



Az Aladdin-kultusz jelentésváltozatai a XIX. századi dán irodalomban

A XVIII. század vége Európában a keleti kultúrák iránti érdeklődés ugrásszerű megnövekedését hozta. A „mesés Kelet” titkai ráadásul nemcsak a tudósok figyelmét keltették fel, hanem áthatották az emberek mindennapjait is. Ebben a befogadási folyamatban fontos szerepet töltött be a francia Antoine Galland, aki már a XVIII. század első évtizedében lefordította az *Ezeregyéjszaka* meséit. Ebben a gyűjteményben kapott helyet a világon mindenütt jól ismert Aladdin-mese, amelynek feldolgozása egy Adam Gottlob Oehlenschläger nevű dán költő jóvoltából Európa északi szögletében is komoly visszhangot váltott ki. *Aladdin eller den forunderlige Lampe* (*Aladdin és a csodalámpás*, 1805) című, a modernizálódó dán irodalom történetében korszakalkotó jelentőségű mesedramája szemléletes példája annak, ahogy a keleti mese képesnek bizonyul egy-egy más korszakhoz, kultúrkörhöz, létmódhoz alkalmazkodni.¹ Ezen alkotás értékelésekor fontos számításba veendő körülmény, hogy megszületése pillanatában Oehlenschläger hazája még megingathatatlan regionális nagyhatalomnak tűnt. A XVIII. század végétől Dánia nem vett részt háborúkban, sőt, az angol-francia konfliktus idején sokáig ügyesen manőverezve használta ki az európai és a tengerentúli piacok megnövekedett felvevőképességéből adódó kereskedelmi lehetőségeket. Ez idő tájt nemcsak Norvégiát, Izlandot, Grönlandot, a Feröer-szigeteket és a többségében németek lakta Schleswig-Holstein hercegségeket tartotta ellenőrzése alatt, hanem még jelentős távoli

gyarmatai (Nyugat-Afrika, Nyugat-India) is voltak. A XVIII. század végén a kereskedelem motorját kifejezetten a virágzó kereskedelem jelentette: a dán flotta hajói rendszeresen nagy forgalmat bonyolítottak le például Koppenhága és Kelet-India között. A fővárost valósággal elárasztották a beözönlő luxuscikkek, a különböző egzotikus áruk. Ez a hatalmas prosperitás a koppenhágai úrgazdagok számának ugrásszerű gyarapodását eredményezte.² Valóban, szinte egyik napról a másikra nőtték ki a városban olyan pazar paloták a földből, amelyeket a korabeli dán ember addig valóban legfeljebb az *Ezeregyéjszaka* meséi alapján képzelhetett el. Az Aladdin-mese modernizált aktualizálására ráadásul még egy olyan történelmi-társadalmi pillanatban került sor, amikor úgy tűnt, hogy Dánia jövője a tartós szerencse égisze alatt fog alakulni, hiszen az ugrásszerű fejlődés szembeszökő jegyei látán még jóformán senki nem gondolt sem Norvégia, sem Schleswig-Holstein elvesztésére.

Oehlenschläger ezzel a művével azt a herderi ihletésű gondolatot igyekezett propagálni, hogy a germán nemzeti szellem formálódását mindig is pozitívan befolyásolták a keleti hatások. A közvetlen genetikai rokonság korántsem népszerűtlen lehetőségét nyomatékosítja tehát Oehlenschläger, amikor a prologusban Sangvinitas, a Kelet allegorikus megtestesülése, vidám és temperamentumos, míg Melancholia ugyan bús-

komorságra hajló, de homlokegyenest ellenkező természetű ellenére nagyszerűen egészítik ki egymást. Aladdinban Oehlenschläger így olyan figurára lelt, akiben optimális arányt mutatnak a korszellem által favorizált fajkeveredés gyakorlati következményei: az északi ember elmélyült gondolatossága a keleti mentalitás oldott, olykor szinte gyermekesnek tetsző derűjével párosul.³ A mesedráma gondolati felépítésének logikájából egyenesen következik, hogy éppen azok számítanak a dán nemzet ádáz ellenségeinek, akik vele nem egyívásúak, de rokonságot színlelnek. A történet elején Nureddin, a varázsló például úgy férközik Aladdin bizalmába, hogy a nagybátyjának adja ki magát. Azt is megtudjuk, hogy a varázsló valójában nem keleti, hanem afrikai származású. Hindbad megtevesztő stratégiája szintén mindvégig a szimuláció alapul. Oehlenschläger ugyanakkor gondosan ügyel arra, hogy a valódi nemzeti identitás ismertetőjegyei külsődlegesen is teljes egyértelműséggel mutatkozzanak meg. A keleti származású Aladdin fiziognómiai leírásokor például nyilván nem véletlenül érvényesíti éppen az analogonként használt dán lobogó piros-fehér koloritját: „*Dejlig rød og hvid, som Mælk og Blod.*”⁴ Az Aladdin holdudvarában feltűnő, pozitív karakterű személyek esetében ugyanezt a törekvést látjuk érvényesülni: Gulnare külsejének leírása megint csak a nemzeti trikolor piros-fehér színösszetételét idézi.⁵ Finom megkülönböztetési szándékot takar az is, hogy míg Nureddin és Hindbad sápadt, beteges ember benyomását kelti, Aladdin és Gulnare majd kicsattan az egészségtől. Érdekes megfigyelni továbbá azt a technikát, ahogy Oehlenschläger a muszlim vallás szertartásrendjének ábrázolását mellőzve, egyszerűen a kereszténység szakrális kontextusába átfordítva tárja elénk az eseményeket. Galland anyagkezelésétől eltérően Oehlenschläger Aladdinja például soha nem fohászkodik összekulcsolt kezekkel Allahhoz, mint ahogy elmarad nála az imát megelőző rituális mosakodás is.⁶

