

**E. T. A. HOFFMANN MŰVÉSZÁBRÁZOLÁSA ÉS HATÁSA  
GOGOL „AZ ARCKÉP” ÉS „NYEVSZKIJ PROSZPEKT”  
C. MŰVEIRE**

Írta: BARÓTI TIBORNÉ

E. T. A. Hoffmann a német későromantika kimagasló képviselője. Művészetén végigvonul az eszmény és valóság kettőssége. Ez a motívum az író életét is végigkísérte, hiszen hivatalnoki munkája mellett végezte művészi tevékenységét. Saját életének megpróbáltatásait idézi fel egyik legjelentősebb, művészetében többször ábrázolt alakjában, a „Lebensansichten des Katers Murr” [1] hősében, Kreislerben, akit Hoffmann második énjének is neveznek. [2]

Érdekes, hogy már a regény felépítése is kettős, amelyhez az indítékot Jean Paul „Das Leben Fibels” (1812) című művének alapötlete adta. Két, látszólag véletlenül egymás mellé kerülő cselekményszálból épül fel: a Murr-ról szóló rész teljes, a Kreisler-rész fragmentum-formában jelenik meg. Látszólag Murr önéletrajza képezi a regényt, a Kreisler-ről szóló fragmentumok a véletlen játéka folytán (tévedésből a macska által széttépett és alátétként vagy itatósként használt könyvlapokat is kinyomtatták) kerültek csak a műbe. Tartalmilag viszont félreérthetetlenül a Kreisler-ről szóló rész az elsődleges és lényeges a macska-íróról szóló részhez képest, amely csupán Kreisler életrajzának parodizált ellenpólusa. Hoffmann e megoldásban a kor valósága ellentmondásaival szembeni keserű iróniáját juttatja kifejezésre. Az önmagát dicsőítő macskáról, aki a megalkuvó nyárspolgár típusa, teljes képet kapunk önéletrajza alapján, míg Kreisler-ről, aki Hoffmann számára az igaz embert jelenti, csak fragmentumokból, felületesen, véletlenül értesülünk. Már a regény előszava előrevetíti, hogy az adott társadalomban az olyan típusú emberek, mint Kreisler, nem érvényesülnek.

Az állatmaszk, amelyet Hoffmann többször alkalmazott (Berganza kutya, Milo majom, Murr macska stb.), szatirikus célokat szolgál, emberi gyengeségeket pellengez ki, ugyanakkor az állatok tulajdonságainak valóságghú ábrázolását is magába foglalja. Erre utal Hoffmann a „Phantasiestücke” bevezető darabjában Jaques Callott figuráiról szólva: „Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernstesten, tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen.” [3]

A reális valóság szférájában jelenik meg a „Kater Murr”-ban az emberi tulajdonságokkal felruházott állat. A mese műfajának sajátosságai, fogásai egy regény keretein belül jelentkeznek, ahol a filiszter és a művész, a művész és környezete között fennálló diszharmónia kevésbé éles, mint a két egymással szemben álló világot ábrázoló mesében. Hogy a megfelelő hatást elérje, a két pólus közötti különbséget egyértelműbben ábrázolhassa, Hoffmann a filiszter alakját állattá alacsonyítja.

A cselekmény két szála végső soron ugyanazt a témát dolgozza fel: a művész és a társadalom viszonyát. Amíg Kreisler egy művészetellenes társadalomban feudális

viszonyok között él, amely művészetét és egyéni létét fenyegeti, a macska-író nem áll ellentétben az ugyancsak művészetellenes polgári társadalommal, megalkuszik a körülményekkel, hogy kényelmesen élhessen, és gyors karriert csinálhasson. Hoffmann éles határt von a valódi művészet és az iparszerűen üzött művészet közé.

Kreisler egy hatalmát vesztett kis fejedelem udvarában él Sieghartsweilerben. Itt csupán a látszat fontos, hiszen minden funkcióját elvesztette az udvar, csak a reprezentáció maradt meg, mint üres forma. Irenäus fenntartja a látszatvilágot, bár rég nem igazi uralkodó már. Hoffmann élesen kritizálja a feudalizmus maradványait, feltárja, hogy a feudális világ elvesztette történelmi perspektíváit, [4] s ugyanakkor utal embertelenségére is. A lélektelenséget a többször visszatérő „gépezet” kifejezéssel húzza alá az író: „Er (der Vater des Fürsten) sah es ein, dass irgendeine Kraftäusserung das kleine schwache Räderwerk der Staatsmaschine zerbrechen müsse”. (IX. 52.)

„Der Fürst fühlte lebhaft das Bedürfnis, den Meister Abraham als das belebende Prinzip der Hofmaschine bei sich zu behalten.” (IX. 55.)

A szemléleti képsíkban csak kis eltolódásról van szó, amikor a „gépezet” kifejezést a bábszínház mechanizmusának képe váltja fel: „... so dass sie (Rätin Benzon) es eigentlich war, die die Faden des Puppenspiels an diesem Miniaturhofe zog.” A bábok tehát csak látszólag mozognak saját akaratauk szerint.

