvedés mozgása, mely során a hívő az abszolút tudatára ébred, „B” azonban a véges irányába tartó mozgás, az abszolút realizálása a konkrét határain belül, vagyis az örökkévaló felfedezése Jézusban. „A” vallásosság egzisztenciális pátoszában a befelé irányuló mozgásnak azonban csak akkor van értelme, ha a szenvedés eszköz arra, hogy az ember megnyugvást leljen az örök boldogságban. A humor ironizálja a patetikus kísérletet, olyan módon, hogy elutasít minden különbséget az időbeliség határain belül, mint teljességgel irrelevánsat az abszolút perspektívájából nézve. Ilyen módon a bensővé tett szubjektivitás, amely elszenvedti az ironikus modifikációt, az ironizálás ágense, a humor pedig egy újabb perspektívában az iróniára adott dialektikus válaszként annak duplikációjaként jelenik meg.³¹¹

311 Lásd Stefan Egenberger: *i. m.* (2005).

3.5 A duplikáció retorikája

Hoffmann irónia és humorfelfogása Schlegel, Jean Paul és Solger elgondolása mentén halad, amennyiben az ironikus ambivalencia feszültségén túlemelkedő humor, mint a valóságos élet képeinek visszatükrözése és megfogalmazása egy magasabb rendű absztrakcióban, költői győzelem a duplicitáson alapuló ambivalens világ felett. Schlegeltől megörökli a dualizmus áthidalási szándékát a képzelőerő egyik módusának tekintett humor segítségével. Ez a humor szintén transzcendentális, amennyiben minden egyes jelenségben az alapul szolgáló emberi természetre utal, és a jelenségek mögött az ideára, amely csak torzképekben képes tükröződni. Jean Paultól átveszi a humor totális meghatározását, azzal a jelentős különbséggel, hogy az ő humoristája nem illeszkedik be olyan harmonikusan a totális rendbe, nevetése minduntalan betegségbe fordul át, amelyet indulat, düh, szenvedély, kétségbeesés kísér. Jean Paul minden bizonnyal ezért is bélyegzi Hoffmann eljárását „romantikus örület-vicc”-nek³¹². Hoffmann történetei ugyanis a normalitás és az örület határán játszódnak, természetes közegük a racionalitásból az irracionalitásba való vándorlás, a meseszerűség pedig folyamatosan patológikus vonást ölt. Ebből a perspektívából az itt megjelenő irónia elsődlegesen az ideális és reális, külső és belső, hétköznapi és költői világ dualizmusának felismertetésére és nem az eredeti, végérvényesen elveszített harmónia újbóli megteremtésre irányul. A humor pedig a súlyos háttér miatt, úgy tűnik csak könnyed, lebegő, pillanatnyi feloldást teremt. Azaz míg az irónia stílusbravúrként, költői eszmeként vagy rezignált lemondással tűnik fel, a humor játszi könnyedséggel lebeg a végesség felett, de a végtelenség realizálásának, a szétbomló elemek szintetizálásának valódi szándéka nélkül. Hoffmann humora teoretikusan mégis leginkább

312 Jean Paul Hoffmann 1814/15-ös kiadású „Fantasiestücke in Callot's Manier” című művéhez ír összességében pozitív végkicsengésű előszót. A későbbiekben azonban a „Fantasistückeré”-n kívül nem ismeri el Hoffmann munkásságát. A leggyakrabban idézett bizonyíték erre vonatkozóan Jean Paul „Unsichtbaren Loge” [Láthatatlan páholy] című műve, amelynek 2. kiadásához (1821. június 24.) írt előszavában elutasítja az új poétikus iskola elképzeléseit, egyidejűleg elhatárolja magát az új romantikus költészettől, amely a „borzalmas”-on [Graun] és az „örületvicc”-en [Wahnwitz] keresztül gyakorol hatást. „Ez a romantikus művész-örületvicc szerencsére nem a sírásra korlátozódik, hanem kiterjed a nevetésre is, amit humornak vagy jókedvnek is nevezünk. Itt az előszókra – röviden magam miatt pusztán az erőteljes Fried. (!) Hoffmannra akarok hivatkozni, akinek callot-i fantáziáit korábban külön előszóban már ajánlottam és dicsértem, amikor az jóval kevésbé magasan és hozzám sokkal közelebb állt. Újabban ugyanis a humoros jellemeket – kivált reggeli-, déli-, esti- és éjszakai kísérteteinek zilált rokonságában, amelyek már nem engedélyeznek tiszta napfényt és szilárd talajt – olyan romantikus magasságba képes felemelni, hogy a humor valójában eléri az igazi örületviccet, ami egy Arisztophanésznek és Rabelaisnek és Shakespeare-nek soha nem sikerült volna.” Idézi: Matzker: *i. m.* (1984) 127. o.

Solgerére emlékeztet, amennyiben a humor fantázia és valóság alapvető duplicitáson nyugvó kapcsolatát olyan módon tükrözi, hogy egyiket sem emeli privilegizált helyzetbe. Mi több, a fantázia a valóságban megsemmisíti magát, hogy ebben az önmegsemmisítésben felmutassa a valóság ambivalenciáját és ezzel saját igazságát.³¹³

Hoffmann duplikáción alapuló szerzői irónia-koncepciója³¹⁴, avagy humorfelfogásának kiindulópontja azon a koraromantikus feltevésen nyugszik, hogy a jelen kor hétköznapi valósága elveszítette a kapcsolatot a mitikus aranykor őstörténetéből eredeztethető valósággal. A magasabb rendű világ kizárólag a nyárspolgári életformán felülemelkedő, gyermeki lelkületű költő számára látható, méghozzá Novalishoz hasonlóan nem a külső világban, hanem a lélek legmélyén.³¹⁵ Ennek szimptomája a költő csillapíthatatlan melankolikus vágyakozása és készítése az elérhetetlen sejtetésére. Hoffmann elgondolása ebben a tekintetben is meglehetősen hasonlít Novaliséhoz, akinél kizárólag a poézis képes megragadni a világ magasabb rendjét, míg a racionális tudomány csak szolgai módon szemlélteti ezt, anélkül hogy a szellemiséget, a moralitást képes lenne megragadni. Mégis felfedezhető egy jelentős különbség kettejük elgondolása között. Novalisnál a „romantizálás” vagy „poetizálás” előfeltétele a külső világ alacsonyabb rendű, hiányos jellegének összehangolása az ember költői, alkotó természetével. A tudat célszerű tevékenységén keresztül tehát vissza lehet állítani egy korábbi állapotot: a rég elmúlt aranykort, amelyet az emberi ész elveszített. Ehhez a célhoz az individuumnak minden adottságát egyesítenie kell, és ki kell alakítania egy közös cselekvést, majd tökéletesítenie kell azt. Az egyesített adottság az ész (racionális adottságok) és a képzelőerő (fantázia)

313 Lásd: Solger: *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. Realschulabhandlung, Berlin, 1815. Schlegel, Solger, Hoffmann és Hegel humorfelfogásának relációjához lásd Wolfgang Preisendanz kitűnő művét: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. Eidos Verlag, München, 1963, 7-142. o.

314 Natalie Rebner a hoffmanni irónia-koncepció vizsgálatakor az „immanens” és a „transzcendens” megkülönböztetéssel él. Az előbbi a műegészen belüli iróniát jelöli, amely a cselekvő személy stílusában és magatartásában lelhető fel, az utóbbi az irónia tulajdonképpeni formájaként a szerző műalkotással szemben kialakított iróniáját. Míg Hoffmann korai alkotói periódusában az immanens jelleg dominál, az évek során egyre inkább a transzcendens irónia lesz számottevő. Rebner a transzcendens irónia legkiválóbb példái között említi a *Brambilla hercegnőt*, a *Signor Formicát* és a *Bolha mestert*. Lásd Rebner: *i. m.* (1964) 201kk. o.

315 Novalis a következőképpen fogalmaz a 16. „Virágpor”-töredékben: „A fantázia az eljövendő világot vagy a magasba vagy a mélységbe vagy a lélekvándorlás világába állítja. A világmindenségben való utazásról álmodunk: de nem bennünk rejlik-e a világmindenség? Szellemünk mélységeit nem ismerjük. – A titokzatos út befelé vezet. Az örökkévalóság világai (a múlt és a jövő) vagy bennünk vannak, vagy nem is léteznek. A külvilág az árnyékvilág, mely beleveti árnyékát a fény birodalmába. Számunkra most természetesen minden belül sötétnek, magányosnak és alaktalannak tűnik. De mennyire másnak fog tűnni, ha elmúlik ez a sötétség, és ha eltűnik az árnyék-test. Több élvezetben lesz részünk, mint valaha, mert a szellemünk nélkülözött.” Novalis: *i. m.* (1997) 16. o.

egysége lenne, amelynek helyreállításával Novalis az abszolútum elveszett egységének újbóli helyreállítását célozza meg.³¹⁶ Hoffmann ezzel szemben már nem hisz az aranykor helyreállításának lehetőségében. Bár az abszolútum megnyilatkozását ő is csak a poézisben tartja lehetségesnek, a poézist nem az elsüllyedt régmúltban, hanem a jelenkor mindennapjainak láthatatlan szférájában keresi, amelyből mintegy számúzi a racionalitást. Ez utóbbi mozzanat tekintetében már leginkább Tieckre emlékeztet, aki a megszokott hétköznapi valóság felforgatásával hoz létre új poézis-elveket. Csakhogy Tieck a schlegeli „önmegsemmisítés-önteremtés” elvre támaszkodva a külső és belső pozíciók felcserélésével minden hétköznapi dolog semmisségét állítja,³¹⁷ amellyel egy magasabb rendű hiányát teszi érzékelhetővé³¹⁸. Ezzel szemben Hoffmann ironikus perspektívája nem mindent megsemmisítő torzító üveg, inkább kettéhasadt tükörnek nevezhetnénk, amely a kétféle valóságot egyetlen dualizmus két pólusává teszi. Az alkotás során a végpontok transzformáción esnek át, s egymásban tükröződve mutatják a kizökent világ képét. A költő feladata a diszharmónia felismertetése és legyőzése, amely az előbbi esetben a végsőig vitt szélsőséges jegyek ábrázolásában, az utóbbinál a megbékítő szándékban mutatkozik meg. Ebben a konstrukcióban a humor mint magasabb rendű világszemlélet és ábrázolási forma a valóságos élet képeinek visszatükrözése és megfogalmazása egy olyan absztrakció során, amely tudatosítja a költői vonatkozást a duplicitáson alapuló ambivalens, emberi világra.

Elképzelése tehát a koraromantikus elődök teóriáihoz hasonlóan soha nem választható el a dualizmus gondolatától. A különbség a dualizmus problémájának eltérő megfogalmazásában és feloldási kísérletében kereshető. Hoffmann koncepciójának változását három igen fontos (széljegyzetek, naplófeljegyzések formájában Kierkegaard által is elemzett) műve szemlélteti. A *Murr kandúrban*³¹⁹ (1819/21) az irónia elsősorban még a romantikus szerzőséget felülíró stilisztikai és formabravúr; ugyanakkor már magában

316 Gerda Heinrich: „Novalis’ »magischer Idealismus« – die »Allmacht im Stande der Erniedrigung«”. In *Uő Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik. (Friedrich Schlegel und Novalis.)* Akademie-Verlag, Berlin, 1976, 185k. o.

317 Lásd ehhez Bacsó Béla: „Az iróniáról”. In *Uő: Írni és felejtani*. Bp., 2001, Kijarat, 147-166. o. Bacsó tanulmánya Tieck *Die verkehrte Welt* című drámájának iróniáját állítja középpontba, amelyet Schlegel 533. fragmentuma alapján („Tieck – Selbstvernichtung über Selbstschöpfung”) közvetlen összefüggésbe hoz a schlegeli poézis-elvvvel.

318 Vö. Kierkegaard Tieckre vonatkozó elemzésével *Az irónia fogalmában*, *IF*, 297-302. o.

319 Hoffmann: „Lebens-Ansichten des Katers Murr”, in *HSW* 5. 11-458. o. Magyarul: Hoffmann: *Murr Kandúr* [MK]. Bp., 1967, Európa.

rejti a szabadságért és megváltásért folytatott küzdelmet, amelynek eredménye a humor, az elnyert szabadság jutalmaként jelenik meg, az igazi harmónia feltételeként. A *Brambilla hercegnőben*³²⁰ (1820) az irónia már cselekvő, költői magatartás, amely a megismerés ironikus kettősségének felmutatásával, a humor mindent átütő erejével képes az örületbe torkolló hasadtság legyőzésére. Az utolsó *Bolha mesterben*³²¹ (1822) viszont rezignáció, amely a lélek belső útján, a reális-irreális kölcsönös transzformációját a lemondásban hirdeti és békíti meg. Nyilvánvalóvá teszi, hogy a dualizmus feloldása csak ideálként lehetséges, a valóságot is magába olvasztó mesék csodavilágában.

Ebben a konstrukcióban Kierkegaard számára a *Brambilla hercegnő és a Bolha mester* kap kiemelt szerepet. A *Brambilla hercegnő* célkitűzése: az iróniát és a humort bevinni a színházba (az életbe) – ahol az előbbi mikrovilágként még a helyreállítani kívánt ősvilágot tükrözi. Az ősvilágot itt a régmúltba helyezett Urdarvölgy meséje idézi fel, mely szerint az individualizáció és a reflexió megakadályozzák a lét közvetlen szemléletét, megsemmisítik az egyetértést természet és ember között. Az ember kiszakadva a természetből elveszíti egyetlen biztos menedékét. Az Urdar történet Ofio királyának melankóliája és sóvárgása a létre való anamnéziszből ered, míg feleségének és egyben ellentétpárjának, Lirisz királynénak a nevetése a teljes feledésből.

Ofió király lelkében még bizonyára visszhangzott a tökéletes boldogság csodálatos őskorának zengése, mikor a természet még legkedvesebb gyermekeként dédelgetve az embert, közvetlen bepillantást engedett néki minden létezőbe s evvel a legfőbb ideál, a legtisztább harmónia megértésébe. Mert gyakran úgy érezte, mintha az erdő titokzatos zúgásában, a bokrok, források susogásában édes hangok szólnának hozzá, mintha az aranyló felhőkből ragyogó karok nyúlnának le, hogy átfogják, és ilyenkor izzó vágy dagasztotta keblét. Aztán minden kusza és sivár romokba omlott, s jeges szárnyakkal lebegett fölé a komor, félelmetes démon, mely elszakította az ősanjától, ki haraggal távozott, fiát magára hagyva. Az erdő s a távoli hegyek hangjai, melyek máskor a vágyat, az elmúlt öröm édes sejtelmét ébresztették benne, most a sötét démon gúnykacájában merültek el. De a gúny tűzlehelete azt a sejtelmet keltette Ofió királyban, hogy a démon hangja a haragvó anyáé, ki elfajzott gyermekét ellenséges indulattal igyekszik elpusztítani.³²²

320 Hoffmann: „Prinzessin Brambilla” in *HSW* 3. 767-912. o. Magyarul: Hoffmann: *Brambilla hercegnő [BH]*. Ford. Sárközy György. In (Vál.): Halász Előd: *Az arany virágcserep. (Válogatott novellák)*. 311-423. o.

321 Hoffmann: „Meister Floh”, in *HSW* 6. 303-467. o.

322 *BH*, 350k. o.

Az aranykor tökéletes békéje azonban már a mítosz szerint is csak varázslat eredményeképpen ismerhető fel, de nem egy önmagával azonos világban, hanem tükröződés-ként, a tó vizében. Az ősi történet szereplői Hermodius mágus hatására a humorban válnak teljes értékű emberré, amikor a mágus által fakasztott Urdar-forrásban, saját tükörképüket szemlélve ráébrednek legbenső, titkos lényegükre. A mágus a következőképpen összegzi ezt.

A gondolat elpusztítja a valóság szemléletét, s az ember, elszakasztva az anyakebeltől, agyrétek között, vak kábultságban, hazátlanul tévelyeg, míg a gondolat tükörképe föl nem ismerteti magát a gondolattal, hogy ő van, és hogy a legmélyebb, leggazdagabb tárnában, melyet számára az anyaként gondoskodó királynő megnyit, mint uralkodó parancsol, de mint vazallus engedelmeskedik is.³²³

A probléma középpontjában a felvilágosult racionalizmussal és empirizmussal szembeni fordulat mellett a gondolkodás saját cselekvésére adott reflexiója áll. Ez az önmagára irányuló reflexió, mint a racionális megismeréstől elkülönített intuitív belátás, Fichténél „intellektuális szemlélet”-ként jelenik meg. Ugyanez a szellem közvetlen önészleléseként, amelyben szemlélő és szemlélt egybeesik, Schelling identitásfilozófiájának alapja lesz. Az önmaga ellen fordított reflexió magában foglalja a produktív képzelőerő (Einbildungskraft) tevékenységét, amely Fichténél az énből a nem-ént létrehozó cselekvés, Schellingnél a minden formáló erő centruma, garantálva szellem és természet eredeti egységét. A hoffmann-i problémafelvetés közvetlen eredete azonban (Fichtén keresztül) minden bizonnyal Novalis filozófiai elgondolása. Novalisnál a lét, amely a szemlélet számára adott, megelőzi a tudatot, amely csak a reflexió által közvetített. Mivel tehát a lét a rá vonatkozó tudásunk nélkül is létezik, a szemlélet abszolút elsőbbséget élvez a reflexióval szemben. Ez a szemlélet a reflexióra irányuló reflexióval vagyis a reflexió negációjával jön létre.³²⁴ Novalis a 45. „Virágpor”-töredékben a következő gondolatot jegyzi le:

Az önmagunkba való visszatérés a külvilágtól való absztrahálást jelenti. A szellemek számára a földi élet (analogikus módon) belső szemléletet jelent, egy önmagában elmélyülő

323 BH, 356. o.

324 Lásd erről részletesen Manfred Frank: *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1997, 816-822. o.

immanens tevékenységet. A földi élet az eredeti reflexióból jött létre, a primitív elmélyülésből, saját magunk összeszedéséből – ezek éppoly szabad tevékenységek, mint maga a reflexió. Megfordítva: a szellemi élet ebben a világban a primitív reflexió áttöréséből jött létre. A szellem újra kibontakozik, újra kilép önmagából, részben újra megszünteti ezt a reflexiót, és ebben a pillanatban mondja ki először azt, hogy én. Itt láthatjuk, hogy a kilépés és az elmélyülés relatívak. Amit elmélyülésnek nevezünk, az tulajdonképpen kilépés, a kezdeti alakzat helyreállítása.³²⁵

Az idézet szerint a földi élet immanens tevékenység, elmélyülés, amely az eredeti, primitív reflexióból keletkezik. A reflexió a földi megismerés eszköze, ezzel szemben a szellemi élet kilépés, amely a primitív reflexió széttözésével jön létre. A reflexió lerombolása nélkülözhetetlen a megismerés előtti prereflexív léthez való eljutáshoz. Ennek feltétele, hogy az én önmaga legyen. A szellem azonban csak abban a pillanatban képes önmagává válni válni, hogy a reflexió negációjával megszünteti magát a reflexiót. A megismerés eszközének, a reflexiónak a megszüntetésével megszüntetem önmagam, és ezzel a szemléletben megnyitom az utat a lét felé. Mivel tehát a lét csak a szemlélet számára nyilatkozik meg, én csak annyiban létezem, amennyiben negálom a reflexiót, azaz amennyiben nem tételezem, hanem megszüntetem magam. Következésképp a reflexió (mint „elmélyülés”) már eleve feltételezi saját negációját (a „kilépés”-t) és ezzel a lét eredeti prereflexív formációjának (a „kezdeti alakzat”-nak) a helyreállítását. Ez az ősvizály, amely a filozófiát végtelen feladat elé állítja, Novalisnál is csak a művészetben nyerhet feloldozást. Amit a filozófia a végtelen időben ér el, azt az esztétikai szemlélet egyetlen pillanat alatt képes megragadni, mint feloldhatatlant. Médiuma a költő, aki egyesíti a költészetet és a vallást³²⁶, az emberit és az istenit³²⁷, a múltat és a jövőt a „szellemi jelenidő”-ben³²⁸. A költő tehát mágikus-művészi erővel bír, mert az érzéki világot (az emberi érzékszerveket és az empirikusan adott érzéki jelenségek világát) képes saját, öntörvényű céljainak megfelelően használni. Ebben a relációban a humor Novalisnál is a költő legmagasabb rendű művészi képességeként és az abszolútum legtökéletesebb ábrázolási formájaként jelenik meg. Egyedül ez képes a végletek áthidalására, mert önkénye

325 Novalis: *i. m.* (1997) 2. sz. 18. o.

326 Lásd 71. fr., Novalis: *i. m.* (1997) 2. sz. 20. o.

327 Lásd 110. fr., Novalis: *i. m.* (1997) 2. sz. 23. o.

328 Lásd 109. fr. Novalis: *i. m.* (1997) 2. sz. 23. o.

egyesíti a feltétlent és a feltételezettet, a végtelent és a végest, az istenit és az emberit.³²⁹

A reflexió negációjával életre keltett képzelőerő természettől belénk helyezett szerepének fontossága világossá válik Hoffmann-nál a következő fejezet elején:

Mily nagyszerű világot zár keblünk magába! Nem béklyózza egy naprendszer se magához, kincsei fölülmúlják a látható teremtés kifürkészhetetlen gazdagságát! Mily kihalt, nyomorult, vaksi lenne életünk, ha a világszellem nem helyezte volna nekünk, a természet apró zsoldosainak lelkébe ama kiapadhatatlan gyémántbányát, melyből fényesen, ragyogva sugárzik felénk a csodálatos birodalom, mely tulajdonunk lett! Áldott az, aki tulajdonának igazán tudatában van! De még áldottabb és boldogabb az, aki lelke Perujának drágaköveit nemcsak látja, hanem fölszínre hozni, kicsiszolni és pompás tűzüket előcsalni is tudja.”³³⁰

Az Urdarforrás eredete azonban nem egyszerűen kulcs a tudat reflexív belső észrevevésében újjászülető produktív képzelőerő szemléletéhez. Hoffmann poétikája és költészete ott válik jelentőssé, ahol az Urdar-mítosz túllép a kollektív, romantikus elképzelésen. Ofio és Lirisz az ébredés után az Urdarforrásban szemlélik az egész természetet és saját énjüket, és elragadja őket az étellel és vidámsággal teli világ belső felismerése: „Miután mindketten oly sajátságos módon kacagtak föl, csaknem egyszerre kiáltottak: – Ó, mily pusztá, barátságtalan idegenben hevertünk álmunkban, s most hazánkban ébredünk...most ismerjük csak meg önmagunkat, nem vagyunk többé elárvult gyermekek. – S a forró szerelem kitörésével borultak egymás keblére.”³³¹ Ezt a problémát összegzi a történet német teoretikusa. Reinhold az itáliai mimetikus (az öskép önkéntelen utánzásán alapuló, kedélyt nélkülöző) bohózzal szemben a német (bensőleg felismert öskép megjelenítésén alapuló, kedélyességet hordozó) komédia elsőbbségét állítja,³³² s most ez utóbbit fedezi fel a történet mesélőjénél, aki az itáliai buffo-t egy sajátos formában hagyományozza tovább:

...Celionati mester, az ön meséje hasonló az Eddákhoz, a Voluspához, a szanszkrit vagy tudom is én, még milyen, régi, mitikus könyvekhez; de ha jól értettem, az Urdarvölgy lakosainak boldogítója nem más, mint amit mi, németek, humornak nevezünk, a gondolat csodálatos, a természet legmélyebb szemléletéből fakadó ereje, mellyel saját ironikus mását

329 Lásd 29. fr. Novalis: *i. m.* (1997) 2. sz. 17. o.

330 *BH*, 359. o.

331 *BH*, 355. o.

332 *BH*, 346kk. o.

faragja, hogy ennek különös mókáin megismerje saját s az egész lét, bocsánat a szóért, mókáit, s épüljön azokon.”³³³

A történet szerint a költői világmegértés elkerülhetetlenül maga után vonja a saját én feltételelességét és széttörését, amennyiben minden költői világtapasztalat szubjektív éntapasztalaton alapszik. A költői kedély tükre a dolgok fordított képét adja, a közvetlen helyén a széttört áll, minden lét reflektált szemlélete. A modern korban csak a költészetben (mese, mítosz) megjelenő humor képes megszüntetni tudat és szemlélet kettéválását (Entzweiung), én és természet elidegenedését (Entfremdung). A humor a fantázia, avagy a produktív képzelőerő szárnyán lehetővé teszi, hogy a harmónia a sokféleség egységeként, totalitásként megjelenjen.³³⁴ A nevetésben a mindent visszájára fordító humoros fantázia önmagunk és a világ torzítatlan képét tárja elénk, ezáltal megszabadít a kettétört világ nyomasztó súlyától, vagy ahogyan Bacsó Béla fogalmaz: „Amikor nevetünk, mintegy *magunk ellen fordulunk*. Az ellen fordulunk, ahogy szoktunk lenni, nevetségessé válik az, aki vagyunk. Nevetni magunkon, a helyzet nevetés által történő felismerését jelenti, a helyzetét, amiben mindközönsegesen vagyunk. Megszabadulni, szabaddá tenni magunkat önmagunktól... a maga közönsegeségében ránk nehezedő világtól történő »tehermentesítést« a nevetés idézi elő.”³³⁵

A világban és önmagunkban felismert törés humoros legyőzése, az elbeszélés végén, a királyi párt tükröző jelenkori szerelmespár számára, kifejezetten teoretikus programként jelentkezik. A programot Reinhold német teoretikus ellenlábasa, az itáliai hagyományt a némettel ötvöző Celionati mester fogalmazza meg:

A rosszmájú démon a hercegnő visszavarázsolását egy csodától tette függővé, melyet lehetetlennek hitt. Ugyanis a színház kis világában kellett volna egy olyan párt találni, akit nemcsak élénk képzelet, szívből jövő humor hat át, hanem aki képes lenne kedélyhangulatát tárgyilagosan, mintegy tükörben fölismerni, és ezt úgy állítani a külső életbe, hogy hatalmas varázslatként hasson a nagyvilágra, melyben ama kisebb világ foglaltatik. Tehát, ha úgy tetszik, a színház jelképezi, legalább bizonyos vonatkozásban, az Urdarforrást, melybe az emberek belépillanthatnak.³³⁶

333 BH, 356. o.

334 A költői képzelőerő szerepéről Hoffmann „Brambilla hercegnő” című művében lásd: Preisendanz: *i. m.* (1963) 47-67. uo.

