



E. T. A. Hoffmann (1776–1822)



Heinrich von Kleist (1777–1811)



Bábshínház, 1770 körül



Julius Simmonds: Bábshínjátékos a vásárban, 1870



**Guth Holda**

## „AMIT HÚSNAK ÉS VÉRNEK TARTUNK, CSUPÁN ÉLETTELEN BÁBU, MELYET KÍVÜLRŐL RÁNGATNAK MESTERSÉGES DRÓTOKON”

### GONDOLATOK A MARIONETT-TÁNCRÓL ÉS AZ EMBERI IDENTITÁSRÓL

A modern elektronikus technika világa több párhuzamos identitás egymás melletti fenntartását és működtetését, összeegyeztethetőségét teszi lehetővé. Az elképzelés gyökerei a felvilágosodásig nyúlnak vissza, melyek a romantikában bontakoznak ki, és Nietzsche „übermensch-elképzelésein” keresztül az avantgárd kísérleteiben is fellelhetők. A felsorolt mérföldköveket a bábok és mechanikai szerkezetek megjelenése, illetve a bábszínházban rejlő lehetőségek újraértelmezése kapcsolja egybe.<sup>1</sup> A tanulmány néhány ilyen újraértelmezési kísérletet mutat be a romantika prominens alkotóinak műve alapján. Az alkotások elemzése során a marionett és a tánc motívumára, illetve az identitás elvesztésének és párhuzamos személyiségek megjelenésének tematizálására kerül a hangsúly.

Bonaventura *Nachtwachen* (*Virrasztások*) című művében a színház az egész világ groteszk leképezéseként jelenik meg, melyben Hanswurst figurája a marionettek igazgatójává avanzsálódik. Hasonló párhuzam fedezhető fel Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámájában, ahol a londoni színpad egy bábjátékos kisjelenet tart tükröt a dráma és az egész emberiség története elé. Kleist *A marionettészínházról* című írása a marionett bábút állítja az ember elé példaként, és azzal a paradox állítással zárul, miszerint a tudattal egyáltalán nem

rendelkező bábu grácia tekintetében az Istennel lenne egyenlő. Kleist e rövid, párbeszédese formában megírt prózakölteményében a marionettek gráciáját hallhatja dicsérni az olvasó, melyek alakja a bensőjükben lévő súlyponton keresztül irányítható. Az egyes szám első személyben megszólaló szerző és C... úr, M. város operatársulatának első táncosa között lezajló beszélgetés azt a kérdést feszegeti, miért képtelen a tudattal rendelkező ember a mozgás természetes gráciájára, míg a marionettet irányító gépész által mozgatott bábu mindenféle mesterkéeltségtől mentes.<sup>2</sup> *„Megvan ugyanis [...] minden mozdulatnak a maga súlypontja; csak ezt a súlypontot kell a bábu testének belsejében vezérelni; a végtagok minden beavatkozás nélkül, közönséges ingák módján automatikusan engedelmesskednek”*.<sup>3</sup> A súlypont mozgásvonala C... úr szerint mechanikus szempontból nagyon egyszerű, a vezérlő zsinag által egyenes vonalon mozgatott végtagok körkörös, illetve elliptikus mozgást végeznek. *„Más szempontból viszont ugyanez a vonal éppen hogy nagyon is titokzatos valami. Mert ez a vonal nem más, mint a táncos lelkének az útja, mely útra [...] sehogy másként nem találhat rá a gépész, csak úgy, ha belehelyezi magát a marionett súlypontjába, más szóval, ha táncol”*.<sup>4</sup> A marionett esetében a bábút mozgó, beleélő tehetséggel rendelkező

1 Vö. Hadi Barbara: Az elszabadult személyiség diadala. In: *ÚjNautilus*. Irodalmi és Társadalmi portál. 2012. szeptember 9. In: <http://ujnautilus.info/az-elszabadult-szemelyiseg-diadala> (201706.10.)

