

ELSŐ SZÁZAD

XIV. ÉVFOLYAM 1-2.

2015. TAVASZ



L I S N I N I M G N I T A.

Ez a lap üres

Impresszum

Az Első Század Online az ELTE BTK HÖK tudományos folyóirata. Alapesetben az ELTE BTK doktoranduszainak dolgozatai, illetve a Tudományos Ösztöndíj Pályázat publikálásra javasolt dolgozatai számára biztosít publikációs felületet. Ezekon kívül az OTDK-s évek esetén az OTDK helyezettjeinek írásaiból válogatnak a szerkesztők. Az Első Század Online évente négyszer jelenik meg két doktorandusz és két TÖP számmal. A szerkesztőség felkérésre vállalja egyéb konferencia kötetek kiadását is.

Főszerkesztő: A ELTE BTK HÖK Tudományos Bizottságának mindenkori elnöke, jelenleg Bori Kinga.

Szerkesztőbizottság:

Fehér Viktória (ELTE BTK HÖK Tudományos Bizottság)

Horváth Mihály (ELTE BTK HÖK Tudományos Bizottság)

Bezsenyi Tamás (ELTE BTK HÖK Doktorandusz delegált)

A szerkesztőség címe:

ELTE BTK HÖK Tudományos Bizottság

Budapest VIII., Múzeum krt. 4/H

tudomany@btkhok.elte.hu

Felelős kiadó:

ELTE BTK Hallgatói Önkormányzat

ISSN 2063-573

Ez a lap üres.

Tartalom

Filozófiatudományi Doktori Iskola

- DACZI Barnabás: A „Benetton Piéta” - rejtett szimbólumok és giccs a Benetton „AIDS” című óriásplakátján 9
- DACZI Barnabás: Nike swoosh: „Ez nem egy pipa” – Bella Tamás Hommage a Magritte című műalkotásának három aspektusa 21

Irodalomtudományi Doktori Iskola

- BUGOVITS Valéria: A művészet erotikus hatásának ábrázolása Turgenyev és Tolsztoj kései elbeszéléseiben 33
- GUTH Holda: Die beseelte Natur und die seelenlose Undine im Reich der Literatur 47
- GUTH Holda: Undine im Palast der Musik 61
- GYUROK Gordana: Test, tükör, tekintet. A nőiség vizsgálata María Luisa Bombal La última niebla című kisregényében 75
- JUHÁSZ János: Báthory István fejedelmi esküszövegei és II. Szelim levelei a fejedelemhez s a rendekhez 89
- SIMONKAY Zsuzsanna: Friendly Knights and Knightly Friends: 101
- TÁBOR Sára: Euripidész: Bakkhánsnők és Wole Soyinka: The Bacchae of Euripides című drámáinak összehasonlítása 121
- VARGA Kinga: Kosztolányi Dezső egyik korai elbeszélés-kötete: A Páva 139

Nyelvtudományi Doktori Iskola

- DRÁVUCZ Fanni: Az érzelmek reprezentációja az interakciós folyamatokban 153
- LABAN CZ Linda: Vasalovak és kagylovak 171

Ez a lap üres.

*FILOZÓFIA-
TUDOMÁNYI
DOKTORI
ISKOLA*

Ez a lap üres.

DACZI BARNABÁS

A „Benetton Piéta” - rejtett szimbólumok és giccs a Benetton „AIDS” című óriásplakátján

A reklámművészet a pluralizmus korában szabadon élhet a provokációval, a pátosszal, a giccsel - önmeghatározását nem a szabad művészetek kánonja adja meg. A plágium, a bagatell szimbolikusság, a primitív asszociációs mezők kijátszása csak erősítik hatását - mint a „kannibálkultúra” úttörője, a korábban szentnek és érinthetetlennek gondolt magasművészeti alkotásokat a legnaivabb természetességgel használja, értelmezi újra és emészt fel. Ennek sarkalatos példája a Benetton cég „AIDS” című óriásplakátja (**1. ábra**), melyet a kreatív művészeti vezető, Oliviero Toscani nagyvonalúan csak „Piétának” nevez. Hatásvadászat? Giccs? A botrány reklámja? Mégis: a művészet és a provokáció határait feszegető műalkotás erejét ugyanúgy a mélyebb szinteken működő, ható szimbólumok és archetipikus motívumok adják, mint a magasművészetben. Ennek folyamatát vizsgáljuk írásunkban.



1. ábra

A kép története

A kompozíció tökéletessége, a kép kifejező ereje oly szuggesztív, patetikus, már-már mesterkélt giccses hatású, hogy a néző nehezen hiszi el: ez nem Oliviero Toscaninak, a reklámfotózás fenegyerekének egy újabb manipulatív, beállított képe – ez dokumentumfotó, mely témáját az élet legegységibb valóságából meríti.

A felvételt Therese Frare az Ohio University vizuális kommunikáció szakos hallgatója készítette 1990-ben egy fotóriport szeminárium keretében. Frare önkéntesként jelentkezett a Columbus-i Pater Noster House nevű szeretetotthonba, ahol 1990 tavaszán kezdett fotókat

készíteni. Itt ismerte meg David Kirby-t, a képen látható AIDS beteg fiatalembert és az őt ápoló, szintén AIDS-ben szenvedő Petát, akit egészen az 1992-ben bekövetkezett haláláig fotózott. A 90-es évek elején az AIDS betegség témája még tabunak számított és erős társadalmi elítélés alá esett, mivel a szexuális szabadosság és a homoszexualitás velejárójának tekintették. Frarenek így nem volt könnyű a HIV fertőzöttek bizalmába férkőznie, és neki is több hónapjába telt, mire megengedték egyáltalán, hogy felvételeket készíthessen.

David Kirby édesanyja végül maga hívta be a szobába Frare-t, hogy megörökítse, amint a családja végső búcsút vesz szerettüktől. Mivel David maga is AIDS aktivista volt, azt szerette volna, hogy az egész világ tudomására jusson, milyen veszélyt rejt magában ez a betegség. Ezért ő is készségesen engedte, hogy Frare fotózza őt utolsó perceiben. Az amatőr fotós nem is volt tisztában képének elementáris erejével. Az azóta híressé vált felvétel másolatait csupán David kívánságának engedve küldte el a LIFE magazin és a World Press számára.

A fotó óriási hatást váltott ki, és megnyerte az 1991-es World Press Photo Contest humanitárius Budapest Díját; 2003-ban bekerült a Life magazin „100 fotó, amely megváltoztatta a világot” című válogatásába; valamint a 2007-es *Life Platinum: 70 Years of Extraordinary Photography* című könyvbe.

Kálmán Tibor, a Benetton divatcég saját szerkesztésű, Colors című magazinjánk főszerkesztője (magyar származású, 56-os disszidens család gyermeke, amerikai reklámszakember) – a Benetton cég kreatívigazgatójának, Oliviero Toscaninak szellemi alkotótársa – erkölcsi kötelességének és politikai küldetésének érezte, hogy a Benetton reklámkampányain keresztül érzékeny társadalmi kérdéseket exponáljon. Toscanival együtt éppen ezért igyekeztek sorra olyan problémákkal szembesíteni az embereket, mint a rasszizmus, éhínség, háború vagy az AIDS kérdésköre. Ezeknek a tabutémáknak a feszegetése általános társadalmi felháborodáshoz vezetett, Toscaniékat pedig folyamatosan támadták megbotránkoztató munkáikért, azzal vádolva őket, hogy a polgárok sokkolásával, társadalmi rétegek érzékenységét sértve igyekeznek egy bizonyos ipari terméknek hírnevet szerezni.

Kálmán ebben a szellemiségben kutatott új témák és megfogalmazások után, amikor a Life magazin 1990. novemberi számában megpillantotta Therese Frare fekete-fehér dokumentumfotóját, mely David Kirbyt, a 32 éves korában AIDS-ben elhunyt fiút ohioi családja körében mutatja az Ohio Állami Egyetemi Korházban, amint éppen haláltusáját vívja 1990 májusában.

Kálmánék engedélyt kértek a családtól és a fotóstól, hogy reklámkampányukban felhasználhassák a felvételt. Mivel David maga is AIDS aktivista volt, és azt akarta, hogy üzenete minél több emberhez jusson el, családja is támogatta a fénykép megjelenítését. A reklámplakát azonnal az AIDS körüli vita középpontjába került. Megnyerte a European Art Director Club legjobb kampánya díját 1991-ben, és a Huston International Center of Photography Infinity díját. Amerikai, francia, svájci, olasz és német múzeumokban állították ki.

Sok AIDS aktivista azonban úgy látta, hogy a reklámplakát negatív fényben mutatja be az AIDS áldozatait: inkább félelmet kelt, mint elfogadást sugall. Mások a homoszexualitás melletti szolidaritást látták benne. Sokakat hitbeli érzelmeikben sértett David Kirby Jézus halálára emlékeztető ábrázolása. A Benetton által a New York Public Library-ban tartott sajtótájékoztatón David édesanyja a családot ért támadásokra válaszolva így nyilatkozott: „Nem érezzük úgy, hogy a Benetton kihasználta volna, pont fordítva: David sokkal hangosabban szólhat az emberekhez most a halála után, mint életében tehette.”

Egyes országokban ez volt az első AIDS ellenes kampány, sok országban pedig az első, amely a prevenciók léptékeken túl az AIDS áldozataival való szolidaritást hirdette. Toscani egyszerűen csak „A Piéta” névvel illette a David Kirby-t és családját ábrázoló képet, mert mint magyarázta:

„Ez a piéta valós. Michelangelo piétája a reneszánszban lehetett hamis, Jézus Krisztus talán sohasem létezett. De azt tudjuk, hogy ez a halál megtörtént. Ez valóságos dolog.”

A kijelentés érthető módon óriási felháborodást keltett, és tiltakozásra adott okot. A kép mégis szembeötlő módon és félreérthetetlenül a krisztusi piétát idézi. Mivel éri el ezt a hatást, és az asszociációs mezők ilyen erős reakcióját hogyan használja ki a reklám, jelen esetben Kálmán, Toscani és a Benetton cég? Erre keresünk választ a továbbiakban.

A korlátok nélküli reklám

Ahhoz, hogy megérthessük, egy profán piétaábrázolás hogyan törhet a krisztusi piéta helyére egy reklámban – akkor is, ha Toscani nyilvánvalóan túloz és provokál –, a reklámművészet kezdeteihez és a művészet 19. századi funkcióváltozásáig kell visszamennünk.

A 19. század folyamán az ipar és a kereskedelem, a kapitalizmus fejlődésével a polgárság lett a társadalom fő bázisa. Már a természethez forduló reneszánsz ember számára veszített fontosságából a középkor művészetében egyeduralgoló vallásos vagy mitológiai tárgyú mondanivaló. A romantikában ez a folyamat kicsúcsosodott. Hegel és Goethe, a kor kiemelkedő gondolkodói éles szemmel figyeltek fel rá, hogy a 18-19. század fordulóján a művészet funkciójában következett be változás. Észrevették, hogy az új művészeti törekvések nem is elsősorban formailag, hanem szubsztanciájukban térnek el a régi művésztől, amelynek klasszikus modellje mindkettőjük szemében az antik művészet volt. A nagy változás okát Goethe és Hegel is lényegében a művészet és a társadalom közti kapcsolat megbomlásában látta. Az antik művészetet nem csak azért dicsérték, mert „szébb nem lehet és nem is lesz soha” (Hegel) – tehát a tökéletesség példájának tekintették –, hanem mert benne látták megtestesülni a társadalom és a művészet tökéletes harmóniáját, egzisztenciális egységét. A külvilág cserbenhagyta a művészt – így összegezhető Goethe ítélete, vagy ahogy ugyancsak ő határozta meg: megszűnt a determináció, amelynek pedig kívülről kell jönnie. Ugyanebben látta Hegel is a klasszikus és a saját korának művészete közötti perdöntő eltérést. A klasszikus művész számára a tartalom már készen adott, „nem maga vállalja a nemzés és a szülés folyamatát, s nem vesztegeti idejét a művészetnek megfelelő valódi jelentések kergetésével, hanem előtte készen fekszik egy magán- és magáért való tartalom. Ezt felveszi és magából szabadon reprodukálja. A görög művészek anyagukat a népvallásból merítették, amelyben már kezdett átalakulni az, ami keletről került át a görögökhöz: Pheidiasz Homéroszból vette át Zeuszát, s a tragikusok sem maguk költötték azt az alapul szolgáló tartalmat, amelyet ábrázoltak. Ugyanúgy a keresztény művészet, Dante, Raffaello is csak azt formálták meg, ami már megvolt a hit tanításaiban és a vallási képzetekben.”¹ Ezzel szemben a modern kor sajátossága, „hogy a művész szubjektivitása anyaga és alkotása felett áll: nem uralkodnak többé rajta a tartalom és a forma már magában meghatározott körének adott feltételei, hanem teljesen tartalmától és választásától függ mind a tartalom, mind ennek alakításmódja.”²

A „külső determináció”, illetve a „preformáció”³ a régi művészetben több szinten érvényesült, a konkrét funkció teljesítésének kötelezettségei, a mecénástevékenység, a közös világkép

¹ HEGEL 1955. (II. kötet) 14–15. l.

² HEGEL i. m. 176. l.

³ A romantikát megelőző művészi korok esetében szembeötlő a társadalom részéről jövő determináció. E meghatározó erő több szinten jelentkezett: a művészetnek, illetve a művésznek a társadalmi munkamegosztásban elfoglalt helye viszonylatában és ideológiai, esztétikai vetületben. A legjellemzőbb vonás a művészet társadalmi funkciójának világos elhatárolása volt. A „preformáció” esetében itt a „wissen” és a „können” különbségére gondolunk elsősorban: a festő kiindulópontja sokkal inkább egy ábrázolási séma, amelybe úgyszólván „belelátja” a tárgyat, tehát a festő tulajdonképpen nem azt festi amit lát, hanem azt látja, amit fest – Erick

preformáló és determináló közege, a korstílus és ennek az alapját alkotó, az adott korra jellemző vizuális konvenciók mind meghatározó faktorként szerepelnek. Hegel és Goethe észrevették, hogy korokban a „külső determináció” ereje meggyöngült, szerepe módosult, a „preformáció” kényszerítő ereje is megcsappant – s mindez a művész és a társadalom, illetve a művész és saját műve viszonyrendszerében is új helyzetet teremtett. Az új szituáció kialakulásáért nem a művészek a felelősek, nem ők akarták kiszakítani magukat a „külső determináció” kötelékéből, hanem a közösség vesztette el meghatározó erejét. Vagy ahogyan Jaspers mondja, a modern művészet egyik alapvonása, hogy „hiányzik egy egész általi szilárd elhatárolódás... Egy évszázad óta egyre érezhetőbb, hogy a szellemi alkotók önmagukba húzódnak vissza... A világtól nem jön semmiféle feladat, amely megkötné őket. Saját felelősségükre önmaguknak kell megadniuk e feladatot.”⁴

Az életnek és a művészetnek eredendő egysége tehát a 19. század folyamán végképp megrendült. Az iparosodó társadalom és a művészi tevékenység között egyre mélyebb szakadék keletkezett, ez pedig a pseudo-művészet és a giccs uralomra jutását eredményezte. Jellemző tünetté vált a haladó művészetnek és a közízlésnek az egész századon végighúzódó konfliktusa: létrejöttek a múzeumok, ezek lettek a művészet templomai és mentsvárjai; a művész társadalmi helyzete teljességgel bizonytalanná vált, a művészet és a társadalmi organizmus közti reláció véglegesen megbomlott.

Létrejött a művészietlen termékek és az álművészet hatalmas birodalma, ami vagy nem is akart művészet lenni, vagy pedig üres formalizmussal, ügyeskedéssel, talmi szemfényvesztéssel próbálta pótolni a valódi művészetet. Ez részben összefüggött a kapitalista nagyipari termelés kialakulásával, de nem csupán annak a következménye. A 19. században már nem pusztán minőségi különbségekről volt szó. Éppen ellenkezőleg! A művészet szférájába tartozó és az oda nem került művek között nem az az eltérés, hogy az utóbbi típusba kontármunkák tartoznak. Sőt. Az a szakmai felkészültség, amelyet a historizáló stílusokat alkalmazó építészek, az akadémiákon és hivatalos szalonokban minden díjat learató festők vagy köztéri emlékszobrokat mintázó szobrászok magukénak vallhattak, semmi kívánnivalót nem hagy maga után. Mégis, e szakmai szempontból kitűnően megoldott épületeknek, festményeknek, szobroknak és iparművészeti tárgyakkal a valódi művészethez semmi közük sincs. Ami valóban művészet volt, az mind csak ez ellen az álművészet ellen vívott keserves küzdelem révén egzisztálhatott.

Az eleve halva született, ám a hivatalos társadalom kultúrbürokráciája által élőnek maszkírozott pseudo-művészet agyonnyomja a valódi művészetet. Ennek az álművészetnek a művészeti élet minden területén megvoltak a kulcspozíciói, és jellegzetes intézményei: az akadémiák és a szalonok keretében. Ez az egyedülálló művészettörténeti jelenség az, amely lehetővé tette a 19. század művészetének rákfenéjének, a giccsnek a kialakulását. Ennek legkarakterisztikusabb megjelenési formája, úgyszólván „ideális modellje” a kispolgári giccs volt. A félműveltség; a kispolgári prűdéria és filiszterség; félelem a művészi katarzistól, amely azt követelné, hogy az ember nézzen szembe önnön magával; a művészetnek valóságpótlékként való értelmezése mind kitűnő táptalaja volt a giccsnek. A giccsben ugyanis ugyanaz a szellem – ha lehet egyáltalán szellemnek nevezni – manifesztálódott, mint a pseudo-művészetben.

Ebben a kulturális és szellemi közegben született meg tehát az új műfaj, a plakátművészet. Talán nem megyünk túl messzire, ha azt állítjuk, a reklámozás céljából működő plakátművészet – mint alkalmazott művészet – volt az, amely a leghűbben vitte tovább a klasszikus képzőművészet hagyományait, legalábbis alkotásai létrejöttek a módjában. A tartalom

Gombrich: Art and Illusion. A study in the Psychology of pictorial representation. (Bollington Series XXXV.) New York, 1960. Lásd még: Riegl „Kunstwollen”-jét.

⁴ JASPERS 1933, 113. l.

ugyanúgy adott volt, mint a görögök esetében a mitológia, az egyházi művészetekben a vallásos tartalom vagy az udvari művészek esetében a megrendelésre készülő portré, csendélet modelljei. Ahogy Gadamer fogalmaz, „a múlt valláshoz kötött kultúráinak egyetlen művésze sem tűzött más célt műve elé, mint azt, hogy amit alkotott, amit abban mond és ábrázol, elfogadtassék, s ahhoz a világhoz tartozzék, amelyben az emberek élnek. [...] A művészet tudata, az esztétikai tudat mindig szekunder, szekunder a közvetlen valóságigénnyel szemben, amely a műalkotásból ered.” Az alkotók eleinte úgy állhattak egy plakát elkészítéséhez, ahogyan hajdan egy udvari vagy egyházi szolgálatban álló művész – akár Michelangelo vagy éppen Velázquez – egy megrendelésre készítendő mű megalkotásához. A téma adott, ám a művészi szabadság majdnem korlátlan. Persze ahogy korábban törekedni kellett arra, hogy a kész mű a megrendelő igényit kielégítse és megfeleljen a közízlésnek, úgy a reklám esetében is törekedni kellett arra, hogy a reklámozó elégedett legyen az alkotással, a reklám pedig elérje a hatását. Ez a szabadság viszont később a szabályok kialakulásával, a profitorientáltságnak köszönhetően hamar elveszett, és a reklámművészet elindult a „művészietlen alkalmazott művészet” irányába, a giccs felé, ami – ahogyan említettük – a pszeudo-művészet terméke. Rövidesen a kapitalista nagyipari termelés kelepccéjébe kerül az a művészet, amit éppen ez a termelés hoz létre.⁵

Az, hogy áruk népszerűsítését szolgálni kívánó reklámművészet válik ilyen értelemben a klasszikus művészetek folyamányává, a társadalmi szerkezetváltozással magyarázható. A kereskedelem és a kapitalista nagyüzem létrejötte, az iparosodás volt az, ami végképp felőrölte a feudális alapokon nyugvó keresztény világrendet, amely megtörte az egyházak abszolút uralmát és azt a polgárok és az állam kezébe helyezte át. Míg a keresztény világrend abszolútuma Isten volt, világnézetének alapja pedig a keresztény erkölcsiség, nyilvánvaló, hogy műalkotásainak tárgya ugyanezen vallásos témakörből került ki, azt járta körbe. Amint ez a világrend felbomlik, helyét a finansiális alapú, a termelés racionalitását szem előtt tartó világrend veszi át. Érthető, hogy ennek a világnak az áru és az anyagi javak által élvezhető üdvözülés fetiszizálása lesz fő mondanivalója, így a társadalomra erőszakolt alkalmazott művészete is ebben a tartalomban merül ki.

Habár a klasszikusnak számító művészek túlnyomó része ugyanúgy megrendelésre dolgozott és ugyanúgy egy világrendszerrel szolgált ki, mint a plakátművészek, a reklámművészet áruk, termékek népszerűsítésének üzenetét hordozta szemben a klasszikus művészetekkel, ami az emberről mondott valamit. A tartalom ilyen jellegű meghatározottsága mellett azonban kivész a művészetből az ember, kivész a szellemi és transzcendens tartalom. A független művészek, ezen körülmények között és ellen, a művészet mibenlétének keresésébe kezdtek, és minden, amit valódi művészetnek tartottak, a pszeudo-művészet és a giccs elleni küzdelem termékeként jöhetett csak létre. A valódi művészetet, avagy magasművészetet egészen a 1960-as évek végéig az a vezérelv hajtotta, hogy megismerje, megértse önmagát. Értelme csak saját magából eredhetett. A művészek inkább voltak már művészetfilozófusok, mint művészek, a művészet pedig inkább volt önreflexió, mint művészet. És tartott mindez mindaddig, amíg a filozófia végleg „ki nem semmizte a művészetet”, avagy a művészet haláláig, a pluralizmusig – ahogyan ezt a 20. század kiemelkedő gondolkodója, Adorno látta. Ez nem azt jelenti persze, hogy azóta nem létezik önreflexió a művészetben, csupán arról van szó, hogy a minimal art, a ready-made és a popart a végletek érintésével mintegy felszabadította az alkotókat a filozófusi beállítódás kényszere alól.

⁵ Mind a sokszorosítás technikai lehetősége, ami plakátművészet elterjedését lehetővé tette, mind a reklámozás maga, mint napi gyakorlat, a kapitalista nagyipari termelés szülöttei.

A képzőművészetben a pop art volt az a mozgalom, amely ennek a paradigmaváltásnak a művészet nyelvén is hangot adott. Danto szerint az Andy Warhol névvel fémjelzett pop art azáltal, hogy eltörli a határt magas és populáris művészetek között, véget is szab a művészeteknek. Szerinte a pop nemcsak egy mozgalom volt, amit egy másik követett. „Katalizmikus pillanat volt, amely mélyreható szociológiai és politikai változásokat jelzett, és ami a művészet fogalmának gyökeres filozófiai átalakulását okozta.”⁶ A popművészek, a minimalisták és ready-made alkotók rámutattak, hogy nincs különös kritériuma annak, hogy mi számít műalkotásnak. Miután Warhol Brillo-dobozai, egy forgácslemez vagy Duchamp palackszárítója is műalkotássá lehettek, a filozófiai kutatásnak túl kellett lépnie a tiszta művészet példáinak keresésén, és át kellett térnie a művészet lényegének keresésére. A művészet jelentését nem lehetett továbbá példákon keresztül definiálni. Be kellett látni, hogy a művészet és nem művészet között nem vizuális, hanem konceptuális jellegű a különbség. Ez azonban már a művészetfilozófiára tartozik, így a pop art és a minimal art után a művészeknek nem kellett tovább kutatniuk, nem kellett többé filozófusnak lenniük. Felszabadultak. Koncentrálhattak kizárólag a művészetre, ráadásul teljes szabadsággal, hiszen a filozófusokra bízhatták a művészet természetének kérdését. Ekkor vált a pluralizmus objektív történelmi igazsággá – ahogyan Danto fogalmaz⁷ –, a történelem véget ért: mindegy, ki mit választ mostmár, legyen az pop art, minimal art, expresszionizmus vagy akár realizmus – minden műalkotás egymás mellé sorolódik.

Az általánosan elfogadott értelmezés szerint Andy Warhol művészetében a hamis válik igazzá, amikor mintegy lerántja a leplet a populáris kultúra művészi köntösbe bújtatott kommerciális tömegtermékeiről. A művész kisajátítja a kultúrafogyasztás iparának szemléletét és technikáját, hogy demonstrálja a hamisított világot. Radnóti Sándor szerint azonban lehetséges egy másik értelmezés, mely szerint Warhol elsajátította ezt a szemléletet, és az egyik leghatásosabb kiterjesztőjévé vált, amennyiben a tömegkultúra részévé és árufétissé változtatta a kortársi magasművészetet. Warhol bármilyen kritikai felháborodással is készítette ezeket a műveit, munkásságával legalábbis jelzője volt annak a művészettörténelmi pillanatnak, amikor a magasművészet és populáris művészet megkülönböztetése értelmetlenné vált. Nem mintha nem létezett volna ezután a két alkotói aspektus, hanem mert a befogadás regressziója olyan szintre jutott, hogy nem volt képes többé külön dekódolni a magasművészet és a populáris művészet üzeneteit. Ebben a megkülönböztethetetlenységben nyer mind nagyobb legitimitást a reklámművészet, amely maga is az árufétis eszköze és létrehozója, és mint leegyszerűsített értelmezési forma, nagymértékben visszahat a befogadás további regressziójára.

Toscani és a pop art

Oliviero Toscani a pop art egyenes folytatójaként reprezentálja művészetét. Ez persze egy álságos önmeghatározás, ugyanis ő pontosan azt folytatja, ami ellen a pop art tiltakozott. Toscani Warhol iróniáját szándékosan nem veszi figyelembe, művészeti kijelentéseit mint valódi igazságot értelmezi, és használja fel saját tevékenységének igazolására, törekvései helyességének alátámasztására. Míg Warhol művei ironikusak, addig Toscani képei patetikusak. Warhol már nem engedhette meg magának a pátoszt, mint a klasszikus művészek, hiszen a modern éppen ez a beállítódás ellenében fejtette ki a tevékenységét, ebben az elhatárolódásban, a tradicionális művészetfelfogás tagadásában, mint negatív létben határozta meg önmagát. A művészetben már nem lehetséges visszatérni a kánonhoz, csak felhasználni lehet azt, kontextusából kiszakítani,

⁶ DANTO 1995, 125.

⁷ DANTO 1997.

érintetlenségét megtörni. Ez előfeltételez egy ironikus beállítódást, meghatározódik általa a közeledés módja. Nem vehetjük magunkat soha egészen komolyan, mert a patetikus komolyság kánont épít, míg az ironia a rombolás eszköze. Az ironikus építkezésmód menthet meg minket a leromboltatástól, az eleve ironikusság ad egyfajta immunitást. Ezt a művészi hozzáállást használja ki Toscani és vele együtt az összes reklám: a reklám tudniillik teljesen komolyan veheti azt, amit csinál, ugyanis önmagát nem független művészetként határozza meg. A reklámozás egy üzleti tevékenység, így aztán a giccs, a pátosz lételemévé válhat, sőt a szándékos törekvés erre nézve mindig megtalálható benne, hiszen többnyire széles tömegek ízlésvilágát kell megcéloznia. A reklám tehát bátran él a giccsel, amit a művészet nem tehet meg.

Toscani ájtatos naivságával fel- és kihasználja a pop artot, s egyúttal ki is gúnyolja azt, hiszen a kannibálkultúra részévé tesz valamit, ami maga is a kannibálkultúra sarokköve. Toscani ezzel bálványokat rombol a legszarkasztikusabb módon: nevetségessé teszi saját kritikussait. Nem tesz mást, mint beleáll a tükörbe, amit Warholék a társadalom elé tartottak.

A Benetton Piéta”

Amikor Kálmán Tibor és Oliviero Toscani felhasználja a David Kirby halálát ábrázoló fotót a Benetton „AIDS” elleni reklámkampányában (3. ábra), akkor egyúttal tanúbizonyságot tesz róla, hogy a reklámnak nem kell korlátokkal vagy szégyenérzettel számolnia, vagyis „fékevesztett” jelcsinálásával, reprezentációs befogadókészségünk átalakításával, „művészeti látásunk és hallásunk regressziójával” a művészeteket fokozatosan maga alá gyűrheti. A felvétel ugyanis kompozíciójával, képi hangulatával Krisztus siratásának klasszikus megfogalmazásait idézi, patetizmusával és realista ábrázolásmódjával leginkább a késő reneszánsz, korai barokk felfogást tükrözi vissza. A befogadó elméjében működő asszociációs mezők működését a reklámszakemberek szándékosan használják ki a kommerciális termékek népszerűsítésére, mert tisztában vannak vele, hogy a zsidó-keresztény kultúrkörben a bibliai motívumok és szimbólumrendszerek olyan mélyen élnek az emberek gondolatvilágában, hogy egy ilyen jellegű allegória máris a siker zálogát rejti magában. Hogy ezeknek a motívumoknak és szimbólumoknak a működését tetten érhessük, érdemes összehasonlítani ezt a profán piétát egy klasszikus műalkotással. Ehhez egy kifejezésmódjában igen közel álló művet, Caravaggio *Sírbatétel* című festményét (1602-1604, Pinacoteca Vaticana. – 2. ábra) választottuk.



2. és 3. ábra

Színkezelés

Therese Frare eredeti fotója fekete-fehér, azonban a Benetton cég kreatív stábjába úgy döntött, hogy a plakátnak úgy kell kinéznie, mint egy reklám, és egy színes képnél a sokk hatása is nagyobb, amit egy ilyen figyelemfelhívó plakát kiválthat. A Benetton reklámplakátjára már színes változatban került fel tehát David Kirby és az őt búcsúztató család képe.

Ennek köszönhetően alkalmunk nyílik a klasszikus festménnyel való összevetés során a színek, tónusok összehasonlítására is. A Benetton reklám színkezelésében maga is inkább egy kifestett fotónak tűnik, mint színes fényképnek. Ez a visszafogott, festményhangulatot idéző tónusvilág valóban erősíti a kép giccsbe hajló patetikusságát.

A barokk festményen a fekete háttér a perspektíva hiányát, az előtérben kibontakozó cselekmény térbeli hatást hangsúlyozza, a plakáton erre a szűk szoba falának fehérje rímel. Az apa fekete pólójának és fia fakó, fehér bőrének ellentéte szintén a kora barokk műre utal. Nikodémusz barna, az ifjú János élénk zöld és vörös leple erős kontrasztot mutatnak Jézus fakó testével, és az őt fedő fehér lepellel. A fehér lepel sziklára omló vége egy zöld növényen pihen, míg David Kirby fehér paplana szintén növényi ornamensekkel díszített zöld lepedővel találkozik.

A klasszikus piétaábrázolásokon legkevesebb két személy kell, hogy szerepeljen, az anya és a fiú: Mária és Krisztus. Máriát hagyományosan kék köpennyel ábrázolják, alatta vörös ruhával, ami azonban többnyire nem látható. Ez a caravaggioi térkompozíció rejtett közepébe komponált Mária esetében is így van. Az ő személyének a Benetton reklámban a képen szereplő egyetlen felnőtt asszony feleltethető meg, aki szintén kék öltözetet visel (a valóságban ő a haldokló fiú nővére azonban).

Gesztusok

Caravaggio festményén a fájdalom, a gyász erős, talán kissé eltúlzott gesztusokban fejeződik ki. Ennek leglátványosabb megtestesítője Mária Kleofás könnyes szemű, ég felé forduló, kitárt karokkal lamentáló alakja a jobb felső sarokban. Ugyanúgy színpadiasak Mária hieratikusan ünnepélyes karmozdulatai, a széttárt karok és lefelé fordított tenyerek. A reklámplakát szintén patetikus gesztusokat mutat, műfajánál fogva azonban realiztikusabb, visszafogottabb stílusban: az unokahúg és az őt átölelő nővér drámai kézmozdulata és arckifejezése rímel a barokk festmény Mária Kleofás és Szűz Mária megrendült alakjainak ábrázolására.

Jézus lábát Nikodémusz, felső testét pedig az ifjú János tartja Caravaggio képén. Maga a mozdulat Krisztus levételét mutatja a keresztről, amint éppen a festmény alsó részén látható sziklára helyezik őt, hogy ott megkenjék testét. Az apa fia fölé boruló testtartása a Benetton reklámon kísérteties egyezést mutat a Krisztus lábát ölelő Nikodémusz testtartásával. A kép bal oldaláról benyúló, kisujján gyűrűt viselő kéz, mintha egy fekete reverendába bújó pap vizsgázó karja lenne. Kézfeje a haldokló kézfejen fekszik, azt az érzetet keltve a szemlélőben, hogy a kompozíción kívül álló alak nem a család része, hanem valami felette álló, transzcendens világ képviselője: egy lelkész, aki az utolsó kenetet jött feladni a haláltusáját vívó fiatalembernek (az illető valójában Peta, David ápolója – ahogy Frare fotóriportjából ez valószínűsíthető). A falon, az apa feje felett egy falikép alsó része látható, mely Krisztus hívó kezeit ábrázolja, mintha csak magához hívná David kiszálló lelkét. A benyúló kar és a faliképen látható krisztusi kezek mentén egy tengely állítható fel, melynek középpontjában a haldokló fiú feje található. Drámai dialektika bontakozik ki a szemünk előtt, amint az égi (transzcendens) világot megtestesítő Jézus, és az ő földi képviselője, a pap mintegy végső küzdelmüket vívják a fiú lelkéért. A lelkész még igyekszik itt tartani őt ebben a világban, de tudván, hogy ebben a harcban ő nem kerekedhet felül, lassan átengedi személyét Jézus hívó kezeinek. Az őt sirató család szinte csak asszisztál az égi és földi világ párbajának utolsó pillanatához. Caravaggio képén Mária Kleofás

az, aki ég felé tartott karjaival a transzcendens világgal való kapcsolatot jeleníti meg, Szűz Mária pedig lefelé forduló tenyereivel a földi világhoz való kapcsolatot. A lelket hívó karmozdulat gesztusait a tradicionális mennybemenetel ábrázolásokon gyakorta tetten érhetjük: Szűz Mária vagy Krisztus mennybemenetének megfogalmazásaiban sokszor feltűnik az atya, aki lefelé nyújtott kezeivel maga felé hívja a földi lelkeket.

Motívumok, szimbólumok

A flamand festészet fejlődésével, ahogy a festmények egyre realiztikusabbak lettek, a bibliai motívumok és szimbólumok mindinkább rejtetté váltak, és a köznapi tárgyak, a valóságos dolgok teltek meg szimbolikus jelentéssel. Például a víz, a korsó a tisztaság; galamb a szentlélek szimbólumaként jelent meg. Ennek köszönhetően teljesen realista kompozíciók is hordozhattak vallásos jelentést a szimbólumrendszer megfelelő kellékeinek alkalmazásával. Elmaradhatott a fejek körüli glória, a fénysugár, a levitáció és sok egyéb transzcendens motívum. Ezt a rejtett szimbólumhasználatot a reklám a mai napig is tudatosan alkalmazza. Természetesen nem csak bibliai, hanem többnyire mitológiai vagy egészen ősi, tudat alatt ható szimbólumokat, archetipikus motívumokat. A Benetton reklámon ezek a motívumok tetten érhetők.

Ahhoz, hogy a képről azonnal a krisztusi piétára asszociáljon a befogadó – ne csupán egy ember haláltusáját lássa benne –, a műnek egyértelmű szimbolikus utalásokat, egyértelmű bibliai motívumokat kell tartalmaznia. Ez a gyors beazonosíthatóság egyrészt a kompozíciónak köszönhető: a kép fő motívuma a halott megtört, élettelen teste, őt pedig a gyászoló hozzátartozók veszik körül, akik között ott található egy Máriának megfeleltethető asszony alakja (vagy éppen egyedül ő van jelen a halott Jézussal). Ez minden klasszikus piétaábrázolásra igaz. A reklámplakáton a fiút átölelő apa, és az ágy mellett összefonódott, egymást vigasztaló nővér és unokahúg erőnlétet sugalló testi teltsége erős kontrasztot nyújt a haldokló vérszegény arcával, üres tekintetű, kidülledő szemeivel, aszott, élettelen kezeivel szemben. Caravaggio festményének kifejezőerejét ugyanúgy Jézus sápadt, élettelen testének és az őt körülvevő élénk színű ruhákat viselő, erőt kifejtő illetve látványosan gesztikuláló alakoknak éles kontrasztja adja meg.

A reklámplakát központi alakja egyértelműen a haldokló fiú, David Kirby. A kompozíció bibliai piétát idéző motívumain túl a fiatalember külseje is Jézusra utal. A korakeresztény krisztusábrázolásokra még nem jellemző, később azonban Jézust leggyakrabban körszakállal és hosszú hajjal jelenítik meg. Ez a megjelenési forma, ha nem is kanonizálódott, olyan erősen él a befogadók tudatában, hogy egy hasonló kinézetű haldoklóról, vagy halottról azonnal a szenvedő, vagy a keresztről levett Krisztusra asszociálunk. A Benetton reklám átütő erejű hatását az alapozza meg, hogy David Kirby pontosan ilyen emblematikus ábrázattal látható a felvételen: arca nemcsak nem borotvátlan, hanem körszakáll borítja azt, a figyelmesebb szemlélő pedig a hosszú hajviselet nyomára is bukkanhat.

Összegzés

A krisztusi külső; a fakó, élettelen test; a búcsúzó, gyászoló arckifejezései, gesztusai, testtartásuk; a kompozíció félreérthetlensége; a szimbolikus színhasználat; a transzcendens jelenletre utaló krisztusi és „szerzetesi” kezek; vagy akár a fiú nővérenek (a pietai Mária alaknak) feje fölött látható fehér virág (Szűz Máriát általában liliummal vagy rózsával ábrázolják a keresztény művészek – a fehér liliom a szüzességet, a rózsza a mártíromságot szimbolizálja) mind-mind olyan bibliai szimbólumok és motívumok, melyek a kultúránkba ágyazva tudat alatt is működnek és hatnak, és mint olyanok, útjelzőként szolgálnak, hogy otthonosan érezzük magunkat egy számunkra idegen világban, és még a halál felfoghatatlan és rettenetes

pillanatában is – az otthon biztonságát idézve – vigaszt és megnyugvást adjanak a természet gigantikus erejének kitett törékeny ember számára.

Tradicionalis szimbólumainknak és elménkbe vésődött motívumainknak ezt a védelmező, oltalmazó funkcióját használja ki a reklám arra a célra, hogy az általa népszerűsítendő termékhez már az ismerősség bizalmával forduljunk. Ez az egyik legerősebb kulturális kapcsolatrendszer, mely idegen embereket összeköthet, és ezzel a reklámozók is tisztában vannak. Bemutatott példánk hűen demonstrálja, hogy ezt az eszközt bátran fel is használják.

Toscani és Kálmán itt azonban még messzebbre megy. Hogy ne lehessen a bibliai szín meglopásával vádolni őket, az árureklámot egy társadalmi célú reklám köntösébe bújtatják, melynek témája, célja valóban kiemelkedő társadalmi fontossággal bír. Ráadásul egy valós ember valós halálát mutatja be, melyen nem lehet érzelmeiktől és részvéttől mentesen továbblépni, pedig ez a klasszicizáló kompozíció oly messzemenően giccses és patetikus, hogy lehetetlenség ironia nélkül szemlélni. Toscani ezért orvul kelepcebe csalja méltatóit, hiszen amíg a reklámplakát művészileg giccses és nem komolyan vehető, addig tartalmilag olyan témát taglal, amit nem lehet ironikusan kezelni, így ambivalens érzéseket kelt a nézőben.

A giccs a reklámozásban nem ritka eset természetesen. Sőt, a szándékolt giccs sem. A tehetséges giccs-szerző ugyanis nem dilettáns, hanem nagyon is jól ismeri azokat a törvényeket és szabályokat, melyek segítségével az igényeknek mindenben megfelelő „jó” giccset szállít a közönségnek. A „giccs ars poeticájának legelső szabálya, hogy ha a mű megmérték, könnyűnek találtassék.”⁸ A könnyűség azonban nem közérthetőséget jelent, hanem súlytalanságot: az ismert elemeknek köszönhetően gyors megfejthetőséget és megjegyezhetőséget. Erre épít a reklám. A Diesel farmer reklámjai például hagyományosan mesterkélten giccses hangulatúak. Ennek célja az, hogy amikor a vásárló felismeri a szándékoltat, akkor kivételettnek érezze magát. Úgy vélje, ő több másoknál azzal, hogy dekódolni tudta az üzenetet. Ezáltal egy belső kör tagjának érezheti magát, ami a reklámozók szempontjából nem más, mint a Diesel farmer vásárlók csoportja.

Toscaninál egy kicsit többről van szó. Ő művészetének kettősségével döntésképtelenné teszi méltatóit: arra kényszeríti őket, hogy feltétel nélkül behódoljanak szuggesztív szándékának. Toscani ezzel példát szolgáltat annak bemutatására, hogy a reklám gátlástalanul és szégyenérzet nélkül alkalmazhat giccset, pátoszt (a legbizarrabb témákban is), valamint lothatja meg az egész művészeti (nem csak képzőművészeti) korpuszt, és teheti mindezt úgy, hogy ezt nem is leplezve, sajátos igazságrendszerén belül valósággal tölti meg alkotásait. Igazságértékét ugyanis nem egy művészetbírálati kritérium adja meg, hanem az anyagi hasznosság hideg racionalitása. Ezzel együtt azonban igényt tart a művészet státuszára és visszahat a művészeti befogadásra.

⁸ FÖLDES 1962, 114.

Képjegyzék

1. és 3. ábra: Oliviero Toscani: AIDS - David Kirby, 1992 (<http://www.benettongroup.com/press/>)
2. ábra: Caravaggio, Michelangelo: Grablegung Christi, 1602-1604. Pinacoteca Vaticana (http://www.wooop.de/zg_ht4.asp?sessionid=Grablegung%20Christi@174521&Bild_Nr=mwm01276&Kunstler_Nr=240&usern=1&userpass=a1)

Bibliográfia

- ADORNO, Theodor W. 1998. A művészet és a művészetek. Helikon kiadó.
- BOGART, Michele H. 1996. Artists, Advertising and the Borders of Art. New York.
- COTTARDO, Gianni 1997. Nekem a reklám több, mint kenyérkereset. McCann-Erickson, Budapest.
- DANTO, Arthur C. 1995. After the End of Art. Princeton, University Press, New Jersey.
- DANTO, Arthur C. 1992. Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective. Farrar, Straus, and Giroux, Inc. New York.
- DANTO, Arthur C. 1997. Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? Atlantisz.
- DANTO, Arthur C. Metafora, kifejezés, stílus. In.: Bacsó Béla (szerk.) Szöveg és interpretáció. Cserépfalvi kiadása.
- DANTO, Arthur C. 1981. The Transfiguration of the Commonplace. A philosophy of Art. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- FÖLDES Anna 1962. A giccs az irodalomban. Gondolattár, Budapest.
- FYLE, Gordon J. 1996. Art and reproduction. In.: Jerry Palmer and Mo Dodson: Design and Aesthetics. Routledge, London.
- GYÖRGY Péter 1995. Művészet és média találkozása a boncasztalon. Kulturtrade.
- HABERMAS, Jürgen 1999. A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Osiris Kiadó, Budapest.
- Haug, W. F. 1981. „Áruesztétika és tömegkultúra.” Kultúra és közösség, 1.
- HAUG, W. F. 1980. „A reklám mitikus jelei.” Jel-Kép, 4.
- HEGEL, G. W. F. 1955. Esztétikai előadások. I-II. Budapest.
- HORKHEIMER – ADORNO 1990. A felvilágosodás dialektikája. Gondolat – Atlantisz.
- JASPERS, Karl 1933. Die geistige Situation der Zeit. Berlin–Leipzig.
- Jugendstil – Die Aesthetische Kunstrichtung. Merit Verlag, Hamburg 1990
- KASZÁS György 2000. A nagy adrenalinjáték. Geomédia szakkönyvek, Budapest.
- MEFFERT, Sylvia 2001. Werbung und Kunst. West Deutscher Verlag, Wiesbaden.
- NÉMETH Lajos 1999. A művészet sorsfordulója. Ciceró, Budapest.
- OGILVY, David 1995. Egy reklámszakember vallomásai. Park kiadó.
- OGILVY, David 1997. Ogilvy a reklámról. Park kiadó.
- PÓK Lajos 1977. A szecesszió. Gondolat Kiadó, Budapest.

RADNÓTI *Sándor* 1995. Hamisítás. Magvető Kiadó, Budapest.

RADNÓTI *Sándor* 1990. „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...” Gondolat, Budapest.

RADNÓTI *Sándor* 2000. Válasz a kérdésre: mi a klasszikus? In.: NYÍRI Kristóf (szerk.) *Filozófia az ezredfordulón.* Áron kiadó, Budapest.

SALVEMINI, Lorella Pagnucco 2002. Toscani Benetton. Die Werbekampagnen für 1984-2000. Knesebeck, München.

TOSCANI, Oliviero 1999. Reklám, te mosolygó hulla. Park kiadó.

WELLEMER, Albrecht 1995. Művészet és ipari termelés. (A modern és a posztmodern dialektikájához) In.: BACSÓ Béla (szerk.) *Az esztétika vége.* Ikon.

WIND, Edgar 1990. Művészet és anarchia. Corvina, Szeged.

DACZI BARNABÁS

Nike swoosh: „Ez nem egy pipa”

Bella Tamás *Hommage a Magritte* című műalkotásának három aspektusa

Bella Tamás *Hommage a Magritte* című munkája a budapesti @R© óriásplakát kiállítás pályázatára készült. A pályázat – ugyan nem elvárás – kiváló lehetőséget ad arra, hogy a művészek a reklámra magára, mint iparművészeti műfajra reflektáljanak alkotásaikon keresztül. Ezt kevesen teszik meg, Bella Tamás azonban letisztult tömörséggel és egyszerűséggel világít rá a reklám és a művészet viszonyának néhány kardinális kérdésére. Alkotása ezáltal az értelmezés több szintjére ad lehetőséget: életnagyságú óriásplakát, amely a médium erejét nem anyagi javak népszerűsítésére, de nem is a művészet öncélú játékaira, hanem egy esztétikai viszony önértelmezésének lehetőségére használja fel.



1. és 2. ábra

A fekete hátterű, monokróm képen (1. ábra) a Nike cég logója látható fehér színben, alatta René Magritte elhíresült mondata: „Ceci n'est pas une pipe.” A mű lényegi tartalma ezzel teljes is, az alatta olvasható „EZ NEM EGY PIPA.” fordítás valószínűleg csak az érthetőség kedvéért került oda. Ahogy a szerző a mű címében el is árulja, Magritte előtt tiszteleg műalkotásával. Az ihletet adó eredeti mű – ahonnan az ironikus áthallás ered – René Magritte (1898-1967) *A képek árulása* című festménye (2. ábra).

Bella Tamás munkája legalább három jól elkülöníthető értelmezésre ad lehetőséget, ezeket fogjuk most sorra venni:

Első aspektus: „Ez nem egy pipa.” – a magritte-i értelmezés

René Magritte 1928-29-es *A képek árulása* című festménye a szürrealizmus jegyében fogant, ennek szellemében a kép esztétikai kérdésfelvetése is a kor művészeti beállítódásán keresztül érthető meg. A szürrealizmusban a képzőművészek végleg elszakadnak a realitástól – a fantázia és az alkotói szabadság tere kitágul –, munkáikban pedig éppen ezt a gondolatiságot, a lehetőségek határtalanságát igyekeznek reprezentálni. Magritte sem akar festményével többet elmondani, minthogy amit a képen látunk, azt ne keverjük össze a valósággal: ez nem egy pipa, amire rá lehet gyújtani. Nem véletlenül jeleníti meg a tárgyat úgy, mintha egy reklámplakát lenne, olyan élethűen, hogy az ember legszívesebben a kezébe venné. A képek árulása éppen ezt jelenti: a képek elhitethetik velünk, hogy amit látunk az a valóság. Magritte persze tovább

megy: felhívja a figyelmet, hogy a szavak is megtéveszthetnek. Mind a kép és a valóság, mind a szöveg és a kép viszonyában lehet ellentmondás.

A festett kép tehát csupán egy gondolat képe (csak képre jellemző tulajdonságokkal bír), nem a látszat reprodukciója. A képzőművészet elkülönül a valóságtól, a festészet maga lép működésbe. A szürrealizmus, mint mágikus erő, a valóság elárulására való képesség letéteményesévé válik: ez az erő teszi láthatóvá a festmény és a modellje közti távolságot. Ezekben a művészeti alkotásokban nyomon követhetjük, ahogy az identitások elbizonytalanodnak, törékennyé válnak, szertefoszlanak, ahogy ez a kor társadalmi szétagozódásában is tetten érhető: a szürrealista képlkotásmód ennek az identitását vesztő emberi lelkületnek a lenyomata.

Bella Tamás *Hommage a Magritte* című munkája a magritte-i értelmezésben tehát arra hívja fel a figyelmet, hogy amit a képen látunk, ne egy ismert cég logójaként, egy kereskedelmi áru márkajelzéseként ismerjük fel, hanem kizárólag mint műalkotást szemléljük.

A képen látható non-figuratív alakzat azonban nem egy önálló, független művészi alkotás, hanem egy konkrét céllal készített iparművészeti termék. Ez a Nike swoosh, avagy magyar nyelvterületen Nike pipaként ismertté vált logó, amit Carolyn Davidson, egy egyetemista, pályakezdő grafikus státusának megfelelő szerény összegért, összesen 35 dollárért tervezett az akkor még Blue Ribbon Sports (később Nike névre keresztelt) cég számára 1971-ben. Bella Tamás egyszerűen áttemelte ezt az iparművészeti alkotást a hétköznapi használatból a művészet szférájába, és új megvilágításba helyezte azzal, hogy egy plakátművészeti alkotásba ágyazta. A márkajelzés ezzel a heideggeri *kéznéllevőség* (*Zuhanden*) állapotából, az eszközök rendszeréből a *kéz-előtllévőség* (*Vorhandenheit*) státuszába, a jelentések rendszerébe lép át. Már nem tudjuk többé „Nike pipa”-ként szemlélni, ami az anyagi javak világában a megvásárolandó áru kiválasztásának, illetve saját materiális identitásunk kommunikálásának irányadó eszköze volt korábban, mert funkciója itt megváltozik: nem mint reklám és nem mint márkajelzés jelenik meg, hanem egyszerűen mint szellemi termék, mint műalkotás. Ilyen módon a művészeti hermeneutika számára kutathatóvá és értelmezhetővé válik, mint bármilyen más műalkotás. A minimal art, vagy az absztrakt művészet non-figuratív termékei formailag sokszor nem hoznak többet, mint például a Carolyn Davidson által tervezett Nike jel, mégis mint független szellemi alkotások, azonnal a magasművészet szemével mérhetők. Bella Tamás ezt a – magas művészet és iparművészet közötti – határmezsgyét törli el *Hommage a Magritte* című plakátján.

Ez – a két fajta művészet közötti átjárás – nem előzmények nélküli. Arthur C. Danto *High Art, Low Art, and the Spirit of History* című írásában¹ a reklám és a művészet viszonyában fellelhető egyik összefüggésként pontosan ezt a folyamatot emeli ki, amikor a művészet közelít a hirdetéshez: a művész reklámokból átvett, illetve reklámokra jellemző kifejezéseket és stílust használ, amelyeknek magukban semmilyen művészi jelentésük nincsen. Picasso 1907-es *Still Life with Poster* című kollázsán például a KUB felirat látható, ami egy korabeli húsleveskocka márkajelzése volt. Avagy említhetnénk Andy Warhol Duchamp ready made-jeinek mintájára kiállított Brillo-dobozait. Az eset kiváló példája Bella Tamás és Carolyn Davidson viszonyának: a Brillo-dobozok (edénytisztító fémforgácspárna doboza) eredeti tervezője James Harvey, egy meghasonlott második generációs absztrakt expresszionista volt, aki a megélhetés érdekében áttért az alkalmazott művészetek területére. Élesen elválasztható a művésztől az ő munkája, akit órabérre vagy darabszámra fizettek. Éppen ezért keserű ironia volt számára, amikor Warhol 1964-ben műalkotásként állította ki ezeket a tárgyakat, egyszerűen átlépve azt a határt, amit 1954-ben még oly erősnek hittek, de amit a művészek oly könnyedén átléptek a másik irányból, mondjuk 1894-ben (a képzőművészekből lett plakátművészekre gondolunk, akik képességeiket reklámplakátok készítésében kamatoztatták, mint például Toulouse-Lautrec).

¹ DANTO 1992.

Második aspektus: „Ez nem egy pipa.” – a triviális értelmezés

Amikor Bella Tamás *Hommage a Magritte* című képének üzenetét triviálisan értelmezzük (hacsak nem a magritte-i nézőpont a legriviálisabb), egyszerűen arra kérdezzük rá, hogy egy pipát ábrázol-e a kép. A Nike swoosh-t magyar nyelvterületen valóban csak Nike pipaként emlegetik, valószínűleg azért, mert olyan alakja van, mint amikor valamit kipipálunk: ez helyes, ez kész. Ez többféle képpen is értelmezhető, és mindenképpen pozitív színben tünteti fel a márkajelzéssel ellátott terméket: ez jó, kiváló minőség; avagy ez kész, ez teljes (minden olyan attribútummal rendelkezik, ami a komfortérzetünket szolgálja). Nem egyértelmű, hogy a Nike pipa alkotója, Carolyn Davidson gondolt-e erre az üzenetre a logó tervezésekor, mindenesetre angol nyelvterületen ezt Nike swoosh-nak nevezik, amiben a swoosh egy hangutánzó szó. Jelentése leginkább talán a magyar suhanni igének felel meg. Azonban mindenképpen valamilyen gyors mozgást és az azzal járó hangot jelöli. Ez számunkra kevésbé következik a logó külleméből, inkább a sportfelszerelések használata közben történő suhogó, tovasuhanó mozgással lehet összefüggésben. Ez szintén pozitív üzenet, és valószínűleg szándékolt is, hiszen pontosan egybevág a Nike cég jelmondatával: „Just do it!” – nem számít miképpen, milyen szinten, csak csináld, mozogj, légy fitt és egészséges!

Valójában azonban ez se nem pipa, se nem „swoosh”, de még csak nem is egy nonfiguratív absztrakt műalkotás, hanem Nikének, a győzelem görög istennőjének stilizált szárnya. Niké a görög mitológiában mind a hadi, mind az atlétikai győzelem istennője is volt. A Nike cég szempontjából nyilvánvalóan az atlétikai küzdelmek felett örökös istenség alakja volt mérvadó. Nikét azonban különböző módokon ábrázolták a hellén világban. Találkozunk szárny nélküli Nikével, sőt a spártaiak egyenesen megkötozve ábrázolták az istennőt, nehogy szárnyra tudjon kapni, és elrepüljön tőlük a győzelem. Legismertebbek mégis a szárnyakkal ábrázolt istenalakok: a Szamothrakéi és a Szárnyas Niké néven ismert szobrok. A Szamothrakéi Niké feltehetően Püthokritosz alkotása a Kr. e. 2. század elejéről, a hellenisztikus művészet rodoszi iskolájának remeke, mely eredetileg természetes sziklák és márványlépcsők közt a forrásépület fő szobordíszje volt. Az istennő hajóorron áll, amint repülve épp a földre ért. A márványszobrot 1863-ban találták meg, Szamothraké szigetén, a Nagy Istenek szentélyében, ma a párizsi Louvre őrzi. A Szárnyas Niké a klasszikus kor egyik legfontosabb és legreprezentatívabb szobra. A mendéi Paioniosz alkotta Kr.e. 425-421 között. A szobor kissé meghajlik, ami érzékelteti a test lendületét, melyet a bal láb feszültsége, a kitért szárnyak kihangsúlyoznak. Sajnos, a szárnyakból csupán a csonk maradt meg, a mozdulat mégis azt a benyomást kelti, mintha Niké épp most szállna alá az égből, hogy a jobb kezében tartott vadolajfa ágat, a koszorút, átadja a győztesnek.

Ezekből a rövid ismertetésekből talán kitűnik, milyen pátosszal és nagyvonalúsággal ábrázolták a görögök Niké alakját, a győzelmes istennőnek kijáró pompával és az előtte való tisztelettel. Mindezt úgy stilizálni, hogy a pátosz, a nagyság, a visszautasíthatatlanság sugározzék belőle, majdnem lehetetlen. Carolyn Davidson ezt egy átütő ötlettel oldotta meg. Ha a különböző ábrázolásokat szemügyre vesszük, szembeötlő, hogy Nikének a méltóságát a szárnyai adják meg: a győzedelmes szárnyalásban teljesedik ki istennői mivolta, s abban a mozdulatban, ahogy fentről alászállva a győztesnek büszkén átnyújtja az elismerés koszorúját. A szárnytalan vagy egyenesen megkötozött ábrázolások kifejezetten méltatlanok hozzá, a letört szárnyú torzók pedig mintha éppen győzedelmes erejüket vesztették volna el, éppen csak az emelkedettséget és a pátoszt megőrizve az istennő testtartása által. Carolyn Davidson tehát nem tesz mást, mint Niké letört, és az idők viharában elveszett szárnyait „találja meg” úgy, hogy a ma már nem létező szárnyakat stilizálja, és mintegy visszahozza az emberek számára – mint Prométheusz a tüzet – a győzelem jelképét, az istennő szárnyait. Amint pedig ez a jel felkerül minden egyes

árura – cipőre, ruhára stb. – szimbolikusan szétszóródik a visszaszerzett győzelem lehetősége az emberek között – ahogy ma már mindenki részesülhet a tűzből, ami valaha csak az istenek kiváltsága volt. A vásárlónak pedig nincs más dolga, mint a megfelelő márkajelzéssel ellátott árut választania, s így ő is megmártózhat a győzelem ősi örömeiben, amit a Nike filozófiája ügyesen támogat: ha magadat győzöd le – felállsz a fotelből, és elindulsz sportolni – az már éppen elegendő győzelem számodra.

Felmerülhet a kérdés, hogy a triviális jelentés értelmezése miért fontos egy műalkotás elemzésekor. A logó mindhárom triviális értelmezése („pipa”, swoosh, a győzelem szárnyai) a harmadik aspektusban vizsgált kérdéskör felé mutat ugyanis, ami azonban már egy esztétikai átlényegülés része: a logó mint mágikus jel olyan jelentéstartalmakkal való felruházása, ami sem a logóból magából, sem a márkajelzéssel ellátott áruból önmagából már nem következik. Egy olyan mesterségesen felépített imázs, ami csak az anyagi javak esztétizálása révén érhető el.

Harmadik aspektus: „Ez nem egy pipa.” – a transzcendens értelmezés

Bella Tamás *Hommage a Magritte* című műve végül – de talán első sorban – arra hívja fel a figyelmet, hogy a képen látható Nike swoosh, ami – mint már tudjuk, „nem egy pipa” – nem csak egy iparművészeti alkotás, nem is egyszerűen Niké elveszett szárnya, de még nem is csupán egy márkajelzés, egy logó – ami eszüként tűnne a szemünkbe. A Nike pipa sokkal több ennél: egy újonnan született, számtalan jelentéssel felruházott mágikus szimbólum.

Közel fél évszázada a „szimbólumok forradalmát” éljük a nyugati társadalmakban: a prométheuszi és az apollóni világ összeütközésének vagyunk szemtanúi. A hagyományos társadalmakban az anyagi javak termelésének és a szimbolikus javak termelésének kettős rendszere volt. A szimbolikus javakat (hitbeli igazságokat, hiedelmeket, ceremóniákat, rítusokat, szentségeket, tanításokat, erkölcsi szabályokat) a vallások, az egyházak, az emberi közösségek hozták létre és őrizték. Ez nyújtott biztonságot egy veszélyekkel teli, ismeretlen világban. Ez segítette a szembenézést a mulandósággal, a halállal. Ez volt a remény, a szabadság, az emberi méltóság alapja.

A modern világ Max Weber szavaival élve „elvarázstalanodik”: leépíti, lebontja a hagyományos világ mítoszait, hiedelmeit, rituáléit, mágiáit. Ezzel párhuzamosan azonban ellenkező irányú folyamat jön létre: irracionális mítoszok keletkeznek (bolsevizmus, fasizmus, fundamentalizmus), a misztika, az okkultizmus, a mágia, a parapszichológia felé nyitó New Age-típusú mozgalmak jönnek létre. A hagyományos szimbólumok mellé vagy helyére új szimbólumok lépnek. Minden civilizáció megalkotja a maga szimbólumrendszerét, ezekbe a központi, domináns szimbólumokba (kereszt, félhold, hatágú csillag, horogkereszt, vörös csillag) pedig óriási energiák sűrűsödnek bele.

Az új civilizáció számára a szimbolikus szféra egyre nagyobb szerepet kap. A reklámszakma az apollóni világ része: szimbólumokat termel, nem anyagi javakat. A reklám feladata továbbá, hogy az általa termelt szimbólumokat megfelelő jelentéssel ruházza fel, és azt széles körben kommunikálja. A Nike pipa, akár a McDonald's M betűje, vagy a Mercedesz háromágú emblémája, néhány évtized alatt olyan ismertségre tett szert, mint a legismertebb egyházi szimbólumok, vagy politikai rendszerek szimbólumai. Amíg azonban a hagyományos szimbólumokban jelentérendszer mélységei, társadalmak politikai, erkölcsi tapasztalatainak esszenciája kulminálódik, addig a reklámpiar által termelt szimbólumok egy mesterségesen felépített imázs attribútumait tartalmazzák, alapvető üzenetük pedig végtelenül egyszerű és általános: vedd meg ezt, vagy vedd meg azt! Mindemellert hagyományos szimbólumainkkal csak különleges helyzetekben találkozunk (ünnepek, rituálék alkalmával), míg a reklámpiar

szimbólumai a nap minden percében, az élet szinte minden mozzanatában a szemünk elé tolnak.

A továbbiakban azt vizsgáljuk, hogyan ruházza fel jelentésekkel a reklám maga alkotta szimbólumait. Kevin Roberts (a Saatchi&Saatchi reklámcég globális vezérigazgatója) a márkát már nem is *trademark*nak (kereskedelmi védjegy), hanem *lovemark*nak (termék és hozzáadott érték) nevezi, a fogyasztó által a termékhez kapcsolt racionális és emocionális képzetek összességének. A *lovemark* koncepcióval felruházott termék hűséget hoz létre a fogyasztóban, mert az úgy érzi, birtokolnia kell a terméket. Ehhez misztikumot, érzékiséget és intimitást kell a *lovemark*ba sűríteni. A misztikum feltölti a terméket övező szimbólumokat tartalommal és beindítja az emberek fantáziáját. Az érzékiség a fogyasztói kötődés zálogává válik, az intimitás pedig a személyes kapcsolat alapjává.

Minket most elsősorban a misztikum érdekel, és az, hogy mindez hogyan képes a terméket övező szimbólumokat – jelen esetben a termék logóját, a Nike pipát – tartalommal feltölteni. Azonban hogy a *lovemark* működéséhez szükséges utóbbi két mozgatórugó (érezkiség és intimitás) funkciója is jobban érthető legyen, röviden nézzük meg, miként történik a fogyasztói kötődés és a személyes kapcsolat kialakítása. Baudrillard a kötődésnek ezt a mesterséges kialakítását nevezi Téalapó-logikának.² Ez nem a kijelentés és a bizonyítás, hanem a mese és a hozzá való ragaszkodás logikája. Nem hiszünk benne, de ragaszkodunk hozzá. Nem a terméknek, hanem a reklámnak hiszünk, ami azt akarja, hogy higgyünk benne. A reklám csak alibi (mint a Téalapó) a második gyermekkor átélésére, a szülői (anyai) gondoskodás átértésére, a kapcsolat fenntartására, amelyben az ajándék (áru) szentesíti a kapcsolatot (kompromisszumot), hogy mindketten benne vagyunk a dologban, a meseszövében. Sem a retorikának, sem az információnak nincs hatása a vásárlóra. Amire az egyén érzékeny, az a védettség és jutalmazás tematikája: „valaki ügyel” arra, hogy őt rábeszélje, informálja vágyairól; eléjük siet, a szeme láttára racionalizálja őket. A bensővé tett gyerekkori helyzet szerint viselkedik. Innen a reklám valós hatékonysága: egy olyan logika, amely még ha nem is feltételes reflex logikája, de azért ugyanolyan szigorúsággal érvényesül: a hiedelem és a regresszió logikája. Amit a reklám tesz a tárgyhoz, az a melegség. A tárgy célba vesz minket, szeret minket; és mivel szeretnek minket, érezzük, hogy létezzük: „személyessé” vagyunk téve. A vásárlás csak másodlagos.

A márkajelzés szimbólumainak tartalommal való feltöltése viszont valóban a misztikum feladata, a misztikumé, amelyet ugyanolyan tudatosan és mesterségesen kell felépíteni, kialakítani, mint az érzéki, intim kötődést. A misztikum létrehozásának eszköze a reklám. Reklám nem csak az, ami a médián keresztül ér el minket, hanem reklám maga az áru is, illetve annak külseje, csomagolása. W. F. Haug megkülönbözteti a használati érték tárgyasulását a használati érték ígéretének tárgyasulásától.³ A használati érték tárgyasul például egy szerszámban (kalapács) annak függvényében, hogy az mennyire képes ellátni funkcióját, mennyire strapabíró; ugyanígy egy élelmiszer esetében (paradicsom), hogy az mennyire ízletes, mennyire tápláló; vagy egy sportcipőben, hogy az mennyire kényelmes, milyen mértékben segít az adott sportfeladat elvégzésében. A használati érték ígérete már az áru felületén tárgyasul, az is „termék”, ugyanis az áru használható eladás céljára, a reklámnak pedig pontosan ez a feladata: az áru eladásának elősegítése. Az áru felülete ugyanúgy tárgyasul, mint a csomagolása, ez az áru esztétikai absztrakciója: a kalapács „kalapácsszerűsége” (masszív külső), a paradicsom „paradicsomszerűsége” (egészséges, piros, üde külső), avagy a sportcipő „sportcipőszerűsége” (a láb alakját hűen követő, áramvonalas, dinamikus sugló külső). Ez a külső és a belső

² BAUDRILLARD 1987.

³ HAUG 1980/4.

problematikája, a kifelé fordított belső: a külső szimbolikus jelentést hordoz az „óhajtott” belső helyett.

Az áru esztétikai absztrakciója a médiareklámban még átvittebb. Ott az áru maga már nincs jelen, a használati érték ígéretének tehát úgy kell megjelennie, hogy az áru jelenlététől függetlenül felkeltse az igényt a befogadóban a vásárlásra. Miután azonban a reklám elérte a hatását, a vásárlónak meg is kell tudnia találni a keresett terméket. Ennek a megkülönböztetésnek az eszköze – a médiareklám és az áru közötti kapcsolat záloga – a márkajelzés, a logó, mint szimbólum. Két egyforma sportcipő közül a vásárló – miután a reklám kialakította benne a kötődést – azt fogja választani, amelyen az ő általa keresett logó található. Innentől fogva az áru használati értéke önmagában semmit nem határoz meg, a logóval felruházott áru összehasonlíthatatlanul nagyobb használati értékígérettel rendelkezik, mint a logó nélküli.

Haug meghatározásában a reklám az áru és a kielégülést nyújtó dolgok képeinek összemontírozása. A reklám a jelentésstruktúrákat különböző szituációkba helyezi, melyek önmagukban állnak, függetlenek a hétköznapi valóságtól, amiben az emberek élnek. Ezzel megváltoztatják a valóságban való tájékozódásunkat, mert az adott áruval találkozába abba az általában irreális szituációba képzeljük magunkat, amelyben az árut számunkra bemutatták. Az áru képe „mítikus” jelentésanyaggá fokozódik le ezáltal: a reklám közben a kielégülést ígérő dolgok „mítikus jeleit” szuperjelekké montírozza, amely megszerzésre érdemes dolgot jelent. Egy-egy ilyen mítikus szuperjel egy-egy cégre vonatkozik – jelen esetünkben a swoosh a sportfelszereléseket gyártó Nike cégre. A szuperjel önmagában is jelentéssé válik, hatótávolsága pedig korlátlan: bevonhatja istent, a szabadságot, az egészséget, a fiatalságot stb., azaz bármit amivel a reklámok felruhazzák. A szuperjel az árura kerülve a korábban említett módon az árunak kölcsönzi ezeket a jelentéseket.

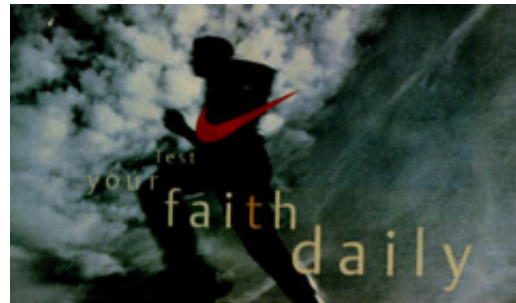
Ezeknek a szuperjeleknek ideológiailag hatásos jelentést kell hordozniuk, melynek alapja kell legyen a társadalmi együvé tartozás. A szuperjelnek csoportidentitást kell szerveznie az áru körül, hogy a vásárló egy hasznos, értékekkel teli, szerencsés esetben különleges közösség fontos tagjának érezhesse magát, különben szembesülnie kellene a nyomasztó ténnyel, hogy egy tömegáru sokadik uniformisát viseli, pontosan ugyanolyan, mint rajta kívül többezren, többtízezren, esetleg még annál is többen. Egyes márkák kifejezetten azzal manipulálnak, hogy reklámjaikban olyan megosztó célok érdekében állnak ki, melyek mellett felsorakozva híveik egy csak kevesek által megértett (kiválasztott), és ezért felsőbb szintű közösség részének érezhetik magukat (lásd Benetton, Diesel reklámok). Ezek a csoportidentitások idővel emberi magatartásmódok mintáivá válnak. Az áruesztétikai szuperjelek előre meghatározzák és befolyásolják a viselkedés, illetve a magatartásmód struktúráját (például hogyan kell viselkednem, ha egy luxusautóból szállok ki, vagy ha különleges parfümöt használtam, illetve ha Nike ruházati terméket viselek).

Ebből következik azonban az ideológiai identitás tüköreffektusa: „Én vagyok annak a mintaképnek a képe.” Haug szerint ez azonban túlzott igényeket támaszt és hosszú távon nehezen tartható fenn: szégyelljük magunkat a példakép előtt (ez az epimétheuszi szégyen – az utólag fontoló szégyene, akit rá lehetett szedni), szégyelljük, hogy bedőlünk neki, és nem tudjuk maradéktalanul utánozni. A felismerés csalódáshoz vezet, ami a szuperjeleket instabillá teszi, ezért folytonos áruesztétikai újításokra van szükség.

A Nike azonban, hogy mindezt elkerülje, egy – korábban már érintőlegesen ismertett – különleges mítoszt épített fel a szuperjel, a Nike pipa köré. Robert Goldman és Stephen Papon⁴ szerint a Nike legnagyobb teljesítménye a reklámozásban az a képesség, hogy egy filozófia atmoszféráját (a mítoszt) össze tudja kötni a márkanévvel a jel (logó, szuperjel) és a szlogen

⁴ GOLDMAN – PAPON 1998.

segítségével. A Nike sikere abból ered, hogy reklámjai egy sokak számára elfogadható filozófiai identitást közvetítenek, amelyeket különleges fényképészeti stílusba és hangulatba ágyaznak. Ez az alapvető céges filozófia a Nike igen népszerű szlogenjében van tömören összefoglalva: „Just do it!” („Csak csináld!”). Az üzenet nagyon egyszerű és egyértelmű utasítást tartalmaz: kelj fel a fotelból, és sportolj! És hogy hogy érint meg ez az üzenet ennyi embert? Ahhoz a gátláshoz és önuralomhoz szól, amely a mindennapi életben megakadályozza az embereket a transzcendentális megtapasztalásától. A Nike az önösztönzés nyelvén beszél: nem számít ki vagy, milyen fizikai, gazdasági vagy szociális korlátaid vannak. A transzcendencia nem csak lehetséges, hanem arra vár, hogy előhozod magadból. Vedd kezébe az életed irányítását, és ne engedelmessédj azoknak a világi erőknél, amelyek oly könnyen lehúznak minket a mindennapi életben. Elég az okok kereséséből és a racionalizálásból: itt az ideje, hogy cselekedj!

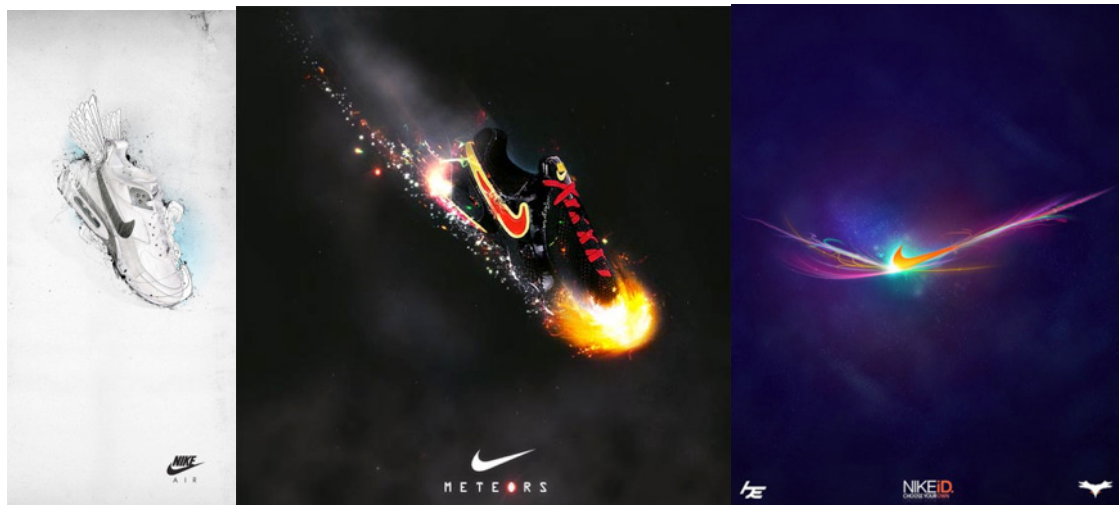


3. és 4. ábra

Sarkalatos példája e szellemiség kifejezésének a Nike „A Time of Hope” című reklámja (3. ábra), melyen egy kerekesszékes maratonista diadalittasan tépi fel a pólóját amint áthalad a célvonalon, hogy megmutassa a mellkasára tetovált Superman jelet. A Nike üzenete arra hív minket, hogy szembeszálljunk, és remélhetőleg legyőzzük az akadályokat. Egy ember, aki elveszti alsó végtagjait, a közgondolkodásban meg van fosztva a mozgás szabadságától. Ez a reklám erre a beszűkült gondolkodásmódra cáfol rá, és hirdeti, hogy hátrányos helyzetben lévő, mozgássérült emberek is lehetnek kiváló sportolók, „megfuthatják” még a maratont is, példát mutatva azok számára, akiket semmilyen fizikai korlát nem akadályoz abban, hogy testmozgást végezzenek. A beérkező kerekesszékes, miután legyőzte a maratoni távot, s ezzel saját maga korlátait, büszkén tárja fel előttünk, hogy ő szuper ember, képes legyőzni saját magát.