335 Bacsó Béla: „Az ész nevetségességéről”. In Uő: *Kiállni a zavart*. Bp., 2004, Kijárat, 14. o.

336 BH, 420. o.

A terv kettős indíttatású: nemcsak a nyárspolgárság ellen irányul, hanem a korabeli klasszicista színjátszás ellen is. Ugyanakkor a korabeli irónia és humor-felfogás módosított változataként is felfogható. Hoffmann koncepciója feltűnő hasonlóságot mutat Schlegel 42. Lyceum töredékben kifejtett irónia-felfogásával.

Egyedül a költészet emelkedhet erről az oldalról is a filozófia magasáig, és alapját nem a retorikához hasonló ironikus passzusok képezik. Vannak régi és modern költemények, amelyek véges-végig s egészükben is az irónia isteni leheletét lélegzik. Valóban transzcendentális buffonéria él bennük. Bensőleg, a hangulatban, mely mindenben átlát, és mindenben feltételesen végtelenül túlemelkedik, túl saját művészetén, erényén vagy zsenialitásán is: külsőleg, a szokott módon jó itáliai *buffo* mimikus modorának formájában.³³⁷

Schlegel itt különbséget tesz a filozófiai (és az annak magasságába emelkedő költői) valamint a retorikai én iróniája között, ahol az utóbbit egyértelműen az előbbiekre alá rendeli. A valódi költői irónia alapja nála az itáliai *buffo*, a rögtönzött bohóctréfa, amely szoros kapcsolatban áll a *commedia dell'arte* színjátéktípussal ugyanakkor elválaszthatatlan a transzcendentális poézis eszméjétől. Schlegel meghatározásában: „transzcendentális az, ami az ideális és a reális összekapcsolására és szétválasztására vonatkozik”³³⁸. Szintézis és differencia csak az eredeti egység feltétele alatt gondolható el. Ez az egység se nem szubjektív, se nem objektív, hanem e kettő lehetséges tapasztalata, amely az ábrázolásban reflexióként jelenik meg. Ennek alapján a 42. töredékben a transzcendentális „hangulat, amely minden feltétel fölé emelkedik végtelenül”, és valamely „itáliai *buffo* módján kifejezve” jelenik meg. Az ellentétpárban az egyik oldal képviselné a feltétlent, a szabadságot, a nyíltságot, az önkéntelen színlelést, a komolyságot és a teljes közlés lehetetlenségét, míg a másik a feltételest, a törvényszerűséget, a tudatos színlelést, a tréfát és a teljes közlés szükségességét. Miközben a kettő egysége szintézis és differencia útján áll elő.³³⁹ Ugyanakkor a „transzcendentális *buffo*” retorikai szerepet is betölt, de már egy új, schlegelitől eltérő használatban: „A *buffo*, amire Schlegel a *commedia dell'arte* kapcsán

337 F. Schlegel: „Kritikai töredékek”, in Schlegel: *i. m.* (1980) 220. o.

338 Lásd F. Schlegel 22. Athenäum-töredékét, Schlegel: *i. m.* (1980) 265. o.

339 Erre vonatkozóan részletes elemzést ad Schumm: *i. m.* 1974, 33-42. o.

utal, a narratív illúzió megtörése, az *aparté*, a közönségnek való kiszólás, amelynek segítségével a történet illúziója megtörik (amit németül úgy nevezünk mint *aus der Rolle fallen*, vagyis kiesni a szerepből.)” – írja Paul de Man.³⁴⁰ Ezzel a szerepcserén alapuló folytonos megszakítással találkozunk Hoffmann-nál is, de már a teória gyakorlati megvalósításaként. Az új színház itt maga a világ – „hol az elmés gúny s a valódi humor uralkodik”.³⁴¹ Ezt teremtené meg a *Brambilla hercegnőben* az újraértelmezett műfaj, a *capriccio*, amely a *commedia dell’arte* szabályai szerint az iróniában és a humorban egyesítené az életet a színházzal és a költészettel.

Az irónia a *Brambilla hercegnőben* kibékíthetetlen ellentétek médiuma, amelynek szélsőségesen csapongó játéka visz el az elbeszélés fő ideájához a „krónikus dualizmushoz”³⁴²: „Idült kettősségen azt a különös tébolyt érti, melyben az én kettéválk, mivel saját személyiségében tovább nem fogódzhatik”³⁴³ – szól Hoffmann elbeszélésében az orvosi pontosságú diagnózis. Valójában ezen a helyen érkezünk vissza az alteregó téma elméleti kifejtéséhez, amely Hoffmann-nál mindannyiszor ellentétpárokkal képviselt eszmei csatározásokban jelenik meg.³⁴⁴ A „krónikus dualizmus” eszmei síkon azonban túllépi az orvosi diagnózis kereteit. Egy sajátos művész-betegség szindrómája lesz: a személyiségeket magába gyűjtő művészi megnyilatkozása, amely kizárólag a duplikációban képes létezni. Lényegi jellemzőjét jelen esetben a dupla-trónörökös meséje példázza:

És amellett nem lehetett azt mondani, hogy az egyiknek ilyen, a másiknak olyan a természete; mert örök változás hintajátékába merült és szállott egymásba és egymásból a két természet, aminek bizonyosan az volt az oka, hogy a testi összenöttség mellett egy szellemi

340 Paul de Man az itáliai buffót (mint a narratív illúzió megtörését) szoros kapcsolatba hozza a parabázissal (a diskurzus retorikai megtörésével) és az anakolutonnal (a szintaxis megtörésével). A schlegeli teória mentén építi fel többek között Kierkegaard-tól elhatárolt saját irónia-fogalmát, amelyben az irónia a trópusok allegóriájának permanens parabázisa. Lásd Man: *i. m.* (2000) 194-197. o.

341 „wo Ironie gilt und echter Humor” *HSW* 3, 911. o. Magyarul: *BH*, 421. o.

342 „Chronischer Dualismus”, lásd *HSW* 3, 893,16. o. Magyarul: *BH*, 407. o.

343 *HSW* 3, 894,3-5. o. Magyarul: *BH*, 408. o. A magyar fordításban szereplő „idült kettősség” humorosan eltorzítja az eredeti „chronischer Dualismus” által lefedett esztétikai teóriát: „mit Eurem chronischen Dualismus nichts anders meint, als jene seltsame Narrheit, in der das eigene Ich sich mit selbst entzweit, worüber denn die eigene Persönlichkeit sich nicht mehr festhalten kann.”

344 Heinz Puknus a „Chronischer Dualismus” kifejezést alapvető hoffmann-i ellentétpárok címszavaként értelmezi: pl. polgári-művészi életforma; racionalizmus-romantika; zseni-középszer; költészet-próza. Főbb formái közt említi a következő Hoffmann-műveket: *Az arany virágcserep*, *Kis Zaches, más néven Cinóber*; *A Szerapion-fivérek*; *Brambilla hercegnő*; *Murr Kandúr életszemlélete*; míg a probléma csúcspontjaként, s egyszersmind a dualizmus feloldásaként a *Bolha mestert* nevezi meg. Lásd: Heinz Puknus: „Dualismus und Versuchte Versöhnung Hoffmann’s zwei Welten vom »Goldnen Topf« bis »Meister Floh«”. In Hsg (Ludwig Arnold): *Text und Kritik (E. T. A. Hoffmann)*. München 1992, 53-62. o.

is megnyilvánult, ami épp a legnagyobb egyenetlenséget idézte elő. Ugyanis keresztbe gondolkoztak, úgyhogy egyik sem tudhatta, hogy amit gondolt, azt ő maga gondolta-e, vagy a másik iker; és ha ez sem elég kavargás, akkor semmi sem az. Most gondoljátok el, hogy egy ember testében ül egy ilyen keresztbe gondolkozó dupla herceg, mint *materia peccans*...³⁴⁵

A *Brambilla hercegnő*ben a duplikáció szimbolikus hordozója a két világot a valóságos-teoretikus játékban egyesítő szerelmespár³⁴⁶, akik a dualizmust feloldó szerelemben ismernek egymásra. Allegorikus kivetítése a pár tánc-jelenetében tetőpontra juttatott karneváli forgatag, valóság és álom sokszoros egymásba tükrözésével. A tánc fázisai: kezdő lépés, szédítő keringés, az összefonódások és kitérések játéka, egyensúly a magaslaton, onnan letekintő pillantás önmagukra, gyors zuhanás, majd a pillanatnyi békét és megnyugvást követő végkifejlet – amikor váratlanul kiderül, a maszkot viselő partnerek másnak vélik egymást, mint akik, s még maguk sem tudják, hogy ez a hamisnak tartott vélekedés később, mese és valóság kiegyenlítődése következtében, mégis igazzá válik.³⁴⁷

Ez a dualizmus, a már Hoffmann-tól megszokott módon, ismételten a látás teóriájára épül, egy sajátos perspektívára, amelyben minden fordítottan tükröződik: „A szemem tükrében meggabalyodott valami; mert sajnos legtöbbször mindent fordítva látok, és így történik, hogy gyakran a legkomolyabb dolgokat nagyon tréfásaknak, viszont a legtréfásabb dolgokat nagyon komolyaknak látom”³⁴⁸ Kierkegaard Tieckre mért megsemmisítő kritikája értelmében felfoghatnánk ezt úgy is, hogy „a semmiből minden lesz, és minden semmivé válik, minden lehetséges, még a lehetetlen is, minden elfogadható, még az elfogadhatatlan is.”³⁴⁹ Mégis indokoltabb azt mondani, hogy e perspektíva tudatosítja azt a felismerést, hogy: az igaz hamisnak, a hamis igaznak tűnhet, és egy újabb duplikációval minden marad az, ami. Vagy ahogyan Bacsó Béla Tieck-kel kapcsolatban fogalmaz: „A »fordított világ« az értelem szintjén az állandó meghasonlás (»Entzweiung«) és a lét vonatkozásában az abszolút nyugtalanlás (»absolute Unruhe«), s tudjuk, a tudat soha nem az, amire vonatkozik, a megértendő pedig soha sem egyszerűen a világ visszája. Ki gondolhatná

345 *BH*, 409. o.

346 A főhősök alakja két-két személyt fed le: Giglio színész-herceg, Giacinta varrónő-hercegnő.

347 *BH* 390kk.

348 *BH* 410. o.

349 *IF* 298. o.

bármikor is, hogy az elé táruló világ a torzítatlanul jelenvaló.”³⁵⁰ Igaz, a hoffmann-i kritika a külső-belső pozíciók megingatásával, Tiecktól eltérően nem annyira a szokásos ítéletek megsemmisítésére³⁵¹, mint inkább az alapvető törés felismertetésére irányul. A fordított látás itt a különböző identitásra szakadással kapcsolódik össze. A mindent felforgató kritikai pozíció helyett egy művész-betegség kerül középpontba, amely nem vezet a két világ közti felcserélhetőséghez. Nem feltétlenül jelent orvosi értelemben vett skizofréniát sem, mi több, a történet végkicsengése szerint az igazi művész esetében ez az egyedüli út a kiteljesítő „autentikus művészethez”. A dupla trónörökös hasonlata alapján ez a fordított látás az ironia szélsőséges alakváltozatait demonstrálja, az „örök változás hintajáték”-át. Közvetítő alanyai az alteregó-alakok, közös jellemzőjük pedig a duplikációt egyesítő retorika, amelyben csak egy magasabb rendű diszharmónia, az „őrület öntudata” vagy a „megbékítő humor” teremthet rendet.

Az előbbi álláspontot képviseli Paul de Man Jean Starobinskival ellentétben, aki Hoffmann műve kapcsán az ironikus művészet megbékítő erejébe vetett hitet hangsúlyozza³⁵². Man ezzel szemben a *Brambilla hercegnőt* művészet és valóság összebékíthetlenségének példjaként írja le, amely a fikció és az empirikus világ közti áthidalhatatlan szakadéokban jön létre: „Művészet és élet soha nem került oly távol egymástól, mint látszólagos összebékítésük pillanatában. Hoffmann egyetlen percig sem teszi kétségessé: abban a pillanatban, amikor azt gondoljuk, hogy az ironia olyan tudás, amely képes elrendezni és meggyógyítani a világot, tápláló forrása azonnal ki is apad. Amikor az [én] úgy értelmezi saját bukását, hogy az valamiképpen a hasznára válhat, rájön, hogy ezzel valójában a halált állította az örütség helyébe.”³⁵³ Paul de Man megoldásában ezt leginkább az utolsó sorok igazolnák, amellyel hirtelen vége szakad az idillikus befejezésnek: „Itt egyszerre kiapad a forrás, melyből, ó, nyájas olvasó, e lapok kiadója merített. [...] Callot mester az egyetlen, aki erről további felvilágosítást adhatna”³⁵⁴ Hiszen, mint azt Man állítja: „Ezekon a rajzokon a commedia dell’arte figurái kavarnak egy

350 Bacsó: *i. m.* (2001) 160. o.

351 Bacsó összegzésében: „Tieck a szerepcserék sorával mutatja meg, hogy semmi sem szokványos, hogy hirtelen a szerepen kívül kerülve minden a szokásos ítéletnek alapot adó tudás semmissé válhat.” Lásd Bacsó: *i. m.* (2001), 152. o.

352 Starobinski: *i. m.* (1966) 22-35.o.

353 Paul de Man: „A temporalitás retorikája”. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Pécs, 1996, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, 46. o.

354 *BH*, 421k. o.

világtól elszakadt üres égbolt előterében”³⁵⁵. S így a komédia (amely tragikus konnotációkkal bír) szükségszerű következményként tárja fel a mindent szétzúzó az abszolút iróniát. A hoffmann-i irónia e perspektívában hasonul a kierkegaard-i iróniához, közös nevezője: „A négyzetre emelt irónia ereje, vagy az „irónia iróniája”, mely az irónia szükségszerű folyamánya, éppenséggel nem a világhoz való visszatérést jelzi, hanem saját fikcionális jellegét emeli ki és tartja fenn azzal, hogy nyilvánvalóvá teszi a világ és a fikció világa összebékíthetlenségének mindenkori kivihetlenségét.”³⁵⁶

A két vélekedés közti ellentmondás mégis feloldhatóan bizonyul, amennyiben elfogadjuk, hogy a humor Hoffmann-nál is az irónia magasabb rendű alakváltozataként, ironikus duplikációként, avagy a „négyzetre emelt irónia”-ként jelenik meg. Egyetérthetünk ebben Stefan Egenbergerrel, aki felismerve a hoffmann-i irónia és humor különböző szerepét, az utóbbit (a kierkegaard-i „B” dialektikus vallásosság (humor) „A” patetikus vallásosságra (irónia) mért csapásaként) az előbbire mért ellenreakciónak tekinti, a külsővé tett fantázia megjelenítési folyamatában.³⁵⁷ Ha Hoffmann-nak ezt a felfogását tartjuk szem előtt, a „krónikus dualizmus” végpontja nem feltétlenül örület, feloldása sem a halál, hanem a romantikus képzelőerő segítségével működésbe hozott humor. A mű teoretikus megfogalmazásában: „te vagy a képzelet, s a humornak a te szárnyaidra van szüksége, hogy fölemelkedhessék, de a humor teste nélkül nem lennél egyéb, mint szárny, amely a szelek játékaként ingna-lengne.”³⁵⁸ Ebben a megoldásban a Brambilla hercegnő képzetéből szárnyra kapott humor eredményezhet megbékítő szintézist, mely nélkül a mű pusztán „(ironikus) szelek játékaként ingna-lengne”. Vagy ahogyan a történetben megjelenő német ellenlábás teoretikus, Reinhold fogalmaz: „Urdarvölgy lakosainak boldogítója nem más, mint amit mi, németek, humornak nevezünk, a gondolat csodálatos, a természet legmélyebb

355 Man: *i. m.* (1996) 46. o.

356 Man: *i. m.* (1996) 46k. o.

357 „A humor egészen eltérően működik az iróniától, inkább a szintézis, mint a széthullás irányába tart. Még pontosabban, Hoffmann megkísérli helyreállítani a kapcsolatot empirikus valóság és kreatív képzelet között, olyan szféraként, amelyben jelentés rejlik. Költőként Hoffmann azzal a problémával szembesült, hogyan lássa el a költői ábrázolást jelentéssel, ha egyszer az abszolút minden ábrázolása inadekvátnek bizonyult. Az epikáinak tehát nem szabad többé a külső valóság utánzásához ragaszkodnia. Helyette az olvasóban tudatosítania kell annak költői, és ezáltal művi eredetét. Ez a teljesítmény egészül ki a humor eszközével, amely poetológiai szinten jelzi a fantasztikus sajátos ábrázolási vagy narratív módját. Tehát a humor ellenreakció a valóság ironikus dualista szemléletére, amely megkísérli jelentéssel ellátni a szükségszerűen inadekvát ábrázolást. A folyamat, mely során a humor jelentést követel a költői ábrázolás számára... a fantázia belső életének külsővé tételeként értelmezhető.” Lásd Egenberger: *i. m.* 7. o.

358 BH, 420. o.

szemléletéből fakadó ereje, mellyel saját *ironikus mását*³⁵⁹ faragja, hogy ennek különös mókáin megismerje saját s az egész lét, bocsánat a szóért, mókáit, s épüljön azokon.”³⁶⁰

Szemléletének helyességét a történet fentebb idézett végkicsengése igazolja. Az új színház varázsa ennek megfelelően nem lehet szolgai másolás, vagy leképezés. Sokkal inkább olyan tükrözésről van szó, amely a képzelet szárnyán a kedélyhangulatot képes átfordítani a külső életbe. Mint azt korábban láttuk, Hoffmann ugyanezzel a problémával szembesíti a hallgatóságot a *Szerapion-testvérek* asztaltársaságának alkotás-elméletében, amely a lét eredeti duplicitásának feloldásaként belső és külső egymásba való átfordításának szükségességét mondja ki a tükrözéssel, a költői fantáziában. A *Brambilla hercegnőben* egy további lépésként ezt a duplicitást győzi le a humor, azáltal, hogy felfogja a tükrözés törvényét, amely az emberi duplicitással a lét közvetlen szemléletének helyébe lép. Maga a tükrözés itt „ironikus képmás”, azaz önmaga ellen fordított irónia, amely a tudatosított felismerésben válik humorrá. Míg az irónia a duplicitásban rejlő feszültséget pusztán belső tapasztalatként rögzíti, a humor képes a kedélyhangulat fordított, tükrözött felismerésére, és annak a külső világban való elhelyezésére, úgy, hogy az visszahat a világra. A humor tehát a fordított optika felismertetése. Valóság és képzelet összekapcsolása a humorban egyszersmind a lehetetlenség kifejezése: kísérlet az abszolút minden inadekvát ábrázolását felismertető fantasztikus ábrázolási módra.

359 Kiemelés tőlem: BJ.

360 BH, 356. o.

3.6 Retorika és teória harca

Kierkegaard-nál ez az összekapcsolási mód a *Lezáró tudománytalan utóirat*ot megelőzően is jelen van: a romantikus attitűdöt hordozó költői egzisztencia explikációjában, a romantikus irónia-felfogás kritikájában, azaz retorika és teória harcában. 1837. június 2-i naplójában (amely mintegy az 1836 áprilisi bejegyzés kiegészítésének tekinthető) a következő megjegyzés olvasható a *Brambilla hercegnő*vel kapcsolatban:

Ha úgy képzeltem el a romantikus pozíciót, mint lengőhintát, amelynek végeit az irónia és a humor jellemzi, akkor ebből természetesen az következik, hogy lengésének ösvénye szélsőségesen különböző, valamennyi mód a leginkább égzengető humortól a legkétségbeesettebb hanyatlásig az iróniába, épp úgy van egy bizonyos pihenés és egyensúly is ebben a pozícióban (Wieland iróniája), mivel az irónia először akkor lesz uralt, ha az egyén a dolgok fölé kerül, és ebből a pozícióból tekint le, végül túlelmedik önmagán, és ebből a szédítő magasságból látja magát semmi voltában, és ezáltal megtalálja igazi emelkedettségét. – Lásd a *Brambilla hercegnőt*.³⁶¹

Kierkegaard egy szélsőségesen ingázó mozgásról ír, amely bemutatja, hogyan lehet túlélni az iróniát, hogyan lehet legyőzni az önelégült ironikus világszemléletet. Az ironikus ugyanannak a nihilizmusnak a része, amit a világban fedezett fel. De ha képes önmagán felülemelkedni, kritikusan nézni önmagára, akkor felfedezi saját semmisségét. Az ironikus tudat nem tisztel semmit, de amint megpillantja magát ugyanebben a fényben és megsemmisíti önimádatát, megmutatkozik számára a valódi emelkedettség. Azaz Kierkegaard 1837-es naplójában még „az irónia mint uralt momentum” mintapéldájaként említi Hoffmann elbeszélését, míg 1841-es disszertációjában e kategóriából Hoffmann a többi romantikussal együtt számúzi. A *Brambilla hercegnő* esetében ez azt jelenti, hogy a költő a szükséges korlátozással pillanatnyi egyensúlyt teremt, s ezáltal lehetővé teszi a dolgok és önmaga felülről történő szemléletét. Ez a nyugvópont a lengőhinta egyensúlyhelyzeteként jelenik meg, félúton a „legkétségbeesettebb hanyatlás” és a „leginkább égzengető humor” között.

A legfontosabb elem Kierkegaard értelmezésében a széthulláshoz vezető irónia magasabb rendű alakváltozataként tudatosított humor, amelynek magasabb rendű szerepét a

361 *JP* 2, 1688, 254-255. o. Lásd még: *KW* II. 430. és *Pap*. II A 627. o.

fenti idézet folytatásaként a következőképpen összegzi: „Az iróniának ez az önmagán felülemelkedése a legmagasabb lelki élet krízise; az egyén most akklimatizálódik – a nyárspolgári mentalitás, amely valójában csak megbújik a másik pozícióban, legyőzötté válik, és az egyén megbékél. Az ironikus pozíció mint ilyen: nil admirari [semmit sem csodálni]; de az irónia, ha megsemmisíti önmagát, mindent lekicsinyel a humorral, amely benne foglaltaik...”³⁶² Az ironikus bár harcol a nyárspolgári mentalitással, mégsem képes a győzelemre, hiszen azzal, hogy teljesen eltávolodik a világtól, a semmi csodálata mellett már csak saját üres énjével rendelkezik.³⁶³ Az irónia pusztán azáltal lehet több ennél, hogy megsemmisíti magát, s önnön semmisségét kineveti. Míg tehát Hoffmann-nál a humor megváltó erőként vezet el a dualizmus legyőzéséhez, valamint a világ és a saját én megismeréséhez, Kierkegaard-nál ugyanez apró rést üt az esztétikai stádium önmagába zárulónak látszó falain. Ennek megfelelően lesz Hoffmann-nál a humor az élet legmélyebb tragikumának hordozója egy költői, magasabb létformában, hasonlóképpen Kierkegaard-nál: „A humor lírai (ez a legmélyebb komolyság az életről – mély költészet, amely nem tudja magát ekként megformálni és ezért a leginkább barokk formában kristályosodik ki – ez a magasabb élet...”³⁶⁴

Hoffmann humora és iróniája mégis több helyen Kierkegaard kritikáját váltja ki, amely olykor az ellentmondástól sem mentes. Jó példa erre a már említett *Murr Kandúr életszemlélete* című regény, amelynek duplicitással összefonódó humor- és irónia-felfogása az előbbi elbeszéléshez nagyon hasonló teoretikus megfogalmazásban jelentkezik. Nem véletlenül, hiszen a *Brambilla hercegnő* (1820) a *Murr Kandúr* első (1819) és második kötete (1821) közötti időszakban keletkezett. Mégis, az a koncepció, ami a *Brambilla hercegnő*ben pozitívumként tűnik fel, a *Murr Kandúr* esetében egy másik elgondolás részeként már a kritikai attitűd kiindulópontja lesz. „Hoffmann, aki művészi módon gondolta volna el Kreisler megőrülését – a „Murr Kandúr” feltételezett harmadik fejezete. Az első személy és a harmadik személy felcserélése.” – olvasható a töredékes feljegyzés

362 *JP* 2, 1688, 254-255. o. Lásd még: *KW* II. 430. és *Pap.* II A 627. o.

363 Lásd ehhez még: *JP* 2, 1690, 256. o.: „Az irónia egoista. (Harcol a nyárspolgárisággal és mégis nyárspolgári marad...Az individuum felemelkedik, felszáll a levegőbe mint egy énekesmadár, apránként kidobja terhét, ezáltal az irónia itt azt kockáztatja, hogy »egoista pokolba veled«-del végződjön. Mivel az irónia még nem semmisítette meg magát azzal, hogy önmagára tekint, az individuum az irónia fényében szemléli önmagát.”

364 *KWII* 431, *JP* 2, 1690, 256. o.