A keleti mese oehlenschlägeri adaptációjának célja nem más, mint a kiválasztottság-tudaton alapuló romantikus zsenielmélet öntudatos proklamációja. A mesedráma címszereplője mindig messzebb jut a maga teremtő ösztönösségével, mint Nureddin, a minden mágikus ismerettel felvértezett varázsló. Nureddin hiába tudja, hol van a bűverővel felruházott lámpa, annak birtokába Aladdin közreműködése nélkül soha nem juthat. Aladdin tehát azon kevés, született kiváltságosok egyike, akik birtokában vannak a csoda titkának, vagyis a minden egyéb kvalitást felülíró szellemi képességeknek. Akárcsak a költő Oehlenschläger, aki gyermekkori emlékei között bolyongva ugyancsak a csodalámpa metaforikájában talált alkalmas tárgyat saját kivá-

lasztottság-tudatának, szellemi habitusának kifejezésére.⁷ Az Aladdin-mítoszon alapuló dán identitástudat azonban a XIX. század történelmi viharaiiban alaposan megtépázódott. Dánia a napóleoni háborúk után a kielii béke (1814) értelmében nemcsak az évszázadokon át birtokolt Norvégiát veszítette el, hanem 1864-ben a korona ékköveinek számító Schleswig-Holstein hercegségeket is. Ebben a letargikus közhangulatban lépett színre a kritikus Georg Brandes, aki 1871-ben kezdte meg azóta fogalommal vált irodalmi előadásait a koppenhágai egyetemen.

Brandes vezérgondolata az volt, hogy a XIX. század második felére a romantika végérvényesen felélte utolsó szellemi erőtartalmait is. Meglátása szerint a régmúlt kódében való bolyongás helyett az irodalmi műveknek most már kizárólag az aktuális társadalmi problémákra kell reflektálniuk. 1883-ban megjelentetett híres műve, a *Det moderne Gjennembruds Mand (A modern áttörés emberei)* nyíltan a kanonizációs törekvések jegyében szelektál: reprezentatív arcképcsarnokába csak korának azon fiatal dán és norvég írói kerülhettek be, akiket képesnek vélt a naturalista valóságfeltárás általa kigondolt programjának végrehajtására. Ennek igazi megértéséhez azonban leginkább Oehlenschläger *Aladdin*járól három évvel később írt, meglehetősen kritikai élű tanulmánya⁸ adhatja kezünkbe a kulcsot. Már az írás első mondata sem hagy kétséget afelől, hogy Brandes tökéletesen tisztában van e mesedráma korszakalkotó jelentőségével. Oehlenschläger művében egyértelműen a megújuló hazai irodalmi élet kiindulópontját véli felfedezni. Olyan alapkőnek látja, amelyre a XIX. század első felének egész dán irodalma épül. Ő sem vitatja tehát e mű kivételes értékeit, de egészen más szempontból közelíti meg az Aladdin-jelenséget, mint ahogy azt korábban a romantikus művészetesztétika teoretikusai tették. Számára ez a figura már nem annyira az ösztönös zsenialitást, hanem inkább a keletről importált eredendő lustaságot testesíti meg. Gondtalan derűje sem takar mást, mint a feladatára még éretlen gyerekmber könnyelműségre hajló infantilizmusát. Az ő olvasatában ez a mesedráma végül is azért bizonyult veszedelmes olvasmánynak, mert a kemény, kitartó és szorgos munka favorizálása helyett lényegében a minden erőfeszítés nélkül az ölünkbe hulló szerencse délibábjával ámította Oehlenschläger nemzedékét. Az Aladdin turbánjába pottyant narancsok egy egész korszak életérzésének és mentalitásának jelképes erejű kifejeződései lettek. Brandes maró ironiával jegyzi meg, hogy a közhangulat hatására ez idő tájt minden 15-20 év közötti dán siheder képes volt elhitetni önmagával, hogy ő született zseni. Az önismeret hiánya, az aránytévésztés szükségszerűen mosta alá a valóság-

érzékelés alapjait, tompította el az életösztön természetes működését. Ez hát a romantika szellemi öröksége – mondja epésen Brandes – amelynek történelmi léptékben nem is lehetett más a végeredménye, mint előbb Norvégia, majd Schleswig-Holstein elvesztése.

Az Aladdin-kultuszban munkáló gondolati hangsúlyeltolódások első jeleire persze már jóval Brandes színrelépése előtt fel kell figyelnünk a dán irodalomban. Frederik Paludan-Müller *Adam Homo* (1841-1848) című verses regényének eszmei horizontján például újszerű elemként mutatkozik meg a moralitás kérdése. Oehlenschläger Aladdinja még minden etikai skrupulus nélkül menetelhetett felfelé a társadalmi ranglétrán. A felkapaszkodás többé-kevésbé Paludan-Müller hőségének is sikerül, de a narrátori nézőpont már világosan jelzi ennek árát, a teljes erkölcsi megsemmisülést. Hans Egede Schack 1857-ben papírra vetett *Phantasterne* (*Almodozók*) című regényével pedig még egy lépéssel tovább megy: az *Aladdin* megjelenése óta először tűzi újra napirendre a szorgos, értékteremtő munka rehabilitációjának kérdését. Holger Drachmann egyik korai műve, az *Overkomplet* (*A lét szám feletti*, 1876) ezen a gondolati ösvényen halad tovább. A regény olyan figurákat állít elénk, akikben egyesülni látszik két, első pillantásra egymást kizárni látszó természet. Erik kezdetben teremtő ösztönrel megáldott zseniként tűnik fel, ám istenadta tehetsége fokozatosan kiszikkad, a történet végére szorgalmával együtt unalmas átlagemberré szürkül. Az ellenpólusát jelentő Adolf ugyan mindvégig megőrzi aladdini lényegiségét, de ezt már csak úgy tudja megtenni, hogy életközéget vált. Valójában csak egymást kiegészítve lehetnének igazán hatékonyak, együtt valósíthatnák meg a kor szellemiségének megfelelő drachmanni férfiideált.