Csak e társadalmi háttér ismeretében érthető Kreisler magányossága és zárkózottsága. Kreisler művészi énje és a társadalom szükségszerűen ellentmondásba kerülnek egymással. A művészet ugyanis nem tűri azokat a szűk korlátokat, melyeket ez a társadalom szab számára. A kör motívuma, amely itt a bezártságot szimbolizálja, többször visszatér, már a központi alak neve is magában rejti. A karmester így magyarázza saját nevének jelentését: „Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, dass Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen, wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler, und wohl mag es sein, dass er oft, ermüdet von den Sprüngen des St.-Veits-Tanzes, zu dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, ... hinaussehnt ins Freie.” (IX. 73.)

A társadalmi valóság e zártságával szembeállítja a művészetet, ezek közül is a legromantikusabb művészet, a zene határtalanságát. A művészi valóság az ember belsejében lakozik. Bár Hoffmann-nál létezik a hétköznapi valóság és az ideális valóság, az álmvilág, a művészetek világa kettőség, és közöttük ellentmondás áll fenn, de már korai műveiben is e két világ áthatja egymást és egymással állandó kölcsönhatásban van. Igazában nem is két világról van szó, ezt a „Der goldene Topf” című mese utolsó mondata világosan bizonyítja: „Ist denn überhaupt des Anselmus seligkeiten etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?”. (I. 245.)

A művészet nyújtja az egyedüli lehetőséget, hogy az ember a valóság nyomasztó zártságától megszabaduljon. De a „szűk körök” világában a művész, így Kreisler is, idegen, különc marad, akinek egyedüli fegyvere az ironia e látszatvilággal szemben. Az igazi életet, emberségének kiteljesedését a zene jelenti számára. A művészet csak áru a filiszter szemében, a művészetek szeretete is konvencióvá vált: „Es mag wohl sein, dass die Liebe des grossen Herren zu Kunst und Wissenschaft nur als ein integrierender Teil des eigentlichen Hoflebens anzusehen ist. Der Anstand erfordert es, Gemälde zu besitzen und Musik zu hören, und übel würde es sein, wenn der Hofbuchbinder feiern und nicht die neueste Literatur fortwährend in Gold und Leder kleiden sollte.” (IX. 50.)

A művész szatírmaskja mögé rejtőzik, hogy minél kevésbé legyen hozzáférhető az udvar intrikái számára. Környezete, még életrajzírója is „extravagáns” embernek tartja. A kolostorban, ahová a karmester az életét fenyegető támadás elől menekül, az apát szavai Kreisler gondolatát is kifejezik: „Das rege Gefühl des höheren Seins, das Sie ewig mit dem schalen irdischen Teirben entzweien wird, entzweien muss, strahlt mächtig heraus in der Kunst, die einer andern Welt gehört, und die, ein heiliges Geheimnis der himmlischen Liebe, mit Sehnsucht in Ihrer Brust verschlossenes ist.” (IX. 245.) A művészet tehát egy magasabbrendű létezési forma. A zenei élmény nem a magasabbrendű lét maga, a zenében a végtelen vágyakozás önmagát fejezi ki. Így a zene a művészi lét megjelenítőjévé válik. Mivel a zene a legkevésbé tárgyhoz kötött művészet, ezért a tárgyatlan vágyakozást a művészetek közül a legkönnyebben ábrázolhatja.

A reális világ körmozgásával Hoffmann a zenei élmény ábrázolásakor a repülést, a felfelé emelkedést állítja szembe. A repülőmozgás a maga könnyedségével lehetővé teszi az anyagságtól való elszakadást, a művészet világába való felemelkedést. A zenei élmény köti Kreisler a szeretett lényhez, Júliához. Így a zene, a vágyakozás és a szerelem egy egységet alkot, ezek segítségével emelkedik felül a művész a hétköznapi valóságon: „Es ist der Geist der Tonkunst, der oft aus mir selbst sich siegreich erhebt, und vor dessen mächtiger Stimme alle Schmerzen irdischer Bedrängnis verstummen.” (IX. 77.)

„... da rührte der mächtige Geist der Tonkunst die Schwingen, und vor dem melancholischen Rauschen erwachte der Trost, die Hoffnung, ja selbst die Sehnsucht, die die unvergängliche Liebe selbst ist und das Entzücken ewiger Jugend — Julia sang.” (IX. 80.)

A kolostorból is visszavágyik oda, ahol zenei élményben Júliával együtt volt része „... noch einmal breite ich die Arme aus wie Adlers flügel, mich dort hinzuschwingen, wo ein süßer Zauber waltete, wo jene Liebe, die nicht in Raum und Zeit bedingt, die ewig ist wie der Weltgeist, mir aufging in den ahnungsvollen Himmelstönen, die die düsternde Sehnsucht selbst sind und das Verlangen!” (IX. 220)

Murr önéletrajzában is találkozunk e felfelé törekvéssel a „Sehnsucht nach dem Höheren” c. versében. A macska vágyának tárgya azonban nevetségesen konkrét; Murr a fán ülő madárra éhezik:

„Erträumt, erspürt, im grünsten Laub gefunden!  
Hinauf mein Herz! beim Fittich ihn erwische!”