Kierkegaard írásaiban.³⁶⁵ Kierkegaard minden bizonnyal Kreisler örületének egyik csúcspontjára, a hasonmás-jelenetre gondol. Az önmagával meghasonlott, sokak által Hoffmann-nal azonosított karmester újbóli magára találására, amikor én és ő eggyé válik a hasonmással való azonosságban: „Amikor a minap az apátság kiterjedt kertjében sétálgattam a kis tó partján, s megláttam a tóban mellettem vándorló képmásomat, azt mondtam: »Az a mellettem járó ember ott lenn – nyugodt, higgadt ember, nem surrog többé vad szárnycsapásokkal határozatlan és határtalan terekben, kitart a meglett úton – és szerencsém, hogy ez az ember én magam vagyok.«”.³⁶⁶ A kiemelt momentum Kierkegaardnál a hiányzó részletezés ellenére is az esztétikai én-vesztés melankolikus hangoltságú állapotával hozható összefüggésbe. Az esztétikai én kettészakad, s e különbözőségben azonosul valami rajta kívül álló harmadikkal. Hoffmann *Murr-kandúr* című regénye e szempontból azért figyelemre méltó, mert a dualizmus által képviselt hasadtság egy jóval kiterjedtebb formában jelentkezik, mint a *Brambilla hercegnő* kétosztatú modelljében. Kihat az elbeszélői énré (szerző – kiadó – ál-biográfusok) és az általa bemutatott világra (valóságos-ideális); kiterjed a benne lévő személyekre, amelyek bomlottsága Kreislerben tetőződik (Kreisler-Murr; Kreisler-Ábrahám; Kreisler-Leonhard); de épp úgy érvényes az általuk képviselt eszmeiségre és viselkedési formára is (pl. Kreisler említett hasonmás-párjai alapján: későromantika-felvilágosodás; művészet-mesterség; fantasztikum-örület).³⁶⁷ A két elbeszélés teoretikus hasonlósága a duplikáció felismertetésére irányuló irónia-felfogásban összegezhető, ahol a magasabb rendűnek tekintett humor a duplikáció legyőzésének eszköze. Csakhogy a humor egyik fő forrása a *Murr Kandúrban* épp az egyensúly megteremtésére törekvő szerkezeti felépítés: a többszörös szerzői távolság, amelyben a jelentésrétegek összefonódnak egy magasabb egységben. A szerzői koncepció humorosságát azonban Kierkegaard már a *Vagy-vagyban*, a „Diapszalmata” költő én-vesztésének demonstratív bemutatásával egyértelműen kétségbe vonja. Mi több, mint azt korábban láttuk, ezen kétségét megtámasztja az általa is szívesen alkalmazott, alteregókra

365 *Pap.* III B 18 n. d., 1840-41. Lásd még *KW* II, 444. o.

366 *MK*, 280. o.

367 A *Murr Kandúr*hoz lásd pl. a *Vagy-vagy* és *Az ismétlés* analóg hasonmás-párjait. „*Vagy-vagy*”: A – B (Viktor Eremita veti fel kettejük azonosságának lehetőségét); Viktor Eremita – A (hasonló körülmények közt talált kéziratok, szerzőben rejtőzködő szerző); Csábító Johannes – Cordélia (a levelezésben Johannes mondja ki az első és a második személy felcserélésének lehetőségét). *Az ismétlés*: Constantin Constantius – Fiatalember (mely egyszermind Constantin Constantius meghasonlása fiatal és idős kori színházlátogató önmaga között); Fiatalember – Jób (ahol a költőből a pusztaság olvasás váltja ki az én-vesztés lehetőségét), stb.

épülő szerzői koncepció bírálatával. Tehát olyan ellentmondásos helyzetet teremt, amelyben saját pozíciója soha nem rögzíthető egyértelműen.

Ez az ambivalens magatartás Kierkegaard-nál még nem egy tudatos szerzőség-elmélet része. Sokkal inkább a személyes vonzalmat minduntalan ellensúlyozni kívánó, képlékeny, új irónia-koncepció folyamatos kidolgozásával hozható összefüggésbe. A hoffmanni irónia-fogalom vonatkozásában ez egyrészt az irónia mint esztétikai elgondolás, másrészt az alteregó-lét nélkülözhetetlen elemeként definiált duplikáció-teória felszámolási kísérleteként közelíthető meg. Az előbbi alapja a romantikus irónia és humor szembeállítása a keresztényivel. Kierkegaard már korai naplójegyzeteiben rámutat, hogy az ironikus és a humorista nem tudják kitölteni az elértéktelenedett világban keletkezett űrt. A maguk köré épített védőfal, amellyel távol tartják a triviális világot, egyszersmind korlát, amely megsemmisíti a valódi megbékélés lehetőségét. Kierkegaard álláspontja szerint azonban az ember önállóan és szubjektíven nem képes jelentést teremteni a nihilista világgal szemben. Az individuum megbékélésének feltétele a nyitottság a keresztényi szemléletre és életmódra.³⁶⁸ Kierkegaard 1837. augusztus 4.-i naplójában a következő feljegyzés olvasható:

A humor irónia, annak maximális kilengéséig hozva. Még akkor is, ha a lényegében keresztényi a valódi primus motor, mindazonáltal ott vannak azok a keresztény Európában, akik nem értek el többet az iróniánál, és emiatt arra sem voltak képesek, hogy teljesítsék az abszolút izolált, függetlenül személyes humort. Ezért is keresnek nyugalmat az egyházban, ahol a világszerte egyesített humorban az egyének összetartása keresztény iróniává fejlődik, ez volt a helyzet Tiecknél és másoknál, vagy ha a vallás nincs mozgásban, klubot alakítanak (Szerapion-testvérek – ami Hoffmann esetében mégsem valami kézzelfogható, aktuális, hanem ideális). Nem, mégis Hamann a legnagyobb és legautentikusabb humorista, a valóban humoros Robinson Crusoe, nem egy elhagyatott szigeten, hanem az élet zajában, humora nem esztétikai elgondolás, hanem élet, nem hős egy ellenőrzött drámában.³⁶⁹

Kierkegaard mindenekelőtt elveti bármely csoportosulás létjogosultságát az iróniára és a humorra. Felfogásának szilárdságát kitűnően érzékelteti a naplójegyzetnél jóval későbbi műve, a *Szerzői Tevékenységem Szempontja*, ahol saját kora „ironikusairól” ír meglehetősen

³⁶⁸ A korai naplójegyzetekben is megjelenő opposzióhoz lásd Söderquist: *i.m.* (2003) 161-164. o.
³⁶⁹ *JP* 2, 1699, 258. o. Lásd még: *KW* II, 433-34. o. és *Pap* II A 101-108. o.

nagy kritikai ellenszenvvel: „Az irónia a legkevésbé sem társas jelenség, a többségben lévő irónia eleve (eo ipso) nem irónia. Ez egészen biztos, hiszen magából a fogalomból következik; az irónia lényegében egyvalaki körül szokott forogni, amit találóan fejez ki Arisztotelész, mondván, hogy az ironikus mindent »a maga kedvére tesz«...itt meg, mi az ördög, egy roppant publikum lett kart karba öltve, nagy barátságban (in bona caritate) ironikus.”³⁷⁰ Mi több, ugyanezen művében a megtévesztés művészetének két módozatát jelöli meg: a költői csoportosulást (ennek példája lehetne a Szerapion-testvérek csoportja) és a tökéletes elszigetelődést (amelyet a *Murr kandúr* Kreislere szemléltethetne), amelynek ő, állítása szerint, épp az ellenkezőjét teszi, hogy iróniájával, a megszokotthoz képest fordított úton szabadítsa meg a kort hamis előfeltevéseitől.³⁷¹ Másodsorban az általa magasra emelt szókratészi irónia is kevésnek bizonyul pl. a *Lezáró tudománytalan utóirat*ban kifejtett keresztényivel szemben. Kritikája nem véletlenül lesújtó. Tieck és Hoffmann épp azért nem érték el a valódi humort, mert az „esztétikai” iróniánál többre nem voltak képesek. Ugyanezt a hiányosságot nevezi meg annak okaként is, hogy az iróniát mindkét szerző végül közösségben próbálja megvalósítani. Ebből a nézőpontból Hoffmann szerapioni remete körüli költő-csoportosulása, a Szerapion-testvérek társasága, ahol „a vallás nincs mozgásban”, egy még degradálódott formában, csupán az előbbieket groteszk másolatként értelmezhető.

Elmondhatjuk, a hoffmanni szerapioni „klub” eszméjében valóban teoretikus célokat szolgált, s ilyen értelemben működése is pusztán „ideális”-nak tekinthető. Elsődleges célja beszélgetések és elbeszélések segítségével a költőt önvizsgálatra és önkritikára nevelni, az alkotói folyamat kimunkálása érdekében. Maga a szerapioni elv [Serapionisches Prinzip]³⁷² is az „ideális látás” teóriájára épül, mely szerint a valóban megélt belső képek (a fantázia [Fantasie] és a hangulat [Gemüt]) átfordíthatók külső képekbe (elbeszélés [Erzählung]). A társaság elvei alapján elítélendő az elszigetelődés is, mert az izoláció lehetetlenné teszi a művészi világ totális megismerését. Az ideális szemlélettel összekapcsolt alkotás pedig

370 SZTSZ, 63. o.

371 Lásd SZTSZ, 56k. o. „Az olyan megtévesztés titka, melynek a megtévesztésre áhító világ szívesen enged, abban rejlik, hogy az ember klikket szervez és mindent megtesz, ami ezzel jár, csatlakozik az egymás kölcsönös csodálatára szerveződött társaságok egyikéhez, melynek tagjai evilági előnyök érdekében mind szóval, mind pennával kiállnak egymásért, vagy elrejtőzik az emberek tömege elől, sohasem mutatkozik, hogy a fantáziára hasson. Vagyis mindezeknek az ellenkezőjét kellett művelnem: életemet tökéletes elszigeteltségben kellett élnem...miközben ügyelnem kellett rá, hogy a nap minden szakában látható legyek, mintegy az utcán éljek, boldog-boldogtalan szeme előtt, a legvéletlenszerűbb helyzetekben.”

372 HSW 4, 69,22-29. o.

ismét egy duplikált formát igényel, az iróniát is magába foglaló „megismerés duplicitásá”-t [Erkenntnis der Duplizität]³⁷³ – a megélt valóság és a művészi forma egyesítését egy elszigetelődést elutasító költői társaságban. Hoffmann elgondolása így valóban tisztán „ideális” marad, hiszen ennek az elvnek egyetlen személy sem felelhet meg maradéktalanul. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, ez az elmélet egyenesen a *Brambilla hercegnőben* kifejtett (Kierkegaard által sokra tartott) teória meghosszabbításának tekinthető, s ekként a duplikációt megcélzó „esztétikai” kritika első megközelítésben nem tűnik túl meggyőzőnek.

Az ellentmondást leginkább Kierkegaard romantikától való teljes elszakadási szándéka és annak részleges sikeressége magyarázhatja. Az 1841-es *Irónia fogalmában* már egyértelműen nyilvánvalóvá válik, hogy Kierkegaard „az iróniát mint uralt momentumot” olyan módon képzelel el, ami ellenkezik a romantikus duplikáció bármely elméletével, s ekként sem a *Brambilla hercegnő*, sem a *Murr kandúr*, sem a *Szerapion-testvérek* irónia-felfogása nem tehet neki eleget. Ez a szemlélet ugyanis nem ismeri el valós és eszmei semmilyen szétválasztását. Így a hoffmanni irónia azon szerepét sem, amely az ideális és a reális közti űr áthidalását szolgálja. A kemény kritika ellenére Kierkegaard Hoffmann iróniájához való vonzalma mégis többnek bizonyul megmagyarázhatatlan személyes érzelemnél. E művekben ugyanis a humor magasabb rendű szerepének (saját elgondolásához igen hasonló) hoffmann-i megvalósításán túl, láthatóan felleli annak alapját, a valódi költői iróniát is. Ez az „irónia mint uralt momentum” a nyárspolgári mentalitáson és az öntetszelgő költői léten egyaránt felülkerekedő, egymást negáló szélsőségeket kibékíteni tudó, iróniájában uralt költői magatartás ugyanis a humorhoz vezető út első lépcsője. *Az irónia fogalmában* a következőképpen ír erről:

Minél nagyobb ellentétek vannak mozgásban, annál több irónia szükséges a szellemek irányításához és megfékezéséhez, amelyek önhatalmúlag akarnak vihart kelteni. Minél több az irónia, annál szabadabban és költőibben lebeg alkotása felett a művész. Az irónia ezért nem korlátozódik pusztán a költemény egy pontjára, hanem jelen van annak teljes egészében, úgy, hogy a költeményben látható irónia ismét csak ironikusan uralt. Az irónia ily módon egyidejűleg a költőt és a költeményt is szabaddá teszi. Ennek érdekében a költőnek úrrá kell lennie az irónián.³⁷⁴

373 HSW 4, 68,11-13. o.

374 KW II, 324. o. Magyarul: Suki Béla (szerk.): *i. m.* (1982) 113. o. Vö. *IF* 314. o.

A *Brambilla hercegnőn* kívül a *Bolha Mester*³⁷⁵ (Hoffmann utolsó művei között számon tartott elbeszélésének) dicsérete bizonyíthatja legjobban, hogy Kierkegaard iróniát uraló költőről adott leírása, felmutatható kommentárok hiányában is igaz lehet Hoffmann-ra. A történet a hétköznapi és a tündérvilág megbékéléséről szól, és egy fantasztikus nézőpontról, amely mindennapi életünkben mindezt lehetővé teszi. Szereplői egyszerre képviselik a mitikus aranykort és a jelenkort, amelyeken szabad átjárásuk van, de pusztán egyetlen, gyermeki lelkületű férfi fantáziával átszőtt világában: „Valójában, szólt Peregrinus önmagához, egy fantasztikus meseíró sem tudna örültebb és zavarosabb eseményeket kitalálni annál, amit én néhány nap röpke leforgása alatt igazán megéltem...”³⁷⁶ A kettős optika a *Bolha mester* adománya, egy mikroszkopikus üveg, amely a külső szavak mögötti belső gondolatokat is „láthatóvá teszi”. Míg tehát a szabadon hagyott szem a hétköznapi külső nézőpontot képviseli, az üveg viselésével a másik szem az ezzel egyidejű belső nézőpontot mutatja.

Kedves Peregrinus úr, ön most már rendelkezik az eszköz csodás hatásával, amelyhez hasonlót az egész világon nem talál, felismerte és belátta, milyen túlerőt ad ez önnek az emberek felett, ha legbelsőbb gondolataik tárva-nyitva állnak szemei előtt. De ha folyamatosan ámitja ez a szembe helyezett üveg, akkor a gondolat állandó megismerését végül földre kényszeríti; mert túl gyakran ismétlődik a keserű betegség, amelyet az imént tapasztalt meg.³⁷⁷

Ebben az elgondolásban külső és belső szinkronitása megszünteti a nem-tudás okozta félelmet, amelyet az aranykortól elszakadt jelenkori ember érez, és csökkenti a rést idea és jelenség között:

Higgyen nekem ...Peregrinus úr, sok hasznot hoz önnek, ha felhagy magányosságával. Először is nem szabad többé félnie, ijedtnak és zavartnak tünnie, mivel a szembe helyezett titkos üveg uralja az emberek gondolatait...milyen szilárdan, milyen nyugodtan léphet fel a legfőbb méltóságok előtt, mivel bensőjük tisztán áll szemei előtt. Mozogjon szabadon a világban, akkor majd vére könnyebben folyik, felhagy minden búskomor töprengéssel, és

375 Lásd Hoffmann: „Meister Floh” in *HSW* 6. 306-467. o.

376 *HSW* 6, 406,26-29. o.

377 *HSW* 6, 371,18-32. o.

ami a legjobb, színes ideák és gondolatok támadnak elméjében...”³⁷⁸

A kettős látást legyőző valódi szemlélet előfeltétele azonban az önteremtés útja, mely során a személyiség önmaga teljes megsemmisítésével és újbóli felépítésével, eljuthat valódi önmagához, egy valóságos-csodás világban. A történet teoretikus elvét megfogalmazó Bolha mester azt a világot csillantja fel, amelyben eltűnik a Kierkegaard által sokat kritizált duplikáció, és megszűnik a csodás és a hétköznapi közti határvonal:

Ezentúl igazán nem tudom, mit nevez ön csodának, becses Peregrinus úr, vagy milyen módon képes létünk jelenségeit, amelyek tulajdonképpen ismét csak mi magunk vagyunk, mivel kölcsönösen feltételezzük egymást, csodásra és nem csodásra felosztani. Csodálkozik valamin, mert még nem történt meg önnel, vagy mert az ok és okozat közti összefüggésbe nem sejt betekintést, hát ez csak pillantásunk természetes vagy beteges tompultságáról tanúskodik, amely árt megismerő képességünknek. De ne vegye rossz néven, Tyß úr, a legfurcsább mégis az, hogy ön saját magát két részre akarja hasítani, amelyből az egyiket úgynevezett csodaként ismeri fel és készségesen hisz benne, ellenben a másikon, e megismerés, e hit fölött, meglehetősen elcsodálkozik. Feltűnt már önnek valaha is, hogy álmokképekben hisz?³⁷⁹

Kierkegaard ezen elbeszélés iránti elismerését számtalan naplójegyzet dokumentálja. Ennek ellenére (vagy talán épp kivételessége miatt) az elbeszélés semmilyen formában nem kerül be sem disszertációjába, sem publikált művei végleges változatába. A mű számára kivételes voltát egyébként nemcsak a megjegyzések gyakori száma, hanem a téma variációs elgondolásai is igazolják. 1836-os keltezésű naplójában a következő bejegyzés olvasható a *Bolha Mesterről*:

A nyárspolgári mentalitás vagy filiszterség lényegében az arra való képtelenség, hogy az ember tér és idő abszolút realitása fölé emelkedjék, és ilyenként magát a legemelkedettebb tárgyakkal szentelje – például imádság bizonyos alkalmakkor és bizonyos szavakkal. Ez az, amiről Hoffmann mindig tudta, miként hangsúlyozza olyan nagyszerűen.³⁸⁰

Kierkegaard figyelmét itt leginkább az a Hoffmann-nál is rendhagyó elem keltheti fel, hogy

378 HSW 6, 380,36-381,12. o.

379 HSW 6, 408,13-29. o.

380 JP 1, 217, 89. o.

a nyárspolgári mentalitás már nem a költőivel szembehelyezve, vagyis nem a dualizmus részeként, hanem egy finom, humoros szűrőn át jelenik meg, ami képes a valóságosat és az eszmeit egymásba olvasztani. Ennek talán legszebb példázata az elbeszélés 6. kalandjába beékelt, Kierkegaard által többször is idézett kulcs-történet:

A szabó története, aki kapott egy adag gázzal töltött üveget. Ez önmagában még egyáltalán nem humoros; de amikor azt meséli, hogy olyan sokat kipréselt a vásárlóiból, hogy a felesége kapott egy új ruhát, amikor ez azzal kapcsolódik össze, hogy minden vasárnap, a templomból hazafelé bemehetett a gyógyszertárba, röviden, amikor ez a mérhető végesség az élet minden helyzetében kapcsolatba kerül azzal, ami olyan rendkívüli, és amikor Hoffmann a tudós lelkiismeretes alaposágával meséli el, hogy mindenekelőtt hogyan emelkedett a plafonig és esett le ismét, és végül egy szellő váratlanul kisodorta az ablakból – előbukkan a humor.³⁸¹

Az idézett kivonat az elbeszélés teoretikus szintjének összegzése. Az iróniát túlszárnyaló humor segítségével a nyárspolgári világot minden ízében átjáró meseszerűség felmutatása, Középpontban a filiszteus, földhözragadt szabóval, aki a levegőbe emelkedve meteorrá válik, s ily módon akaratan és tudtan kívül lépi túl filiszteus léte határait. Kierkegaard a későbbiek során valószínűleg épp a szabó öntudatlanul humoros cselekvése miatt készítheti el a történet új változatát, amelyben a szabó már nem az irónia szenvedő alanya, hanem olyasvalaki, aki egy újfajta korlátozás gyakorlásával mintegy az irónia fölébe kerekedik, s a humor segítségével képes uralni azt:

Tegyük fel, hogy a szabó, aki Hoffmann történetében megivott egy üveg likőrt, tegyük fel, hogy kevesebbet ivott, miáltal relatíve rézsutos irányban haladva nem kereste volna rögtön a kiutat a szabad égbe a nyitott ablakon keresztül, tegyük fel, hogy kevesebbet ivott, azért hogy legyen egy lehetőség a korlátozás gyakorlására – bölcsessége jele lett volna, ha feltételezte volna, hogy ez nem korlátozásának módja, hanem az ablakon kirepülés módja, amit mindenesetre könnyen el tudna érni egy extra adaggal.³⁸²

Hoffmann-nál a humoros demonstrációval szétrobbantott dualizmus a *Bolha Mester*

381 JP 5, 5177, 78. o. Vö. HSW 6, 414k. o.

382KW XII/2, 43. o. A *Lezáró tudománytalan utóirat* második részének végleges változatából törölt epizód eredetileg a korlátozás gyakorlásának egyik példája lett volna. Lásd KW XII / 2, 119. o., és Pap. VI B 98:35.

történetében kap végső, letisztult formát. A Bolha mester, mint központi figura feladata itt a fantasztikus felismertetése a hétköznapi világban, mely során a kettő közti ellentét mintegy megszüntetve megőrződik. Azaz, költőiség és valóság egymásban tükröződve jelenik meg a szemlélőben. A duplicitás lerombolása itt azon a (*Szerapion-testvérek* és *Brambilla hercegnő* alkotás-esztétikájához visszanyúló) elképzelésen alapul, hogy a fantázia, bár abszolút eredetet jelez, és ekként végtelenségre feljogosító princípium, mégis a hétköznapi valóság struktúrájába van beágyazva. Azaz a fantázia a költői világmegértést a valóság struktúráján keresztül láttatja. Perspektíva, amelynek fókuszában az „íronia mint uralt momentum” van jelen. A külső valóság itt nem egy megfoghatatlan, transzcendentális valóságra utal, pusztán a költői lélekben válik azzá. A humor, mint a fantázia legszebb megvalósulása lehetővé teszi azt az újrafelismerést, hogy a világot megszokott módon, de egészen más fényből lássuk. Egyrészt negálja a prózai objektivitást, másrészt megsemmisíti magát a valóságban, mely által egy új dimenzióban nyitja meg a világot.

Kierkegaard kritikájának enyhülése, avagy a valódi kritikai mozzanat eltűnése itt azzal a ténnyel magyarázható, hogy Hoffmann íronia- és humorfelfogása utolsó elbeszéléseiben már átmenetet jelez a romantika és a realizmus között. Wolfgang Preisendanz nagyon találóan jellemzi a kettő közti különbséget. Míg a romantikus íronia és humor a schlegeli transzcendentális poézis elvéből eredően a poézis poézise, azaz a költőiség hatványozása és ezzel a prózai világ kiszorítása, a költői realizmus a költőiség és a hétköznapi valóság közti ellentét felfüggesztését célozza meg. Hoffmann-nál ez úgy történik, hogy a valóságos élet képződményeit a humor absztrakciójában mutatja meg, ahogyan az egyfajta tükörben reflektálódik. A humoros ábrázolás állandó törést jelez: a hétköznapi valóság számára meghagyja annak autonómiáját, de az állandó reflexión át a poézis eredetiségét és szuverenitását védelmezi. A költői nem az objektív valóság dimenziója, nem a valóságos élet formációjának egyik minősége, hanem egyre inkább egy ciklikus mozgásra korlátozódik, ahol: a fantáziát a külső világ emelőkara mozgásba hozza, majd a külső világ megsemmisítésével a fantázia önmagát semmisíti meg.³⁸³

Kierkegaard felfogása e tekintetben meglehetősen emlékeztet Hoffmannéra, amennyiben „az íronia az adott valóság fájdalmas vágyakozásból eredő negációja, mint belső princípium, a prózai pozitivitás antitézise; a humor azonban költői szintézis,

383 Lásd ehhez Preisendanz: *i. m.* (1963) 108-117. o.

amelyben a negáció igazsága és a pozitivitás igazsága kiegyenlítődik, és megszüntetve megőrződik.³⁸⁴ Kierkegaard-nál az irónia az adott valóság érvényességének teljes elvesztése, lebegés a végtelen abszolút negativitásban. Ebben a szemléletben az adott külső valóság érvényessége negálódik, miközben a belső fantázia, amely a negációt létrehozza és igazolja, nem jelent valódi ellenvilágot, hiszen újra és újra arra kényszerül, hogy kilépjen a külvilágba. A fantázia képes felszabadítani az iróniát, és megtartani a negatív függetlenségben, mégis absztrakció marad, szenvedés az egzisztenciális meghasonlottság miatt. Ez a szenvedéssel járó meghasonlás Hoffmann-nál is a humor előfeltétele, amely felismeri a duplikációt, és kineveti a duplikáció duplikációjának mindent visszájára fordító retorikájában.

384 Preisendanz: *i. m.* (1963) 73k. o.

4. A REFLEXIVITÁS DÉMONAI

4.1 A szenvedés reflexivitása

Kierkegaard az ironikus duplikációt létrehozó reflexivitással a költő-lét absztrakt bensőségességének diagnózisát állítja fel. Az absztrakció megnyilvánul a költő valóságot negligáló életformájában, excentrikus szétszórtságában, ürességében, amely egzisztenciális következménnyel jár. A valóság és önmaga teljes félreértéséből eredő reményvesztettség és kiüresedés a valódi személyiség elvesztését eredményezi. Az esztétikus (avagy a romantikus-ironikus) költő elveszíti önmagát, mert az ideális ént önmagán kívül feltételezi, egy önmaga által projektált, soha el nem érhető világban. Az esztétikai szenvedés így a költői egzisztencia küzdelmét jeleníti meg a belső harc különböző stációiban.