Brandes másik felfedezettje, Sophus Schandorph *Uden Midtpunkt* (*Középpont nélkül*, 1878) című regényének egyik jelenetében a szereplők már egészen nyíltan vitatkoznak is az Aladdin-Nureddin jelenségről. Karl Albrecht, a szerény költői képességekkel megáldott esztéta a költészet lényegiségét hallgató-sága számára a pillangó képével metaforizálja. Azt fejtegeti, hogy a finom lepkeszárnyak hímpora nem bírja el a nehézkes gondolatiság ballasztját. Érzékeny zománcként óvja annak aladdini lényegiségét, az isteni misztériumba való beavatottságot, amelyet szükségszerűen kezd ki a Nureddin-féle okoskodás némi gúnynyal illetett ámokfutása. Vitapartnere, a mérnök Otto Holm a fentiek kapcsán azonnal egy fontos kiigazítást tesz. Aladdin, a romantikus költőtípus megtes-

tesítője szerinte nem a nagybetűs költészetet, hanem annak csupán egy bizonyos formáját jelenti, amely felett azonban mostanság már eljárt az idő.⁹ Persze, ki ne csodálná az oehlenschlägeri Aladdint, mint a hazai köztudatot oly sokáig uraló romantika legmagasabb esztétikai értékű produktumát? De tisztában kell lenni azzal, hogy Aladdin a maga nemében egyedi és megismételhetetlen jelenség. Olyan életszemléletet képvisel, amelynek nincs a hétköznapi ember számára adaptálható morális tartalma. Utánozhatatlan, ezért a kivételezett zseni joga semmiképpen sem proklamálható az átlagember jogaként. Oehlenschläger művén ugyan minden bizonnyal Isten áldása nyugszik, de az „aladdinizálás” az őt követő költőnemzedék számára már nyilván nem járható út. A Brandes szellemi holdudvarához tartozó írók vissza-visszatérően nyomatékosítják ezt a gondolatot. Jens Peter Jacobsen *Niels Lyhne* (1880) című regényének a valóságot átpoetizálni igyekvő női hősnője csüggedt pillanataiban már egyenesen önironikus fordulatokkal faggatja magát afelől, hogy „igazán hiszi még, hogy hamarosan rukh-madár száll fel a kerti uborkaágyból, és hogy a pincéje alól – ahol a tejet tartja – elöbukkan majd Aladdin csodabarlangja?”¹⁰ A címszereplő, Niels Lyhne pedig már csak egyenes karikatúrája az omnipotens oehlenschlägeri költőnek, hiszen nemcsak a művészetben van híján a produktív képességnek, hanem sokáig még a szerelemben sem lesz képes megvalósítani önmagát. Karl Gjellerup *Minna* (1899) című regényének hőse pedig arról ad egy helyütt számot, hogy gyakran olvasgatta az *Aladdint*, egyes részleteket a mesedramában igazán szépnek is talált, de végtére is meglehetősen boszszantotta, hogy ez a léhűtő fickó mindig a szerencse kegyeltje maradt.¹¹

Ez a szerencse-motívum vissza-visszatérő témája lesz a XIX. század vége felé született dán regényeknek. Sorra születnek azok a „szerencsés Péterek”, akik replikázni látszanak a század első felének Aladdinban megtestesülő ember és művészideáljára. Amikor azonban Andersen 1870-ben *Lykke-Peer* (*Szerencsés Péter*) című regényének sorait papírra veti, Európában már nem is lehet szó sehol klasszikus értelmében vett romantikus irodalomról. Megjelenése Dániában ráadásul éppen Georg Brandes színrelépésével esik egybe, aki pontosan ez idő tájt teszi közzé első, a romantikus örökséggel nyíltan polemizáló kritikáit, tanulmányait. Andersen viszont ezzel a vállalkozásával mintha csak egyszerűen ifjúkori művészregényét, az *Improvisatorent* (*A rögtönző*, 1835) folytatná. Ott a történet azzal fejeződik be, hogy Antonio feleségül veszi podesta lányát, földbirtokos lesz, s a házaselet örömeiért cserébe örökre felhagy a költészettel. Itt azonban nincs szó arról, hogy

Antonio alacsonyabb társadalmi státusza önmagában véve akadályát képezné a tervezett házasságnak. Peert a prépost bálján viszont már megsuhintja ennek a szele. A rendezvényen megérinti a patikus lányának bája, így egyeztetni is vele, hogy a vacsorát követő első tánc az övé lesz. Aztán mégis lemond a lehetőségről barátja, az előkelőbb származású Felix javára, mert apró jelekből is megérzi, hogy eredeti szándékát a társaság tapintatlanságnak, illetlenségnek vélné. A kiszemelt lány később annak rendje s módja szerint egy jómódú tanácsos felesége lesz. Peer tehát korántsem arat olyan sikert a szerelemben, mint Antonio, ennek azonban itt sorsalakulását tekintve nem lesz különösebb jelentősége. Mert az *Improvisatoren*ben ugyan a szerelem felülkerekedni látszik a művészetben, de a *Lykke-Per*ben már megfordul a képlet, hiszen Peer menyasszonya deklarálta maga a művészet lesz: „*Konsten, den var hans Brud.*”¹² Ezért valójában a regény hősenek nincs is szüksége a házasságba torkolló szerelem biedermeier modorban megrajzolt kispolgári változatára. A regény gondolati középpontjában voltaképpen egyetlen probléma áll: képes-e az adott társadalmi közegben a művész a művészetben keresztül maradéktalanul megvalósítani önmagát?

A kérdésre a választ – ahogy az a XIX. századi dán regényekben lenni szokott – az új-kori Aladdin-hős típusváltozata adja meg. Andersent kortársaihoz hasonlóan élete végéig foglalkoztatta az Oehlenschläger által hazai talajra átültetett keleti mesefigura.¹³ Az Aladdin-téma a mese műfajában sem hagyta érintetlenül, hiszen éppen az *Improvisatoren* keletkezésének évében vetette papírra az e gondolatkörbe szervesen ágyazódó, a magyar olvasó előtt is jól ismert *Fyrtojet* (*A tűzszerszám*, 1835) című történetét. A *Lykke-Per*ben megformált zseni karakter azonban itt egy korábbi művekben még szinte lebecsült tulajdonsággal, a szorgalommal egészül ki. A komponista kitartó figyelemmel tanulmányozza elődei (Haydn, Beethoven) munkáit, s mindent megtesz annak érdekében, hogy a jelenkor művészi tapasztalatait is integráns részévé tegye saját alkotásának.¹⁴ Operájának címe természetesen nem is lehet más, mint *Aladdin*. A gyakorlatilag szinte mindvégig zökkenőmentesen felfelé ívelő pálya akkor ér csúcspontjára, amikor Peer éneklés közben egyszer csak váratlanul összeesik a színpadon és meghal. Ez az egyszerre tragikus és felemelő zárlat hatásos újrafogalmazását adja az anderseni életműben folyamatosan tárgyalt élet – művészet problematikájának. Az *Improvisatoren* még az elbeszélte történet egyetlen pontján sem érzékelteti a létformák közötti dichotomikus feszültséget, a művészet az utolsó jelenetekben – szinte észrevétlenül – eltűnik csupán az élet horizontjáról. Az 1847-ben írt