A Nike reklámokra általában jellemző, hogy a sportolót magányosan, sötét és misztikus környezetben ábrázolják. Jó példája ennek a „Test your faith daily” című reklám (4. ábra), melynek háttere, helyszíne nem meghatározható. A napszak, az időjárás sem kivehető. A magasban zord felhőket látunk, a sportoló pedig mintha éppen valami hegyre futna fel. Ez a meghatározhatatlan, bizarr atmoszféra szinte fenyegetően veszi körül a futót, aki magányos hősként küzd a zord elemekkel, és felemelt fejjel tör egyre feljebb. A kép címe, „Naponta teszteld a kitartásodat!”, segít az üzenet megértésében: nem számít milyen az időjárás, nappal van vagy késő este, neked ki kell menned a legcudarább körülmények között is, és minden nap futnod kell, ha eredményes akarsz lenni. Naponta kell győznöd a természet és a saját természeted fölött, hogy végül legyőzhesd önmagad. A sportolónak csak az alakja kivehető, a megfogalmazás mégis oly dinamikus, hogy kétséget nem hagy bennünk a futó elszántságával kapcsolatban. Az alsó kameraállásból fényképezett alak mintegy fölénk helyezkedik, érzékeltetve, hogy aki ilyesmire képes, az több nálunk, és nekünk is követnünk kell a példáját, nekünk is felfele kell törnünk vele. A képen a Nike cipő vagy ruha nem látszik, de az alak derekán végigfutó logó szinte

megpecsételi a sportolót, körülöleli őt, és mint egy amulett védelmezi őt az idegen világban. Az üzenet itt is egyszerű: ha a Nike emblémával ellátott terméket veszed meg, az erőt ad neked a rendszeres sportoláshoz, hogy céljaidat elérd, és mágikus aurájával megóv bármilyen szélsőséges körülménnyel szemben. Nike reklámokon rendszeresen találkozunk a teremben egyedül, vagy éppen sötétben (éjszaka) edző sportoló karakterével, aki még akkor is elszántan küzd, hogy jobb lehessen, amikor mások már hazamentek, esetleg már az éj is leszállt.



5. 6. és 7. ábra

Gyakori Nike reklámtípus, amikor a terméket önmagában látjuk, valamilyen különleges képességgel felvértezve. A Nike AIR reklámban (5. ábra) a sportcipő szárnyakat kap és már repül is, bár éppen a föld felé mutató orral, mintha csak a győzedelmes Niké istennőt utánozná, amint épp a földre ér vadolajfaággal a kezében, hogy a győztes atlétát megkoszorúzza vele. Pedig a Nike AIR (Nike levegő) csupán a cipőben található légpárnákra utal, melyek a könnyed rugózást segítik, és a komfortérzetet fokozzák. Mégis, az asszociációs mező máris kinyílik: a Nike cipő valóban a levegőbe emelkedik és szárnyal, mint a névadó görög istennő. Érdeemes megfigyelni, hogy a rajzolt szárnyak éppen a Nike swoosh meghosszabításai, Niké stilizált szárnyai valódi szárnyakká bomlanak ki, és a transzcendentális világba emelik az evilági lábbelit.

Kísértetiesen hasonló pozícióban mutatja a sportcipőt a „Meteors” című reklám. A lábbeli ismét a föld felé tart, immár egy meteorit formájában. Csupa dinamizmus, erő árad belőle. A hihetetlen sebességtől felizzván orra izzani kezd, talpa színes szikrákat szór. Közben az oldalán terebélyesedő Nike swoosh mágikusan világít a fekete cipőn, csakúgy, ahogy maga a cipő is a fényt hozza el hétköznapi sportcipők éjszakájába, beragyogván a légüres teret, hogy aztán valóban meteoritként csapódjon a sportruházati boltok polcaira, majd a vásárlók kosarába.

A Nike pipa ismertségének köszönhetően önmagában is megállja a helyét a reklámplakáton, így magát a logót is lehet miszticizálni a hirdetésekben (7. ábra). Itt már sem a lábbelit viselő sportoló nem jelenik meg, sem maga a termék, hanem kizárólag a márkajelzés, a Nike szimbólum. A különös háttér varázslatos atmoszférája, a logó körül cikázó színes fénycsíkok, a rejtélyes ragyogás, mely a háttérből megvilágítja a pipát, és magának a pipának a színe, mind-mind sejtelmes, misztikus környezetbe ágyazzák a logót. Úgy tűnik fel szemünk előtt, mint egy titkos amulett, mely mágikus erejével minket is körülvesz, csak ki kell nyújtani érte a kezünket, csak meg kell szerezniünk. Ez nem is lehetetlen feladat: elég, ha elmegyünk egy sportruházati

üzletbe, Nike terméket vásárolunk, és már nálunk is a bűvös erő. A misztérium önmagában is hat, hiszen vonz, vágyat ébreszt bennünk a titkos kincs megszerzésére. Mégsem működhetne egy ilyen típusú reklám, ha a márkajelzés imázsa nem lenne már tudatosan felépítve, és feltöltve a korábban ismertetett attribútumokkal ahhoz, hogy tudjuk, valójában mi az az erő, mi az a mágikus kincs, amit meg akarunk szerezni.

Ezek a transzcendens, karizmatikus, mágikus érzetek a reklámok által ugyanúgy hozzáadódnak a Nike swoosh misztériumához, mint a fentebb ismertetett, emberi korlátok legyőzésére sarkalló hirdetésekben közölt üzenetek. Az itt említett néhány példa betekintést kívánt nyújtani a terméket övező szimbólumok jelentéstartalmakkal való feltöltésének módjába, folyamataiba. Ez a Kevin Roberts által misztikumnak nevezett tényező, ami beindítja az emberek fantáziáját és aktiválja érzelmi asszociációs mezőit a logó megpillantásakor. Ezek a különös energiákkal mesterségesen felruházott, modernkori (áruipari) szimbólumok azért tudnak ilyen erősen hatni ránk, mert éppen azt a hiányt pótolják, amit hagyományos szimbólumrendszerünk kikopása hagy maga mögött. Trivialításokra ugyanis ugyanúgy szükségünk van ahhoz, hogy otthon érezzük magunkat a világban, mint a rítusokra, mítoszokra, vallásokra, eszmékre és bölcselőre: szimbólumokkal felvértezni magunkat ősi mágikus, mitikus szertartás. Az ember varázskört von maga köré, hogy megvédjen a félelemmel, a mulandósággal, szeretet és szabadság hiányával, az élet értelmetlenségével szemben.

Bella Tamás *Hommage a Magritte* című alkotásán keresztül a Nike swoosh-t, mint szimbólumot három aspektusból vizsgáltuk: a művészi megformálás, a triviális értelmezés és a szimbolikus tartalom szempontjából. Kirajzolódott előttünk, hogy ha egy letisztult, stilizált forma szimbólummá válik, a jelentéstartalmak milyen végtelen sorát sűrítetheti magába – kereskedelmi termékek logója esetében – a reklámozás által. Bella Tamás munkája tömören és világosan kérdez rá három művészetelméleti problémára, melyek egyenként a művészet és a reklám viszonyának egy-egy kérdését is megvilágítják.

Bibliográfia:

- BAUDRILLARD, Jean 1997. A rossz transzparenciája. Balassi Kiadó – BAE tartóshullám – Intermedia, Budapest.
- DANTO, Arthur C. 1995. *After the End of Art*. Princeton, University Press, New Jersey.
- DANTO, Arthur C. 1992. *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Farrar, Straus, and Giroux, Inc. New York.
- DANTO, Arthur C. 1997. *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz.
- DANTO, Arthur C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace. A philosophy of Art*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.
- GOLDMAN, Robert – PAPSON, Stephen 1998. *Nike Culture. Core Cultural Icons*.
- HANKISS Elemér 2002. *Az emberi kaland*. Helikon, Budapest.
- HANKISS Elemér 2003. „A világ elvarázsolása” (A IX. Országos Reklámkonferencián elhangzott előadása) In.: *A gyufacímktől az online hirdetésig. (A magyar reklám 25 éve 1975-2000)*. Geomédia szakkönyvek.
- HAUG, W. F. 1981. „Áruesztétika és tömegkultúra.”: *Kultúra és közösség* 1.
- HAUG, W. F. 1980. „A reklám mitikus jelei.”: *Jel-Kép* 4.
- Kaszás György 2000. *A nagy adrenalinjáték*. Geomédia szakkönyvek, Budapest.
- OGILVY, David 1995. *Egy reklámszakember vallomásai*. Park kiadó.
- OGILVY, David 1997. *Ogilvy a reklámról*. Park kiadó.
- PAQUET, Marcel 2002. *René Magritte, 1898-1967: A láthatóvá tett gondolat*. Vince, Budapest.
- ROMÁN József 1981. *René Magritte*. Corvina Kiadó.

*IRODALOM-
TUDOMÁNYI
DOKTORI
ISKOLA*

Ez a lap üres

BUGOVITS VALÉRIA

A művészet erotikus hatásának ábrázolása Turgenyev és Tolsztoj kései elbeszéléseiben (Turgenyev *A diadalmas szerelem dala*, Tolsztoj *Kreutzer szonáta* és *Az ördög* című művének összehasonlító értelmezése)

A két kései Tolsztoj-mű morális, esztétikai és poétikai aspektusainak feltárásához, mélyebb megértéséhez fontosnak tartjuk bevonni a szerző által is nagyra becsült kortárs, Ivan Turgenyev 1881-ben keletkezett művét, *A diadalmas szerelem dala* című elbeszélést, véleményünk szerint ugyanis a három alkotás „egybeolvasása” külön-külön is gazdagabb árnyalatok és rejtett összefüggések felfedezéséhez vezet el a kutatót.

Mind a *Kreutzer szonáta* mind *Az ördög* című Tolsztoj-elbeszélés rokonítható Turgenyev művével, más-más aspektusból. A *Kreutzer szonáta* alapvetően a művészetnek az egyénre gyakorolt mágikus hatása vonatkozásában, *Az ördög* a „törvényes” és „törvénytelen” szerelem kettéválásának művészi ábrázolása okán hozható kapcsolatba a turgenyevi alkotással. A kettéválás megtalálható a *Kreutzer szonátában* is, bár ott a törvénytelen kapcsolat csak hipotetikus.

Ilyen nézőpontból a szakirodalom eddig nem foglalkozott a tolsztoji szerelem-koncepcióval. Jelen megközelítés szeretne hozzájárulni az említett kérdés árnyalásához.

A két író alkotásainak keletkezési ideje között közel egy évtized húzódik. Mindegyik mű a szerzője késői alkotói korszakának terméke, a 19. század utolsó előtti évtizedében keletkeztek. A turgenyevi írás az évtized első évében, 1881-ben, a tolsztoji alkotások az évtized utolsó előtti évében, 1889-ben. Az ekkor elkezdett *Az ördög* 1890-ben nyerte el végleges formáját.

Turgenyev tíz évvel volt idősebb a kortárs Tolsztojnál, akire nagy hatást gyakorolt. Az 1881-es alkotása halála előtt két évvel keletkezett. Tolsztoj elemzésünkbe vont írásait halála előtt 11 évvel alkotta. Életnek ezután következő utolsó két évtizedét kiemelkedő művészeti tevékenység jellemezte, jelentős műveket alkotott. A legismertebbekre fókuszálva megemlítjük, hogy ebben az alkotói korszakában, *Az ördög* befejezésének évében, 1890-ben kezdi írni a *Feltámadás* című regényét, amelyet 1899-ben fejezett be. Ugyanebben az évben jelent meg az *Utószó a Kreutzer szonátához*, 1895-ben a Kis Színházban bemutatták a korábban írt és betiltott *Sötétség hatalma* című drámáját, 1896-ban kezdte, 1904-ben fejezte be időskori remekművét, a *Hadzsi Murat* címűt. 1897–1898 a *Mi a művészet?* című esztétikai tárgyú tanulmányának megjelenése. 1900-ban dolgozik az *Élő holttest* című drámáján, amely feldolgozásra kerül a disszertációban is mint művészi kísérlet annak megmutatására, hogy a szerelmi háromszög megoldásának milyen formáját tartotta elképzelhetőnek a harmonikus házasság lehetőségét ekkor már tagadó művész.

Jelen elemzésünkbe vont mindhárom mű témáját a szerelmi szenvedély bemutatása adja. A kapcsolatokat a „törvényes” és „törvénytelen” szerelem kettéválásának, illetve egyidejű jelenlétének aspektusából közelítjük meg. Ennek kapcsán figyelmünk középpontjába kerülnek azok a művészi eszközök, amelyek mindhárom vagy legalább két műben hasonló dominanciával jelennek meg (mint például a portréfestésben a színkarakterisztika jelenléte).

A legkorábbi alkotás, a turgenyevi mű a fenyegető „törvénytelen” szenvedélyt vetíti elénk, a *Kreutzer szonátában* a vélt „törvénytelen” szerelem jelenik meg, az 1890-en elkészült *Az ördögben* a központi helyet a ténylegesen létrejött, szerelemnek nem nevezhető „törvénytelen” szexuális kapcsolat és következményeinek művészi ábrázolása kapja.

A 16. századi Ferrarába helyezett turgenyevi történet alapszituációja az, hogy a szépséges Valeria kezét két jó barát, két egyenrangú nemesi ifjú kéri meg. Mivel nem volt titkuk egymás előtt, ismerték egymás szerelmes érzéseit. Megegyeztek abban, hogy a vesztes zúgolódás nélkül aláveti magát a lány döntésének. A halvány bőrű, bátortalanságot, féltékenységet kifejező tekintetű lány szépsége megigézett mindenkit, aki csak látta. Gyönyörű hangjáról suttogtak a városban, némelyek ugyanis hallották, amikor kora reggeleken szobájába bezárkózva régi dalokat énekelt lant kísérete mellett.

Az ifjak izgatottan várták a döntést, amely végül Fabiónak kedvezett. Muzio tudomásul vette a számára veszteséget jelentő elhatározást, s hamarosan eltűnt a városból. Sokáig nem látták, nem hallottak róla Ferrarában.

Egyik fiatalember sem tudta, hogy Valeria nem tudott választani a két kérő között, a döntést valójában nem a szeretett lány hozta, hanem édesanyja tanácsára választotta Fabiót.

Ezen a ponton szükségesnek tartjuk egy kis kitérével megjegyezni, hogy Tolsztoj műveiben is jelentős az „anyák” és „lányok” kapcsolata. Példaként visszautalunk a *Családi boldogságból* arra a szerető gyöngédségre, amellyel Marja visszaemlékezik nemrég elhunyt édesanyjára:

„Anyánkat gyászoltuk, aki ősszel halt meg [...] A házban még jelen volt a halál, borzalma és szomorúsága még körülöttünk lebegett. Anyuska szobája le volt zárva, s valahányszor este elmentem ajtaja előtt, félelem fogott el, és valami vonzott, hogy belessek a hideg, lakatlan szobába. Tizenhét esztendő voltam, s anyuskának halála évében az volt a szándéka, hogy felköltözik a városba, és bevezet engem a társaságba.”¹

A *Háború és béke*ből is kiemelünk néhány szeretetteljes anya – lánya jelenetet a fenti megállapításunk illusztrálására. A Rosztov-házban a farsangolás vígasságáról hazatérve az anyjuknak, az öreg grófnénak mindenről beszámoló boldog lányokat (Natasa, Szonya) ismerünk meg:

„Nyikolaj szerette volna pompás szánúton megfarsangoltatni hármasfogatával mindnyájukat[...]Natasa ütötte meg elsőnek a karácsonyi vígasság hangját, [...]Amikor hazaérkeztek és elmondták anyjuknak, hogy’ töltötték az időt Meljukovéknál, a lányok a szobájukba mentek.”²

Más szöveghelyen is hasonló gyöngédséget tapasztalunk. Amikor Nyikolaj Rosztov bejelenti szüleinek, hogy szereti és feleségül szándékozik venni unokahúgát, Szonyát, szülei ellenzésébe ütközik. Az anya és fia közti feszültségben alakuló konfliktust Natasa közbelépése akadályozza meg:

„Nyikolaj nem fejezhette be, mert Natasa sápadt és szigorú arccal belépett az ajtón - hallgatózott.

- Badarságokat fecsegsz, Nyikolinka, elhallgass nekem, de elhallgass! Azt mondom, elhallgass!... - Szinte rikácsolt, hogy túlharsogja Nyikolaj hangját.

- Mama drága, ez egyáltalán nem azért van, mert... jaj szegénykém, édes lelkem - fordult az anyjához, aki a szakítás szélén érezve magát, rémülten nézett a fiára, de mert nyakas volt és elragadta a harc heve, nem akarta és nem tudta megadni magát.

- Majd mindent megmagyarázok, Nyikolinka, csak menj most - maga meg hallgasson rám, mama lelkem - mondta az anyjának.

Szavainak nem volt semmi értelme sem: de elérte azt az eredményt, amelyre törekedett.

¹ TOLSZTOJ 2014, 12.

² TOLSZTOJ 2005, 706–716.

A grófnét sírás fojtogatta, hüppögve a lánya mellére rejtette arcát, Nyikolaj meg felállt, a fejéhez kapott, és kiment a szobából.”³

Az *Anna Kareninában* Dolly és Kitty életében is fontos szerepe van édesanyjuknak, az öreg Scserbackaja grófnénak.

A késői Tolsztoj-elbeszélésben a központi női karakter, Liza édesanyja huzamosabb időt tölt a fiatalok otthonában. Az ő szerepe is domináns, de lányával való nexusában nem elsősorban a gyöngédséget érzük tetten. Dominanciája az utasítgatás, a férj (veje) rendszeres kritizálásában, a kifogásolnivalók keresésében nyilvánul meg. Lánya, Liza békésen tűri anyja szeszélyeit, s egyensúlyozó szerepet próbál betölteni anyja és a sokáig szintén tűrő és türelmes férje között. Az érintett „férjhez adási stratégiák” az említett művekben, Turgenyevnél és Tolsztojnál hasonlóak. A közös mindkét alkotónál az, hogy a kor szokása szerint a szülőknek, különösen az anyáknak meghatározó szerepük van a lányuk férjhez adásában. Turgenyev művében Valeria anyjától nem hallunk elvi megfontolást a döntést illetően. Az anyai elhatározás a korban megszokott természetes lépésként áll előttünk:

„Valeria megmutatta [...] a levelet anyjának – s kijelentette előtte, hogy hajadon akar maradni; de ha az anyja úgy gondolja, hogy ideje férjhez mennie, ahhoz megy feleségül, akit az anyja választ neki. A tiszteletre méltó özvegy néhány könnyet hullatott arra a gondolatra, hogy el kell válnia szeretett lányától; de a kérők kikosarazására nem volt ok: mind a kettőt egyformán érdemesnek ítélte a lánya kezére. Titokban azonban Fabio volt inkább kedvére, s azt gyanítva, hogy Valeriának is ő tetszik jobban, őt jelölte ki. Másnap Fabio már értesült is szerencséjéről; Muziónak pedig meg kellett állnia a szavát – s meghajolni a döntés előtt.”⁴

Eladja vagyonának tetemes részét, keleti országokba indul – felejteni. Öt év után azonban váratlanul visszatér, de egykori barátai egy megváltozott, furcsa viselkedésű Muziót látnak benne, aki mágikus erővel ráveszi a már feleség Valeriát, hogy titokban vele töltsse az éjszakákat. A bűnös kapcsolatot megsejtve a férj megöli a szeretőt, akit rejtélyes maláji szolgálója varázserejével föltámaszt. Muzio ezután titokzatosan eltűnik a házaspár életéből, akik végre boldogan egymásra találhatnak.

Alányokférjhezadásának, a „stratégiáknak” fentebb említett anyai gondját legszemléletesebben az öreg Scserbackaja grófnétól halljuk a korábbi tolsztoji regényben, az *Anna Kareninában*. Ő teoretikusan is kifejti ennek a tehernek a súlyát, összevetve különböző országok szokásait:

„A maga lányain tapasztalta csak, mennyire nem könnyű s egyszerű ez a hétköznapiak látszó feladat: egy lányt férjhez adni. Mennyi félelmet élt át, hány gondolatot gondolt végig, mennyi pénzt dobott ki, mit küzdött az urával a két nagyobb lány, Darja és Natalja férjhez adásakor. Most, hogy a kisebbiket is bevezették a társaságba, ugyanazokat a félelmeket, ugyanazokat a kétségeket élte át, s a régieknél még nagyobb veszekedéseket az urával. Az öreg herceg, mint minden apa, nagyon kényes volt a lányai becsületére, tisztaságára; esztelenül féltékeny is, különösképp Kitty miatt, aki a kedvence volt; s lépten-nyomon jeleneteket rendezett, hogy a hercegnő kompromittálja a lányát. A hercegnő a másik két lánynál hozzászokott már ehhez, most azonban úgy érezte, a herceg skrupulusainak több alapja van. Az utóbbi időben a társadalmi szokások, úgy látta, megváltoztak, s az anyák kötelessége nehezebbé vált. Kitty kortársai, azt látta, különböző társaságokat alakítanak, mindenféle tanfolyamokra járnak, szabadon viselkednek a férfikkal, az utcán magukban kocsiznak, sokan már pukedlit se vágna,

³ TOLSZTOJ 2005, 719.

⁴ TURGENYEV 1989, 711–712.

s ami a fő, mind erősen meg vannak győződve, hogy a férjválasztás az ő dolguk s nem szüleiké. „A lányt ma nem úgy adják már férjhez, mint rég” - gondolták és mondták ezek a fiatal lányok, sőt az öregemberek is mind. De hogy most miképpen kell férjhez adni őket, azt a hercegnőnek nem sikerült senkitől se megtudnia. A francia szokást - hogy a szülők döntsék el gyermekeik sorsát - nem fogadták el s megrótták. Az angol szokást, a lányok teljes szabadságát, szintén nem fogadták el; az orosz viszonyok közt nem is volt lehetséges. Az orosz szokást, a közvetítést pedig idétlennek tartották, maga a hercegnő is nevetett rajta. De azt, hogy miképpen kell férjhez menni és férjhez adni, nem tudta senki sem. Mindenki, akivel a hercegnő eszmét cserélt erről a témáról, ugyanazt mondta: „A mi korunkban, ideje, könyörgöm, hogy ezt az ócskaságot elhagyjuk már. Végül is a fiatalok lépnek házasságra, nem a szüleik, tehát rájuk kell bízni, üssék nyélbe, ahogyan tudják.” De könnyű volt így beszélni annak, akinek nem volt lánya, a hercegnő azonban látta, hogy ha férfiakat enged a közelébe, a lánya valamelyikbe beleszerethet, mégpedig olyanba is, aki nem akar nősülni vagy nem férjnek való. S akármennyit hajtogatták is a hercegnőnek, hogy a fiataloknak a mi időnkben maguknak kell a sorsukról dönteni, ő nem tudott ebben hinni [...]”⁵

A kitérő után, amelyben párhuzamot vontunk a két szerző műveiben megnyilvánuló anyalánya kapcsolatok között, visszatérünk Turgenyev alkotásához, s a férj – feleség – szerető háromszög, valamint az édesanya szerepének, kiházasítási praktikájának tanulmányozása után egy másik szereplőre és küldetésére fordítjuk a figyelmünket.

Médium, egyben mediátor szerepben áll előttünk a feleség gyóntató papja, Lorenzo atya. Médiumnak abban az értelemben nevezzük, hogy türelemmel meghallgatja Valeria panaszát-gyónását (lelkiismeretesen eleget téve ezzel hivatásából adódó kötelezettségének). Mediátornak, közvetítőnek tartjuk olyan aspektusból, hogy megőrizve a gyónási titkot, segítő szándékkal közvetíteni próbál feleség-férj között, ezáltal közvetve hozzájárul a csábítónak a veszélyeztetett feleség aurájától való eltávolításához. Valeria azért fordul gyóntatójához, mert riadalmat, szorongást és lelki furdalást érez a férje ellen mágia hatása alatt elkövetett cselekedete (házasságtörése?) miatt, s úgy érzi, segítségre van szüksége:

„Másnap Muzio már reggel eltűnt, Valeria pedig kijelentette férjének, hogy el akar menni a szomszéd monostorba, ahol lelkiatyja élt, öreg és komoly lelkületű barát, aki iránt határtalan volt a bizalma. Fabio kérdéseire azt válaszolta, hogy gyónással akar könnyíteni lelkén, melyet nagy súllyal terheltek az utóbbi napok rendkívüli benyomásai.”⁶

Lorenzo atya hazakísérte az asszonyt férjéhez, s mikor utóbbival kettesben maradt: „[...] megőrizve a gyónás titkait -, azt tanácsolta neki, hogy ha lehetséges, távolítsa el a házából a vendégét, aki elbeszéléseivel, dalaival, egész magatartásával megzavarta Valeria képzeletét.”⁷

Ezt a gyóntatói attitűdöt említve nem lehet nem asszociálni a világirodalom ismert reneszánsz pretextusára, a Shakepeare-i *Rómeó és Júliára*, az ott megformált papra, Lőrinc barátira (a nevük is megegyezik). Az angol drámaíró 1597-ben kiadott művében szerepeltetett „szent ember” is segíteni akar a szerelmeseken, ám varázsitala halált hozó bonyodalmakat idéz elő.

⁵ TOLSZTOJ 2012, 32-33.

⁶ TURGENYEV 1989, 723-724.

⁷ TURGENYEV 1989, 724.

Turgenyev elbeszélésében a főszereplő Valeria öntudatlan, hipnotizált állapotában engedelmeskedik a csábító akaratának: „A „varázslat” leghatékonyabb eszköze a novella vezérmotívuma, a zene: a csábító a lányt a diadalmas szerelem dalával fosztja meg akaratától, és kényszeríti arra, hogy vele töltse az éjszakákat.”⁸ Ugyanakkor az asszony tudatos énje a férjéhez ragaszkodik. Bár a szerző bizonytalanságban tartja az olvasót a novella befejezésével, mégis erősebb lehet bennünk a meggyőződés, hogy Valeria a valóságban nem csalta meg férjét, Fabiót, s cselekedete a fantasztikum világában zajlik. „[...] a Keletről hazatért kérő meghal, de varázserővel rendelkező maláji szolgája feltámasztja. Az új megoldás lehetetlenné teszi a kettős magyarázatot, s ezáltal az elbeszélés egyértelműen fantasztikus jellegűvé válik.”⁹

Igaz ugyan, hogy „[...] az igazi szenvedélyt Muzio ismerteti meg vele, s ekkor fogan meg méhében a sokáig hiába várt gyermek”,¹⁰ de a csábító hatalmából férje, Fabio menti ki.

Tolsztoj Kreutzer szonátájában is a zene a „varázslat” eszköze, bár szerepe a turgenyevi művel ellentétben nem uralja az egész elbeszélést. Tolsztojnal Truhacsevszkij, a vélt csábító nem nyilatkozik meg verbálisan csábító szándékát illetően. Ellentétben a turgenyevi csábítóval, Muzióval, aki kimutatja szándékát, s később ez a szándék szövegszerűen is olvasható a műben: „Már nem szükséges.”¹¹ A „féltékenység dühödt vadállatát” magában hordozó férj, Pozdnisev a Kreutzer szonátában csak vélheti, hogy a zongorista csábítási szándékkal közeledik a feleségéhez. A szövegfelzínén az tapasztalható, hogy a zenész hiúságának imponál az asszony lelkesedése, rajongása; a férfi élvezi a játéka által kiváltott pozitív hatást. Az addig nem ismert zenész megjelenésétől kezdve Pozdnisev mindvégig gyanakvó, féltékeny, elképzeli és magának többször ismétli, szinte szuggerálja, hogy a felesége megcsalja őt. Ellentétben Valeria férjével, Fabióval, ő nem gyanakszik barátjára, Muzióra, akit régóta jól ismer. Természete szerint sem féltékeny. Csak az első, bizonyító erejű történetek hatására hasít belé barátja árulásának felismerése. Az elemzésünkbe vont harmadik műben, Az ördögben szintén három személy van a történetek középpontjában: egy házaspár és a valós csábító, a buja parasztasszony, Sztjepanyida.

Mindegyik alkotásban az egyik házastárs valós vagy vélt megcsalt helyzetben van. Turgenyev írásában Valeria a fantasztikum birodalmában öntudatlanul kerül a delejes erejű csábító hatása alá, mintegy megcsalva férjét, a mit sem sejtő Fabiót.

Az ördögben a feleség a megcsalt házastárs. Liza, bár Fabióval ellentétben nagyon féltékeny természetű, minden nőre féltékeny, éppen a személyesen is megismert Sztjepanyidával kapcsolatban nem gyanakszik. A Kreutzer szonátában a betegesen féltékeny dühödt férj, Pozdnisev hiszi magát áldozatnak, véli azt, hogy felesége megcsalta.

A tudat és az ösztön „párviadalának” megjelenítését tekintve is sok hasonlóság tapasztalható. *A diadalmas szerelem dalában* a fentebb már említett szituációban Valeria egyedül gyenge ahhoz, hogy leküzdje az ösztön erejét. Miközben a tudata a férjéhez ragaszkodik, ösztöne erotikus extázisba sodorja a mágikus erejű csábítóval.

A tolsztoji művekben is tapasztaljuk e kettősséget, mindegyikben másként. A Kreutzer szonátában gyűlölködés, fékevesztett indulat tapasztalható Pozdnisev viselkedésében, ösztönei fölött kevésbé tud és akar uralkodni, világos pillanataiban azonban tudja, hogy erkölcsileg elítélendő a magatartása, s az a cselekedet, amire részben öntudatlanul gondol, sőt, később már készül. Az ördögben a feleség a felszíni, tudatos én megtestesítője, a szerető, Sztjepanyida karaktere a mély, tudattalan ösztönvilág kifejeződése. A szexuális ösztönével vívott jobbra tudatos, de koncepciótlan küzdelmében a központi figura, Irtyenyev elbukik. Nem tudja

⁸ ZÖLDHELYI 2006, 372.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

¹¹ TURGENYEV 1989, 722.

földolgozni a meghasadttságot, mert racionálisan és „etikailag” közeledik kialakult helyzetéhez. Reálisan látja, hogy elveszett. E fölismert bukás lesz később a tragikus befejezés okozója.

A mágikus erő forrását tekintve is részleges egybecsengések mutatkoznak. A diadalmas szerelem dalában a titokzatos keleti dal és a sirázi bor valamint egyéb, Muzio által szándékosan fölkinált illetve alkalmazott bódító szerek idézik elő a mágikus hatást. „A novella sejtelmes elemeihez tartozik az a titokzatos nyakék, amelyet a visszatért szerelmes ajándékoz a lánynak, s amely furcsa hatást gyakorol rá, borzongást, szorongást vált ki, amint a testéhez ér.”¹²

A Kreutzer szonátában is a zene korbácsolja föl a szenvedélyt, Beethoven zenéjének tulajdonít Pozdnisev olyan felkavaró hatalmat, amely elindítja az eseményeket a tragédia felé. Felszínre hoz valamit, amit korábban jól leplezett a házaspár. Miként tette azt Turgenyevnél Valeria és Fabio szenvedély nélküli szeretetteljes kapcsolatukban. Amint arra fentebb utaltunk, az igazi szenvedélyt Valeriával a csábító Muzio ismerteti meg. Az ördögben Sztjepanyidának az erotikus kisugárzásához társuló kihívó viselkedése hoz létre démoni hatást.

A konfliktus, s az azt követő tragédia mindhárom műben olyan helyzetben alakul ki, amelyben a szeretet és a szerelem „együtt mozgása” csorbát szenved. A Kreutzer szonátában mindkettő megszűnik, helyükre a hidegség és a gyűlölet lép. Az ördögben és A diadalmas szerelem dalában pedig az agapé és az erősz különválak, s így okoz tragédiát. Az alapvető különbség az, hogy az előbbiben a férfi főszereplő, Irtyenyev bár ösztönvezérelten cselekszik, ám tudatánál van, amikor a szeretővel való kapcsolatát fenntartja a házasságával párhuzamosan. Az utóbbiban a feleség öntudatlan állapotban, szinte hipnózis hatása alatt, mágia „áldozataként” követi el a „házasságtörést”. Élete akkor kerül nyugalmi állapotba, amikor a csábító fantasztikumba illő módon eltűnik az életéből, s ő férjével az agapé és az erősz egységében éli az életét. Ekkor jön létre köztük az igazi házasság, s a régóta vágyott gyermek is akkor fogan meg Valeria méhében. Disszertációnk vizsgált témája szempontjából Turgenyev mellett Tolsztojnak is ez az alapkérdése. Az orosz író is csak az igazi házasság két feltételének, az agapének és az erősznek együttes megléte esetén részesíti boldogságban szereplőit. Utalunk itt Natasa Rosztova – Piere Bezuhov, Marja Bolkonszkaja – Nyikolaj Rosztov házasságára a Háború és békéből, az Anna Kareninából pedig Kitty Scserbackaja – Konsztantyin Levin szeretetközösségére. Az olvasó azonban érzékeli, hogy a két eredő mégsem egyforma erővel uralkodik a kapcsolatokban, mindhárom említett pár esetében a szenvedély, vagyis Erősz „megszelídített” formában van jelen. Az író a „szendvedélyt” pusztító megvalósulásában ábrázolja a „téves” választásokban, vagyis a Natasa – Anatolij Kuragin, Marja Bolkonszkaja – Anatolij Kuragin és Kitty – Vronszkij kudarccal végződő kalandjában.

Turgenyevnél a zene domináns szerepet játszik a szövegegészben, Tolsztojnál Beethoven zenéje csak a szöveg második felében domináns.

A művészet szerepe más vonatkozásban is említődik. A Kreutzer szonátában Pozdnisev monológjaiban sokat elmélkedik, ítélik a művészet (minden fajtájának) szerepéről, küldetéséről. A Turgenyevi írásban sem csak a zene képviseli a művészeteket. A zene fölkorbácsoló mozgalmasságával szemben, amelyet a csábító alakjával asszociálunk, a férj csendes szeretetével, felesége iránti rajongó tiszteletével a csendes műfaj, a festészet van jelen. Fabio festőművész. A statikus, vizuális művészeti ág a lételeme. Feltétlenül hisz a feleségében, akit Szent Cecilia portréjának megfestésére modellül választ.¹³

¹² ZÖLDHELYI 2006, 372.

¹³ Részletesebben olvasható erről: Selmeczi János PhD disszertációja 2011. „Intertextuális vonatkozásban kiemelt jelentősége van a szövegbe ágyazódó Szent Cecília-legendának, illetve Leonardo Cecília-képének, mivel kettős – verbális és vizuális – modalitásban alkotnak előzetes kódrendszert, akadályozva a festő Fabio művészi megnyilatkozásait a Valeria–Cecília portré megalkotásában.”

A mozgalmasságot jelentő zene és a statikus festészet említésével átléphetünk abba a gondolatkörbe, amely a szereplők lényegi jegyei között a mozgást, a dinamizmust keresi.

Az tapasztalható, hogy a már említett Muzio – Fabio szembenálláson kívül a többi szereplő esetében is fontos jellemző jegy kötődik a mozgáshoz. Gondolhatunk itt Pozdnisev „kényszermozgásaira”, a jellemben megnyilvánuló dinamikára. Pozdnisev és Sztjepanyida jelleme is zilált, vibráló, Muzióé változó, Fabióé statikus.

A dinamikus és statikus jellemzők váltakozásához hasonlóan szembetűnő a hangzás, az emberi hang szerepe az elbeszélésekben. Turgenyevnél a legbeszédeesebb szereplő a csábítóvá lett Muzio, aki varázslatos keleti élményeinek elbeszélésekor mesészerű fordulatokat alkalmaz. Ugyanakkor Valeria halk szavú, csodás hangja nem a társalgásban, hanem magányos óráiban elbűvölően szép énekében nyilvánul meg. „[...]” hangját alig hallotta valaki. De az a hír járta, hogy gyönyörű hangja van, bezárkózott a szobájába korán reggel, mikor még mindenki aludt a városban, s szeretett ódon dalokat énekelni lant kísérete mellett, melyet maga pengetett.”¹⁴A Kreutzer szonátában a domináns emberi hangot Pozdnisev állandóan hallható furcsa hangjai jelentik, Az ördögben a szerető Pcselnyikova Sztjepanyida „mély, kissé rekedtes” hangját csupán egyszeri említésben olvassuk. Korábbi írásunkban részletesebb értelmezését adtuk e kései tolsztoji művekben domináló hangzásoknak és emberi hangoknak, valamint a karaktereket jellemző funkciójuknak.¹⁵

A narráció aspektusát tekintve *A diadalmas szerelem dalában* a történetet narrátor meséli el, ezt tapasztaljuk *Az ördögben a szerzői „én”* előadásában is, míg a *Kreutzer szonáta* férfi aspektusú narrációval valósul meg.

Az elbeszélések formai megjelenítésében is vannak közös vonások. Keretes szerkezetben valósul meg a történet elbeszélése Turgenyevnél és a Kreutzer szonátában. A diadalmas szerelem dalában a keretet az adja, hogy az elbeszélő „én” egy régi kézirat olvasását és tartalmát bevonja a narrációba. A Kreutzer szonátában a vonatutazás a keret. Mindkét elbeszélésben van még egy „benne foglalás”, Turgenyev párhuzamos álmokat épít a szövegbe, Tolsztoj (anti) hőse, Pozdnisev a valós utazása közben narrációjában egy régi vonatutazást elevenít föl. Az ördög hagyományos értelemben nem keretes mű, csupán enyhe keretjelleget kölcsönöz a mű formai megjelenésének az a tény, hogy a narráció kezdése a központi férfi szereplő, Irtyenyev ígéretesnek induló karrierjét részletezi, s a novella zárásnak középpontjában is Irtyenyev áll tragédiába torkolló sorsával.

Az előzőekben többször említett figurák jellemvonásainak megértéséhez hozzájárulnak a beszélő nevek. Turgenyev alkotásában az egyik férfi főszereplő beszélő nevet kapott: Fabio – „mesélő”, „mesés” jelentéstartalmú név, illik viselőjének nyugodt, ábrándozó természetéhez.

A két Tolsztoj-mű domináns figurái is beszélő névvel rendelkeznek. Pozdnisev az „elkészt” ember, Sztjepanyida nevének jelentéséhez asszociálható a „kiírtott terület”, „üres lélek” tartalom. E beszélő nevekről, jelentésükről, a szereplő egyéniségével való kapcsolatáról részletesebben szoltunk korábbi írásainkban.¹⁶

A jellemrajzok formálódásában szerepe van a helyszínnek és a cselekmény történetidejének is. Turgenyev orosz hazáján kívülre, Olaszországba, Ferrarába helyezi a történetet, ez a helyszín áttételesen kiegészül a távoli Kelet egzotikus környezetet megidéző hangulataival, képeivel, bódító illataival. Egyidejűleg a cselekményt történelmi távlatba helyezi, 16. századi történetről olvasunk. Ezzel a szerző elidegenítő hatást vált ki. A diadalmas szerelem dala:

¹⁴ TURGENYEV 1989, 710.

¹⁵ BUGOVITS 2014b.

¹⁶ BUGOVITS 2014b.

„a reneszánsz olasz novella első orosz stilizációja. Turgenyev itáliai környezetbe helyezi a cselekményt.[...] Az orosz irodalomban a stilizáció a századfordulón és a XX. század elején válik népszerűvé a különböző művészeti ágakban, az irodalmon kívül elsősorban a képzőművészetben. Turgenyev e tekintetben is megelőzi korát, A diadalmas szerelem dalában különböző stilizációs eljárásokat alkalmaz. Ezek közé tartozik, hogy a cselekményt más országba, más korbba, a XVI. század Itáliájába helyezi, forrásaként egy régi olasz kéziratot jelölve meg. Stilizációs eszköz az is, hogy az ábrázolt kor emberének gondolkodás- és beszédmódját idézi fel: például a szöveg számos javításával eléri, hogy a Keletről visszatért Muzio nem száraz, hanem naiv, mesészerű mondatokban számol be Kelet csodáiról.”¹⁷

Tolsztoj ezzel a gyakorlattal ellentétben saját történelmi korában helyezi el a történeteket, korabeli társadalmi – erkölcsi problémákat vet föl kíméletlen nyíltsággal. Mindkét vizsgált műve orosz „talajon” játszódik: Az ördög orosz urasági birtokon, a Kreutzer szonáta cselekményének helyszíne a mozgó vonat – orosz földön. (Tudjuk ezt az utastársak öltözetéből, elbeszéli szokásaiból, beszédéből, problémafölvetéséből.)

A helyszínek bemutatásából nem alakul tájkép, tájleírás ezekben az alkotásokban.

Csupán bizonyos tájképi elemeket tudunk vizsgálni. Turgenyevnél például a hold mint tájképi elem megjelenítése fontos költői eszköz – hétszer fordul elő a szövegben. Mindegyik alkalommal a szöveg narratológiailag domináns részén. A „hold” és sejtelmes fénye a romantikus tájképek szinte kötelező eleme. Tolsztoj is alkalmazza ismert és korábban már hivatkozott pejzazsaiban (példának most csak egyet emelünk ki: a *Háború és béke* Natasájának vízkereszt éji vigasságát bemutató epizódra utalva). A tizennégy fejezetre tagolt írásban először a negyedikben találkozunk a „hold” szóval: ebben a jelenetben a női főhős, Valeria a csábítótól kapott egzotikus sirázi bor hatására kábulatban fekvő erotikus álmot lát, amelyben Muzio forrón csókolja: „Muzio [...] két karját kitarja, nevet... Kemény karja átfogja Valeria derekát: száraz ajka égeti... égeti... S ő hanyatt dől a párnákra.”¹⁸ A valóságban pedig, amikor ebből a bódulatból remegve fölébred, maga mellett látja alvó férjét, akinek „az arca az ablakon át benéző fényes telihold világításában sápadt, mint a halottaké... szomorúbb, mint a halottak arca.”¹⁹

Ahogy az egész elbeszélés izzik, vibrál, feszül az ellentétektől, itt is ezt tapasztaljuk: a szerető forrón csókol, a férj arca halottian szomorúnak látszik. Mélyebb értelmet keresve a képben, az látható, hogy a feleség vélt hűtlenségétől a férj tudat alatti szomorúsága jelenik meg a sápadt alvó arcon. Sőt, a feszültség, az ellentét fokozódik: a csábító nevet, diadalt éreztet, a férj, a „legyőzött”, szomorú. A „száraz ajka égeti... égeti” kifejezés elárulja, hogy Muzio régóta epekedve várja, mintegy szomjúhozza ezt a győzelmes pillanatot, s minden eszköz bevetésére kész célja eléréséhez. Jellemének egy alaptulajdonsága is feltárul az események eme láncolatában: Fabióval közös fogadalmuk ellenére nem tudja elviselni a kudarcot, hogy annak idején Valeria szerelmét nem ő nyerte el, a szeretett lány nem őt választotta kettejük közül.

A mű szerkezetének domináns elemei a párhuzamok: parallel álmok is jelen vannak. Nem csupán e fenti jelenetben, ahol felesége álmára „rímél” az alvó férj fájdalmas arckifejezése. Később Muzio beszámolójából tudomást szerzünk arról is, hogy Valeriával egy időben a férfi is álmodott, az álmoké megegyezik az asszony látomásával. Mindegyikük a másikat látja belépni ugyanazon álomhelyiség ajtaján. Az *ördög*ben a szerkezeti párhuzam másként nyilvánul meg:

¹⁷ ZÖLDHELYI 2006, 371.

¹⁸ TURGENYEV 1989, 717.

¹⁹ Uo.

két asszony él párhuzamosan Irtyenyevvel, a feleség és a szerető, míg a *Kreutzer szonátában* a férj és a vélt szerető képezi a párhuzamot a név nélküli feleség életében.

A párhuzamos álomjeleneteket feszítő diszkordanciát a fény árnyék villódzása, világosság –sötétség együttes megjelenése erősíti: az „ablaktalanságban” „halvány rózsaszínű fény árad mindenfelől a szobába, s titokzatosan és egyformán világítja meg a tárgyakat. [...] egy bársonyszövevettel elfüggönyözött ajtó némán feketéllik a falmélyedésben.”²⁰ Nem csupán a szavak hangulati értéke, s a jelzős szerkezetek jelentéstartalma adja a hátborzongató atmoszférát, hanem konkrét kifejezés is hangsúlyozza a borzalmat: „A szegletekben szörnyetegeket ábrázoló magas edényekből füst száll [...]”²¹ Hasonló „fényjáték” Tolsztojnál is megjelenik *Az ördögben*, a túlaradó fény jelen van Irtyenyev és Sztjepanyida titkos találkájának helyszínén. Mindkét műben a „törvénytelen szerelem” ábrázolásában jelenik meg ez az elem.

A hold képe még egyszer látható ugyanennek a résznek az utolsó soraiban, amikor szerzői közlésből kiderül, hogy Muzio nem adta föl a szeretett nő elcsábítására tett kísérletét, a mágia folytatódik: a „beteljesedett, diadalmas szerelem dalát” játssza különös húros hangszerén. A házaspár riadtan ismeri föl és hallgatja a dalt, majd „mikor az utolsó hang is elhalt, felhő mögé rejtőzködött a hold, s a szoba egyszerre elsötétedett... A házastársak egymáshoz szót sem szólva a párnára hajtották fejüket – s egyikük sem tudta, hogy mikor aludt el a másik.”²²

Harmadik alkalommal a hold mint tájképi elem a hetedik fejezetben bukkan föl újra, amikor a csábító másodszorra is felkínálja a varázserejű sirázi bort Valeriának, de az asszony az ital bódító hatására emlékezve visszautasítja azt. Ám a mágia él, tovább működik, Valeria eltűnik férje elől, aki hiába várja őt a műteremben a szokott helyen és időben, hogy a feleségről megmintázni szándékozott Szent Cecília-portrét befejezze az arcvonások megfestésével. A feszültség csak fokozódik, nem oldódik föl – amikor az asszony visszatér otthonába:

„[...] meglátta feleségét: hálóruhában, jött be a kertből a szobába. [...] a hold fényesen világított.”²³ Itt is a „törvénytelen szerelem” által kiváltott titkos találkáról van szó, amikor az öntudatlanul vétkező feleség hazatér.

Távoli tájakról, titokzatos keleti országokról villanásnyi képek jelennek meg az ötévi kalandozás után hazatért Muzio előadásában, de ezek a mozaikélemek nem alkotnak tájleírást.

A *Kreutzer szonátára* nem jellemző a tájképi elemek használata, *Az ördögben* pedig ezek az elemek csupán a titkos találkák helyszínének azonosítására szolgálnak, szintén nem válnak hagyományos értelemben vett tájleírássá. cc kettőben, *A diadalmas szerelem* dalában és a *Kreutzer szonátában* érvényesülnek, nagyon hasonlóan. Mindkét helyen megfigyelhető a színek kontrasztja: a szerető, Muzio tüzes, sötét szemének ugyanúgy különös ereje van, mint Sztjepanyida villanó tekintetének. *A diadalmas szerelem* dalában az élénk színek a (virtuális) szeretőt jellemzik, halvány színekkel festi a szerző a férj (a hűséges házastárs) és a feleség alakját. A harsányságig élénk színek *Az ördögben* is a szerető, Sztjepanyida attribútumai, halvány színek jelenítik meg a feleség (a hűséges házastárs) figuráját. Turgenyevnél Muzio alakrajzának domináló erős színei szeme sötét gesztenyeszínén túl arca napbarnítottságát, haja feketeségét is magukban foglalják, hangsúlyozódnak továbbá sűrű szemöldökei, amelyek ráhajoltak keskeny szempilláira. Ellentétéként Fabio kék szemű, világos hajú, nyugodt, lágy (mint Liza, Irtyenyev felesége!), feltétlenül hisz a feleségében. A tolsztoji műben a harsány színek dominanciájával

²⁰ Uo.

²¹ TURGENYEV 1989, 717.

²² TURGENYEV 1989, 718.

²³ TURGENYEV 1989, 722.

ellentétben áll a kék szemű, világos hajú Liza sápadtsága. Az ő lényé nyugodt, lágy, feltétlenül hisz a férjében, mint Fabio a feleségében (mindkettő a maga szerepében a szenvedő fél).

„Tolsztoj a görög vizuális – plasztikus művészetből kölcsönzött ekphrasisokkal a tapintást, mint a szobrászatban uralkodó érzékelési módot a verbális esztétikum területéhez kapcsolja [...] Az ekphrasis azt igyekszik megmutatni, hogy valami élettelen–szoborszerű, a művészi ábrázolás következtében megelevenedik. [...] Az ekphrasis nem más, mint egy emóció átadása vizuális műfaj segítségével. Bizonyos mértékig a festmény felidézésére és helyettesítésére szolgál.”²⁴

A Kreutzer szonáta korábbi (oldalszám vagy megjelenés?) értelmezésében hivatkoztunk a jelen nem lévő feleség illetve a vélt csábító, Truhcsevskij portréja kapcsán az ekfrázis megvalósulására. Korábban Turgenyev is alkalmazta ezt az eszközt. A két férfi főszereplő portréja az ekfrázis leíró kategóriájába ²⁵ tartozik. Szinte szoborként jelenik meg Muzio illetve Fabio alakja az elbeszélés bevezetésében:

„[...] külsejükben nem hasonlítottak egymáshoz, bár mind a ketten kitűntek harmonikus, fiatalos szépségükkel; Fabio magasabb termetű, fehér arcú, szőke volt, a szeme kék. Muzio Fabiónak ellentéte volt; arca barna bőrű, haja fekete, sötét színű szemében nem volt meg Fabio szemének derűs fénye, ajkán ajkának barátságos mosolya, sűrű szemöldöke ráborult keskeny szemhéjára, ellenben Fabio aranyszőke szemöldöke két finom félkört rajzolt tiszta és sima homlokára. Muzio a társalgásban sem volt olyan élénk [...]”²⁶

Muzio portréjából kiemeljük a „sűrű szemöldök” említését.

„Egy ember legjellegzetesebb, legfelismerhetőbb testrésze az arca. [...] Az arcismeret művelői azt állítják, hogy a sűrű, bozontos szemöldök ingerlékeny, agresszív embert mutat. Kétségtelen, hogy a vastag, nagy szemöldök bizonyos erőteljességet, túlzott magabiztosságot sugároz. Bizonyítékot azonban, hogy kapcsolat lenne a jellemvonások, a bűnözői hajlandóság és szemöldök között, nem találunk.”²⁷

Fentiekre figyelemmel már az elbeszélés első lapjain, a két szép fiatalember eltérő portréjából előrevetül valami a konfliktust hozó befejezésből. Érződik, hogy Muzio bőrének, arcának, szemének sötétsége többet jelent a külső megjelenésnél, hiszen negatív részletezésből megtudjuk, hogy nincsen a szemében derűs fény, ajkán barátságos mosoly. Az ellentét erőteljesebb hangsúlyozására említődik a szövegben Fabio tiszta, sima homloka, Muzio sűrű szemöldökének ellentétéként pedig hangsúlyt kap Fabio szemöldökének finom íve. Muzionak a novella bevezetőjében említett jellemvonásai az öt év múlva történt hazatérése után ismét jelentőséggel bírnak a narrációban, a színkarakterisztika továbbra is jelentős. A sötét szín, a bizonyos értelmű zord és misztikus külső erőteljesebbé vált:

„Muzio arcvonásai tulajdonképpen alig változtak: gyermekkorából hozott barnasága sötétebbé vált, bőre leégett a sokkal ragyogóbb nap sugaraitól, szeme most mélyebbnek látszott – ennyi volt a változás; de arcának kifejezése más lett: koncentrált és komoly

²⁴ HAJNÁDY 2006, 14–15.

²⁵ Swiderska Małgorzata: Az ekfrázis mint a kulturális elidegenítés eszköze F.M. Dosztojevskij a félkegyelmű c. regényében című tanulmányában hivatkozik az ekfrázis Valerie Robillard általi intertextuális modelljére.

²⁶ TURGENYEV 1989, 710.

²⁷ LÁSZLÓFY 2014.

[...] Muziónak a hangja is öblösebb és egyenletesebb lett. Kezének s egész testének mozdulatai elveszítették az olaszokra jellemző fesztelenséget.”²⁸

Muzio a mesés Keletről hozott ritkaságokkal renanzi be magának a házigazda Fabio által számára rendelkezésre bocsátott pavilont. E varázslatos tárgyak egyike a már említett „remek igazgyöngy nyaklánc, melyet Muzio a perzsa sahtól kapott valami nagy és titkos szolgálataért; engedélyt kért Valeriától, hogy saját kezével tegye nyakára ezt a láncot. Súlyosnak s valami különös meleget sugárzónak érezte Valeria a láncot ... valósággal tapadt a bőréhez.”²⁹ A bűvös nyakék bemutatásakor bizonyos mértékig megvalósul „a festmény felidézése és helyettesítése”, a leírás nagyrészt megfelel az ekfrázis kritériumainak. A többi finom egzotikus holminknak csak a felsorolása történik a narrációban, a tárgyak említése által ekfrázis nem jön létre.

A szókincset vizsgálva azt tapasztaljuk, hogy a turgenyevi mű bővelkedik riasztó elemekben, ez is rokonítja vele a későbbi tolsztoji Kreutzer szonátát. Ilyen és tartalmukban hasonló szavakat, kifejezéseket alkalmaz Turgenyev: nyögve, rémülten, borzongás, mint a halottak, szörnyű álom, szörnyeteg, feketéllik...³⁰ A Kreutzer szonáta „riasztó” szókincset korábban táblázatba foglalva részletesen bemutattuk.³¹

A konfliktus feloldása tekintetében szintén rokon vonások mutatkoznak a jelen vizsgáldásunk körébe vont művekben. Mindegyikben gyilkosság, halál jelenik meg a befejezésben. A diadalmas szerelem dala virtuális gyilkossággal, s a házastársak megbékélésével zárul. A Kreutzer szonátában feleségyilkosság történik, Az ördögben Irtyenyev és felesége, Liza életét teszi tönkre a szerelmi háromszög, illetve annak tragikus feloldása. Az elbeszélésnek ugyan alternatív, kettős befejezése, két „befejezés-változata” van, a feleség és a család szempontjából mindegyik a tragikus „megoldást” jelenti. Az egyik befejezés-változat szerint a hűtlen férj öngyilkos lesz, a másik szerint a szeretőt öli meg.

A novellák befejezettségét, a történet lezártságát tekintve A diadalmas szerelem dala az olvasót bizonytalanságban hagyja, a Kreutzer szonátában a gyilkos férj perspektivikusan új életet kezdhet. Az ördögben a két befejezés-változat alternatívát jelent.

Összegzésként megállapítható, hogy a két kortárs szerző hasonló problémákat helyez az írása középpontjába, de munkásságuk egészének figyelembe vételével látható, hogy az alkotások más-más helyet foglalnak el az életművükben. A *diadalmas szerelem dala* című a legpregnansabb turgenyevi titok-elbeszélések egyike. A *Látomások* és a *Klara Milics (A halál után)* című művek is ebbe a csoportba sorolhatók. Tolsztoj művei nem a fantasztikum jegyében keletkeztek, hanem abban az alkotói periódusában, amelyre az jellemző, hogy a házastársi kapcsolatok megítélése és ábrázolása eldurvul, nőgyűlölete felerősödök, s ezt a kétségtelenül benne, az alkotóban feszülő indulatot jeleníti meg műalkotásaiban. A különbség megnyilvánul a helyszínek megválasztásában is. Turgenyev művének cselekményét távoli történelmi korba, a 16. századba helyezi, helyszínül hazájától távolra, Olaszországba, Ferrarába, közvetve pedig az egzotikus Kelet vonzásába. Tolsztoj műveinek cselekménye az író korában, az író életének közegében, az akkori orosz vidéki urasági birtokokon játszódik.

A tolsztoji alkotások témájának és művészi megközelítésének egybecsengése a korábbi turgenyevi művel jó példája annak a „búvópatak-jelenségnek”, amely a világirodalmat és a nemzeti irodalmakat egyaránt jellemzi: a látenszen problémaként, kérdésként megjelenő téma egyidejű és hasonló művészi feldolgozása. (Ezt láttuk a korábbiakban kifejtett *Bovaryné* –

²⁸ TURGENYEV 1989, 715.

²⁹ TURGENYEV 1989, 713.

³⁰ TURGENYEV 1989, 717.

³¹ BUGOVITS 2014a.

Anna Karenina – Kreutzer szonáta – Az ördög együttállásban is.) Babits Mihálynak az irodalom egyetemességére és lokálisára vonatkozó gondolatait jelen szituációra alkalmazva: „[...] mint a szél a hullámzó erdőkben. Erdő nem egy van: de egy a szél.”³²

³² BABITS 1957, 8.

Bibliográfia

- BABITS Mihály 1957. Az európai irodalom története. Európa Könyvkiadó, Szépirodalmi könyvkiadó. Budapest.
- BUGOVITS Valéria 2014a. „A feneketlen mélységek regénye. Tolsztoj Kreutzer szonátája (1889).” In.: Első Század Online XIII./2. 2014. Nyár ELTE BTK HÖK tudományos folyóirata. (27–51).
- BUGOVITS Valéria 2014b: „A destruktív Erősz. Tolszj Az ördög (1889).” In.: Első Század Online XIII./2. 2014. Nyár ELTE BTK HÖK tudományos folyóirata. (51–77).
- FARINO, Jerzy 2006. Bevezetés az irodalomtudományba. (Részletek). In.: A szavak érzéki csábítása. Narratív szövegvilágok a szenzualitástól a metanyelvig. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem. Debrecen. (133–155).
- HAJNÁDY Zoltán 2006. Az érzékszervek irodalma. Az érzélem narratív kifejezési módjai: a látvány, a hang, a szag, az íz és a tapintás mint a lét iránt való érzékenység szimbólumai az orosz irodalomban. In: A szavak érzéki csábítása. Narratív szövegvilágok a szenzualitástól a metanyelvig. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem. Debrecen. (5–35).
- LÁSZLÓFY Csaba 2006. Szakdolgozat. A kriminálantropológiai elmélet napjainkban. Az arc egyes részeinek kriminálantropológiai vonatkozásai. Rendőrtisztviselői Főiskola.
www.sanoraldentalclinic.com/cesarelombroso.html (letöltve 2014. július 28.)
- MAŁGORZATA, Swiderska 2006. Az ekfrazis mint a kulturális elidegenítés eszköze F.M. Dosztojevszkij a félkegyelmű c. regényében. In.: A szavak érzéki csábítása. Narratív szövegvilágok a szenzualitástól a metanyelvig. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem. Debrecen. (155–167).
- SELMECZI János 2011. PhD Disszertáció. A titok-próza Turgenyev elbeszélő művészetében. Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Irodalomtudományi Doktori Iskolájának „Orosz Irodalom és Irodalomkutatás” doktori programja.
- TOLSZTOJ, Lev 1961. Kozákok, Kreutzer szonáta és más elbeszélések. Európa Könyvkiadó, Kárpátontúli Területi Kiadó. Budapest – Uzsgorod.
- TOLSZTOJ, Lev 2005. Háború és béke. Ford. Makai Imre. Európa Könyvkiadó. Budapest.
- TOLSZTOJ, Lev 2012. Anna Karenina. MEK (=Magyar Elektronikus Könyvtár) Németh László fordításában.
- TURGENYEV, Ivan 1989. A diadalmas szerelem dala. In.: TURGENYEV, Ivan A diadalmas szerelem dala. Kisregények és elbeszélések. Európa Könyvkiadó. 1989. (709–735).
- ZÖLDHELYI Zsuzsa 2006. Turgenyev sejtelmes elbeszélései gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Szlavisztika/78Kroó/aaz/x367.pdf (letöltve 2014. július 11.)

Ez a lap üres

GUTH HOLDA

Die beseelte Natur und die seelenlose Undine im Reich der Literatur

Der Undine-Mythos bei Friedrich de la Motte Fouqué

Hinter dem Bild der Wasserfrau oder Nixe stehen auch uralte mythische Vorstellungen. An der Vielzahl von Legenden, Märchen, Sagen und Mythen, die in den unterschiedlichen Kulturen vorkommen, zeigt sich, dass die Seejungfrau überall ihre Spuren hinterlassen hat. Wasserfrauen erscheinen aber auch in der Bildenden Kunst, in literarischen Zeugnissen und auch in den Kulturen der Antike als verführerische und geheimnisvolle weibliche Gestalten, wie die Sirene, die Meerhexe, die Schlangenfrau oder die Brunnenfee. Die Doppeldeutigkeit des Nixenbildes findet ihre Auflösung in der Ambivalenz der Vorstellung von der „großen Mutter“, die gleichzeitig positive und negative Eigenschaften und Eigenschaftsgruppen in sich verbindet. Die unterschiedliche Figuren stellen Gesichtspunkte des „großen Weiblichen“ dar.

Bevor sich innerhalb der Menschheit die Phänomene zu der menschlichen *Gestalt* der Großen Mutter zusammenschließen, finden wir eine Fülle spontan auftauchender Symbole, die zu ihrem noch unausgeformten und gestaltlosen Bild gehören. Diese Symbole – hauptsächlich Natursymbole aus allen Naturreichen – sind gewissermaßen signiert mit dem Bild des Großen Mütterlichen, das in ihnen lebt und mit ihnen identisch ist, sei es nun Stein oder Baum, Teich, Frucht oder Tier. Allmählich werden sie mit der Gestalt der Großen Mutter als Attribute verbunden und bilden den Symbolkreis, der die archetypische Figur umgibt und sich im Ritus und im Mythos manifestiert.

Ein derartiger Kreis von Symbolbildern aber umgibt nicht *eine* Gestalt, sondern eine Vielheit von Figuren, von 'Großen Müttern', die als Göttinnen und Feen, Dämoninnen und Nixen, Holden und Unholden in den Bräuchen und Riten, Mythen, Religionen und Märchen innerhalb der Menschheit Manifestationsformen des einen Großen Unbekannten sind, der 'Großen Mutter', dem zentralen Aspekt des Großen Weiblichen.¹

Bei Martin Ninck tritt der Zusammenhang zwischen dem Kult der „großen Mutter“ und dem Quellwasser als lebensspendender hervor, aber er weist auch auf den Doppelsinn des Wassers von Leben und Tod hin.² Philosophisch und religionsgeschichtlich spielt das Wasser eine wesentliche Rolle. Im alten Orient ist es der Ur-Stoff, aus dem die Welt erwachsen ist. Im Islam geht man davon aus, dass die Erde von mehreren konzentrischen Meeren umgeringt war. Das äußerste Meer sei nicht befahrbar, weil es den Tod brachte. Die meisten Kulturen haben solche Sagen und Ursprungsmythen, nach denen das Wasser das lebensspendende Element ist. Die Quellen und Brunnen wurden als Aufenthaltsort der weiblichen Wassergeistern und -gottheiten und als Eingang in die Unterwelt angesehen.³ In der germanischen Mythologie hat das Wasser auch eine wichtige Rolle und steht vor allem mit dem Schicksal in Verbindung. Zwischen den drei Wurzeln des heiligen, immergrünen Weltbaum Yggdrasill entspringen

¹ NEUMANN 1985, 26. Vgl.: OTTO 2001, 26.

² NINCK 1921, 31–46. Vgl.: STEPHAN 1987, 128.

³ OTTO 2001, 26–27.

die Schicksalsbrunnen. Die germanische Schicksalsgöttinnen, die Nornen hausen am Fuße der Weltesche und spinnen den Schicksalsfaden von Göttern und Menschen. Sie schöpfen Tag und Nacht Wasser aus dem nach einer Norne benannten Urdbrunnen und besprengen den Weltenbaum, damit er nicht verdorre.⁴ Das Wasser wurde in der Antike überwiegend weiblich konnotiert, obwohl Poseidon und sein Sohn Triton, bzw. der römische Gott Neptun männliche Gottheiten sind. In den Quellnymphen der griechischen Mythologie kann man bereits Vorformen der neuzeitlichen Nixen sehen.

Das Wiederbelebung des mythischen Denkens und des Mythos in der Romantik führte auch zu einer Wiederbelebung des Motivs von der Wasserfrau. Die romantischen Autoren griffen nicht direkt auf die antike Nymphen- und Sirenenmotivik zurück, sondern knüpften an jüngeren Traditionen wie den mittelalterlichen Melusine-Stoff aus dem Volksbuch des Thüring von Ringoltingen und den mittelalterlichen Undine-Stoff an. Beide Sagenkreise wurden von den Romantikern aufgenommen und die in der Antike noch namenlose Wasserfrauen erhielten den Namen Melusine oder Undine. Die zwei Namen, obwohl sie die Ausdrücke einer gemeinsamen Phantasie sind, decken zwei voneinander ganz unterschiedliche Charakter. Melusine ist eine Mischwesen von fliegendem Drachen und zierlicher Meerfee, und wegen ihrer ursprünglichen Gestalt löst Grausen und Entsetzen aus. Undine ist auch ein Elementargeist, aber weniger furchtbar, trotzdem geht auch von ihr eine Beunruhigung aus. In der *Deutschen Mythologie* (1854) von Jakob Grimm wird diese Ambivalenz auch dargestellt, indem Undine hier als Wunschwädchen – das für seine Hilfe im Kampf und Sieg absolute Treue und Hingabe verlangt –, aber auch als walkürenhaftes Schlachtmädchen erscheint. Sie kann bei Grimm nicht nur im Wasser, sondern in der Luft, aber auch im Wald wohnen. Melusine und Undine sind also gemischte Figuren, in deren Gestalten verschiedene Vorstellungen zusammengeknüpft sind.⁵ Dieser Mythos bekam seinen populären Ausdruck in der Undine-Erzählung von Fouqué, der die mittelalterliche Sagentradition mit alchemistischen und naturphilosophischen Überlegungen verband.

Die Wasserfrau Undine, um die es sich bei dieser Arbeit handelt, lebt ursprünglich im Wasser, in einem der vier Elemente. Dieses Element drückt eine dauerhafte, die Zeit enthebende Flüchtigkeit aus, und als solches verlangt nach musikalischer Bearbeitung. Das fließende und verschwebende Element, die märchenhafte Gestalt der Undine, die nur eine flüchtige Erscheinung in dieser Welt sein kann, reizte auch den Dichterkomponisten E. T. A. Hoffmann an diesem Stoff, daraus eine Oper – sogar wie es von vielen wissenschaftlichen Literatur behauptet wird, die erste Oper der deutschen Romantik – zu schaffen. Als eigentliche Vorlage diente die Fouquéschen Undine-Erzählung, die erstmals im Jahr 1811 in der von Fouqué 1811-1814 herausgegebenen Zeitschrift *Die Jahreszeiten*, einer *Vierteljahresschrift für romantische Dichtungen* erschien.

Über die Fouquéschen Erzählung *Undine* waren sich die Zeitgenossen einig: Goethe nannte sie „wirklich allerliebste“, als er gegenüber Eckermann bemerkte: „Wollen Sie von Fouqué eine gute Meinung bekommen, so lesen Sie seine Undine, die wirklich allerliebste ist.“⁶ Nach Heine war die Geschichte „wunderlieblich“: „Dieses Gedicht ist selbst ein Kuß; der Genius der Poesie küßte den schlafenden Frühling, und diese schlug lächelnd die Augen auf, und alle Rosen dufteten und alle Nachtigallen sangen, und was die Rosen dufteten und die Nachtigallen sangen, das hat unser vortrefflicher Fouqué in Worte gekleidet, und er nannte es

⁴ STAMER 1987, 11. nach OTTO 2001, 27. Vgl.: HAUSSIG 1973, 74, 82–83, 95.

⁵ STEPHAN 1987, 128–131.

⁶ Zitiert nach DIEKKÄMPER 1990, 221.

Undine.⁷ Walter Scott fand sie „hinreißend“ und laut Edgar Allan Poes Rezension: „Was kann intensiv-schöner sein als das ganze Buch?“⁸ Dorothea Schlegel äußerte sich folgenderweise: „*Undine* habe ich gelesen, und ich darf sagen, mir hat lange keine Poesie so viel Vergnügen gemacht! Es ist ganz allerliebste und so hinreißend als möglich. Diese *Undine* könnte in *Tausendundeinenacht* stehen – das will viel sagen!“⁹ Anhand dieses Urteils sei die Erzählung ein Werk von der Allgemeingültigkeit eines Volksmärchens. Die Undine ist wirklich bis heute nicht als eine literarische, sondern eher als eine mythische Reminiszenz eine immer wieder gern zitierte und nachgeformte Figur. Für die damaligen Lebenskräftigkeit der Novelle spricht, dass sie ins Italienische (1815), ins Schwedische (1817), ins Dänische und Englische (1818) und ins Französische (1819) übersetzt wurde.¹⁰ Die Geschichte wurde erstmals von Fouqué aus der Mythen- und Märchenwelt in eine reale und historische Umgebung versetzt. Die Erzählung berichtet von der Liebe einer schönen Fischerstochter zu einem Ritter, der sich im Wald verirrt und in der Hütte des Fischers Zuflucht gefunden hat. Er hat schließlich dessen wundersame Mädchen heiratet, von dem er erst nach der Hochzeit im Rahmen eines Berichtes über Wasser- und Elementargeister, Gnomen und Salamander erfährt, dass seine Frau eine Undine, eine Wasserfee ist. Sie sehnte so tief nach der Menschenwelt und nach einer menschlichen Seele, die sie nur durch die Liebesvereinigung mit einem Mann erhalten kann, dass sie auf der Erde zu dem alten Fischerpaar gekommen ist. Fouqué verarbeitet hier die alten Kunden der Elementarwesen, die er insbesondere von Paracelsus, auf dessen Schriften er durch den von ihm verehrten Jakob Böhme aufmerksam geworden ist, entnommen hat.¹¹ Im Sinne jener Paracelsischen Naturmystik, wie sie die Romantiker anhand der Böhmeschen Paracelsus-Interpretation verstanden, können in der geheimnisvoll belebten Natur Kobolde, Hexen, Wasserfeen und Geister auftauchen. In seiner Autobiographie erzählt Fouqué: „Um diese Zeit ward Undine gedichtet, zuerst entsprossen aus einem treuherzig ernsten Berichte des alten Theophrastus Paracelsus, den ich dazumal in seinem wunderlichen Deutschlatein studirte. Ja, Undine, du Liebesblüthe meiner Gott-beschiedenen Muse, zwischen räthsel-schweren Nebeln, unter bedrohlichem Wettergewölk erschloßest Du Dich lind und fromm, in Deinem Kelch die Thränenperlen sehnender Wehmuth [...]“¹² Auch in einer norddeutschen Zeitschrift nennt Fouqué als Quelle seines Märchens die Schrift *Liber de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris* von Philippus Aureolus Paracelsus Theophrastus Bombast von Hohenheim:

Ich benutze die Ausgabe von Conrad Waldkirch zu Basel, vom Jahre 1590, in deren neuntem Teil S. 45. das „*Liber de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris, et de caeteris spiritibus*“ mir das ganze Verhältniß der Undinen zu den Menschen, die Möglichkeit ihrer Ehen u.s.w. an die Hand gab. Der alte Theophrastus ereifert sich gar ernstlich darüber, daß Leute, die an Wasserfrauen verehlicht seien, solche oftmals für Teufelinnen hielten, und sich nicht mehr nach deren Verschwinden für gebunden erachteten, sondern vielmehr zur zweiten Ehe schritten. Das bringe aber den Tod, und zwar verdienstermaßen. Zum Beleg erzählt er, ein Ritter Stauffenberg sei am zweiten

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Zitiert nach Einleitung von Eckart Kleßmann in MAX 1991, 9.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl.: GOLDAMMER 1980, 31.

¹² FOUQUÉ 1840, 287. Vgl.: FASSBIND-EIGENHEER 1994, 62. und ROTH 1996, 98.

Hochzeittage durch die Rache der beleidigten Wasserfrau gestorben. Alles übrige im Märchen ist meine Erfindung.¹³

Die Tannhäuser-Sage und das Motiv „Venusberg“, das auch von Paracelsus erwähnt wurde, hat seinen Spuren in dem Fouquéschen Märchen gelassen. Fouqué benutzt nämlich eine Venus-Metaphorik im Vorwort zur Ausgabe letzter Hand über die Geburt der *Undine*, die ihm als „lichtzarte Perle, einer milden Wehmutsträne vergleichbar“, eine Venus aus „der rauhkantigen Muschelschale“ sei.¹⁴

Als weitere literarische Quelle gilt die Sage von Peter von Staufenberg, die vielfach überliefert worden ist. Die erste Fassung entstand um 1310 vermutlich durch Egenolf von Staufenberg, gedacht als Familienchronik.¹⁵ Weitere Editionen liegen von Christian Moritz Engelhardt¹⁶ und von Oskar Jänicke¹⁷ vor. Mit dem Titel *Peter Temringer oder Die Sage von Schloß Staufenberg im Durbachthale* wurde *Der Ritter von Stouffenberg*¹⁸, *Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfeie*, beziehungsweise *Peter von Staufenberg* nach der Ortenauischen Volkssage im Jahr 1863 mit einer Vorrede von Professor Eckert veröffentlicht.¹⁹ Für die Sage ist motivisch grundlegend die Verbindung eines Sterblichen mit einem überirdischen Lebewesen. Aus dieser Verbindung ergibt sich eine Handlung, die sich durch die folgenden Merkmalen ausprägen lassen: Am Anfang steht eine Art Pakt zwischen Ritter und Fee, den Pakt folgt ein glückliches irdisches Leben der beiden, aber mit dem Bruch der Verbindung durch die Eheschließung mit einer anderen Frau fordert der Ritter das Schicksal heraus, und schließlich erfolgt der unvermeidliche Tod des Ritters als Strafe für seine Untreue.

Dieses inhaltliches Gerüst der Handlung wird durch die Ordnung der Elementargeister ergänzt. Das Thema der Reiterei wird kurz auch von Paracelsus angeklungen, indem er schreibt, „[S]eliger ists zu beschreiben die Nymphen, denn zu beschreiben die Orden; seliger ist zu beschreiben den Ursprung der Riesen, denn zu beschreiben die Hofzucht; seliger ist zu beschreiben Melusinam, denn zu beschreiben Reiterei und Artillerie; seliger zu beschreiben die Bergleute unter der Erde, denn zu beschreiben Fechten und den Frauen dienen [...]“.²⁰ Paracelsus berichtet später über die Elementgebundenheit der Geister, über ihre charakteristischen Eigenschaften und über die Möglichkeit zur Rückkehr ins Element.

Also hat Gott diese Kreaturen dem Menschen auch etwa vorgestellt, und sie sehen lassen, mit den Menschen wandeln, reden und dergleichen, auf daß dem Menschen im Wissen sei, daß solche Kreaturen in den vier Elementen sind, die da wunderbarlich vor unsern Augen erscheinen. Und damit wir der Dinge einen guten Bericht haben, sind die Wasserleute von Menschen nicht allein mit den Augen gesehen worden, sondern

¹³ Die Musen. Eine norddeutsche Zeitschrift. Hrsg. v. Friedrich de la Motte Fouqué und Wilhelm Neumann 1812. 4. Quartal. Berlin, 198. Zitiert nach ROTH 1996, 98.

¹⁴ ROTH 1996, 98.

¹⁵ Diese mittelalterliche Verserzählung edierte Edward Schröder 1894 in dem Buch *Zwei altdeutsche Rittermaeren*. Moritz von Caron. Peter von Staufenberg.

¹⁶ *Der Ritter von Stauffenberg*. Ein altdeutsches Gedicht. Hrsg. nach der Handschrift der öffentlichen Bibliothek zu Straßburg. Straßburg 1823. Vgl.: Zusammenstellung von Bearbeitungen: Lutz RÖHRICH 1962. *Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart*. Bd. I. Bern, München.