Kierkegaard a probléma felvázolásánál ismét Hegel romantika-kritikájára hagyatkozik. Hegel *Esztétikájában* a „szubjektív bensőségesség” megnyilvánulásaként a romantikus-ironikus szerencsétlenségét az abszolút iránti soha ki nem elégülő „sóvárgás”-ként, „beteges széplelkűség”-ként jellemzi. A „szerencsétlen tudat” absztrakt vágyakozása miatt az objektivitás és a szubjektivitás közti állandó őrlődésre, teljes cselekvésképtelenségre van ítélve.

Ha az Én megmarad ezen az állásponton, akkor számára minden semmisnek és hiábavalónak látszik, – kivéve saját szubjektivitását, amely ezáltal üres és hiábavaló lesz. De viszont másfelől az Én sem elégülhet ki ebben az önélvezetben, hanem hiányosnak érzi önmagát, úgyhogy most szomjazik a szilárdra és szubsztanciálisra, a meghatározott és lényeges érdekekre. Ezzel aztán feltárul az a szerencsétlenség és ellentmondás, hogy a szubjektum egyfelől az igazsághoz akar eljutni, és objektivitás után sóvárog, másfelől azonban nem tud kivergődni magányosságából, önmagába való visszavonultságából; nem képes kiszakítani magát kielégületlen, absztrakt bensőségéből, és hatalmába ejti az a sóvárgás, amely előbukkant a fichte-i filozófiában is. Ennek a csendnek és ernyedtségnek a kielégületlensége, amely képtelen a benső harmónia megőrzése érdekében cselekedni és érdeklődést felkelteni, amely a realitás és az abszolút utáni vágyakozásával mégiscsak valótlan és üres, ha magábanvéve tiszta marad is – ez hozza létre a beteges széplelkűséget és a sóvárgást. Az igazi szép lélek ugyanis cselekszik és valóságos. Az efféle sóvárgás viszont csak az üres, hiábavaló szubjektum semmisségének érzése, akinek megtörik az ereje azon, hogy

elmeneküljön a hiábavalóság elől szubsztanciális tartalommal teljék meg.³⁸⁵

Kierkegaard már *Az irónia fogalmában* ugyanezt a szubsztanciális tartalom nélküli ürességet tulajdonítja a szenvedő, romantikus költőnek (különösen a Schlegelről és Tieckről szóló passzusokban), amelyet a későbbiek során az esztétikai egzisztencia kritikájává szélesít ki. A romantikus esztétikai magatartás mellett megjelenik az ennek nyomán felépített esztétikai stádium és a személyes életében is tudatosított költőiség leküzdési vágyott problémája. Biográfia, stádiumelmélet, romantikakritika hármasságának összefonódására a legszembevetőbb módon a szerzőséggel kapcsolatos művek hívják fel a figyelmet. „Mindenfajta közvetlenség hiányzott belőlem, ilyenformán a szó közönséges emberi értelmében nem is éltem; eleve reflexióban jöttem a világra, nem idősebb koromra gyűjtöttem össze némi reflexiót, hanem valójában tetőtől talpig reflexió vagyok” – olvasható a *Szerzői tevékenységem szempontjában*.³⁸⁶ Ugyanakkor a reflexióra adott válaszként a „dialektikus megkettőződés” mindig eldönthetetlen, kegyetlen belső csaták színtere, és mindenfajta duplikáció felszámolási kísérlete lesz. „A lezajlott folyamat: a költői és filozofikus természet kiiktatása a kereszténnyé válás érdekében. [...] A vallás a legelső pillanattól határozottan jelen van, biztos a túlereje, mégis türelmesen kivárja, hogy a költő szabadon kibeszélje magát, miközben persze árgus szemekkel örködik, nehogy költőnk a bolondját járassa vele, hanem ízig-vérig költő maradjon.”³⁸⁷

Az „esztétikai” művekkel párhuzamosan írt építő beszédek mellett jól példázza ezt a *Vagy-vagy* esztétikai szenvedésétől megtett út, amely a *Lezáró tudománytalan utóirat* „B” dialektikus vallásosságának „A” patetikus vallásosságára mért csapásában éri el tetőfokát. A *Vagy-vagy*ban Viktor Eremita (a győztes remete) szerkesztésében az esztétikai A és etikai B határmezsgyéjén történik közvetítés, jelezve, hogy az esztétikai lét szenvedéséből egyedül a jütlandi pásztor „ultimátum”-a jelenthet valós kivezető utat. Hasonlóképpen az *Isméltésben* az esztétikus fiatalember és a már etikussá vált (nevében az állandóságot hordozó) Constantinus Constantius ellentétére is csak Jób hallgatása adhat megoldást. A *Vagy-vagy* kiegészítéseként is felfogható *Az életút stádiumaiban* pedig Wilhelm Afham esztétikai életszemléletét, amely „In Vino Veritas”-ként ismeretes, a *Vagy-vagy* „B”

385 Hegel: *i. m.* (1980 A) 66k. o.

386 SZTSZ, 80. o.

387 SZTSZ, 75. o.

szerezőjeként is feltüntetett Wilhelm bíró etikai elképzelései követik, majd a zárlatot a vallási stádiumban Frater Taciturnus képviseli, aki maga nem beszél, már neve is ezt jelzi „a fivér, aki csendben marad”, pusztán előadja művét „Bűnös?/Nem bűnös” címmel, amely tartalmazza „Quidam naplójá”-t, a „Valaki”-ét, akitől pusztán idéz.

A problémát a pszeudonim költőiséggel leszámoló *Lezáró tudománytalan utóirat* élezi ki. Szerzője egy középkori szerzetestől, Johannes Climacustól (570-649) kölcsönzi nevét, aki Alexandriai Szent Katalin apátja volt a sínai hegyen. A középkori szerzetes a híres „Klimax tou Paradeisou” (latinul „Scala Paradisi”, magyarul „A paradicsom létrája”) szerzője. Az általa bemutatott létra harminc lépcsőfok, amely a szenvedélyek és az esztétikai értelemben vett szenvedés leigázásával valódi kontemplációhoz, mennybéli látomásokhoz vezet. Kierkegaard pszeudonim Johannes Climacusa azonban nem hívő. Nem is állítja magáról, hogy keresztény, hiszen még nem szerezte meg ennek tudását Istenről, csupán úton van efelé³⁸⁸. Ennek megfelelően a létra sem az Istenhez való felemelkedés útja, hanem logikai síkok emelkedő sorozata, amelyben Climacus, mint szubjektív teremtmény, elvetve a racionalista, (hegeli) objektív tudást, a tudás szubjektív megközelítését kísérli meg. Elgondolása alapján az igazság szenvedélyes, szubjektív megközelítése által a hívő az abszurd erejénél fogva Isten színe előtt találja magát. Climacus az utolsó előtti lépcsőfokon, az etikai és vallási határán közvetítő humorista segítségével, az esztétikai bensőségesség szenvedésének kérdését eljuttatja a végső stációhoz. Az esztétikai pátosz közvetlenségében élő költő feladja személyiségét, hogy elveszítse magát az örök boldogság ideájában.³⁸⁹ Ennek a pátosznak a lényegi kifejezése a szenvedés, amely az abszolút utáni folytonos sóvárgással írható le.³⁹⁰

Az esztétikai személyiség a szenvedés okát így mindig önmagán kívülre helyezi, életét a külsődlegestől teszi függővé, amely a „szerencse”, „szerencsétlenség”, „sors”, „entuziazmus”, „kétségbeesés” címszavak alatt foglalható össze. Mivel azonban a szenvedés nem magában az individuumban zajlik, hanem a külsődlegesben, amit az individuum el akar kerülni, az esztétikai költője sohasem értheti meg a szenvedés lényegét. Ezzel szemben a vallásos élet a szenvedést önmagában hordja, mert az Istennel való

388 Nem véletlenül lesz a szerzője *A halálos betegségnek és A keresztény hit iskolájának* a Climacusszal szembe forduló *Anti-Climacus*, a keresztény tanítás képviselőjeként.

389 *KW* XII/1, 387 kk. o.

390 *KW* XII/1, 432 kk. o.

viszonyban tudatosítja, hogy az egész élet szenvedésen alapul³⁹¹. Esztétikai és vallásos szenvedés különbsége a következő megfogalmazásban összegződik: „...a szenvedés valósága annak lényegi folyamatosságát jelenti, mint lényegit a vallásos élet számára, míg esztétikailag nézve, a szenvedés véletlenszerű viszonyban áll az egzisztenciával...”³⁹² Ebben a konstrukcióban a humorista szenvedése áll legközelebb a vallásihoz, amennyiben a szenvedés lényegi viszonyban áll az egzisztenciával, mivel azt nem a külső dolgokra, hanem a létezésére vonatkoztatja. A különbség pusztán abban rejlik, hogy ezt nem vallásos szenvedéllyel teszi, s így a szenvedés valódi értelmét is elhárítja, mi több, megsemmisíti a tréfában.³⁹³ A valódi szenvedés terhét tehát egyedül a vallási bensőségesség embere viseli, vele szemben az esztétikai pátoz bensőségességének szenvedése pusztán súlytalan lebegésnek bizonyul.

Kierkegaard igen találóan fogalmazza meg, hogy a romantikusoknál az életreflexióból eredő szenvedés az abszolút elérhetetlensége miatt érzett fájdalom. A romantikus költő szenved az elszigeteltségtől, a szétszóródástól, a világegész felbomlásától, attól, hogy a kozmosz a realitás és az idealitás, a véges és a végtelen pólusaira esett szét. Amennyiben Kierkegaard-nál az esztétikai stádiumot tekintjük kiinduló alapnak, a szenvedés megközelítése látszólag meglehetősen hasonló Hoffmann elképzeléséhez is. Mindkét teóriára érvényes, hogy a költői szenvedés valójában egyfajta élet-reflexióból fakad, amely a legfőbb idea utáni örök vágyakozással magyarázható. A kivezető út keresése azonban merőben különböző. S ennek fő oka az lehet, hogy míg Hoffmann szenvedő művészei többnyire a két szférára bomlott világ közvetítésében és egyesítési szándékában keresnek megoldást, Kierkegaard a duplikációt az etikai és a vallási stádium beépítésével lehetetlenné teszi, világosan jelezve, hogy mindaz, ami az esztétikai kategóriában nyilvánul meg, e stádiumon belül nem feloldható. „»A szenvedés története« mint cím úgy tűnik valami másra irányul, mint Goethe címe *Leiden des jungen Werther* vagy Hoffmanné *Leiden eines armen Theaterdirektors*.”³⁹⁴ – olvasható a *Lezáró tudománytalan utóiratban*³⁹⁵. Ebben az értelemben a szerelem vagy az élet okozta szenvedés Kierkegaard-nál pusztán az esztétikai „élvező” magatartáshoz kapcsolódó járulékos elem. Alul marad a „harcos és győztes” etikai magatartással szemben, s bensőségessége, akárcsak az

391 *KW* XII/1, 434 kk. o.

392 *KW* XII/1, 447. o.

393 *KW* XII/1, 447 kk. o.

394 Hoffmann: „Seltsame Leiden eines Theater-Direktors”, in. *HSW* 3, 399-518. o.

395 *KW* VII, 288. o.

etikaié, elenyésző szerepet tölthet be a vallási stádium „bensőségességéhez” képest.³⁹⁶ Hoffmann hivatkozott, sokkal inkább párbeszédekkel tarkított elméleti, mintsem szépprózai művében a színidirektor szenvedésének oka: az emberek, a színészek és a közönség értetlensége, fogyatékosága, tőlük való elidegenedése. Goethe regénycímének mellérendelése azonban nem pusztán a szerelmi és az életbeli szenvedés számára felállított közös esztétikai kategória miatt lehet érdekes. Egyfajta asszociáció is, amennyiben Hoffmann színidirektora épp Goethe klasszicista színháza és annak túlzott mesterkéltsege ellen lép fel. Nem véletlen, hogy Hoffmann hőse számára a kivezető út épp a színház teljesen személytelen formája lenne: a színészeket kiküszöbölő marionett-színház. Ez viszont Kierkegaard szempontjából természetesen nem jelenthet megoldást az esztétikai értelemben vett szenvedés legyőzéséhez. Már a *Vagy-vagygyal* egy évben publikált *Isméltés* színház-hasonlata is kiválóan érzékelteti ezt, amely épp a kiábrándult néző fordított szemszögéből írja le a pantomim varázsát.

A rejtett individuum éppoly kevésbé hisz a nagy, lármás érzésekben, mint a rosszindulat alattomos morgolódásaiban, s éppoly kevésbé a boldogság vidám ujjongásában, mint a szenvedés végtelen sóhajában. Ő csupán patetikusan akar látni, ám úgy, hogy közben önmagára figyel. De igazából mégsem akarja meghallani önmagát... Azért tehát hogy ne a valós énjéről legyen benyomása, a rejtett individuum olyan környezetet kíván, mely könnyű és mulandó, mint a jelenségek, mint a szavak tajtékzó morajlása, melyek visszhang nélkül zsongnak. Az ilyen környezet színpadképes, s így alkalmas is a rejtett individuum árnyjátékához.³⁹⁷

A marionett és az árnyjáték színész-néző fordított hasonlatában megfogalmazott probléma a valódi alternatíva hiánya. Egyik oldalon áll az ember érzelmi deficitekkel, kiszámíthatatlansággal, de művészi képességekkel is. A másikon viszont pontos, bár élettelen figurák, amelyek csak a színházi előadás során nyernek másodlagos egzisztenciát. A színészeket mint marionetteket „mozgató” szenvedő színidirektor kiút-keresése így egy „meghosszabbított” kierkegaard-i interpretáció értelmében: a kellő etikai alap nélkülözésével és a hit teljes hiányában a többszörös reflexión át az esztétikai stádium még mélyebb pontja felé, a teljes árnyéklétbe vezet.

396 *KW VII*, 288. o.

397 *I*, 36. o.

4.2 A zseni melankóliája

A melankólia Kierkegaard-nál, csakúgy mint a romantikusoknál, a szenvedésre adott reflexióként értelmezhető, amely a művészi zsenialitás ismérveként, a szerelem, a költészet és a zene közegében jelenik meg. A *Szerzői tevékenységem szempontjában* a következő életrajzi vallomás olvasható erről:

Gyermekkoromtól szörnyű melankólia tartott hatalmában: mélységéről egyedül az az éppoly szörnyű tehetségem ad igaz képet, hogy látszólagos derű és életkedv mögé tudtam rejteni – az egyetlen örömöm, amióta az eszemet tudom, hogy senki sem fedezte fel, milyen boldogtalannak éreztem magam; és ezek az arányok (a melankólia és a színlelésművészet egyforma mélysége) jelzik, hogy önmagamra és Istenhez fűző viszonyomra voltam ráutalva. [...] Sohasem merült fel bennem...hogyan élhet vagy időközben születhet olyan ember, aki felülmúlhatna ... egyvalamit kivéve feltétlenül bármiben, de egyvalamiben nem, és ez melankóliám levetkőzése, jóformán nem volt olyan nap, hogy teljesen felszabadultam volna a szenvedések alól. [...] Réges-régi emlékem az a gondolat, hogy minden nemzedékben akad két-három ember, akik a többiekért feláldoztatnak, akik arra rendeltettek, hogy iszonyú szenvedések közepette feltárják, mi szolgálja a többiek javát; melankóliámban úgy értettem önmagamot, hogy én is erre lettem kiszemelve. ³⁹⁸

A melankólia a fenti vallomásban gyermekkortól kísértő betegségként jelenik meg, a zsenialitás bizonyítékaként. A sorsszerű, isteni elrendelésbe vetett hit még némileg felidézi a romantikusokat, amennyiben a hit a zseni küldetésével és vátesztudatával kapcsolódik össze, ugyanakkor nyilvánvalóvá válik, a melankólia által kínált költői ideálkép csak látszólagos kiteljesedést ígér. A melankolikus költő absztrakt életformája (amelyben Kierkegaard olykor felismerni véli önmagát) vallásos hit hiányában üres szenvedés marad.

Ebbe a kategóriába kerül a romantikus szerelem-kultusz is. „Ha a szerelem génusz, vagyis zsenialitás, ez pedig a halállal együtt a melankólia táptalaja, akkor értelemszerűen a szerelemnek és a melankóliának is találkoznia kell. A szerelem és a halál rokonítása a romantikával tetőzött (Liebestod)...”³⁹⁹ – írja Földényi F. László a romantikus melankóliáról. A szerelem a romantikában az elérhetetlen abszolút utáni örök vágyakozásként, a szétszakítottság megszüntetésének legnemesebb kísérleteként tűnik fel,

398 SZTSZ, 77kk. o.

399 Földényi F. László: *Melankólia*. Pozsony, 2003, Kalligram, 244. o.

az érzéki és a szellemi, a földi és az égi, a férfi és a női princípium egyesítése által, amely többnyire betegséget feltételez. A szétszakítottság és a hiány érzetének növekedésével a szerelem utáni sóvárgás is felerősödik, amely többnyire a betegségen és a haláltudaton át létezik. Kierkegaard-nál a költői szerelem és halálvágy, amely a művészi zsenialitásként tudatosított életreflexió részeként jelenik meg, valóságos céltáblája lesz minden támadásának. Bár tegyük hozzá, nem annyira a romantikaellenes hozzáállása miatt, mint inkább személyes indíttatásból. Kierkegaard-t Regina Olsen iránt érzett ifjúkori szerelme, és a jegyesség felbontásával az arról való lemondás, az elérhetetlen abszolút érzéki megközelíthetőségének hiábavalóságában erősíti meg. Minden támadása, amely kifejezetten a romantikus melankólia-kultuszra irányul, csak ebben a megvilágításban értékelhető. Ebben a kontextusban bontakozik ki a melankolikus szerelem romantikával szemben tételezett elméleti megfogalmazása az etikai stádium részéről. A kereszténnyé válás folyamata pedig a reflexióra adott ellenreflexióként értelmeződik, olyan kísérletként, amely a költői létforma és örök vágyakozásának tárgyai ellen irányul.

Mivel a zene és a költészet, mint az abszolútum további szimbólumai, a romantikában szinte elválaszthatatlanok a szerelemtől, egyként vívják ki Kierkegaard bírálatát. Hoffmann-nál, mint azt láttuk, a romantikusokhoz képest e tekintetben csupán az a változás észlelhető, hogy az abszolútumot már nem elveszett aranykorként a külső világban, hanem hétköznapi csodaként az ember lényének legmélyén leli fel. Ennek a csodának az előidézője a költő, aki képes behatolni az abszolútum tiszta világába. „Ugyanabból az eszmetörténeti gyökérből, mint a nyelv és a zene »tiszta anyaga« utáni vágyakozás, származik az az elképzelés is, miszerint egy költő éppen azáltal, hogy nem más, mint egyfajta »irodalmi mérnök«, a »csodásat« idézi fel. Mindazonáltal a mechanika és a mágia *quid pro quodja* – a mesterember-szellem és a metafizikai jelentékenység felcserélése – ami E.T.A. Hoffmannra és Edgar Allan Poe-ra éppoly jellemző volt, mint később Mallarméra és Valéryre, úgy tűnik, a XVIII. század végének romantikus zeneesztétikájából származik, amely Hoffmann-nál a poétikára is kiterjed” – fogalmazza meg találóan Carl Dahlhaus.⁴⁰⁰ Kierkegaard kritikáját azonban épp az abszolútum közegeként felismert művészet váltja ki, amelyben a szerelem Novalishoz, Tieckhez és Wackenroderhez hasonlóan, Hoffmann-nál is tökéletes, égi formájában egyesíti magában a költészetet és a zenét.

400 Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. Ford. Zoltai Dénes. Bp., 2004, Typotex, 156. o.

A probléma Don Juan alakjában összponstosul. Kierkegaard a *Vagy-vagyban*, a „Don Juan”-téma bevezetéseként, a „zenei erotikus”-ról szóló szakaszban ezt a „tisztá anyagot” utasítja el, mint „érzéki közvetlenséget”. Ebben a kontextusban Don Juan a romantikus égi szerelemmel szemben nem az érzéki szerelmet, hanem a zenei érzékiséget képviseli. A zenei érzékiség mint a Don Juanban megtestesülő „érzéki zsenialitás” démonikussága miatt van kizárva a keresztény szellemiség szférájából⁴⁰¹: „Don Juan tehát az érzékiként meghatározott démoni kifejezése”⁴⁰². A zenei közvetlenség pedig „meghatározhatatlansága” miatt nem tarthat igényt a tökéletességre: „A zene ugyanis mindig a közvetlent fejezi ki a maga közvetlenségében; ebből az is következik, hogy a zene a nyelvhez való viszonyában mint első és utolsó jelenik meg, de ebből az is belátható, hogy félreértés, ha azt mondjuk, hogy a zene tökéletesebb közeg. A nyelvben reflexió van, és ezért nem képes kimondani a közvetlent... A közvetlen ugyanis a meg nem határozható, s ezért nem tudja a nyelv megragadni; de hogy meg nem határozható, az nem tökéletességét, hanem hiányosságát jelenti.”⁴⁰³ Kierkegaard következtetése alapján viszont az érzéki közvetlenséget kifejező zene (amelynek megtestesítője maga Don Juan) nyelviségében nem érheti el a közvetlent visszaadni nem tudó beszélt nyelv fokát. Ezáltal nemcsak az abszolút szerelem eszméje tűnik el az érzéki zsenialításban, hanem az abszolút zene abszolút költészetté való átfordításának kísérlete is meghiúsul. A romantikus abszolútum pusztán a hiányjelenség kifejezője lesz.⁴⁰⁴

Hoffmann vonatkozásában a probléma Kierkegaard-nál csupán néhány, rövid, kifejtetlen megjegyzés formájában bukkan elő. A legfigyelemreméltóbb jegyzettel azonban épp a „Don Juan”-nal kapcsolatban találkozhatunk, amely még töredékes formájában is sokat mondó: „Hoffmann Don Juan-ja”⁴⁰⁵. (A melankólia, mihelyt a színház fényei kialszanak – fogékony)”⁴⁰⁶. Az első lényeges momentum, hogy bár a Kierkegaard könyvtárában megtalálható Hoffmann-kiadás nem tartalmazza Hoffmann „Don Juan”-ját⁴⁰⁷, Kierkegaard úgy tűnik, mégis olvasta a művet. Ennél is meglepőbb azonban, hogy a *Vagy-vagyban* semmilyen konkrét utalást nem tesz erre. A töredékességében enigmatikus

401 *VV*, 68. o.

402 *VV*, 72. o.

403 *VV*, 56k. o.

404 Dahlhaus: *i. m.* 121k. o. vö. *VV*, 70-82. o.

405 Lásd *HSW* 2/1, 83-97. o.

406 *JP* 5, 5148, 70. o.

407 Lásd *JP* 5, 195. lj., 478. o.

feljegyzés lényege mégis kikövetkeztethető, s épp a Don Juan interpretációkat és az ezekhez kapcsolódó szerelem-felfogást közvetítő költői / szerzői magatartások, a rajongó utasember (Hoffmann) és „A” esztétikus (Kierkegaard) összevetésével.

Hoffmann egészen korai, 1812-es keltezésű novellájában a rajongó utasember hite: a két szférára bomlott világ (érzéki – értekek feletti) harca és kibékíthetősége a művészet által. Ebben a megközelítésben egyedül az igazi művész képes legyőzni a művészetre leselkedő veszélyeket: a földi érzékiség megbéklyózó bilincsét (amelyet Kierkegaard „érzéki zsenialitás”-ként fogalmaz meg) és a természetfeletti démonikus erő megsemmisítő hatalmát (amely ugyancsak az ő értelmezésben a Faust-témához hasonlóan „megvásárolt ihlet”-ként jelenik meg). A művészt fenyegető legfőbb veszély a kontrol elvesztése önmaga felett: pszichológiai síkon a külső érzéki világ kizárása, amelynek következménye szollipszista magány, metafizikai síkon behódolás a démoni világnak, amely az eredeti alkotó személyiség teljes eltörlését vonja maga után.⁴⁰⁸ A rajongó utasember története így két szint megjelenítésére irányul. (1) A rendkívüli képességekkel rendelkező Don Juan meghasonlása és bukása: mert nem ismeri fel, hogy a földi lét magasabb rendű célja nem az érzéki, hanem az értekek feletti világra irányul.

Mély megvetés az élet közönséges szemléletével szemben, amelytől úgy érezte, hogy felette áll, és keserű gúnyolódás az embereken, akik akár a legkisebb mértékben is hittek a boldog szerelemben, a szerelem által elért polgári egyesülésben és azoknak a magasabb rendű vágyaknak a teljesülésében, amelyeket a természet ellenségesen ültetett el a keblünkben – mindez arra hajszolta, hogy kiváltképpen itt lázadjon fel, és hogy mindenütt, ahol ilyen viszonyról van szó, romlást hozóan szálljon bátran szembe az ismeretlen, sorsirányító lényvel, akit csúfolódó kedvének szálnalmas teremtményeivel kegyetlen játékot űző, kárörvendő szörnyetegnek látott – valahányszor elcsábít egy menyasszonyt, valahányszor soha be nem gyógyuló sebet ejtő, hatalmas csapást mér egy szerelmespár boldogságára, pompás győzelmet arat amaz ellenséges hatalom felett; az ilyen győzelem egyre inkább a szűk élet korlátai felé emeli őt ...a természet fölé – a teremtő fölé! Valóban egyre többet akar az élettől, de a vége az, hogy lezuhan az Orcusba.⁴⁰⁹

408 Lásd erről részletesen: Pauline Watts: *Music: The medium of the metaphysical in E.T.A. Hoffmann*. Rodopi NV Amsterdam 1972, 79-89. o. Watts a zenei démonikus hoffmanni megjelenítését a kierkegaard-i probléma közvetlen előzményeként értelmezi.