2 Horváth Géza: Heinrich von Kleist világa, avagy a tudat zsákutcája. In: Horváth Géza: *A tudat zsákutcája*. Tanulmányok az újabb kori német irodalomról. Budapest, 2007. p. 55–70.

3 Kleist, Heinrich von: *A marionettészínházról*. Ford. Petra-Szabó Gizella. In: Heinrich von Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, 2001. p. 186–187.

4 Uo., p. 187



Carl Friedrich Thiele rézkarcai Jacques Callot Balli di Sfessania képei alapján



„masiniszta” irányítása közvetlenül megteremti a lélek és a mozgás súlypontja közötti egyenes utat, az embernél viszont ez az út megtörik, mert „az emberi lélek titokzatos mozgatóerejét mint rendező elvet megzavarja az értelem”.<sup>5</sup> A marionettek egyik legfőbb előnye az élő táncosokkal szemben

az, „hogyan antigravitánsak. A tehetetlenséget, az anyagnak ezt a táncsal szemben leginkább ellenálló tulajdonságát, nem ismeri, mivel nagyobb erő emeli a magasba, mint az, amelyik a föld felé vonzza. [...] akár a tündérek, pusztán elrugaskodási felületnek használják a talajt, hogy a másodpercnyi

5 Horváth Géza: A tudat zsákutcája. p. 58.

ütkezés ellenállása új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik rajta támaszkodunk a talajon”.<sup>6</sup> Az ember, mióta evett a tudás fájának gyümölcséből, elveszítette a paradicsomot és a gráciát, mert a reflexió és a tudat ellopta az ártatlanságát, földhözragadttá tette, széttörte mozgásának kecsességét és báját, helyébe viszont belépett a szenvedés, megjelentek a végzetszerű mozgászavarok,<sup>7</sup> „az éden le van lakatolva és mögöttünk ott a kerub; körbe kell hát kerülnünk a világot, hátha találunk egy kiskaput”.<sup>8</sup> Csak a végtelennel találkozáva, a végtelenen keresztülhaladva tudja a megismerés az eredeti harmóniát visszanyerni, a végtelen tudatnál ismét megjelenik a grácia, mely a tudattalan állapotban is jelen volt.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ismerte Kleist esszéjét, melynek néhány gondolata többek között *A homokember* és *A Brambilla hercegnő* soraiban is visszaköszön.<sup>9</sup> Olimpia élettelen bábja egy távcső perspektívájából gráciával telítődik, és olyanira elevenként jelenik meg, hogy képes szerelmet ébreszteni a megfigyelőben. Az alábbi szövegrészlet szintén párbeszédbe lép Kleist esszéjével: „[...] táncolni tudó bábukat is lehetne készíteni, olyanokat, amelyek a belsejükbe rejtett óramű irányítására mozognának roppant függén és bájosan, s ezek a táncoló automaták akár az emberekkel közösen is bemutatathatnának mindenféle forgást-pörgést; az élő táncos megfogná a holt fabáb-táncosnőt, és vele együtt siklana-kanyarogna a parketten – el tudnád viselni ezt a látványt akár egy percig is úgy, hogy ki ne lelne tőle a hideg borzadály?”<sup>10</sup> *A Brambilla hercegnő* esetében a gyakran bábként ábrázolt szereplők szintén ugrándozva táncolnak és kanyarognak, elveszítve és újra fellelve saját