Skyggen (*Az árnyék*) című, felnőtteknek szánt mese ezzel szemben már nyilvánvalóan az antagonizmus ontológiai tapasztalatát nyújtja. A történet végén a Tudós a sírba hanyatlik, míg közben önálló életre kelt árnyéka zavartalanul éli tovább egykori gazdája életét. De a személyiség nem csak két egymással ellentétes részre hasad, hanem a főhős elfojtott, „jobbik” énje el is torzul, könyörtelenül pusztítva el az autentikusnak hitt másikat. A *Lykke Peer*ben viszont megteremtődik ez a lényegi egység, bár igaz, hogy csak a halál árán. A főhősnek itt sikerül életét művészetté fokozni, a két alakzat fogaskerekei látszólag olajozottan kapcsolódnak egymásba. Az isteni gondviselésbe vetett rendíthetetlen anderseni hit tehát talán elvezeti Peert a boldog beteljesülésig, mégis inkább úgy tűnik, hogy a művészet csak rövid, eksztatikus pillanatok erejéig képes magába szippantani az életet, amelyet alapvetően masszívan a kispolgári bornírtság ural.

Pontosan egy évtizeddel Andersen *Lykke Peer*jének megjelenése után, a *Niels Lyhne*vel egyidejűleg lát napvilágot Herman Bang *Haabløse Slægter* (*Reményvesztett nemzedék*, 1880) című regénye. Bang „a modern áttörés” másik fontos írója, a naturalizmus és az impresszionizmus Jacobsenhez hasonló jelentőségű, világirodalmi rangú képviselője. Pályája elején szoros szálakkal kötődött a Brandes-körhöz, később azonban ő is meglehetősen eltávolodott ettől az irányvonalától. A századvégi dán írók többségéhez hasonlóan papcsalád sarjaként született. Koppenhágában jogot tanult, ahol színészként is tevékenykedett.¹⁵ Szóban forgó regényének hőse, William Hög ugyancsak színész, aki több szempontból is a példaképének és mesterének tekintett Jacobsen-mű címszereplőjére emlékeztet. Maga a cselekmény is nagyjából éppen ott kezdődik, ahol Niels Lyhne története véget ér. William apja, akinek „*fiatalsága az itthoni esztétikai kor végére esett*”,¹⁶ önkéntesként vonul be az első schleswig-holsteini háborúba. A konfliktust követően 1852-ben nősül meg, fia, William pedig még javában gyermekéveit éli, amikor VII. Frigyes halála után Dánia földjén újra porosz katonacsizmák dübörögnek. Az elszenvedett súlyos vereség után nemzedékek identitástudatát rendítette meg, taszította le-targikus életérzésbe. A regény tehát nem csak egy individuum vagy egy generáció, hanem egy egész nemzet válságtudatának kifejeződése.¹⁷

Jacobsen és Bang művét már első pillantásra is szorosán egymáshoz kapcsolja az a körülmény, hogy mindkét hőst az anyai inspiráció tereli a művészpálya felé. E hajlamok kiélésének első terepe a szárnyaló fantázia kiáradásában megmutatkozó szerepjá-

tékok sokszínű világa lesz. Niels esetében mindez kizárólag a középkori szaracénok ellen harcoló Holger Danske ingemanni fikciójára épült, William elképzelt csatajelenetein viszont már a valóságban is megélt primer történelmi élményanyag szűrődik át. Amikor Randers utcáin kitörnek a harcok, William apja a tomboló viharban az ajtót feltépvé tudósít arról, hogy a súlyos vészhelyzetben a trónörökösnek menekülnie kell. Ezt követően a még gyermek Hög gyakran fantáziál arról, hogy az ellenség betör az országába, s az orkászzerű szélben, jeges záporban száguldvá, üldözői elől neki is muszáj lesz egéruat nyernie.¹⁸ Ezért marad mindvégig kedvenc olvasmánya a bús-komor Ottó hercegről szóló történet, aki ártatlanul szenved a fogságban. Újabb párhuzam, hogy míg Jacobsennél Bartholine annak idején rendszeres mesemondással igyekezett aktivizálni fia képzeletvilágát, Stella az „együtt olvasás” és a dramatizálás rendszeres aktusával teszi meg ugyanezt. A szerepjátékok túltreagálása azonban oda vezet, hogy William esetenként képtelennek bizonyul arra, hogy elkülönítse magában a színdarabot a valóságtól. Egy alkalommal például, amikor kimegy egy pohár vízért, s visszatértében azt tapasztalja, hogy partnere már mással táncol, úgy vágja hozzájuk a poharat, mint egy rossz melodráma hőse. A narrációból az is kiderül, hogy Stellával „*csaknem mindig Oehlenschlägert olvasták*” („*det var næsten altid Oehlenschläger, de læste*”), ez az irányultság pedig nyilvánvalóan újra és újra aladdini röppályára tereli az ábrándos gondolatokat: „*Azután azt álmodta, hogy képtelenül gazdag. Illatos vízben fürdött, mint a herceg a mesében, sohasem evett mást, mint a legédesebb és legcsábítóbb gyümölcsöket és az ország leggyönyörűbb lányát vette feleségül.*”¹⁹ Ahogy tehát annak idején Niels mániákus ihletettséggel várta, hogy a hercegnők látogatást tegyenek Lønborggaard paradicsomkertjében, úgy keleti hercegeként William is a maga Gulnaréja megjelenéséről szó álmokat.