409 Hoffmann: „Don Juan”, in *HSW* 2/1, 83-97. o. Magyarul: „Don Juan” [DJ]. Ford. Horváth Zoltán. In E.T.A. Hoffmann: *Az arany virágcserep*. Bp., 1982, Európa, 16. o.

(2) Az elbeszélő és a Donna Annát alakító színésznő mindent egyesítő szerelme: a színpad (művészet) és a páholy (valóság) egyidejűségében. A két szféra valódi egybeolvadását éli át történetében a művész (az énekesnő) halála pillanatában; és a költő (a rajongó utasember) a költészet által. Ez a pillanat, kifejezésre juttatva Hoffmann abszolút zene és költészet szétválaszthatatlanságába vetett hitét, csak a romantikus művész számára adatik meg: „Csak költő érti meg a költőt: csak romantikus lélek hatolhat be a romantikus műbe; csak a költői rajongó szellem, amely a szentély mélyén a felavattatásban részesült, csak ő értheti meg azt, amit az avatott zeneköltő ihletettségében kifejez.”⁴¹⁰ Azaz Hoffmann elbeszélője a polgári és a művészi világ közti szakadék átlépésével mintegy magába olvasztja a rajongó utas és Don Juan alakját, egyesítve ezzel a költészetet és a zenét, a szerelmet és a halált. A két szféra találkozása a földi lét kivételes, ihletett pillanatában következik be – jelen esetben a (Kierkegaard által megidézett) sötét, kihalt színházterem páholyában, pontban Donna Anna avagy az énekesnő halálakor:

Tárulj fel, te távoli ismeretlen szellemvilág – dzsinnek gyönyörű országa, ahol kimondhatatlan, mennyei fájdalom, szavakba nem foglalható öröm minden mértéken felül beváltja az elragadtatott lélek számára a földnek valamennyi ígétét! Bocsáss be üdvteli jelenségeid körébe! Vezesse szellememet az álom, amelyet hol borzalmat keltő, hol barátságos követként választottál a földi ember számára – míg testemet ólmos kötelékében tartja a szender –, vezesse szellememet az éteri mezőkre!⁴¹¹

Az erotika Hoffmann-nál a műalkotás (jelen esetben zenemű és elbeszélés) létrehozása (megkomponálása és megírása) valamint befogadása (hallgatása és olvasása), amelynek közege a reális és a fantasztikus sík összekapcsolása a szerelemben. Ezzel szemben Kierkegaard *Vagy-vagyában*, a Don Juan témát közvetítő költő-esztétikus „A” már nem hisz a művészet és a szerelem megváltó, mindent egyesítő erejében. Mi több, szenvedésének egyik fő oka épp az egymást megsemmisítő alternatívák ellentétében áll. A „Diapszalmata”-költő romantikus zsenialitása, az érzékiség hajszolása miatt érzett keserű kiábrándultsága, fásult életuntsága azonban meglepően emlékeztet a Hoffmann által vázolt romantikus Don Juan-képre:

410 *DJ* 14. o.

411 *DJ*, 18. o.

S ha elmegyek az emberek mellett vidáman és boldogan, mint egy isten, és irigylik tőlem boldogságomat, csak nevetek; mert megvetem az embereket, és bosszút állok. Sohasem kívántam, hogy bárkivel is igazságtalanságot kövessenek el, mégis mindig úgy tűnt, mintha mindenkinek, aki közelembe került, bántódásban és igazságtalanságban lett volna része. Ezért ha azt hallom, hogy egyeseket hűségükért és becsületességükért magasztalnak, csak nevetek; mert megvetem az embereket és bosszút állok. Sohasem keményedtem meg szívem egyetlen emberrel szemben sem, ám ha éppen a legmeghatódottabb voltam, mindig azt a látszatot keltem, mintha szívem minden érzéstől idegen és elzárkózott lenne. Ezért ha azt hallom, hogy egyeseket jó szívükért dicsérnek, és azt látom, hogy szeretik őket mély és gazdag érzelmeikért, csak nevetek; mert megvetem az embereket, és bosszút állok. Ha azt látom, hogy átkoznak és undorodnak tőlem, ha gyűlölnék hidegségemért és szívtelenségemért; csak nevetek, s haragom jóllakik. Mert ha a jó emberek rá tudnának venni, hogy valóban ne legyen igazam, hogy valóban igazságtalanságot kövessenek el – igen, akkor máris elvesztem.⁴¹²

Mivel azonban a „Diapszalmata” csak „A” esztétikus tervezetének egészében értékelhető, ebben a perspektívában az „A” elbeszélő által közvetített Don Juan már nem a pusztán érzékiséget képviseli, hanem azt a stádiumot, amelyben „a kívánás abszolút módon mint kívánás van meghatározva”. „A” interpretációjában: „Ez az érzéki zsenialitás eszméje... Ezen eszme kifejezése Don Juan, és Don Juan kifejezése egyedül és kizárólag a zene.”⁴¹³ Vagyis az erotika itt maga a zene, közege pedig a hallgatáson át a teóriák harcának szférájába csúszik át, ahol a szerelem pusztán egyetlen melankolikus, reflektált mozzanat marad a zeneértelmezés vonatkozásában.⁴¹⁴

A probléma meghosszabbításának tekinthető „Az életút stádiumai”, amelynek egyik Hoffmann-reflexójában a melankolikus költőszerelem már a zeneiség elhagyásával, az etikai stádium felőli bírálat részeként bukkan fel, csípős iróniával. Kierkegaard etikai stádiumának védelmezője, Wilhelm bíró (akárcsak a *Vagy-vagyban*), a melankolikus, plátói

412 *VV*, 42k. o.

413 *VV*, 68. o.

414 Kierkegaard és Hoffmann Don Juan-jának összevetéséhez lásd még: Haustedt: *i. m.* (1992) 79k. o.

szerelem, következésképp a romantikus költői létforma ellen és a házasság mellett harcol:

Manapság a nőt folyamatosan a legmagasabb kifejezésekkel jellemzik, a leghízelgőbb frázisokkal, valójában egészen a fantázia határain túl. Mindent, ami nagyszerű az életben, neki tulajdonítanak; ezen a ponton költészet és udvarlás egyetért. És az irónia természetesen a legudvarlóbb mind közül, mivel az udvarlás valójában az irónia anyanyelve, és ez soha nem olyan udvarló, mint amikor az egész dolgot vaklármaként érinti. A nő létezése a világban bolondok parádéjává válik, és az irónia a ceremóniák gáláns mestere; maga a folyamat emlékeztet Hoffmann örült iskolai tanítójára, aki uralkodónak tartva magát, mint egy jogar, amint kegyesen hajlong mindenfelé kijelenti, hogy tábornoka épp most tért haza a lombardok felett aratott győzelemből; miután kivesz néhány szegfűszeget a mellényzsebéből, és átadja valamelyik jelenlévőnek ezekkel a szavakkal: ne vessétek meg kegyem ezen kicsiny jelképét. Az irónia megsemmisíti magát és a tekintély a leghajbókolóbb. E kifogás jó aspektusa az, hogy oly mértékben a fikció bélyegét hordozza, hogy még a leggyengébbet sem sértheti [...] a házasság, vagy bármely pozitív vonatkozás a nővel hátrány. A boldogtalan szerelemben legmagasabb realitást kap, és itt a nő jelentése olyan kétséges, hogy semmilyen pozitívum nem jelöl, hanem negatív alkalom a boldogtalan szerelmes idealitásának gerjesztésére.⁴¹⁵

A kiragadott jelenet Hoffmann „Töredék három barát életéből”⁴¹⁶ című elbeszéléséből metsző élességgel világítja meg a romantikus költő-szerelem etikai bírálatát. Bár tegyük hozzá, Kierkegaard-nak e tekintetben sem volt nehéz dolga, hiszen Hoffmann műve (korai írásainak melankolikus szerelemfelfogásától eltérően) már maga is e kritikára épül. Az elbeszélés témája a költői lélek valóságtól elrugaszkodott, önáltató képzelgéseinek és az abból való kigyógyulásnak az ironikus, humoros bemutatása; középpontban a magát Amboina királyának képzelő Nettelmann nevű iskolai tanítóval, aki örületében a két világot (a költőit és a polgárit) egyesíti szélsőséges formában. A történet szerint a három költői lelkületű barát egy borozóban, beszélgetés közben pillantja meg azt a lányt, aki mindannyiukra végzetes hatást tesz. Két év múlva, amikor újra találkoznak, folytatják élettörténetük elbeszélését, amelynek immár a lány is részese. Mind szívesen tetszelegnek abban a szerepben, hogy a lány már másnak a jegyese, valójában pusztán a reménytelen, elérhetetlen szerelem és a vele járó szenvedés az, ami felizzítja érzelmeiket. Mihelyt ez az

415 *KW XI*, 146. o.

416 Lásd Hoffmann: „Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde”, in *HSW 4*, 165,28-166,11. o.

illúzió lerombolódik, a szerelem és vele a szerelem tárgya is megszűnik létezni. Az első két mesélő barát esetében a gyors szakítás bizonyítja ezt, míg a harmadiknál fordított módon épp a szerelem beteljesítéseként felfogott házasság sikertelensége. Az ifjak hamis, öntetszelgő eszméjének jelképe a szegfű [Nelke] erős színével és bódító illatával, ami nemcsak legszebb álmaikban jelenik meg a szerelem csábításaként, hanem kiábrándítóan a tréfamester hálósapkájára tűzve is. A szegfű kétféle jelentését Nettelmann alakja egyesíti. Nála a reménytelen polgári létforma és a költői esztelenség az örületbe vezet. Így a fenti idézet tanulsága szerint, a kegyes, királyi ajándékként átadott „semmisség”, a szegfűszeg [Gewürznelke], nem pusztán a szerelmes ifjú önáltató képzelgéseinek humoros lerombolása, hanem a két világ egyesítésének szimbolikus gesztusa is az örületben – miáltal „az irónia megsemmisíti magát”, hogy átadja helyét a humornak.

Kierkegaard Wilhelm bírója közvetlenül nem kritizálja, hanem egy az egyben beépíti elgondolásába a német író romantikus zsenikultuszra mért ironikus-humoros (ön)kritikáját. Csupán egyetlen, igen fontos kérdés válhatna Hoffmann ez utóbbi elbeszélésével kapcsolatban bírálata tárgyává, s ez maga a házasság, ami a három barát történetében – a *Vagy-vagy* „Eksztatikus előadásá”-hoz hasonló alternatívaként – épp oly kiábrándítóan hat mint a költő-szerelem. A kritika ezúttal nem véletlenül marad el, mintegy jelezve, hogy az etikai stádium (nyárs)polgári létformája nem bír valódi fölényel az esztétikai élet költőisége felett. A döntő különbség mégis világosan kirajzolódik: mert míg Hoffmann mindezek ellenére hisz a szerelem, a költészet és a zene megváltó erejében, addig Kierkegaard-nál ezek csupán a lemondás formájában létezhetnek; ami Hoffmann-nál humoros, játékos fricska az abszolútumról álmodó művész túlzott változatával szemben, az Kierkegaard-nál komoly harc egy hátrahagyni kívánt életstádiumban. E tekintetben a melankólia pusztán az esztétikai stádium könnyebb „betegségeként” tűnik fel, amelyből a romantikus lelketű költő az irónia és a humor segítségével, akár önnön erejéből is kigyógyulhat.

4.3 A szorongás előképei

A német romantikát már korai szakaszától foglalkoztatja az érdekfeszítő, a borzongató és a rémisztő megjelenése. Változatos formája és klisészerű továbbélése miatt azonban nehéz megítélni a 18. század végétől a 19. század közepéig e tárgykörben keletkezett műveket, s ilyen módon elhatárolni az ún. „fekete romantikát” a ponyvairodalomtól. E művekre nagy általánosságban jellemző a természet és benne az ember tudomány számára feltáratlan oldalának vizsgálata, a személyekben lakozó vagy azok feletti misztikus, sorsformáló erők építő vagy pusztító működésének és az emberre tett hatásának leírása. Ez utóbbinál az egzisztencia „árnyoldala” válik hangsúlyossá szemben a felvilágosodás „fényével”, a szkepszis az ész mindenhatóságába vetett hitével. Tematikusan a megmagyarázhatatlan erők (sors, véletlen, ösztönök), a magnetizmus (telepátia, hipnózis, alvajárás) vagy az emberi psziché titokzatos jelenségei (elmezavar, őrület) kerülnek középpontba. Míg a szemléletmódot a fatalizmus határozza meg, amelyben többnyire az antik sorselképzelés fátumszerűsége az eredendő bűn és a szabad akarat problémájának keresztény tanításaival keveredik. A szemlélet és az ebből következő ábrázolásmód igényessége alapján azonban a probléma meglehetősen széles skálán mozog: a korabeli romantikus orvostudomány és természetfilozófia⁴¹⁷ elméleti megalapozása mellett, a Sturm und Drang mozgalom hatásától az angol és német rémregények populáris témakezelésén át, egészen a népi borzongató irodalomig és a filléres ponyvák szenzációhajhász világáig terjed.

A szorongás korai esztétikai-irodalmi értelmezéseihez különösen a kísérteties és a démonikust megelevenítő történetek járulhatnak hozzá.⁴¹⁸ E tekintetben Hoffmann borzongató történetei kiemelt helyet foglalnak el, számtalan műve tárgyalható a „szorongás” címszó alatt: pl. a történelem mint ősmítosz és jelenkor⁴¹⁹, a

417 A romantikus orvostudomány hatásáról a német idealista és romantikus filozófiára lásd Gurka Dezső: *A schellingi természetfilozófia és a korabeli természettudományok korrespondenciái*. (Disszertáció). Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Doktori Iskola, 2005, 47-51, 54-56. o. Gurka dolgozata elsősorban Steffens, Marcus, Windischmann, Schubert, Oken, Brown, Röschlaub, Mesmer romantikus orvosok elméleti és gyakorlati munkásságának szerepét emeli ki. Schelling és Novalis természetfilozófiai koncepcióinak részletes vizsgálata mellett e tekintetben megemlíti Goethe, a Schlegel fivérek és Hoffmann nevét is.

418 A hoffmann-i „kísérteties” és „démonikus” tárgyalásához lásd Bartha Judit: „A »kísérteties«”. E.T.A. Hoffmann anti-esztétikája”. *Passim*, 2005. 7. évf. 1. sz. 34-50. o.

419 A már elemzett „Bramilla hercegő”-n kívül lásd pl. Hoffmann: „Der goldene Topf”, in *HSW 2/1*, 229-321. o. Magyarul: „Az arany virágcserep”. Ford. Horváth Zoltán. In Hoffmann: *Az arany virágcserep*. Bp., 1982, Európa, 21-100. o.

természettudomány mint magnetizmus és orvostudomány⁴²⁰, a művészet mint a démoni és a mennyei összecsapása⁴²¹. Közös jellemzőjük a „kísérteties” és a „démoni” bemutatása, amelyek egyfajta anti-esztétikai tendenciaként jelennek meg. Korabeli kritikai megítélésük azonban, egyre szélesebb körű olvasottságuk és növekvő népszerűségük ellenére is egyértelműen negatív. Már Goethe tudvalevően meglehetősen becsmérlően nyilatkozik a romantikáról. A klasszikusan felépített formaideál lerombolását a romantikus formák által „nem-szépnek” és „patologikusnak” nevezi. Híres kijelentése pedig, mely szerint – „A klasszikust nevezem egészségesnek és a romantikust betegnek”⁴²² – alapvetően kijelöli a további kritikai hozzáállás irányvonalát. Hegel, majd a vezető hegelianus iskola tagjai hasonló alapról utasítják el a romantikus irodalmat, ilyen típusú törekvéseit pedig egyenesen az irodalom peremterületére száműzik. Hegel *Esztétikájában* a romantikusokat, s köztük Hoffmant teszi felelőssé az emberi szubjektum egységének szétrombolásáért, ennek következményeként az irodalmi művekben fellépő disszonanciáért és tartalomnélküliségért, amely kihat az irónia és a humor-felfogásra is: „De különösen a legújabb korban vált divatossá a benső, tartás nélküli szétszaggatottság, amely áthatol a legvisszataszítóbb disszonanciákon, s létrehozza az ocsmányság humorát és az irónia eltorzulását, amiben például Theodor Hoffmann tetszeleg.”⁴²³ Hegel negatív kritikája kiemelt helyen a kísérteties irodalmat teszi felelőssé az irodalmi szubjektum széthullásáért, s a műfaji változatokat egyetlen szempont, a megfordított módon hiposztázált kedély címszava alá gyűjtve, a kísértetieset a goethei klasszikus ideálnak megfelelően betegesnek bélyegzi.

Egy másik módon abban is kifejlődött a jellem benső, szubsztanciális tartalmasságának

420 Lásd pl. Hoffmann: „Der Magnetiseur”, in *HSW* 2/1, 178-225. o. Magyarul: „A delejező”. Ford. Halasi Zoltán. In Hoffmann: *Az elveszett tükörkép története*. Bp., 1996, Magvető, 7-62. o.

421 Lásd pl. Hoffmann: „Die Elixiere des Teufels”, in *HSW* 2/2, 9-297. o. Magyarul: *Az ördög bájitala*. Ford. Kolozsvári Grandpierre Emil. Bp., 1997, Pallas Stúdió – Attraktor Kft.; „Der Kampf der Sängers” in *HSW* 4, 332-387. o. Magyarul: „A dálnokok harca”. Ford. Tandori Dezső. In Hoffmann: *i. m.* (1996) 139-193. o. Lásd továbbá Hoffmann híres elbeszéléskötetét „Éji darabok” („Nachtstücke”) címmel, amelyben az elbeszélések mindegyike a „kísérteties” témájának valamely fent említett típusát képviseli: „Der Sandmann” (magyarul: „A homokember”, ford. Barna Imre, in Hoffmann: *i. m.* (1982) 101-138. o.), „Ignaz Denner” (Ignaz Denner), „Die Jesuiterkirche” in G. („A jezsuitatemplom G.-ben”), Das Sanctus (magyarul: „A Sanctus”, ford. Halasi Zoltán, in Hoffmann: *i. m.* (1996) 233-258. o.), „Das öde Haus” (magyarul: „Az elhagyott ház”, ford. Halasi Zoltán, in Hoffmann: *i. m.* (1996) 259-302. o.), Das Majorat („A majorátus”), „Das Gelübde” („A fogadalom”), „Das steinerne Herz” („A köszív”). In *HSW* 3, 9-346. o.

422 Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hsg. Ernst Beutler, München, 1976, 332. o.

423 Hegel: *i. m.* (1980 A), 226. o.

hiánya, hogy a kedély különleges, magasabbrendű nagyszerűségeit megfordított módon hiposztazálták, s önálló hatalmak gyanánt fogták fel. Idetartozik a mágikus, a delejes, a démonikus, a jövődőlés előkelő kísértetiessége, az alvajárás betegsége, stb. Az individuum, amelynek elevennek kell lennie, e sötét hatalmakat illetően viszonyba kerül valamivel, ami egyrészt önmagának, másrészt saját bensejének olyan idegenszerű túlvilág, amely meghatározza és kormányozza őt. Ezekben az ismeretlen hatalmakban bennerejlik ama borzalmas valaminek kibetűzhetetlen igazsága, amely nem ragadható meg és nem fogható fel. A művészet területéről azonban éppen e sötét hatalmak számúzve vannak, minthogy a művészetben semmi sem sötét, hanem minden világos és áttetsző; eme áttekinthetlenségekkel pedig csupán a szellem betegsége mellett törtek pálcát, a költészetet átjászották a ködös, haszontalan, üres semmibe, amire példákat szolgáltat Hoffmann, valamint Heinrich Kleist Homburg Hercege (Prinz von Homburg) című művében. Az igazán eszményi jellem benső tartalmában és pátoszában nincs semmi túlvilági és kísérteties elem, csak valóságos érdekek, amelyekben önmagánál léteznek. [...] De az mindig helytelen, ha a jellem egészségét felcserélik a szellem betegségével, hogy így idézzenek elő kollíziókat, így keltsenek érdeklődést; ezért az örültséget is nagy óvatossággal kell felhasználni.⁴²⁴

Emellett a korabeli negatív kritikai hozzáállás jelzéseként említhetnénk még például Karl Rosenkranzt, Hegel tanítványát, aki még mesterénél is tovább megy Hoffmann becsméréseiben. Hoffmann írásmódját egyenesen a „förtelmes” kategóriája alá helyezi, amely magában foglalná az „ízléstelen, abszurd, értelmetlen, képtelen, idétlen, ízetlen, örült, nagyszerű” fogalmait, a hoffmanni karaktert pedig nála a „fegyelmetlen ábrándozás” és az „ostoba abszurd” jellemezné.⁴²⁵

Az első jelentős, méltató elemzések e témában a 19. század fordulóján születnek, a szellemtudományok (Wilhelm Dilthey), valamint az újromantikus (Ricarda Huch, Oskar Walzel) és a pszichoanalitikus (Sigmund Freud) iskola programjának részeként. Az értékelés azonban szerzők és műveik szerint is meglehetősen különböző. A pozitív elhatároló kritérium a probléma e legkorábbi elemzőinél és méltatóinál a természetbölcséleti, az esztétikai vagy a pszichológiai tartalom megléte vagy hiánya, ezen belül viszont, még ugyanazon iskola képviselői között sem születik konszenzus.⁴²⁶ Ricarda Huch *A romantika virágkora [Blütezeit der Romantik]* (1899), valamint *A romantika.*

424 Hegel: *i. m.* (1980 A) 246k. o.

425 Kleine: *i. m.* (1999) 22. o.

426 Lásd erről Karl Heinz Bohrer tanulmányát: „A romantika kritikája”. Ford. Hansági Ágnes. In Hansági Ágnes és Hermann Zoltán (szerk.): *Újragondolni a romantikát. Konceptiók és viták a XX. században.* Bp. 2003, Kijárat, 72-77. o.

Virágkor, kibontakozás és bukás (1899-1902) [Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall] című írásaival a romantika első pozitív újraértékelésére vállalkozik azzal, hogy az irodalmi modernség jegyében a romantikában összekapcsolja az intellektus és a tudatalatti egyidejű szerepét. „Apolló és Dionüszosz” című tanulmánya bevezető passzusaként a következő sorok olvashatók: „A romantikusok voltak a tudattalan felfedezői Indiát kereső álmodozók, akik lelküket azok felé az ősrégi csodaországok felé küldték, amelyekről az őskor meséi szóltak. [...] Ahogy Kolumbusz, ők sem tudták mit találtak. Mert ez nem a távoli középkor vagy valamilyen csodálatos álmország volt, hanem önnön magukban tárult fel saját szellemük végtelen szomszéd-országa; a lakott bolygók ellentükre, ahogyan közülük valaki az önmagának is ismeretlen ember takarásban lévő felét nevezi, feléjük fordult.”⁴²⁷ Mivel azonban Huchnál a primátus az intellektust illeti meg, a kísérteties tárgyalásánál, saját esztétikai kritériuma értelmében ugyan kiemeli Novalis misztikus történeteinek szerepét, de negatívan tárgyalja Hoffmann mellett Tiecket, Hölderlint, Brentanót, Arnimot és Kleistet.⁴²⁸ Freud 1900-ban megjelent *Álomfejtés* [Die Traumdeutung] című műve is meglehetősen elutasító a romantikusokkal szemben (épp csak utalásszerűen említi Novalis, Jean Paul, Heine és Schubert nevét)⁴²⁹, csupán „A kísérteties”-ről [Das Unheimliche] (1919) szóló tanulmányában szentel majd megkülönböztetett figyelmet Hoffmann „A homokember” és *Az ördög bájitala* című elbeszéléseinek⁴³⁰. Ez viszont a további Hoffmann-recepció szempontjából mérföldkövet jelent a kutatásban. A pszichoanalízis a szorongás kutatásának hosszú évtizedekre meghatározó irányzata lesz. Az első áttörést mégis a Huch programján továbbhaladó Oskar Walzel hozza meg, aki *Német romantika* [Deutsche Romantik] (1908) című korai könyvében a „tudatalatti” kategóriáját a „kísérteties” és az „irracionális” pozitív esztétikai értékelésébe is bevonja. Ezzel alapvetően átértelmezi a Goethe ítélete és a Hegel *Esztétikája* óta anti-esztétikai bélyeget viselő romantikus tendenciát, és ismét felértékeli a romantikusok, köztük Hoffmann szerepét⁴³¹:

427 Ricarda Huch: „Apollo und Dionysos”. In Uő *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*. Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek Hamburg, 1985, 81. o. Magyarul: „Apolló és Dionüszosz”. Ford. Hansági Ágnes. In Hansági-Hermann: *i. m.* (2003) 37. o.

428 Huch: *i. m.* (1985) 290kk. o.

429 Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Bp., 1996.

430 Freud, Sigmund: „A kísérteties”. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In Erős Ferenc (szerk.): *Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások*. Bp., é. n. Filum, 245-281. o.

431 Lásd erről még Oskar Walzel: *Klassizismus und Romantik des europäische Erscheinungen*. Atticus Verlag, Berlin 1981, 42-63. o.

