

FIGURALITÁS, INTERTEXTUALITÁS ÉS SZUBJEKTIVITÁS E. T. A. HOFFMANN AZ *ARANY VIRÁGCSERÉP* CÍMŰ MŰVÉBEN

LOVIZER LILLA

BEVEZETÉS

Az *arany virágcserepet* hagyományosan E. T. A. Hoffmann írói ars poetikájának foglalataként tartja számon a szakirodalom.¹ Jelen írás a mű irodalmiságát abban az intertextuális viszonyrendszerben vizsgálja, amely azt a Goethe-korban népszerű fejlődés- illetve művészregényekhez, elsősorban Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című meseregényéhez fűzi. Ebben a megközelítésben az eddigi recepció, mint a romantikus költő fejlődéstörténetét,² illetve ugyanennek „karikatúrájaként” is interpretálta a művet, mely eszerint már Hoffmann és a korai romantika

¹ Christine, Lubkoll, Harald Neumayer, hrg. *E. T. A. Hoffmann Handbuch, Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart–Weimar: Metzler, 2015), 28.

² Schmidt, Jochen, „Az arany virágcserep, A romantikus poetológia kulcsszövege”, ford. Szabó Csaba in Günter Sasse, szerk., *Interpretációk, E. T. A. Hoffmann regények és elbeszélések* (Budapest: Láva Kiadó, 2006), 31–42.

programjának ironikus-kritikus viszonyát is tükrözi.³ Jól látható ez például a *Novalis-regény* és *Az arany virágcserep* közismert kapcsolódási pontján, az Atlantisz-mitologémán; mely mindkét műben a korszakban kedvelt Árkádia-toposz sajátos megjelenési formájaként azonosítható. Amíg azonban Novalis meséje Atlantisz utópikus fikciójában a világ elveszett, harmonikus állapotát állítja helyre, addig *Az arany virágcserep* Atlantisza már az Árkádia-toposz szkeptikus-ironikus átiratában, egy, a valóságtól teljesen független fantáziabirodalomként szemantizálódik újjá.⁴

A teljességre törekvő interpretációs igény épp ezért nem hagyhatja megválaszolatlanul a kérdést, hogy a műben megjelenő ironikus ábrázolásmód a nyelvi metaforika mely szintjein, illetve szemantikai struktúrájának milyen kívülről referált szövegelemein keresztül válik azonosíthatóvá, továbbá milyen következményekkel jár a mű értelevilágának egyéb szegmenseire, így például a műfajiság és a szerzői szubjektum kérdésére nézve. Jelen dolgozat e célból elsődlegesen az említett Novalis-regény és *Az arany virágcserep* szövegközi kapcsolatait elemzi a nyelvi-poétikai megközelítés aspektusai szerint. Ezzel együtt rámutat, hogy a szöveg intertextuális utalásrendjének feltárása során nem kerülhető meg egy újabb, a Goethe-kor filozófiai áramlataira elevenen ható, ám ebben a vonatkozásban eddig még nem vizsgált szerző, Jakob Böhme sem. Köztudott, hogy Böhme teozófikus írásainak misztikus mélysége nem csupán Novalis írásaiban hagyott érezhető nyomot, de a korai romantika számos más képviselőjét is magával ragadta.⁵ Nézetem szerint a mű teoretikus komponenseinek minél teljesebb körű feltérképezéséhez ennek a – Hoffmann és Novalis számára is közös – forrásnak feltárása, a hozzá fűződő textuális viszony tisztázásával együtt szintén kulcsfontosságú.

³ Orosz Magdolna, „»Árkádiában éltem én is«, avagy aranykor a virágcserepben”, in Kroó Katalin és Ferenczi Attila, szerk., *Aranykor – Árkádia, Jelentés és irodalmi hagyományozódás* (Budapest: L'Harmattan, 2007), 178–182.

⁴ 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* 46 (2000/8): 56–68.

⁵ Hans-Dieter Holzhausen, „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann, Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaß des E. T. A. Hoffmann-Buches von Eckhart Kleßmann”, *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann Gesellschaft* 34 (1988): 2. pp.

I. NOVALIS HEINRICH VON OFTERDINGEN CÍMŰ REGÉNYÉNEK MOTÍVUMAI AZ ARANY VIRÁCSERÉP SZÖVEGÉBEN

A műelemzéshez Orosz Magdolna intertextualitás-felfogását véve alapul, az ő rendszerezésének megfelelő elméleti keretet alkalmazom, elsődlegesen az intertextusok jelentéskonstituáló szerepét tartva szem előtt.⁶ Motívumnak tekintem (1.) poétikai értelemben a történetképzés azon komplex jeleit, melyek a műben azonos, szemantikailag értelmezhető kontextusokban ismétlődve jutnak önálló történetalakító funkcióhoz. Ezek lényegében megfeleltethetők az Orosz által is hivatkozott, bernáthi motívumértelmezés *emblémáinak*, melyeknek nagyszámú előfordulása közös, a műértelmezés egészébe beépíthető – feltevésem szerint szándékoltan komikus –, interpretációjukat teszi nem pusztán lehetővé, de indokoltta is.⁷ Ezzel részint átfedésben motívumnak nevezem (2.) nyelvi egységként is azokat a szövegelemeket – Frejdenberg meghatározása szerint: metaforákat, például a szereplők neveit –, melyek metaforikus többletjelentése a költői beszédmód születésével együtt indukálódik.⁸ A legtágabb, Veszeloovszkij-féle értelemben motívumként kezelem továbbá (3.) az Atlantisz-mitologémát,⁹ mint olyan „szüzsés metaforát,” mely az *Árkádia-toposz* egyik megjelenési formájaként azonosítható a Goethe-korban,¹⁰ s az egyes szerzőknél más-más szüzsét hoz létre, melyeknek megfelelően különböző konnotatív jelentéstartalmakkal képes feltöltődni.¹¹

⁶ Orosz Magdolna, „Az elbeszélés fonala” *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*, (Budapest: Gondolat, 2003), 99–116.

⁷ Bernáth Árpád, „Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez”, *ItK 74* (1970/2): 213. pp.

⁸ Olga, Frejdenberg, „Motívumok”, in Kovács Árpád, szerk., *Poétika és nyelvelmélet, Diszkurzívák* (Budapest: Argumentum, 2002), 299–306.

⁹ Az eredeti Atlantisz-mítosz forrása egyértelműen és kizárólag Platón, aki Timaios, illetve Kritiasz című dialógusaiban ad leírást egy valaha Atlantisz szigetén létező ideális társadalomról, melyet idővel bekövetkező erkölcsi romlása miatt, elsüllyesztettek az istenek. In *Platón összes művei III.*, ford. Devecseri Gábor et al. (Budapest: Európa, 1984), 321. pp.; 415–432. A mitologéma fogalmáról lásd Kerényi Károly, *Mi a mitológia? Tanulmányok a Homéroszi himnuszokhoz* (Budapest: Szépirodalmi, 1988), 7–26.

¹⁰ Orosz, „»Árkádiában éltem én is«, avagy aranykor a virágcserepben”, 173.

¹¹ Alexandr Nyikolajevics Veszeloovszkij, „A szüzsé poétikája”, ford. Gilbert Edit, in Thomka Beáta, szerk., *Az irodalom elméletei II.* (Pécs: Jelenkor–JPTE, 1996), 195–207.

I.1. *Kümmeltürke* vs. „költői lélek”

Anselmus diák különös története a Mennybemenetel napján veszi kezdetét, amikor saját ügyetlensége folytán elveszíti az ünnepi mulatságra szánt pénzét, s ezáltal mintegy kirekesztődik az evilági paradicsomból, vagyis Linke vigasságtól hangos kertvendéglőjéből (*Linkische Paradies*). Csalódottan gyújt hát pipára a tavaszi naplementében, s az Elba parton ülve magányos számvetést végez eddigi életének sorozatos baklövéséről. Elkeseredett, ám egyben mégis nevetséges felsorolása – a megkent felükre eső vajaskenyerek, kiálló szögek szaggatta új kabátok, s a lehető legkínosabb utcai jelenetek mellett –, egyetlen lényegi elemet tartalmaz: „ist es nicht ein schreckliches Verhängnis, daß ich, als ich denn doch nun dem Satan zum Trotz Student geworden war, ein Kümmeltürke sein und bleiben mußte?”¹² („hát nem szörnyűséges végtet, hogy hiába lettem éppen diák a Sátánnal szembe szegülve, mégis »köménytöröknek« kellett lennem és megmaradnom is?” – saját fordításom). Ez a költői kérdés – megfelelő interpretációval – a mű „romantikus fejlődésregényként” való értelmezésének kiindulóponjához vezethet el.

A *Kümmeltürke* kifejezés Halle városából származik, ahol a 17-18. században rengeteg kömény nőtt, s volt egy terület, melyet kifejezetten emiatt *Köménytörökségnek* (*Kümmeltürkei*) neveztek el. Tükörfordításban tehát az egész kifejezés annyit tesz: ’köménytörök’. Pejoratív mellékíze persze kezdettől fogva adott volt; azokat az unalmas, hétköznapi lokálpatriótákat értették alatta, akik köztudomásúlag sosem hagyták el a várost.¹³ Később a *köménytörök* átkerült a diáknyelvbe, s először ott is azokat az örökre megbélyegzett szerencsétleneket jelentette, akiknek szállása az egyetem közvetlen közelében volt, s akik magukban feltehetőleg nem is igen bántódtak emiatt.¹⁴ Végül a *köménytörök* jelentése egészen a *Philisterig* szélesedett tovább, ami viszont igazi szitokszónak számít a német romantikában.¹⁵ A *filiszter* eredeti jelentése legegyszerűbben a ’már nem diák’ megfogalmazásban adható vissza, s azokat értették

¹² E. T. A. Hoffmann, *Der goldne Topf, Ein Märchen aus der neuen Zeit* (Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch, 1981), 12. [A regény eredeti, német szövegét mindig innen idézem, zárójelben az oldalszámmal.]

¹³ Günter Drosdowski, herausg. und bearb., *Deutsches Universalwörterbuch* (Mannheim–Wien–Zürich: Bibliographisches Institut 1983), 749.

¹⁴ Friedrich Kluge, *Etimologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Strassburg: Trübner, 1899), 231.

¹⁵ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemma=Kuemmeltuerke

alatta, akik lediplomáztak, vagy az egyetem mellett/helyett, polgári kenyérkeresetre tettek szert, s nem rendelkeztek többé a diákélet szabadságával. Ebből keletkezett, s a romantika által leginkább használt értelmezésében viszont a valódi *nyárspolgárt* jelenti, aki mindenféle művészet, illetve magasabb szépség iránt érzéketlen, s kizárólag a haszonelvűség szolgája.¹⁶

A szó belső formájának kibontása a szövegben Anselmus történetének nyelvi megformálásán keresztül megy végbe. Eszerint a történet kezdetén a *Kümmeltürke* kifejezést még csak az első két jelentésében kell értenünk, melyek Anselmus életének már valósággá vált állomásai, s amelyek miatt igazán szerencsétlennek hiszi saját magát. Érdekes ugyanakkor, hogy Serpentina, épp ugyanezt a deficitet mint „magasztos ám együgyű szokásokat” és „a világi neveltetés tökéletes hiányát” „*gyermeki, költői lelkületként*” azonosítja a nyolcadik vigíliában. Vagyis Serpentina értelmezésében a „köménytörökségnek ez a szintje”, mint a költői lélek metaforája, új értelemmel gazdagodik, s megjelenítője lesz annak a „benső szellemi természetnek” is, amely miatt Anselmus egyáltalán képes lehet megérteni a kígyócskák s a bodzabokor énekét, illetve érdemessé válhat Serpentina szerelmére. Mindez együtt teljesen explicit utalás Novalis egyik kulcsfogalmára, a költői adottságot jelképező *gyermeki lelkületre* (*kindisches Gemüt*). Ez a metafora a korai romantika azon tételén alapszik, mely a gyermeket, mint természeti-egész lényt határozza meg. Emiatt képes a gyermeklelkű költő egységében érzékelni az őt körülvevő természetet, s feltárni annak legbensőbb lényegét.¹⁷ Novalis főhőse ennek megfelelően igazi kiválasztottként jelenik meg a regényben, a kiválasztottság minden áldásával és küldetésstudatával együtt. *Költői lelkülete* senki előtt nem titok, hisz minden megnyilvánulásában természetesen csillan fel az a magasabb tehetség, melynek kibontakoztatására maga is állandóan alkalmat keres.

»Úgy sejdítjük, hajlamod van a költészethez. Könnyedén beszélsz lelked jelenéseiről; s választékos fordulatok és illő hasonlatok híján sem szűkölködsz. Vonzódsz a csodálatoshoz is, amely nélkül nem létezik költő.«

¹⁶ Oskar Walzel, „A német romantika lényegi kérdései”, ford. Kelemen Pál, in Hansági Ágnes és Hermann Zoltán, szerk., *Újragondolni a romantikát, Konceptciók és viták a XX. században* (Budapest: Kijárat, 2003), 54.

¹⁷ Friedrich Schiller, „A naív és szentimentális költészetről”, ford. Szemere Samu, in Kelemen Hajna, összeáll., *A romantika az európai irodalomban* (Budapest: Holnap, 1993), 27–29.