¹⁷ *Altdeutsche Studien* von Oskar Jänicke, Elias Steinmeyer u. Wilhelm Wilmanns. Berlin 1871.

¹⁸ anhand der Textedition von Christian Moritz Engelhardt

¹⁹ Siehe: <http://books.google.com>

²⁰ MAX 1991, 100.

auch mit ihnen vermählet und haben ihnen Kinder geboren [...] Nun aber sind sie Menschen, aber allein im Tierischen, ohne die Seele. Daher geschieht es nun, daß sie zum Menschen verheiratet werden, also, daß eine Wasserfrau einen Mann aus Adam nimmt, und hält mit ihm Haus, und gebiert. [...] Also empfangen sie die Seele, und ihre Kinder auch, in Kraft der adamischen Frucht, und die Freiheit und Macht, so sie gegen Gott hat und trägt. [...] Aber so diese Dinge nicht durch den Teufel einfallen, so sind sie menschlich, und suchen Bündnis, wie vorgehalten ist; aber sie behalten die Art der Geister mit dem Verschwinden. Als einer, der eine Nymphe hat zum Weibe, der lasse sie zu keinem Wasser kommen, oder beleidige sie nicht auf Wassern [...] alsdann aber bei den Männern erzürnt werden auf den Wassern, und dergleichen: so fallen sie nur in das Wasser, und niemand findet sie mehr. Nun lasse sich der Mann gleich sein, als sei ertrunken, denn er gesieht sie nimmer. Dabei ist auch zu wissen, daß er sie nicht soll für tot und gestorben halten, wiewohl sie in das Wasser gefallen ist, sondern für lebendig; und daß er auch kein anderer Weib soll nehmen. Denn wo das geschieht, so wird er sein Leben darum geben müssen und nimmermehr an die Welt kommen; denn die Ehe ist nicht geschieden, sondern sie ist noch ganz [...] so wisset, daß sie der Bündnis und Pflicht halben am jüngsten Tag erschienen wird; denn es wird die Seele von ihr nicht genommen noch geschieden, sie muß ihr nachgehn und der Pflicht auswarten. Wiewohl sie bleibt eine Wasserfrau und eine Nymphe, so muß sie doch dermaßen sich halten, wie der Seele zusteht, und der Pflicht, die sie getan hat; nur daß sie geschieden sind voneinander, und da ist kein Wiederkommen, es sei denn, daß der Mann ein ander Weib nehme, und sie komme und ihm den Tod zufüge, wie denn oft geschehen [...].²¹

Er weist auch auf die Geschichte von Staufenberg hin, indem er berichtet:

Also ist auch eine wahrhafte Historie von der Nymphe in Staufenberg, die sich mit ihrer Schöne in den Weg gesetzt hat und ihren Herrn, den sie sich vornahm, erwartet. [...] Nun war dieselbige Nymphe eine Wasserfrau, versprach sich demselbigen von Staufenberg, blieb auch bei ihm, so lange bis er ein ander Eheweib nahm, und sie für eine Teufelin hielt. Da er sie dafür achtete und nahm ein ander Weib, so brach er ihr folglich das Gelübde: darum sie ihm auf der Hochzeit Wahrzeichen gab durch die Bühne, auf seinem Tisch, bei ihrem Schenkel, und er also am dritten Tag tot war.²²

²¹ Ebd., 101–103.

²² Ebd., 104.

Paracelsus betont aber: „Nun ist zwar bei den Theologen solch Ding ein Teufelsgespenst; aber fürwahr nicht bei den rechten Theologen. [...] So sie ein Gespenst gewesen wäre, woher hätte sie Fleisch und Blut genommen? [...] Das sollt ihr aber wissen, was daß Gott solche Mirakel geschehen läßt, nicht daß wir alle dermaßen sollen zu Nymphen weiben, oder bei ihnen wohnen, sondern etwan einer zu einem Anzeigen, der seltsamen Werke in göttlichen Kreaturen, und daß wir sehen die Werke seiner Arbeit.“ In MAX 1991, 103–104.

Obwohl Paracelsus hier und auch an anderen Stellen hervorhebt, dass diese Lebewesen von Gott geschaffen sind, finden wir in der Bibel keine Stelle, wo es geschrieben steht, dass Gott seelenlose Frauen geschaffen hätte. Im Gegenteil kann man in der Apostelgeschichte die folgende Sätze lesen: „Und er hat aus einem [Blut] jede Nation der Menschen gemacht [...]“ (Apostelgeschichte 17:26). Die Aussage von Paracelsus lassen sich auch mit der biblischen Weltansicht und Kontext nicht vereinbaren. In der Bibel steht nämlich: „Denn die Seele des Fleisches ist im Blut, und ich habe es euch auf den Altar gegeben, dass es Sühnung tut für eure Seelen; denn das Blut ist es, das Sühnung tut durch die Seele.“ (III. Mose 17: 11) An einer anderen Stelle liest man: „Nur halte daran fest, kein Blut zu essen, denn das Blut ist die Seele; und du sollst nicht die Seele mit dem Fleisch essen. Du sollst es auf die Erde gießen wie Wasser.“ (V. Mose 12: 23–24.) Aus diesen Gründen sollten sich

Paracelsus änderte aber an die oben dargestellten Stationen der Handlung, indem er an die Stelle von Pakt die Ehe treten lässt. Für Staufenberg war ein wesentlicher Moment, den Pakt einzugehen, damit er ein glückliches irdisches Leben führen kann. Dieses Motiv verblaßt als konstitutives Merkmal der Handlung und wird funktional in die Institution der Ehe eingebunden. Der Bruch mit der Wasserfee vollzieht sich bei Paracelsus in zwei Schritten: erstens in der Beleidigung des Elementargeistes auf dem Wasser, und zweitens im Treubruch durch die zweite Ehe mit einem irdischen Mädchen.²³ Auch den Tod des Ritters modifizierte Fouqué gegenüber der stofflichen Vorlage, insofern er die Rache der Fee dadurch milderte, dass Undine eigentlich nur ein höheres Gesetz folgte, dem auch sie unterworfen ist: „Und doch, Nichte, seid Ihr unseren Elementar-Gesetzen unterworfen, und doch müßt Ihr ihn richtend ums Leben bringen, dafern er sich wieder verehlicht und Euch untreu wird.“²⁴ Fouqué wendete also nicht nur die detaillierte Beschreibung von Paracelsus über das Leben und Verhalten der Elementargeister auf, sondern er erweiterte die fixierten Motiven der Handlung durch ihre schriftstellerische Imagination. Durch die innere Motivation und durch die logischen Verknüpfungen der Handlungsmotiven zeichneten sich auch die romantischen Eigenschaften der Erzählung. Das Beseelungsmotiv²⁵ wird zum zentralen Motiv des Werkes, denn es kehrt immer wieder bis zum Ende der Geschichte zurück. So sagt Undine im siebzehnten Kapitel, als sie mit Kühlebörn sprach: „Wenn ich hier auch unter den Wassern wohne [...] so hab ich doch meine Seele mit heruntergebracht. Und darum darf ich wohl weinen, wenn du auch gar nicht erraten kannst, was solche Tränen sind. Auch die sind selig, wie alles selig ist dem, in welchem treue Seele lebt.“²⁶ Eine neue Perspektive holt in der Geschichte auch das Handlungsmotiv, nach dem das Schicksal des Ritters nicht durch die Übertretung des märchenhaft dargestellten Verbots besiegelt wird, sondern durch seine eigene Unmoral. Huldbrand wird nicht in einer tragischen Konfliktsituation gestellt, sondern er hat so eine tiefe Schuld, dass diese nur mit dem Tod gesühnt werden kann. Er wäre ursprünglich moralisch nicht strafbar und nicht sündig, weil er die Ehe mit Bertalda in dem Glauben eingeht, dass Undine tot sei. Huldbrand wurde aber vor einer zweiten Hochzeit mit Bertalda gewarnt: der Fischer selbst hatte vieles gegen die vorgeschlagene Heirat einzuwenden, der Pater wollte das neue Paar nicht einsegnen und der Ritter wird auch in einer Traumvision vor den Folgen der neuen Ehe nachdrücklich gewarnt. Die drei Warnungen vor einer zweiten Ehe rücken Huldbrands Entscheidung für eine zweite Frau in ein grelles Licht.²⁷ Hier werden auch die gesellschaftlichen Normen dargestellt, der Ehebruch zieht einen Ausschluss aus der Gesellschaft nach sich, weil dieses Verhalten ihren Normen widerspricht. Eine auch an anderen Stellen erscheinende romantische Auffassung lässt sich wiederum erkannt werden, nach der die natürliche Welt

anhand des Neuen Testaments auch die Gläubigen vor Blut bewahren. (z.B.: Apostelgeschichte 15: 20, 29 und Apostelgeschichte 21: 25) In der Bibel wird übrigens in der Offenbarung den Engel der Wasser erwähnt, aber man weiß es nicht, wo er sich genau befindet. Es ist auch möglich, dass er im Himmel wohnt. „Und ich hörte den Engel der Wasser sagen: Du bist gerecht, der da ist und der da war, der Heilige, dass du so gerichtet hast. Denn Blut von Heiligen und Propheten haben sie vergossen, und Blut hast du ihnen zu trinken gegeben; sie sind es wert. Und ich hörte den Altar sagen: Ja, Herr, Gott, Allmächtiger, wahrhaftig und gerecht sind deine Gerichte.“ (Offenbarung 16: 5–7.) Die Heilige Schrift.

²³ Vgl. SCHLÄDER 1979, 70–71.

²⁴ FOUQUÉ 1992, 91.

²⁵ Das Problem der Beseelung und der Teilhabe der Seele durch Liebeseinigung erscheint schon bei Sokrates und Platon, bzw. in der Mythologie der Völker und lassen sich in ihren Riten widerspiegeln.

²⁶ FOUQUÉ 1992, 91.

²⁷ SCHLÄDER 1979, 72–73.

sittlicher, veredelter sei als die menschliche. Damit wird andererseits ausgedrückt, dass die Versöhnung von Undine und Huldbrand, wie die Integration der Natur und Kultur, nur in der Einhaltung der Vereinbarungen möglich gewesen wäre. Die Liebesgeschichte endet in dem Bild eines Liebestodes, der zeigt, die Versöhnung der beiden Welten, der Geisterwelt und der Menschenwelt, gescheitert ist. Solange Undine durch die Hochzeitsnacht eine Seele bekommt und am nächsten Tag sie vollkommen verwandelt ist, aus der wilden Mädchen eine demütige Ehefrau geworden ist; hatte Huldbrand Alpträume über schönen Frauen, die sich in gräßliche Drachen verwandeln und im Geheimen graust ihm vor der Herkunft seiner Frau. Während Huldbrand beseelt die Wasserfee, dieser Elementargeist kann nur die Seele ihren Geliebten – und dadurch auch sein Leben – entnehmen. Bei der Erzählausgang verließ Fouqué den Boden des romantischen Kunstmärchens und tat einen entscheidenden Schritt in Richtung auf den sentimental Roman hin.²⁸

Bebend vor Liebe und Todesnähe neigte sich der Ritter ihr entgegen, sie küßte ihn mit einem himmlischen Kusse, aber sie ließ ihn nicht mehr los, sie drückte ihn inniger an sich und weinte, als wolle sie ihre Seele fortweinen. Die Tränen drangen in des Ritter Augen und wogten im lieblichen Wehe durch seine Brust, bis ihm endlich der Atem entging und er aus den schönen Armen als ein Leichnam sanft auf die Kissen des Ruhebettes zurücksank.

»Ich habe ihn tot geweint!« sagte sie zu einigen Dienern, die ihr im Vorzimmer begegneten, und schritt durch die Mitte der Erschreckten langsam nach dem Brunnen hinaus.²⁹

Mit dem Schlussmotiv der Vereinigung von Undine und Huldbrand wenigstens im Grab stilisiert Fouqué sein Märchen zu einer Sage, indem er die Naturerscheinung aus dem Munde des Volkes erklären lässt.³⁰

[...] und alles kniete, und die Totengräber auch, als sie fertig geschaufelt hatten. Da man sich aber wieder erhob, war die weiße Fremde verschwunden; an der Stelle, wo sie gekniet hatte, quoll ein silberhelles Brünnelein aus dem Rasen, das rieselte und rieselte fort, bis es den Grabhügel des Ritters fast ganz umzogen hatte; dann rannte es fürder und ergoß sich in einen stillen Weiher, der zur Seite des Gottesackers lag. Noch in späten Zeiten sollen die Bewohner des Dorfes die Quelle gezeigt und fest die Meinung gehegt haben, dies sei die arme, verstoßene Undine, die auf diese Art noch immer mit freundlichen Armen ihren Liebling umfasse.³¹

Mit diesem Bild wird auch in der Anfangszene dargestellte Beziehung zwischen Erde und Wasser wiederholt und eine Art Rahmen gebildet. Aber während sich Land und See im Anfangsbild in gemeinsamen Umarmung befindet, wird es im Schlussbild zu einer einseitigen Umarmung.

Es mögen nun wohl schon viele hundert Jahre her sein, da gab es einmal einen alten guten Fischer, der saß eines schönen Abends vor der Tür und flickte seine Netze. Er wohnte aber in einer überaus anmutigen Gegend. Der grüne Boden, worauf seine Hütte gebaut war, streckte sich weit in einen großen Landsee hinaus, und es schien ebensowohl, die Erdzunge habe sich aus Liebe zu der bläulich klaren, wunderhellen

²⁸ Ebd., 74. Vgl.: BENZ 1923.

²⁹ FOUQUÉ 1992, 96–97.

³⁰ Vgl.: MEIER 2008, 321–322.

³¹ FOUQUÉ 1992, 98–99.

Flut in diese hineingedrängt, als auch, das Wasser habe mit verliebten Armen nach der schönen Aue gegriffen, nach ihren hochschwankenden Gräsern und Blumen und nach dem erquicklichen Schatten ihrer Bäume.³²

Innerhalb der vorgegebenen Handlung, die von einer philosophisch-literarischen Tradition und von den stofflichen Quellen, besonders von dem Paracelsischen Traktat stammt, lässt Fouqué auch den romantischen Zauber seiner Phantasiewelt hervorschweben.

Als Rezipient schwärmte Fouqué für Volksbücher, Sagen, Märchen, philosophischen und naturwissenschaftlichen Texten, die auch in seinen Werken durchschimmern. Aber andere inhaltliche Bezüge lassen sich auch zwischen seiner Lebensgeschichte und seiner Erzählungen feststellen. Vor allem Wilhelm Pfeiffer³³ und Arno Schmidt³⁴ haben mit diesen Zusammenhänge sich ausführlich beschäftigt. Laut Schmidt, der in seiner Biographie gegen die Entschlüsselung der literarisch-philosophischen Quellen polemisierte, konzipierte Fouqué den männlichen Haupthelden nach sich selbst:

Denn da reitet Herr Huldbrand von Ringstetten – ach, von Huld hat Fouqué, selbst bereuend, nur zu oft gebrannt; und daß ›la Motte‹ im Altfranzösischen eine Burgumwallung bedeutet, also recht eine ›Ringstätte‹, verrät er selbst in der Biographie seines Großvaters. Zu allem Überfluß gibt er ihm auch noch die eigenen Wappenfarben, Veilchenblau und Gold, [...] und läßt ihn, wie er fast sein ganzes Leben auch von sich denken mußte, als den Letzten seines Stammes sterben.³⁵

Besonders die Begegnung mit einer Frau scheint auf Fouqué einen bedeutenden Eindruck hinterzulassen. Er lernte im Jahr 1795 in Minden Elisabeth von Breitenbauch kennen, und verliebte sich gleich in sie. Der unglückliche Ausgang und die Eigenschaften Undinens wirklich entsprachen den historischen Fakten. Schmidt sah in der Gestalt Bertaldas sogar Fouqués Frau Caroline als historischer Vorbild und seiner Meinung nach habe Fouqué eine autobiographische Erzählung geschaffen. „Was ihm das Leben versagt hat, ersetzt ihm höher, unsterblich, die Phantasie.“³⁶ Aber selbst der Erzähler der *Undine* weist am Anfang der dreizehnten Kapitel auf persönlichen Erlebnissen hin:

Der diese Geschichte aufschreibt, weil sie ihm das Herz bewegt und weil er wünscht, daß sie auch andern ein Gleiches tun möge, bittet dich, lieber Leser, um eine Gunst. Sieh es ihm nach, wenn er jetzt über einen ziemlich langen Zeitraum mit kurzen Worten hinget und dir nur im allgemeinen sagt, was sich darin begeben hat. Er weiß wohl, daß man es recht kunstgemäß und Schritt vor Schritt entwickeln könnte, wie Huldbrands Gemüt begann, sich von Undinen ab- und Bertalden zuzuwenden, wie Bertalda dem jungen Mann mit glühender Liebe immer mehr entgegenkam und er und sie die arme Ehefrau als ein fremdartiges Wesen mehr zu fürchten als zu bemitleiden schienen, wie Undine weinte und ihre Tränen Gewissensbisse in des Ritters Herzen anregten, ohne jedoch die alte Liebe zu erwecken, so daß er ihr wohl bisweilen freundlich tat, aber ein kalter Schauer ihn bald von ihr weg und dem Menschenkinde Bertalda entgentrieb – man könnte dies alles, weiß der Schreiber, ordentlich ausführen, vielleicht sollte man's auch. Aber das Herz tut ihm dabei allzu weh, denn

³² Ebd., 11.

³³ PFEIFFER 1903.

³⁴ SCHMIDT 1975.

³⁵ Ebd., 120.

³⁶ Ebd.

er hat ähnliche Dinge erlebt und scheut sich in der Erinnerung auch noch vor ihrem Schatten. Du kennst wahrscheinlich ein ähnliches Gefühl, lieber Leser, denn so ist nun einmal der sterblichen Menschen Geschick. Wohl dir, wenn du dabei mehr empfangen als ausgeteilt hast, denn hier ist Nehmen seliger als Geben. Dann schleicht dir nur ein geliebter Schmerz bei solchen Erwähnungen durch die Seele und vielleicht eine linde Träne die Wange herab, um deine verwelkten Blumenbeete, deren du dich so herzlich gefreut hattest. Damit sei es aber auch genug; wir wollen uns nicht mit tausendfach vereinzelt Stichen das Herz durchprickeln, sondern nur kurz dabei bleiben, daß es nun einmal so gekommen war, wie ich es vorhin sagte.³⁷

Anhand dieser Beschreibung soll auch die Art und Weise der Novelle von der persönlichen Betroffenheit des Verfassers geprägt werden. Im Nachwort zu der Sammlung letzter Hand wiederholt er diese private Zuneigung zum Thema: „Undine bleibt die erste Liebe, und die fühlt man nur Einmal.“³⁸ Fouqué hat seine Fee auch als seine Muse in mehreren Schriften gedacht, sie wurde zu seiner inspirierenden Elfe. Mit dieser subjektiven Einstellung hat Fouqué in sein Werk *Undine* eine Relativierung eingeschrieben. Diese Relativierung aber bricht die fiktionsinterne Gültigkeit.³⁹ Auf den märchenhaften Charakter im Text wird dem Leser mehrmals die Aufmerksamkeit erregt. Schon am Anfang der Erzählung weist die Formel „da gab es einmal“ auf den typischen Märchenanfang. Sonst wissen wir über den genauen Zeitpunkt nicht zu viel, nur dass es irgendwann in der ritterlichen Zeiten spielt. Der Ort wird auch im Großen und Ganzen dargestellt. Die Erzählung wurde im Bereich des Schwarzwaldes angesiedelt und die fiktive Burg Ringstetten steht irgendwo an den Quellen der Donau. Der Burg von Staufenberg, der auch in der Wirklichkeit existiert, befindet sich in der Nähe von Offenburg, nördlich der Donauquellen. Im Schwarzwald liegt ein See, genannt Mummelsee, der durch Grimmelshausens *Abenteuerlicher Simplizissimus Teutsch* (1668) berühmt wurde. Ähnlich wie Brentano, Eichendorff, Arnim und die Brüder Grimm greift auch Fouqué zu den Motiven von Grimmelshausen zurück. Die Geschichte über den Mummelsee lässt sich teilweise auf Volkssagen und auf den Schriften von Paracelsus zurückzuführen. Aber im Gegensatz zu Paracelsus Elementargeistern hier unterstellen sich die Elementargeister dem Willen Gottes. Über die Seele der Wassergeister sprechend äußert sich der Mummelseefürsten bei Grimmelshausen folgenderweise:

„[...] wir sind keine Geister/sondern sterbliche Leutlein/die zwar mit vernuenfftigen Seelen begabt/welche aber sampt den Leibern dahin sterben und vergehen; [...] Zwar ist uns kundbar/daß ihr durch den Ewigen Sohn Gottes/durch welchen wir denn auch erschaffen/auffs allerhoechste geadelt worden/in dem Er euer Geschlecht angenommen/der goettlichen Gerechtigkeit genug gethan/den Zorn Gottes gestillt/und euch die ewige Seeligkeit wiederum erworben/welches alles euer Geschlecht dem unserigen weit vorziehet; Aber ich rede und verstehe hier nichts von der Ewigkeit/weil wir deren zu geniessen nicht fähig seyn/sondern allein von dieser Zeitlichkeit/in welcher der Allerguetigste Schoepffer uns genugsam beseeligt/als mit einer guten gesunden Vernunfft, mit Erkantnus deß Allerheiligsten Willens Gottes [...] sind wir keiner

³⁷ FOUQUÉ 1992, 68–69.

³⁸ FOUQUÉ, Friedrich de la Motte 1841. Ausgewählte Werke. Ausgabe letzter Hand. Bd. 12. Halle, 138. Zitiert nach ROTH 1996, 102.

³⁹ MEIER 2008, 319.

Suend/und dannenhero auch keiner Straff/nach dem Zorn Gottes/ja nicht einmal der geringsten Kranckheit unterworffen [...].⁴⁰

Daraus bleiben noch Scherben auch bei Fouqué, indem Undine gegenüber den alten Priester sagt: „Ich bin kein Gespenst, [...] seh ich denn so häßlich aus? Zudem könnt Ihr ja wohl merken, daß mich kein frommer Spruch erschreckt. Ich weiß doch auch von Gott und versteh ihn auch zu loben, jedweder auf seine Weise freilich, und dazu hat er uns erschaffen.“⁴¹ Aber diese Aussage wird nicht durch Taten gestützt und Gott wird in der Erzählung eigentlich in den Hintergrund gedrängt.

Peter von Matt – wie darüber Beate Otto in seiner Studie⁴² berichtet – folgert zu Fouqués *Undine*, dass es bei dem Text um einen Beitrag zur deutschen Gegenreligion geht. Diese zum ersten Hören vielleicht verblüffende Meinung wird damit begründet, dass fast jeder Autor, der vor 1830 geschrieben hat, zur literarischen Kultur der Erd-, Wasser-, Feuer- und Luftgeister beiträgt, da hierdurch eine mythische Verdeutlichung „des in die Welt ausgegossenen Gottes“⁴³ stattfindet. In diesen Literaturen wird die Menschenehe verdrängt, Menschen lieben Wasserfrauen und umgekehrt. Mit der vermehrten Erscheinungen der Elementargeister in den Erzählungen und Märchen kommt die Konzeption zum Ausdruck, die Ordnungsprinzipien und die Realität der christlichen Wertordnung zu verdrängen. Nach seiner These befindet sich in allen Elementargeistergeschichten eine aggressive Grundstruktur, und in dieser Grundstruktur ist ein widergläubiger Charakter der deutschen Gegenreligion, die auf eine Beseitigung des Gottes aus war, erkennbar. Diese These wird durch die Beispiele, wie *Loreley*, der *Feuerreiter*, die Tannhäuser-Geschichten und das *Bergwerk zu Falun* bestätigt. Unter dem „Mäntelchen der Volkspoesie und Märchentheorie“ waren sie zudem gut versteckbar.⁴⁴ Hinter diesem Glauben an Elementargeister steht eigentlich eine animische Weltsicht, nach der die Grenze zwischen der natürlichen und übernatürlichen Welt sich verwischen. Die animische Vorstellung basiert auf dem Glauben, dass die Natur über eine Seele, über eine eigene spirituelle Qualität verfügt und somit die Menschen persönliche Beziehungen mit Naturwesen eingehen können. Der Animismus⁴⁵ beruht demzufolge auf eine Art Kontinuität zwischen der menschlichen Kultur und Natur. Die physikalische Welt ist nach dieser Weltsicht mit der Geisterwelt getränkt, den natürlichen Phänomenen und Erscheinungen werden menschliche Eigenschaften zugeschrieben. Fouqués Wassergeister leben in der Unterwasserwelt, aber nicht in totaler Ausgrenzung. Die Protagonisten der Romantik betreten diesen Ort und bezahlen diesen Fehltritt mit dem Leben. „In der Poesie ist Gott bereits ins Reservat verbannt worden, denn die Welt der Wassergeister steht ihm nicht offen.“⁴⁶ Nachdem die Menschen von der Vergöttlichung der Vernunft enttäuscht gewesen waren, versuchten sie auf alle Art und Weise mit der transzendenten Welt in Berührung zu kommen. Die von den ursprünglichen Werten und der ursprünglichen Kraft entleerte Religion war nicht fähig, diese Sehnsucht zu erfüllen. Man suchte deshalb durch okkulten Kenntnissen und Praktiken bzw. durch das Verherrlichen der Natur und der Musik den Geisterreich auf, und hat eigentlich Gott weiterhin eliminiert.

⁴⁰ GRIMMELSHAUSEN 1989, 496–498.

⁴¹ FOUQUÉ 1992, 39.

⁴² OTTO 2008, 67.

⁴³ VON MATT, Peter 1989. Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München, Wien., 56. Zitiert nach OTTO 2008, 67.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Die Bedeutung des Wortes anima ist 'Seele'.

⁴⁶ Ebd.

Zurückkehrend zu den märchenhaften Elementen und Merkmalen im Text sind noch die Kapiteleinleitungen mit den legendenhaften Überschriften bemerkenswert. Die manierten Pseudo-Archaismen können schon vielleicht als ein Zeichen der Ironie in dem Fouquéschen Werk betrachtet werden, wie zum Beispiel das Voranstellen eines Genitivattributs: „Der Ritter erkannte mehr und mehr seiner Frauen himmlische Güte.“⁴⁷ Die Aufmerksamkeit der Leser wird auf dem Konstruktionscharakter des Märchens gelenkt, indem eine Wasserfrau, eine Person aus der Fantasie- und Sagenwelt, die eigene Märchenhaftigkeit und ihre fabelhafte Herkunft leugnet. In der Erzählung bezeichnet Undine alles, was sie über den Erdgeistern und über Kühleborn gesprochen hat, als „Märchen! Kindermärchen!“⁴⁸ auf die Frage von Huldbrand. Später passierte eben das Gegenteil; als Undine die Geschichte für Bertalda erzählte, „wer sie selbst sei, wie Bertalda von den Fischersleuten weg, Undine aber dahin gekommen war“, es „war ihr seltsam, daß sie nun selbst wie mitten in einem von den Märchen lebe, die sonst nur erzählen gehört“.⁴⁹ Fouqué erzählt seinen Undinen-Mythos als etwas bereits Vergessenes, der in der Dichtung für die Erinnerung gerettet wird. Trotz des tragischen Ende des Undine-Stoffes komponierten Künstler Musik zur Undine, Heinrich Heine verarbeitete den magischen Stoff in seinem Aufsatz *Elementargeister*, Johann Heinrich Füssli malte ein Bild über die Wasserfee und Hoffmann schrieb eine Oper. Das Thema kehrt dann auch im späteren Jahrhunderten wie zum Beispiel bei Gottfried Keller im *Grünen Heinrich*, bei Hans Christian Andersen in der Gestalt der kleinen Seejungfrau, im Drama *Ondine* von Jean Giroudeaux und in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Undine geht* zurück. Paradoxe Weise hat eben der Tod Undine – mindestens in der Welt der Künste – unsterblich gemacht.

⁴⁷ FouQUÉ 1992, 81.

⁴⁸ Ebd., 45.

⁴⁹ Ebd., 67. Vgl.: Meier 2008, 319–320.

Bibliographie:

Primärliteratur:

FOUQUÉ, Friedrich de la Motte 1992. Undine. Ein Märchen der Berliner Romantik. Musik von E.T.A. Hoffmann. Bilder von Karl Friedrich Schinkel. Mit einem Essay von Ute Schmidt-Berger. Frankfurt am Main u. Leipzig.

Sekundärliteratur:

BENZ, Richard 1908. Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte. Gotha.

BERGER Renate – STEPHAN Inge (Hrsg.) 1987. Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Wien.

Die Heilige Schrift. Aus dem Grundtext übersetzt. Hrsg. v. Christliche Schriftenverbreitung. Hückeswagen 2003.

DIEKKÄMPER, Birgit 1990. Formtraditionen und Motive der Idylle in der deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bemerkungen zu Erzähltexten von Joseph Freiherr von Eichendorff, Heinrich Heine, Friedrich de la Motte Fouqué, Ludwig Tieck und Adalbert Stifter. Frankfurt am Main.

DISCHNER, Gisela 1981. Friedrich de la Motte Fouqué: Undine: Lützeler, Paul Michael (Hrsg.): Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen. Stuttgart.

FASSBIND-EIGENHEER, Ruth 1994. Undine oder die Nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitung eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann. Stuttgart.

FOUQUÉ, Friedrich de la Motte 1840. Lebensgeschichte des Baron Friedrich de la Motte-Fouqué, aufgezeichnet durch ihn selbst. Halle. Vollständiger, durchgesehener Neusatz mit einer Biographie des Autors bearbeitet und eingerichtet von Michael Holzinger. Berliner Ausgabe, CraeteSpace Independent Publishing Platform, North Charleston, USA, 232. <http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781482398786?page=232>

GOLDAMMER, Kurt 1980. Paracelsus in der deutschen Romantik. Eine Untersuchung zur Geschichte der Paracelsus-Rezeption und zu geistesgeschichtlichen Hintergründen der Romantik. Wien.

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob Christoffel von 1989. Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch: Breuer, Dieter (Hrsg.): Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen Werke I./1. Frankfurt am Main.

HAUPT, Julius 1923. Elementargeister bei Fouqué, Immermann und Hoffmann. Leipzig.

HAUSSIG, Hans Wilhelm (Hrsg.) 1973. Wörterbuch der Mythologie. Bd. II. Götter und Mythen im alten Europa. Stuttgart.

KREMER, Detlef 2001. Romantik. Stuttgart, Weimar.

KRIEGER, Irene 2000. Undine, die Wasserfee. Friedrich de la Motte Fouqués Märchen aus der Feder der Komponisten. Herbolzheim.

MAX, Frank Rainer (Hrsg.) 1991. Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Stuttgart.

- MEIER, Albert 2008. Klassik – Romantik. Unter Mitarbeit von Stephanie Düsterhöft. Stuttgart.
- NEUMANN, Erich 1989. Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewußten. Olten.
- NINCK, Martin 1967. Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung. Darmstadt.
- OTTO, Beate 2001. Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg.
- PFEIFFER, Wilhelm 1903. Über Fouqués Undine. Nebst einem Anhang enthaltend Fouqués Operndichtung Undine. Heidelberg.
- ROTH, Gerlinde 1996. Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine. Pfaffenweiler.
- SCHLÄDER, Jürgen 1979. Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper. Bonn - Bad Godesberg.
- SCHMIDT, Arno 1975. Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. Biographischer Versuch. Frankfurt am Main.
- TRÜPEL-RÜDER, Helga 1987. Undine. Eine Motivgeschichtliche Untersuchung. Bremen.

Ez a lap üres

GUTH HOLDA

Undine im Palast der Musik

Schon in seiner ersten opernästhetischen Schrift mit dem Titel *Der Dichter und der Komponist* (1813) beschäftigt sich Ernst Theodor Amadeus Hoffmann mit dem Problemkreis der Oper und mit den Forderungen, die der Komponist an den Dichter einer Oper macht. Um seine Äußerungen zu Worte kommen zu lassen, kleidete er seinen Aufsatz in einer Dialogform, die seit Platon die geeignete Form ist, wichtige Frage aus mehreren Perspektiven unter die Lupe zu nehmen. In Hoffmanns Dialog wird zwischen zwei Freunden, einem Dichter und einem Komponisten, über die Beziehung zwischen Dichtung und Musik in den Opern diskutiert. Hier stellt sich die Frage, ob sich nicht der Komponist seinen Text am besten selber schreiben solle. Ludwig, der seinerseits ein Komponist ist, meint, dass „wahrhafte, in der herrlichen, heiligen Musik lebende und webende Komponisten“¹ nur poetische Texte wählten. Er teilt seine Meinung über „das wahre Wesen der Oper“ in kurzen Worten folgenderweise: „Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt.“² Da „sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder *einer* Kirche, denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen“.³ Als Hoffmanns Sprachrohr drückt Ludwig die wichtigsten Kerngedanken über die Dichtung aus, die dazu fähig ist, die wahre Wesen der Musik auszudrücken und in dieser Sphäre einzudringen.

Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Akzente in unserm Innern widerklingen und ein höheres, intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet miteinander und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Dies ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik. Aber nun soll die Musik ganz ins Leben treten, sie soll seine Erscheinungen ergreifen, und Wort und Tat schmückend, von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen. [...] Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzend, so daß man willig daran glaubt, ja daß man, wie in einem beseligenden Traume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt, in den Blumengängen des romantischen Lebens wandelt und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort, versteht.⁴

Ludwigs Äußerungen über die Musik als die Sprache des wundervollen Geisterreiches deckt sich mit Hoffmanns Rezension über Beethovens Symphonie C-moll.

In dem Gesange, wo die hinzutretende Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das Wunderelixier der Weisen, von dem etlichen Tropfen jeden Trank köstlich und herrlich machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung und so weiter, wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns

¹ HÜRLIMANN 1982, 462. Vgl. auch: KRIEGER 2000, 25. und SCHLÄDER 1979, 258–260.

² Ebd., 463.

³ Ebd.

⁴ Ebd., 463–464.

hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen. So stark ist der Zauber der Musik, und, immer mächtiger wirkend, müsste er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.⁵

Diese „unendliche Sehnsucht“ gilt auch in Operngeschichten als Eigentümlichkeit der frühromantischen deutschen Oper. Allerdings hält Ludwig – zurückkehrend zu der Schrift *Der Dichter und der Komponist* – die romantische Oper „für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause“.⁶ Aber eine wahrhaft romantische Oper zu schreiben, ist nur „der geniale, begeisterte Dichter“⁷ zu fähig, denn „nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben; auf seinem Fittich schwingen wir uns über die Kluft, die uns sonst davon trennte, und einheimisch geworden in dem fremden Lande, glauben wir an die Wunder, die als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein sichtbarlich geschehen und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der höchsten Wonne erfüllen“.⁸ Von hier gesehen ist es selbstverständlich, warum die von alchimistischen Gedanken durchwobene Erzählung Fouqués Hoffmann zum Schaffen einer Oper inspirierte. In diesem Fall war wirklich auch das Kriterium erfüllt, nach dem die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen soll. Poesie und Musik verbinden sich zu einer Einheit, in der die Musik zu einer Vertreter der Unendlichkeit und der Sehnsucht nach dem Übernatürlichen wird. Mit diesem poetischen Kern der Bühnenwerke weigt die frühromantische Oper von der singspielartigen Produktionen und von der musikalisch-stilbildenden Komponente für Opernkompositionen des gesamten 19. Jahrhunderts ab.⁹

Also, mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Natur auf uns sichtbarlich geschehen und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, das heißt Musik, Gesang ist, ja, wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt.¹⁰

Auch in Operngeschichten wird festgestellt, dass die deutsche frühromantische Oper in seiner Art einzig und eigenständig ist. So erkennt Siegfried Goslich deren symbolisch vertiefte Fassung von Märchenstoffen und die poetisch beseelte Natur als leitende Idee.¹¹ Diese musikdramatische Gestaltung erreichte erst später mit dem Musikdrama ihre Höhepunkt. So wird das Kunstwerk der frühromantischen Oper mit ihren Erlösungsgedanken zum Durchgangsstadium für Richard Wagners Werke.¹²

Die Opernproduktion in dem frühen 19. Jahrhundert erfährt Anstöße nicht nur aus der innenmusikalischen Entwicklung, sondern auch aus der literarischen. Es ist eine unstrittige Tatsache, dass die musikalische Innovationen hinter der Entwicklung der naturphilosophischen und literarischen zurückgeblieben sind, deshalb waren die Wiener Singspiele geeignet für die Komponisten, die neue poetische und ästhetische Errungenschaften zum Ausdruck zu bringen. Bei der Operndichtungen knüpften die Komponisten ausnahmslos an Singspieldichtungen an.

⁵ HOFFMANN, E.T.A. 1982a, 330–331.

⁶ HOFFMANN, E.T.A. 1982b, 464. Vgl.: SCHELLENBERG 1918, 169–170.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl.: SCHLÄDER 1979, 232.

¹⁰ HOFFMANN, E.T.A. 1982b, 464–465.

¹¹ GOSLICH 1937, 141. Vgl.: SCHLÄDER 1979, 232–233.

¹² SCHLÄDER 1979, 233.

Zu dieser Richtung zählt Ehrenhaus auch die älteren Zauberoper, die er von den romantischen Oper anhand der poetischen Intensität und die Funktion des Wunderbaren differenziert.¹³ Der Terminus Zauberoper ist ein Begriff des frühen 19. Jahrhunderts und dient zur Kennzeichnung eines von magischen und irrationalen Vorgängen bestimmten deutschen Oper nach der Blüte des Wiener Singspiels, in dem die märchenhaften und zauberhaften Stoffe sich besonderer Beliebtheit erfreuten.¹⁴ In den Zauberoperen wurden phantastische Märchenstoffe mit populären Handlungsmotiven und Figuren auch Volkskomik einbezogen gemischt. Zu diesen Zauberwerken gehören laut Ehrenhaus auch das *Donauweibchen* von Ferdinand Kauer und Ignaz Xaver Ritter von Seyfrieds *Undine*, die formal dem neuen Operntypus als Vorbild dienten. Diese Vorbildfunktion konnten sie aber poetisch und stofflich noch nicht erfüllen.¹⁵ Über Seyfrieds Zauberstück, das chronologisch die erste Nachfolgerin der Hoffmannschen *Undine* war, und das am 16. 8. 1817 in Wien uraufgeführt wurde, berichtete die *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung*:

Im Theater an der Wien konnte ein neues Zauberspiel: Undine wegen der matten Behandlung des Textes der Erwartungen nicht ganz entsprechen, zu denen man, fußend auf de la Motte Fouqués rein romantische Dichtung mit Grund berechtigt war. [...] Die Decorationen waren vortrefflich und die Tänze und Tableaux, geordnet von Herrn Horschelt, entschädigten die Schaulustigen hinlänglich für manche veraltete, an Hanswurst und Käsperle eben nicht erfreulich erinnernde Späße [...].¹⁶

Über die Differenzierung zwischen Zauberoper und frühromantischen Opern schrieb Ehrenhaus:

Sowohl die ältere Zauberoper wie die „romantisch-komischen“ Oper und die Zauberpossen, die am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts die Bühnen ganz Deutschlands überschwemmen, besonders aber in Süddeutschland (Wien) vorherrschend werden, verwenden schon manche diese Stoffe, dürfen aber dennoch nicht zur eigentlichen romantischen Oper gerechnet werden.

In ihnen wird das wunderbare ganz äußerlich zur Erzielung von Dekorations- und Maschinenwirkungen verwendet, so daß sie richtiger als Zauber- und Wunderposse bezeichnet würden.¹⁷

In Wien verband sich das Singspiel mit den Formen des volkstümlichen Theaters, wie zum Beispiel die Possen, Zauber- und Märchenstücken. Ein besonderes Spezifikum der Zauberpossen, Zaubersingspiele, Feenkomödien und der Märchenoper ist die Mischung von Komik und Märchenelementen. Auf das Genre der Zauberoper geht auch Wolfgang Amadeus Mozarts berühmte *Zauberflöte* zurück. Der Komponist, der vermutlich als erste seine Oper mit diesem Genre ausdrücklich definierte, war E. T. A. Hoffmann, aber er gilt nicht als Schöpfer dieses Begriffs. Eine der frühesten Erwähnung des Begriffs erscheint in einem Brief Goethes an Voigt im Jahr 1808. In diesem Brief bezeichnet Goethe die *Zauberflöte* als „qualitative Meisterleistung gegenüber anderen Zauberoperen jener Zeit“.¹⁸

¹³ Ehrenhaus, MARTIN 1911. Die Operndichtung der deutschen Romantik. Breslau, 32. Zitiert nach SCHLÄDER 1979, 233.

¹⁴ KRIEGER 2000, 156. Vgl.: HEINEL 1994, 15.

¹⁵ SCHLÄDER 1979, 234.

¹⁶ Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung, 1. Jahrgang. Wien 1817, 319. Zitiert nach KRIEGER 2000, 30.

¹⁷ Ehrenhaus: Die Operndichtung der deutschen Romantik, S. 32. Zitiert nach SCHLÄDER 1979, 233–234.

¹⁸ HEINEL 1994, 16.

In einem ganz entgegengesetzten höheren Sinne hatte Mozart durch die Entführung aus dem Serail Epoche gemacht. Diese Oper, noch mehr aber die Zauberflöte, die eigentlich nur den Theatermeistern Mühe machte, wurde unzähligmal wiederholt und beyde brachten das darauf verwendete reichlich ein, weniger die folgenden Zauberoper, die auch nach und nach alle von der Bühne verschwunden sind.¹⁹

Charakteristisch für die Zauberoper ist eine Handlung, die durch gute und böse Mächte beeinflusst wird, und in der die Liebe über viele Proben siegt und die sozial niederen Figuren aufgewertet werden. Konstitutive Elemente sind auch die magischen Gestalten, die aus eigener Kraft heraus zaubern können. Als Stoffvorlage können mythologische, antike Stoffe, Ritterromane oder Märchen und Sagen gelten. Je nach Stoffvorlage kann es sich um ein halbgöttliches, menschliches Wesen oder um einen Geist handeln. Wenn den Opern eine Thematik aus dem Elementargeistersujet zugrunde liegt, wird die Beziehung zwischen Geister und Menschen dargestellt. Die magische Aktion besteht in der Beschwörung von Geistern oder in Erscheinung von verführerischen Nymphen. In der romantischen Oper bekommt die Erlösungsidee eine besondere Rolle, „wenn sie in der Beziehung von Geisterwesen und Mensch mit dem Erwerb einer Seele als Kennzeichen des wahren Menschseins verbunden ist, das ist das Hauptthema der romantischen Zauberoper“.²⁰

Als erster wurde E. T. A. Hoffmann von Fouqués Erzählung *Undine* zu einer „Zauberoper in drei Akten“ inspiriert. Das Libretto zu der Oper wurde von Fouqué selbst geschrieben. Hoffmann war zu dieser Zeit Musikdirektor in Bamberg, und lernte das Märchen über den Wassergeist im Jahr 1812 kennen. In Bamberg hatte er mehrere Male Kauts Singspiel *Das Donauweibchen*, das schon als Vorläufer des Nixenstoffes erwähnt und 1798 in Wien uraufgeführt wurde, dirigiert.²¹

Zum ersten Mal teilte er am 1. Juli 1812 in einem Brief an Hitzig, der die Fouquéschen *Undine* herausgegeben hat, seinen Plan mit, dass er den Opernstoff vertonen will. Ein heftiges Donnerwetter bei Altenburg war die Ursache, die ihn zum Komponieren triebte.

Der Sturm, der Regen, das in Strömen herabschießende Wasser erinnerte mich beständig an den Oheim Kühleborn, den ich oft mit lauter Stimme durch mein gothisches Fenster ermahnte ruhig zu seyn, und da er so unartig war nichts nach mir zu fragen habe ich mir vorgenommen, ihn mit den geheimnißvollen Charakteren die man Noten nennt, fest zu bannen! – Mit anderen Worten: die *Undine* soll mir einen herrlichen Stoff zu einer Oper geben!²²

Am Fouqué schreibt Hoffmann am 15. August 1812:

Ein Glücksstern leuchtet meinen musikalischen Bemühungen, da, wie mir mein Freund Hitzig versichert, Sie selbst, Herr Baron! Ihre herrliche gemüthvolle *Undine* für meine Composition bearbeiten wollen. – Nicht mit Worten sagen kann ich es, wie ich das tiefe Wesen der romantischen Personen in jener Erzählung nicht allein innig empfunden, sondern wie Undine – Kühleborn pp sich gleich beim Lesen meinem Sinn in Tönen gestalteten und ich so ihre geheimnisvolle Natur mit den wunderbarsten Erscheinungen recht zu durchdringen und zu erkennen glaubte. Die Ueberzeugung

¹⁹ Goethes Brief an Voigt, 9. Dezember 1808. aus Goethes Werke 1987, 256–257. Vgl.: HEINEL 1994, 16.

²⁰ Ebd., 54. Vgl.: KRIEGER 2000, 157–158.

²¹ KRIEGER 2000, 11.

²² Brief Hoffmanns an Hitzig, 1. Juli 1812 aus E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. 1967. Gesammelt und erläutert von Hans Müller und Friedrich Schnapp. Hrsg. v. Friedrich Schnapp. Bd. I., München, 339. Vgl.: TRÜPEL-RÜDER 1987, 135.

von dem ganz eigentlichen Opernstoff, den die *Undine* darbietet, war daher nicht das Resultat der Reflektion, sondern entsprang von selbst aus dem Wesen der Dichtung. Sie haben, Herr Baron! eine ausführliche Skizze der Oper, wie ich sie mir vorzüglich Rücksichts der historischen Fortschreitung denke, verlangt, und nur dieses konnte mich bewegen, die Beilage auszuarbeiten, welche Szene für Szene das Historische, so wie den musikalischen Gang des Stücks nach einzelnen Nummern darlegt. [...] Tag und Nacht sehe und höre ich die liebliche Undine, den brausenden Kühleborn, den glänzenden Huldbrand pp und meiner Ungeduld die Composition zu beginnen, verzeihen Sie, Herr Baron! die dringende Bitte, mich auf die Oper nicht zu lange warten zu lassen. [...] ²³

Diese Entstehungsumstände stimmen mit den Aussagen über die Schaffensweise der romantischen Oper in der Schrift *Der Dichter und der Komponist* überein, die Musik entsprang unmittelbar aus der Dichtung.²⁴ An dem Tag schreibt er noch ganz enthusiastisch an Julius Eduard Hitzig:

Wie sehr, wie gar sehr habe ich Ihnen, mein lieber theuerster Freund! für Ihre Bemühungen zu danken, ich fühle es ganz, welch' seltnes Glück mir dadurch beschieden, daß ein Dichter wie Fouqué für meine Noten arbeitet! – Ich schicke Ihnen den offenen Brief an ihn nebst Opernplan. Haben Sie die Güte ihm (dem p Fouqué nehmlich, nicht dem Opernplan) zu insinuiren, daß vorzüglich gedrängte Kürze bey Opernsujets nöthig sey [...]. Seine Verse sind übrigens so musikalisch dass ich nicht die mindeste Sorge fürs komponirbare trage [...].²⁵

Diese Freundschaft mit Fouqué und mit Hitzig wird später, mit der Begründung des Berliner Freundeskreises im Jahr 1814 noch enger. Ein Kreis von Literaten traf sich regelmäßig in Hoffmanns Wohnung unter dem Namen „Die Seraphinenbrüder“ nach dem heiligen Seraphinus von Montegrano. Zu diesem Zirkel gehörten auch Fouqué und Hitzig. Später, am Namenstag des heiligen Serapion am 14. November 1818, einigte sich der Zirkel erneut auf den Namen Serapionsbrüder. Hoffmann setzte mit seinem Zyklus von Märchen und Erzählungen *Die Serapionsbrüder* seinen Freunden ein Denkmal.²⁶ Aber zu dieser Zeit wusste noch niemand, dass eine so dauerhafte Beziehung und eine so fruchtbringende Zusammenarbeit sich aus diesen Bekanntschaften entwickeln.

Die Zusammenarbeit mit dem Dichter, was Hoffmann beglückte, war der Oper durchaus abträglich. Hoffmanns *Undine* zeigt, welche Schwierigkeiten zu überwinden sind, wenn eine Erzählung in ein Bühnenwerk verwandelt werden soll. Es besteht die Gefahr, dass wichtige und entscheidende Momente verloren gehen, und die gattungsspezifische Gesetzen des Dramas nicht erfüllt werden. Die Einrichtung einer Erzählung in ein Libretto benötigt die Übertragung epischer Figuren und Handlung in ein vollständig neues Medium.²⁷ Einerseits muss der Stoff verkürzt und in einen neuen Handlungsablauf gebracht werden, andererseits – statt Kommentaren des Erzählers – muss die Schilderung von psychischen Entwicklungen und

²³ Brief Hoffmanns an Friedrich de la Motte Fouqué auf Nennhausen bei Rathenow, 15. August 1812. aus E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, Bd. I., 347. Vgl. TRÜPEL-RÜDER 1987, 135.; FASSBIND-EIGENHEER 1994, 110. und KRIEGER 2000, 11–12.

²⁴ Vgl. S. 1.

²⁵ Brief Hoffmanns an Hitzig in Berlin, 15. August 1812. aus E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, Bd. I., 348.

²⁶ Vgl.: [http://de.wikipedia.org/wiki/Serapionsbr%C3%BCder_\(Berlin\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Serapionsbr%C3%BCder_(Berlin)) (Abgerufen: 20. 04. 2010)

²⁷ SCHLÄDER 1979, 239.

Emotionen in direkten Dialog umgesetzt werden. Die neu geschaffenen Situationen sind noch in großräumigen Schaubilder zusammenzufassen.²⁸

Diese Probleme waren für Hoffmann auch bekannt: „[...] nur sey es mir erlaubt zu bemerken, dass wenn manche Begebenheiten wegfallen, weil der Raum des Dramas sie nicht aufnehmen kann, und dadurch manche Nüanzirung verlohren zu gehen scheint, die Musik, welche mit ihren wunderbaren Tönen und Akkorden dem Menschen recht eigens das Geheimnisvolle Geisterreich der Romantik aufschliesst, alles wieder zu ersetzen im Stande ist”.²⁹ Trotzdem schien das Libretto zu *Undine* den oben genannten Anforderungen nicht gerecht zu werden, obwohl Hoffmann sich sehr wohlgefällig und positiv über Fouqués Libretto äußerte: „Daß Fouqué das Ganze herrlich auffassen und bearbeiten würde, davon war ich überzeugt, daß aber die Verse, die Struktur der Gesangsstücke so ganz im innigsten Charakter für die musikalische Compos[ition] geeignet ausfallen würden, hätte ich, ehrlich gesagt, nicht geglaubt, da Fouqué selbst gestand, nicht damit recht Bescheid zu wissen.”³⁰

Die Kritiker waren schon weniger zufrieden. Das Problem könnte daran liegen, dass Fouqué als Erzähler und Librettist in einer Person die notwendige Distanz zu Stoff und Gattung fehlte. In der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erscheint eine berühmt gewordene Rezension über *Undine* von Carl Maria von Weber. In dieser ausführlichen und im Grunde genommen durchaus positiven Kritik bemerkte Weber, dass Fouqué die Vorlage zu gut gekannt habe, als dass ihm nicht einige scheinbar selbstverständliche Auslassungen unterlaufen wären.³¹ Das *Dramaturgische Wochenblatt* schreibt am 24. August 1816: „[...] je weniger uns der poetische und romantische Charakter dieser Oper und dessen Ausführung in der Dichtung an sich befriedigt hat, desto mehr hat uns die Poesie befriedigt und ergötzt, welche der Komponist durch seine Musik und der Erfinder der Dekorationen und die, welche sie durch Malerei und Maschinerie ausgeführt haben, an den Tag legen [...]”.³² In der *Vossischen Zeitung* am 6. August 1816 steht: „Von der neuen Zauber-Oper Undine sagen wir für diesmal bloß, daß sie der schönen Erzählung dieses Namens, vom Verfasser derselben und dramatisch bearbeitet, so wie der genialischen Phantasie ihres Komponisten vollkommen würdig ist, und daß das verdienstliche Werk vollkommen gewürdigt wurde. Auch von Seiten des Orchesters, der Dekorationen, der Maschinerie und vor allem der Costume zeichnet sich diese Oper als ein Meisterwerk aus.”³³ Hoffmann schreibt in seinem Brief selbst:

Mein Undinchen wurde in einem Zeitraum von vierthalb Wochen gestern zum sechstenmahl bei erfülltem Hause gegeben. Die Oper hat ein allgemeines Gähren und Brausen und endloses Geschwätz verursacht, welches lediglich dem Dichter zuzuschreiben ist, der die Opposition sämmtlicher Philister wider sich hat. Dem einen ist der Text zu mystisch, dem andern zu fromm. – Der dritte tadelt die Verse, alle rühmen die Musik und – die Dekorationen, die aber auch das genialste der Art sind,

²⁸ SCHLÄDER 1979, 239. Vgl.: FASSBIND-EIGENHEER 1994, 110.

²⁹ Brief Hoffmanns an Friedrich de la Motte Fouqué auf Nennhausen bei Rathenow, 15. August 1812. aus E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, Bd. I., 347.

³⁰ Brief Hoffmanns an Hitzig in Berlin 30. November 1812. S. 358.

³¹ Carl Maria von Weber: Über die Oper Undine, nach dem Märchen gleiches Namens von Friedlich de la Motte Fouqué selbst bearbeitet, mit Musik von E.T.A. Hoffmann, und zuerst auf dem königlichen Theater zu Berlin erschienen. AMZ (1817), Nr. 12 vom 19. 3., Sp. 204. Zitiert nach SCHLÄDER 1979, 239.

³² Zitiert nach KRIEGER 2000, 14.

³³ Zitiert nach KRIEGER 2000, 13–14.

die ich jemals gesehen.³⁴

Nach ihrer Erstaufführung hatte die Oper während eines Jahres insgesamt noch vierzehnmal – aber nach vielen Quellen sind dreiundzwanzig Aufführungen gebührt – aufgeführt, was zu einem wirklich großen Erfolg zählt. Diesen Vorstellungen des Werkes hätte man weitere folgen lassen, wenn nicht das Theater einem Brand mit allen Requisiten – darunter auch mit den Bühnenbildern Karl Friedrich Schinkels – zum Opfer gefallen wäre.³⁵

Laut der heutigen Kritiker liege an dem Libretto von Fouqué, dass die Oper nach dem Brand des Schauspielhauses in Vergessenheit geriet, denn es setze die Kenntnis des Märchens allzusehr voraus. Weber schreibt, dass „Fouqué kannte das Märchen gar zu gut, und da ist dann oft eine Art von Selbsttäuschung möglich, die auch die Anderen wissend glaubt“.³⁶ Trotzdem errang *Undine* einen Erfolg, und dieser Erfolg – die Oper hat noch 1821 in Prag und noch im 20. Jahrhundert wiederholte Aufführungen erlebt – ist zum Verzicht auf einige Gepflogenheiten (wie das dramatische Secco-Rezitativ in Kombination mit Dacapo-Arie) und zur bestimmten Neuerungen zu verdanken. Diese neuere Entwicklungen waren zum Beispiel die Semantisierung von Motiven, Tonmalerei und Instrumentationseffekte bzw. die Leit- und Erinnerungsmotivik, die später bei Carl Maria von Weber und Richard Wagner als Charakteristikum der romantischen deutschen Oper gelten.

Hoffmann fand aus dem Märchenstoff Ansätze zu einem neuen Opernstil, der – zusammen mit anderen, gleichzeitigen Werken, wie auch Louis Spohrs *Faust*, der im gleichen Jahr seine Premiere hatte – eine neue Epoche einleitete.³⁷ Auch wenn die *Undine* das neue Opernideal noch nicht erfüllt, gilt sie als wichtige Station auf dem Weg von der Zauberoper zur romantischen Oper. Trotz aller erkannten Schwächen markiert sie den Beginn zu dieser Entwicklung, weil ihre Musik in echt romantischem Geist geschrieben wurde.³⁸ Laut Paul Greff habe für Hoffmann das Romantische eines Stoffes in der Gestaltung des Unwirklichen, Spukhaften, Geisterhaften und Übernatürlichen gelegen.³⁹ Das Wunderbare als notwendige Bedingung für die wahre romantische Oper wurde auch von Ferdinand in der Hoffmannschen Schrift *Der Dichter und der Komponist* hervorgehoben. Ferdinand sagt reagierend auf die Bemerkungen Ludwigs über ein Stück von Gozzi: „Ich erinnere mich jetzt ganz genau des herrlichen, phantastischen Stücks, und noch fühle ich den tiefen Eindruck, den es auf mich machte. Du hast recht, das Wunderbare erscheint hier als notwendig und ist so poetisch wahr, daß man willig daran glaubt.“⁴⁰

Die Forschung sieht die romantischen Elemente der *Undine* vornehmlich in Musikalischen: in der musikalischen Darstellung des Dämonischen, in der freien Szenenführung, in der Gestaltung des Recitativs, in der Durchbrechung geschlossener Musikformen und in der Leitmotivtechnik. Schon die Ouvertüre lässt mit dem Eintritt der Posaunen das Reich der Wasser- und Erdgeister anklingen. Durch zarte Oboen und Flöten-Melodien wird es abgelöst, um schließlich unruhig den ersten Akt einzuleiten, wo *Undine* in den Zauberwald entlaufen

³⁴ Brief Hoffmanns an Hippel in Marienwerder, 30. August 1816. aus E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, Bd. II., 98.

³⁵ KRIEGER 2000, 14–15.

³⁶ Zitiert nach KRIEGER 2000, 18–19.

³⁷ SCHLÄDER 1979, 255.

³⁸ Ebd., 257.

³⁹ Paul Greff: E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller. Köln – Krefeld 1948, 228. Zitiert nach SCHLÄDER 1979, 257.

⁴⁰ HOFFMANN 1982b. 468.

ist.⁴¹ Die Szene Nr. 8 ist aus der Hinsicht der musikalischen Neuerungen ein Meilenstein auf dem Wege der romantischen Oper. In einer Skala und deren Umkehrung wird symbolisiert, wie Kühleborn aus dem Brunnen nach oben, in die Welt der Menschen kommt, um später in sein Wasserelement zurückzukehren. Am Beginn der Szene steigt die Intervallreihe in Cellos, Fagotten und Kontrabässen stufenweise an, um beim Abstieg in den Brunnen abzusteigen.⁴² Der Komponist benutzt, um diese Bewegung bildhaft darzustellen, eindrucksvolle Erinnerungs-, Personal- und Situationsmotive. In Klängen drückt er die seelische Erregung und die dramatische Bewegung trefflich aus, um die psychologische Zusammenhänge anschaulich zu zeigen. Hoffmann löst sich auch vom damaligen Opernbrauch in der Harmonik, indem er eine anklingende Disharmonie bei dieser Szene erst nach einem zwischengeschalteten Sprechdialog zur Auflösung bringt.⁴³

Kühleborns Personalmotiv, das im Verlauf des musikalischen Geschehens einen leitmotivischen Charakter bekommt, bildet die übergeordnete poetische Handlung der Oper. Mit dem Chor der Wassergeister in der Arie Kühleborns Nr. 12 wird es besonders deutlich, weil in dieser Rache-Arie alle drei Medien, Sprache, Musik und Bühnenbild den Wendepunkt der Handlung festlegen. Das Kühleborn-Motiv bildet beinahe ausschließlich die musikalische Substanz der Rache-Arie.⁴⁴ Kühleborn erscheint als geistvoller Neuschöpfer, der die punktierten Rythmen, Skalenläufe und die Sprünge der Stimme als musikalische Mittel eine dunkle Nachtszene einsetzt.

Die bedeutendsten „evolutionären Ansätze“ der gesamten Oper birgt die Szene Nr. 3, wie das Schläder beleuchtet. In die musikalische Gestaltung wird gerade die Verwandlung von der Fischerhütte in die wilde Gegend bei Nacht einbezogen. Motivische und szenische Elemente stellen eine enge Verknüpfung her.⁴⁵ Die Bedeutung geschlossener Solo-Formen tritt in *Undine* zurück, und gleichzeitig wird auf die Chöre und vor allem die Szenenkompositionen einen besonderen Akzent gelegt. Dieses Faktum wird in der wissenschaftlichen Literatur häufig als Innovation der Gattung bezeichnet und auf das schlichte Zahlenverhältnis im Nummernplan zurückgeführt.⁴⁶ Nur noch drei von den 21 Nummern der Oper sind Arien. Die Nr. 16 ist eine Arie von Berthalda, die mit ihrer Polonaisenbewegung und der heroischen Koloratur noch traditionsverbunden klingt. Die Nr. 10 von *Undine* stellt aber einen weiteren Schritt zur romantischen Szenenkomposition dar.⁴⁷ Die Romanze Nr. 2 mündet in den weiterführenden dramatischen Fluß ein und bereitet die anschließende Verwandlung des Theaters in Kühleborns Reich vor.⁴⁸ Diese Arie ist schön instrumentiert und durch die Einbeziehung des Chores formal bereichert. „Auch hier erwächst ein neues Gestaltungsprinzip aus altem Gut.“⁴⁹

Der Schluss des Opernlibrettos ist vielleicht noch poetischer als in der Fouquéschen Erzählung. Am Ende der Oper wird Huldbrands „reinen Liebestod“ und die Sehnsucht nach Undine bzw. das Hinstreben in ihr Reich gepriesen. Die ganze Geschichte erinnert den Leser und den Zuschauer bei manchen Stellen an *Tristan und Isolde*, aber besonders die Schlusszene

⁴¹ KRIEGER 2000, 19.

⁴² Ebd., 20.

⁴³ GOSLICH 1975.

⁴⁴ SCHLÄDER 1979, 279.

⁴⁵ Ebd., 282–283.

⁴⁶ GOSLICH 1975, 3.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

ist so vorgeführt, als würde das Isolde-Motiv vorhergesehen. Diese Szene und der Todesmythos könnten wahrscheinlich auch Richard Wagner für Fouqués *Undine* begeistern. Bei ihm erscheint unerwartet das Paracelsische Thema nochmals, als er das Wassergeister-Motiv in die Rheintöchter seines Musikdramas *Der Ring des Nibelungen* hereinnahm. In Wagners Bibliothek im Hause Wahnfried befindet sich unter anderen philosophischen Literaturen – von den Veden bis zu Platon, von Jakob Böhme bis Kant und Schopenhauer – auch Paracelsus.⁵⁰ An den beiden letzten Abenden seines Lebens las Wagner in Venedig im Familienkreis aus Fouqués *Undine* vor. „Die Erzählung aber fesselte ihn mit ihrem eigentümlichen Reiz. Wagner war sehr ergriffen von der Poesie dieser Wasserwelt und erzählte am anderen Morgen, daß er die ganze Nacht davon geträumt habe.“⁵¹ Am Vorabend seines Todes wurde die Lektüre fortgesetzt, und als man sich getrennt hatte, spielte er noch dem Schluss des *Rheingolds* und bemerkte: „Wie gut, daß wir schon zeitig es erkannt haben, daß es traulich und treu nur in der Tiefe ist.“⁵² Die Tatsache, dass Adolph Wagner – der Onkel von Richard Wagner – an der Entstehung von E. T. A. Hoffmanns *Undine*-Oper teilnahm, ist auch nachdenklich stimmend.⁵³

Von dem *Undine*-Komponisten Hoffmann ist bisher quellenmäßig nicht genau bekannt, ob er sich unmittelbar und eingehend mit Paracelsus beschäftigt hat. Eine große Rolle spielen bei ihm der Magnetismus und Somnambulismus, die er in seinen *Serapionsbrüdern* und im *Magnetiseur* verewigt hat. Unter anderem studierte er in Dresden Schellings *Weltseele*, befasste er sich mit Schelling und Novalis als romantischen Naturphilosophen und kannte Wieglebs

⁵⁰ GLASENAPP, Carl Friedrich 1912. Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt. 5. Bd. Leipzig, 133. Zitiert nach GOLDAMMER 1980, 124.

⁵¹ Ebd., 6. Bd., 1911, 769. Zitiert nach GOLDAMMER 1980, 123.

⁵² Ebd.

⁵³ Merkwürdig ist, dass heute das Thema des Elementar-Lebewesens und der Liebesvereinigung mit weiblichen Mischwesen wieder an der Popularität auf der Bühne gewinnt. In der komisch-utopischen Oper Die Tragödie des Teufels aus der Koproduktion von Peter Eötvös und Albert Ostermaier versetzen den „ungarischen Faust“ Die Tragödie des Menschen ins 21. Jahrhundert. Der Teufel begleitet von seiner Teufelin Lucy und dem Menschenpaar Adam und Eva durchwandert eine Welt zwischen Virtualität und Science-Fiction. Lucy ist in Wahrheit Lilith, die ursprünglich eine weibliche Dämon ist. Sie war eine alte Gottheit aus Sumer, die Göttin des Windes in großer Höhe, die bei der Erschaffung der Welt wegen ihrer Bosheit aus der Inanna vertrieben wurde. Im alten Orient wird sie mit einem weiblichen Mischwesen gleichgesetzt. Die Grundform lil bedeutet 'Wind' und zeigt die Charakteristik als Luftgottheit. In der Oper erscheint sie – anhand der Legenden in Midrasch – als Adams erste Frau, aus dem gleichen Lehm geschaffen, aber wurde vertrieben, weil sie sich weder Adam noch Gott unterordnen wollte. Am Ende Lucy bzw. Lilith triumphiert und durch sie gelenkt, ist Adam bereit Eva, die aus seiner Rippe geschaffen wurde, die „Gebeinen von seinen Gebeinen und Fleisch von seinem Fleisch“ ist, zu töten. Er vereinigt sich mit Lilith, denn „kein Mensch darf mehr entstehen – beginnen wir ein neues Geschlecht von gleich zu gleich“. Aus dieser Welt wird nicht nur Gott, sondern auch die Ehe und die Treue eliminiert. Das neue Geschlecht wird durch eine Mordtat begründet. Anhand der Titel geht es in dieser Oper um die Tragödie des Teufels, aber es ergibt sich die Frage, ob es sich hier schon wieder nicht um die Tragödie des Menschen handelt. Vgl.: http://www.muenchen.de/verticals/Veranstaltungen/BayerischeStaatsoper/Highlights_1389157/opertragoediedesteufels.html, <http://www.schott-musik.de/news/archive/show,4069.html> (Abgerufen: 07. 03. 2010) /Der Name Lilith wird einmal auch in der Bibel erwähnt. Im Buch Jesaja gibt es eine prophetische Rede über die Verwüstung Edom. Auf den Ruinen von Edom werden anhand der Prophezeiung unter anderen Wesen und Tieren auch Lilith hausen. „Und Wüstentiere treffen mit wilden Hunden zusammen, und Böcke (D.h. viell. Dämonen in Bockgestalt vgl. Kap. 13:21; III. Mose 17:7) begegnen einander (O. rufen einander zu); ja, dort rastet die Lilit (D.i. eine Nacht- o. Windgottheit) und findet einen Ruheort für sich.“ Die Heilige Schrift.

Auch die Elberfelder Bibel deutschte das hebräische Wort lilit mit 'Lilit' ein. Andere Bibelübersetzungen, wie z.B. die Lutherbibel oder die ungarische Übersetzung von Gáspár Károli übersetzen Lilit mit 'Nachtgespenst'./

Natürliche Magie. Hoffmann arbeitete sich auch in Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* und *Symbolik des Traumes* ein. Diese Denker gehören denen, die „unter der Haut der Zeit“ Paracelsisches tradierten.⁵⁴

Über Fouqué hatte Hoffmann wahrscheinlich auch Berührung mit Paracelsus, die – neben der Studien der oben erwähnten Naturphilosophen – in seiner Novelle *Der Elementargeist* erscheint. Die Geister der Elementarwelt kommen auch in der Erzählung *Die Bergwerke von Falun* zum Vorschein, in der das Mineralreich unter der Erde lebendig wird. Paracelsus' Schrift *Philosophia ad Athenienses* wird in dem ironisch-parodistischen Märchen *Die Königsbraut* im Zusammenhang mit Melusine und Sylphiden zitiert. Ebenso erscheinen hier neuplatonische Quellen und Motive aus der Kabbala. In diesem Buch mehrfach erwähnten „Gnomen, Salamander, Sylphen und Undinen“ machen den Eindruck eine Herkunft von Paracelsus, an einigen Stellen sogar einen direkten Bezug auf sein Werk *Liber de Nymphis* und auf Fouqués *Undine*.

[...] das du nicht eingeweiht bist in die tiefen Mysterien des Weltalls, die bedrohlichen Gefahren nicht kennst, die dich umgeben. Du weißt nichts von jener überirdischen Wissenschaft der heiligen Kabbala. [...] Erfahre, mein holdes, mit Unwissenheit beglücktes Kind, daß die tiefe Erde, die Luft, das Wasser, das Feuer erfüllt ist mit geistigen Wesen höherer und doch wieder beschränkterer Natur als die Menschen. Es scheint unnötig, dir, mein Dümmlchen, die besondere Natur der Gnomen, Salamander, Sylphen und Undinen zu erklären, du würdest es nicht fassen können. Um dir die Gefahr anzudeuten, in der du vielleicht schwebst, ist es genug, dir zu sagen, daß diese Geister nach der Verbindung mit den Menschen trachten, und da sie wohl wissen, daß die Menschen in der Regel solch eine Verbindung sehr scheuen, so bedienen sich die erwähnten Geister allerlei listiger Mittel, um den Menschen, dem sie ihre Gunst geschenkt, zu verlocken. [...] Richtig ist es ferner, daß die größten Weisen einer solchen Verbindung eines Menschen mit einem Elementargeist entsprossen. So war der große Zoroaster ein Sohn des Salamanders Oromasis, so waren der große Apollonius, der weise Merlin, der tapfere Graf von Cleve, der große Kabbalist Bensyra herrliche Früchte solcher Ehen, und auch die schöne Melusine war, nach dem Anspruch des Paracelsus, nichts anders als eine Sylphide. Doch demunerachtet ist die Gefahr einer solchen Verbindung nur zu groß, denn abgesehen davon, daß die Elementargeister von dem, dem sie ihre Gunst geschenkt, verlangen, daß ihm das hellste Licht der profundesten Weise aufgehe, so sind sie auch äußerst empfindlich und rächen jede Beleidigung sehr schwer.⁵⁵

In der Erzählung *Der Feind* erscheint Paracelsus zur Charakterisierung der Dürer-Zeit. Hier wird anscheinend Paracelsus im Jahre 1484 wirkend angenommen.⁵⁶ In der Erzählung *Der goldne Topf*, die zum klassischen Rang aufgestiegen ist, wird ein zum Menschen gewordenen Elementargeist, ein im Archivarius Lindhorst verkörperten Salamander dargestellt. Hier ist also ein ähnliches Elementargeistergeschichte behandelt wie in der *Undine*. Als Gegenstück zu den Wassergeistern bekommen hier die Feuergeister eine Rolle. *Der goldne Topf* entstammt

⁵⁴ GOLDAMMER 1980, 36–37.

⁵⁵ E.T.A. Hoffmann: Werke in fünf Bänden. Bd. IV. Die Serapionsbrüder (Ausgewählte Erzählungen). Auf Grund der von Prof. Dr. Georg Ellinger besorgten Ausgabe neu bearbeitet von Dr. Gisela Spiekerkötter. Köln 1965, 400–401.

⁵⁶ GOLDAMMER 1980, 37–38.

auch biographisch der gleichen Atmosphäre wie die *Undine*. Das alles setzt die Undine-Stoff und seines Hintergrund im Leben Hoffmanns voraus.

Die Elementar- und Naturgeister sind eine Begleiterscheinung zur *Undine* von Fouqué und Hoffmann, und illustrieren gleichzeitig die Bedeutsamkeit dieser Vorstellung in der Romantik. Das Elementargeister-Thema, mit der Frage der beseelten und belebten Natur, lag dieser Zeit nahe. Im Hinblick auf das romantische Naturverständnis kommt den Naturgeistern – laut Goldammer – eine ähnliche Rolle zu wie den Gestalten des Mittelalters, der Ritter- und Sagenwelt im Blick auf das romantische Geschichtsverständnis.⁵⁷ Die Elementargeister verschleiern und führen in die Welt des Ungewissen, und übernehmen eine vermittelnde Funktion beim Einbruch des Unwirklichen und Unheimlichen in die Alltagswelt.

⁵⁷ Ebd., 38.

Bibliographie:

- FOUQUÉ, Friedrich de la Motte 1992. Undine. Ein Märchen der Berliner Romantik. Musik von E.T.A. Hoffmann. Bilder von Karl Friedrich Schinkel. Mit einem Essay von Ute Schmidt-Berger. Frankfurt am Main u. Leipzig.
- HOFFMANN, E.T.A. 1993. Undine. Zauberoper in drei Akten. München.
- HOFFMANN, E.T.A. 1965. Werke in fünf Bänden. Bd. IV. Die Serapionsbrüder (Ausgewählte Erzählungen). Auf Grund der von Prof. Dr. Georg Ellinger besorgten Ausgabe neu bearbeitet von Dr. Gisela Spiekerkötter. Köln.

Sekundärliteratur:

- ALLROGGEN, Gerhard 2009. Musikalische Schriften und Rezensionen: KREMER Detlef (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Berlin.
- BERGER Renate – STEPHAN Inge (Hrsg.) 1987. Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Wien. Die Heilige Schrift. Aus dem Grundtext übersetzt. Hrsg. v. Christliche Schriftenverbreitung. Hückeswagen 2003.
- FASSBIND-EIGENHEER, Ruth 1994. Undine oder die Nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitung eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann. Stuttgart.
- Goethes Werke. 1987. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abtheilung. Goethes Briefe. 20. Band (Januar 1808 – Juni 1809) Weimar 1896. Fotomechanischer Nachdruck der im Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1887-1919 erschienenen Weimarer Ausgabe oder Sophien-Ausgabe. München.
- GOLDAMMER, Kurt 1980. Paracelsus in der deutschen Romantik. Eine Untersuchung zur Geschichte der Paracelsus-Rezeption und zu geistesgeschichtlichen Hintergründen der Romantik. Wien.
- GOSLICH, Siegfried 1937. Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper. Leipzig.
- GOSLICH, Siegfried 1975. Vorwort: E.T.A. Hoffmann: Undine. Zauberoper in drei Akten. Text von Friedrich H. K. de la Motte-Fouqué. Klavierauszug von Eugene Hartzell. Hrsg. v. Karl Peter Pietsch. Wien – München.
- HEINEL, Beate 1994. Die Zauberoper. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte anhand ausgewählter Beispiele von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main.
- HOFFMANN, E.T.A. 1982a. Beethovens Symphonie C-moll: HÜRLIMANN, Martin (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Gesammelte Werke in Fünf Bänden. Bd. I. (E.T.A. Hoffmann: Autobiographische, Musikalische und vermischte Schriften.) Herrsching.
- HOFFMANN, E.T.A. 1982b. Der Dichter und der Komponist. HÜRLIMANN, Martin (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Gesammelte Werke in Fünf Bänden. Bd. I. (E.T.A. Hoffmann: Autobiographische, Musikalische und vermischte Schriften.) Herrsching.
- KEIL, Werner 2009. E. T. A. Hoffmann als Komponist: KREMER, Detlef. (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Berlin.