Niels pszichoszexuális fejlődésmodelljében kezdetről fogva domináns szerepet játszott az anyához való mély érzelmi kötődés. William esetében az ödipális szálak még erősebb kötésben vannak jelen. Érvényes ez a nála jóval idősebb Kamilla Falkra, aki a színészambíciók táplálásával lényegében Stella szerepkörét veszi át, de talán még inkább a gróf Hatzfeldnéhoz fűződő abnormis viszonyra. Ebben a keresztmetszetben azonban merőben átértékelődik a művészet és a szerelem korábban megtapasztalt konstellációja. Az Aladdin-kultusz virágkorának optimista közegében – például Andersen *Improvisatorenjében* – még törésmentesen simulnak egymáshoz ezek a felületek. A *Niels Lyhne*-ben azonban, eltekintve egy-egy felszikkasztó pillanattól, a kettő közötti összhang meg-

teremtése már csupán illúzió, míg a *Haablose Slegter* fogalmi univerzumában mind a szerelem, mind a művészet egyértelműen regresszív karakterű. Ezt még csak tetézi, hogy Bang regényében a természet sem pozitív értékhordozó. Bartholine szépség után sóvárgó természetáhitatának nyoma sincs, a fontos jelenetek szinte kivétel nélkül zárt terekben, mesterségesen kialakított, fullasztó környezetben (lugas, növényház) játszódnak.²⁰ Az élet- és művészetszemlélet drasztikus átalakulását azonban a legszemléletesebb módon ebben a regényben is az Aladdin-motívum jelentésváltozatai szemléltetik.

William színészi szárnypróbálgatásai alkalommal természetesen az elsők között veszi elő Oehlenschläger legendássá vált darabját. Leginkább persze őt is az a jelenet nyugtázza le, amikor a darab elején Aladdin sikeresen kapja el a felérőpülő narancsokat, majd amikor már semmit sem tesz a harmadik gyümölcs megszerzése érdekében, az is éppen a turbánja kellős közepébe pottyan. Herman Bang hőse azonban nem sokáig érezheti magát a szerencse fiának. Niels Lyhne még akkor is hitt a maga tehetségében, amikor a regény vége felé nyilvánvalóvá válik, hogy zátonyra futott költői próbálkozásaival. Niels még csupán „*nem tudta, mit kezdjen tehetségével és önmagával.*”²¹ Williamben viszont már a kezdet kezdetén felhorgad a kétség, hogy ő vajon egyáltalán tehetséges-e? S amikor végeredményben arra a következtetésre jut, hogy nem, a helyzet kezelésére mindössze egyetlen lehetséges megoldást lát, nevezetesen azt, hogy hiányzó adottságát munkával, szorgalommal pótolja. Mint olvashatjuk, „*lelke kínjában a munka reményébe kapaszkodott*”, ahonnan voltaképpen már csak egyetlen lépést kell megtenni annak felismeréséig, hogy ő voltaképpen nem is Aladdin, hanem „*csak Nureddin.*”²² Aki valóban eredeti színészzeninek született, az a regény egyik fontos mellékszereplője, az Andersen nevű színészjelölt. A fiatalember a próbajátékon megint csak az oehlenschlägeri Aladdint szeretné alakítani, William Hög pedig a történet végén belenyugvó rezignációval át is adja neki a stafétabotot. A névválasztás nyilvánvalóan nem a véletlen műve, hiszen az egész regényt mélyen hatják át az anderseni reminiscenciák. Az Andersen-biográfia tényeinek ismeretében nem nehéz párhuzamokat vonni a nagy dán mesemondó színészi próbálkozásai és William Hög élettörténete között. Ilyen közvetlen analógiákat tartalmaznak a különböző allúziók a rút kiskacsáról szóló közismert mesére. Az előjelek természetesen változnak, hiszen az aránytalanul nagyfejű, esetlen testtartású Hög olyan rút kiskacsa, akiből soha nem lehet karcsú nyakú hattyú. Bang regényében ráadásul az is nyilvánvalóvá válik, hogy a jövő

tehetségeit nem a hajdani dicső arisztokrata családok elfáradó vérvonala rejti.²³ A megújulás ígéretét a nép egyszerű fiai hordozzák magukban, mint éppen például a regénybeli fiatal, Andersen nevű szereplő. Az ő ösztönös, természetes mozdulatsoraiban továbbra is elevenen él a hajdani romantikus improvizátor Bang regényében már elillanni látszó képessége. William Hög színpadi kísérletei már csak azért sem lehetnek sikeresek, mert görcsös erőfeszítéseivel képtelennek bizonyul eltakarni azt a folyamatosan érződő belső bizonytalanságot, amelynek legautentikusabb kijelzője a test. A közelmúlt kutatási eredményeiből is kiviláglik, hogy „minden kulturális alkotásnak az emberi test az alapja”,²⁴ közelebbi tárgyunkat tekintve pedig megállapítható, hogy „amit a testről mondhatunk, az igaz a színházra is.”²⁵ Ezért is lesz különösen lesújtó William számára a negatív testkép tapasztalata, amikor egy hosszú vívódást követően a tükörbe pillant: „Most felvette a kezitükröt, felemelkedett, ki egyenesedett ... és meglátta magát ... Nem, hős nem lehet belőle ... milyen görbe volt ez a hát, milyen görbe ...”²⁶ A test és a lélek megbomlott harmóniája csírájában fojtja el a színpadi kreativitást. A regényhős életút alakulásában nincs és is nem lehet semmi fejlődés, valódi előrelépés – így lesz a *Haablaase Slægter* a klasszikus Bildungsroman műfajának újabb századévi paródiája.²⁷