»Nem tudom – szolt Heinrich –, hogyan történhetik ilyesmi. Gyakorta hallottam költőkről és dalnokokról, mégsem láttam egyiküket is. [...] Nem tudok betelni, bármennyit is hallok ezekről a különleges emberekről! Hirtelen olybá tűnik nekem, akárha ifjúságom legmélyén hallottam volna róluk, de már abból mit sem tudok felidézni. Mégis, amit mondotok, minden ízében ismert és világos előttem, és kimondhatatlan gyönyörűségem telik szép környülrásaitokban.«¹⁸

Anselmus ezzel szemben a leghétköznapibb, balszerencse sújtotta *köménytörök*nek hiszi saját magát, épp ezért az ő *költői lelkülete* kizárólag úgy képes megmutatkozni, hogy tulajdonosát különféle szánandó-nevetséges módokon akadályozza a polgári életben való előrejutásban. Mindezt ráadásul nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan Schiller jellemzi a silány korba született *naiv költői lelkeket*:

Ebből a naív fajtából való költők egy mesterséges korszakban többé nincsenek ily igazán a helyükön. Egyébként is alig képzelhetők el benne ők, legfeljebb csak úgy, hogy *vadul futnak* a saját korszakukban, s jó sorsuk elrejtí őket a kor csonkító hatása elől. A társadalomból soha, de soha nem tudnak kinőni; rajta kívül jelennek meg néha, inkább csak, mint idegenek, akiket megbámulnak, s jönnek a természet neveletlen gyermekei gyanánt, bosszankodást keltve (kiemelés az eredetiben).¹⁹

Nem kizárt, hogy Hoffmann éppen ezt a schilleri gondolatot próbálta életre kelteni *Az arany virágcserep* főhősében:

Mennybemenetel napján, délután három órakor egy fiatalember rohant át a drezdai Fekete kapun – egyenesen bele egy almával és süteménnyel teli kosárba, úgy, hogy minden, mi szerencsésen megmenekült a széttaposástól, szanaszét repült, és az utcagyerekek vidáman osztozkodni kezdtek a zsákmányon, amit a szeles úrfi juttatott nekik. [...] Anselmus diák (merthogy így hívták az ifjút) [...] még fürgébben szedte a lábát, hogy megszabaduljon a kíváncsi tömeg rá szegeződő pillantásaitól.²⁰ (7–8)

¹⁸ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. ford. Márton László (Budapest: Helikon, 1985). [A regény szövegét mindig innen idézem, zárójelben az oldalszámmal.]

¹⁹ Schiller, „A naív és szentimentális költészetről”, 27.

²⁰ E. T. A. Hoffmann, „Az arany virágcserep”, ford. Horváth Géza, in E. T. A. Hoffmann, *Az arany*

Eszerint az *Ofterdingen* és *Az arany virágcserep* főhőseinek költői lelkülete között a különbség egyszerűen annyi, hogy Anselmus diák – szerencsétlenségére – szerzőjével egyidőben, azaz rosszkor született. A középkort Novalis már *A kereszténység, avagy Európa* című tanulmányában is az egységes vallásosság, s az emberi történelem legharmonikusabb időszakává romantizálta át – nagyban hozzájárulva ezzel a korai romantika középkor-eszményének kialakulásához. Ugyanez a mitikus-poétikus történelemszemlélet hatja át az *Ofterdingen* középkorban játszódó cselekményét is,²¹ mely természetesen a neki megfelelő, kitüntetett helyiértéken szerepelteti a *költői tehetség* isteni szikráját. A jelenbe helyezett eszmény azonban, melyet a múltra irányuló, megnevelítő szemlélet immár nem véd, viszonylagossá válik és lefokozódik. Hoffmann így éppen a novalisi biztos háttértől fosztja meg saját hőst, s helyezi át „a kultúra mesterséges állapotába”; egy olyan korba, mikor a *gyermeki költői lelkületet* gyakorta „meggyalázzák”, és gúnyolódnak rajta. Ez tehát a magyarázata annak, hogy Anselmus valódi talentuma nem csupán a filisztervilág, de saját maga számára is rejtett maradhat – egészen addig, míg a Serpentina iránti szerelemben, illetve a másik valóság létezésébe vetett hit által végre képessé válik az ön-azonosulásra.

A történet kezdetekor a diák eszerint élete legnagyobb *fordulópontján* áll. Az igazi kérdés tudniillik az, beteljesedik-e fölötté a „köménytörökség” eredeti történeti szemantikájához tartozó, harmadik jelentésfokozata; azaz neki is sikerül betagozódni a korabeli Drezda nyárspolgári társadalmába, avagy - Serpentina metaforájának beigazolódásaként -, Anselmus igazi adottsága tényleg az a költői tehetség, mely saját „magasabb létformájának” elérésére ösztönzi őt, s amelynek kiteljesedése így az eredeti harmadik stádiummal éppen ellentétes eredményre: Anselmus költővé válásához vezet. Ezt a dilemmát tükrözi tehát a *Kümmeltürke* szó jelentésében megjelenő ambivalencia, mely végül Anselmus kristálypalackba záródásán keresztül, vagyis a szó metaforikus státuszának helyreállításával oldódik majd meg. Hoffmann persze addig sem hagyja magára hőst az előtte álló, s máris alaposan megnehezített úton. Számos olyan, ugyancsak Novalistól származó motívummal gazdagítja még a történetet, melyek mind-

virágcserep, A homokember, Scuderi kisasszony (Budapest: Európa, 2013). [A mű magyar szövegét mindig innen idézem, zárójelben az oldalszámmal.]

²¹ „A középkor vallásos-misztikus-szimbolikus világában a világteremtő, egyetemes érvényű költészet születésének autentikus közege ismerhető fel.” In Bence Erika, „A történelmi nevelődési és művészregény (Apoteózis) a XIX. századi magyar irodalomban”, *Létünk* 37 (2007/4): 82. *Az arany virágcserep* történetében feltehetőleg éppen ezt a Novalis-féle középkor-nosztalgiát jeleníti meg Lindhorst *atlantiszi lovagi birtoka*, ahol végül maga Anselmus is költőként élhet végtelen boldogságban.

mind Anselmus ilyen értelemben vett fejlődését, illetve költővé válását hivatottak elősegíteni – s amelyek az *Ofterdingen*ben persze mind-mind a középkor „mélyérző, romantikus” világ- és hősképéhez voltak hozzárendelve...

1.2. Dämmerung avagy a szürke három árnyalata

A *szürkület* vagy derengés (*Dämmerung*) a Hoffmann-mű legfőbb történetképző motívuma, mely amellet, hogy kétségkívül idegen, illetve integrált szövegelemként van jelen, szorosán összekapcsolódik még több fontos kölcsön-motívummal is. A kifejezés alapját adó *dämmern* ige az alkonyi vagy hajnali félhomályhoz kötődő 'szürkül' értelmezés mellett használatos még a 'mereng', 'ábrándozik', 'félálomban van' jelentésekben is. Egyszerre vonatkozik tehát a külvilágra, valamint a külvilágot eseményként átélő szubjektumra is: ez teremti meg a motívum metaforikus státuszát, melyet a korai romantika szerzői gyakran ki is használtak bármiféle átmeneti stádium, illetőleg az ún. köztes létállapot jelölésére. Az *arany virágcserep* történetében három olyan naplemente van, melyeknek leírásakor Hoffmann ezt a kifejezést használja; más esetekben teljesen eltérő nyelvi formákkal ábrázolja ugyanezeket a fényviszonyokat (pl. *Abendsonne*, *ziemlich finster*, *im tiefen Dunkel* stb.). Megjegyzendő, hogy a magyar fordítások sajnos nem egységesen jelölik a *Dämmerung* egyes megjelenéseit; szürkület, alkonyat, bealkonyodott stb. alakokban egyaránt szerepelnek, így a magyar szövegben a *Kümmeltürke* gazdag jelentéstartalmához hasonlóan ez a motívum sem érzékelhető.

A mű első *szürkülete* (*Dämmerung*) az a már említett naplemente, melyben Anselmus a bodzafa tövében ülve először pillantja meg Serpentinát, beleszeret az igéző kék szempárba s beavatást nyer Atlantisz birodalmába. A második ilyen kitüntetett alkalom a negyedik vigíliában következik el, mikor Anselmus végre kiöntheti szívét Lindhorstnak, aki nem csak hogy bolondnak nem nézi emiatt, de varázsgyűrűje segítségével újra meg is jeleníti neki Serpentinát, s távozása előtt átnyújtja a sárga folyadékkal teli üvegcsét a boszorkány legyőzésére. A történet harmadik, s egyben utolsó *szürkülete* a kilencedik vigíliában szerepel, ahol Anselmus Veronika csáberejének esik áldozatául. Az ominózus *szürkület* éppen addigra áll be, mire Anselmus, Heerbrand és Paulmann aligazgató elfogyasztják a kávé, majd „puncstársasággá” alakulva az éjszaka nagy részét alkoholmámorban töltik.

Hogy ezeknek a Hoffmann-locusoknak a történetstruktúrájában betöltött, valódi jelentőségét megértsük, ugyanígy végig kell néznünk a *szürkületek* szerepét az *Ofterdingen*ben is. Novalis összesen hat alkalommal használja a *Dämmerung* szót, reggeli- illetve esti *szürkület* jelölésére egyaránt. Különös figyelmet az érdemel, hogy maguk a kifejezések mindig párban szerepelnek az egyes fejezetekben, s az összetartozó *szürkületek* eseményei, illetve elbeszélései között egyértelmű poétikai-szemantikai kapcsolat van.

Rögtön a mű elején *Dämmerung* megnevezést kap Heinrich első, lázálmos éjszakájának hajnali *szürkülete*, melyben a *kék virág*, s annak szirmai közt Mathilde arca először jelenik meg számára. Ennek „párja” az apa álmában szereplő, árny-napfény váltakozása által okozott *szürkeség*, melyben feltehetőleg ő is a *kék virágot* látta még ifjúként, de fiával ellentétben nem indult a keresésére; hazatért, megházasodott, s tisztességes kézműves vált belőle. A második fejezetben először a regény cselekményének idejére, vagyis a középkorra vonatkozó nosztalgikus leírás részeként szerepel a *Dämmerung*, melyet Novalis kicsivel lejjebb „a nyers barbár idők és a művelt, soktudó, jómódú kor között nyílt, mélyérző, romantikus idő” –ként aposztrofál (18). Ide tartozó, második előfordulásában szintén köztes létállapotként jelöli Heinrich régi- és új világának határvonalát, vagyis azt a pirkadatot, melyben a fiú Eisenachból elindul Augsburg felé. Végül, a novalisi *Dämmerung* utolsó párja a harmadik fejezetben, vagyis az *Atlantisz* mesében jelenik meg, melyet a kalmárok útközben mondanak el Heinrichnek. Először, mint esti *szürkület* az erdőben, melyben a mesebeli szerelmespár hatalmas viharba keveredik s egy barlangban találnak menedékre, ahol szerelmük az antik hagyományoknak megfelelően beteljesedik.²² Az idetartozó, második *Dämmerung* a következő nap alkonyát jelöli, mikor elhatározzák, hogy a királylány ottmarad szerelmével az erdőben, s egy föld alatti rejtekhelyen fog élni (ismét egy köztes létállapot).

Összefoglalva tehát, Novalisnál az első *Dämmerung*-pár a *kék virág* megjelenését kísérő jegy; ezzel együtt születik meg a főhős lelkében a vágyódás (*Sehnsucht*) érzése valamiféle magasabb tudás (*Erkenntnis*) iránt. A második *Dämmerung*-párban található annak leírása, hogy miért lehet Heinrichre ilyen erős hatással ez a vágyakozás, illetve az, ahogy a fiú valóban elszánja magát a keresésre (*Suchen*) és

²² Vergilius, „Aeneis”, in *Vergilius összes művei*, ford. Lakatos István (Budapest: Európa, 1984), 165–168.

útnak indul. A harmadik *Dämmerung*-párban az ifjú megtalálja az igaz szerelmet (*Vereinigung*), s a szerelem gyümölcse természetesen a gyermek (a poézis szimbóluma; az egyesülésből fakadó felismerés; *Erkenntniss*), akivel később Atlantisz királya elé járulhatnak. Az ifjú ekkor győztesként kerül ki a dalnokversenyből s a király fiává fogadja – vagyis a mese szellemi- és természeti világrésze újra tökéletes harmóniában egyesül (beteljesülés; *Erfüllung*). Másképp fogalmazva: ez a három *Dämmerung*-pár Novalisnál magába sűríti a regény első részének teljes szüzsés cselekményét; a főhős költővé válásának szimbolikus útját is.

Mindezt, úgy tűnik, Hoffmann is ugyanígy belátta, s minthogy Anselmus története valójában nem más, mint Heinrich történetének „intertextuális újramondása,” a *szürkületek* itteni szerepének „novalis-alapú” magyarázata igen tanulságos eredményre vezet. Első érdekesség Az *arany virágcserep Dämmerung*-motívumában, hogy az első és második *szürkület* leírásakor szintén kétszer szerepel a szövegben a *Dämmerung* kifejezés, vagyis ugyanolyan „páros alapszerkezetben” van jelen, mint Novalisnál (explicit mintakövetés). Amíg azonban az *Ofterdingen*ben a „szóisméltés” valójában két, időben egymástól távolabb álló eseményt, illetve gondolati tartalmat köt össze, Hoffmannál a pár első tagja a kitüntetett időszak kezdetét, a második pedig „eredményes lezárultát” jelzi. A hoffmanni *szürkület* tehát, nappal és éjszaka közti átmeneti állapotként, azt a röpket, valójában nagyon is szín pompás időintervallumot jelenti, melyben a két világ találkozása megvalósulhat. Az immanens és transzcendens szférák határvonala elmosódik, s a realitás mögül egyszer csak felbukkan a magasabb szintű valóság, amelyet azonban csakis az igaz szerelem hívhat elő. Nézzük most végig ezeket a *szürkületeket* alaposabban, különös tekintettel azokra a társmotívumokra, melyek működésüket leginkább befolyásolják.