- KREMER, Detlef 2001. Romantik. Stuttgart, Weimar.
- KRIEGER, Irene 2000. Undine, die Wasserfee. Friedrich de la Motte Fouqués Märchen aus der Feder der Komponisten. Herbolzheim.
- MAX, Frank Rainer (Hrsg.) 1991. Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Stuttgart.
- MEIER, Albert 2008. Klassik – Romantik. Unter Mitarbeit von Stephanie Düsterhöft. Stuttgart.
- NINCK, Martin 1967. Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung. Darmstadt.
- OTTO, Beate 2001. Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg.
- ROTH, Gerlinde 1996. Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine. Pfaffenweiler.
- SCHELLENBERG, Ernst Ludwig 1918. E. T. A. Hoffmanns Oper „Undine“: Der Blühende Hain. Hochwacht II. Teil, VIII. Jahrgang Heft 8/9. Berlin-Lichterfelde.
- SCHLÄDER, Jürgen 1979. Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper. Bonn - Bad Godesberg.
- SCHNAPP, Friedrich (Hrsg.) 1967. E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans Müller und Friedrich Schnapp. I. Bd. München.
- TRÜPEL-RÜDER, Helga 1987. Undine. Eine Motivgeschichtliche Untersuchung. Bremen.

Ez a lap üres

GYUROK GORDANA

Test, tükör, tekintet. A nőiség vizsgálata María Luisa Bombal *La última niebla* című kisregényében

Bevezetés

María Luisa Bombal (1910–1980) chilei írónok korának egyik legkiemelkedőbb alkotója hazájában. Novelláival és két kisregényével (*La última niebla*, 1934; *La amortajada*, 1938) vált ismertté. Bár kevés művet publikált, hatása annál jelentősebb. María Luisa Bombal sok szempontból megelőzte kortársait; témaválasztásai és az általa alkalmazott narratív technikák is újszerűnek és szokatlannak számítottak, stílusára erőteljesen hatottak az avantgárd irányzatok, s kritikusai többsége úgy látja, új korszakot nyitott a chilei irodalomban. Pszichológiai érdeklődés jellemzi, műveinek kitüntetett témái a női sorsok, a női lélek és a tudatalatti világa. Több elemzés hangsúlyozza azt az újfajta megközelítést, mellyel a nőiséget ábrázolja; Magali Fernández például úgy fogalmaz, hogy Bombal az első latin-amerikai női szerző, aki kortársainál merészebben, a modernitás szellemében tárgyalja a női szexualitást.¹ Chile társadalmi-politikai sajátosságait és a jellemző konzervatív szemléletet figyelembe véve (a válás hivatalosan csak 2004 óta engedélyezett, az abortusz pedig a mai napig illegálisnak számít) különösen merésznek tűnhettek Bombal 1930-as években publikált művei, melyekben olyan kérdéseket feszeget többek között, mint egy nő szereplehetőségei a társadalomban, a házastársi hűtlenség vagy az öngyilkosság.

Ebben az írásban María Luisa Bombal 1934-ben megjelent, *La última niebla* című művét vizsgálom; elsősorban a testi kifejezés és a tekintetek szerepét, s ezeken keresztül az én és a másik viszonyát. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy milyen módon ábrázolja a szerző női főhősét, milyen az a nőiség, melyet Bombal megfogalmaz, hogyan artikulálódik a női szubjektum? Véleményem szerint Bombal tudatosan olyan narratív megoldásokat, technikákat alkalmaz, melyekkel még inkább hangsúlyozza a női szubjektum sajátos helyzetét. A *La última niebla* csendből és törésekből építkezik, a szöveg szintjén is, akár csak a műben kirajzolódó női identitás. Tehát egy olyan beszédmódot választ a szerző, melyben pont a hiány, a megszakítások, a kihagyások, a töredékesség lesz a hangsúlyos. María Jesús Orozco Vera elemzésében² Bombal újfajta narratív technikái közé sorolja a belső monológot, az időbeli és térbeli ellenpontozást, a nyitott szerkezetet és a költőiséget, s véleménye szerint a chilei írónok munkája egyértelműen az avantgárd regények sajátosságait tükrözi. Zsadányi Edit *A másik nő. A női szubjektivitás narratív alakzatai* című kötetében többek között a női írás megnyilatkozásait, és a sajátosan női beszédmód jellemzőit vizsgálja. Így fogalmaz:

„... hogyan hangolódjék rá, hogyan hallja meg az olvasó az el nem mondott vagy elmondhatatlan hangokat, és miként adjon nekik hangot? Fejlődéselvű narratív folyamatban nem tud megfogalmazódni alternatív női identitás, csak annak törései mentén. Át kell törnie a fennálló diskurzust, hogy rámutasson a hiányokra. A női szempontokat szem előtt tartó olvasónak rá kell hangolódnia a művet általában jellemző

¹FERNÁNDEZ 1988, 29.

²OROZCO VERA 1989, 40.

narratív beszédmód megszakításaira, a történetmondás hangjai közé rekedt szünetekre, a hiányokra, az érzékelhető kihagyásokra, a szöveg hangos csendjeire.³

Az a szubjektumfelfogás, mely a műben megjelenik, az a modernizmusnak, de még a posztmodern gondolkodásnak is jellemzője: már nem az én egységéről beszélhetünk, hanem decentralizált szubjektumról, sokkal inkább a személyiség válsága mutatkozik meg, mintsem az önazonosság. A tükör motívumában egyesül számos olyan kérdés, melyet felvet a szöveg. Hányféle énről beszélhetünk? Hol kezdődik az én, hol ér véget *a másik*? Hol vannak a határok és mennyiben átjárhatóak ezek? A *La última niebla* főhősének létmódját, másokkal való kapcsolatát sokkal inkább a nyelven-kívüliség jellemzi, mint a verbális kommunikáció hatékony működése. A nyelv helyett ezért (is) lesz hangsúlyos a test és a tekintet; sokkal többet árulnak el a főhős helyzetéről, mint például a párbeszéd. Bombal kisregényében valójában a nőiség traumatikus ábrázolásával találkozunk, egyéni krízisekről és törésekről számol be a szöveg. A főhős élete minden szempontból problematikus, nem működnek a másokkal való kapcsolatai, a házassága; és saját énképe is bizonytalan, ezért sokszor az örület és a destrukció felé menekül. Nem tud nőként kiteljesedni, nem látjuk a testiség örömteli ábrázolását (csak a képzeletében társulnak hozzá jó élmények), sem azt, hogy feleségként boldog lenne, de az anyaság motívuma is hiányzik a történetből.

Testképek. Tükörképek

A szövegben visszatérő motívumokkal találkozunk, és sok esetben azt tapasztaljuk, hogy ezen motívumok nem pusztán tartalmi elemekként szerepelnek, hanem szerkezeti funkciót is betöltenek. Az egyik ilyen kiemelt motívum a tükör, de a tükörképeken kívül más fontos duplikátumokat is elhelyez a szerző a műben. Bombal átértelmez hagyományos jelentéseket, mindennek van egy megfelelője, ami más szempontból is nézhető. Miként a tükörben a dolgok fordítottját látjuk, a bal és jobb oldal felcserélődik, ugyanígy a szövegben is megtaláljuk mindennek a megkettőzött, kifordított, másikképét. Megítélésem szerint a nézés, a tekintet és a testiség nem csak kiegészítő elemekként funkcionálnak a műben, hanem annak fontos szövegszervező tényezőjét alkotják. Elemzésemben konkrét szöveghelyeket vizsgálok, de ezek pszichológiai és társadalmi rétegei is érdekelnek. A tekintetek vizsgálatán keresztül a szereplők közötti viszonyokat is jobban fel tudjuk térképezni, nagyon fontos lesz a mód, ahogyan egymásra néznek, ugyanígy az a mód is, ahogyan a főszereplő saját magát látja. A tekintet szó már a szöveg incipitjében megjelenik, s a nézés a későbbiekben is hangsúlyos lesz:

„–Los techos no están preparados para un invierno semejante –dijeron los criados al introducirnos en la sala, y como echaran sobre mí una mirada de extrañeza, Daniel explicó rápidamente:

–Mi prima y yo nos casamos esta mañana.⁴”

„–A tető nem egy ilyen télre készült –mondták a szolgálók, a nappaliba vezetve minket, és mivel furcsálló tekinteteket meresztettek rám, Daniel gyorsan magyarázkodni kezdett:

–Az unokatestvérem és én ma reggel összeházasodtunk.⁵”

Már ez a rövid kis bevezető részlet is sokat elárul a főhős helyzetéről, akiről kiderül, hogy épp most házasodott meg, s férje nem más, mint saját unokatestvére, aki először viszi

³ ZSADÁNYI 2006, 59.

⁴ BOMBAL 2005, 9.

⁵ Az idézett szövegrészeket saját, magyar nyelvű fordításaim követik.

őt haza. A tekintet legelső előfordulásakor a szövegben az extrañeza kifejezés áll mellette, vagyis idegenségre, furcsaságra utal; a nő jelenléte szokatlan a házban, s ez a kívülálló szerep az idő elteltével sem fog változni. Megfigyelhetjük, hogy a férfi rögtön magyarázkodni kezd saját szolgálóinak, tehát nekik korábban nem volt tudomásuk a házasságkötésről, ami talán furcsának is tűnhet egy kicsit; friss házas lévén a férj nem szólt előre, nem értesítette őket, nem készült fel különösebben a nő beköltözésére, méltó fogadására. A szöveget végigolvasva megállapíthatjuk, hogy ez a fajta tekintet azonban a főhősnél ugyanúgy megjelenik, tehát nem csak rá néznek idegenkedve, hanem sok esetben ő is ekként tekint az őt körülvevőkre, s nem is igazán törekszik a valódi kapcsolatteremtésre. A folytatásban a férjjel kapcsolatban megállapítja az elbeszélő, hogy idegesnek, szinte agresszívnek tűnik a megérkezés óta; nem arra törekszik, hogy örömteli, ünnepi vagy intim hangulatot teremtsen, hanem ellenkezőleg, ő maga sem tud mit kezdeni az új helyzettel. A férfit az alig egy éve elhunyt előző feleség emléke kísérti, akitől egyértelmű, hogy még nem tudott elszakadni lelkileg, s ahogy a szolgálók számára idegen a főhős jelenléte a házban, ugyanúgy az ő életében is valójában kívülálló maradt.

„Pero ahora, ahora hay algo como de recelo en la mirada con que me envuelve de pies a cabeza. Es la mirada hostil con la que de costumbre acoge siempre a todo extranjero.⁶”

„De most, gyanakvást és bizalmatlanságot látok szemeiben, és ez az érzés tetőtől talpig átjár. Ez az az ellenséges tekintet, mellyel minden idegent fogadni szokott.”

Itt már az ellenséges (*hostil*) jelző társul a férfi tekintetéhez, nem szeretettel, hanem gyanakvással tekint új feleségére, szinte betolakodóként kezeli őt. A ház, a nő új otthona tehát nem tud valódi otthonként funkcionálni, nem befogadó és védelmező, hanem idegen és ellenséges, s ennek érzékeltetéséhez is a tekintetek erejét használja a szerző. A narráció keltette hangulatban van valami feszült, nyomasztó érzés a mű legelejétől kezdve. Megfigyelhető, hogy nagyon kevés a dialógus, a válaszok is nagyon rövidek, tömörök, sokszor befejezetlenek, igazi beszélgetések egyáltalán nincsenek a szövegben. Az én és a másik viszonyában eddig a legszembetűnőbb jellemző a távolság, a hiány, s az elbeszélői mód is ezt tükrözi: a szóhasználat (érdemes megfigyelni, hogy milyen kifejezéseket használ visszatérően a szerző, pl. a természeti képek, csend, tekintet), a párbeszédnek kevés száma és a hosszú monológok is ezt erősítik. A főszereplő pusztán pótlékként jelenik meg a férfi életében, látszólag előző felesége helyére érkezik, valójában sosem képes ezt a hiányt betölteni.

„-¿Qué te pasa? –le pregunto.

-Te miro –me contesta-. Te miro y pienso que te conozco demasiado...

(...)

No necesito ni siquiera desnudarte. De ti conozco hasta la cicatriz de tu operación de apendicitis.⁷”

„-Mi bajod? –kérdem.

-Nézek. –válaszol. Nézek, és arra gondolok, hogy túlságosan ismerlek...

(...)

Még levetköznöd sem szükséges. Egészen a vakbélműtéted hegéig ismerlek.”

⁶BOMBAL 2005, 9.

⁷BOMBAL 2005, 9–10.

A férj válasza a nő kérdésére: „nézlek.” Azonban ez a nézés sem a szeretetről vagy a szerelemről mesél, a férfi tekintete nem vágyakozó, ahogy az újdonsült házasként természetes lehetne. Itt jelenik meg először a szövegben a meztelenség motívuma, mely ez esetben nem bír szexuális tartalommal Daniel számára, hanem „túlzott ismeretséget” fogalmaz meg. Ez a közeli ismeretség akár pozitív jelentésű is lehetne, -a legapróbb hibáig, sebhelyekig ismerni a másikat, és ennek ellenére elfogadni-, de Bombal hősei közt nem szoros köteléket, összetartozást jelez, hanem távolítást. Nem férfi-nőként néznek egymásra, Daniel egy betegség, a vakbélgyulladás utáni műtéti hegét emeli ki, a nő pedig a férfi testét nagydarabnak és esetlennek látja, és sokszor figyelmezteti, ha nem vigyáz, púpos lesz. A testiség nem összekapcsolja őket, hanem közönyt vált ki, vagy talán még taszító erejű is köztük.

Az első közös éjszakájukon a hálószobában a nő Daniel sírására lesz figyelmes:

„Le miro extrañada. Tardo en segundo en comprender que está llorando.”⁸

„Meglépetten nézem őt. Eltart egy másodpercig mire megértem, hogy sír.”

A sírás akár azt is jelezhetné, hogy bizalom és intimitás jellemzi viszonyukat, hiszen sírni azt (is) jelenti, hogy kimutatjuk sebezhetőségünket, gyengeségünket vagy fájaldunkat a másíknak, és leplezetlenül, őszintén elé tárunk valamit magunkból, mindenféle elfojtás nélkül. A főhősnő azonban ignorálja férje fájaldmát, először szinte zavarba hozza a férfi sírása, majd szóltanul hallgatja, egyetlen szava vagy kérdése sincs hozzá. Nem próbálja megérteni őt, közömbös marad, a távolság tehát kölcsönös.

A tekintetek mellett előforduló jelzőket megvizsgálva azt látjuk, hogy nagyon erőteljesen elhatárolódik az én és a másik, az én egyedül van, elszigetelődik, és ők ellenségesen, idegenkedve néznek rá.

A főszereplő találkozás a halott lánnyal nagyon fontos jelenet a műben, és többféle értelmezési lehetőséget is kínál.

„Me acerco y miro, por primera vez, la cara de un muerto. (...) Un rostro vacío de todo sentimiento.

Esta muerta, sobre la cual no se me ocurriría inclinarme para llamarla porque parece que no hubiera vivido nunca, me sugiere de pronto la palabra silencio.”⁹

„Közelebb megyek, és első alkalommal nézem meg egy halott arcát. (...) Egy arc, minden érzéstől üresen.

Ez a halott lány, aki felé nem jutna eszembe odahajolni, hogy megszólítsam, úgy tűnik, korábban sem élt soha. Hirtelen a csend szót juttatja eszembe.”

A szerző a lányt nem pusztán halottként vagy halott testként nevezi meg, hanem kiemeli az arcot, melybe belené a főszereplő. A testhez hasonlóan az arc önmagában kifejezés, közvetlen jelentést hordoz a másik számára, a szavakkal ellentétben nem torzítja el annyira a belső tartalmakat, így egy nyelv előtti és nyelven túlmutató, hitelesebb kifejezés. A főhős azonban jelen esetben nem élő, eleven arcot vizsgál, a halott lány arca már csak egy maszk. Egyik lehetséges interpretációja ennek a jelenetnek, ha a halott arcot tükörképként vizsgáljuk, tehát saját magára tekintve halottat lát. A tükrök a mű későbbi részeiben is fontosak lesznek még, így érdemes megnézni, hogy hányféle tükörkép jelenik meg és ezek mit mutatnak meg. Ha a koporsóba nézést a tükörbe nézéssel állítjuk párhuzamba, akkor a maszk felől is kiindulhatunk. Pszichológiai értelemben a maszk jelentése megegyezik a personával, mely nem lesz azonos

⁸ BOMBAL 2005, 11.

⁹ BOMBAL 2005, 12.

a személyiséggel. Jung úgy fogalmazta meg a personát, mint egy külvilág előtt viselt álarcot, tehát a maszk megvédi az ént a külvilággal szemben. A persona egy külső szerep, míg a belső aktivitásunk, beállítottságunk az anima (ánima, alma, ánimus), vagyis a lélek. A *La última niebla* esetében azt látjuk, hogy a főhős nem tud igazán beilleszkedni a környezetébe, nem alkalmazkodik hozzájuk, hanem menekül. Az én a lélekkel azonosul, szinte nem is foglalkozik a külvilággal, figyelme befelé irányul. Sokkal fontosabb szerepet kap a tükörkép, mint a többi arc, a nő beállítódása teljes mértékben szubjektív. A tükörkép mindig jelez egy olyan képet is, ahogy mások láthatnak minket. Ha a főhősnő visszatükröződve halott arcot lát, ez jelzi a teljes elszigetelődést, magányt, a másokkal való kapcsolatteremtés hiányát. Az arcot az alapvető funkciójától fosztja meg, minden érzelemtől mentesnek, üresnek írja le, tehát pont az önazonosság kérdőjeleződik meg. Megpróbálja megfogalmazni, keresi saját identitását, de csak valamifajta „nem-létet” jelez, egy olyan létmódot képvisel, melyre a legtalálóbb kifejezés a csend. Hiába él a teste, ha nem tud semmilyen kapcsolatot kialakítani másokkal, hiszen a másik, a másik tekintete nélkül pusztán önmagamból nem tudom megalkotni és megfogalmazni saját énképemet. Halott arcot, maszkot lát, mert a külvilággal szembeni ellenállás, védekezés dominál életében. Érthető módon ellenáll férje akaratának, aki egyszerűen elhunyt felesége helyére választott egy újat, s elvárja, hogy a szerint éljen, viselkedjen, járjon, öltözzön, ahogyan azt ő tette. Claudia Maribel Domínguez Miranda megfogalmazása szerint a főszereplő valójában arra van kényszerítve, hogy „más halálát élje át, és egy olyan identitást vegyen fel, mely nem hozzá tartozik.”¹⁰

Kiemelném még ebből a jelenetből a koporsó motívumot is, melyben a test mozdulatlanul, bezárva fekszik. Az ágyhoz és a házhoz hasonlóan a koporsó¹¹ is hagyományosan női szimbólum, és azt látjuk, hogy rögtön az első hálószoba jelenet, a nászéjszaka után egy éles váltással a nő a halott lány előtt találja magát. A házzal kapcsolatban is úgy fogalmaz a narrátor, hogy elszigetelten áll, és olyan, mint egy sír. Gaston Bachelard, *A tér poétikája* című művében részletesen tárgyalja a ház szimbolikáját. A ház kitüntetett tér, „a világ nekünk kiutalt szeglete”¹², „az egyik legerősebb összetartó erő az ember gondolatai, emlékei és álmai között (...), az ember szétszórt lény volna nélküle.”¹³ Ezzel szemben, a *La última niebla* főhőse folyton kifelé menekül a házból, a természetbe. Nem védelmező, meleg otthonként jelenik meg, hanem félelmet és szorongásokat keltő hely.

A halál visszatérő, központi motívuma műben, a hősnő nagyon erősen vonzódik a halál gondolatához, bármit is tesz, folyton ott van a gondolataiban. Az egyik legszembetűnőbb sajátosság Bombal narratívájában a vágy és a halál, Erósz és Thanatosz találkozása; e két motívum minden esetben együtt jelenik meg, egymásba fonódik, egyik sincs a másik nélkül. A nő szerelmet keres, vágyakozik, de a szexualitás és a szerelem helyén mindig destrukció áll, a vágyat válaszként halál követi.

Ki kell emelni egy részt, amely a halott látványának leírása után nem sokkal található a szövegben:

„–Yo existo, yo existo –digo en voz alta- y soy bella y feliz! Sí, feliz!, la felicidad no es

¹⁰ DOMÍNGUEZ MIRANDA 2013, 43.

¹¹ HOPPÁL – JANKOVICS – NAGY – SZEMADÁM 1990, 122. „A koporsó a halott gyermekét ismét magába fogadó Földanya jelképeként az edénnyel, életfával rokon. A Földanya maga a sír (barlang), de az anyai elv azonosulhat a koporsóval, hamvasztásos temetkezés esetén a hamvakat tartó urnával, mely éppen ezért ölt gyakran nőalakot (Neumann 1974.) A földben minden szerves anyag az enyészeté lesz (a görög eredetű szarkofág szó annyit tesz: „húsfaló”). Az elmondottak nyomán keletkezett, gyermekeit felfaló istennő képzelet egyetemes.”

¹² BACHELARD 2011, 27.

¹³ BACHELARD 2011, 28–29.

más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil.¹⁴”

„Én létezem, én létezem –mondom hangosan- és szép vagyok és boldog! Igen, boldog! A boldogság nem más, mint fiatal, karcsú és eleven testben létezni.”

Ez a rész azért is lesz fontos, mert az elbeszélő maga hangsúlyozza, hogy hangosan mondja ki a szavakat, valójában felkiáltásként olvashatjuk tehát ezeket a sorokat. Ezúttal felkiáltó módot használ, ami egyáltalán nem jellemző az elbeszélésre, mert megerősíteni akarja saját létezését, igazolni próbálja azt. Ebbe az egyetlen ellentmondásos mondatba nagyon sok szorongás, félelem és bizonytalanság sűrűsödik, szinte kétségbeesetten állít valamit, amit ő maga sem hisz el, hiszen erről nincs külső megerősítés, és nem csak a külső megerősítéssel nem találkozunk, hanem a szöveg többi része szinte mind ennek ellentétjét fogalmazza meg. Mivel emberi kapcsolataiból nem tud pozitívan meríteni, nincs valódi társa/társai, ezért fordul a test felé, visszaigazolást keres, – ezért magyarázza magának hangosan a boldogságot a testiséggel –, azonban ez is egy hamis visszaigazolás, hiszen egyetlen jelenet kivételével (a tóban fürdőző részt részletesebben is meg fogom még vizsgálni) nem azt látjuk, hogy harmóniában, boldogan és egységben élne saját testében-lelkében.

Talán az egyik legfontosabb esemény a műben a látogatók megérkezése a házba. A házaspár vendégül látja Felipét, a férj testvérét és annak feleségét, Reginát. Elkíséri őket egy barátjuk is, akiről kiderül, hogy Regina szeretője. Regina alakja kiemelt jelentőséggel bír a műben; látszólag a hősnő ellenpólusa, bár én inkább másik énnék, vagy a nőiség egy másfajta megtestesítőjének nevezném. Ahogy tükörbe nézve az én megkettőződik, úgy kettőzi meg Regina is a főhőst. Nagy hatással van a főszereplőre, egyfajta katalizátorként funkcionál; beindítja a képzelet működését, az eddig elfojtott vágyakat előhívja. Rögtön szembetűnik, hogy míg a főszereplő névtelen, a sógornő a beszédes Regina nevet viseli, melynek jelentése királynő (reina). A hősnő nagyon ellentmondásos viszonyt alakít ki vele, érzései iránta a csodálat, irigység és a gyűlölet között váltakoznak; de minden esetben előmozdít valamit, és aktivitást (legyen az akár csak belső aktivitás) vált ki belőle. Regina megjelenését követően kiemelt hangsúlyt kap a testiség ábrázolása, a hősnőt sokkal jobban elkezdi foglalkoztatni saját teste, mint korábban bármikor.

„... la cabellera medio desatada de Regina queda prendida a los botones de la chaqueta de un desconocido. Sobrecogida, los miro.

La mujer de Felipe opone a mi mirada otra mirada llena de cólera. Él, un muchacho alto y muy moreno, se inclina, con mucha calma desenmaraña las guedejas negras, y aparta de su pecho la cabeza de su amante.

Pienso en la trenza demasiado apretada que corona sin gracia mi cabeza. Me voy sin haber despegado los labios.¹⁵”

„Regina félig leengedett haja egy ismeretlen férfi zakójának zsebeibe akadt. Rajtakapottan figyelem őket.

Felipe felesége ellenségesen néz rám, tekintete megtelik haraggal. Ő, a magas és barna fiú, félrehajol, nyugodtan megpróbálja kibogozni a fekete hajzuhatagot és mellkasáról eltolja szeretője fejét.

Copfomra gondolok, mely minden báj nélkül szorítja össze fejemet. Kimegyek, anélkül, hogy egy szót is szólnék.”

¹⁴ BOMBAL 2005, 12–13.

¹⁵ BOMBAL 2005, 13.

Ismét a szóbeli kommunikáció hiányát figyelhetjük meg, semmiféle társalgást nem említ a narrátor a vendégek és a házigazdák között. Fontos lesz azonban a tekintet, a hősnő szótlantul figyel Reginát és az őt kísérő férfit a félhomályban, s hamar egyértelművé válik a helyzet, hogy ők ketten szeretők. Regina szintén pusztán tekintetével reagál, dühösen néz vissza rá, amiért rajtakapták; a spanyol sobrecogida kifejezés mindkettőre vonatkozhat, rajtakapták őt is, mint a főhősnőt. Regina színrelépésekor találkozunk először a haj motívumával, mely nagyon fontos lesz a nőiség megélésének szempontjából. A nő kiengedett hosszú fekete hajzuhataga szeretője kabátjának gombjaiba akad, majd ezt egy másik erőteljes kép követi; a szeretőket látva a főszereplő első gondolata saját teste, hirtelen eszébe jut túl szoros copfja, mely ahelyett, hogy kecses díszként koronázná fejét, csak összenyomja, elnyomja őt. Ez az „összenyomás”, szorítás tükrözi a nő kiszolgáltatott helyzetét; a társadalmi elvárásoknak megfelelően házasságba kényszerült, s pszichés szinten is krízisbe került. Regina esetében a haj egyértelműen nőiességét erősíti, szabadon rendelkezik saját teste fölött, ezzel szemben a főszereplőnél férje akarata dominál. A katonai sisak képe agressziót, erőszakosságot sugall.

„Ante el espejo de mi cuarto, desato mis cabellos también sombríos. (...) Mi peinado se me antojaba, entonces, un casco guerrero que, estoy segura, hubiera gustado al amante de Regina. Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta.

Me miro al espejo atentamente y compruebo angustiada que mis cabellos han perdido ese leve tinte rojo (...) Y antes que pierdan su brillo y su violencia, no habrá nadie que diga que tengo lindo pelo.¹⁶”

„A szobában a tükör előtt kibontom sötét hajamat. (...) Olyannak tűnt, mintha egy katonai sisakot viselnék a fejemen, de biztos vagyok benne, hogy ez tetszett volna Regina szeretőjének. Férjem arra kötelezett, hogy összefogva hordjam feltűnő hajamat, mert mindenben első feleségét kell követnem, aki szerinte olyan tökéletes nő volt.

Figyelmesen belenézek a tükörbe és aggódva megállapítom, hogy hajszálaim elveszítették az enyhe vöröses árnyalatukat. (...) És mihelyt hajam elveszíti ragyogását és erejét, senki nem lesz majd, aki szépnek fogja találni.”

A fenti tükör előtti jelenetet megvizsgálva megállapíthatjuk, hogy a főszereplő alapvetően a férfi tekintetek felől alkotja meg saját énképét, identitásában meghatározó szerepet játszik az ő ítéletük, véleményük. Megjegyzést tesz rá, hogy Regina szeretője valószínűleg vonzónak találta őt, s ugyanakkor szorongással tölti el a tudat, hogy ez a jövőben megváltozhat. A másik elismerő tekintete nélkül nem képes pozitívan viszonyulni saját magához. A főszereplőre azonban kettős nyomás nehezedik, nem pusztán az aggasztja, hogy a férfiak vágyát felkeltse, hanem férje minden téren az elhunyt feleségét jelölte ki neki követendő mintának, még haját is úgy kell hordania, hogy rá emlékeztesse. Valójában tehát Daniel számára a vágy tárgya még mindig előző, idealizált felesége, és e másik, halott nő harmadik személyként a kezdetektől fogva jelen van életükben, és befolyásolja, eltorzítja kapcsolatukat. A narrátor később úgy fogalmaz, hogy mindig ott találta kettőjük közt a halottat, intim helyzetekben is a másik nő van jelen a férfi gondolataiban, egy soha meg nem szűnő hiány alakzat áll tehát közéjük.

¹⁶ BOMBAL 2005, 13–14.

„Mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios. (...) encontrando siempre el recuerdo de la muerta entre él y yo.¹⁷”

„Testem és csókjaim nem tudtak remegést kiváltani belőle, de más testet és más ajkakat juttattak eszébe. (...) mindig ott találva köztünk a halott nő emlékét.”

Daniel azt is a nő tudtára adja, hogy érezze magát szerencsésnek, amiért őt választotta feleségnek, így nővéreivel ellentétben nem vénlányként fogja végezni, ami a legrosszabb sors lehet egy nő számára ebben a korban. A főszereplő hallgatással reagál férje szavaira. A férfi minden megnyilatkozásával tükrözi, hogy a választás joga az övé, és felesége csak a neki kijelölt szerepet tölti be a házasság intézményében, személyisége, egyedisége nem számít. Ezt az előre kijelölt szerepet azonban a főszereplő nem érzi magáénak, teljesen idegen tőle, házassága tele van töréssel és hiánnyal, fuldoklik benne. Az igen sokszor előforduló csend szó ebből a szempontból is értelmezhető, a nő pótlékként funkcionál a férfi életében, s ezt tükrözi a verbális kommunikáció csődje is közöttük. A nő nem pusztán a feleség szereppel nem tud azonosulni, de az ehhez tartozó beszédmódot sem találja. Hallgatása jelzi meg nem értettségét, magányát és fájdalmát. Ebből a teljesen befelé forduló állapotból fogja kiközösíteni őt Regina, akinek hatására elkezd átértékelni saját nőiességét és feléled benne a vágy, hogy őt is szeressék. Regina alakja megtestesíti tehát mindazokat az eddig rejtett, elfojtott belső tartalmakat, vágyakat, melyeket a főszereplő nem tudott kifejezésre juttatni. A *La última niebla* valójában az énkeresés útjáról mesél, a főszereplő saját identitását keresi, és ebben a folyamatban játszik kulcsszerepet Regina is. Reginát vonzó, csábító és titokzatos nőalakként festi le a narrátor, a démoni archetípust, a sötétséget, veszélyes és pusztító nőiséget idézi. Bátran és gátlások nélkül viselkedik, a főhős ezt a szabadságot és bátorságot irigyli meg tőle, ahogy fogalmaz, mindene megvolt, mindent átélt, amire csak vágyhat az ember: szerelmet, gyönyört és saját haláláról is ő döntött. Életének öngyilkossággal vet véget, s a főszereplő még halálát is irigyelni fogja tőle.

„Y siento, de pronto, que odio a Regina, que envidio su dolor, su trágica aventura y hasta su posible muerte. (...) ella, que lo ha tenido todo! Amor, vértigo y abandono.¹⁸”

„És hirtelen azt érzem, hogy gyűlölöm Reginát, hogy irigylem a fájdalmát, a tragédiáját és még lehetséges halálát is. (...) Hisz neki minden megadatott! Szerelem, szédület és lemondás.”

A testiséghez azonban nem csak az eddig látott szorongások társulnak; a természetben lesz egy visszatérő, kitüntetett tér, ahol ez pozitív töltetet kap; egy kis tó, melyben rendszeres fürdözéseket vesz a főhős. A szerző intenzív, mély, költői képeket használ a természet leírásánál, mely ez esetben azonban nem külső térként jelenik meg, hanem személyes, intim térré válik a nő számára, a víz pedig tükörként funkcionál. Több kritika elemezte már a tóban fürdözést, s ezen kritikák többsége szerint a jelenet egy szexuális aktus leírásához hasonlít (a simogat, csókol, behatol igék használata miatt), s ebben az értelmezésben a víz a férfi metaforájává válik. Én nem értek egyet ezzel a véleménnyel; sokkal inkább a női lélek megszólaltatásának érzem ezt a részt, a víztükör segít önmagára ébrednie. Ez az egyetlen jelenet a műben, melynek során férfi jelenlét, tekintet vagy engedély nélkül fordul saját maga felé a főhős. Első alkalommal nézi és figyel meg saját meztelen testét, melyet korábban sosem mert megnézni, tehát egy másik testképpel szembesül, mint ezt megelőzően. A meztelenség ebben a helyzetben a szabadságot idézi, valamifajta ős-állapotot, ösztönösséget, természetességet sugall. Akár az anyaméh képét

¹⁷ BOMBAL 2005, 30.

¹⁸ BOMBAL 2005, 43.

is könnyen eszünkbe juttathatja, testét víz öleli körbe és simogatja, a növények indái pedig köldökszinórszerűen kapcsolódnak hozzá. Ez a kis tó az egyetlen tér, melyben otthonosan érzi magát, biztonságban, nyugodtan és védetten. A víztükörbe nézve nem azt a nőt látja, akit férje szeretne látni, hanem saját törékeny, érzékeny és egyedi voltát, melyet környezete egyáltalán nem vesz észre és nem ismer.

„Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque...”

Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.

Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua.¹⁹”

„Ekkor levetem ruháimat, mindet, míg végül egészen a húsomig olyan színben fénylek, mint a fák között lebegő ragyogás. És így, meztelenül és aransyárgán, belemerülök a tóba...”

Korábban sosem mertem megnézni a melleimet, most megteszem. Kicsi, kerek mellek, apró virágszirmoknak tűnnek a víz tetején.

Egészen a térdemig beásom magam a sűrű, bársonyos homokba. Langyos hullámok belémhatolnak és simogatnak. Mintha selyemkarjaik volnának, úgy fonják körbe testemet a vízinövények hosszú gyökereikkel. Tarkón csókol és egészen homlokomig megérint a friss víz.”

Megfigyeléseim szerint az egyik legfontosabb, visszatérő ige a szövegben a penetrar (behatol, áthatol) kifejezés, mely nem csak erotikus értelemben használatos, hanem annál jóval összetettebb tartalmakat hordoz. A penetrar ige összekapcsolja a vágy és a halál motívumokat, s azt a határszituációt jelzi, mely a főszereplő létmódját jellemzi. A címadó természeti elem, a köd (niebla) mindenhová behatol, mindent beborít, körülölel, a nő egész létezését áthatja. Sokat sejtető kép: homályosság, bizonytalanság, enigmatikusság, irracionalitás, tudatalatti. A köd egyrészt elválaszt, elhatárol különböző helyzeteket és tapasztalatokat, de a La última niebla esetében ezek össze is mosódnak, és folyton mozgó határokról beszélhetünk. Ilyen átjárható, mozgó határok lesznek az álom és ébrenlét, a tudat és tudatalatti, racionalitás és örület, élet és halál vagy a férfi és női princípiumok. Ezen kívül a köd egy olyan képzeletbeli teret is jelez, melyet a főhős saját magának jelöl ki, a külvilággal szemben. A nő nem lel otthonra házasságában, a halott feleség férkőzik közéjük. Érdeemes megfigyelni a mozgásokat is, a ház és a kert, majd vidék és város közötti ki-be mozgásokat és a behatolásokat a különböző terekbe. A ház nem válik biztonságos térré, nőivé és intimmé számára, nem lel benne saját szobára. A fojtogató, fullasztó légkör elől folyton kimenekül a természetbe, de még ide is agresszíven, pusztítva behatol utána a férfi. A vadászatból visszatérve Regina szeretője egy vérző, meglőtt madarat ereszt le a nő lábai mellett a földre. A golyó behatol az állat testébe, a természetbe behatol a halál, ugyanígy a nő életében is mindenhová beszűrődik. A zsákmányát a férfi behozta a házba, majd erőszakosan betör ide is.

„Entonces él (...), penetra en la casa sin volver la cabeza.”²⁰”

¹⁹ BOMBAL 2005, 15.

²⁰ BOMBAL 2005, 17.

De nem csak a férfiak hatolnak be személyes terébe; a látogatók is betolakodó idegenként tűnnek itt fel. A szeretőket látva a főszereplő kifut a házból a kertbe, annyira felzaklatja őt a látvány, hogy kimenekül. Mintha Regina töltené be azt a szerepet, és élné azt az életet, melyet a nő sajátjának szeretne, ezért gyűlölettel vegyes féltékenységgel tekint rá.

Regina figurájában, a penetrar ige működéséhez hasonlóan, szintén összekapcsolódik Erósz és Thanatosz; megtapasztalja a szerelmet, testi szinten is, majd testét lerombolva, a halálnak adja át magát. Ugyanezt a mintát próbálja lemásolni a főszereplő, először társra vágyakozik, szerelmet és szenvedélyt szeretne átélni, majd egyre inkább elkezdi foglalkoztatni a halál gondolata, s végül ő maga is öngyilkosságot kísérel meg. Regina alakját úgy is felfoghatjuk, mint az én megkettőzése, és ugyanilyen duplikátum lesz valójában a főhős névtelen szeretője is. A főhős esetében azonban az figyelhető meg, hogy a vágyak a képzelet szintjén maradnak; bár ő bizonyossággal állítja, hogy az események megtörténtek, minden jel arra utal, hogy nem valóságos történésekről van szó. A városba látogatás alkalmával a főszereplő éjszaka felriad arra, hogy nem kap levegőt, fulladozik. Ezért kimegy sétálni, s hirtelen egy szűk kis utcában találja magát, ahol megjelenik előtte, nagyon közel hozzá, egy fiatal, ismeretlen férfi. A narrátor jellemzése alapján „szinte természetfölötti²¹” megjelenése volt, ezen kívül gyors, határozott és erőteljes. Elhagyatott kerten keresztül egy házhoz vezet a nőt, s hosszú lépcsősoron felviszi egy szobába. A házban szinte teljes sötétség uralkodik, a szobák üresek, nincsenek bútorok. A szobával kapcsolatban megjegyzi, hogy meleg van benne, és ez az egyetlen hely, ahová a halál nem tud behatolni. Az egész jelenet álomszerű és sejtelmes, nem látni tisztán, csak elmosódott alakokat, árnyakat. Az érintés és a szaglás, az illatok dominálnak. Felűnő a következő mondat, mely szintén azt sejteti, hogy nem valóságos férfiről, csak a vágyak szintjéről beszélhetünk:

„Su carne huele a fruta, a vegetal.”

„Húsa gyümölcsillatot áraszt, növényit.”

Ez a megjegyzés azért hívja fel magára a figyelmet, mert a mű egészét megvizsgálva azt tapasztaljuk (és a szerző más műveiben is jellemző), hogy a természeti leírások, a növényi képek nagyon erősen a nőiséghez kapcsolódnak. Ezzel szemben itt a férfit jellemzi gyümölcsillattal, mely arra enged következtetni, hogy belül maradtunk a nő egyszemélyes világában. A mű során egyedül ebben a részben találkozunk olyan kifejezésekkel, mint öröm, gyönyör vagy élvezet (un placer intenso y completo, goce). Saját meztelen testét szépnek látja, és a férfi tekintete boldogsággal tölti el. Itt is feltűnik azonban, hogy szépségét a férfi megítéléséhez köti, csak abban az esetben látja magát ő is annak, ha a férfi pozitívan viszonyul hozzá. És annak ellenére, hogy házasságából menekülni szeretne, itt is a férfi fogja őt vezetni.

„le voy a seguir como sea, donde sea” – „követni fogom őt, bárhogyan és bárhová”

„el desconocido guía aún cada uno de mis pasos” – „az ismeretlen férfi vezet minden egyes lépésemet”

„Lo sigo, me siento en su dominio, entregada a su voluntad.”

„Követem őt, úgy érzem az uralma alatt vagyok, átadva magam az akaratának.”

„Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansía, por fin, su parte de homenaje.”

„Égek a vágytól, hogy mielőbb felfedezzen tekintetével. Testem szépsége az ő csodálata után sóvárog.”

²¹ BOMBAL 2005, 19.

Korábban már láthattuk, hogy fontos szimbólum a haj, mely itt is megjelenik. De míg férje akarata szerint összefogva kell hordania haját, addig itt a haj kibontásával találkozunk. Nem csak arról tesz említést a narrátor, hogy a férfi leveszi róla ruháit, hanem haját is elkezd kibontani, kiszabadítani. Teret ad tehát nőiségének, személyiségének. Sokszor szerepel a szövegben a fulladás képe is; mintha a szorosan összefogott haj is szinte egész lényét fojtogatná, s az önfeladást, megalkuvást jelezné. Az idegen férfi azonban segít neki kiszabadulni a hazugságok és látszatok világából, legalábbis a főhős ebben próbál hinni. Ennek az egyetlen éjszakának az emléke fogja benne tartani a lelket hosszú éveken keresztül. A kronológia többször megtörik, a főszereplő szubjektív idejét érzékeljük mi is, így nem tudjuk pontosan, hogy mennyi idő is telik el egy-egy esemény között. Az események valójában inkább belső események, a nő lelki állapotai és hangulatai közötti hullámzások, váltakozások. Egy-egy megjegyzés azért sejteti, hogy több év eltelt az idegen férfival való találkozás óta, ilyenek az évszakok változását vagy a teste öregedését leíró részek. A szerető létezésére folyamatosan bizonyítékokat keres, például elveszített szalmakalapjáról²² meg van győződve, hogy nála hagyta, és egy alkalommal arról is, hogy a tóban fürdőzés közben őt látta egy pillanatra, egy autóban ülve²³, a kocs ablakán keresztül. Épp ekkor a kertben tartózkodott Andrés, a kertész is, a főhős ezért hozzá fordul, hogy bizonyítsa igazát. Megfigyelhető, hogy Andrés figurája is megkettőződött, a nő szubjektív, belső világában, és a külvilágban is ott találjuk megfordított szerepben. Jelen van a vélt eseménykor, a nő zaklatott idegállapotban rohan hozzá és megkérdezi, hogy ő is látta-e a kocsit. Andrés igennel válaszol, ő lesz tehát a bizonyíték arra, hogy a szerető nem csak a nő képzeletében létezik. Azonban amint ismét beszélni szeretne vele, férje hitetlenkedése miatt, már Andrés sem találjuk itt, elutazott. Amint tudomásukra jut, hogy Reginát baleset érte, a házaspár a városba siet hozzá, a kórházba. Itt rögtön kihasználja az alkalmat a nő, és elindul megkeresni a szerető házat. Nem jár sikerrel, bár a házat megtalálja, de csak egy szolgálóval tud beszélni, akitől megtudja, hogy a ház ura több mint tizenöt évvel ezelőtt meghalt már.

„Era ciego. Resbaló en la escalera. Lo encontramos muerto.”²⁴

„Vak volt. Megcsúszott a lépcsőn. Holtan találtunk rá.”

Ezt követően a nő először azzal hitegeti magát, hogy bizonyára csak eltévesztette az utcát, és a házat, hamarosan azonban teljesen összeomlik és felhagy a reményekkel. A kórházból kimenekülve egy autó elé veti magát, de férje megmenti, így próbálkozása nem sikerült. Megfigyelhettük, hogy a regény elején a házból, a hálószobából kimenekülve egy koporsó elé kerül a főhős, és tükörbe nézve egy halott lány jelenik meg előtte. A végén ugyanígy visszatér a ház és a halott szimbóluma; Reginát a kórházi ágyon fekvé, szétroncsolódott, mozdulatlan testtel látja. Haját levágták, s olyan csúnyának látja, hogy már másnak tűnik²⁵. Majd saját megöregedett, meztelen teste jelenik meg képzeletében kiterítve. Sokáig élt benne a vágy, hogy lázadjon, elpusztítsa testét, hogy az életből a halálba menekülhessen, de immár undorítóan és hasztalannak látja ezt is. „A könyörtelen sors még azt a jogot is elvette tőlem, hogy saját halálomról dönthessek.”²⁶

²² BOMBAL 2005, 34.

²³ BOMBAL 2005, 27.

²⁴ BOMBAL 2005, 42.

²⁵ BOMBAL 2005, 42.

²⁶ BOMBAL 2005, 44.

A nőiességét tehát végleg elveszítette, ahogy vágyairól és ábrándvilágáról is lemondott, s folytatja azt az életet férje oldalán, melyben „megszokásból sír és kötelességből mosolyog²⁷”. Élete során számos kitörési kísérlete volt saját életéből, de mindvégig csak a próbálkozás és vágyakozás szintjén maradt. A művet végigolvasva azt tapasztaljuk, hogy a főhős törekszik arra, hogy saját identitásképét megfogalmazza, keresi önmagát, saját helyét, de ez a folyamat folyton megtörik, megkérdőjeleződik, sokkal inkább csak a hiányokról tud számot adni. Nem tudja megalkotni saját identitásképét, hiszen megfogalmazása szerint saját testéhez sincs joga. A központi szimbólumokat és motívumokat megvizsgálva megfigyelhettük a műben, hogy az én nincs egységben önmagával; megsokszorozódik, apró darabokra esik szét, akárcsak a tükörképek.

²⁷ BOMBAL 2005, 44.

Bibliográfia

- BACHELARD, G. 2011. A tér poétikája. Kijárat, Budapest.
- BOMBAL, M. L. 2005. La última niebla, La Amortajada. Seix Barral, Barcelona.
- BUTLER, J. 1999. Sujetos de sexo/género/deseo. Feminismos literarios. Arco/Libros, Madrid.
- DOMÍNGUEZ MIRANDA, C. M. 2013. „La identidad femenina en La última niebla.”: La Colmena 78, 37–44. uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_78/Aguijon/6_La_identidad_femenina.pdf [Utolsó elérés: 2015.01.15]
- DURAND, G. 1982. Las estructuras simbólicas del imaginario. Editorial Taurus, Madrid.
- FERNÁNDEZ, M. 1988. El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal. Pliegos, Madrid.
- HOPPÁL Mihály – JANKOVICS Marcell – NAGY András – SZEMADÁM György 1990. Jelképtár. Helikon Kiadó, Budapest.
- JOÓ, M. 2010. „A feminista elmélet és a (női) test.” : Magyar Filozófiai Szemle 54, 64–81. filozofiaiszemle.net/wp-content/uploads/2012/03/64_pdfsam_szemle-2010.2.pdf [Utolsó elérés: 2015.01.15]
- OROZCO VERA, M. J. 1989. „La narrativa de María Luisa Bombal: Principales claves temáticas.”: Revista de filología y su didáctica, 12, 39–58. cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce12/cauce_12_003.pdf [Utolsó elérés: 2015.01.16]
- ZSADÁNYI, E. 2002. A csend retorikája. Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben. Kalligram, Pozsony.
- ZSADÁNYI, E. 2006. A másik nő. A női szubjektivitás narratív alakzatai. Ráció Kiadó, Budapest.

Ez a lap üres

JUHÁSZ JÁNOS

Báthory István fejedelmi esküszövegei és II. Szelim levelei a fejedelemhez s a rendekhez

Az uralkodói hatalom korlátai

*„Ám nincs az az anyagi erő,
felhalmozott gazdasági potenciál,
amely politikai intézmények birtokába
juthatna vagy a fennálló intézmények
megváltoztatására esélyes lenne
anélkül, hogy intencióit ne artikulálná
nyelvileg a társadalmi kommunikáció
nyilvános terében. Sőt: nincs az
a gazdasági potenciál, amelynek
felhalmozásában ne játszana döntő
szerepet a kommunikációs aktusok
sikere.”¹*

Ahhoz, hogy a fejedelem-jelölt elérje hatalomra jutását, mindenek előtt kommunikálnia kell elképzeléseit. Az uralkodói pozíció megszerzéséhez elengedhetetlen a jó kommunikációs stratégia megválasztása. Tehát ahogy Bene Sándor is megfogalmazza, a 16–17. századi erdélyi politika kutatójának, az a feladata hogy újraértelmezze, és alaposabban szemügyre vegye a fejedelmi hatalom legitimációjának kommunikációs stratégiáit, figyelembe véve a rendi monarchia által biztosított hatalmi jogkörökből fakadó lehetőségeket és eszközöket.

Dolgozatomban Báthory István példáján azt vizsgálom, hogy az erdélyi fejedelemnek milyen jogai és kötelességei voltak az országgyűlés előtt tett esküi alapján.

A fejedelmi hatalom kereteit az erdélyi országgyűlések törvényei és iratai alapján vizsgálom. Ennek több oka is van: 1. Magyarországon és Erdélyben csekély számban jöttek létre olyan eredeti munkák, amik az állam berendezkedését és az uralkodói hatalmat elméleti szempontból vizsgálják; 2. mivel a fejedelmet az országgyűlés választja, illetve a törvényhozásnak és politikai életnek az országgyűlés a legfőbb színtere, így ez az intézmény áll legközelebb magához a fejedelmi hatalomhoz, amely folyamatosan biztosítja annak legitimitását, a törvények elfogadásával, adók megszavazásával, a háború viselésével stb. kapcsolatban.

Paczolay Péter megállapítja, hogy a 16. század végi és a 17. század eleji Magyarországon „elméleti szintű [politikai] rendszerek nem jöttek létre, s eredetinek tekinthető politikai eszmék sem születtek”.² Ennek egyik okát abban látja, hogy míg „Nyugaton az abszolutizmus politikai rendszerében a domináns szerepet vivő állam paradox módon a vele szembenálló polgári társadalom (societas civilis) emancipálódásának lehetőségét teremtette meg, míg Magyarországon a centralizációnak sem az előremutató gazdasági funkciójú, majd a polgári

¹ BENE 2004, 14.

² PACZOLAY 1982, 678.

társadalom és a politikai állam elválásához vezető nyugati, sem a társadalmat az államnak egyoldalúan alárendelő, »felülről lefelé államosító« keleti modellje nem jött létre, hanem Európában is egyedülálló kompromisszum alakult ki az abszolutizmus és a rendiség között, egy, a centralizált monarchia kereteit erőltető, több nemzetet átfogó birodalmi politika, és az ezt megakadályozó a kiváltságaihoz ragaszkodó és az azokat érvényesítő rendi corpus politicum közti eldönthetetlen ellentét állandósításaként.³

Ez a feltételezés nem csak a királyi Magyarország politikai közösségére vetíthető rá, hanem Erdélyre is: a három államalkotó nemzet ragaszkodik rendi kiváltságaihoz, míg a mindenkori fejedelem arra törekszik, hogy hatalmának korlátait egyre szélesebbre tolja ki.

Munkámban az alábbi pontok mentén állapítom meg Báthory jog- és hatáskörét: A fejedelmi hatalmat az „alattvalók felett gyakorolt legmagasabb, abszolút és örökös uralom”, a szuverén hatalom elméletéhez képest vizsgálom. Azért választottam ezt a nézőpontot, mert a szuverén hatalom jogköre foglalja leginkább és legteljesebben magába a kora újkori államigazgatás jegyeit, ágait, feladatát és színterét, tehát az ehhez képest való eltérés pontosan határozza meg a fejedelem szerepét az állam igazgatásában, pozícióját és hatalmát az országban. Bodin szuverenitás-meghatározása azért lehet kiváló alap az erdélyi uralkodók hatalmi státusának pozícionálásához, mert ez a legátfogóbb és legszélesebb jogkört magába foglaló vezetői hatalom, amit egy uralkodó még legálisan bírhatott: „A szuverenitás egy közösségben az állampolgárok és alattvalók felett gyakorolt legmagasabb, abszolút és örökös uralom.”⁴ Az ezt meghaladó, katonai úton, tehát nem választásból vagy leszármazásból eredő uralkodói jogkörök, melyek átlépik a törvényességhatárait, már túlhaladnak a legitimitás határait, így egyenértékű lesz az uralkodó személye a türanosszal.

A szuverén uralkodó kilenc jogköre Bodin szerint: 1. törvényhozó hatalom, 2. hadüzenet és békekötés joga, 3. magasabb tisztviselők kinevezésének joga, 4. a legfőbb bíró, 5. a kegyelmezés joga, 6. a hódolat fogadása, 7. pénzverési jog, 8. súlyok és mértékegységek megállapításának joga, 9. adókivetés.⁵ A szerzőnek a politikára, uralkodói hatalomra, államra és államigazgatásra irányuló kérdései napjainkban is meghatározhatják a politikai gondolkodás kutatási irányvonalát, perspektíváját: Mi az állam? Hogyan működik az állam? Hogyan fejlődik és hogyan alakul az állam? Ugyanakkor ezeket kiegészíthetjük az alábbiakkal is: Ki az uralkodó? Miben áll az uralkodó hatalmi potenciája? Mik az uralkodó korlátai? Mi az uralkodó és a nemesség viszonya? Milyen térben és milyen közösségben artikulálódik az uralkodó politikai akarata, hatalma?

Erdély államalakulati formája „rendi monarchia volt, de – mint más egykorú államokban is – a fejedelem egyéniségétől függött a rendi korlátokhoz való alkalmazkodás mértéke s a fejedelem egyénisége erőteljesebben érvényesülhetett az állami élet irányításában, mint Magyarországon.”⁶ Eckhardt Ferenc markánsan körvonalazza a fejedelmi hatalom szuverenitását: „Erdélyben a rendi alkotmány látszata mellett mindig is a fejedelem akarata érvényesült.”⁷

Az erdélyi rendek szabad fejedelemválasztási jogából fakadóan jószerint minden nemesnek potenciális lehetősége volt arra, hogy az uralkodói trónba kerülhessen. A 16. század utolsó harmadában és a 17. század első felében több alkalommal lehetünk szemtanúi az egyének hatalmi aspirációi felszínre jutásának és megvalósítási kísérleteiknek.

³ PACZOLAY 1982, 678.

⁴ PACZOLAY 1997.

⁵ BODIN 1987.

⁶ LUKINICH 1940.

⁷ ECKHARDT 1940.

Mivel Erdélyben sikertelen volt a hosszabb távú dinasztia alapítás, ezért ez alapvetően formálta az ottani politika sajátosságait. Az 1526-os mohácsi vést követően egyre felerősödtek Erdély függetlenedési törekvései. Az 1570-es speyeri egyezmény kimondta, hogy Erdély Magyarország elidegeníthetetlen részét képezi, megerősíteni kívánva ezzel az ország egységét. Ez azonban ekkor már csak látszólagos volt. János Zsigmond lemondva a magyar korona iránti igényéről, elnyerte az Erdély fejedelme címet és lényegében a további fejedelemlétségek II. Szulejmán szultán engedélye alapján történetek, azaz az erdélyi nemesség belügyének és szabad döntésének számított, hogy kit választ urául.

Erdély a 16. század első harmadától látszólagos önállóságot élvezett: fejedelmét maga választotta, belügyeit a rendi országgyűlés határozatai és törvényei alapján igazgatta.

Viszont valójában Erdély sem politikailag, sem gazdaságilag nem volt elég erős ahhoz, hogy tényleges önállóságot élvezzen. Területileg a Habsburg befolyás alatt levő Királyi Magyarország és a Török Birodalom közé ékelődve tartania kellett mindkét fél bekebelezéstől. A három nemzetalkotó nép (magyar, székely, szász) nem mindig vallottak közös érdekeket a fejedelem kiválasztása szempontjából. „Ez a választás azonban sohasem volt igazán szabad, csaknem kivétel nélkül idegen seregek, török basák nyomása alatt ment végbe. Itt is, mint mindenütt, ahol rendek választották az uralkodót, a választást feltételektől tették függővé, amelyek a három nemzet szabadságainak és ezzel a rendi alkotmánynak a megerősítését tartalmazták.”⁸ Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy az erdélyi nemességnek mindig számolnia kellett a török és német közötti választás kérdésével. Ez a kérdés azonban egyre inkább a török elfogadása felé tolódott el: „Az 1551 óta lefolyt események során a bécsi kormány nyilvánvaló gyengeségéről és tehetetlenségéről tett tanúságot. Nem csoda ezért, ha Erdélyben most már közmeggyőződéssé lett a különálló erdélyi állam feltámasztásának a szüksége, mégpedig török fennhatóság alatt, hogy így legalább a statusquot biztosítható és meggátolható a hódítás további terjedését.”⁹

A rendek két részre voltak oszthatók: egyik felük a Habsburgok iránti hűség megkötését szorgalmazta, másik részük pedig ugyanezt, csak éppen a szultánnal. Ez a kérdés igen összetett volt, hiszen a döntés komoly vallási, gazdasági, területi és politikai következményeket vont maga után, tehát nem csak az elkötelezettség formális kinyilvánításának számított.

A nemesség azon része, aki a németekkel való szorosabb viszonyt támogatta, elfogadta egyrészt azt, hogy Erdély lényegében elveszíti belpolitikai, területi és katonai önállóságát másrészt, hogy ezt követően a vajda,¹⁰ mint a császár helytartója irányítja az országrészt, továbbá, hogy a protestáns vallások szabad gyakorlásának joga is csorbul, hiszen a Habsburgok erősen katolikus orientáltak voltak. A rendek másik csoportjának ezzel szemben a török biztosította Erdély teljes belső autonómiáját, gazdasági és politikai önállóságát, vallásszabadságát. A rendek által megválasztott fejedelem hatalmát rendszerint athnáméval legalizálta. Ugyanakkor ezért cserébe az ország vazallusi kötelezettségeket vállalt: az évenként adó megfizetését, illetve szükség esetén hadsereg kiállítását a szultán oldalán.

Eckhard Ferenc jól körvonalazott pontokban határozta meg az erdélyi nemesség fejedellel szemben támasztott elvárásait és a fejedelem jogkörét. A nemesség alapvető elvárásai között szerepelt a szabad fejedelem választásának joga, melyet az uralkodó azzal garantál, hogy nem jelöli ki utódját, megerősíti a bevett vallások szabad gyakorlásának jogát, az országgyűléseken biztosítja a véleménynyilvánítás szabadságát, biztosítja a rendeket arról, hogy törvényes idézés

⁸ ECKHARDT 1940.

⁹ LUKINICH 1940.

¹⁰ A vajda és a fejedelem egyaránt Erdély legfelsőbb urát jelölő fogalmak, azzal a lényeges eltéréssel, hogy a vajdát a mindenkor magyar király nevezi ki Erdély kormányzójának, míg a fejedelmet az erdélyi nemesek választják maguk fölé.

és bírói ítélet nélkül senkit el nem fogat és válogatás nélkül mindenkinek igazságot szolgáltat, megesketik a fejedelmet a portával való szövetség megtartására, kiküszöbölve ezzel a Habsburg fennhatóság erdélyi térnyerését.

Eckhardt a fejedelem jogait is rögzíti, azzal a megjegyzéssel, hogy a „fejedelem hatásköre a mindenkori fejedelem személyétől függött.” Így a fejedelem maga vezeti a külpolitikát, ő gondoskodik a honvédelemről, neki áll jogában hadat üzenni és háborúskodni, illetve békét kötni, jövedelmeiből zsoldos sereget tart fenn, melynek tisztjeit ő nevezi ki, s amely csupán neki engedelmeskedik, a fejedelem az igazságszolgáltatás feje, ő nevezi ki a fellebbviteli törvényszék, az erdélyi tábla bírái, beleavatkozik a törvénykezés menetébe. Ezek mellett a jogkörök mellett „[a] fejedelem túlsúlyát az alkotmányban a rendekkel szemben leginkább az biztosítja, hogy az ország jövedelmeinek: mind az országgyűlésen megszavazott adóknak, mind a regáljövödelmeknek [...] ő a kezelője. Senkinek sem tartozik elszámolással, hogy azokat minő célra fordította. Államvagyon és fejedelmi vagyon közt nincs különbség. Minél nagyobb volt a fejedelemnek nem egyszer önkényes eszközökkel is gyarapított magánvagyon, annál függetlenebb volt a rendektől politikája és kormányzása.”¹¹

Erdély Magyarországtól való elválása után a fejedelem hirdet országgyűlést, az ő kezében volt az iniciatíva jog, azaz a törvényjavaslatok előterjesztésének joga. A fentiek mellett a fejedelem hatalmát tovább erősítette az a tény, hogy az országgyűléseken a regalisták biztosították a szavazatok fölényét a fejedelem számára. A regalistákat a fejedelem hívta meg személy szerint külön levéllel (*litterae regalis*) az országgyűlésbe a rendek mellé, biztosítva ezzel saját fölényét. Mellettük a (fejedelem által kinevezett) udvari méltóságok és az ítélőtábla elöljárói is az uralkodó véleményét osztották.¹² Jól látszik tehát, hogy a fejedelmi akaratot támogató regalisták, udvari és ítélőtáblai elöljárók biztos többségben voltak a rendekkel szemben.

Úgy tűnik tehát, a rendek kezében egyedül a szabad fejedelemválasztás joga volt az, ami saját döntésük alapján határozta meg saját sorsukat. Ezt csak úgy érhették el, hogy olyan fejedelmet választanak maguk fölé, aki tiszteletben tartja a rendi jogokat és hajlandó a rendekkel való közös kormányzásra. Ezt azonban a fejedelem megválasztásakor lehetetlen volt előre megjósolni.

Békes Gáspár és Báthory István harca az erdélyi trónért

Békes és Báthory küzdelme¹³ jól tükrözi az erdélyi politika felszínén lebegő kérdést: német vagy török? Ahogy már fentebb is említettem, Erdély helyzete nem volt könnyű: általános volt a német- és törökbarát nemesi pártok közötti küzdelem, amely a fejedelem létét is fenyegette. Jól tükrözi ezt Békes Gáspár és Báthory István fejedelmi trónért való küzdelme is.

Miksa császár tisztán látta, hogy a speyeri pontokat Báthory István nem lesz hajlandó betartani. Az ezeket ratifikáló János Zsigmond 1571. február 13-án meghalt, és az egykori fejedelem diplomatája, Békes Gáspár, aki a császárral egyezkedett a pontokról, Báthory mellett szintén fejedelmi hatalomra tört.

Békes egyértelműen a német császár támogatását élvezte hatalmi aspirációjának kibontakoztatásában:¹⁴ Miksa kérte az erdélyi nemeseket, hogy a válasszanak maguknak vajdát, emellett megbízta őket, hogy támogassák Békest a trón elfoglalásában. Ezzel szemben Báthory István a török segítségével akart hatalomra jutni, és ebben a szultán, illetve az erdélyi urak egy

¹¹ ECKHARDT, im.

¹² ECKHARDT, im.

¹³ Báthory és Békes küzdelméről bővebben: SZILÁGYI Sándor, Békes Gáspár versengése Báthori Istvánnal, hn., 1860.

¹⁴ EOE II, 391–392

részének támogatását is élvezte. A szultán, fermánjával Báthoryt jelölte ki János Zsigmond utódjául, ez azonban nem tetszett azoknak nemeseeknek, akik sértve érezték magukat jogaikban és ragaszkodtak szabad fejedelemválasztó privilégiumukhoz, ezért a rendek úgy döntöttek, hogy nem hallgatják meg a szultán követét mindaddig, amíg maguk nem választanak fejedelmet. Ez a ragaszkodás ellenkezett Miksa elképzelésével, azonban a testamentumos urak (Hagymási Kristóf, Békes Gáspár, Csáky Mihály, Nisovszki Szaniszló) figyelmeztették a császárt, hogy ne avatkozzon bele a szabad fejedelemválasztásba.¹⁵ Így, az 1571-es gyulafehérvári országgyűlés fejedelemmé választotta Báthoryt, aki követet küldött Isztambulba, hogy a nemesség döntését a szultán athnáméval erősítse meg Báthory részére, ezzel legitimálva fejedelmi hatalmát. A szultán cserébe teljes alávetettséget várt el Báthorytól, továbbá megtiltotta a németekkel való szövetkezést.

A fejedelemválasztást követően Békes nem nyugodott bele kudarcába. A rendek köréből pártot toborzott magának és folyamatosan arra törekedett, hogy megdöntse Báthory hatalmát. Ebben azonban már nem élvezte Miksa támogatását, hiszen Báthory titokban hűségesküt tett neki.¹⁶

Báthory István fejedelmi hatalmának korlátai

Ahhoz, hogy mélyebben beleláthassunk az erdélyi fejedelem hatalmának forrásába és annak jogköreibe, érdemes közelebről is szemügyre venni, az erélyi országgyűlési iratok, dokumentumok szövegeit.

János Zsigmond 1571-ben bekövetkezett halálával megüresedett az erdélyi fejedelemség trónja. Az első fejedelem halálát követően a rendek két pártra oszlottak: egyik részük a németekhez húzó, Habsburg párti, Miksa császárt támogató Békes Gáspár köré gyűlt, míg másik részük, az eleinte szintén németekkel való egyezsége kész, de a későbbiekben törökpárti, és a szultán támogatását is élvező Báthory István mellé állt.

János Zsigmond kevéssel halála előtt ratifikálta és az országgyűlés is elfogadta a Miksával kötött speyeri szerződést, melyben lemondott a magyar korona iránti igényéről, Miksát Magyarország jogos uralkodójának ismerte el, hűséget fogadva a német-római császárnak. Ígéretet tett emellett arra is, hogy ha fiúörökös nélkül halna meg, Erdély a Habsburgok uralma alá kerül. A fejedelem halálával azonban az erdélyi nemesség ezt figyelmen kívül hagyva, új vezetőt választott magának.

Amhat csausz már 1571 májusának legelején Erdélybe érkezett II. Szelim szultán fermánjával, melyben Báthory Istvánt teszi meg az ország legfőbb urává: „Ty kik erdely wrak wattok az ty keonjyorgesteoket en megtekinteottem es az attiatokfiat Bathory Istwant Erdely Važdawa teottem”.¹⁷ A csausz érkezésekor a rendek tisztában voltak a szultán óhajával és a levél tartalmával, így nem engedték, hogy a követ a nemesség elé terjessze az iratot. Ennek oka az volt, hogy el akarták kerülni, hogy a szultán nevezze ki Erdély uralkodóját, mert attól tartottak, hogy a nemesség a jövőben elveszíti szabad fejedelem választási jogát. Erről Gyulaffy László is beszámolt Reuber János kassai főkapitánynak: „Ez wolt oka, hogj megh nem akartak halgatny, Mijerthogj megh ertetek volna az wrak hogj az keowetsegh ez volna, hogj az Hatalmas Chazar

¹⁵ EOE II, 392.; Gyulafi László levele Reubnernek, amelyben beszámol a gyulafehérvári fejedelemválasztásról (1571. május 26.) = EOE II, 452.: „az Hatalmas Chazartol Jeott vala ez Napokba ide egj Chawz az wrakhoz keowetseghbe [...] de az wrak [...] nem akartak megh halgatny [...] az Vrak nem akartak hogj az Teoreok Chazar tegyen veljk nekjk vajdat”

¹⁶ EOE II, 400. (Titkos hűségeskü Miksához.)

¹⁷ A szultán levele a rendekhez = EOE II., 462.

azt hatta volna hogy Bathorÿ Istwan legÿen vajda, az Vrak ezt nem akarak hogy az Teoreok Chazar tegÿen velÿk nekÿk vajdat, mert ezteol felnek hogy mazorÿs Teoreok Chazar tenni nekÿk vaydat ha most lene hogy az hatalmas Chazar tenne vaydat.”¹⁸

Békes Gáspár törekvéseinek kudarca és a szultán követének megérkezése nagyban felgyorsította a fejedelmválasztást. 1571. május 25-én a rendek, a gyulafehérvári országgyűlésen fejedelmüké választották Báthory Istvánt. Mint ahogy Gyulaffy leveléből is kitűnik, nem a fejedelem személye volt a kétséges, hanem az, hogy a nemesség saját jogán, szabad választás útján tesz fejedelmet vagy török, német nyomásra kerül úr Erdély trónjára.

A fejedelmválasztást követően a testamentumos urak jelentést küldtek Miksa császárnak annak lefolyásáról.¹⁹ A levél négy csatolmányt tartalmaz, melyek az alábbiak: 1. Báthory István hűségsküje Miksához, 2. Báthory esküje a rendekhez,²⁰ 3. II. Szelim fermánja Báthoryhoz,²¹ 4. II. Szelim levele a rendekhez.²² Dolgozatomban ezeket a mellékleteket veszem szemügyre a fejedelmi hatalom jog- és hatásköreinek megállapításához.

Báthory István hűségsküje Miksához

Báthory a hűségskü legelején Miksát Magyarország jogos és legitim uralkodójának ismeri el: „domino meo semper clementissimo, eiusdemque heredibus et successoribus, legitimis scilicet Hungariae regibus”.²³ Különösen fontos gesztus ez, amikor a fejedelmi hatalom kereteit akarjuk meghatározni, mivel Erdély különválásáig a vajdát a mindenkori magyar király nevezte ki Erdély élére, mint az ország keleti védőbástyájának felügyelőjét, e kinevezés egyúttal azt is jelentette, hogy a vajda a királynak alárendelt előljáró, uralkodói jogkör nélkül. Azzal, hogy Miksát Báthory, mint jogos magyar uralkodót ismeri el, hallgatólagosan azt is sugallja, hogy saját magára, Miksa alárendeltjeként tekint. A császár királyi hatalmának ilyenén legalizálása azonban egy további fontos tény is magában hordoz: Báthory ezzel elismeri a speyeri pontok azon részét, melyek kimondják, János Zsigmond lemondását a magyar trón iránti igényéről, választott magyar királyi címéről, s hogy helyette a fenséges fejedelem címet nyeri el (a vajda helyett).²⁴

A speyeri egyezmény újabb feltételének megerősítése történik akkor, amikor Báthory meghatározza „ellenségeit és barátait” fejedelmi hivatalában. Kimondja, hogy Miksa ellenségei az ő ellenségei is, barátai, az ő barátai is: „atque in hoc vaiuodatus mei officio, hostibus sue Maiestatis hostis, amicis amicus ero”.²⁵ Ezzel a fejedelem (látszólagosan) elismeri a török barátsággal szembeni elutasító álláspontját, és vállalja az esetleges háború viselését.

¹⁸ Gyulaffy László a gyulafehérvári országgyűlésből a fejedelem választásról értesíti Reubert, 1571. május 26. = EOE II., 452.

¹⁹ A testamentumos urak jelentése Maximiliánhoz a gyulafehérvári fejedelmválasztó országgyűlésről, 1571. május 28. = EOE II., 454–463.

²⁰ EOE II., 458–459. (Forma iuramenti per magnificum Stephanum Bathorÿ vajduodam dominis regnicolis praestitij.)

²¹ EOE II., 459–461. (Exemplum literarum potentissimi Imperatoris Turcarum ad Spectabilem magnificum Bathory Vaywodam Transsylvaniae die 25. May 1571. per Amhatt Chyawz datarum.)

²² EOE II., 461–463. (Exemplum literarum potentissimi imperatoris Thurcarum ad dominos regnicolas Transsylvani[a]e per Amhatt Chyawz datarum die 25. May 1571.)

²³ EOE II., 458.

²⁴ EOE II., 279.

²⁵ EOE II., 458.

Báthory esküt tesz az erdélyi rendek jogainak és szabadságának megerősítésére, az ország vallásszabadságának megtartására és Erdély ellenségektől való jog szerinti megóvására: „Transsilvaniae in suis iuribus, et libertatibus tenebo, et tam contra internos, quam externos hostes, pro iuribus defendam. Omnibus coram me causantibus, rectum et nerum iudicium et iusticiam administrabo”²⁶ Az új fejedelem ezzel nem tesz mást, mint kimondja, amit a császár és a nemesség hallani akart, tehát a jogbiztonság és jogfolytonosság megóvását, az ország területi és politikai integritásának katonai biztosítását. Miksa és a rendek érdeke azt diktálja, hogy a János Zsigmond uralma alatt is fennálló helyzet a jövőben változatlan maradjon: a nemesi privilégiumok és szabadság, Erdély politikai egysége (Miksa esetében Habsburg pártiság), az ország területeinek maradék nélkül való magtartása és a négy bevett vallás szabad gyakorlásának biztosítása. Ebben az ígéretében gyakorlatilag minden János Zsigmond által hozott ítéletet, törvényt, adományozást, kinevezést elismer. Megerősíti ezzel az előző fejedelem ratifikációját a speyeri pontok esetében, a rendek jogállását, ezáltal beleszólási jogukat az ország kormányzásába és Erdély fennálló alkotmányát, csorbítva ezzel saját hatalmát, szűkítve annak kereteit.

Báthorynak ebből a hitleveléből jól látszik, hogy beleegyeznek hatalmának korlátok közé szorításába, elismeri, hogy a fejedelmi szék elfoglalását a rendek tették számára lehetővé, Miksa beleegyezésével. Báthory István tehát választott uralkodó, az ország választott fejedelme, s mint ilyen bizonyos mértékben a nemesség és a német-római császár alárendeltje, megbízottja (hasonlóan a korábbi vajdai hivatalhoz), aki könnyedén el is távolítható, le is szavazható. A németekkel való katonai és politikai béke fenntartása érdekében ígéretet tesz a mellettük való hadviselésre és nem bolygatja az addig megszokott törvényes rendet és jogi állapotot.

Báthory, Miksának tett hűségesküje egyértelműen a németekkel való katonai béke fenntartását célozta meg, még annak árán is, hogy a gyakorlatilag különálló és önálló Erdélyt és fejedelemségét (látszólag) a Habsburgok alá rendeli. Ezek nélkül az ígéretek nélkül Báthory nem tarthatta volna meg hosszútávon hatalmát a Habsburgokkal vagy akár a rendekkel szemben.

Báthory esküje a rendekhez

A második melléklet tartalmazza az új fejedelem esküjét az erdélyi rendek felé. Az eskü rendeltetése, hogy alapjaiban határozza meg az új uralkodó és a nemesség egymáshoz való viszonyát.

János Zsigmond nem sokkal halála előtt végrendelezett, melyben bár utódját nem jelölte meg, hanem politikai irányvonalat szabott a fejedelemség részére, illetve kötelezte utódját, hogy adományozásait, kinevezéseit, az erdélyi alkotmányt tartsa meg, azokon ne változtasson. E végrendelet betartására négy nemeset jelölt ki (testamentumos urak): Hagymássy Kristófit, Csáky Mihályt, Békes Gáspárt és Nisovszki Szaniszlót. Báthory megígéri János Zsigmond végrendeletének maradék nélküli betartását: „Vram Masodik Janos Magyarj Valzettet kýral zabad iozagarol es marhaiarol fejedelmi meltosaga es zabadsaga zerent teott testamentomat, mynden rezebe exequalnj hagyom es minden citkelebe helyen hagyom, es az Executorokat semmibe meg nem haboritom es ew Felsegenek az en meg holt fejedelmeknek minden donatioit, Inscriptioit, Saluo iure alieno helyen hagyom es megtartom”.²⁷

A nemesség irányába tett ígéretét, miszerint megtartja János Zsigmond adományozásait, újabb biztosíték egészíti ki. Teljes amnesztiát ad mindenkinek, aki elvben vagy a gyakorlatban támogatta az elhunyt fejedelmet, szolgált és engedelmeskedett János Zsigmond fejedelmi

²⁶ EOE II, 458.

²⁷ EOE II, 459. Salvo iure alieno: azaz mások jogainak megsértése nélkül. A magyar jogban a privilégiumot adományozó oklevél elengedhetetlen záradéka, jogi formula.

akarátának: „Es senkit sem zemeljebe sem jozagaba ew felsegehoez valo zolgalattiaert meg nem bantom [...] Sewt walamj zolgalattiaba teortent dolog, az le teteteott dolog lezen.”²⁸

További fontos mozzanata az eskünek (amely a Miksának tett hűségesküben is megjelent már) Erdély és a Részek törvényeinek megerősítése, a nemesi és vallásszabadság megerősítése: „ez orzogat es Magijarorzagbelj Varmegyeket kyket az my meg holt kegylmes Vrunck birt, teorvenyeokbe Zabadsagokba es religioiokba meg nem haboritom”²⁹

A nemesség számára elengedhetetlen, hogy az új fejedelem elismerje a korábban meghozott törvényeken alapuló szabadságjogait, alkotmányukat. Az új uralkodó pedig, ha nem akart nyíltan konfrontálódni megválasztása napján a rendekkel, meg is kellett ígérnie a fennálló alkotmányos és jogi állapot betartását, változatlanágát. Báthorynak lényegében ezen a téren nem volt más választási lehetősége, hiszen a rendek akaratából lett erdélyi fejedelem. Természetesen tovább árnyalja ezt a látszólag egyszerű képet az, hogy a rendek pedig részben a szultán nyomására választották urukká Báthoryt. A fontos az, hogy ha az uralkodó békében akarja megkezdeni uralkodását, szüksége a rendek jogainak és állásának megerősítése.