énjüket. Hoffmann a szöveg szintjén is hűségesen tartja magát a tánc ritmusához és az alcímbe megjelölt *capriccio* kifejezéshez, amennyiben a műnek táncoló és szédelő, illetve szédülést előidéző narrációján keresztül különleges, a kottajegyek mozgásához hasonló zenei jelleget kölcsönöz. A *capriccio* zenei kifejezésként egy zeneileg alig kötött vagy imitációs formában írt, csapongó, többszólamú hangszeres művet jelent. Általában egy játékos karakter jellemzi, mely kevésbé orientálódik a hagyományos zenei formákhoz. Ebben a szellemen komponálta Johann Sebastian Bach *Capriccio a szeretett testvér elutazására* című darabját, Beethoven *Az elvesztett garas miatt támadt düh kitombolása egy capriccióban* alcímet viselő művét, de alkotott capricciót Rodolphe Kreutzer, Paganini, Csajkovszkij, Richard Strauss, Händel és Brahms is. Hoffmann művének előszavában felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy az olvasás során ne hagyja figyelmen kívül, mit kíván meg egy zenész egy capricciótól. Ez a fajta szeszélyesség, a normáktól való tudatos, fantáziadús és játékos eltérés nemcsak a hoffmanni szöveg szerkesztésmódjában figyelhető meg, hanem a szereplők cselekvésmódjában és jellemében, sőt álmodozó magatartásában és táncában is. Szökellő táncuk szintén játékba hozza a capriccióval etimológiailag rokon *capra* ('kecske') kifejezést, mely az állat ugrásszerű mozgását eleveníti fel.

Hoffmann táncosai maszk mögé rejtőznek, mellyel egyrészt egészalakos bábokhoz válnak hasonlókká, másrészt levetkőzve valódi énjüket, új identitást öltötenek magukra. A tánc ugyanakkor a grácia egyfajta fokozásaként és végtelen megszépítéseként is megjelenik. A test mozgása következtében a táncoló személy a legnagyobb öröm közepette megsemmisíti

6 Kleist: *A marionettszínházról*. p. 189.

7 Hanna Hellmann: Über das Marionettentheater. In: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater*. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin 1967. p. 17–31.

8 Kleist: *A marionettszínházról*. p. 189.

9 Herzlichen Dank für die höchst interessanten Abendblätter – Sehr sticht hervor der Aufsatz über das Marionetten Theater – Kleists Erzählungen kenne ich wohl; sie sind seiner würdig.“ In: Hoffmanns Brief an Hitzig 1. Juli 1812. In: E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Hrsg. v. Friedrich Schnapp. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller u. Friedrich Schnapp. Bd. I., München 1967S. 339.

10 E.T.A. Hoffmann: *Az automaták*. (ford.) Halasi Zoltán. In: E. T. A. Hoffmann: *Az elvesztett tükörkép története: novellák*, (szerk.) Halasi Zoltán. Budapest 1996. p. 222.

önmagát, hogy olyan kötetlen táncot valósítson meg, melyben a táncos inkább egyfajta magasabb művészet közvetítőjeként jelenik meg, szétfeszítve a realitás és fantázia határait. A *Brambilla hercegnőben* a tamburint kezében tartó hölgy felkéri Gigliót táncolni, és ezzel a mozdulattal maga is képi kompozícióvá merevedik. A táncolókat körülvevő nyelvi kifejezések a testet eloldják a szavaktól, hiszen közvetlenül Celionati táncát követően nem hercegnőként, hanem egy hétköznapi szolgálólányként jelenik meg. A tánc felgyorsulása is „láthatóvá válik” verbális szinten, mely sodorva, kavargva örvénylik, és a tánc helyett inkább az abban lelt örömet mutatja be. A tánc mámorra válik, és a táncoló figurák oly módon beszélnek a táncukról, mintha a mozgást és a szavakat is el akarnák távolítani maguktól.<sup>11</sup>

„Perdülj, fordulj, kerengj szüntelen, vidám, bohó tánc! Ah, villámként száguld el minden! Nincs nyugalom, nincs megállás! Tarka alakok villannak föl, mint tűzijáték pattanó szípkarkái és ismét eltűnnek a fekete éjben. Gyönyör kerget gyönyört, s hogy nem tudja elérni, abban is új gyönyör kél. Mi sem untatóbb, mint a földhöz tapadva minden pillantásra, minden szóra megfelelni! [...] De hol marad valójában az értelem, mikor vad öröm forgataga sodorja el? Majd nehezülve szakasztja el fonalait s a mélységbe hull; majd könnyedén lebben a párás horizontra. Tánc közben nem lehet igazán értelmesen értelmesnek maradni; azért inkább lemondunk erről, amíg tartanak a tourok, tippennek a pas-k.”<sup>12</sup>