Az „ihn” jelentése teljesen egyértelmű a szövegben (den Vogel). A Kreisler-rel való szembeállítás Murr költői ideáljairól is lerántja a leplet. A macska nemcsak a vágyat, a zenét is véges célok szolgálatába állítja, a tetőn bánatos dalokat énekel, hogy a bájos Miesmies szívét megnyerje. Hogy szerelme méltó-e hozzá, azt Murr többek között Miesmies hangjának technikai tökéletességéből ítéli meg. Itt a hangsúly a kreisleri felfogástól eltérően nem a zene által ébresztett belső érzélemvilág kifejezésén van, hanem az ábrázolandó minőség technikai külsőségei nyomulnak előtérbe. Mihelyt házasságra lépnek, Murr eddigi fájdalmas vágyakozása egyszeriben megszűnik, mert elérte véges célját.

A zenei élmény Kreisler-nél szoros kapcsolatban van szerelmével. A szerelem művészetét ihletője. Júlia hangja mély benyomást tesz a karmesterre, éneke nagy zenei élményt jelent számára. Kreisler környezetéből kitörni vágyik, és ezt a zene segítségével éri el. Még álmában is hallja szerelmét, kompozíciójának hiányzó részét énekli. K. LINDEMANN így ír erről: „Träumend erfährt sich das poetische Ich in der Stimme der Geliebten. Kreisler identifiziert Julia mit seinem Agnus dei, das er in der Wirklichkeit niederschreibt.” [5] Júlia álmában maga is azonosítja magát Kreisler zenéjével:

„Da gewahrte ich aber, dass ich selbst der Gesang sei, der durch den Garten ziehe, doch so wie der Glanz der Töne verbleiche, müsse ich auch vergehen in schmerzlicher Wehmut! — Nun sprach aber eine sanfte Stimme: „Nein! Der Ton ist die Seligkeit und keine Vernichtung, und ich halte dich fest mit starken Armen, und in deinem Wesen ruht mein Gesang, der ist aber ewig wie die Sehnsucht!“ — Es war Kreisler, der vor mir stand und diese Worte sprach. Ein himmlisches Gefühl von Trost und Hoffnung ging durch mein Inneres...” (IX. 173.) A zenében való feloldódás Kreisler a szemlélő számára idegen és furcsa lényének mélyebb megismerését teszi lehetővé Júlia számára. A zene és az álom mint kommunikációs eszköz szerepel Júlia és a karmester között.

A művész-szerelem egy sajátos hoffmanni fogalom, amelyet legvilágosabban éppen Kreisler fogalmaz meg Hedwiga hercegnővel folytatott beszélgetésében: „Es begibt sich wohl, dass besagten Musikanten unsichtbare Hände urplötzlich den Flor wegziehen, der ihre Augen verhüllte, und sie erschauen, auf Erden wandelnd, das Engelsbild, das, ein süßes unerforschtes Geheimnis, schweigend ruhte in ihrer Brust. Und nun lodert auf in reinem Himmelsfeuer, das nur leuchtet und wärmt, ohne mit verderblichen Flammen zu vernichten, alles Entzücken, alle namenlose Wonne des höheren, aus dem Innersten emporkeimenden Lebens, und tausend Fühlhörner streckt der Geist aus in brünstigem Verlangen und umnetzt die, die er geschaut, und hat sie und hat sie nie, da die Sehnsucht ewig dürstend fortlebt! — Und sie, sie selbst ist es, die Herrliche, die, zum Leben gestaltete Ahnung, aus der Seele des Künstlers hervorleuchtet als Gesang — Bild — Gedicht! —” (IX. 144.)

De a szerelem is kettős érzést vált ki. A művész idealizálja szerelme tárgyát, és hogy a nő ideál, művészetének műsója maradjon, le kell mondani az érzéki szerelemről, vágyának földi teljesüléséről. Hiszen a művész szubjektive ruházza fel szerelmét a számára fontos ideális tulajdonságokkal, azok nem a nő természetéből fakadnak, tehát ha az ideált akarja ölelni, lehetetlent kíván, mégis újra és újra felébred benne a testi vágy. WALTER JOST kiválóan ragadja meg Hoffmann művész-szerelméről alkotott felfogásának lényegét: „Die ewige Liebe, die Liebe des Künstlers ist auf ihrer freien Höhe ein Zugleich von Ironie und Verklärung; sie gründet sich auf freiwillige Täuschung, auf durchschaute Fiktion.” [6]

Hogy milyen nagy veszélyt rejthet magában a szerelem a művész számára, azt a regényben az Ettlinger-ről szóló epizód bizonyítja. A nagytehetségű festő szerelemre gyulladt a fejedelemné iránt. De nem tiszta művész-szerelmet hordozott magában, ezért örülséggel lakott. Külsőleg Kreisler e szerencsétlen festőre hasonlít. Ettlinger története mélyen megrázza: „Kreisler stand da, tief erschüttert, keines Wortes mächtig. Von jeher hatte er die fixe Idee, dass der Whnsinn auf ihn lauere, wie ein nach Beute lechzendes Raubtier, und ihn einmal zerfleischen werde.” (IX. 143.)