Báthory esküjének utolsó pontjában rejtőzik hatalmának egyik újabb aspektusa: az uralkodó mint törvényhozás és az bíraskodás legfőbb hatalma. A fejedelem ígéretet tesz az igazságos és pártatlan igazságszolgáltatásra: „mijndenek zemeli valogatas nelewl, igaz teorwent zolgaltatok.”³⁰ Ebben a pontban Báthory nem csak azt ígéri, hogy igazságos bíró lesz, hanem egyszersmind magának tartja fent ezt a hatalmi jogkört, egyet azok közül, amelyet Jean Bodin a szuverén uralkodó hatáskörébe sorol.³¹

Báthorynak a rendek előtt tett esküjéből egy igen óvatos politikai attitűd bontakozik ki. Úgy, mint Miksa esetében, itt is a (belső) béke fenntartását célozza meg, s ezáltal olyan uralkodónak tünteti fel magát, aki elismeri az eddig fennálló jogi, alkotmányos és politikai rendet, s ezt a jövőre nézve is maradandónak mutatja. Az új fejedelem minden kényes ponton a rendeknek kedvező álláspontot foglal el.

Szelim fermánja Báthoryhoz

A harmadik melléklet II. Szelim szultán fermánját tartalmazza, melyben Báthory Istvánt jelölte ki Erdély fejedelmévé. Mint már korábban említettem, ez az az irat, amelyet Ahmed császár hozott Erdélybe, s amelyet a rendek nem engedtek nyilvánosságra hozni a fejedelem országgyűlésen való megválasztása előtt. A levelet tanulmányozva érdekes politikai háttér rajzolódik ki Erdély és a török birodalom, illetve a fejedelem és a szultán pozícióiról.

Miután a szultán konstatalta Báthory iránta való hűségét: „az Erdely vrak irtanak ennekem feleoled, hogy minden hysegel wagy hozzam”,³² biztosítja Báthoryt Erdély védelméről, területi egységének és a rendek politikai státusának megtartásáról: „akarom myndenben oltalmazny minden ellenseg ellen. Minden rendbeli wrakat, Tyztartokat, varakat, warasokat, Castelyokat, Palankokat, falwakat, Tarthomanyokat porkolabokat, keosseget azon alapattban, azon rendben akarom megtartany, mint ez ideig woltak”³³

²⁸ EOE II, 459.

²⁹ EOE II, 459.

³⁰ EOE II, 459.

³¹ PACZOLAY 1997.; BODIN 1987.

³² EOE II, 459.

³³ EOE II, 460.

Ez azonban nem csak ígéret a katonai, politikai támogatásra, hanem szigorú elvárás is, mivel a szultán azt az óhaját fejt ki, miszerint az új fejedelem ne változtasson a fennálló területi és politikai renden, Erdély népeinek, elöljáróinak, nemeseinek jogállásán.

Sokat árulkodik Erdély politikai, katonai és területi státusáról az, ahogy II. Szelim Báthoryt fejedelemmé teszi: „Annakokaert en az te en hozzam walo hyseged zerent az Erdelyorzagot az en hatalmambol neked megattam”.³⁴ Ebben a félmondatban szó sincs Erdély függetlenségéről, a rendek szabad fejedelemválasztó jogáról, a magyar koronához fűződő szálakról, de még a kinevezés jogi alapjáról sem. A szultán, mint Erdély legfőbb birtokosa, szabad akaratából, saját döntése végett adja az ország kormányzását Báthory kezébe, annak hűségéért. Ez az álláspont megint csak nagyban hasonlít a vajda, mint Erdély megválasztott kormányzója szerepéhez, amely tisztség alá van rendelve egy magasabb hatalom akaratának.

A szultán és a fejedelem viszonyának szemszögéből az erdélyi trón teljesen alá van vetve a birodalomnak, az ország a vazallus állam szerepében van. A fejedelem nem más, mint a szultáni akarat végrehajtója. Ha rendelkezik is uralkodói jogkörrel, azt sem a saját személyének, sem az országgyűlés felhatalmazásának köszönheti, hanem csak és kizárólag a török szultánnak, II. Szelimnek.

E „kinevezést” követően Szelim nem tesz mást, mint Erdélyre vonatkozó akaratát mondja tollba, melynek betartását és végrehajtását feltétel nélkül várja el Báthorytól: „hozzam wale hywseged zerent hogy az wrakal egy Ertelemben legy es chyendessegben egiet erch welek.”³⁵ Elvárja az új fejedelemtől Erdély területeinek megtartását, az ingatlanvagyon (vár, kastély, város) megtartását: „Valamj oda walo byrodalom wagy waras wagy war [...] wgy bird mynt ez ideig byrttak”.³⁶

A levélben nem csak a fejedelem számára támaszt követelményeket a szultán. A rendeknek is előírja a pártokra való szakadás tilalmát (mindenki legyen törökpárti) és a fejedelemmel együtt a nemességet is utasítja Erdély katonai védelmére: „Parancholom is ezt az magiarÿ vraknak hogÿ [...] az ellenseg kezeben semmit ne bochiasson, hanem otalmazzak meg. Te nekedis parancholom [...] hogÿ [...] az orzagot meg otalmazd”.³⁷ Azonban a fejedelmet és a rendeket is biztosítja katonai támogatásáról: „Az Bwday es Themeswarÿ Beglerbegeknek [...] meg hattam hogÿ walamÿ az Erdely Byrodalmahoz walo kit ez ideig birtanak semmihez ne nyullianak [...] kezen legienek, vigiazzanak oda Erdely fele fegywerben legienek”.³⁸

A fejedelmi (uralkodói hatalmat) tovább csorbító rendelkezése a szultánnak az, hogy a hadiállapot megállapítását „gywlesben wegezek el”, ami nem tesz mást, mint hogy az országgyűlés, azaz a rendek beleegyezésével történik a hadviselés. Bodin elméletének megfelelően az uralkodó mindenkori joga a háború és béke szuverén megállapítása, kihirdetése. Ez most a szultán utasítása révén kiesik a fejedelm hatalmi jogköréből.

II. Szelimnek Báthory Istvánhoz írt leveléből jól körvonalazódik az Erdélyi fejedelem(ség) vazallusi pozíciója. A legfőbb hatalmat a mindenkori szultán gyakorolja, és mint alávetett területet kezeli a fejedelemséget. Az erdélyi uralkodó hatalma erősen korlátozott, valójában nem tesz mást, mint hogy végrehajtja a szultán akaratát és csak azt követően nyer némi politikai, hatalmi teret saját ambíciói, akarta megvalósítására. A szultán és a fejedelem közötti viszony hasonlít a korábbi magyar király és az ő általa kinevezett erdélyi vajda viszonyához. A vajda

³⁴ EOE II, 460.

³⁵ EOE II, 460.

³⁶ EOE II, 460.

³⁷ EOE II, 460.

³⁸ EOE II, 460.

feladata a belső államigazgatási ügyek koordinálása, de uralkodói státusa nincs, hiszen a magyar király akarátának képviselője és alárendeltje Erdélyben.

Szelim levele a rendekhez

A Miksának megküldött levél negyedik és utolsó dokumentuma a török szultán levele az erdélyi rendekhez. Ebben a szultán tudatja a nemesekkel, hogy ő nevezte ki Báthoryt fejedelemmé, és hogy utasításokkal látta el kormányzását illetően: „Bathory Istwant Erdely Vajdava teottem, kyreol neki paranchiolatomat kwldeotem az en chyawzom Amhat Chyawz által.”³⁹

Ahogy az előző levélben Báthoryt a rendekkel való egyetértésre kötelezi, a nemességtől is megköveteli a fejedelemmel való összetartást, illetve a neki való engedelmességet: „Bathorj Istwant az vajdat halgassatok es wajdawa twgiatok, vele egiet erchetek [...] Walamit az wajda wegez ellent ne tarchiatok benne. [...] Az orzagnak megmaradasaert az waydawal ne ellenkeogietek.”⁴⁰

A rendek előtt is tisztázza, hogy ha kell, katonai úton is támogatja Erdélyt. Ez azért volt igen jelentős a nemesség és a fejedelem számára, mert a török iránti nyílt hűség mindig a Habsburg támadások kockázatával járt. A szultán nyíltan kimondja, hogy támogatásának ára Erdély lojalitása és hűsége a birodalomhoz: „ha Ty en hozzam hywek leztek es az waydatt es wtana walo wrakat halgattyatok es minden segitseggel mellettek leztek [...] segitseggel es oltalommal akarok hozzatok lennem”.⁴¹

A szultán, úgy, mint Báthoryhoz szóló levelében is, saját földjének tekinti Erdélyt, melynek leendő urát ezen alapon jogában áll kinevezni: „Azert myert hogy az Erdelyorzag regteol fogva en oltalmam alatt wolt es ollian orzagom mynt egieb feoldeim”.⁴²

Összefoglalás

Rendelkezik-e potens hatalommal Báthory? Ha szigorúan a Miksának küldött jelentés szövegeire támaszkodunk ennek a kérdésnek a megállapításában, azt mondhatjuk, hogy nem. Két birodalom szorításában, a császár és a szultán nyomása alatt, a rendek által választott fejedelemmé Báthory igen távol állt attól, hogy valós fejedelmi jogkört gyakoroljon. Azonban azt is le kell szögezni, hogy önmagukban az esküszövegek révén nem tehetünk végső megállapításokat a fejedelmi hatalomról, ehhez további történeti és irodalmi kutatások szükségesek, azonban az elemzett szövegek jó kiinduló alapot jelentenek az uralkodói hatalom alakulásának további elemzéséhez. A fejedelemválasztás idején tett ígérek olyan politikai választási-manipuláció kommunikációs stratégiái, melyeknek az országgyűlésben való uralkodói fellépés, uralkodói akarat nem mindig felel meg.

A Báthory által tett esküszövegek alapján egy olyan politikai taktikát gyakorló uralkodó képe bontakozik ki előttünk, aki látszólagos engedelmességet ígér Miksa, Szelim és a rendek felé a belső béke fenntartása érdekében. Ennek célja, hogy hatalmának legalizálását követően, a későbbiekben saját döntéseket hozva szélesebbre tolja a szultán, a császár és a rendek által korlátozott jogköreit.

Ez a magatartás jellemzi Báthory politikai retorikáját, kommunikációs stratégiáját: csupán vállalási révén, szóban azt ígérve, hogy nem változtatva Erdély bel- és külpolitikai trendjein,

³⁹ EOE II, 462.

⁴⁰ EOE II, 462, 463.

⁴¹ EOE II, 462.

⁴² EOE II, 462.

meghajolva a nemesség és a két uralkodó politikai akarata előtt, olyan uralkodó vízióját kelti, aki fontosabbnak tartja az engedelmesség révén fenntartott erdélyi békét, mint saját politikai ambícióit.

Bibliográfia

- BENE Sándor 2004. Politikai nyilvánosságmodellek és politikai diskurzustípusok a kora újkori Magyarországon: JANKOVITS József – NYERGES Judit (szerk): Hatalom és kultúra. Az V. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai, I. Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság, Budapest.
- PACZOLAY Péter 1982. Rimay János és korának politikaelmélete: ItK, 86.
- PACZOLAY Péter 1997. A legfőbb hatalom elmélete. Újkori államelméletek: Rubicon, 1997/8 = http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/ujkori_allamelmeletek_a_legfobb_hatalom_eredete/ (2014. 05. 15.)
- BODIN, Jean 1987. Az államról. Ford. MÁTÉ Györgyi, Csűrös Klára. Gondolat, Budapest.
- LUKINICH Imre 1940. Erdély önálló állami élete = Erdély, Bp., Magyar Történelmi Társulat, Budapest = <http://mek.oszk.hu/04700/04729/html/13.html> (2014. 05. 15.)
- ECKHARDT Ferenc 1940. Erdély alkotmánya = Erdély, Magyar Történelmi Társulat, Budapest = <http://mek.oszk.hu/04700/04729/html/14.html> (2014. 05. 15.)
- Erdélyi Országgyűlési Emlékek: 1556 sept.–1576, II, szerk. SZILÁGYI Sándor, MTA, Budapest 1876 (Monumenta Comitalia Regni Transylvaniae). (A továbbiakban: EOE II.)

SIMONKAY ZSUZSANNA

Friendly Knights and Knightly Friends:

Sworn Brotherhood as *Amicitia Perfecta* in Medieval English Romances

“On a day the childer war and wight
 Trewethes togider thai gun olight,
 While thai might live and stond,
 That bothe bi day and bi night,
 In wele and wo, in wrong and right,
 That thai schuld frely fond
 To hold togider at everi nede,
 In word, in werk, in wille, in dede,
 Where that thai were in lond”
 (*Amis and Amiloun*, 145–53)

In his *Nicomachean Ethics* Aristotle argues that friendship depends on community, and states that “the particular kinds friendship will correspond to the particular kinds of community” (Aristotle, trans. Ross, 8.9).¹ This idea can be easily comprehended if we consider the different literary reflections of medieval English societies. In early literature, for example, the main type of friendship presented is that between fellow-soldiers, which suits the warrior society of Anglo-Saxon England. The comradeship depicted in Old English texts is based upon loyalty to one’s leader (or protector) and to the members of the war band or *comitatus* (Ackerman 1996: 13). The lord and thane relationship is one of the bonds within this community, the basic principles of which not only determine standards for the actions of the parties but also turns the relationship of services into an association of friendship. However, in spite of the fact that on the surface literature depicts the loyalty and love of thanes towards their lords as a mere altruistic feature, viewing it objectively, we must be aware of the fact that it is by no means devoid of interest. On the contrary; applying Aristotle’s classification of friendly associations (which he calls *philia*),² I would call it a relationship based on mutual utility, for the parties aim

¹ This statement can be found on Bekker page 1160a.25 (in this edition the Bekker numbers are not indicated, though). The original Greek reads as follows: ἀκολουθήσουσι δὴ αἱ τοιαῦται φιλία ταῖς τοιαῦταις κοινωνίας.

² The Greek philosopher differentiates between three types, according to the grounds they are based on: *philia* according to 1. utility, 2. pleasure, and 3. virtue (perfect friendship), in the last of which the parties are friends without any interest but for their own sake. For Aristotle’s theory on friendship, see books 8 and 9 of *Nicomachean Ethics* and parts of *Eudemian Ethics*. Note that in spite of the fact that the common practice is to translate Aristotle’s φιλία universally as “friendship,” there is evidence that he used this noun in a broader general sense, including all those relationships that are not enmities (e.g. kinship, fellow-citizenship, etc.), without regarding the parties of it “friends,” for whom he uses the term φίλοι. Thus, the relationship between *philois* is one of the types of *philia* but not all *philia* involves *philois*, that is friends; cf. KONSTAN 1996.

The Middle English sworn brotherhood is not to be confused with the association presented in Old English

at what they lack and give something else in return: with their war band, the thanes defend the king, his country and his people, and they are granted with material gifts, land and high social status in reward. The relationship between fellow-soldiers is similar to that of lord and retainer; although they are equal in rank, the loyalty towards each other is a basic necessity in their lives because they aim at the same goal (to win the battles and defend their lord, home and people, and, naturally, to get rewards for their services) and in order to reach it, they have to rely on one another. Moreover, one supports and defends the other in a battle since he knows that he might need the other's aid next time.

Between the times when the deeds of the comrades in arms of the Anglo-Saxon period were sung and the first mention of the latest romance (1492) I am going to discuss in this paper, significant social, cultural and literary changes occurred in England – these changes are obviously and naturally interrelated and create an incredibly complex fabric, the unweaving of which would lead far astray from our original topic. What is important for the present study from these changes is that with the emergence of “courtliness” and the genre of chivalric romances, a new, more refined type of friendly association seems to have found its way into English literature. This type of friendship is commonly known as sworn brotherhood or – after *Athelston* – wedded brotherhood.³ Thus, Middle English romances describe a relationship, which – similarly to the comradeship in Old English poems – associates warriors, or in this case, knights. Analogously to the Anglo-Saxon times, the knights who serve the same lord are tied to one another by a special bond of loyalty and friendship, the parties of which were called “cumpainz” (Burnley 1998: 7).⁴ However, despite the similarities in the social background between Old English comradeship and its later counterpart, we find that these associations were formed on different bases: while the former was established in support of a community purpose, in the case of Middle English sworn brotherhood it is always the friendship which is formed first and then its benefits are eventually used for a given purpose – which is always individual. Thus, Middle English romances emphasise that these friendships evolve not for the sake of utility but due to a pure, disinterested motivation of mutual love, which urge the parties to swear an oath of brotherhood to each other.

In the present paper I wish to demonstrate that sworn brotherhood in English romances is depicted as an association of knights which meets almost all the requirements of a “true” or “perfect” friendship described by the ever-popular Roman philosopher Cicero in his work *De Amicitia* and his Greek predecessor, the afore-mentioned Aristotle in his books 8 and 9 of *Nicomachean Ethics*. These two works were the primary canons for medieval literates who wished to engage themselves in the study of friendship (Hyatte 1994: 26)³ – only they added a little taste of “courtliness” and Christianity to them. Thus, in my paper I follow suit and found my analysis on the two above-named philosophers in order to point out the main characteristics of sworn brotherhood, the medieval *amicitia perfecta*, which seems to have been regarded the supreme kind of association – just like its classical antecedent. All the more so, since in *De Amicitia* Laelius, Cicero's speaker, expresses explicitly in how high esteem he holds

literature – although ACKERMAN (1996, 13.) writes of “blood brotherhood” within the Anglo-Saxon comitatus (mentioning the fragmentary heroic tale *Waldere* as an example), I do not think that it is fortunate to call the relationship of comrades any kind of brotherhood, not even if they swear an oath of loyalty to each other. Moreover, I could not find the traces of such oaths in Anglo-Saxon literary works. For a concise and clear description of how knighthood emerged and of the social networks a knight belongs to, see the whole prologue to the same book and also Chapter 1 (The Knight) in BARBER 1984.

³ Note that until the thirteenth century, the *Ethics* could be read only in Latin translation. For thirteenth-century didactic works and commentaries on both treatises and also on translations of the *Ethics*, see HYATTE 1994, 203–8.

friendship when he urges his interlocutors (Fannius and Scaevola) “to put friendship before all things human; for nothing is so conformable to nature and nothing so adaptable to our fortunes whether they be favourable or adverse,”⁴ and what we find in our romances is that this amity – tested in the times of adversity – is indeed prized above all: it is regarded as superior to any other relationships and is worth more than one’s life. Moreover, the principles of sworn brotherhood seemingly supersede even the moral rules acknowledged by humans, including the knight’s code of conduct and even virtue.

In the following subchapters I will analyse three romances from the 14–15th centuries (*Amis and Amiloun*, *Eger and Grime* and *Athelston*), in which the protagonists are sworn brothers and the main plot is based on the various challenges through which their friendship is tested. I also investigate a fourth one, *Sadius and Galo*, which is an odd one out for it is in prose, written in Latin, and the knights do not in fact pledge friendship; what is more, it was written in the 12th century, at the peak of courtliness, while the others at the decline of it. Still, I believe that regardless of their distance in time all the four romances agree in the principles of the friendship they depict and in the standards of the parties’ actions. In order that my arguments can be more easily followed I will give a summary of the plots first and then turn to the analysis.

The Romances

The 14th-century story of the English romance of *Amis and Amiloun*⁵ describes a deep, selfsacrificing affinity between two young knights, who swear “trouth plight” to each other. Their relationship is an idealised friendship and is probably the best example to show the characteristic features of sworn brotherhood.

Amis and Amiloun, the two young boys are born on the same day, and although they are not kins, they look so alike that they are distinguishable only by their clothes. When they are twelve, the duke of that country accepts them into his service because of their outstanding qualities, and from that time on they are nurtured together in his court, where they distinguish themselves so much in the various courtly activities that Amis is appointed chief butler and Amiloun chief steward in hall. They swear brotherhood, but then they have to part. Amiloun receives a message reporting his parents’ death so he goes home, while Amis stays with the duke, the daughter of whom blackmails him with her love and seduces him. The young knight cannot withstand the temptation long and their love is fulfilled but an evil steward (against whom Amiloun warned his friend earlier knowing that he was envious of them) betrays them to the duke as revenge for Amis’s rejection of him as a friend. To prove the accusation wrong, Amis is required to fight a judicial duel with the steward, who is such a good warrior that

⁴ Ego vos hortari tantum possum, ut amicitiam omnibus rebus humanis antepotatis; nihil est enim tam naturae aptum, tam vonveniens ad res vel secundas vel adversas. CICERO, De Amicitia, in De Senectute, De Amicitia, De Divinatione, pp. 126–7. Unless otherwise indicated, all parenthesised references are to this edition of De Amicitia. Throughout my paper I refer preferentially to the Loeb editions of the classical texts as is customary with medievalists since they provide standard English translations.

⁵ FOSTER 2007. This edition is based on the Auchinleck Manuscript (National Library of Scotland MS Advocates 19.2.1, c. 1330) and is amended from the Egerton MS (British Library MS BM Egerton 2862, c. 1400) in cases when the text of the former was lost or damaged. The two other manuscripts in which the poem was more or less preserved are MS Harley (British Library MS BM Harley 2386, c. 1500) and MS Bodley (Bodleian Library, Oxford, MS 21900 (Douce 326), c. 1500). For more on the manuscripts and a detailed critical edition, see the one in the Early English Text Society series: LEACH 1937. The story was popular throughout the continent, and interestingly enough, it also had a Hungarian version: Sándor és Lajos (or Alexander and Ludovicus) cf. “Alexander és Ludovicus, Amicus és Amelius” in Magyar néprajzi lexikon. For more on the different variants of the story, see the introduction in FELLOWS 1993.

Amis has to stay in custody until the day of the combat. His lover, Belisaunt, however, and her mother offer themselves as surety in place of Amis, who then leaves the court to seek out his friend and ask for his help. Amiloun, in the meantime, has a dream in which he learns that his sworn brother is in great peril, so he also sets off for the duke's and finds Amis halfway, who relates him the story how he is forced to fight to prove his innocence. Since he is guilty, Amiloun offers to change places with him. While Amiloun is in the court and defends his friend's honour in spite of the fact that a voice from heaven warns him that for this deed he will be punished with leprosy, Amis is at his home, pretending to be the other, without anybody recognizing the switch. He even sleeps with Amiloun's wife in one bed but places his sword between the two of them. After the fight they re-change personalities and Amis marries Belisaunt and when his patron dies he becomes duke. Amiloun, on the other hand, receives the foretold punishment: he becomes a leper and his wife – still being angry with her husband for his killing the steward unjustly – chases him away. His only companion is his nephew, Owain (named Amoraunt at the age of twelve), with whom he lives the life of beggars, and who carries him on his back from town to town rejecting the offer of a knight to join him and leave the leprous Amiloun behind. When they are begging in the court of Amis, from the golden cup they exchanged in their youth Amiloun is recognised by his friend, who takes care of him. Some time later Amis is told by an angel that his friend can be healed from leprosy with the blood of his children, so – although he knows that it is a deadly sin – he kills them and Amiloun recovers. As a reward for Amis's love towards his friend, his two sons are also brought back to life. The two knights then take vengeance on Amiloun's wife and retake his home but are reluctant to separate again, so Amiloun gives all his properties to Amoraunt and goes to live in Amis's castle until their death. They die on the same day and are buried together.

Though the most obvious and ultimate example for a friendship romance is, without doubt, *Amis and Amiloun*, we cannot overlook another – less known – one, which was explicitly intended to depict an exemplary and proverbial friendship (cf. “*remotis erant et proximis exemplar et prouerbium*” *Sadius* p.105.2–3), recorded in ornate Latin by Walter Map (1140 – c. 1208), the Welsh-born cleric, courtier of Henry II.⁶ The story is about two young men, Sadius and Galo, who serve in the court of the king of the Asiatics. Sadius is in the monarch's favour (being his nephew), while his friend suffers the queen's undesired benevolence and love. Galo is so much tormented by the woman that his woe finally arises Sadius's attention, who, learning of the trouble the other got into, makes up a witty story to the queen about Galo's impotence. The queen, however, is not easily deceivable by the accusation regarding such a manly man, so she sends one of her maids to test the knight's virility. The result of the test proves to the queen that she was befooled, so she decides to avenge herself. An excellent opportunity to do so is the feast held on the occasion of the birthday of the king, at which the queen forces Galo to tell publicly his inmost thoughts.

Despite the objection of all present at the feast, the queen is adamant, so the knight has to recount a shameful story that happened a year ago. The account involves a lady the knight tried to abuse, a giant warrior – the defender of the woman – with whom Galo agreed to combat

⁶ The friendship of Sadius and Galo is the first story in the third division of Map's *De Nugis Curialium*, which can be found in the Bodleian Library in MS Bodley 851. Thus far two editions of the Latin text have been published: 1) Gualteri Mapes *De nugis curialium distinctiones quinque*, ed. Thomas WRIGHT (London: Camden Society, 1850) 2) Walter Map, *De nugis curialium*, *Anecdota Oxoniensia, Medieval and modern series no. 6*, ed. M. R. James (Oxford, 1914). The two translations are the following: 1) Walter Map's *De nugis curialium*, *Cymmrodorion Record Series no. 9*, trans. M. R. James (London, 1923). 2) Walter Map, *De nugis curialium*, ed. and trans. M. R. JAMES, C. N. L. BROOKE, and R. A. B. MYNORS (Oxford: Clarendon Press, 1983) (Latin text and facing-page English translation). In my analysis I used the 1914 Latin edition and the 1923 English translation.

in a year's time, and another lady, who prevented the knight to be slain on the spot and gave herself as a hostage for those twelve months. This story in itself is inglorious enough; what is more, Galo admits – this, however is not true – that he is afraid of the giant and does not wish to fight with him. Though Sadius does not believe that his friend could be such a coward, he offers to change places with him. This Galo refuses but lets everybody think the opposite: dressed in Sadius's armour, he defeats the giant in a more than fair duel (the giant in fact has an invincible magic sword) and though the audience at first thinks Sadius to be the victorious hero, from a wound on his face Galo's true identity is revealed in the end, which rehabilitates the persistent knight and ridicules the lusty queen.

The romance of *Eger and Grime* is possibly the latest one among those I chose to analyse (the first mention of the poem is from 1492; it is most probable, however, that its origin goes back to earlier times),⁷ still it shares notable similarities with *Amis* and *Sadius*.⁸ According to the story, in the land of Beame in the court of Earl Bragas live two sworn brothers, Grime, Lord of Garwick, and Eger, the “poor bachlour.” One day Eger starts out to win honour and to seek out an invincible knight he heard of. Thus, he goes to the Forbidden Country and meets the knight, who kills his horse and defeats him in a duel, and as a sign of his victory, cuts off a little finger of Eger. Fortunately, Eger finds a saddled horse near him (the mount of a dead knight who also lacked a little finger), so he can ride safe to a castle. Loosepine, the lady of the place takes care of the knight and tries to nurture him back to health; Eger, however, is so homesick that – in spite of the lady's warning – he rides home. Before he arrives his wounds open and he falls out of his saddle and his steed flees, so he has to walk to the court sore and wounded. This the ashamed knight recounts to his friend, Grime, who recommends concealing this affair from Winglayne, the daughter of Bragas, with whom Eger is in love. This plan, however, fails for the lady overhears their conversation – although

Grime realises this, he conceals it from Eger in order to spare him from more distress. The earl, on the other hand, is ignorant of the humiliation of Eger thanks to Grime's cunning ploy of making up a story of fifteen thieves who attacked his friend after he defeated the knight of the Forbidden Country. Winglayne, however, cannot be deceived and in her anger she is planning to marry another knight for she thinks Eger is not worthy of her. When Grime learns this he persuades Eger to change places with him: Eger, pretending to be Grime, has to stay at home and say that he is sick, while Grime departs from the court in Eger's armour and tries to defeat Grey Steel (for this is the name of the knight collecting little fingers) and thus defend his friend's honour and win lady Winglayne for him. Into this plan they involve Grime's brother, Palyas, who suggests that Grime should have the invincible sword of their uncle. Thus, Eger goes and borrows the sword from his uncle's secret lover and according to Eger's instructions seeks out Loosepine. He tries to deceive the lady, too, but she discovers immediately that this knight and the one she looked after earlier are not identical. She gets angry but hearing the truth she relents and decides to help the knight to overcome Grey Steel, especially as he was the one who killed her husband and also her brother. So, armed by the words of Loosepine on how he can win the battle, he rides to the land of Grey Steel, whom he successfully defeats and takes his golden gear, his steed and harness, and also a whole arm. He goes back to Loosepine, who

⁷ See van DUZEE 1963, 132–43.

⁸ The earliest extant text of the romance can be found in Percy Folio MS, which was first printed in 1867. The two earliest extant printed editions date back to 1687 and 1711, referred to as Huntington and Laing texts respectively. These two are very similar, so it is common among scholars to differentiate only between Percy and Huntington-Laing versions, the former of which is usually considered better and closer to the original. Therefore, in my paper I also rely on P: Eger and Grime. For a parallel text edition of P and HL, see CALDWELL 1933.

tells the good news to her father. The lord orders a banquet and learning that Grime is single, he decides to marry her daughter to him – they were in love anyway. Then Grime leaves for home and when he arrives, he gives Eger the better one of the two robes the earl gave him as a leaving present. When he reaches the court he changes place with Eger, who – riding into the palace – is welcome warmly by everybody, even by Winglayne. The knight, however, pretends to be still hurt by the inconstancy of the lady, who during the time she thought Eger was away could hear laudatory stories about him thanks to the faithful Palyas. The earl arranges a feast and the lovers reconcile, in which Grime played no little part. At the end of the story all the knights win their sweetheart and acquire rank: Eger and Grime marry Winglayne and Loosepine and become earls, while Palyas is chosen by the daughter of Greysteel to become her husband and a baron at the same time.

The mainspring of the fourth romance in question, *Athelston*,⁹ is similar to the aforementioned poems: four messengers (Atheslton, Alyrke, Egeland and Wymound) meet by chance in a forest on the road by a cross under a linden tree and “for love of here metyng thare” swear an oath of brotherhood and truth to each other. One of them, Athelston, succeeds to the throne when his cousin, the king dies. Athelston then makes two of his sworn brothers earls (Egeland Earl of Stone, who also marries Athelston’s sister, Edyff, and Wymound Earl of Dover) and the third, Alyrke, Archbishop of Canterbury. One of the earls, Wymound betrays the other earl, Egeland, and accuses him of high treason. Thus, the king summons Egeland and his family (his pregnant wife and two sons) with a false excuse and imprisons them with the intention of killing them. The queen (also pregnant) tries to make her husband listen to reason and even offers to stand surety for her beloved friends but Athelston would not yield to her and even kicks Edyff, who is kneeling at his feet crying and begging him. As a result of this cruel act, the woman swoons and after taken to her chamber gives birth to a dead child. Despite her own woe the queen sends a message to the fourth friend, Alyrke, who hurries to London and meets the king who is praying to God to reveal if Egeland is innocent. The Archbishop tries everything in his might to save his friend’s life: first he pleads for Egeland and then threatens to excommunicate the king (as an answer to Athelston’s threats of exile and death). After this heated argument, however, the king sends a messenger to Alyrke – who, in the meantime, has been surrounded by a group of lords who declare to take the bishop’s side against the king – and prays for forgiveness and promises to spare the life of Egeland and his family. Alyrke forgives Athelston and gives him his blessings and decides that an ordeal by fire should prove if the accuses were right. The whole family survives the trial miraculously, and soon after she exits the flames Edyff delivers a boy. He is Christened Edmund and Athelston gives him half of his kingdom and his treasures and names him as his heir. Then the Archbishop forces the king to reveal the name of the traitor (though he swore to Wymound that he would never betray the words they exchanged), who is summoned to the king and is subjected to a similar trial than the earlier one. He is proved to be guilty but is saved from the flames by the two sons of Egeland only to answer their question as to why he slandered their family. It turns out that the motive was jealousy – he envied Egeland the king’s love. At the end of the story, the traitor is executed in a very disgraceful manner: he is tied to horses and drawn through the streets of London and is hanged afterwards.

Sworn brotherhood vs. *amicitia perfecta*

In my view, the sworn brotherhood depicted in *Amis*, *Sadius*, and *Eger* shares numerous characteristics with the Aristotelian-Ciceronian perfect friendship. I would even go further and say – which is probably not a gross exaggeration – that the portrayal of this association is,

⁹ HERZMAN – DRAKE – SALISBURY 1999. The poem survived in a single fifteenth-century manuscript: Gonville and Caius MS 175. Fols. 120r–31r (Caius College Library, Cambridge).

in fact, based in no little extent on the theories of the two classics. It has to be added, though, that similar theories were popular among other authors – Classic and Christian – as well; still, Aristotle and Cicero’s were the most familiar sources in the Middle Ages (and possibly the most elaborated, or even chiselled), which could be adapted to the Christian worldview fundamentally characterising the way of thinking and the literature of the time.

According to Cicero’s definition, friendship “is nothing else than an accord in all things, human and divine, conjoined with mutual goodwill and affection” (*De Amicitia*, 6.20, pp. 130–1).¹⁰ Similarly, Aristotle claims that “concord ... seems akin to friendship”¹³ and he also emphasises mutual goodwill in his establishment of the tokens and requirements of friendship: “to be friends men must 1) feel goodwill for each other, that is, wish each other’s good, and 2) be aware of each other’s goodwill, and 3) the cause of their goodwill must be one of the loveable qualities mentioned above” (*Ethics*, 8.2.4 (1156a.1), pp. 456–7).¹¹ Finally, Aristotle, too, considers love a prerequisite for friendship inasmuch as he states that “... friendship consists more especially in bestowing affection, and as we praise men for loving their friends, affection seems to be the mark of a good friend” (*Ethics*, 8.8.4. (1159a.34–6), p. 483).¹² These three characteristics of friendship are without doubt present in the association of the three pairs of friends of the romances mentioned above.

There is no instance of quarrel or nonconformity in any issue between the knights, and we never hear them even question the other’s acts or thoughts. It is also obvious that all of them want the other’s good, for the replacement is all about defending the other friend’s honour and even his life – by any means, even if it requires self-sacrifice. Amiloun and Grime undertake the fight in place of their friends knowing that they might easily be killed by their opponents, and, although he did not have to duel in the end, Sadius also would have done it, as we can learn it from his offer. Furthermore, when Amiloun is told by the voice from heaven that he will be struck with leprosy if he fights the steward, he persists and still concerns himself about Amis:

He thought, “Yif y beknowe mi name,
Than schal mi brother go to schame,
With sorwe thai schul him spille.” (*Amis*, 1279–81)

Goodwill is also exhibited when Grime keeps from Eger that Winglayne overheard the recount of his inglorious story. On the other hand, he and Palyas tell Winglayne heroic stories about Eger in order to reanimate the affection of the lady towards their friend. Moreover, Grime also makes up a story so as to conceal the shameful defeat of Eger from the court. Similarly, Sadius also lies to the lustful queen about Galo’s impotency to liberate him from her undesired love. All these the friends do because they wish good to the other.

¹⁰ Est enim amicitia nihil aliud nisi omnium divinarum humanarumque rerum cum benevolentia et caritate consensio. ¹³ ἡ γὰρ ὁμόνοια ὁμοίον τι τῆς φιλίας ἔοικεν εἶναι. ARISTOTLE, *The Nicomachean Ethics*, eds. CAPP, E. – PAGE, T. E. – ROUSE, W. H. D., trans. H. Rackham, *The Loeb Classical Library 73* (London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam’s Sons, 1962) 8.1.4. (1155a.20), p. 453. Unless otherwise indicated I use this translation of the text.

¹¹ εὖνοι μὴν οὖν οὗτοι ψαίνονται ἀλλήλοις: φίλους δὲ πῶς ἂν τις εἴποι λανθάνοντας ὡς ἔχουσιν ἑαυτοῖς; δεῖ ἄρα εὖνοεῖν ἀλλήλοις καὶ βούλεσθαι τὰγαθὰ μὴ λανθάνοντας. The lovable qualities are goodness, pleasantness and usefulness, cf. *Ethics*, 8.2.1 (1156b.17–20), pp. 454–5.

¹² μᾶλλον δὲ τῆς φιλίας οὐσης ἐν τῷ φιλεῖν, καὶ τῶν φιλοφίλων ἐπαινουμένων, φίλων ἀρετῇ τὸ φιλεῖν ἔοικεν.

In all of the three romances affection is also made explicit. Sadius and Galo are said to have “... loved each other with warm and honourable affection” (*Sadius*, p. 131, 7–8),¹³ Eger and Grime are reported to love each other as nobody else (“better loue Loved there never none” *Eger*, 48), and similar is said about Amis and Amiloun (whom we can consider not only examples but also personifications of perfect friendship for both their names originate from the Latin word for friend *amicus* and ultimately from the word for love *amor*):¹⁴

So wele tho children loved hem tho,
 Nas never children loved hem so,
 Noither in word no in dede;
 Bituix hem tuai, of blod and bon,
 Trewer love nas never non. (*Amis*, 139–43)

Love is also revealed in the self-sacrifice mentioned above. The three knights are willing to give their lives for their friends, and Amiloun in fact does it, for becoming a leper undoubtedly equals a death penalty. A similar case is mentioned and approved by Cicero, who remembers what applause it evoked from the audience when in the play of Marcus Pacuvius, Pylades and Orestes competed in sacrificing their lives for the other (*De Amicitia*, 7.24). Self-sacrifice can be, however, primarily associated with Christianity. The famous sentence of Jesus at the Last Supper unmistakably permeates all the three romances: “Greater love than this no man hath, that a man lay down his life for his friends.”¹⁵ Nevertheless, Amis – if possible – outstrips even this: Amiloun gave his life for him, so – after a short hesitation –, in return, he gives his children’s life for his friend, which might be even more difficult and sorrowful and suggests an even more self-subordinating love. For who volunteers to kill his own children? Nobody does it even for himself, not to mention somebody else. Or, if we take Aristotle, we might also say that he, too, sacrificed himself because “parents love their children as part of themselves” and “parents then love their children as themselves” (*Ethics*, 8.12.2, 3 (1161b.15, 25), p. 499).¹⁶ Thus, when he sacrificed his children, he also sacrificed himself. Moreover, he even risks salvation, realizing that killing his children is a deadly sin:

Than thought the douk, withouten lesing,
 For to slen his childer so ying,
 It were a dedli sinne;
 And than thought he, bi heven king,
 His brother out of sorwe bring,
 For that nold he nought blinne. (*Amis*, 2245–50)

The next two most important features of perfect friendship for both Aristotle and Cicero seem to be equality and likeness. At one point Aristotle quotes the proverb “friendship is

¹³ Paribus alterutrum se diligebant et honestis amoribus (*Sadius*, p. 104, 23 – p. 105, 1).

¹⁴ The Middle English romance derives from a French chanson de geste (*Amis et Amiles*) and among others it also has a hagiographic variant (*Vita sanctorum Amici et Amelii*); the names, however, in all versions go back to *amor* and *amicus* (cf. Cicero’s explanation of the origin of the words, *De Amicitia*, 8.26. p. 139).

¹⁵ John 15.13 (Douay-Rheims Catholic Bible).

¹⁶ οἱ γονεῖς μὲν γὰρ στέργουσι τὰ τέκνα ὡς ἑαυτῶν τι ὄντα and γονεῖς μὲν οὖν τέκνα φιλοῦσιν ὡς ἑαυτούς.

equality” (*Ethics*, 8.5.5. (1157b.35), p. 471)¹⁷ and later he amends this with likeness, as in “lovability consists in equality and similarity” (*Ethics*, 8.8.5. (1159b.1), p. 483).²¹ Cicero, too, views equality as important and says that “it is of the utmost importance of friendship that superior and inferior should stand on equality” (*De Amicitia*, 19.69, p. 179),¹⁸ which means that even if one of the parties is superior in any way, he should raise the other and thus eliminate the difference. Equality, too, holds for sworn brothers. Amis and Amiloun, for example, are so equal that the narrator describes them at the beginning of the romance exclusively by using the pronoun “they” when he recounts their lineage, their looks and their moral qualities. Similar is the description of Sadius and Galo, with the exception that they are explicitly said to be “equal in character, youth, and comeliness, well learned in the science of arms, and of a long and noble lineage” (*Sadius*, p. 131, 5–7).¹⁹ Although Eger and Grime were unequal as for their financial circumstances (the former was a “poore bachlour,” for his elder brother inherited their father’s land), at the end of the story both of them become earls and thus the difference is equalised. Though – as mentioned above – at the beginning of the story Amis and Amiloun were equals, due to his leprosy, a significant change in Amiloun status occurred, and it is Amis who raises him and re-establishes all his earthly possessions, including his health. Thus, they are of equal standing in the end.

Besides equality, likeness is the other essential element in the formation of friendships. Cicero reminds us that we should “choose for a friend ... one, who is likely to be influenced by the same motives as yourself” (*De Amicitia*, 18.65, p. 175).²⁰ And if we form a true friendship with someone, he becomes “another self” (*De Amicitia*, 21.80, p. 189)²¹ since “the effect of friendship is to make, as it were, one soul out of many” (*De Amicitia*, 25.92, p. 199).²² Friends become, then, second selves of one another, and this is best recognisable in Amis, in which the knights are similar in every respect: they were born on the same day (and even conceived at the same night), both of them come from a noble family, they have similar qualities and, although they are not related, their looks is the same. The friends in the other two romances are less idealised; nevertheless, in all the three romances, the plot culminates in the motif of replacement, and, although Eger and Grime can achieve this only by changing their outfit, since they can deceive the surrounding people, they become alter egos – similarly to Patrochlos, who becomes Achilles in the eyes of the Myrmidons (and all the Greeks and Trojans) when he dons the other’s panoply. This is how the following statement of Cicero can be true:

“He, who looks upon a true friend, looks, as it were, upon a sort of image of himself. Wherefore friends, though absent, are at hand; though in need, yet abound; though weak, are strong.” (*De Amicitia*, 7.23, p. 133)²³

If we look at the same statement in W. Welmoth’s more explanatory and less verbatim translation, the striking analogue to the romances becomes even more evident:

¹⁷ φιλότις [ή] ισότης. ²¹ ή δ’ ισότης και όμοιότης φιλότις. W. D. Ross’s translation reads as “equality and likeness are friendship.”

¹⁸ Maximum est in amicitia superiorem parem esse inferi.

¹⁹ Moribus, etate, forma pares et armorum eruditi sciencia, priscique generis nobilitate praeclari (*Sadius*, p. 104, 22–3).

²⁰ Qui rebus isdem moveatur, elegi par est.

²¹ Est enim is qui est tamquam alter idem.

²² Nam cum amicitiae vis sit in eo ut unus quasi animus fiat ex pluribus.

²³ Verum etiam amicum qui intuetur, tamquam exemplar aliquod intuetur sui. Quocirca et absentes adsunt et egentes abundant et imbecilli valent.

“They are so intimately one that no advantage can attend either which does not equally communicate itself to both; they are strong in the strength, rich in the opulence, and powerful in the power of each other. They can scarcely, indeed, be considered in any respect as separate individuals, and wherever the one appears the other is virtually present.”²⁴

To translate the above passage into the language of our romances, we can say that Amis and Eger are present at the duels (and indeed are since they are *seen* to be present) and they are strong in the strength of Amiloun and Grime for the latter two fight in the place of the two former. The same holds for Sadius and Galo, too, since, although the change did not in fact take place (only that of armours and not of the friends), the people watching the duel think it did.

Not only Cicero, but also Aristotle acknowledges that friends might be the *alter egos* of each other. When the Greek philosopher speaks about friendship between brothers, he claims that it resembles the one between members of a comradeship and that since brothers have a common source they “are in a manner the same being, though embodied in separate persons” (*Ethics*, 8.12.3–4. (1161b.30), pp. 499–501).²⁵ It makes no difference, then, if we take sworn brothers in Aristotle’s terminology as comrades or brothers, since in essence they are the same. Moreover, it might be important to note that all the friendly knights use the word “brothers” most of the time when they refer to themselves. Amis and Amiloun, for example, address one another almost exclusively as “brother,” and they do similarly when they speak about the other to a third person. Furthermore, they are shown even to think of each other as “mi brother.” In addition, it is not only them who use this term: the other characters and the narrator also refer to them as brothers on several occasions. Consequently, this word is of utmost importance: it shows that they are associated by not only a common bond of friendship but by one which is equally close as (or even closer than) that of two brothers. Even the narrator states that “Bituix hem tuai, of blod and bon, | Trewer love nas never non” (*Amis*, 142–3).

Aristotle adds that “friendship between brothers is fostered by common upbringing and similarity of age” (*Ethics*, 8.12.4. (1161b.30), p. 501).²⁶ About this latter Cicero also admits that friendship “is stronger between men of the same age” (*De Amicitia*, 27.101, p. 207);²⁷ he is suspicious, however, with boyhood friendships, for

“the most ardent attachments of boyhood are often laid aside with the boyish dress; but if continued to the time of manhood, they are broken off, sometimes by rivalry in courtship or sometimes by a contest for some advantage, in which both of the parties to the friendship cannot be successful at the same time. But should friendship continue for a longer time, yet it is often overthrown when a struggle for office happens to arise; for while, with the generality of men, the greatest bane of friendship is the lust for money, with the most worthy men it is the strife for preferment and glory, and from this source frequently have sprung the deadliest enmities between the dearest friends.” (*De Amicitia*, 10.33–4, p. 145–6)²⁸

²⁴ CICERO, Laelius or An Essay on Friendship.

²⁵ ἀδελφοὶ (...) εἰσὶ δὴ ταῦτό πως καὶ ἐν διηρημένοις.

²⁶ μέγα δὲ πρὸς φιλίαν καὶ τὸ σύντροφον καὶ τὸ καθ’ ἡλικίαν.

²⁷ Haec etiam magis elucet inter aequalis.

²⁸ Summi puerorum amores saepe una cum preatexta toga deponerentur; sin autem ad adulescentiam perduxissent, dirimi tamen interdum contentione vel uxoriae condicionis vel commodi alicuius, quod idem adipisci uterque non posset. Quod si qui longius in amicitia proveci essent, tamen saepe labefactari, si in

However conclusive Laelius is – since he is Cicero’s speaker, who now quotes his friend Scipio’s opinion in this passage – concerning these early relationships (and in some cases he proves to be right – and not only in the cases of boyhood friendships; take, for instance, the rivalry of Palamon and Arcite in Chaucer’s *The Knight’s Tale*, or the three fellows of *The Pardoner’s Tale*, or – to name a romance that is later dealt with in this paper – Wymound in *Athelston*), he cannot help but admit that their common upbringing, physical closeness, and engagement in the same activities throughout their lives contributed to their friendship to a great extent:

“There was one home for both of us; we had the same fare and shared it in common, and we were together not only in our military campaigns, but also in our foreign tours and our vacations in the country.” (*De Amicitia*, 27.103–4, p. 211)²⁹

If we look at the pairs of friends in our romances, it is clear again that these requirements are also fulfilled by them: they are of the same age (so much so that Amis and Amiloun were born on the same day) and are brought up and/or live in the same court (Eger and Grime are even said to share one chamber: “they kept a chamber together at home” *Eger*, line 47).

As for the statement of Laelius saying that with Scipio they “had the same fair and shared it in common,” we will see that it is not only a commonplace but indeed another characteristic of perfect friends. Aristotle refers to the old proverb saying “friends’ goods are common property” and maintains that “brothers have all things in common, and so do of the members of a comradeship” (*Ethics*, 8.9.1–2. (1159b.30), pp. 485–7).³⁰ This is also true for our sworn brothers. They share their home (at the beginning of each romance they serve in the same court, and at the end of Amis and Amiloun, the latter of the friends goes with the other to live with him) and their armour (it is necessary for the replacement), and any material resources they have (Grime, for example, gives Eger one of the robes he receives from the father of Loosepine, and of course, he gives his friend the “better” one). If we state that friends have all things in common, it cannot mean only earthly possessions. Cicero argues that one of the sweetest things in friendship is that you can “discuss anything as if you were communing with yourself” (*De Amicitia*, 6.22, p.131),³¹ or the same idea in Melmoth’s translation: “Can there be a more real complacency, indeed, than to lay open to another the most secret thoughts of one’s heart with the same confidence and security as if they were still concealed in his own?” Although the latter translation might seem a little too “decorated” and explanatory, which is also shown by the fact that Melmoth’s version is a great deal longer than the original Latin sentence, still, I think he captured the essence, meaning that *omnia* refers to one’s secrets, which are normally not shared with anyone. Such secrets are Amis’s affair with Belisaunt, Eger’s failure against Grey Steel, and Galo’s plan to humble the queen – all of which they share with their friends.

Another thing that is typical to be shared between friends – and this is connected with the sharing of secrets – is misery, and besides it, joys. This is acknowledged by Cicero, who claims that “friendship adds brighter radiance to prosperity and lessens the burden of adversity

honoris contentionem incidissent; pestem enim nullam maiorem esse amicitias quam in plerisque pecuniae cupiditatem, in optimis quibusque honoris certamen et gloriae, ex quo inimicitias maximas saepe inter amicissimos exstitisse.

²⁹ Una domus erat, idem victus isque communis, neque solum militia, sed etiam peregrinationes rusticationesque communes.

³⁰ ἔστι δ’ ἀδελφοῖς μὲν καὶ ἑταίροις πάντα κοινά, τοῖς δ’ ἄλλοις ἀφορισμένα.

³¹ Quid dulcius quam habere quicum omnia audeas sic loqui ut tecum?

by dividing and sharing it” (*De Amicitia*, 6.22, p. 133),³² and also by Aristotle, who asks, “how could prosperity be safeguarded and preserved without friends?” and states that “in poverty and in any other misfortune, men think friends are their only resource” (*Ethics*, 8.1.1–2. (1155a.10), p. 451).³³ This, however, is not a possibility but rather a duty of friends: to remain loyal even in the times of adversity. Here, Cicero quotes Ennius’s proverbial saying: “When Fortune’s fickle the faithful friend is found” (*De Amicitia*, 17.64, p. 175).³⁴ Similarly, the narrators of the romances also make it clear how important they consider for the friends to adhere in both good and bad times. As early as in the introductory part of *Amis and Amiloun* we are informed that the story is about “how they were in wele and woo” (*Amis*, 11) and “in weele and woo how they gan wynd” (*Amis*, 13). Furthermore, in their “troth plights” all the friends declare the same.³⁵ Likewise, we learn at the beginning of *Sadius* that “they stood proved amid adversity” (*Sadius*, p.131, 9).⁴⁰ It is needless to linger over describing how Amiloun stands by his friend when he undertakes the battle against the steward, and how Amis’s true loyalty reveals itself when he and his wife provide home for the leper Amiloun, nurse him and sacrifice their own children for his sake. Similarly, it has already been told how Grime hurries to help Eger in his need and not only conceals the shame of his friend but also volunteers for the job of defeating Grey Steel. Sadius, too, has been mentioned, who, learning of the trouble Galo got into with the queen struck by love-madness, tries everything in his might to dissuade her from the knight and also offers to fight with the giant in place of his friend. The reactions of the friends, however, to the misery of their companions have not been noted yet. The bond of Amis and Amiloun, for example, is so close that Amiloun dreams of his friend’s misery and immediately hurries to find Amis and help him (*Amis*, 1009–56), while Amis, seeing Amiloun as a leper, starts to cry and says that his “joie is lorn” (*Amis*, 2125–48). Grime, too, is deeply distressed when he meets Eger who is in a miserable state:

... alas,

for thee, Egar, my hart is woe that euer I were soe farr thee froe! for when wee parted att yonder yate thou was a mightye man, & milde of state;

...

& now thou art both pale and greene (*Eger*, 62–9)

Sadius and Galo are even explicitly reported to share their miseries: “Thou, Sadius, feltest at length thy comrade’s carking care, and on being told of it by him, thou madest it thine own” (*Sadius*, p. 132, 19–21).³⁶ This characteristic of Sadius (i.e. his solidarity) mentioned by the narrator in advance is revealed when he beseeks Galo, who runs away from the city after being forced to recount his shameful story, and full of tears he ensures his friend that they are friends in any circumstances and almost forces him to accept his help:

I know that the whole world is aflame with deep passion for thy soldierly prowess, and that thou hast a place in the love of kings and princes; but no one will deny that thou

³² Nam et secundas res splendiores facit amicitia, et adversas, partiens communicansque, leviores.

³³ ἢ πῶς ἂν τηρηθεῖ καὶ σώζοιτ’ ἄνευ φίλων; (1155a.5) ἐν πενίᾳ τε καὶ ταῖς λοιπαῖς δυστυχίαις μόνην οἴονται καταφυγὴν εἶναι τοὺς φίλους.

³⁴ Amicus certus in re incerta cernitur.

³⁵ For more on the vows of sworn brothers, see SIMONKAY 2011, 17–24. ⁴⁰ Unde satis inter aduersa probati (*Sadius*, p. 105, 1–2).

³⁶ Sentsis, o Sadi, tandem socii sollicitudinem, et edoctus ab ipso propriam facis (*Sadius*, p. 105, 30–1).

owest all to me, whose soul thou holdest in thy heart as handmaid of thy soul; therefore the check-rein of no power can restrain me from performing any prayer of thine, no spurs can prick thee on to avoid my presence or to escape from my comradeship. (*Sadius*, p. 147, 11–20)³⁷

Now, if a friend identifies with the anguish of his comrade, it is a question how he can help the other. Cicero maintains that first, friends must counsel one another: “it is characteristic of true friendship both to give and to receive advice” (*De Amicitia*, 25.91, p. 199).⁴³ This idea is present explicitly or implicitly in almost every theory on friendship and it seems that it especially fits into the frame within which medieval feudal societies operate. This can be easily perceived if we think of the two kinds of services a vassal owed to his lord: *auxilium* (help) and *consilium* (counsel) (Burnley 1998: 4–5). Thus, in keeping with the oath of fealty, in addition to monetary and physical aid, the lord required the knight to be available for consultation whenever needed; therefore, the idea of giving advice to a superior as a duty is not alien to medieval thinking. It is no wonder, then, that sworn brothers extended these obligations to those with whom they were equal and to whom they were bound by a similar oath, the trothplight of friends. Likewise, if we consider the three romances, we will see that Amiloun, Sadius and Grime stood by their friends in their woe and it was upon their advice that the replacement took place.

Regarding “the limits” of friendship, i.e. what friends ought to do for each other, or – in continuation of the previous train of thought – the *auxilium* the friends have to provide, Cicero states that there are “many things we do for our friends that we never would do for ourselves” (*De Amicitia*, 16.57, p.167)³⁸ and we should do these things, with the exception of deeds that are conflicting with virtue, since “it is no justification whatever of your sin to have sinned on behalf of friend” (*De Amicitia*, 11.37, p. 149).³⁹ Nevertheless, later on he adds that “in matters which involve his life or reputation, we should turn aside from the straight path, provided, however, utter disgrace does not follow” (*De Amicitia*, 17.61, p. 171).⁴⁰ It seems that the romances here again agree with Cicero except as regards virtue. Amis, for example, kills his children for Amiloun’s sake, which – as we stated above – no man would normally do for himself. From this follow two other things: first, that sworn brotherhood is even more important than family bonds, and this is true not only for one’s children, but also for one’s wife, since the knights in the tales always subordinate their marital relationships to the obligations they think they owe to their brothers. Amiloun, for example, lets Amis delude his wife and sleep with her. Moreover, in *Athelston*, when the queen entrusts the letter (in which she asks the bishop of Canterbury to come and help Egeland) to the messenger, she claims that “He wole doo more for hym, I wene, | Thanne for me, though I be quene” (*Athelston*, 306–7), which means that “the king will do more for Alryke (i.e. grants his request or listens to him) than for me, though I am his wife.” Thus, it is made explicit that the role and influence of the wife is inferior to that of the sworn brother. This is, however, not unexpected, if we recall

³⁷ Scio totum orben tue concupiscencia milicie ueneranter ardere, teque manentem in regum desideriiis et principum; sed te mihi cuncta debere nemo negabit, cuius animam in corde tuo tenes ancillam tue; sicut ergo me frena nullius potencie tenere possunt ne tibi quelibet vota perficiam, nulla te calcaria moueant meam uitare presenciam uel effugere societatem (*Sadius*, p. 116, 28–30 – p. 117, 1–3). ⁴³ Ut igitur et monere et moneri proprium est verae amicitiae.

³⁸ Multa enim, quae nostra causa numquam faceremus, facimus causa amicorum.

³⁹ Nulla est igitur excusatio peccati, si amici causa peccaveris.

⁴⁰ Si qua fortuna acciderit ut minus iustae amicorum voluntates adiuuandae sint, in quibus eorum aut caput agatur aut fama, declinandum de via sit, modo ne summa turpitudine sequatur.

Cicero's advice as to "put friendship before all things human," and if we consider another of his observations, namely, that "friendship excels relationship" (*De Amicitia*, 5.19–20, p. 129).⁴¹

Let us go back to Amis's sacrifice of his children. The first thing that comes from this act is that family ties are inferior to brotherhood. On the other hand, murder is a deadly sin, and so is a great deal of the deeds the friends do for each other – and it is always the other's life or fame which is at stake. They lie, kill, and deceive others, which obviously are not virtuous acts. Of the seeming contradiction between the classics and medieval sworn brotherhood concerning virtue, however, I will write a little later.

Having seen the most important characteristics of perfect friendship and sworn brotherhood, one might ask the question whether it is possible to find such a friend at all. Both Cicero and Aristotle admit that such friends are rare (*De Amicitia*, 17.64, p. 175, and

Ethics, 8.3.8. (1156b.25), p. 463) and such friendship ideally involves only two and cannot be established between many: "friendship has been so narrowed that the bonds of affection always unite two persons, only, or, at most, a few" (*De Amicitia*, 5.20, p. 129).⁴² That is why both philosophers argue that a true friend must be held in high esteem, and an old friend should not be replaced by a new one. In Cicero's words, "as in the case of wines that improve with age, the oldest friendships ought to be the most delightful" (*De Amicitia*, 19.67, p. 177).⁴⁹ This is all the more true since an old friendship is a proved one. As for new friends, both classics refer the same proverb: "Men must eat many a peck of salt together before the claims of friendship are fulfilled" (*De Amicitia*, 19.67, pp.177–9, and *Ethics*, 8.3.8. (1156b.25), p. 463).⁴³ No wonder, then, that in all three romances, we can read mostly about two friends. It must be noted, however, that Amoraunt in *Amis* and Palyas in *Eger* are also some kind of friends (Palyas is in fact Grime's brother) of the knights; they are not sworn brothers, though, and do not fulfil many of the requirements of this kind of association. Concerning the question of preference between old friends and new ones, the story of *Amis* is straightforward. Amiloun refuses to make friends with the steward and declares that "Y no schal never bi night no day | Chaunge him for no newe" (*Amis*, 383–4).

It has been made clear that the amity of Amis and Amiloun, Sadius and Galo, and Eger and Grime conforms to the rules of the Aristotelian-Ciceronian perfect friendship. One last thing, however, remained unexplained. Knowing that for both philosophers the base of friendship must be virtue (which they constantly repeat throughout their works), how can these knights be true friends if they break every kind of code of conduct and commit grave sins? The solution to this paradox might lie in the understanding of the difference in the interpretation of virtue in a classical and in a courtly context. Aristotle constantly speaks about "good men" and associates them with the word "virtue": "The perfect form of friendship is that between the good, and those who resemble each other in virtue" (*Ethics*, 8.3.6. (1156b.5), p. 461).⁴⁴ He uses the word *areté* (excellence), for what is commonly translated as "virtue," and this very *areté* might be the source of Cicero's *virtus*, which Cicero, too, attributes to "good" men (cf. *De Amicitia*, 6.6.21, p.131), who are "those, who so act and so live as to give proof of loyalty and

⁴¹ Praestat amicitia propinquitati. From the context one might induce that the word propinquitatis refers to "neighbours," "fellow-citizens" and "relatives" at the same time.

⁴² Ita contracta res est [i.e. amicitia] et adducta in angustum, ut omnis caritas aut inter duos aut inter paucos iungeretur. ⁴⁹

Veterrima quaeque, ut ea vina quae vetustatem ferunt, esse debent suavissima.

⁴³ CICERO: Multos modios salis simul edendos esse, ut amicitiae munus expletum sit. ARISTOTLE: κατὰ τὴν παροιμίαν γὰρ οὐκ ἔστιν εἰδῆσαι ἀλλήλους πρὶν τοὺς λεγομένους ἄλας συναναλωσαί.

⁴⁴ τελεία δ' ἔστιν ἡ τῶν ἀγαθῶν φιλία καὶ κατ' ἀρετὴν ὁμοίων.

uprightness, of fairness and generosity; who are free from all passion, caprice, and insolence, and have great strength of character” (*De Amicitia*, 5.19, p.129).⁴⁵ Although this description holds for the knights, it is hardly believable that either of two classics would approve of lying, cheating, slander, and even murder as acts befitting a virtuous man – even if Cicero allows some deviation from the right path. In my opinion, our knights are indeed virtuous, and if probably not in the classical Greek and Roman sense then in the context of a courtly society, in which the weight of different qualities that make up virtue have changed and, in addition, new qualities have gained importance. In his description of the estate of knighthood and in general the feudal society and the milieu of a court, David Burnley names loyalty as being the element that defines a knight’s relationships, thus his whole life above all: the knight owed loyalty to his lord, to his kindred, and what is most important in our understanding the above contradiction, to his *cumpainz*, which – according to Burnley – meant not only fellow-vassals (those, who share bread), but in an extended sense also sworn brothers (Burnley 1998: 7). In my view, this might be the reason why the traditional, earthly, moral code of conducts are subordinate to the rules of sworn brotherhood depicted in the romances: in the feudal society of Medieval Europe loyalty became the most important characteristic of a man generally regarded as good and virtuous. Thus, if someone commits even a deadly sin for the sake of his friend, it does not mean that he completely destroys his reputation as being virtuous; on the contrary, he is praised because he sins out of loyalty towards his friend. Evidently, however, as Christianity pervades almost everything written in the Middle Ages, a deadly sin must be followed by penitence: the knights in our romances have to suffer godly punishment. This is made the most clear in the story of Amis and Amiloun, the latter of whom is struck with leprosy, forsaken by his wife and banished from home, while Amis has to pass a test which is even more cruel than that of Abraham, since he, in fact, had to kill his two children, whereas the knife in the hand of the other was stopped by God. After carrying out the penance, however, for they were so loyal to each other, they are forgiven and their lives are restored to the state of the earlier happy times, when they did not have to part at all. Although Eger and Grime also commit sins with their change of places, it is curious why they are not punished similarly to the other two knights. At least in the Percy Folio manuscript, they are not. In the Laing version of the story, however, Eger’s bride, Winglayne, discovers the deception and leaves the knight, which might as well be considered as a punishment for his sins. Why cannot we find a similar episode in the Percy MS? This question obviously cannot be answered from such a distance of time – nevertheless, a plausible explanation may be the following: P (which, as described above, is generally regarded as the best version of the tale and the closest to the original one), being a story that in itself stands ground, we can assume that its contemporaries did not miss punishment at all, considering the fact that those sins were committed in the name of friendship and loyalty and are thus forgiven without any consequences. In later times, however, the penitence of Eger in L may have been added to the original story by someone, who knew *Amis*, for example, or simply felt that in accordance with the Christian logic and in order that the plot be complete the knight has to suffer punishment.

It seems that in the case of *Eger*, the views on the issue of what deed is acceptable in the name of friendship were not entirely uniform and this remains an undecided matter – similarly to Cicero, who did not decide either. The case is made even more complicated by *Sadius*, written much earlier than the other romances, since Galo commits unvirtuous acts not only for the sake of his friend: his inglorious treatment of the lady in the city has nothing to do with

⁴⁵ Qui ita se gerunt, ita vivunt, ut eorum probetur fides integritas aequitas liberalitas, nec sit in eis ulla cupiditas libido audacia, sintque magna constantia, ut ei fuerunt, modo quos nominavi, hos viros bonos.

Sadius's life or fame. Still, he is not punished, in spite of the fact that the narrative makes it clear that this deed was unvirtuous: he is ashamed telling the story of it and also his audience regard it as humiliating. This might lead to the assumption that in the world-view of this twelfth-century romance, loyalty superscribes everything – if someone is faithful to his friend *all* his sins are forgotten and forgiven.

In the above analysis I hardly ever mentioned *Athelston*. My intention with the seeming negligence of this romance was that I can analyse it separately since, similarly to *Sadius*, it also stands out from the array of the romances analysed above. Its deviation, however, consists of not such a nuance as difference in language and date of composition but something much more fundamental: the friendship depicted in this poem fails. What is more, I assume that from the very beginning it was determined to fail for the fraternal bond represented in *Athelston* was not even a friendship – at least not in the sense of Cicero's *vera amicitia*. An evidence for this claim can be found in the introduction of the poem, from which we learn that the story is about four messengers from different countries, who meet by chance on the highway and for love of their meeting, they swear brotherhood to each other. This beginning of the tale at first shows nothing extraordinary; on the contrary, reading this description we are indeed under the impression that we have encountered a tale of an outstanding friendship between four men. The poem even strengthens this feeling with deploying various tools in order to emphasise that this is indeed a friendship: the oath is taken under a cross – this way God is involved not only in words but he is also present, which sanctifies the vow, and the bond itself, to an even greater degree. The cross, on the other hand, is under a linden tree, a symbol of conjugal love (a possible additional emphasis to the term “wedded brothers,” by which the friends are referred to through the whole poem), fidelity and friendship. However, if we examine the circumstances more thoroughly, it turns out that there is no base on which this friendship is established, and therefore, without a ground it cannot last. First of all, the parties come from different countries, they are strangers and meet for the first time, so we can be sure that they did not have common upbringing and never lived together, and it is also evident that they “have not eaten enough salt together” to form such a deep, intimate relationship. They had neither time nor familiarity, as Aristotle would require of perfect friends. It cannot be moral similarity or that in their looks either, which allows them to be attracted to each other, since if they were similar, it would have been mentioned – as in *Amis* (the only similarity one can find in them is that they are all messengers; this is little, though). The only allusion as to why they decide to swear an oath of brotherhood is that they are happy to have met there, which does not seem sufficient grounds for an association like this. As it seems, this oath was taken hastily, against which, incidentally, Cicero warns (*De Amicitia*, 21.78–9, p. 187).⁴⁶

Furthermore, although at the beginning of the poem the four fellows are all messengers, *Athelston* then ascends to kingship, which breaks equality, which would be essential for sworn brotherhood. As a good friend, the king tries to balance this inequality and gives his friends high ranks; this, however, does not prevent envy from arising among the friends, which makes Wymound to slander Egeland. Another hindrance in this friendship is that there are two many parties: there are four friends in *Athelston* in contrast with the ideal two.

In the surface, however, the story is composed in a manner that seems to be intended to make us believe that it is still a genuine friendship. Alryke, the bishop of Canterbury, for example, is of the four brothers one, who is very similar to a true friend. This can be proved by his reactions to the misery of Egeland: he is moved deeply by the story of the suffering of his friend and his family and cannot withhold his tears. Afterwards, he hurries to the king to beg

⁴⁶ Ne nimis cito diligere incipiant.

for their life and, similarly to the knights of the above romances, tries everything in his might to help them. This act proves him to be a good friend, who stands for his brother in calamity. An additional example for the seeming intimacy among the four friends is that they address each other “brothir” or “weddyd brother” and likewise, the other characters and the narrator tends to use this term, too.

Besides Alyrke, however, we do not find any characters showing clearly the qualities of a true friend. The reason for this in the case of Egeland and Wymound is that the former has only a passive role, being imprisoned almost through the whole romance, while the wickedness of the latter is made clear from the beginning and, therefore, it is evident that he cannot be a genuine friend.

In the case of Athelston, however, we cannot speak of true friendship either, if we adhere to Cicero’s theory, for he says, “a friend must neither take pleasure in bringing charges against you nor believe them when made by others” (*De Amicitia*, 18.65, p. 177).⁴⁷ The king evidently breaks this principle when he readily believes the slanderous words of Wymound concerning Egeland. Furthermore, his selfish, violent and even brutal deeds towards his friends and even towards his own wife are against every kind of virtue, be it understood in the classical, the Christian or in the courtly sense.

Thus, it seems that not only the true friendships depicted in Medieval English romances agree with the theory of Aristotle and Cicero but the false one too, in that it does not meet the requirements of the perfect friendship delineated by the two philosophers and, therefore, it fails. One last thing is to be noted: the basis of the friendship of Amis and Amiloun, Eger and Grime, and Sadius and Galo is love. And what is the cause of the failure of the friendship of Athelston, Egeland, Alyrke, and Wymound? Love! As Wymound said: “He lovyd him to mekyl and me to lyte” – the traitor wanted to be loved more and that is why he committed his crime against his friends. This final twist reveals the cunning of the author of *Atheslton* in its entirety and at the same times proves old Aristotle to be right again: “friendship depends more on loving, and it is those who love their friends that are praised, loving seems to be the characteristic virtue of friends, so that it is only those in whom this is found in due measure that are lasting friends, and only their friendship that endures”⁴⁸ (*Ethics*, trans. Ross 8.8, 1159a.30). Note that the philosopher said “loving,” and not “being loved.”

⁴⁷ Ne criminibus aut inferendis delectetur aut credat oblatiis.

⁴⁸ μᾶλλον δὲ τῆς φιλίας οὐσης ἐν τῷ φιλεῖν, καὶ τῶν φιλοφίλων ἐπαινουμένων, φίλων ἀρετὴ τὸ φιλεῖν ἔοικεν, ὥστ’ ἐν οἷς τοῦτο γίνεται κατ’ ἀξίαν, οὗτοι μόνιμοι φίλοι καὶ ἡ τούτων φιλία.

References

- ACKERMAN, R. W. 1966. *Backgrounds to Medieval English Literature*. Random House, New York.
- FOSTER, Edward E. (ed.) 2007. *Amis and Amiloun: Amis and Amiloun, Robert of Cisyle, and Sir Amadace*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, Michigan.
- LEACH, MacEdward (ed.) 1937. *Amis and Amiloun*. Early English Text Society series. Oxford University Press, London.
- ARISTOTLE, *Nicomachean Ethics*, trans. W. D. Ross (The Clarendon Press, Oxford, 1908).
- ARISTOTLE, *The Nicomachean Ethics*, E. Capps – T. E. Page – W. H. D. Rouse (ed.), H. Rakkham (trans.), *The Loeb Classical Library 73* (William Heinemann, London; G. P. Putnam's Sons, New York, 1962).
- HERZMAN, Ronald B. – DRAKE, Graham – SALISBURY, Eve (ed.) 1999. *Atheslton: Four Romances of England*. Medieval Institute Publications, Kalamazoo, Michigan.
- BARBER, R. 1984. *The Knight and Chivalry*. Harper & Row, Publishers, New York.
- BURNLEY, D. 1998. *Courtliness and Literature in Medieval England*. Longman, New York.
- CICERO, *De Amicitia*, in *De Senectute, De Amicitia, De Divinatione*, ed. Jeffrey Henderson, trans. William Armistead Falconer, *The Loeb Classical Library 154* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1923).
- CICERO, *Laelius or An Essay on Friendship*, trans. W. Melmoth (London, 1777).
- Douay-Rheims Catholic Bible.
- HALES, John W. – FURNIVALL, Frederick J. (ed.) 1867. *Eger and Grime: An Early English Romance* (edited from Bishop Percy's folio ms. About 1650 A.D.) N. Trübner & co, London.
- CALDWELL, James R. (ed.) 1933. *Eger and Grime: a Parallel-text Edition of the Percy and Huntingdon Laing Versions of the Romance*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- FELLOWS, J. (ed.) 1993. *Of Love and Chivalry. An Antology of Middle English Romance*. J M Dent & Sons, London.
- HYATTE, R. 1994. *The Arts of Friendship. The Idealization of Friendship in Medieval and Early Renaissance Literature*. E.J. Brill, New York.
- KONSTAN, D. 1996. "Greek Friendship": *The American Journal of Philology*, 117.1 71–94.
- ORTUTAY Gyula (ed.) 1977–1982. "Alexander és Ludovicus, Amicus és Amelius": Magyar néprajzi lexikon [Hungarian Ethnographical Encyclopaedia] 5 vols, vol.1. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- MAP, Walter 1914. *De nugis curialium. Anecdota Oxoniensia*. M. R. James (ed.): *Medieval and modern series no. 6*. Oxford.
- MAP, Walter. 1923. *Walter Map's De nugis curialium*. M. R. James (trans.): *Cymmrodorion Record Series no. 9*. London.
- SIMONKAY Zs. 2011. "In Wele and Wo". *Trothplights of Friends in Medieval English*

Literature. HUSSE10-LitCult. Proceedings of the HUSSE 10 Conference. ed. Kinga Földváry et al. (Debrecen: Hungarian Society for the Study of English, 2011), 17–24. <<http://mek.oszk.hu/10100/10171/10171.pdf>>.

VAN DUZEE, M. 1963. *A Medieval Romance of Friendship: Eger and Grime*. Burt Franklin, New York.

Ez a lap üres

TÁBOR SÁRA

Euripidész: *Bakkhánsnők* és Wole Soyinka: *The Bacchae of Euripides* című drámáinak összehasonlítása

Az ember, az isten és a vadállat

Euripidész a *Bakkhánsnőket* Arkhelaosz makedón király udvarában írta élete utolsó éveiben. A művet a halála után, Kr. e. 405-ben mutatták be Athénban az *Íphigeneia Auliszban*, valamint az *Alkmaión Khorintoszban* című drámákkal; a trilógia első díjat nyert.¹ A *Bakkhánsnők* egyik főszereplője Dionüszosz, akit halandó anyja Zeusznak szült. Richard Seaford Nietzsche-re hivatkozva három tulajdonságát emeli ki: „A dionüszoszi egyesíti az embereket egymással, a természettel, az ősi egység egy állapotával, amelyet ellentmondások jellemeznek, és amelyben alapvető eltérések keverednek: az állat beszél, az ember istennek érzi magát.” Charles Segal ebből kiindulva megállapítja, hogy Dionüszoszban a görögök világképének alapjául szolgáló egymástól elváló hármasság, az istené, az emberé és az állaté összekeveredik.²

Személyiségét tehát emberi, isteni és állati jegyek jellemzik, ezek a darabbeli szerepében is megnyilvánulnak. Részben emberi féltékenység az oka annak, hogy Szemelé nővérei nem hajlandók elhinni, hogy testvérük Zeusztól várt gyermeket. Dionüszosz nemcsak saját, hanem anyja lenézését is megbosszulja (aki, mivel már nem él, nem szerepel a darabban, de a sírhelyén még mindig ég a tűz). Dionüszoszt nem akarja istennek elismerni a Pentheusz uralta város, így hübriszt követnek el, amely értelemszerűen büntetést von maga után. Dionüszosz állati oldala a bosszú mikéntjében bukkan elő, egyrészt amikor Pentheusz parancsot ad arra, hogy kötözzék meg Dionüszoszt, aki valójában egy bikát ad a szolgák kezére, másrészt amikor Pentheusz nőnek öltözik, bódult látomásában a finom ifjúnak álcázott Dionüszosz homlokából két szarvat lát kimeredni, harmadrészt pedig amikor Agaué széttépi saját fiát.