Giglio tánca keresztezi Schiller koncepcióját a táncos kapcsolatban, nem az önuralom kifejeződése, mely egy koreográfia által szabályozott rendszerbe helyezkedik, hanem sokkal inkább az eksztázis jellemzi. Giglio szó szerint önmagán kívülre kerül, miközben táncol, elragadja a szüntelen perdülés, fordulás és kerengés. A tánca pszichikai mozgásának

kifejeződése, illetve az identitásválságának leképeződése, melyben a belső és külső, az én és az énen kívüli világ határai elmosódnak, tartalom és forma végül azonossá válnak.<sup>13</sup> Nemcsak a tánc során jelenik meg Giglio az értelem köteleit elszakító marionettként, hanem a színpadi fellépései során is. Minden igyekezete ellenére, mely arra irányult, hogy a közönséget elkápráztassa, játéka egy élettelen báb benyomását keltette, melyet mesterséges drótokon rángatnak kívülről.

„Mikor Fava kimért táncleptekkel előlibeggett a színpad háttéréből s szereplőtársaival mit sem törődve, a páholyok felé kancsalgott, mikor különös, keresett pozitúrában megállva, alkalmat nyújtott a szépeknek, hogy megcsodálják idomait, valóban úgy tetszett előttem, mint a szemétdomb fiatal, oktondi, tarka kakasa, amely a napfényben büszkélkedik és kellemeteskedik. És mikor szemét forgatva, karjaival a levegőt fűrészelve, majd lábujjhegyre ágaskodva, majd zsebkésként összecusukodva, kongó hangon döcögötte a verseket és keservesen handabandázott, mondja, van oly értelmes ember, kinek keblét igazán megindította volna? De mi, olaszok, ilyenek vagyunk; szeretjük a túlzottat, mely egy pillanatra erősen megrázkódtat és ha már benne vagyunk, elfelejtjük, hogy amit húznak és vérnek tartunk, csupán élettelen bábú, melyet kívülről rángatnak mesterséges drótokon, hogy különös mozdulataival elámitson bennünket.”<sup>14</sup>

Callot metszetein a táncosok ábrázolása szintén hasonlít a marionettekhez, mintha láthatatlan zsinórokon keresztül húznák és mozgatnák tagjaikat. Az egyensúly megtartásában pedig a szöveg tanúsága szerint fontos szerephez jutnak a kezükbe helyezett tárgyak: a kard és a tamburin.

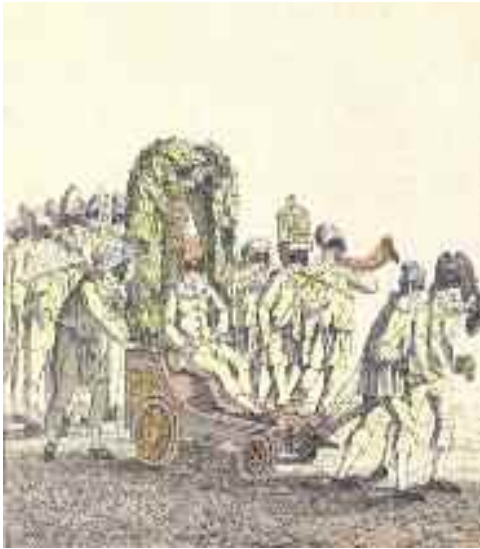
„De mégis! – nem, elhibáztam! – azon fordul csak a dolog, hogy megóvjuk, megtartsuk egyensúlyunkat tánc közben is. Ezért kell minden táncosnak valamit a kezébe fogni, mint egyensúlyozó rudat; és ezért

11 Tomasz Matyszek: *Wassermaler und Hungerkünstler*. Kunst als Ding und Körper in der Literatur. Berlin 2010, p. 201.

12 E. T. A. Hoffmann: *Brambilla hercegnő*. In: E. T. A. Hoffmann: *Brambilla hercegnő*. Elbeszélések. Budapest 1959, p. 496–497.