A romantikus mesében nyilvánvaló hatással van a természetfilozófiai; a tudatos és a tudattalan határvidékét a csodás csírájává teszi, a »természet tudomány árnyoldala«, a tudattalan az emberben, a tudatos felébredése a természetben, úgy, ahogy Schlegel értette. Egy másik oldalról feltételezi Fichte, de már Kant ismeretelmélete is, hogy nem az objektumban, hanem a szubjektumban van a csodás romantikus mese; ez nem a jelenségvilág ténye, hanem a szellem szemléleti formája. A filiszter nem láthatja, csak az képes rá, aki transzcendentálisan gondolkodik. A romantikus számára megnyilatkozik az abszolút, amelynek a filiszter számára rejtve kell maradnia. E.T.A. Hoffmann képviseli a legkövetkezetesebben a csoda effajta szemléletét.⁴³²

A fogalom jelentős átértelmezésére először a múlt század végén kerül sor, a szöveganalitikus vizsgálatok felerősödésével, amikor a kísérteties tágabb értelmű jelentésmezőjének vizsgálatában a borzongató titokzatosságáról az ironikus költői személyiség örületére vagy polifonikus tudatára helyeződik a hangsúly. A fenti elképzelés erőteljesen jelen van a Paul de Man-féle dekonstrukciós vizsgálatokban, amelyek mereven elutasítva a tudat-probléma pszichoanalitikus megközelítését, az ironikus szubjektum alapvető hasadtságát emelik ki. Ez a fajta örület, amely a kísérteties szorongás problémáját összekapcsolja a hasonmás-kérdéssel, valójában a modern személyiség szélsőséges alak és tudatváltozatainak felismerése és egyfajta átfordítása a nyelvben.

A kísérteties mai kutatásában mégis árnyaltabbnak tekinthető az a megközelítési mód, amely a hoffmanni szorongás-probléma szellemi és lelki tényezőinek bemutatásakor a romantikus orvoslást és a természetfilozófiát tartja elsődleges forrásnak. Oskar Walzel a következőképpen ír erről: „A »természet tudomány árnyoldala«-ként a lélekállapotok nagy területét ragadják meg, amelyekben különösen a beteges, a tudatos és a tudattalan közti határ megszűnik. A »magnetizmus« földjén olyan emberek állnak, akik a mai lélekgyógyászok számára idegbetegnek tűnnek, a neurózis és a pszichózis hordozóinak. A romantikus természetfilozófus szorosabb összetartozást vél bennük felfedezni a természettel, olyan emberek, akik organikusabban éreznek és cselekszenek mint a tudatosak.⁴³³

A romantikus orvoslás fő forrása Franz Anton Mesmer elmélete, amely a newtoni gravitáció helyébe a „gravitas animalis”-t állítja, és azt a testek között ható „élő nehézségi

432 Walzel: *i. m.* (1981) 58. o.

433 Walzel: *i. m.* (1981) 49. o.

erő”-nek nevezi. Mesmer magnetikus gyógymódja azon a feltételezésen alapul, hogy az eredetileg materiális erő bizonyos testekben összegyűlhet, koncentrálódhat, és egy megfelelő közvetítő alany segítségével más testekre átvihető. Mivel az erő koncentrálásának képessége természeti adomány, csak kivételes emberek rendelkeznek vele. Mesmer elméletét a romantikus generáció újra szárnyára kapja. A mesmeri „élő nehézségi erő”-t most spiritualizálják: immateriális, de a materiálisban ható életerőnek tekintik. Ennek értelmében a fizikai elv nemcsak az idegen testek, hanem az idegen lelkek esetében is érvényesül. Mesmer téziseit először John Brown skót orvos gerjesztés-elmélete fejleszti tovább, amely a testek között keletkező erők hatását vizsgálja az idegpályákra. Majd a német orvoslásban és természetfilozófiában Mesmer és Brown elméletét Adalbert Friedrich Marcus ülteti el, akivel Hoffmann 1809-ben ismerkedik meg Bambergben. Marcus híres természetfilozófus és elmeorvos, a helyi szellemi élet központi alakja, ez idő tájt már barátságban áll Schellinggel, A. W. Schlegellel és Jean Paullal is. Marcus Brown elképzelése alapján azt vallja, hogy a szervezet testi-lelki egysége inger és ingerelhetőség polaritásából jön létre. A betegség a kettő közti megzavart egyensúlyból ered, amelyet nem gyógyszeres, hanem pszichikai ingerek erősítésével vagy gyengítésével lehet szabályozni. Ugyanakkor Marcus, Mesmer praxisát is hasznosítva, mint bambergi elmeorvos és az ottani kórház igazgatója, elsőként alkalmazza Németországban a magnetikus és telepatikus gyógymódot. Hoffmann általa kerül kapcsolatba a romantikus orvostudomány korabeli elméleteivel és a hozzájuk kapcsolódó gyógymódokkal, amelyeket alkalma van közvetlen közelből megfigyelni.⁴³⁴

Schelling természetfilozófiájával, valamint Gotthilf Heinrich Schubert könyvével, *A természettudomány árnyoldalának szemléleteivel* [*Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*] (1808), amelyek ugyancsak a fenti elődök nyomdokain haladnak, és ez idő tájt igen nagy népszerűségnek örvendenek Bambergben, Hoffmann szintén Marcus köre ismerteti meg. Különösen Schubert műve tesz rá nagy hatást. Miután 1815-ben elkészíti *Az ördög bájitalának* első kötetét, intenzíven foglalkozni kezd Schubert másik fő művével is (*Die Symbolik des Traumes*), amely az előző könyv központi témáját folytatja. Nem véletlen tehát, hogy mindezek nyomot hagynak 1816-ban befejezett regényén és a

434 Lásd erről Rüdiger Safranski: *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2001, 220k. o. és 299-302. o.

nagyrészt ez idő tájt keletkező *Éji darabokon*⁴³⁵, mindenekelőtt az ember természettől való elidegenedésének és a tudathasadás (avagy az alteregó) témájának irodalmi kidolgozásában⁴³⁶, és az sem, hogy a probléma a későbbi műveiben is folyamatosan felmerül⁴³⁷.

Hoffmann Schubert elmélete alapján felépített elképzelése, mint arra Paola Mayer kiváló elemzésben rámutat, a koraromantikus háromosztatú modell elvetését célozza meg. Schubert szerint a mítosz ember és természet harmóniájának elmúlt aranykora, amelyet az elidegenedés jelene követ, ezután azonban nincs lehetőség egy új aranykor számára, mivel az ember minden képességét elveszítette a harmónia újbóli helyreállítására. A természet kifürkészhetetlen titok, rejtély marad, amely az emberből a kísérteties érzését váltja ki. Ha a szellem minden áron meg akarja ismerni vagy uralni akarja a természetet, az nem a megvilágosodás fényével tárul fel előtte, hanem fenyegető „árnyoldalát” mutatja meg. A szorongató kísérteties és a démonikus ebben a megközelítésben nem pusztán betegség, hanem intellektuális bizonytalanság is, amely mindig hatalmába keríti az embert a természet és önmaga közt tatóngó, önhibájából eredő szakadék láttán.⁴³⁸ Hoffmann szerint csupán az ártatlan, gyermeki lelkületű költő képes büntetlenül, önmagától behatolni a természet titkaiba, a többiek mindig démoni eszközökkel teszi ezt, varázslat (mágusok) vagy kuruzslás (orvosok) segítségével, amelyek csak kivételes esetekben maradhatnak büntetlen. A zseniális művész ugyan megsejti a természet titkait, büntetésként azonban betegsége, örületre van kárhoztatva.

435 A kötet megjelenésének ideje 1816, de Hoffmann egyes darabokkal már korábban elkészül. „A homokember” első kéziratos változatát pl. már 1815-ben megfogalmazza.

436 Lásd *HSW* 2/2, „Kommentar”, 565k. o.

437 Lásd pl. „Der unheimliche Gast” (1818) [A kísérteties vendég], illetve „Der Elementargeist” (1821) [Elemi szellem] című novelláit.

438 Lásd Mayer: *i. m.* (2000) 56-68. o.

4.4 Egzisztenciális szorongás

Kierkegaard romantika-kritikája, mint azt láttuk, sok esetben Hegel nyomvonalán halad, a szorongás területén azonban jelentős eltérések tapasztalhatók. Felfedezi és elismerően értékeli a romantikában a kísérteties világ atmoszféráját, s annak lényegi jegyeit mintegy beépíti saját egzisztencia-kategóriájába. Hoffmann mellett mindenekelőtt Tieck hatása valószínűsíthető e tekintetben, akiről *Az irónia fogalmában* a következő dicsérő szavakat írja: „Sajátos tehetsége van ahhoz, hogy különösen divatossá tegyen valakit, és az időnként láthatóvá váló eszményi emberalakok éppen furcsaságuk miatt valóban eléggé ijesztőek lehetnek, mert néha meghökkentő természeti képződményekre hasonlítanak, s okos és hűséges tekintetükből nem annyira bizalom, mint inkább valamiféle *unheimlich* szorongás árad.”⁴³⁹

Kierkegaard a szorongás szemléltetéséhez ezen a helyen egy régi német metszetre hivatkozik, amely Achim von Arnim és Clemens Brentano „A fiú csodakürtje, régi német dalok” (1808) [Des Knaben Wunderhorn, alte deutsche Lieder] című gyűjteményének címlapján található. A kép egy középkori párt ábrázol, amint hárfán és lanton játszanak, szokatlan testtartással, semmibe meredő tekintettel. Idegenszerűségüket késő-gótikus öltözkűk, valamint az őket körülvevő merevséget sugalló tárgyak is hangsúlyozzák: a mozdulatlan papagáj a póznán, a lezárt, funkciótlanak tűnő láda, és a félig nyitott hangszertok. Az emberek és a tárgyak merev, távolságtartó idegensége, amely az ismerős ismeretlen érzését hívja elő, Kierkegaard korai interpretációjában a szorongás alapja lesz. Ezt hangsúlyozza a zenélő alakok által megidézett kísérteties érzés összekapcsolása a rímek zeneiségével, amely a képiségben fellelt szorongást lírai elemmé alakítja át:

A rím a kalandra induló kóbor lovag, akivel elég gyakran akad dolga Tiecknek és az egész romantikának; mint amikor valaki hirtelen ismeretlen arcba ütközik, amely mégis nagyon ismerősnek tetszik, mintha régesrég, a távoli, a történeti tudatot megelőző múltban már látta volna ezt az arcot, így áll a dolog a rímmel is, amellyel hirtelen összetalálkozunk, mint hajdani, szebb korból való régi ismerőssel, aki most csudálatosképp divatosan fest.⁴⁴⁰

Mint arra Karl Heinz Bohrer felhívja a figyelmet, Kierkegaard ezzel a képi-zenei játékkal Hegellel és tanítványaival szemben új esztétikai észrevételt sugall: a modernség vonzalmát a romantikus

439 *IF*, 301. o.

440 *IF*, 302. o.

lelkület és kifejezési forma szándékolt homályossága iránt. Mi több, Bohrer megkockáztatja, hogy „Kierkegaard a modern egzisztencia-filozófia egyik központi fogalmához a kísérteties romantikus »szorongás«-szövegek esztétikai szemléletén keresztül jutott el. Vagy felismerte a szorongás álomképét a romantikus szövegben, mert abban a szorongás egzisztenciális tapasztalata volt előkészítve.”⁴⁴¹

Kierkegaard későbbi műveiben a szorongás a költői egzisztencia szenvedésének magasabb foka, ami az esztétikai stádium közvetlenségét eljuttatja a végső kétségbeeséshez (*Vagy-vagy*), és ami az eredendő bűn fogalmát feltételezi (*A szorongás fogalma*). A legfőbb elhatárolódási pont a romantikától itt is a keresztény hit egyedüli megváltó erejének lehetősége, amelyet a kísérteties és a démonikust bemutató történetekben mint hiányjelenséget érzékel. 1838. júl. 17.-én arról számol be barátjának Emil Boesennek, hogy bár Hoffmann sok tekintetben lelki rokonának érzi, távol áll tőle borzongató világa, mert nem csillapítja saját lelki tusáját, s nem segíti önmaga megtalálásában:

Magammal hoztam Hoffmann műveit, és bár úgy érzem, hogy sok vonatkozásban a rokona vagyok, bánatom a világgal kapcsolatban és a világban még nem fordult kétségbeesetten az ellentéte felé; és a világ miatti bánatom sem oldódott fel teljesen azon kívánság hoffmanni burjánzású megvalósításában, hogy az egész világ Bloksbjerg-re legyen átkozva, és ezt olyan felháborodással képzelte el, hogy az embernek ideje nagy részét ugyanazon a helyen kell töltenie, hogy megbizonyosodjon arról, hogy a világ valóban meggyötört és csapásokkal sújtott; és végül a pusztító dühben az ember teljesen egyedül érzi magát egy élet-halál keringőben boszorkányokkal és trollokkal, s az a gondolat gyötri, hogy nem ez volt a helyes pont, ahonnan meg tudja mozgatni a világot, mert természetesen igaz, hogy az ördög bárhová is teszi az arkhimédészi pontot, az nem Bloksbjergben van. [...] Szükségem van egy hangra, amely olyan metsző mint Lynceus tekintete, olyan szörnyűséges mint az óriások nyöszörgése, olyan lankadatlan, mint a természet hangja, a legmélyebb basszustól a legmegindítóbb magas hangokig, és amely a legünnepélyesebb-csendes suttogástól a puskadörgés energiájáig terjed. Ez az, amire szükségem van, hogy lélegezzem, hogy hangot adjak annak, ami a fejemben van, hogy a zsigereket dühvel és összhanggal megrezgetsem. Ezért írom neked, és egyre többet gondolok a mottónkra: „Egy templom áll a távolban”, egyre inkább érzem az igazságát annak, amit egyszer megjegyeztél, hogy sokkal közelebb jött, de én sohasem lehetek több, mint az, aki elsődlegesen hallgat. A beszédem nem megfelelő erre, pogány, nem evangélikus, rekedt, mint a sirályok rikoltása, vagy elenyésző, mint az áldás a néma ajkán.⁴⁴²

A levél láthatóan nem annyira a kor divatos műfaja, a Hoffmann által is igen kedvelt „rémregény”

441 Bohrer: *i. m.* (1989) 67k. o.

442 *KW XXV*, 53k. o.

(Shauerroman / gothic novel) ellen irányul, hanem sokkal inkább írója lelki háborgásának és új belső szükségletének ad hangot. Ez a vágyakozás egyúttal Kierkegaard Hoffmannhoz való ambivalens viszonyulásának is elsődleges magyarázata lehet. A fenti levélrészlet (már Hoffmann nevének említése nélkül) számos más korai naplójegyzethez vagy levélvázlathoz hasonlóan szinte teljes egészében beépül a *Vagy-vagy* „Diapszalmata”-fejezetébe⁴⁴³. Publikált művében Kierkegaard csupán egyetlen kitéltet hallgat el, ez viszont döntő változást eredményez. A levélrészlet tartalmaz egy utalást Adam Oehlenschläger dán költő „Sanct Hansaftens-Spil” című művére: „Egy templom áll a távolban”⁴⁴⁴, mely által a belső háborgás legyőzésének vágya, az új hang keresése egyértelműen Isten keresése lesz. A *Vagy-vagy* adott szakaszának utolsó mondata, amely szinte szóról szóra megegyezik a levélbeli gondolatsor lezárásával („De hangom rekedt csupán, mint a sirály kiáltása, vagy elhaló, mint az áldás egy néma ajkán”), csak ezzel a „hiányzó láncszemmel” együtt lehet teljes. Mert ez az, amit a világban és Hoffmann elbeszéléseiben keres, de nem talál, s amelynek explikációja nem véletlenül marad el a teljes esztétikai stádiumot bevezető szakasz szenvedő diapszalmata-költőjétől. Az ugyancsak 1843-ban publikált *Az ismétlés és a Félelem és reszketés* már egyértelműsíti a hiány okát, mi több, a levélrészlet és a diapszalmata-költő töredékes szavainak kiegészítéseként, jó pár év múlva, a *Szerzői tevékenységem szempontjában* már biográfiai közlésként is hírül adja, a szorongás legyőzésére a személyes életben kizárólag a hit adhat esélyt.

Ugyanakkor más értelemben is folyton szükségem volt Isten támogatására, írói munkásságom egész ideje alatt...mivel ő volt az egyedüli beavatottam...egyedül voltam, de nem ám Amerika vadonjaiban, erdei rémségek és veszélyek közt, hanem egy olyan társaság kellős közepén, amely még a legszörnyűbb *valóságot* is ártatlan felüdülésnek mutatja: a leghátborzongatóbb *lehetőségek* körében, úgyszólván az emberi nyelv társtalan ellenségeként...egyedül álltam olyan dialektikus feszültsége terében, melyek Isten nélkül bárkit az örületbe kergetnének, aki hasonló fantáziával rendelkezik;

443 A magyar fordításban a következőképpen hangzik a vonatkozó passzus: „A legtöbben arra panaszkodnak, hogy a világ nagyon prózai, hogy az életben nem úgy van, mint a regényben, ahol az alkalom mindig kedvező; én arra panaszkodom, hogy az életben nem úgy van mint a regényben, ahol keményszívű apákat, koboldokat és trollokat kell legyőzni, és elvarázsolt hercegnőket kell megmenteni. De mit számítanak az ilyen ellenségek valamennyien azokkal a sápadt, vértelen, szívós természetű éjszakai árnyakkal szemben, melyek ellen én harcolok, s melyeknek én adok életet és ittlétet. Milyen terméketlen a lelkem és a gondolatom, s mégis állandóan tartalmatlan kéjes és kínos fájdalmak gyötrik! Hát soha nem oldódik meg szellemem nyelvének béklyója, örökké csak gögicsélnem kell? Oly hangra van szükségem, mely átható mint Lünkeusz pillantása, rémületet keltő, mint a gigászok nyögése, hosszan tartó, mint a természeti hang, gúnyos, mint a mindent behavazó szellőkés, gonosz, mint a visszhang szívtelen gúnyolódása, s amely oly széles skálájú, hogy a legmélyebb basszustól a leglágyabb mellhangig terjed, és a szent-szelíd suttogás és az őrzöngő szenvedély kiáltása között váltakozik. Ez az, amire szükségem van ahhoz, hogy levegőt kapjak, hogy elmondhassam, mi nyomja szívemet, hogy felrázhassam a harag és rokonszenv bensőjét. – De hangom rekedt csupán, mint a sirály kiáltása, vagy elhaló, mint az áldás egy néma ajkán.” Lásd *IV*, 22. o. Vö. *KW* III, I 8. o.

444 Lásd *KW* XXV, 453. o.

egyedül álltam a halálos félelmeket, egyedül viseltem a lét értelmetlenségét, még ha akartam volna sem érthettem volna szót senkivel...Ha most meggondolom, hogy évek teltek így, beleborzongok. Ha csak egyetlen pillanatra is elkalandozik a tekintetem, azonnal elsüllyedek, ha viszont a helyes irányba szegeződik, és hitem az isteni beavatottság iránti bizalomban nyugalomra talál, megint ott az üdvösség a szemem előtt.⁴⁴⁵

A téma teljes körű kifejtésére 1844-ben, *A szorongás fogalmában*⁴⁴⁶ kerül sor, amely a szorongást már az eredendő bűn kérdésével kapcsolja össze, amennyiben a szorongás minőségileg tételezi, vagy mennyiségileg követi azt. Kierkegaard könyvében az egyetlen romantikus párhuzam (Schubert elméletéhez hasonlóan) a gyermeki ártatlanságot megzavaró szellemiség, amely megbontja a kezdeti harmóniát, és elfajzott nagykorúsághoz vezet. Bár azzal a kitételrel, hogy már az ártatlanság állapotában benne rejlik a semmi, ami büntelen szorongást szül.⁴⁴⁷ Ennek az ártatlan szorongásnak a tudatosított formáját képviseli a „közvetlen zseni”, aki csaknem mindenható, de mivel lételeme a külvilág felé irányulás, teljességgel kiszolgáltatott sorsának. „A [közvetlen] zseni mint olyan nem tudja magát vallásosan értelmezni, ezért nem jut el sem a bűnhöz, sem a gondviseléshez, csak a szorongásnak a sorshoz való viszonyában talál magának helyet. E szorongás nélkül még sosem létezett zseni, hacsak nem volt egyben vallásos is”⁴⁴⁸ Ezzel szemben a zseni másik típusa, a „vallásos zseni”, nem áll meg a közvetlenségnél. Befelé fordulása önmaga és Isten ellen fordulás, amelynek egyenes következményeként, a külsőtől való függetlenség szabadságában felfedezi a bűnt: „Ahogy a közvetlen zseni osztályrésze a sors, úgy lesz a vallásos zsenié a bűn... Ugyanis azáltal, hogy önmaga ellen fordul, egyben Isten ellen is fordul; az pedig így már ceremoniális előírás, hogy ha a véges szellem Isten színe elé akar kerülni, bűnősként kell kezdenie. Azzal, hogy maga ellen fordul, fölfedezi a bűnt. Minél nagyobb a zseni, annál mélyebben tárja föl a bűnt.”⁴⁴⁹ Egy merész szembeállítással azt is mondhatnánk, hogy az első típust képviselnék a romantika alkotói, míg a második megtestesítője lehetne a romantikát maga mögött hagyni kívánó, keresztényi úton elinduló Kierkegaard.

A külvilágtól elforduló, önmagába zárt vallásos zseni, közvetlenül tételezi a bűn jelenlétének kérdését. Ez esetben a zseni szorongása kapcsolatban áll az általa tudatosított bűn megjelenési formájával. Kierkegaard a bűn jelenlétének felismerését mint a rossztól (azaz magától

445 SZTSZ, 73. o.

446 Magyarul: Kierkegaard: *A szorongás fogalma*. [SZF] Ford. Rác Péter. Bp., 1993, Göncöl.

447 SZF, 51-56. o.

448 SZF, 120. o.

449 SZF, 126. o.

a bűntől) és a jótól (a szabadságtól, megváltástól) való szorongást mutatja be. „Az individuum a bűnben leledzik, és szorongása a rossztól való szorongás. Magasabb szempontból nézve ez az alakzat a jóban található; hiszen ezért fél a rossztól. A másik alakzat a démoni. Az individuum a rosszban van, és fél a jótól. A bűn szolgájának lenni annyi, mint szolgai viszonyban állni a rosszal, a démoni pedig nem más, mint a jóhoz való szolgai viszony.”⁴⁵⁰ Ez a démoni *A szorongás fogalmában* a szabadság teljes hiányaként van meghatározva, amelynek jellegzetes formája a személyiség elfordulása a külvilágtól és teljes önmagába zárkózása.⁴⁵¹ A szabadság lehetősége mégis épp a szorongásban villan fel „ha a szabadság megérinti a zárkózottságot”⁴⁵². Ugyanakkor a szabadság lehetősége még nem azonos annak valóságával. Visszanyerése csak a babonákkal és a hitetlenséggel, mint „a szabadságnélküliség két megnyilvánulása”-val⁴⁵³ történő leszámolást követően, a „hit erejével megváltó szorongás”-ban⁴⁵⁴ lehetséges.

Kierkegaard a romantikus zseni leírása mellett különösen az utóbbi bemutatásakor támaszkodik Hoffmannra, amelyet *A szorongás fogalmának* „A démonikusról”⁴⁵⁵ szóló fejezetében pusztán egyetlen megjegyzéssel kommentál: „A démonit olyasvalaminek tekintették, amit orvosokkal kell kezelteni. [...] Az orvosi kezelés elsőbbségét hirdető szemlélet tisztán fizikailag és szomatikusan szemléli a jelenséget, és úgy tesz, ahogy az orvosok szoktak, például E.T.A. Hoffmann egyik novellájának orvosa, aki tubákolva csak ennyit mondott: ez bizony súlyos eset.”⁴⁵⁶ Az adott passzus a démonikus szorongás jelenségét és annak legyőzési kísérleteit vizsgálja. Eszerint az orvosi beavatkozások azért fulladnak kudarcba, mert a doktorok pusztán fizikailag próbálják a problémát kezelni, és figyelmen kívül hagyják, hogy a jelenség egyszerre tartozik a testi (szomatikus), a lelki (pszichikai), és a szellemi (pneumatikus) szférába, amelyek mindegyike kihat a másikkra.

Kierkegaard tehát ismeri a Hoffmann-művekben megjelenő démoni megszállottságot, bár a két típusváltozat közül csak az egyiket kommentálja. Az elsőt a démoni megszállottság ellen fellépő rossz orvosi gyakorlat képviseli. Ide tartozik a fent idézett „Sanctus”⁴⁵⁷, amelyben az orvosok a démonikus jelenségekkel szemben teljesen tehetetlenül állnak, azokat földhözragadt

450 SZF, 140. o.

451 SZF, 145k. o.

452 SZF, 146k. o.

453 SZF, 163. o.

454 SZF, 181-189. o.

455 SZF, 143. o.

456 Lásd Hoffmann: „Das Sanctus”, in *HSW* 3, 141,9-24. o. Magyarul: „A Sanctus”. Ford. Halasi Zoltán. In Hoffmann: *Az elveszett tükörkép története*. (Vál. Halasi Zoltán.) Bp., 1996, Magvető, 233. o.

457 Lásd Hoffmann: „Die Doppeltgänger”, in *HSW* 5, 755-813. o.

módon fizikai problémákká degradálják, és a kúrát is ennek megfelelően alakítják ki; valamint a „A delejező” amelyben a démonit elűző orvos nem szellemtelensége miatt hatástalan, hanem mert maga is a rossz démoni erők szolgája. Ezt a démonikusságot képviseli összességében a „Sanctus”-t is magába foglaló *Éji darabok* [*Nachtstücke*], amely mintegy visszaül a kiinduló problémára.