1.2.1. Első *Dämmerung* – *Serpentina*

A történet kezdetét jelentő alkonyi *szürkület*ben Anselmus az eszményi szerelemmel, s ennek hatására Atlantisz csodájával találkozik: hallani és érteni kezdi az őt körülvevő természet hangjait, s néhány pillanatra birtokába jut a mindent egyként való érzékelés képességének; a költészet valódi gazdagságának. Megsejti egy magasabb világ létezését, s lelkében felébred az utána való vágyakozás (*Sehnsucht*). Az első *Dämmerung* jelentése

tehát tökéletesen megfelel a novalisi regény ugyanezen motívumáénak. Novalis természetfilozófiájában az efféle víziók a *megsejtés* (*Ahnung*) fogalmával egyenértékűek. Ezeket ő a természet nagy titkosírásának (*große Chifferschrift*) megfejtéséhez szolgáló kulcsokként értelmezte,²³ melyek mindenütt és minden apró megnyilvánulásából kiolvashatók. Serpentina nevéhez tehát, s a „benne lévő” kígyóformához, éppen ez a novalisi gondolat adhatta az ötletet. A „*figura serpentina*” nevezetű szépírástípus, mely eredetileg a manierista képzőművészet fogalmi terméke, a XVIII. század második felében poétikai és esztétikai vonatkozásban is különös jelentőségre tett szert William Hogarth *A szépség analízise* című művében.²⁴

Hogarth mozgás-elmélete folytonos átjárhatóságot posztulál idea és karikatúra között, s azt állítja, hogy a kígyózó vonalak ugyanolyan gyakran jelenhetnek meg a rút, mint a bájos ábrázolási formáiként – természeti képződményeken és művészeti alkotásokban egyaránt.²⁵ Oesterle szerint Hoffmann maga is osztotta ezt a hogarthi véleményt (talán épp emiatt használ kígyó-alakot a boszorkány félelmet keltő inkarnációjához is), s ennek megfelelően Az *arany virágcserep* fantasztikus világában számos megjelenésükre hívja fel a figyelmet. A bodzabokor ágain túl a *figura serpentina* ott húzódik az Elba fénylő hullámaiban, a női ruhasuhogásban, a puncs vibráló pezsgésében és Lindhorst arcjátékában, éppúgy, mint az arany virágcserep tükröző felületén vagy a régi kézírások vonalai közt. Érdeemes kiegészíteni ezt még néhány, magában a szövegben fellelhető kígyóvonallal is, melyek szintén a „hogarthi manír” megnyilvánulásai. Ugyanúgy „kiolvasható” a kígyó (*Schlange*) például abból a szerelmes mozdulatból, ahogy Phosphorus az újjáéledt Liliomot öleli magához: „der Jüngling Phosphorus *umschlang* sie vollglühenden Verlangens himmlischer Liebe” (34) (kiemelés tőlem), vagy Lindhorst aranypántjának formájából, melyet Anselmus időnként látni vél a homlokán: „durch die weißen Löckchen [...] *schlang* sich ein schmaler goldner Reif” (77) (kiemelés tőlem).²⁶

²³ Novalis, *A kereszténység, avagy Európa, A szaiszi tanítványok*, ford. Óvári Csaba (Budapest: Attraktor, 2014), 7. pp., Novalis természetfilozófiájáról lásd: Horváth Géza, „»A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis« Novalis természetfelfogása a regények regényében, a Heinrich von Ofterdingen című regénytöredékben”, *Kellék* (2013/50): 65–75.

²⁴ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, (London: John Reeves, 1753), különösen 59–68.

²⁵ Erről lásd G. Oesterle, „Arabeske, Schrift, und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldne Topf«”, *Athenäum* (1991/1): 77. Hoffmann, műveinek első, összegyűjtött kiadását eredetileg a *Képek Hogarth nyomán* alcímmel tervezte megjelentetni. In E. T. A. Hoffmann, *Fantáziadarabok Callot modorában* II/1., ford. Horváth Géza, lekt. B. Gaál Márta (Budapest: Cartaphilus, 2007), 189.

²⁶ A *Schlange* kifejezés a németben a kígyómozgásra utaló *schlingen*, *schlang*, *h. geschlungen*, 'körülfog, átfon, hurkol' jelentésű ige tőhangváltós származéka. In Kluge, *Etimologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 340.

Serpentina kígyó alakjának eszerint többféle, nagyon is jelentős funkciója van Hoffmannál. Egyrészt, Anselmus másolói tevékenységéhez kötődően, az írás képe és a beszéd hangja közti „figurális átjárhatóság” biztosítása.²⁷ Ebben az aspektusban Serpentina – magával az írással való azonosíthatósága révén – ugyanúgy megjeleníti a nyelv materialitását, mint ahogy – Anselmus „hallucinációjának” bájos lányalakjaként – fenomenalitását is.²⁸ A hoffmanni diskurzus tehát a prosopopeia alakzatán keresztül a szerelem tárgyát az írás vizuális terébe és formáiba helyezi, illetve az írás intuíció által vezérelt aktusához rendeli hozzá, melynek transzcendentalitásában Serpentina ténylegesen is eggyé válhat a scriptorral.²⁹

Anselmus úgy érezte, mintha a bájos, kedves alak oly szorosan ölelné s fonná körül, hogy nélküle rezzeni és moccani sem tudna, s mintha Serpentina érverése dobbanna minden tagjában és idegszálában; itta minden szavát, mely lelke mélyéig hatolt, s ragyogó sugárként mennyei gyönyört lobbantott lángra benne. (73)

Másrészt azonban Serpentina kígyóvá „redukálása” szándékos kifordítása is annak a novalisi szerelemfelfogásnak, mely az *Ofterdingen*-regény egyik legalapvetőbb fogalmi szervezője, s amelyről a *Dämmerung*-motívum kapcsán részben már szó esett. Novalis szerint a tiszta, érzékenyen túli szerelem érzése nem evilágból ered; ezért az ilyen szerelemben való lelki egyesülés megadhatja a magasabb igazság felismerését és utat nyit a transzcendens felé.³⁰ Heinrich és Mathilde egymásra találása, s időtlen lelki frigye egyértelműen ezt jeleníti meg a regényben:

²⁷ Paul De Man, „Hypogramma és inskripció” in Uő, *Olvasás és történelem, Válogatott írások*, ford. Nemes Péter (Budapest: Osiris, 2002), 405.

²⁸ A Hoffmann-szöveg nyilvánvaló kapcsolatban áll az irodalmi ábrázolás lehetőségeinek és korlátainak romantikus diskurzusával is, mely a nyelvet „általában vett jelrendszerként” fogja fel. Serpentina eszerint éppen az irodalom, vagyis az „írveszélő művészet” nyelvének ironikusan megszemélyesített médiumaként értelmezhető. Vö.: Oesterle, „Arabeske, Schrift, und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen Der goldne Topf.”, 82–84.; lásd még ehhez: Orosz Magdolna, „»A nyelv elégtelensége« Képleírás a német romantikában”, *Jelenkor* (2004/7–8): 766–779.

²⁹ Lásd még ehhez Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 · 1900* (München: Fink Verlag, 1995), 119–225.

³⁰ „Van néhány virág ezen a világon, melyek nem evilágból valók, melyek az itteni klímán nem nyílhatnak igazán, ezek valójában egy jobb, magasabb szintű létezés hírnökei és hívogató követői. Ide tartozik a vallás és a szerelem.” In Novalis, *Gesammelte Werke*, V., K. Seelig, herausg. (Herliberg–Zürich: Bühl, 1945), 133.

Igen, Mathilde, örökkévalóak vagyunk, mert szeretjük egymást. [...] Szent vagy, aki vágyaimat Isten elé viszed, aki által Ő megnyilatkozik nekem, aki révén Ő értenem adja szeretetének bőségét. Mi egyéb a vallás, mint szerető szívek végtelen egyetértése, múlatlan egyesülése? [...] Örökkéig lehelek benned, keblem szüntelenül magába fog szívni téged. Te vagy az isteni nagyszerűség; örök élet a legkedvesebb külsőben. (98-99)

Ez a novalisi gondolat jól láthatóan a világokon átívelő, eszményi szerelem dantei motívumának „romantikus újjáélesztése”,³¹ így Mathilde nevével Novalis vélhetőleg szándékosan is az *Isteni színjáték* Matildájára utal, aki Beatrice evilági előképeként, a Földi Paradicsomban válik Dante kísérőjévé, s megmeríti őt a Léthe és az Eunoé folyókban, hogy a költő bebocsátást nyerhessen a Mennyei Paradicsomba (*Purg.* 33. 142–145.). Az *Ofterdingen*ben ugyanezzel a megtisztulás-szimbólummal jelenítődik meg a világok közti átlépés (*Übergang*).

Heinrich sírva fakadt. Magához szorította Mathildét. »Hol a folyó?« – kérdezte könnyei között. »Hát nem látod a kék hullámokat fölöttünk?« Heinrich fölnezett: a kék áradat halkán hömpölygött a fejük fölött. »Hol vagyunk, drága Mathilde?« – »Szüleinknél.« – »Együtt maradunk?« – »Örökre.« – felelte Mathilde, majd ajkát Heinrichére szorította... (89)

Serpentinához persze, fizikai adottságai miatt, képtelenség volna hozzárendelni bármi ehhez hasonló érzelmi megnyilvánulást, kígyó formájában ugyanakkor szintén egyértelműen kötődik Novalis poétikájához. A *Der Himmel war umzogen* című Novalis-versben nem csupán egy aranyoszöld kígyó szerepel az övével teljesen megegyező szimbolikus funkcióban, hanem az egész vers hovatovább azt a benyomást kelti, mintha *Az arany virágcserep* első *Dämmerung*-jelenete ennek „szerelemmel fűszerezett prózai átírata” lenne. Gardiner elemzése, amellet, hogy éppen azokra az alapvető motívumokra hívja fel a figyelmet (*Dämmerung, Erfüllung der Sehnsucht, Erkenntniss durch Vereinigung*), melyek Novalis szerelmi költészete

³¹ „A szerelem az igazságnak megfelelő fennkölt felfogásban nem más, mint a léleknek szerelme tárgyával való lelki egyesülése.” In *Dante összes művei*, Kardos Tibor, szerk. (Budapest: Helikon, 1962), 122–123. A Dante-Novalis párhuzamról ld. még: G. Bianquis, „L’influence de Dante sur la littérature allemande”, *Etudes italiennes*, III., 1921, 140. pp.

mellett vallás- és természetfilozófiájának is állandó elemei, a kígyó-alakját szintén egyértelműen a Kedveshez kapcsolja.³²

Die Königin der Schlangen
Schlich durch die Dämmerung.
Sie schien gleich goldnen Spangen,
In wunderbarem Prunk.

Ihr Krönchen sah ich funkeln
Mit bunten Strahlen weit,
Und alles war im Dunkeln
Mit grünem Gold bestreut.

Ich nahte mich ihr leise
Und traf sie mit dem Zweig,
So wunderbarerweise
Ward ich unsäglich reich.³³

Serpentina eszerint maga azonosítja be félreérthetetlenül azt az elméleti-metaforikus jelentéstartalmat, melynek egyúttal lehető legkörültekintőbben megalkotott karikatúrája is; s mint ilyen, végső soron viccet csinál az egész novalisi szerelemfelfogásból. Hoffmann szüzséje szerint az eszményi szerelem nem képes már a maga teljességében megmutatkozni ezen a világon, s afféle „attribútumként” lehet csak jelen, mint amelyekben az ókor antropomorf isteneit tisztelték.³⁴ Ahhoz azonban, hogy valaki beleszeressen egy kis zöld kígyóba annak sötétkék szemein keresztül, s azt remélje, hogy egyszer, egy magasabb valóságban majd egymáséi lesznek – valljuk be – különösen erős hitre van szükség. Nem véletlen hát, hogy Dante Matildájával és Novalis Mathildéjével ellentétben, akik mindketten „hagyományos” beavatási szertartást végeznek a maguk folyóvízeivel, Serpentina, szegény, hiába szólíttatja Anselmust az Elba hullámai közül (szintén a teljes lelki megtisztulás

³² H. Uerlings, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung* (Stuttgart: Metzler, 1991), 328. pp.

³³ Novalis, *Schriften* II., Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, herausg. (Berlin: Reimer, 1837), 52.

³⁴ Ebben a vonatkozásában Isishez, „a tudás elfátyolozott istennőjéhez” kötődik, akinek alakja szintén erősen kapcsolódik Novalis poétikájához (lásd pl. a *Jácint és Rózsavirág* című mesét).

lehetőségével kecsgetve őt), a diák nem tudja eldönteni, hogy az aranyoszöld kígyót vagy a városi fények csillogó tükörképét látja-e valójában.

1.2.2. Második Dämmerung – Lindhorst

A második *szürkület*ben Lindhorst felfedi Anselmus előtt a bodzabokor alatt átélt látomás igazi jelentését, s ennek hatására a fiú elhatározza, hogy másnap hozzáfog a régi kéziratok másolásához (a novalisi *Suchen* megfelelő tevékenysége). Lindhorst tehát egyértelműen az elérni kívánt rév felé irányítja Anselmust, illetve ettől kezdve ő maga veszi kézbe a fiú további sorsát. A *mester- vagy tanító motívum* szintén az *Ofterdingen*ből való átvétel, ahol Klingsohr, a nagy költő, ajánlja fel Heinrichnek, hogy a megfelelő módszerekkel belőle is „költőt farag”:

A poézis leginkább azt követeli meg – folytatá Klingsohr – hogy szigorú művészetként műveljék. Pusztá élvezetként megszűnik poézis lenni. [...] Ha pedig reám bízod magadat, egy nap sem fog elmúlni fölötted anélkül, hogy gazdagodna tudásod és hasznos belátásokra tennél szert. (93)

Heinrich természetesen azonnal aktív részese kíván lenni a Klingsohr által felvázolt programnak és szívből hálás a felkínált lehetőségért:

Óh, drága mester, minő csodás életet szántál nekem! Irányításoddal fogom csak észbevenni, micsoda nemes cél áll előttem, s hogy ezt, ha valamiképpen, csakis tanácsaid révén érhetem el. (93)

Anselmus esetében viszont ennek épp az ellenkezőjéről van szó: nem csak hogy fogalma sincs róla, miért másoltatják vele a kéziratokat, de Lindhorst még fizet is neki a képzésen való részvételért! További jelentős különbség, hogy Lindhorst, Klingsohrral ellentétben, nem is annyira a költészet varázsának birtokosaként jelenik meg a műben, sokkal inkább, mint afféle hóbortos alkimista mágus. Az *arany virágcserep* alkímiai diskurzusban való értelmezése egyébként is igen komoly potenciált rejt magában, elsősorban épp Anselmus másolói tevékenységéhez kötődően.