Henrik Pontoppidan világhírű regénye, a *Lykke Per* (*Szerencsés Péter*, 1898-1904) a századforduló erősen megváltozott szellemi klímájának terméke. Maga Pontoppidan a XIX. századi dán írók többségéhez hasonlóan egy vidéki paplakban látta meg a napvilágot, s akárcsak regényhőse, ő is korán konfrontálódott idegennek érzett családjával. Már magányos gyerekként kitörési pontokat keresett. Természet-tudományos érdeklődése folytán Per Sideniushoz hasonlóan mérnöki tanulmányokat folytatott Koppenhágában, záróvizsgáját azonban nem tette le. Csak a nyolcvanas évek vége felé kapcsolódott be az irodalmi életbe,²⁸ Brandes felfedezettjei közül talán ő volt az, aki a legnagyobb következetességgel valósította meg a „modern áttörés” naturalista valóságfeltáró programját. Életműve ugyanakkor éppen olyan szervesen kötődik a romantikus tradíciókhoz, mint Jacobsen vagy Bangé. Szóban forgó regénye is azt bizonyítja, hogy mélyen megérintette az anderseni mesevilág, az oehlschlägeri viking mítosz, de mindezekelőtt az egész dán XIX. századot átható Aladdin-kultusz. A másság, a kivüállás jelzésére már a regény nyitányában felcsendül a korábbi művekből jól ismert cigány-motívum is. Niels Lyhne még csak ösztönös vonzódást érzett a cigányos életforma rekvízitumai (pl. Edele ruhája) iránt. Williamot sötét bőrszíne mi-

att már környezete is „valóságos cigányifjúnak”²⁹ látja, Per Sidenius pedig megint csak előszeretettel álmodja magát valamelyik „kóbor cigánycsapat elhagyott sarjának”, akit ebben az eldugott paplakban csak őriztetnek. Mert Per igazi apja „egy egyeduralkodó, a sötét puszták, a béke és a vad viharok végtelen birodalmának királya”,³⁰ éppúgy tehát, mint Oehlschlägernél, hiszen Aladdin ott is fontosnak látja hangsúlyozni, hogy ő voltaképpen egy emír törvénytelen fia.³¹

Az Aladdin-álmok azonban ekkor közvetlenül még nem a keleti mese köntösében, hanem az óskandináv történelmi múlt aktualizált szerepjátékaiban teljesednek ki. A regény elején játszódó szánkó-jelenetben³² lándzsának képzelt rudat forgat a feje felett, s a harcos viking vére lobog benne, amikor a maga mellé ragadott lányban az idegen országból elrabolt hadizsákmányt, a gyönyörű hercegkisasszonyt látja. Később jegyese, Jakobe alakja sem véletlenül emlékeztet gyakran a harcosokat védő valkűrök mitológiai figuráira. Az adott életközegtől való teljes elszakadás vágyát rejti a névváltoztatás³³ gesztusa is, amikor a főhős a Peter Andreas nevet Perre cseréli. A korábban tárgyalt regényekhez képest a változás mélységét nem csupán ez a körülmény illusztrálja, hanem az is, hogy Pontoppidan hőse immáron nem a művészlét terepén keresi a kibontakozás irányát. Amikor felkerül a fővárosba, sorra látogatja ugyan Koppenhága művésztanyáit, de igazából a költészetet éppúgy lenézi, mint a festészetet. Szakítani látszik az előző nemzedék esztéta szemléletével, hiszen például a Fritjof Jensen vásznán feltáruló festmény tengerábrázolásában nem is észlel egyebet, mint kiaknázandó energiatömeget. Pártfogója, Ivan Salomon értelemszerűen „Aladdin-típust lát benne, szerencsefit”,³⁴ s maga Per is úgy véli, hogy pusztán akarnia kell, aztán övé lesz az élet minden öröme az ölébe pottyantó „Aladdin-szerencse”.³⁵ Ez a magabiztosnak látszó felfogás azonban igen törekeny alapokra épül. Jacob Bøggild mutatta ki, hogy az anderseni örökség milyen elevenen él a pontopiddani életmű gondolati mélyrétegeiben. Bármennyire is igyekszik ugyanis Per Sidenius más utakra kanyarodni, mint az általa olyannyira megvetett művészet, eszköztárában éppúgy elsődleges, sőt szinte kizárólagos szerepet kap a teremtő fantázia, mint a romantikus költő alkotásában.³⁶ Bøggild tanulmányából kiderül, hogy a *Lykke Per* mindvégig aktív párbeszédet folytat Andersen *Lykke Peerjével*. A kettő közötti eltérés felületes megközelítésben mindössze egyetlen betű, ám a derridai *différance*³⁷ fogalmi erőterében ez mégis lényeges üzenetet közvetít. Derridánál a magyarul ’elkülönböződés’nek fordított ’différance’ szó a francia

nyelvben nem létezik. Hangzása ugyan megegyezik a közönséges 'différence' ('különbség') szóval, írásképe azonban eltér attól.³⁸ Peer a művészet, Per a tudomány területén „szerencsés”, az ironikus olvasat lehetősége azonban sikereiket mindkét műben végül is zárójelbe teszi. Andersen regényében a halál pillanatában feldübbögő taps akár annak is lehet rezignált jelzése, hogy az igazi művész életében soha nem kaphat értő visszajelzést a kispolgári publikumtól. Nem is szólva itt a nézőtérén helyet foglaló rejtélyes baronesse figurájáról. Amikor Peer szíve a színpadon megszakad, élete utolsó lobbanásában tekintete éppen vele találkozik, ami az anderseni kontextusban könnyen jelentheti minden „földi” típusú szerelem örök beteljesületlenségére ítéltségét. Per Sideniusról ugyancsak elmondható, hogy egymást követő szerelmi kapcsolataiból fokozatosan kifelé hátrál, míg végső sorsa a teljes magány lesz. Az úgynevezett „sikerről” pedig már életében önként lemond, ráadásul „*mintha kedvével tehetése is eltűnt volna.*”³⁹ E negatív fordulat okának egyik lehetséges magyarázata a transzcendenciával meglazult kapcsolatban rejlik. Oehlenschläger Aladdinja többek között pontosan azért lehet sikeres, mert képes konstruktív kapcsolat fenntartására a földöntúli, mágikus erőkkal. Pontoppidan regényében Ivan Salomon azonban már legfeljebb csak erőtlén sziluettje lehet a lámpa mindenható szellemének. Általában is elmondható a „modern áttörés” dán regényeiről, hogy az ateizmus platformjára eljutni viszonylag könnyű, ám meglehetősen nehéz hasonló fajsúlyú és jelentőségű dologgal helyettesíteni azt. A művészet lehetőségeivel kapcsolatos általános szkepticizmus ellenére egyedül az írás mutatkozik olyan szellemi mozdulatnak, amely a kierkegaard-i értelemben vett ént az önelemzés, az önmegfigyelés gesztusával hozzásegítheti legalább saját

személyiségének megértéséhez. Jellemző, hogy cikkeivel nemcsak William Hög talál legalább átméreteileg önmagára, hanem – már útfelügyelő korszakából – naplójával a mérnök Per Sidenius is. Ezen kívül a kiüresedő életben az énkiteljesítés utolsó lehetőségeként Niels Lyhne számára például csak a halál pátosza, Bang és Pontoppidan hősei számára pedig a társadalomból való kivonulás, a Szahara vagy éppen a dűne-sivatag magánya marad.