Kreisler örülségtől való félelme egyáltalán nem alaptalan. A környezetében élő filiszterek bizarr humorát, furcsa arcjátékát, hirtelen hangulatváltozásait az örület jeleinek tartják. Életrajzírója a következő képet festi róla: „...vorzüglich was die musikalische Begeisterung betrifft, oft dem ruhigen Beobachter beinahe wie ein Wahnsinniger erscheint.” (IX. 125.) Kreisler szavai sokszor érthetetlenek a környezet számára, beszéde dadogássá válik, szavakká sűrűsödnek a mondatok, melyek mondanivalója nehezen követhető. Gúnyos nevetése is belső feszültséget takar. E jelenségeket felfoghatjuk az ironia eszközeiként is, amelyeket Kreisler önmaga védelmére az őt fenyegető külvilággal szemben alkalmaz. A romantikus ironia felülemelkedettséget jelent a környezet, ill. saját énje kritikai szemléletét. Lehetővé teszi, hogy az ember önmagát egy rajta kívül álló felsőbb nézőpontból szemlélje, önmagát ezáltal megkettőzve láthassa, így az örök dualizmust kívülről szemlélve és ábrázolva meg-

haladja azt. Kreisler lényeges jellemző tulajdonságai még a túlságosan felajzott fantázia és a környezeti hatásokkal szembeni túlérzékenység. Mint Hoffmann egyik kutatója, A. GLOOR írja: „Sein (Kreislers) Offensein gegen die Welt des Oben macht ihn derart empfindlich gegen die banale Wirklichkeit, dass er von ihr ständig verwundet wird. In seiner Existenz liegt schon eine tüchtige Portion von jener überfeinerten Dekadenz des hochgezüchteten Künstlers, wie man sie in der Dichtung Thomas Manns immer wieder antrifft.” [7]

Kreisler maga is érzi lelki kiegyensúlyozatlanságát, a testi vágyak elhatalmasodásának lehetőségét, ezért tartja Ettlíngert második énjének, akiben negatív tulajdonságait látja testet öltetni. Hasonmását, akit önmagával és Ettlíngerrel is azonosít, először a víz tükreben pillantja meg. A tükörkép, az árnyék, az arckép és a szobor a Doppelgänger-motívum legfontosabb szimbólumai. A tükörkép az ember optikai-fizikai hasonmása, ugyanakkor a Doppelgänger mintegy az önmegismerés tükreét tartja az ember elé, az adott személy pszichikai tükörképét adja. Azáltal azonban, hogy saját hibáit, valóságos és ideális énje közötti különbséget felismerte, félelem keríti hatalmába a kettéhasadt tudatú embert. Kreisler ezt a félelmet Abraham Liscov és saját művészete erejével egyelőre legyőzi. Kérdéses azonban, ha Júlia a gyengeelméjű Ignaz herceggel tervezett házassága megvalósul, szerelmének elvesztése nem kergeti-e az örületbe. Erre nézve csak találgathatunk, hiszen semmiféle támpont nem maradt fenn arról, hogyan akarta Hoffmann a felvetett problémákat a regény tervezett harmadik kötetében megoldani.

Érdekes, hogy egyes romantikus írók, pl. Novalis a zseni és örült fogalma közé mintegy egyenlőségjelet tesznek. Az örület isteni igazságok kinyilatkoztatójának, a hétköznapi ember számára ismeretlen összefüggések ismerőjének tartották. [8] Bár Hoffmannban is él a tisztelet a mélyebb igazságokat látó előtt, de borzad is a természetellenes állapottól, az emberi tudat felbomlásától. Míg korai műveiben a hősök az ellentmondásokkal nem tudnak megbirkózni, és a mesehősöket kivéve egy sem kerül el az örületet, addig késői műveiben az elmezavar inkább már csak mint fenyegető lehetőség marad meg.

Igen tanulságos a Serapion remetéről szóló történet, akit Hoffmann barátaival irodalmi példaképpé választ, mert életszerűen adta elő azt a tévhitet, amelyben élt, hitt abban, amiről mesélt, látta azt, amit láttatni akart, és ezeket a tulajdonságokat Hoffmann és barátai köre az igazi költővel szemben alapvető követelményként támasztja. Serapion örültségéről, amelytől a megbecsülés mellett is borzadnak, így szól Lothar, akiben állítólag Fouqué alakját mintázta meg Hoffmann: „Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn anders, als dass irgeindein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt is. Es gibt eine innere Welt und geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendeten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, dass eben die Aussenwelt, in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt.” (V. 94.) Serapion éppen e külvilágot nem látta, csak belső világának élt. A művésznek az örüllet szemben a valóság talajáról nem szabad elszakadnia, hiszen éppen a valóság az, ami a meglátott összefüggések, a belső élmények ábrázolására készíti. A művésznek is otthonosnak kell lenni a tudatalatti szféráiban, transzcendentális élmények birtokába juthat, de nem válhat ezeknek az élményeknek rabjává, hanem józanul, fölényesen kell megjelenítenie azokat művészetében.

Az örült alakjának ábrázolása igen gyakori a romantikus irodalomban, különösen E. T. A. Hoffmann-nál. [9] A Doppelgänger gyakori megjelenése összefügg Hoffmann dualisztikus életszemléletével. Művészfiguráit azért fenyegeti a tudathasadás

veszélye, mert kimondottan érzelmi beállítottságú emberek, akik magukra maradnak a racionálisan gondolkodó filiszterek világában. A hasonmás megjelenése pedig éppen az ember magányos pillanataiban szokott megtörténni. Ezenkívül a valóság és ideál állandó kettőssége belső feszültséget hoz létre e figurákban, amelyet csak az irónia és a művészetbe vetett rendíthetetlen hitük győzhet le.