Mint ismeretes, az alkímia igazi célja nem a fizikai értelemben vett aranycsinálás, hanem az emberi lélek szimbolikus megtisztítása.³⁵ Az allegorikus jelentésű alkímiai szövegek tanulmányozása, mely az alkimista hermeneutikus tevékenységének alapja, valójában a praxist végző személy lelki transzmutációjához, vagyis a lélek arannyá változtatásához (halhatatlanná tételéhez) vezet.³⁶ Anselmus ilyen értelemben vett lelki megtisztulása tehát éppen azáltal veszi kezdetét, hogy az aransárga folyadék segítségével ártalmatlanná teszi a boszorkányt (*sublimatio*), és sikerül bejutnia Lindhorsthoz.³⁷ A különös jelekkel teleírt pergamentekercseken végzett másolói munka, a Lindthorsttal való közös étkezések és Serpentina meséje, a teljes megtisztulást szimbolizáló kristálypalackig, illetve a szerelmesek végső egyesülésig mind-mind részét képezik annak az okkult, alkímiai tevékenységnek, melyet Lindhorst a fiú tudta nélkül hajt végre rajta.³⁸ Érezhető hát, hogy a szövegben lévő alkímiai allegóriák eleve vegyítve vannak némi komikummal is. Végül az Atlantiszba való átjutás szándékosan túldimenzionált, s magával Atlantisszal teljesen inkompatibilis szimbólumai az egész kontextust is messzire átlendítik a nevetségesség határain, s mintegy önmaga paródiájává változtatják át (az arany virágcserep rekvizitumának jelentése alkímiai kontextusban pl. nem lehet más, mint maga a Szent Grál, a belőle sarjadó tűzliliomé pedig a benne őrzött krisztusi vér).

1.2.3. Harmadik Dämmerung – Veronika

A hoffmanni szubverzió végül az utolsó *szürkület*ben következik be, éppen azáltal, hogy valójában *semmi sem történik*. Anselmus ekkor először is nem ott van, ahol lennie kéne, ráadásul Veronikának sikerül teljesen el is csábítania. Emiatt nem

³⁵ Erről bővebben ld.: Carl Gustav Jung, *Az alkímiai konjunkció*, (Nyíregyháza: Kötet Kiadó, 1994), Umberto Eco, *Az alkímiai diskurzus és az elhalasztott titok*, in Uő, *Az értelmezés határai* (Budapest: Európa, 2013), 108–133.

³⁶ Kis Gábor, „Anselmus, Aureliano és a Bölcsek köve (Az arany virágcserep és a Száz év magány alkímiai kontextusban)”, *Alföld* 63 (2012/2): 96.

³⁷ A finomítás vagy sublimatio, az első számú alkímiai művelet; így nevezik minden földszerű anyag eltávolítását a megmunkálendő fémből. In Hamvas Béla, *Tabula Smaragdina*, (Budapest: Magvető, 1988), 42–47. Mindez tehát megfeleltethető a boszorkány sötét mágiájának, melynek közvetlen hatása alól Anselmus ettől kezdve valóban kivonódik.

³⁸ Megjegyzendő, hogy *Az arany virágcserep* szerzői szubjektuma írás közben valójában maga is az aranycsinálás egy módját (az alkotás aktusában való megtisztulás lehetőségét) kutatja. A narratív fikció szintjén emiatt őhozza kötődik az, a tizenkét vigília által szimbolizált hermetikus újjászületés-sorozat, amely végül őt is ugyanoda vezeti el, mint korábban a főhőst – Atlantiszba.

találhat rá az új világra, holott ennek itt és most meg kellene történnie, hiszen Novalisnál a harmadik *Dämmerung* éppen ezt a funkciót tölti be. Az *arany virágcserep* utolsó *szürkületét* azonban az ellenséges erők beavatottjának, Veronikának jelenléte teljesen működésképtelenné teszi: Anselmus meghasonlik Serpentina iránti hitében és szerelmében, álmai pedig a nyárspolgári értékrend keretei közé szorulnak vissza.

Az *arany virágcserep*ben Veronika az evilági szerelmet testesíti meg, Serpentinával ellentétben a szó minden értelmében, illetve ezzel együtt a főhősre leselkedő szürke filiszterlét beteljesülésének veszélyét is. Itt érdemes felfigyelni arra, hogy már Novalisnál szerepel egy Veronika nevű lányalak, akinek hivatása nagyon hasonlóknak tűnik az imént leírtakhoz. Funkcióját leginkább az adja, hogy saját kontraszjaként minél több tekintetben emelje ki Mathilde idoneitását, – minthogy ő maga egyáltalán nem illik Heinrichhez. Kizárólag azon az estén jelenik meg a történetben, amikor a főhős először találkozik Mathildével, s ottléte, nem számottevő mértékben ugyan, mégis Heinrich és Mathilde egymásra találásával ellentétes irányban hat.

Amilyen keveset szólt Mathilde, olyan bőbeszédű volt Veronika, Heinrich másik asztalszomszédja. [...] Egy és más elszállt Heinrich füle mellett; lélekben ő táncolt még, s bizony szívesen fordult volna többször is jobb kéz felé. Végül Klingsohr vetett véget Veronika csácsogásának. (81–82)

Veronika alakja alig van kidolgozva a regényben, s a történet szempontjából szinte elhanyagolható. Heinrich számára ő jelenthetné az evilági szerelemet, amire persze nincs komoly esély, hiszen kezdettől fogva egyértelmű, hogy a fiú párja csakis a nagy költő egyetlen leánya, Mathilde lehet. Hoffmannak viszont éppen Veronika kell. Ezért nem csupán átveszi Novalistól, hanem Serpentinaéhoz hasonló, igéző kék szemeket is ad neki, s Anselmuson kívül egyedül őt, rövid személyleírással ellátva állítja az olvasó elé: „ein recht hübsches *blühendes Mädchen*” (24) (kiemelés tőlem).³⁹ Benne látszik tehát tetőfokára hágni az a dezillúzió, melynek szellemében Hoffmann egymás után kasztrálja az *Ofterdingen*, s egyben a novalisi poézis legismertebb motívumait. Veronika neve tudniillik nem más, mint a *kék virág* egyetlen metaforikus megjelenési formája *Az arany virágcserep*ben.⁴⁰

³⁹ „egy nagyon csinos, tizenhat éves, *bimbózó* leány” (20)

⁴⁰ Lásd: „Veronica officinalis”, in Dietmar Aichelle, M. Golte-Bechtle, *Mi virít itt? Virágkalauz* (Budapest: Cicero, 1991), 308.

A *kék virág* közismerten Novalis transzcendentális költészetének⁴¹ legfőbb motívuma: elsősorban a *szerelem*, s ezáltal természetesen a *poézis* szimbóluma. Emellett, mint növény, megjeleníti a két világ (*Sein – Dasein*) közti átmenet lehetőségét, s ezt összekapcsolva az első kettővel, jelenti a *tökéletes harmónia* transzcendens birodalmát, illetve ennek egyik allegóriájaként magát Atlantiszt.⁴² Mindezek alapján a *kék virág* egyértelműen az *Ofterdingen*-regény központi mozgatója, s első pillanattól kezdve vezeti a főhőst a költővé válás útján, Mathilde megtalálása, illetve végső célként a kettejük szerelméből megszülető abszolút poézis megvalósulása felé.

Mindezek alapján *Az arany virágcserep* Veronikája leginkább úgy definiálható, mint az eredeti *kék virág* „hamis tükörképének” megszemélyesített motívuma. Anselmus iránta való vonzódása tisztán csak fizikai vágyként jelenik meg a szövegben, mely egyszerű, földhöz ragadt álmokat plántál a szívébe, s folyamatosan elváltatni igyekszik őt Atlantisztól. Neki köszönhetően Anselmus a legnagyobb próbatételt bukja el, valójában már azelőtt, hogy a harmadik *Dämmerung* egyáltalán elkezdődne. Feltehetőleg ezért nincs is ennek a *szürkületnek* szövegbeli „párja,” hiszen valódi funkcióját egyáltalán nem képes ellátni. Ezt teszi egyértelművé a kávé élvezetes elfogyasztása: „als der Kaffee genossen und die Dämmerung bereits eingebrochen” (109), mely színével, de a kávéfőző által is (másutt a boszorkány megjelenésére szolgáló közvetítő eszköz), egyértelműen jelzi, hogy Anselmus felett a sötét erő vette át a hatalmat. Hiába érkezik meg a *szürkülettel* aztán ismét maga Lindhorst is, aki a szellem lángoló szikrájaként úszik a puncsos tálban egész este: Anselmus lelki egyensúlyát már nem lehet visszabilenteni, csak kétségbeesése fokozódik az örület határáig.

Hoffmann ezzel ténylegesen is a feje tetejére állítja a novalisi *Dämmerung*-motívumot, hiszen épp a harmadik *szürkület*, melynek eredeti rendeltetése szerint már a transzcendens, illetve Atlantisz világa felé kellett volna utat nyitnia, ez a harmadik *szürkület* teljesíti be a főhős evilági végzetét, a *köménytörökség* legvégső stádiumát. Anselmus eljövendő nyárspolgári egzisztenciája ezen a ponton szinte láthatóvá válik: ízlésesen berendezett polgárlakás a Schossgasse-n, a szalonban Veronika s egy tál gőzölgő leves várja a munkából hazatérő titkos tanácsost. Másnap tehát ez a „*köménytörök-Anselmus*” érkezik meg a szokásos másolói munkára, aki nem látja

⁴¹ Lothar Pikulik, *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung* (München: Beck, 2000), 219–222.

⁴² B. Gaál Márta, „Novalis, Heinrich von Ofterdingen” in Ambrus Éva, szerk., *Huszonöt fontos német regény, Műelemzések* (Budapest: Maecenas és Lord Könyvkiadó, 1996), 28–30.; Pikulik, *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*, 224–226.

Lindhorst házának csodáit, s természetesen pacát ejt az iratokra – miáltal a *gyermeki költői lélek* kudarca is saját korábbi megnyilvánulási formáinak megfelelően válik teljessé.

Ekkor, mintegy *deus ex machina* jelenik meg a kristály, az alkímia legmagasabb fokú tisztítószimbóluma, melynek purgáló ereje még egy utolsó reménysugár lehet Anselmus és Serpentina szerelmének beteljesülésére. Anselmus büntetése a kristálypalack-fogság, s igazából ott következik be az a "megtisztulás", ami Danténál Matildához és az Evilági Paradicsom határfolyóihoz, Heinrich esetében pedig Mathildéhez és a kék áradathoz köthető. Így végül, habár csak Lindhorst mágiája által, s a palackba záródva, de Anselmusnak is sikerül átkelnie az Elba *hídján* – s mégiscsak elnyerheti az „igaz szerelmet.”

1.3. A kék szín vonzásában

Az eddig tárgyalt kapcsolati elemek mellett, *Az arany virágcserep* leglátványosabban Novalishoz kötődő motívuma kétségkívül maga a *kék* szín, melynek nem csupán szövegbeli halmozott előfordulása árulkodó (harminckét alkalom), hanem minden kontextusában tökéletesen értelmezhető is a „novalisi eredet szerint”. Novalis alkotói intenciójának megfelelően az *Ofterdingen* regényi szüzséjét teljesen áthatja a *kék*,⁴³ s bizonyos értelemben önmagában is képes szimbolizálni mindazt, amit a *kék virág*; legegyszerűbben a transzcendens vonzásának állandó allegóriájaként magyarázható. Ennek megfelelően Serpentina sötétkék szemeiben a földöntúli-makulátlan, míg Veronikáében az evilági-érzéki *szerelem* tükröződik. Lindhorst azúrkék könyvtárszobájának falai a *költészet* itteni birodalmát határolják, s kötik össze az ottanival. Ugyanígy *túlvilági erők* manifesztálódnak a különféle varázslások alkalmával cikázó kék villámokban, s az ég távoli kékje is egy elérhetetlennek tűnő, *magasabb létezés* lehetőségét rejti magában. Végül, a tizenkettedik vigília kék lánggal lobogó itala az *Atlantiszba való átkeléshez* szükséges beavatási rítust jelképezi.

A *kék* színben tehát mindig ugyanazok a transzcendens tartalmak mutatkoznak meg; ez a logika a hoffmanni szöveg egészében töretlenül nyomom követhető. Mégis van azonban a *kék*nek egy olyan előfordulása, amelyik valahogy kilóg ebből a sorból. Noha első pillantásra Heerbrand kék zsebkendője sem tűnik kakukktojásnak, hiszen az előbbieket szerint ez is

⁴³ Vö. Novalis megjegyzésével a *Berlini vázlatok* között: „Színárnyalat. Minden kék a könyvemben” (165).

tökéletesen beazonosítható lehet akár a Veronika iránt érzett *titkos szerelem*, akár a *költészet iránti eltitkolt vonzalom* metaforájaként. Tárgyi-fizikai megjelenésében mégis messze elmarad a *kék szín* eddigi „hordozói” mögött, nem beszélve arról az evilági, patológiás rendeltetésről, melyre egy zsebkendő általában szolgál – s amely felől az eredeti német kifejezés (*Scnupftuch* – *Schnupfen*: ’nátha’) egyébként kétséget sem hagy. Az irattáros *kék zsebkendője* ez alapján nem más, mint a mágikus, éteri *kékség* teljes profanizációjának eszköze, mely vaskos humorral bagatellizálja el, s teszi nevetségessé az eredeti Novalis-motívumot. Megjegyzendő, hogy Heerbrand zsebkendője a *kék szín* utolsó evilági manifesztációja a mű szövegében, s a *kék* ezután csak Lindhorst és a fiktív elbeszélő kapcsolati elemeként jelenik meg újra; ekkor már mintegy a szerzői szubjektum túlvilági utazását készítve elő.

II. ATLANTISZ – A TRANSCENDENS VILÁG MINT „A SZÖVEG ANOMÁLIÁJA”

„A szellemek világa nyitva,
tenlelked zárt; szived meredt.
Fel hát, diák, s a hajnalpírba⁴⁴
füröszd meg földi kebledet.”