A drámában egyértelműen elválasztható az emberi és a nem emberi örjögés. Még a mű elején Teiresziasz, a mindentudó jós megjegyzi, hogy „bakkháns tombolásban is a nő, ha szemérmes, mindig romlatlan marad”.³ Ez a kijelentés aligha tekinthető véletlennek, hiszen közvetlen Teiresziasz beszéde után a Kar így szól: „Szavad Phoiboszhoz nem méltatlan, jó öreg”, azaz egy semleges, következtetéseket levonó „szólam” Apollónra hivatkozik, amellyel a jós hitelességét alátámasztja. A tragédia, amely ezután következik, ezek szerint kétféleképpen értelmezhető: vagy Agaué alaptermészetében benne foglaltatik, hogy így vagy úgy, de képes saját fiát meggyilkolni, vagy pedig Dionüszosz olyan bódulatot bocsát rá, amely túlmutat az „egyszerű” bakkháns tomboláson. Ez utóbbit támasztja alá, hogy mikor Pentheuszt beöltözteti nőnek, a szép idegen képében megjelent isten így fohászkodik: „Dionüszosz, [...] tedd a dolgodat, eljött a bosszú. Örjítsd meg legelőször is, [...] mert ha épeszű, sehogy sem óhajt női köntöst ölteni [...]” Mivel Pentheusz feltehetően józan, és nincs utalás arra, hogy bort inna, ezért ebből az következik, hogy Dionüszosz elbájolta isteni képességgel. Ezt erősíti az is, ahogy a megszállott asszonyok pusztá kézzel bikákat tépnek szét, fegyveres férfiakat győznek le, ez aligha lehet csupán a bor hatása.

¹ KARSAI 1984, 1034–1035.

² SEAFORD 2001, 31.

³ Euripidész drámájának idézeteit Devecseri Gábor fordításából vettem. Az idegen nyelven felhasznált szakirodalom (ld. Bibliográfia), valamint Soyinka drámájának idézeteit saját fordításban használom.

Az új isten megjelenik

A dráma alaphelyzete nem mondható egyértelműnek. Habár a közönség, aki tisztában van a görög mitológiával, ismerhette Pentheus történetét, de a nyitó monológból csak az derül ki, hogy egy új istent kéne dicsőíteni, amelyre Pentheus nem hajlandó. Két állítás áll tehát szemben egymással: az egyik, hogy létezik a Dionüszosz nevű isten, a másik pedig, hogy nem. Mivel Dionüszosz saját bevallása szerint halandó képében jött Thébaiba, ezért kinézetében sincs semmi isteni, ráadásul azt mondja, hogy a barbároknál már elterjesztett hitet akarja a helléneknél is bevezetni. Egy idegen férfi az uralkodó ellenében meg akarja reformálni a vallást, magát egy olyan személynek (Dionüszosz) mondja, akinek létezéséről Pentheus nem tud (hiszen anyja és nővérei azt terjesztik, hogy Szemelé egy halandótól volt terhes). Webster külön kiemeli, hogy a dráma végén Kadmosz Pentheus erényeit említi, aki öregkorára támasza volt, Penthusznak azt a jó oldalát emeli ki, amelyet a közönség nem láthatott.⁴ Valójában a kezdőszituációban nincs semmi olyan, amely Pentheus rossz tulajdonságára utalna, ráadásul később is az a problémája, hogy a nők bakkhánskodnak, ahelyett, hogy hasznos házimunkát végeznének; voltaképpen Pentheus nem nevezhető rossz embernek.

Teljesen érthető, hogy a darab elején miért nem akar tudomást venni az új istenről, ezután azonban olyan bizonyítékok szólnak Dionüszosz mellett, amelyeknek el kéne őt gondolkodtatniuk. Először Teiresziász magyarázza el neki, hogy Dionüszoszt komolyan kell venni. Ekkor egy állítással szemben már nem egy másik állítás áll, hanem egy mindenki által tisztelt, istenek szócsövének tartott jós kinyilatkoztatása. Ezt követően egyre elképzelhetlenebb csodákkal kell szembesülnie Penthusznak: először a láncra vert bakkhánsnők szabadulnak ki, majd a titokzatos, szép idegen, akit pedig Pentheus szeme elől vezetnek el, végül pedig megérkeznek az ijesztő hírek a thébai nők hihetetlen vérengzéséről. Az uralkodó egy ember-ember elleni vita helyett egyre inkább egy ember-isten elleni vitában találja magát, és éppen a fokozatosságnak köszönhetően nem veszi ezt észre. Ha Dionüszosz látványos pompában vonulna be a városba, isteni alakját magára öltve, és cselvetések nélkül csodákkal kápráztatná el az embereket, akkor talán Pentheus is könnyebben hinne neki, és Thébai behódolna.

Dionüszosznak azonban nem célja, hogy gyorsan és hatékonyan bevegye a várost. Vérfürdőt akar, emberáldozatot, amelynek messze földre eljut a híre, és több generáción keresztül félelemmel vegyes tiszteletet kelt. Azt is lehetne gondolni, hogy emberi oldala felülkerekedik, hiszen voltaképpen unokatestvérén áll bosszút. Ha Pentheus nem is hibás, hogy mit gondol Szemeléről, anyja mindenképpen az, hiszen ő nevelte. A görög mitológiában nem egyedülálló eset, hogy szüleik vétkéért a gyerekeik bűnhődnek, a legismertebb példa erre Oidipusz. Azonban Pentheus személyisége nem az ártatlan áldozaté, arroganciája Hippolütoszéhoz hasonlít, aki viszont tudatosan hívta ki maga ellen Aphrodité haragját. Erre a hasonlóságra Webster is felhívja a figyelmet, aki szerint ez két szinten is megfigyelhető. Egyrészt Dionüszosz éppúgy egy bosszúálló isten, ahogy Aphrodité, másrészt pedig Aphrodité módjára befolyásolja az emberi elmét, eksztázist okozva.⁵

Pentheus észrevehetné, hogy egy istennel áll szemben, de túl elvakult. A szokatlan az, hogy Dionüszosz az előtt ítéli el, hogy a vétkét elkövetné, azaz hogy lehetőséget adna neki arra, hogy isteni érveivel meggyőzze. Az igazi vétke viszont ezután történő megnyilvánulásából következik. Dionüszosz elsősorban véráldozatot akar, amellyel bemutatkozhat hellén földön, és csak másodsorban igazságot az ellene elkövetett hübrisz miatt. Ez nem véletlen, az új istenség fő jellemvonását, a mánort, a bódulatot (az emberáldozat nem egyszerű gyilkosság vagy

⁴ WEBSTER 1967, 275.

⁵ WEBSTER 1967, 270.

halálos ítélet, hanem egy eksztatikus állapot eredménye) emeli ki. Ennek a következménye az, hogy Pentheusz megítélése nem egyértelmű: Sophie Mills négy kategóriát különít el. Az első egy nagyszerű karakteré, aki bátran harcol egy gonosz ellenfél ellen, a második egy hibázó férfié, akinek a magatartása azonban nem ésszerűtlen, a harmadik, amely sokkolónak tartja Dionüszosz bosszúját, de jogosnak, és végül vannak, akik szerint a Dionüszosz-kultusz számos erénye elhomályosítja azt, amit Pentheusszal tesz.⁶

Kompromisszum

Dionüszosz és a kar nyitányát Teiresziász és Kadmosz párbeszéde követi. Bár a két férfi nem befolyásolja az események menetét, mégis fontos szereplői a drámának. Ők azok, akik a józan ész, a racionalitást képviselik. Egyértelműen pozitívnak vannak beállítva, ez pont ellentétes a mű mondanivalójával, amelynek középpontjában a mértéktelen bosszúállás áll. A dráma felépítése nem egyszerű: a mértékletes viselkedés nem elítéli a határok nélküli barbárságot, hanem megerősíti, kiszolgálja. Kadmosz és Teiresziász „mértékletes mértéktelenedéssel” próbálja elkerülni a szörnyű csapást, azaz valójában az arany középutat választják. Azért vigadnak, és lépik át a józanság határait, hogy ne történjen valami még örültebb dolog. Ez nem az a dráma, ahol istenek vagy akár emberek egymásnak feszülő értékrendjei vívnak meg egymással. Jules Meunier megállapítja, hogy Kadmosz Pentheusz vesztét érezve megpróbálja őt Teiresziással együtt az új vallásnak megnyerni.⁷ Ez a kompromisszumkötés drámája, és Pentheusz már akkor elbukik, mikor a harc mellett dönt.

A mű azonban a kompromisszumkötés lehetetlenségét is bemutatja: Teiresziász hiába próbál megfelelni Dionüszosznak, Pentheusz feldúlhatja az otthonát, azaz míg az egyik féllel közös nevezőre jut, ugyanazon tetteivel a másik felet haragítja magára. Kadmosz hiába tart a jóssal, Pentheusz végzete őt sem kíméli, feleségével barbár seregek élére kell állniuk, hogy városokat dúljanak fel. Dionüszosz azonban azt is hozzáteszi, hogy végül a Boldogok Szigetén fognak kikötni, ez ismét a kompromisszumot helyezi előtérbe. Teiresziász lakhelyét feldúlhatja Pentheusz, de Dionüszosz haragja nem sújtja, Kadmosznak sokat kell még szenvednie, de utána boldog halhatatlan életben lesz része. Pentheusz és Agaué teljesen elutasította az új isten létezését, nekik a büntetésük épp olyan kíméletlen, amilyen határozottak voltak korábban.

Teiresziásznak Pentheusszal szemben kell megvédenie Dionüszoszt. Az érvelése két részből áll: először Démétérrel állítja párhuzamba az étel mellett a bor jelentőségét hangsúlyozva, majd az Apollónhoz és Arészhez való hasonlóságról ejt szót. A bor legfőbb erénye, hogy elkergeti a bánatot, és felejtést hoz. Teiresziásznak a kettőssége előtűnik: vakon látja a jövőt, és a tudást képviselve a felejtést élteti. A jós nemcsak tényeket közöl, hanem látnoki módon kiemeli az új isten szerepét: miután Pentheusz családtagjai sok szenvedésen mennek keresztül, nekik sem lesz már más enyhülés, mint a felejtés. Agaué száműzetésbe vonul, oda, „ahol nem lát a Kithairón, ez iszony-hegy, s én sem e szörnyű hegyet, és hol a thürszosz híre sem él már”, Kadmosz pedig megjegyzi, hogy bánata „határtalan lesz”, hiszen halhatatlanná válik, tehát még a halál sem törli ki az emlékezetéből a történeteket.

A három legfőbb isten, akikhez hasonlít Dionüszosz: a föld, a táplálékot adó; a jóslás; valamint a harc istene. Ez a hármasság megfelel a már korábban említett emberi-isteni-állati hármasságnak. Emberi oldal az élethez szükséges ételek, isteni a jóslás, az a tudás, amelyet már ember csak magasabb segítséggel birtokolhat, állati a harc, a gyilkolás, a megfélemlítés. Dionüszosz bor képében jót ad az embereknek, a lelküket „táplálja” ezzel. A tombolása jeleníti

⁶ MILLS 2006, 84–85.

⁷ MEUNIER 1961, 234.

meg azt az önkívületi állapotot, mikor egy embert megszáll egy isten, hogy magasabb rendű tudást közvetítsen. (Dionüszosz emberi-isteni lényege egyszerre tükröződik, és nem utolsósorban anyja, Szemelé sorsa, aki abba halt bele, hogy Zeust isteni formájában kívánta látni, csak hogy ezt halandó nem viselheti el. A jóslás során az isteni megszállottság túlfeszíti az emberi létezés kereteit, az érzelemfelesleg, amellyel már nem tud megbirkózni, őrjöngés formájában tör utat magának.) Végül pedig a pusztításban, amely elrettentő erejének köszönhetően tiszteletet és félelmet vált ki, az állati oldal válik dominánssá.

A dráma végén ismét előtűnik ez a hármasság, Agaué három megjegyzést tesz Dionüszosznak (és ez az összes megnyilvánulás a mű során Dionüszosz isteni énje felé, mikor nem álcázva jelenik meg). Agaué első mondata, hogy „Dionüszosz, esdünk, mert vétkeztünk ellened”, azaz elismeri isteni voltát. Második mondata: „Tudjuk, megértjük: bosszúd mégis szörnyű volt.” Ekkor Dionüszosz cselekedetének mértéktelen vadállatiasságát emeli ki. Harmadjára úgy szól, hogy „[h]alandó bosszu istent mégse töltsön el”, Dionüszosz érzelmeinek emberi oldalára fókuszálva. Dionüszosz mindhárom esetben ugyanúgy reagál, előszörre szemrehányást tesz, hogy korábban nem ismerték fel isteni mivoltát, másodsorra kijelenti, hogy isten létére alaposan megcsúfolták, harmadszorra pedig Zeuszra, az apjára hivatkozik, aki a bosszút elrendelte.

Ezek a reakciók Dionüszosz fő törekvését mutatják meg, azaz ő mindenképpen istennek szeretné magát elismertetni, nem egy halandó gyermekeként. Agaué és Dionüszosz párbeszéde felidézi a dráma elején Dionüszosz és Pentheusz vitáját. Akkor Dionüszosz emberi érvei fokozatosan átcsaptak isteni érvekbe, így kerülve fölénybe. Dionüszosz a mű végén a vitát magát számolja fel (erre a legjobb példa az utolsó érv, miszerint nem számít, hogy helyesen cselekszik-e, de a fő-fő isten, Zeusz így hagyta meg, tehát így lesz). Ez a tette összhangban van azzal, hogy a dráma a kompromisszumkötés drámája, nemcsak a küzdelemnek nincs létjogosultsága, hanem semmilyen tiltakozásnak sem.

Természetesen a kompromisszum nem két egyenlő fél között köttetik meg, az egyik erősebb, hatalmasabb a másikkal, mikor két szereplő beszél egymással, mindig meghatározó a hierarchia. Ez az uralkodó-közember, az isteni-emberi, valamint a családi kapcsolatok hierarchiája. Zavart okoz, hogy ezek keverednek, így nem egyértelműen megállapítható, hogy egy adott helyzetben ki van fölényben.

Veszedelemes viszonyok

A legfőbb konfliktus Dionüszoszé és Pentheuszé, ők valójában unokatestvérek, a családi hierarchia szerint egyenlő pozícióban vannak, de Pentheusz a város uralkodója, így ő van fölényben a „titokzatos idegennel” szemben. A végső elszámolásnál azonban az számít, hogy Dionüszosz isten, Pentheusz csak egy ember. A másik nagy ellentét Pentheuszé és Kadmoszé, a fiú elítéli nagyapja viselkedését. A családi viszonyok szerint Kadmosz az idősebb, az unokájának ezért tisztelnie kéne, de a hatalmat már átadta neki, így ő az uralkodó. Kadmoszhoz csatlakozik Teiresziász, aki ezt a kapcsolatot „kiegészíti” egy isteni tényezővel: a jós szavára az öreg férfi az új istent tiszteli, míg Pentheusz ezt elutasítja. A legtöbb vihart Agaué és fia viszonya okozza. A családi hierarchia szerint az anyát megilleti a gyermeke tisztelete, de Pentheusz az uralkodó, tehát engedelmességgel tartozik neki. Agaué Dionüszoszhoz való viszonya kétértelmű: egyrészt a drámát megelőző időszakban tagadta a létezését, másrészt viszont a dráma időtartama alatt Pentheusszal szemben ő képviseli az isten hatalmát. Winnington-Ingram szerint abban, hogy Kadmosz elfogadja Dionüszoszt, szerepet játszik az is, hogy így egy isten lesz a családjának a tagja, ezzel is emelve fényét.⁸ Ez tovább bonyolítja Dionüszosz és Pentheusz kapcsolatát, hiszen

⁸ WINNINGTON-INGRAM 1997, 42–43.

a nagypapa, az előző uralkodó nyíltan Pentheusz tudtára adja, hogy unokatestvére hatalmasabb nála, azaz nem a király a család legfontosabb tagja.

Ebből megállapítható, hogy ha egy szereplő Kadmosz, Agaué és Pentheusz közül minél lejjebb van a családi hierarchiában, akkor annál távolabb van Dionüszosz szellemiségétől. Ez ellentétben van azzal, hogy a dráma egy új, fiatal isten hatalmának a megalapozásáról szól, azaz pont a fiatalabb generáció ellenzi a változásokat. (Egyébként a mű végén is hasonlóképpen buknak el: Pentheusz szörnyű halált hal, Agaué gyilkosságot követ el saját fia ellen, de életben marad, míg Kadmosz „csak” idegeneket fog elpusztítani, viszont végül a Boldogok Szigetére kerül.)

A mitológia világára általában valamilyen kronologikusság jellemző, azaz a következő generáció legyőzi az előzőt, ami a haladást jelképezi. Ettől eltér Hésziodosz felfogása az emberiség fejlődéséről: kezdetben volt az aranykor, amikor az embereknek minden jó megadatott, majd az ezüstkör, azt követte a rézkor, ezután átmeneti javulás következett be, eljött a félistenek kora, majd végül Hésziodosz korszaka, a nyomorúságos vaskor. Hésziodosz ezenkívül megígéri egy még rosszabb kor eljövételét, melyet többek között így jellemez: „Ellentét támad majd akkor apák s a fiúk közt, s vendéghez vendéglátója, barát a baráthoz, s testvérhez nem kedves a testvér, mint ahogy addig, és nem tiszteli többé gyermek öreg szüleit sem. Súlyos szitkokkal szólnak hozzájuk a durva gyermekek, isteni bosszútól sem félve, a hálás gyermek adóját nem fizetik meg öreg szüleiknek, áll az ököljog, s egymás városait kirabolják.”⁹

Hésziodosz Kr. e. 700 körül élt, Euripidész háromszáz évvel később. Ebből kiindulva, ha a saját korára vonatkoztatta a hésziodoszi világszemléletet, akkor már eljöhett a legrosszabb kor, amelynek a dráma legfiatalabb szereplője, Pentheusz a megtestesítője. E szerint az elképzelés szerint az utolsó három generáció a hősök, félistenek kora (akiknek egy része Hésziodosz szerint a Boldogok Szigetére kerül), ennek a megtestesítője Kadmosz, a következő generációé Agaué (ez lenne a hésziodoszi kor), és a rákövetkező, kipusztulásra ítélt generáció Pentheuszé (azaz a jelen).

Hogy Euripidésznek külön célja lehetett, hogy a három generáció egy-egy tagjának főbb szerepet ad, azt bizonyítja Webster megállapítása is, amely szerint a jelenlegi tudásunk szerint Euripidész volt az első, aki Agauét tette meg a thébai nők vezérének, és Pentheusz első számú gyilkosának. Kadmoszt is ő szerepeltette elsőként a drámában, ezáltal családi tragédiát csinált a mítoszból.¹⁰ Eszerint nem véletlen, hogy a családtagok kiemelkedő szerephez jutnak, és levonható az a következtetés is, hogy feltehetően az sem véletlen, hogy három egymást követő generáció szerepel. A családi tragédiának részesei Agaué nővérei is, ők azonban nem szólnak meg a dráma folyamán, a hangsúly így a generációs különbségre tevődik.

A dráma a teljes elértéktelenedést mutatja be, amelyet a fizikai megsemmisülés tetőz be. Az egyetlen megmaradt érték az új istenségé, Pentheusz hiába próbálja a különböző „hasznos” cselekvéseket előtérbe helyezni (az elfogott barbár nőket munkára akarja szoktatni), az ő bukásával együtt mindez elveszik. Ebből a szempontból Dionüszosz új jelentőséget nyer az emberek számára: amit hoz, az „adománya”, a bor, és ezen keresztül a felejtés. Itt azonban nemcsak a bánatról feledkeznek el az emberek, hanem az értékek is elvesznek, a dionüszoszi felejtés tehát valójában negatív is.

A hierarchikus rendszereket elemezve megállapítható, hogy a családi kapcsolatok számítanak a legkevésbé, ha cselekedni kell. Ez igazából egyetlen egyszer befolyásolja az események menetét, mikor Kadmosz Teiresziással elindul Dionüszoszt dicsőíteni, Pentheusz nem zárhatja be őket (bár Teiresziász lakhelyét feldúlhatja). A középső helyen az uralkodó-közember viszony van,

⁹ HÉSZIODOSZ 2005.

¹⁰ WEBSTER 1967, 269.

amely látszólag meghatározza, ki mit tehet. Pentheusz a király, szándékában áll még anyját is megrendszabályozni, valamint a titokzatos idegent bakkhánsnőivel együtt börtönbe záratni. A rabok azonban kiszabadulnak, ez a viszony sem bizonyul időtállóknak. A legmeghatározóbb az isteni-emberi kapcsolat, az események végkifejletére ez nyomja rá a bélyegét.

A dráma fordulópontja az a pillanat, mikor Agaué megöli a fiát. Ennek a néző nem lehet a tanúja, de elbeszélésből értesül róla. Ekkor a hierarchiák viszonya felborul, jelentőségük megváltozik. Míg korábban az uralkodó-közember viszony volt a domináns, Pentheusz halálával ez megszűnik. Ahogy Dionüszosz a darab végére a vitát felszámolja, ugyanúgy szünteti meg ezt a fajta hierarchiát is. Nem egyszerűen az uralkodó hal meg, hiszen nincs legyőzője, legalábbis a műben erről nem esik szó, hanem az egész viszonyrendszer tűnik el. Ez a két esemény együtt a különböző politikai rendszerek lehetetlenségét is ábrázolja, nincs vita (azaz nincs demokratikus igazságszolgáltatás), és nincs uralkodó sem. Seaford azt állítja, hogy Versnellel szemben, aki a tragikus paradoxon elméletét hirdeti, mivel Pentheusz elbukott a város rendjét képviselve, Pentheuszt zsarnoknak kéne tartani, akivel szemben Dionüszosz a szabadság, a közösségiség istene, aki (és akinek győzelme) az athéniaknak a demokráciával volt összeköthető.¹¹ Dionüszosz azonban nemcsak az autokrata uralkodót számolja fel, hanem a párbeszéd, a vita lehetőségét is, ezzel pedig a közösség szerepét.

A *Bakkhánsnők* valamivel Kr. e. 406. előtt keletkezett. Az ezt megelőző évtizedekben Athén elbukta a peloponnészoszi háborút, amelyet Spárta részben a perzsák támogatását követően nyert meg, előtte azonban a perzsák már elvesztették a görög–perzsa háborúkat. Perzsia autokrata állam volt, a hatalom egy uralkodó kezében összpontosult. Arisztotelész három államformát különböztet meg, mindháromnak megnevezi az elfajzott változatát. Ez utóbbiak a zsarnokság, az oligarchia és a demokrácia.¹² Athénban a demokrácia volt a meghatározó, Spártában pedig oligarchia volt, azaz egy szűk körű elit vezette az országot. A *Bakkhánsnőket* megelőző évszázadban mind a perzsák (az autokrata rendszer), mind Athén (a demokrácia) elbukott. A dráma így az aktuális politikai helyzetre utalva ennek a két politikai rendszernek a sikertelenségét mutatja. Kérdés, hogy a thébai nők csoportját lehet-e oligarchiának tekinteni, amelynek egyik lehetséges definíciója: „Kis létszámú uralkodó osztály, illetve ennek hatalmán alapuló kormányzati forma.”¹³ Ahhoz képest, hogy mennyire kifinomult a másik két politikai rendszer bukásának ábrázolása, a thébai nők „győzelme” nincs ilyen jól felépítve, ez inkább csak ironikus asszociáció lehet Spártára, mintsem az oligarchia működésének részletes leírása, emellett viszont utalhat arra, hogy a spártai győzelem Athén felett voltaképpen a görög kultúra megsemmisülése. Ezt erősíti René Girard elmélete is, amely szerint a fentebb már Seaford és Segal által említett emberi-isteni-állati hármasság dionüszoszi összekeveredése, a „kulturális rend összeomlása”, egy valóságos esemény emlékét őrzi. Girard szerint a premodern társadalmakban a felgyülemlett feszültséget egy konkrét személynek az isten számára történő feláldozásával vezették le, amelynek segítségével helyreállt a rend.¹⁴ Erre alapozva Euripidész feleleveníti egy kultúra összeomlását, ezt metaforaként használva az athéniak korabeli helyzetére, a drámából hiányzik a megújulás, a Girard által említett helyreállítása a rendnek. Seaford I.M. Lewisre hivatkozva megállapítja, hogy a politikailag tehetetlen tradicionális társadalmakban tiltakozásként (különösen a nők körében) elterjed egy olyan kultusz, amely szerint ellenséges szomszédos közösségek erkölcs nélküli szellemei szállják meg az embert, és ez az idők során

¹¹ SEAFORD 2001, 46–48.

¹² ARISZTOTELÉSZ 1969.

¹³ OLIGARCHIA 2015.01.19.

¹⁴ SEAFORD 2001, 32.

központilag intézményesítetté válhat. H.S. Versnel felhívja a figyelmet arra, hogy Pentheus új, idegen kultuszokkal szembeni ellenségessége emlékeztet az athéniak idegen, új kultuszokkal szembeni ellenségességére.¹⁵ Ez megfelelhet Athén és Spárta viszonyának, amely részben eltérő politikai rendszerének köszönhetően rendkívül feszült volt, és háborúba torkollott, ebben a spártaiak álltak nyeresre, ezzel bizonyítva, hogy az ő rendszerük, hatalmi értékrendjük a hatékonyabb.

A rend megváltozik

Agaué véres tette az addig lappangó isteni-emberi hierarchiát helyezi előtérbe. Összecsap Dionüszosz (aki addig csak embernek álcázva mutatkozott) és Pentheus. Harcra szinte nem is kerül sor, az uralkodó még védekezni sem tud, nemhogy küzdeni. Az isteni erő elsöpri az emberit, mintha ez utóbbinak létjogosultsága sem lenne. A harmadik, a családtagok közötti viszony a konkrét cselekedeteket tekintve a legkevésbé meghatározó, mégis ez hordozza magában az igazi tragédiát. Az a kiinduló szituáció, hogy Dionüszosz saját unokatestvérén készül szörnyű bosszút állni. Dionüszosz a dráma során sehol nem utal sem erre, sem Agauéval vagy Kadmosszal levő rokonságára, ahol csak teheti, isteni származását hangsúlyozza. Ennek ellenére anyját, és nővérei hazugságait említi; tehát az, hogy pont Thébaiba jön példát statuálni, nem véletlen. A tragédiát családi kapcsolatok, viszályok alapozzák meg, és azok is tetőzik be. Pentheus utolsó mondata csak arról szól, hogy megpróbálja anyjának elmagyarázni, hogy épp a saját fiát próbálja lemészárolni. Később a nyílt színen ébred öntudatára Agaué, a tragédia a személyes érzelmekre éleződik ki. Nem az a megrázó, hogy a város elvesztette az uralkodóját, nem is az a tény, hogy Dionüszosz isteni hatalma többet ér Pentheuszénál (Agaué később meg is jegyzi, hogy tudják, hogy vétkeztek az isten ellen, azaz önmagában nem az új isten felsőbbrendűsége a megdöbbentő), hanem az, hogy a saját gyermekét ölte meg.

A gyilkosság pillanatában tehát a háromféle hierarchia szerepe a következőképpen változik meg: az uralkodó-közrendű hierarchia helyett, amely addig domináns volt, az ember és isten közötti viszony válik a világ mozgatórugójává. Ugyanekkor a tragédiát mégsem csak ez az értékrendszerbeli csere okozza, hanem a családi kapcsolatok fontosságának megjelenése. Egyrészt ez beteljesíti Dionüszosz hiányát, amely azon alapul, hogy neki semmi köze sincs ezekhez az emberekhez, miközben vérrokonai. Mintha saját rokoni kapcsolatainak tudomásul nem vételét, elhanyagolását átvinné a királyi családra, akik ezáltal „megfosztódnak” egy rokontól. Valójában Agaué és Kadmosz nem csak Pentheuszt veszítik el, hanem egymást is. El kell válniuk, Agaué megjegyzi: „S nekem is indulnom kell apám – nélküled!” A családi kapcsolat a hiány formájában válik meghatározóvá. Másrészt Agaué gyermeke nem egyszerűen meghal, hanem az anyja öli meg. Egy fordított folyamat megy végbe, az anya nem életet ad, hanem elvesz. Ezzel összekapcsolódik a politikai, társadalmi csőd a személyes csőddel. Ahogy megszűnnek a politikai rendszerek (demokrata, autokrata), úgy számolódik fel a legalapvetőbb személyes kötelék, anya és fia viszonya, és fordul az ellentétébe, ezzel a létező világ teljes összeomlását jelképezve, amely immár nemcsak közeleti, hanem magánéleti szinten is végbemeget.

A dráma meghatározó eleme az álcázás, a valóság elleplezése. A látszat Dionüszosz fő fegyvere, amely a tragédiát még brutálisabbá teszi a nézők számára, mivel hozzászoknak, hogy semmit nem kell komolyan venni, minden, ami a színpadon történik, csak játék. Ezt Euripidész tudatosan készíti elő, közvetlen a gyilkosság előtt Pentheuszt még nőnek is beöltözteti Dionüszosz, ezzel a könnyed humor után minden átmenet nélkül következik be a véres leszámolás.

Dionüszosz a dráma elején szép, titokzatos idegenként mutatkozik, és csak a dráma végén veszi fel igazi alakját. A látszat-valóság ellentét Dionüszosz esetében leginkább a nézőknek

¹⁵ SEAFORD 2001, 45–46.

szól, nem pedig a többi szereplőnek. Csak Pentheusz látja az istent titokzatos idegennek, ő viszont már nem látja valódi énjét. Éppígy Kadmosz és Agaué emberként nem találkozik vele (mikor Kadmosz és Teiresziász Pentheusszal beszélget, nincs jelen), ők csak az isteni oldalát látják. Dionüszosz a dráma végén megjegyzi, hogy „[e]lőször ifju küldöttemről szólalok: e jótevőt irigység verte és harag béklyóba, [...] Ki ezt mívelte véle, Pentheusz, meglakolt”, azaz egyértelműen még akkor sem fedi fel titkát, hangsúlyozva, hogy csak a nézők tudhatják, hogy valójában ő volt az „ifjú küldött”. (Mellesleg ez kissé indokolatlan túlzás, hiszen Kadmosz és Agaué nem is tud az „ifjú küldött” létezéséről.)

A látszat-valóság ellentétpár összekapcsolja az uralkodó-közember, emberi-isteni és a családtagok közötti hierarchiákat. Amíg az első a domináns, addig Dionüszosz közembernek álcázza magát, és Pentheusz halálával tűnik csak elő az igazi alakja, azaz ahogy az emberi-isteni hierarchia lesz a meghatározó, úgy hullik le az álcája, ezzel is azt erősítve, hogy az uralkodó-közemberi hierarchia csak látszólagos volt, és most jött el a valódi értékviszony ideje, az isteni hatalomé.

Ezzel egy időben az embereket érintő látszat és valóság is szerepet kap. Pentheusz nőnek öltözik, és közvetlenül megölése előtt tárja fel, ki is ő valójában. Ez az a pillanat, amikor a tébolya eltűnik, és tisztán látja saját helyzetét. Ugyanekkor anyja éppen a legnagyobb örület hatása alatt van, ő nem ismeri fel a fiát, ami egyiküknek a megvilágosodás pillanata, az a másikuknak a látomásé. Az egyikük felfedi a családi kapcsolat fontosságát, a létező rokonságot („jó anyám, és meg ne öld az én hibámért most a tennen gyermeked”), a másikuk azt hiszi, hogy az ellenséggel áll szemben, sőt, később azt mondja Pentheusz fejére, hogy egy oroszláné, még azt sem veszi észre, hogy egy emberi lényről van szó. Agaué csak későn szembesül a valósággal, amikor már nem lehet rajta változtatni.

Szembesülésének azonban a nézőkön kívül apja is tanúja, a „tárgya” pedig saját fia, Pentheusz. Dionüszossal ellentétben, ahol a látszat-valóság egyértelműen a drámán kívüliekhez szólt, mintegy betekintést engedve a „szerző” világába (amely egyben az istenek világa, azaz az élet „szerzői”). Az emberekre vonatkoztatható látszat-valóság ellentétpárnak súlya van, az isten esetében ez a bosszúnak csak egy formája, egy bármi mással helyettesíthető elem, de az emberek esetében ez a bosszú a tragédia maga. Az isten és az ember közötti különbséget aláhúzza, hogy ugyanaz a motívum az egyik esetben játék, a másik esetben viszont személyes és politikai bukás.

Rabszolgák

Wole Soyinka nigériai író *Bacchae of Euripides* című drámáját 1973-ban jelentette meg. Az 1967–70-es nigériai polgárháború során Soyinkát letartóztatták, és 22 hónapra börtönbe zárták. A háború végén amnesztiát kapott, és egy rövid időre Franciaországba ment, ekkor dolgozta fel Euripidész művét.¹⁶ A darabot először a londoni National Theatre mutatta be.¹⁷ Soyinka a helyszínen és a koron nem változtat, de új elemeket emel be a darabba. Egyik leglényegesebb újítása az, hogy a Dionüszossal érkező bakkhánsnők mellé egy új csoportot ad, a rabszolgákat. Soyinka a szerzői utasításban leírja, hogy a rabszolgák és a bakkhánsnők mindenféle színészeket tartalmazzanak, tanúsítva ezzel változatos származásukat. Egyedül azt tartja kívánatosnak, hogy a „kiabálás” stílusa miatt a Rabszolgavezér legyen teljesen fekete. Isidore Okpewho megállapítja, hogy ez valójában a fekete nacionalizmus jelentőségét bizonyítja.¹⁸ Amit Euripidész drámájában a kar mond el, azt itt a rabszolgák, illetve a bakknánsnők szereplői.

¹⁶ Wole Soyinka Biography – Academy of Achievement 2015.01.19.

¹⁷ NOURYEH 2001, 160.

¹⁸ OKPEWHO 1999, 37.

Soyinka ritkábban használja a kart, helyette párbeszédet alkalmaz. Ennek folytán a nép szerepe megnő, hiszen nem egy arctalan tömeg, hanem különböző személyiségű, vérmérsékletű, származású emberek. Nem is az egész népről van szó, hanem a társadalom periferiáján élőkről, akik származásukat tekintve nem tagjai a közösségnek, és nem is érzik magukat annak, közösséget alkotnak a közösségen kívül, azonban helyzetük folytán mégis alá vannak rendelve Pentheuszéknak. Az életüket ugyanúgy befolyásolja az uralkodó, mint bárki másét a városban, sőt, még jobban ki vannak szolgáltatva neki. Sem a rabszolgák, sem a bakkhánsnók nincsenek megnevezve, így amellet, hogy személyiségük van, mégis megmaradnak a kiszolgáltatott réteg tagjainak a közönség számára.

Azzal, hogy Soyinka hangsúlyozza, hogy a rabszolgák és a bakkhánsnók vegyes etnikai háttérrel rendelkeznek, nem a fehér gyarmatosítók és az elnyomott afrikaiak közötti ellentétet ábrázolja a dráma. A rabszolgák beemelésével azonban a társadalmi vonalat helyezi előtérbe, és annak ellenére, hogy az eredeti mű fontosabb motívumait megtartja, és hogy a cselekményben lényeges változtatás nincsen, a rabszolgák leginkább csak passzív szemlélőként vannak jelen, akik kommentálják az eseményeket, mégis sikerül a hangsúlyt az elnyomottakra helyeznie.

Euripidésznél volt már szó Dionüszosz átváltozásának jelentőségéről, miszerint ennek az átváltozásnak nincsen egyéb tanúja, mint a közönség. Ezzel a külső szemlélő is a szerzővel egy szintre helyeződik, hiszen belát a kulisszák mögé, ahova – az istenen kívül – senkinek nincs lehetősége benézni. Ekképpen a darabot szemlélő nép elgondolkodhat saját kiváltságos szerepén, amelyet akár saját társadalmára is vonatkoztathat. Egyrészt levonhatja a tanulságot egy példaértékű mitológiai helyzetből, jelenkori problémákra felfigyelve, másrészt pedig felfigyelhet arra a tényre, hogy egy-egy esemény mögött milyen bonyolult színjátékok sorozata állhat, ennek következtében döntései tudatosabbak lehetnek.

Norma Bishop a feldolgozás elemzésekor felhívja a figyelmet Soyinka egyik beszédére, amely az afrikai gerilla színházakról szól, amelyek elnyomás alatt a színdarabot illegálisan, ideiglenes helyszíneken adták elő. Nemcsak a színészek, hanem a közönség is veszélyben volt, ha felfedezték őket. Bishop erről a „*participant theatre*” kifejezésre asszociált, mert ahogy a görög kórus, úgy a közönség is részese az eseményeknek.¹⁹

Soyinka esetében a rabszolgák aktív közönséget alkotnak, helyzetük nem azonos a bakkhánsnókéval, hiszen hiába idegenek, de Thébai falai között élnek, így a változást nem ők hozzák, nem ők a változás jelképei, hanem az a réteg, amely igényli a változást, és hajlandó rá. Mintha Soyinka beemelné az euripidészi közönséget a drámába, hogy hangsúlyozza, hogy a magasabb szinteken végbemenő változásoknak következményei vannak a mindennapi emberek életében, és a nézőközönség és a rabszolgák közti párhuzammal felhívja a figyelmet arra, hogy voltaképpen milyen kiszolgáltatott helyzetben van a 20. századi ember.

Soyinka ezzel a tétivel a szerzőiséget is előtérbe helyezi. Euripidészt követi, aki azzal, hogy a nézőt kiváltságos helyzetbe hozta, egy időben felhívta a figyelmet a szerző fontosságára: az ő megtestesítője Dionüszosz, az egyetlen szereplő, aki mindent tud, és akinek segítségével a közönség is mindent tudhat. Soyinkánál ezt átveszik a rabszolgák (és vele együtt a bakkhánsnók is), ám a szerzőiséget nem kizárólag a mindentudás jelképezi (az egyetlen mindentudó szereplő itt Teiresziász, aki kétségek nélkül, vaksága ellenére felismeri Dionüszoszt, ám ő jóval kevesebbet szerepel, mint a rabszolgák), hanem a folyamatos kommentár, a rabszolgák párbeszédeik segítségével elemezve a helyzetet beírják magukat a történelembe. Dionüszosz részben átadja a szerepét a rabszolgáknak, Euripidész drámájával szemben nem is jelenik meg a mű második felében, így átalakulásának (ami nincs) sem lehet kizárólagos tanúja a nézőközönség (ráadásul Teiresziász is felismeri), így hiába ő irányítja az eseményeket, a néző számára megszűnik a szerzőt

¹⁹ BISHOP 1983, 68.

jelképező egyenrangú partner lenni. A nézőközönségnek más alternatívát kínál fel Soyinka, a rabszolgák passzívabb, de jóval szubjektívebb, több pólusú álláspontjait. Folyamatos jelenlétük is segíti őket abban, hogy a néző azonosulhasson velük, de Euripidész bakkhánsnőivel szemben, akik inkább egy eszme megtestesülései, mint valós személyek, a rabszolgák személyiségüknél és társadalmi helyzetüknél fogva kiemelkednek a tömegeből, és egyéni véleményüknek adnak hangot.

Ezzel Soyinka a közösség szerepét értelmezi újra, míg Euripidésznél mindenki ugyanazzal a személlyel azonosulhatott, Dionüszosz akár a végzetet, a sorsot, akár a nép akaratát képviseli, mindenképpen egy kizárólagos megvalósulási formát mutat, azaz nem véleményeket, lehetőségeket, hanem egy mindenki által ugyanúgy megélt közös történetet jelképez. Soyinka esetében a rabszolgák, bár a sorsuk összeköti őket, de különböző személyiségek, eltérő hozzáállásúak, több esetben különbözőképpen reagálnak a történetekre, különböző lehetőségeket látnak bele ugyanabba a helyzetbe. Soyinka azt hangsúlyozza, hogy a közösséget egyének alkotják, akiknek egy együtt megélt helyzetben saját véleményeiket összerakva kell kialakítani egy közös álláspontot.

Emlékezés

A nyitó monológot ugyanúgy Dionüszosz mondja el, ahogy Euripidésznel, a kezdő sorok azonban jelentősen különböznek. Euripidész drámájának hőse először bejelenti, hogy megérkezett, majd bemutatja magát, származását, és közli, hogy halandó képében jár itt. Soyinka Dionüszoszának első mondata, hogy „Thébai törvénytelenséggel mocskol be engem”, és kifejti, hogy a thébiaiak nem tisztelik, híveit üldözik. Aztán jellemzi magát, miszerint egyszerre kedves és bosszúálló, ezután következik egy rövid euripidészi részlet, melyben utazásait írja le, és elmondja, hogy bosszút állni tért vissza. A monológ azzal zárul, hogy mégis van valami, ami él anyja sírjának hamujában, ez a szőlő, az ő szőlője, amelyből a szomjas embereknek a bor készül.

Soyinka Dionüszosza nem a külsőségekre összpontosít, nem a származása kerül előtérbe. Ezáltal isteni eredete is kevésbé hangsúlyos, de a családi kapcsolatai sem tűnnek fontosnak. Isteni létének igazolásához nem hozza fel más istenekkel való kapcsolatát, sőt, nem célja az öngazolás (Euripidész Dionüszosza olyanokat mond, hogy „Szemelé anyám hírét is meg kell védenem: meg kell mutatnom: Zeusznak szült isten vagyok” és „Isten-mivoltom fel kell tárnom öneki s a thébai népnek”), egyszerűen bosszút akar állni azokon, akik megsértették. Csak annyit mond: „[...] én vagyok Dionüszosz. Fogadd el.” Sokkal magabiztosabb, mint Euripidész hőse, ebből következik, hogy elsődleges célja nem a vérfürdő, amellyel magát, mint egy új istent bevezetheti a görög kultúrába. Hogy Dionüszosznak a bizonyítás nem a fő célja, az a dráma lezárásából is kiderül. Soyinka nem lépteti színre az istent, így az a párbeszéd, amelyet a *Bakkhánsnőkben* Agauéval folytatott, egyáltalán nem játszódik le. Euripidésznel Agaué érveire Dionüszosz háromszor hívta fel a figyelmet saját isteni hatalmára. Soyinka Dionüszoszának nem kell, hogy bizonygassa saját isteni voltát, pont elég, hogy a végén a bűnösök megbűnhődnek.

Azt is lehet mondani, hogy újdonsága pont abból áll, hogy nem a minél nagyobb vérengzést képviseli, hanem egy másfajta hatalmat. Kadmosz Teiresziással való beszélgetésekor a jóst félreértve megjegyzi, ha Dionüszosz azt akarja, hogy néhány ezer rabszolgát erőszakkal körülmetéljenek, Pentheusz elrendezheti. Teiresziász erre azt válaszolja, hogy „[n]em Dionüszosznak”. Dionüszosz nem perverz pusztítást akar, csak jogos bosszút. Mikor Teiresziással beszélget, megjegyzi, hogy minden embert saját tettei alapján fog megítélni: „majd meglátjuk, Pentheusz mit választ.” Euripidész drámájában Dionüszosz nem mondja ki, hogy csak az után fog eldőlni Pentheusz sorsa, hogy beszélne vele. Ezzel Soyinka feloldja

azt az euripidészi problémát, miszerint Pentheuszt Dionüszosz az előtt ítéli el, hogy a vétkét elkövethetné.

Euripidész Dionüszosza nyitó monológját azzal fejezi be, hogy bakkhánsnői élére állva harcol a város ellen, és felszólítja a Kart, hogy látványosan és hangosan vigadjanak Pentheusz palotája körül. Soyinka esetében Dionüszosz körülnéz, és észreveszi a szőlőtőkét Szemelé sírján. Euripidész esetében erről csak egy mondatnyi megemlékezés van, Dionüszosz tiszteletadásból fedi be a helyet szőlővel, de Soyinkánál az isten megállapítja, hogy a halál helyén élet született, a monológot így nem a véres harc, a féktelen vigasság képe, hanem az élet csendes szemlélése zárja.

Míg Euripidésznél a bor a felejtéssel kapcsolódott össze, addig Soyinkánál ez nem ilyen egyértelmű. Dionüszosz a nyitó monológban úgy írja le a bort, hogy kiengedi az emberek örömét. Pár mondatnál később a Rabszolgavezér a mennyországba, a naphoz hasonlítja a bort, és a szabadság illatát érzi benne. A Pásztor azt tanácsolja neki, hogy felejtse el, de ő azt válaszolja, hogy „[a] szabadság illatát nem könnyű elfelejteni”. A Rabszolgavezért megbízhatatlansága miatt nem engedik a falakon kívülre, a hegyre, ahol csak a szőlő és a bor illatát érezni. A bor nem a felejtés, hanem az emlékezés, az eleven érzés jelképévé válik.

Közvetlen ezután kerülnek szóba az eleusziszi misztériumok, amelyek egyfajta rituális megtisztulást jelképeznek, a drámában egy embert korbáccsal ütnek, hogy ezáltal a föld megszabaduljon minden régi rothadásától, és újból termékeny legyen. Andrea J. Nouryeh felhívja a figyelmet arra a tényre, hogy bizonyos afrikai törzseknel, mint például a jorubáknál (Soyinka joruba), az új évet szintén hasonló tisztító rituálékkal kezdik.²⁰ A Rabszolgavezér és a Pásztor beszélgetéséből kiderül, hogy egy idős rabszolgát jelöltek az áldozat szerepére, aki vélhetően nem fogja túlélni a csapásokat, a Rabszolgavezér ezért lázadással fenyegetőzik. A bor a szabadság, az öröm, és az emlékezés jelképe, míg a „hivatalos” ünnep a felejtésé, a szenvedésé és a kiszolgáltatottságé. A Rabszolgavezér határozottan elutasítja ezt, úgy gondolja, hogy nekik semmi hasznot sem hajt, mégis őket áldozzák fel. Dionüszosz új kultusza szembekerül a hagyományos ünneppel, valamint Soyinka ezzel elveti azt az euripidészi hozzáállást, miszerint Dionüszosz megjelenése hozza a barbár, eksztatikus, gyilkos önkívületet. Soyinka álláspontja szerint ez már Dionüszosz érkezése előtt is létezett, ráadásul a hivatalos vezetés által nemcsak jóváhagyott, de egyenesen szentesített formában. Ez a jellemvonás tehát megszűnik kifejezetten dionüszoszinak lenni, ugyanakkor indokolja az uralkodó réteg szörnyű végét, csak azt kapják, amivel ők sújtották az embereket.

Dionüszosz feltűnik, és mintha hipnotizálná őket, ráveszi a Vesta-szüzeket és az eleusziszi papokat, hogy az új istent dicsőítsék. A Rabszolgavezér fellelkesül, és az uralkodó kaszt bukását jóslja. Dionüszosz érkezése előrevetít egy társadalmi változást, a Rabszolgavezér külön kiemeli, hogy ez nem forradalom útján, hanem az új hitnek köszönhetően fog bekövetkezni. Egy rabszolga azt tanácsolja, hogy bízzák a szabad thébai polgárokat, hogy eldöntsék, az idegen mellé állnak, vagy ellene fordulnak, a Rabszolgavezér azt válaszolja, hogy ők úgymint csak a saját érdeküket nézik. Ahogy Euripidész drámájában, úgy Soyinkánál is előkerül a különböző politikai rendszerek szerepe.

A zsarnoknak buknia kell, de ugyanúgy a demokráciával szemben is vannak fenntartások. A demokráciában is vannak olyanok, akiknek az érdekei jobban érvényesülnek másokénál, egyenlőbbek az egyenlőknel. Soyinka ezt a rabszolgák csoportjával jelképezi, egyértelmű, hogy a mai modern demokráciák megpróbálnak mindenkinek ugyanolyan jogokat adni, és a döntésre jogosultak csoportját minél jobban kiterjeszteni a rabszolgatartó államok demokráciájával szemben, de ettől függetlenül egyeseknek mindig több lehetőségük van, hogy beleszóljanak

²⁰ NOURYEH 2001, 160.

az állam irányításába (esetleg vagyoni helyzetüknél fogva, származás, vagy iskolázottságtól függően), másoknak meg kevesebb. Euripidészhez hasonlóan azonban politikai jellegű megoldást Soyinka sem kínál, hiába bukik meg a zsarnok, hiába kérdőjelezik meg a rabszolgák a demokrácia intézményét, a darab végén ugyanúgy rabszolgák maradnak.

A dionüszoszi művészet

Teiresziász elvállalta az áldozat szerepét, hogy megelőzze az esetleges zendülést. Az ostorozók még így is megfélemlenek magukról, és túl keményen ütök. Soyinka ezzel felhívja a figyelmet a szószerintiség és az átvitt jelentés közti különbségre. Teiresziász úgy tesz, mintha elájulna az ütések súlyától, el kell túloznia a fájdalmat, hogy az emberek észrevegyék magukat. Ez valamennyire megmagyarázza Dionüszosz véres bosszúját, miközben nem a vérengzés a célja: neki is túlozni kell, hogy az emberek érezzék a hatalmát. A jós, annak ellenére, hogy vak, rögtön felismeri az istent. Ekkor, némiképpen előrehozva következik be az a beszélgetés, amely Euripidész esetében a dráma végére marad. A görög szerző művében nem beszél egymással Dionüszosz és a jós, és Dionüszosz istenként csak Agauével vált három mondatot, minden szemrehányására azt az érvet hozva fel, hogy de ő isten.

Dionüszosz és Teiresziász párbeszéde azonban az isten teljesen másik oldalát mutatja meg. Dionüszosz egyenrangú partnerként bánik az emberrel (nem úgy, mint később Pentheus), ezzel az isten-ember hierarchiát újraértelmezi. Teiresziász mondanójában a kereszténység képe is feltűnik, megemlíti, hogy esetleg a megújulás egyetemes energiája nyilvánul meg abban, hogy időről időre hősokeket és isteneket darabokra tépnek. Ezzel Krisztus megváltását előlegezi meg, a drámában nem ez az első eset, hogy az új vallás és a kereszténység párhuzamba állítódik, a nyitó jelenet hátterében keresztre feszített rabszolgák láthatóak. Ugyanakkor viszont elkerülhetetlen Pentheus végzetére való asszociáció: az uralkodót nemcsak a bosszú, hanem a megújulás nevében tépik szét, ezzel az egész emberiség megújulását jelképezve. Ez visszavezet az eleuszi misztériumokhoz, amit ott eljátszanak, az következik be a valóságban, ezáltal folytonosság teremődik a régi rituálé és az új hit között. Dionüszosz ezt később meg is mondja Pentheusznak, mikor az bódult állapotban egyedül indul a hegyre: „Te egyedül vállalsz áldozatot a népedért, te egyedül. Ez a szerep a királyé. Mint azok az istenek, akiket minden évben szét kell tépni, hogy újra sarjadjon, ez is a hősoke sorsa.”

Dionüszosz azonban egy személyes okot is kised Teiresziászból, miért vállalja az áldozat szerepét. Meg akarja tapasztalni a szenvedést, de közli, hogy az igazi eksztázist nem sikerült megtapasztalnia, ez csak egy szerep, és ő hiába ejtett néhány csepp vért, elfelejti a dolgot. Dionüszosz megígéri neki, hogy Thébai nagy áldozatot fog hozni, és Teiresziász megismeri az eksztázist. A pentheuszi áldozat ezáltal ismét a kereszténységet idézi fel, az embereknek át kell élniük a szenvedést, de ezt nem saját bőrükön tapasztalják, hanem egy ember jelképezi az egész közösséget. Teiresziász megemlíti még egy fontos tény, a felejtést. Míg Euripidész esetében Dionüszosz szerepe azzal azonosítódik, hogy felejtést hoz a szenvedésekre, addig itt ellenkezőleg, a szenvedés emlékezetben tartása a cél. Teiresziász jelentősége is más: Okpewho megállapítja, hogy Soyinkánál Teiresziász nem a vallás intézményének a képviselője, hanem olyan valaki, aki a társadalom része akar lenni.²¹

Nietzsche *A tragédia születésében* a következőket írja a dionüszoszi művészetről: „Fel kell ismernünk, hogy mindennek, ami létezik, a fájdalmas pusztulással kell számot vetnie, a dionüszoszi művészet rákényszerít, hogy bepillantsunk az egyéni létezés rettenetébe, [...] e kínok keserve ugyanabban a pillanatban hasít belénk, amikor mintegy felolvadtunk a létezés mérhetetlen ősgyönyörében, s amikor dionüszoszi elragadtatásunkban áthatott e gyönyör

²¹ OKPEWHO 1999, 45.

szétrombolhatatlanságának és örökkévalóságának sejtelmé.”²² Euripidész értelemszerűen nem olvashatta Nietzschét, Soyinka viszont igen, a Teiresziász által vágyott eksztázisban mindezek az érzések benne foglaltatnak, ezeket kívánja megismerni, és Dionüszosz ígéretet tesz, hogy át fogja ezt élni.

Soyinka a bakkhánsnők és a rabszolgák Dionüszosz-imádatának a jelenetét zenei aláfestéssel képzelel el, amely a szerzői utasítás szerint egy kortárs popzenei koncert közönségét idézi meg. Az író külön kiemeli, hogy ne hasonlítson „a tinédzser értelmetlen, ízléstelen kommersz manipulációjára”, hanem „az európai popzene érzelmi színezetét és felfokozottságát” mutassa, amelyet a nosztalgia, az erőszak és a halál keveréke jellemez. Soyinka ezzel megint csak visszautal mind az eleusziszi misztériumokra, és előreutal Pentheusz széttépésére, megmutatva a közönségnek, hogy az eksztatikus csoportos együttlét a mai társadalomban sem idegen, és felhívja a figyelmet a rokonságra a mai, mindenki által tapasztalható jelenet, a misztikus rítus, és a tragédiába fulladó őrzöngés között.

Az uralkodó a saját várába zárva

Ezt követi Teiresziász, Kadmosz találkozása. Kadmosz a családi kapcsolatokat hangsúlyozza, úgy véli, Dionüszoszt rögtön felismerné, és megállapítja, hogy Pentheusz nemcsak nem ismeri meg a saját vérét, húsát, hanem ha mégis megteszi, kötelességének érzi, hogy még magából is kivágja. Kadmosz személyisége eltér Euripidész Kadmoszától. Sokkal szószátyárabbnak van ábrázolva, de ami a legfőbb különbség, hogy elgondolkozik azon, hogy nem kéne-e puccsot végrehajtani Pentheusz ellen. Soyinka ezzel a kortárs afrikai politikára is asszociál, amelyben nem ritka az ilyesfajta hatalomátvitel. Ugyanakkor Kadmosz maradiságát hangsúlyozza, hiszen a rabszolgák előzőleg megállapították, hogy nem forradalommal kell győzni, azaz nem katonai erőszakkal. Kadmosz kompromisszumkészsége egyáltalán nincs olyan pozitívan ábrázolva, mint Euripidész esetében, a dráma végén sincs szó arról, hogy Kadmosz a Boldogok Szigetén kötne ki végül, elnyerve valamilyen bocsánatot. Az új isten hatalmát át kell élni, át kell érezni, nem érdekből kell felé közeledni, hanem szívből. A családi kapcsolatok biztonsága is megrendül Kadmosz gondolatai folytán.

Pentheusz megérkezése szakítja félbe a beszélgetést. A rend megtestesítőjének véli magát, akinek helyre kell hoznia otthon a dolgokat. Kadmosz kéri, hogy fejezze be Dionüszosz káromlását, vagy legalább az ő korát tisztelje. Pentheusz erre nem reagál, de mikor már a két öreg távozik, durván fellök egy rabszolgát, és szidja az öregeket. A generációk közötti különbség erőszakba torkollik, ismét csak megelőlegezve a későbbi tragédiát, valamint megindokolva, hogy miért egy másik generáció képviselője keze által kell meghalnia.

Előtte azonban még vitatkozik Teiresziással, aki Euripidész drámájához hasonlóan megemlíti, hogy a bor felejtést hoz a fájdalomra, de Euripidésszel ellentétben Soyinka hozzáteszi, hogy „[d]e a bor több! [...] Dionüszosz éled fel bennünk”. Ahogy korábban Dionüszosz a nyitó monológját az élet képével zárta, úgy most is a bor a feléledés, az élénkség, a kötöttségektől való megszabadulás jelképe. Ezzel szemben Pentheusz a rend szerepét, a züllés veszélyét, a züllöttek hatalomhoz jutásának problémáját elemzi. Teiresziász Euripidész drámájához hasonlóan kijelenti, hogy ha egy nő alaptermészete a romlatlanság, akkor az Dionüszosz rítusai alatt is megmarad. Soyinka viszont itt is új gondolatokkal gazdagítja az eredeti szöveget. Teiresziász szerint az önfegyelem az emberi akarat és szabadság legfőbb garanciája. A kontroll önmegismerésen alapul, Dionüszosz pedig az önmegismerést adományozza az embereknek. A bor, a felszabadult állapot ismét a tudással, nem a felejtéssel párosul, ennek segítségével elérhető

²² NIETZSCHE 1986, 137–138.

az önfegyelem, amely viszont a szabadsághoz vezet. Érthető, hogy Pentheus miért nem tartja vonzónak ezt az elképzelést, hiszen hatalmát alapjaiban rengeti meg.

Pentheus összetalálkozik Dionüszoszal, természetesen nem ismeri fel. Az Euripidésztől ismert vita következik, az egyik jelentős eltérés, hogy míg a görög drámában egymondatos párbeszédet váltakoznak, addig Soyinka a vita közepén beiktat egy hosszabb monológot Dionüszosznak ahhoz kapcsolódóan, hogy melyik napszakban imádják az istent. Euripidész művében Dionüszosz csak annyit válaszol, hogy „[l]egtöbbször éjjel: a homályban szentség lakik”, Soyinka Dionüszosza viszont ezt részletesen kifejti, és a hegyek sötéttségét, ahol lámpával világítanak, az emberi ész sötét félelmeihez hasonlítja. Pentheus kíváncsisága is ennek a félelemnek a jele, és hozzáteszi, hogy Dionüszosz a láng, amely eljeszti a félelmeket, de óvatosan kell vele bánni, mert különben elemészt. Euripidész darabjában a gyors, pattogó, hosszú, lényegre törő párbeszéd rész a feszültséget generálja, azzal, hogy Soyinka egy líraibb részt iktat be, Dionüszosz kevésbé tűnik agresszívnek. Ezt erősíti a szerzői utasítás is, a monológot Dionüszosz „*jóságosan, szelíden, megvetés vagy támadás nélkül*” adja elő. Soyinka istene nem agresszív, és nem gúnyolódik Pentheuson, bár látja, hogy nem tudja meggyőzni, de szinte sajnálja.

A párbeszéd végén Pentheus megbilincselte az istent, és azt mondja: „Megmutatom neked, kinél van itt a hatalom.” Dionüszosz csak annyit válaszol: „Nem ismered a hatalmad határait. Nem fogsz megbocsátást nyerni.” A hatalom a bezártsággal, az elnyomással párosul, ahogy a rabszolgákat fogságban tartják, úgy kezelik Dionüszoszt is. A szabadság fontossága így már nemcsak átvitt értelemben, a hegyekből származó boron keresztül kapcsolódik az istenhez, hanem konkrét, őt fizikailag érintő kérdéssé válik. Nem véletlen, hogy Dionüszosz megemlíti a *határ* szót. A későbbi beszélgetésük során mindkét drámában Pentheus el akarja torlaszolni a kapukat, hogy így védje meg magát. A hatalom a *Bakkhánsnők* esetében bezártsággal, ezzel együtt a fizikai limitáltsággal párosul, és Soyinka ezt fejleszti tovább, nála a szabadság már nemcsak az ember minden gátat elmosó, féktelen érzelmi kitöréseit jelenti, hanem egy társadalmi réteg egyenlőség utáni jogos vágyát. Kiszabadulása után Dionüszosz közli Pentheusszal, hogy „[h]add engedjelek szabadon”. Pentheus reakciója, hogy ő a fogoly. Erre Dionüszosz kisebb monológot mond arról, hogy Pentheusznak milyen fontosak a láncok.

Összegzés

Ebben a drámában az ember-közember hierarchiát az isteni-emberi hierarchia nem azáltal váltja fel, hogy ki győzi le fizikailag a másikat, Dionüszosz ezért nem jelenik meg a dráma végén. Euripidész esetében fontos volt, hogy lezárásképpen Dionüszosz kinyilatkoztassa, hogy ő az erősebb, és hogy áldozatai szembesüljenek a pusztulás mértékével. Soyinkánál a rabszolgák hiába passzív szereplők, de legalább olyan fontosak, mint a királyi család tagjai. Ebből következik, hogy a végső leszámolásnak kevésbé van értékrendszert változtató szerepe, hiszen a rabszolgák eddig is hittek Dionüszoszban. A hierarchiatípusok közötti váltás nem egy konkrét pillanatra összpontosul, hanem egy folyamat. Ezt támasztja alá az is, hogy Pentheus Soyinkánál nem szól egy szót sem, mikor anyja rátámad. Egyrészt ezzel csökken a váltás pillanatának jelentősége, hiszen Euripidésznél bármennyire is csak egy hírnök meséli el, mégis szó szerint idézi az uralkodó utolsó szavait, a felismerés perceit. Másrészt csökken Pentheus jelentősége is, hiszen csak egy külső szemlélő mondja el, amit látott, Pentheus szavai nem hangzanak el. Az isteni hierarchia lényege nem a fizikai győzelem, habár Pentheus bukása istenkáromlása miatt szükségzerű, de Euripidész drámájában a bosszú a végső cél, míg Soyinkánál csak következmény. Az ember-közemberi hierarchia bukása pont abban keresendő, amit Pentheus képvisel: a fizikai határok meghúzásának hatalmát minden más fölé helyezi. Az isteni érték legfőbb tulajdonsága, hogy

az ember lelkének megnyitásával éri el a szabadságot, ahogy Teiresziász is nyilatkozta, az önkontroll az emberi akarat és szabadság garanciája. A másikat uraló fizikai irányítás helyett az önmegismerés és az önirányítás a jövő, ezt hozza el Dionüszosz. Pentheusz bukása is annak köszönhető, hogy ezt elutasítja, azaz a fizikai erőszak a lelki kontroll hiányában elszabadul, ennek jegyében anyja és nővérei széttépik. Andrea J. Nouryeh is megjegyzi ezt, és úgy véli, hogy míg Euripidésznél Dionüszosz és Pentheusz hasonlóan kezelhetetlenül akaratosak és erőszakosak, addig Soyinkánál ez nem így van, a két szereplő nem hasonlít egymásra. Nouryeh szerint ennek az az oka, hogy Soyinka a joruba istenről, Ogunról mintázta Dionüszoszt, aki nem olyan kegyetlen.²³

Soyinka talán legjelentősebb változtatása, hogy Pentheusz és Dionüszosz második beszélgetésébe beiktat két rövidebb némajátékot. Ahogy Nouryeh írja, az első Hippocleides és Agariszté története, amelyet Hérodotosz írt le, a másik a kánai menyegző.²⁴ Előszörre egy esküvői ünnepséget látni, ahol a féktelen multság közepette a menyasszonyról kiderül, hogy ijesztően néz ki, a vőlegény pedig átváltozik Dionüszosz követőjévé. A következő jelenet szintén egy esküvőt ábrázol, egy hagyományos Krisztus-figurával, glória helyett azonban Dionüszosz borostyánkószorúját viseli. Az ő maszkja a szépséget testesíti meg. Mikor a vendégek bor hiányra panaszkodnak, a vizet borra változtatja: „mindenki megízleli, eltelik csodálattal, szeretettel és megbocsátással. Általános ölelkezés.” A végén Dionüszoszhoz kerül a borral teli pohár, átadja Pentheusznak, aki „lassan, álmodozva az ajkaihoz emeli”.

Ennek egyéb következményei is vannak: Euripidész drámájában szemben elmondhatni, hogy Pentheusz a bor hatása alatt öltözik be nővé (bár itt Dionüszosz azt mondja, valójában a páncélját adja rá), és lehetséges eshetőségként anyja megölését is számba veszi. Mindkét drámában volt korábban utalás arra, hogy a bor nem változtatja meg az ember alaptermészetét. Euripidésznél Pentheusz nem iszik, és Dionüszosznak bűbájt kell használnia, hogy női ruhát vegyen fel, azaz alapvető tulajdonságain isteni erejével kell változtatni. Soyinka Pentheuszánál nincs szó bűbájról, különben is jóval erőszakosabb, így lehet azt mondani, hogy a bor csak kihozza gyilkos énjét, de az mindig is benne rejtett. A családtag meggyilkolásának ötlete tehát nem (csak) Dionüszoszban merül fel, ezzel ez is megszűnik kizárólag dionüszoszi tulajdonság lenni. Míg Euripidész drámájában a családi kapcsolatok váltak fontossá, Soyinkánál ez kevésbé hangsúlyos. Felbukkan azonban az emberek közötti szolidaritás, a rabszolgák nem vérszerinti rokonok, de összetartanak. Ez szintén a krisztusi testvériség fogalmát idézi meg. Nouryeh megjegyzi, hogy a Pentheuszból folyó vér borra változva, egyaránt táplálja egész Kithairónt, egyesítve a férfiakat, nőket, szabadokat, rabszolgákat.²⁵

A korábban már megemlített krisztusi utalások (keresztre feszített rabszolgák, áldozat a közösségért, és a megújulásért, valamint Dionüszosz nem agresszív, barátságos karaktere) egyértelmű jelentést nyernek, ezzel egy új kor eljövetele tűnik fel. Az euripidészi Dionüszosz vad, kegyetlen, új isten, aki agressziójával váltja ki a tiszteletet. Soyinka Dionüszosza a megújulást a szabadsággal, az egyenlőséggel, a megértéssel vívja ki. Természetesen nem egyenlő Krisztussal, hiszen nem saját magát áldozza fel mindezért, hanem Pentheuszt, de az emberáldozatnak inkább rituális megújulás jellege van (ezt erősíti az eleusziszi misztériumok jelenete, Teiresziász szenvedés iránti vágya, amelyre szinte megtisztulásként vágyik, valamint Dionüszosz saját szavai, miszerint a királyok áldozzák fel magukat a közösségért), mintsem Euripidész vérfürdőjére hasonlít. A zárójelenetben Teiresziász úgy értelmezi az eseményeket, hogy a jelképes áldozatnál néha többre van szükség „az életet hordozó föld megújulásához”. A dráma végén Pentheusz

²³ NOURYEH 2001, 166.

²⁴ NOURYEH 2001, 163.

²⁵ NOURYEH 2001, 166.

fejéből sugárban kezd ömleni a vér, de Teiresziász megízleli: „Nem. Ez bor.” Pentheusból a szabadságot, a megújuló életet jelképező ital ömlik, az áldozat beteljesítette küldetését, halála egy szebb jövő ígését hordozza magában.

Bibliográfia

- [Sz.n.] Oligarchia. <http://www.kislexikon.hu/oligarchia.html> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19.]
- [Sz.n.] Wole Soyinka Biography – Academy of Achievement. (Utoljára szerkesztve: 2009.10.06.) <http://www.achievement.org/autodoc/page/soy0bio-1> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19.]
- ARISZTOTELÉSZ 1969. Politika. Ford. Szabó Miklós – Horváth Henrik. Gondolat, Budapest. <http://mek.oszk.hu/04900/04966/04966.htm> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19.]
- BISHOP, N. 1983. „A Nigerian Version of A Greek Classic: Soyinka’s Transformation of The Bacchae”: Research in African Literatures Vol. 14, No. 1. Indiana University Press, Bloomington, 68–80. <http://www.jstor.org/pss/3818751> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19.]
- EURIPIDÉSZ 1984. Bakkhánsnők. „Euripidész összes drámái”. Ford. Devecseri Gábor. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- HÉSZIODOSZ 2005. Munkák és napok. Ford. Trencsényi-Waldapfel Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest. <http://mek.niif.hu/06200/06221/06221.htm#2> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19.]
- KARSAI Gy. 1984. Bakkhánsnők. Szövegmagyarázatok. „Euripidész összes drámái”. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- MEUNIER, J. 1961. Euripide: Les Bacchantes. Les Belles Lettres, Paris.
- MILLS, S. 2006. Euripides: Bacchae. Duckworth, London.
- NIETZSCHE, F. 1986. A tragédia születése. Ford. Kertész Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- NOURYEH, A. J. 2001. „Soyinka’s Euripides: Postcolonial Resistance or Avant-Garde Adaptation”: Research in African Literatures Vol. 32, No. 4. Indiana University Press, Bloomington, 160–171. <http://www.jstor.org/pss/3820816> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19]
- OKPEWHO, I. 1999. „Soyinka, Euripides, and the Anxiety of Empire”: Research in African Literatures Vol. 30, No. 4. Indiana University Press, Bloomington, 32–55. <http://www.jstor.org/pss/3820751> [Utolsó hozzáférés: 2015.01.19]
- SEAFORD, R. 2001. Bacchae. Aris & Phillips Ltd, Warminster.
- SOYINKA, W. 1973. The Bacchae of Euripides. „Collected Plays I.”. Oxford University Press, London – Oxford – New York.
- WEBSTER, T. B. L. 1967. The Tragedies of Euripides. Methuen, London.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P. 1997. Euripides and Dionysus. Bristol Classical Press – Duckworth, London.

Ez a lap üres

VARGA KINGA

Kosztolányi Dezső egyik korai elbeszélés-kötete: *A Páva*Előtanulmány a kritikai kiadáshoz¹

A *Páva* Kosztolányi Dezső sorrendben hetedik, 19 elbeszélést tartalmazó novelláskötete. Két kivételtől eltekintve olyan novellákat tartalmaz, amelyek a hat megelőző kötet valamelyikében már szerepeltek. Korabeli recepciója az eddigi kutatások alapján nincs. Kosztolányi korai novella-köteteinek elemzői között van olyan, aki a *Káin* című kötetrel együtt a válság jelének nevezi,² és olyan is, amely gyűjteményes kötetnek tartja, méghozzá az addig megjelent novellák legjobbjait tartalmazó gyűjteménynek.³ Az utóbbi megállapítás legalább azt jelzi, hogy a *Páva* esetében már megjelent novellák újbóli közléséről van szó, de ennél több részletre nem tér ki.

A Kosztolányi novelláit összegyűjtő kiadásokban az eredeti kötetkompozíció visszaadásának igénye csak kezdetben és felemás módon érzékelhető. Az 1943-as, Révai-féle háromkötetes Kosztolányi novella-összkiadás⁴ első kötete kötetcímek alá rendezi a korai novellákat, de válogat az egyes kötetek tartalmából. Ezek szerint a *Pávához* öt novella tartozik (a *Bácska*, *A szerb*, a *Páva*, a *Kék gyász* és a *Borotva*), ami abból adódik, hogy a Révai-kiadás a szövegismétlődések miatt szortírozva, önkényesen tulajdonít egy-egy kötetnek bizonyos számú, a valósnál mindig kevesebb novellát. Ezek a novellák a *Pávában* szereplő címek szerint, de nem az itteni szövegvariáns alapján szerepelnek a kiadásban. Az 1957-es Szépirodalmi-féle háromkötetes Kosztolányi novella-összkiadás⁵ a Révait veszi alapul, de már nem jelzi a kötetcímeket, a sorrendet azonban megőrzi, így a *Pávához* itt már jelöletlenül, de még ugyanez az öt novella tartozik. A Magyar Helikon 1965-ös, egykötetes kiadása⁶ is ezt az utat követi, a Szépirodalmi 1981-es háromkötetes kiadása⁷ (az első kötet, *A léggömb elrepül* című tartalmazza a korai novellákat) bontja fel először a Révai által megkomponált kötetssorrendet, és az első megtalált megjelenés sorrendjében közli a novellákat. A későbbi összkiadások, például a 2007-es kétkötetes Osiris-féle⁸ már ezen az úton megy tovább. Az 1981-es kiadástól tehát az eredeti kötetkompozíciók illúziójából sem marad semmi. Az 1965-ös kiadástól, mely először tartalmaz jegyzetet, egyértelművé válik, hogy az ezekben a kötetekben közölt változatok az ultima manus elvének felelnek meg, a szerző életében utoljára megjelent változatot tartalmazzák. Az 1981-es kiadás óta így a novellák az első megjelenés sorrendjében követik egymást, a szövegek alatt az első megjelenés évszáma szerepel, de a szövegek változatai a szerző által utoljára eszközölt átalakításokat hordozzák magukon. Szilasi László ezt a megoldást „fából vaskariká”-nak minősíti.⁹

¹ A tanulmány az MTA-ELTE Hálózati Kritika Szövegkiadás Kutatócsoportban az MTA TKI támogatásával készült.

² ÖRLEY (é.n.), 329.

³ BARÁTH 1938, 76.

⁴ *Kosztolányi Dezső novellái I–III.*, Révai Irodalmi Műintézet, 1943.

⁵ Kosztolányi Dezső, *Novellák I–III.*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957.

⁶ *Kosztolányi Dezső elbeszélései*, sajtó alá rendezte: Réz Pál, Magyar Helikon, 1965.

⁷ *Kosztolányi Dezső összes novellái I–III. (A léggömb elrepül, Esti Kornél, Hét kövér esztendő)*, összegyűjtötte és a szöveget gondozta Réz Pál, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.

⁸ *Kosztolányi Dezső összes novellái I–II.*, sajtó alá rendezte, Réz Pál, Budapest, Osiris Kiadó, 2007.

⁹ SZILASI 2000, 113.

Azonban látni kell ezzel együtt azt is, hogy ezek a kiadványok, melyek az 1965-ös kiadástól jelölten Réz Pál munkáját dicsérik (a Révai és az 1957-es Szépirodalmi nem tünteti fel a sajtó alá rendezőt), minden esetben számolnak a kötetekben és folyóiratokban többszörösen ismétlődő megjelenésekkel, az ebből adódó variációkkal, és különféle megoldásokat keresnek és kínálnak a komplexebb áttekinthetőség érdekében. Jelen pillanatban ezek egyaránt hozzáférhetőek és különböző szerkesztettségük okán érzékeltetik a szövegvariánsok létét és a címtöbbszöröződések, küzdenek a mindebből adódó problémákkal, és kifejezésre juttatják, hogy erre igazi orvosságot csak a kritikai kiadás adhat.

Mindebből az is következik, hogy a *Páva* című novelláskötetről valójában csak akkor lehet fogalmunk, ha könyvtárban vagy antikváriumban ráakadva a kezünkbe vesszük. Ez természetesen általában így van Kosztolányi egész korai novellisztikájával, de míg például a *Boszorkányos esték* mint az induló elbeszélő első kötete, vagy a *Káin* mint a világháborúra adott reflexió érdeklődésre tarthat számot, a *Pávának* erre esélye sincs. Gyűjteményes-kötet jellege, hányatott időkben, 1919–1920 körüli megjelenése, a *Káin* és a *Béla a buta* közé szorulása felejtésre kárkoztatja. Éppen ezért ér meg egy kísérletet közelebbi vizsgálata, leválasztása a többi Kosztolányi-kötetről, annak tudatában, hogy egyedisége csak azok szövegghálójában mint kontextusban teljesebben ki.