Bár a szerelem is állandó küzdelmet jelent Kreislernek saját énjével szemben, mégsem választja a teljes lemondás, a kolostorba vonulás lehetőségét. Felismeri ugyanis, hogy az aszkézisba vonulás művészetére rombolóan hatna; nem menekülhet, nem térhet ki problémái elől. Abraham Liscov, atyai barátja és segítőtársa is ezen a véleményen van. Végig kell vívnia a harcot szerelméért akár elbukik, akár győz.

Egész röviden Hoffmann nőalakjairól kell még szólnunk. Meglepő, hogy a pozitív nőalakok mennyire sápadtak, vértelenek a művész-hőshöz viszonyítva. Feladatuk kizárólag az, hogy a művészt a szerelmen keresztül alkotásra inspirálják. Egészen fiatal lányok, engedelmesség, lelki tisztaság és szelidség jellemző tulajdonságaik. Érzelmeik határozózzák meg cselekedeteiket, ezért természetesen, elfogulatlanul viselkednek. Központi élményük a szerelem, amelyben szinte egész lényük feloldódik és azonosulnak szerelmükkel. (Júlia azonosítja magát a dallal és ezen keresztül Kreislerrel.)

Az ideálisnak látott lányalakkal szemben fellép egy ellentétes beállítottságú másik nőalak is. A „Lebensansichten des Katers Murr”-ban Júlia, Hedwiga és Kreisler képez háromszöget. („Der goldene Topf”-ban Anselmus, Serpentina és Veronika). Mindkét leány szerelemmel közeledik Kreisler felé, de szerelmük is különbözőképpen jut kifejezésre. Hedwiga Hoffmann legelőbb nőalakja. Hoffmann más nőalakjaitól nagyobb intelligenciája, tudatossága, szenvedélye, belső feszültsége különbözteti meg. Júlia és Hedwiga szinte azonos problémák elé kerülnek a regényben, így állandóan nyomon követhetjük, mennyire ellentétesen reagálnak egyes helyzetekben. A Kreislerrel való első találkozás pl. különbözőképpen hat a két leányra: Júlia nyugodtan, kiegyensúlyozottan fogadja a karmestert az előállott szokatlan helyzet ellenére, míg Hedwiga belső bizonytalansága a düh és büszkeség megnyilvánulásaiban, a szokott örültnek vélt férfitől való félelemben jut kifejezésre. Júlia és Kreisler közös zenei élménye, a nagy sikert arató szerelmi duett kiváltja féltékenységét. A fájdalomosan komoly darab után vidám előadását kéri. Lelkesül az egyik végletből a másikba történő „halálugrás”-ért („Todessprung”). J. WOLFF véleménye szerint „Hedwiga ist aber eine Kleislernatur, die nur der Ahnung des Unendlichen entbehrt” [10]. Disszonáns lénye vonzza és taszítja Kreisler egyszerűre. Hektor herceg, akihez dinasztikai érdekekből feleségül kell mennie, ellenszenves számára, tánc közben sárkányszerű szörnyetgként jelenik meg előtte. Hektor iránti ellenszenve és Kreisler iránti szerelme, amelynek beteljesülés nélkül kell maradnia, az örület határára juttatják. A vágy és a valóság kettőssége okozza megbetegedését. Hasonló nőalakkal Hoffmann más művében nem találkozunk, Hedwiga alakja egyben az eddigi hoffmanni nőideál meghaladása is.

E T. A. Hoffmann lélekábrázolásmódja újat hozott a romantika irodalmába. Az emberi lélek mélyére hatolt, pszichológiai látásmód jellemezte. Az ideális valóság kettőssége és egymásra vonatkoztatása, a csodák valóságos környezetbe helyezése, az irónia alkalmazása többek között olyan fogások, amelyek hatással voltak az európai irodalmakra, így az orosz irodalomra is. Ezeket az ábrázolási módszereket a XIX. századi írók átvették és saját művészi céljaik érdekében felhasználták. Hoffmann hatása az orosz írók műveire határozottan érezhető, ennek megítélése azonban nem volt mindig egyértelmű. Voltak, akik tagadták nemcsak Hoffmann, de a nyugat-európai irodalom hatását is, pl. F. M. GOLOVCSENKO [11]. Ugyanakkor CSERNISEVSKIJ, BELINSZKIJ, SKLOVCSKIJ és több mai szovjet szerző is elismerte e hatások meglétét.

A kérdés megítélésakor látnunk kell, hogy nem másolásról, utánzásról van szó, hanem a két társadalmi valóság hasonlósága okozza az irodalmi megfeleléseket. Hoffmann műveit a XIX. sz. huszas éveiben kezdték orosz fordításban megjelentetni, tehát irodalmi hatása durván a dekabrista felkelés utáni időkre tehető [12]. Az 1825 előtti orosz romantika optimistább, haladóbb, sokkal inkább társadalmi beállítottságú, mint a korabeli nyugat-európai romantika volt. Ennek magyarázata a konkrét történelmi-társadalmi viszonyok alakulásában keresendő. A francia forradalom bukása és a burzsoázia hatalomra jutása csalódáshoz vezetett a nyugat-európai országokban: a burzsoázia sem váltotta valóra a felvilágosodás haladó, emberközpontú eszméit. Mint GUKOVSKIJ már idézett művében megállapítja, az orosz nemesi, haladó intelligencia a XVII. század kezdete óta érzékenyen követte a nyugat ideológiai-eszmei fejlődését, így nem volt idegen számára az európai romantika tragikus, válságot ki-fejező eszme- és érzésvilága. [13] Ugyanakkor orosz talajon a győzelmesen befejezett napóleoni háború és a nemzeti egység és büszkeség érzése logikusan a fennálló társadalmi rend reformok által történő megjavításának illuzórikus lehetőségét villantotta fel a szűkkörű és a tömegektől elszigetelt nemesi intelligencia előtt.