Hoffmann a kötetcímmel, s a kötetben bemutatott programszerű ábrázolási móddal egy önálló műfajt honosít meg. A „Nachtstück” elnevezés a 18. század közepéig Németországban szinte kizárólag a festészetben tűnik fel (mint „éji jelenetet ábrázoló kép”), ezzel szemben az irodalomban a „Nachtgeschichte” („éji történet”), a zenében a „Nachtmusik” („éji zene”) használatos. Mivel az éjszaka a romantika egyik kulcsfogalma lesz, a fogalom innen nyer szélesebb jelentéshasználatot különböző összetételekben. Az irodalomban először Angliában jelenik meg a 18. század elején „night piece” elnevezéssel, amely különösen a rémregény-irodalommal összefüggésben kap (borzongató, rémséges, fenyegető) tartalmi jelentést. Majd kis késéssel, a század második felében elterjed Németországban is, különösen Jean Paul népszerűsítő hatásának köszönhetően, az éjjeli természeti jelenetek, történések, titokzatos, borzongató lefolyásával kapcsolatban. Hoffmann-nál ugyanakkor a képzőművészetre utal vissza, amelynek sötét tónusú ábrázolás-technikáját, átvitt értelemben, egyfajta irodalmi átfordításban próbálja megvalósítani. Az általa alkalmazott irodalmi műfaj forrása, tematikája, világszemlélete és ábrázolási módja még nagyrészt a rémregényből merít, de míg a rémregényben a misztikus-démonikus események oka többnyire tisztázódik, itt a leleplezés újabb kibogozhatatlan rejtélyhez vezet, amelyről az elbeszélő semmilyen bővebb felvilágosítást az olvasónak nem ad.⁴⁵⁸

A Kierkegaard által hivatkozás nélkül hagyott második típus, a lidérces világ mellett vagy ellen harcoló papok, szerzetesek világa, amelyben felvillan a „jó”, a tőle való démonikus szorongásban. Kiváló példája az utalás nélkül maradt korai Hoffmann-regény, *Az ördög bájjitála*, amely meglepően szemléletes illusztrációja *A szorongás fogalma* „démonikusról” szóló passzusának. *Az ördög bájjitála* mára a romantikus rémregény-irodalom egyik csúcspontjának számít. A rémregény vagy az ún. „gothic novel” hazája Anglia, megteremtőjének Horace Walpole *Otranto kastélya* [*The Castle of Otranto*] (1764) című regényét tekintik, míg a kidolgozottság szempontjából Anne Radcliffe-től az *Udolpho rejtélyeit* [*The Mysteries of Udolpho*] illeti az első hely. A „gótikus” itt a vad, sötét, szabályozatlan középkorra utal, egy meglehetősen elmosódó történelmi háttérrel. A helyszínek többnyire vad tájak, várkastélyok, romok, kolostorok, tömlöcök.

458 A fogalom részletes magyarázatához lásd: *HSW* 3, „Kommentar”, 951-960. o.

A cselekmények középpontjában többnyire titokzatos családi kapcsolatok, tragikus tévedések, szexuális aberrációk és kegyetlen bűncselekmények állnak, amelyekben a végzet és a természetfeletti igen fontos szerepet játszik. Németországba a gótikus tradíció „Schauerroman” néven a 18. sz. utolsó negyedében kerül át, a Sturm und Drang nemzedéken felnövő új generáció közvetítésével, s hamarosan populáris irodalomává válik, mi több, visszahat az angol változatra.⁴⁵⁹ E kölcsönhatás egyik példája Matthew Lewis *A szerzetes* [*The Monk*] (1796) című regénye, amely Hoffmann művének, a regényben is feltüntetett módon, első számú forrása lesz⁴⁶⁰. Igaz, Lewis regénye, a hangsúlyozott átvételek ellenére, már Heinrich Heine egykorú véleménye szerint sem állja meg a helyét az összehasonlítás során: „*Az ördög bájitalában* benne van a legfélelmetesebb és legszörnyűbb, amit a szellem elgondolhat. Milyen erőtlén ehhez képest Lewistől „*A szerzetes*”, amely ugyanezt a témát dolgozza fel.” – írja Heine egyik levelében.⁴⁶¹ Emellett a regényben kimutatható Friedrich Schiller: *A szellemlátó* [*Der Geisterseher*] (1787-89) című regénytörredékének, illetve Carl Grosse: *A génusz* [*Der Genius*] (1791-95) című regényének hatása is, mindenekelőtt a helyszínek, a jellem- és cselekmény-toposzok felépítésében, valamint a természetfelettit az emberi bűncselekménnyel kombináló feszültségteremtés módjában.⁴⁶²

Ez a háttér már első megközelítésben is alapvetően elkülöníti Hoffmann művét a kor rémtörténeteitől. Valódi jelentőségét mégis a pszichológiai, a természetfilozófiai és az irodalmi szempontok sajátos kombinációja adja. *Az ördög bájitala*, mint arra Wolfgang Nehring rámutat⁴⁶³, csak a cselekmény, a szituáció és a jellemek felépítésében (azaz a tipikus rémregény-sablonokban) emlékeztet az angol előd, Lewis művére. Míg azonban Lewisnál a gonoszság szenzációkeltő megjelenítéséhez képest az emberi lélekben lezajló folyamat másodlagos szerepű, s minden racionális magyarázatot kap, Hoffmann-nál a gonoszság titokzatos, személyiségalkító funkciója lesz elsődleges, egy irreális pszichológia keretében. Nehring véleményét Hoffmann művének erőteljesebb hatásáról a következőképpen összegzi: „Hoffmann a Lewisnál talált pszichológiai

459 Lásd ehhez: Karl S. Guthke: *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang. M. G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen*. Göttingen, 1958.

460 *ÖB*, 187k. o. „Bátyám szobájában egy könyvet találtam az asztalon. Felütöttem: angolból fordított regény volt, címe: „*A szerzetes*” [...] Hátha megtudok valamit ebből a könyvből?” – gondoltam és olvasni kezdtem. A csodás történet magával ragadott, de amikor eljutottam az első gyilkossághoz, a gonosz szerzetes egyre gyalázatosabb bűnözéséhez, amikor odaértem, hogy végül már a Sátánnal lép szövetségre, iszonyú irtózat fogott el.”

461 Lásd Heine 1822 júniusában írt berlini levelét. In Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*. Hsg. Klaus Briegleb, Bd 2., München, 1969, 66. o.

462 A forrásokhoz lásd: *HSW* 2/2, „Kommentar”, 559-562. o.

463 Lásd Nehring: *i. m.* (1992-93) 36-47. o. Nehring történeti és pszichológiai vizsgálatot ötvöző tanulmányában a két regény közti azonosságokra és a különbségekre mutat rá.

feltevéseket a tudatalatti pszichológiájává bővíti, és ezt a tudatalattit úgy ábrázolja, hogy az a hagyomány kísérteties karakterét elmélyíti és fokozza. Lewis racionális szellemének mindig erőszakos és borzongató helyszíneket kell előidéznie és azt szenzációval kell feltálnia. Mivel azonban a borzongató Hoffmann-nál az alakok belsejéből támad, műve atmoszferikusan sokkal költőibb és zártabb.”⁴⁶⁴

Nehring tanulmánya, amely sokat köszönhet Freud Hoffmann-elemzésének, a külső borzongató elemekről a pszichológiai motivációkra, a racionálisról az irracionálisra helyezi a hangsúlyt, amellyel egyszersmind Hoffmann regényét leválasztja a rémregényekről. Értelmezése azonban figyelmen kívül hagyja az egyik leglényegesebb elemet, a személyiségben rejlő mozgó perspektíva kettősségét, amely az intellektuális bizonytalanság hullámváltozását követve, párhuzamosan fenntartja a történetek racionális és irracionális magyarázatát.⁴⁶⁵ A mozgó perspektíva olyan törésvonal mentén halad, amelyet a démonikus én- és világ-vesztés jelöl ki a két világ mezsgyéjén egyensúlyozó hős(ök) számára, egészen a megváltás pillanatáig. Hoffmann szorongásról alkotott elképzelésének háttere ez esetben is a romantikus természetfilozófia, amely a bűn kérdését kozmikus értelemben tételezi. Megjelenésének centruma a természettel szembe forduló, önmagától elidegenedett személyiség tudata, amelynek megsokszorozódása a világvesztés felismerésével a teljes én-vesztés állapotát idézi elő. Elbeszélői technikája pedig, bár gyakran a rémregények sztereotípiáit követi, új műfajt honosít meg a korabeli irodalomban, az ember árnyoldalának esztétikai-irodalmi bemutatását, amely a személyiség széthullásával a perspektivikus töréspontok sokaságát idézi elő.

Kierkegaard szorongás-fogalma, mint a költői egzisztencia szenvedésének köztes fázisa, bár az eredendő bűn minőségi és mennyiségi tételezésével egyértelműen bibliai magyarázatokra épül, egzisztencia kategóriaként nem áll messze a hoffmanni elképzeléstől. Bacsó Béla a következőképpen fogalmazza meg a szorongás mint „egzisztens kategória” szerepét Kierkegaardnál: „A szorongás által átvett irányítás megrendíti a korlátozott életet és az én-nélküliség aporetikus helyzetébe hozza az ént. Ez az irányításavesztett féltés, mely elvon a világban jelentőségteljesnek vélt dolgoktól, egyidejűleg kikényszeríti a legfőbb és a leginkább meggondolandó tiszteletét (*Ehrfuhr*).”⁴⁶⁶ Azaz, az esztétikai kategóriaként megjelenített szorongás Kierkegaardnál olyan

464 Nehring: *i. m.* (1992-93) 47. o.

465 Lásd ehhez a Freudot egyébként nagyra becsülő Franz Fühmann tanulmányát: „Veronika Paulmann kisasszony Pirna külvárosából, avagy elmélkedés a borzongató elemről E. T. A. Hoffmann munkáiban. In Uő: *Tapasztalatok és ellenmondások.*” Bp., 1980, Európa, 147. o.

466 Bacsó Béla: „A szorongás mint egzisztens kategória”. In Uő: *Írni és felejtani.* Bp., 2001, Kijárat, 27. o. Bacsó Heidegger szorongás-fogalmának aspektusában, a „Phänomenologie des religiösen Lebens” című

egzisztenciális lehetőség, amely a személyiséget a teljes én- és világvesztésben önnön határaival szembesíti, s ekként egy magasabb rendű létezés felé irányítja.⁴⁶⁷ Kierkegaard és Hoffmann szorongás-fogalmának rokonságát leginkább ez az egzisztenciális lehetőség jelzi, amennyiben Hoffmann a kozmikus bűn hátterével a „közvetlen zseni”-t a „vallásos zseni” irányába mozdítja el, ugyanakkor megjeleníti a világtól elidegenedett, önmagába zárkozó démonikus személyiség jótól való szorongását, majd szabadságvágyát és megváltásának lehetőségét.

Heidegger előadás- vázlat alapján teszi a fenti Kierkegaard-ra vonatkozó megállapítást.
467 Bacsó: *i. m.* (2001) 30. o.

4.5 Út a kétségbeeséshez

Kierkegaard és Hoffmann párhuzamos olvasásakor az esztétikai szenvedés legmagasabb fokát képviselő kétségbeesés már csupán egyetlen pillanatfelvételen rögzíthető. A kép a szorongástól a kétségbeeséshez érkező költő utolsó állomása, amely a minőségi ugrás minden akrobatikus elemet túlszárnyaló mutatványát igényli. A két szerző közös útja ezen a ponton még egyetlen pillanatra találkozik, majd végérvényesen szétválnak.

Kierkegaard *A halálos betegségben* „a szellem, az Én betegsége”-ként definiált „kétségbeesés” három formáját különíti el: (1) Az én nincs tudatában annak, hogy van énje (2) Az én kétségbeesetten nem akar önmaga lenni (3) Az én kétségbeesetten önmaga akar lenni.⁴⁶⁸ A kétségbeesés harmadik formája, amikor az én kétségbeesetten önmaga akar lenni, Kierkegaard-nál a Hegel által jellemzett romantikus „szerencsétlen tudat” absztrakt, önkiteljesítő vágyának következménye.

Hogy az ember kétségbeesetten önmaga akarjon lenni, tudatában kell lennie a végtelen Énnel. Ez a végtelen Én mindazonáltal voltaképpen csak az Én legabsztraktabb formája, legabsztraktabb lehetősége. És ez az Én az, amely kétségbeesetten lenni akar, azáltal, hogy az Ént kiszakítja a Hatalomhoz való minden kapcsolatából, amely létrehozta, vagy megfosztja attól az elképzeléstől, hogy ilyen Hatalom létezik. E végtelen forma segítségével akar az Én kétségbeesetten önmaga fölött rendelkezni, vagy akarja magát megteremteni, az Énjét olyan Énné változtatni, amilyen lenni akar, meghatározni, hogy konkrét Énje mit fogad el és mit nem.”⁴⁶⁹

Ez a forma a „cselekvő” illetve a „szenvédő” én típusaként az esztétikai stádium végét jelzi. A kétségbeesett egyetlen esélye a lét paradoxonjának felismerésével a hit által történő megváltás marad. A cselekvő én, amely istentelenségében semmilyen hatalmat nem ismer el önmaga felett, megnyílik a külvilág felé, s mintegy kísérletezik önnön határaival. A végtelen kiteljesedést az alteregó-létben reméli, az én megkettőzésével vagy szétszórásával, ez azonban épp önmagától távolítja el, és a végsőig fokozza benne az idegenség érzését.

Mert ez az Én nem is juthat addig a kétségbeesésben, hogy kísérleti Istenné váljon: azzal,

468 Kierkegaard: *A halálos betegség*. [HB] Ford. Rácz Péter. Bp., 1993, Göncöl, 8. o.

469 HB, 80k. o.

hogy magára figyel, semmilyen származtatott Én nem képes arra, hogy több legyen magánál, több mint ami valójában; akárhonnan nézzük, Én marad, az Én-megkettőződésben sem lesz sem több, sem kevesebb, mint maga az Én. Ennyiben az Én azzal a kétségbeesett törekvéssel, hogy önmaga legyen, éppen az ellentétébe küzdi be magát, és akkor lesz tulajdonképpen nem Én.⁴⁷⁰

A szenvedő (démonikus) én, aki kétségbeesetten önmaga akar lenni, ezzel szemben pusztán saját szenvedésére összpontosít, s hogy megőrizze démoni erejét, elzárja magát az örökkévalótól és a jó minden lehetőségétől, ekként dacolva Istennel és a világmindenséggel. Izolációja, amely a jóval szemben tanúsított dac eredménye, mégsem hozza el számára az áhított teljességet, mert vágyaival ellentétben épp saját énje lesz a börtöne, amelyből csak a megváltás jelenthet szabadulást.

A démoni kétségbeesés a leghatványozottabb formája annak a kétségbeesésnek, amely kétségbeesetten önmaga akar lenni. Ez a kétségbeesés nem akar sztoikus önmagába bolondulással, sem önmaga imádatában elveszni, nem akar, mint amaz, ugyan hamisan, de bizonyos értelemben a maga tökéletességében önmaga lenni; nem, ez a kétségbeesés a létezését gyűlölve akar önmaga lenni, a nyomorúságban akar önmaga lenni; szintén nem akarja az Énjét daczból elszakítani az őt létrehozó Erőtől, rá akarja magát erőltetni, daczból, pusztán gonoszságból ragaszkodik hozzá – és magától értetődik, hogy a rosszindulatú ellenvetésnek mindenekelőtt arra is tekintettel kell lennie, hogy kitartson amellest, amivel szemben kifogást emel. Azt gondolja, hogy az egész létezés ellen lázadva bizonyítékra tett szert ellene, a jósága ellen. A kétségbeesett azt gondolja, hogy ő maga ez a bizonyíték, s az is, ami lenni akar, ezért akar önmaga lenni, önmaga a kínjában, hogy ezzel a kinnal protestáljon az egész létezés ellen.⁴⁷¹

A kétségbeesés, mint az esztétikai szenvedés utolsó stációja Hoffmann két művében, különös módon épp legkorábbi regényében, *Az ördög bájitalában* (1814) és legutolsó elbeszélései egyikében, a halálos ágyáról diktált *Bolha mesterben* (1822) jelenik meg a legszebben. *Az ördög bájitalában* a szorongó majd kétségbeesetten önmagát akaró én cselekvőből szenvedővé válik, s végül feloldozást kap a hit oltalmában. A kolostori élet elől menekülő bukott szerzetes, Medardus rejtélyes élete olyan bonyolult lehetőségek sorozata, amely felfüggeszti az irreális és a reális közti határokat, és az intellektust a bizonytalanság

470 HB, 82. o.

471 HB, 87. o.

kiélezésével a kétségbeesésbe taszítja. Ebben a folyamatban Medardus a jótól való szorongása miatt egyre inkább aláveti magát a felé irányuló a rossznak. A démonikus küzdelemben, mely során lépésről-lépésre elveszíti önazonos személyiségét, felismeri, mindenekelőtt belső démonaival kell leszámolnia, hogy visszanyerje önmagát. Végül az isteni szándék kifürkészhetetlenségének és saját szerencsétlenségének tudatosításával, a jótól való szorongás legvégső pontján, a démonikus kitörést követően eljut eredeti személyisége teljes lebontásához és megsemmisítéséhez. A kolostorba visszatérő, vezeklő szerzetes utolsó szavai már a démoni küzdelem végét sejtetik. S bár a döntő pillanat a szerzetes önéletrajzához mellékelte „Utóirat” alapján még a rémregények sztereotípiájaként jó és rossz szimbolikus harcában dől el, az új, olvasó számára is ismeretlen kezdet már felvillantja a hit által történő megváltás lehetőségét.

Tudom, halálom órájában talán még erős lesz a gonosz ahhoz, hogy meggyötörjön engem, szegény bűnös szerzetest, de azért állhatatosan, sőt buzgó áhítózással várom a pillanatot, amely elszabadít a földről. Hiszen az a pillanat lesz a beteljesülése annak, amit Aurélia – maga Szent Rozália – ígért s ami csak a halálban teljesülhet be! Imádkozz érettem, imádkozz, szent hajadon! Ha majd üt az óra: ne verjen béklyóba a pokol hatalma, amely előtt annyiszor elbuktam, ne taszítson az örök kárhozat mocsarába!”⁴⁷²

Kierkegaard feltétlen csodálatát láthatóan mégsem a gótikusan túlzásúfolt, korai regény, hanem az egyszerűségében letisztult *Bolha mester* váltja ki. 1836 januárjában a következőket írja róla naplójában: „Gyakran amikor egy jó költeményt vagy egyéb művet olvasok, amely a zsenialitás jelét viseli, azt gondolom, jó hogy nem én voltam a szerzője, mert akkor nem tudnám kifejezni az örömet a hiábavalóság vádjának félelme nélkül”.⁴⁷³ Kierkegaard elismerése itt egyszersmind saját elmélete igazolásának szól. A *Bolha mester*, amely a hétköznapi és a költői illúziók tudatosításával a rezignált lemondásban keres megnyugvást, az esztétikai stádium végpontjához érkezik el. A végső kétségbeesés felmutatásával, amikor az „én kétségbeesetten önmaga akar lenni”, a „cselekvő én” dualizmusában nem a vallásos hit, hanem az azt közvetlenül megelőző humor hoz

472 *ÖB*, 275. o.

473 *JP* 5, 5117, 58. o. Kierkegaard 1835-36 őszén és telén olvasta (Schleiermacher, Herder, Goethe, Poul Martin Moller, Jens Baggesen mellett) Hoffmann *Bolha Mesterét*. A *Bolha Mester* iránti lelkesedését egyéb iránt az is jelzi, hogy ez nála a leggyakrabban, szám szerint ötször hivatkozott Hoffmann-mű, amelyből három a naplókban fordul elő.

megváltást, mintegy leszámolva az esztétikai pátosz szubjektív bensőségességével.

A humorral demonstratív szétrobbantott dualizmus a Bolha mester főhősének alakjában nyer végső, letisztult formát. Peregrinus Tyß már nem költő, művész vagy varázsló, csupán gyermekien fantáziadús, költői lelkületű, egyszerű polgár. Alteredgő-párja, a mesés birodalom Sekakis-királya sem identitás bomlasztó elem, pusztán Peregrinus ritka, magasabb rendű pillanatainak álomszerű kivetülése. A Bolha mester adománya, az egyik szembe helyezhető mikroszkopikus üveg is egészen másfajta kettős látást eredményez, mint a korábbi „krónikus dualizmus”. Egyrészt varázsszerszám, amelynek segítségével tulajdonosa a látszatvilág (a hazug külsőségek) egyidejű fenntartásával a lényegi világba (az emberek legtitkosabb gondolataiba, vágyaiba) hatolhat; másrészt valóságfegyver a szélsőségek harcában elbukó, örületbe forduló költői álmodozás ellen. Mérleg, ami a szélsőségek egyidejű felmutatásával hozzájárul látszat és lényeg, hétköznapi és csoda, költői és polgári lét összebékítéséhez.

A felismeréshez a *Bolha mester* hősnének a cselekvő kétségbeesésből meg kell tennie a döntő ugrást. Hoffmann legtöbb elbeszélésében ez az „ugrás” még valóban nem feltételez valódi egzisztenciális tapasztalatot, csupán külső varázslat eredménye, amelynek a költői lelkületű hős épp annyira közvetítője, mint szenvedő alanya. A mesealakok borzongató világa így az egyébként is duális szemléletben további hajszálrepedéseket vagy megoldhatatlan alternatívákat teremt, az elérhetetlen abszolútum torz tükörképeként. E dualizmus hordozói az egymást megsemmisítő-kiegyenlítő alteredgő-alakok, következménye pedig a megváltás nélküli, kétségbeesésig hajszolt, démoni szorongással teli világ. Ezzel szemben a *Bolha mester*ben a belső összhang megtalálása a mennyiségi tapasztalatok elutasításával már minőségi ugrást feltételez: a realitást mesévé, a mesét realitássá átváltoztató csodát, amely az utolsó pillanatban, az „ismétlés” erejével mindenről lemondó, s így mindent elnyerő személyiség saját lelkületéből fakad. A szerencsétlenségét tudatosító személyiség ráébred, van egy pont, amelyen túl a hétköznapi élettapasztalat mennyiségi bővülése már semmilyen minőségi változást nem eredményez. Utolsó kalandjában ez a momentum tűnik fel villanásszerűen, amely életútjának legfontosabb állomását tükrözi: a semmibe torkolló végső kétségbeesést. Az ifjú Kierkegaard a passzust minden kommentár nélkül egyszerűen bemásolja naplójába – s e gesztussal a pillanat erejéig azonosul német kortársával:

Hogyan – szólt önmagához –, egy ember, aki felebarátai legtitkosabb gondolatait kutatja, ez a végzetes ajándék nem azt az iszonyú állapotot nyújtja-e számára, amely elérte az örök zsidót, aki úgy kelt át a világ legszínesebb forgatagán, barátok nélkül, remény nélkül, fájdalom nélkül, fásult közönyben, amely a kétségbeesés *caput mortuuma*, akár egy barátságtalan, sivár pusztán.⁴⁷⁴

A kétségbeesés *caput mortuuma* a szorongással teli, kétségbeesett ember útjának utolsó állomása. Ezen a ponton a személyiség egyetlen könnyű, láthatatlan mozdulattal lép át egy újabb, magasabb rendű stációba. A merész lépés az öngyakorlás legmagasabb etikai lépcsőfoka, amely humorra emelkedő iróniával a szélsőséges hangzavart képes összhangzattá változtatni. Egy új kezdet ígérete, amely a teljes megsemmisülésből való felépüléshez már elengedhetetlenül feltételezi a megváltás pillanatnyiságát. Ez a kettősség az etikai-vallási határmezsgyéjeként egyszersmind a Hoffmann-Kierkegaard kutatás új kiindulópontja lehetne. A harsány gesztusok mögött a pantomimszerű mozdulatok vizsgálata, amelyek jelenlétéről sokszor épp a hiányzó kommentárok tanúskodnak.

474 „Wie? »sprach er zu sich selbst« ein Mensch, der die geheimsten Gedanken seiner Bruder erforscht, bringt über den diese verhängnisvolle Gabe nicht jenes entsetzliches Verhältnis, welches den ewigen Juden traf, der durch das bunte Gewühl der Welt, ohne Freude, ohne Hoffnung, ohne Schmerz, in dumpfer Gleichgültigkeit, die das *Caput mortuum* der Verzweiflung ist, wie durch eine unwirthbare trostlose Einöde wandelte.” Lásd *HSW* 6, 456,24-31. o., vö. *JP* 5, 5109, 42. o.

HIVATKOZOTT KIERKEGAARD-MŰVEK

„The Concept of Anxiety”. In *Kierkegaard's Writings VIII.*, edited and translated with introduction and notes by Reidar Thomte in collaboration with Albert B. Anderson. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1980.

Magyarul: *A szorongás fogalma*. Ford. Rácz Péter. Bp., 1993, Göncöl.

„The Concept of Irony with Continual Reference to Socrates”. In *Kierkegaard's Writings II.*, trans. by Howard V. Hong and Edna H. Hong, edited and translated with introduction and notes by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1989.

Magyarul: „Az irónia fogalmáról állandó tekintettel Szókratészra.” Ford. Miszoglád Gábor. In *Søren Kierkegaard: Egy még élő ember írásaiból. Az irónia fogalmáról*. Pécs, 2004, Jelenkor, 61-319. o.; 351-422. o.

„Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments”. In *Kierkegaard's Writings XII. 2.*, trans. by Howard V. Hong and Edna H. Hong, edited and translated with introduction and notes by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1992.

Magyarul: „Első és utolsó nyilatkozat” (részlet). Ford. Hidas Zoltán. In *Søren Kierkegaard: Szerzői tevékenységéről*. Debrecen, 2000, Latin Betűk, 7-11. o.

„Either/Or”. Part I. In *Kierkegaard's Writings III.*, edited and translated with introduction and notes by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1987.

„Either/Or”. Part II. In *Kierkegaard's Writings IV.*, edited and translated with introduction and notes by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1987.

Magyarul: *Vagy-vagy*. Ford. Dani Tivadar. Az utószót írta Heller Ágnes. Bp., 1994, Osiris-Századvég.

„Fear and Trembling”. In *Kierkegaard's Writings VI.*, edited and translated with introduction and notes by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton University

Press Princeton, New Jersey, 1983.