A korai elbeszélés-kötetek és a korai novellisztika

A Kosztolányi-szakirodalom hagyományosan a külön kötetben, 1933-ban megjelent *Esti Kornél*-t, és az 1936-os, öt ciklust tartalmazó *Tengerszem* sorolja Kosztolányi érett vagy kései novellisztikájához, az olvasóközönség is jobbra az ezekben a kötetekben olvasható novellákat ismeri. A korai novellisztika tulajdonképpen ehhez, vagyis az „érett Kosztolányihoz” képest jelenti a pályakezdéshez közeleső, *Boszorkányos estéktől* (1908/1909) az 1921-es *A rossz orvosig* napvilágra kerülő novelláskötetek tartalmát, és az ezekben be nem választott, folyóiratban megjelent elbeszéléseket. A két időszak elkülönítésének már első pillantásra is van alapja, hiszen a *Káin* második kiadásában szereplő *Tizenegy perc* az egyetlen olyan novella, amely a későbbiekben is kötetbe kerül, a *Tengerszemben* *Hogy is történt?* címmel bukkan elő. Azonos tematikus és motivikus kiindulópontok felhasználására, esetenként részleteiben ismétlődő újraírásokra is akad példa, ami a regények összefüggésében is igaz, mégis, a korai és a kései novellák alapvetően külön korpuszt alkotnak.

A korai elbeszélés-kötetekhez tartoznak a *Boszorkányos esték*, a *Bolondok*, *A vonat megáll*, a *Beteg lelkek*, a *Bűbájások*, a *Káin*, a *Páva*, a *Béla a buta* és *A rossz orvos*. A *Boszorkányos esték* részben Jókai, részben Krausz–Fischer-kiadásban jelent meg, a *Bolondok*, a *Beteg lelkek*, a *Béla a buta* az Athenaeumnál, *A vonat megáll* a Mozgó Könyvtár XCII. számaként, a *Bűbájások* a Franklinnál, a *Káin* és *A rossz orvos* első kiadása a Pallasnál, a *Páva* a Légrády Testvéreknél (ahogyan a *Káin* második kiadása is), *A rossz orvos* második kiadása a Tolnai Nyomdai Műintézet és Kiadóvállalat R. T.-nél.

A kötetek megjelenési idejének adatai részben bizonytalanok. Míg a *Boszorkányos esték*, a *Bűbájások*, a *Káin*, a *Béla a buta* és *A rossz orvos* kiadása tartalmaz megjelenési dátumot – *Boszorkányos esték* (1908), *Bűbájások* (1916), *Káin* (1918), a *Béla a buta* (1920) és *A rossz orvos* (1921) – addig a *Bolondok*, *A vonat megáll*, a *Beteg lelkek* és a *Páva* nem. A *Bolondok* és a *Beteg lelkek* datálása hagyományosan 1911, illetve 1912. A *Bolondok* 1911-es adatát alátámasztja több, a kötetéről 1911-ben a sajtóban már megtalálható kritika,¹⁰ a *Beteg lelkek* 1912-es

¹⁰ Halasi Andor: Kosztolányi Dezső: *Bolondok*, Élet, III. évf. 52. sz., 1911. dec. 24., 1606; K[arinthy] F[rigyes], *Bolondok. Kosztolányi Dezső újabb novellái*, Világ, 1911. november 26., 16–17.; Karinthy Frigyes, Nyugat, 1911. december 1., 947–948; Somlyó Zoltán, *Kosztolányi Dezső novelláskönyve*, Népszava, 1911. december

kiadását azonban elbizonytalanítja a *Független Magyarország* 1913-as irodalmi híre, mely a kötet megjelenéséről tudósít,¹¹ a Mozgó Könyvtár XCII. számaként nyomdába kerülő *A vonat megáll*-t pedig általában övezi kétely. Ezt a kötetet Réz Pál fedezte fel az 1950-es években és ő is datálta 1912-re. Előtte teljesen ismeretlen volt mind a kortársak, mind az utókor számára.¹²

Az évszámmal rendelkező kötetek kiadási idejét illetően is fennáll az egy-két évnyi ingadozás lehetősége. Molnár Fábán a *Boszorkányos estét* 1908 helyett 1909-ra datálja,¹³ a *Káin*ról pedig található olyan adat, amely a megjelenést 1917-re teszi.¹⁴ Ez azonban nem változtat a *Boszorkányos esték*, a *Bolondok*, a *Beteg lelkek*, a *Bűbájosok*, a *Káin*, a *Béla a buta* és *A rossz orvos* sorrendiségén, és a *Páva* a kötetek sorában elfoglalt helyén sem: a *Káin* és a *Béla a buta* közé ékelődik. *A vonat megáll* az egyedüli, melynél nem lehet tudni, hogy a környező kötetekhez (a *Bolondok*hoz és a *Beteg lelkek*hez) képest hova tehető.

A Páva megjelenése

Minthogy a Légrády Testvérek ebben a korszakban egyáltalán nem írtak évszámokat a kiadványaikra, a *Páva* és az 1919-es dátum összefüggése csupán közvetett bizonyítékokkal támasztható alá. Azt, hogy a *Páva* 1919-es, tudni véli a Kosztolányi halála után a Nyugat által kiadott tizenegy kötetes, novellákat csak elvéve tartalmazó gyűjtemény,¹⁵ és a Révai-féle novella összkiadás is ezt tünteti fel a *Páva*-szemelvény előtt. Ezen kívül két, 1938-ban született monográfia is 1919-et ír.¹⁶ A későbbi évtizedek Kosztolányi-novellákat kiadó kötetében, Réz Pál jóvoltából, a jegyzetek között szintén szerepel ez az adat.¹⁷ Olybá tűnik, az évszám nemzedékről nemzedékre hagyományozódott.

Az 1919-es évszám mellett szól, hogy az OSZK-ban őrzött két példánynak az egyikén a növedéki napló bejegyzése 1919-ből való (1919/121.), az *Esztenő* című folyóirat pedig a *Káin*ról közöl egy kritikát 1918 márciusában,¹⁸ mely ezt, a *Káin*t, Kosztolányi ötödik novelláskötetének titulálja, és fel is sorolja az előzőeket: *Boszorkányos esték*, *Bolondok*, *Beteg lelkek* és *Bűbájosok*. A *Páváról* nem szól – *A vonat megáll*ról sem, de ez nem meglepő – tehát a *Páva* akkor még nem jelent meg, és, mivel a másik rendelkezésre álló konkrét adat az OSZK 1919-es példánya, ezt megalapozott dátumjelölésnek lehet tekinteni. (Az OSZK cédulakatalógusában 1911-es évszámú *Páva* is található, ami a növedéki napló téves másolásából jöhetett létre, a Kosztolányi-kutatócsoport, az MTA-ELTE Hálózati Kritika Szövegkiadás Kutatócsoport közbenjárására ez a számítógépes katalógusban javításra került. Az eddigiekből az következik ugyanis, hogy ez az 1911-es évszám teljesen indokolatlan.)

16., 6.; Szabolcsi Lajos, *Bolondok, Kosztolányi Dezső novellái*, A Hét, 1911. 2. kötet, 815.

¹¹ *Független Magyarország*, 1913. január 12., 14. (Megjelent a *Beteg lelkek*.)

¹² Réz 1959, 245. Szilágyi Zsófia ezt az ismeretlenséget a Mozgó Könyvtár sorozat természetéből adódóan magyarázza, miszerint a sorozat tagjai úti olvasmánynak szánt füzetcskéek voltak, ezáltal eldobhatóak, nem tekintették őket valódi novelláskötetnek. SZILÁGYI 2003, 139.

¹³ MOLNÁR 2010, 28–30.

¹⁴ [Sz. n.]: „Most jelent meg! Kosztolányi Dezső: Káin című novelláskönyve”, *Jelenkor*, I. évf. 2. sz., 1917. dec., [hátsó borító belső lapján]. [Műfaj: hirdetés.]

¹⁵ *Kosztolányi Dezső hátrahagyott művei*, VII. kötet, *Elsüllyedt Európa*, sajtó alá rendezte és a bevezetőt írta: Illyés Gyula, Nyugat Kiadó és Irodalmi R.-T., 302.

¹⁶ BARÁTH 1938, 19; SZEGÁRDY-CSENGERY 1938, 97.

¹⁷ Lásd pl. *Kosztolányi Dezső összes novellái I–II.*, sajtó alá rendezte Réz Pál, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, II., 603.

¹⁸ Haraszi Zoltán, *Kosztolányi Dezső: Káin, Esztenő*, 1918. március, 158–162, 158.

Az OSZK-ban az 1919-es köteten túl egy 1920-as növedéki napló-bejegyzést tartalmazó példány is található (1920/200.). Az 1920-as jelölésű is a Légrády Testvérek kiadása, és a precíz, minden betűt illető összevetésből kiderül, hogy a második kötet valójában utánnomás, egy-két sajtóhibát javít (illetve ejt) az előzőhöz képest. A két példány időbeli eltolódását bizonyítja továbbá, hogy míg az 1920-as hátsó borítóján a Légrády Testvérek nemrég megjelent kiadásai között szerepel Kosztolányi Dezső *Páva* című kötete, az 1919-esén nem, vagyis a későbbi nyomás visszaautal arra, hogy a kötet már egy előző nyomás következtében közforgalomban van. Az OSZK-ban található két példány borítója színben különbözik egymástól, az 1919-es pirosas, míg az 1920-as zöldes árnyalatú. Azonban egy magántulajdonban lévő, zöldes borítójú példány, miként a sajtóhibák összevetése bizonyítja, az első, az OSZK-ban 1919-es jelölésű példánynak felel meg. Így a borítók színe alapján nem lehet a nyomások között különbséget tenni.

A *Pávanak* tehát egy kiadása és két nyomása van, a korai novelláskötetek közül azonban van olyan is, amelynek van második kiadása: a *Káin*-nak és *A rossz orvos*-nak. A *Káin* második kiadása feltünteti a kiadás sorszámát (második kiadás) és egy novella-cserélődést mutat, dátum azonban nincs rajta (a Légrády Testvérek jó szokásához híven), itt az 1923-as évszámra szintén az OSZK növedéki naplójából következtetünk, 1923-ban tehát már megvolt ez a kötet. Az 1921-es *A rossz orvos* szintén rendelkezik második kiadással, ezen szintén nincsen dátum (a második a Tolnai Nyomdai Műintézet és Kiadóvállalat R. T. munkája), egyetlen támpontként ismételt az OSZK növedéki naplója hozható fel, mely ezúttal az 1927-es évszámot őrzi.

Míg az első kiadásokat tekintve az első hét novelláskötet azonos novella-anyagot forgat (ebbe a mennyiségbe most a bizonytalan datálású *A vonat megáll* is beletartozik), addig a *Béla a buta* és *A rossz orvos* újabbakat tartalmaz, egymáshoz képest átfedések nélkül. Ebből adódhat először is az a megállapítás, hogy a *Páva* határhelyzetet foglal el, az elmúlt 10–11 év novellatermésének gyűjteményeként fogható fel. A sajtóban megjelenő novellák is ezt támasztják alá. A Kosztolányi-kutatócsoport forrásgyűjtéséből kiderül,¹⁹ hogy a *Béla a buta* és *A rossz orvos* novellái csak 1919-től tűnnek fel a napilapokban és folyóiratokban, tehát ténylegesen új alapanyagot jelentenek. (Az más kérdés, hogy az utánközlésekben ezentúl keverednek a korábbiakkal; Kosztolányi szerette munkáit a lehető legtöbb helyen és minél többször közreadni).

A *Páva* határhelyzet jellege meginogni látszik viszont akkor, ha figyelembe vesszük, hogy 1920-as kiadása egybeesik az új novellákat tartalmazó *Béla a buta* kiadásával, a *Káin* 1923-as második kiadása pedig körbeöleli az új novellákat tartalmazó *Béla a buta*t és *A rossz orvos*t. Tehát az első hét kötet alap-korpusza és a nyolcadik-kilencedik újdonsága keveredik egymással, a *Páva* határkö-jellege ekként elbizonytalanodik, inkább csak egy jelzőbója lesz. A korai novellák korpuszának csoportokra oszthatóságát nehezíti az a tény is, hogy *A rossz orvos* második kiadása e címadó elbeszélés/kisregény kivételével az első kiadás újdonságba menő novelláit az első nyolc kötet anyagából válogatva tölti fel.

Mozaik vagy gyűjteményes kötet?

Ahogy már az eddigiekkel is igyekeztem rámutatni: a novella-kötetek önálló vizsgálata számos olyan problémát hoz felszínre, amely nem látszik meg, ha csak időrendben összegyűjtött novella-összesként tekintünk az elbeszélésekre. A kötetekben újra- és újraprendezett novellák szövege változik, a kötetek közötti időszakban pedig a számos sajtóbeli közlés is újabb és újabb alakváltozatokat teremt. Tehát egy mozgó, hálózatszerű korpuszról van szó, amelyben a kötetek kimerevített pillanatoknak tűnnek. A megmerevített kép kirajzolódó mintázata mégis leírást érdemel, még ha egyértelműen látható is, hogy az *Esti Kornél*hoz hasonló összefüggéseket nem

¹⁹ <http://kosztolanyioldal.hu/forrasjegyzek>

lehet majd felfedezni az egyes novellák között. Azonban valamilyen szempontú rendezettség ezekből a kötetekből is sejthető. Szegedy-Maszák Mihály is utal erre a *Boszorkányos estétet*, a *Bolondokat*, *A vonat megállt*, a *Beteg lelkeket* említve,²⁰ de olyan egyértelmű összefüggésekben, mint konkrét helyek vagy konkrét szereplők azonosságára nem reménykedhetünk.

A korai novellák korpuszában tematikus és motívikus elemek ismétlődése jellemző,²¹ de éppen ezért éppúgy találhatóak összefüggések az egyes köteteken belül, mint a kötetekben benne lévő és az adott kötet részét nem képező novellák között. A novellák előfordulásai így mozaikszerűek, hiszen az éppen vizsgált kötetben belüli elhelyezkedésükre és a korpuszon belüli egyéb találati pontjaikra egyszerre kell figyelemmel lenni, és tisztában kell lenni az újrendezés lehetőségével.

Az egyes köteteket illetően mégis adódik több formainak nevezhető momentum, amelyek segítségével eldönthető, hogy a konkrét kötet inkább kompozíciószerűnek tartható-e vagy sem. Már első megközelítésben is szembeötlő, hogy a *Boszorkányos esték*, a *Bolondok*, a *Beteg lelkek*, és a *Bűbájosok* olyan címválasztások, melyek az adott kötet egészét nem a kötetben szereplő egyik novella címének kiemelésével, hanem fantázia-névvel igyekeznek megragadni, szemben a többivel, melyek egy-egy novella címét emelik ki. Az önálló cím alapján véve a megszerkesztettség igényére utal. A *Káin* ehhez képest a kiragadott cím-lehetőséggel él, *A vonat megállt*, a *Páva*, a *Béla a buta* és *A rossz orvos* kötetekhez képest mégis – melyek egyszerű novellagyűjteménynek tűnnek fel – megkomponált. Rámutat erre a háború mint tematizációs elv és az, hogy a második kiadás kicserél egy novellát, az *Omnibuszkocsist* a *Tizenegy percre*, mely mögött az a megfontolás állhat, hogy így más jelentést kap a kötetegész. A *Bűbájosok* szerkezeti átgondoltságát erősíti a két alciklus-cím, a *kis tragédiák* és a *kis komédiák*, *A rossz orvos* gyűjtemény-jellegét pedig az, hogy a második kiadásban a címadó novellán kívül az összes többit gond nélkül le lehetett cserélni. Ebből az látszik, hogy *A rossz orvos* című művön van a hangsúly, és visszamenőleg is egyértelművé válik, hogy az első kiadásban sem állt motiváció a konkrét novellák kiválasztása mögött. Ez a fajta kiadás jellemzi Babits rövidprózai munkáinak megjelentetését is, a regények mellett időnként fel-felbukkan néhány novella, sokszor ugyanaz, a kötet kompozíciós jellegének még a látszatára sem ügyelve. Ez Kosztolányinál mint láttuk, inkább kivétel.

A *Páva*-kötet

A *Páva* 19 novellát tartalmaz. Sorrendben ezek: *A pap*, *A magyar fiú*, *A bujdosó*, *Három angol*, *Öreg urak*, *Bácska*, *A szerb*, *A köimádó*, *Boszorkány*, *Borotva*, *Pesztra*, *A léggömb elrepül...*, *Tréfa*, *Szeretlek*, *A kínai ember*, *Páva*, *Kék gyász*, *Vakbélgyulladás*, *Az esernyő*. Kettő kötetben korábban még nem jelent meg, *A bujdosó* és a *Három angol*. A *boszorkányos esték*, a *Bolondok*, a *Beteg lelkek* és a *Bűbájosok* több olyan elbeszélést is tartalmaznak, amelyek a *Páva* részét is képezik, *A vonat megállt* egyet. Formai elkülönítés nincs a kötetben belül, a cím a sorrendben tizenhatodikként szereplő *Páva* című elbeszélésből adódik, mely a *Bűbájosok* „kis komédiák” ciklusában jelent meg kötetben először. Tematikus csomópontok, motívikus továbbélések át- és átszövik a kötetet, de leginkább gyűjteményes jellege emelhető ki egy korszak határának jelölőjeként. S ekként a címadó novella is inkább utalhat a sokszínűsége (ami a borítók változó színében is testet ölt), mint a benne tematizált hivatalnok öregsége feletti szenvelgő kesergésére. Mind a hivatalnok-lét leírása, mind az öregség problémaköre felmerül még a kötetben máshol is, ezzel az erővel bármelyik novella címe szerepelhetne a borítón.

²⁰ SZEGEDY-MASZÁK 2010, 79.

²¹ Bori Imre a gyerekkort és a vidéki kisvárost emeli ki tematikus egységekként. BORI 1986, 69–70.

A kutatás jelenlegi stádiumában a *Pávát* képező novellák szövegeinek összehasonlítása történt meg a Kosztolányi életében megjelent egyéb kötetváltozataikéval. A sajtóban napvilágot látott variációk nem képezik ennek a dolgozatnak tárgyát.²² A kötetösszevetések eredménye alapján

²² A forrásgyűjtés adatai szerint jelen pillanatban a következő változatokról van tudomásunk:

A pap: „Vigasztalás”, *Tolnai Világlapja*, X. évf. 17. sz., 1910. ápr. 24., 952–954; „A pap”, *Képes Újság*, VI. évf. 4. sz., 1920. jan. 25., 23–25; „A pap. Novella”, *Kalangya*, 5. évf. 3. sz., 1936. márc., 164–167.

A magyar fiú: „A magyar fiu”, *Élet*, II. évf. 52. sz., 1910. dec. 25., 821–822; „A magyar fiú”, *Szaloni Újság*, XVII. évf. 4. sz., 1912. febr. 29., 3–4; „A magyar fiú”, *Az Érdekes Újság*, II. évf. 41. sz., 1914. okt. 11., 28–29.

A bujdosó: „A bujdosó”, *Élet*, IV. évf. 35. sz., 1912. szept. 1., 1100–1105; Kosztolányi Dezső: „A bujdosó”, *Az Érdekes Újság*, I. évf. 20. sz., 1913. aug. 3., 28–29; „A bujdosó”, *Képes Újság*, VI. évf. 49. sz., 1920. nov. 30., 19–22.

Három angol: „Bonaparte”, *Budapesti Képes Vasárnap*, II. évf. 5. sz., 1914. febr. 1., 2; „Három angol”, *Tolnai Világlapja*, XIV. évf. 17. sz., 1914. ápr. 26., 33–35; „Bonaparte”, *Képes Hét*, II. évf. 20. sz., 1912. máj. 19., 543; „Három angol”, *Képes Újság*, VI. évf. 42. sz., 1920. okt. 12., 20–21.

Öregurak: „Öreg urak”, *A Hét*, XXI. évf. (2. köt.) 28/1061. sz., 1910. júl. 10., 442–445; „Öreg urak”, *A Hét*, XXI. évf. (2. köt.) 29/1062. sz., 1910. júl. 17., 459–462.

Bácska: „Oligocén és Eocén”, *A Hét*, XXV. évf. (1. köt.) 1/1253. sz., 1914. jan.

4., 3–6; „Gözfürdő”, *PH*, XLVIII. évf. 162. sz., 1926. júl. 21., 1–3; „Gözfürdő”, *Tolnai Világlapja*, XXXI. évf. 3. sz., 1929. jan. 16., 15–17.

A szerb: „A szerb”, *A Hét*, XXIII. évf. (2. köt.) 46/1184. sz., 1912. nov. 17., 730–733.

A köimádó: „A köimádó”, *Budapesti Napló*, XII. évf. 202. sz., 1907. aug. 25., 2–3; „A köimádó”, *Tolnai Világlapja*, X. évf. 35. sz., 1910. aug. 28., 1995; „A köimádó”, *Temesvári Hírlap*, [?] évf. 262. sz., 1911. nov. 16., 1–2; „A köimádó”, *Tasnád*, III. évf. 46. sz., 1911. nov. 18., 1–2; „A köimádó”, *Szatmármegyei Közlöny*, XXXVII. évf. 47. sz., 1911. nov. 19., 1–2.

A boszorkány: „A boszorkány”, *Budapesti Napló*, XII. évf. 239. sz., 1907. okt. 8., 2–3; „A boszorkány”, *Bajai Hírlap*, X. évf. 41. sz., 1907. okt. 13., 2–3; „A boszorkány”, *Szilágy*, XXVI. évf. 3. sz., 1908. jan. 16., 1–2; „A boszorkány”, *Bácskai Hírlap*, XII. évf. 214. sz., 1908. szept. 20., 2–3; „A boszorkány”, *Tolnai Világlapja*, X. évf. 50. sz., 1910. dec. 11., 2871–2872; „A boszorkány”, *Tasnád*, IV. évf. 29. sz., 1912. júl. 20., 1–2; „A boszorkány”, *Szatmármegyei Közlöny*, XXXVIII. évf. 29. sz., 1912. júl. 21., 1–2; „A boszorkány”, *A Bazár*, XX. évf. 22. sz., 1925. aug. 15., 31–32.

Borotva: „Borotva. Elbeszélés”, *Élet*, VI. évf. 9. sz., 1914. márc. 1., 274–276; „Szappan”, *A Hét*, XXV. évf. (1. köt.) 12/1264. sz., 1914. márc. 22., 178–180; „Borotva”, *Az Érdekes Újság*, III. évf. 33. sz., 1915. aug. 15., 22–23; „Szappan”, *Toll és Tör*, V. évf. 24. sz., 1924. ápr. 26., 5; „Az öngyilkos”, *PH*, XLVI. évf. 99. sz., 1924. máj. 23., 1–2; „Az öngyilkos”, *Tolnai Világlapja*, XXIX. évf. 5. sz., 1927. jan. 26., 18–19; „Borotva”, *Salon*, III. évf. 1–2. sz., 1928. jan. 31., 5–8.

Pesztra: „Téli reggel”, *Budapesti Napló*, XII. évf. 232. sz., 1907. szept. 29., 2–4.

A léggömb elrepül: „A léggömb elrepül”, *Világ*, II. évf. 90. sz., 1911. ápr. 16., 69–70; „A léggömb elrepül”, *A Hét*, XXII. évf. (2. köt.) 50/1135. sz., 1911. dec. 10., 802–804; „A léggömb elrepül...”, *Az Érdekes Újság*, III. évf. 38. sz., 1915. szept. 19., 35–36; „A léggömb elrepül...”, *Tolnai Világlapja*, XVI. évf. 37. sz., 1916. szept. 14., 18–19; „A léggömb elrepül”, *Képes Újság*, VI. évf. 9. sz., 1920. febr. 29., 30–33; „Csoda”, *PH*, XLV. évf. 257. sz., 1923. nov. 14., 1–3; „A léggömb elrepül”, *Tolnai Világlapja*, XXIX. évf. 13. sz. melléklet „Tolnai Regénytára”, 1927. márc. 23., 13; „A léggömb elrepül”, *Képes Krónika*, XI. évf. 30. sz., 1929. júl. 28., 4–5; „Csoda”, *Magyar Otthon*, IV. évf. 13. sz., 1931. júl. 15., 7–8; „A csoda”, *Nők Újságja* [!], XXI [!]. évf., 1931. dec. 10., 25.

Tréfa: „Tréfa”, *A Hét*, XXIII. évf. (2. köt.) 31/1169. sz., 1912. aug. 4., 490–493; „Tréfa”, *Az Érdekes Újság*, III. évf. 16. sz., 1915. ápr. 18., 23–25; „Tréfa”, *Kalangya*, 5. évf. 3. sz., 1936. márc., 176–182.

Szeretlek: „Szeretlek”, *Világ*, I. évf. 220. sz., 1910. dec. 11., 1–2; „Szeretlek”, *Temesvári Hírlap*, [?] évf. 198. sz., 1911. aug. 31., 1–2; „Szeretlek”, *Tasnád*, III. évf. 38. sz., 1911. szept. 23., 1–2.

A kínai ember: „A kínai ember”, *Világ*, II. évf. 13. sz., 1911. jan. 15., 1–2; „A kínai ember”, *BMN*, VIII. évf. 19. sz., 1911. jan. 22., 1–2; „A kínai ember”, *Tolnai Világlapja*, XIII. évf. 22. sz., 1913. jún. 1., 35–37; „A kínai ember”, *BMN*, XXIV [!]. évf. 4. sz., 1923. jan. 5., 2; „A kínai ember”, *Magyar Újság* (Pozsony), [?] évf. 288.

megállapítható, hogy a szövegek struktúrája azonos marad, még akkor is, ha a cím változik, inkább apró módosítások, stilizálások a jellemzők, köztük a korábbi idegen kifejezések magyarítása (mint például *spárga-zsineg*, *katedra-dobogó*, *mártír-vértanú*, *ambíciózus-becsvágyó*, *aeroplán-repülő*, *hotel-szálloda*, *plafon-mennyezet*, *gesztus-taglejtés*, *zszurnaliszta-újságíró*, *copf-varkocs*) vagy az *amely* és *amit* következetes *melyre* cserélése. Érződik a tömörítés igénye, ez szavakat és mondatokat is érinthet. Így eltűnnek az olyan töltelékszavak, mint *hirtelen*, *egyszerre*, *valami*, *igazán*. Van, hogy csak jelzők maradnak ki. A mostani összevetés figyelmen kívül hagyja a sajtóhibákat és a rövid-hosszú ékezetek váltakozásait (az ékezetek hosszúságának érzékeltetésére leginkább a *Bűbájosok* kötet törekszik), ezért ebből a szempontból az sem lényeges, hogy a *Páva* 1919-es vagy az 1920-as nyomását vesszük alapul, de az egységesség miatt az összevetés mindig az 1919-es kiadás alapján történik.

A *Páva* és kötetelőzményei

A *Páva* nyitódarabja *A pap*. A színház és valóság közötti határmezsgyét járja körbe a novella, a vidéki színház komikus színésze az öltözőben előadás előtt részeg, öngyilkosságon gondolkodó bohém barátját papi alakításának hála visszahozza az életbe, maga is új szerepértelmezést találva az unásig játszott vidéki operettben. Az utolsó képben megjelenített kitért karú színész, akinek lábainál hever a világ, a közönség felé fordulás miatt megfelelő felütés, nincs azonban kötetzáró és ezzel *A papot* keretnyitó elbeszéléssé változtató megfelelője. Az utolsó novella, *Az esernyő* egyes szám első személyben elbeszélte története egy férfi önvallomása, aki a nőhöz tartozó tárgynak, egy esernyőnek ideiglenes birtoklásán keresztül döbben rá a nő iránti elmélyült érzelmeire. Az elmélyült érzelm tudatosítása történik meg a *Pávában* tizenegyediként előforduló *Szeretlekek*ben is, az ugyancsak férfi narrátor kihangosított gondolatainak jóvoltából, csak ekkor Rózának és nem Jankának hívják az érzelm tárgyát. *A pap* testvérnovelláit másik kötetekben találjuk, ugyancsak színház és valóság kettőségének körüljárására vállalkozik az *Istenítélet* a *Boszorkányos esték*ben és *A sügő* a *Bűbájosok*ban. A nyitó- és zárónovella közti egyetlen összefüggést az adja, hogy mindkettőt tartalmazta már a *Beteg lelkek* is. A lényegi szövegváltoztatások mindkét esetben az idegen szavak magyarítására szorítkoznak, ahogy ez igaz az amúgy összesen hat novellát tartalmazó *Beteg lelkek* másik két, a *Pávába* átkerülő darabja közül az *Appendicitis*re is, mely ezt az átalakítást a címében is magán viseli (az eredmény:

sz., 1923. dec. 19., 2; „A kínai ember”, Magyar Újság (Pozsony), [?] évf. 290. sz., 1923. dec. 21., 2–3; „Félix”, *PH*, XLVI. évf. 70. sz., 1924. márc. 23., 3–4; „A kínai ember”, Képes Krónika, XI. évf. 5. sz., 1929. febr. 3., 6.

Páva: „Páva”, *A Hét*, XXVI. évf. (2. köt.) 34. sz., 1915. aug. 22., 457–459; „Páva”, *Az Érdekes Újság*, III. évf. 48. sz., 1915. nov. 26., 30–32.

A kék gyász: „Kék gyász (Gyermekkori napló)”, *Képes Hét*, II. évf. 51. sz., 1912. dec. 22., 692, „Kék gyász”, *Székegyhídi Hírlap*, III. évf. 46. sz., 1913. nov. 13., 1–3; „Kék gyász”, *A Hét*, XXVI. évf. (2. köt.) 28. sz., 1915. júl. 11., 359–360; „Kék gyász”, *Tolnai Világlapja*, XV. évf. 34. sz., 1915. aug. 19., 25–26; „Kék gyász (Gyermekkori napló)”, *Képes Újság*, II. évf. 33. sz., 1916. aug. 13., 20. „Mikor a kisöcsém meghalt. Gyermekkori napló”, *PH*, XLVI. évf. 36. sz., 1924. febr. 13., 3–4; „Mikor a kisöcsém meghalt. Gyermekkori napló”, *BMN*, XXV. évf. 64. sz., 1924. márc. 5., 4; „Mikor a kisöcsém meghalt. Gyermekkori napló”, *A Fény*, I. évf. 41. sz., 1932. okt. 12., 13.

Vakbélgyulladás: „Bang, a hős”, *Vasárnapi Újság*, LVIII. évf. 44. sz., 1911. okt. 29., 882–885; „Operáció”, *Az Érdekes Újság*, V. évf. 21. sz., 1917. máj. 27., 30–31; „Appendicitis”, *Kalangya*, 5. évf. 3. sz., 1936. márc., 220–224.

Az esernyő: „Az esernyő”, *A Hét*, XXIII. évf. (2. köt.) 38/1176. sz., 1912. szept. 22., 602–603; „Az esernyő”, *Képes Hét*, III. évf. 31. sz., 1913. aug. 3., 132–133; „Az esernyő”, *Bácsalmási Járási*, VII. évf. 15. sz., 1914. ápr. 12., I–II. (*Húsvét 1914 Szépirodalmi mellékletünk* részeként); „Az esernyő”, *Front*, I. évf. 12. sz., 1917. szept. 23., 5–8.

Vakbélgyulladás). A negyedik átkerülő novella, a *Tréfa* csak egy-két stilizálásból adódó módosításon esik át, mint a határozatlan névelők eltűnése, vagy a mind a négy novellára jellemző *amely-mely* átalakulás.

Amennyiben a motivikus-tematikus hálózatok kiépítésének folytatólagos alakulása a kérdés a *Páván* belül, akkor a tizenharmadik helyen álló *Tréfa* a tizenötödik, *A kínai emberrel* állítható párhuzamba, a tizennyolcadik *Vakbélgyulladás* pedig a *Pávával* mint novellával. Az előbbieket egyes szám első, az utóbbiak egyes szám harmadik személyben szólalnak meg (mely hangnemváltkozás Kosztolányi korai novellisztikájának jellemzői közé tartozik.) Az előző kötetek közül a *Bolondok*ban előforduló *A kínai ember* alapszituációja ugyanaz, mint a *Tréfáé*. Az elbeszélő része egy csoportnak, mely egy a csoporton kívül álló személyt indokolatlan okból bánt, a *Tréfában* a végleteleg eljutva meg is öl. A *Vakbélgyulladás* és a *Páva* egyaránt egy-egy csinovnyik-figura középpontba helyezésével él, kisszerű életük egy-egy fordulópontját mutatva be. A hivataltól való távolmaradás szándékos és szándékolatlan volta, az egyetlen biztos pont elkerülése-elvesztése a személyiség széteséséhez vezet, mely a *Pávában* az öregségtől való félelemmel is társul. Az öregség pedig mint hívószó azonnal előhívja az ötödik helyen álló *Öregurakat*.

A kínai ember, az *Öregurak* (*Két öreg úr* címen), a *Szeretlek* és ezeken túl a *Pávában* tizenkettedik helyet elfoglaló *A léggömb elrepül...* kötetben elsőként a *Bolondok*ban jelent meg. *A kínai ember*, a *Szeretlek* és *A léggömb elrepül...* esetében a változtatásokra a fentebbi megállapítások érvényesek, magyarításuk, illetve egy-egy mondat stilisztikai módosítása, egyszerűsítése történik meg, mely lényegében nem változtat a jelentésen. *A léggömb elrepül...* esetében az elbeszélő barátjaként megjelenő költő mint én-megkettőződés Kosztolányi kedvelt eljárása, s a költő szájába adott megállapítás, miszerint a lezajló történet novella-téma lehetne, önreflexív. Az ezt kifejező mondat a *Bolondok*ban „Ez kitűnő novella-téma”-ként,²³ a *Pávában* „Ez alapján egy misztikus novella-téma”-ként²⁴ szerepel. Ez a második variáció utalhatna akár egy konkrét megjelenéshez igazodó átírára is (mint ahogy misztikus novellaantológiához éppen Kosztolányi írt bevezetőt 1917-ben),²⁵ de nem ez, hanem a *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* található meg benne). Semmi jel nem utal arra, hogy ezt a változtatást a *Páváért* tette volna meg, mert nincs benne más, misztikusnak tekinthető novella. A folyóiratokban a forrásgyűjtés eddigi adatai szerint tíz helyen publikált *A léggömb elrepül...* bekerült *A rossz orvos* második kiadásába is, ott ez a mondat így hangzik: „Ez nem érdektelen novella-téma”²⁶. A mondat újra- és újrafogalmazása így jelentheti egyszerűen csak a szöveghely kiemelt jelentőségét is, a tételmondat precizítására tett kísérletek aktuális állomását. *A rossz orvos* második kiadásának változatában érdekesség, ahogy megváltozik a zöld léggömbért kínált, illetve kifizetett ár. A *Pávában* még tizenkét krajcár a kikiáltási ár, és a költő tizenkét aranyat ad érte, *A rossz orvosban* már ötszáz korona és a költő százezer koronát fizet.

Az *Öregurak Bolondok*-beli közléséhez képest a forrásjegyzék csak egy két részletben közre adott publikációról tud 1910-ből,²⁷ amiből az következik, hogy a *Páva*-beli – az eddigi adatok alapján – közvetlenül áll a *Bolondok*-beli után. Azok a változtatások, amelyek általánosak, és arra utalnak, hogy egy változat későbbi, itt is szimptomatikusak, mint az *amely-mely*

²³ Kosztolányi Dezső, *Bolondok*. Novellák, Budapest, Atheneum [1911], (Modern Könyvár 95–97), 18.

²⁴ Kosztolányi Dezső, *Páva*, Budapest, Légrády Testvérek kiadása [1919], 117.

²⁵ Éjféli. Magyar írók misztikus novellái, összegyűjt. Bálint Aladár, Gyoma: Kner, 1917.

²⁶ Kosztolányi Dezső, *A rossz orvos*, Budapest, Tolnai Nyomdai Műintézet és Kiadóvállalat, [1927], 102.

²⁷ Kosztolányi Dezső: „Öreg urak A Hét, XXI. évf. (2. köt.) 28/1061. sz., 1910. júl. 10., 442–445 és *A Hét*, XXI. évf. (2. köt.) 29/1062. sz., 1910. júl. 17., 459–462.

átalakítás, és az idegen szavak magyarítása. Azonban az esetek többségében a tömörítés helyett bővítés a jellemző, például: „Fáradtak voltak és a falnak fordulva tovább aludtak”²⁸ helyett „Fáradtak, álmosak voltak és a falnak fordulva tovább aludtak”²⁹ vagy „Ez a feleselgető hegedűk koncertjében a fiatalság, az örök fiatalság dala”³⁰ helyett „Ez a feleselgető hegedűk koncertjében, a perlekedő zürzavarban a fiatalság, az örök fiatalság dala”³¹. Ezzel a kivétel erősíti a szabályt.

A *Páva* című novella a *Bűbájosok* „kis komédiák” ciklusából kerül át a *Bácskával*, *A szerbbel* és a *Borotvával* együtt, a *Páva* tehát a tizenhatodik helyen, a *Bácska* és *A szerb* egymás után a hatodikon és a hetedikén, a *Borotva* a tizediken áll (A *Bácska* ott *Oligocén és Eocén*, *A szerb Bácskai barátom* címmel szerepel.) *A kék gyász* eredetileg a *Bűbájosok* kis tragédia-ciklusának részét alkotta. Itt most a tizenhetedik helyre került.

Tematikailag a *Bácska* és *A szerb* összefonódik a délvidéki kisváros általános helyszíne miatt. Az, hogy a két novella két kötetben is egymás után szerepel, összetartozásukat erősíti. A kisváros szerepeltetése a *Pávát* is kapcsolatba hozza velük, a *Borotva*, a végre nem hajtott öngyilkossággal, a *Káin* második kiadásában szereplő *Tizenegy perccel* hozható összefüggésbe, melyben az öngyilkosság megtörténik. A *Kék gyász* pedig *A vonat megáll Halál utáni*jával alkot párt, ahol nem egy testvér, hanem egy barát halálát követő gyászidőt ír le az egyes szám első személyű elbeszélő.

A *Bácska* és *A szerb* az *Öregurakhoz* hasonlóan bővítéseket tartalmaz. *A szerbnél* ez a novella nagy részére igaz, sőt, még az *amely-mely* váltakozások is fordítva történnek. Így felmerül a gyanú, hogy egy korábbi változat került be a későbbi *Pávába*. A forrásjegyzék segítségül hívásakor viszont az látszik, hogy a két kötet megjelenése között nincs folyóirat-publikáció, a *Bűbájosok* előtti időszakból származik *A szerb* egyetlen ismert változata,³² a *Bácskának* pedig 1916 előtről egy 1912-es variációjáról tudunk³³. Természetesen ezeknek a változatoknak az ellenőrzése hátravan még, előfordulhat az is, hogy ezek kerültek be a *Pávába*, és az is, hogy nem ismerünk változatokat a két kötet megjelenése között.

A *Páva* mint novella változtatásai elenyészőek, a *Kék gyászban* egy betűnyi módosítás van, a *Borotva* szövege megegyezik a *Bűbájosokéval*. A *Kék gyász* a másik novella a *Pávából*, mely *A rossz orvos* második kiadásában is szerepel. A *Pávához* képest is tömörítést alkalmaz, a névelők, a töltelékszavak kihúzásával, esetenként bővítésével él, de a novella struktúrája ugyanaz marad.

A *Boszorkányos estéből*, az első kötetből három novella kerül át: *A köimádó*, *A boszorkány* és az *Öt órákor* (ez utóbbi *Pesztra* címen). Jelentősége van annak, hogy az induló novellista felütésként használt elbeszéléseit (*A köimádót* és *A boszorkányt*) a korszaklezáró kötetbe is beleteszi. Szilágyi Zsófia ugyan a *Károly apját* inkább tartja a *Boszorkányos esté*k hangadó novellájának,³⁴ de ez a két novella úgy tűnik, kedvesebb Kosztolányi számára, ezért teszi át a *Pávába* (a nyolcadik és kilencedik helyre), megtartva egymásmellettségüket. Ezzel éppen úgy összetartozóként kezeli őket, mint *A bácskát* és *A szerbet* is. Azt, hogy mennyire kedvelte ezt a két novelláját, a sokszoros publikáció is megmutatja.

A köimádót és *A boszorkányt* a végzetszerűség, a sötét tónus hangulatilag köti össze, a *Boszorkány/Pesztra* között (a *Pesztra* a tizenegyedik a *Pávában*) a tematikai összefüggés is adott,

²⁸ Kosztolányi Dezső, *Bolondok*. Novellák, Budapest, Atheneum [1911], (Modern Könyvár 95–97), 113.

²⁹ Kosztolányi Dezső, *Páva*, Budapest, Légrády Testvérek kiadása [1919], 39.

³⁰ Kosztolányi Dezső, *Bolondok*. Novellák, Budapest, Atheneum [1911], (Modern Könyvár 95–97), 116.

³¹ Kosztolányi Dezső, *Páva*, Budapest, Légrády Testvérek kiadása [1919], 43.

³² „A szerb”, *A Hét*, XXIII. évf. (2. köt.) 46/1184. sz., 1912. nov. 17., 730–733.

³³ „Oligocén és Eocén”, *A Hét*, XXV. évf. (1. köt.) 1/1253. sz., 1914. jan.

³⁴ SZILÁGYI 2012, 50.

a cselédlány, a pesztra világa a másik, az idegen, de számára élettérként adott környezetben, ahol egyedül van, amelyre rácsodálkozik, de nem érti a működését. Mindkét esetben adott egy úri fiú, aki egyszer áldozata, egyszer pedig csak párhuzamos létezője a lánynak. Az *Öt órákorban* a kisfiút Bandikának, a *Pesztrában* Jánoskának nevezik. Ennek a kötetkompozíció szempontjából lehetne szerepe, de a *Pávában* nincs egyéb névösszefüggés, amihez képest ez a változtatás indokolt lett volna.

Mindhárom novellában megfigyelhető a jelzők, határozói igenevek ritkítása, a nyelv expresszív erejének csökkentése, pl. *örült örömmel kacag – nevet, kinyílt szemmel, holtan – holtan, vakon és taláalomra járt – taláalomra járt*. Ennek feszültségfokozó hatása leginkább a csúcspontokon érzékelhető, pl. *A boszorkányban* a gyilkosság-jelenetnél. A *Pesztrában* a novella végén annyiban változik a jelentés, hogy a kis úri fiú karácsonyt illető cinikussága nincs hangsúlyozva, így nincs olyan éles kontraszt Vera, a pesztra naiv rácsodálkozása és az úri fiú nemtörődömsége között. Aranyszál helyett itt ezüstszál szerepel, a kétszer mondott hó helyett egy, a nyelvi túldíszítettség visszafogása tehát tudatos.

Utolsó csoportként a második, harmadik és negyedik helyen álló *A magyar fiú*, *A bujdosó* és a *Három angol* említendő. *A magyar fiú* egyes szám harmadik személyű beszédhangja egy fiatal, szenvelgő ifjú Mátyás templomi kirándulását írja le, aki a halott király és királyné emlékművénél kíván feloldozást nyerni, miközben fájdalmasan szemléli arcképét a márvány tükröződésében. Ez a novella a bizonytalan datálású *A vonat megáll* részét képezi. A szövegösszevetés az általános összefüggéseket erősíti meg, a *Páva* változata tömörít és magyarít. Így az legalább bebizonyosodott, hogy *A vonat megáll* a *Páva* előtt keletkezett.

A bujdosó és a *Három angol* a *Páva* előtt még nem szerepeltek kötetben. *A bujdosó* egyes szám első személyű elbeszélőt alkalmaz, felvetése izgalmas: valaki kíváncsi rá, hogy mi történik akkor, amikor nincsen jelen. Előhírnöke ez az *Esti Kornél* szövegeknek, és párhuzamos novellát is találhatunk: a *Boszorkányos esté*kben *Április elseje*, a *Bűbájosok*ban *Április bolondja* című novella ez, melyben az elbeszélő a szekrénybe bújva azt játssza meg, és attól lesz lelkiismeret-furdalása, hogy barátja nem tudja, ő jelen van. S habár a téma felvetés jó, *A bujdosó* végén a saját ravatalára fekvő elbeszélő magán viseli a Kosztolányinál előforduló öntetszelgő pózt. A *Három angol*ban három férfi látogatja meg Napóleont, nem sokkal halála előtt, Szent Ilona szigetén, ebben a novellában is inkább a színpadiasság dominál. *A magyar fiúval* az elhagyott helyre vonulás témájával állítható fel párhuzam.

A *Páva* tehát válogatást ad Kosztolányi 1919 előtt keletkezett, kis terjedelmű prózai munkáiból, bizonyíthatóan gyűjteményes kötet jelleggel. A novellák sorrendisége, az előző kötetekhez képest történt változtatások nem igazolják, hogy bármiféle kompozíciós törekvés szerepet játszott volna a kötet összeállításakor. A tematikus csoportosíthatóság (gyerekkor, kisváros, Délvidék, halál, öregség, misztikusság, hivatalnoki lét) az egész korai novellakorpusz sajátja, így nem meglepő, hogy ebben a kötetben is ezek a tematikák jelennek meg. A kötet ennél fogva mozaikszerű, nem számít a benne található novellák sorrendje, és ennél fogva az olvasás sorrendje sem. Ez nem jelenti azt, hogy a *Páva* mint önálló kötet ne lenne jelentős, hiszen megmutatja, hogy a szerző mely novelláit tartotta arra érdemesnek, hogy egy összefoglaló jellegű kötetben benne legyenek. Közülük *A köimádó*, *A boszorkány*, *a Bácska*, *A szerb*, *A léggömb elrepül*, *A kék gyász*, *a Borotva* – a sokszoros újraközlésből látszik – Kosztolányi különösen kedvelt írásai közé tartoznak, és vannak olyanok is, amelyeket most emel be először kötetbe, a *Három angolt* és *A bujdosót*, tehát 1919–1920 környékén ezeket érdemesnek tartja arra, hogy a lezárni kívánt szakasz részévé váljanak, mielőtt továbblép. És még ha valódi komponáltság nem is fedezhető fel a *Pávában*, a motivikus összefüggésrendszer egy konkrét pontba sűrítettsége indokoltá teszi önálló kritikai kiadását, mert a szövegvariánsok legtöbb

esetben apró különbözőségeit és a címváltozatok sokaságát, bármennyire törekszik is rá, egy novellát csak egy változatban szerepeltető összkiadás nem képes érzékeltetni.

Bibliográfia

- BARÁTH, F. 1938. Kosztolányi Dezső. Zalaegerszeg.
- BORI, I. 1986. Kosztolányi Dezső. Forum Könyvkiadó, Újvidék.
- RÉZ, P. 1959. „Kosztolányi Dezső elfelejtett novelláskönyve: A vonat megáll”: Irodalomtörténet, 1959/2, 245 (!).
- SZILÁGYI, Zs. 2012. „Lázás lobogás és előfizető-gyűjtő ívek. Kosztolányi Dezső pályakezdése és a Boszorkányos esték”: Kalligram, 2012. július-augusztus, 45–51.
- SZILÁGYI, Zs. 2013. „Ida a vasútállomáson. Kosztolányi Dezső: A vonat megáll”: Literatura 2003/1, 50–58.
- SZILASI, L. 2000. „A fordulat éve: tüske a köröm alatt (1914)”: Szilasi László: A Kopereczky-effektus. Jelenkor, Pécs, 110–117.
- MOLNÁR F. 2010. Az eltűnt Kosztolányi nyomában. Kosztolányi Dezső korai novellái. Alapszakos szakdolgozat, ELTE (kézirat).
- ÖRLEY, I. (é.n.). „Kosztolányi olvasása közben”: Örley István: A Flocsek bukása, Válogatott írások. Magvető, Budapest, 321–336.
- SZEGEDY-MASZÁK, M. 2010. Kosztolányi Dezső. Kalligram, Pozsony.
- SZEGZÁRDY-CSENGERY, József. 1938. Kosztolányi Dezső. Magyar Irodalomtörténeti Intézet, Szeged.

*NYELV-
TUDOMÁNYI
DOKTORI
ISKOLA*

Ez a lap üres

DRÁVUCZ FANNI

Az érzelmek reprezentációja az interakciós folyamatokban

Bevezetés

Az interakciós folyamatok létrejöttének egyik meghatározó – talán legfontosabb – motivációja az, hogy szándékunkban áll a másik számára kifejezni a beszédhelyzethez kötődő akaratunkat, ítéleteinket, vélelmeinket és érzelmeinket. Az érzelmek kifejezésére széles eszközkészlet áll rendelkezésünkre, amelyek lehetőséget adnak arra, hogy a legszélsőségesebb helyzetekben is jelzéseket adjunk a másik számára érzelmi állapotunkról. Munkámban az érzelmeket egy olyan rendszerbe foglalom, amelyek pszichológiai és fiziológiai alapokkal rendelkeznek, de megjelenésük diskurzushoz, interakciós helyzethez kötött.

Az érzelmek kultúráktól független vonatkozásait kutató Paul Ekman megfigyelései a kommunikációs helyzethez kötött érzelmkifejezésre korlátozódnak. Álláspontja szerint érzelmeinket mindig úgy fejezzük ki, hogy számolunk a másik jelenlétével és információfeldolgozó képességével. Ekman leírásai és módszertana hasonlóságot mutat Arisztotelész Rétorikájában megjelenő érzelmfogalmakról kialakított rendszerével, amely a szónok számára ad instrukciókat a hallgatóság ítéleteinek befolyásolására, amelynek célja, hogy az érzelmekre hatással legyen, és befolyásolja a hallgatóság ítéleteit. Arisztotelész leírásai nem korlátozódnak a szónoki szituációra és – Ekmanhoz hasonlóan – működésük diszkurzív jellegét hangsúlyozza kiemelve az érzelmek fiziológiai alapjait. A diszkurzív jelleg hangsúlyozása lehetővé teszi, hogy a funkcionális kognitív pragmatika módszereivel megvizsgáljam, hogyan alakulnak a befogadói és megnyilatkozó szerepek és stratégiák a két rendszerben.

Az érzelmek értelmezése a nyelvtudományban

Az érzelmek természete iránti érdeklődés több ezer éves múltra tekint vissza, egyidős a pszichológia tudományával. Szoros kapcsolata az emberi léttel folyamatosan ébren tartja a humán tudományok érdeklődését. Emocionális viselkedésünk a kommunikációs tevékenység több aspektusát érinti. Érzelmek fogalmi konstrukciója lehetőséget ad arra, hogy viselkedésünket behálózva több szinten megjelenjen, és árnyalt stratégiarendszerként értelmezési keretet adjon a beszédhelyzetekben a befogadó és a megnyilatkozó számára. A pszichológia régóta vizsgálja az érzelmek szerepét az emberi kommunikációban és tényként kezeli azt, hogy a verbális és non-verbális kifejezőeszközök megjelenése a beszédhelyzetben a résztvevők érzelmi állapotának a függvénye. Az érzelmek kifejezését segítő verbális és non-verbális eszközeink lehetőséget adnak arra, hogy az érzelmi polaritás szélsőséges állapotait az interakcióban résztvevő partner tudtára adjuk és befolyásoljuk az ő érzelmi állapotait. Az érzelmek és a nyelv viszonya a nyelvi rendszer és a nyelvi tevékenység több síkján kapcsolódik egymásba. A jelenségek természetéből adódóan a vizsgálatok módszertana a különböző területeken nagyon eltérő. Péter Mihály '90-es évek elején íródott monográfiája¹ is jól bizonyítja, hogy a nyelvi rendszer különböző szintjein jelenhetnek meg azok a rendszerelemek, amelyek az interakció során érzelmi töltetet hordoznak, tehát azok az elemek, amelyeknek a megjelenése a fiziológiai tényezőkön kívül érzelmi jellemző tulajdonítható. Péter Mihály felteszi a kérdést, hogy van-e a nyelvnek érzelmkifejező funkciója? Álláspontja szerint azért nem indokolt a nyelvnek külön érzelmkifejező funkciót tulajdonítani,

¹ PÉTER 1991.

mert az érzelemkifejezés behálózza az interakciós folyamatot.² A kognitív nyelvészet tudásról alkotott általános modellje alapján³ az érzelemkifejezés értelmezhető nyelvi funkcióként, amely hálózatszerű, dinamikus modellt alkotva részt vesz a nyelvi interakciós folyamatban.

Péter Mihály elemzése alapján az érzelmeket el kell határolni az olyan nyelvi kategóriáktól, mint az expresszivitás, stílusérték és nyelvi értékelés, mert ezek nem a nyelvi kifejezések eszközeiként értelmeződnek. A szavak és az érzelemkifejezés viszonya úgy jelenik meg, mint egy zárt információszerkezetet hordozó egység. Ez alapján négy különböző esetet különít el: érzelemfogalmakat jelölő szavak, érzelmek közvetett fogalmi ábrázolását ellátó szavak, értékelő minősítő szavak és értékelési funkciót betöltő szavak.⁴ Grammatikai kategóriák érzelemkifejező lehetőségei között a főnév, a névmások és az ige grammatikai tulajdonságaiból adódó érzelmi többletkifejezését vizsgálja.⁵

Az érzelemfogalmakat vizsgáló másik mérföldkönek számító kutatás egy kognitív modell bevonásával értelmezi az érzelemfogalmakhoz tartozó tudáskeretet. Az érzelmi jelentés nem köthető szorosan csak az érzelmeket kifejező szavakhoz, ebből következően az érzelmek tudományos megismerése a pszichológia, antropológia, a nyelvészet és a filozófia bevonásával vizsgálható.⁶ Az érzelmek hasonlóan más fogalmakhoz prototípus köré rendezhetők célként fogalmazva meg, az érzelemfogalom leírásának prototipikus szabályszerűségeit. Kognitív modellként a fogalmi metaforát használja, amelyben a HARAG, FÉLELEM, BÜSZKESÉG, TISZTELET és a SZERELEM érzelemfogalmakhoz köthető nyelvi kifejezésekben működő fogalmi metaforák céltartományait és forrástartományait vizsgálja.⁷

Az érzelemfogalmak és a metaforamodell-értelmezés bizonyítéka annak, hogy az érzelmek nyelvi kifejezésének van egy olyan közvetett módja, amelyek csak egy másik fogalom bevonásával válnak elérhetővé és az interakciók során felhasználhatóvá. A kutatás arra azonban nem ad választ, hogy ebből milyen általános következtetés vonható le az érzelemfogalom általános természetére vonatkozóan. A kutatási módszerek alapján csak azok az érzelemfogalmak válnak elemezhetővé, amelyeknek van egy forrástartományként definiált fogalmi köre. Ez alapján azok az érzelemfogalmak, amelyeknek nincs ilyen metaforikus kiindulási alapjuk nem értelmezhetők a módszertani kereten belül. A másik fontos kérdés, amely megfogalmazható a módszertannal kapcsolatban, hogy mi történik azokkal a kifejezésekkel, amelyek valamilyen érzelemfogalmat konceptualizálnak, azonban nem jelennek meg bennük a forrástartományhoz köthető tudásszerkezetek.

A fenti két kutatás között nagyon sok módszertani különbséget látunk, abban azonban hasonlóak, hogy a nyelvben azokat a tartalmi elemeket vizsgálják, amelyek valamilyen érzelmi állapot jelenlétére utalnak. Tehát nem magát az érzelmi állapot jelenlétét vizsgálják a nyelvi interakcióban, hanem azokat a nyelvi kifejezéseket, amelyek az érzelmek közvetett nyelvi reprezentációjára utalnak, vagy valamilyen érzelemfogalom közvetett konceptualizációját teszik lehetővé.

A pragmatika és az érzelmek kapcsolata

² PÉTER 1991, 39.

³ LANGACKER 1999.; SHINA 2007.

⁴ PÉTER 1991, 49–103.

⁵ PÉTER 1991, 104–124.

⁶ KÖVECSES 1989, 31–32.

⁷ KÖVECSES 1989, 33–49.

Az érzelmek felismerésének pragmatikai nézőpontból történő vizsgálata kognitív és szociokulturális megalapozottságot feltételez. Ez alatt egyfelől azokra az alapvető fiziológiai jelenségekre gondolok, amelyek a beszédhelyzetben résztvevőket befolyásolják a kommunikációs stratégiák kialakítása során. Valamint másfelől azokra a tanulási folyamatokra, amelyeknek a során rögzítjük az érzelmekhez köthető viselkedési mintákat. Ez alapot ad arra, hogy az érzelmekről egy interdiszciplináris értelmezést adjunk, amely egy pragmatikai nézőpont létjogosultságát teszi lehetővé. Ez a pragmatikai alap interakcionális alapot biztosít az érzelmek megismeréséhez, amelyben a fiziológiai és a retorikai tényezők (hatáskeltés és meggyőzés) is szerepet játszanak.

A szociokulturális megalapozottság a tanulási folyamatokkal szoros összefüggésben olyan tapasztalati jelenetek, események rögzítését teszi lehetővé, amelyek során ítéleteket alkotunk a megélt történésekről, reakciókról. Ezek az ítéletek a jövőben attitűdként működve alakítják a megnyilatkozások során megjelenő érzelmi állapotokat. A társas interakció során megjelenő érzelmek elsődlegesen interakciós jellegükkel jellemezhetőek. A megnyilatkozásokhoz köthető érzelmek a tapasztalatmegosztás során kapnak szerepet, és adaptív tevékenységként értelmezve érzelmi állapotokat hívnak elő, amelyek során ítéleteket alkotunk, értékelünk és reagálunk a megnyilatkozó üzenetére. Az interakcióban megjelenő érzelmekhez tartozik az a jelenség is, amely a kommunikációs folyamatban úgy válik értelmezhetővé, hogy a tervezett helyzetekhez stratégiaként kapcsolódik.

Az érzelmek fogalmi természetéhez tartozik a polaritás tulajdonsága, amely alapjaiban meghatározza a fogalomról alkotott tudásunkat. Arisztotelész *Rétorika* című értekezésében a polaritás az érzelmek alaptulajdonságai között van említve. A polaritás mentén történő tematizálás meghatározza az interakcióban megjelenő érzelmek definiálását és egy rendszeren belüli értelmezési keretet biztosít, amely az érzelmeket egymástól teszi függővé.

Az interakciós alapok Arisztotelész *Rétorika* című értekezésének II. Könyvében található I. fejezet tartalmazza, amely a szónok jellemét és az érzelmek felkeltését tárgyalja. Értelmezésében az érzelmek a következő definíció bevezetésével jelennek meg:

„Az érzelmek azok a tényezők, melyek megváltoztatják az emberek ítéleteit; következményeik pedig a fájdalom és a gyönyör; mint például a harag és a szánalom meg a félelem és más efféle érzelmek, valamint az ellenkezőik.”⁸

Arisztotelész az érzelmeket alapvetően interakciós keretben írja le, amely harmonizál a választott funkcionális pragmatikai nézőponttal.⁹ A tárgyalt érzelmek csoportja pedig hasonlóságot mutat az Ekman-féle rendszerrel, amelyet a következő részben részletesen kifejték.

A bemutatott elméleti háttér alapján az érzelmekről olyan értelmezést adok, amely a három nézőpontot egy keretben értelmezi, ezáltal kiemeli az érzelmeknek azt a funkcióját, amely a nyelvi megismerő tevékenység szempontjából meghatározza a nyelvhasználatot. Konklúzióként egy olyan csoportosítást mutatok be, amely az alapérzelem csoportosításából kiindulva Arisztotelész leírásai alapján az érzelmeket szituációs mintákba foglalva írja le, figyelembe véve a pragmatika álláspontját a nyelvi tevékenységről.

A pragmatikai nézőpont bevonásával az érzelmek értelmezése két alapvető részre osztható, a megnyilatkozóhoz tartozó érzelmi állapotra, amelynek a funkciója az intencióhoz kapcsolódik és a befogadóhoz köthető érzelmi állapotra, amelynek ítéletalkotó funkciója a meghatározó. A nyelvi tevékenységek során létrehozott világreprezentációk az alapérzelmek ítéletalkotó funkciói alapján jönnek létre és az érzelmek megjelenése a befogadón az interperszonális

⁸ ARISZTOTELÉSZ 1999, 82.

⁹ TÁTRAI 2011.

kapcsolatteremtés alapvető jele, mert a megnyilatkozó intencióját a befogadón felismert érzelmi állapot is legitimálja.

A társalgás során szerephez jutó érzelmi állapotok felismerése a megnyilatkozó és a befogadó számára nem kontrollált automatikus folyamat. A kommunikációs tényező eddigi modelljeiben az érzelmeket külön nem értelmezték és nem tüntették fel a kutatások. Ennek talán az lehet az oka, hogy az érzelmekről szerzett tudományos ismereteink a pszichológia területéről származnak és az ott végzett kutatások szinte kivétel nélkül szimulációkon és közvetett megfigyeléseken alapulnak. Ez alapján feltételezhetjük, hogy a szociális tanulás során minden érzelmi állapothoz tudunk kötni olyan nyelvi viselkedési mintákat, amelyek az érzelmi állapotokhoz köthető nyelvi jelölőket hordozzák. Ez az érzelmi állapotra vonatkozó referencia-rendszer egy olyan eszközkészletet hordoz, amely azonos nyelvet beszélőknél értelmezhető. Az érzelmi polaritás az alapérzelmek fentebb ismertetett jellemzőinél nem kap szerepet, ezért az érzelmelek pragmatikai nézőpontú tárgyalásánál sem lesz hangsúlyos.

Az interakciós folyamatban megjelenő nyelvhasználat adaptív tevékenységként való értelmezése¹⁰ a kommunikációs igényeknek és szándékoknak a betöltését tűzi ki célul. A kommunikáció során megjelenő alapérzelmek ennek az adaptív tevékenységnek a részét képezik és ezen a ponton jelennek meg értelmező közegként a befogadó számára. Az, hogy hogyan szerkesztjük meg azt az adaptációs keretet, amely meghatározza a megnyilatkozásainkat a szociális tanulás során szerzett tapasztalataink és tudásunk által biztosított választások sorozata.¹¹

A pragmatikai nézőpontot a funkcionális–kognitív irányzat biztosítja, amely a nyelvhasználatot társas megismerő tevékenységként értelmezi.¹² A pragmatika nézőpontjából a nyelvi tevékenység során a szubjektum a világról szerzett tapasztalatairól mások számára hozzáférhető módon (interszjektív) világreprezentációkat hoz létre. A világgal kapcsolatos tapasztalatok megosztásával az is jellemzi a nyelvi interakciókat, hogy személyközi (interperszonális) viszonyokat alakítanak ki és tartanak fenn.¹³ A nyelvi szinteken megjelenő egységek megnyilatkozásokban betöltött funkciója az érzelem-tudás-cselekvés hármas egyensúlyán nyugszik,¹⁴ amelyeknek az állandó jelenléte dinamikusan változik a megnyilatkozó szándékával, ítéleteivel, vélelmeivel egyetértésben.

Az érzelmelek integrált módon jelennek meg a nyelvi tevékenység során, tehát a megnyilatkozó a befogadó érzelmeit célozza meg, és az érvelés a meggyőzés integráns részeként van jelen a megnyilatkozások között. Ebben a diskurzusban a retorika részének tekinthető. Hasonló rendszert találunk Arisztotelész Rétorika című munkájában is, ahol az érzelmelek az interperszonális viszonyokba ágyazva jelennek meg, tehát a megnyilatkozó minden esetben a kommunikációs stratégia részeként mint visszacsatolás használja fel a befogadó által reprezentált érzelmi állapotot.

Arisztotelész által leírt érzelmi állapotok módszere a téma természetéből adódóan, a szónok számára ad instrukciókat arról, hogy hogyan befolyásolhatják a befogadó érzelmeit. A teljes rendszerről nem tudunk pragmatikai értelmezést adni, mindenesetre figyelemre méltó, hogy Arisztotelész olyan módon ad tanácsot az érzelmelekről a szónokoknak, hogy interakciós keretbe helyezi őket és a befogadóban megjelenő érzelmelek felkeltését tűzi ki célul.

¹⁰ TÁTRAI 2011, 45.

¹¹ TÁTRAI 2011, 46.

¹² TÁTRAI 2011.

¹³ TÁTRAI 2011, 25.

¹⁴ CROFT 1994, 470.

A pszichológia és az interakcióban megjelenő érzelmek kapcsolata

Az érzelmi állapotok egy elméleti keretben történő kezelése a huszadik század első felében kezdődött és napjainkig tartó tudományos diskurzust tart fenn. Fehr és Russel kísérletei alapján¹⁵ tudjuk, hogy azért nehéz az érzelmekről általános definíciót adni, mert a hozzá kapcsolódó kategóriákat nem lehet jól elkülöníteni egymástól. Az érzelmekről alkotott tudásunk prototípusosan szerveződik és mivel természetes kategóriaként van jelen, nem lehet éles határokat húzni a különböző érzelmek között. A pszichológiában az érzelemelméletekhez köthető kutatások célja, hogy kategorizáció segítségével rendszert hozzanak létre az emberi viselkedésben megfigyelhető érzelmekről. A kategorizációt minden érzelem esetében elvégzik és az általános tapasztalatok leírásával megalkotják azt a tulajdonsághalmazt, amely egy adott érzelemről elmondható.

Az érzelemelméletek körében végzett kutatások többféle síkon állítottak fel kategória-rendszereket, Ekman kutatásait alapul véve,¹⁶ amelyek során természeti népek érzelemfelismerési reakcióit vizsgálva és azt összehasonlítva a civilizált társadalomban megfigyelhető érzelemfelismeréssel arra az eredményre jutott, hogy az emberek érzelemfelismerése alapvetően veleszületett képesség. Talált olyan érzelmeket, amelyeket minden közösségben (fejlettségi állapottól függetlenül) egyformán fejeznek ki és ismernek fel, ezek az öröm, félelem, undor, meglepődés, szomorúság, és adüh, összefoglaló néven *az alapérzelmek*. Ekman érzelemelméletében a kategóriarendszer alapja az a társas interakció, amelyben az érzelmek felismerhetővé válnak. Vizsgálatának alapja a nonverbális kommunikáció és az arcon felismerhető érzelmek rendszere. A diszkurzív alapok hangsúlyozása Ekman elméletében abban érhető tetten, hogy az érzelmeket egy interakciós helyzetben megjelenő válaszreakcióként értelmezi.

Egy gondolat erejéig utalnunk kell itt Arisztotelészre, aki ennek a válaszreakciónak az elérését tűzi ki célul rendszerében, amelyhez a retorika eszközeit használja fel – ennek részletes kifejtése később következik.

Paul Ekman és az alapérzelmek rendszere

A nyelv és a gondolkodás egymást feltételező rendszere az emberi kogníció alapvető feltétele. Az érzelmek az ember kognitív rendszerében meghatározó szerepet töltenek be és folyamatos értékelő–értelmező funkcióként jelen vannak a percepció folyamatokban. Az érzelmek többféle módon jelenhetnek meg a valóságra tett ítéleteinkben. Összetett hálózatuk lehetővé teszi azt, hogy szavak nélkül is kifejezzük érzelmeinket, ítéleteinket. A világ megismeréséhez köthető érzelmi viselkedésünk a fejlődés során változik, eszközkészletünk árnyaltabbá válik. A valóságról tapasztalt információk és szituációk formálják azokat a reakcióinkat, amelyeket döntéshelyzetekben konvencionálizált stratégiaként használunk. Az érzelmek rendszere egy olyan stratégiarendszerként van jelen a közösség életében, amely a döntési helyzeteket meghatározza, befolyásolja és lezárhatja.

Az érzelmek a nyelv és a gondolkodás összekapcsolódása és fejlődése az emberi kommunikációs rendszerek működésének alapvető feltétele. Az emberek meg akarják osztani egymással a tapasztalataikat, a világról szerzett információikat, ezért alakították ki azokat a szimbolikus konvenciókat, amelyekhez az érzelmek rendszere is köthető. A nyelv fő funkciója a diskurzusban résztvevők figyelmének az irányítása, a valóságról szerzett adaptációk átadása, tehát a dolgok perspektivikus bemutatása. Az adaptációs folyamat és a perspektíva kialakítása a megnyilatkozó ítéletének a valóságról szerzett tapasztalatának és a korábbi tudásának a következménye. Az

¹⁵ OATLEY 2001, 132.

¹⁶ EKMAN 1992.; EKMAN 2011, 25–44.

érzelmi tényező figyelembevételével alapvető polaritás jelenik meg a diszkurzív tevékenység során, és folyamatosan kiépül a megnyilatkozó és a befogadó referenciális jelenthez köthető emocionális tapasztalata és aktuális élménye.

A megnyilatkozóhoz és az általa létrehozott megnyilatkozáshoz köthető érzelmi polaritás negatív vagy pozitív tulajdonságokkal jellemezhető. A negatív vagy pozitív pólus között történő átmenetek lehetőséget adnak fokozatok kialakítására, amelyek meghatározzák és befolyásolják a befogadó reakcióját és az információhoz köthető adaptációját. A beszédeseményekhez köthető érzelmi állapotokat mindig újra létre kell hozni, oly módon, hogy a befogadó számára egyértelmű legyen az információhoz köthető ítéletünk. Ez alapján az érzelmek rendszerében jelen kell lenni olyan elemi tulajdonságoknak, amelyek alapján a szociális tanulási folyamatok során azok elsajátíthatók.¹⁷ Ezenkívül a tanulási rendszerben folyamatosan jelen kell lennie annak a polaritásnak, amely az érzelmek rendszerében pozitív és negatív pólusként értelmezhető.

Beszédesemények nélkül is tudunk érzelmi állapotokat azonosítani, ezek az érzelmi állapotok olyan fiziológiai tulajdonságokkal rendelkeznek, amelyek szintén értelmezhetőek az állapotot feldolgozó szubjektumok számára. A hozzájuk köthető polaritás megjelenése itt is meghatározó szerepet kap. Az érzelmek tanuláshoz és adaptációhoz köthető másik fontos tulajdonsága, hogy nemcsak embereket tudunk érzelmi állapottal jellemezni, vagy felruházni, hanem élő vagy élettelen entitásokat is, abban az esetben, ha felfedezünk olyan vonásokat, amelyeket felismerünk érzelmi állapot hordozójaként.¹⁸

Az érzelmek nyelvi feldolgozásával összefüggő és kogníciót meghatározó tulajdonsága, hogy az érzelmeket három alapvető módon tudjuk azonosítani: dologszerű fogalomként, folyamatszerű jelenségként és más élő vagy élettelen entitáshoz köthető tulajdonságként.

Az érzelmek nyelvi és társas meghatározása a lélektani kutatások fontos területét képezi. Ekman az alapérzelmeket kilenc jellemző alapján határozta meg,¹⁹ amelyeket itt részletesen ismertettek. Elméletében hangsúlyozza az érzelmek diskurzus-meghatározó hatását.²⁰

A következőkben részletesen végigveszem azokat a jellemzőket, amelyeknek a részvétele vagy jellemzője különbséget tesz az alapérzelmek között. Ezeket a kategóriákat a pszichológia módszereivel hozták létre, ezért csak részben vannak nyelvi összetevőik. Közös vonásuk, hogy minden szempont a kommunikációs folyamatban résztvevők bizonyos fiziológiai vagy pszichológiai jellemzőit értelmezi az érzelmek hordozójaként illetve a kommunikációs helyzetben megjelenő érzelmek hatására történnek az elváltozások. Ez alapján az alapérzelmek megjelenésének egyik alapvető feltétele a kommunikációs helyzet jelenléte, tehát megjelenésük pragmatikai természete vitathatatlan. A továbbiakban az alapérzelmeknek azokat a tulajdonságait veszem sorra, amelyek alapján elkülöníthetők, más válaszreakcióktól.²¹ A tulajdonság Ekman rendszerében fiziológiai eredetűek, részletezésüket a dolgozat nem tárgyalja, a tulajdonságok fiziológiai részleteit, azonban röviden kiemeli azokat a tulajdonságokat, amelyek az alapérzelmek kapcsán relevánsnak tekinthetők.

Az alapérzelmeket egymástól megkülönböztető univerzális jegyek

Az alapérzelmeket egymástól a hozzájuk köthető arckifejezések különböztetik meg. Szociális interakciós kontextusban ezek az arckifejezések kultúrától, a kultúra fejlettségi szintjétől

¹⁷ TOMASELLO 2002.

¹⁸ KÖVECSES 1991.

¹⁹ EKMAN 1992, 174–190.

²⁰ EKMAN 1992.

²¹ EKMAN 1992, 175–189.

függetlenül megismerhetők és felismerhetők mind szándékos mind spontán megnyilvánulások esetén. Az érzelm kifejezés létfontosságú a személyek közötti kapcsolattartás fejlődésében és szabályozásában. Meg kell jegyezni, hogy az alapérzelmek előfordulhatnak a fenti jellemzők nélkül is. Az arckifejezések univerzalitása konzisztens az érzelmek megjelenésének evolúciós elméletével, de nem zár ki más elméleteket.²²

Az alapérzelmek jelenléte más emberszabásúaknál

A félelem és a düh illetve valószínűsíthető, hogy a szomorúság és öröm arckifejezései jelen vannak más emberszabásúaknál is.

Az alapérzelmeket egymástól megkülönböztető fiziológiai jegyek

A düh, félelem, undor, esetén eltérő agytevékenység-mintázat figyelhető meg.²³

Megkülönböztető univerzális az antecedens eseményekben

A szociális kontextusok, amelyek egy-egy érzelmet előhívhatnak különbözőek személyenként és kultúránként. Ennek ellenére logikusnak tűnik feltételezni, hogy ezekben az előzményekben közös elemek találhatóak. Ez egy keveréke a biológia háttérnek és a tanulási folyamatoknak.²⁴ Például egy közeli hozzátartozó elvesztése univerzális antecedens a szomorúságnak, de az, hogy ki az a közeli hozzátartozó kultúránként eltérhet. Hasonlóan a félelem egy univerzális antecedens eseménye a fizikai vagy pszichológiai bántalmazás.²⁵

Koherencia az érzelmi válaszokban

Ellentmondásosak az eredmények abban a tekintetben, hogy van-e koherencia az érzelmekre adott válaszokban, mert ezek tükrözhetnek személyiség jegyeket, hangulatot vagy eltérő szándékokat. Az érzelmekre adott válaszok között megkülönbözteti a tényleges válaszokat a spontán válaszokat az érzelm kifejezéseket a társadalmi és szándékos kifejezésektől. Ez alapján az egyik csoport az, amit tudunk befolyásolni a másik az, amire nem tudunk hatással lenni.²⁶

Az alapérzelmek gyors megjelenése a kommunikációs helyzetben

Az érzelmek természetéből fakadóan az érzelmek olyan gyorsan beállnak, hogy nem is tudatosul bennünk.²⁷

Az alapérzelmek rövid időtartama

Nemcsak rövid időtartam alatt kell megjelenni az érzelmeknek, hanem a szükséges válasz után rövid idővel el is kell tűnnie, ha csak nem váltja ki valami újra. Éppen ezért Ekman megkülönbözteti az érzelmeket a hangulatoktól, amelyek órákig vagy napokig is tarthatnak, de a hangulatok erősen töltöttek más érzelmekkel is.²⁸

²² EKMAN 1992, 175.

²³ EKMAN 1992, 179.

²⁴ vö. TOMASELLO 2002.

²⁵ EKMAN 1992, 182.

²⁶ EKMAN 1992, 184.

²⁷ EKMAN 1992, 185.

²⁸ EKMAN 1992, 185.