Goethe: *Faust*

Atlantisz csodálatos birodalma a mű első *szürkületében* nyilatkozik meg Anselmusnak, s a Serpentina iránt fellobbant szerelemben a tökéletes természeti harmóniát tapasztalja meg. A pillanatnyi idill egységében maga is megérti a bodzabokor, az esti szellő vagy épp a napsugarak hangját, csakúgy, mint a virágok illatának énekét (*natura loquitur*). Ez a leírás tökéletesen megfelel Novalis *Aranykor* fogalmának, mely az „ősharmónia” állapotát jelenti, mikor a szavak igéző ereje még egyaránt ismert volt a természet élő és élettelen elemei előtt.⁴⁵ Ennek, a valaha létezett *Földi Aranykornak* emlékképe az *Ofterdingen* első, Hérodotosz nyomán keletkezett meséjében, Arión történetén keresztül jelenik meg először,⁴⁶ míg a harmadik fejezet Atlantisz meséje már a költővé válás allegóriájaként

⁴⁴ Goethe ezen a szöveghelyen több utalást is tesz Jakob Böhmére, ezek egyike a *hajnalpír* kifejezés, mely Böhme első és legismertebb könyvének címe (*Aurora oder Morgenröte im Aufgang, 1605*) utal.

⁴⁵ Novalis, *A kereszténység, avagy Európa, A szájszi tanítványok*, 28–34.

⁴⁶ Hérodotosz, *A görög-perzsa háború*, ford. Muraközi Gyula (Budapest: Osiris, 1997), 18–19.

értelmezhető. A novalisi Atlantisz tehát az eredeti mitológéma új szüzsével ellátott, utópikus jelentéstartalommal mesévé bővített változata, mely a Novalisra jellemző triadikus felépítést követi (harmónia – harmónia felbomlása – harmónia helyreállítása).⁴⁷ Ugyanez az Aranykor,⁴⁸ illetve maga Atlantisz a regény egyre magasabb szinteken ismétlődő cselekménysorozatának betetőzésével, a történet során poétává váló Heinrich költészetének varázsából teremtődött volna újjá.⁴⁹ Ennek a klingsohri mese szolgál ugyanilyen beágyazott, párhuzamos allegóriájaként, melyben *János jelenéseinek* biblikus világa az északi mitológiával és Jakob Böhme misztikájával fonódik össze.⁵⁰

Az *arany virágcserep* történeti struktúrájában nincs ilyen allegorikus azonosság az elbeszélés egyes szintjei között. Az intradiegetikus narrációk,⁵¹ a novalisi mesékkel ellentétben, egyetlen fabula egymást követő részei, s habár ugyanazon triadikus felosztás szerint, az elsődleges történet szüzséjétől mégis teljesen különböző modell alapján cselekményesítik és szemantizálják újjá az Atlantisz-mitologémát. Fontos kiemelni továbbá, hogy a hoffmanni eljárás korántsem vezetett olyan egyértelmű eredményre, mint a Novalis-regény; s *Az arany virágcserep* „Atlantisz-mítoszának” interpretációja jelentős méretű vélemény-kavalkádot generált a szakirodalomban. Máig tisztázatlan a kérdés, hogy ezek a szövegrészek visszavezethetők-e Hoffmann egyéb saját, illetve más kortárs szerző/filozófus írásaira, vagy nincs „semmilyen mélyebb jelentéstartalmuk”, és kizárólag ebből a műből kell őket eredeztetnünk. A vélemények egyik fő irányvonala ennek megfelelően a romantikus, műmesei artisztikum fokozott, ha tetszik, hoffmanni megnyilvánulásaként értékeli őket. A másik ág képviselői viszont játékos tréfának tartják Atlantiszt, s rendszerint valamiféle *Aranykor-paródiaként* értelmezik, szintén anélkül azonban, hogy bármilyen konkrét jelentéstartalmat rendelnének hozzá – némelyek (ad absurdum) kifejezetten azt állítják, hogy Hoffmann eredeti szándéka éppen az olvasó „kétségbe ejtése” lett volna.⁵²

⁴⁷ Orosz, „»Árkádiában éltem én is«, avagy aranykor a virágcserepben”, 174–178.

⁴⁸ A novalisi Aranykor-koncepcióról s a romantika mítoszteremtő programjáról lásd még: Frode Helmich Pedersen, „Mythos und "Goldene Zeit" bei Hermann Broch und Novalis”, *ZMG* (2015): 105–118.

⁴⁹ Vö. pl. a Tieck-féle befejezés egyik vázlatpontjával: „Végső álmom és felébredés. Klingsohr visszatér, mint Atlantisz királya.” (152)

⁵⁰ Vö. Márton László jegyzetével in Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 183.

⁵¹ Értve ez alatt a narráción belüli másodlagos narrációt, mikor az elbeszélés aktusa maga is az elbeszélés részét képezi. In Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, transl. by Jane E. Lewin (Ithaca–New York: Cornell University, 1983), 212–262.

⁵² Stefan Kraus, *E. T. A. Hoffmanns "Der goldene Topf": Über die Konstruktion eines "Fantasiestücks"* (Hamburg: disserta Verlag, 2014), 70–73.

Nézetem szerint ezt a kérdést is az intertextualitás vizsgálata felől érdemes megközelíteni, s magából a szövegből próbálni meg „előhívni” Atlantiszt. Ennek megfelelően kiindulásként az olvasó és a szöveg közti afféle *kommunikációs anomáliaként* fogadjuk el, mint amelyről Riffaterre beszél, s amely „nem csak azért erőlteti magát az olvasóra, mert megnehezíti a feladatát, mert zavarja, hanem mert azt sejteti meg vele, hogy ehhez a nehézséghez egy megoldás is tartozik, hogy egy norma az ellenpontja ennek az anomáliának.”⁵³ Úgy gondolom, Hoffmann igen különlegesen járt el saját Atlantiszának megalkotásakor. Egyfelől persze valóban „titkosította,” hiszen a beavatott szereplők (Lindhorst és Serpentina) az elsődleges narráció alapján teljességgel azonosíthatatlan szimbólumok mentén beszélnek róla, másrészt viszont, a mű szövegébe mégiscsak bele van kódolva minden, a szimbólumok megfejtéséhez szükséges információ, csupán a megfelelő intertextust kell hozzá megtalálni.

Ebben természetesen szintén Novalist, illetve az ő transzcendens-felfogásának azon elemeit tekinthetjük iránymutatónak, melyek az *Ofterdingen* történetstruktúrájában markánsan vannak jelen, s emellett egyértelműen Jakob Böhme misztikus teozófiájához köthető. Ilyen például Heinrich metempsichózisa a regény második, befejezetlen részében,⁵⁴ mely végső soron megfeleltethető Böhme egyik legfontosabb filozófiai elvével, mely ugyanígy az ember saját lelkébe helyezi az intellektuális világot.⁵⁵ Szintén népszerű, böhmei tanítás a szó teremtő erejébe vetett hit,⁵⁶ mely egyben az *Ofterdingen* regény egyik elméleti alapköve is, vagy a morális asztronómia szükségszerűsége, melynek novalisi megtestesülése Astralis.⁵⁷ Nem véletlen hát, hogy Böhmének több allegóriája is van a regényben. Az első részben ő az a bányász, akitől Heinrich a misztikus természetszemlélet alapjait sajátítja el, a második részben pedig ugyancsak őt jeleníti meg Sylvester, aki spirituális vezetőként kíséri a fiút annak belső/magasabb szintű utazásán. Sylvester emellett azonos a regény kezdetekor megjelenő vándorral is, akitől a főhős először hall a kék virágról, illetve akivel Heinrich apja is ugyanígy találkozott annak idején.

⁵³ Michael Riffaterre, „Az intertextus nyoma”, ford. Sepsi Enikő, *Helikon* (1996/1–2): 68.

⁵⁴ „A jövő világát a fantázia vagy a magasságba vagy a mélységbe helyezi, vagy a metempsichózisba, hozzánk: utazásról álmodunk a világmindenségen át – ámde nincs-e bennünk a világmindenség?” In Novalis, *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften* (Köln: Könenmann, 1996), 103.

⁵⁵ G. W. F. Hegel, *Előadások a filozófia történetéről* III., ford. Szemere Samu, Szigeti József, Molnár Erik, Mátrai László, szerk., (Budapest: Akadémiai, 1977), 217.

⁵⁶ Ráfi Dénes, „Az »együgyű« Jakob Böhme és szóalkímiaja”, *Különbség* (1993/1): 9–25.

⁵⁷ Vö. Márton László jegyzetével in Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 187.

II.1. Közvetett bizonyítékok: „Böhmerlande” és a „betű szerinti igazság”

Kézenfekvő hipotézis, hogy *Az arany virágcserep* Atlantisz-ábrázolása ugyanúgy novalisi mintát követ, mint ahogy ez Drezda immanens, hétköznapi világának esetében kimutatható. Novalis mintája viszont „túlvilági vonatkozásban” egyértelműen Jakob Böhme volt;⁵⁸ ebből következik tehát, hogy Hoffmann is az ő misztikus írásait vehette alapul. Megerősíti ezt a feltevést Atlantisz első, implicit megjelenése a szövegben, rögtön az Elba-parti *szürkülettel* együtt – mintegy a *Linkische Paradise*, vagyis a „filiszter-paradicsom” ellenpólusaként: „aus tiefer Dämmerung gaben die zackichten Gebirge Kunde vom fernen Böhmerlande” (11).⁵⁹

Egyértelmű, hogy a *Böhmerlande* ('Csehon') kifejezés ebben a szöveggörnyezetben Atlantisz birodalmának Böhme nevét rejtő metaforája, noha természetesen ugyanilyen helytálló része az adott geográfiai helymeghatározásnak is. Észlelése így – Riffaterre kifejezésével élve – erősen *aleatorikus*, ahhoz azonban, hogy teljesen tudatos és szándékos utalásról van szó, kétség sem férhet. Ezt egyrészt a kifejezés *Dämmerung*-motívummal való teljes összeforrottsága pontosan érzékelteti, másrészt érdemes ehhez hozzáolvasni még egy részletet a negyedik vigíliából, amely szintén Atlantisz idézi meg egy másik metafora segítségével: „wie eines pukhafte Erscheinung das alltägliche Leben ganz gewöhnlicher Menschen ins *Blaue* hinausrückte”⁶⁰ (43 – kiemelés tőlem). Látható, hogy *Böhmerlande* nagyon hasonló szöveggörnyezetben, s teljesen ugyanúgy szimbolizálja Atlantisz, mint a *távoli kékség*, mindezt ráadásul – saját bevallása szerint – a fiktív szerző is igyekszik megsejtenni az olvasóval: „Ekkor azt hiszed majd, hogy e káprázatos birodalom közelebb van hozzád, mint máskülönben gondolnád, és ezt tiszta szívvel kívánom neked, és azon iparkodom, hogy illetéknéppen legalábbis megsejtessem veled” (34). Erre a kijelentésre, úgy gondolom, nem kell különösebb metaértelmezést erőltetni ahhoz, hogy akár ezekre, a szövegbe rejtett „Atlantisz-kulcsokra” is vonatkoztathassuk a sejtetés szándékát.

Konkrétan Atlantiszról Lindhorst beszél először a harmadik vigíliában: ekkor s tőle ismerhetjük meg a szellembirodalom kozmogóniáját. Története végén pedig nem kevesebbet állít hitetlenkedő közönségének, mint hogy: „aber es ist dessen unerachtet nichts weniger als ungereimt oder auch nur allegorisch gemeint, sondern *buchstäblich*

⁵⁸ Vö. Novalis megjegyzésével a *Berlini vázlatok* között: „A könyv befejezése Jakob Böhme szerint.” (162)

⁵⁹ „és a mély alkonyból csipkés tarajú hegyek adtak hírt a messi Csehonról” (10)

⁶⁰ „melyek [ti. Anselmus csodálatos kalandjai] kísérteties jelenéseként az egészen közönséges emberek mindennapi életét oly távoli messzeségbe röpítik” (33).

*wahr*⁶¹ (36 – kiemelés tőlem). A „betű szerinti igazság,” Böhme egyik kulcsfogalma, mely már az *Aurorában* is szerepel, mintegy a misztikus igazság megkérdő-jelezhetetlenségének igazolására. A szakirodalmat ma is egységes zavar jellemzi Böhme iskolázottságát, illetve *Biblián* kívüli olvasottságát illetően, különös tekintettel arra, hogy latinul sem tudott. Az egyetlen szerző, akiről biztosan állítható, hogy Böhme ismerte egynémely írását, Theophrastus Bombast von Hohenheim,⁶² azaz Paracelsus, akinek itteni relevanciája abból is fakad, hogy a *De nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de ceteris spiritibus* című írásában ő azonosította a szalamandrákat a *tűz elementáljaként*.⁶³

II.2. Az intertextus közvetlen nyomai

Hoffmann számára a böhmei misztika a kortárs irodalmi divat⁶⁴ részeként természetesen ismert volt. A hozzá való elméleti viszony vizsgálatára Hans-Dieter Holzhausen vállalkozott egy tanulmányban, részben Eckhart Kleßmann Hoffmann-életrajza alapján (illetve ennek bizonyos megállapításait helyesbítve). Állítása szerint, habár Böhme hatása Hoffmann több művében kimutatható, ez korántsem jelenti kritika nélküli azonosulást a böhmei filozófiával, sőt egy igen alapvető szembenállásra hívja fel a figyelmet.⁶⁵ Böhme talán leglényegesebb tanítása, melyről a *betű szerinti igazság* kapcsán részben szó esett, hogy a másvilág felismerése, vagyis a magasabb szellem általi inspiráció, nem lehet az

⁶¹ „mindazonáltal a legkevésbé sem zagyvaságnak vagy akár csak allegorikus ábrázolásnak szántam; egytől egyig minden szava igaz” (28)

⁶² Christoph Helferich, *Geschichte der Philosophie* (Stuttgart: Metzler, 1992), 150.

⁶³ Az emberiség és a természet közt fennálló konfliktus alapmotívuma Fouqué *Udine* című meséjében jelenik meg először, melynek forrása szintén a paracelsusi pneumatológia, s ezt követően sokáig népszerű témája marad a romantikának. In David Gallagher, *Methamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries* (Amsterdam–New York: Rodopi, 2009), 352.