13 Vö. Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns*. Freiburg im Breisgau 1996, p. 276–277.

14 Uo., p. 438–439.



Goethe: A római karnevál ((Pulcinella király, Az ügyvéd és Pulcinella, Kasztíliai pár, Fischer és Frascatan)



*húzom ki széles kardom és forgatom a levegőben. Így! ... Mit szólsz ehhez az ugráshoz, ehhez a testtartáshoz, melynél egész lényemet bal lábam ujjhegyének súlypontjára helyezem. Ostoba könnyelműségnek mondd; pedig éppen ebben van értelem, amit te semmire sem becsülsz, noha anélkül semmit sem érthetünk és ebben van egyensúlyozó*

*művészet, melynek hasznát veszi néha az ember! Hogyan? Tarka szalagok lobogásában, bal lábad ujjhegyén lebegve, mint én, a tamburint magasra emelve azt kívánod, hogy mondjak le az értelemről, az egyensúlyozásról?*<sup>15</sup>

*Az idézetben az értelem mint az igazi egyensúly jelenik meg, ám ez az értelem nem biztosítja a táncos*

15 Hoffmann, p. 497.

Dietmar Schwenck:  
Anna Pawlowa marionett (2012)

Kasperl-színház Münchenben, 1830 körül



önazonosságát, nem járul hozzá a táncoló én stabilizálásához, amint arra az epizód a későbbiekben rávilágít. A szöveg a decentralizálódás metonimikus mozgását mutatja be. A dialógus további részében a kard és a tamburin is beszélgetésbe elegyedik a táncoló párral, és Giglio végül az ujjongó öröm szédületében elveszti eszméletét, érzékei cserbenhagyják és mintegy álomban teng-leng.<sup>16</sup> Végül egy másik személyként, Chiapperi hercegként ébred, a tánc forgómozgásából egy új figura születik. A táncos pár, Giglio és Brambilla, az ismeretlen szép hölgy, illetve Chiapperi herceg és Giacinta elvesztik önmagukat, s az öntudat elvesztése által arra a marionettfigurára emlékeztetnek, amely Kleist esszéjében is megjelenik, s amelyre Hoffmann *Egy színházigazgató különös szenvedései* című művében szintén utal.<sup>17</sup> Hoffmann táncosaihoz hasonlóan Kleist marionettjeire is jellemző, hogy „*antigravitánsok*”, vagyis hogy a „*tehetetlenséget, az anyagnak ezt a táncsal szemben leginkább ellenálló tulajdonságát nem ismeri, mivel nagyobb erő emeli a magasba, mint az, amelyik a föld felé vonzza*”.<sup>18</sup> „[...] A bábuk viszont, akár a tündérek, pusztán elrugaszkodási felületnek használják a talajt, hogy a másodpernyi ütközés ellenállása új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik rajta támaszkodunk a talajon, s rajta támaszkodva

*pihenünk tánc közben, mely mozzanat maga nyilván nem tánc, hanem olyan szükséges rossz, mit mennél észrevétlenebbé zsugorítunk, annál jobb. [...] az ember kecsesség dolgában a bábút nemhogy fölülmúlná, de még csak föl sem éri. A holt matériával ebben csak egy isten versenyezhet: itt kulcsolódik egymásba világunk kerékvonalának két ellentétes vége.*”<sup>19</sup>

A marionett mint átmeneti stádium és modell a reflexión keresztül jelenítődik meg Hoffmann művében. A *Brambilla hercegnőben* a főhősök, különösen hangsúlyosan Giglio, bábokként kerülnek megemlítésre, sőt a bábjátékos szerepe is konkretizálódik: Celionatira úgy reflektál a szöveg, mint aki a történet szálait és a tevékenykedő alakok zsinórját a kezében tartja. Az individualizáció, az önmagára találás és a krónikus dualizmus drámája, mely karneváli farce-ként jelenik meg, egyben egy bábjáték is.<sup>20</sup>