1825 után, amikor a társadalmi reformokért folytatott harc kudarcba fulladt, az orosz irodalomban is meghonosodott a byronizmus, a kiúttalanság, az elveszettség romantikus érzése. Ez csak átmeneti jelenség, hiszen hamarosan kialakult a kritikai realizmus irodalma.

Az irodalmi hatás kérdésében tehát alapvető társadalmi valóságban meglévő azonosságok, illetve eltérések vizsgálata, amelyek az irodalmi tükrözésben szükségszerűen vezetnek a hasonlóságok és különbségek meglétéhez. Ez okozhatta az orosz irodalomban az ún. hoffmannizmus kialakulását. Alapvető azonosságok a Hoffmann- és Gogol-művek között a hős (művész) és környezete közötti ellentmondás, amely esetleg a lelki egyensúly felbomlásához vezet, a hétköznapi létből való felemelkedés vágya, az ideál keresése, a fantasztikum valóságos környezetbe helyezése. Pogorelszkij és Odojevszkij, akit Belinszkij második Hoffmann-nak nevezett, írásaiban erősen érződik a Hoffmann-hatás: egy-egy szituációt átvettek valamely Hoffmann-műből, és önálló alkotássá fejlesztették. [14] Hoffmann témáit dolgozták fel orosz környezetbe áthelyezve. Az orosz irodalom élvonalában Gogolnál és Dosztojevszkijnél mutatható ki Hoffmann-hatás, de náluk ez sokkal áttételesebben nyilvánul meg. Általában nem egy mű valamely jelenlétéből indulnak ki, hanem Hoffmann valamely típusa kel újra életre írásaikban, vagy ábrázolási módszereit veszik át.

Nézzük meg Gogol „Arckép” c. elbeszélését! A démoni erők egy kép formájában — amely a műben az ábrázolt férfi Doppelgängereként lép fel — betörnek a tehetséges, de szegény festő hétköznapijaiba. Az álmában látott, majd a képkeretben megtalált pénz felébreszti benne a gazdagság iránti vágyat. Divatos festővé válik, megrendelésre készíti sorozatban az arcképeket, de azok egyre sablonosabbá lesznek, tehetsége elkallódik a pénz utáni hajszában. Maga is felismeri, hogy gazdasága művészetét tönkretette, őrjöngve teszi tönkre a tehetséges művészek alkotásait, és rettenetes kínok között hal meg.

A művész alakjával, aki valamilyen okból elárulta művészetét, s emiatt téboly keríti hatalmába, többször találkozunk Hoffmann írásaiban. A magát Gluck-nak nevező zenész így beszél pl. szenvedései okáról: „Aber ich verriet Unheiligen das Heilige, und eine eiskalte Hand fasste in dies glühendes Herz! Es brach nicht; da wurde ich verdammt, zu wandeln unter den Unheiligen wie ein abgeschiedener Geist — gestaltlos.” (I. 32.) Művészi tehetségét Gogol hőse, Csartkov is elárulja, áruba bocsájtja, ezért bűnhődnie kell:

«Как вспомнил он всю странную его историю, как вспомнил, что не-

которым образом, он, этот странный портрет, был причиной его превращения, что денежный клад, полученный им таким чудесным образом, родил в нём все суетные побуждения, погубившие его талант — почти бешенство готово было ворваться к нему в душу... Им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства. Жельчь поступала у него на лице, когда он видел произведение, носившее печать таланта. Он скрежетал зубами и пожирал его взором василиска.»[16]

Az álom szerepe is hasonló, mint Hoffmann-nál: összefüggések megsejtését, a jövő képeinek előrevetítését tartalmazza.

A cselekmény másik szálát, amely a kép festőjének történetét dolgozza fel, csak az arckép köti az előzőhöz. Ez a rész adja az előtörténetet, itt ismerkedik meg az olvasó az ördögi kereskedővel, akit a kép ábrázol, és aki — éppúgy, mint a róla készült arckép — mindenre romlást és bajt hozott, akivel kapcsolatba került. Szemének életszerűsége hasonló motívum, mint a kép életrekelése Hoffmann „Die Irrungen” c. elbeszélésében. Az „Elixiere des Teufels” festő -alakjával érezzük rokonnak e kép festőjét, hiszen mindketten művészetük által kerültek kapcsolatba a gonoszszal, és művészetük segítségével vezekeltek bűnükért.