Böhme és a szalamandra alakjának közismert összefonódottságáról lásd pl. Angelius Silenius Böhme-epigrammáját in Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, III., *Barok-Mystik*, (Berlin: de Gruyter, 2010), 209.: "Im Wasser lebt der Fisch, die Pflanzen in der Erden, / Der Vogel in der Luft, die Sonn im Firmament, / Der Salamander muss mit Feur erhalten werden: / Und Gottes Herz ist Jakob Boehmens Element."

⁶⁴ „A németországi romantikus iskola esztelenségeinek sorában külön említést érdemel Jakob Böhme szüntelen dicsőítése és magasztalása. Ez a név valóságos jelszava volt az iskola híveinek.” In Heinrich Heine, „A romantikus iskola” in Uő., *Vallás és filozófia, Három tanulmány* (Budapest: Helikon, 1967), 80.

⁶⁵ Holzhausen, „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann, Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaß des E. T. A. Hoffmann-Buches von Eckhart Kleßmann”, 2.

ember befolyása alatt; csakis a kiválasztottak kaphatják meg látomások formájában, ajándékul – tanúság erre saját életútja is.

Épp ezért a művészetet és a tudományokat Böhme olyan emberi, következőképp hamis érdemeknek tartja, melyeken keresztül sosem válhat megismerhetővé az igazi transzcendens. Mindezt szemléletesen, s egy eléggé önkényesen citált bibliai utalás kíséretében (Ján. 10,1-11.) magyarázza el a *De incarnatione verbi* című művében. Eszerint a „Régi Ádám” a művészetben és tudományon keresztül akar bejutni [ti. a juhok aklába], azt gondolva, hogy a *betűkben* maga Krisztus is megragadható, de ő tolvaj és rabló, hiszen Krisztus azt mondta „a ki nem az ajtón megy be a juhok aklába, hanem másunnan hág be, tolvaj az és rabló. A ki pedig az ajtón megy be, a juhok pásztora az. [...] Bizony, bizony mondom néktek, hogy én vagyok a juhok ajtaja.”⁶⁶ A műveletlen, kérdéses olvasottsággal rendelkező Böhme tehát elég elmarasztaló véleménnyel van mindenféle művészetről és tudományról, azok „beavatott” művelőivel egyetemben.⁶⁷ Állításai ráadásul gyökeresen mondanak ellent Hoffmann alkotói hitvallásának, mely szerint mindenféle művészetben a transzcendens világ ragyogása csillan fel, illetve ebbe enged bepillantást. Ennek a „*művészcredonak*” legkorábbi összefoglalására hozza Kleßmann példaként a *Gluck lovagot*, melyben szerinte Hoffmann egyik állandó témájára (*Lebensthema*) talált rá. Ettől kezdve műveiben következetesen képviseli azt az igényt, hogy a művészeti alkotásokon keresztül az ember isteni eredete tükröződik vissza, illetve ez ad számára lehetőséget a transzcendenssel való találkozásra – még a szürke hétköznapi terhek közepette is.⁶⁸

Mindezt szem előtt tartva aligha lehet véletlen, hogy Böhmének ugyanebből az írásából „beazonosítható” a hoffmanni Atlantisz keletkezéstörténetének minden „szereplője” is. A Liliom a böhmei misztika egyik legfőbb szimbóluma; a megváltást, illetve az igaz hitben való újjászületést jelképezi. A *De incarnatione verbi* első részében Böhme a misztika képes-szimbolikus nyelvén többek között azt mondja el, hogy miként keletkezett az ember kettős természete, s hogyan jut a jó örök élethez, a rossz pedig örök kárhozatra.⁶⁹ Ennek megfelelően „Új Ádámnak” vagy „A szűz gyermekének” nevezi az emberben lévő transzcendens jót, mely a keresztségben

⁶⁶ Jakob Böhme, „De incarnatione verbi oder: Von der Menschwerdung Jesu Christi” in Uő., *Jakob Böhme's sämtliche Werke*, VI, herausg. K. W. Schiebler (Leipzig: Barth, 1846), 229.

⁶⁷ Sata Lehel, „Von der »Vielheit« zur »Einheit«, Novalis' Die Lehrringe zu Sais mit Jakob Böhme gelesen”, *Studien zur Germanistik* (2002/8): 181. pp.

⁶⁸ Holzhausen, „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann, Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaßdes E. T. A. Hoffmann-Buches von Eckhart Kleßmann”, 4.

⁶⁹ Böhme, „De incarnatione verbi oder: Von der Menschwerdung Jesu Christi”, 216–237.

fogant és attól a Szűztől született, akit az ember saját akarata tart meg magában, mint az „Angyal-világ”, illetve a „Szentháromságban lévő tisztaság és szemérmesség tükrképét”. Ez a Szűz a Liliom, aki Máriához hasonlóan az Úr hitvese lesz, s gyermeke, az új „Liliomgyermek,” „a Szűz gyermeke” (*Jungfrauen Kind*) tulajdonképp az emberi lélek, mely a szent szellemben megváltatott.⁷⁰ Mellette azonban továbbra is létezik a „Régi Ádám,” az evilági bűnök és hívságok rabja, a betűk majmolója, aki „Bábel Szajhájától” született, s aki maga is úgy viselkedik, mint *János jelenéseiben* a mindent felzabálni vágyó Sárkány (Jel. 12,4-17.).⁷¹ Innen a böhmei s a bibliai szöveg tulajdonképpen „párhozamosan” fut: a bűnöktől a Sárkány, aki egyben természetesen maga az Ördög, egyre erősödik, üldözi a „Szűz gyermekét” és örökös küzdelem áll fenn kettejük között, mígnem a Sárkány végül az Úr haragjának tüzében megsemmisül (Jel. 20,2-10.).⁷² A „Szűz gyermeke” ellenben megmenekül a keresztség által, illetve *János jelenéseit* olvasva tovább, Krisztus által, aki maga küldi el angyalát, hogy a Sárkányt legyőzze, s „hogy az egyházakban tanúsítsa ezeket: Én vagyok Dávid gyökere és sarja, a fényes *Hajnalcsillag*.” (Jel. 22,15-16.) A Phosphorus elnevezést, mely szintén az Esthajnalcsillag latin neve, Böhme természetesen nem használja; végig a Keresztről, illetve Krisztusról beszél. Maga Hoffmann feltehetőleg Schuberttől kölcsönözte, akinek természetfilozófiai írásában – melyet Hoffmann közvetlenül *Az arany virágcserep* megírása előtt olvasott⁷³ – Phosphorus a *szerelem* és a *halál* ókortól fogva ismert allegóriájaként szerepel.⁷⁴ Hésziodosz szerint az Esthajnalcsillag Asztraiosz és Eósz, az Alkony és a Hajnal, vagyis az *Abenddämmerung* és az *Aurora*

⁷⁰ „in dem rechten Glauben gehet die Schwängerung an, denn der Glaube ist Geist und begehret Wesen, und das Wesen ist ohne das in allen Menschen; und fehlet nur daran, daß es der Glaubensgeist ergreife: [...] so blühet und wächst die schöne Lilie aus, nich allein ein Geist, sondern das jungfräuliche Bild wird aus dem Tode ins Leben geboren.” In uo., 226.

⁷¹ „Darum stehet das Jungfrauen Kind gegen dem alten Adam; dieser erzeiget sich mit Begierden der zeitlichen Wollust, Ehren, Macht und Gewalt, und ist ein grimmiger Drache, der nur fressen will, wie ihn die Offenbarung Johannis darstellt, einen feuerspeienden oder einen greulichen scheußlichen Drachen.” In uo, 230.

⁷² „... wenn der Drache seinen Strahl auf das [Jungfrauen Kind] schießt, so muß sich's beugen und unter das Kreuz treten, so nimmt der Zorn Gottes des Drachen Feuer an.” In uo, 231.

⁷³ Holzhausen, „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann, Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaß des E. T. A. Hoffmann-Buches von Eckhart Kleßmann”, 3.

⁷⁴ Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresden, Arnold, 1808), 73.

gyermeke;⁷⁵ a névválasztás tehát minden szempontból telitalálat.

Mindezek alapján Atlantisz keletkezéstörténete nem más, mint a *Mysterium Pansophicum*, című műben kifejtett böhmei teremtésszemlélet és az újjászületés-tan együttes, mesei-parodisztikus átírata. A *Mysterium Pansophicum* első öt textusa alapján Atlantisz kozmogóniája teljes mértékben nyomon követhető,⁷⁶ motívumai pedig ugyanazok a misztikus/biblikus szimbólumok, melyekkel Böhme a Szent Szellemben való újjászületés legmagasztosabb problematikáját adja elő; s amelyeket ezúttal – Lindhorst utasítása szerint – éppen a legalacsonyabb, *betű szerinti* jelentésükben, vagyis igazi „mesefigurákként” képzelhetünk magunk elé:

Atlantisz transzcendens világa maga is az idők kezdetén keletkezett, s eleve magában hordozta a *gonoszságot*, habár rejtett alakban. Ennek a gonoszságnak a felébredését és különválását jeleníti meg a fekete dombon nyíló Tűzliliom újjászületése a Phosphorussal való mitikus coitusból. Ekkor valójában a természeti élet tüze és a szellemi élet fénye,⁷⁷ tehát két ellentétes princípium egyesül; melyet sajátos böhmei jellemzőként egy erőltetett bibliai utalás is megelőz (Máté 19,5.). Ennek következtében a természet mélyén szunnyadó *turba*,⁷⁸ harag formájában rögtön felébred, s egy ismeretlen lény sarjad, mely a Liliomot megsemmisíti, hiszen az *essenciális élet* nem képes a *szellemi élet* megragadására.⁷⁹ A Liliom szenvedése és tűzhalála azonban megváltja őt, s tisztán a *fény tinktúrából*⁸⁰ születik újjá, miközben a gonoszság a föld mélyéből előbújít Sárkánnyal válik eggyé. Phosphorus legyőzi a fekete Sárkányt, s kirekeszti Atlantiszból, ám az a gonoszság szuverén képviselőjeként megjelenik a halandó világban. Habár

⁷⁵ Hésziodosz, „Istenek születése”, in uő, *Istenek születése, Munkák és napok*, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre (Budapest: Európa, 2005), 19. Böhme szerint az érzékek feletti világban újjászületettek androgün csillaglányok lesznek, akik, bár ismerni fogják, nem vágnak már előző létformájuk alacsonyabb egzisztenciális vonásaira (pl. régi nemükre). Vö. a 19. oldal 48. kérdésével in http://www.bujiferenc.hu/download/forditasok/forditasok_05.pdf

A meghatározhatatlan nemű Astralis, úgy tűnik, éppen ezt a magasabb rendű létállapotot jeleníti meg az *Ofterdingen*ben. Phosphorus latin nevének végződése azonban, habár nyilvánvalóan a novalisi csillaglány „párhuzamos” motívumáról van szó, egyértelmű hímnemet jelöl.

⁷⁶ Jakob Böhme, „Mysterium pansophicum avagy A földi és égi misztérium igaz ismertetése” in Uő., *Szent sóvárgás*, vál. és ford. Isztray Botond, szerk. Károly Péter (Kerepes: Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997), 52–64.

⁷⁷ Uo. 55.

⁷⁸ Uo. 56.

⁷⁹ Uo. 54.

⁸⁰ Böhme, „De incarnatione verbi oder: Von der Menschwerdung Jesu Christi, 220.

később ismét foglyul ejtik, addigra már saját mágiája és utódai támadnak a földön.⁸¹ Közben beköszönt Atlantisz Aranykora: mikor a Liliom királynóként uralkodik a völgyben (NB: a hajdani és eljövendő paradicsomi állapot neve Böhménél szintén *Liliomok Kora*).⁸²

A bonyodalmat aztán ismét az Atlantiszban jelen lévő érzékiség – mely a szellembirodalmaktól általánosan elvárható mértéket egyébként messze felülmúlja –, vagyis a szalamandra zöld kígyó iránti fékezhetetlen vágya okozza, s az újonnan felgerjedő harag ezúttal magát a szalamandrárt szállja meg, aki örült dühében pusztítani kezdi Atlantiszt. Phosphorus büntetésből a nyomorult halandók közé számúzi őt: ott kell vezekelnie, s küzdenie a Sárkánytól származó gonosz erővel. Emberi mivoltában azonban „nem csak őrzi ősellapotának emlékét, de újjászületvén szent harmóniában él az egész természettel, megérti csodáit, és rendelkezik a fivéreivé lett szellemek hatalmával” (76) – vagyis archiváriusi alakjában valójában az *abszolút poézis* ölt evilági testet. Lindhorst neve a *Lind/Lint* ('Schlange') és *Horst* ('Gästrauch') összetétel szerint azt jelenti: 'a kígyók bokra',⁸³ s kígyó alakú lánykáival (akik maguk is az anya halálából nyertek megváltást a liliombokor-béli nászt követően) földi küldetésében úgy tűnik leginkább arra hivatott, hogy három „gyermeki lélek”, s a költészet segítségével magát a szerelmet váltsa meg Atlantisz számára. Mindez egyelőre persze csak az első delikvenssel, Anselmussal sikerül úgy, ahogy – a teljes „beteljesülés” felől tehát nem lehetünk biztosak. Amennyiben viszont Lindhorst eléri célját, végül ő maga is megtisztulva születhet ismét újjá Atlantiszban, s uralkodni fog a teljes szellemvilág felett (mindhárom cserép virágot hoz; újra beköszönt a *Liliomok Kora*).