„*De mielőtt tovább beszélnék a betegségről, tudjátok meg, urak, hogy a beteg, akinek gyógyítására vállalkoztam, éppen az a fiatalember, aki amott kinéz az ablakon és akit Giglio Favának tartottatok. [...] azt hiszem, hogy ön, Celionati mester, az idült kettősségen azt a különös tébolyt érti, melyben az én kettéválík, mivel saját személyiségében tovább nem fogódzhatik. [...] Tehát Giglio Fava, a híres*

16 Uo., p. 498–499.

17 Liebrand, p. 278–279.

18 Kleist, p. 189.

19 Uo.

20 Liebrand, p. 279.

színész volt az, akit egy éretlen ostoba fickó tegnap úgy megdöfött, hogy a levegőbe kalimpált a két lába? Bizonyára, kedves signor, ön idegen Rómában és nem ismeri a mi faisangi tréfáinkat; különben tudhatná, hogy mikor az emberek fölemelték a vélt holttestet és el akarták cipelni, csak egy szép, kemény papirosból készített alakot tartottak a kezükben, amin a nép hatalmas kacajra fakadt.”<sup>21</sup>

A holttest hirtelen papírból készült bábfigurává válik, mely tetszés szerint hordozható. Az elbeszélő szintén dróton rángatja szereplőit. Bár a zsinegek láthatatlanok, Hoffmann elbeszéléseiben a narrátor folyton reflektál a bábokat és az eseményeket kívülről mozgató személyre, és a mindezt figyelmesen követő olvasóra.

„Az önök hibája és nem az enyém, hogy elmulasztották az előadást, amelynél, minthogy most ez a divat, tudnivágyó hölgyek is jelen voltak; és ha most az egészét elismételném, borzasztóan unatkozna valaki, aki mindig velünk van, s aki abban a fölolvadásban is részt vett, ennél fogva már mindent tud. A *capriccio* olvasóját értem, melynek címe *Brambilla* hercegnő, annak a történetnek olvasóját, melyben mi is előfordulunk és szereplünk. Tehát szó se legyen *Ofió* királyról és *Lirisz* királynéről, és *Mystillis* hercegnőről és a *tarka madárról!* Hanem magamról, magamról beszélek, föltéve, hogy meghallgatjátok, ti könnyelmű emberek! [...] Mert [...] ti úgy tekintetek engem, mintha csak azért lennék itt, hogy egyszer-másszor mesét mondjak, mely csupán a bohósága miatt hangzik bohókásan és szórakoztassalak benneteket, amikor éppen ráértek. De, azt mondom nektek, hogy egészen más célja volt velem a költőnek, mikor kitalált és ha ő is látná, mily közömbösek vagytok néha velem szemben, azt hihetné, elfajzottam tőle.”<sup>22</sup>

A *capriccio* szereplői számára valóságos egzisztenciájuk előfeltételeként a teremtőjükkel és létrehozójukkal szembeni engedelmesség emlíődik meg, melyet a valóban létező emberek a bűnbeesés

során megtagadtak azáltal, hogy fellázadtak azzal a személlyel szemben, akinek életüket köszönhetik. A bűn következtében viszont elveszítették az életet, és halott cserépedényekké, bábbá váltak, játékszerekké egy idegen erő kezében.

„Nos, lesz, ahogy lesz: mindenekelőtt csak arra akarlak benneteket figyelmeztetni, hogy a költő, aki kitalált minket és akinek engedelmeskedni tartozunk, ha igazán akarunk létezni, semmilyen meghatározott időt nem írt elő létünket és cselekvéseinket illetően. Ezért abban a kellemes helyzetben vagyok, hogy anakronizmus nélkül föltételezhetem rólatok, hogy egy rendkívül szellemes német író műveiből tudomást szereztetek a dupla trónörökösről. Egy hercegnő (hogy ismét egy ugyancsak szellemes német íróval szóljak), más állapotban volt, mint az országa, tudniillik áldott állapotban.”<sup>23</sup>