Gogol e művére Hoffmann-on kívül Maturin „Melmoth the Wanderer” c. műve is hatott. A képpel kapcsolatban több párhuzamot figyelhetünk meg: az élő szem szerepe, a kép és az ábrázolt személyek kapcsolata, sikertelen lélegetési kísérlet stb. GORLIN szerint azonban e motívumok felhasználásának módja is Hoffmann hatására mutat. [15] „Die Motivübernahme aus „Melmoth” tut der Tatsache des Hoffmannschen Einflusses keinen Abbruch; im Gegenteil, ihre Verwendung im Sinne des deutschen Dichters weist dessen Einwirkung noch deutlicher nach.”

Hoffmann műveiben gyakran használt fogás, hogy a csodálatosnak, a hátborzongatónak a mű végén magyarázatát adja (pl. „Elixiere des Teufels” c. regényében). Az előtörténet nem a mű elején foglal helyet, hanem később — esetleg részletekben — szerez róla az olvasó (és a szereplő) tudomást. Gogol is ezt a módszert követi ebben az elbeszélésében, bár nála nem kapcsolódik olyan organikusan az előtörténet a cselekményhez, mint Hoffmann-nál, akinél vagy rokonságban van a hős az előtörténet szereplőivel, („Elixiere”), vagy hozzá közelálló személy („Der goldene Topf”), vagy maga a hős az előtörténet szereplője is („Der unheimliche Gast”).

A „Nyevszkij prospekt” c. elbeszélésben a hoffmanni romantikus művész-szerelmem eszméjének átalakulását figyelhetjük meg. Ez az elbeszélés két szerelem történetét írja le, a kettő között mindössze a két férfi-alak ismeretsége, illetve egyszeri találkozása az összekötő kapocs. A Nyevszkij sugárúton találkoznak, és egy-egy számukra vonzó nő után sietnek. Kettőjük szerelme, illetve a szembeállítás — bár egészen halványan — a Kreisler-Murr párhuzamra emlékeztet. Pizskarev inkább művészi alkat, mint művész. Megtudjuk ugyan az elbeszélésből, hogy festő, de arra nem találunk utalást, hogy dolgozik-e valamin, illetve, hogy művészi tevékenysége hatással van-e élete más problémáira. Már ilyen értelemben is különbözik Hoffmann hőseitől. Leginkább Anselmus-ra hasonlít, éppolyan félnék, hűségese, ügyetlen a világ dolgainak intézésében, épp úgy vágyik valami szebbre, magasztosabbra.

Hoffmann művész-alakjai számára nem annyira szerelmük tárgya, mint maga a szerelmes állapot fontos. Gogol hőse viszont földi szerelemről álmodozik, bár tiszta, idealizált szerelem ez: feleségül akarja venni az utcalányt. Csak álmában látja a nőt olyan tisztának, amilyennek a valóságban látni szeretné. Hogy ezt a vágy-képet újra és újra láthassa, ópiumot szed. Hiába kérleli a nőt, nem válik meg eddigi életformájától. Pizskarevet öngyilkosságba kergeti a nő gyönyörű külseje és romlott belső világa közötti ellentét.



A szeretett nőalak Hoffmann műveiben általában polgári család leánya. Tiszta-lelkű, naiv leányok. Gogolnál kiélezettebb a helyzet: a polgárlány utcanővé alacsonyul, aki ettől az életformától a jólét miatt nem is kíván megszabadulni. Gogol első-sorban morális szempontból nézi a figurát, míg Hoffmann-nál a nőalakok az alkotásra való inspirálás elősegítői.

Pirogov szerelmi története az előző ironikus változata, ez is beteljesedés nélkül marad, de a főhadnagy lelki világára ez nincs negatív hatással. Csernisevszkij az elbeszélés ezen részére utal, amikor a Hoffmann- illetve Tieck-hatás kérdéseit vizsgálja:

«Да ведь нужно было спорить, слышал ли Гоголь в 1835 году о Гофмане и Тике? О Гофмане — без сомнения, потому что в «Невском проспекте» сапожник, помогавший своему приятелю Шиллеру в совершении неучтывого поступка над поручиком Пироговым, называется Гофманом, и писатель Гофман был тогда несколько известен русской публике.[17]

Hoffmann figurája ironikusan felfogott e műben. Gogol ekkor már túljutott az erős Hoffmann-hatáson, és bár az nem múlt el nyomtalanul, továbbra is megfigyelhetünk Hoffmann-tól átvett motívumokat nála, de a romantikus korszak lezárult, kritikája Hoffmann műveivel szemben erősödött.

A művészalakok ábrázolása mellett már a „Pétervári elbeszélések”-ben megjelenik a kisember, a kishivatalkok tragikus sorsának ábrázolása, amely az ún. „natúrális iskola” központi témája lett.

Hoffmann műveiben még nem találkozunk a kisember típusával. A művész központi figuraként való megjelenését Hoffmann-nál Passage így indokolja: „Hoffmann wrote in an era when the aristocratic Prince-as-hero no longer interested the predominately bourgeois reading public but when the common-man-as-hero was not yet admissible. These artist-heroes of his are bourgeois, but they are extraordinary men, and into them Hoffmann poured his own genuine and experienced awareness of artistic values.” [18]

## JEGYZETEK

[1] HOFFMANN, E. T. A., Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern.

[2] MARIANNE STRADAL, Studien zur Motivgestaltung bei E. T. A. Hoffmann. Borna-Leipzig 1928. 18.

[3] E. T. A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen von Prof. Dr. GEORG ELLINGER, Berlin-Leipzig.