Fentiek alapján elmondhatjuk, hogy az Atlantisz-mitológia nem csupán strukturális, de funkcionális értelemben is egész másfajta kifejtéshez jut Hoffmannál, mint Novalis meséjében. „A mese Novalis által tételezett utópikus vonása, hogy (legalábbis potenciálisan, egy csodálatos szellemvilágban) helyreállítja a világ elveszett egységét, megalapozza a mese kiterjesztését az egész művészetre, illetve költészetre is, amely ezáltal az így értelmezett mesével azonos lesz, [...] a vágyott magasabb fejlődési szakaszt reprezentálhatja.”⁸⁴ Novalis meséi tehát az emberiség kulturális fejlődésének is sajátos történeti-filozófiai foglalatát jelentik. Az *arany virágcserep* Atlantisza azonban nem úgy szemantizálódik, mint a földön valaha létezett Aranykor, s ennek egy elképzelt, magasabb szintű helyreállítása,

⁸¹ Böhme, „Mysterium pansophicum avagy A földi és égi misztérium igaz ismertetése”, 57.

⁸² Ernst Benz, *The Mystical Sources of German Philosophy*, transl. Blair R. Reynolds, Eunice M. Paul, *Pittsburgh Theological Monographs* (Pittsburgh: Wipf & Stock, 2004), 106.

⁸³ Kluge, *Etimologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 180; 250.

⁸⁴ Orosz, „»Árkádiában éltem én is«, avagy aranykor a virágcserepben”, 173.

hanem az Árkádia-toposz szkeptikus-ironikus átiratában; egy, a valóságtól teljesen független fantáziabirodalomként (vö. pl. a *Don Juan*-beli Dzsinnisztánnal). Hoffmann ezáltal nem csupán a korai romantika „új Aranykor-ideáját” kérdőjelezi meg, hanem annak bármiféle közvetítő eszköz általi megvalósíthatóságát is.⁸⁵

III. A PARÓDIÁTÓL AZ ALKOTÓI SZUBJEKTIVITÁSIG: A MŰFAJ KÉRDÉSÉHEZ

A dolgozat vizsgálati eredményeinek összegzéseként megállapítható, hogy *Az arany virágcserep*ben ábrázolt kétféle világszegmens valójában egy igen akkurátusan megkonstruált paródia tökéletesen összeillő darabjait alkotja. A Novalistól, illetve Böhmétől kölcsönzött motívumok együttes jelentéskonstituáló szerepe teljes mértékben megfelel annak az Orosz Magdolna által használt paródia-értelmezésnek, mely szerint a paródia a változtató s egyúttal ironikusan megfordító jelentésintegráció megjelenési formája.⁸⁶ Lényegében ugyanezt állítja az intertextualitás fogalmával szintén erősen összefonódó hutcheoni meghatározás is, mely „kritikai éllel ellátott ismétlődő struktúráként” értelmezi a paródiát.⁸⁷ Nem egyszerűen arról van szó tehát, hogy a mű a szürke, nyárspolgári létformát, vagy az ennek keretei közt szorongó, s túlélni törekvő művész-sorsot gúnyolná ki csupán. Hoffmann egyfelől minimum ambivalens viszonyban van a böhmei misztika mindenek fölötti magabiztossággal tett kinyilatkoztatásainak egynémely állításával, másfelől viszont nagyon is valószínű, hogy a böhmei motívumok kizárólag a Novalissal kapcsolatos textuális viszonyon keresztül válhattak *Az arany virágcserep* transzcendens világának alkotóivá. Az „elsődleges szövegközi kapcsolat” eszerint a *Heinrich von Ofterdingen* vonatkozásában azonosítható, mely szemantikai síkon, a számos expliciten jelölt szövegelem által markánsan kirajzolódik, illetve egyéb szövegek bevonásával még tovább nyomozható. Ebbe az összefüggésbe ágyazva jelenik meg aztán az a „másodlagos textuális viszony,” mely a böhmei misztikus-szimbolikus nyelvhasználat egyes elemeihez fűződik.

⁸⁵ P. Mayer, „Das Unheimliche als Strafe und Warnung, Zu einem Aspekt von E. T. A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik”, 60–64.

⁸⁶ Orosz Magdolna, „Az utánzott idegen nyelvű kézírás”, *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben* (Budapest: Gondolat, 2006), 157–159.

⁸⁷ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century, Art Forms* (Chicago: University of Illinois Press, 2000), 7–10.

Nézetem szerint *Az arany virágcserep* elsősorban és alapvetően annak a novalisi elképzelésnek a humoros replikája, mely a művészet rendeltetését a valóság öncélú átrozantizálásában keresi és látja, miközben maga az alkotás pusztán a kiválasztottsággal együtt járó feladatként teljesül. Ennek megfelelően az *Ofterdingen*-en keresztül Hoffmann valójában Novalis költői nyelvét, s esztétikai-filozófiai nézeteit is parodizálja. Jól látható ez azokon a tőle származó motívumokon, melyeket a dolgozat első fele tételesen tárgyalt, s amelyek a hoffmanni változtató integráció eredményeként egytől-egyig eredeti jelentésük csonka-komikus torzóivá változtak át. A szöveg más, szintén Novalis nyelvhasználatát idéző kifejezéseit általában a hozzájuk rendelt kontextus túlozza el, vagy halmozott előfordulásuk teszi őket nevetségessé. Egyértelműen ezt a célt szolgálják például a negyedik vigília elején egymásra halmozott novalisi képek (pl. „minden földi élvezet körén túllépő kívánság”; „szigorú neveltetésű, félénk gyermek”; „gyönyörteli fájdalmat, pontosabban vágyat fakaszt benne, mely egy más, magasabb létet ígér” stb.) (33–34), köztük a szöveggel abszolút inkoherens, *elfátyolozott istennő* toposzának citátumával.⁸⁸ A műben megjelenő kétféle alkotó: a költővé váló Anselmus, illetve a fiktív szerzői én ráadásul jól el is különíti egymástól a parodizált és a parodizáló nyelvet, így *Az arany virágcserep* tekinthető akár a bahtyini paródia-meghatározás „direkt etalonjának” is.⁸⁹ Ezen a ponton nem kerülhető meg tehát a műfajiság kérdésköre sem, különös tekintettel arra, hogy a címben szereplő szerzői műfajmeghatározás ellenére (*Az arany virágcserep, Egy mese az új időkből*), mely maga is – úgy tűnik – inkább a megalkotott fiktív világ része, a szöveg több szempontból is *regényi* sajátosságokat mutat.

Anselmus fiktív személyén keresztül Novalis költői nyelve is stilizált-parodisztikus ábrázolás tárgyává válik, minthogy a diák alakjában és nyelvében Hoffmann valójában az *Ofterdingen* főhősének alakját és nyelvét parodizálja. A célpont persze nem egyszemélyben a Novalis-hős, sokkal inkább a korai romantikára jellemző misztikus-szinkretista rajongás s az ehhez rendelt nyelvhasználat, valamint az a patetikus, üdvözítő

⁸⁸ A toposzt Friedrich Schiller *Az elfátyolozott szaiszi szobor* című verse nyomán kapta fel a Goethekor, így pl. *A szaiszi tanítványoknak* is állandóan visszatérő eleme. In: Pierre Hadot, *The Weil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*, transl. Michael Chase (Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2006), 273.

⁸⁹ Mihail Mihajlovics Bahtyin, „Az eposz és a regény”, ford. Hetesi István, in *Az irodalom elméletei* III., szerk. Thomka Beáta (Pécs: Jelenkor, 1997), 27–68.

episztemológia, melynek szellemében a Novalis-mesék megfogantak.⁹⁰ Hoffmann tehát – akárcsak az ókor parodisztikus-travesztív alkotásai –, „magát a műfajt, a stílust, a nyelvet teszi [...] idézőjelek közé, azt az ellentmondásos valóságot csúsztatva háttérül mögéjük, amely már nem fér el kereteiken belül.”⁹¹ Vagyis Az *arany virágcserep*, mint a novalisi regény- és mesefelfogás paródiája, mondhatni fölül is írja azokat, illetve bizonyos távolságot vezet be a romantikus műmese univerzalizált, utópikus műfajától.⁹²

Külön érdekessége továbbá a fiktív elbeszélő diskurzusában testet öltő parodizáló nyelvnek, hogy a tizenegyedik vigília befejeztével hirtelen csődöt mond, s az ironia, mely eddig a paródiát táplálta, saját beszédszobjektumát veszi célba. Az egyes szám harmadik személyű, mindent tudó elbeszélő, aki korábban az olvasót is rendszeresen maga instruálta, mit hogyan volna érdemes elképzelnie (ld. a negyedik, hetedik és tizedik vigília metalepsziseit⁹³), most keserű öniróniával jelenti be neki saját inkompetenciáját a történet befejezését illetően, s eddigi jogairól mintegy lemondva, én-elbeszélővé változik át.

...amikor elkedvetlenedve láttam, mennyire homályos minden kifejezés, melyet kiötlöttem, igen fájdalmas érzés támadt lelkemben nyomorúságos környezetem, szűkös kis életembe való bezártságom miatt. Úgy jártam-keltem, mintha álmodtam volna, egy szó, mint száz, olyan állapotba kerültem, mint Anselmus diák, amiről, nyájas olvasó, a negyedik vigíliában beszámoltam. Igencsak elkeseredtem, amikor átfutottam a sikeresen megalkotott tizenegy vigíliát, és azt gondoltam, soha nem adatik meg, hogy hozzátegyem a tizenkettediket... (106)

Gesztusa amellet, hogy végre az olvasói szobjektumnak is teljes önállóságot ad, a saját hősen való kívültre kerülés, azaz a „külső nézőpontból való ábrázolás” lehetetlenségét demonstrálja. Ennek megfelelően „Anselmus evilági alter egójaként,” maga is szerves részévé válik a megalkotott fiktív világnak, s ugyancsak Lindhorsttól kap segítséget, hogy főhősét követhesse Atlantiszba.

⁹⁰ Tánczos P., „Az én misztikája a német koraromantikában”, *Különbség*, XIV. évf. 1(2014), 198. Ehhez ld. még: Valastyán T., *Különvalóság, Novalis és a mese, Híd*, 2006/4.17–24.

⁹¹ Mihail Mihajlovsics Bahtyin, „A regénynyelv előtörténetéhez”, ford. Könczöl Csaba, in Uő, *A szó esztétikája* (Budapest: Gondolat, 1976), 231.

⁹² Orosz Magdolna, „Progresszív egyetemes poézis” *Romantikus ellentételezések és utópiák* (Budapest: Gondolat, 2007), 140.

⁹³ Metalepszis alatt a fikció határátlépését értem, mikor a szerző az olvasó felé fordulva avatkozik be saját elbeszélésébe. In Gérard Genette, *Metalepszis, Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. Varga Zoltán (Pozsony: Kalligram, 2006.)

Pontosan tizenegy órákor eloltottam a lámpát íróasztalomon, és lopva elszettem Lindhorst levéltárhoz, aki már a folyosón várt. [...] Majd a káprázatosan ragyogó kerten át az azúrkék szobába vezetett, ahol megpillantottam az ibolyaszínű asztalt, melynél Anselmus dolgozott. (109)

A narráció szubjektumának önazonossági krízisében, illetve a referenciális valóság felszámolásával, végleg elveszik tehát az az objektíváló beszédmód, mely eddig a parodizáló nyelvet működtette. Az antimetalepszis⁹⁴ eszerint nem csupán az egyetlen releváns nyelvhasználat, mely által a történet befejeződhet, hanem a válságba jutott parodisztikus elbeszélői nyelv feletti irónia megnyilvánulásaként, poétikai funkcióhoz jut.⁹⁵ A történet befejezését megalkotni képtelen elbeszélő alanyiség önfelszámolása egyben arra utal, hogy a narratív szöveg – az elmondott történeten túl – magában hordozza az elbeszélő nyelv, valamint az elbeszélő nyelvnek alárendelt alany történetét is. Ily módon a nyelv átalakulása ugyanúgy elválaszthatatlan a szerzői szubjektum átalakulásától (metaforikus újjászületésétől), mint a szövegsubjektum létrejöttétől.⁹⁶ Ez a differenciált szubjektum-felfogás, mely a hőstől, a fiktív elbeszélőn és szerzőn át egészen az olvasóig kiterjed, szintén ellentmond a mese műfaji hagyományainak, különösen pedig a novalisi mesetradíciónak,⁹⁷ s vele szemben – újabb regényi jellemzőként –, a schlegeli irónia-értelmezést juttatja érvényre.

Schlegel szerint „a szókratészi irónia az egyetlen, valóban szándékolatlan és mégis józanul megfontolt átváltoztatás. [...] A teljes közlés feltétlensége és feltételelessége, lehetetlensége és szükségszerűsége közti feloldhatatlan harc érzését kelti.”⁹⁸ Hoffmann ironikus szövegalkotói eljárása szintén ezt a szemléletet tükrözi, amennyiben a teljes

⁹⁴ Az antimetalepszis fogalmán azt értve (ugyancsak Genette alapján), hogy „a fikció ártja bele magát a valós életbe...” In uo. 23.

⁹⁵ S. Horváth Géza, „Irónia vs. paródia: a regény két műfajképző alakzatáról”, *Filológiai Közlemények* (2011/4): 356–370.

⁹⁶ A szövegsubjektum fogalmáról ld. Szitár Katalin, „Tanulmány az önmaga alanyát teremtő szövegről - Kovács Árpád: A személyes elbeszélés. Puskin, Gogol, Dosztojevszkij”, *Literatura* (1996/1): 95–105.

⁹⁷ Novalis a mese műfaját valójában arra használta fel, s ennek irodalmi megjelenítésére vállalkozott az *Ofderdingen* megírásával is, hogy végérvényesen felszámolja az ábrázoló- és az ábrázolt világ közti ontológiai különbséget, mintegy teljesen kiiktatva az ábrázolás feltételét jelentő esztétikai distanciát. Korai halála miatt a regény végül (ténylegesen is) befejezetlen maradt.