A szerző keze azonban szintén meg lett kötve, Callot képei irányítják és rángatják drótokon azáltal, hogy eltávolítva magától a művet és az alkotói autoritást, Callot metszeteit nevezi meg forrásként, melyek a történetet életre hívták. A szöveg tehát a metszetek illusztrációjaként határozza meg magát, természetesen ez a konstrukció csupán kitalált. Hoffmann ironikus játékot űz, amikor Callot képeit szövege eredetként határozza meg. Az eredeti, közvetlen képiséggel szembehelyezi a nyelvet, amelyben a képek csak közvetett, nem körülhatárolt és valótlan alakkal rendelkeznek. A *capriccio* alaposabb olvasata egyértelművé teszi, hogy a kép és szöveg kapcsolata forrásként és az eredeti képek nyelvi kifejeződéseként félrevezető. Callot képei nem egy történetet mesélnék el képekben – ellentétben azzal, amit a szöveg sugall. A képleírások, melyek folyamatosan és explicit módon a képanyagra hivatkoznak, ellentmondanak annak, ami a metszeten látható.<sup>24</sup>

A képek és a szöveg oly kevésbé identikusak, mint a *capriccio* hőse, Giglio önmagával. A kép-szöveg

21 Hoffmann, p. 515, 511.

22 Uo., p. 514.

23 Uo., p. 515.

24 Liebrand, p. 274–275.





Részletek Jacques Callot *Balli di Sfessania* képsorozatából és Carl Friedrich Thiele rézkarcaiból

konfiguráció intermediális tere kiegészül egy kitalált intertextuálissal is: „A rendkívül érdekes eredeti *capriccióban*, melyet az elbeszélő pontosan követ, itt hézag mutatkozik. Hogy zeneileg fejezzem ki magam, hiányzik az átmenet az egyik hangnemből a másikba, úgy, hogy az új akkord kell előkészítés nélkül hangzik föl. Mondhatnók, a *capriccio* egy föloldatlan disszonanciával szakad meg.”<sup>25</sup> A szövegközi kapcsolatok, illetve a kép és szöveg konfigurációja mellett a szöveg és a zene közötti összefüggések is feltárulnak, melyek már a *capriccio* műfajmegjelölésében is implikálódnak. A kiadó alázatosan felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy ne veszítse szem elől, mit követelhet meg egy zenész a *capricciótól*. A természet leutánczását és a mimézist semmiképp, sokkal inkább egyfajta ötletekkel való művészi játékot várhat el. A történet ennek köszönhetően egy bachtyini értelemben vett rámpák nélküli karnevállal evolválódik, egy határok nélküli színjátékká, melyben nincs éles határ a nézők és a szereplők között. Mindannyian ugyanannak a karneválnak és színjátéknak a részeivé válnak. Az elbeszélő bábként emeli be a szöveg valóságába és fiktív világába az olvasót, aki

tehetetlen marionettként sodródik az események forgatagában.

A hoffmanni *capriccio* azonban egyben a valóság leképezése is, ahol a hétköznapok eseményeinek áradatában az emberek a bábokhoz hasonlóan hánykolódnak. A bűnbeesést követően ugyanis nem csak a Kleist esszéjében említett gráciát veszítették el, hanem az életet is, halottá váltak a bűneik és vétkeik miatt. Bűnökben jártak „e világ folyása szerint, a levegőbeli hatalmasság fejedelme szerint, ama lélek szerint, mely most az engedetlenség fiaiban munkálkodik; akik között forgolódtunk egykor [...] mindnyájan a mi testünk kívánságaiban, cselekedvén a testnek és a gondolatoknak akaratját, és természet szerint haragnak fiai valánk, mint egyebek is”.<sup>26</sup> A kívánságok és a vágyak zsinórján keresztül marionettként irányítják a levegőbeli hatalmasságok az emberek sorsát, mely kényszerpályáról csak az alkotó kegyelme által lehetséges kitörni. A tudás fájáról való ismételt szakítás helyett a visszaút és az engedelmesség megtalálása szükséges ahhoz, hogy az ember igazán létezhesen, visszanyerje eredeti identitását, és a teremtő dicsőségének visszatükrözőjévé, valóságos képmásává válhasson.