Magyarul: *Félelem és reszketés*. Ford. Rácz Péter. Az utószót írta Balassa Péter. Bp., 1986, Európa.

„From the Papers of One Still Living” (Early Polemical Writings). In *Kierkegaard's Writings* II., edited and translated with introductions and notes by Julia Watkin. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1990.

Magyarul: „Egy még élő ember írásaiból”. Ford. Soós Anita. In *Søren Kierkegaard: Egy még élő ember írásaiból. Az irónia fogalmáról*. Pécs, 2004, Jelenkor, 7-49. o.; 323-350. o.

„Letters and Documents”. In *Kierkegaard's Writing XXV*, translated with introduction and notes by Henrik Rosenmeier. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1978.

„On My Work as an Author. The Point of View for My Work as an Author.” (The Point of View) In *Kierkegaard's Writings XXII*. trans. by Howard V. Hong and Edna H. Hong, edited and translated with introduction and notes by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1998.

Magyarul: „Szerzői tevékenységről.” Ford. Hidas Zoltán. In *Søren Kierkegaard: Szerzői tevékenységről*. Debrecen, 2000, Latin Betűk, 13-25. o.; „Szerzői tevékenységem szempontja.” Ford. Hidas Zoltán. In *Søren Kierkegaard: Szerzői tevékenységről*. Debrecen, 2000, Latin Betűk, 27-122. o.

„Repetition”. In *Kierkegaard's Writings VI*., edited and translated with introduction and notes by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1983.

Magyarul. *Az ismétlés*. Ford. Gyenge Zoltán. Szeged, 1993, Ictus.

„The Sickness unto Death”. *Kierkegaard's Writings XIX*., edited and translated with introduction and notes by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1980.

Magyarul: *A halálos betegség*. Ford. Rácz Péter. Bp., 1993, Göncöl.

„Søren Kierkegaard's Journals and Papers”, edited and translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong, assisted by Gregor Malantschuk, vol. 1, 2, 5, Index and Composite Collation, Bloomington and London: Indiana University Press, 1967-1978.

„Stages on Life's way”. In *Kierkegaard's Writings XI.*, edited and translated with introduction and notes by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1988.

HIVATKOZOTT HOFFMANN-MŰVEK

„Don Juan”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 2/1. („Fantasiestücke in Callot's Manier”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1993, 83-97. o.

Magyarul: „Don Juan”. Ford. Horváth Zoltán. In E.T.A. Hoffmann: *Az arany virágcserep*. Bp., 1982, Európa, 5-19. o.

„Die Doppelgänger”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1992, 755-813. o.

„Der Einsiedler Serapion”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. („Die Serapionsbrüder”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 2001, 23-39. o.

„Die Elixiere des Teufels”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 2/2. Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1988, 9-297. o.

Magyarul: *Az ördög bájitala*. Ford. Kolozsvári Grandpierre Emil. Bp., 1997, Pallas Stúdió – Attraktor Kft.

„Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. („Die Serapionsbrüder”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 2001, 129-176. o.

„Das Fräulein von Scuderi”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. („Die Serapionsbrüder”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 2001, 780-856. o.

Magyarul: „Scuderi kisasszony”. Ford. Gergely Erzsébet. In E.T.A. Hoffmann: *Az arany virágcserep. Scuderi kisasszony*. Bp., 1987, Szépirodalmi, 123-220. o.

„Das Gelübde”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. („Nachtstücke”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1985, 285-317. o.

„Der goldene Topf”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 2/1. („Fantasiestücke in Callot's Manier”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1993, 229-321. o.

Magyarul: „Az arany virágcserep”. Ford. Horváth Zoltán. In Hoffmann: *Az arany virágcserep*. Bp., 1982, Európa, 21-100. o.

- „Ignaz Denner”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. („Nachtstücke”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1985, 50-109. o.
- „Die Jesuiterkirche in G”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. („Nachtstücke”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1985, 110-140. o.
- „Der Kampf der Sänger” In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. („Die Serapionsbrüder”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 2001, 332-387. o.
Magyarul: „A dalnokok harca”. Ford. Tandori Dezső. In E.T.A. Hoffmann: *Az elveszett tükörcép története*. Bp., 1996, Magvető, 139-193. o.
- „Klein Zaches Genannt Zinnober”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1985, 531-649. o.
Magyarul: „Kis Zaches, más néven Cinóber”. Ford. Hágy Gyula. In E.T.A. Hoffmann: *Az arany virágcserep*. Bp., 1982, Európa, 139-236. o.
- „Die Königsbraut”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. („Die Serapionsbrüder”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 2001, 1138-1199. o.
- „Lebens-Ansichten des Katers Murr”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1992, 9-458. o.
Magyarul: *Murr Kandúr életrajza*. Ford. Szabó Ede. Bp., 1967, Európa.
- „Der Magnetiseur”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 2/1. („Fantasiestücke in Callot’s Manier”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1993, 178-225. o.
Magyarul: „A delejező”. Ford. Halasi Zoltán. In E.T.A. Hoffmann: *Az elveszett tükörcép története*. Bp., 1996, Magvető, 7-62. o.
- „Das Majorat”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. („Nachtstücke”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1985, 199-284. o.
- „Meister Floh”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 6. Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 2004, 467. o.
- „Das öde Haus”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. („Nachtstücke”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1985, 163-198. o.
Magyarul: „Az elhagyott ház”. Ford. Halasi Zoltán. In E.T.A. Hoffmann: *Az elveszett tükörcép története*. Bp., 1996, Magvető, 259-302. o.
- „Prinzessin Brambilla”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1985, 531-649. o.

- Magyarul: „*Brambilla hercegnő*”. Ford. Sárközy György. In E.T.A. Hoffmann: *Az arany virágcserep*. Bp., 1982, Európa, 311-422. o.
- „Rat Krespel”. In *E.T.A. Hoffmann Sämtliche Werke*. Bd. 4. („Die Serapionsbrüder”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 39-71. o.
- Magyarul: „Krespel tanácsos”. Ford. Tandori Dezső. In E.T.A. Hoffmann: *Az elveszett tükörkép története*. Bp., 1996, Magvető, 109-137. o.
- „Das Sanctus”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. („Nachtstücke”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1985, 141-160. o.
- Magyarul: „A Sanctus”. In E.T.A. Hoffmann: *Az elveszett tükörkép története*. Bp., 1996, Magvető, 233-257. o.
- „Der Sandmann”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. („Nachtstücke”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1985, 11-49. o.
- Magyarul: „A homokember”. Ford. Barna Imre. In E.T.A. Hoffmann: *Az arany virágcserep*. Bp., 1982, Európa, 101-138. o.
- „Seltsame Leiden eines Theater-Direktors”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. („Nachtstücke”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1985, 399-518. o.
- „Das steinerne Herz”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. („Nachtstücke”) Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main, 1985, 318-346. o.

EGYÉB HIVATKOZOTT MŰVEK

- Adorno, Theodor W.: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.
- Agacinski, Sylviane: „Értekezés egy téziszről”. Ford. Antal Éva. *Vulgó*, 2001. II. évf. 3-4-5. sz. 181-205. o.
- Arendt, Hannah: *The Human Condition*. University of Chicago Press, Cicago, 1958.
- Asche, Susanne: *Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns*. Königstein/Ts. 1985.
- Bacsó Béla: „Az ész nevetségességéről”. In Uő: *Kiállni a zavart*. Bp., 2004, Kijárat, 9-22. o.
- Bacsó Béla: „Az iróniáról”. In Uő: *Írni és felejtetni*. Bp., 2001, Kijárat, 147-166. o.

- Bacsó Béla: „A szorongás mint egzisztens kategória”. In Uő: *Írni és felejteni*. Bp., 2001, Kijárat, 26-38. o.
- Bahtyin, M. M.: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Az idézett részleteket ford. Könczöl Csaba. Bp., 2001, Gond-Cura/Osiris.
- Balassa Péter: „Utószó a Félelem és reszketéshez”. In Kierkegaard: *Félelem és reszketés*. Fordította és a jegyzeteket összeállította: Rácz Péter. Bp., Európa, 1986, 221-273. o.
- Bartha Judit: „Altelegó-centrumok polifóniája. Megjegyzések E.T.A Hoffmann „Az ördög bájtala” című regényének olvasásához.”. *Pro Philosophia Füzetek*, 2001. 28. sz. 61-70. o.
- Bartha Judit: „Az esztétikai inkognitó pluralitása. Kierkegaard korai pszeudonim műveiről.” *Gond*, 2001. 27-28. sz. 133-152. o.
- Bartha Judit: „Kierkegaard’s relation to E.T.A. Hoffmann”. *Kierkegaard Studies Monograph Series. Walter de Gruyter* (megjelenés alatt).
- Bartha Judit: A progresszív univerzálpoézis ideája Kierkegaard Schlegel-kritikájában. *Pro Philosophia Füzetek*, 2005. december (megjelenés alatt).
- Bartha Judit: „A »kísérteties«. E.T.A. Hoffmann anti-esztétikája”. *Passim*, 7. évf. 1. sz. 34-50. o.
- Bartha Judit: „A romantikus művész egzisztenciája. Kierkegaard és Hoffmann”. *Jelenkor* (megjelenés alatt).
- Barthes, Roland: „A szerző halála”. In Uő: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996, 50-55. o.
- Behler, Ernst: *Ironie und literarische Modernität*. Paderborn-München, Wien-Zürich, 1997.
- Behler, Ernst: „Kierkegaard’s »The concept of irony« with constant reference to romanticism”. *Kierkegaard Studies Monograph Series* 1. Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1997, 13-33. o.
- Benjamin, Walter: „A műkritika fogalma a német romantikában”. Ford. Ábrahám Zoltán. *Gond*, 2003. 35. sz.
- Blanchot, Maurice: „Az Athenaeum”. Ford. Ádám Anikó. *Athenaeum*, 1991, I/1. sz. 41-51. o.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Kritik der Romantik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989.
- Bohrer, Karl Heinz: „A romantika kritikája”. Ford. Hansági Ágnes. In Hansági Ágnes és Hermann Zoltán (szerk.): *Újragondolni a romantikát. Konceptiók és viták a XX. században*. Bp. 2003, Kijárat, 57-80. o.

- Bøggild, Jakob: „The fine art of writing posthumus papers. On the dubious role of the romantic fragment in the first part of *Either / Or*”. *Kierkegaardiana* 19. Denmark, Copenhagen University, Reitzels Forlag, Copenhagen, 1998, 95-112. o.
- Brandt, Frithiof: *Søren Kierkegaard*. Copenhagen, 1963.
- Csöngéi Nagy Balázs: „Az irodalmi fikcionalitás önreferenciája. Italo Calvino »A nemlétező lovag« című regényéről.” *Partitúra* (megjelenés alatt).
- Dahlhaus, Carl: *Az abszolút zene eszméje*. Ford. Zoltai Dénes. Bp., 2004, Typotex.
- Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *Sämtliche Werke*, 2. Abteilung, 11. Band. München 1923.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. von Ernst Beutler, München, 1976.
- Egenberger, Stefan: „The poetic representation of the religious in Kierkegaard’s *Postscript* with Special regard to E.T.A. Hoffmann’s Concept of Humor”. *Kierkegaard Studies Yearbook*, 2005, Walter de Gruyter, Berlin/New York (megjelenés alatt).
- Fichte, Johann Gottlieb: „Zürichi előadások. A tudománytan fogalmáról.” Ford. Weiss János. *Magyar Filozófiai Szemle*, 2004. 3. sz. 323-349. o.
- Fichte, Johann Gottlieb: „A tudománytan, avagy az úgynevezett filozófia fogalmáról. Meghívóirat gyanánt a szerzőnek az e tudományról tartandó előadásaihoz”. Ford. Felkai Gábor. In Uő: *Fichte*, Bp. 1988, Kossuth, 185-231. o.
- Foucault, Michel: „Mi a szerző?” In Uő: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin betűk, 1999, 119-147. o.
- Földényi F. László: *Melankólia*. Pozsony, 2003, Kalligram.
- Freud, Sigmund: *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Bp., 1996, Helikon.
- Freud, Sigmund: „A kísérteties”. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In Erős Ferenc (szerk.): *Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások*. Bp., é. n. Filum, 245-281. o.
- Fühmann, Franz: „Veronika Paulmann kisasszony Pirna külvárosából, avagy elmélkedés a borzongató elemről E.T.A. Hoffmann munkáiban.” Ford. Tihanyi Vera. In Uő: *Tapasztalatok és ellentmondások*. Bp, 1980, Európa, 145-205. o.
- Frank, Manfred: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989.
- Frank, Manfred: *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*.

- Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1997.
- Fryszman, Alex: Kierkegaard and Dostoyevsky seen through Bakhtin's prism. In *Kierkegaardiana* 18. Denmark, Copenhagen University, Reitzels Forlag, Copenhagen, 1996, 100-125. o.
- Garff, Joakim: „Johannes de silentio: Rhetorician of Silence”. *Kierkegaard Studies. Yearbook* 1996. Walter de Gruyter, Berlin/New York, 205-210. o.
- Garff, Joakim: „Kierkegaard – egy bio-gráfia”. In Nagy András (szerk.): *Kierkegaard Budapesten*. Bp., Fekete Sas, 1994, 127-148. o.
- Garff, Joakim: *SAK*. Ford. Bogdán Ágnes és Soós Anita. Pécs, 2004, Jelenkor.
- Gulyás Gábor: „Kierkegaard teste”. *Gond*, 1999. 18-19. sz. 199-232. o.
- Gurka Dezső: *A schellingi természetfilozófia és a korabeli természettudományok korrespondenciái* (Disszertáció). Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Doktori Iskola, 2005.
- Guthke, Karl S.: *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang. M. G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen*. Göttingen, 1958.
- Gyenge Zoltán: „Az egzisztencia golgotája”. In Kardos András, Radnóti Sándor, Vajda Mihály (szerk.): *Diotima. Heller Ágnes 70. születésnapjára*. Budapest, 1999, Osiris-Gond, 186-191. o.
- Gyenge Zoltán: „Az ironia fogalma”. *Gond*, 1998. 17. sz. 202-212. o.
- Gyenge Zoltán: *Kierkegaard és a német idealizmus*. Szeged, Ictus, 1996.
- Haustedt, Birgit: *Die Kunst der Verführung. Zur Reflexion der Kunst im Motiv der Verführung bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Kierkegaard und Brentano*. Stuttgart: M.& P. 1992.
- Hegel, G.W.F.: *Előadások a filozófia történetéről*. 2. köt. Ford. Szemere Samu. Bp., 1977, Akadémiai.
- Hegel, G.W.F.: *Esztétikai előadások* 1. köt. Ford. és jegyzetekkel ellátta: Zoltai Dénes. Bp., 1980 (A), Akadémiai.
- Hegel, G.W.F.: *Esztétikai előadások*. 2. köt. Ford. Zoltai Dénes. Bp., 1980 (B), Akadémiai.
- Hegel, G.W.F.: *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Bp., 1979, Akadémiai.
- Heine, Heinrich: *Sämtliche Schriften*. Hsg. Klaus Briegleb, 2. köt., München, 1969.

- Heinrich, Gerda: „Novalis’ »magischer Idealismus« – die »Allmacht im Stande der Erniedrigung«”. In Uő *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik. (Friedrich Schlegel und Novalis.)* Akademie-Verlag Berlin 1976, 184-200. o.
- Heller Ágnes: „A kierkegaard-i esztétika és a zene”. *Magyar Filozófiai Szemle*, 1965. 9. évf. 1. sz. 48-74. o.
- Heller Ágnes: „A szerencsétlen tudat fenomenológiája”. In Kierkegaard: *Vagy-vagy*. Ford. Dani Tivadar. Bp., 1994, Osiris-Századvég, 623-658. o.
- Hofe, Gerhard vom: *Die Romantikkritik Sören Kierkegaards*. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1972.
- Huch, Ricarda: „Apolló és Dionüszosz”. Ford. Hansági Ágnes. In Hansági Ágnes és Hermann Zoltán (szerk.): *Újragondolni a romantikát. Konceptiók és viták a XX. században*. Bp. 2003, Kijárat, 13-36. o.
- Huch, Ricarda: *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreit und Verfall*. Rowohlt Verlag GmbH, Hamburg, 1985.
- Iser, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Bp., 2001, Osiris
- Japp, Uwe: „Das serapiontische Prinzip”. In Hsg (Ludwig Arnold): *Text und Kritik (E.T.A. Hoffmann)*. München 1992, 63-75. o.
- Jung, Carl Gustav: *Über die Psychologie des Unbewußten*. Zürich und Stuttgart, 1966.
- Kardos András: „A metafizika tragédiája, avagy miért nem írt drámát Søren Kierkegaard?”. In Nagy András (szerk.): *Kierkegaard Budapesten*. Bp., 1994, Fekete Sas Kiadó, 149-162. o.
- Kardos Daróczy Gábor: „Az önmagát értelmező mű mint az interpretáció kierkegaard-i alternatívája – az interpretáció ökonómiája és a cenzúra hermeneutikája”. In Nagy András (szerk.): *Kierkegaard Budapesten*. Bp., Fekete Sas, 1994, 191-223. o.
- Kleine, Sabine: Hässliche Träume: Literarische Phantastik und das anti-ästhetische Projekt der Moderne. *Neohelicon*, 1999, 19-37. o.
- Kofman, Sarah: *Schreiben wie eine Katze. Zu E.T.A. Hoffmanns „Lebens-Ansichten des Katers Murr“*. Hsg. Peter Engelmann, Graz, Wien 1985.
- Kulcsár Szabó Ernő: „A fragmentum néhány kérdése a nyelviség horizontváltásában”. In Szegedy-Maszák Mihály, Hajdu Péter (szerk.): *Világkép, művészet, irodalom*. Bp.,

- 2001, Osiris, 31-51. o.
- Lacoue-Labarthe, Philippe – Nancy, Jean-Luc: *The Literary Absolute*. University of New York Press, New York, 1988.
- Lindemann, Karin: *Das verschlossene Ich und seine Gegenwelt. Studien zu Thomas Mann, Sören Kierkegaard und E.T.A. Hoffmann*. Erlangen 1964 (Dissertation).
- Lukács György: „Sören Kierkegaard és Regina Olsen”. In *A lélek és a formák. Kísérletek*. Bp., 1997, Napvilág Kiadó – Lukács Archivum, 45-61. o.
- Man, Paul de: „Az irónia fogalma”. In Uő: *Esztétikai ideológia*. Ford. Katona Gábor. Bp., 2000, Janus/Osiris, 175-203. o.
- Man, Paul de: „A temporalitás retorikája”. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Pécs, 1996, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, 5-60. o.
- Mayer, Paola: „Das Unheimliche als Strafe und Warnung. Zu einem Aspekt von E.T.A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik”. *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Bd. 8, 2000, 56-68. o.
- Matzker, Rainer: *Der nützliche Idiot. Wahnsinn und Initiation bei Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. Peter Long Verlag, Frankfurt am Main / Bern 1984.
- Mesterházy Balázs: „A szétcsúszás alakzatai két 19. századi szövegben”. *Literatúra*, 1998. 3. sz. 241-263. o.
- Miszoglád Gábor: „Rendszer – refrén – aforizmak. A diapszalmata szerepe Kierkegaard műveiben.” *Pannonhalmi Szemle*. 1996. 3. sz. 63-67. o.
- Momberger, Manfred: *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1986.
- Nehring, Wolfgang: „Gothik Novel und Schauerroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns Die Elixiere des Teufels”. In *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 1., 1992-93, 36-47. o.
- Novalis: „Töredékek, Naplólapok”. Ford. Radics Viktória. *Átváltozások*. 12-13. sz. 35-43. o.
- Novalis: „Virágpor”. Ford. Weiss János. *Műhely*, 1997. 2. sz. 16-24. o.
- Paul, Jean: *Vorschule der Ästhetik*. Meiner Felix Verlag, GmbH, Hamburg, 1990.
- Paul, Jean: „Vorrede”. In E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 2/1. („Fantasiestücke in Callot's Manier”) Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993, 11-16. o.
- Pattison, George: „Ha Kierkegaard-nak igaza van az olvasással kapcsolatban, miért olvas

- Kierkegaard?”. Ford. Bartha Judit. *Pro Philosophia Füzetek*, 2003. 34. sz. 91-109. o.
- Pattison, George: „Kierkegaard: esztétika és az »esztétikai«”. Ford. Bartha Judit. *Pro Filozófia Füzetek*, 2003. 35. sz. 103-119. o.
- Platón: „Theaitétosz”. Ford. Kárpáty Csilla. In *Platón összes művei II. kötet*. Bp., Európa, 1984, 895-1070. o.
- Pöggeler, Otto: *Hegels Kritik der Romantik*. München, Fink, 1998.
- Preisendanz, Wolfgang: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. Eidos Verlag, München, 1963.
- Puknus, Heinz: „Dualismus und Versuchte Versöhnung Hoffmann’s zwei Welten vom »Goldnen Topf« bis »Meister Floh«”. In Hsg (Ludwig Arnold): *Text und Kritik (E.T.A. Hoffmann)*. München 1992, 53-62. o.
- Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Bp., 1995, Magvető.
- Radnóti Sándor: „A könyvember. Jean Paulról”. In Uő: *A piknik. Írások a kritikáról*. Bp., 2000, Magvető, 105-132. o.
- Rebner, Natalie: *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewkij und E. T. A. Hoffmann*. Kommissionsverlag Wilhelm Schmitz, Gießen 1964.
- Ricoeur, Paul: „A szöveg világa és az olvasó világa”. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Bp., Kijárat, 1998, 9-41. o.
- Ringleben, Joachim: „Kierkegaards Begriff der Wiederholung”. *Kierkegaard Studies. Yearbook* 1998, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 318-344. o.
- Safranski, Rüdiger: *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2001.
- Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich: „Athenæum töredékek”. Ford. Tandori Dezső. In A. W. Schlegel és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Bp., Gondolat, 1980, 261-356. o.
- Schlegel, Friedrich: „Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról”. In A. W. Schlegel és Fr. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások* Ford. Tandori Dezső. Bp., 1980, Gondolat, 357-370. o.
- Schlegel, Friedrich: „Fragmente”. In Uő. *Werke in zwei Bänden*. I. köt.
- Schlegel, Friedrich: „A görög költészet tanulmányozásáról.” Ford. Tandori Dezső. In A. W. Schlegel és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Bp., 1980, Gondolat, 121-189. o.

- Schlegel, Friedrich: „Kritikai töredékek”. Ford. Tandori Dezső. In A. W. Schlegel és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Bp., 1980, Gondolat, 213-236. o.
- Schlegel, Friedrich: „Lucinda”. Ford. Tandori Dezső. In A. W. Schlegel és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Bp., 1980, Gondolat, 383-490. o.
- Schumm, Siegfried: *Einsicht und Darstellung. Untersuchung zum Kunstverständnis E.T.A. Hoffmanns*. Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen, 1974.
- Scopetea, Sophia: „Becoming the flute. Socrates and the reversal of values in Kierkegaard’s later work”. *Kierkegaardiana* 18, 1996, Denmark, Copenhagen University, Reitzels Forlag, Copenhagen, 28-43. o.
- Söderquist, Brian: „Irony and humor in Kierkegaard’s early journals. Two Responses to an Emptied World.” *Kierkegaard Studies Yearbook* 2003, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 142-167. o.
- Solger: *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. Berlin, Realschulabhandlung, 1815.
- Starobinsky, Jean: „Ironie und Melancholie. Gozzi – E.Th.A. Hoffmann – Kierkegaard”. *Der Monat*, vol. 18, no. 218, 1966, 22-35. o.
- Steinecke, Hartmut: *E.T.A. Hoffmann*. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart, 1997.
- Stewart, Jon: „Hegel’s Presence in *The concept of irony*.” *Kierkegaard Studies Yearbook* 1999. Walter de Gruyter, Berlin, New York 1999, 245-277. o.
- Surányi Ágnes: „Az irodalmi alteregó és Virginia Woolf regényei”. *Filológiai Közöny*, 1991. 1-2 sz. 65-76. o.
- Tavaszi Sándor: *Kierkegaard személyisége és gondolkodása*. Cluj-Kolozsvár, 1930, Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- Tøjner, Poul Erik: „Kierkegaard Hegel-kritikájának és politika-bírálatának aspektusai”. In Nagy András (szerk.): *Kierkegaard Budapesten*. Bp., Fekete Sas, 1994, 103-117. o.
- Vetter, Helmut: A véges szellem ámene. Søren Kierkegaard Épületes beszédeihez. In Nagy András (szerk.): *Kierkegaard Budapesten*. Bp., Fekete Sas, 1994, 288-303. o.
- Vieweg, Klaus: „A komikum és a humor mint irodalmi-poetikus szkepszis – Hegel és Laurence Sterne”. *Pro Philosophia Füzetek*. Ford. V. Szabó László. 2003. 35. sz. 119-134. o.
- Vieweg, Klaus: „A romantikus ironia mint esztétikai szkepszis”. Ford. V. Szabó László.

Pro Philosophia Füzetek, 2004. 37. sz. 3-19. o.

Waldenfels, Bernhard: „Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai”. Ford. Teller Katalin. In Biczó Gábor (szerk.): *Az idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Debrecen, 2004, Csokonai, 80-116. o.

Walzel, Oskar: *Klassizismus und Romantik des europäische Erscheinungen*. Atticus Verlag, Berlin, 1981.

Walzel, Oskar: „A német romantika lényegi kérdései”. Ford. Kelemen Pál. In Hansági és Hermann (szerk.): *Újragondolni a romantikát. Konceptiók és viták a XX. században*. Bp. 2003, Kijárat, 37-56. o.

Watts, Pauline: *The medium of the metaphysical in E.T.A. Hoffmann*. Rodopi NV, Amsterdam, 1972.

Weiss János: *Mi a romantika?* Pécs, 2000, Jelenkor.