⁹⁸ Friedrich Schlegel, „Kritikai töredékek”, in A. W. Schlegel, F. Schlegel, *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia, Tandori Dezső, szerk. Zoltai Dénes, Vészits Ferencné (Budapest: Gondolat, 1980), 231–232.

műalkotás létrejöttéhez ugyanúgy kevésnek tartja a pusztán intuíciót követő mimetikus- (Anselmus), mint a kizárólag tudatos reflexivitáson alapuló, parodisztikus (narrátor) ábrázolást. A romantikus iróniában rejltő távolságtartás célja ugyanakkor sosem pusztán a nevetségesség tétel, hanem éppen ennek a művészi belátásának, „a nem-tudatosság tudatának” abszolútum felé irányuló, közvetítő funkciója.⁹⁹ Az *arany virágcserep* történetében leginkább ennek az „abszolút iróniának” inkarnációjaként értelmezhető Lindhorst transzcendens alakja, aki így az újabb önazonossági krízis küszöbén álló narrátornak is megmentője lehet:

»Ah, boldogságos Anselmus, ki levetted a hétköznapi élet terhét [...] és immár gyönyörök és örömök közepette élsz lovagi birtokodon Atlantiszban! – Ám nekem, boldogtalannak! [...] vissza kell térnem padlásszobámba, hol a silány élet nyomorúsága szorongatja szellememet, s tekintetemet milliónyi vész háborítja sűrű ködként...« [...] »Csitt, csitt, barátom! Ne bánkódjék. [...] mi más lehetne Anselmus boldogsága, mint élet a poézisben, minden lény szent egybecsengése, a természet legmélyebb titkának kinyilatkoztatása?« (112)

Lindhorst végszavával, mely valójában a művész-én autentikus létezését teszi egyenlővé magával az alkotással, Hoffmann egyértelműen túllép a paródia eddigi értelmezési keretein, s az alkotás új, romantikus mítoszát fogalmazza meg, melyben a művészet, korábbi eszköz jellegéből, tisztán öncéllá változik át. A művész beavatottsága eszerint nem a valóság kijátszására való tragikus elhívás, mely állandóan a magasabb boldogság keresését posztulálja, hanem épp abból a felismerésből fakad, hogy ez a boldogság az alkotás aktusában a szubjektivitás folyamatos elvesztése- és elnyerése során újra és újra megtapasztalható – és csakis ott tapasztalható meg.¹⁰⁰

⁹⁹ B. Gaál Márta, *Romantikus irónia – transzcendentális irónia, A német romantika és A. Blok* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1992), 50.

¹⁰⁰ „Temporális értelemben ez annak tényét jelöli, hogy az irónia cselekvések és tudatállapotok időben végtelen sorozatát hozza létre. [...Az] irónia nem ideiglenes (vorläufig), hanem repetitív, az önmagát gerjesztő tudatmozgás ismétlődése. E végtelen folyamatról Schlegel olykor szárnyaló szavakkal beszél, nem véletlenül, hiszen az önteremtés szabadságát írja le velük.” In Paul De Man, „A temporalitás retorikája” ford. Beck András, in Thomka Beáta, szerk., *Az irodalom elméletei I.*, (Pécs: Jelenkor, 1996), 49. A romantikus irónia fogalmához lásd még: Antal Éva, „A romantikus ironológiáról”, in *Uő, Túl az irónián* (Budapest: Kijárat, 2007), 32–62.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Források:

- Böhme, Jakob. *Jakob Böhme's sämmtliche Werke VI*. Leipzig: Barth, 1846.
- Böhme, Jakob. *Szent sóvárgás*. Fordította Isztray Botond, szerkesztette Károly Péter. Kerepes: Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997.
- Böhme, Jakob. *Az érzékeletti életről*. Fordította Buji Ferenc. http://www.bujiferenc.hu/download/forditasok/forditasok_05.pdf
- Dante. *Isteni színjáték*. Fordította Nádasdy Ádám. Budapest, Magvető, 2016.
- Dante összes művei*. Fordította Babics Mihály, Csorba Győző, et al., szerkesztette Kardos Tibor. Budapest: Magyar Helikon, 1962.
- Goethe. *Faust*. Fordította Jékely Zoltán, Kálnoky László. Budapest: Európa, 2005.
- Hérodotosz. *A görög–perzsa háború*. Fordította Muraközi Gyula. Budapest: Osiris, 1997.
- Hésziodosz. *Istenek születése, Munkák és napok*. Fordította Trencsényi-Waldapfel Imre. Budapest: Európa, 2005.
- Hoffmann, E. T. A. *Az arany virágcserep, A homokember, Scuderi kisasszony*. Fordította Barna Imre, Gergely Erzsébet, Horváth Géza. Budapest: Európa, 2013.
- Hoffmann, E. T. A. *Der Goldne Topf, Ein Märchen aus der neuen Zeit*. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch, 1981.
- Novalis. *Heinrich von Ofterdingen*. Fordította Márton László. Budapest: Helikon, 1985.
- Novalis. *A kereszténység, avagy Európa, A szaiszi tanítványok*. Fordította Óvári Csaba. Budapest: Attraktor, 2014.
- Novalis. *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften*. Köln: Könnemann, 1996.
- Novalis. *Gesammelte Werke V*. Herrliberg-Zürich: Bühl Verlag, 1945.
- Novalis. *Schriften II*. Berlin: Reimer, 1837.
- Platón összes művei III*. Fordította Devecseri Gábor et al. Budapest: Európa, 1984.
- Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás. Fordította Károli Gáspár. Budapest: Magyar Biblia-Tanács, 1991.
- Schlegel, August Wilhelm, Schlegel, Friedrich. *Válogatott esztétikai írások*. Fordította Bendl Júlia és Tandori Dezső, szerkesztette Zoltai Dénes. Budapest: Gondolat, 1980.
- Schubert, Gotthilf Heinrich. *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Dresden: Arnold, 1808.

Vergilius összes művei. Fordította Lakatos István. Budapest, Európa, 1984.

Szótárak, kézikönyvek:

Aichelle, Dietmar, Golt-Bechtle. M. *Mi virít itt? Virágkalauz.* Fordította Reményi K. András. Budapest: Cicero, 1991.

Deutsches Universalwörterbuch. Szerkesztette Günter Drosdowski. Mannheim–Wien Zürich: Bibliogr. Inst., 1983.

Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm.

<http://woerterbuchnetz.de/cgibin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GK16034>

Etimologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Szerkesztette Friedrich Kluge. Strassburg: Trübner, 1899.

Szakirodalom:

Antal Éva. „A romantikus ironológiáról.” In *uő, Túl az irónián.* Budapest: Kijárat, 2007, 32–62.

Bahtyin, Mihail Mihajlovics. „A regény nyelv előtörténetéhez.” In *uő, A szó esztétikája.* Fordította Könczöl Csaba. Budapest: Gondolat, 1976, 217–256.

Bahtyin, Mihail Mihajlovics. „Az eposz és a regény.” In *Az irodalom elméletei III.,* szerkesztette Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor, 1997, 27–68.

Bence Erika. „A történelmi nevelődési és művészregény (Apoteózis) a XIX. századi magyar irodalomban.” *Létünk* 37 (2007/4): 78-91.

Bernáth Árpád. „Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez.” *ItK*, (1970/2), 213–221.

Benz, Ernst. *The Mystical Sources of German Philosophy.* Fordította B. R. Reynolds, E. M. Paul. Pittsburgh: Wipf & Stock Pub, 2004.

Bianquis, Geneviève. „L'influence de Dante sur la littérature allemande.” *Etudes italiennes* III. (1921): 137–154.

B. Gaál Márta. „Novalis, Heinrich von Ofterdingen.” In *Huszonöt fontos német regény,* szerkesztette Ambrus Éva. Budapest: Maecenas és Lord Könyvkiadó, 1996, 25–37.

B. Gaál Márta. *Romantikus irónia – transzcendentális irónia, A német romantika és A. Blok.* Budapest: Tankönyvkiadó, 1992.

De Man, Paul. „Hypogramma és inskripció.” In *uő, Olvasás és történelem, Válogatott írások.* Fordította Nemes Péter. Osiris, Bp., 2002, 395–432.

De Man, Paul. „A temporalitás retorikája.” In *Az irodalom elméletei I.,* szerkesztette Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor, JPTE, 1996, 5–60.

- Eco, Umberto, „Az alkímiai diskurzus és az elhalasztott titok.” In uő, *Az értelmezés határai*. Fordította Nádor Zsófia. Budapest: Európa, 2013, 108–133.
- Frejdenberg, Olga. „Motívumok.” In *Poétika és nyelvelmélet*, szerkesztette Kovács Árpád. Budapest: Argumentum, 2002, 299–306.
- Gallagher, David. *Methamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Amsterdam–New York: Rodopi, 2009.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Fordította Jane E. Lewin. Ithaca–New York: Cornell University, 1983.
- Genette, Gérard. *Metalepszis, Az alakzattól a fikcióig*. Fordította Z. Varga Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006.
- Hadot, Pierre. *The Weil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*. Fordította Michael Chase. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2006.
- Hamvas Béla. *Tabula Smaragdina*. Budapest, Magvető, 1988.
- Hegel, G. W. F. *Előadások a filozófia történetéről III*. Fordította Szemere Samu. Budapest: Akadémiai, 1977.
- Heine, Heinrich. „A romantikus iskola.” Fordította Eörsi István. In uő, *Vallás és filozófia, Három tanulmány*. Budapest: Helikon, 1967, 7–148.
- Helferich, Christoph. *Geschichte der Philosophie*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Holzhausen, Hans-Dieter. „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann, Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaßdes E. T. A. Hoffmann-Buches von Eckhart Kleßmann.” *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann Gesellschaft* 34 (1988): 1–10.
- Horváth Géza. „»A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis« Novalis természetfelfogása a regények regényében, a Heinrich von Ofterdingen című regénytöredékben.” *Kellék* (2013/50): 65–75.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century, Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Jung, Carl Gustav. *Az alkímiai konjunkció*. Fordította Pikó Gábor Mózés. Nyíregyháza: Kötet Kiadó, 1994.
- Kemper, Hans-Georg. *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit III., Barok-Mystik*. Berlin: de Gruyter, 2010.

- Kerényi Károly. *Mi a mitológia? Tanulmányok a Homéroszi himnuszokhoz*. Budapest: Szépirodalmi, 1988.
- Kis Gábor. „Anselmus, Aureliano és a Bölcsek köve (Az arany virágcserep és a száz év magány alkímiai kontextusban).” *Alföld* 63 (2012/2): 93–110.
- Kittler, Friedrich A. „Der Goldne Topf.” In uő, *Aufschreibesysteme 1800 1900*. München: Fink Verlag, 1995, 98–138.
- Kraus, Stefan. *E. T. A. Hoffmanns "Der goldene Topf": Über die Konstruktion eines "Fantasiestücks"*. Hamburg: disserta Verlag, 2014.
- Lubkoll, Christine, Neumeyer, Harald, szerk. *E. T. A. Hoffmann Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2015.
- Mayer, Paola. „Das Unheimliche als Strafe und Wahrung, Zu einem Aspekt von E. T. A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik.” *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* (2000/8): 56–68.
- Oesterle, Günter. „Arabeske, Schrift, und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen Der goldne Topf.” *Athenäum*, 1 (1991): 69–107.
- Orosz Magdolna. „»A nyelv elégtelensége« Képleírás a német romantikában.” *Jelenkor* (2004/7–8): 765–779.
- Orosz Magdolna. „»Árkádiában éltem én is«, avagy aranykor a virágcserepben.” In *Aranykor – Árkádia, Jelentés és irodalmi hagyományozódás*, szerkesztette Kroó Katalin, Ferenczi Attila. Budapest: L'Harmattan, 2007, 171–183.
- Orosz Magdolna. „Az utánczott idegen nyelvű kézírás”, *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben*. Budapest: Gondolat, 2006.
- Orosz Magdolna. „Az elbeszélés fonala”, *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Budapest: Gondolat, 2003.
- Orosz Magdolna. „Progresszív egyetem poézis” *Romantikus ellentételezések és utópiák*. Budapest: Gondolat, 2007.
- Pedersen, Frode Helmich. „Mythos und "Goldene Zeit" bei Hermann Broch und Novalis.” *ZMG* (2015): 105–118.
- Pikulik, Lothar. *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck, 2000.
- Ráfi Dénes. „Az »együgyü« Jakob Böhme és szóalkímiája.” *Különbség* (1993/1): 9–25.
- Riffaterre, Michael. „Az intertextus nyoma.” Fordította Sepsi Enikő. *Helikon* (1996/12): 67–81.
- Safranski, Rüdiger. *Romantika, Egy német affér*. Fordította Horváth Géza. Budapest: Európa, 2010.

- Sata Lehel. „Von der »Vielheit« zur »Einheit«, Novalis' Die Lehrlinge zu Sais mit Jakob Böhme gelesen.” *Studien zur Germanistik* (2002/8): 163–183.
- Schiller, Friedrich. „A naív és szentimentális költészetéről.” In *A romantika az európai irodalomban*, szerkesztette Kelemen Hajna. Budapest: Holnap, 1993, 27-29.
- Schmidt, Jochen. „Az arany virágcserep, A romantikus poetológia kulcsszövege.” Fordította Szabó Csaba. In *Interpretációk, E. T. A. Hoffmann Regények és Elbeszélések*, szerkesztette Günter Sasse. Budapest: Láva Kiadó, 2006, 31–41.
- S. HORVÁTH Géza. „Irónia vs. paródia: a regény két műfajképző alakzatáról.” *Filológiai Közöny* (2011/4): 356-370.
- Szitár Katalin. „Tanulmány az önmaga alanyát teremtő szövegről - Kovács Árpád: A perszonális elbeszélés, Puskin, Gogol, Dosztojevszkij.” *Literatura* (1996/1): 95–105.
- Tánczos Péter. „Az én misztikája a német koraromantikában.” *Különbség* 14 (2014/1): 197–211.
- Uerlings, Herbert. *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Valastyán Tamás. „Különvalóság, Novalis és a mese.” *Híd* (2006/4) 17–24.
- Veszelojszkij, Alexandr Nyikolajevics. „A szüzsé poétikája.” Fordította Gilbert Edit. In *Az irodalom elméletei II.*, szerkesztette Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor–JPTE, 1996, 195–207.
- Walzel, Oskar. „A német romantika lényegi kérdései.” Fordította Kelemen Pál. In *Újragondolni a romantikát, Konceptiók és viták a XX. században*, szerkesztette Hansági Ágnes, Hermann Zoltán. Budapest: Kijárat Kiadó, 2003, 37–56.