Az élet kihívásaira tehát végsősoron Peer és Peer számára nem ad igazi választ sem a művészet, sem pedig a tudomány. A derridai „*différance*” léttapasztatatának pontoppidani tükrében mindez úgy is interpretálható, hogy az Aladdin-Nureddin alternatívának a századfordulón talán már nincs is meg korábbi klasszikus értelme. Mintha ennek a felismerésnek adna hangot a kortárs Sophus Claussen *Den nye Aladdin* című verse is.⁴⁰ Az ő megközelítésében Aladdin már nem az ösztönös zsenialitás metaforája és senki sem hajít a turbánjába narancsot. A keleti mese talpraesett csibészének helyén csak egy esetlenül ácsorgó narancsárust látunk, aki képtelen eladni a portékáját, s akire lényegében senki sem figyel. A költeményben megjelenített potenciális vásárlóközönség az amerikai fogyasztói társadalom cigarettát, rágógumit, whiskyt és gint kereső tucatembereiből verbuválódik, akiket nyilvánvalóan nem érdekelnek már sem az Aladdin, sem pedig a Nureddin által képviselt értékek, életelvek. „Szerencsés Péterek” persze a XX. században is születnek, de az aladdini élettörténetek Martin Andersen Nexø, Johannes V. Jensen vagy Klaus Rifbjerg regényeiben a korábbiakhoz képest új akusztikával gazdagodva peregnek tovább. ■ ■ ■

JEGYZETEK

- 1 FARKAS Enikő, *A keleti mese Franciaországban Antoine Galland-tól Gerard de Nervalig: egy műfaj születése és átalakulása*, Phd-értekezés, Debrecen, 2013.
- 2 Erik KJERSGAARD, *Danmarkshistorie*, København, Ascheoug Dansk Forlag, 1977, 184.
- 3 A kérdéskör összefoglalását ld. Elisabeth OXFELDT, *Nordic Orientalism: Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800-1900*, Museum Tusulanum Press, 2005. Az Aladdin-jelenség dán nemzeti identitástudatot formáló hatásáról ld. még: Ebebe VOLQUARSEN, *Die Orange im Turban. Über*

- der Funktionen von Orientrepresentationen in der dänischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Tijdschrift voor Skandinavistik, 2010/2, 99-125.
- 4 Adam Gottlob Oehlenschläger, *Aladdin eller den forunderlige Lampe*. = *Poetiske Skifter* Bd.2, udgivne af H. Topsøe Jensen, Holbergselskabet, København, 1996, 150. Magyarul: „*Kellemesen piros és fehér, mint tej és vér.*” (Saját fordításom, G. L.)
- 5 Elisabeth OXFELDT, i. m. 38.
- 6 Uo.
- 7 „*Havde jeg ikke selv, i den hos mig opdagade*

- Digterevne, fundet en forunderlig Lampe, der sætte mig i Besiddelse af Alverdens Skatte?* A. G. Oehlenschläger, *Ungdomserindringer*, Lybeckers Vorlag, København, 1915, 203. Magyarul: „Vajon a magamban fellelt költői képességben nem bukkantam-e arra a csodalámpásra, amely felruházott a világ minden kincsével?” (Saját fordításom, G. L.)
- 8 Georg BRANDES, *Adam Oehlenschläger. Aladdin* = G. Brandes, *Samlede Skrifter*, Gyvendalske Boghandels Forlag, København, 1899, Bd 1, 215-265.