Az alapérzelmek automatikus kiértékelése

Az egyes érzelmkifejezések különlegesen rövidek, szükség van olyan mechanizmusokra, amelyek hasonlóan gyorsan reagálnak, és nemcsak azt tárják fel, hogy az érzelmet megélte az egyén, hanem azt is, hogy melyiket.²⁹

Az alapérzelmek szándékolatlanság

Az egyén nem tudja egyszerűen megválasztani, hogy mikor milyen érzelmet válasszon. Ha az érzelembéállása egy elhúzódo kiértékelés eredménye, vagy fokozatosan jelenik meg, akkor nagyobb esélyünk van beavatkozni vagy befolyásolni, hogy milyen érzelm alakul ki. De ha az érzelm automatikus kiértékelés eredménye, akkor az egyénnek a belső erővel kell küzdenie, hogy kontroll alatt tartsa ami vele történik. Hasonlóan gátolni vagy befolyásolni az arc kifejezést mint a hangszínt és valószínűleg egyszerűbb elváltoztatni a hangot, mint az autonóm változásokat (agytevékenység, fiziológia). Mivel az érzelmi válaszok erőteljessége és gyorsasága szintén egyénfüggő, változik annak a mértéke is, hogy mennyire tartunk valamit szándékolatlannak. Az emberek olyan szituációknak teszik ki magukat, úgy rendezve a körülményeket, hogy azok valószínűleg előhívják az érzelmet, de ez még nem teszi az érzelm tényleges megjelenését szándékolttá.³⁰

A fenti kilenc jellemző dinamikus keretben értelmezhető, amely lehetővé teszi, hogy a jellemzők tulajdonságai a szociális tanulás vagy az új tapasztalatok hatására változzon.³¹ A társas megismerő tevékenységnek meghatározó területét képezik, amely a nyelvi megismerő tevékenységet is meghatározza oly módon, hogy az egyes beszédseményekhez köthető intenciók az alapérzelmek befolyásolta ítéletekként jönnek létre. Eszerint a diskurzusban megjelenő fókusz az alapérzelmek által motivált érzelmek hatására formálódik.

Az alapérzelmek motiválta ítéleteket minden újabb diskurzus során létrehozunk, tehát az érzelmi összetevők aránya, mindig újra formálódik és minden szociális interakció során újra létrejön. A beszédsemény során résztvevő érzelmek fontos vonása a megismételhetőség, ezért a kifejező készletnek is olyannak kell lennie, amely újra létre tudja hozni azokat a folyamatokat, amelyek alapján az érzelmi ítéleteinket megalkotjuk, és amelyek hatására a megnyilatkozásokat megformáljuk.

Az alapérzelmek irányítására az Ekman-féle rendszer alapján a szubjektum nem képes, azonban a beszédtevékenység során a megnyilatkozási intenciónak az egyik célja az, hogy a befogadó alapérzelmeit a számára kedvező módon befolyásolja. A megnyilatkozó ahhoz igazítja a közös figyelmi jelentben reprezentált információt, hogy a befogadó a percepció folyamatok hatására a számára megfelelő érzelmi állapotot hozza létre, amely a befogadó és a megnyilatkozó részéről is egy tudatos és kontrollált folyamatként van jelen. A kontroll esetében mindenképpen hangsúlyozni kell a norma jelenlétét, amely életkoronként és kultúránként eltérő lehet. Mivel az alapérzelmek rövid ideig tartanak, gyakran előfordulhat keveredés, amely azt jelenti, hogy több alapérzelm folyamatszerű összekapcsolódása hoz létre egy érzelmi állapotot. A befogadói és megnyilatkozási szerepek felcserélésével az érzelmekhez köthető szerepek is megváltoznak. Az interakció során felépülő érzelmi állapotok folyamatszerűen kísérik a megnyilatkozásokat, amelyek összhangban vannak a megnyilatkozások során felépülő információszerkezettel. Ez annyit jelent, hogy az érzelmi állapotaink egy beszélgetés során folyamatosan változnak annak

²⁹ EKMAN 1992, 187.

³⁰ EKMAN 1992, 189.

³¹ vö. TOMASELLO 2002.

függvényében, hogy éppen megnyilatkozóként vagy befogadóként veszünk részt a szituációban illetve, hogy milyen kötődésünk van a diskurzus során felépülő témához.

Az eddigieket összegezve megállapíthatjuk, hogy alapérzelmekek a szubjektum érzelmi állapotait befolyásoló elemi tényezők, amelyek folyamatosan jelen vannak a társas interakciókban. A megnyilatkozás során újra létrehozuk őket, a megnyilatkozó szerepben résztvevő szubjektum és a befogadói szerepben lévő szubjektum folyamatosan hatással vannak egymásra és párhuzamosan alakítják egymás érzelmi állapotait. az, akinek a viselkedése befolyásolja a befogadói szerepben lévő szubjektum érzelmi állapotának a létrejöttét.

Arisztotelész és az érzelmek rendszere modern értelmezésben

Arisztotelész érzelmekről kialakított koncepciója máig meghatározza a téma diskurzusát. Kutatásomban a modern keretet Ekman kutatásai adják. A két rendszer közötti hasonlóság az érzelmek és az interakciós folyamatok kapcsolatán és a fiziológiai alapok hangsúlyozásán érhető tetten. Ebben a fejezetben bemutatom Arisztotelész érzelmekről kialakított rendszerét és összehasonlítom Ekman kutatásaival úgy, hogy a terminológiai keretet a funkcionális pragmatika adja.

Oatley és Jenkins érzelmekről szóló monográfiájában³² Arisztotelész értelemfogalmait a cselekvésekhez és az ítéletekhez kötődő személyes reakciókként értelmezi, ami az értelemfogalmakat a társas interakció szerves részeként értelmezi. Azzal, hogy Arisztotelész a retorika tárgyköréhez kapcsolja az érzelmeket, tematikailag a meggyőzés és hatáskeltés elemeként is értelmezhetnénk, de ő ennél általánosabb és állandóbb elemként értelmezi jelenlétüket. Elemzése alapján megfigyelhetjük, hogy az érzelmek a beszédtevékenység egyik összetevőjeként vannak jelen.³³ Az érvelés oldaláról közelíti meg az érzelmeket, amelyek leírásánál a szónoknak vagy megnyilatkozóknak írja le a befogadó reakcióit az egyes érzelmekkel kapcsolatban.

Arisztotelész szerint az érzelmek és az interakció kapcsolata azért fontos, mert a beszéd a szubjektumhoz kötődő személyes és egyedi jelenség, e jelenség konvencionálizálódott részeit rendszerbe foglalja. Az érzelmek részvétele a hétköznapi beszélgetésekben egy olyan rutinná vált viselkedési és stratégia rendszert feltételez, amely lehetőséget ad a szélsőséges viselkedési minták megvalósítására is. Arisztotelész az érzelmeket kognitív jelenségeként értelmezi, tehát olyan tudásszerkezetként írja le őket, amelyet a szociális tanulás során rögzítünk. Az érzelmek egy másik alaptulajdonsága, hogy részekre bontható és részleteiben elemezhető fogalmakként tekint rájuk. A részletek alatt olyan részletekről van szó, amelyeknek azonos tulajdonságai vannak. A tulajdonságok két nagy csoportba oszthatók, az egyik csoport úgy értelmezhető mint attitűdkeltést befolyásoló és építő tudásszerkezet. A másik csoport pedig mint a viselkedést befolyásoló tudáshalmaz. Arisztotelész rendszerében is megjelenik a polaritás, amely máig meghatározza az érzelmekkel kapcsolatos tudományos diskurzust.

Arisztotelész *Rétorika* című művében³⁴ egy egész fejezet foglalkozik a különböző érzelmek kiváltásának lehetséges szónoki eszközeivel. A továbbiakban ezt fogom bemutatni folyamatosan reflektálva a már bemutatott ekmani háttérre. Arisztotelész a szónok nézőpontjából értelmezi az érzelmeket és elsődleges szempontja az, hogy útmutatót adjon arról, hogy a különböző érzelmek hogyan kelthetők fel a hallgatóságban. Érzelemnek tekinti azokat az interperszonális hatásokat, amelyek befolyásolják az ítéletalkotásunkat. Kiemeli, hogy azok az érzelmek, amelyekhez pozitív érzés köthető gyönyört váltanak ki, amelyekhez negatív érzés köthető fájdalommal

³² OATLEY 2001.

³³ ARISZTOTELÉSZ 1999, 281–82; vö. CROFT 1994.

³⁴ ARISZTOTELÉSZ 1999.

járnak.³⁵ Ezek olyan fiziológiai alapként értelmezhetők, amelyek Ekman értelmezési keretével mutatnak hasonlóságot.³⁶ A fiziológiai rendszer nemcsak jelenlétében mutat hasonlóságot, hanem abban is, hogy akkor beszélhetünk az érzelmek kiváltotta gyönyörről vagy fájdalomról, ha már az érzelmek állapotát megéltük, tehát mint következmény jelenik meg az interakciós helyzetben résztvevők között. Olyan tényezőkként értelmezi az érzelmeket

„amelyek megváltoztatják az emberek ítéleteit; következményeik pedig a fájdalom és a gyönyör; mint például a harag, a szánalom meg a félelem és más efféle érzelmek valamint ellenkezőik. Mindegyikkel kapcsolatban három dolgot kell megkülönböztetni; például a haraggal kapcsolatban, hogyan lesz valaki haragos, milyen emberekre szoktak haragudni és mi miatt.”³⁷

Ez alapján az érzelmekek a fogalmi konstruálás folyamatában jutnak szerephez. Az érzelmekek kommunikációban betöltött szerepét a beszédhelyzetben az befolyásolja, hogy milyen viszony jellemzi a megnyilatkozót és a befogadót, amely attitűdkeltő hatása befolyásolja a fogalmi konstruálást. Az ítéletek bevonása az érzelmekek kialakulásában Péter Mihály rendszerével mutat hasonlóságot. Nála az értékelő attitűd jelenik meg, amely befolyásolja a megnyilatkozás szerkezetét.

Az érzelmekek és a kommunikáció kapcsolatának az elválaszthatatlan tényét bizonyítja Arisztotelész *Rétorika* című értekezésének II. könyvének 1. fejezete, amelyben a szónok jelleméről és az érzelmekek felkeltéséről ír. Az érzelmekek felkeltésének az eszközeit a szónok nézőpontjából írja le. A pragmatika perspektívájából ez úgy értelmezhető, hogy egy stratégiakészletet ad meg, amely abban segíti a megnyilatkozót – a szónokot megnyilatkozóként értelmezzük –, hogy hogyan tudja a befogadó ítéleteit számára megfelelő módon alakítani. Minden érzelmek esetében abból indul ki, hogy mit kell tennie a szónoknak ahhoz, hogy a közönségben (befogadókban) az általa kívánt érzelmekek tudja felkelteni.

Arisztotelész három tényezőt ad meg, amelyek értelmezhetők a társas interakció feltételeiként. A három tényező megkülönböztetése az érzelmekeknel lefedi azt a tudásrendszert, amelyet a fenti elemzések során már leírtunk. Arisztotelész a haraghoz tartozó tényezőket írja le példaként, de a többi érzelmek esetében is ezeknek a tényezőknél a tulajdonságát értelmezi, amelyet a továbbiakban részletesen ismertettek. Az első pont esetében azoknak az eseményeknek, helyzeteknek és szituációknak a leírását tartja fontosnak, amelyeket a szubjektum a szociális tanulás során raktároz és a közös figyelmű jelenetek folyamán felhasznál forgatókönyvként, amikor az érzelmi állapot szerepet kap a társas interakcióban. Ebben a rendszerben az interperszonalitás szerepe kiemelkedővé válik, mert az érzelmekekre való hatás szándéka mind a befogadói mind a megnyilatkozói oldalról mintázatokat, forgatókönyvek előhívását várja el, amely egyben az érzelmek feldolgozásának is a menete. Az érzelmekek feldolgozása interszubjektív módon történik, mivel korábbi tapasztalatok alapján történik mind a befogadói mind a megnyilatkozói szerep konstruálása. A folyamatjelleg hangsúlyozása utal arra, hogy nem egy kész válaszreakciónak van szó, hanem egy több tényező által befolyásolt állapot kialakulásáról. A második pont, azokra a tulajdonságokra utal, amelyek haragot váltanak ki belőlünk. Ez az adott érzelmek egy másik aspektusát emeli ki, amely azokat a viselkedési mintákat hordozza, amelyek alapján egy érzelmi reakció kialakul. Ezek azok a megnyilatkozói intenciók, amelyek részt vesznek a befogadó érzelmi állapotának a kialakulásában. A harmadik tényező az ok, amely miatt haragszunk. Ez a megkülönböztetés kiemeli azt a tényezőt, hogy vannak olyan

³⁵ ARISZTOTELÉSZ 1999, 82.

³⁶ EKMAN 1992.

³⁷ ARISZTOTELÉSZ 1999, 82.

érzelmi állapotot befolyásoló tényezők, amelyek nem emberi jelenléthez köthetők, de érzelmi állapot kiváltására alkalmasak. Ennek akkor van jelentősége, amikor megnyilatkozóként egy bizonyos érzelmi állapotban vagyunk és a befogadónak ezt az érzelmi állapotot szeretnénk adaptálni.

Arisztotelész a következő érzelmeket különbözteti meg: harag, szelídség, barátság, szeretet, ellenségeskedés, gyűlölet, félelem, bátorság, bizakodás, szégyen, jótett, hála, szánalom, jogos felháborodás, irigység, versengés. Ebben a rendszerben az érzelmek sokkal árnyaltabbak, mint Ekman rendszerében. Nála hat érzelmet találunk: öröm, meglepődés, félelem, undor, szomorúság, düh. Arisztotelész felosztása elengedhetetlennek tartja a polaritást, ezért már a leírásokat is úgy alakítja, hogy a barátság és a szeretet egy értelmezési keretbe kerülnek, ahogy az ellenségeskedés és a gyűlölet is. Sugallva ezzel azt is, hogy egyik a másik nélkül nem értelmezhető. A két csoport együtt jelentkezik és egymást kizárva jelennek meg a társas interakciókban.

Arisztotelész nem definiálja az érzelmeket kultúrától és interakciótól függetlenül, mint ahogy azt Ekman teszi. Az általa felsorolt érzelmek közül kiemeli azokat, amelyek jól megfigyelhetők a társas viszonyok dinamikájában és a szónok számára hasznosnak bizonyulhat felismerésük. Ekman rendszerében az érzelmek nem kapcsolódnak szorosan egymáshoz, azonban a polaritás nála is jól megfigyelhető. A pozitív oldalon ugyan csak az öröm jelenik meg, de a pozitív vagy a kellemes érzelmek kapcsán megjegyzi, hogy a pszichológia természetéből adódóan inkább azzal foglalkozik, ami a szubjektumot nyugtalanítja.³⁸ A negatív oldal ennél jóval kidolgozottabb rendszert mutat, amelyet a félelem, szomorúság, undor és düh érzelmek jellemeznek. A felsoroltakon kívül említi még a meglepődést, amely kapcsolódhat a negatív és a pozitív oldalhoz is.

Arisztotelésznél nem jelenik meg a meglepődés az undor és a szomorúság, de arra utaló leírással találkozunk, amely említi az érzelmek jelenlétét. Először az undorhoz kapcsolódó Arisztotelészi leírást mutatom be:

„A szánalom egyfajta fájdalom annak láttán, hogy valamiféle pusztító és szenvedést okozó rossz ér valakit, aki ezt nem érdemelte, és ami véleményünk szerint minket is érhet vagy a mieinket. Ahhoz hogy szánalmat érezzünk, nyilvánvalóan szükséges, hogy tudjuk, minket is érhet baj.”³⁹

Arisztotelész olyan tipikus helyzetet említ, amelyből az érzelmi állapot kialakulhat. A szánalom esetében megvan a lehetőség arra, hogy ne legyünk közvetlen kapcsolatban azzal a személlyel, aki iránt szánalmat érzünk. Az érzelmek megjelenése mindig a mindenkori aktuális interakcióhoz kötött és a korábbi tapasztalatok, amelyek alakítják a válaszreakciót, a kiváltó okokra irányítják a figyelmet. A közös figyelmi jelentben megjelenő referenciális jelent figyelemirányító funkciója teszi lehetővé az érzelmi állapot azonosítását. Az állapothoz kapcsolódó tudás természetéhez köthető a róla létrehozott konszenzus, amely a megnyilatkozó szándékán és a befogadó legitimitációján alapul. A befogadóhoz köthető legitimitációs folyamat úgy alakul ki, hogy a befogadó tapasztalati síkján a szánalom, mint a megnyilatkozás fókuszában szereplő topik és a megnyilatkozó valóságról kialakított adaptációja között harmónia alakul ki. A szánalommal szembe helyezett érzelmek az irtózat:

„[Az] irtózat különbözik a szánalomtól, sőt kizárja azt, sőt az ellenkező érzelmeket váltja ki. Nem érzünk szánalmat, ha a borzalom közel áll hozzánk. (...) Szánakozást kiválthat belőlünk, hanglegtetés, taglegtetés, megjelenés, cselekmény előadása. A tettek és a

³⁸ EKMAN 2007, 247–248.

³⁹ ARISZTOTELÉSZ 1999, 99.

jelek is szánakozást jelentenek. (...) Mindez a közelsége miatt fokozza a fájdalmat. Ha tisztességes emberek vannak ilyen helyzetben.”⁴⁰

Az irtózat, nem szemben áll a szánalommal csak különbözik tőle, de Arisztotelész mégis úgy értelmezi, hogy a kettő kizárja egymást, mert az irtózat esetében nem beszélhetünk arról, hogy a diskurzusban résztvevők attitűdjét empátia jellemzi. Itt az irtózat úgy jelenik meg, mint a szánalomhoz hasonló érzelem. A jogos felháborodásnál megjelenik az irigység, ami szintén kapcsolatban áll a szánalommal, de a kapcsolat pontos leírása elmarad.

Ekman rendszerében az undor mellett szerepel a megvetés is, de alapérzelemként az undort nevezi meg. Az undor – Arisztotelésznél irtózat továbbiakban egységesen undor – mint önvédő érzelem⁴¹ ugyanazt a célt szolgálja mindkét rendszerben: a szubjektum tapasztalata arról, hogy hogyan kerülheti el a számára káros, fájdalmas helyzeteket. A tudás származhat közvetlen és közvetett tapasztalatból.

A következő pont ahol terminológiai különbséget találunk Arisztotelésznél a szégyen Ekmannál a szomorúság és a gyötrellem. Ekman rendszerében alapérzelemként a szomorúság szerepel. Arisztotelész meghatározása alapján a szégyen, az az érzelem, amely a szubjektumhoz köthető attitűdhöz kapcsolódik:

„A szégyen a jó hírünk elvesztésével kapcsolatos elképzelés, és pedig éppen ennek az elvesztése miatt nem pedig következményei miatt szégyenkezünk, és mindenki csak a róla véleményt alkotó emberek miatt törődik a hírével, azok előtt szégyelljük magunkat akiket fontosnak tartunk. Fontosnak azokat tartjuk, akik csodálnak bennünket, vagy akiket mi csodálunk, vagy akiktől elvárnánk, hogy csodáljanak bennünket, akikkel versengünk, és akiknek nem becsüljük le a véleményét. Jobban szégyelljük magunkat azok előtt, akik állandóan mellettünk vannak, s akik ránk ügyelnek, mert mindkét esetben mások szeme előtt vagyunk. Azok előtt, akik másnak kötelezték el magukat, mint mi, mert nyilvánvaló, hogy véleményük ellentétes a miénkkel. És azok előtt akik nem bocsátanak meg a hibázóknak, mert amit magunk is metszünk azt nem vetjük a szemére szomszédainknak, viszont amit nem teszünk, azt nyilván másoknak a szemére vetjük.”⁴²

A szégyenhez kapcsolódó idézet azért fontos, mert a szubjektumhoz kapcsolódó negatív attitűd alapvonásait írja le, és a szubjektumnak azt az igényét, hogy ezt szeretné megelőzni. Részletesen kitér arra, hogy egy tágabb közösségen belül milyen közösségi státusszal rendelkeznek azok az emberek, akiknek a szubjektumról alkotott attitűdje számít. A szubjektum megnyilatkozási szerepéhez kötődő viselkedési módokat befolyásoló jelenség. A szégyennél mint negatív attitűdnél fontos szerepet kap az időbeliség, mert a befogadói attitűdhöz köthető és a megnyilatkozóra vonatkozó vélemény kialakulásának az időbelisége a közösség tagjainak a megnyilatkozástörténeteire és szociális kapcsolathálóhoz kötődik. Arisztotelész által említett példák között a közösségben résztvevő a szubjektum szociális tapasztalatai alapján kialakított hierarchia tagjai vannak megemlítve. Ekman rendszerében a szomorúság és a gyötrellem másképp értelmeződik, mert megjelenik az értékvesztés, amely Arisztotelész rendszerében úgy értelmezhető, hogy a szubjektum a számára az őt meghatározó rendszer veszteségeit szeretné megelőzni, és erre kíván felkészülni. Ez alapján az ekmani szomorúság, és Arisztotelész rendszerében a szégyen is nevezhető önvédő érzelemnek.

⁴⁰ ARISZTOTELÉSZ 1999, 100–101.

⁴¹ vö. EKMAN 2007, 223–237 és ARISZTOTELÉSZ 1999, 100–101.

⁴² ARISZTOTELÉSZ 1999, 95–96.

A következő érzelem a félelem, amely esetében terminológiai azonosság figyelhető meg és természetét tekintve hasonlóan épül fel mint az undor és a szomorúság:

„A félelem olyan fájdalom és aggodalom, amely abból az elképzelésből származik, hogy valami veszélyes és fájdalmas rossz fenyeget bennünket.”⁴³

A félelemnél nagy jelentőséget tulajdonít annak a távolságnak, amely a szubjektum és a félelem tárgya között van. Leírása alapján attól félünk, ami fizikai vagy lelki kiszolgáltatottságot eredményez. Nem köti emberhez vagy eseményhez a félelem kialakulását. Mértéke attól függ, hogy az esetleges fizikai vagy lelki károsítás hogyan és milyen mértékben állítható helyre. A félelemről szerzett tapasztalatok befolyásolják a jövőbeni cselekedeteinket és tervezésre ösztönzi a jövőben tervezetteket. A félelemmel szemben álló pozitívként értelmezhető érzelem a bátorság.

Ekman rendszerében a félelem középpontjában fizikai és pszichés fájdalom lehetősége áll, megjelenését három tényező befolyásolja, az intenzitás, időzítés és a tettek.⁴⁴ A fenyegetettség érzése minden esetben megjelenik, amely szintén előhívja annak a lehetőségét, hogy a szubjektum keresi az esemény elkerülésének a lehetőségét.

Összefoglalva a fent leírt három érzelemre jellemzőket elmondható, hogy minden esetben a társas interakció megléte és időben értelmezhető fenntartása szükséges ahhoz, hogy az érzelem értelmezhetővé váljon. Mindhárom esetben önvédő érzelemről beszélhetünk, amelynek az interakció során elsődleges funkciója, hogy ismeretében a szubjektum felkészült legyen az őt ért fizikai vagy pszichés támadások ellen. Az interperszonalitás megjelenése itt a fenyegetettség érzésében jelenik meg, amely egy kétlépcsős rendszerben értelmezhető. Értelmezhető közvetlen interperszonális viszonyként, ami a befogadót és a megnyilatkozót érinti, valamint értelmezhető úgy is mint a szubjektum és a közösség viszonya. Ekman rendszerében a közösség nem jelenik meg ennyire közvetlenül, azonban hatása az egyén ítéleteire nála is értelmezhető.⁴⁵

A következő érzelem, amelyet bemutatok Arisztotelésznél harag Ekamnnál düh értelmezésben jelenik meg. A korábbiakhoz hasonlóan először Arisztotelész definícióját idézem:

„Fájdalomtól kísért törekvés egy nyilvánvaló bosszúra egy nyilvánvaló semmibevételért, mely érdemtelenül ért bennünket vagy valamilyen velünk kapcsolatban álló személyt.”⁴⁶

Ebben a leírásban találjuk azokat a jellemzőket, amelyek alapján azonosítani tudjuk befogadóként, hogy a harag hogyan jelenik meg a szituáció azonosítása során. Arra vonatkozó információt is találunk, hogy a tárgyalt érzelemnek milyen hosszútávú következményei vannak. A harag esetében például az, hogy elmúlásával megjelenik az öröm, és a bosszú, amely ugyan nem értelmezhető alapérzelemként, de előfordulása gyakorinak tekinthető és természetét tekintve tartalmazza az alapérzelmek összetevőit.⁴⁷ A harag részletezésénél Arisztotelész különböző fajtákat különít el, amelyek a befogadóból kiválthatják a harag érzését. Ilyen a semmibevétel, amely az értéktelen tárgyra vonatkozó vélemény kinyilvánítása, amelynek három különböző típusa van: lenézés, sértés és megvetés.

A következő értelmezési pont, az, amikor egy újabb szituációs minta bevonásával értelmezi a harag megjelenését:

⁴³ ARISZTOTELÉSZ 1999, 91.

⁴⁴ EKMAN 2007, 208–209.

⁴⁵ EKMAN 2007.

⁴⁶ ARISZTOTELÉSZ 1999, 82.

⁴⁷ vö. EKMAN 1992.

„akkor is haragszunk, amikor olyanok sértenek bennünket, akiktől méltán jót várhatnánk.”⁴⁸

Ezt úgy értelmezhetjük, hogy a korábbi tapasztalataink alapján nem feltételezzük bizonyos helyzetben a harag megjelenését.

Arisztotelész kitér az idő, hely és a személyközi viszonyok helyzet-meghatározó tényezőjére és arra is, hogy a harag állapotát befolyásolja, hogy kihez kötjük az érzelmi állapot kialakulását. Másképp kezeljük a haragot, ha olyan személyek váltják ki, akikhez valamilyen speciális kötődésünk van. Ez harmonizál azzal a nézettel, hogy a harag – ez feltehetően igaz más érzelmek esetében is – interakcióban megjelenő reprezentációját befolyásolja a résztvevők szociális viszonya.

Ekman rendszerében a düh definiálása azonos Arisztotelésszel, tehát olyan nem várt sértő helyzetet érzékel az interakció során a szubjektum, amely haragot vált ki belőle.⁴⁹

Összegzés

Összegzésként pontokba szedve bemutatom, hogy az érzelemfogalmak esetében milyen diszkurzív tulajdonságokat figyelhetünk meg, amelyek Arisztotelész és Ekman rendszerének bemutatása során a kognitív funkcionális pragmatika módszereinek köszönhető az érzelmek interakcióban betöltött szerepét és az ebből következő tulajdonságokat rendszerezi:

Az érzelem diszkurzív jelenség, amely a megnyilatkozó és a befogadó valóságról alkotott adaptációjához köthető.⁵⁰ Ebből következik, hogy a megnyilatkozások során kifejezésre jutó szándékok, vágyak, ítéletek és vélelmek kifejezésre juttatásában a megnyilatkozót a befogadónak tulajdonított és az interakció során tapasztalt érzelmek befolyásolják és viszont.

- Az érzelemfogalmak adaptációját befolyásolja a szociális tanulás során elraktározott tapasztalatok természete. Arisztotelész megfigyelése szerint az érzelmek tényezőkre bonthatók fel, amelyeknek általános tulajdonságokat tartalmaznak az érzelem természetéről. Az összetevők csak a többi érzelem keretei között értelmezhetők.
- Az érzelmek a diskurzus során átmenetet képeznek. Az összetevők természetéből adódó átmenet állandó kapcsolatrendszer feltételez az érzelmek között. Ez kapcsolatban van az érzelmekről kialakított és folyamatosan változó tudásrendszerünkkel is. Amennyiben az egyik érzelemmel kapcsolatban új információkat rögzítünk a hozzá kapcsolódó érzelemfogalom is változik, ezáltal változik a tudásszerkezet és az interakcióban felhasználható stratégiák és szituációs minták természete is.
- Értelmezési keretét a hozzá kapcsolódó antecedens esemény perfekatív volta jellemzi.⁵¹ Antecedens eseményként értelmezhetők azok a szándékok, vágyak, vélelmek, amelyek befolyásolják, hogy milyen érzelmeket generálunk egy interakciós helyzetben. A perfektivitás úgy határozza meg az interakciós helyzetet, hogy alapot ad arra, hogy a befogadó érzelmei értelmezhetők legyenek a megnyilatkozó számára.
- Az érzelemfogalomról alkotott közös tudás alapján a befogadóhoz köthető nézőpont értelmezi a megnyilatkozásban megjelenő érzelem természetét. Ezáltal értelmezési és értékelési keretet ad a megnyilatkozónak, hogy elérte-e a célját. Ezen a ponton meg-

⁴⁸ ARISZTOTELÉSZ 1999, 84.

⁴⁹ EKMAN 2007, 155–160.

⁵⁰ vö. EKMAN

⁵¹ vö. EKMAN

történik a visszacsatolás, és a megnyilatkozó számára új lehetőség nyílik, hogy egy antecedens esemény után újratervezze az interakcióban megjeleníteni kívánt érzelmek rendszerét. Ez bizonyítja, hogy a diskurzusban résztvevők nemcsak mentális ágensnek tekintik egymást, hanem emocionális ágensnek is.

- A szándékosság elköteleződést jelent, amely mind a megnyilatkozóit mind a befogadói oldalt jellemezheti az érzelmek megjelenése kapcsán. Ez összefüggésben van a megnyilatkozó által szándékosan megjeleníthet érzelmekkel.
- A megnyilatkozó szociális tanulás révén elsajátíthatja, hogyan befolyásolja a befogadó(-ka)t a megjelenített érzelmek által.

A fentiek lezárásaként megfogalmazható, hogy a diskurzív események során azonosítható érzelmi állapotok és érzelemfogalmak megismerése és pragmatikai nézőpontú elemzése árnyaltabb képet ad a befogadó és megnyilatkozó interperszonális viszonyáról.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ. 1999. *Rétorika*. Telosz, Budapest.
- Croft, W. 1994. „Speech act classification, language typology and cognition.”: TSOHATSIDIS, SAVAS L. (szerk.): *Foundations of speech act theory. Philosophical and linguistic perspectives*. Routledge, London, 460–478.
- EKMAN, P. 1992. „An argument for basic emotion”: *Cognition & Emotion* 6, 196–200.
- Ekman, P. 1999. „Basic emotions”: DALGLEISH, T. – POWER, M. (szerk.): *Handbook of Cognition and Emotion*. John Wiley & Sons, Sussex, 45–60.
- EKMAN, P. 2011. *Leleplezett érzelmek*. Ford. Kelly Kiadó, Budapest (eredeti: *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*. Times Books, New York, 2003).
- KÖVECSES, Z. 1989. *Emotion Concepts*. Springer, New York.
- LANGACKER, R. W. 1999. „Assessing the cognitive linguistics enterprise” In: JANSEN, Theo – REDEKER, Gisela (szerk.): *Cognitive linguistics: Foundations, scope, and methodology*. Mouton de Gruyter, Berlin, New York, 13–60.
- OATLEY, Keith – JENKINS, Jennifer M. 2001. *Érzelmek*. Ford. Lukács Ágnes. Osiris Kiadó, Budapest (eredetileg: *Understanding Emotions*, Cambridge, MA, 1996).
- PÉTER, M.. 1991. *A nyelvi érzelemkifejezés eszközei és módjai*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- SHINA, C. 2007. „Cognitive linguistics, psychology and cognitive science”: GEERAERTS, Dirk – CUYCKENS, Herbert (szerk.): *Handbook of cognitive linguistics*. Oxford University Press, Oxford, 1266–1294.
- TÁTRAI, SZ. 2011. *Bevezetés a pragmatikába. Funkcionális kognitív megközelítés*. Tinta, Budapest.
- TOMASELLO, M. 2002. *Gondolkodás és kultúra*. Ford. Gervain Judit. Osiris, Budapest (eredeti: *The Cultural Origins of Human Cognition*. Harvard University Press, 2001).

Ez a lap üres

Ez a lap üres

LABANCZ LINDA

Vasalovak és kagylovak

A domináns kétnyelvűség egy példája a magyarországi kínaiak körében

Bevezetés

A tanulmány egy olyan témát kíván kifejteni, amely eddig a magyar szakirodalomban csak részeiben volt ismeretes, elsősorban történeti, szociológiai megközelítésben. A magyarországi kínaiak kétnyelvűségére vonatkozóan ugyanis korábban nem született mérvadó tanulmány.

A jelen tanulmány az egyéni nyelvhasználat elemzését tűzte ki célul két, kínai domináns kétnyelvű adatközlő szóbeli, valamint írásbeli szövegének segítségével. A kutatás eredményei nemcsak szociolingvisztikai szempontból jelentősek, hanem hasznos adalékokkal szolgálhatnak a migráns kínaiak magyar mint idegen nyelv oktatása szempontjából is.

A magyarországi kínai közösségről

„A politikai változások következtében az 1990-es évek elejétől Magyarországot is elérte a nemzetközi vándorlás hulláma, amelynek hatására a népességvándorlás mérete és jellege is megváltozott. Magyarország földrajzi elhelyezkedése, gazdasági változásai, majd uniós tagsága megnövelték a tranzit- és célszágként való jelentőségét. A bevándorlók zöme Európából érkezett, arányuk az uniós csatlakozás előtti időszakban volt a legmagasabb: 85 százalék, 1995-1999, valamint 2005–2007 között hasonló: 77, illetve 80 százalék. Második legnagyobb csoportjuk ázsiai, ahonnan arányukat tekintve az első időszakban jöttek a legtöbben (18 százalék), a következő időszakban csak 10 százalék, az uniós csatlakozás után pedig 16 százalék volt az arányuk”.¹

Ami a magyarországi kínai népesség mai számát illeti, a BM Bevándorlási és Állampolgársági Hivatal adatai szerint hosszabb jelenlétet feltételező módon (ide sorolva a bevándorlási, letelepedési és tartózkodási engedélyek mindenféle változatát) körülbelül 9-10000 kínai állampolgár élhet ma Magyarországon. Itt érdemes megjegyezni, hogy ezek a hivatalos adatok, a becsült szám ennél jóval magasabb lehet.

Az 1990-es évek elején Magyarország vált a kínai termékek elosztóközpontjává, özönlöttek az áruk a Józsefvárosi és az ehhez hasonló nagy területű piacokra, amelyek olcsóságuknak köszönhetően nagy vásárlói tömegeket vonzottak. Hogy ezek a piacok hogy néztek ki és mi mindent árultak, mindenki tudja, aki Pesten bármelyiken valaha megfordult. A Határőrség folyóiratában Vezda így számol be „piacos” élményeiről: „A konténerekben munkálkodó dolgozó, szorgos személyek ellenőrzése közben csatornabúzszerű szag csapja meg orromat. A bűzt a közeli büfésor sütődéinek melege köpi ki magából, s a szagnál csak a látvány borzalmasabb. Szemét; mocskok; összetákolt pavilonok; igénytelen és gusztustalan ételek. A piacra beérve a szemét megmarad, ázott kartondarabok cuppognak a talpam alatt. A tömegetől mozdulni se lehet. A portékák többsége silány minőségű, de az áruk miatt mégis sokan vásárolnak itt. Az egyik pavilonnál egy kereskedőt buktatnak le a határőrök. Papírjai rendben vannak, de hamis termékeket árul. Eredetüket nem tudja igazolni, így a pavilon körül le

¹ STATISZTIKAI TÜKÖR 2008, 177.

kell zárni a területet. Zsákokba kerül a sok hamisítvány, s míg várakozom, megcsodálom a világ legnagyobb alsónadrágját. Mérete XXXXL, három ember kell a kifeszítéséhez”². Később aztán a piacok mintájára elsősorban ruha-, és cipőkereskedéssel foglalkozó nagyobb, és kisebb területű üzleteket nyitottak, de voltak elektronikai, sportfelszerelés és mindenes boltok is. Ez volt a kínai bevándorlás aranykora, amikor több tízezren érkeztek Magyarországra, mivel a Kelet-Európából jövő első, lelkendező híradások arról számoltak be, hogy itt bármilyen kacatra lehet vevőt találni. Mao Chun erről így számol be: „Egy Kínában néhány yüanba kerülő gyöngysorért Magyarországon tíz dollárnál is többet lehet kapni”³. Másik elbeszélésében így írja le egy kereskedő történetét: “Korábban sosem kereskedtem. Azt se tudtam, mennyit fizettek a rokonaim, amikor ezeket a dolgokat megvették nekem. Mindegy volt, csak eladjam őket! Mindegyik üveg olajért egy dollárt, a nyakláncokért tizenötöt, a blúzokért hatvan dollárt kaptam. Egy nap alatt mindent eladtam, és egy kis szatyornyi árun 860 dollárt kerestem”, majd így folytatja: “A cucc könnyű volt, a profit meg tízszeres”⁴. Nyíri Pál egy ehhez hasonló sikertörténetet ír le az egyik tanulmányában: „A korai migránsok gyors meggazdagodását példázza Zhao története. Értesülve arról, hogy Magyarország megszüntette a vízumkényszert, Zhao otthagya oktatói állását egy dél-kínai nagyváros főiskoláján és 1991-ben, kétezer pávatollal és kétszáz dollárral a csomagjában, fölszállt a Moszkvába, onnan Budapestre tartó vonatra. Előbb mindenestre részt vett egy masszázsstanfolyamon, hogy ha szükség lenne rá, legyen pénzzé tehető szakmája. A felhasználására már nem adódott alkalom: a pávatollakból, amelyek egy budapesti aluljáróban egyenként száz forintért keltek el, elegendő pénz jött össze az első hónapi lakbérre és egy piaci stand kibérlésére. Három hónap múlva Zhao üzletet bérelt a Nagymező utcában, magyar eladóval és fénykorában havi hétezer dollár nyereséggel. Ma Zhao - negyvenes éveiben járó egyedülálló nő - egy szállítmányozási és vámügynökség, egy nyitható tetejű sportkocsi és egy újonnan épült Dunára néző luxuslakás tulajdonosa”⁵. Ma már az Európai Unióhoz való csatlakozás után és a hipermarketek megjelenése következtében megszűnni látszanak a kínai piacok, helyettük a diszkontárúháznak szállítanak, illetve néhányan áttelepültek a 2003-ban elkészült Ázsia Centerbe is, amely nemcsak kínai, hanem más ázsiai áruk modernizált piacává vált. Sokan azonban maradtak a jól bevált helyükön, így az Ázsia Center NYÍRI szerint az állandó reklám ellenére bukásnak tűnik, az üzletek fele üres, és a bérlők többsége is a Józsefvárosi piacról költözött át.⁶

Nyelvi és szociológiai szempontból szintén fontos tény, hogy Magyarország nem törekszik az integrációra, tulajdonképpen figyelmen kívül hagyja az egyre növekvő számú kínai és más ázsiai, főként még a kínaiak előtt érkező vietnámi migráció résztvevőit. Ugyanakkor a kínaiak sem nyitottak, a legtöbben nem Magyarországon képzelik el a jövőjüket, bár ez a kép az Unióhoz való csatlakozás után megváltozni látszik. Magyarországot a nyugati országok kapujának tartják. Ez a pozitív viszonyulás a kínaiak oldaláról a második és később a harmadik generációval jelentősebb lesz, hiszen az ő esetükben amerikai, és ausztrál példákat látva arra a következtetésre juthatunk, hogy a kínai identitástudat, a Kínához való erőteljes ragaszkodás redukálódik, aminek egyik következménye az általunk is vizsgált nyelvi kérdésekben is megmutatkozik, míg a Magyarországhoz való kötődés, és általában a nyugati szokásrendszer és a magyar nyelv átvétele nagyobb hangsúlyt kap. Ez az oda-vissza ható folyamat generációról

² VEZDA 2001.

³ MAO 1992, 2.

⁴ MAO 1992, 1.

⁵ NYÍRI 2009, 6.

⁶ NYÍRI 2009, 14.

generációra erőteljesebbé válik. Ugyanakkor jelentős a nyugathoz való ragaszkodás jelensége is, ami Magyarország átmeneti jellegére vonatkozik az ingázó kínaiak körében. „A nyugati országokat ugyanis úgy tekintik, mint ahol majd megpihenhetnek, élvezhetik visszavonulásuk éveit, és ahol taníttathatják gyermekeiket, akik majd jó és színvonalas állásokat fognak kapni. A hagyományos felfogással szemben nem gazdasági okok miatt célozzák meg – vagy akarják megcélozni – ezeket az országokat, hanem olyan sokkal differenciáltabb megfontolások miatt, amelyekben az életminőség – ideértve a „modernségről” alkotott felfogásukat –, az élhető környezet és az etnikailag különböző bevándorló csoportok számára biztosított egyenlő bánásmód és lehetőségek játszanak szerepet. Ami a gazdasági, társadalmi és kulturális részvételt illeti, ezek a migránsok – és különösképpen a gyermekeik – egészen más, sokkal aktívabb szerepet vállalnak ezekben a végcélnak tekintett és letelepedésre kiszemelt országokban („az élet színterei”), mint az üzleti élet helyszínéként felfogott tranzitországokban („a jövedelemszerzés színterei”). Az utóbbi típusú helyeken felhalmozott gazdasági és kulturális tőkét az első kategóriába sorolt helyeken költik el és fektetik be”.⁷

A jelen tanulmány a magyarországi kínai migráns közösségekből elsősorban a kínai domináns kétnyelvűek nyelvhasználati sajátosságait mutatja be, amely jelentősen eltér a magyar domináns kétnyelvűek, valamint a magyar egynyelvűek nyelvhasználatától, amelyhez részletesebben vö. Labancz 2013 és Labancz 2014.⁸

A kétnyelvűség

A kétnyelvűség egy igen összetett, sokakat foglalkoztató és érintő kérdés. Európai szemmel nézve mi sem természetesebb, mint az egynyelvűség, de tudnunk érdemes, hogy a világ nagyobbik fele két- vagy többnyelvű. William Mackey erről így ír: „A kétnyelvűség olyan probléma, ami a Föld lakosságának nagy részét illeti”.⁹ A látszat és a sztereotípiák ellenére ez Európában sincs másképp, csak talán kevésbé feltűnő. A kétnyelvűségről mindannyiunknak van véleménye, nem kizárólagosan nyelvészeti kérdéstről van ugyanis szó. Az általános vélekedés szerint mindenképp pozitív dolog két nyelv valamilyen szintű ismerete, előny a kommunikációban, a különböző agyi területek fejlődésében, a kulturális nyitottság kialakításában etc. Meghatározása már kétségesebb dolog, mindenestre megállapítható, hogy több változata is létezik. A kétnyelvűség kialakulásának leggyakoribb módja Európában a kétnyelvű család és a kisebbségi helyzet. Ugyanakkor egyes földrajzi, politikai, társadalmi és egyéni, egyedi körülmények is gyakran eredményeznek kétnyelvűséget, melynek egyéni és társadalmi típusán belül is számos változatot megkülönböztethetünk. A kétnyelvűségi elméletek komplex feltárásáról a jelen tanulmány lemond, hiszen erről már korábban olvashattunk magyarul elsősorban Bartha Csilla, Kontra Miklós és mások munkáiban, angolul pedig a terület szakirodalmi kifejtettsége igen széleskörű (Grosjean, Fishman, Clyne, Bloomfield, Giles, Haugen, Labov, Poplack, Macnamara etc.)¹⁰. A jelen tanulmány fókuszpontja elsősorban az egyéni kétnyelvűségre esik, így a továbbiakban a bilíngvizmus e típusával foglalkozik részletesebben.

Az egyéni bilíngvizmus elsajátításával kapcsolatban két típust különböztethetünk meg:

1. kétnyelvű elsajátítás (bilingual language acquisition)

⁷ NYÍRI 2002, 177.

⁸ LABAN CZ 2013, 104–116; LABAN CZ 2014, 596–602.

⁹ MACKEY 1967.

¹⁰ BARTHA 1999, 237–64.

- a) bilingvis első nyelvi elsajátítás: két vagy több nyelv elsajátítása legkésőbb a születés utáni első hónapoktól számítva.
 - b) második nyelvi elsajátítás: Egy hónappal a születés után, de két éves kor előtt rendszeresen találkozik a beszélő két nyelvvvel.¹¹
2. másodiknyelv-elsajátítás: az anyanyelvtől, vagy az első nyelvtől eltérő tudás elsajátítása, mely történhet iskolai kereteken belül, azokon kívül, gyermekkorban, vagy az után.¹²

Megállapítható továbbá, hogy „a kétnyelvűség kialakulásának társadalmi környezete szükségképpen befolyásolja az egyéni kétnyelvűség kialakulásának lehetséges módjait s közvetetten magát a kétnyelvűség típusát is”¹³.

Az egyéni kétnyelvűség kialakulásához számos tényező vezethet, melyeket Hoffmann az alábbiak szerint csoportosít¹⁴:

1. Bevándorlás
2. Migráció: erős késztetés áll a szülők által képviselt nyelv megőrzése mögött, általában ideiglenesre tervezett tartózkodás jellemzi.
3. Szoros érintkezés más nyelvi csoportokkal: soknemzetiségű országokban, belső migráció, nagyvárosokba költözés.
4. Iskola szerepe: például a többségi nyelv beszélői az iskolában a kisebbségi nyelvet tanulják második nyelvként.
5. Kétnyelvű család: főleg a szülői nyelvi magatartástól és a nyelvpár társadalmi megítélésétől függ.

Egy másik rendszerezés a tipikus elsajátítási helyzetek alapján tipologizálja a gyermeki egyéni kétnyelvűséget¹⁵:

1. Elit kétnyelvűség: szabadon választott, önkéntes döntés eredménye, gyakran egynyelvű családi háttérrel.
2. A nyelvi többséghez tartozó családok gyermekei: uralkodó egynyelvű családi háttér, általában többnyelvű, nyitott társadalom.
3. Kétnyelvű családban felnövő gyermekek: általában eltérő anyanyelvi háttérrel rendelkező szülők.
4. Nyelvi kisebbséghez tartozó gyermekek: erős külső, társadalmi nyomás a többségi nyelv elsajátítására, kétféle erő hat (kisebbségi összetartás, többségi társadalom), *kikényszerített, egyenlőtlen, egyoldalú* fogalmak.

A nyelvelsajátítás nyelvi környezete szerint négy alapvető elrendezés határozható meg, melyekből három a kétnyelvűség valamely típusához vezet¹⁶:

1. „Anyanyelvi”: L1 elsajátítása L1 környezetben

¹¹ DE HOUWER 1995, 222–23.

¹² HAUSEN 1997, 515.

¹³ BARTHA 1999, 163.

¹⁴ HOFFMANN 1991, 40–46. alapján BARTHA 1999, 163–65.

¹⁵ SKUTNABB-KANGAS 1984 alapján BARTHA 1999, 166–67.

¹⁶ BARTHA 1999, 168.

2. „Emigráns nyelvi”: L1 elsajátítása L2 környezetben
3. „Második/idegen nyelvi”: L2 elsajátítása L1 környezetben
4. „Természetes második nyelvi”: L2 elsajátítása L2 környezetben

A fentebb felsorolt típusok és elrendezések közül a magyarországi kínaiak többsége a migrációs, a nyelvi kisebbséghez tartozó gyermek és az emigráns nyelvi típusba sorolhatóak. Olyan közösségről beszélünk tehát, melyben erős az igény a szülők által képviselt nyelv megőrzésére, ahol az anyaországgal való kapcsolattartás erős, illetve a Magyarországon való tervezett tartózkodás ideje is általában rövid. A beszélők nyelvi kisebbséghez tartoznak, Magyarországon ugyanis a kínainak semmiféle hivatalos elismertsége nincs, a nyelvek támogatottsági fokozatai szerint a megtűrt kategóriába tartozik, vagyis az állam magára hagyva az adott nyelvi közösséget, sem támogató, sem pedig tiltó intézkedéseket nem tesz. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy működik Budapesten egy kínai-magyar általános iskola, illetve több gimnáziumban is lehet kínaiul tanulni harmadik választható nyelvként, ezt azonban főleg a Kínai Népköztársaság támogatja. A magyarországi kínaiakat így gyakran érik diszkriminatív megnyilvánulások, a második generációt erős kívülről jövő hatás éri, hogy megtanuljon magyarul az oktatás, a tágabb környezet, és általában a Magyarországon való hosszú távú boldogulás sikeressége miatt, melynek magyar kontextusban egyértelmű feltétele az államnyelv magas szintű ismerete. Ennek ellenkezőjére látunk példát a kutatás korpuszát megvizsgálva a kínai domináns kétnyelvűeknél, ugyanakkor azt is fontos megjegyezni, hogy a második generációs kínaiak nagyobb része már balansz kétnyelvű, bikulturális identitású.

A családi szocializációs modellek közül esetünkben a Haugen-féle család modellje érvényesül a második generációt nézve, ahol a szülők anyanyelve azonos, a környezet nyelve pedig eltér a szülőkétől, illetve a szülők csak saját anyanyelvükön kommunikálnak a gyermekükkel. Ritkán előfordul a Ronjat-féle családmodell is, ami az egy személy-egy nyelv elvre épül.

Ha az egyéni kétnyelvűség pszichológiai dimenzióit nézzünk, akkor általánosságokban elmondható, hogy a második generáció tagjainál a két nyelv kompetenciaszintje általában egyenlőtlen, az elsajátítás főleg serdülőkori, de a gyermekkori sem ritka, a két nyelv egymáshoz viszonyított státusza főleg szubtraktív, a kínai nyelv ugyanis sokkal alacsonyabb elfogadottságú társadalmilag, a csoporthoz tartozás tudata pedig változó, a legtöbb esetben bikulturális kétnyelvűségről beszélhetünk.

A kódváltás gyakran feltűnő jelenség, főleg az idősebbeknél, azoknál az első generációs kínaiaknál, akik valamelyest elsajátították a magyar nyelvet. Náluk több esetben megfigyelhető, hogy a nem hétköznapi társalgásból vett formulák és lexikai elemek általában kínaiul fejeződnek ki, majd a váltás után több esetben még néhány mondat kínaiul hangzik el, mivel magyarul nem olyan folyamatos a kommunikáció, a visszaváltás tehát igencsak nehézkesnek bizonyul.

Anyag, módszer

A jelen tanulmány korpuszát negyvenoldali feljegyzés, 12 óra felvett szöveg, 110 kitöltött kérdőív, 56 levél és e-mail, illetve több oldal chat-szöveg alkotja, melyekből 2 adatközlőtől származó 1 óra hangfelvételt és 2 oldal írott szöveget fogunk felhasználni a második generációs kínai domináns kétnyelvűség nyelvi sajátosságainak bemutatásához. A kutatást interjú és kérdőív segítségével végeztük, melyeket három nyelven: magyarul, kínaiul és angolul tettünk hozzáférhetővé az adatközlők számára. A módszertan szempontjából fontos az adatközlők generációk szerinti szétválasztása, valamint a további differenciálás elsősorban az iskola és a nyelvismeret alapján:

1. generáció: Azok a kínaiak, akik már 15-20 éve itt élnek és még a rendszerváltás idején

érkeztek, a korhatár 40 év és fölötte. Általában családosok, legtöbben két gyermekkel. Ezzel a kategóriával a jelen tanulmány nem foglalkozik.

- a. Azok az emigránsok, akik csak **kínaiul** tudnak.
- b. Azok, akik tudnak **kínaiul és angolul** is.
- c. Azok, akik tudnak **kínaiul és magyarul** is.
- d. Azok, akik **kínaiul, magyarul és angolul** is tudnak.

2. generáció: Az első generáció gyermekei, felnövő iskoláskorú kínaiak, illetve fiatal felnőttek. A korhatár 40 év és alatta.

- a. Azok a kínaiak, akik csak **kínaiul** tudnak.
- b. Azok, akik csak **magyarul** tudnak.
- c. Azok, akik **kínaiul és magyarul** is tudnak.
- d. Azok, akik **kínaiul és angolul** is tudnak, de magyarul nem.
- e. Azok, akik **kínaiul, angolul és magyarul** is tudnak.
- f. Azok, akik **magyarul és angolul** is tudnak, de kínaiul nem.

A jelen tanulmányban ismertetett adatok 2 adatközlőtől származnak, akik az alábbi paraméterekkel jellemezhetők: kínai domináns kétnyelvűek, 2 férfi, életkor: 23 és 40 év, lakhelyük: Budapest, foglalkozási megoszlásuk: 1 fő kereskedő, 1 fő vállalati középvezető, Nyelvismeretük szerint: 1 fő kínai-magyar-angol többnyelvű, 1 fő kínai-magyar kétnyelvű.

Eredmények

Az első elemzett szöveg egy 23 éves, kínai származású férfitől gyűjtött nyelvi adat. Nyolc éves korában költözött Magyarországra Lanzhou-ból a családjával, van egy 12 éves öccse. Az iskola nyelve minden esetben az angol volt, a munkavégzés nyelve is az angol. Iskolai végzettsége: felsőfokú. Magyarul az utcán tanult meg-ahogy ő mondta, de ritkán használja. Magyar barátnőjével él közös háztartásban, akivel szintén angolul kommunikálnak. Szülei Horvátországban élnek, nem beszélnek magyarul, iskolai végzettségük: felsőfokú.

A szöveg hangfelvételtől került lejegyzésre. A téma: kötetlen, szabad beszélgetés a dolgozat írója és az adatközlő között.

Az elemzés során csak az adatközlő mondatait vizsgálom, így a teljes beszélgetés a dolgozatban nem olvasható.

A korpuszban megtalálható mondatok között számos azonosan szerkesztett van, sok közülük ugyanazon jellemzőket viselik magukon, így ezeket táblázatosan közlöm. A táblázatok két, illetve három oszlopot tartalmaznak: az elsőben a korpuszból szó szerint idézett alakokat látjuk, a másodikba a szabályos alakok kerültek, az első táblázat harmadik oszlopa pedig a grammatikai hiba típusát jelzi.

1. táblázat: Képzők, jelek, ragok

Képzők, jelek, ragok hiánya/ nem megfelelő használata		
Idézett alak	Szabályos alak	Hiba típusa
<i>utána apám cégnél dolgoztam fél év</i>	Utána apám cégénél dolgoztam fél évig.	Birtokos személyjel, időhatározórag hiánya
<i>aki 15 év egy országban</i>	Aki 15 évet (eltölt) egy országban...	Időhatározórag hiánya
<i>például, szüleim is már 15 év de nem beszél magyarul</i>	Például, szüleim is már 15 éve (itt élnek), de nem beszélnek magyarul.	Képzőhiány, T/3 igei személyrag hiánya
<i>anyukám csak mandarin</i>	Anyukám csak mandarinul (beszél).	Módhatározórag hiánya
<i>ott van nekik egy hajó, hétvégén hajóznak</i>	Ott van nekik egy hajójuk, hétvégén szoktam hajózni.	T/3 birtokos személyjel hiánya
<i>de van más nemzetiség barátom is mert mindig nemzetközi suliban jártam</i>	De van más nemzetiségű barátom is, mert mindig nemzetközi suliba jártam.	Melléknévképző hiánya, helyhatározórag tévesztése.
<i>például, apukám nem nagyon van magyar haverok</i>	Például, apukámnak nem nagyon vannak magyar haverjai.	Részeshatározó- rag hiánya, létige téves ragozása, többesszám jele a birtoktöbbségitő helyett.
<i>most egy magyar két tannyelvű suliban jár</i>	Most egy magyar két tannyelvű suliba jár.	Helyviszonyok tévesztése.
<i>szüleim van üzlet Horvátországban, de öcsém nem akarja ott menni</i>	Szüleimnek üzletük van Horvátországban, de az öcsém nem akar oda menni.	Részeshatározó- rag hiánya, T/3 birtokos személyjel elhagyása, határozott-általános ragozás tévesztése, helyviszonyok tévesztése.
<i>de 2 év ezelőtt elköltöztünk egy új hely</i>	De 2 évvel ezelőtt elköltöztünk egy új helyre.	Határozóragok hiánya.
<i>Voltál már kínába?</i>	Voltál már Kínában?	Helyviszony-tévesztés
<i>Én ma este megyek a várban</i>	Én ma este megyek a Várba.	Helyviszony-tévesztés
<i>nincsenek ott senki, nagyon jó hely</i>	Nincs ott senki, nagyon jó hely.	Hiba az igeragozásban (T/3, az E/3 helyett).

<i>van nekem egy nagyon-nagyon jó kínai gyógyszer</i>	Van egy nagyon-nagyon jó kínai gyógyszerem.	E/1 birtokos személyjel elhagyása.
<i>hajózás a tengeren nagyon jó esik</i>	A hajózás a tengeren nagyon jól esik.	Határozórag hiánya.
<i>hát... ma este kérdezek amikor istenval telefonálok</i>	Hát... Ma este megkérdezem, amikor Istennel telefonálok.	Igekötő hiánya+ általános-határozott ragozás tévesztése, írásban jelölt teljes hasonulás hiánya+ a rag nem illeszkedik hangrend szerint.
<i>mert a főnök apukám ismerős</i>	Mert a főnök apukám ismerőse.	E/3 birtokos személyjel hiánya.
<i>ő nem fog tudni, ha nem mond neki</i>	Nem fogja megtudni, ha nem mondd meg.	A segédige hibás ragozása (alanyi a tárgy helyett), az ige nincs E/2-ben ragozva.

Láthatjuk, hogy az esetek többségében a tőszavak önmagukban állnak, a kívánt toldalékmorfémák hiányában. A főnevek nagy része nincs melléknévvé képezve (*nemzetiség* – nemzetiségű; *jó* – jól), mikor az értelem megkívánná, a lokatívusz és a latívusz használatban keveredik (*megyek a várban* – várba; *voltál már kínába* – Kínában), az esetragok használata is bizonytalan. A birtokjelek és a birtokos személyjelek is feltűnően gyakran maradnak el.

2. táblázat: Idegen szavak

Idegen szavak a mondatokban	
<i>ott van sok photom</i>	Ott van sok fényképem.
<i>ilyen 160-170 cm lányok, olyan furcsa, giraff</i>	Az ilyen 160-170 centiméteres lányok olyan furcsák. Zsiráf.
<i>az első randi mindig barátkozás célból indul, remember this</i>	Az első randi mindig barátkozás céljával indul. Emlékezz erre!
<i>Hát úgy van, hogy van igazi friendship a lány fiú között</i>	Hát úgy van, hogy van igazi barátság lány és fiú között.
<i>például ha találkozunk egy idő után if you start liking me akkor mi lesz?</i>	Például, ha találkozunk és egy idő után elkezdesz megkedvelni, akkor mi lesz?
<i>no... mert mást is akar kipróbálni</i>	Nem, mert mást is ki akar próbálni.
<i>ha most single vagy, akkor fogsz randizni velem?</i>	Ha most egyedülálló lennél, randiznál velem?
<i>how r u?</i>	Hogy vagy?
<i>amikor nincs itthon az anyukám ő egy babysitternél hétköznap</i>	Amikor nincs itthon az anyukám, egy bébiszitternél van hétköznap

<i>nincsenek ott senki</i> clear the mind free the soul	Nincs ott senki. Kitisztul az elme, felszabadul a lélek.
<i>nagyon szar az izze, de rögtön már jó leszel tőle</i> I promise!	Nagyon szar az íze, de rögtön jól leszel tőle. Ígérem!
és nincs benne <i>chemical</i> dolog, minden növény	És nincs benne kémiai dolog, minden növény.
<i>kell positive gondolkodás</i>	Pozitívan kell gondolkodni.

A szakirodalom szerint a „kódváltás két vagy több nyelv váltakozó használata ugyanazon megnyilatkozáson vagy diskurzuson belül”¹⁷. Ez lehet egyetlen szó, kifejezés, egy mondat, vagy akár több mondat is. Előfordulhatnak mondaton kívül, mondaton belül, és a mondatok között is. Sok esetben azonban igen nehéz eldönteni, hogy kölcsönzésről vagy kódváltásról van-e szó, tehát hogy a vendégelem az adott megnyilatkozásban csak alkalmilag jelenik meg, vagy ez a lexéma része a közösség nyelvi rendszerének.¹⁸ A vendégelemek gyakoriságának okai az előzőekhez hasonlóan a korábbi nyelvi inputokban keresendők. Az adatközlő a nyelvhasználat 95%-ában ugyanis angolul és kínaiul kommunikál, magyarul csak az utcán, hivatalos ügyintézéskor, bevásárláskor, angolul nem tudó barátokkal való kommunikáció során nyilatkozik meg. A fentebb idézett esetekben alkalmi kölcsönzésekről beszélhetünk, de ennek szisztematikus vizsgálata még szükséges lesz a későbbi kutatások során.

3. táblázat: Az állítmány/ige

Az állítmány/ ige elhagyása	
<i>lassan 14-15 év itt</i>	Lassan 14-15 éve élek itt.
<i>hát... aki 15 év egy országban</i>	Hát... Aki 15 éve él egy országban...
<i>például, szüleim is már 15 év</i>	Például, szüleim is már 15 éve élnek itt.
<i>anyukám csak mandarin</i>	Anyukám csak mandarinul beszél.
<i>vagy csak pihenés otthon</i>	Vagy csak pihenek otthon.
én is itt	Én is itt élek.
<i>például anyukám 1 hó ott, 1 hó itt</i>	Például anyukám 1 hónapot ott van, 1 hónapot itt van.
<i>amikor nincs itthon az anyukám ő egy babysitternél hétköznap</i>	Amikor nincs itthon az anyukám, egy bébisitternél van hétköznap.
<i>van, de egyedül nem baj nekem</i>	Van, de egyedül menni nem baj.

Az igeragozás is nehézségként tűnik fel, hiszen ez sincs meg sem az angolban, sem a kínaiában. Ezekben a nyelvekben pusztán a személyes névmással, illetve a szituációs kontextus segítségével dönthető el, hogy ki a cselekvő. A vizsgált korpuszban is sok helyen feltűnik ez a szerkesztésmód: ő egy babysitternél hétköznap, te megy horvátország etc.

¹⁷ GROSJEAN 1982 alapján BARTHA 1999.

¹⁸ BARTHA 1999.

4. táblázat: Névelő

A névelő hiánya/ helytelen használata	
én szeretem alacsony lányok	Szeretem az alacsony lányokat.
<i>aztán kerestem egy más munkát IBM-nél</i>	Aztán kerestem egy másik munkát az IBM-nél
<i>most már lassan 3 év IBM-nél dolgozok</i>	Most már lassan 3 éve az IBM-nél dolgozom.
<i>nagyon-nagyon szar a izze</i>	Nagyon-nagyon szar az íze.
<i>ha akarod, találkozhatunk valahol, adok neked a gyógyszer</i>	Ha akarod, találkozhatunk valahol, adok neked gyógyszert.
<i>első randi mindig barátságos</i>	Az első randi mindig barátságos.
<i>mert nekem könnyebb az angolul</i>	Mert nekem könnyebb angolul.
<i>ja imádom a úszást</i>	Ja, imádom az úszást!

A névelőhasználat esetében is bizonytalanságokból következő hibákat találunk nagy részben, a határozott névelők gyakran felcserélődnek, sokszor ki sincsenek téve, ugyanakkor ennek az ellenkezője is gyakori, amikor olyan helyen vannak, ahol egyébként nincsen szerepük.

5. táblázat: Egyéb

Egyéb sajátosságok	
<i>az nem tudom</i>	Azt nem ismerem (angol mintára: I don't know)
<i>vagy ott, vagy itt, valamikor ott, valamikor itt</i>	Vagy ott vannak, vagy itt: valamikor ott, valamikor itt. Túlzott kifejtettség
ő haza maradt	Otthon maradt.
<i>csajok tetszik ilyesmit</i>	A csajok szeretik ezt. (Girls like this mintájára)
<i>jaj... egy csomó szart</i>	Jaj! Egy kalappal!
<i>ha kell, akkor szój</i>	Ha kell, akkor szólj!
<i>de az rögtön már jó lesz</i>	De attól rögtön jobban lesz.
én régen szoktam sokat bulizni	Én régen sokat buliztam. (angol mintára: I used to...)

Az egyéb sajátosságok közé olyan nyelvi adatok kerültek, melyek előfordulása kevésbé gyakori, az egész állományban csupán néhány alkalommal jelennek meg. Ilyen volt az angol struktúra szerinti gondolkodást tükröző „az nem tudom” szerkezet. A tud és az ismer jelentésére ugyanis az angolban egy ige van: a know. Ennek analógiájára szerkesztődött a fenti mondat. Ehhez hasonló példa az „ő haza maradt” is. Itt a home angol szó állhat a struktúra mögött, amely szintén jelent otthont és hazát is. Ezek szintaktikai calque-ok, vagy másképpen tükörfordítások, Kontra meghatározásában ún. indirekt kölcsönzések, amikor az idegen morféma nem kerül be az átvevő nyelvbe, helyettük tükörszavak vagy jelentésbővülések keletkeznek¹⁹.

¹⁹ KONTRA 1981 alapján BARTHA 1999.

A kínai domináns kétnyelvű adatközlők magyar nyelvhasználatáról tehát megállapítható, hogy igen töredezett, és sok helyen bizonytalan. A kutatás azt mutatja, hogy a fonológiai kompetencia része, a hallás utáni értés magasabb szintű, a grammatikai kompetencia azonban hiányosabb, erre fentebb láthattunk példákat is. A pragmatikai funkciók is kérdésesek, de a nyelvi udvariasság tetten érhető. A lexikális kompetencia, a szókincs kérdésében fontos a kódváltás, ami történhet magyarról angolra és kínaira egyaránt. Mindezek szorosan összefüggenek az intézményes háttérrel. Az adatközlő esetében tehát angol-kínai-magyar többnyelvűségről beszélünk, ahol az angol a domináns nyelv, a kínai és a magyar bizonyos funkciók és személyek szerint korlátozódik. A kínai a családdal való kapcsolattartás nyelve, erősen visszaszorult a közvetlen, családi környezet perifériájára, a magyar pedig a többségi társadalom azon részével használt nyelv, amely nem beszél angolul. Ugyanakkor a csoporthoz tartozás tudata és a kulturális identitás szempontjából a beszélőt a monokulturális kétnyelvűség jellemzi, az angolhoz való kötődése gazdasági, finansiális eredetű, a szorosabb kapcsolat a már perifériára szorult kínával alakult ki, a kínai identitás elsődleges fontosságú.

A második, alább olvasható szöveg egy 40 éves kereskedéssel foglalkozó férfi adatközlőtől származik.²⁰

–... ok, csak en nem tudom angolul

ha kínai akkor jó

–van kínai is, akkor elküldöm azt.

–ok

–Te hol laksz?

–most papa

neha pest vagyok

te?

–Én Budapesten. Te hány éves vagy?

–41 is te?

–23. Mit csinálsz? Tanulsz, dolgozol?

–dolgozik

–Mit?

–kínai aruhazba

te suliba jársz?

–aha, egyetemre

–jah, erterm akos vagy

–hol tanultál meg magyarul?

–sehol

–utcán?

²⁰ A szövegben az adatközlő mondatait dőlten szedjük.

–nem

*csak boltba sok vevo vagy elado sok beszélni
erted?*

*–aha, hát ügyes vagy, nem lehetett könnyű
mikor jöttél Magyarországra?*

–10eves elott

–És honnan?

Dél-Kína? vagy észak?

–aha kina

fujian

–Aha, és miért jöttél, mi okból?

*–hat, keresni, meg anya, apuka minden ide hoz
tudod kuld magarol foto nezni?*

–aha

–maszik? az nem latom arc

van meg

est mi csinálsz?

–általában videózom, olvasok, pihenek

–jah, ertem

pest sok buli van ma

egyettem is van?

–igen

–majd együtt menni fiam

–jó, ha gondolod

–aha peszer

–Te miket szeretsz csinálni? mi a hobbid?

–bulija

sport

uszi

–Akkor te itt akarsz lakni Magyarországon, vagy elköltözöl?

–meg nem tudom

lehet itt leni

–Hova mennél, ha nem itt?

–*kinaba*

–Vissza? ott jobb, mint itt?

–*aha, biztos*

gazdag mint itt

–És Európában valahol, Magyarországon kívül?

–*italyi*

sok nyelv tud besz?

–nem sokat, néhányat, magyar, angol, spanyol, kicsit kínaiul is

–*nagyon ügyes vagy, lehet tanulsz nekem*

–te milyen nyelven tudsz? milyen változaton? mandarin? kantoni? putonghua?

–*hat ugyanaz csak nem tudom mondni*

putonghua ezt kínai nyelv

shanghai ezt egy város nyelv

ikabb ilyen mond

–melyik Kína legszebb része?

–*milyen város szereted?*

tenger park?

vagy fõvaros

ezt nem szeretem

minden sok

nagyon meleg

nem jó

–Hainan?

–*szép tenger park*

–他们为什么不喜歡对方? (miért nem szeretik egymást a kínaiak és a japánok?)

–*igy van*

regi sok kínai meghal

nagyon régi nics japan

ok is kínai menni ott

utan lesz japan

–中国的语言是更美丽, 比日本, 正确的句子? (A kínai nyelv szebb, mint a japán. Jól mondom?)

–*te tudsz kínai írni?*

jo nagyon jo

–谢谢! (Köszönöm!)

–不客气 (*Nincs mit!*)

sok tanultal?

–hát, igen, minden nap 10 órát

–*igen*

nagyon jo

nem nehéz?

–nem, inkább élvezetes

现在, 我必须去 (Most mennem kell)

–*ok puzi*

–szép estét!

–*te is*

szia

Egy levelében ezt írja:

„Nagy örömmel eljöttem ebbe a gyönyörű országba, de nagyon örülök, hogy ismerlek. Ha szükséged van a segítségemre legyen szíves mondja meg, mit lehet, amíg hajlandó”

A közlésekből jól látszik, hogy a magyar mondatok nem a magyar struktúra szerint építkeznek. A magyar nyelvtan nehézségeiről a következőképpen nyilatkozik egy tanár, aki a Kínai-Magyar Két Tanítási Nyelvű Általános Iskolában dolgozik:

„A legnagyobb gondot mindig a rendhagyóság megtanítása okozza. Büszkén nézünk diákunkra, mikor tudatosul benne, hogy a ló többszáma a lovak, de figyelmeztetnünk kell arra, hogy ezt az alakot ne hogy meggondolatlanul alkalmazza. Mégis előfordulnak balesetek, így születnek a „kagylovak”, a „vasalovak” és társaik. Szerencsénkre a kínai nyelvben jóformán nincs is nyelvtan. Valamit valamiért.”

Az igeragozás, a különböző esetek, a névelőhasználat szinte egyáltalán nem jelenik meg. Minden egyes közlés a kínai nyelv mintájára szerkesztett. A beszélő tehát elgondolja, hogy mit szeretne mondani, majd a szavakat grammatikai jelöltség nélkül és a szórend figyelmen kívül hagyásával helyettesíti magyar megfelelőjükkel, vagyis tükörszerkezeteket produkál. Kínai struktúrát magyar szavakkal. Gyakorlatilag alapszintű lexikális kompetenciával számolhatunk, a szavak írásmódja is a kiejtéshez igazodik sok esetben, hiszen ahogy az adatközlő el is mondta: csak megfigyelte, ahogy mások beszélnek és eltanulta, ami hallott. Így a helyesírási szabályokat természetesen nem sajátíthatta el. Az idézett szövegrészletből az is egyértelműen kivehető, hogy rendkívül nehezebbé esik az adatközlőnek a magyar nyelv használata. A kommunikáció eléggé akadozott és töredezett. Az interjú végéhez érve már az értés is nehézkessé válik, ezért váltottunk kínaira, az adatközlő pedig továbbra is a magyart használta, kivéve olyan eseteket, ahol erősen elsáncolt, begyakorlott fordulatokról volt szó. Ilyen például a köszönöm–szívesen séma: 谢谢! (Xiexie) – 不客气! (Bu keqi). Ez a bázisváltogatás jelensége. A levélből vett részlet pedig valószínűleg gépi fordítóval készült, ez is jelzi, hogy a beszélő a magyar nyelvet bizonytalanul használja, és mindenképpen szükségéből. Egyenlőtlen, domináns kétnyelvűségről beszélhetünk tehát, amely felnőttkori elsajátítás eredménye, az identitás pedig egyértelműen

monokulturális. A magyar nyelv mindenképp perifériára szorult, a munkavégzés nyelve, ott is elsősorban az eladó-vevő kommunikációban játszik szerepet, a mindennapi életben és az otthoni, családi környezetben az elsődleges a kínai. A magyar nyelv használata a kereskedelemhez, és az alkudozáshoz alapvetően szükséges lexémákra korlátozódik. A cél az alapszintű kölcsönös érthetőség biztosítása vevő és árus között. A nyelvismeret szintje is ehhez igazítható.

Következtetések

A jelen tanulmányban bemutatott két adatközlőtől származó nyelvi adatok rámutatnak a magyarral intézményes szinten nem találkozó kínai migránsok nyelvhasználati nehézségeire, tipikus nyelvi fordulatokra hasznos adalékokkal szolgálva a magyar mint idegennyelv tanításának gyakorlati és elméleti művelői számára, nemkülönben hozzátesz a migráció, kétnyelvűség, valamint a szociológia meglévő szakirodalmához egy eddig csak kis részben feltárt terület bemutatásával. Megállapíthatjuk, hogy bár a második generációs kínaiak között kisebb számban vannak jelen kínai domináns kétnyelvűek, de az újabban érkező migránsok nyelvoktatása esetében, valamint az első generáció magyar nyelvi felzárkóztatásának módszertana érdekében kiemelten fontos a terület további szisztematikus kutatása, amelyhez a jelen tanulmány is hozzá kíván járulni.

Bibliográfia

- BARTHA Cs. 1999. A kétnyelvűség alapkérdései – Beszélők és közösségek. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- DE HOUWER, A. 1995. Bilingual Language Acquisition: FLETCHER, P. – MACWHINNEY, B. (szerk.): Handbook of Child Language. Blackwell, London. 219–50.
- GROSJEAN, F. 1982. Life with Two Languages: An Introduction to Bilingualism. Harvard Up, Cambridge.
- HOFFMANN, Ch. 1991. An Introduction to Bilingualism. Longman, New York.
- KONTRA M. 1981. A nyelvek közötti kölcsönzés néhány kérdéséről, különös tekintettel „elangolosodó” orvosi nyelvünkre. Akadémiai Kiadó (Nyelvtudományi Értekezések, 109), Budapest.
- Labancz L. 2013. Kétnyelvűség és nyelvi attitűd a magyarországi és amerikai kínai közösségben: VII. Alkalmazott Nyelvészeti Doktoranduszkonferencia. Konferenciakötet. MTA-NyTI. Budapest, 104–116.
- Labancz L. 2014. A magyarországi kínaiak kétnyelvűsége: Ladányi M. et al. (szerk.): Nyelv-Társadalom-Kultúra. Interkulturális és multikulturális perspektívák II. Tinta Könyvkiadó, Budapest. 596–602.
- MAO Ch. 1992. Zhongguoren zai Dongou (Kínaiak Kelet-Európában). Zhongguo Lüyou Chubanshe, Peking.
- MACKEY, W. F. 1967. Bilingualism as a World Problem. Harvest Hoose, Montreal.
- NYÍRI P. 2002. „Párhuzamos globalizáció. Kínaiak Magyarországon”: Kovács J. M. (szerk.): A zárva várt Nyugat. Kulturális globalizáció Magyarországon. Sik Kiadó, Budapest. 138–166.
- NYÍRI P. 2009. Transznacionalitás és a közvetítő kisebbség-modell. Kínai vállalkozók Magyarországon.
- http://www.ittvagyunk.eu/application/essay/18_1.pdf (Utolsó elérés: 2015. 01. 21.)
- SKUTNABB-KANGAS, T. 1984. Bilingualism or Not. The Education of Minorities. Multilingual Matters, Clevedon.
- STATISZTIKAI TÜKÖR. II/177. sz. 2008. KSH. Budapest. <http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/stattukor/nemzvand.pdf> (Utolsó elérés: 2015. 01. 21.)
- VEZDA L. 2001. Hamis a baba (is). Határőr. 2001/1. 32.

CIRCVLVS ARCTICVS.

ERICA SIV
IA NOVA.

Estozilant.

Toronte ac

Rocca partida

AEQVI

Tiburones

TROPICVS CAPRIC

ANTARCTICVS.

00 210 220 230 240 250 260 270 280 290 300 310 320 330 340 350 360

T E R R A A V S T R A



Terra del Fuego