25 Hoffmann, p. 502.

26 Efézus 2: 2–3. In: Károli Gáspár (ford.): Szent Biblia, azaz Istennek Ő és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás. Budapest, 1988.

**Bibliográfia:**

- HOFFMANN, E. T. A.: *Az automaták.* (ford.) Halasi Zoltán. In: E. T. A. Hoffmann: *Az elvesztett tükörkép története: novellák*, (szerk.) Halasi Zoltán. Budapest, 1996.
- HOFFMANN, E. T. A.: *Brambilla hercegnő.* In: E. T. A. Hoffmann: *Brambilla hercegnő.* Elbeszélések. Budapest, 1959.
- KLEIST, Heinrich von: *A marionettszínházról.* Ford. Petra-Szabó Gizella. In: Heinrich von Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények.* Pécs, 2001.
- HADI Barbara: *Az elszabadult személyiség diadala.* In: *ÚjNautilus.* Irodalmi és Társadalmi portál. 2012. szeptember 9. In: <http://ujnautilus.info/az-elszabadult-szemelyiseg-diadala> (201706.10.)
- HELLMANN, Hanna: *Über das Marionettentheater.* In: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen.* Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967.
- HORVÁTH Géza: *Heinrich von Kleist világa, avagy a tudat zsákutcája.* In: Horváth Géza: *A tudat zsákutcája.* Tanulmányok az újabb kori német irodalomról. Budapest, 2007.
- KÁROLY Gáspár (ford.): *Szent Biblia, azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás.* Budapest, 1988.
- KÉRCHY Vera: *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai.* Szeged, 2014.
- LIEBRAND, Claudia: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns.* Freiburg im Breisgau, 1996.
- LINDNER, Henriett: *„Schnöde Kunststücke gefallener Geister“.* E. T. A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde. Würzburg, 2001.
- MAŁYSZEK, Tomasz: *Wassermaler und Hungerkünstler.* Kunst als Ding und Körper in der Literatur. Berlin, 2010.

## THOUGHTS ON MARIONETTE DANCING AND HUMAN IDENTITY

Based on works concerned with the question of parallel identities by prominent writers of the Romantic period, this article introduces experiments in interpretation that rely on various intrinsic qualities of puppet theater now highlighted in the world of modern electronic technique. The author's analysis emphasizes the recurrence of loss of identity and the appearance of parallel personalities in relationship to marionette movement and dance. In *The Nightwatches of Bonaventura* (*Nachtwachen des Bonaventura*), the theater itself is transformed into a grotesque rendering of the world, in which the figure of Hanswurst (a sort of buffoon or fool) advances to become the head marionette. A similar parallel is presented in Imre Madách's drama, *The Tragedy of Man*, where the first scene is played exclusively with puppets and in this way, presents an implied mirror image of the play that follows as well as the entire history of mankind. In his *On the Marionette Theater* (*Über das Marionettentheater*), Kleist places a marionette as a kind of exemplar for a less perfect mankind. As the author explains, when man ate the fruit of the tree of knowledge, he broke his ties with the creator, lost paradise and blessedness, lost his grace and charm. In its place was affectation; he became continually disturbed as he strove to imitate ideals in being and movement. Reflection and conscience stole his innocence, tethered him to the earth. The thoughts in Kleist's essay are reminiscent of, among others, E.T.A. Hoffmann's *Sandman* (*Der Sandmann*), where Olympia, an inanimate puppet, from a distance appears to be full of life and elegance. While in his *Princess Brambilla* (*Prinzessin Brambilla*), performers are often portrayed as puppets, capering and swirling across the stage, losing and re-inventing themselves. In these narratives, dance appears as a kind of eternal embellishment and enhancement of divine grace. In their bodily movements, the dancers "destroy" themselves within an ecstasy that extends past the boundaries of reality and fantasy. They perform a dance that is free from limits and in so doing, become the mediators of a higher art. In the course of such stories and performances, many questions arise: Who pulls the strings of the performers? Who manipulates the narrator? Whose hands animate the reader's life?