- 9 „*Aladdin er Poesiens Typus, dens af Guden udkaarne Mystos*” Sophus SCHANDORPH, Romaner, Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag, København og Kristiana, I. Bd., 1904.
- 10 „*spurgte haanligt sig selv, om hun ikke nok troede, at den Fugl Rok med det første vilde vise sig i Agurkebedet eller Aladdins Hule aabne sig med at gjøre sig Verden overdreven prosaisk.*” J. P. Jacobsen, *Niels Lyhne*, udgivet af Jørn Vøsmar, Gyldendalske Boghandel, København, 1986. A magyar nyelvű idézet Faludy György fordítása, amely 1985-ben jelent Budapesten, az Európa Könyvkiadónál.
- 11 „*men tilsidst ærgrede det mig rigtignok, at man dog ikke kunde bryde sig videre om denne Driver med alt hans Slumpeheld.*” Karl GJELLERUP, *Minna*, Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag, Kjøbenhavn – Kristiana, 1889.
- 12 H. C. ANDERSEN, *Lykke-Peer*, tekstudgivelse, efterskrift og noter ved Erik DAL, Det danske Sprog- og Litteraturselskab, Bergen, 2000.
- 13 Andersen eredeti szándéka szerint már az *At være eller ikke være* (Lenni vagy nem lenni, 1857) című regényének címszereplőjévé is Aladdint akarta megtenni, de végül csak az utolsó fejezetet nevezte el róla (*Den nye Aladdin – Az új Aladdin*). Itt egy megtért ateista szabadgondolkozóról van szó, aki édesanyja bibliájában fedezi fel újra az élet megtartó erejének aladdini lámpását.
- 14 Iben HOLK – Per HOFMAN HANSEN, H. C. ANDERSEN, *Lykke-Peer*, denne side er publiceret på internettet 27. November 2002. Opdateret 30. August 2004. Silkeborg Bibliothek: www.E-poke dk/andersen_lykke_1. Asp. Letöltve: 2014. július 16.
- 15 BERNÁTH István, *Herman Bang*, in: Világirodalmi Lexikon, 1. kötet, 677–668.
- 16 „*Ludvigs Ungdom faldt i Slutningen af den æstetiske Tid herhjemme.*” Idézetünk az alábbi kiadásból származnak: Herman BANG, *Haabløse Slægter*, Værker i Mindeudgave, Tredie Bind, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1892.
- 17 A regény címében szereplő „*slægter*” szó többes számú, tehát valójában „*nemzedékeket*” jelent, amit a magyar fordítás nem ad vissza.
- 18 „*Saa maatte han flygte. Han red gennem Storm og Slud, jaget, forfulgt, Regnen piskede imod ham.*”
- 19 „*Eller han drømte, han var umaadelig rig. Han badade sig i duftende Vand, ligesom Prinsen i Eventyret, han spiste aldrig andet end dejlige kvægende frugter, og han giftede sig med den dejligste Kvinde i Riget.*”
- 20 Hans HAGEDORN THOMSEN, *Det lukkede rum. Rum og bevidsthed i Herman Bangs og Tom Kristensens romaner*, Syddansk Universitetsforlag, Odense, 2003, 50–75.
- 21 „*Han vidste ikke hvad han skulde gjøre med sig selv og sine Evner.*”
- 22 „*„I sjæleangst klamrede han sig pludseligt til Arbejdet.” – „selv om han kun var en Noureddin*”
- 23 Hans HAGEDORN THOMSEN, i. m. 71.
- 24 Erika FISCHER-LICHTE, *Az átváltás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához*, ford. KISS Gabriella, Theatron, 1999, 1–4, 64.
- 25 Jacques DERRIDA, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. FARKAS Anikó, Theatron, 2007/3–4, 23.
- 26 „*Nu tog han Sidespejlet op, rettede sig, stod rank . . . saa sig selv . . . Nej, Helt kunde han ikke være . . . hvor den Ryg var krum, altfor krum . . .*”
- 27 Dag HEEDE, *Herman Bang. Mærkværdige læsninger*, Syddansk Universitetsforlag, Odense, 2003, 45. A szerző a jelenség megvilágítására a „*mis-dannelsesroman*” kifejezést használja.
- 28 MISZOGLÁD Gábor, *Henrik Pontoppidan*, Világirodalmi Lexikon, 10. kötet, 739.
- 29 „*Et komplet Zigeunerbarn.*”
- 30 „*at være et efterladt Barn af en eller anden omstrefjende Zigajnertrup*” . . . „*sin virkelige Fader som en vældig Høvdingeskikkelse . . . en eneraadig Hersker, en Konge over de mørke Heders uendelige Rige, Frihedens og de vilde Stormes Hjem.*” Idézetünk az alábbi kiadásból származnak: Henrik PONTOPPIDAN, *Lykke-Peer*, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, København og Kristiana, 1905.
- 31 Aladdin anyját, Morgianét nyomatékkal igyekszik is emlékeztetni erre: „*Jeg er en vakker Søn af en Emir.*” Brandes Aladdin-tanulmányában
- kiemeli, hogy ez a mozzanat Oehlenschläger költői leleménye, az eredeti mesében ez a motívum nem lelhető fel. Georg BRANDES, i. m. 54.
- 32 Erről részletesebben ld. GERGYE László, Pontoppidan Szerencsés Péteréről, Filológiai Közlöny, 1996/1, 1–20.
- 33 A névváltoztatás a XIX. századi dán regény alakulástörténetében pregnánsan jelzi azt, hogy miképpen lesz a név a mélyülő identitásválság kifejezője. Andersen *Improvisatoren*ében az ál-név még csak a rejtőzködő-bújócskázó romantikus szerepjáték része, amikor Antonio „Cenci” néven lép színpadra. Herman Bang regényében az ősi Hög név esetleges színlapra kerülésének lehetősége a családban már feszültséget szül, William egyéniségében pedig egyfajta meghasonulást, belső feszültséget indukál, míg Pontoppidan regényében a névcsere már a teljes énmegtagadás szemléletes jele.
- 34 „*smilende fortalte ham, at han var en udpræget Aladdintype*”
- 35 A kifejezés dánul: „*Aladdinslykke*”
- 36 Jacob BØGGILD, *Pontoppidans „genskrivninger” af H. C. Andersen*, BUM, 1996/1–2, 65–71.
- 37 Uo.
- 38 Jacques DERRIDA, *Az el-különböződés*, ford. GYIMESI Tímea, in: *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi Kiadó, Bp., 43–46.
- 39 „*med Lysten syntes ogsaa Evnen at være svunden.*”
- 40 „*„Arance! Arance vuole? Vuole arance? / udraaber en Stemme trods Bratsch og Violiner. / Se Ynglingen løfter Bakken med Appelsiner. / Alle køber Cigarer, og pea-nuts spiller en Rolle. / Men Appelsinerne – de haabløst løftede – maa han beholde. / ‘Arance! Le belle arance! Arance – vuole? / Saaledes bar jeg som Yngling til Nordlandets Skygge / Sydfrugter . . . / Damerne købte ‘sen-sen’ ti lat tygge, / slikkede Bolscher med Whisky og Gin, / imens de bestormede / fodpose-formede / Herrer beslagne med Skind. . . / ‘Oranger, Oranger – ingen, som køber Orange?’”* Sophus CLAUSSSENS Lyrik, Bd., 5, ved Jørgen HUNOSØE, Danske Klassikere, Borgen-København, 1986.

Gergye László: az ELTE BTK-n végzett 1984-ben magyar – összehasonlító irodalomtörténet – skandinavisztika szakon. Egyetemi doktori értekezését Bessenyei György költészetéről, kandidátusi értekezését Kazinczy Ferenc lírájáról írta. Jelenleg az ELTE XVIII-XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének docense, tanít az ELTE Skandinavisztikai Doktori Iskolájában is. Eddig hat kötete jelent meg, a magyar mellett számos tanulmányt írt (idegen nyelven is) az angol, német, francia, svéd és dán irodalomról.