[4] „Hoffmans satirische Gestaltung spiegelt den Zerfall der feudalen Herrschaftsformen in Deutschland wider, der seit dem Reichsdeputationshauptschluss, der Auflösung der Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation, und dem Zusammenbruch Preussens offensichtlich geworden war; aus ihr spricht der Unglaube, dass die europäischen Fürstenhäuser nun, nachdem Napoleon geschlagen war, weiterregieren könnten wie früher, als wäre nichts geschehen.” — Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik. Berlin. 1967. 486.

[5] KARIN LINDEMANN, Das verschlossene Ich und seine Gegenwelt. Erlangen-Nürnberg, 1964. 224.

[6] WALTER JOST, Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Darmstadt, 1969. 82.

[7] ARTHUR GLOOR, E. T. A. Hoffmann. Der Dichter der entwurzelten Geistigkeit. Zürich. 73.

[8] GOTTHILF HEINRICH VON SCHUBERT, Die Symbolik des Traumes. 1819.

[9] A német romantika irodalmában például L. TIECK: „Der blonde Eckbert”, A. VON CHAMISSO: „Peter Schlemihls wundersame Geschichte” c. művében, E. T. A. Hoffmann művei közül többek között az „Elixire des Teufels”, „Das Fräulein von Scuderi”, „Ritter Gluck”, „Die Doppeltgänger” c. művekben találkozunk az örült alakjával, ill. normálistól eltérő lelkiállapot ábrázolásával.

- [10] JOACHIM WOLFF, Der Idealisierungskomplex in den Werken E. T. A. Hoffmanns. Bern, 1965. 41. История русской литературы XIX-ого века. Москва, 1963. т. I. 474.
- [12] Charles E. Passage The Russian Hoffmannists с. könyvében így határozza meg a Hoffmann-hatás időpontját: „Hoffmann whose career began essentially about 1813 and stretched to 1822, became a writer of special interest to Russians between 1825 and 1830.” Mouton, 1963. 221.
- [13] Гуговский Т. А. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. 6.
- [14] Többek között Pogorelskij; „Двойник, или мои вечера в Малороссии, с. művén „Die Serapionsbrüder”, „Лафёрговская маковница с. művén a „Der goldene Topf” Одоевский „Ипровизатор с. művén a „Klein Zaches”, az „Opere del Cavaliere Giombatista Piranesi” с. művén a „Ritter Gluck” с. Hoffmann-mű motívumainak és jellegzetes alakjainak átvétele mutat-  
ható ki. (Vö. Charles E. Passage i. m.)
- [15] GORLIN, N. V., Gogol und E. Th. A. Hoffmann. Leipzig, 1933. 45.
- [16] Гоголь, Н. В. Избранные произведения, ОТИЗ, 1946. 235.
- [17] Чернышевский, Н. Г. Полное собрание сочинений. Москва, 1947. т. III. 115.
- Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ленинград, 1972. т. I. 139.
- [18] CHARLES E. PASSAGE i. m. 229.

### ИЗОБРАЖЕНИЕ ХУДОЖНИКА У Э. Т. А. ГОФМАНА И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГОГОЛЯ „ПРОТРЕТ” И „НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ”

*Бароти Тиборнэ*

Романтика — это направление, формировавшееся по историческим ош и общественным закономерностям. Она отрицает существующий общественный строй, но не может показать выход из него на почве действительности. Автор исследует один часто встречаемый тип, тип художника у одного из немецких представителей часто вызывающей споров эпохи, у Гофмана, на основе его романа „Житейские воззрения кота Мурра”.

Во второй части автор освещает те моменты, которые способствовали внедрению гофманских мотивов в русской литературе. Затем автор выделяет из двух произведений Гоголя мотивы, взятые из творчества Гофмана и дальше развитые им. Он указывает, что литературное влияние означает не механическое заимствование, а преобразование и дальнейшее развитие мотивов и способов соответствующих художественным концепциям писателя.

### E. T. A. HOFFMANN'S KÜNSTLERDARSTELLUNG UND IHRE AUSWIRKUNGEN AUF GOGOLS ERZÄHLUNGEN „DAS PORTRAIT” UND „NEWSKIJ PROSPEKT”

*von. M. Baróti*

Die Romantik ist eine geschichtlich und gesellschaftlich notwendige Kunstrichtung, die die herrschende Gesellschaftsordnung bestreitet, aber daraus auf Grund der Wirklichkeit, den Ausweg zeigen kann. Die Autorin untersucht den am öftesten zurückkehrenden Typ, den Typ des Künstlers bei Hoffmann, bei einem der deutschen Repräsentanten dieser oft diskutierten Periode auf Grund seines Romans „Die Lebensansichten des Katers Murr”.

Im zweiten Teil der Abhandlung erläutert sie die Momente, die auf die Einbürgerung der hoffmannschen Motive in der russischen Literatur fördernd eingewirkt haben. Anschliessend daran weist sie solche Motive nach, die Gogol aus Hoffmanns Lebenswerk übernommen und weiterentwickelt hat. Sie zeigt darauf hin, dass der literarische Einfluss keine mechanistische Übernahme, sondern die Weiterbildung und die Umänderung der in die künstlerische Konzeption des Schriftstellers passenden Motive und Kunstgriffe bedeutet.